

Literatura – nowe media
***Homo irretitus* w kulturze literackiej**
XX i XXI wieku

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Bogusława Bodzioch-Bryła
Grażyna Pietruszewska-Kobiela
Adam Regiewicz

LITERATURA – NOWE MEDIA

HOMO IRRETITUS W KULTURZE LITERACKIEJ
XX I XXI WIEKU

SERIA: AUDIOWIZUALNE ASPEKTY KULTURY
W PONOWOCZESNOŚCI

Tom III



Częstochowa 2014

Rada naukowa serii Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności

Prof. dr hab. Adam Dziadek
Prof. dr hab. Maryla Hopfinger
Prof. dr hab. Wiesław Godzic
Prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź
Prof. dr hab. Ewa Rewers
Dr hab. Ewa Szczęsna, prof. UW
Prof. dr hab. Seweryna Wysłouch
Dr hab. Piotr Zawojski

Redaktor serii: dr hab. Adam Regiewicz, prof. AJD

Recenzent tomu:
prof. dr hab. Tadeusz Miczka

Korekta
Sebastian Surendra

Redaktor techniczny
Maciej Torz

Projekt okładki: Kazimierz Frączek

Książka finansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
na podtrzymanie potencjału badawczego uczelni

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2014

ISBN 978-83-7455-401-5
ISSN 2084-784X

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

Spis treści

CZĘŚĆ I. <i>Homo irretitus</i> – zarys kontekstów	9
I. Technologie przekazu a ewolucja literatury	12
II. Konwergencja nowych mediów i literatury	29
CZĘŚĆ II. Narracje – audiowizualność – nowe media	63
I. Media i audiowizualność wobec narracji – wprowadzenie	65
II. Audiowizualność a literatura drukowana.	77
1. Fotograficzne mechanizmy narracji w literaturze.	80
2. Strategie radiowe w literaturze	87
3. X Muza wobec literatury	98
4. Telewizja wobec zjawisk literackich	111
5. Literatura pod naporem świata cyfrowego	127
III. Remediacje tekstu literackiego. Narracje wobec technologii	139
1. Literatura – tekst – gatunek w przekazie medialnym	139
2. ZURT (Zakład Usług Radiowo-Telewizyjnych) w służbie literatury	151
2.1. Radio i literatura audialna	152
2.2. Literatura na ekranie telewizora	156
2.3. Film wobec sztuki literackiej	163
3. Przygody literatury w świecie wirtualnym	172
3.1. Życie literackie w internecie	176
3.2. Powieść cybernetyczna	180
3.3. Powieść hipertekstowa.	184
3.4. Blogosfera	188
3.5. Mashupy i fanfiki	191
3.6. Narracje literackie gier komputerowych.	195

Część III. <i>Ars poetica</i> czy @-poetica? O poezji sięgającej	
po nowe nośniki	203
I. „Poetrix”, czyli medialność poezji drukowanej	208
1. Poetyckie <i>reality show</i> ?	212
2. Romans z kamerą	214
3. Poetyckie newsy.	216
4. Fascynacje filmowe	218
5. Twórczy paradoks. Cybernetyczna poezja analogowa	221
6. * * *	225
7. Jak kochają post-ludzie?	230
8. Cóż po poecie w czasach internetu?	239
9. S@crum ponowoczesne.	240
10. @pokalipsa?	244
11. Pomiędzy informacją a dezinformacją.	246
II. Poezja ekr@nów	249
1. <i>Ars poetica</i> czy @-poetica? Od e-liberatury do poezji-gry. O poezji sięgającej po nowe nośniki	249
2. Sztuka poetycka wg Fajfera. Programowość <i>Ars poetica</i>	259
3. Sonetrix, czyli gry z przestrzenią i czasem. Z. Fajfer, <i>Powieki</i>	266
4. Poezja cybernetyczna Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego	269
5. Pomiędzy literaturą a grą	276
6. Pisanie na ekranie	280
7. Poezja wykorzystująca ekrany: trudności recepcyjne i interpretacyjne	288
8. O języku nowej poezji.	291
III. Poezja interaktywna czy dzieło sztuki? Pomiędzy tekstem literackim a przestrzenią muzealno-galeryjną, czyli o wierszach „czytanych ciałem”	296
1. O współoddziaływaniu czytelnika-interaktora i tekstu literackiego	300
2. Dzieło sztuki czy dzieło literackie?	311
3. Pomiędzy interaktywną instalacją a dziełem literackim	314

Część IV. Obraz literatury i książek/obrazy z literatury i książek	321
I. Ruchome sacrum	325
II. Między labiryntem i matrixem	363
III. Tygrys w cyfrowej dżungli	402
IV. Incipit liber, explicit liber.	427
Bibliografia	469
Indeks pojęć	501
Indeks nazwisk	518

*Bogusława Bodzioch-Bryła,
Grażyna Pietruszewska-Kobiela,
Adam Regiewicz*

Homo irretitus – zarys kontekstów

część I

„Literatura jest sztuką nieczystą”¹ – tak zaczyna swoje rozważania Robert Escarpit na temat zależności literatury od książki jako przedmiotu – formy publikacji tekstu i procesu wydawniczego oraz dystrybucji. Pomijając w tym miejscu intrygujący kontekst demonologiczny, wynikający z samego tłumaczenia zwrotu, trzeba za autorem zwrócić uwagę tak na zależność wypowiedzi literackiej od systemu przedstawień znakowych, jak i na semantykę tejże literatury. Jeśli ta druga perspektywa analityczno-interpretacyjna od wielu lat nie budzi zastrzeżeń, a to ze względu na dość silną tradycję formalistów czy strukturalistów, postrzegających utwór w odniesieniu do konkretnej konstrukcji językowej, to pierwsza wydaje się owocem przeobrażeń, które dopiero od lat 70. zaczynają nadawać ton współczesnemu literaturoznawstwu, począwszy od poststrukturalizmu, a skończywszy na kulturowej teorii literatury czy konstruktywizmie. Pojawiający się obecnie nacisk na komunikacyjny charakter tekstu literackiego pozwala rozpatrywać literaturę przez pryzmat procesu twórczego i czytelniczego, jak również w aspekcie samego aparatu². Jego znaczenie dla istnienia literatury wydaje się tożsame z medium, poprzez które tekst kultury może funkcjonować w obiegu społecznym, wyznaczając poszczególne role producentom, dystrybutorom i konsumentom. Społeczne, a zwłaszcza konsumpcyjne ujęcie przekazu kulturowego (literackiego) zwraca uwagę na oddziaływanie przedmiotowego (rzeczowego) charakteru tekstu zarówno na proces odbioru, jak i samo dzieło, tym samym koresponduje z McLuhanowską konstatacją *medium is a message*.

¹ R. Escarpit, *Rewolucja książki*, tłum. J. Pański, Warszawa 1969, s. 31.

² Robert Escarpit widzi powiązanie tych perspektyw następująco: „Literaturę jako proces charakteryzuje jakiś projekt, jakieś medium oraz jakaś operacja, przy czym wszystkie trzy powiązane są przez język”. R. Escarpit, *Literatura i społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1973, s. 125.

I. Technologie przekazu a ewolucja literatury

Myśl McLuhana wyrażająca istotę determinizmu technologicznego pozwala dziś spojrzeć na powstającą literaturę – jej kształtowanie się i funkcjonowanie – właśnie przez pryzmat samego medium. Spoglądając bowiem na ewolucję literatury, nikt nie ma wątpliwości, że jest ona sprzężona ze zmianami w samym sposobie przekazu, począwszy od przełomu piśmienności, „przez erę Gutenberga”, aż do mediów elektronicznych, których obecność w sposób szczególny zmieniła miejsce i znaczenie przekazu słownego. Co ciekawe, to właśnie ekspansja technologii elektronicznej w wieku XX przyczyniła się do zwiększenia świadomości wpływu technik przekazu na komunikację literacką, a co za tym idzie – powstającą literaturę i w ogóle piśmiennictwo. Jak zauważa Janusz Lalewicz, postać i sposób funkcjonowania literatury są determinowane technicznymi i społecznymi przekształceniami tej formy komunikacji³. Idąc tym tropem, można by zacytować innego wyznawcę technocentryzmu J. Davida Boltera, który pisze:

Technologia definiująca przypomina szkło powiększające, które skupia i ogniskuje pozornie rozproszone w danej kulturze idee w jeden jasny i niekiedy przenikliwy promień. Technologia nie odwołuje się do podstawowych zmian kulturowych sama przez się, ale skupia idee w nowym ognisku, w nowy sposób wyjaśniając lub egzemplifikując je szerokiej publiczności⁴.

I tak jak dla współczesności taką technologią jest elektroniczność, tak dla poprzednich pokoleń były to odpowiednio piśmiennosc, wynalazek Gutenberga czy nieco później druk maszynowy. Zastosowana bowiem technologia przekazu kształtowała przez wieki – i czyni to nadal – formację kulturową, w tym sposób wyrażania i konstruowania tekstu literackiego.

W pierwszy etap rozwoju literatury, związany z erą mowy, a więc kulturą oralną, wpisuje się afrykańskie przysłowie: „Kiedy umiera człowiek, ginie biblioteka”. Żywotność przekazu jest uzależniona od pamięci jednostkowej i zbiorowej danej społeczności, która staje się nośnikiem tematyki, topiki, przedstawień czy

³ Por. J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985, s. 171.

⁴ J.D. Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, tłum. T. Goban-Klas, Warszawa 1990, s. 40 i nast.

wreszcie sposobów rozwiązań narracyjnych. Zwracają na to uwagę Paul Zumthor (określa właściwości tekstu oralnego, w rozważaniach powołuje się na tradycję afrykańską właśnie⁵) oraz Robert Kellog, wskazujący, że: „[...] w tradycji czysto ustnej cała tradycja jest «autorem»”⁶. Powyższe ujęcie domaga się zrewidowania współczesnego rozumienia literatury, ukształtowanego przez XIX-wieczną kulturę typograficzną książki, dlatego w tym miejscu należałoby krótko omówić najważniejsze cechy oralności, które pozwolą dokonać charakterystyki powstającej literatury.

Do właściwości tego przekazu Albert Lord zalicza jego dynamikę, a więc niustanną zmienność formuł i otwartość na nowe rozwiązania. Przekaz oralny opiera się na pewnych wzorcach i formułach, które każdorazowo podczas konkretnego zapamiętywania i wykonania ulegają indywidualizacji przekazu, a każde odtworzenie jest w rzeczywistości nowym komponowaniem tak ze względu na akt wykonywania, jak i moment odbioru zależny od sytuacji⁷. Trudno zatem wskazać jeden konkretny wzór czy model opowieści, do którego odwołuje się tradycja ustna, można tu raczej mówić o wszystkich możliwych wykonaniach i odtworzeniach w czasie, poszczególnych interpretacjach i indywidualnych realizacjach, które stanowią jedno wielkie dzieło – podstawę późniejszych wykonań. Tradycja ustna jest więc zbiorem wariantów, ruchomych tekstów, potencjalnych odtworzeń, zmieniających się układów, serii licznych wykonań, które odbijają się echem wzajemnie u siebie. Jak pisze Kellog, dzięki takiemu rozumieniu tekstu ustna tradycja reguluje zachowania zarówno słuchaczy, jak i wykonawców, stawiając obu w pozycji odbiorczej wobec tak różnorodnej i złożonej „lektury”⁸, która nie wymaga w żadnym wypadku operowania doskonałą pamięcią, ale raczej kreatywnością i sprawnością żonglowania motywami. Miejsca w pamięci odwołują się bowiem do stałych elementów kodu narracyjnego, które za Zumthorem można by nazwać archetypami⁹. Jednak przestrzeń pomiędzy tymi miejscami jest ruchoma, definiowana przez dyskurs różnych wariacji i wykonań, regulowanych i przez wewnętrzną ramę tekstu, i związki międzytekstowe, i zewnętrzne uwarunkowania, określające dany tekst w kontekście społecznym. W każdym tekście w tradycji ustnej odbija się zatem echo wszystkich tekstów należących do danego gatunku, posługujących się tym samym kodem, jak również ujawniają się różnorodne i funkcjonujące społecznie dyskursy i symboliczne praktyki.

⁵ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1986, nr 1, s. 41-58.

⁶ Por. R. Kellog, *Literatura ustna*, tłum. P. Czapliński, [w:] *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010, s. 64.

⁷ A.B. Lord, *Cechy oralności*, tłum. P. Czapliński, [w:] tamże, s. 89-115.

⁸ R. Kellog, *Literatura...*, dz. cyt., s. 62 i nast.

⁹ Por. P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, tłum. M. Abramowicz, [w:] tamże, s. 158-161.

Za Walterem Ongiem można powiedzieć¹⁰, że kultura oralna wymyka się wszelkim ograniczeniom, rygorom, formom, będąc zanurzoną w żywiole życia, w świecie relacji międzyludzkich, w którym to osobiste doświadczenie, bezpośredniość spotkania kształtują mówienie, a za nim powstającą opowieść. Mowa oralna wiąże się silnie z samym działaniem, słowo wypowiedziane jest wydarzeniem, które włącza słuchającego w rzeczywistość mówiącego w sposób chwilowy, ale i natychmiastowy. Tym samym trzeba by rozumieć literaturę nie jako „lekturę”, ale „uczestnictwo”, interakcję między narratorem a audytorium¹¹. Tę performatywność literatury ustnej można scharakteryzować za pomocą kilku znamienych wyznaczników oralności¹². Najbardziej znaczące to: dźwiękowość, dialogiczność, teatralność, komunikacyjność pozawerbalna, sytuacyjność i obecność formuł – struktur narracyjnych¹³. Powstająca w tej kulturze wypowiedź literacka byłaby przede wszystkim żywą substancją dźwiękową, powstającą i odbieraną w danym momencie, a zatem ulotną i niepowtarzalną, reagującą na zachowania słuchaczy, dostosowującą się do nich i panującą nad nimi. Literatura ta jest silnie ukontekstowana sytuacją i przestrzenią, zanurzona w codzienność, włączając wszystkie aspekty czasowości: opowiadany i przeżywany tu teraz. Jej kształt zostaje każdorazowo określany zarówno przez samego opowiadającego ze względu na jego predyspozycje i umiejętności, jak i audytorium, aczkolwiek istnienie formalnojęzykowych rozwiązań w strukturze każdej opowieści pozwala na przekazywanie kluczowego znaczenia dla niej samej, a tym samym pozwala na badanie zjawiska oralności w odniesieniu do gatunku, co czynią poniekąd Mi-

¹⁰ Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 70.

¹¹ Ong zwraca uwagę na fakt, że w powszechnym rozumieniu literatury nie można odnieść do tradycji ustnej, bowiem dopiero pismo umożliwiło literaturę – nie może być nią żaden utwór czysto oralny. Jeśli jednak przyjąć koncepcję narratologiczną literatury, pozwala ona zdefiniować się także w perspektywie tradycji ustnej. W.J. Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia tekstów*, tłum. J. Japola, Warszawa 2009, s. 87-98. Z koncepcją Onga nie zgadza się Etienne Gilson, który dowodzi, że literatura to zabieg najwybitniej ludzki, a „pisarstwo jest rdzennie ludzkie dlatego, że język jako środek nadawania znaczeń osiąga doskonałość w swojej postaci pisanej”. E. Gilson, *Słowo mówione i słowo pisane*, tłum. H. Rosnerowa, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 419.

¹² Walter Ong wymienia następujące cechy przekazu oralnego: addytywność zamiast upodrzednienia, nagromadzenie zamiast analizy, redundancja lub obfitość, zachowawczość, tradycjonalizm, bliskość ludzkiego świata, zabarwienie agonistyczne, empatia i zaangażowanie zamiast dystansu obiektywizującego, homeostaza, sytuacja zamiast abstrakcji. W.J. Ong, *Oralność...*, dz. cyt., s. 61-87.

¹³ Podają za Jerzym Bartmińskim, *Opozycja ustności i literackości*, [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 42-46.

chał Bachtin¹⁴ i Gérard Genette¹⁵. Wśród prymarnych gatunków mowy wymienia się przede wszystkim dialog (jako podstawową formę komunikacji międzyludzkiej) oraz monolog (dłuższą wypowiedź jednego nadawcy), które korespondują z działaniami językowymi człowieka: rozmową, konwersacją czy formami wypowiedzi rytualnej (dotyczących zaślubin, przyrzeczeń). Stały się one podstawą kształtowania kolejnych gatunków rozwijanych już w kodzie kulturowym, m.in. opowiadań, baśni, eposu, lamentu, anegdota, maksym i innych¹⁶, co pozwala za Bachtinem powtórzyć, że „wszystkie te gatunki, w każdym zaś razie ich główne elementy, są dużo starsze niż piśmiennictwo i książka i w mniejszym lub większym stopniu do dziś dnia zachowują swoją pierwotną naturę głośnej ustnej wypowiedzi”¹⁷.

Trzeba jednak uzmysłowić sobie, że sama obecność formuł nie jest jedynym i wystarczającym warunkiem zaistnienia literatury oralnej, którą należy rozpatrywać w kontekście wszystkich wymienionych wcześniej cech, a szczególnie tych dynamicznych jej właściwości, wśród których można wymienić „intensyfikację ekspresji, jej redukowanie do elementów zasadniczych [...], przewagę słowa w działaniu nad opisem, grę ech i powtórzeń, natychmiastowość narracji”¹⁸, sytuacyjność i kontekstowość wykonywania, bezpośredniość oddziaływania oraz powiązania z dźwiękowym *signifiant*. Dlatego też niezależnie od czasu i miejsca powstawania, czy jest to europejska tradycja antyczna (czy nawet późniejsza średniowieczna), czy też afrykańska lub amerykańska kultura plemion niepiśmiennych, powstająca tam literatura posiada charakterystyczne cechy bazujące na silnym związku wykonania z dźwiękowym charakterem utworu (stąd refreny, powtórzenia, foniczne serie, używanie jedno lub dwusylabowych słów, litanie itp.), elementach figuratywnych wypełnianych treścią przez opowiadającego, szeregowaniu i wyliczaniu elementów świata przedstawionego czy związku czasu opowiadającego z czasem teraźniejszym.

¹⁴ Por. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348-389.

¹⁵ Por. G. Genette, *Gatunki, „typy”, tryby*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2. (LXX), s. 269-306.

¹⁶ Trzeba podkreślić za Aleksandrą Okopień-Sławińską, że „aktualne rozeznanie w zasobie gatunków mowy ma charakter intuicyjny i przybliżony. Poszczególne formy gatunkowej organizacji są w różnym stopniu ustalone i rozpoznawane. Niektóre z nich zostały wyraźnie skonwencjonalizowane, niektóre zaś zaledwie wyłaniają się z chaosu pod postacią nazw wyróżniających pewne odmiany działań słownych” i pozwalają się rozpoznawać jedynie szczerkowo. A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 179 i nast.

¹⁷ M. Bachtin, *Epos i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Antropologia twórczości słownej...*, dz. cyt., s. 271.

¹⁸ P. Zumthor, *Właściwości tekstu...*, dz. cyt., s. 41.

Jak zauważa Marshall McLuhan, pierwsza poważna rewolucja w kulturze zachodzi w momencie pojawienia się pisma, gdyż zmienia ono sposób percepcji rzeczywistości, zwiększając uprawnienia oka w definiowaniu otaczającego świata¹⁹. Rodząca się nowa kultura alfabetyczna daje człowiekowi zdolność dystansowania się do sytuacji poprzez literę, staje się czymś zewnętrznym wobec niego samego, tym samym przyjmując na siebie znamiona technologii. Dzięki zapisowi człowiek nie jest zmuszony już reagować bezpośrednio, zanikają interakcyjność, bezpośredniość, a zarazem jednorazowość wykonania, co wydłuża żywotność przekazu (pismo pozwala zwracać się do potomności) oraz poszerza zakres jego odbioru (już nie z ust do ust, ale z rąk do rąk). Niewątpliwie pismo zmienia zupełnie model kulturowy, na co wskazuje Walter J. Ong, analizując jego wpływ na strukturę świadomości społecznej i kulturowej²⁰. Pismo jako technologia stająca na zewnątrz ludzkiego doświadczenia i myśli jawi się jako coś nieludzkiego, przedmiotowego, co każe patrzeć na powstający przekaz słowa pisanego przez pryzmat sztuczności, a nawet śmierci. Istniejąc poza ludzkim doświadczeniem, oderwane od swego źródła, zaczyna funkcjonować w nienaturalnym świecie. Ong dowodzi, że ta zewnętrzność pisma wobec ludzkiego doświadczenia ma jeszcze inne konsekwencje. Po pierwsze, oddziela słowo od swego pierwotnego kontekstu, od żywej teraźniejszości i umieszcza w bezosobowym polu dyskursu, tym samym wyklucza reakcję, oddziaływanie na tę wypowiedź. Tym samym zrozumiałe staje się oskarżenie pisma o wpisywanie odbiorcy w dyspozytyw bierności, bowiem napisany tekst nie ma szansy odpowiedzieć. Po drugie, oderwanie słowa od jego fonicznego *signifiant* sprowadza dynamiczny dźwięk do bezdźwięcznej przestrzeni, przekształcając słowo mówione w przestrzeń widzialną. Ten wizualny aspekt pisma wydaje się niezwykle znaczący dla rozwoju całej kultury, rozwijającej się dzięki kodowi wizualnemu łączącemu się ściśle ze słowami. Kiedy spojrzeć raz jeszcze na wyznaczniki kultury oralnej, można *a rebours* potraktować je w odniesieniu do kultury pisma, dlatego też wyznacznikami piśmienności są linearność, uporządkowanie tekstowe, złożoność i analiza, dystans, rozróżnienie czasu opowiadanego i odczytywanego, abstrakcyjność i symboliczność przedstawień, tendencja do uogólnień, większa schematyczność i kategoryalność.

To właśnie piśmienność, jak dowodzą cytowany już Walter J. Ong oraz Albert B. Lord, umożliwiła literaturę *sensu stricto*, tzn. rozumianą jako używanie liter pomocne w przekształceniu wyobraźni za pomocą pisania i czytania²¹.

¹⁹ Por. M. McLuhan, *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 85-92.

²⁰ Por. W.J. Ong, *Pismo a struktura świadomości*, tłum. M. Pęczak, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 4/5, s. 159-179.

²¹ Por. W.J. Ong, *Osoba...*, dz. cyt., A.B. Lord, *The Singer of Tales*, London 1961.

Dzięki pismu pojawia się uporządkowanie, także kompozycyjne, powodujące powstanie książki i uświadamiające ludziom jej znaczenie. Pismo, a za nim literatura, z początku jawi się jako wiedza tajemna, zakazana, zarezerwowana dla wybranych – wtajemniczonych, stąd większość gatunków literackich wywiedzionych jeszcze z kultury oralnej – jak dowodził Bachtin – przyjmuje jedynie inną formę obecności w kulturze pisma, udoskonalając wypracowane przez gatunki mówione środki ekspresji. Z czasem staje się narzędziem unifikacji i identyfikacji kulturowej, kodem cywilizacji, za pomocą którego będzie określać się rozwój i postęp technologiczny. Jednocześnie trzeba mieć świadomość, na co zwraca uwagę David Riesman, że aż do ery druku pismo nie wyparło tradycji ustnej, która istniała niezależnie od rozwijającego się pisma²²; co ciekawe, nawet powstające manuskrypty, kodeksy, rękopisy odczytywano na głos, co wzmocniało więź z tradycją oralną. Jednocześnie trudno przecenić sam wpływ pisma na kształtowanie się kultury (roli książki jako źródła wiedzy, nośnika pamięci, katalogu) i zarazem literatury powstającej w tej nowej technologii. Oderwanie od teraźniejszości i bezpośredniości odczytania spowodowało zwiększenie roli opisu, mającego na celu pomoc wejścia w kontekst wypowiedzi, zaś zdystansowanie się pisma do sytuacji zwiększyło rolę narracji trzecioosobowej i mowy zależnej, niewymagającej – nawet symbolicznie – obecności opowiadającego jako naocznego świadka rozgrywających się w świecie przedstawionym wydarzeń. Wreszcie oderwanie znaku graficznego od jego akustycznego źródła powoduje zwiększenie roli myślenia abstrakcyjnego, a co za tym idzie – w literaturze prowadzi do kształtowania się literackości konstytuowanej za pomocą fikcji oderwanej od bezpośredniego doświadczenia. Stąd literatura staje się bardziej narzędziem poznania niż doświadczenia rzeczywistości. Człowiek czytający bardziej wiąże swoją relację z tekstem – a zatem czymś sztucznym, martwym, nieludzkim – niż z autorem tego tekstu czy samą myślą tego, co pisał. Traktowanie pisma jako narzędzia ma swoje konsekwencje w postrzeganiu literatury, która także w tym czasie jawi się przede wszystkim jako sposób przekazu. Począwszy od alfabetu, przez gramatykę i retorykę, a skończywszy na płaszczyźnie literackiej, piśmienność w erze przed Gutenbergiem jawi się jako akt unieruchamiania myśli, podporządkowany założonemu celowi. A jednocześnie poprzez rzemieślniczy charakter pisania – umiejętność formowania znaków graficznych – tekst literacki staje się formą, słowem ukształtowanym w przestrzeni, kompozycją figur i znaków o charakterze wizualnym, o czym przypominają średniowieczne inkunabuły łączące ideogramy i piktogramy charakter pisma.

²² Por. D. Riesman, *Tradycja oralna a słowo pisane*, tłum. G. Godlewski, [w:] *Antropologia słowa...*, dz. cyt., s. 395-401.

Jednak to dopiero druk uwypuklił ów aspekt typograficzny pisma, czyniąc z tekstu – a tym samym z literatury – przekaz silnie zwizualizowany. Społeczne i kulturowe oddziaływanie druku wydaje się nie do przecenienia, ze względu na unifikację alfabetu sprowadzonego do dwudziestu sześciu liter i upowszechnienie tekstu oraz mechanizmy związane z produkcją, dystrybucją, czyli urynkowaniem tekstu pisanego – w tym literatury. Jak zauważa Marshall McLuhan, druk otworzył kulturę na późniejsze zjawiska konsumpcyjne, które zostają poddane człowiekowi w sposób przetworzony i opakowany. Pisze on:

Wynalazek ruchomej czcionki był przodkiem wszelkich linii produkcyjnych i byłoby wielce lekkomyślne, gdybyśmy lekceważyli wpływ formy technicznej cechującej druk na życie psychiczne czytelników²³.

Druk jako technologia wprowadza umaszynowanie do procesu twórczego i czytelniczego, dopuszczając do zawłaszczenia tego, co ludzkie przez technologię. Jednym z efektów wejścia owej mechanizacji do procesu literackiego jest całkowite rozbitcie funkcji i czynności autora i odbiorcy poprzez uwypuklenie samego tekstu, który staje się punktem odniesienia dla obu stron. Pomiędzy autorem a czytelnikiem pojawia się przepaść nie do zasypania, obie strony są wyalienowane z rzeczywistości, w której pojawia się tekst: autor poprzez sam akt pisania, na co zwracał już uwagę Walter Ong (w tekście zarówno słowa są samotne, jak i piszący pozostaje w izolacji od tekstu i rzeczywistości)²⁴, zaś czytelnik poprzez cichą lekturę, rodzącą się wraz z powszechną obecnością tekstu drukowanego.

Wraz z technologią druku zmienia się sposób myślenia o świecie, który zostaje ujęty w paradygmat wiedzy, katalogu, bazy informacji wraz z pojawiającymi się drukarskimi indeksami, skorowidzami, nagłówkami i spisami treści. Ten encyklopedyczny charakter druku osiągnie swoje apogeum w wieku XVIII wraz z dokonaniem Jeana d'Alemberta i innych autorów nowoczesnego zbioru danych, a wraz z nimi narodzi się kult standaryzacji informacji, obiektywizmu, specjalizacji, weryfikacji i naukowości. James Burke pisał:

Druk dał nam nowoczesny sposób porządkowania myśli. Sprawił, że staramy się nieustannie i za wszelką cenę oddzielić w niej prawdę od fałszu. Dzięki drukowi potrafiliśmy odejść od posłuszeństwa autorytetom i podporządkowania zasadzie starszeństwa oraz podejść do natury jako badacze ufni w moc wspólnej, empirycznej obserwacji. [...] Odcinając nas od dawnych metod posługiwania się pamięcią i od pamięci kolektywnej, druk doprowadził wprawdzie do nowego rodzaju izolacji człowieka, ale jednocześnie umożliwił nam pośrednie uczestnictwo w zbiorowym doświadczeniu świata²⁵.

²³ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 409.

²⁴ Por. W.J. Ong, *Pismo...*, dz. cyt.

²⁵ J. Burke, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, tłum. K. Środa, Londyn 1995, s. 156.

Ponadto kultura druku zmienia sposób rozumienia przestrzeni, którą silnie wiąże z ikonograficznym przedstawieniem tekstu; sama powierzchnia druku zaczyna współznaczyć z przekazem piśmiennym. Architektura druku wypiera przestrzeń architektoniczną, pełniącą w epoce przedgutenbergowskiej podobną funkcję medium. Sytuację tę komentuje znacząco Klaudiusz Froll, bohater książki Wiktora Hugo: „To zabije tamto. Księga zabije budowlę”²⁶. Jednak na efekty tej rewolucji trzeba czekać aż do wieku XIX, kiedy pojawia się nowy typ kultury oparty całkowicie na piśmiennictwie i druku.

Zarysowane powyżej cechy kultury druku, a szczególnie zacytowana wypowiedź Burke’a, mogą stanowić świetny punkt wyjścia do pokazania zmian w samej literaturze „ery Gutenberga”. Do literackich nowinek związanych z kulturą druku niewątpliwie należy powieść, na co zwraca uwagę Michał Bachtin, wskazując na jej nowoczesny rodowód²⁷. Rodzi się ona w XVIII wieku, jako odkrycie społeczeństwa rynkowego²⁸, ale także odpowiedź na ówczesne postulaty realizmu formalnego, zgodnie z którymi literatura powinna przyglądać się przedmiotom takim, jakie są w naturze. Powstająca wówczas powieść nowoczesna spod znaku Defoe czy Richardsona porzuca kryteria smaku czy szerszej norm estetycznych oraz tradycji przekazywania prawdy na rzecz weryzmu i realizmu. Konsekwencją tej drogi będzie oczywiście wielka powieść realistyczna wieku XIX. Jednocześnie w tym samym czasie ze względu na konsumpcyjny kontekst produkcji literackiej powstaje literatura mająca na celu zaspokojenie masowych gustów publiczności słabo wykształconej o niewybrednych gustach. W efekcie powstaje zrąb przyszłej literatury popularnej, odnoszącej się do wydarzeń z życia codziennego, łączącej informacje o świecie z rozrywką i sensacją. Tym samym literatura zaczyna być rozumiana jako narzędzie rozpoznawania rzeczywistości, a zarazem soczewka, w której ogniskują się najważniejsze jej problemy. Rodzący się wówczas masowy charakter literatury powoduje, że tekst literacki staje się formą uczestnictwa w kulturze, a co za tym idzie – książka zaczyna pełnić funkcję identyfikacyjną i tożsamościową. Oprócz tego powstająca wówczas literatura zrywa z tradycyjnym charakterem opowiadania, w którym istotną rolę odgrywały sens czy przesłanie, na rzecz samego medium, czyli książki czy jej literackiej formy, stającej się przestrzenią eksperymentów. Apogeum takiego rozumienia literatury ma miejsce właśnie w romantyzmie, kiedy dokonywane transfiguracje wyznaczają jej nowy kształt. Podobnie literatura reaguje na typograficzne uwa-

²⁶ W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Szczecin 1986, s. 125.

²⁷ Por. M. Bachtin, *Epos...*, dz. cyt., s. 271-282.

²⁸ Por. M. McLuhan, *Wybór pism...*, dz. cyt., s. 290-295. Nadmienia on, że zjawisko powieści zostało poprzedzone wynalazkiem „prozy ekwitalnej”, oferującej czytelnikom ujednoczone doświadczenie oparte na utrwalonym punkcie widzenia.

runkowania tekstu drukowanego, począwszy od konstruowania wyobraźni literackiej, a skończywszy na poezji konkretnej. Można tu przywołać wykorzystanie przestrzeni typograficznej w tworzeniu znaczeń tekstów poetyckich (jak choćby u George'a Herberta w wierszu *Ołtarz* lub u polskich futurystów – liryczne ideogramy Aleksandra Wata czy Stanisława Młodożeńca *Hymn do maszyny mojego ciała*), gdzie różnej długości wersy budują określony kształt tekstu. Także eksperymenty Mallarmégo, wykorzystujące różny krój czcionki do budowania znaczenia chaosu i przypadkowości w konstruowaniu znaczenia, czy wykorzystywanie brzmienia do tworzenia graficznego zapisu słowa, co dzieje się w poezji konkretnej, są bezpośrednimi wytworami typografii (w Polsce są to dokonania m.in. Juliana Przybosa – *Gmachy*).

Warto w tym miejscu wspomnieć również o serii unowocześnień drukarskich, mających miejsce na początku XIX wieku, które przyspieszyły jedynie pojawianie się kultury masowej²⁹. Mowa tu o nowej technice drukarskiej: prasie metalowej, walcu drukarskim, pedałowce czy maszynie drukarskiej z napędem parowym, które przyspieszyły sam proces druku, zwielokrotniając nakład, obniżając cenę za egzemplarz. Co więcej, dzięki możliwościom technicznym rynek księgarski obok tradycyjnych wydań wprowadza edycje broszurowe, często skrócone, ale oferowane w bardzo niskiej cenie, celuje w nich chociażby angielski „Penguin”³⁰. To rozwarstwienie rynku księgarskiego ma też wpływ na obiegi literatury, które można przedstawić dwubiegunowo: elitarnie i masowo, co uwidacznia się nie tylko w dostępności literatury (ze względów ekonomicznych bogatsze i ładniejsze edycje są dostępne tylko pewnej grupie), ale także w jej rozumieniu: niedostępność artystyczna, językowa zamyka tekst literacki na pewien krąg odbiorców – masowej publiczności, której gusta odpowiadają prostemu i raczej schematycznemu obrazowaniu.

W ukazywanej ewolucji zależności technologii przekazu od powstającej literatury należy zauważyć „radikalne przesunięcie kulturowych funkcji nie tylko piśmiennictwa i wszelkich technik jego przekazu, ale również całej komunikacji słownej”³¹, a to za przyczyną pojawienia się komunikacji audiowizualnej. Trud-

²⁹ Efektem tych nowinek było pojawienie się prasy wielkonakładowej, a wraz z nią nowych form literackich, jak chociażby powieści w odcinkach, którą można odczytywać jako prototyp serialowości kultury masowej.

³⁰ Robert Escarpit podaje, iż pod koniec XIX wieku skrócone wydania powieści i poematów sprzedawano po cenie 1 pensa, a pełne i ładnie wydane dzieło kosztowało ok. 10 szylingów. Pierwsze charakteryzowały się szarym i brzydkim papierem, niewyraźnym drukiem, nieporęczającą okładką, ale niską ceną, drugie były bardzo estetyczne, lecz drogie. Niszę tę wypełnia wydawnictwo „Penguin” oferujące dobrej jakości druk i edycję, choć w broszurowej oprawie, za niewielką cenę (6 pensów). R. Escarpit, *Rewolucja...*, dz. cyt., s. 24-27.

³¹ Por. J. Lalewicz, *Socjologia...*, dz. cyt., s. 179.

no nie przyznać racji Maryli Hopfinger i innym badaczom audiowizualności dowodzącym, że w wieku XX książka przestała być narzędziem rozpoznania rzeczywistości i została zastąpiona środkami masowego przekazu: radiem, kinem, telewizją, ilustrowanymi magazynami, plakatami itp., zaś kultura druku stała się obecnie ostatnim sposobem poznawania kultury. Wspominany już Marshall McLuhan w *Galaktyce Gutenberga* wiąże ten kolejny przełom z okresem elektronicznym, w którym komunikacja kulturowa odbywa się w sposób zapośredniczony przez media audiowizualne.

Jak pokazały to poprzednie rozważania, drogę do ikoniczności tekstu otworzyła kultura druku, jednak dopiero technologia przełomu wieków skorzystała w pełni ze wszystkich zdobyczy typografii. Najpierw fotografia, a za nią kino, telewizja wprowadziły do powszechnego modelu kultury nowy rodzaj doświadczenia rzeczywistości zapośredniczonego przez technologię – audiowizualność. Hopfinger wskazywała:

Percepcja typograficzna nastawiona przede wszystkim na lekturę tekstu werbalnego zderza się teraz z zupełnie innym rodzajem widzenia, zapowiadany już przez fotografię. Kino zwielokrotniło iluzyjność fotografii – nie tylko rejestrowało wizualną sferę niewerbalną, ale też potrafiło zatrzymać i powtórzyć ruch, a to dawało wrażenie rzeczywistości³².

Ten nowy typ percepcji wywiedziony z technologii zdominował kulturę wieku XX, podporządkowując słowo obrazowi. Począwszy od wynalazku fotografii, obraz zaczyna być traktowany jako rodzaj pisma, ustanawiając nowe relacje między językiem i obrazem, a jednocześnie w kulturze masowej przejmując rolę nadrzędnego narzędzia komunikacyjnego. Trudno zatem dziwić się pojawiającym się refleksjom na temat otaczającej współczesnego człowieka ikonosfery, zawłaszczającej całkowicie przestrzeń życia, wypierając inne sposoby komunikowania się, tj. pismo czy słowo. Niejednokrotnie przywoływany Ernest Gombrich w 1972 r. pisał:

Od rana do wieczora bombardują nas obrazy, kolorowe etykiety, opakowania, znaki drogowe i informacyjne, plansze reklamowe, fotografie, katalogi, mapy, wykresy, przesuwane obrazy w telewizji, ilustrowane książki, reprodukcje, kartki pocztowe, kolorowe przezroczka. [...] Wkraczamy w epokę historyczną, w której obraz wizualny zastąpi słowo pisane³³.

Powyższa wypowiedź jest jedynie symptomem powszechnego przekonania, że współczesna kultura obrazkowa odbiera znaczenie słowom. Trudno więc dziwić się niektórym krytykom kultury, że postrzegają oni historię rozwoju piśmienności kultur, a potem druku i mediów elektronicznych jako procesy degradujące prawdziwe wartości, zabijające twórczość, manipulujące odbiorcami. Twierdzą

³² M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 14.

³³ E. Gombrich, *Obraz wizualny*, tłum. A. Morawska, [w:] *Symbol i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 312 i nast.

tym samym, że „wynałazki techniczne upośredniają komunikację, deformują relacje człowieka z rzeczywistością, zacierają granicę między realnym światem a iluzją realności. Technika triumfuje nad kulturą”³⁴.

Warto jednak spojrzeć na rodzącą się w wieku XX kulturę audiowizualną przez pryzmat nowego typu relacji między słowem a obrazem. Maryla Hopfinger, wskazując na historię rozwoju piśmienności kultur, a potem druku jako alternatywnego rozwoju wobec istniejącej i żywej kultury oralnej, postrzega współczesną audiowizualność jako kolejny krok rozwoju cywilizacyjnego³⁵. Słowo nie znaczy w kulturze audiowizualnej mniej, wręcz przeciwnie – jest dziś nacechowane znaczeniowo o wiele bardziej niż kiedyś. Co prawda ma ono charakter pośredni, ponieważ dociera do odbiorcy dzięki technice rejestracji i odtwarzania, ale jest wzmocnione dźwiękiem i kolorem, będącymi ważnymi nośnikami znaczeń. Źródeł tego zjawiska należałoby szukać w kinie (a później także i w telewizji), które łączyło doświadczenia wzrokowe i słuchowe, zarazem ucząc znaczeniowego sąsiedztwa znaków wizualnych i audialnych. Rodzi się wówczas nowy model relacji słowa i obrazu, który za autorką *Doświadczenia audiowizualnego* można nazwać dynamicznym. Dzięki zjawisku audiowizualności ponownie zostaje zartata granica między przedstawieniem a znaczeniem, gdyż związek dźwięczącego słowa i ruchomego obrazu ma charakter dynamiczny i integralny. Niewątpliwie jest to zasługa zintegrowania obrazu ze sferą dźwiękową, to właśnie audiosfera, fonosfera i sonosfera dopełniają obraz, a tym samym dopowiadają znaczenie. W efekcie kultura audiowizualna zbliża się do tradycji oralnej, wiążąc ponownie słowo (jego wartość foniczną) ze znaczeniem, z tą różnicą, że czyni to za pośrednictwem technologii. Dystans pomiędzy odbiorcą a znaczeniem przekazu wprowadzony przez alfabet, a później druk, zostaje tu pośrednio zniwelowany, z drugiej strony istnieje on w sposób bardziej skryty, ukrywając się pod płaszczkiem technologii, stającą się coraz bardziej transparentną³⁶. Tym samym kultura ta oscyluje nieustająco między iluzją realności a językiem technologii, którym posługuje się nadawca.

Podobne napięcie można w kulturze audiowizualnej odnieść do sfery piśmienności. Jedną z kluczowych właściwości audiowizualności jest bowiem fotograficzność rozumiana jako zapis, relacja, która za pomocą pisma wizualnego na zasadzie pewnego podobieństwa, a zatem i umowności przedstawia jakieś znaczenie.

³⁴ M. Hopfinger, *Zimnym okiem...*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XXI wieku*, red. L. Burska, M. Zaleski, Warszawa 2001, s. 226. Warto zauważyć, że zacytowany fragment staje się dla autorki punktem wyjścia do polemiki z tym stanowiskiem.

³⁵ Por. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 129-152.

³⁶ Sytuację tę świetnie zilustrował Peter Greenaway w filmie *Księgi Prospera*, nawiązując do Szekspirowskiego powiedzenia „Nic w płaszczu Prospera” w odniesieniu do technologii audiowizualnej.

Piśmienny charakter kultury audiowizualnej ma swoje konsekwencje w wykorzystywaniu słowa pisanego w obrazie, w konsekwencji czego zaczyna przedstawiać i znaczyć jednocześnie. Tym samym oscyluje ono między wizualnością werbalną a wizualnością obrazową³⁷, występując samodzielnie (w postaci graffiti) lub w połączeniu z rysunkiem, obrazem czy fotografią (jak w przypadku komiksu czy reklamy). Początków tego zjawiska należałoby szukać w kinie niemym, gdzie słowo pisane pojawiało się na ekranie, stanowiąc ważny element narracji wizualnej i kompozycji spinającej poszczególne sceny. W konsekwencji pismo zagościło na ekranie, pełniąc funkcję informacyjną wewnątrz struktury przekazu filmowego (dialogi w filmie niemym, w telewizji tę funkcję posiadają teletekst czy telegazeta) oraz pomocniczą (w kinie dźwiękowym i w przekazie telewizyjnym czy wideo napisy umiejscawiają akcję lub są zapisem tłumaczenia). Pismo na ekranie staje się rodzajem telegeniczności, nosząc znamiona wydarzenia ekranowego poprzez odpowiednie zderzenie prezentowanego obrazu z typograficznie wyróżnionym zapisem (pasek informacyjny podczas programu lub elementy sloganu w reklamie).

Jednocześnie wraz z rozwojem kultury audiowizualnej i elektronicznej rodzi się przekonanie o coraz wyraźniej piśmiennym charakterze kultury³⁸, w której komunikacja określana jest przez pojęcia wtórnej piśmienności, wizualnej piśmienności czy telepiśmienności. Jak zauważa Eugeniusz Wilk, ewolucja w komunikacji to efekt zmieniającego się kontekstu kulturowego, silnie poddanego w ostatnim stuleciu technologii i pojawiającej się wraz z nią medialności, co skutkuje m.in. przesunięciem się akcentu na semiotyczny i pragmatyczny aspekt komunikacji, zwiększeniem roli innych poza wzrokiem zmysłów w odbiorze tekstu (mówi się np. o słuchu piśmiennym)³⁹. W obecnej sytuacji kulturowej można mówić o okresie przejściowym pomiędzy fazą pierwszą i drugą telepi-

³⁷ William Mitchell, jeden z protagonistów i głównych przedstawicieli zwrotu piktorialnego, wyróżnia obraz słowny (*verbal image*) jako jedną z podstawowych gałęzi w „rodzinie obrazów” oraz obraz graficzny (obrazki, oblicza, projekty), optyczny (odbicia i projekcje), perceptualny (dane sensoryczne, objawienia) oraz psychiczny (sny, wspomnienia, idee, wyobrażenia). W swojej książce *Picture Theory* postrzega pismo jako jeden z wariantów ikoniczności kultury – wizualną reprezentację mowy. W.J. Mitchell, *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 505. Podaję za: M. Drabek, *Dominacja wzroku. Kryzys pisma po zwrocie wizualnym*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2010, nr 8, s. 43 i nast. <http://www.khg.uni.wroc.pl/?type=artykul&id=122> [dostęp: 13.05.2013].

³⁸ Jednocześnie trudno nie zgodzić się z konstatacjami na temat współczesnej sytuacji komunikacyjnej jako wtórnej oralności zdefiniowanej przez Waltera Onga, który dowodzi oderwania słowa od sytuacji komunikacyjnej czy audiowizualnego odbioru na rzecz jego usamodzielnienia się, reprodukcji w nowych twórcach kultury itd. W.J. Ong, *Wtórna oralność*, tłum. J. Japola, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 178-190.

³⁹ Por. E. Wilk, *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000, s. 28 i nast.

śmienności. Faza pierwsza jest bowiem oparta na przekazach audiowizualnych oraz elektronicznych, tworząc w efekcie komunikację masową, z czym nadal ma do czynienia współczesny użytkownik kultury, faza druga natomiast to dominacja wielu różnych typów przekazu opartych na zasadzie nielinearności, realizująca się w komunikacji sieciowej, hipertekstowej, gdzie pismo nie jest już podporządkowane mowie. Można zatem przyjąć, że „w obecnych przekazach elektronicznych i nowych technologiach transmisji ważną rolę zaczyna odgrywać odchodzenie od linearności na rzecz interaktywności, interakcji i nielinearności. I te właśnie cechy są nowe w stosunku do wyznaczników oralności pierwotnej i piśmienności”⁴⁰.

Wobec powyższego można rozumieć konstatację Maryli Hopfinger, która pisze:

Wszystkie kompetencje osiągnięte przez człowieka w toku ewolucji kultury zachowują ważność w dwudziestowiecznym jej wydaniu, choć z pewnością zmieniają swoje funkcje. Ale zachowania oralne oraz niewerbalne i biegła znajomość pisma są podstawą rozumienia i partycypacji w nowej audiowizualnej konfiguracji. Jednocześnie potrzebne są nowe kompetencje, które pozwolą na udział w takich praktykach komunikacyjnych, jak kinowa, radiowa, telewizyjna, a także umożliwiają korzystanie z płyt czy kaset dźwiękowych, z wideo, komputera i Internetu⁴¹.

Jednocześnie warto zauważyć, że jeśli w kulturze pisma i druku partycypacja w jej dobrach wymagała pewnego wtajemniczenia, posiadania kompetencji czytelniczych, a później także zaplecza finansowego zapewniającego dostęp do książek, których brak właściwie eliminował z udziału w kulturze, to kultura audiowizualna jest otwarta dla wszystkich. Jej masowość, egalitarność oznaczają potencjalność odbiorców, a zarazem opcjonalność wyboru ze względu na możliwości odbiorcze przekazu audiowizualnego. Kultura audiowizualna stała się bardzo szybko symbolem demokratyzacji, a jednocześnie standaryzacji i uprzemysłowienia, bo zarówno jej produkcja, jak i odbiór ze względu na silne powiązanie rzeczywistości z samym przedstawieniem medialnym (Jean Baudrillard powie tu nawet o śmierci realności⁴²) nie wymagały dodatkowych kompetencji. Taki kształt kultury nie mógł pozostać bez wpływu na powstającą w wieku XX literaturę, zważywszy na jej masowy charakter i zagospodarowywanie wyobraźni odbiorcy przez spektakle medialne, jak również ze względu na zmieniający się charakter samego słowa, pisma i jego coraz bardziej wizualnego charakteru.

Pomijając w tym miejscu szczegóły, które będą stanowić podstawę rozważań dalszych rozdziałów, warto jedynie zasygnalizować podstawowe zmiany, dokonujące się tak na poziomie formy wypowiedzi-gatunku, jak i języka, poetyki czy

⁴⁰ U. Żydek-Bednarczuk, *Tekst w Internecie i jego wyznaczniki*, [w:] *Dialog a Nowe Media*, red. M. Kita, Katowice 2004, s. 16.

⁴¹ M. Hopfinger, *Zimnym okiem...*, dz. cyt., s. 230.

⁴² Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175-189.

wreszcie tematyki. Właściwie od momentu pojawienia się zjawisk audiowizualnych, czyli wejścia kina do kultury masowej komunikacji, można zaobserwować wzajemną inspirację literatury i przekazów audiowizualnych. Początkowo to kino, szukając swego miejsca w świecie wyrazu artystycznego, odwoływało się do korzeni literackich. Wielu twórców, a zarazem teoretyków kina zwracało uwagę na podobieństwo tekstu filmowego i literackiego ze względu na narracyjność czy gatunkowość, a także podejmowanie przez obie praktyki komunikacyjne kulturowych i społecznych tematów związanych ze sprawami fundamentalnymi dla człowieka i cywilizacji. Podkreśla się wówczas również analogie w sposobach kreowania postaci i metodach rozwiązywania konfliktów, czemu służyć miało używanie podobnych figur narracji, w budowaniu kolejnych scen za pomocą montażu i kompozycji dzieła literackiego (jak mawiał Jean-Luc Godard: „Każdy film musi mieć początek, środek i koniec, choć niekoniecznie w tej kolejności”); czy wreszcie czerpanie przez scenariusze filmowe z wzorów literackich. Zresztą sam scenariusz jawił się przede wszystkim jako forma narracji, mająca na celu przede wszystkim prezentację zdarzeń, akcentując dynamiczne i statyczne motywy, wątki, tematy i fabułę. Mimo że scenariusz podporządkowany był czynnikom wizualnym i plastycznym, jego konstrukcja opierała się na ukazaniu dramaturgii wydarzeń i psychologicznym rysunku postaci, w czym pomagały wprowadzane dialogi. Tym samym film, przejmując funkcje literatury, zawłaszcza jej dziedziny komunikacji społecznej, powoli zajmując jej miejsce.

Związki pomiędzy filmem a literaturą charakteryzuje pewna dwutorowość i dwukierunkowość, wynikająca z faktu, iż w niedalekiej przeszłości obie te dziedziny czerpały z siebie nawzajem. Powszechnie wiadomo, że filmoznawstwo korzystało z dorobku teoretycznego literaturoznawstwa. W rozważaniach stawiających sobie za cel wypracowanie teorii dzieła filmowego, a w szczególności w przypadku prób lingwistycznego podejścia do filmowego materiału, wskazać można wiele przykładów zestawiania filmu i poezji. „Gdyby porównać kino ze sztuką słowa, gatunkiem mu najbliższym okaże się nie proza, lecz poezja” – pisał J. Tynianow⁴³, według którego

sztuka filmowa zakłada pewną abstrakcję środków – musi się więc liczyć z oporem materiału, który nie zawsze poddaje się tym zabiegom. Sztuka filmowa polega jednak przede wszystkim na sposobach używania tych środków – jest więc pokrewna literaturze. Język filmowy można w tej sytuacji porównać z językiem artystycznym, a kadry – elementy tego języka – ze słowem użytym poetycko⁴⁴.

⁴³ J. Tynianow, *Prawa kina*, tłum. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972. Cyt. za: W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice 1986, s. 11.

⁴⁴ Tamże.

Zjawisko filmu z punktu widzenia poetyki analizował w roku 1933 Roman Jakobson. Jego koncepcja opierała się na zasadzie *pars pro toto* umożliwiającej ekranową zamianę rzeczy na znaki. Rzecz optyczna i akustyczna, podlegająca zamianie na znak, jest podstawowym, specyficznym materiałem kina. Twórca posługuje się przede wszystkim metaforą i metonimią; są to dwa środki konstruowania filmu. Konstrukcja polega na montażu – dzięki niemu tworzy się system znaków kina współzależny od realnych przedmiotów fotografowanych⁴⁵. Zdaniem Jakobsona, jasne jest, iż:

między znakami wizualnymi, przestrzennymi, w szczególności malarstwem, a – z drugiej strony – sztuką literacką i muzyką, mającymi do czynienia przede wszystkim z czasem, istnieje nie tylko pewna liczba znaczących różnic, ale mają one również liczne cechy wspólne. [...] Dla widza realizującego symultaniczną syntezę obrazu, obraz ów istnieje w całości przed jego oczami, jest jeszcze obecny; ale gdy słuchacz przystępuje do syntezy tego, co usłyszał, fonemy w istocie już się zatarły. Mogą one przetrwać jedynie w formie zachowanych obrazów, jakby skróconych wspomnień⁴⁶.

Zgodnie z opracowanym w 1948 roku przez francuskiego filmowca Alexandre'a Astruca konceptem krytycznym *camera-stylo*, kino jako środek indywidualnej ekspresji weszło wówczas w fazę rozwoju zwaną epoką piszącej kamery, instrumentu pozwalającego artyście wyrazić własne myśli i obsesje, podobnie jak dzieje się to w literaturze. Astruc pisał:

Reżyser będzie musiał powiedzieć ja, jak powieściopisarz czy poeta, i naznaczyć własną obsesją drgające kadry taśmy filmowej. [...] Kino ma jedną przyszłość: tę, w której kamera zastąpi pióro; dlatego mówię, że jego język nie jest językiem powieści ani reportażu, lecz językiem eseju⁴⁷.

⁴⁵ Por. R. Jakobson, *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film...*, dz. cyt. Cyt. za: W. Osadnik: *Lingwistyka...*, dz. cyt., s. 13. Na powinowactwo literatury i filmu zwracają uwagę również: J. Rek, *Między filmem a literaturą. Szkic do portretu Łódzkiego Ośrodka badań nad filmem*, [w:] *Film: Obraz – Język – Wyobraźnia – Idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 233-257, W. Godzic, *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984.

⁴⁶ R. Jakobson, *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, tłum. R. Mayenowa, Warszawa 1989 s. 83.

⁴⁷ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 41. Inny z przedstawicieli szkoły formalnej – Borys Eichenbaum – zwracał uwagę na odmienną sytuację, w jakiej znajduje się widz kinowy i odbiorca tekstu pisanego. Ten pierwszy, egzystując w całkowicie nowych warunkach percepcji, zupełnie różnych od warunków towarzyszących procesowi czytania, wychodzi od przedmiotu, od wzrokowo percypowanego ruchu i dąży do jego przemyślenia, do konstrukcji mowy wewnętrznej. Eichenbaum przeciwstawił tym samym kulturę filmową (stanowiącą specyficzną symbol epoki) minionej kulturze słowa, a sytuację, w jakiej znajduje się widz kinowy szukający odpoczynku od słowa, pragnący przede wszystkim widzieć i odgadnąć, sytuacji zwykłego czytelnika. Szerzej kwestia związków pomiędzy poetyką literatury utrwalonej na nośniku „tradycyjnym” (drukowaną) a poetyką filmu analizowana była w książce B. Bodzioch-Bryły, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006 (i następne), s. 94-129. Tam też zamieszczona została bibliografia pozycji dotyczących tego tematu oraz przykłady dzieł literackich nawiązujących do poetyki filmu.

W efekcie literatura wchodzi w mariaż z filmem, co wynika z jednej strony z fascynacji nowymi technikami audiowizualnymi i możliwościami, jakie z tego wynikają dla literatury, z drugiej zaś z wykształcenia nowego typu odbiorcy masowego, oczekującego tekstów silnie zdynamizowanych, obrazowych, zacierających granice między przedstawieniem a znaczeniem. Ten pierwszy przypadek wydaje się charakterystyczny dla fascynacji awangardy literackiej z lat 20. i 30. XX wieku kulturą filmową oraz literatury powojennej (zarówno w jej wydaniu dokumentarystycznym, jak i alegorycznym). Powstająca wówczas przede wszystkim poezja (od Apollinaire’a do Wierzyńskiego, Wata czy Czyżewskiego), ale i proza (żeby wymienić tylko polskie przykłady: *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo* Irzykowskiego czy *Palę Paryż* Ważyka) wprowadza do literatury rozwiązania zaczerpnięte z kinematografii: skrótowość, kondensację, dynamikę, rozwiązania montażowe itp. Drugie zjawisko, mimo że dotyczy obiegu popularnego, ma o wiele większą siłę oddziaływania, wiąże się bowiem z powstawaniem literatury tworzonej co prawda w odmiennym materiale semiotycznym, jednak realizującej podobne treści i proponującej analogiczne rozwiązania estetyczne jak w filmie. Powstające teksty literackie bazują w dużej mierze na ukształtowanym przez kino podziale gatunkowym, co więcej – przejmują z obrazu filmowego unaoczniający opis rzeczywistości oraz język i sposób opowiadania wyzuty z literackości na rzecz autentyczności i sytuacyjności obrazu filmowego. Poza kwestiami estetycznymi i stylistyką można ponadto zwrócić uwagę na powstanie nowego typu powieści, które Maryla Hopfinger określa „literaturą paraaudiowizualną”, sytuując w niej powieściowe wersje gatunków filmowych lub zapisane w formie literackiej scenariusze filmowe⁴⁸. Warto jeszcze raz podkreślić, że podstawą rozwoju filmu była kultura typu werbalnego, dlatego punktem odniesienia dla praktyki filmowej stała się kultura literacka – jej skłonność do narracji, fabularności. Literackość sztuki filmowej spowodowała wyodrębnienie i wyeksponowanie sztuki scenopisarskiej i ukształtowała nowy typ przekazu, autonomiczny, rządzący się swoimi prawami – scenariusz. U zarania koncepcji każdego filmu stanął tekst, który pokazywał zaufanie do słowa jako podstawy późniejszej realizacji filmowej. Jednocześnie samoistność scenariusza spowodowała wejście tego przekazu do sfery literackiej, funkcjonującej w formie drukowanej i udostępnionej czytelnikom jak każdy inny rodzaj tekstu⁴⁹. Zjawisko to dość powszechnie traktowania scenariuszy jako pełnoprawnych form literackich jest poniekąd efektem nobilitacji samej sztuki filmowej i silnego związania

⁴⁸ Por. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 155-163.

⁴⁹ Por. M. Hopfinger, *Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej*, [w:] *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa–Katowice–Kraków 1980, s. 163-179.

słowa z obrazem, które nastąpiło w wyniku przekonania o przekładalności tekstu literackiego na tekst filmowy i odwrotnie. Oba typy wypowiedzi koegzystują, przenikają się, bywają źródłem wzajemnych inspiracji, tworząc kontekst dla komunikacji społecznej. W efekcie kultura literacka XX wieku zostaje zdominowana przez powtarzalne i standaryzowane przedstawienia rzeczywistości, bazujące na rozwiązaniach zaczerpniętych z przekazów audiowizualnych zarówno na poziomie poetyki, stylu, jak i tematu oraz sposobu jego ujęcia, których celem nie jest już oryginalność i nowatorstwo, ale właśnie jak najszersze spectrum oddziaływania. Literatura wraz z kulturą audiowizualną kierują do współczesnego odbiorcy dość spójny przekaz, jak pisze Maryla Hopfinger:

Na tej wspólnej płaszczyźnie literatura spotyka się z paralelnymi wypowiedziami audiowizualnymi – kinem gatunków i kinem autorskim, serialami i dokumentami telewizyjnymi, narracyjnymi grammi fabularnymi «twarzą w twarz» i komputerowymi. Zdarza się, że utwory literackie tworzą wspólne segmenty z audiowizualnymi. Tak jest z pewnością w przypadku dokumentu i fantastyki⁵⁰.

W konsekwencji rodzi to zupełnie nowy rodzaj przekazu literackiego opartego w dużej mierze na rozwiązaniach medialnych i mechanizmach wywiedzionych z kultury przemysłowej, który domaga się wykształcenia nowych narzędzi badawczych, bowiem klasyczne rozwiązania literaturoznawcze wydają się niewystarczające.



Zagadnienia: determinizm technologiczny; kultura oralna, piśmiennicza, typograficzna – druku, audiowizualna, elektroniczna.

⁵⁰ M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 44.

II. Konwergencja nowych mediów i literatury

Do czterech etapów rozwoju kultury (oralnej, piśmiennej, typograficznej i elektronicznej⁵¹) należałoby dodać obecny okres, związany z rewolucją cyfrową⁵². Trudno polemizować z faktem, że to właśnie komputerowa rewolucja medialna określiła na nowo kategorie oralności, piśmienności i obrazowości, a co za tym idzie – wyznaczyła nowe miejsce tekstowi, określając jego sposób funkcjonowania w świecie cyfrowym (wirtualnym i sieciowym)⁵³. W nowej sytuacji mediów cyfrowych teksty spotkały się z maszynami kruszącymi słowo⁵⁴, poddającymi próbie ich pierwotne uporządkowanie, naruszającymi ontologiczne granice. Zmiany pojawiające się wraz z technologią nowych mediów⁵⁵ spowodowały

⁵¹ Klasyfikację tę proponuje Walter J. Ong w książce *Oralność i piśmienność* (s. 110), podobnie widzi następujące po sobie okresy Marshall McLuhan w eseju *Galaktyka Gutenberga* oraz Steven Harnad (*Post-Gutenberg Galaxy*), który jednak przesuwając akcent ery elektronicznej z mediów audiowizualnych na cyfrowe. Podają za: E. Wilk, *Nawigacje...*, dz. cyt., s. 20.

⁵² Rewolucję cyfrową określa się poprzez kompleks zjawisk, do których należą: komputer jako podstawowe narzędzie komunikacyjne, postęp w dziedzinie technologii komputerowych, nowe oprogramowanie, powszechna digitalizacja, rozwój technik światłowodowych i bezprzewodowych oraz mediów telematycznych, rozwój społeczności online oraz konwergencja.

⁵³ Szeroko komentuje ten fakt Mike Sandbothe, odnosząc się do zjawisk upiśmiennienia mowy, oralizacji pisma, ikonizacji pisma oraz upiśmiennienia obrazu. M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 205-231.

⁵⁴ Na temat ich specyfiki wypowiada się W. Chyła, *Kruszenie słowa przez maszyny tekstualne*, [w:] tegoż, *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań 2008, s. 63-78.

⁵⁵ Lev Manovich, charakteryzując język nowych mediów, wymienia takie ich właściwości, jak:

- Reprezentacja numeryczna – wszystkie obiekty nowych mediów są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej. Obraz lub kształt mogą być zapisane jako funkcja matematyczna. Obiekty mogą być poddane obróbce algorytmicznej; są programowalne; składają się tu z elementów „dyskretnych”, nieciągłych.
- Modularność budowy poszczególnych obiektów. Każdy z nich składa się z niezależnych od siebie części, z których każda zbudowana jest z mniejszych, również niezależnych elementów, i tak dalej, aż do poziomu niepodzielnych pikseli, punktów 3D, znaków tekstowych. Usunięcie jednego z elementów (dodanie nowego, wymiana) nie narusza zasadniczo całej struktury przekazu.

także przekształcenia w sposobie dystrybucji literatury/sztuki, co poszerzyło zasięg odbioru dzieł literackich, które przestają być powiązane tylko z tradycyjnymi nośnikami – takimi jak np. książka, prasa, radio – i dzięki cyfrowym rozwiązaniom wchodzi w obieg sieciowy⁵⁶, osadzone zostają w polu interaktywności będącej – jak odnotował Ryszard W. Kluszczyński – kategorią „zawdzięczającą swe powstanie rozwojowi nowych technologii [...], których wspólną właściwością jest komunikacja i wyrastające z niej współdziałanie pomiędzy człowiekiem a elektroniczną maszyną obdarzoną (w większym lub mniejszym stopniu) sztuczną inteligencją”⁵⁷. Coraz doskonalsze interfejsy, będące bramą prowadzącą do nowych wymiarów, umożliwiają podmiotowi przenikanie do rzeczywistości wirtualnej, zwiększając potencjał jego działań⁵⁸. Interfejs jest pojęciem wieloznacznym, może nim być powierzchnia styku/połączenia pomiędzy obiektami,

może funkcjonować jako fizyczna granica pomiędzy jakimiś częściami, część systemu wysyłająca i odbierająca sygnały, swego rodzaju urządzenie interkoneksji, służące do komunikowania pomiędzy narzędziem a jego użytkownikiem i *vice versa* [...], miejsce styku, przestrzeń graniczna zapowiadająca [...] transgresję⁵⁹.

Zauważalne jest, że zaciera się granica między rolą technologii jako przekaznika i narzędzia kształtującego znaczenie. Technologia nie jest tylko środkiem przekazu, staje się czynnikiem w istotny sposób oddziałującym na jego kształt, bowiem treści są zawsze zależne od sposobu ich przekazywania, „tekst jest całością znaczeniową, w której sens współkreowany jest przez interakcje, w jakie wchodzi treść ze sposobem jej przekazywania i nadbudowanym nad nim systemem reguł kształto-

- Automatyzacja – tworzenie przekazu może być powierzone w pewnym zakresie np. programom komputerowym, bez bezpośredniego uczestnictwa człowieka, w który to sposób z procesu twórczego można (częściowo) wyeliminować intencjonalność.
- Wariacyjność (płynność, zmienność). Nie istnieje ostateczna, raz na zawsze utrwalona postać przekazu (jak w tradycyjnym tekście pisanym, filmie klasycznym czy wideo), można stworzyć teoretycznie niezliczone odmiany, czyli „wariacje” przekazu, a użytkownik komputera staje się twórcą przekazów i partnerem nadawcy, wchodząc z nim w dialog.
- Transkodowanie (swoisty „przekład” tekstów kultury na język zrozumiały dla komputera). W ten sposób oddziałują na siebie dwie warstwy: komputerowa i kulturowa. Badacz nie wyklucza, że ta pierwsza wpływa na tę drugą: tak powstają np. nowe gatunki medialne, nowe treści przekazu, a także zmienia się organizacja mediów rozumianych jako instytucje.

L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 91-118.

⁵⁶ Tego typu przemiany dokładniej analizuje I.S. Fiut, *Twórczość literacka w sieci*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 230.

⁵⁷ R.W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwości odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, [w:] *Estetyczne przestrzenie nowoczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 143.

⁵⁸ Por. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 35.

⁵⁹ P. Zawojski, *Ciało jako interfejs. O kilku (nie)przypadkowych sytuacjach, w których staje się (współ)twórcą*, [w:] *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 254.

wania znaczeń charakterystycznym dla danego medium (np. literatury, komiksu, komputera, filmu)⁶⁰. Nowe media kształtują wiele zjawisk kulturowych, w tym językowych. Zdaniem Janusza Gajdy, dzięki nim system komunikowania się współczesnego człowieka uległ znacznemu wzbogaceniu⁶¹. Każde nowe medium zmienia porządek postrzegania rzeczywistości, co pociąga za sobą przekształcenie sposobu komunikowania się ze światem⁶². Współczesne zmiany sytuują człowieka w obrębie elektronicznej antroposfery, w której, według Sideya Myoo/Michała Ostrowickiego, doświadczenia nie są kształtowane przez fizyczność, lecz wynikają z immaterii rzeczywistości elektronicznej⁶³. Ten rodzaj antroposfery sprzyja procesom hybrydyzacji, objęte nimi zostają: przestrzeń (o charakterze bimodalnym, oparta na współlistnieniu przestrzeni fizycznej i elektronicznej), treść (dochodzi do przetworzenia treści pochodzącej ze świata fizycznego w artefakt), osobowość (przekształcenia wynikają np. z odmiennych zasad komunikowania się niż w świecie fizycznym i innej organizacji relacji międzyludzkich), wyobrażenia (gdyż dzięki osiągnięciom technicznym dochodzi do urzeczywistnienia dawnych marzeń, to, co było niemożliwe, staje się osiągalne), wartość (wartości metafizyczne przekształcają się w rzeczywistości elektronicznej)⁶⁴.

Literatura osadzona w nurcie zjawisk intermedialnych, wywołujących synestezyjne złączenie, wymaga specyficznego odbioru, który nazwać można czytaniem audiowizualności⁶⁵ powstałej dzięki temu, że pisarze podjęli motywy i wątki związane z różnymi mediami oraz pokazali sposób ich narracji⁶⁶. Wojciech Józef Burszta uważa, że każda epoka ma swojego wampetera, a obecnie – co uświadamiają wska-

⁶⁰ E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 282.

⁶¹ J. Gajda twierdzi, że nie można przeszacować szans, jakie stwarzają hipermedia, komputeryzacja, sieć, ale też trzeba zauważyć wiele wywoływanych przez nie zagrożeń, por. J. Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2008, s. 135. Nowe kanały komunikacyjne przyczyniają się również do wzbogacenia słownictwa, pojawiają się nowe terminy, którymi posługuje się społeczeństwo sieciowe, np. hejtowanie, szafirka, bloger.

⁶² Por. K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 289.

⁶³ Sidey Myoo/Michał Ostrowicki, *Ontoelektronika*, Kraków 2013, s. 27.

⁶⁴ Kwalifikatory hybrydyzacji przyjęte zostały za: Sidey Myoo/M. Ostrowicki, *Ontoelektronika...*, dz. cyt., s. 72-76.

⁶⁵ Czytanie audiowizualności jest efektem tendencji do poszerzania ram literatury poprzez zanektowanie przez nią różnych zjawisk kulturowych i technologicznych. Szerzej na ten temat wypowiada się A. Regiewicz, *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich*, [w:] *Między XX i XXI wiekiem. Z warsztatów badawczych*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, L. Będkowski, Częstochowa 2014 (w druku).

⁶⁶ Maryla Hopfinger uznała, że w zakresie wprowadzania do poezji elementów audiowizualnych istotne są rozwiązania wprowadzone przez międzywojennych poetów, m.in. Adama Wazyka, Anatola Sterna, Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Juliana Tuwima, Stanisława Młodożeńca, por. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 153.

zane zjawiska – z pewnością ta rola przypada komputerowi i sieci⁶⁷, dzięki nim powstały nowe obszary zjawisk społecznych, kulturowych, naukowych – np. rozwija się antropotechnologia. Pod wpływem zmian wywołanych nowymi technologiami pojawił się *homo irretitus* żyjący w dwu światach – realnym, w którym wspomaga się nowościami technicznymi i technologicznymi, i w obszarze wirtualnym, w którym jest w znacznie większym stopniu od nich zależny⁶⁸.

Intermedialność przynosi dzieła zawartościowo niestabilne, ich zmieniające się często ustrukturuowanie powoduje, że prymarność składników za każdym razem może być inna, dominować może np. żywioł poezji fonicznej lub konkretnej, albo muzyki elektronicznej lub konkretnej, za innym razem istotny może się okazać element szumu albo technika kolażu... Określając podstawę efektu intermedialnego, można odwołać się do poglądów Dicka Higginsa nazywającego happening intermedium sytuującym się między kolażem, muzyką i teatrem⁶⁹. Idąc tym tropem, Roman Bromboszcz potraktował wyłanianie się intermediiów jako zjawisko związane z przekraczaniem i rozmywaniem granic gatunkowych⁷⁰, co dowodzi zmiany sposobu pojmowania literatury i sztuki. Rezultatem tych przemian staje się wzbogacenie środków wyrazu poprzez zaanektowanie rekwizytów i narzędzi wspomagających powstawanie efektów uznawanych wcześniej za pochodzące z obcego obszaru lub traktowanych jako rozwiązania nieartystyczne⁷¹, jak np. eksponowane przez poetów cybernetycznych sprzężenie zwrotne czy wprowadzanie do multimedialnych projektów kompozycji stochastycznych. Poszerzenie arsenału środków artystycznych osiągnięte zostaje na drodze rozbudzenia potencjału intertekstualnego, przejawiającego się jako szczególny rodzaj strategii intersemiotycznej, opartej na przeniesieniu z różnych obszarów kulturowych, gatunków i rodzajów literackich, a także wypowiedzi paraliterackich, różnych form działalności artystycznej i nieartystycznej, elementów, które włączone zostają w grę z odbiorcą odkrywającym dzięki tej strategii we współczesnym dziele formy zaanektowane, stające się składnikami multimedialnych projektów. Wieloskładnikowość powoduje, że są one nośnikami szumu, zamierzonego efektu artystycznego, pojawiającego się zarówno w pracach analogowych, jak i osadzonego w cyfrowym środowisku.

⁶⁷ Por. W.J. Burszta, *Internetowa polis w trzech krótkich odsłonach*, [w:] *Ekran, mit, rzeczywistość*, red. W. Lipnik, Warszawa 2003, s. 157.

⁶⁸ Specyfikę istnienia tego bytu dokładniej określił Edwin Bendyk, *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Warszawa 2004, s. 9 i nast.

⁶⁹ Por. D. Higgins, *Intermedia*, tłum. M. i T. Zielińscy, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 123.

⁷⁰ R. Bromboszcz, *Intermedialność. Pewne podejście do zagadnienia*, medium.perfokarta.net/PDF/intermedia.vr.flash.pdf [dostęp: 16.06.2013].

⁷¹ Tamże.

Z nowymi mediami powiązany jest typ audiowizualności elektronicznej/cyfrowej, której korzenie osadzone są w tradycji obszarów analogowych⁷², wprowadzającej dehierarchizację zjawisk artystycznych, literackich, reorganizację życia literackiego, przemianę sposobu pisania/tworzenia i przekształcenia stylów odbioru. Przyjęte przez tę literaturę strategie komunikacyjne stają się podobne do szeroko pojętych praktyk komunikowania się w obrębie społeczeństwa sieciowego. Zasygnalizowany typ zjawisk ujawnia cechy znamienne dla postmodernistycznego porządku, który – jak odnotowała Beata Frydryczak – przyniósł pluralizm stylów, eklektyzm, „style-hybrydy”, „wszelką złożoność”, sprzeczność i „interdyscyplinarność”, podwójne kody, zerwanie z mesjanistyczną misją i traktowanie artysty jako demiurga⁷³. Nowe media wprowadziły sztukę, literaturę i książkę w obszar zjawisk performatywnych, który kontynuuje tradycje drugiej awangardy, ale jednocześnie naznaczony jest przemianami znamienymi dla XXI wieku. Zdaniem Jacka Wachowskiego, obecnie performance stał się jedną z najbardziej uniwersalnych form w obiegu kulturowym⁷⁴, jego granice ciągle się poszerzają. W obrębie działań tego typu artyści dokonują przekształceń przestrzeni, prowokują publiczność, szukają nowych środków ekspresji, przetwarzają dźwięki, demonstrują transformację ciała⁷⁵. W obecnych rozważaniach uwaga poświęcona będzie wybranym dziełom, których konstrukcja i sposób funkcjonowania są typowe i uniwersalne, można je odnieść do wielu bytów artystycznych powiązanych z nowymi mediami.

Poniżej zostaną przedstawione analizy i interpretacje wybranych projektów, które reprezentują zjawiska powszechnie występujące w obszarach kulturowych znajdujących się pod wpływem oddziaływania mediów audiowizualnych i nowych mediów, szczególnie tych powstających w środowisku cyfrowym. Niektóre teksty funkcjonowały najpierw w tradycyjnym zapisie papierowym, powiązane były z książką, później przeniesione zostały do środowiska cyfrowego⁷⁶. Proces tworzenia cyfrowych adaptacji utworów literackich, powstałych na bazie zapisu tradycyjnego, oraz tworzenie tekstów/projektów cyfrowych niezależnych

⁷² Np. widoczne jest ich powiązanie z tradycyjnym kinem, por. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 10.

⁷³ Por. B. Frydryczak, *Czy istnieje estetyka posthumanistyczna?*, [w:] *Oblicza postmodernizmu. Teorie i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992, s. 171.

⁷⁴ Por. J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 96, 115.

⁷⁵ Por. tamże, s. 96-97.

⁷⁶ Zauważyć trzeba, że bardziej złożona sytuacja wiąże się z utworami członków Perfokarty, którzy część swoich tekstów wydają także w formie książkowej. Tomiki te, o czym będzie jeszcze mowa, można zaliczyć do postksiążek. Również hybrydowe książki Andrzeja Głowackiego, wydawane w wersji analogowej, przenoszą się w obręb cyfrowego środowiska, którym jest wirtualna jaskinia lub przetworzone są w ten sposób, by jako interaktywna gra dostępne były dla użytkowników androidów.

od konkretnego utworu zapisanego wcześniej w formie książkowej, otoczony bogatymi odniesieniami intertekstualnymi, uświadamia, że „[...] każde konkretne dzieło sztuki rodzi się z innego dzieła czy innych dzieł, zawierających rozpoznane w nim pokrewne tendencje generalnie choćby cząstkowe. Sztukę rodzi przede wszystkim sama sztuka”⁷⁷. Wniosek ten wynika z odkrycia palimpsestowego układu dzieł literackich, co odnotowują refleksje postmodernistyczne – dowodzące, że „każdy nowy tekst jest napisany na starym tekście”⁷⁸. Oczywiście refleksja ta nie byłaby możliwa bez odwołania się do wypracowanej na gruncie poststrukturalizmu teorii intertekstualności⁷⁹, która bardzo szybko zdominowała wszystkie dyskursy kulturowe, w tym także medialne, na co pozwoliło szerokie rozumienie tekstualności i relacyjności zawarte w koncepcji wzajemnych powiązań⁸⁰. Przyjmując postmodernistyczne założenie, że każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu, badania nad tekstami audiowizualnymi (szczególnie nad nowymi mediami) podążyły w tym kierunku, dostrzegając w związkach literatury i nowych technologii urzeczywistnienie i realizację koncepcji intertekstu. Intertekstualność rozumiana zarówno wąsko jako zdolność tekstu do łączenia się z innymi tekstami, jak i szeroko – jako potencjał tekstu do „rozwgwieżdżania się” – pozwoliła zestawić ją ze zjawiskami nowych mediów⁸¹. Stało się tak między innymi ze względu na właściwości tekstu cyfrowego, opartego na kodzie komputerowym, jego przyłączeniowym charakterze i towarzyszących temu elektronicznych hi-

⁷⁷ Odnotowano uwagę Zdzisława Kępińskiego, *Impresjonści u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.

⁷⁸ Por. D.W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, tłum. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1994, s. 55.

⁷⁹ Por. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394-418.

⁸⁰ Koncepcja intertekstualności rozumiana zarówno jako rodzaj związków literackich między tekstami, wpływu jednego na drugi, jak i specyficzna właściwość tekstu polegająca na jego odbiorze zależnym od znajomości innych tekstów została omówiona na gruncie literaturoznawstwa europejskiego i polskiego, żeby wymienić tylko te najważniejsze prace: H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 317-366, E. Kasperski, *Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, [w:] tegoż, *Literatura i różnorodność. Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996, s. 91-105, H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 215-238, R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79-109; M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 87-124 i inne.

⁸¹ Por. M. Pisarski, *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8, s. 183-194.

perłączy itp. Tym samym realizowany w nowych mediach model intertekstualności wydaje się najbliższy palimpsestowemu modelowi intertekstualności⁸², to znaczy wertykalnemu i czasowemu, w którym kolejne warstwy, nakładanie się nowego tekstu na tekst wcześniejszy odbywa się stopniowo.

Zdaniem Piotra Zawojskiego, współczesna kultura audiowizualna ma właśnie charakter palimpsestu, którego istotę przedstawił następująco:

Ten globalny palimpsest złożony jest z różnego rodzaju dzieł wykorzystujących przywłaszczenia obrazowe (*appropriations object trouve*), czyli odnalezione i wydobyte z charakterystycznej rzeczywistości trywialne przedmioty, motywy ikonograficzne, które przez demiurgiczny gest artysty tworzącego audiowizualne kompozycje collage'owe – wpisują się w świat wartości estetycznych. Taką samą funkcję spełniają w sztuce wideo ponownie wykorzystane fragmenty, niegdyś przez kogoś innego zarejestrowane, wykreowane obrazów audiowizualnych. Owe *found footage* to kolejne potwierdzenie palimpsestowości współczesnej audio – i ikonosfery⁸³.

Uwaga ta odnosi się także do obrazu elektronicznego niosącego nową jakość⁸⁴.

Wskazany obszar obejmuje nieustanna semioza, sprawiająca, że – jak stwierdził Wojciech Kalaga – znaki stale odnoszą się do siebie, wzajemnie się interpretują, a ponieważ ilość relacji zachodzących między nimi jest nieskończona, to w obszarze kultury wciąż rodzą się nowe sytuacje⁸⁵, dzięki którym odsłonięte zostają kolejne odniesienia intertekstualne. Wskazane zjawisko powiązane jest z konwergencją mediów rozumianą nie tylko jako zacieranie granic między różnymi mediami, ale także i sposobami komunikacji⁸⁶. Efekt ten wynika ze zdolności wzajemnego przenikania mediów. Konwergencja, zogniskowana wokół sieci⁸⁷, zmienia sytuację komunikatów, gdyż w środowisku cyfrowym wszystkie komunikaty powstają w taki sam sposób – w związku z tym nie ma różnicy w tworzeniu/powstawaniu dźwięku czy obrazu, nie różni się również technika ich zapisu, tym samym proces twórczy, niezależnie od formy wypowiedzi, ma zawsze wspólny mianownik. Nieustanna semioza jest w tym obszarze wywołana aktywnością semiononautów⁸⁸.

⁸² Gérard Genette wśród pięciu typów intertekstualności wymienia hipertekst, definiując go jako każdą relację, „która łączy tekst B (hipertekst) z wcześniejszym tekstem A (hipotekstem), na który tekst A zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem”. G. Genette, *Palimpsesty...*, dz. cyt., s. 323.

⁸³ P. Zawojski, „Stara estetyka” w *konfrontacji z nowymi mediami*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 162.

⁸⁴ Por. A. Gwóźdź, *Inna cywilizacja obrazu*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 49.

⁸⁵ Por. W. Kalaga, *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001.

⁸⁶ Por. K. Kopecka-Piech, *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia Medioznawcze – Media Studies” 2011, nr 3 (46), s. 12-13.

⁸⁷ Dokładniej charakteryzuje ją K. Kopecka-Piech, *Koncepcje...*, dz. cyt., s. 17, określając ją jako konwergencję sieciową.

⁸⁸ Na ich temat wypowiada się, w kontekście koncepcji Marka Ameriki, Ewa Wójtowicz, *Przez*

Przenikanie jest znamioną cechą współczesnej wizualności, zjawisko to towarzyszy wielu istotnym zmianom w kulturze. Urszula Jarecka, obserwując je, odnotowała:

Przenikanie, płynność dziedzin i sfer, wychodzenie poza granicę wąskiej specjalizacji wyrażają z unifikacji produktów i zjawisk w latach pięćdziesiątych przypisywanej kulturze popularnej. Obecnie ta osmoza nie jest traktowana jako zagrożenie. Tolerancja dla wielości i różnorodności sprzyja przenikaniu postaw, gatunków, mód i tendencji, co zaowocowało m.in. wzajemnym przenikaniem sfer sztuki wysokiej i popularnej⁸⁹.

Zjawisko to przyczynia się do istotnych przesunięć w obszarze wartościowania, ukształtowania wypowiedzi hybrydycznych i pojawienia się nowych określeń genologicznych. Zwiastunem przesunięć w sferze wartości było prowokacyjne stwierdzenie Marka Ameriki: „Moje motto brzmi: Jakość to Ilość”⁹⁰, w projektach Perfokarty dowartościowane zostały usterki, szумы oraz zakłócenia słowa, obrazu i dźwięku, stały się one istotnym elementem estetyki cyfrowej, twórcy literatury cybernetycznej powołali do istnienia dzieła literacko-plastyczno-muzyczne, przy czym zaznaczyć należy, że każdy z tych składników występuje w różnej kolejności, a często nie sposób jest rozstrzygnąć o tym, który z nich ma charakter prymarny; wprowadzone zostały też własne określenia genologiczne, np. Roman Bromboszcz nazywa swe utwory „bromboksami”, „bromboxami” – wykorzystując część swego nazwiska i dodając końcówkę kojarzącą się z bumboxem – urządzeniem jednoznacznie powiązaniem z subkulturą młodzieżową⁹¹, lub z matrixem, upowszechniły się wypowiedzi określane jako liternet i literatura 2.0, umocniła swą pozycję liberatura, pojawiła się postksiążka, teksty literackie wchodziły w interakcję z odbiorcą w aktywnym wnętrzu wirtualnej jaskini, pojawiły się nowe formy literatury/projektów dla dzieci na iPhone’a⁹², upowszechniła się poezja wideo⁹³, literatura holograficzna, coraz popularniejsze są też teksty

net literaturę do wizualnej narracji <Immobilite> Marka Ameriki z perspektywy remiksologii, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górńska-Olesińska, Opole 2012, s. 80.

⁸⁹ U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 94.

⁹⁰ M. Amerika, *Świadomość hipertekstualna 1.0 „badania nad cyborgiem – narratorem, wirtualną rzeczywistością oraz teleportacją świadomości narracyjnej w elektrosferę”*, tłum. M. Pisarski, techsty.art.pl/amerika/htc1.0.html [dostęp: 15.01.2013]. Mark Amerika inicjuje wiele nowatorskich form artystycznych, na szczególną uwagę zasługuje jego trylogia multimedialna: GRAMMATRON, PHON:E:ME, FILMTEXT, należąca do nurtu sztuki avant-popowej.

⁹¹ Brombox to również nazwa strony internetowej tego poety.

⁹² Przykładem tego typu projektu może być dostępna w sklepach Apella opowieść dla dzieci Ayi Karpińskiej, *Shadows Never Sleep*, techkai.com/shadow/03.html [dostęp: 4.05.2013].

⁹³ Jest to połączenie tekstu z obrazem, które uaktywnia się poprzez działania odbiorcy posługującego się komputerem. Recenzję jednego z takich projektów pt. *Slippingglimpse* przedstawił w recenzji M. Pisarski, *Woda czyta tekst czyta wideo* – <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2007/>

powstałe w obrębie MUD⁹⁴, jednak nadal pozostaje nierozstrzygnięta kwestia, czy są one literaturą piękną...? MUD-y, które zostają tylko przywołane na marginesie rozważań, są ciekawym przykładem tworzenia rzeczywistości wirtualnej bez posługiwania się elektronicznymi protezami⁹⁵.

Poddane analizie projekty skłaniają do zastanowienia nad tym, czy powinny się one znajdować w polu czystych zainteresowań literaturoznawczych, bowiem są formami nie tylko literackimi, raczej okołoliterackimi, wynikającymi z „transmedialnego pojmowania literatury”⁹⁶. Mnogość nowych zjawisk i wielość zmian zachodzących w obszarze literatury uświadamia, że poddane oglądowi teksty sytuują się w kręgu oddziaływań estetyki intermedialnej, wobec której „monoparadygmatyczne literaturoznawstwo” okazuje się niewystarczające⁹⁷. Rozpatrywane utwory sytuują się w obszarach objętych przemianami aksjologicznymi, opanowanych przez formy nieuchwytnie w tradycyjnych kategoriach genologicznych⁹⁸. Niektóre teksty wchodzą w złożone relacje intertekstualne

strickland.html [dostęp: 11.06.2013]. Wiele cyfrowych projektów literackich dostępnych jest na stronie Korporacji Ha!art – np. *Schemat* (hipertekstowa powieść na smartfona) Konrada Polaka, *Popołudnie, pewna historia* Michaela Yoyce’a, wideo poezja Katarzyny Giełżyńskiej.

⁹⁴ Teksty te Maria Laure Ryan, badaczka hipertekstualności, określiła jako tekstową rzeczywistość wirtualną. Zaliczyła je do jednego z gatunków cyfrowych sztuk narracyjnych (obok gier komputerowych, hipertekstów, interaktywnego dramatu, np. instalacji interaktywnych i kamer sieciowych), por. *Gra jako sztuka cyfrowa*, techsty.art.pl/gry/sztuka_cyfrowa.html [dostęp: 20.06.2013]. Wśród wymienionych przez nią form za szczególnie oryginalną uznać należy dramat interaktywny. Terminem tym określane były różnego rodzaju instalacje wykorzystujące techniki multimedialne, ale obecnie odnosi się go głównie do interaktywnych opowieści, jak np. HR (*Havy Rain*), będących połączeniem filmu i gry. Dramat interaktywny angażuje emocje odbiorcy, który staje się jedną z występujących w nim postaci. W formie tej dominują wątki sensacyjne i kryminalne, co sprawia, że odbiorca może stać się ofiarą – w tym przypadku śmierć nie oznacza zakończenia akcji, bowiem gracz może wcielić się w inną postać.

⁹⁵ MUD-y tworzą rzeczywistość poprzez obrazy, które nie są generowane przez komputer, lecz są wytwarzane w wyobraźni gracza, por. P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002, s. 30.

⁹⁶ Określenie M. Pisarskiego – techsty.art.pl/magazyn3/arttykul/pisarski01.html [dostęp: 3.06.2013].

⁹⁷ Odwołano się do stanowiska A. Hejmeja, *Tekst intermedialny – reżyserowanie rzeczywistości* (<Arw> Stanisława Czycza, tekst zaprezentowany podczas Krzeszowickiego Festiwalu Czycza 2013, www.bibliotekakrzeszowice.pl/ [dostęp: 9.06.2013], s. 2-3.

⁹⁸ „Kontakt ze sztuką wizualną nowego rodzaju angażuje interpretatora w niekończące się reinterpretacje, które nie zmierzają nawet w kierunku jakiegoś stabilnego wyjaśnienia. Świat osadzony w obiektywizacjach obrazowych, zupełnie niematerialnych <widmowych>, <przezroczystych>, jakimi są nowe media techniczne, nie wyznacza żadnego horyzontu, czy poziomu rzeczywistości obrazowej, która mogłaby być problemem dla właściwego rozumienia relacji rzeczy i ich obrazów, obiektywizacji i złudzenia, osiągniętego porządku i bezładu, skonkretyzowanego przesłania i chaosu interpretacji”, A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1999, s. 50.

z obrazami malarskimi. W takiej sytuacji dochodzi do generowania części znaczeń przez znaki zawarte w obrazie⁹⁹, czyli – jak to określił Adam Dziadek – uwidacznia się „projekcja struktury malarskiej na dzieło”¹⁰⁰, co oznacza, że tekst literacki zawiera w sobie i powtarza to, co osadzone było w intertekście i co zostało przez niego wypowiedziane. Powtórzenie nie wyklucza powstania nowego rodzaju wypowiedzi¹⁰¹, trafność tej uwagi potwierdzają nawigacyjne sygnały wysyłane przez interpretant, prowadzący poznającego projekty różnymi drogami lektury porównawczej.

Upowszechnianie się multimedialnych form artystycznych uświadamia, że nowe media kształtują sztukę. Według Zawojskiego, powstaje w związku z tym pytanie: „Czy nowe technologie mogą zaprojektować powstanie nowych dziedzin sztuki, jeśli tak, to czy sztuka nowych mediów może być opisywana językiem <starej> estetyki?”¹⁰². Próby udzielenia odpowiedzi na te pytania stają się koniecznością, z którą musi się zmierzyć każdy badacz rozpoznający cechy sztuki powiązanej z nowymi mediami. Pojawia się również potrzeba dookreślenia „z sieciowanej świadomości” artystów obdarzonych świadomością hipertekstualną, która przynosi literacki efekt w postaci utworów wiecznie trwających (bez końca – zapętionych, opartych na strukturze pętli), narrację w ruchu, zapisy – instruktaże, dokumentujące poszukiwanie formy, stanowiące rejestr swoistej nauki pisania. Nieodzowne jest nadto przyjrzenie się stanom świadomości człowieka „przechodzącego od lektury do nawigacji”, od transmisji do interaktywności”, od „percepcji do obecności”, doświadczającego zaniku postaci autora i doznającego wzrostu znaczenia odbiorcy¹⁰³. Jak odnotował Kluszczyński, odbiorcy sztuki nowych mediów, będącej w znacznej mierze interaktywną, przeżywają doświadczenia multisensoryczne, wynikające z zanurzenia w rzeczywistości mieszanej, będącej rozszerzoną realnością lub wirtualnością¹⁰⁴, co kształtuje ich sposób myślenia i prowadzi do „wyzbycia się lęku przed pozorem”¹⁰⁵, skłania do swo-

⁹⁹ Sytuacje takie przedstawia A. Dziadek, *Obraz jako interpretant (na przykładzie polskiej poezji współczesnej)*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 127.

¹⁰⁰ Tamże, s. 127.

¹⁰¹ Tamże, s. 129.

¹⁰² P. Zawojski, „Stara estetyka” ..., dz. cyt., s. 157.

¹⁰³ Na istotność tych zjawisk wskazuje T. Miczka, *O niektórych przesunięciach komunikacyjnych*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 48-49 oraz T. Miczka, *O zmianie zachowań komunikacyjnych; konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Katowice 2002.

¹⁰⁴ Por. R.W. Kluszczyński, *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 19.

¹⁰⁵ Przyjęto określenie Norberta Bolza, *Estetyka cyfrowa*, tłum. J. Ostaszewski, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 345.

istej akceptacji nieistniejącego, namawia do zamieszkania pod postacią awatara w przestrzeni *second live*. W obszarze tym żyje jako awatarowa wizualizacja dr hab. Michał Ostrowicki (Sidey Myoo), który w 2007 roku powołał do istnienia Academia Electronica, będącą formą wirtualnego uniwersytetu, sprzyjającego rozwojowi różnych form życia akademickiego. Awatar Ostrowickiego nie jest do niego podobny zewnętrznie, jednak zastępuje naukowca, w pewnym sensie stanowi również jego odpowiednik w wymiarze realnym, gdyż od 2007 roku Ostrowicki podpisuje wszystkie swoje prace naukowe jako Sidey Myoo, tym pseudonimem sygnuje także swe konferencyjne wystąpienia. Konieczne jest też wyciąganie wniosków z programowych wypowiedzi twórców definiujących, nazywających nowo powstałe zjawiska – jak np. Avant-Pop, kolejne ogniwo kultury po postmodernizmie, które następująco objaśnia się w kontekście wpływu nowych mediów na społeczeństwo: „Teraz, gdy umarł postmodernizm i zamierzamy właśnie ostatecznie go pogrzebać, kulturową wyobraźnię zaczyna zagarniać coś innego. [Ameryka w związku z tym zjawiskiem powiedział] – Proponuję, by fenomen ten nazwać Avant-Popem¹⁰⁶”, „Artyści, którzy tworzą sztukę Avant-Popu, są Dziećmi Massmediów (nawet bardziej niż dziećmi swoich rodziców, którzy mieli na nich dużo mniejszy wpływ)”¹⁰⁷. Przywołany wcześniej termin „zsiocowana świadomość” odnosi się również do odbiorcy/czytelnika, który musi odznaczać się cierpliwością i ciekawością, gdyż utwór wymaga od niego poszukiwania sposobów „otworzenia”/uruchomienia zapisu, rozeznania się w gąszczu hipertekstów, poszukiwania interesujących linków, czekania na reakcję dzieła będącą swoistą odpowiedzią na podjęte przez niego działania. Odbiorca powinien być wyrozumiały i wytrwały, tzn. musi akceptować specyfikę narracyjną utworów cybernetycznych, bowiem poznawanie ich przebiega, jak to określił Mariusz Pisarski, w trudnych warunkach¹⁰⁸, skazujących na niedowidzenie, niedosłyszenie, niedorozumienie, wywołujących niepewność, niejednoznaczność, zagubienie, alepsję objawiającą się tym, że nie można ustalić czy odbierane jednostki (słowa, obrazy, dźwięki) występują przed czy po sobie, ponieważ każda część jest potencjalnie autonomiczna¹⁰⁹.

Odczucie przez przywołanych współczesnych twórców projektów „pokrewnych tendencji” z dziełami wcześniejszymi, czyli odnalezienie multimedialnego/cyfrowego potencjału, w utworach powstałych przed wieloma wiekami i tuż przed końcem dwudziestolecia, jest wynikiem wyobraźni i intuicji autorów wer-

¹⁰⁶ www.techsty.art.pl/amerika/ap.html [dostęp: 13.05.2013]. Avant-Pop jest odmianą niszowej sztuki sieciowej.

¹⁰⁷ www.techsty.art.pl/amerika/ap/ap2.html [dostęp: 14.06.2013].

¹⁰⁸ Por. M. Pisarski, *Poezja pod prądem*, perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej.html [dostęp: 1.07.2013].

¹⁰⁹ Tamże.

sji cyfrowych, będących jednocześnie poetami, programistami i akustykami, dostrzegających nowatorskie rozwiązania, które z dzisiejszej perspektywy jawią się jako wczesna antycypacja zjawisk symultanicznych, nieuporządkowanych, fragmentarycznych, ułatwiających przełożenie wybranego tekstu na język programowania.

Poddany w niniejszej publikacji oglądowi obszar naznaczony jest przez postmodernistyczne myślenie, jego właściwości oddają formy kolażu i brikolażu, w których istotną rolę odgrywają nie tylko cytaty zaczerpnięte z literatury i sztuki, ale także z różnych obszarów nauki, np. cybernetyki, matematyki, filozofii, biotechnologii...¹¹⁰ Warunki techniczne, sprzyjające powstawaniu bogatych połączeń, ciągle przebudowywanych, uświadamiają, że żadne zmiany i przekształcenia zachodzące w polu oddziaływania nowych mediów nie mają charakteru ostatecznego,

[...] skoro w archiwum przechowywane są kopie zapasowe, rejestry dotychczasowych zmian, a nawet zachowane pliki pozornie usunięte. W niszowej kulturze, na marginesach głównego kanonu kulturowego, jest miejsce na odgrzanie dowolnych trendów z przeszłości. Nowe możliwości wersji chałupniczej i rzemieślniczej w wersji high-tech powodują, że w podobny sposób w niszach możemy ratować od zniszczenia także przedmioty¹¹¹.

Techniki kolażu, brikolażu, *patchworku*, tkania, wydzieranki i sklejanek, układanki rozsypanych elementów, wyzyskiwania różnorodnych tworzyw, budowania i demontowania, zapisywania i wymazywania – deletowania odgrywają istotną rolę, są nie tylko przejawem aktywności artystycznej, ale także sygnałem informującym o sposobie odbierania świata, ponadto powołują swoistą otoczkę procesu tworzenia, wydaje się, że ich zadaniem jest sugerowanie istnienia jakichś szczególnych wartości dzieła – które ma potwierdzić oryginalność twórczego procesu, sugerować jednostkowość wersji odczytu, informować o niemożności powtórzenia przebiegu tworzenia – nawet przez autora, który przed paroma minutami powołał do istnienia tekst na bazie matrycy. Jednak zdarza się, że cele te nie zostają osiągnięte, utwór zaczyna ciążyć odbiorcy, poszukiwanie kolejnych

¹¹⁰ Tadeusz Miczka zwraca uwagę na to, że asocjacje naukowe ukształtowały powieść Jacka Indelaka, *Światłowstręt. Dreptanie wokół absolutu w trzech gderiantach, z pseudo- i quasi-aparatem*, która jest pozorowanym traktatem naukowym, T. Miczka, *Postmodernistyczne gry w kino, gry w kinie i gry o kino*, [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Katowice 1995, s. 255.

¹¹¹ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Alfabet nowej kultury. Y, Z, Jak... CTRL+Z*, „Dwutygodnik” 2010, nr 7, dwutygodnik.com [dostęp: 11.08.2013]. Ratowanie starych przedmiotów przed ich wyrzuceniem z tego powodu, że są np. bezużyteczne, polega na produkowaniu czegoś, co te przedmioty miały obsługiwać/przetwarzać/udostępniać. Autorzy artykułu wspominają np. o tym, że holenderska grupa i firma Impossible Projekt wyprodukowała partię własnych filmów do aparatów Polaroid w dwa lata po tym, jak Polaroid i Fujifilm zaprzęstały ich produkcji.

efektów, aktywnych pól przestaje być interesujące. Dlatego odbiorca odchodzi od multimedialnego projektu z poczuciem niepełnego z nim spotkania i nie zawsze chce do niego powrócić, bowiem konceptualne założenia artysty przedstawiają się jako zbyt nużące¹¹². Jednocześnie liczba wejść, „otworzeń” tych dzieł jest duża, co jednak nie może być uznane za prosty odpowiednik poczytności. Obecnie w widoczny sposób zmieniają się aksjologiczne hierarchie, nieprzydatne okazują się dawniejsze sposoby wartościowania dzieł literackich – uznawanych za pierwszorzędne, stających się inspiracją dla literatury trzeciorzędnej, gdyż w obrębie przywołanych zjawisk kopia i kolejne kopie/warianty/kłony nie są gorsze od tekstu matrycy, mają tę samą rangę, są tak samo upubliczniane, tak samo odbierane /czytane i podpisywane przez „twórcę” danego projektu, równającego się z autorem pierwowzoru. Status dzieła oryginału jest naruszany i ma być naruszany nieustannie.

Większość przywołanych tekstów ma „podwójnych autorów” – bowiem wiąże się z nimi nazwisko twórcy pierwowzoru i autora wersji sieciowej, kolejnym duplikantem w wielu przypadkach może stać się każdy następny odbiorca. Wśród charakterystycznych mechanizmów można wymienić: lawinowe „przrastanie twórców” poprzez kombinacje zogniskowane wokół autorstwa wynikające z anonimowości tekstu, wielość lektury tego samego dzieła, będąca efektem indywidualnie sterowanego procesu odbioru, zmultipikowanie autorów elektronicznej wersji tekstu, powstające dzięki kolejnym odczytaniom jego cyfrowych adaptacji, współtworzenie multimedialnych wersji utworów czy aktywne modelowanie kolejnych zapisów artystycznych publikowanych na stronie internetowej.

Dowolność odbioru, sprawiająca wrażenie procesu niekontrolowanego, jest jednak regulowana, swobodne poruszanie się po tekście to przecież konsekwencja realizacji rozwiązań przewidzianych przez program, co nie przeszkadza odbiorcy w odczuciu wolności. W niektórych projektach liczba autorów zwielokrotnia się nieustannie, gdyż kolejne uruchomienia, odczytywania wiążą się z współtworzeniem nowych kombinacji, dzięki czemu odbiorca staje się

¹¹² Powyższe ustalenia są efektem paroletnich obserwacji zajęć prowadzonych ze studentami filologii polskiej (specjalności medialnej i nauczycielskiej). Studenci odczuwają hermetyczność tego rodzaju praktyk artystycznych, ponadto zwracają uwagę, że często jawią się one jako monotonne. Natomiast rozwiązanie zagadek projektu powoduje, że nie czuje się już potrzeby powrotu do niego. Jednak, odwołując się do następującego postulatu M. Pisarskiego: „Warto przyglądać się tym zjawiskom, warto je promować wśród znajomych, warto w końcu pokazywać swoim uczniom i studentom. To bardzo dobry lokalny akcent w naszych codziennych, globalnych wędrówkach po nowych mediach. Neo-dada, neo-futuryzm i neo-fluix żyją” – staram się te formy propagować wśród studentów. Uwagi odnoszą się do zajęć prowadzonych przez G. Pietruszewską-Kobielę. Przywołana została wypowiedź M. Pisarskiego, *Świt polskiej poezji cybernetycznej* (techsty.art/pl/aktualnosci/2007/cybernetyczna.html).

(współ)autorem. Dochodzi więc do utraty uprzywilejowanej pozycji twórcy, dzielącego się z odbiorcami swym autorstwem. W takiej sytuacji naruszony zostaje „autorytet tekstu”¹¹³ pierwotnego, występującego w roli „dawcy”, dzięki któremu istnieją nowe wersje – klony, usamodzielniają się cytaty, zmienia się także estetyka dzieła, gdyż nowe rozwiązania preferują estetykę fraktalną, która nie zawsze była rozwiązaniem odgrywającym istotną rolę w tekście-bazie. Ten typ tworzenia – poprzez pobieranie, swobodne (nierzadko nieudokumentowane) cytowanie, wszczepianie, łączenie – stanowi odbicie powszechnych obecnie praktyk i taktów cyborgicznych, naruszających status oryginału, uświadamiających istnienie nieustannej wymiany, przepływu fragmentów i konstituowania się bytów hybrydycznych, powstających na fundamencie przypadkowych połączeń.

Nakreślona sytuacja przedstawia znamienne zjawisko, dające się określić metaforycznie jako śmierć autora (indywidualnego/jednostkowego), stającą się początkiem narodzin gromady autorów¹¹⁴. Wpisuje się ono w nurt procesów, w następujący sposób przedstawionych przez Rolanda Barthes’a:

Autor zmarł jako instytucja, zniknęła zapisana w urzędach stanu cywilnego, podległa namietnościom i mająca swoją biografię osoba; został wydziedziczony, przestał sprawować nad własnym dziełem to cudowne ojcostwo, którego ustalenie – na równi z podejmowaniem opowieści było celem historii literatury, nauczania i opinii publicznej¹¹⁵.

„Podważenie ojcostwa” postrzegać należy jako zabieg naruszający tradycyjne elementy schematu komunikacyjnego. Dzieło nie jest głosem autora, lecz staje się głosem autorów. Tekst nie tylko jest adresowany do tzw. odbiorcy wirtualnego/hipotetycznego/zakładanego, lecz staje się własnością tego odbiorcy, należy do osób, które przedstawiają go jako efekt swoich działań. Tak więc dzięki uaktywnieniu projektu każdy może zostać jego ojcem. Łatwość w osiągnięciu statusu ojcostwa dowodzi utraty jego rangi i nieistotności sprawowania kontroli oraz władzy nad dziełem. Zjawisko to dopełniane jest przez mnożenie tekstów, co wynika z ich podzielności i przekształcalności. Wiąże się ono z opisanym w *S/Z* przejściem czytelnika/odbiorcy w wytwórcę, czemu towarzyszy upowszechnianie się sytuacji, w których „ja” obcuje z tekstem samo staje się wielością tekstów¹¹⁶.

¹¹³ O tego rodzaju „stracie” pisze W. Chyła, *Media jako...*, dz. cyt., s. 64-65.

¹¹⁴ Także opracowanie multimedialnych projektów wymaga współpracy wielu osób, np. multimedialna wersja *lanugo* opatrzona została następującym „zestawem” autorów: wiersz – Joanna Mueller, koncepcja – Aga Słobodnik, głos – Olga Szymula, dźwięk – Barbara Okoń-Makowska, programowanie – Jacek Karaszewski, tłumaczenie (wersja anglojęzyczna) – Jacek Kaźmierski. Wszystkie te osoby podane zostały jako autorzy, ta długa lista uzmysławia, że status osób pracujących nad przygotowaniem adaptacji nie jest taki sam jak pozycja osób pracujących przy produkcji filmu, w tym przypadku dźwiękowcy, montażyści nie są nazywani autorami.

¹¹⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 32.

¹¹⁶ Por. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 44.

Sytuację tę dodatkowo wzmacnia konwergencja literatury i nowych mediów masowych, która – co istotne – nastąpiła po postmodernizmie i doprowadziła m.in. do tego, że pokolenia przyzwyczajone do korzystania z literatury w jej najbardziej tradycyjnej postaci (książki rozumianej jako kodeks) tracą rozeznanie w zakresie zjawisk należących do literatury współczesnej, a w konsekwencji częściowo również zaufanie do nowych treści literackich, zapośredniczonych o nowe nośniki. Na skutek tego dochodzi w umyśle odbiorców do poznawczego zamieszania, szumu informacyjnego. Mieszane są treści konotujące wartości jedynie socjologiczne z treściami wytwarzającymi sensy estetyczne. I tak oto stan kultury, kiedyś określony przez Janusza Sławińskiego mianem „zaniku centrali”, a przez Arkadiusza Bałajewskiego „stanu rozproszenia” – obecnie przypominać zaczyna stan, którego cechą charakterystyczną staje się implozja znaczeń¹¹⁷, czyli – mówiąc najprościej – proces zasysania przekazów wartościowych przez masowy obieg kultury. W świadomości odbiorców następuje utrata poczucia istotności treści literackich i trudności nie tyle z oddzieleniem informacji ważnych od nieistotnych, co z wyodrębnieniem spośród treści dla literaturoznawcy (kulturoznawcy) mniej istotnych – tych wartościowych, spośród zjawisk o charakterze czysto socjologicznym – zjawisk literackich, spośród tych wszystkich z kolei – zjawisk generujących sensy estetyczne.

Mnogość sposobów odczytań elektronicznych wersji powoduje powstanie „roju pączkujących tekstów”¹¹⁸, wpływa też na ukształtowanie znamiennej ikonosfery, której wyznacznikiem są spożycie i transgresja oraz sacrum i profanum¹¹⁹, lub – jak to określił Zygmunt Bauman – powstanie funkcji spożywczo-ludycznych, związanych z upowszechnieniem się w ponowoczesnych warunkach społecznych ról konsumenta i gracza – w znaczeniu człowieka zabawy¹²⁰, także gracza – w rozumieniu kogoś wchodzącego w obszar dyscypliny matematycz-

¹¹⁷ Implozja znaczeń – zjawisko odnoszące się zarówno do cyberprzestrzeni internetu, jak i do przestrzeni świata realnego, będące konsekwencją fragmentaryzacji przekazu (zbudowanego z niezliczonej liczby cytatów), a także jego natychmiastowości (wynikającej z możliwości szybkiego przemieszczania się poprzez strony internetowe), polegające na utracie istotności wciąż wytwarzanych i często w bezładny sposób modyfikowanych znaczeń. Jako że użytkownik internetu w każdej chwili konfrontuje tysiące sprzecznych ze sobą treści, wartości i informacji, może mieć trudności z oddzieleniem treści i znaczeń ważnych od nieistotnych). Podobnie w przestrzeni świata realnego – jednostka funkcjonująca w świecie szumu informacyjnego, wciąż bombardowana niezliczoną dawką informacji, ma niejednokrotnie problem z oddzieleniem treści prawdziwych i istotnych od fałszywych i nieważnych.

¹¹⁸ Określenie zapożyczzone od A. Szahaja, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 128.

¹¹⁹ Antynomiczne zestawienia wyznaczników ikonosfery przyjęte zostały za: M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 117-118.

¹²⁰ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 54.

nej, którą jest teoria gier, również i gracza odwiedzającego salon pełen automatów. Tę ostatnią sytuację scharakteryzować można poprzez podanie następującej refleksji: „Odbiór sztuki prezentowanej, a szczególnie tworzonej w nowych mediach przypomina pod wieloma względami salon gry z automatami do gier. Tu publiczność jest jakby wciągnięta w grę i odpowiada na przekaz postawą gracza. Powstaje więc zjawisko <gry grą>”¹²¹. Gra powoduje, że tekst matrycy staje się punktem wyjścia dla działań przekształcających go, tym samym sacrum – w znaczeniu tekstu „matki” – zostaje sprofanowane, zbanalizowane przez każdą kolejną wersję. Powszechność praktyk, w wyniku których dochodzi do powstawania ogromnych ilości komunikatów, jest – zdaniem Andrzeja Szahaja – typowa dla czasu karnawalizacji kultury, w którym dostrzegalne są nadprodukcja komunikatów kulturowych i wielość konsumowanych powszechnie tekstów¹²².

Przywołane projekty funkcjonują w dobie upowszechniania się zjawisk intermedialnych, recyklingowych, nobilitujących fragment, samplingowych, remiksowych. Termin *sampling* – pochodzący z obszaru muzyki – coraz częściej stosowany bywa jako określenie specyficznych praktyk artystycznych powiązanych z literaturą¹²³, staje się działaniem wspierającym uśmiercanie autora, naruszającym strukturę pierwowzoru, budującym w obrębie kultury nowe zjawiska aksjologiczne – uwidaczniające się m.in. w dewaluacji wartości artysty i w naruszalności (a więc banalizacji) dzieła, którego był on autorem. *Sampling* łączyć można z *didżeingiem*, formą aktywności artystycznej, która zaczyna być postrzegana jako istotny i powszechny kod kulturotwórczy – związany z zapożyczaniem, pobieraniem i wpisywaniem w nowe artystyczne otoczenie a także w dorobek twórcy zapożyczającego. Wprowadzenie obu terminów w kontekst procesu twórczego, powiązanego z literaturą, uświadamia, że mechanizmy popularne w obszarze kultury masowej, rozrywkowej i młodzieżowej stają się praktykami obejmującymi teksty literackie, które wcześniej nie były sytuowane w tego rodzaju obiegu. Tym samym dyskurs związany ze sztuką, z arcydziełami literatury zasilony i zaburzony zostaje przez terminologię i działania pochodzące z obszaru kultury popularnej i młodzieżowej, co podkreśla, że aktywność artystów wypożyczających/przywłaszczających fragmenty dzieł opiera się na strategii gry i zabawy, dzięki którym powstają cytatowe/tekstowe hybrydy, których specyfikę określić by można poprzez zastosowanie metodologii ludologicznej i genologię multimedialną. Zachodzące przemiany stylu artystycznych wypowiedzi tworzą obszar kultury interaktywnej, która „jak każda inna wcześniejsza forma kultury,

¹²¹ I.S. Fiut, *Twórczość literacka...*, dz. cyt., s. 243.

¹²² Por. A. Szahaj, *Zniewalająca...*, dz. cyt., s. 49-50.

¹²³ Por. aplikację *Pora poezji* – Adam Wiedemann o *samplingowaniu wierszy Jana Kaspera*, www.youtube.com/watch?v=9qOcz/76pPw [dostęp: 26.05.2013].

posiada wiele poziomów, od najbardziej popularnego i masowego, aż po elitarny krąg eksperymentalnych realizacji awangardowych¹²⁴. Również zapożyczenie przebiega na różnych poziomach, może ono mieć formę uproszczoną i bardziej skomplikowaną, pogłębioną. Otrzymany efekt artystyczny będzie zależny w znacznej mierze od tego, czy zapożyczenie będzie miało charakter powierzchowny, czy też będzie ono obejmowało techniki i metody pracy artystycznej, sposoby reprezentacji i ekspresji. Jak odnotowała Ewa Wójtowicz, remiksologia nie jest tylko prymitywnym „pasożytnictwem”, może być dowodem dużej świadomości i wrażliwości artystycznej; staje się wtedy potwierdzeniem świadomości znaczenia wykorzystywanych mediów i kontekstów historycznych. Remiksowanie, niezależnie od jakości tego procesu, powoduje, że artysta określany jest jako postproducent¹²⁵. We współczesnym świecie powszechne jest wytwarzanie kopii z powodzeniem zastępujących oryginał – Agnieszka Ogonowska wskazuje, że coraz częstsze są sytuacje, w których wiele osób nie jest w stanie rozróżnić kopii od oryginału¹²⁶.

Dawne teksty nie mogą się bronić przed praktykami pobierania, przetwarzania, bezwolnie poddają się transgresji, dzięki czemu np. powstają na ich kanwie gry komputerowe. Inspiracjami do tego typu przeróbek stała się klasyka literatury światowej: *Edyp w Kolonie* Sofoklesa, *Wielki Gatsby* Francisca Scotta Fitzgeralda, *Autostopem przez galaktykę* Douglasa Adamsa, *Alicja w Krainie czarów*, *Alicja po drugiej stronie lustra* Lewisa Carolla, powieściowy cykl przygód Harry’ego Pottera Joanne Kathleen Rowling¹²⁷, a także polskie powieści, na kanwie których stworzono gry komputerowe i gry planszowe – np. *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza¹²⁸. Inna jest sytuacja, gdy autorzy „całości”, z których wypożycza się fragmenty, jeszcze tworzą, rodzić się wtedy mogą złożone sytuacje związane z prawem autorskim, mogą powstawać konflikty, które rozpatrywać należy przez pryzmat uregulowań prawnych, ustawowych, budzących w dzisiejszym świecie sprzeciw młodych ludzi, przyzwyczajonych przez kulturę popularną i sieciowy obieg do naruszania granic własności. Jednak powszechność przywołanych już praktyk, usankcjonowanych w środowisku muzycznym – jak samplowanie, mik-

¹²⁴ R.W. Kluszczyński, *Interaktywność...*, dz. cyt., s. 145.

¹²⁵ Por. E. Wójtowicz, *Przez net literaturę...*, dz. cyt., s. 77.

¹²⁶ Por. A. Ogonowska, *Polityka (re) prezentacji. Studia i szkice o kulturze medialnej*, Kraków 2013, s. 139 oraz piszący o jaskini Lascoux J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 56.

¹²⁷ Por. techsty.art.pl/aktualnosc/2012/games_by_the_book.html; techsty.art.pl/magazyn3/artykul/pisarski01.html [dostęp: 10.04.2013].

¹²⁸ Wprowadzenie nie tylko dzieł literackich, ale i elementów kultury sarmackiej w obszar różnego rodzaju gier poddał analizie Michał Mochocki, *Sarmackie dziedzictwo kulturowe w grze fabularnej <Dziki Pola>*, „Homo Ludens” 2011, nr 1(3), s. 139-154.

sowanie, lawinowo pojawiające się covery – wskazuje, że granice nienaruszalności coraz bardziej ulegają erozji. Zdarza się również, że autor nie dba o trwałość, nienaruszalność swego tekstu – np. Joanna Mueller oddała wiersz, udostępniła go odbiorcom w taki sposób, że każdy może się poczuć autorem, pozwoliła w niego ingerować każdemu.

Współuczestnictwo odbiorcy zawsze było zakładane przez ruchy awangardowe, dzięki wprowadzeniu tej strategii, obecnie często oddalającej od dzieła pierwowzoru, można zaobserwować powstawanie nowych relacji zachodzących między czytelnikiem a twórcą, dla których fundamentem staje się „nieprawda chronologii”¹²⁹ i „kłamstwo”, tj. niedoskonałość języka/przekazu, uwidaczniające się w konieczności ciągłego konstruowania wypowiedzi, co rodzi podejrzenia, że jest ona niedoskonała, nieprecyzyjna. Upowszechniają się także sytuacje powodujące powstanie wrażenia, że autor przestaje się interesować losami swego tekstu, nie przejmuje się sposobem odbioru, przypadkowi pozostawia jego strukturę. Nowy typ relacji zachodzących między powstającym tekstem a autorem pierwszym i kolejnym oraz tekstem-matrycą i tekstem wtórnym ujawnia, jak wielki jest wpływ postmodernistycznych strategii artystycznych na kompozycję. W takiej sytuacji – jak odnotowuje Douwe W. Fokkema – dla autora nie ma większego znaczenia, jak się tekst zaczyna i kończy, przestaje tym samym być istotne jego ustrukturuowanie¹³⁰, autor godzi się na wielość klonów, akceptuje powstawanie symultanicznych wersji swego dzieła. Postawa ta jest dobrze zakorzeniona w kulturze cybernetycznej, przynoszącej globalizację zjawisk, interaktywność i intermedialność, hipertekstualność, nieliniowość i otwartość na twórczą nawigację odbiorcy¹³¹.

Powszechność wskazanych praktyk zniósła granice między artystą a odbiorcą dzieła, uświadamiając, że „wszyscy jesteśmy uczestnikami tego samego projektu [...] dzieło nie jest obecnie czymś wyjątkowym, a dawne wewnętrzne mity świata sztuki straciły swoją moc”¹³². Jednocześnie wciąż aktualna wydaje się „przyjemność tekstu”, o której mówią dygresje Barthes’a i wspomniane przez niego swoiste „pożądanie”, na temat którego wyraził się następująco: „Tekst, który piszesz, musi mi dowieść, że mnie pożąda”¹³³. Cyfrowe adaptacje z pewnością na swój sposób pożądają odbiorcy, bez niego są bowiem pozbawione życia, stanowią strukturę zastygłą, którą należy zdynamizować i ożywić. Przyjemność tekstu cyfrowego zakłada pojawienie się odbiorcy aktywnego, pasywny czy-

¹²⁹ Określenie przyjęte za: D.W. Fokkema, *Historia...*, dz. cyt., s. 38.

¹³⁰ Tamże, s. 53.

¹³¹ M. Wicherkiewicz, *Awangarda w cyberkulturze: między kontynuacją a zerwaniem*, [w:] *Estetyka wirtualności...*, dz. cyt., s. 312.

¹³² U. Jarecka, *Świat wideoklipu...*, dz. cyt., s. 95.

¹³³ R. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt., s. 11.

telnik nie dozna stanu zadowolenia i podniecenia wynikającego z chwilowego uwidocznienia miejsca, „w którym ubranie się rozchyła”¹³⁴, w którym projekt sygnalizuje możliwość nawiązania kontaktu i przeżycia ojcostwa/autorstwa. Idąc tropem refleksji Wiesława Godzica, zauważyć można, że w świecie cybernetycznym jedną z największych przyjemności jest czynność grania w fabularne gry¹³⁵, nic więc nie ma w tym zaskakującego, że poddane oglądowi projekty nawiązują do tego znanego w kulturze popularnej/niskiej rozwiązania.

Poddane oglądowi utwory i książki uświadamiają, że dochodzi w nich do głosu technologizm, co wskazuje na artystyczne pokrewieństwo z wieloma awangardowymi tendencjami zawiązującymi się na początku XX wieku. Pod ich wpływem uaktywniona zostaje znamienna dehumanizacja przyczyniająca się do „wysypu” cyfrowych metafor, pobudzona zostaje skłonność do ironii i manifestowania świadomości zdeterminowanej przez strategię gry. Prymitywizm (objawiający się pod postacią przywoływanych archetypów) oraz abstrakcjonizm (wpływający na konstrukcję czasu, przestrzeni i obrazu) to kontynuacje tradycji eksperymentów powodujących przemianę estetyki, przyczyniających się do pojawienia nowego języka¹³⁶ sztuki, ukształtowanego pod wpływem nadmiaru możliwości, trudnej do skodyfikowania wielości, braku wyróżników całości¹³⁷.

Człowiek doskonali nowe media, wprowadza różne innowacyjne rozwiązania, jednocześnie one kształtują jego umysł, aksjologię, wpływają na sposób odbioru świata. Zachodzące pod ich wpływem zmiany mają charakter nieodwracalny, ugruntowują się one poprzez kontakt z różnymi maszynami, oprogramowaniami, umacniają się dzięki nowoczesnym interfejsjom. Na człowieka wpływa również funkcjonowanie w świecie ekranów. Dorota Sikora, recenzentka jednego z tomików poezji cybernetycznej, zauważa, że doświadczenia ekranowe są przenoszone do życia pozaekranowego, „często chcemy odnaleźć klawiszową kombinację „ctrl+z”, świat postrzegamy przez okna demotywatorów i youtube’owych filmików, a emotikony pojawiają się nawet w oficjalnej urzędowej korespondencji”¹³⁸. Nowe zjawiska związane z różnymi mediami, stające się stałym i trwałym elementem codzienności współczesnego człowieka, wiele zmieniają, coraz rzadziej wysyłamy listy, które trzeba wrzucać do pocztowej skrzynki, nie używamy

¹³⁴ Tamże, s. 16-17.

¹³⁵ Por. W. Godzic, *Oglądanie...*, dz. cyt., s. 159.

¹³⁶ Technologizm, dehumanizacja, prymitywizm, abstrakcjonizm uznane zostały za istotne składniki postmodernistycznej kultury, por. H. Janaszek-Ivaničkova, *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002, s. 24-32.

¹³⁷ Wagę tych uwarunkowań podkreśla Anna Jamroziakowa, *Obraz...*, dz. cyt., s. 5-6.

¹³⁸ D. Sikora, *Awaria zasilania – o <nocach i pętach> Łukasza Podgórnego*, techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/noce_i_petle.html [dostęp: 5.07.2013].

liczydeł, dawne maszyny do pisania stają się elementem dekoracyjnym, coraz rzadziej piszemy ręcznie, inaczej widzimy, słyszymy i myślimy. Zmiany dotyczą życia indywidualnego, obejmują też globalną egzystencję, w której coraz częściej widać mediatyzację życia¹³⁹.

Opisany mechanizm powinowactwa literatury z nowymi mediami daje się scharakteryzować przez pryzmat konwergencji, czyli takiego rodzaju łączenia się mediów, w efekcie którego powstaje nowa, dotychczas nieistniejąca jakość. Pojęcie konwergencji¹⁴⁰ jest obecne w literaturze naukowej od kilkunastu lat, a ze względu na swą złożoność rozumie się je wieloaspektowo. Mirosław Filiciak zwracał uwagę na konflikt dwóch obserwowanych obecnie nurtów – konwergencji i kultury uczestnictwa – który odmienił świat mediów i określił jego rozwój na najbliższe dekady¹⁴¹. Medioznawcy podkreślają złożoność zjawiska konwergencji, skutkującą wieloaspektowością jego rozumienia. Henry Jenkins pisze:

Fragmentaryzacja wydaje się jedną z ważniejszych cech nowych mediów. Z drugiej strony, w tym samym czasie dość popularna stała się koncepcja «konwergencji», mówiąca, że w pewnym momencie wszystkie technologie medialne się połączą. Telewizja, filmy z Internetu, komunikowanie i telekomunikacja znajdują się w jednym «czarnym pudełku» przypominającym telefon. Tę wizję zaczęto jednak kwestionować, ze względu na rosnącą liczbę urządzeń i platform osiągających powyższe cele – konwergencji zaczęła ulegać treści¹⁴².

¹³⁹ Nowe media niosą z sobą również szereg zagrożeń i sprzyjają pojawianiu się nowych form patologii w życiu społecznym. To zagadnienie nie znajduje się jednak w polu niniejszych rozważań, na ich temat wypowiadają się m.in. M. Molęda-Zdziech, *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa 2013; *Cyberbullying: zjawiska, konteksty, przeciwdziałanie*, red. J. Pyżalski, Łódź 2012. Wirtualność, stającą się obszarem życia w takiej samej mierze jak realność, wymaga różnych uregulowań i unormowań prawnych i etycznych. Humanisci zaznaczają, że człowiek odpowiada za to życie, za dokonane w tym wymiarze czyny, dlatego wyposaża w różne normy swego awatara. Działania w wymiarze wirtualnym należy więc rozpatrywać w kontekście norm rządzących życiem realnym, zwracając uwagę na ludzką odpowiedzialność w obszarze *wirtualnego realis*. Sidey Myoo/M. Ostowicki spisał *10 prawd o świecie elektronicznym i Deklarację moralności dla człowieka w świecie elektronicznym*, por. Sidey Myoo/M. Ostowicki, *Ontoelektronika*, s. 216-217.

¹⁴⁰ Pojęcie konwergencji mediów oraz wpływu tego zjawiska na poezję omawiane było w szerszym zakresie w osobnym studium. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie SPOD Zenona Fajfera i The Surprising Spiral Kena Feingolda*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. 55, z. 2 (110), s. 249-285.

¹⁴¹ Por. M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006, s. 170.

¹⁴² H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 109.

„Samo pojęcie konwergencji ma w tym kontekście jeszcze przynajmniej dwa inne znaczenia. Pierwsze dotyczy fuzji korporacji medialnych w celu poziomej integracji różnych produktów udostępnianych na różnych platformach. Zakup MySpace przez Fox

Z tych spostrzeżeń wynika, że zjawiska konwergencji upatrywać należy nie tylko w samym procesie łączenia się ze sobą różnych mediów, ale przede wszystkim w konsekwencjach wynikających z owego łączenia, czyli w powstałych nowych, dotychczas nieistniejących jakościach. Jenkins zasadniczo rozszerza znaczenie terminu, stwierdzając, że zjawisko konwergencji należy odnieść do stanu umysłu uczestników współczesnej kultury, żyjących w świecie zdeterminowanym przez przeobrażające się nowe technologie:

Do konwergencji nie dochodzi się w laboratoriach technicznych czy w pokojach zarządu wielkich korporacji, ale w umysłach odbiorców. To my jesteśmy konwergentni – łatwo przemieszczamy się po różnych platformach medialnych, tworzymy połączenia między światami różnych opowieści i nadajemy sens pokawałkowanemu pejzażowi mediów. «Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń między treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu»¹⁴³.

Interactive Ruperta Murdocha w 2005 roku oznacza nie tylko wejście concernu na rynek platform społecznościowych, ale także możliwość znalezienia nowych rynków zbytu oraz wytworzenia nowych produktów, które będą mogły zaistnieć w telewizji i kinie. W takiej sytuacji nie ma przegranych”. M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, L. Grant Ian, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009, s. 304.

¹⁴³ Por. H. Jenkins, *Kultura...*, dz. cyt. Autorzy podręcznika akademickiego poświęconego nowym mediom podkreślają pewną zasadniczą sprzeczność, na której opiera się i z której pośrednio wynika zjawisko konwergencji: „Okazuje się, że żyjemy w czasach, w których konflikty i oportunistyczne sojusze wokół interesów biznesowych prowadzą do powstania bardzo dynamicznego systemu – doświadczamy w nim jednocześnie fragmentaryzacji i konwergencji. To tak, jakby w wirującym kołowrotku branży medialnej i innowacji działała na nas równocześnie siła dośrodkowa i odśrodkowa. Sytuację tę można częściowo wyjaśnić, odwołując się [...] do koncepcji «długiego ogona» Andersona. Wielkie concerny medialne, które wytwarzają 20% produktów składających się na 80% sprzedaży, nie znikają”. M. Lister i in., *Nowe media...*, dz. cyt., s. 304.

Niektórzy badacze sygnalizują nowy typ zagrożenia, jakie omawiany proces ze sobą niesie: „Konwergencję można rozumieć jako sposób scalania i łączenia starych oraz nowych technologii, formatów i odbiorców. Takie intermedialne połączenia i zapożyczenia mogą być postrzegane jako destrukcyjne, jeśli uznamy, że każde medium ma zdefiniowany zakres charakterystyk lub ustalone wcześniej zadania. Podejście koncentrujące się na specyfice poszczególnych mediów wiąże się z ryzykiem sprowadzenia przemiany technologicznej do gry, której efektem jest suma zerowa, gdzie jedno medium zyskuje kosztem rywali. Mniej upraszczająca perspektywa porównawcza pozwoli rozpoznać złożone synergie, które zawsze dominują w medialnych systemach, szczególnie w okresach kształtowanych przez narodziny nowego środka wyrazu”. H. Jenkins, D. Thornburn, *Introduction*, [w:] *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, red. D. Thornburn, H. Jenkins, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003. Cyt. za: M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw...*, dz. cyt., s. 3.

W literaturze naukowej podkreślane bywają również ogólnokulturowe konsekwencje konwergencji oraz konieczność zmiany pewnych przyzwyczajzeń i wypracowania nowych narzędzi adekwatnych do badania i opisu powstających w wyniku konwergencji nowych

Zwraca się również uwagę na fakt, że zaistnienie zjawiska konwergencji wymusza konieczność postawienia nowych pytań, koncentrujących się na specyfice starych i nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych:

Należy [...] zadać sobie szereg pytań odnośnie do modernistycznych i awangardowych postulatów dotyczących definiowania nowych mediów jako autentycznego *novum*. Czy rozwój mediów jest procesem gwałtownych przemian i radykalnych rozłamów z przeszłością? Czy medium może wyjść poza swój kontekst historyczny, by stworzyć «zupełnie nowy język»? Czy rzeczywiście każde medium posiada jakąś fundamentalną, unikatową istotę (która nie jest tym samym, co jego cechy charakterystyczne warunkujące sposób, w jaki jest ono przez nas używane)? Pytania te wydają się szczególnie istotne w odniesieniu do mediów cyfrowych, które w dużej mierze opierają się na hybrydach, konwergencjach i transformacjach starszych mediów¹⁴⁴.

Pytania te okazują się także istotne w odniesieniu do dzieł literackich, a szczególnie interesujące wydają się wnioski poczynione na podstawie obserwacji utworów, wykorzystujących zjawisko konwergencji, by móc zaistnieć w specyficznej formie – bytu dziejącego się na pograniczu tekstu literackiego i medialnego.

Maryla Hopfinger w książce *Literatura a media. Po 1989 roku*, wspominając o literackim kontekście konwergencji mediów, pisze o wykraczaniu książki literackiej poza swą tradycyjną strukturę i poszukiwaniu innych nośników dla warstwy treściowej, najpierw w formie tradycyjnej, później w postaci nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych, czyli o eksperymentach literacko-formalnych, które nie stanowią *differentia specifica* naszych czasów, lecz sięgają głęboko w historię książki literackiej. Źródła zjawisk – jej zdaniem – zaowocowały eksperymentami formalnymi, by w pewnych momentach procesu historyczno-literackiego i historyczno-kulturowego wyraziście się zintensyfikować. Badaczka pokreśla, podsumowując zmianę, jaka dokonała się w położeniu i recepcji literatury po przełomie 1989 roku, że współczesna scena komunikacyjna jest kumulatywna, a dominacja przekazów audiowizualnych nie wyklucza funkcjonowania dawniej wypracowanych sposobów wypowiedzi, zmienia natomiast ich miejsce w nowej konfiguracji oraz funkcje, jakie one dzisiaj pełnią. Niepodobna zatem utrzymywać, że mamy do czynienia z zerwaniem doświadczeń komunikacyjnych. W sposobie funkcjonowania kultury działa prawo ciągłości i zmiany, znajdujące wyraz m.in. na tzw. scenie komunikacyjnej, na której spotykają się

jakości kulturowych: „Stare opozycje ‘albo – albo’, które od dawna dominują w debatach ekonomii politycznej i studiów kulturowych, zastosowane do mediów po prostu nie wyczerpują różnorodnych, dynamicznych i często sprzecznych relacji pomiędzy konwergencją mediów i kulturą uczestnictwa”. H. Jenkins, *Quentin Tarantino’s Star Wars? Digital Cinema, Media Convergence and Participatory Culture*, 2003. Cyt. za: M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw...*, dz. cyt., s. 179.

¹⁴⁴ M. Lister i in, *Nowe media...*, dz. cyt., s. 100.

wszystkie wcześniejsze formy i sposoby porozumiewania się ludzi: media oraz stare i nowe praktyki – komunikowanie się twarzą w twarz, prasa i radio, kino i telewizja, malarstwo i muzyka, literatura i telewizja, fotografia profesjonalna i amatorska, analogowa i cyfrowa, komiksy i pocztówki, płyty różnych generacji, telefonia stacjonarna i mobilna, komputery i Internet. Te i inne jeszcze nowe media i praktyki dołączają do już znajdujących się na scenie, stare zaś na ogół nie znikają. Ponadto między różnymi mediami dokonuje się konwergencja¹⁴⁵.

Badacze literatury wciąż jeszcze zdają się nie doceniać znaczenia zarówno samego zjawiska sprzymierzenia się literatury z nowymi, interaktywnymi mediami, jak i istotności jego wytworów dla ogólnie pojmowanego życia literackiego. Po okresie pierwotnego zainteresowania, kiedy to osobliwość została zauważona, co zaowocowało serią entuzjastycznych opisów, nastąpiła faza schyłku. Próby diagnozy zaczęły ulegać stopniowemu wyczerpywaniu, równocześnie zauważalny stał się fakt, iż literackie egzemplifikacje rzadko bywają tematem wnikliwych analiz czy też rozważań interpretacyjnych¹⁴⁶. Zjawisko to należy traktować częściowo jako konsekwencję bariery wynikającej z pojawienia się nowomediального nośnika (rozgałęziającej się, rizomatycznej struktury hipertekstowej lub cybertekstowej¹⁴⁷) i jego specyfiki, niejednokrotnie okazującej się nie do przejścia

¹⁴⁵ Por. M. Hopfinger, *Literatura...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁴⁶ Częściej bywają przedmiotem opisu niż interpretacji.

¹⁴⁷ „Cybertekst to maszyna do wytwarzania wielorakiej wypowiedzi” – tak w skrócie opisuje zjawisko Espen Aarseth, który swoją książką *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej* zrewolucjonizował spojrzenie na literaturę cyfrową. Owa wielorakość to wypadkowa mechanizmów wpisanych w nieliniowy tekst, a nie – jak podkreślają cybertekstualiści – rezultat wieloznaczności cechującej każdy tekst. Aby zrozumieć cybertekst, musimy z poziomu interpretacyjnego dzieła zejść na poziom operacyjny i zawsze mieć go na uwadze. Warto pamiętać, że cybertekst nie jest zależny od medium. Istnieją przykłady cybertekstów drukowanych, a także starożytnych, powstałych przed epoką druku. Choć cybertekst zalicza się do dzieł ergodycznych, jest on pojęciem węższym. Przy lekturze utworu ergodycznego następuje sprzężenie zwrotne pomiędzy dziełem a odbiorcą, sygnały wysyłane z dzieła do odbiorcy idą nie tylko w jedną stronę: z tekstu do odbiorcy (poziom interpretacyjny), lecz także w drugą: od odbiorcy do dzieła. Czytelnik podczas lektury wykonuje pracę eksploracyjną, konfiguracyjną lub tektoniczną. Ta pierwsza funkcja obecna jest w statycznych dziełach ergodycznych, np. w większości hipertekstów. Dwie ostatnie, działania eksploracyjne i tektoniczne, według Aarsetha dotyczą tylko cybertekstu. Na podstawie: M. Pisarski, *Czym jest cybertekst i ergodyczność?*, http://techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst_definicje.htm [dostęp: 20.12.2012].

Cyberteksty mogą z łatwością emulować, subsumować, zarówno hiperteksty, jak i teksty linearne, podczas gdy hiperteksty to takie teksty ergodyczne, które są statyczne (hipertekst to statyczny podgatunek cybertekstu). Cybertekst to maszyna do wytwarzania wielorakiej wypowiedzi, dynamiczny tekst ergodyczny, który – aby zaistnieć jako dzieło – wymaga od czytelnika „nietrywialnego” wysiłku o charakterze konfiguracyjnym i (lub) tekstotwórczym. E. Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej*, Baltimore 1997. Za: M. Pisarski, *Czym jest cybertekst i ergodyczność?*

dla odbiorców kultury przyzwyczajonych do tradycyjnego, linearnego zapisu. To zbyt duże wyzwanie dla ograniczonej (spowolnionej) ludzkiej percepcji, wyedukowanej i przysposobionej do odbioru w tzw. epoce druku, wobec której wielowiekowego porządku struktura hipertekstowa, rozgałęziająca się, przeskakująca z tekstu do tekstu poprzez odsyłacze, linki – zawsze będzie wydawała się formą nieuporządkowania, uciążliwego dla oka i umysłu chaosu¹⁴⁸.

Na niewielką liczbę realizacji literackich łączących literaturę i nośnik medialny zwraca uwagę Krzysztof Uniłowski w rozmowie redakcyjnej *Literatura a nowe media*, opublikowanej na łamach „Dekady Literackiej”¹⁴⁹. Podkreśla on pewien zanik zainteresowania zjawiskiem, obserwowany i z perspektywy krytyki, i praktyki literackiej:

Bezpośrednio po roku 2000 dość chętnie dyskutowano o roli, jaką nowe technologie mogą odegrać w literaturze i życiu literackim. Przodowało tu zwłaszcza środowisko krakowskie, myślę przede wszystkim o kwartalniku „Ha!art”, choć był to słomiany zapał. Jak pamiętam, Sławomira Shutego przedstawiano wówczas jako autora pierwszej polskiej powieści hipertekstowej. I w zasadzie na tym się skończyło. Powiedziałbym, że wszystko, co się dzieje w dziedzinie literatury hipertekstowej, jest rozwinięciem pewnych pomysłów kompozycyjnych, które pojawiły się za sprawą neoawangardy w latach 60., myślę o poezji konkretnej, ale też *Grze w klasy* Cortáзара, utworach Calvino itd. Tymczasem w dzisiejszym systemie kultury polskiej literatura jest postrzegana jako zajęcie tyleż szlachetne, co troszeczkę niedzisiejsze.

¹⁴⁸ Wydaje się jednocześnie, że owa dysfunkcja obca jest młodszym odbiorcom kultury, którzy pierwszą edukację pobierali, korzystając już z medium opartego na hipertekście. Zjawisko wpływu nowych mediów na dzieci i młodzież uczącą się zostało opisane w licznych źródłach, najczęściej jednak koncentrujących się na aspekcie negatywnych tego konsekwencji. Por. np.: J. Bednarek, *Zagrożenia w cyberprzestrzeni*, [w:] *Patologie społeczne. Człowiek i zagrożenia*, red. M. Jędrzejko, Pułtusk 2006; M. Braun-Gałkowska, *Oddziaływanie Internetu na psychikę dzieci i młodzieży*, „Edukacja Medialna” 2003, nr 3, S. Dylak, S. Ubermanowicz, P. Chmiel, *Działanie zmienia mózg, poszukiwania w Internecie także...*, [w:] *Komputer w edukacji*. 19. Ogólnopolskie Sympozjum Naukowe, red. nauk. J. Morbitzer, Kraków 2009, s. 29; A. Gała, I. Uflik, *Oddziaływanie „agresywnych” gier komputerowych na psychikę dzieci*, Lublin 2000; A. Hankała, *Psychologiczne i społeczne zagrożenia związane z zastosowaniem mediów i technologii informatycznej w edukacji*, [w:] *Pedagogika @ środki informatyczne i media*, red. M. Tanaś, Warszawa 2004; K. Kaliszewska, *Psychologiczna charakterystyka zjawiska nadmiernego używania Internetu*, „Edukacja: Badania, Studia, Innowacje” 2005, nr 4 (92); *Media. Edukacja w globalizującym się świecie. Teoria. Praktyka. Oddziaływanie*, Olsztyn 2003; J. Morbitzer, *Media – zniewolić umysł?*, <http://www.up.krakow.pl/konspekt/11/morbit11.html> [dostęp: 7.07.2012]; *Patologie społeczne. Człowiek i zagrożenia*, red. M. Jędrzejko, Pułtusk 2006; M. Przybysz-Zaremba, *Internet zagrożeniem dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Nowe media w systemie komunikowania: edukacja, cyfryzacja*, red. M. Jeziński, Toruń 2011; J. Rybakowski, *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*, Poznań 2009.

¹⁴⁹ *Literatura a nowe media*. Rozmowa redakcyjna prowadzona przez Annę Pochłódkę z udziałem Anny Lebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej, „Dekada Literacka” 2010, nr 1-2, s. 239-240.

W związku z tym bywa traktowana jako przeciwwaga dla nowych doświadczeń związanych z nowymi mediami. Dominuje zatem dość tradycyjny sposób myślenia o pisarstwie. Dzięki literaturze z dystansem odnosimy się do świata nowych technologii, hołubimy tradycyjne formy uczestnictwa w kulturze, uznając tradycyjną książkę, choćby z powodów snobistycznych, za ekskluzywną formę rozrywki, przeciwwagę dla kultury popularnej. Dlatego cenimy tradycyjne powieści, które powinno się czytać w wygodnym fotelu, a nie na ekranie komputera. Drogi upodobań czytelniczych i artystycznej awangardy się rozchodzą, powieści hipertekstowe będą przyciągały tylko uwagę specjalistów. Natomiast czytelnicy – przynajmniej na razie – tym się nie interesują, dlatego po tych pierwszych próbach zapal do hipertekstów mocno przygasł. Nie widzę żadnych sygnałów, które świadczyłyby o odnowieniu koniunktury. Wydaje mi się, że przynajmniej przez jakiś czas będą dominowały w naszym życiu literackim postawy zachowawcze. [...] Być może tak bardzo dają się nam we znaki przemiany w sferze społecznej, że w dziedzinie kultury szukamy stabilności. Poza tym dominuje przeświadczenie, że kultura to swego rodzaju muzeum, gdzie przechowuje się depozyt tradycji, który należy przekazać dalej. Tendencje innowacyjne w literaturze, jak poszły w odstawkę w latach 80., tak na dobrą sprawę nie wróciły¹⁵⁰.

Niewątpliwie, gdyby porównać liczbę tomów tradycyjnych oraz tych zawierających utwory oparte na zmienionym nośniku, niewspółmierność byłaby ewidentna. Oczywiście są też niejako powody, dla których rzecz tak się właśnie przedstawia: w przypadku literatury opartej na zmienionym nośniku nie tylko odbiorcy, ale również jej twórcy stają każdorazowo przed dodatkowym wyzwaniem, wynikającym z technicznych i informatycznych umiejętności już nie tyle posługiwania się nowymi mediami i poruszania w ich środowisku (te można obecnie uznać za dość powszechne), co konkretnego ich wykorzystywania w samym procesie tworzenia utworów i zapisywania ich w języku zrozumiałym dla komputera, tak by język nowych mediów (szczegółowo opisany przez Manovicha¹⁵¹) mógł stać się faktem również na obszarze literatury¹⁵². Gdyby więc wziąć pod uwagę powyższe czynniki, stwierdzić należałoby, że liczba podejmowanych

¹⁵⁰ Tamże.

¹⁵¹ Por. L. Manovich, *Język nowych mediów...*, dz. cyt.

¹⁵² Z trudnościami tymi świetnie radzą sobie organizatorzy niektórych młodoliterackich, a zarazem nowomiedialnych inicjatyw, np. festiwalu Ha!wangarda, którzy poza literaturoznawcami do współpracy zapraszają teoretyków nowych mediów, twórców cyfrowych, programistów i kuratorów, tworząc w ten sposób platformę do wymiany opinii oraz podejmowania np. decyzji konkursowych. U. Pawlicka w relacji z konkursu odbywającego się w ramach festiwalu pisze: „Konkurs «Wakacje z nowymi mediami» uświadomił nam, że twórcy posiadają «wyobraźnię nowomiedialną», jednak trzeba ich wesprzeć w wykreowaniu tekstu cyfrowego. Ta część warsztatów udowodniła także, że wykonywanie prac nowomiedialnych posiada charakter kolaboracyjny. Mariusz Pisarski porównał realizację literatury cyfrowej do produkcji filmowej, przy której zaangażowana jest ekipa ludzi pełniących różne funkcje. Podobny charakter będą mieć prace konkursowe, realizowane przez osoby odpowiadające za część merytoryczną, dźwiękową i techniczną”. Por. <http://ha.art.pl/wiadomosci/2497-konkurs-wakacje-z-nowymi-mediami.html> [dostęp: 20.02.2014].

poważnych inicjatyw literackich, które zdołały już zyskać aprobatę większej grupy odbiorców oraz konkretnych, wąskich środowisk krytycznoliterackich, nie jest wcale tak nieznaczna¹⁵³.

Czynnikiem dodatkowo utrudniającym odbiorcom orientację w gąszczu mnożących się treści, wśród których mieszają się ze sobą przedsięwzięcia tradycyjne oraz nowatorskie formalnie, jest zjawisko, które określić można byłoby mianem recepcyjnej implozji¹⁵⁴. By uporządkować nieco owo recepcyjne zamieszanie, będące konsekwencją konwergowania ze sobą starych i nowych mediów, tekstu literackiego i interaktywnych nośników, należałoby podjąć próbę pewnego, choćby tylko wstępnego, uporządkowania, klasyfikacji. Bez względu nie konieczna jest więc świadomość przynależności wymienionych zjawisk do dwóch różnych sfer współczesnej kultury¹⁵⁵, na skutek nieuprawnionego, błędnego mieszania ich – pojawiać się bowiem mogą poważne problemy w odbiorze i błędne wnioski recepcyjne, dotyczące całej kultury literackiej. Niektóre ze wspomnianych zjawisk, ze względu na samą istotę założenia, w ramach którego powstały, wyraźnie przyporządkować należałoby sferze socjologicznej lub komunikacji społecznej (m.in. blogosferę, socjologiczny wymiar zjawiska rozgrywającego się na platformie Liternet.pl, czat, poezję SMS-ową¹⁵⁶, e-commerce, sieciowe strony autorskie, multiwiersz¹⁵⁷), niektóre natomiast – sferze

¹⁵³ Grupa entuzjastów nowych zjawisk również jest spora, o czym świadczą chociażby mnożące się sesje naukowe im poświęcone oraz liczne w ciągu ostatnich dziesięciu lat publikacje poruszające analizowaną w niniejszym artykule tematykę.

¹⁵⁴ Zjawisko recepcyjnej implozji oraz jego konsekwencje dla literatury omawiane było w szerszym zakresie w osobnym artykule. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Recepcyjna implozja jako zagrożenie kultury literackiej. O niektórych konsekwencjach konwergencji mediów*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 2 (7), s. 19-41.

¹⁵⁵ Wbrew obawom X. Stańczyka, wyartykułowanym w recenzji *Parnas i Olimp*. Patrz podrozdział *Pisanie na ekranie* w niniejszej książce (s. 286-293).

¹⁵⁶ Poezja SMS-owa oraz literatura w komórce to zagadnienia, które nie doczekały się jeszcze dokładnych analiz akademickich, są bowiem zbyt młode, zdarzają się jednak próby ich interpretacji. Są też już uwzględniane w wydawnictwach słownikowo-encyklopedycznych. Pierwszego poetyckiego SMS-a wysłano prawdopodobnie w Wielkiej Brytanii w 1992 roku. Cechą charakterystyczną poezji SMS-owej jest przymus zamknięcia myśli w niewielkiej formie, tj. w 160 znakach. Blisko jej do gatunków literackich o bogatej tradycji. Niewielka forma, w której trzeba zamknąć maksimum treści, przywołuje skojarzenia z haiku czy limerykiem. Zjawisko rozwija się prężnie: do zawartości znakowej SMS-a nawiązuje tytuł pierwszego na świecie pisma poświęconego poezji SMS-owej: „Onesixty”, ma ona już swoje pierwsze konkursy literackie (jednym z wielu jest konkurs organizowany przez czasopismo „The Guardian”), użytkownicy specjalnych serwisów otrzymują SMS-y z fragmentami dzieł literackich. Na podstawie: P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa-Bielsko-Biała 2011, s. 164-165.

¹⁵⁷ Multiwiersz, multipoezja – określenie nowego zjawiska funkcjonującego w sieci, którego twórcami są poeci i pasjonaci poezji. Termin powstał z inicjatywy Michała Zabłockiego, artysty, którego celem jest prowokowanie czytelnika do myślenia, spowodowanie, by zaangażował się

literackiej, kulturowej (np. net art¹⁵⁸, e-liberaturę, powieść hipertekstową¹⁵⁹,

w działania twórcze (projekt *366 wierszy w 365 dni*, *Wiersze chodnikowe*). Zabłocki twierdzi, że książka jest dokumentem, nie zbliża czytelnika do poezji, a nawet więcej – stoi na przeszkodzie autentycznemu zaangażowaniu. W 2001 roku na portalu Onet.pl przeprowadzono pierwszy czat w pokoju „Poezja”, zatytułowany *Multipoezja* (www.multipoezja.onet.pl). Uczestnicy czatu spotykają się regularnie i piszą wiersz online. Tamże, s. 148-149.

¹⁵⁸ Net art – sztuka internetu. Zjawisko oparte na interaktywnej komunikacji, pozbawione materialności, fizycznej lokalizacji, istniejące w formie kodu na dysku komputera. Przejawia się w formie wizualnej, czasem dźwiękowej. Jego istotą są: proces, komunikacja, interakcja, niematerialny (najczęściej) charakter, natomiast podstawowy kontekst to internet, postrzegany jako obszar wolności wypowiedzi i sposób na ominięcie systemu galerii, muzeów, kuratorów (choć sztuka ta bywała prezentowana także w galeriach). To sztuka efemeryczna, o nieostrych granicach (zacieranych przez samych artystów, odrzucających takie pojęcia, jak sztuka, artysta); termin ten nie dotyczy wirtualnych galerii sztuki (mylnie strony takie pojawiają się po wpisaniu terminu do sieci). Net art wywodzi się z dynamiki sieci, jest jak ona nieokreślony, niekiedy nieczytelny; akceptuje chaos i włącza go w swój obręb; zaciera jasną lokalizację i różnicę między oryginałem a klonem. Jego początek datuje się na połowę lat 90. XX w. Nazwa pojawiła się po raz pierwszy w grudniu 1995 roku, kiedy to słoweński artysta Vuk Cosic otrzymał anonimowego e-maila, którego nie mógł odczytać, a jedynym fragmentem mającym jakikolwiek sens było: „J8~g#\;Net.Art{-^s1”. Wylonił się na wschodzie Europy, stanowiąc narzędzie służące obaleniu pozostałości żelaznej kurtyny (artyści z Rosji: Olia Lialina, Alexei Shulgin; byłej Jugosławii: Vuk Cosic, Igor Stromajer; również Wielkiej Brytanii: Heath Bunting i Stanów Zjednoczonych: Mark Napier). Net art bazuje na: e-mailu, stronach WWW, grafice, audio, wideo, animacji (elementy te często występują razem – w różnych kombinacjach). Czerpie z właściwości internetu: dostępności, komunikacyjności, sieciowej budowy opartej na hipertekście. Por. m.in. E. Wójtowicz, *Net art – interaktywna sztuka w środowisku wirtualnym*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.

¹⁵⁹ Powieść hipertekstowa (nazywana też hiperfikcją) – powieść, którą czyta się w sposób interaktywny, korzystając z ekranu komputera, a jej struktura odzwierciedla ideę hipertekstu. W przeciwieństwie do literatury w sieci, powieść hipertekstowa wiąże się silnie z medium, nie można jej przetransponować na wersję papierową bez utraty niektórych jej właściwości. Fabuła powieści hipertekstowej jest podporządkowana systemowi łączy: fragmenty tekstu (leksje) połączone są hiperłączami (linkami, odnośnikami), po uruchomieniu prowadzącymi użytkownika dokumentu elektronicznego do kolejnego fragmentu tekstu. Inaczej niż tradycyjny tekst literacki, hipertekst można czytać na dwa sposoby: sekwencyjnie (tradycyjnie) w obrębie jednej leksji i niesekwencyjnie – pomiędzy leksjami, przy czym to czytelnik dokonuje wyboru kolejnego fragmentu tekstu spośród tych, które przewidział autor. Jedną z ważniejszych funkcji łączy jest wprowadzenie do hipertekstu równorzędnych narracji, bądź płynących własnym torem, wprowadzających odrębną fabułę, bądź będących komentarzem, kontekstem głównego tekstu. Badacze wskazują jednak, że aby leksje funkcjonowały jako jedna fabuła, niezbędne jest zachowanie co najmniej jednego elementu, który gwarantowałby ciągłość narracji: jedności, miejsca, czasu, postaci lub perspektywy. Cechami powieści hipertekstowej są interaktywność (wpływ czytelnika – użytkownika na kształt utworu), hipertekstowość i multimedialność (wykorzystywanie pozaliterackich środków artystycznego wyrazu: wideo, grafiki, dźwięku). Badacze podkreślają, że twórczość hipertekstowa w pełni realizuje postulaty „dzieła otwartego”. Pionierem powieści hipertekstowej jest Michael Yoyce, autor *afternoon.a story*. Pierwszą polską powieścią hipertekstową był *Blok* Sławomira Shutego (<http://www.blok.art.pl/>). Na podstawie: P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich...*, dz. cyt., s. 196-197.

pop-frakcję¹⁶⁰ i inne). Dodatkowo konieczna jest świadomość, iż zapewne tylko nieliczne z nich uznać będzie można za zjawiska generujące sensy ściśle estetyczne. Życie literackie dowodzi ponadto, że możliwe jest zaistnienie w ich obrębie tzw. części wspólnej, gdyż nie można wykluczyć (a już wiadomo, że istnieją reprezentacje potwierdzające owo spostrzeżenie) pojawienia się w grupie pierwszej konkretnych dzieł i treści wartościowych z punktu widzenia literackiego (np. pewne egzemplifikacje liternetu, zjawisko niektórych blogów), a także w grupie drugiej – dzieł literacko raczej banalnych, istotnych natomiast np. ze względu na inicjatorski charakter (np. *Blok* Sławomira Shutego, ważny jako pierwsza polska powieść hipertekstowa, ale treściowo niezbyt ambitny, co sprawiło, że z literackiego punktu widzenia bywa spychany w niebyt).

Wraz z pojawieniem się nowych przestrzeni komunikacji kulturowej, nowych urzędów, nośników – inaczej mówiąc: nowych obszarów – w które wchodzi literatura, pojawiają się też nowe reakcje, zachowania odbiorcze, a nawet – rzecz można – nowi uczestnicy kultury literackiej. Ci, którzy nie sięgnęliby po książkę, sięgają po jej elektroniczną formę, po grę komputerową opartą na fabule powieści¹⁶¹, po rodzaj literatury audialnej, elektronicznej, opartej na nowej strukturze.

¹⁶⁰ Pop-frakcja – oznacza literaturę, która podejmuje dialog z kulturą masową (najczęściej poprzez wykorzystanie m.in. pastiszu, cytatu), ale sama do tej kultury nie należy. Termin powstał jako reakcja na potrzebę pokoleniowego dookreślenia roczników lat 70. Przynależność do nurtu wysokoartystycznego zostaje podkreślona za pomocą dystansu, a za sprawą sygnałów metaliterackich (fragmentów tekstu, które traktują o pisaniu) zostaje wyrażona samoświadomość tej literatury. Do pisarzy, których wiąże się z pop-frakcją, należą m.in. Manuela Gretkowska, Filip Zawada, Jan Krasnowolski, Jaś Kapela, Dariusz Foks, Michał Witkowski. Tamże, s. 184-187.

¹⁶¹ Od dawna znane jest zjawisko wzajemnego wpływu, jaki wywierają na siebie literatura i gry komputerowe. Wśród gier czerpiących inspirację z literatury wymienić można m.in. *Avon* (koncentrującą się na eksploracji świata zamieszkiwanego przez bohaterów sztuk Szekspira), *Wielki Gatsby* (zderzenie powieści z grą platformową), *Yet one world* (gracz wrzucony zostaje w sam środek moralnego konfliktu zaczerpniętego z dramatu Sofoklesa, ma za zadanie udzielać odpowiedzi na pojawiające się w trakcie rozgrywki poważne i intymne pytania). Wśród gier opartych na fabułach literackich wskazać można również: *Dante's Inferno* (czerpiącą z *Boskiej Komedii* Dantego), *Dracula 3: The Path of The Dragon*; *Dracula: Początek* (gry oparte na XIX-wiecznej powieści gotyckiej Brama Stokera *Drakula*), *Sherlock Holmes kontra Kuba Rozpruwacz*, *Podróż do wnętrza ziemi*, *80 dni* (gry oparte na motywach powieści Juliusza Verne'a), *Metro 2033* (oparta na podstawie powieści Dmitrija Głuchowskiego) i inne.

Jesienią 2012 roku (7 września – 8 października) miała miejsce poświęcona temu właśnie zjawisku wystawa zatytułowana *Games by the Book*, otwarta w bibliotece humanistycznej w Massachusetts Institute of Technology przez Clarę Fernández-Varę oraz Nicka Montforta. Jak podkreślają redaktorzy wortalu Techsty, „Olbrzymim plusem wystawy był jej otwarty, globalny aspekt i całkowita dostępność «eksponatów» wraz z ich literackimi oryginałami. Choć w przestrzeni fizycznej ograniczona do skromnej przestrzeni bibliotecznej, dzięki linkom do sieciowych wersji gier oraz temu, że wszystkie pierwowzory znajdowały się w domenie publicznej, *Games by the Book* mogła być odwiedzana i doświadczana

Dziś, z pozycji badacza znajdującego się tak naprawdę w samym oku cyklonu przeobrażających się i konwergujących ze sobą nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych, ze wszech miar ryzykowną byłaby próba poddawania ocenie wymienionych zjawisk w makroskali, choć i takie ujęcia już zdążyły się pojawić¹⁶². Bardziej uprawomocnione wydają się oceny sformułowane w odniesieniu do skali mikro, konkretnych zjawisk, czy też – jeszcze lepiej – poszczególnych wytworów kultury, utworów literackich. Jako zjawisko nadzwyczaj interesujące, i – co ważne – podatne na wysiłek interpretacyjny, postrzegać należy twórczość (eksperymenty e-liberackie, m.in. wiersze emanacyjne) Zenona Fajfera¹⁶³. Liberatura cieszy się sporą popularnością, zarówno w Polsce, o czym świadczy spory już zasób poświęconej jej literatury przedmiotu¹⁶⁴, jak i za granicą, czego dowodem może być choćby fakt, iż tom wierszy e-liberackich Fajfera w przekładzie Katarzyny Bazarnik premierę miał podczas konferencji naukowej w Belfaście¹⁶⁵.

przez każdego zainteresowanego o każdej porze dnia i nocy, w każdym miejscu na Ziemi”. Por. http://techsty.art.pl/aktualnosci/2012/games_by_the_book.html [dostęp: 14.05.2013].

Jak możemy przeczytać na stronach omawianego w niniejszym szkicu wortalu *Techsty. Literatura i nowe media*, „Dla twórców gier, znany powszechnie temat i znana historia (jak *Iiada*, *Gwiezdne Wojny* czy *Władca Pierścieni*) to częsty i zalecany punkt wyjścia do stworzenia udanej gry. Istnieje wiele przykładów głębokich zapożyczeń, jakie gry komputerowe czerpią z kanonu literackiego [...] Wnioski z tego wzajemnego przenikania się form proceduralno-symulacyjnych (gry) i form narracyjnych [...] książki są bardzo pouczające. Otóż najbardziej zasadnicze, rdzenne dla każdego z tych obu form elementy – granie (*gameplay*) i opowiadanie – nie dają się łatwo mieszać, zachowują się niczym woda i olej i są nieprzetłumaczalne. Według Jespera Julla i Espena Aarsetha: Nieprzetłumaczalna jest «leżąca u podstaw forma» obu gatunków (struktura opowiadania, zasady gry), przetłumaczalne są za to «kulturowe konwencje», rozumiane tu jako opis, umiejscowienie w czasie i przestrzeni, bohaterowie. Przekładalne są zatem nie-ludyczne i nie-fabularne elementy, natomiast kluczowe zasady obu gatunków: opowiadanie i granie nie są”. Por. http://techsty.art.pl/aktualnosci/2012/games_by_the_book.html [dostęp: 20.02.2014].

¹⁶² Chodzi tu o przywoływane już książki: M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, U. Pawlickiej, (*Polska*) *poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka, Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, M. Dawidek Gryglickiej, *Historia tekstu wizualnego. Polska po roku 1967*, P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich, Tekst (w) sieci* t. 1, *Tekst, język, gatunki, Tekst (w) sieci* t. 2, *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*.

¹⁶³ Analizę tego zagadnienia można znaleźć m.in. w artykułach B. Bodzioch-Bryły: *Hermeneutyka cyberpoematu? Kilka pytań o interpretację na marginesie utworu Zenona Fajfera „Ars poetica”*, „Perspektywy Kultury” 2011, nr 2 (5), s. 145-172; *Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów i co z niej dla literatury wynika. Studium na przykładzie SPOD Zenona Fajfera i The Surprising Spiral Kena Feingolda*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. 55, z. 2 (110), s. 249-285.

¹⁶⁴ Por. np. antologię zawierającą m.in. omówienia e-liberatury: Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, także: *Od literatury do e-literatury*, red. M. Górska-Olesińska, E. Wilk, Opole 2011.

¹⁶⁵ Por. Z. Fajfer, *dwadzieścia jeden liter/ Ten letters*, tłum. K. Bazarnik, Belfast 2010-06-05 – Kraków 2010-06-26.

Proces stopniowej utraty wspomnianego rozeznania wciąż trwa. Podejmowanie prób zapobieżenia mu – oto zadanie dla współczesnego teoretyka i krytyka literackiego, które autorzy tej publikacji podejmują. W kolejnych rozdziałach przedstawione zostaną losy tekstów narracyjnych i poetyckich osadzonych w wielomedialnej XXI-wiecznej rzeczywistości poddanej audiowizualnej i cyfrowej mediatyzacji. Oglądowi poddane zostaną literatura, zjawiska literackie, sztuka literacka i narracje literackie (które ze względu na silny związek ze sposobami dystrybuowania słowa uwikłane są w szereg mechanizmów medialnych) i same uwarunkowania tekstów, stające się dziś nie tylko kontekstem, ale ustanawiające nowe granice ontologiczne.

Następujące po niniejszym wprowadzeniu rozdziały skupiają się na ukazaniu transformacji pogranicza sztuki słowa i nowych mediów. W części drugiej zostaje podjęta refleksja nad sytuacją narracji i tekstowości ze względu na włączanie w obszar oddziaływania literatury elementów komunikacji medialnej. Współczesna sytuacja komunikacyjna poddana silnie wpływowi medializacji nie pozostała bez wpływu tak na obieg literatury, jak i na samą jej strukturę, kompozycję, język, sposób prezentowania świata przedstawionego czy prowadzenie narracji, co w konsekwencji prowadzi do pojawienia się nowego typu przekazu – narracji audiowizualnej, wykorzystującej strategię praktyk medialnych: fotograficznych, radiowych, filmowych, telewizyjnych czy wreszcie nowych mediów. Jednocześnie ze względu na pojawienie się wraz z mediami masowymi nowych obiegów literatury można dość wyraźnie zarysować podział pomiędzy tekstami literackimi udostępnianymi odbiorcy w sposób tradycyjny za pomocą druku a literaturą przekazywaną poprzez inne rozwiązania technologiczne i dzięki innym mediom niż książka, tj. kinu, radia, telewizji, nowych mediów. Podział ten ma swoje odzwierciedlenie w strukturze rozdziału proponującego namysł nad literaturą publikowaną w sposób tradycyjny, w której odbijają się mechanizmy narracyjne zaczerpnięte z technik medialnych i nowych mediów oraz literaturą artykułowaną za pomocą urządzeń medialnych: od radia po komputer. Audiowizualny typ kultury ukształtowany w II połowie XX wieku spowodował, że dzisiejszy odbiorca tekstu dokonuje lektury pod wpływem nowego typu percepcji, w której liczy się dynamika, gdzie słowo łączy się z dźwiękiem i ruchem, wreszcie gdzie tendencje do wizualizacji są tak silne, że czytanie przypomina ślizganie się po powierzchni obrazu. Maryla Hopfinger powie: „[...] Audiowizualność stała się czy też staje się podstawą orientacji w otoczeniu uczestników współczesności i dominującym sposobem artykulacji kultury”¹⁶⁶. Nie pozostaje to bez wpływu na samą narrację, która odpowiadając na nowe preferencje czytelnicze, buduje swój przekaz, posłu-

¹⁶⁶ M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 58.

gując się właśnie rozwiązaniami zaczerpniętymi z mediów audiowizualnych i nowych mediów.

Część trzecia natomiast podejmuje próbę diagnozy dwóch dekad poezji, podczas trwania których silnie zaznaczył się na jej obszarze wpływ nowych mediów. Ów wpływ zaowocował pojawieniem się wyrazistego rysu, określonego tu mianem medialności poezji. Realizuje się ona w literaturze na dwóch poziomach: formalnym (konstrukcji tekstu) oraz treściowym (sensów wypowiedzianych w obrębie dzieła poetyckiego i poprzez nie), a wspomniane przeobrażenia literatury zaistniałe pod wpływem pojawienia się i konwergowania ze sobą nowych mediów realizują się i uwidaczniają na obszarze trzech typów dzieł poetyckich: utworów zarejestrowanych na tradycyjnym, papierowym nośniku, utworów zarejestrowanych na nośniku cyfrowym lub w sieci oraz dzieł wykraczających poza formę dotychczas przynależną tekstom literackim, przybierających postać instalacji interaktywnych, funkcjonujących w przestrzeni muzealno-galeryjnej. Na początku scharakteryzowane zostanie zjawisko upodabniania się poezji drukowanej do form i gatunków poza- lub paraliterackich, charakterystycznych dla przekazów medialnych (w tym dla kultury masowej). W szczególności uwaga poświęcona będzie aktom naśladowania programów typu *reality show*, technik działania kamery filmowej, newsów prasowych, telewizyjnych produkcji filmowych, a także zjawisku cybernetycznej poezji analogowej oraz kwestiom przeobrażeń, jakim pod wpływem nowych mediów ulega tożsamość człowieka, uczestnika współczesnej kultury oraz środowisko, w którym ów człowiek funkcjonuje. Dalsze rozważania koncentrują się na tych egzemplifikacjach literackich, które zrezygnowały (całkowicie lub częściowo) z tradycyjnego medium papierowego, sięgając po nowe interaktywne nośniki hipertekstowe, w tym ekrany. Omówiona zostaje również specyfika poetyckiego dyskursu właściwego dla nowej poezji, a płaszczyznę rozważań stanowić będą takie poetyckie reprezentacje, jak emanacyjna poezja kinetyczna Zenona Fajfera, poezja cybernetyczna Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego, poematy Stephanie Strickland, Cynthii Lawson Jaramillo i Paula Ryana, a także eksperymenty umiejscawiające się pomiędzy literaturą a grą (przykład Piotra Puldziana Płucienniczaka). Zarysowana tu problematyka otwiera pole dyskursu dla reprezentacji lokujących się w dość szczególnej przestrzeni, pomiędzy dziełem literackim a dziełem sztuki – instalacją interaktywną, zmuszając czytelnika do wejścia w rolę interaktora, aktywnie współdziałającego z dziełem, stając się przyczynkiem do analizy podjętej w ostatniej części książki, w oparciu o dzieła takich artystów, jak Romy Achituv, Camille Utterback, Jason E. Lewis, Bruno Nadeau, Noah Wardrip-Fruin, Eduardo Kac, Ken Feingold.

Zawarte w ostatniej części refleksje dotyczące literatury poddają oglądowi i interpretacji efekty cyfrowego przełomu, którego cechy następująco ujął Piotr Zawojski:

[...] strategie [...] opierają się na ideach kolaboracyjności, współdziałania i współpracy nie tylko w obszarze świata (cyber)sztuki, ale także, a może przede wszystkim, na przekonaniu o konieczności wykorzystania zdobyczy współczesnej nauki i technologii [...] w formie sieciowego współtworzenia *cloud* [...] czy też kooperacjonizmu opartego na kulturze i filozofii daru¹⁶⁷.

Przywołane projekty naruszają tradycyjne układy semantyczne¹⁶⁸, łączą się z zachodzącymi obecnie przemianami stylów odbioru¹⁶⁹, często odchodzą od kreowania świata odwołującego się do tego, który określić można jako fizycznie widzialny i poznawany, w jego miejsce wprowadzają rzeczywistość wykreowaną. Upowszechnienie się hipertekstu i przekazów audiowizualnych sprawia, że komunikacja przestaje być lekturowa, bowiem w nowym modelu tekstu-projektu może nie pojawić się poziom fastyczny (zdaniowy). W takiej sytuacji najistotniejsza staje się gra komunikacyjna opierająca się na nowej semantyce i eksponująca technikę¹⁷⁰.

Rozpatrywane w tej kończącej książkę części zjawiska, z których większość wpisuje się w obszar performatyki, uzmysławiają, że wraz z postępem naukowym, nowymi rozwiązaniami technicznymi i technologicznymi kształtuje się inny typ wrażliwości artystycznej¹⁷¹, wynikający ze zmian sposobu myślenia

¹⁶⁷ P. Zawojski, *Od redaktora*, [w:] *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 6.

¹⁶⁸ O nowym typie semantyki wypowiedzi artystycznych na przykładzie poezji konkretnej wypowiada się E. Sławek, *Oralność i muzyczność dźwiękowej poezji konkretnej*, [w:] *Tekst ustny – texte oral. Struktura i pragmatyka – problem semantyki – ustność w literaturze*, Wrocław 1998, s. 249-251.

¹⁶⁹ Na temat tych przemian szerzej wypowiada się G. Pietruszewska-Kobiela, *Multimedialne graffiti jako element miejskiego sensorium*, „Polonistyka”, Mińsk 2012, s. 258-259.

¹⁷⁰ Zjawiska te odnotowuje T. Miczka, *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Katowice 2002, s. 115-129 oraz tenże, *O niektórych przesunięciach...*, dz. cyt., s. 45-49. Miczka odnotowuje, że na przebieg komunikacji wpływają również kontaminacje mediów już istniejących oraz „pragnienie zanurzenia” w sztucznym obrazie i „pragnienie eksperymentowania”, por. tenże, *Czysta iluzja i testowanie wartości: dwie rzeczywistości wirtualne – dwa uczestnictwa*. „Kultura otwartych źródeł”, [w:] *Człowiek a światy wirtualne*, red. A. Kiepas, M. Sułkowska, M. Wołek, Katowice 2009, s. 12, 15. Rangę gry komunikacyjnej podkreślają: Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] *Tekst-Tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005, s. 11-12; A. Graff, *Nie oddamy Joyce 'a! Kilka słów ku chwale postmodernistycznej joyce 'ologii*, [w:] *Od Joyce 'a do liberatury, Szkice a architektury słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2005, s. 3-5.

¹⁷¹ Szerzej na ten temat G. Pietruszewska-Kobiela, *Język poezji wizualnej i nowe media*, [w:] *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*, red. R. Bizior, D. Suska, Częstochowa 2010, s. 217.

o ontologicznych granicach ludzkiego bytu, a także ze zmian w zakresie odczuwania przestrzeni i czasu, ujawniający, że uniwersum artystyczne staje się wynikiem działań nie tylko twórców sztuki i literatury (np. pisarzy, malarzy, fotografów, filmowców, muzyków, architektów, rzeźbiarzy), ale i naukowców (cybernetyków, twórców programów komputerowych, nanotechnologów), których efekty aktywności kategoryzuje się np. za pomocą neuroestetyki oraz obserwacji pracy mózgowych półkul¹⁷². Projekty tego nowego środowiska artystycznego prezentują rozwiązania formalne, które można określić jako „piękno prowokacji”¹⁷³, prowadzące w dziele literackim do przełamania hegemonii języka naturalnego i liniowości, zasadzające się na zjawiskach chaosu, fraktalności, symultaniźmu, dynamizmu, jukstapozycji, kolażu. Przywołane teksty/adaptacje/projekty mają charakter metaforyczny, zbudowany na fundamencie metafor obrazowych i dźwiękowych¹⁷⁴, często nakładających się, w efekcie czego powstaje metafora równoczesna, znamienna dla zapisu filmowego.

Tym samym niniejsza publikacja podejmuje się opisu i próby porządkowania zjawisk literackich powstających na pograniczu słowa i mediów, ducha i maszyny.



Zagadnienia: rewolucja cyfrowa – zmiany w komunikacji kulturowej pod wpływem nowych mediów, intermedialność, audiowizualność cyfrowa, konwergencja, multimedialność form artystycznych, nowe techniki kreacji, transgresyjność, strategie odbioru tekstu cyfrowego i sytuacja odbiorcy w kulturze Web 2.0, literatura i literackość a nowe media – zarys problemów.

¹⁷² Sidey Myoo odnotowuje zachodzenie różnych zmian, skutkujących istnieniami bionicznymi, których formy aktywności mogą być poddane poprzez implanty domózgowe (aparaturę zewnętrzną) lub czynniki pracy mózgu (aparaturę nieinwazyjną, zewnętrzną), *Ontoelektronika*, s. 130-131.

¹⁷³ Termin U. Eco, por. *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 415.

¹⁷⁴ O tym typie metafory w sztuce cyfrowej szerzej w artykule G. Pietruszewskiej-Kobieli, *Poezja konkretna i muzyka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, Łódź 2012, s. 267-270.

Adam Regiewicz

**Narracje –
audiowizualność –
nowe media**

część



I. Media i audiowizualność wobec zjawiska narracji – wprowadzenie

Trudno nie zgodzić się z Marylą Hopfinger, która pisze:

Każda epoka w swoisty sposób ujmuje swoją literaturę i tworzy własny repertuar gatunków literackich, który odpowiada na potrzeby, jakie pod adresem twórczości literackiej wysuwają uczestnicy kultury¹.

Niewątpliwie każda era technologiczna ma swój sposób wyrażania się w literaturze i tworzy własny repertuar form, dzięki którym porusza najważniejsze dla współczesności tematy i dociera w sposób najcelniejszy do czytelnika. Niepodważalnym rysem najnowszej literatury jest przekraczanie jej horyzontu literackiego ku różnym zjawiskom artystycznym: muzycznym, plastycznym, filmowym i innym. Ten interdyscyplinarny charakter twórczości literackiej „poza kanonem”² doczekał się całkiem sporego opracowania, w którym zwraca się uwagę na rozmaite powiązania między różnymi sferami działalności artystycznej twórców literackich. Zresztą nikogo nie dziwi dziś wielość ról obieranych przez współczesnych literatów łączących z pisaniem swoje inne pasje: programistyczne, muzyczne, graficzne, fotograficzne, aktorskie, reżyserskie czy teatralne³. Co za tym idzie, pasje te są włączane w przekaz literacki. I tak w narracjach coraz częściej można odnaleźć wykonywane przez samych autorów rysunki, kolaże, fotografie; do edycji książkowych dołączane są multimedialne aranżacje, dodatki do „kolorowania” lub nagrania audio, stanowiące konstytutywny element opowieści. Twórcy literatury coraz częściej wychodzą naprzeciw tendencjom rozszerzenia tejże literatury o inne zjawiska generowane chociażby przez nowe media czy neotelewizję. Współcześni autorzy literatury coraz częściej wzorują się na osiągnięciach filmowców, muzyków, autorów programów telewizyjnych,

¹ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 35.

² Pojęcie literatury „poza kanonem” rozumianej jako możliwość korzystania przez literatów z różnych form ekspresji w ramach dokonań literackich omawia Magdalena Lachman w artykule *Apetyt na popularność, czyli m(l)oda polska literatura*, [w:] *Polska literatura najnowsza poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008, s. 9-53.

³ Taki obraz wyłania się z biogramów twórców literackich zawartych w kompendium ukazującym dorobek najnowszej literatury, P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002.

specjalistów od marketingu, producentów widowisk, dowodząc prymatu audiowizualnych form przekazu we współczesnej płynnej nowoczesności⁴. Rodzi to nowy typ przekazu – tekst audiowizualny, będący swoistym kolażem różnego typu percepcji czytelnicy: literackich, ikonograficznych, reklamowych, fotograficznych, cyfrowych itp., zmuszających współczesnego odbiorcę do lektury wielopoziomowej i wielokierunkowej, tym samym wymagając od niego nowych narzędzi krytycznych pomocnych w odbiorze tego rodzaju tekstów.

Jednym z pierwszych problemów, z którym trzeba się zmierzyć, jest relacja literackości do audiowizualności. Maryla Hopfinger zauważa, że literatura, reprezentując dobrze osadzoną w tradycji praktykę rejestrowania i odtwarzania porządków znaczeniowych rzeczywistości, w żaden sposób nie przystaje do audiowizualnego typu kultury wywiedzionego z doświadczeń XX wieku, począwszy od radia i kina, a skończywszy na sieciowym przekazie transmedialnym. Według tej badaczki, audiowizualny typ kultury ustanawia własne kryteria i hierarchizacje, zasady i preferencje, kształtuje nowy sposób percepcji, w którym możliwe staje się łączenie obrazu ze słowem, dźwiękiem, ruchem itd.⁵ Nie ulega także wątpliwości, że charakter znaków audiowizualnych różni się w sposób zasadniczy od natury znaków językowych: abstrakcyjnych i arbitralnych. I to właśnie ta praktyka komunikacyjna, oparta na znakach analogowych, na podobieństwie do realności, dominuje we współczesnym typie przekazów, wypierając dotychczasową kulturę werbalną (mowy, pisma i druku). Tym samym literatura jako jeden z jej wyznaczników zostaje przytłumiona przez inne teksty kultury audiowizualnej.

Mechaniczna rejestracja charakterystyczna dla audiowizualności kina i telewizji przypomina o jej technicznym rodowodzie⁶. To właśnie technologia pośrednicząca w doświadczaniu przez odbiorcę rzeczywistości podkreśla dystans w komunikacji, jaki rodzi się między widzem a przedstawieniem. Tym samym niedaleko wydaje się ona od rozumienia literatury (narracji powstającej za pomocą „literary”), silnie determinowanej piśmiennością. Ta zaś, jak już zostało to powiedziane, wiąże się nie tylko z samym rozdzieleniem znaku od znaczenia, ale i z dystansem, tworzącym się między piszącym a dziełem i odbiorcą poprzez technologię pisma, a w konsekwencji i druku. Można by zatem między audiowizualnością wieku XX i kulturą piśmienną dostrzec pewne związki i paralele, przebiegające zarówno na płaszczyźnie samego rozumienia roli technologii w konstruowaniu przekazu kulturowego, jak i podobnego traktowania medium

⁴ Poszczególne kwestie omawia M. Lachman, *Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 11-22.

⁵ Por. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 17-27.

⁶ Por. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 53-58.

w kształtowaniu tekstu, wreszcie, co podpowiada szkoła semiotyczna, podobnego charakteru systemu języka (wizualności), którym posługują się oba typy przekazów. W obu przypadkach bowiem można mówić o wtórnym systemie nadbudowanym nad językiem (dla literatury – naturalnym, dla filmu – wizualnym), gdyż literatura i przekaz audiowizualny są zbiorami znaków i reguł artystycznie zorganizowanych w celu przekazania szczególnych treści nacechowanych i obciążonych dodatkowym znaczeniem kulturowym. Co więcej, jak pokazały to eksperymenty typograficzne, znak literacki i znak audiowizualny można traktować jako zjawisko wielokodowe. Seweryna Wysłouch zwraca uwagę na to podobieństwo, zestawiając splot kodów literatury i filmu: język naturalny – język wizualny, piśmienność – filmowość, fonem – fotogram, znak graficzny – ruchomy znak ikoniczny, wątek – sekwencja filmowa, obraz literacki – obraz filmowy. Zwłaszcza ta ostatnia analogia wydaje się ważna dla dalszego prowadzenia wywodu. Kreowanie znaczeń przez słowo lub przez zdjęcia filmowe odbywa się podobnie – na zasadzie skojarzeń, odniesień do rzeczywistości, tym samym tekst i znak filmowy są znakami odsyłającymi do danego przedmiotu⁷. Wysłouch pisze:

Ontologia znaków filmowych jest więc taka sama jak znaków literackich: są to znaki nadbudowane na systemie prymarnym, znaki o bogatym znaczeniu, wynikającym z odniesień semantycznych, syntaktycznych i pragmatycznych⁸.

W ten sposób można mówić o paralelności funkcjonowania w kulturze współczesnej tekstów audiowizualnych i literackich, o czym świadczy chociażby praktyka przekładu intersemiotycznego. Przywołując zjawiska adaptacji dzieł literackich przez kino, telewizję czy radio, włączających mechanizmy audiowizualne w obręb narracji literackiej czy też odwrotnie, konstruowanie przekazów literackich z myślą o ich medialnym zaprezentowaniu (scenariusze filmowe, słuchowiska radiowe, teksty piosenek), można zaobserwować, że na tej płaszczyźnie literatura spotyka się z paralelnymi wypowiedziami audiowizualnymi. Można zatem mówić o wzajemnym przenikaniu się literatury i tekstów audiowizualnych, które tworzą współzależną całość.

⁷ Ten ostatni wątek dotyczący obrazowości literatury i filmu został dobrze omówiony w perspektywie pojawiania się momentu plastyczno-malarskiego w dziele literackim (m.in. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009, s. 347-380, R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960) i obrazowości powstającej w tekście filmowym (R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *tegoż, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 299-316). Zwracano uwagę na podobieństwo funkcjonowania w przekazie warstwy oglądowej, unaoczniającego ujmowania przedmiotów przedstawionych (wyglądów uschematyzowanych) oraz kulturowego konstruowania wyobraźniowości w momencie lektury danego typu tekstu.

⁸ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 164.

Zasadne więc wydaje się rozważenie kwestii: na ile przekaz audiowizualny kształtuje przekaz literacki?, jakie nowe sposoby wypowiedzi znajduje literatura?, w jakie nowe obszary wkraczają formy literackie? Nie chodzi tu jednak o inspiracje literatury mediami, choć te wydają się niepodważalne. Jak zauważa Krzysztof Uniłowski:

W społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistyczna proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Molek, Matylda Damińska czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach⁹.

Pojęcie rzeczywistości, do której odnosi się literatura najnowsza, kształtują przede wszystkim teksty medialne. Życie „pokolenia Facebooka” wyznaczone jest przez sieć internetową, klipy MTV i telefon komórkowy. Niewątpliwie punktem odniesienia dla współczesnej literatury staje się rzeczywistość medialna, która wyznacza wzorce, sytuując się w roli autorytetu. Jednak w badaniu tekstu literackiego powstającego pod wpływem przekazów medialnych wartość rozważenia wydaje się konstruowanie struktury narracyjnej tekstu ze względu na ich audiowizualną konstrukcję. Relacja ta może dotyczyć zarówno samej konstrukcji przekazu (można w tym miejscu przywołać opublikowaną w Stanach Zjednoczonych książkę Jennifer Egan *A Visit from the Goon Squad*, będącą kolażem stylów i tematów, w której autorka wprowadza narrację w postaci slajdów Power Pointa, czy *Produkt Polski* Sławomira Shutego, w którym autor konstruuje narrację w oparciu o strony – graficzny układ i jego konstytutywne elementy – gazetki reklamowej hipermarketu, włączając w obraz tekst o charakterze antyglobalistycznym i antykonsumenckim), jak i samej narracji literackiej budowanej zgodnie z prawidłami innych sztuk: filmowej, telewizyjnej, sieciowej itd. Tym samym rodzi się pytanie o nowe rozumienie narracji w kontekście pojawiającej się intermedialności.

Wobec nowych zjawisk kultury związanych z audiowizualnością i elektronicznością trudno podtrzymać tradycyjne rozumienie narracji wywiedzione z podstawowych kategorii poetyki, podobnie jak niemal niemożliwe staje się obronienie arystotelesowskich koncepcji fabuły. Pojęcie narracji rozumiane jako synonim opowiadania w ostatnim stuleciu zaczęło być używane w innych dyscyplinach i stosowane do opisu zupełnie nowych zjawisk komunikacyjnych. I tak wychodząc od narracji powieściowej, pojęcie to wyszło poza ramy gatunku, odnosząc się do wszystkiego co literackie, by w konsekwencji wyjść także poza granice literatury ku innym nurtom opowieści kulturowej. Pomocą dla takiego rozumienia narracji stała się teoria strukturalnej lingwistyki oraz

⁹ K. Uniłowski, *Kup Pan książkę*, Katowice 2008, s. 214 i nast.

antropologia, które wprowadziły nowe rozumienie opowieści jako sekwencji zdarzeń, a tym samym zmieniły sposób postrzegania samej narracji. W efekcie przestała ona sprowadzać się do aktu mowy czy konkretnego wypowiedzenia, realizującego się w określonej sytuacji i związanego z zarysowanym podmiotem¹⁰, a zaczęła wchodzić w rejony komunikacji kulturowej i społecznej, stając się narzędziem dla interpretacji. To, co jeszcze istotne dla definiowania nowego rozumienia narracji, to sposób ułożenia elementów, stanowiących podstawę do narracyjnej interpretacji. Chodzi w nich bowiem o pewną schematyzację, pozwalającą układać elementy rzeczywistości przedstawionej według pewnego wzorca czy kodu reprezentującego dany obszar kulturowy. Narracja zatem będzie rozumiana tu jako sposób konstruowania porządku przekazu literackiego oraz jako akt umysłu przeniesiony do sztuki życia, stając się sposobem opisu zdarzeń i działań w wymiarze całościowym, rozwijającym się w czasie i budującym struktury znaczące. Wychodząc od strukturalnej definicji narracji, u źródeł której leży przekonanie o prymarności funkcji tworzenia tekstu kulturowego (szczególnie literackiego), koncepcja narracyjności zmierza ku obejmowaniu poprzez nią wszystkich zdarzeń życia i odczytywaniu ich w dyskursie tożsamościowym¹¹. Jednocześnie te struktury sensu można odczytać tylko poprzez wytwory kultury, poprzez które są manifestowane. Takie rozumienie narracji pozwala włączyć w poniższe rozważania zjawiska medialne jako opowiadania kształtowane przez współczesny typ kultury audiowizualnej i cyberkultury. W tym kontekście jednak należałoby zwrócić uwagę na rolę sposobów funkcjonowania tych narracji i związanych z tym relacji intersemiotycznych i intermedialnych.

Odwołując się do klasycznego rozumienia, narrację intermedialną można zdefiniować jako opowieść wyrażoną przy użyciu różnych mediów w pewnym porządku logicznym i czasowym, której elementy tworzą integralną całość¹². Powstała ona na pograniczu tradycyjnych środków wyrazu (książki, komiksu czy filmu) i nowych mediów (gier komputerowych, przekazu sieciowego itd.). Swoją genezę sięga do starych mediów masowych: radia, kina, telewizji, które na wzór narracji książkowej, wykorzystując dostępne środki medialne, konstruowały spójny przekaz. Zwykło się nazywać je multimedialnymi ze względu na angażowanie kilku zmysłów odbiorcy, ponieważ narracje łączyły obraz, animacje, dźwięk w jeden przekaz. W rzeczywistości o multimedialności można mówić dopiero wówczas, gdy w przekazie łączy się wiele mediów równocześnie,

¹⁰ Por. M. Głowiński, *Wokół narratologii*, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 8.

¹¹ Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003, s. 8.

¹² Por. M. Sieńko, *Narracja intermedialna*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 151-160.

tworząc intermedialną narrację. Można więc doszukać się podobieństwa narracji intermedialnej z techniką kolażu używaną przez sztuki wizualne, polegającą na łączeniu różnych technik artystycznych w jeden spójny przekaz.

Wymieniając kluczowe cechy narracji intermedialnej, warto wskazać na przedstawieniowy charakter przekazu podporządkowany zazwyczaj porządkowi logicznemu; niejednorodność przekazu, który składa się z różnych segmentów dopełniających się dzięki swoistej różnorodności, oraz multimedialność – narracja intermedialna to jednak nie zwykła multimedialność, czyli wykorzystywanie różnych bodźców audiowizualnych w ramach jednego medium, ale opowieść wyrażana przez różne media, której sens konstituuje się pomiędzy nimi, a nie w nich samych. Ten ostatni aspekt narracji intermedialnej znajduje swoje dopełnienie w zjawisku konwergencji opisanym przez Henry’ego Jenkinsa¹³. Konwergencja mediów jako proces łączenia się na różnych poziomach: od ekonomicznego, przez technologiczny, do treściowego zdaje się stanowić istotę transmedialności, konstruuje bowiem komunikację w oparciu o różne kanały przekazu, odmienne treściowo fragmenty, operując różnymi narzędziami medialnymi. Co istotne, raz wytworzona treść jest udostępniana potencjalnym odbiorcom na różne sposoby w różnych, często hybrydycznych formach medialnych. Konstruowany w narracji intermedialnej przekaz korzysta z różnych mediów, aby dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, którzy są wciągani – pomimo swoich przyzwyczajzeń „czytelniczych” – do otwierania się na inny typ przekazu. Różnorodność bodźców oferowana przez narrację intermedialną umiejscawia użytkownika w sytuacji permanentnego dekodowania, gromadzenia kolejnych informacji pomocnych w odczytywaniu przekazów. W tym celu musi kontaktować się on z innymi użytkownikami, czerpać z ich wiedzy i dzielić się swoją, tworząc przestrzeń komunikacji, swoistego metaprzekazu, stającego się jednym z elementów samej narracji. Jenkins podaje tu przykłady trylogii *Matrix* braci Wachowskich czy *Star Treka* i *Gwiezdnych wojen*. Aby zrozumieć w pełni zawarty w opowieści transmedialnej przekaz, użytkownik musi nie tylko poznać treść filmu czy serialu telewizyjnego, ale wejść w posiadanie książek, czasopism, śledzić rozgałęzienia historii zamieszczone na stronach internetowych, przejrzeć opowieści komiksowe, poszukiwać informacji, które autorzy sami umieścili w sieci. Odbiorca opowieści transmedialnej – jak nazywa ją Jenkins – przypomina zarazem myśliwego polującego na informacje, jak i kolekcjonera, zbierającego kolejne artefakty. A zatem narracja intermedialna wymaga od odbiorcy zwiększenia aktywności, podobnie jak wymusza na nim nowy typ myślenia asocjacyjnego. Aby w pełni doświadczyć narracji intermedialnej, użytkownicy muszą ścigać fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównując ze sobą notatki w sieciowych grupach

¹³ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, dz. cyt., s. 93-165.

dyskusyjnych i współpracując ze sobą. Odbiorca przestaje być tylko konsumentem, a staje się współtwórcą przekazu (tzw. konducentem albo prosumentem). Zaciera się też granica między profesjonalnym a amatorskim przekazem, celowym i przypadkowym, jak pisze Lev Manovich, obecnie w konstruowaniu przekazu medialnego korzysta się i z tradycyjnych źródeł (agencji informacyjnych czy opinii badań publicznych), i z zawartości blogów, portali społecznościowych, filmików umieszczonych w sieci itp.: „Mamy do czynienia z nowymi rodzajami komunikacji, w których zazwyczaj trudno wyraźnie oddzielić od siebie treść, opinię i rozmowę”¹⁴. To przenikanie się poziomów komunikacji można także uznać za efekt intermedialności dyktowanej rozwojem technologii komputerowej. To właśnie dzięki sieci internetowej transmisje telewizyjne, radiowe czy teksty drukowane znalazły nowy kanał kontaktu z odbiorcą. Jednocześnie różnorodność zastosowania internetu i korzystania z niego (szereg praktyk społecznych i kulturowych, np. wymiany plików, używania komunikatorów, zapełniania treściami platform komunikacyjnych, choćby wrzucanie filmików na portal YouTube) powoduje, że wpisuje się on w transmedialny charakter komunikacji ponowoczesnej. Można uznać, że opowieść transmedialna jako realizacja intermedialności stanowi konstytutywny składnik komunikacji społecznej. Jej konstrukcja pokazała, że intermedialność nie jest w dobie multimedialności tylko strategią komunikacyjną, ale i sposobem konstruowania dyskursu społecznego (w tym rynkowego) w coraz większym stopniu zależnego od estetyki nowych mediów, czego wyraz stanowi wspomniana już kultura konwergencji.

Idąc za typologią zjawisk intermedialnych Jensa Schrötera¹⁵, który wyróżnia ich cztery kategorie (intermedialność syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną), można we współczesnych tekstach intermedialnych dostrzec przenikanie się wszystkich tych porządków. Szczególnie ważne wydają się kategorie intermedialności formalnej i transformacyjnej. W przypadku pierwszej z nich, zwanej również transmedialną, istotą intermedialności jest podobieństwo między poszczególnymi mediami wynikające ze sposobu działania artystów czy posługiwania się zbieżnymi technikami (tj. narracyjnością, serialowością, rytmicznością, symultanicznością, techniką montażu, przetworzeniami tematycznymi za pomocą różnych realizacji medialnych), co pozwala analizować ją w duchu komparatystyki kulturowej. Pozwala to na badanie literatury w kontekście mechanizmów medialnych z uwzględnieniem narzędzi medioznawczych w badaniu literaturoznawczym. Rozszerzenie granic literackości na obszary radia, filmu, telewizji otwiera nową perspektywę badania literaturoznawczego jako „uprawiania medioznaw-

¹⁴ L. Manovich, *Język nowych mediów...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁵ Podaję za: A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 275-286.

stwa”, pozwalającego penetrować przenikające się przestrzenie literatury i przekazów audiowizualnych, a w konsekwencji dokonać opisu zaistniałych w kulturze przemian pod wpływem mediów. Można by zatem powtórzyć za Hartmuntem Eggertem, który dotyka istoty badania intermedialności transmedialnej, że:

Jeżeli się wśród kolegów po fachu dotyka tematu *czytania w czasach medialnych*, wówczas wszyscy myślą przede wszystkim o adaptacjach filmowych, a nie o fakcie, że chodzi o problemy estetycznych norm, kryteriów wyborów i postrzegania, przekraczania granic mediów, specyficznych medialnie jakości symbolizacji (semiotyka), pojmowania tekstu i formy rozumienia historycznego (hermeneutyka)¹⁶.

Druga kategoria – transformacyjna – dotyczy uobecniania się w obrębie jednego medium śladów innego. Kwestia ta wiąże się z koncepcją genologii multimedialnej i szeregu monomedialnego, o czym za chwilę. Intermedialność o charakterze transformacyjnym w literaturze obejmuje zjawiska wzajemnych przekształceń form wizualnych i akustycznych. Wyrazem tak rozumianej intermedialności są utwory literackie, nawiązujące do konwencji audiowizualnych: narracji filmowych, fotografii czy fabuły gier wirtualnych, konstruując literacką ich interpretację. Tym samym realizują one formułę tekstu intermedialnego, przekształcając paradygmat wizualny lub akustyczny na językowy.

Zarysowana charakterystyka narracji intermedialnej w odniesieniu do sytuacji literatury każe rozważyć kwestie związane z gatunkowością tego typu przekazu. Piotr Michałowski¹⁷, odnosząc się do badań na temat gatunkowości w literaturze – szczególnie w poezji – zwraca uwagę na współczesne tendencje krzyżowania się, przenikania, łączenia i rozszczepiania gatunków, co za tym idzie – proponuje mówić o wieloaspektowości gatunkowej czy też o instrumentacji genologicznej. Tym bardziej wydaje się słuszny kierunek badań nad genologią, który wychodzi od tradycji literackiej ku społecznemu ususowi, kształtującemu określone akty i generującemu gatunki mowy stanowiące podstawę każdej wypowiedzi językowej – w tym także warunkującemu gatunek. Do tych perspektyw można dodać trzecią – intersemiotyczną, odwołującą się do genologii multimedialnej¹⁸.

Pojęcie genologii multimedialnej zostało zaproponowane przez Edwarda Balcerzana ze względu na ekspansywność multimediów definiowanych jako działania artystyczne, operujące równocześnie środkami różnych dziedzin sztuki i formami przekazu od muzyki i sztuk plastycznych po przekazy audiowizualne i sieciowe, a zarazem coraz większą polisemiczność tekstów literackich, ulegających wpływom tejże multimedialności. Autor szkicu konstruuje pojemną, a jednocześnie

¹⁶ Cyt. za: S.J. Schmidt, *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 161.

¹⁷ Por. P. Michałowski, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 75-93.

¹⁸ Por. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 7-24.

otwartą koncepcję gatunku, odnosząc się do jednego z trzech konstytutywnych elementów – do uzależnienia konstrukcji gatunku od techniki przekazu. Od czasów McLuhana bowiem nikt nie ma wątpliwości, że przekaźnik nigdy nie jest obojętnym wobec treści przekazu i wpływa na ich odbiór, determinując sytuację nadawczo-odbiorczą. A zatem sytuacja przekazu, określając kanał komunikacyjny, jednocześnie pozwala konstytuować gatunek rozumiany jako powtarzalną kombinację chwytów charakteryzujących dane medium. Właśnie ze względu na te konstytutywne cechy medium Edward Balcerzan dokonuje rozróżnienia na gatunki monomedialne, których przekaz konstruowany jest w oparciu o jednorodną lub różnorodną technikę wybranego urządzenia komunikacyjnego oraz gatunki polimedialne (najbliższe mechanizmowi konwergencji), łączące na zasadzie podobieństwa różne mechanizmy medialne: tekstu pisanego, filmu, przekazu cyfrowego czy audialnego. Idąc tym tropem, można badać zjawiska wzajemnego przenikania się obszarów audiowizualnych z obszarami literackimi, literackich paradygmatów rodzajów ze zjawiskami filmoznawczymi czy muzykologicznymi itp. Narracja intermedialna staje się w dobie popularności digitalizacji i sieciowości powszechnym i jednocześnie dominującym sposobem komunikacji, każącym współczesnemu literaturoznawcy rozpatrywać zagadnienia literackości: tekstu, gatunku, rodzaju w perspektywie medialnej, rozszerzać czy nawet unieważniać granice określające jeszcze do niedawna istotę literatury. Tym samym współczesne tendencje konstruowania przekazów przekraczają granice i pozwalają identyfikować elementy poszczególnych urządzeń komunikacyjnych w różnych kodach i mediach. Spostrzeżenia te można by uzupełnić refleksją Maryli Hopfinger, dowodzącą, iż każdy tekst intermedialny stanowi w wymiarze genologicznym pewną hybrydę, trudno odnoszącą się do jakichkolwiek wzorców. Píše ona:

Realizacje intermedialne są po pierwsze przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów. Są, po drugie, rozpoznawaniem nowych możliwych powiązań, połączeń, związków. Wreszcie, po trzecie, polegają na scalaniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych¹⁹.

Wskazane przez Balcerzana własności przekazów pozwalają więc patrzeć na nie w wymiarze transgresyjności.

Multimedialna teoria rodzajów dobrze koresponduje ze spostrzeżeniami Piotra Michałowskiego. Analizując różne formy obecności gatunku w poezji, zarówno te tradycyjne, jak i eksperymentalne, proponuje on wprowadzenie pojęcia genologii mentalnej, przez które rozumie gatunek jako formę przedjęzykową. Formy mentalne według autora zawierają akty myśli, nastroje i emocje, stany świadomości i podświadomości, sny i archetypy. Tak rozumiany gatunek przynależy do sztuki i do egzystencji, nie bada się go od strony formy, ale od strony

¹⁹ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 72.

świadomości, co pozwala łączyć literaturę z innymi tekstami kultury. Do źródeł tego gatunku obok form przejętych z repertuaru kształtowanych w tradycji gatunków czy przejętych wzorów piśmiennictwa w ogóle, czy wreszcie aktów mowy żywej, schematów przebiegu myśli odnoszą się formy zapożyczone z innego, pozalingwistycznego systemu semiotycznego, co otwiera formę literacką na wypowiedzi o charakterze audiowizualnym. Pojęcie gatunku mentalnego pozwalałoby więc mówić o przejmowaniu przez literaturę technik audiowizualnych i dokonywaniu intersemiotycznego przekładu gatunku ze względu na ukształtowanie estetyczne, czy inaczej – mentalne przygotowanie odbiorcy do lektury tekstu. Tym samym można by rozpatrywać narrację intermedialną zgodnie z definicją gatunku zaproponowaną przez Jonathana Cullera, stojącego na stanowisku pragmatyzmu, uważając, że konwencja gatunku określa przede wszystkim umowę między twórcą a czytelnikiem, polegającą na uruchomieniu pewnego systemu oczekiwań²⁰. Narracja intermedialna rozumiana jako gatunek byłaby więc rodzajem palimpsestu, na który nadpisuje się kolejne warstwy rozpoznania konwencji – strategii narracyjnych, jednocześnie ta warstwowa budowa jest wynikiem działań czytelnika.

Powyższe rozważania nad strategiami działań intermedialnych w odniesieniu do tekstu literackiego można zamknąć propozycją zarysowaną przez Andrzeja Hejmeja, który wskazuje:

Literatura intermedialna [...] powstaje bądź w wyniku bezpośredniego «krzyżowania się», czyli faktycznego współlistnienia mediów (najczęściej spotyka się konstrukcje dwumediálne, czego ilustracjami *komentarze do fotografii* Witolda Wirpszy i *Fotoplastikon* Jacka Dehnela), bądź w wyniku odniesień intermedialnych – odsyłania, tematyzowania, deskryptywności itp. (jak w *Arwie* Stanisława Czycza)²¹.

Trzecią możliwością, jedynie sygnalizowaną przez autora, jest transpozycja intermedialna, dotycząca wtórnych zabiegów adaptacyjnych, czyli przekładalności tekstu audiowizualnego na język i odwrotnie (np. scenariuszy filmowych, radiowych utworów literackich itp.). Jednocześnie trzeba zauważyć, że w konstruowaniu tekstu intermedialnego, powstającego na pograniczu różnych mediów, trudno o wyróżnienie jednej tylko dominującej strategii, można bowiem przywołać przykłady transpozycji korzystających z konstrukcji dwumedialnych, np. scenariuszy filmowych okraszonych kadrami filmowymi, które zdają się być ilustracyjnym komentarzem do tekstu czy tekstów, gdzie współlistnieją formy wyrazu różnych mediów, w których jedno z nich odnosi się do jeszcze innego medium, np. przywołany już *Produkt polski* Sławomira Shutego, w którym krzyżują się media drukowanej książki i gazetki reklamowej z dominującą formą obrazu,

²⁰ Por. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 146-195.

²¹ A. Hejmej, *Intermedialność...*, dz. cyt., s. 285.

a jednocześnie obie strategie odsyłają w swej konstrukcji do komiksu jako metody deskrypcji. Tym samym zaproponowana klasyfikacja, jakkolwiek systematyzuje istniejące strategie intermedialne, nie pozwala jednoznacznie uporządkować tekstów konstruowanych na pograniczu różnych mediów. Podobnie niewystarczający wydaje się zaproponowany podział w genologii multimedialnej na teksty monomedialne i polimedialne. Badanie zjawiska intermedialności z punktu widzenia literackości traktowanej przede wszystkim jako sztuka słowa pozwala na przypisanie go do szeregu monomedialnego. Jednak w dobie nowych mediów i digitalizacji tekstu, powodujących, że tekst pojawia się jednocześnie w formie drukowanej i cyfrowej: w formie książki i tekstu sieciowego, nie jest to już takie jednoznaczne. Utwór literacki w tradycji rozumie się jako twór skończony, odrębny i niepowtarzalny, a przede wszystkim oryginalny. Autor proponuje go czytelnikowi do percepcji, przeżycia, namysłu, oceny i interpretacji, tym samym bierze on za swoje dzieło pełną odpowiedzialność. W sieci ten sam utwór podlega lekturze interaktywnej, w której czytelnik przejmuje na siebie rolę współautora, mogąc ingerować w tekst, konstruować na nim swój własny przekaz, zmieniając jego kształt, zakres, tematykę itd. Tym samym przestaje być tekstem zamkniętym i skończonym, czytelnik nie jest już tylko komentatorem czy wyrazicielem opinii, a staje się kreatorem. Ponadto, wiele tekstów literackich buduje się, wykorzystując współistnienie kilku mediów, jak przywołany wcześniej *Fotoplastikon* Jacka Dehnela, którego konstrukcja z jednej strony zostaje uzasadniona polimedialnością, z drugiej zaś ze względu na dominujący charakter narracji podkreśla się prymarność literatury wobec funkcjonującego w niej obrazu. Można wreszcie zakwestionować ów genologiczny podział ze względu na zagadnienia zależności literatury i typografii, które zmieniły się od czasów awangardy, dzięki której elementy graficzne dotąd podporządkowane wewnętrznemu kształtowi poezji zostały uwypuklone i wydobyte. Od pewnego czasu bowiem widoczne są także poszukiwania formy, która wiązałaby tekst literacki z przestrzenią książki jako nośnika. Tak powstała idea liberatury – jak pisze Zenon Fajfer²² – czwarty rodzaj literacki, w którym obok tekstu uwzględnia się fizyczny wygląd książki. Książka nie tyle zawiera utwór, co staje się utworem. Jej fizyczna budowa ma być wynikiem przyjętych przez autora konwencji i wchodzić w relacje z drukowanym słowem. Uzmysławiają to teksty tworzone w ostatnim dwudziestoleciu, coraz silniej eksponujące semantykę pozajęzykową służącą budowaniu sensów tekstu, wykorzystując semiotykę materii: kształt i konfigurację druku, fizyczność papieru, wirtualne łącze, przestrzenność tomu, ikoniczność strony czy ekranu itd. U podstaw tak rozumianej literatury leży koncepcja tekstu hybrydycznego, czyli

²² Por. Z. Fajfer, *Liryka, epika, dramat, liberatura*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

heterogeniczność ontologiczna: materialna przedmiotowość książki i podmiotowa intencjonalność tekstu²³.

Powyższe rozważania, ukazujące wzajemne przenikanie się literackości i audiowizualności (również tej spod znaku nowych mediów), można zamknąć konstatacją Charlesa Peirce'a, pokazującego w teorii semiotycznej, iż każdy tekst jest znakiem ikonoczno-symbolicznym ze względu na podwójny charakter ontologii znaku, co za tym idzie – pomimo zintegrowanego charakteru przekazu któryś z porządków dominuje w przekazie: język lub obraz. Z drugiej strony, polifoniczny charakter tekstów intermedialnych wydaje się w jednakowy sposób wykorzystywać oba porządki (ikonoczny i symboloczny), nie przypisując żadnemu z wymienionych wartości nadrzędnej. Symboloczność pisma to porządek determinujący sam proces lektury, jednak ikonoczność, odnosząca się nie tylko do samego zapisu znaków, typografii, ale i do pewnych strategii audiowizualnych, wymagających odtworzenia w umyśle czytelnika określonych obrazów wchłoniętych z filmów, programów telewizyjnych, gier komputerowych, komiksów itp., warunkuje sam proces odczytywania znaczeń, mówiąc językiem Barthes'a – denotacji. Można zatem za Wojciechem Kalagą powtórzyć, że lektura tekstu hybrydycznego, opartego na doświadczeniu polifonicznym, jest efektem symultaniczności odbioru²⁴.

Wobec powyższego można pokusić się o analizę wzajemnych zależności narracji literackich i kultury audiowizualnej oraz cyberkultury i zdefiniowania koncepcji narracji audiowizualnych, czyli struktur wypowiedzi literackich tworzonych pod wpływem przekazów medialnych, ich form, języka, strategii opowiadania publikowanych w tradycyjnym kształcie, jak i literatury przekształconej przez urządzenia medialne i konstruowanej za pomocą właściwych dla tego typu audiowizualności kodów.



Zagadnienia: literackość a audiowizualność, audiowizualny typ kultury, narracja intermedialna, gatunki multimedialne, literatura wobec intermedialności.

²³ Różne sposoby wykorzystania w lekturze tekstu sposobu zapisu, tj. odmiany struktur pionowych, indeksy, apendyksy, tabele, listy zamknięte i otwarte, amorficzne i uporządkowane, przypisy i odsyłacze, marginesy, omawia K. Bazarnik, «*Książka jako przedmiot*» Michela Butora czyli o *liberaturze przed liberaturą*, [w:] *Od Joyce'a...*, dz. cyt., s. 171-194.

²⁴ Por. W. Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje...*, dz. cyt., s. 74-104.

II. Audiowizualność a literatura drukowana

W Afryce można zapisać recytowane poematy bębnieniem. Bębnienie jest niczym nuty i zapisuje się nim tylko suprasegmentalne składniki mowy, a jednak wystarcza to, by słuchacz zrekonstruował przekaz. Tymczasem w Japonii do zapisu muzyki używa się języka – tymi samymi znakami zapisuje się podobne dźwięki wydobywane z instrumentu podczas grania oraz z ust i gardła podczas mówienia...²⁵

Ten fragment poskładanych w formie luźnych zapisków myśli Radosława Nowakowskiego pozwala spojrzeć na tekst rozumiany jako spójny przekaz kulturowy z nieco innej perspektywy. Zarysowana tu przekładalność kodów semiotycznych, przenikanie się znaków kulturowych, uświadamia, że trzeba dziś spojrzeć na pismo nieco szerzej, wyjść poza literę i dostrzec, że przekaz kulturowy (literacki) dociera do człowieka różnymi kanałami – szczególnie medialnymi, współtworzącymi dziś scenę komunikacyjną – także literacką. Podobnie jak samo pismo w dobie telepiśmienności powinno być traktowane jako rodzaj pewnej technologii przekazu, tak i język jako system komunikacji należy dziś odnosić nie tylko tradycyjnej oralności i piśmienności, ale i do zjawisk audiowizualnych.

Od czasów Ludwika Wittgensteina i jego słynnej konstatacji: „Granice mego języka są granicami mojego świata”²⁶ w refleksji nad komunikacją literacką dość często pojawia się wątek językowego obrazu świata. Podejmowane badania, począwszy od formalistów i strukturalistów, a skończywszy na kulturowej teorii literatury, rozważają kwestie wpływu języka na kształtowanie obrazu literackiego, a tym samym zwracają uwagę, że język nie tylko jest środkiem przedstawiającym poznaną prawdę, ale przede wszystkim narzędziem „do odkrywania prawd dotychczas niepoznanych”²⁷, kluczem do zrozumienia

²⁵ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki takie są*, [w:] *Od Joyce’a...*, dz. cyt., s. 217.

²⁶ Poprzez to zdanie przedstawiciel Koła Wiedeńskiego zwraca uwagę, że analizując język, docieramy do myśli, w której konceptualizuje się rzeczywistość. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.

²⁷ J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer, *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, [w:] *Język a kultura*, t. 13, *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 124.

ludzkiego świata. W efekcie dokonujący się w teorii badań literackich zwrot lingwistyczny skierował uwagę na relacje pomiędzy narzędziem komunikacji – językiem a obrazem świata literackiego – napisanego i wykreowanego w rzeczywistości przedstawionej. To właśnie sposób łączenia znaków, budowania przekazu, komunikowania został określony jako istota badanego przedstawienia świata literackiego, bowiem to właśnie ukształtowanie językowe, pola semantyczne i kulturowe ukontekstowanie języka konceptualizowały obraz świata, jak i pozwalały określić samą rzeczywistość, do której odnosiło się przedstawienie²⁸. W tym kontekście należałoby spojrzeć na konstruowany obecnie przekaz literacki, na który olbrzymi wpływ mają zarówno urządzenia medialne, jak i przekazy audiowizualne przez nie nadawane. Trudno wszak nie zauważyć przemożnego wpływu mediów audiowizualnych analogowych i cyfrowych na sytuację komunikacyjną konstruowaną w przekazie literackim i samą strukturę tekstu. Traktując język mediów jako jeden ze sposobów komunikowania, jako zbiór znaków audiowizualnych, za pomocą których buduje się dziś przekaz kulturowy, warto zatrzymać się nad zjawiskiem przenoszenia praktyk komunikacyjnych wywiedzionych z tradycyjnego przekazu literackiego i mediów audiowizualnych. Jak dowodzi Maryla Hopfinger, scena komunikacyjna jest kumulatywna, a zatem nie może być mowy o zerwaniu dotychczasowych doświadczeń komunikacyjnych, a raczej trzeba spojrzeć na nowe zjawiska przez pryzmat absorpcji przekazów audiowizualnych przez dawniej wypracowane sposoby wypowiedzi²⁹. Współcześnie funkcjonujące teksty kultury, determinowane przez przekazy audiowizualne (radiowe, telewizyjne, kinowe, komputerowe, telematyczne itp.) wchodzą w zakres tradycyjnie rozumianej narracji literackiej, z jednej strony wspomagając dyskurs tożsamościowy–sensotwórczy, z drugiej zaś wymuszając określoną strategię narracyjną. Tym samym we współczesnej literaturze można obserwować tendencje do upodabniania kanału przekazu literackiego do medialnego czy multimedialnego, z czego wynikają m.in. dążenie do skrótości przekazu, maksymalnej kondensacji znaczeń, ikonizacja literatury – posługiwanie się skrótem myślowym, obrazem, cytatem

²⁸ Por. F. Ankersmit, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, tłum. M. Zapędowska, [w:] tegoż, *Narracja Reprezentacja Doświadczenie*, Kraków 2005, s. 91.

²⁹ „W sposobie funkcjonowania kultury działa prawo ciągłości zmiany, które znajduje wyraz na tak zwanej scenie komunikacyjnej. Na niej spotykają się wszystkie wcześniejsze formy i sposoby porozumiewania się ludzi. Obecnie są media oraz stare i nowe praktyki: komunikowanie się twarzą w twarz, prasa i radio, kino i teatr, malarstwo i muzyka, literatura i telewizja, fotografia profesjonalna i amatorska, analogowa i cyfrowa, komiksy i pocztówki, płyty różnych generacji, telefonia stacjonarna i mobilna, komputery i Internet. Te i inne jeszcze nowe media i praktyki dołączają do już znajdujących się na scenie, stare zaś na ogół nie znikają”. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 22.

czy parafrazą sloganu reklamowego³⁰. Idąc tym tropem, można by dokonać opisu powstającej literatury – tu szczególnie o charakterze narracyjnym – z perspektywy tejże właśnie audiowizualności i wpływu jej mechanizmów czy strategii na powstający przekaz literacki.

Trzeba jednak na początku zastrzec, że ten przegląd zaproponowanych strategii nie jest katalogiem zamkniętym, ale tylko proponuje pewną klasyfikację opartą na rozwiązaniach technologicznych związanych z ewolucją urządzeń przekazu audiowizualnego. Po drugie, omawiana poniżej typologia strategii audiowizualnych nakładających się na narrację literacką ukazana została w porządku chronologicznym pojawiania się tychże rozwiązań w kulturze: od fotografii do nowych mediów, jednak nie ma ona charakteru historycznego, który pozwoliłby określić niepowtarzalność i wyjątkowość wpływu danego medium na tekst literacki. Jak pokazują badania nad mediami, kolejne rozwiązania technologiczne pojawiające się w dorobku cywilizacyjnym korzystają zawsze z osiągnięć wcześniejszej techniki, o czym wspominała Maryla Hopfinger, a potwierdzenie tej myśli można znaleźć u takich badaczy, jak Jay David Bolter, Richard Grusin, Lev Manovich, Siegfried Zieliński czy Nickianne Moody³¹. W tej perspektywie media należałoby opisywać z perspektywy przeszłości jako efekt przenikania się w kulturze dominant, historyzmów i innowacji. Dominanty, zostając wyparte w danej kulturze, stają się historyzmami, powracając w kolejnych kulturach jako stłumione, a jednocześnie już zweryfikowane elementy kultury w postaci innowacji wobec kolejnych dominant. W ten sposób opisywanie mediów poprzez odwoływanie się do tradycji przeszłości pozwala zdefiniować je nie jako szczyt technologicznego postępu, ale bardziej jako efekt koegzystencji praktyk kulturowych, nabierających nowego znaczenia ze względu na technicyzację, ale które nie różnią się za wiele od wcześniejszych dokonań. Nakładanie się strategii medialnych na narrację literacką trzeba by zatem rozpatrywać w kontekście konwergencji, rozumianej jako przenikanie się, nakładanie, łączenie różnych cieków komunikacyjnych w przestrzeni literatury lub za Richardem Grusinem przywołać pojęcie „remediacji” i odnieść je do zjawisk literackich. To ostatnie pojęcie przypomina, że jedno media zawsze wywierają wpływ na inne, gdyż każdy rodzaj komunikacji zanurzony jest w rzeczywistość kulturową, a zatem kolejne rozwiązania technologiczne, wykorzystując dokonania poprzednich mediów, przenoszą ich sposoby komunikowania do nowszych urządzeń. Tak też dzieje się z literaturą, na którą oddziałuje kultura medialna, trudno bowiem zaprzeczyć, że pierwsze

³⁰ Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu...*, dz. cyt.

³¹ Por. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding media*, Mit Press 2000, L. Manovich, *Język nowych mediów...*, dz. cyt., S. Zieliński, *Archeologia mediów*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.

reakcje na pojawienie się fotografii pojawiają się bardzo szybko – już w twórczości awangardowej, a zarazem są obecne dzięki remediacji samego aparatu (ewolucji od analogowego do cyfrowego) także we współczesnych rozwiązaniach literackich. Przywołanie tego związku literatury awangardowej z techniką ma oczywiście swoje silne uzasadnienie i zostało bardzo dobrze opisane na gruncie literaturoznawstwa, warto w tym miejscu jednak zwrócić uwagę na jeden aspekt tej zależności, pozwalający określić punkt wyjścia (aparat fotograficzny) do dalszego rozważania.



Zagadnienia: komunikacja literacka pod wpływem mediów, strategie audiowizualne a tekst literacki – wyznaczniki, remediacje tekstu literackiego.

1 Fotograficzne mechanizmy narracji w literaturze

Wydaje się, że aby zrozumieć ów wpływ przemian medialno-technologicznych na powstającą literaturę, należałoby przywołać koncepcję „kultury przemysłowej”, pojęcia wywiedzonego co prawda z kultury Republiki Weimarskiej, ale dobrze wyrażającego istotę ówczesnych przemian dokonujących się w przestrzeni kulturowej. Analizując to zjawisko, Harro Segeberg zwraca uwagę na trzy wyznaczniki: uprzemysłowienie obejmujące wszystkie dziedziny życia, począwszy od stanowisk pracy, a skończywszy na sytuacjach życia codziennego; zyskujące na znaczeniu i kluczowe dla konstruowania komunikacji społecznej film i radio; umaszynowanie twórczości kulturowej, czego wyrazem staje się maszyna do pisania³². To właśnie pod wpływem tych trzech procesów zmienia się na początku wieku XX kultura, a wraz z nią literatura, a pierwsze sygnały tych zmian można odnaleźć właśnie w fotografii. Aparat fotograficzny dzięki mechanizmowi zapisu rzeczywistości przedstawionej wprowadza zapis maszynowy w akt twórczy, fotografia jest postrzegana przede wszystkim jako reprodukcja świata. Denis Roch pisze:

Aparaty fotograficzne, tak jak maszyna do pisania, są urządzeniami do wytwarzania złudzeń i wotów – wyrazów dziękczynienia za ocalenie przed śmiercią. [...] Artysta w obu przypadkach, posługuje się urządzeniem, którego kulturowe przeznaczenie stanowi nie tyle przedstawienie, co wytwarzanie iluzji, by ratować nas przed nieistnieniem³³.

³² Por. H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 16.

³³ Cyt. za: F. Soulage, *Estetyka fotografii*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 310.

A zatem pisanie umaszynowane łączyłoby literaturę kultury przemysłowej z fotografią, a zarazem wskazywało na jej sztuczny, zapośredniczony przez media, charakter komunikacji. Analizując drugą z właściwości „kultury przemysłowej” – komunikację masową za pomocą mediów – warto zauważyć, że fotografia dzięki kodowi wizualnemu staje się bardziej uniwersalnym językiem, za pomocą którego można docierać do szerszej publiczności, o czym świadczą wielkonakładowe wydawnictwa prasowe, korzystające z tej zdobyczy techniki. To właśnie fotografia otwiera drogę kinu jako medium masowemu, o czym przypomina m.in. Siegfried Kracauer, zwracając uwagę na jej techniczne aspekty, a zarazem tendencję do naturalnego poddawania się rzeczywistości aparatowi fotograficznemu czy kamerze filmowej³⁴. Fotografia staje się w tym kontekście zjawiskiem opozycyjnym wobec niezwykle silnej w XIX wieku kultury literackiej, zastępując jej wewnętrzną organizację, medium książki, sensotwórczość zjawiskiem wydawałoby się nieliterackim, uciekającym od narracji, znaczenia, spójności. Nie ulega więc wątpliwości, że to właśnie od fotografii należałoby zacząć opis przenikania się narracji literackiej i audiowizualnej.

To, co wydaje się fenomenem fotografii, to jej możliwość bezpośredniego rejestrowania rzeczywistości. Susan Sontag pisze:

Zdjęcia nie tylko zmieniają definicję materii, z której utkane jest codzienne doświadczenie [...], ale i dodają wiele materiału, którego normalnie nie zauważamy. Sama rzeczywistość ulega przededefiniowaniu – staje się przedmiotem wystawienniczym, zapisem do przypomnienia, celem śledztwa. Fotograficzne badanie i powielanie świata przerywa ciągłość świata i upycha kawałki (klatki) po nieskończonym dossier, dostarczając możliwości kontroli, o jakich się nie śniło nawet przy poprzednim systemie informacji – pisaniu³⁵.

Wypowiedź tej amerykańskiej pisarki i eseistki, zajmującej się literaturą i wizualnością, wskazuje kilka tropów, którymi należałoby podążyć. Po pierwsze, zwraca uwagę na aspekt materialności zdjęcia. Obraz fotograficzny nie pozostaje jedynie dwuwymiarową reprezentacją, ale posiada także swoją materialność, każącą spojrzeć na fotografię przez pryzmat trójwymiarowości przedmiotu. Edwards i Hart odnotowują:

Istnieją zatem fotografie w świecie rzeczy – jako chemiczne depozyty na papierze, jako obrazy osadzone w bezmiarze kartoników o różnych rozmiarach, kształtach, kolorach i zdobieniach podporządkowane dekoracjom ich powierzchni lub czerpiące znaczenie z form prezentacyjnych, takich jak ramki i albumy³⁶.

³⁴ Por. S. Kracauer, *Teoria filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

³⁵ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 143.

³⁶ E. Edwards, J. Hart, *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, tłum. M. Frąckowiak, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011, s. 203 i nast.

Sytuacja obrazu fotograficznego na zdjęciu przypomina relację tekstu literackiego i jego materialnego nośnika. Obraz podobnie jak tekst można odczytywać jako rodzaj pisma wypełniającego jakąś płaszczyznę kartki, kartonu, kliszy czy nawet ściany. Ponadto fotografia uznawana jest za rodzaj widzialnej pamięci, jeden ze sposobów jej wizualizowania. Służy – jak każdy zapis optyczny czy audialny – przedłużaniu pamięci, jak pismo będące znakiem sprzeciwu wobec współczesnej tendencji do wymazywania czy usuwania pamięci, żeby wspomnieć choćby właściwości tekstu elektronicznego. Fotografia przywołuje wspomnienia, które stają się źródłem ich intensyfikacji. Gdy pojawia się słowo, może ono uzupełniać niedookreślone obrazem miejsca, szczególnie tam, gdzie fotografia jest niewyraźna lub niejasna.

Różnica między efektem działań fotografii i języka polega na opozycji, przeciwstawieniu działania pisma, które ma przypominać, i procesu fotografii, stawiającego konkretny element rzeczywistości przed oczami. Pismo podtrzymuje, ale też zabija pamięć. Podtrzymuje, przechowując ją w znakach, zabija, skoro znaki ją zastępują. Podobnie fotografia – od momentu zrobienia zdjęcia zastępuje sam fotografowany obiekt, pamięć o niej staje się niepotrzebna. Ale fotografia staje się śladem tegoż obiektu, do którego w każdej chwili można się odwołać. Zarówno pismo, jak i fotografia poprzez znak przedłużają obecność przedmiotu, ale pismo to proces przypominania, fotografia zaś to rozbłysk, pisanie światłem czy wręcz światłopisem³⁷. Narracja literacka wywiedziona z fotografii będzie operować właśnie takimi iluminacjami, krótkimi, wręcz reporterskimi zapisami rzeczywistości, które będą impulsami uruchamiającymi serię skojarzeń, odniesień, kontekstów. Zazwyczaj ten rodzaj tekstu literackiego wyznacza sobie konkretne wydarzenie lub obiekt, wydobywające z mroku zapomnienia poprzez oświetlenie go z pewnej perspektywy – z pewnego ujęcia. Tym samym każda taka konstrukcja podkreśla silną subiektywizację spojrzenia, charakterystyczną dla refleksji nad fotografią, w której podkreśla się znaczenie interpretatora jako tego, który nadaje obrazowi fotograficznemu znaczenie. Zdjęcie jest bowiem pozbawione sensu, zawsze umożliwia wyobrażenie czegoś innego do momentu, gdy nie zostanie odczytane – uchwycone w sieć znaczeń: kontekstów i skojarzeń. Podobnie czyni literatura, eksponując opisywany fragment rzeczywistości, wydobywając z niebytu, oświetlając i poprzez to nadając znaczenie. Tym samym taki rodzaj pisania jest jednocześnie lekturą tekstu, subiektywnym odczytaniem. I tak jak

³⁷ „Fotografia jest automatycznym zapisem danego wydarzenia za pośrednictwem padającego na nie światła, jednakże wykorzystuje ona właśnie to wydarzenie do wyjaśnienia swojego zapisu”. J. Berger, *Zrozumieć fotografię*, tłum. K. Olechnicki, [w:] *Badania wizualne w działaniu*, s. 205. Do pojęcia pisania światłem odwołuje się także zbiór tekstów poetyckich polskich poetów współczesnych pod wspólnym tytułem *Pisanie światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, wyb. i oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.

fotografia ujmuje przedmioty w ich pełnej charakterystyce konkretno-obrazowej i czasowo-przestrzennej, stąd na zdjęciu jest zawsze czas teraźniejszy, ponieważ zatrzymuje moment, tak też dzieje się w narracji literackiej, w której przeszłość się nie dokonała, ale jest pewnym *continuum*.

Fotografię można także za Susan Sontag nazwać cytatem, gdyż posługuje się ona kliszami rzeczywistości, każde zdjęcie to zapis jakiegoś fragmentu realności. Utrwalony na fotografii obraz rzeczywistości, stając się zapisem, odrywa się od swego przedmiotu, zasilając z czasem imaginarium współczesnego odbiorcy kultury masowej. „Fotografujemy, by stanąć wobec realności, ale pewnego dnia za sprawą jakiegoś obrazu spostrzegamy, że fotografia jest doświadczeniem niemożności uobecnienia rzeczywistego, jest odwrotnością tego, na co się miało nadzieję”³⁸. To, co miało być re-prezentacją, uobecnieniem, staje się przedmiotem, który ożywiony wyobraźnią interpretatorów zaczyna odsyłać wyłącznie do siebie. Jak zauważa Umberto Eco, przefiltrowane przez media obrazy fotograficzne stanowią dziś podstawę opisu otaczającej rzeczywistości, którą można streścić w kilku symbolicznych fotografiach³⁹. Wystarczy przypomnieć słynne zdjęcie salutującego czarnoskórego francuskiego żołnierza na okładce „Paris-Match” czy fotografię młodej Afganki w „National Geographic”, która na wiele lat stała się symbolem walki z wojną. Tropem fotografii podąża literatura, proponująca narrację na wzór śladów pamięci, wykorzystując do tego gotowe klisze. Objawia się to w miniaturyzacji tekstu, skróconego do klisz-ikon, służących za rodzaj obrazu indeksowego, ikony spakowanego pliku większego systemu – jak w komputerach, ale także konstruowania narracji wokół funkcjonujących w obiegu kulturowym imaginariów. W ten sposób zapis literacki, przywołujący klisze kulturowe, będzie balansował pomiędzy dokumentem (autentycznością) a artystyczną kreacją (fabularnością). Jak zauważa Andrzej Skrendo: „Każda z tych dwóch lektur wiedzie do sprzeczności i zatrzymuje się na progu milczenia. Żadna z osobna nie wystarcza, obie nawzajem się wykluczają”⁴⁰. Wychodząc od śladu realnego, znaku materialności, narracja będzie zmierzać ku różnym obszarom mentalnym, często wyimaginowanym lub zawłaszczonym i spreparowanym przez kulturę masową, by zaproponować zupełnie nową opowieść, w której ślady przeszłości prowadzą do samego czytelnika, jak ma to miejsce u Pawła Huellego w książce *Mercedes-Benz*.

³⁸ F. Soulage, *Estetyka fotografii...*, dz. cyt., s. 200.

³⁹ Co ciekawe, Eco zauważa, że „Ludzkość zawsze tak czyniła i przed pojawieniem się Nadara oraz braci Lumiere posługiwała się innymi obrazami z pogańskich płaskorzeźb albo miniatur przedstawiających Apokalipsę”. U. Eco, *Fotografia*, [w:] tegoż, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1999, s. 262.

⁴⁰ A. Skrendo, *Cień matki. Zapis dekonstrukcji*, [w:] „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 2002, s. 11.

Zarysowane zjawisko przypomina o specyficznej strukturze fotografii, która jako ślad obecności realnego jest zarazem znakiem ikonicznym i indeksalnym. Obraz fotograficzny w tradycji postrzega się jako iluzję uwierzytelnioną – pomiędzy nią jako znakiem a rzeczywistością istnieje związek egzystencjalny – to, co zostało sfotografowane, musiało wcześniej istnieć jako obiekt przed obiektywem⁴¹. Można zatem rozumieć, że jedną z płaszczyzn przekładalności literatury i fotografii będzie dokumentalny zapis wybranego przedmiotu. Zdjęcie wydaje się świadczyć o autentyczności wydarzenia, które jest reprezentowane na obrazie fotograficznym. Fotografia potwierdza, uwiarygodnia, urealnia, bowiem bez względu na rodzaj zniekształcenia, jakiemu zdjęcie by podlegało (zabrudzenie, zniszczenie, nieostrość), ono tworzy iluzję prawdziwości, choć dziś w dobie photoshopów wiadomo, że zdjęcie jest „marnym świadkiem niemożliwej rzeczywistości”⁴². Jednocześnie, dzięki owemu statusowi świadka, zapis fotograficzny przywołuje literacki mechanizm konwencji reporterskiej. Edward Balcerzan wymienia tę tendencję jako jedną z trzech – obok eseistyczności i felietonowości – która daje o sobie znać we wszystkich stanach i procesach semiosfery. Według autora reporterskość zwraca uwagę na potrzebę konstruowania w przekazach obrazu rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, zawierającej w sobie komunikowalną prawdę. W intencji tej można odnaleźć przyczyny tak silnej wizualizacji, która zawsze odbiorcy stawia „przed oczy” stan faktyczny. W tekście literackim obiekt, którego dotyczy narracja, jest „fotografowany” w całości lub w pewnych fragmentach, do czego używa się różnych obiektywów: normalnych, szerokokątnych, teleobiektywów „rybiego oka” itd. Konstruowany za pomocą opisu fotograficznego przedmiot zostaje rozłożony na segmenty w rozmaitych przekrojach i poskładany w narracji według nowych reguł. Proces ten cechuje dbałość o ostrość detalu, dokładną fakturę powierzchni fotografowanych przedmiotów, o kontrasty, powiększenia itp. Strategia ta ewokuje poniekąd także technikę malarską, dzięki której montaż wizualnych informacji uzyskiwany środkami malarskimi kreuje efekt nadzwyczajnej ostrości, intensywnej wyrazistości tzw. hiperrealizmu⁴³. Jak zauważa Stefan Morawski, „im więcej pospolitości i przeciętności, tym bardziej [...] przedmioty zdają się zasługiwać na pieczołowitą uwagę”⁴⁴, literatura adaptująca techniki fotograficzne odwołuje się już nie do rzeczywistości doświadczanej bezpośrednio, ale właśnie do zrekonstruowanych kulturowo artefaktów, udostępnionych przez imago fotograficzne.

⁴¹ Por. T. Brzozowski, *Narracje filmowo-fotograficzne w poezji pierwszej połowy Dwudziestolecia*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993, s. 199-215.

⁴² F. Soulage, *Estetyka fotografii...*, dz. cyt., s. 83.

⁴³ Por. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 138-140.

⁴⁴ S. Morawski, *Mimetyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 634.

Tekst literacki konstruowany w strategii fotograficznej eksponuje zatrzymaną w porywie ulotność, moment, wprawiając w ruch „maszynę wyobraźni”. Książka, bardzo często mająca strukturę dwumediálną, może pełnić rolę sztambucha ze zdjęciami, pozwalającego przywoływać rzeczywistość minioną, odtworzyć to, co zostało przez pamięć zatarte (jak dzieje się to np. w utworach *Fotoplastikon* Jacka Dehnela czy *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza) albo stanowić zbiór kontekstów, określających kierunek narracji, jak w *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka czy w tekstach Waldemara Łysiaka (*Flet z mandragory*, *Kielich*, *Statki*). Zdjęcia (czy szeroko rozumiane reprodukcje malarskie przedstawione za pomocą zdjęć) w tego typu literaturze stanowią punkt wyjścia narracji, konstruując lekturę jako rozwiązywanie zagadki. Fotografia jest tajemnicza, bowiem w sposób sugestywny ukazuje jakąś rzeczywistość, o której oglądający nie ma pojęcia. Zdjęcie otwiera czytelnika na interpretację, na dopowiedzenie, na to, co odpowiada literatura, jednocześnie narzucając odbiorcy sugestię, że za pomocą kodu wizualnego referuje tę rzeczywistość. Tego typu narracja audiowizualna rozgrywa się pomiędzy porządkiem obiektywnym a subiektywnym, pomiędzy walorami dokumentalnymi zdjęcia a jego odczytaniem, które dokonuje się zawsze w sposób indywidualny, interpretacyjny⁴⁵. Tym samym przywodzi na myśl koncepcję muzeum wyobraźni, gdzie fotografia nie jest punktem docelowym, ale formułuje i ogarnia ona przedstawienia i przeżycia wyrażane za pomocą narracji. W ten sposób zapis fotograficzny staje się równoległy wobec tekstu literackiego, konstruując narrację dwumediálną przebiegającą palimpsestowo na poziomie zapisu literackiego i ikonograficznego, jak w *Produkcje polskim* Sławomira Shutego, gdzie powycinane fragmenty zdjęć gazetkowych reklamowych korespondują z podobnymi strzępkami informacji i sloganów, tworząc dwutorową narrację.

Można przyjąć, że literatura powstająca pod wpływem strategii fotograficznej jest silnie ukierunkowana z jednej strony na samego czytelnika jako interpretatora znaczeń, któremu zdjęcia mówią o tyle, o ile rozpoznaje w nich swoją własną historię, z drugiej zaś na autora jako tego, który składa z poszczególnych fragmentów, mininarracji kompozycję, przypominającą album ze zdjęciami. Przeglądanie albumu przypomina w swej istocie narrację, gdyż zdjęcia poprzez wzajemne odniesienie, usytuowanie, następstwo budują opowieść, na co zwraca uwagę Alan Trachtenberg⁴⁶. W obu przypadkach jednak należałoby zwrócić uwagę na intymi-

⁴⁵ Na kontekst zacierania się ostrości widzenia i mglistości obrazu fotograficznego zwraca uwagę Grażyna Pietruszewska-Kobiela w odniesieniu do tomu poetyckiego Teresy Ferenc *Stara jak świat*, w artykule *Matki i dzieci w obszarze światłopisu i słowopisu. Medialne ślady rodzinnego kodu w poezji współczesnej (Tadeusz Różewicz i Teresa Ferenc) – wybrane zagadnienia* [w:] *Dziecko II*, red. E. Lewik-Tsirigotis, G. Pietruszewska-Kobiela, Z. Włodarczyk, Wieluń 2012, s. 157-186.

⁴⁶ A. Trachtenberg, *Walker Evans' America. A Documentary Invention*, [w:] *Observations. Essays on Documentary Photography*, red. D. Featherstone, Friends of Photography Bookstor 1991, podają za: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 26 i nast.

styczny charakter przedstawień. Podobnie jak fotografia, literatura tego typu będzie rodzajem odtajniania jakiejś przeszłości, dopuszczania do tajemnicy, wpuszczaniem do świata osobistego, pozwalającym czytelnikowi na poznanie sekretów, stąd wśród tekstów wiele z nich nosi znamiona autobiografizmu. Gdy już mowa o biografizmie, literatura ta balansuje pomiędzy dokumentaryzmem, opierającym się na wiarygodności i autentyczności przedstawień konotowanych przez obraz fotograficzny, a kreacyjnością twórczą, otwierającą pole metaforycznych odczytań, potencjalnych sytuacji, niewyjawionych tajemnic itp. W efekcie literatura tego typu będzie łączyć narrację pamiętnikarską z pasją dziennikarską, zapis ulotnego wrażenia, chwilowego objawienia z techniką kolekcjonowania. Owa dwubiegunowość tego typu narracji przypomina także o wpisanej w tę strategię hybrydyczności. Trzeba pamiętać, że niezwykle często fotografia nie tylko jest punktem wyjścia danej narracji, ale bardzo często stanowi jej część, wpisując się w tekst i uzupełniając go. Tym samym fotografia wywołuje w narracji dodatkowe znaczenie prezentowanych przedstawień, nie chodzi tu bowiem o funkcję ilustracyjną, ale niezależną opowieść konstruowaną za pomocą kodu fotograficznego, korespondującą z tekstem literackim. Obecność zdjęcia obok tekstu sugeruje jego ilustracyjne, tematyczne, kulturowe czy wreszcie interpretacyjne (symboliczne) odczytanie, tym samym przyjmuje na siebie rolę uzupełnienia narracji, pretekstu, a czasem kontrastu wobec kreowanej opowieści.

Jak zaznaczono we wstępie, romans literatury z fotografią trwa wiele lat, nie jest bynajmniej zjawiskiem ponowoczesnym, ale sięga początku XX wieku, gdzie rozwój techniki, a wraz z nim eksperymenty fotograficzne wpłynęły na kształt literatury, zarówno na jej sposób obrazowania, jak i formę zapisu⁴⁷. Stąd przywołane w niniejszej części egzemplifikacje pewnych rozwiązań (podobnie jak inne, wymienione w dalszych analizach) odwołujące się do literatury najnowszej trzeba traktować jako symptom zjawisk, które są głęboko zakorzenione we współczesnej tradycji literackiej. Do tego samego źródła będzie sięgać kolejna ze strategii mająca wpływ na kształt powstającej literatury – audialna (specyficznie radiowa).



Zagadnienia: fotografia jako język zapisu rzeczywistości, właściwości tekstu fotograficznego (dokumentalizm, ulotność, intymność, autobiografizm), fotografia a pismo, klisza-ikona.

⁴⁷ Szerzej na temat tych zjawisk w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Przestrzenna struktura języka i faktora tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kikiewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008, s. 438-441.

2 Strategie radiowe w literaturze

Przywołane powyżej awangardowe korzenie budowania wzajemnych relacji literatury i nowych narzędzi komunikacji, które pojawiają się wraz z nowinkami technicznymi, odnoszą się w równie silnym stopniu do fotografii, jak i do przekazów audialnych poddanych mechanizmowi reprodukcji technicznej. Trudno więc dziwić się, że w 1922 r. Tadeusz Peiper w krótkim tekście pt. *Radiofon* napisał:

Dzięki swym zaletom radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji z kurzu przestarzałych przesądów i z plam trwóg tchórzliwych⁴⁸.

Mówiąc o przemianach produkcji, reprodukcji, dystrybucji, transmisji tekstu audialnego na początku ubiegłego stulecia, należałoby zwrócić uwagę na dwa główne zjawiska: możliwość utrwalania dźwięku i zapisu przekazu fonograficznego oraz zdolność przekazywania na odległość głosu lub muzyki za pomocą fal elektromagnetycznych⁴⁹. Oba wynalazki (fonograf i radio) stały się dla rzeczywistości dźwiękowej tym, czym „era Gutenberga” dla literatury, udostępniły bowiem przekaz dźwiękowy szerokiej publiczności, bez konieczności jednoczesnego odsłuchiwania, pozwalając na jego wielokrotne odtwarzanie⁵⁰. Poszerzenie sfery odbioru przekazu dźwiękowego miało też wpływ na zjawiska literackie, przede wszystkim na ich rozpowszechnianie, wystarczyło tylko zmienić tekstowi literackiemu charakter dźwiękowy. W ten sposób tekst pisany zostaje przekształcony w tekst do słuchania, zmieniając swą materię semiotyczną i kontekst odbioru. Powstaje tym samym nowy typ literatury – audialnej, reprezentowany przez nowe gatunki, tj. pogadankę, gawędę pisarską, słuchowisko, powieść radiową, reportaż radiowy, dramat epicki, opowiadanie dialogowane, piosenkę, poezję mówioną⁵¹, które dają się sklasyfikować jako zjawiska intermedialne, odnoszące się do mechanizmu transpozycji. Podstawowa różnica między literaturą tradycyjną a audialną polega na posługiwaniu się odmiennymi rodzajami języka naturalnego: język pisany – język zapisu dźwiękowego. Pierw-

⁴⁸ T. Peiper, *Radiofon*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 98.

⁴⁹ O konsekwencjach technologicznych obu procesów pisze M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986; to samo zagadnienie z perspektywy kulturowej podejmuje w książce A. Regiewicz, J. Warońska, A. Żywiołek, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013, s. 138-146.

⁵⁰ Niektórzy badacze, jak Jerzy Tuszewski, do wynalazków technicznych, które ukształtowały nową kulturę słuchu, zalicza jeszcze – obok fonografu i fal elektromagnetycznych – telegraf i telefon. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002, s. 18 i nast.

⁵¹ Podaje za: J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

sza opiera się na piśmie i druku (abstrakcji, myśleniu symbolicznym), druga na mowie, gamie dźwięków naturalnych i konkretnych, znaczeniowo związana jest z wypowiadającymi słowa osobami, ich charakterystykami osobowościowymi i społecznymi.

Już tylko tych kilka uwag wstępnych pokazuje niezwykle złożony charakter relacji tekstu pisanego i przekazu audialnego udostępnianego za pomocą radia. Wynika to z dość skomplikowanej relacji słowa pisanego i żywej mowy opartej na dźwięku, na co uwagę zwracało wielu badaczy, którzy w zależności od przyjętej perspektywy przyznawali większą rolę literackości albo audialności przekazu radiowego. Pierwsza koncepcja, nazywana literaturoznawczą, zwracała uwagę na materię słowną przekazu radiowego, jego ekspresję, językowe uwarunkowania, poetyckie walory i funkcje⁵². W perspektywie tej słowo literackie było pierwotne, zaś dźwięk i akustyka jedynie wzmacniały jego przekaz. Mikrofon i głośnik radiowy budowały między mową radiową a słuchaczem relacje na kształt przeżycia duchowego, jednakże miały one charakter wspomagający moc słowa. Technikę radiową widziano zatem jako narzędzie przekształcania słowa pisanego w foniczne formy radiowe, nawet jeśli nie bezpośrednio, to pośrednio poprzez tworzenie literatury fonicznej, powstającej bez tekstu wyłącznie przy użyciu narzędzi nagrywających, ale odnoszącej się poprzez poetykę, genologię czy wreszcie sam język do mechanizmów literackich. Druga koncepcja, audialna, podkreśla znaczenie zjawisk akustycznych: audiosfery, fonosfery, sonosfery, ciszy, brzmienia, tła w konstruowaniu literackiego przekazu radiowego jako co najmniej równoprawnych słowu, jeśli nie ważniejszych od niego. Dźwiękowa forma przekazu, podkreślana przez zwolenników tej perspektywy, jest dla odbiorcy o tyle ważniejsza, że pomaga „widzieć uchem”, to znaczy ma wpływ na wyobrażenie rzeczywistości przedstawionej u słuchacza. W takim ujęciu literacki przekaz radiowy jawi się jako „kompozycja, symfonia dźwięków [...]”. Utwór zbudowany na bogactwie akustycznym i fonicznej strukturze⁵³, gdzie słowo jedynie pełni funkcję uzupełniającą. Dlatego też ten rodzaj przekazu zmusza twórców do poszukiwania takich środków artystycznych, które pomogą wyrazić świat przedstawiony – zarówno to, co ujawnia się przy pomocy różnych dźwięków (elementy audiosfery czy mowa ludzka, śpiew), jak i to, co ze swej natury jest bezdźwięczne – i uczynić go komunikatywnym⁵⁴. Prowadzi to m.in. do łączenia

⁵² Przedstawicielami tej opinii w polskiej refleksji byli m.in. Józef Mayen, Zbigniew Kopalko czy Jan Ulatowski, do zdecydowanych przeciwników literaturoznawczego punktu widzenia należeli m.in. Michał Kaziów czy Zenon Kosidowski. Leopold Blaustein prezentował zbliżone stanowisko do zwolenników dźwiękocentrycznego charakteru literackiego przekazu radiowego.

⁵³ S. Bardijewska, *Sluchowisko jako tekst słowno-dźwiękowy*, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 111.

⁵⁴ Por. M. Kaziów, *O dziele radiowym*, [w:] *Antropologia...*, dz. cyt., s. 661.

przekazu słownego z elementami muzycznymi, mającymi pomagać w budowaniu świata wyobrażonego, w wyrażaniu emocji i wewnętrznych przeżyć, interpretowaniu kolejnych zasłyszanych wydarzeń w odpowiednim kontekście itp. Trudno więc dziwić się, że teoretycy mediów postrzegali przekaz radiowy jako zjawisko synkretyczne łączące słowo, efekty dźwiękowe i muzykę⁵⁵. Niemniej, obie zarysowane powyżej koncepcje, określając związki literatury z przekazem radiowym, podkreślają niezastąpioną rolę słowa, wyznaczaną poprzez język i dialogową formę wypowiedzi.

Ten silny, emocjonalny czy wręcz intymny związek słowa z radiem podkreślany był od samego początku w refleksji nad tym medium. Marshall McLuhan w swojej kluczowej wypowiedzi w *Understanding Media* pisał o głębokim zaangażowaniu rodzącym się między odbiorcą a przekazem audialnym udostępnianym za pomocą radia. Przywoływał wypowiedź jednego z ankietowanych słuchaczy: „Słuchając radia, czuję się, jakbym sam do niego wchodził. Łatwiej zatracam się w radiu niż w książce”⁵⁶. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na niemal magiczną rolę mikrofonu, który wzmacnia przekaz, dramatyzuje, pozwala wyrażać emocje i subtelności psychologiczne o wiele bardziej niż sam głos. To dzięki elektronicznemu wzmocnieniu brzemienia wszelkie szepty, szmery, łkania stały się wyrazem osobistego porozumienia między autorem tekstu i lektorem a słuchaczem. Podobną rolę odegrał sam głośnik, który sprawił wrażenie uczestniczenia w czyjejś intymności i prywatności; jeśli bowiem kamera filmowa stała się „dziurą w płocie” i rajem dla *voyerów*, głośnik radiowy można porównać do „elektronicznej szklanki” przyłożonej do ściany sąsiadów, by usłyszeć ich najskrytsze tajemnice. W tym sensie radio jako przekaźnik angażowało nie tylko zmysły, ale rozbudzało wyobraźnię, rozpałało pragnienia, odwołując się do ludzkiej podświadomości. Trudno więc nie zgodzić się z McLuhanem, przyznającemu radiu status medium gorącego (kanał komunikacji o wysokiej rozdzielczości, zazwyczaj nakierowany na jeden zmysł, zapewniający „ostrą” percepcję), widząc w nim rezonator obdarzony magiczną zdolnością docierania do głębokich pokładów doświadczeń plemiennych chociażby poprzez rytualizację odbioru (słuchanie radia jako czynność kolektywna, rodzinna; strukturalizacja dnia dzięki wyznaczonym porom odbioru wybranego programu radiowego, hierarchizacja rodziny ze względu na pierwszeństwo odbioru danej audycji i usytuowanie wokół odbiornika itd.). Inni badacze, jak choćby Donald McWhinnie, podkreślają w tym aspekcie inne zalety „gorącego medium”, atakującego wyobraźnię, pobudzającego intelekt i trafiającego do

⁵⁵ Por. E. Barnouw, *Jak pisać dla radia*, Warszawa 1958, podają za: S. Bardijewska, *Sluchowisko...*, dz. cyt., s. 115.

⁵⁶ M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 100.

duszy słuchacza poprzez zawładnięcie uchem odbiorcy⁵⁷. Tę niezwykłą więź, o której tu mowa, buduje przede wszystkim słowo – żywe, mówione – w przekazie radiowym zyskujące na intensywności i głębi.

Odwołując się do zarysowanych powyżej właściwości radia, można powiedzieć, że przekaz dźwiękowy ze względu na swą awizualność buduje szczególną nić porozumienia z odbiorcą, wchodząc z nim w kontakt niemal intymny. Wypowiedziane w eterze słowo konotuje prawdę, szczerość i autentyczność, angażując emocjonalnie słuchacza, jednocześnie odpowiadając na jego zapotrzebowanie zaskoczenia czy oczarowania. Atrakcyjność przekazu radiowego, ze względu na pewne ubóstwo czy ograniczenie możliwości transmisji⁵⁸, wynika z tendencji do kontaminacji różnych form dźwiękowych w przekazie (synteza wszelkiej słyszalności), eksperymentów artystycznych z wykorzystaniem tworzywa radiofonicznego czy rezonowania za pomocą środków technicznych i konstruowania nowego słuchokręgu⁵⁹. Na niezwykłość przekazu radiowego – jak wskazuje Jerzy Tuszewski – mają niewątpliwie wpływ cztery cechy, które decydują o jego estetyczno-społecznej recepcji – w tym także o przekazie literackim⁶⁰. Po pierwsze, ze względu na selektywność doświadczenia audialnego, przekaz radiowy pełni podobną rolę do soczewki w aparacie fotograficznym, skupiając uwagę na wybranym elemencie rzeczywistości przedstawionej. Co prawda rzeczywistość dźwiękowa może łączyć, krzyżować, splatać różne elementy audiosfery, sonosfery czy fonosfery, jednak ucho ludzkie, aby usłyszeć, dokonuje wyboru tego, co słyszy. Radio, wpisując się w tę antropologię, staje się „uchem mikrofonu”, selekcyjnie i podając odbiorcy już odpowiednio przygotowany przekaz dźwiękowy. Po drugie, selekcja pociąga za sobą wyeksponowanie przekazywanego tekstu, a tym samym pełni rolę „szkła powiększającego”, za pomocą którego rodzi się wspomniana intymna więź między nadawcą a rzeczywistością dźwiękową przybliżoną dzięki instrumentom radiowym. I to właśnie owe specyficzne środki techniczne ewokują trzecią z cech, która zwraca uwagę na konstytutywną rolę technologii w akcie reprodukcji przekazu. Niezwykłą właściwość radia stanowi fakt, że za pomocą technologii tworzy ono niewidzialne audytorium, bowiem „radio – to instrument, który mówi ci do ucha w cichym, milczącym

⁵⁷ D. McWhinnie, *Radio jako sztuka*, podają za: S. Bardijewska, *Słuchowisko...*, dz. cyt., s. 114.

⁵⁸ W dobie nowych mediów sytuacja radia wygląda zgoła inaczej. Stacje radiowe umieszczone na platformach cyfrowych mają swoje reprezentacje w kanałach telewizyjnej satelitarnej oraz dostępne są w sieci, które nie tylko udostępniają przekaz audialny, ale proponują interaktywny udział słuchaczy w odbiorze radiowym, dają im możliwość podglądania pracy redakcji w studiu nagraniowym, prezentują zdjęcia czy proponują tekstowe zapisy odtwarzanych audialnie przekazów.

⁵⁹ Por. T. Peiper, *Radiofon...*, dz. cyt., s. 95.

⁶⁰ Por. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie...*, dz. cyt., s. 95-98.

pokoju”⁶¹, jednak mimo że czyni to za pomocą przekąźnika masowego, nie traci nic ze swej intymności. Ostatnia z cech wskazuje na zmienność i ulotność przekazu radiowego, objawiające się w strukturze czasowej poprzez ruch. Pomijając w tym miejscu ruch zewnętrzny, a zatem pewną czasowość emisji danego przekazu radiowego, warto skupić się na ruchu wewnętrznym, jaki dokonuje się w trakcie trwania tegoż przekazu. Wiąże się on ze zmieniającymi się elementami dźwiękowymi, nachodzącymi na siebie, przenikającymi i wymieniającymi się, decydując o dramaturgii, a zarazem z powstającą w ten sposób polifonią głosów, przedmiotów dźwiękowych czy struktur brzmieniowych. To właśnie nakładanie się różnorodnych dźwięków i zmienność kolejnych dźwięków nadająca swoiste tempo narracji radiowej decydują o specyfice, a jednocześnie atrakcyjności przekazu radiowego.

Zarysowane powyżej właściwości mają swoje konsekwencje w powstającej literaturze radiowej czy literaturze taśmy magnetofonowej, co ma niewątpliwy wpływ na konstruowanie tradycyjnych przekazów literackich. Podkreślana już wielokrotnie intymność rodząca się między przekazem a słuchaczem tłumaczy chociażby powszechna obecność dialogu (czy monologu) jako naturalnej formy radiowej. To właśnie ona tworzy fakturę i strukturę przekazu, konotując prawdę i wiarygodność przedstawianej sytuacji. Dialog ze swej natury przybliży i uwypukla wybrane kwestie, nie ma tendencji do holistycznego ujmowania rzeczywistości, ale wręcz przeciwnie – cechuje się pewną strzępkowością i fragmentarycznością. Forma dialogowa wypowiedzi radiowej zakłada także polifonię różnych dźwięków głosów i ich barw, wspomagając dramaturgię prezentowanych wydarzeń. Z drugiej strony, awizualność radia powoduje, że dialog nie jest ciągły, a jego fragmentaryczność często staje się przeszkodą w utrzymaniu więzi z odbiorcą⁶². Odpowiedzią na tę sytuację wydaje się narracja radiowa, która nie jest postrzegana jako element opozycyjny wobec dialogu, ale jako jego dopełnienie czy uzupełnienie. Początkowo jej rola była służebna wobec dialogu, gdyż miała za zadanie uzupełnianie luk i niejasności, jednak z czasem ukształtowała się nowa forma narracji radiowej, oddzielona od dialogu i budująca swoją dramaturgię utworu, zwana narracją obiektywną. Z biegiem czasu pod wpływem wykorzystywania technologii samego przekąźnika rodziło się coraz więcej narracji autonomicznych, konstruowanych niezależnie od dialogu. Odpowiadały one opisanej powyżej właściwości determinowania przekazu przez technologię medium radiowego, a zarazem dzięki swej strukturze zwierzenia, dokumentu, opisu,

⁶¹ Tamże, s. 227.

⁶² Sława Bardijewska dokonuje klasyfikacji dialogu radiowego, wskazując na dialog sytuacyjny, wewnętrzny, dyskursywny, rozproszony, jednak dla potrzeb niniejszego tekstu szczegółowa analiza zaproponowanej typologii wydaje się mniej istotna. Dalsza analiza form dialogu i narracji na podstawie: S. Bardijewska, *Sluchowisko...*, dz. cyt., s. 121-126.

relacji reporterskiej odpowiadały na wcześniejsze potrzeby intymności i wiarygodności. Wśród charakterystycznych typów narracji ukształtowanych pod wpływem radia można wymienić narrację rozproszoną, narrację pozornie obiektywną i narrację udramatyzowaną. Narracja rozproszona formalnie jest częścią dialogu, nie pojawia się w sposób samodzielny, ale wraz z wypowiedzią bohatera dramatycznego (lub kilku bohaterów) przekazuje treści opisywane w sposób charakterystyczny dla narracji. Ten typ narracji niezwykle często jest obecny w literaturze tradycyjnej, w której przyjmuje się pierwszoosobową perspektywę opowiadania i buduje świat przedstawiony poprzez wygłaszany monolog. Narracja rozproszona koresponduje zresztą z dwiema podobnymi formami opowiadania: monologiem wygłaszanym, który ujawnia się jako tyrada, przemówienie, opowieść, czytanie listu czy inna forma o charakterze quasi-dialogowym zanurzona w większą formę wypowiedzi, oraz monologiem wewnętrznym, który uobecnia się poprzez formy komentarza, przypomnienia, autorefleksji ukazujące emocjonalno-duchowe elementy sylwetki bohatera. Zdarza się czasem zastosowanie narracji w drugiej osobie liczby pojedynczej (W. Kuczok, *Chłopowiadanie*), która „odpowiada trybowi przepowiadania sobie własnych doświadczeń, a zarazem jest chwytem obliczonym na efekt empatii”⁶³. Drugi typ narracji – pozornie obiektywna – to rodzaj wypowiedzi bohatera usytuowanej

na pograniczu fikcyjnego świata utworu: uczestniczy w akcji, ale jednocześnie zachowuje dystans wobec niej; pozostaje w relacji dialogowej z pozostałymi osobami dramatu, ale również zwraca się ku słuchaczowi, wchodząc z nim w jednostronny dialog⁶⁴.

Narrator w zależności od sytuacji i potrzeby zmienia swoje miejsce, stając się raz zwykłym uczestnikiem akcji, a raz jej narratorem. Wystarczy przypomnieć słynną *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, aby uświadomić sobie niezwykłą popularność tego typu narracji w klasycznej literaturze i przemożne oddziaływanie radia na struktury narracyjne. Ostatni z wymienionych typów narracji – narracja udramatyzowana – powstaje wyłącznie w oparciu o dialog, który jest tak prowadzony, by w sposób epicki budować świat przedstawiony, konflikt, fabułę i postaci. Ponieważ ten rodzaj narracji konstruuje się za pomocą materiału dźwiękowego (dość szybko wyeliminowano tekst pisany jako źródło tego przekazu), eksponuje on czasowy charakter przekazu radiowego, usuwając czas przeszły z wypowiedzi na rzecz czasu teraźniejszego. W ten sposób podkreśla się dramatyzm prezentowanej opowieści radiowej, bazujący przede wszystkim na wypowiedziach bohaterów. Już tylko te trzy wymienione formy wypowiedzi radiowej pokazują, jak właściwości tego medium zdeterminowały powstający na potrzeby eteru przekaz literacki, a tym samym wpłynęły na pisane teksty literackie.

⁶³ K. Uniłowski, *Kup Pan...*, dz. cyt., s. 155.

⁶⁴ S. Bardijewska, *Sluchowisko...*, dz. cyt., s. 126.

Zarysowane powyżej zagadnienie literackości opowieści dźwiękowej pozwala na podjęcie kwestii sposobów obecności literatury w przekazie radiowym: konstruowanie kodu audytywnego u odbiorcy, analizowanie akustycznych ekwiwalentów wizji świata przedstawionego, przedstawienie gatunków literatury radiowej wraz z jej specyfiką. Jednak w tym miejscu należałoby zmodyfikować pytanie i skupić się na tym, co radio jako medium wniosło do literatury wydawanej w sposób tradycyjny – pisany. Można by oczywiście pójść drogą muzyczności literatury, badając słowne ekwiwalenty dźwięków, przekazów radiowych słuchanych przez bohaterów lub opisy artystycznej aktywności audialnej w zanurzone w narrację poprzez ich tematyzację⁶⁵, lecz bardziej interesujące wydaje się próba spojrzenia na współczesną narrację przez pryzmat pewnych właściwości przekazu radiowego i dostrzeżenia jego mechanizmów w strukturze literackiej edytowanej w sposób tradycyjny. Wreszcie trzeba też zaznaczyć, że nie chodzi tu o teksty słuchowisk, scenariusze dramatów radiowych czy zapisane wersje innych gatunków radiowych o proweniencji dziennikarskiej (reportaże, felietony) lub teatralnej (monodramy, słuchowiska, dramaty), ale o teksty prozatorskie, spod których prześwieca materia radiowa.

Jedną z charakterystycznych cech programów radiowych jest możliwość jednoczesnego przyswajania emitowanych fal radiowych: fragmentów wiadomości, strzępów rozmów, wypowiedzi w różnych językach niedopowiedzianych. Na tę złożoność przekazu radiowego zwracało uwagę wielu badaczy, odwołując się do jego synkretycznej formy, gdzie słowo łączy się z muzyką, warstwą odgłosów, efektami dźwiękowymi, a nawet ciszą, i do addytywnego charakteru odbioru, zgodnie z którym kolejne przekazy nakładają się na siebie, kumulując się w doświadczeniu audialnym. Zresztą, na co wskazuje Klaus Schöning, sam literacki przekaz radiowy łączy wiele form wypowiedzi artystycznej: literaturę, muzykę, sztukę aktorską⁶⁶. Do odbiorcy zanurzonego w audiosferze dochodzą zatem rozmaicie brzmiące dźwięki, nieukładające się w jeden spójny przekaz, a to ze względu na jego synkretyczną formę, wspomnianą addytywność czy z powodu zachowania samego odbiorcy, szukającego właściwego programu i wędrującego po skali radia. Tym samym przekaz radiowy jawi się nie jako uporządkowany i spójny twór, ale zbiór pozlepianych fragmentów dźwiękowych, któremu dopiero słuchacz nadaje sens poprzez selektywność odbioru. Palimpsestowy charakter budowy tekstu radiowego, a zarazem pozorna przypadkowość i dowolność następstwa czy to w samym przekazie, czy już w programie elementów rozpisanych

⁶⁵ Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 65-82.

⁶⁶ Por. K. Schöning, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, tłum. H. Żebrowska, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 131.

promieniście, co sugerowałyby odejście od linearnego sposobu kompozycji i lektury, budziły fascynację twórców awangardowych. Warto wymienić w tym miejscu Guillaume'a Apollinaire'a, tworzącego przestrzenny układ tekstu, wpisując weń słowny, brzmieniowy i wizualny charakter przekazu. Wracając na chwilę do addytywności, wymuszającej także pewien rodzaj fragmentaryczności przekazu radiowego, można podobne tendencje zauważyć we współczesnych narracjach, w których narracja rozpisana jest na głosy zeznań świadków, rozmowy, relacje bohaterów (np. *Fabryka muchołapek* A. Barta) lub rozbita na krótkie formy narracyjne zdominowane przez skrótowe opisy, jeszcze krótsze zdania, zderzające różne punkty widzenia, co przypomina „skakanie” po skali radiowej (np. *Faramucha* K. Maliszewskiego).

Inną z kluczowych cech przekazu radiowego jest jego intymna więź z odbiorcą, co wyraża się poprzez osobisty charakter wypowiedzi radiowej kształtowany poprzez głos. Słowo mówione, które od początku było istotą radia, uwiarygodnia dzięki swej materialnej rzeczywistości dźwięku rzeczywistość przedstawianą, tworząc jej iluzję. Głos radiowy, poprzez swoje walory brzmieniowe, ale też techniczne możliwości udostępniane za pomocą mikrofonu i głośnika, intensyfikuje doznania słuchowe, a co za tym idzie – silniej oddziałuje emocjonalnie, dysponuje większą siłą ekspresji, prowadząc do identyfikacji słuchacza z przedstawianą fikcją. Jak dowodzi Sława Bardijewska, brzmienie głosu uczestniczy w budowaniu wyobrażenia postaci mówiącej, pozwala określić jego wiek, płeć, charakter; ponadto pełni funkcję dramaturgiczną i znaczeniową poprzez włączenie elementów fonosferycznych, tj. śmiech, szepc, wzdychanie itp.⁶⁷ Opisane zjawisko radiowe można w literaturze odnieść do sytuacji konstruowania tekstu w oparciu o cechy osobowościowe narratora poprzez ukonkretnione odniesienie do postaci piszącego lub fikcyjnej postaci konotującej te cechy indywidualne. Nie chodzi tu jednak o wypowiedź o charakterze pamiętnikarskim, ale o literaturę nawiązującą do koncepcji „spowiedzi dziecięcia wieku”, w której autor danego tekstu wpisuje swoją historię (na poły zmyśloną, na poły biograficzną) w ramy historyczno-obyczajowe, mające swoje odniesienie do rzeczywistości pozajęzykowej (*Jak nie zostałem menelem* J. Klejnockiego). Ten rodzaj praktyki narracyjnej pozwala przywołać zdefiniowaną przez Balcerzana tendencję eseistyczną, silnie reprezentowaną we współczesnych przekazach medialnych, zwracającą się w stronę refleksyjności rozumianej jako rodzaj zamyślenia, taktyka autokomunikacyjna, a także jako apel, próbujący wpłynąć na pozostałych uczestników komunikacji. W zapisie realizuje się to poprzez włączanie w narrację myślenia na głos, komentarzy, pytań retorycznych itp. ujmowanych w nawiasach. Na płaszczyźnie języka można zaobserwować natomiast takie zabiegi, jak deleksykalizację utartych frazeologizmów, wylicze-

⁶⁷ Por. S. Bardijewska, *Sluchowisko...*, dz. cyt. s. 118-121.

nia synonimów, nagromadzenia homonimów, refreniczne powtórzenia wyrazów i fraz oraz włączenie żywej mowy (*langue*) w zapis literacki, zatem wszystko co służy zbudowaniu kanału komunikacyjnego i zauroczeniu słuchacza (*Widmokrąg* W. Kuczoka)⁶⁸. Charakterystyczna dla tego typu przekazu narracja pierwszoosobowa bardzo często przyjmuje konstrukcję polifoniczną (np. *Opowieści słychane* W. Kuczoka), ukazując rzeczywistość zarówno od wewnątrz, z różnych punktów widzenia, jak i z zewnątrz – poprzez zastosowanie stylizacji na „żywą mowę”. Do częstych zastosowań należy również łączenie żywej mowy z elementami gawędy (np. *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* M. Witkowskiego), co wywołuje wrażenie szczerości języka mówionego, wolnego od konwencji, folgującego instynktom, tym samym przenosząc właściwości medium gorącego na tekst literacki, nasycony szczegółowym, intymnym i zmysłowym przekazem. Owa retoryczność współczesnych fabuł skłania odbiorcę do wysłuchania opowieści, a dzieje się to nie tylko poprzez zgrabne ułożenie jej elementów, ale właśnie przez zabiegi językowe – iluzjonistyczny wymiar słowa⁶⁹. Opowiadający w tej strategii staje się prestidigitatorem, który swoim głosem (słowem) zniewala czytelnika, wprawia go w zdumienie, podporządkowuje sobie.

Odkrycie ekspresyjnej siły słowa przez radio miało swoje konsekwencje także w samej koncepcji języka rzutującego na powstającą literaturę. Jan Ulatowski, analizując nową jakość języka radiowego, zwraca uwagę na skrótowość, esencjonalizm, asocjacyjność, metaforyczność i „stenograficzność” mowy zredukowanej tylko do głosu⁷⁰. Wszystkie te elementy wszak znajdują swoje odzwierciedlenie w poetyce awangardy, a potem w poezji konkretnej czy oharyzmie. Podobnie jak słowo w przekazie radiowym, tak i w tekście literackim nie służy dekoracyjności, ale jest konstytutywne dla znaczenia przekazu. Słowo staje się świadkiem wydarzenia, stąd charakterystyczną strukturę gramatyczną stanowi czas teraźniejszy dominujący w przekazie, włączający w swoją wypowiedź elementy dialogu. Kaziów wskazuje:

Najbardziej obcym wtrętem jest informacja wyrażona strukturą czasu przeszłego, gdyż rozbija świat przedstawiony i to ostatecznie, bo akcję dziejącą się aktualnie wciąż przedstawia ona w formie przeszłej. Forma ta przede wszystkim nie pozwala odbiorcy przeżyć wydarzeń bezpośrednio, ale za pośrednictwem narratora⁷¹.

Z drugiej strony, nawet przekaz radiowy nie może uciec przed czasem przeszłym, włączając elementy narracji w partie dialogowe dominujące w tej strategii. Ze względu na specyficzny charakter przekazu radiowego, operującego

⁶⁸ Por. K. Uniłowski, *Kup Pan...*, dz. cyt., s. 168.

⁶⁹ Tamże, s. 257.

⁷⁰ Por. P. Stasiński, *Dramaturgia radiowa*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 218.

⁷¹ M. Kaziów, *O dziele radiowym...*, dz. cyt., s. 662.

wyłącznie dźwiękiem w postaci słowa, efektów dźwiękowych i muzyki, narracja literacka przenosząca strategię komunikacji radiowej do przekazu literackiego będzie mieć konstrukcję sytuacyjną przedstawianą jako relacja pomiędzy bliskimi sobie osobami, bowiem będzie ona nosić znamiona komunikacji bezpośredniej. Jednocześnie w narracjach tego typu można zauważyć zabiegi wyrastające z tradycji gatunków radiowych (np. opowiadania, gawędy, słuchowiska), w których zachodzi zjawisko heterogeniczności literackiej (łączenia różnych typów wypowiedzi literackiej), godzenia sprzeczności np. języka narracji i fragmentaryczności wynikającej z utrzymania uwagi słuchacza, czy uprzedmiotowienia obrazu fonicznego polegającego na wprowadzaniu zjawisk akustycznych (w literaturze opisów tychże zjawisk) określających przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie. Wszystkie te elementy świetnie są ukazane w konstrukcjach powieści sensacyjnych czy kryminalnych, w których akcja napędzana jest dialogami prowadzącymi do rozwikłania zagadki; dość częste są nagłe zwroty akcji, a co za tym idzie – sprzeczność wynikająca z ciągłości narracyjnej i fragmentaryczności akcji (rozbijania jej na różne miejsca, czasy, bohaterów mające wpływ na konstruowanie spójnej na końcu opowieści); wreszcie wprowadza się zjawiska akustyczne, tj. określanie przestrzeni nierozpoznanej za pomocą efektów dźwiękowych, ale również określa się sytuację bohatera przez wprowadzenie jego „lektur” muzycznych. Tym samym przekaz literacki, bazujący na strategii radiowej, „łączy w sobie porządek dramatu ze swobodą epiki i emocjonalnością liryki”⁷².

Aby lepiej zrozumieć mechanizmy radiowe wykorzystywane w komunikacji literackiej, warto odnieść się do słuchowiska jako formy powstającej na pograniczu sztuki radiowej i literatury. Nie wchodząc w historię samego gatunku, którego źródła badacze widzieli w teatrze, literaturze i w sztuce montażu dźwiękowego, należałoby scharakteryzować konstytutywne dla słuchowiska właściwości. Oczywiście, w zależności od przyjętej perspektywy – logocentrycznej uznającej priorytet słowa czy radiofonicznej, podkreślającej tworzywo dźwiękowe jako podstawę estetyczno-strukturalną dzieła w eterze – można dowodzić zgoła odmiennych właściwości słuchowiska i proponować różne klasyfikacje. Dlatego też słuchowisko można odnosić tak do samego tekstu, oczekującego realizacji dźwiękowej, jak i wydarzenia akustycznego, jakim jest interpretacja radiowa, składająca się z głosu, muzyki, odgłosów, szumu itp. Do tego drugiego typu należą realizacje radiowe tekstów literackich (literatura foniczna) i utwory foniczne, powstałe bez tekstu, czy partytury wyłącznie przy użyciu mikrofonu i stołu montażowego (literatura taśmy magnetofonowej). W obu jednak przypadkach, jak dowodzi Ernst Jandl, można odkryć dźwiękowy charakter słuchowiska, które

⁷² S. Bardijewska, *Sluchowisko...*, dz. cyt., s. 122.

nawet w warstwie tekstowej jest ukierunkowane audialnie⁷³. Szukając pewnej wspólnej płaszczyzny dla uchwycenia istoty słuchowiska jako egzemplarycznego dla przekazu radiowego konstruowanego przy pomocy lub w duchu słowa literackiego, można przyjąć, że „słuchowisko umożliwia szczególny rodzaj otwartego, niedookreślonego i swobodnego pisania”, którego współtwórcą jest realizator dźwiękowy interpretujący swobodnie tekst na tyle, na ile pozwala mu jego wyobraźnia⁷⁴. Tekst dźwiękowy, o którym tu mowa, powstaje poprzez wprowadzenie w narrację literacką równorzędnych komponentów akustycznych, zachowań językowych wraz z barwą i siłą głosu, technicznymi trickami (wzmocnienie, pogłos, szum) czy wreszcie elementów muzycznych spinających lub ilustrujących poszczególne części narracji dźwiękowej. Tuszewski pisze:

A zatem: dzieło radiowe, będąc swoistą kontaminacją tekstu dźwiękowego, aparatury i przezwyciężenia przestrzeni (działania na odległość), a więc swego rodzaju artefaktem reprodukcji technicznej, jest bądź odtwarzaniem rzeczy lub zjawisk, bądź konstrukcją form dźwiękowych, bądź wyrażaniem myśli lub przeżyć, bądź wreszcie wszystkim jednocześnie; jednakże tylko takim odtwarzaniem, taką konstrukcją, takim wyrażaniem, które osobno lub razem, spełniając się w określonej strukturze czasowej i przestrzeni akustycznej oraz w warunkach intymności i indywidualnej bezpośredniości, są zdolne – obok informowania – zachwycić, bądź wzruszyć bądź wstrząsnąć, bądź wzbudzić określoną postawę intelektualną⁷⁵.

Dzięki tym aspektom można dostrzec dwie płaszczyzny radiowego przekazu literackiego, przenikające się i uzupełniające. Są to transmisyjność i autokreatywność⁷⁶. Pierwsza zwraca uwagę na charakter samego medium i jego rolę w przekazywaniu i upowszechnianiu treści pochodzących z różnych źródeł (w tym literackich, pisanych). Podkreśla usługowo-społeczny wymiar tegoż przekazu, który ma służyć udostępnianiu tekstu szerokiej publiczności, popularyzowaniu, a także reprodukowaniu słowa za pomocą techniki (w tym mieszczą się zjawiska adaptacji czy radiofonizacji przekazywanych treści). Druga skupia się na budowaniu przekazu dźwiękowego poprzez ingerencję realizatorów radiowych rozumianą jako wyraz ekspresji artystycznej. Technika radiowa w tym wypadku staje się narzędziem konstruowania nowej estetyki, wypowiedzi artystycznej posiadającej swoją dramaturgię i poetykę. Tym samym w przekazie radiowym, jak powiada Jean Tardieu, „środki transmisji” stają się „środkami ekspresji”⁷⁷. Konstytuuje się nowy typ literatury radiowej, powstającej pod wpływem technologii tego medium, którego specyficzne technologie transmisji i ekspresji zmieniają

⁷³ E. Jandl, *Zu Friederike Mayröckers Hörspiel „Zwölf Häuser – oder Möwenpick”*, cyt. za: K. Schöning, *Literatura foniczna...*, dz. cyt., s. 134.

⁷⁴ Por. K. Schöning, *Literatura foniczna...*, dz. cyt. s. 133.

⁷⁵ J. Tuszewski, *Paradoks...*, dz. cyt., s. 100 i nast., por. M. Kaziów, *O dziele...*, dz. cyt., s. 76-93.

⁷⁶ Por. tamże, s. 102-107, 146.

⁷⁷ Tamże, s. 105.

strukturę tekstu literackiego – także tego, który powstaje w sposób tradycyjny, w wersji pisanej. W konsekwencji powstaje literatura umiejętnie dostosowująca się do nowego typu odbiorcy: zarazem elitarnego i masowego, odpowiadając na oczekiwania czytelnicze kształtowane pod wpływem przekazu radiowego. W swej konstrukcji eksponuje ona osobowe, indywidualne przedstawienia rzeczywistości, często stanowiące jeden z wielu głosów w polifonicznym przekazie, ale emocjonalnie zaangażowane i zróżnicowane stylem wypowiedzi, a sposób przedstawienia zazwyczaj podkreśla jej ulotny i zmienny charakter. Literatura ta jest również wyczulona na dźwięczące słowo, eksponując zmiany brzmienia, tonów, barw w wypowiedziach postaci lub narracji, co wiąże się też z rozbudowaniem fonosfery w tekstach „literatury kreowanej dźwiękiem”⁷⁸.



Zagadnienia: literatura audialna; słowo literackie a tekst radiowy, literatura foniczna, wizualność przekazu radiowego i literackiego, gesty foniczne w tekście, opowieść dźwiękowa, właściwości programów radiowych w tekście literackim, eseistyczność a radiowość literatury, słuchowisko a tekst literacki.

3 X Muza wobec literatury

Już wynalazek radia i jego specyficzny język przekazu wykazał estetyczno-społeczne konsekwencje tego medium dla rozwoju kultury, w szczególności literatury. Radio, stając się pierwszym na taką skalę medium masowym, zwanym przez niektórych „tubą” informacji, literatury i dźwięku, przyczyniło się nie tylko do rozpowszechnienia i udostępnienia treści elitarnych masom, ale i do wpływu na przemianę samej struktury przekazywanych treści. Ten awizualny i jednokierunkowy (dość jednak ograniczony w swoim wyrazie) przekątnik koresponduje (a może nawet konkuruje) z oddziaływaniem kinematografu na powstającą wówczas kulturę masową. Jak pisze na początku XX wieku Borys Eichenbaum: „Radio i kino – oto oznaki nowej kultury. Głośniki na ulicach i terkoczący w ciemnej sali aparat projekcyjny – oto nasza miejska sztuka”⁷⁹. To, co z pewnością łączy obie te sztuki, to pewna trudność, którą zarówno przekaz radiowy, jak i filmowy mają na początku istnienia, związana z samoistnością (odrębnością od innych

⁷⁸ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 147.

⁷⁹ B. Eichenbaum, *Czy kino jest sztuką?*, tłum. B. Żyłko, „Kino” 1984, nr 11, s. 29.

sztuk) i tożsamościowym charakterem swego przekazu. Bowiern podobnie jak audycjom radiowym przypisywano literacki czy teatralny charakter, tak też dzieje się z filmem. Dzieło filmowe przedstawiano jako utwór powstający na przecięciu się architektury i muzyki, malarstwa i plastyki oraz poezji i tańca, co Filippo Tomasso Marinetti zamyka w słynnym futurystycznym zdaniu: „malarstwo + rzeźba + dynamizm plastyczny + słowa na wolności + bruityzm + architektura + teatr syntetyczny = kinematograf syntetyczny”⁸⁰. Dopiero po dwóch dekadach do głosu dochodzą zwolennicy teorii samodzielności przekazu filmowego, w którym widziano nową formę ekspresji artystycznej. Teoretycy kina tacy jak Hugo Münsterberg, Ricciotto Canudo czy Louis Delluc dowodzą niezależności sztuki filmowej od teatru czy fotografii, podkreślając autonomiczność sztuki rozwijającej się wedle własnych praw i zgodnie z własnymi celami⁸¹. Co ciekawe, w tym właśnie czasie wraz z formalizmem rodzi się literaturoznawcza koncepcja interpretacji dzieła filmowego, która określała film jako swoistą sztukę literacką⁸².

Pierwsze refleksje o charakterze literaturoznawczym na temat kina wiążą się z dostrzeganiem podobieństwa oddziaływania kina i kultury jarmarcznej. Zygmunt Wasilewski, Tadeusz Dąbrowski, Marian Stępowski dostrzegli zbieżność sztuki filmowej z literaturą popularną⁸³. Jednak dopiero formalizm oraz fenome-

⁸⁰ F.T. Marinetti i in., *Kinematografia futurystyczna – Manifest*, tłum. T. Miczka, [w:] *Europejskie manifesty kina: Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 82. W podobny synkretyczny sposób patrzyli na kino w pierwszych dekadach XX wieku m.in. Vachel Lindsay czy Vaclav Tille. Por. V. Lindsay, *The Art of Moving Picture*, New York 1970; V. Tille, *Kinema*, [w:] *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, t. 1: *Obrazy, obrazki, obrazeczki*. Gdańsk 2005, s. 71 i nast.

⁸¹ Louis Delluc pisze: „Czy kino jest kuzynem sztuki wypalania na drzewie, szydełkowania i kalkomanii? Czy też możemy odeń oczekiwać tych samych błysków geniuszu co od poezji, muzyki, rzeźby i sztuki barw? [...] Jesteśmy świadkami narodzin wyjątkowej sztuki. Jedynej sztuki nowoczesnej, być może, dziś masowej, lecz jutro już otoczonej zadziwiajączą chwałą, bowiem jest to zarazem jedyna sztuka będąca dzieckiem mechaniki i ludzkiego ideału”. L. Delluc, *Cinéma et Cie*, Paris 1919, cyt. za: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 31.

⁸² „Argumenty są następujące: a) dzieło filmowe powstaje na podstawie tekstu słownego – scenariusza i scenopisu; b) słowo odgrywa w dziele filmowym poważną rolę – dialog, monolog, narracja ustna towarzysząca obrazowi, słowo pisane na ekranie; c) film jest sztuką narracyjną – rozwija się w czasie; d) w dziele filmowym, jak w dziele literackim, występują postacie i przedmioty – odbicie realnego świata; e) ich losy układają się w fabułę i wątki fabularne; f) literatura kształtuje sztukę filmową poprzez adaptacje dzieł literackich, względnie inspirowa ją pośrednio (sposoby narracji są chętnie przejmowane przez film); g) film wpływa na „filmowość” literatury współczesnej”. A. Jackiewicz, *Film jako powieść naszego wieku*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, dz. cyt., s. 193. Co ciekawe, Aleksander Jackiewicz w dalszej części tekstu polemizuje z tezą literackości czy przyliterackości filmu.

⁸³ Por. J. Bocheńska, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1977, s. 8 i nast.

nologia ugruntowały literaturoznawczy punkt widzenia w badaniach nad filmem. Dzięki zmianie paradygmatu w refleksji literaturoznawczej i przesunięciu akcentu analizy z „treści dzieła” na „sposób jego budowy” zostaje wyeksponowana rola tworzywa w konstruowaniu przekazu kulturowego – tak literackiego, jak i filmowego. Tym samym „przez formę rozumie się wszelki układ artystyczny gotowego materiału obliczony na wywołanie pewnego efektu estetycznego i to właśnie nazywa się chwytem artystycznym”⁸⁴. Próbuując dotrzeć do istoty tekstu, należy uchwycić formę powstającą w wyniku zastosowania szczególnych chwytów artystycznych⁸⁵ oraz dominanty, czyli pewnego układu elementów uporządkowanych w specyficzny dla danego przekazu sposób, tworzących i dynamizujących strukturę kompozycyjną. Nowe ujęcie analityczne, ujmujące badanie z perspektywy tworzywa i formy, uwzględniające przede wszystkim językowy charakter przekazu artystycznego⁸⁶, pozwala wówczas na zbudowanie analogii między literaturą a filmem, językiem tekstu i językiem filmu, narracją, fabułą, motywacją i konstrukcją bohatera w tekście literackim i obrazie filmowym. Równie pomocne okazało się spojrzenie fenomenologiczne Romana Ingardena, który patrzył na film nie jak na pasek z celuloиду pokryty szeregiem „obrazków”, lecz „widowisko filmowe, wytworzone przy pomocy owego paska i światła”⁸⁷, co pozwoliło na wywiedzenie analogii między obrazem literackim a obrazem filmowym. Powiedzieć, że obraz – konkretyzacja ikonograficzna – jest podstawą sztuki filmowej, wydaje się banałem, jeśli jednak zauważyć, że o istocie kina decyduje wprawienie tego obrazu w ruch, a co za tym idzie – zostaje wyeksponowany jego narracyjny charakter, można wówczas dostrzec płaszczyznę porozumienia między miejscem i znaczeniem obrazu w strukturze tekstu literackiego i filmowego. Obrazowość jako wyznacznik literatury koresponduje z obrazem filmowym, będącym ikonicznym zapisem pewnej rzeczywistości przedmiotowej. Ingarden, ukazując warstwową budowę dzieła filmowego, zwraca uwagę na warstwę fotograficznie zrekonstruowanych wyglądnów wzrokowych i ich ciągów, poprzez które pojawiają się przedmioty przedstawione i ich losy. Jeśli w tekście literackim warstwy językowe uruchamiają proces tworzenia obrazu, to w filmie jest on podany bezpośrednio, słowo bowiem, nazywając zjawiska, rzeczy czy

⁸⁴ L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1980, s. 102.

⁸⁵ W teorii prozy określa się je *sjuzetem*, czyli sposobem przedstawiania fabuły. Tworzywem opowieści jest według formalistów życie, wydarzenia, historie, które za pomocą *sjuzetu* (tematu artystycznego czy konstrukcji fabularnej) przekształca się w fabułę, czyli formę.

⁸⁶ Cytowany już Borys Eichenbaum proponuje badanie tekstu filmowego poprzez gramatykę języka komunikacji, dostrzega analogię między poszczególnymi kadrami i ujęciami a słowem i zdaniem, z których buduje się większe jednostki semantyczne. B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, tłum. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 54-62.

⁸⁷ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Estetyka i film...*, dz. cyt., s. 201.

działania, dokonuje wstępnej klasyfikacji poznawczej, natomiast ujęcie filmowe nie klasyfikuje, lecz jedynie ukazuje. Oczywiście można by zauważyć pewną analogię między warstwami językowymi w dziele literackim a technologią kinematograficzną, która poprzez odpowiednie zabiegi (plany, ruchy i punkty widzenia kamery, montaż – swoisty język kina) także wpływa na konstruowanie tegoż obrazu. Tym samym obraz zarówno w tekście literackim, jak w filmie można by rozumieć jako wynik twórczego przekształcenia materiału, jakim jest dla artysty (pisarza bądź reżysera) otaczająca rzeczywistość. Jurij Tynianow dowodził w tym zakresie, że sztuka filmowa jest pokrewna literaturze właśnie ze względu na podobieństwo języka artystycznego, za pomocą którego kreuje się świat przedstawiony. Szczególne podobieństwo rosyjski teoretyk widział pomiędzy filmem a poezją, gdyż w obu przypadkach twórca posługuje się przede wszystkim metaforą i metonimią⁸⁸. Do tychże analogii odwołuje się teoria przekładu intersemiotycznego wywiedziona z semiotyki i myśli strukturalnej.

Pomimo odmienności sytuacji znakowej literatury i filmu (znak literacki zbudowany jest poprzez tworzywo językowe, zaś znak filmowy jest zdecydowanie bardziej złożony, obejmuje różne komponenty: od słowa, poprzez muzykę, do koloru i zabiegów technologicznych) teoria semiotyczna daje podstawy do konfrontowania tych dwóch typów przekazu ze względu na podobny charakter i rolę znaku w konstrukcji przekazu. Jeśli poprzez znak rozumieć każdy przedmiot materialny lub wydarzenie materialne, służące przekazaniu jakiejś myśli o rzeczywistości, wówczas możliwe stanie poszukiwanie wspólnego mianownika dla literatury i filmu. W obu przypadkach tak język, jak i obraz filmowy są jedynie znakiem pewnej rzeczywistości, nie zaś jej kopią, tym samym są one jej ekwiwalentem. Podobnie można spojrzeć na kwestie języka, który rozumiany jako struktura gramatyczno-znaczeniowa stanowi narzędzie kreowania rzeczywistości przedstawionej w tekście literackim i filmowym. Wspólne drogi obu typów sztuk dotyczą także pola semantycznego konstruowanego za pomocą gromadzenia odpowiedniego słownictwa lub montażu uściślającego znaczenie poprzez dobór odpowiednich scen⁸⁹. Trop semiotyczny wiedzie ku konstatacji kwestionującej naturalny charakter znaku⁹⁰, wykazując, że znak filmowy i literatura są kodami opartymi na systemie prymarnym: odpowiednio kodu wizualnego i języka naturalnego. Tym samym, jak pisze Seweryna Wysłouch:

⁸⁸ Por. J. Tynianow, *Prawa kina*, tłum. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film...*, dz. cyt.

⁸⁹ J. Bocheńska, *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966.

⁹⁰ W przypadku literatury było to oczywiste, jednak w refleksji filmoznawczej stało się to możliwe dzięki badaniom Umberto Eco, który wykazał, że rozpoznanie ikonu jako znaku zależy od umiejętności dekodowania języka filmu odbiorcy. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

ontologia znaków filmowych jest więc taka sama jak znaków literackich: są to znaki nadbudowane na systemie prymarnym, znaki o bogatym znaczeniu, wynikającym z odniesień semantycznych, syntaktycznych i pragmatycznych. Różni je tworzywo i swoiste dla każdej sztuki reguły organizacji artystycznej⁹¹

zaś kreowanie znaczeń przez słowo lub przez zdjęcia odbywa się na zasadzie skojarzeń, czytelniczego rozpoznania rzeczywistości, bo tekst i obraz filmowy (ikon) są jedynie znakami odsyłającymi do danego przedmiotu.

Na jeszcze inne podobieństwa między obrazem literackim i filmowym wskazuje Janusz Plisiecki, odnosząc się m.in. do warstwy przedstawień⁹². W obu przypadkach można mówić o warstwie przedmiotów przedstawionych, ukazanych w konkretnej perspektywie czasowej i z pewnymi charakterystycznymi właściwościami (ukazanymi konkretnej żywej naoczności). Oba typy obrazów rozwijają się w czasie, jako wizualne i ruchome przedstawienia czy wyobrażenia rozwijające się wraz z fazami fabuły i prezentowanych wydarzeń. Kiedy już mowa o fabule, warto zwrócić uwagę na podobieństwo samej tendencji filmu i literatury do opowiadania, czyli toku kolejnego przedstawiania poszczególnych faz wydarzeń⁹³. Co prawda sposoby konstruowania narracji determinowane są przez odmienny typ języka, jednak sama zasada wskazuje na pokrewieństwo obu sztuk. Jak zauważają niektórzy teoretycy kina⁹⁴, już samo następstwo dwóch obrazów filmowych stanowi załączek narracji, a zatem wprowadzenie obrazu w ruch, wprowadzenie elementu czasowego do przedstawień ikonograficznych staje się źródłem opowiadania filmowego. Ta narratologiczna perspektywa analizy filmowej przyniosła wiele korzyści w zakresie badań filmoznawczych, pozwalając na interpretację narracji filmowej jako sposobu „dostarczania przez tekst (film) informacji, na której podstawie widz dostrzega między przedstawionymi sytuacjami i zdarzeniami związki: przyczynowo-skutkowe, czasowo-przestrzenne i teleologiczne (celowościowe)”⁹⁵. Tym samym wypowiedź literacką, jak i ciąg obrazów filmowych można rozpatrywać z jednej strony jako zorganizowaną praktykę komunikacyjną, mającą świadomość swego ukonstytuowania i jej celowości, z drugiej zaś jako wypowiedź artystyczną – formę, której znaczenie nadaje widz w procesie odbioru poprzez interpretowanie ukrytych w tymże uporządkowaniu nar-

⁹¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 164.

⁹² Por. J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005, s. 52-60.

⁹³ Kategoria opowieści filmowej pojawia się wraz z kinem fabularnym zaczynającym się od dokonań Davida Griffitha.

⁹⁴ Pogląd ten reprezentował m.in. Christian Metz, dowodząc, że pojedynczy obraz nie opowiada, dopiero zestawienie dwóch jest początkiem narracji. Warto jednak zaznaczyć, że początkowo obraz filmowy traktowano jak ilustrację, a nie jako opowiadanie. Por. A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 37.

⁹⁵ J. Ostaszewski, *Narracja*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 665.

racyjnym znaczeń, co dokonuje się przez poszukiwanie dominanty artystycznej i analizę „chwytów” kompozycyjnych. Jeśli ta ostatnia kwestia, będąca wyrazem perspektywy kognitywistycznej, a wywodząca się z opisanej szkoły formalnej, prowadzi do spoglądania na narrację od strony odbiorcy/czytelnika i jego przygotowania do lektury tekstu (filmowego bądź literackiego), to pierwsza zwraca uwagę na sytuację narratora i związaną z tym konstrukcją opowiadania. Ale także i w tym miejscu pojawia się szereg wątpliwości, komu bowiem przypisać w filmie rolę opowiadającego: reżyserowi, bohaterowi zanurzonemu w świat przedstawiony czy samej kamerze? Już te teoretycznoliterackie rozważania na temat narratora ukazują problematyczność tej kwestii, a co dopiero powiedzieć o opowieści filmowej.

Niemniej za Gérardem Genette’em można zaproponować klasyfikację narratologiczną i wskazać najbardziej charakterystyczne dla filmowej opowieści rozwiązania⁹⁶. Można przywołać typ narracji intradiegetycznej (wewnątrzkontekstowej), czyli zanurzonej w świat przedstawiony opowieści literackiej lub filmowej. Może ją prowadzić bohater będący częścią tej historii, niejako relacjonując wydarzenia, lub postać nienależąca do tej rzeczywistości opowiadania, a jednocześnie należąca do świata narracji. Ten typ narracji (szczególnie homodiegetyczny) prowadzony jest w pierwszej osobie i może być w całości przyporządkowany jednej osobie lub podzielony pomiędzy kilku bohaterów, z których każdy prezentuje inny punkt widzenia i relacjonuje wydarzenia, selekcjonując odpowiednio obrazy. Można tym samym przyporządkować temu zjawisku termin narracji inwokującej, w myśl której pojawiające się kolejno obrazy czy sceny towarzyszą opowiadaniu konstruowanemu przez narratora-bohatera. Drugi typ, o którym pisze Genette, to narracja ektradiegetyczna (zewnątrzkontekstowa), umieszczona poza światem przedstawionym, bezosobowa, dostępna dla odbiorcy poprzez kody i środki ekspresji (język i poetykę). W tekście literackim przyjmuje ona formę narracji trzeciosobowej, podkreślając swą anonimowość, w przekazie filmowym sprowadza się do pozawerbalnego sposobu opowiadania uobecnianego poprzez montaż. Analizując kategorie narracyjne, Genette wskazuje na pokrewieństwo narracji wizualnych wywiedzionych z fotografii i filmu oraz opowieści literackich. Nie dziwi więc, że w opisie poszczególnych zabiegów narracyjnych pojawiają się terminy wywiedzione z poetyki filmowej, tj. „punkt widzenia”, „skupienie uwagi na szczególe” (zbliżenie), przenikanie się czy nakładanie obrazu, przykładane do technik literackich⁹⁷. Do innych filmowych propozycji nar-

⁹⁶ Typologię Genette’a przywołuję za: R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *New Vocubularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London–New York 1993, s. 98.

⁹⁷ Por. T. Wright, *Narracja telewizyjna a film*, tłum. A. Moszyńska, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 289.

ratologicznych należy figura *voice-over*. Pierwsza koncepcja dotyczy sytuacji, w której podmiot wypowiedzi znajduje się poza możliwością identyfikacyjną, jest jedynie bezcielesnym głosem, jako „metafikcyjne dyskursywne źródło”⁹⁸, komentującym wydarzenia dziejące się w tekście. Jego status przypomina uobecniającego się autora przekazu (podmiot czynności twórczej), stwarzającego ową narrację, a jednocześnie sam jej podlegającemu, sytuując się wobec języka, konwencji czy tradycji literackiej.

Kiedy już mowa o skłonności kina do opowiadania, warto zwrócić uwagę na ruchome płaszczyzny filmowej narracji, a zatem sposób organizacji materiału filmowego – niezależnego od struktur czasowych czy słowa pojawiającego się na ekranie. Obraz wizualno-dźwiękowy, przyjmując na siebie ciężar narracyjny, przenosi z literatury wiele rozwiązań stylistycznych, wzbogacających warstwę znaczeniową przekazu filmowego. I tak kino, korzystając z form literackich, nie tylko opisuje akcję i jej skutki, co jest fundamentem fabuły, ale także poprzez odpowiednie kadrowanie czy ustawienie lub oświetlenie filmowego obiektu pozwala widzowi odkrywać przenośne znaczenia, będące śladem autorskich konotacji czy wręcz niewyraźnej prawdy. Temu służą w narracji synekdochy (budowanie znaczenia całości w oparciu o fragment obrazu), metonimie (oznaczanie przedmiotu lub działania poprzez inny przedmiot i działanie pozostające z nim w bliskiej relacji), metafory (wprowadzanie przenośnego sensu poprzez zestawienie – zazwyczaj dramatyczne – danego ujęcia z innym na zasadzie analogii), symbole (wykazanie głębi znaczenia ukazywanego na ekranie przedmiotu lub wydarzenia przez zabiegi kamery lub montażu) czy alegorie (włączenie w fabułę obrazu niewynikającego bezpośrednio ze znaczenia opowieści). Stosowanie stylistycznych figur narracji w filmie określa na nowo rolę widza w filmie, któremu daje się więcej samodzielności, wymaga większego udziału w widowisku (np. poprzez włączenie symbolu czy elipsy). Wprowadzenie figur stylistycznych do narracji filmowej ponadto pomaga porządkować opowieść filmową, pełni niewątpliwie funkcję kompozycyjną (np. poprzez stosowanie gradacji, refrenu czy gradacji), estetyczną (np. przez zastosowanie eufemizmu czy kontrastu) i dramatyzującą (np. przez umieszczenie zawieszenia, antytezy czy metafory)⁹⁹. Nasycanie obrazu wieloraką treścią poprzez stosowanie określonych zabiegów stylistycznych kieruje więc uwagę na literackie korzenie poetyki filmowej.

Do jeszcze innego wątku prowadzi rozumienie filmu jako zorganizowanej praktyki komunikacyjnej, posługującej się pewnymi zabiegami narracyjnymi, umożliwiając zrozumienie dzieła, a zarazem zapewniając mu pewien stopień spójności. Jonathan Culler ten ukształtowany zespół mechanizmów, tworzących

⁹⁸ I. Sowińska, *Dźwięk i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2011, s. 109.

⁹⁹ Por. J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 257-280.

pewną normę, na podstawie której między nadawcą a odbiorcą dochodzi do porozumienia na bazie pewnego oczekiwania i zgodności z przyjętymi sposobami stwarzania zrozumiałości, jak i odchylenia od nich, nazywa konwencją¹⁰⁰. Jakkolwiek definiować gatunek filmowy, czy z perspektywy syntaktycznej, rozumiejąc go jako zespół określonych wzorów wykorzystywanych przez realizatorów w celu przekazywania określonych znaczeń publiczności kinowej¹⁰¹, czy pragmatycznej, widząc w gatunku realizację pewnych oczekiwań odbiorczych, kształtowanych przez kulturę i estetykę danego obszaru komunikacyjnego¹⁰², czy wreszcie semantycznej, kształtującej pojęcie gatunku za pomocą obecnych w fabule rozwiązań tematycznych (tropów czy motywów), można mówić o jego literackich korzeniach. Podobnie bowiem jak w tekście literackim, tak i w filmie gatunek zawiera pewną relację samego tekstu (jego treści, wymowy, układu) do autora, dopuszczając pewne rodzaje działań, a wykluczając inne. Nie inaczej ma się sytuacja z zanurzonymi w narrację wypowiedziami (zdaniowymi i obrazowymi), które są rozumiane i właściwie interpretowane właśnie w zależności od konwencji. Jak zauważają Alicja Helman i Andrzej Pitrus, od momentu kiedy kino zaczyna opowiadać, odczuwa potrzebę klasyfikowania czy systematyzowania genologicznego obrazu filmowego¹⁰³. Chociaż dość szybko zarzucono w teorii kina posługiwanie się tradycyjnym podziałem wywiedzionym z Arystotelesa (liryka, epika, dramat), to wiele gatunków definiowano w odniesieniu do funkcji społecznych czy estetyki literatury (kino fabularne, dokumentalne, oświatowe, eksperymentalne itp.). Jednak najsilniejszym bodźcem do łączenia wspólnego doświadczenia literatury i filmu była kultura popularna, która chcąc trafić do jak najszerszej publiczności, odwoływała się do najbardziej konwencjonalnych (a tym samym oczekiwanych, mających na celu zaspokojenie gustów odbiorczych) rozwiązań fabularnych i estetycznych. Do najsilniej reprezentowanych gatunków początku kinematografii należą melodramat i horror (mające swoje korzenie w kulturze romantycznej – w romansach i *novel gothic*), western wywiedziony z lokalnych opowieści i tradycji XVIII-wiecznej powieści przygodowej, czy komedia lub dramat, odwołujące się do podstawowych wypowiedzi literackich. Od lat 30. daje się zaobserwować wzajemne przenikanie się tematów

¹⁰⁰ Por. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 146-195.

¹⁰¹ Na temat syntaktycznej i semantycznej teorii gatunku wypowiada się Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 197-210.

¹⁰² W tej koncepcji gatunki jawią się jako kulturowe metafory i psychiczne zwierciadła, zapewniające wgląd w życie duchowe danej społeczności. A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie...*, dz. cyt., s. 172.

¹⁰³ Tamże, s. 169-176.

i rozwiązań fabularnych w zakresie kryminału, melodramatów i romansów literackich, a w późniejszych dekadach wątków wojennych, obyczajowych czy szeroko pojętej fantastyki. Z drugiej strony, można obserwować zjawisko odwrotne – przenoszenia konwencji filmowych do literatury, co daje się zaobserwować poprzez obrazy kina katastroficznego, gangsterskiego, sensacyjnego czy thrillera. I chociaż mechanizm przenoszenia rozwiązań gatunkowych z filmu do literatury jest obecny niemal od samego początku kina, to w ostatnich dekadach silnego zmedializowania przekazu literackiego wydaje się szczególnie widoczny.

Wychodząc od teorii narratologicznej, można zwrócić się ku koncepcji tekstualności przekazu filmowego. Autorskiej koncepcji tekstu literackiego najbliższy jest właśnie tekst filmowy, będący tekstem skończonym i zamkniętym na jakąkolwiek ingerencję ze strony widza¹⁰⁴. Reżyser (autor) odpowiada za artystyczną spójność i funkcję kulturową przekazu¹⁰⁵. Maryla Hopfinger zwraca uwagę, że podstawą rozwoju filmu była kultura typu werbalnego, dlatego punktem odniesienia dla praktyki filmowej stała się kultura literacka – jej skłonność do narracji i fabularności¹⁰⁶. Literackość sztuki filmowej spowodowała wyodrębnienie i wyeksponowanie sztuki scenopisarskiej i ukształtowała nowy typ przekazu, autonomiczny, rządzący się swoimi prawami – scenariusz. U zarania koncepcji każdego filmu stanął tekst, który pokazywał zaufanie do słowa jako podstawy późniejszej realizacji filmowej. Jednocześnie odrębność scenariusza jako pełnoprawnego typu tekstu czy wręcz gatunku sztuki pisarskiej, zawierającego pomysł i kierunek akcji, konstrukcję dramaturgiczną, psychologiczny rysunek postaci, tekst dialogów i didaskalia, spowodowała wejście tego przekazu do sfery literackiej, funkcjonującej w formie drukowanej i udostępnionej czytelnikom jak każdy inny rodzaj tekstu literackiego. Jak mówi William Goldman, scenariusz jest przede wszystkim strukturą, konstrukcją, której wszystkie elementy są niezbędne i konieczne dla zaistnienia opowieści filmowej oraz umieszczone we właściwym miejscu¹⁰⁷. Jako element sztuki filmowej pełni on rolę podobną do

¹⁰⁴ Zarówno w odniesieniu do tekstu literackiego, jak i do tekstu filmowego przyjęto koncepcję tradycyjnego przekazu pomijającego na razie nowe media, które ze względu na interaktywny charakter funkcjonowania przekazów nie pozwalają się w ten sposób zdefiniować.

¹⁰⁵ Pojęcie autora rozumiem tu najszerzej jak to możliwe. Dyskusję wokół tego pojęcia można obserwować w pracach autorów: M. Hendrykowski, *Autor*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, red. A. Helman, Wrocław 1992, M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988; *Autor – Film – Odbiorca*, red. A. Helman, Wrocław 1991, *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, *Autor w filmie*, cz. 1 i 2 „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59-60.

¹⁰⁶ Por. M. Hopfinger, *Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej*, [w:] *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa–Katowice–Kraków 1980.

¹⁰⁷ Jeszcze raz przywołajmy słowa Jeana-Luca Godarda: „Każdy film musi mieć początek, środek i koniec, choć niekoniecznie w tej kolejności”.

scenariusza słuchowiska – może występować jako tekst, jednak jego konstrukcja domaga się dopełnienia przez zabieg audiowizualizacji. Niektórzy teoretycy wyodrębniają nawet taki zapis scenariuszowy, który traktowany jest jako nieliteracki, otwarty na zmiany i uwagi reżyserskie¹⁰⁸. Trudno zatem dziwić się, że znaczenie słów w scenariuszu, także i tym odgrywającym rolę utworu literackiego, jest podporządkowane czynnikom wizualnym, plastycznym. Z drugiej strony, scenariusz to zawsze tekst pisany, podporządkowany kryteriom tekstowości czy wręcz literackości. Zwolennicy tej teorii mówią wręcz o gatunku literackim¹⁰⁹, postrzegając scenariusz przez pryzmat syntaktycznego (jest faktem artystycznym powstającym poprzez odpowiednie wykorzystanie środków językowych) czy pragmatycznego (scenariusz służy reżyserowi do zrealizowania filmu) rozumienia konwencji. W ujęciu syntaktycznym można zauważyć, że dominującą formą narracji scenariusza jest opis, mający na celu ukazanie zdarzeń i postaci, często bardzo skromny i oszczędny. Scenariusz, budując świat, akcentuje dynamiczne i statyczne motywy, wątki, tematy i fabułę, nie da się bowiem ukryć, że to właśnie fabuła, akcja i intryga jako konstytutywne elementy sztuki scenopisarskiej, spopularyzowały taką perspektywę przedstawiania rzeczywistości, w której nie ma miejsca na przestoje akcji, stąd w języku można dostrzec przewagę czasowników. Oś fabuły zawsze skorelowana jest z działalnością głównego bohatera, zaś w utworach wielowątkowych scenariusz ujmuje hierarchię ważności poszczególnych motywów fabuły za pomocą odpowiedniej kompozycji¹¹⁰. Cechy konstytutywne scenariusza przypominają jako żywo współczesne konstrukcje literackie, szczególnie z obiegu kultury popularnej, „obejmujące utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników i nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych”¹¹¹. Do charakterystycznych cech estetycznych tego typu literatury zalicza się m.in. ekonomikę narracji, dużą liczbę dialogów, zwartość kompozycyjną, konkretność zdarzeń, wyrazistość problematyki, dosadność stylistyczno-językową, co pozwala postrzegać scenariusz jako jeden z gatunków literatury popularnej. Nie może więc dziwić, że od lat 60. XX wieku pojawiają się książkowe edycje scenariuszy filmowych, które znajdują spore grono czytelników. Funkcjonowanie form scenariuszowych w obiegu literackim jest w pewien sposób efektem „zbliżenia pomiędzy cechami wewnątrztekstowymi zapisu scenariuszowego a strukturą współczesnego utworu literackiego”¹¹². Z drugiej strony, w obiegu literackim

¹⁰⁸ Por. W. Orłowski, *Scenariusz – gatunek niedookreślonej poetyki*, „Dialog” 1971, nr 1.

¹⁰⁹ Por. P. Szymański, *Filmowy scenariusz jako gatunek literacki*, Lublin 1985.

¹¹⁰ Por. J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne...*, dz. cyt., s. 90-94.

¹¹¹ T. Żabski, *Literatura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 212.

¹¹² M. Hopfinger, *Scenariusz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 987.

pojawia się nowy rodzaj tekstu literackiego (nie tylko popularnego), charakteryzujący się skrótowością opisu, brakiem psychologicznej podbudowy bohaterów, pomijaniem kontekstów społeczno-kulturowych, a zarazem zwiększeniem liczby dialogów i wydarzeń na poziomie fabuły, co wynika pośrednio z publikowania scenariuszy przeznaczonych do filmu w formie książkowej, ale także stanowi efekt nobilitacji filmu w kulturze i silnego związania słowa z obrazem, które nastąpiło w wyniku przekonania o przekładalności tekstu literackiego na tekst filmowy i odwrotnie¹¹³.

Już tylko tych kilka uwag na temat obecności narratora w tekście literackim i filmowym czy samej konstrukcji tekstu ukazuje niezwykle bogactwo i różnorodność wzajemnych powiązań obu typów sztuk. Ten nieco przydługi wstęp teoretyczny miał na celu uświadomienie wielości i różnorodności relacji literatury i filmu, z wyeksponowaniem wpływu literatury na kształtowanie się przekazu filmowego. Można jednak w prezentowanym zagadnieniu nieco zmienić szyk i zastanowić się, na ile to technika filmowa wpłynęła na konstrukcję przekazu literackiego. Kwestia ta była żywo obecna w twórczości awangardowej, która – jak to już było powiedziane – zafascynowana techniką budowała przekazy literackie, korzystając z pomysłów obecnej wówczas technologii. W poezji wykorzystywano takie rozwiązania kinematograficzne, jak rytmika obrazu, symultaneizm, technika krótkiego monologu, liryczna etiuda filmowa, asocjacja wielkich planów, opętańczy montaż itp.¹¹⁴ Analizując syntaktykę filmu, można zauważyć podobne tendencje w języku wypowiedzi literackiej. Na poziomie gramatycznym pojawiają się krótkie, zwarte zdania o charakterze sprawozdawczym, czasem pojedyncze słowa mające wartość minimalnych wypowiedzeń, sugerujących momentalność pojawiania się i znikania obrazów w filmie. W wypowiedziach literackich tego typu zostaje zatarty dystans czasowy pomiędzy płaszczyzną narracji a zdarzeniami, podobnie pojawiają się przeskoki między dialogowymi a opisowymi partiami narracji, przytoczenia wypowiedzi bohaterów są bez elementów wprowadzających. Tym samym tekst literacki zaczyna posługiwać się podobnymi do filmu mechanizmami wyrażającymi ekonomię wypowiedzi, telegraficzność stylu, „dążenie do skrótu i syntezy”, kondensację. Na poziomie struktury można natomiast mówić o przekładalności filmowego ikonu na tendencję do reporterskiego ujmowania rzeczywistości, o czym była już mowa przy okazji fotografii, czy łączenia poszczególnych słów, mających wartość osobnych wypowiedzeń – na wzór planów-migawek połączonych za pomocą montażu.

¹¹³ Wojciech Kuczok w komentarzu do *Senności* zwraca uwagę, że jego książka jest dziełem wtórnym w stosunku do scenariusza filmowego, a gramatyka filmu znajduje swój odpowiednik w strukturze powieści: ujęciom i scenom odpowiadają akapity i podrozdziały. W. Kuczok, *Senność*, Warszawa 2008 (okładka).

¹¹⁴ Por. A. Stern, *Film w poezji*, [w:] tegoż, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 211-249.

Jak zauważa Tadeusz Brzozowski, literatura naśladuje spektakularność i prezydentyzm narracji filmowej poprzez wyeksponowanie sprawozdawczo-transmisyjnej sytuacji komunikacyjnej¹¹⁵. Jednocześnie zwraca on uwagę na trzy sposoby budowania narracji opartej na technikach kinematograficznych. Jako pierwszą wymienia prezentację sceniczną w typie neutralnym, w której narracja prowadzona jest w czasie teraźniejszym. Upodabniając się do beznamiętnie notującego oka kamery, narracja ta w sposób skrajnie behawiorystyczny prezentuje rzeczywistość przedstawioną. W tekstach poetyckich poszczególne wypowiedzenia (plany) odcinają się od siebie ostro, zarówno przez duże litery, jak i kropki¹¹⁶. Ten rodzaj wypowiedzi literackiej przywołuje na myśl zdefiniowaną przez Franza Stanzela koncepcję narratora personalnego jako bezosobowej instancji narracyjnej¹¹⁷. Ten sposób opowiadania przypomina mechanizm filmowania, bowiem narrator staje się niejako bezosobową kamerą, za pomocą której prowadzi narrację, ukrywając swoje „ja” za postaciami lub zbliżając się poziomem wiedzy, światopoglądem, językiem do któregoś z bohaterów. Sam narrator, niczym operator zza oka kamery, nie ujawnia w żaden sposób swojego istnienia poza samym aktem pisania (rejestrowania). Druga z prezentacji – sceniczna w typie personalnym (bohater-narrator) – prowadzi do utożsamienia perspektyw czasowych narratora i czytelnika z perspektywą czasową świata przedstawionego. Tym samym symultaniczne nakładanie się dwóch ciągów zdarzeń – filmowego spektaklu i wypadków na sali kinowej w czasie rzeczywistym – zostaje przełożone na narrację intradiegetyczną, w centrum orientacji stawiającą postać narratora-bohatera – to jego oczami czytelnik ogląda wypadki i zdany jest na jego ocenę. Trzeci typ narracji korespondującej ze strukturą filmową to opowiadanie właściwe, z charakterystycznym czasem przeszłym, przyjmującym formę opowiadania unaoczniającego¹¹⁸.

Podobne mechanizmy są obecne do dziś w narracjach, w których buduje się ich fragmenty z konkretnych obrazków następujących szybko po sobie, naśladując zabieg montażu filmowego: ujęcie za ujęciem. Aby oddać charakterystyczny dla filmu ruch obrazu, wprowadza się wyliczenia ukazujące życie miasta (np. rytualizację życia w mieście, praktyki codzienności), wydarzenia bohaterów następujące bezpośrednio po sobie bez chwili przerwy itp. Czasem wprowadza

¹¹⁵ Por. T. Brzozowski, *Narracje filmowo-fotograficzne w poezji pierwszej połowy Dwudziestolecia*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993, s. 199-215.

¹¹⁶ Por. E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem. (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

¹¹⁷ Por. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, tłum. R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wyb. i oprac. R. Handke, Kraków 1980.

¹¹⁸ Por. T. Brzozowski, *Narracje filmowo-fotograficzne...*, dz. cyt.

się zabieg rejestrowania kamerą za pomocą panoramy i ruchu obrotowego tzw. kręcenia z ręki, poprzez zastosowanie narracji pierwszoosobowej i opisywanie oczami bohaterów otaczającej rzeczywistości. Przyglądając się wykorzystywaniu przez literaturę mechanizmów filmowych, warto zwrócić uwagę na wprowadzanie zapisu kamery do strategii narracyjnej tekstu. Ujmowanie świata za pośrednictwem kamery polega w literaturze na redukcji oddalenia opisywanej przez podmiot czy narratora rzeczywistości, oglądania jej z coraz bliższej perspektywy, a także na przechodzeniu z jednego planu do drugiego. Wykorzystuje się w tym przypadku również technikę kolażu – w filmie zwaną montażem akcji równoczesnych, polegającą na ukazywaniu na przemian kilku dziejących się symultanicznie w różnych miejscach akcji (np. W. Kuczok, *Senność*, czy D. Odija, *Niech to nie będzie sen*). Co ciekawe, konstrukcje literackie zazwyczaj proponują rozbitcie świata przedstawionego na trzy niezależne narracje, w których przeplatają się wątki fabularne powiązane lub niepowiązane ze sobą (T. Małysek, *Kraina pozytywek*). Czasem już tak skompilowana narracja zostaje rozbita przez wprowadzenie perspektywy wspomnienia lub projekcji przyszłości, co jeszcze bardziej fragmentuje konstrukcję opowieści, czyniąc z niej luźną i epizodyczną kompozycję (O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*). Takie konstruowanie fabuły z kilku pozornie niepowiązanych ze sobą opowieści wykorzystuje się powszechnie w kulturze popularnej, m.in. w strukturze powieści sensacyjnej czy kryminalnej (popularność tego typu rozwiązań przenosi się dziś na wszystkie inne gatunki literatury popularnej, począwszy od książek Roberta Ludluma, po trylogię *Millenium* Stiega Larssona). Zdarza się też wykorzystywanie w narracji literackiej mechanizmu montażu wewnątrzjęzycznego, polegającego w filmie na skupieniu uwagi widza na wybranym elemencie rzeczywistości i zmianie ostrości lub kąta widzenia kamery – w efekcie wzrok odbiorcy zostaje ukierunkowany na inny, wcześniej niedostrzegalny fragment tegoż świata przedstawionego. Narracja literacka zbudowana zgodnie z regułami montażu wewnątrzjęzycznego wykorzystuje zmianę sytuacji narracyjnej: z sytuacji pierwszoosobowej (intradiegetycznej), prezentującą wydarzenia widziane oczyma jednej z postaci fabularnej, na trzecioosobową (ekstradiegetyczną) lub inną pierwszoosobową, które zmieniają perspektywę spojrzenia na to samo wydarzenie¹¹⁹. Bardzo często pojawia się wówczas rozwiązanie opisywane przez Genette'a jako narracja heterodiegetyczna, prowadzona w perspektywie pierwszoosobowej, w której jednak narrator nie należy do świata przedstawionego i jego opowieść jest nieustannie konfrontowana z wydarzeniami fabuły, przeczącymi kontekstowi lub zmieniającymi go, pod-

¹¹⁹ Ten sam mechanizm stosują autorzy fabuł powieści kryminalnych, w których elementy decydujące o odkryciu sprawy z początku są niewidoczne, choć znajdują się na drugim planie obserwowanej rzeczywistości.

ważając wiarygodność opowieści. Wreszcie, jednym z chwytów narracyjnych, korzystających z techniki montażu, jest metoda *flashbacks*, czyli wprowadzanie do narracji teraźniejszej przebitki z przeszłości, co prowadzi bardzo często do niedoboru „koordynacji między *story* a *plot* [...] lub – jeszcze gorzej – między fabułą i *siuzetem*, czyli intrygą”¹²⁰.

Podsumowując, oba typy wypowiedzi (filmowy i literacki) koegzystują, przenikają się, bywają źródłem wzajemnych inspiracji, tworząc kontekst dla komunikacji społecznej. Można wykazać wspólne płaszczyzny komunikacyjne obecne na poziomie narracyjności czy gatunkowości, za pomocą których wyraża się tekst literacki i filmowy, poprzez zasady kompozycyjne tekstu, którym odpowiada w filmie proces montażu, a także poprzez podobne sposoby kreowania postaci i metody rozwiązywania konfliktów, co uwidocznia się na poziomie poetyki, czy wreszcie przez kulturowe i społeczne (ideologiczne, propagandowe, estetyczne, psychologiczno-emocjonalne itd.) oddziaływanie obu typów przekazów. Na tej wspólnej płaszczyźnie literatura spotyka się z paralelnymi wypowiedziami audiowizualnymi, które wychodząc od doświadczenia filmowego, wiodą ku innym typom przekazów audiowizualnych, reprezentowanych przez telewizję i odtwarzacze wideo.



Zagadnienia: kino a kultura jarmarczna, obraz filmowy a obraz literacki, narracja filmowa, gatunek filmowy a gatunek literacki, tekstualność filmu, scenariusz, język, poetyka filmu a tekst literacki.

4

Telewizja wobec zjawisk literackich

Rudolf Arnheim, analizując w 1935 roku wynalazek telewizji, wskazał na jej syntetyczny charakter, łączący właściwości przekazu radiowego i kinematografii¹²¹. Z jednej strony, telewizja rozszerza możliwości radia, stając się kolejnym środkiem dystrybucji treści kulturowych udostępnianych masowej publiczności, z drugiej zaś przenosi w zakres transmisyjny nowy typ przekazu – audiowizualny, ukształtowany przez kino. To niezwykle połączenie sieci dystrybucji informacji z silnie oddziałującym przekazem obrazowo-dźwiękowym wydaje się nie

¹²⁰ U. Eco, *Cmentarz w Pradze*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2011, s. 492.

¹²¹ Por. R. Arnheim, *Perspektywy telewizji*, tłum. W. Wertenstein, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 259-263.

do przecenienia, gdy spojrzeć na konsekwencje kulturowe tego zjawiska. Telewizja nie tylko przyspieszyła przepływ informacji, ale i zmieniła typ percepcji ze względu na nowy sposób przekazu¹²², przedefiniowała koncepcję czasu i przestrzeni medialnej, silnie uwypuklając aspekt teraźniejszości, prędkości, natychmiastowości, jednoczesności działania i symultaniczności przestrzeni. W efekcie telewizja zaczęła operować przekazem silnie zróżnicowanym, heterogenicznym, fragmentarycznym, pozwalającym zaspokajać różne gusta odbiorcze. Dość szybko także zrozumiano, że telewizja może służyć nie tylko informowaniu czy nawet ideologicznej perswazji (co pokazały doświadczenia wykorzystania telewizji w celach propagandowych w czasach totalitarnych i wojennych), ale również rozrywce i konsumpcji. Jak pisze Wiesław Godzic, telewizja w latach 50. dzięki powojennej zmianie stylu życia stała się odpowiedzią na zapotrzebowanie nowego społeczeństwa mieszczańskiego, domagającego się rozrywki, odpoczynku, wytchnienia¹²³. W efekcie wygrała ona tak z wielką estetyką kina, jak i emocjonalnością radia, jednocząc rozproszone audytorium.

Od tego czasu telewizja staje się dominującym sposobem wytwarzania dóbr kultury, mających zaspokoić pragnienia (usytuowane w przestrzeni fantazmatycznej) swoich konsumentów-widzów. Jako medium budzi wiele kontrowersji i wywołuje sprzeczne opinie: od zachwyty apologetów kultury mass mediów, którzy widzą w niej nauczyciela, pozwalającego zrozumieć i poznać świat jak żadne inne narzędzie do tej pory¹²⁴, do jej przeciwników, postrzegających telewizję jako głównego deprawatora, narkotyku, narzędzie niszczenia zdolności wyobrażenia i obrazowania, technologię sprzyjającą homogenizacji i banalizacji kultury¹²⁵. Można na telewizję się obrażać, lecz to właśnie ona kształtuje wyobraźnię współczesnego uczestnika kultury. Jeśli wierzyć danym, statystyczny Europejczyk spędza trzy-cztery godziny przed telewizorem, Amerykanin po ukończeniu szkoły ma za sobą 15–18 tys. godzin przed ekranem¹²⁶. Można zatem przyjąć, że

¹²² Wśród najbardziej charakterystycznych cech odbioru telewizyjnego mówi się o codziennych, zwykłych warunkach oglądania, braku zaciemnienia pomieszczenia w stosunku do sali kinowej; przypadkowości odbioru programu – jego chwilowości, fragmentaryczności; rozproszeniu wynikającym z praktyk życia codziennego nakładających się na odbiór; zmianie typu obrazu, który nie jest projekcją, ale lśnieniem ekranu telewizora itp. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 86.

¹²³ Por. W. Godzic, *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*, [w:] *Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*, red. W. Godzic, Warszawa 2010, s. 65.

¹²⁴ Por. D. Bianculli, *Teletiteracy. Taking Television Seriously*, New York 1992, a także D. Davis, *The Five Myths of Television Power or Why the Medium Is Not the Message*, Simon&Schuster 1993.

¹²⁵ Wśród apologetów telewizji można wymienić Johna Fiskego, Davida Bianculliego, do krytyków zaś trzeba zaliczyć Neila Postmana czy Jerry'ego Mandera.

¹²⁶ Por. J. Petry-Mroczkowska, *Amerykańska wojna kultur*, Warszawa 1999, s. 182.

Telewizja jest główną maszyną kultury konsumpcjonistycznej [...], która zapewnia obraz świata zmiennego, ciągle nowego i możliwego do wykraczania poza niego – tworzy ponadto środowisko, w obrębie którego nasze życie codzienne wypełnia się i jest przez nas świadomie wypełniane¹²⁷.

Trudno więc uciec przed przeświadczeniem, że media telewizyjne najbardziej aktywnie odnoszą się do wyobraźni odbiorcy i płaszczyzny duchowo-emocjonalnej, aby dotrzeć do niego w sposób efektywny, co dzieje się zazwyczaj poprzez mechanizm „atrakcji”. Jeśli przyjąć za Patrickiem Brunetem, że „telewizja przekazuje formę sztuki popularnej o tyle, o ile ofiaruje widzom odkrycie, wyobraźnię, wzruszenia i odbicia «rzeczy z życia wziętych»”¹²⁸, okazuje się, że siła atrakcji telewizji tkwi w samym anturazie audiowizualnym. Nie tyle chodzi o treść czy temat przekazu, ile o samo opakowanie – efekt produkcji. Tematyka oscylująca między rzeczywistością a fabułą, dotycząca spraw zwykłych, ukazująca historie przeciętne nie zwraca uwagi ani poprzez twórczość, ani przez użycie środków artystycznych, ale właśnie ze względu na atrakcyjność samego obrazu – technologię, która nieustannie ewoluuje: od sygnału analogowego do cyfrowego obrazu, od paleo- do neotelewizji¹²⁹.

Jednak to nie obraz jest siłą napędową telewizji (choć ma on niewątpliwie wpływ na kształt samego przekazu medialnego), ale zdolność do opowiadania, konstruowania narracji. Jak zauważa Sarah Kozloff, której rozważania będą podstawą dla poniższych refleksji, telewizja to główny gawędziarz we współczesnym społeczeństwie¹³⁰. Każdy bowiem ciąg obrazów, zaplanowany scenariuszem i rozpisany na sceny czy też zupełnie przypadkowy, ukazujący rzeczywistość w sposób najbardziej transparentny lub poddający ją przekształceniom, łączącym realność z fikcją, wyobraźnią, fabularnością, jest opowiadaniem tejże rzeczywistości. Z tych kilku uwag wynika jasna konstatacja: mówiąc o narracji, trzeba wziąć pod uwagę zarówno historię ze względu na ukazywane wydarzenia, treść, tematykę itp., jak i sposób konstruowania narracji (zespół środków wy-

¹²⁷ W. Godzic, *Rozumieć telewizję, zrozumieć widza*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001, s. 42.

¹²⁸ P.J. Brunet, *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związki perspektywy*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – Wideo – Komputer*, Kraków 1997, s. 213-226.

¹²⁹ Rozróżnienie paletotelewizji od neotelewizji pojawiło się w badaniach nad mediami dzięki włoskim krytykom Francesco Casettiemu, Rogerowi Odnowi i Gianfranco Bettetiniemu, którzy zwracają uwagę na zmianę, jaka dokonała się w latach 80. w modelu komunikacji telewizyjnej, a jaka była związana m.in. z wielością kanałów i niemożliwością ich śledzenia oraz przesunięciem akcentu z funkcji pedagogicznej produkcji telewizyjnych na rozrywkową. F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 117-136; G. Bettetini, P. Braga, A. Fumagalli, *Le logiche della televisione*, Milano 2004.

¹³⁰ Por. S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, Kielce 1998, s. 66-96.

razu artystycznego, za pomocą których dana historia jest opowiadana). Podział ten (oczywiście uproszczony dla potrzeb niniejszego wywodu) korespondujący z opisanym już doświadczeniem kina raczej nie budzi wątpliwości, można jednak wskazać na pewne zmienne cechy charakterystyczne związane właśnie z medium telewizyjnym. Kiedy mowa o historii, można zauważyć, że w przeciwieństwie do kina przekaz telewizyjny proponuje wydarzenia o charakterze epizodycznym (czas emisji determinuje konstrukcję przekazu). Opowiada historię, proponując fabułę niezbyt rozbudowaną, skupioną na jednym głównym wątku (rdzeniu), wokół którego pojawiają się wątki satelitarne, epizodyczne. Ponadto telewizyjne opowieści są ściśle powiązane z rzeczywistością pozaekranową lub taką właśnie markują, rekompensując proliferacją niedostatek suspensu. Tym samym oferują one widzowi silniejszy związek z opowiadaną historią poprzez emocjonalne zaangażowanie się. Jeśli historie telewizyjne są sformalizowane, standaryzowane, operują dość przewidywalnymi rozwiązaniami fabularnymi, to sposoby ich opowiadania znacznie się różnią i stanowią o sile atrakcyjności telewizyjnej. Odnosząc się do omawianych już wcześniej teorii narracji, można w programach telewizyjnych wskazać narratorów intradiegetycznych (gospodarzy programów, publiczność na żywo w studio, głos narratora spoza ekranu lub tekst pojawiający się w ramce) lub ektradiegetycznych, którzy jednak zajmują określone stanowisko wobec opowiadanej historii poprzez zestawianie obrazów lub komentarzy. Narracja telewizyjna bardzo często korzysta z retorycznego modelu, zwracając się bezpośrednio do widza, a przynajmniej sugerując swój własny obraz przedstawienia. Z drugiej strony, „większość narratorów w telewizji zostaje ukazana jako narratorzy neutralni i niewidoczni, tak aby widzowie wierzyli, że oglądają samą rzeczywistość”¹³¹, ale już samo usytuowanie się opowiadającego wobec historii pozostawia ślad i demaskuje narratora. Sarah Kozloff do przywołanych konstytutywnych elementów opowiadania dołącza jeszcze ramówkę. To osadzenie w kontekście całodobowego przekazu poszczególnych propozycji telewizyjnych jawi się także jako rodzaj narracji. Programy w ramówce przypominają puzzle, fragmenty, dopasowujące się do konstrukcji metanarracyjnej, jaką tworzy właściciel stacji. Ta perspektywa pozwala spojrzeć na teksty telewizyjne właśnie przez pryzmat fragmentaryczności. Każdy rodzaj przekazu to jedynie część całości tak programu, jak i serii, w którą jest wpisany, a zatem jego kompozycja przewiduje cykliczność. W efekcie prowadzi to do nowego typu tekstu, który godzi się na „zszywanie” z innymi przekazami (w ramach programu i w ramach serii), dopasowuje się do przerw komercyjnych, umieszczając przed nimi charakterystyczne *clifhanger* (spiętrzenie fabularne pełne emocjonalnego napięcia, mające utrzymać uwagę widza przez przerwę), zawiera skrót poprzednich i zapowiedzi

¹³¹ Tamże, s. 85.

kolejnych odcinków (stosowane elipsy), jak również zapowiedzi kolejnych programów w ramówce. Mając na uwadze wszystkie wspomniane tu konteksty narracyjności telewizji, trudno nie zgodzić się z konstatacją, że telewizja to obecnie najlepsze miejsce dla pisarza, który pragnie opowiadać historie¹³². Jeśli bowiem tradycyjne formy literackie się wyczerpują i zamykają, media – a przede wszystkim przekazy telewizyjne – otwierają nowe drogi rozwiązań narracyjnych, ale i wyznaczają nowe sposoby prezentowania rzeczywistości. Widać to szczególnie w dobie neotelewizji, koncentrującej się na własnych środkach wyrazowych, kładącej nacisk przede wszystkim na retoryczność przekazu, a nie jak w paleotelewizji na realizowanie funkcji pedagogicznej¹³³. Wraz z tym modelem zwiększa się uprawnienia odbiorcy, zachęcanego do wyrażania swoich opinii, uczestnictwa w kształtowaniu samego programu (choćby poprzez udział w programach „na żywo” w studiu telewizyjnym), konfrontowania swoich poglądów z innymi widzami itp. Ponadto zmianie ulega sama konstrukcja programów, które nie są już tak personalizowane (z podziałem wiekowym czy płciowym), ale adresowane do jak najszerzego grona odbiorców, w sposób synkretyczny i kontaminacyjny, czemu towarzyszy charakterystyczna hiperfragmentaryczna budowa¹³⁴.

Jak pod wpływem telewizji zmienia się poetyka? Po pierwsze, należy zauważyć konsekwencje ukazywania przez telewizję wydarzeń na żywo, co skutkuje koniecznością prezentowania zdarzeń dziejących się jednocześnie. Jeśli kino radziło sobie z symultaneizmem poprzez montaż równoległy lub wprowadzanie napisów, telewizja wprowadziła montaż paralelny, budując historie równoległe, zmieniające co kilka sekund ujęcia, prezentujące inny punkt widzenia lub akcentujące inny aspekt historii. Dzięki nowym możliwościom technologicznym, aby podkreślić ową równoległość, wprowadza się ekran podzielony obrazem, na którym można obserwować jednocześnie dziejące się wydarzenia (świetnie pokazuje to przykład serialu *24 godziny*). Tym samym podkreśla się transmisyjny charakter przekazu telewizyjnego, sugerujący użycie czasu teraźniejszego. Kiedy już mowa o czasie przekazu, ze względu na różnice wynikające z odmienności, trwania historii i czasu jego percepcji, przekaz telewizyjny wprowadza do swojej poetyki różne rozwiązania, np. montaż sekwencji (służący skrótowi i kondensacji opowieści), elipsy

¹³² Por. B.S. Johnson, *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?* tłum. A. Skarbińska-Zielińska, [w:] *Od Joyce'a do literatury*, s. 197.

¹³³ Por. W. Godzic, *Telewizja – najważniejsze...*, dz. cyt., s. 67-71.

¹³⁴ Jak pisze Wiesław Godzic: „Telewizja staje się «królestwem wstawek». Są one głównym generatorem strumienia telewizyjnego i figurami dominującymi posiadają największą dynamikę wizualną i największą siłę przyciągania w obrębie strumienia. Neotelewizja to «bulwar wideoklipów» – poprzez skrócenie czasu trwania ujęć, podporządkowanie się prawom rytmu wprowadza się widza w «fazę energetyczną» i zmierza się do życia z telewizją i «emocjonalnego wibrowania z nią». W. Godzic, *Oglądanie...*, dz. cyt., s. 93.

(eliminujące dłuższy historii), dynamizowanie narracji (poprzez stosowanie wielu punktów widzenia kamery w tej samej historii) czy ruch zwolniony lub pauza w celu dokończenia narracji. Wraz ze sposobem budowania narracji telewizyjnej zmienia się także przestrzeń przedstawiona na ekranie na bardziej kameralną¹³⁵. Dzięki małemu ekranowi (w stosunku do ekranu kinowego) przekaz telewizyjny operuje większą ilością półzblżeń i zbliżeń, przypisując duże znaczenie dialogowi. Ponadto, chcąc zaspokoić ciekawość widza, telewizja prowadzi kamerę odwrotnie do przekazu kinowego: od szczegółu do ogółu, pozwalając najpierw widzowi zapoznać się ze szczegółem, a dopiero potem umieścić go w kontekście wydarzenia. Podsumowując zmiany wynikające z telewizyjnego ukształtowania narracji i powiązane z nią poetyki, można wymienić najbardziej charakterystyczne cechy: typiczne, powtarzalne i przez to przewidywalne wątki historii; wielość wątków powiązanych w złożone wzory; zindywidualizowane postaci wcielające się w standardowe role; scenografie w funkcji dekoracyjnej silnie oddziałujące na odbiór estetyczny; retoryczny model narracji; wielopoziomowość opowiadanych historii (nakładanie się głosów opowiadających – postaci i narratora spoza świata przedstawionego); tendencję do nadinformacji (streszczenia i zapowiedzi); akomodację przerw; nowy typ przekazu: serie, telenowele, seriale, gatunki-odcinki itp.; montaż standardowych jednostek czasowych oraz płynne granice diegezy¹³⁶.

Omawiana powyżej kwestia dyskursywności narracji zwraca uwagę na usytuowanie widza telewizyjnego, który wydaje się zdecydowanie bardziej interaktywnym niż w voyerystycznej percepcji kinowej. Jeśli ta druga postawa traktuje przekaz telewizyjny jako zamknięty zbiór znaczeń przeznaczonych jedynie do biernego odbioru, to pierwsza – otwarta na widza – akcentuje właśnie aspekt dyskursywny przekazu, domagając się uczestniczenia w produkowaniu znaczenia, jak pisze John Fiske¹³⁷. Ten amerykański kulturolog wskazuje specyficzne właściwości tekstu telewizyjnego, nie tyle domagające się odczytania, co właśnie wytwarzania, czy wręcz wyprodukowania znaczenia (*producerly texts*). Prowadzi to do usytuowania odbiorcy przekazu telewizyjnego w pewnym dystansie do samego medium, który pozwala mu produkować znaczenia i podporządkowywać je własnej tożsamości (postawa dyskursywna). Dystans wobec przekazu widać już na poziomie samej sytuacji odbioru, jeśli bowiem kino poprzez zaciemnienie sali, ogromny ekran i dobry dźwięk tworzy atmosferę sprzyjającą immersji, aurę niezwykłości, to telewizja bliższa jest koncepcji domownika, wobec którego widz zachowuje się w sposób naturalny. Co więcej, możliwość decydowania o wyborze programu pozwala szukać przyczyn przyjemności we władzy posiadanej przez

¹³⁵ Por. W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 907.

¹³⁶ Por. S. Kozloff, *Teoria narracji...*, dz. cyt., s. 95.

¹³⁷ J. Fiske, *Television Culture*, London 1987, s. 94.

widza, mogącego decydować o zmianie kanału, przerwaniu transmisji, oglądaniu kilku fragmentów równocześnie itd. Tym samym odbiorca sytuuje siebie w świecie sprzeczności – między światem realnym, w którym przebywa, a światem reprezentowanym w przekazie. Poza przyjemnościami władzy, dwuznaczności czy *zappingu* (ślizgania się po ekranie), widz czerpie satysfakcję z rozpoznawania kodu, którym posługuje się telewizja, służy temu charakterystyczna koncepcja ramówki powtarzającej typowe gatunki telewizyjne (reklamy, teleturnieje, talk-show, wiadomości, reality show, telezakupy, telenowele, teledyski i inne), wymagające od widza semiotycznego rozpoznania i zdefiniowania. Na podstawie powyższej sytuacji Stuart Hall proponuje sklasyfikowanie postaw odbiorczych poprzez trzy pozycje. Pierwszą nazywa dominującą – widz odczytuje przekaz telewizyjny w sposób pełny, konotacyjny, całkowicie dekodując użyte kody semiotyczne i kulturowe. Drugą pozycję określa mianem negocjacyjnej, w którą obok rozumienia przekazu dominującego włączony jest kontekst znaczeniowy lokalny, interes społeczny, narodowy, wymagający konfrontowania globalnego znaczenia z lokalną otoczką znaczeniową. Trzeci typ, zwany opozycyjnym, „dotyczy sytuacji, gdy widz rozumie przekaz dominujący, ale nie poprzestaje na dodaniu elementu lokalnego: «podaje tekst procesowi odwrotnemu do totalizacji, stosując alternatywne punkty odniesienia»¹³⁸. Dekodowanie znaków, proces nieustannego odszyfrowywania i negocjowania znaczeń prowadzi do zbudowania nowego typu odbiorcy – człowieka mediatyzowanego, który pod wpływem natłoku, nadmiaru konsumpcyjnego obrazów medialnych staje się zbiorem różnorodnych, niezbornych i niepowiązanych językowo doświadczeń telerzeczywistości, konstruującym tożsamość typu insert. Jak pisze Wojciech Burszta:

Są to tożsamości zawsze otwarte na propozycje i gotowe włączyć wszelkie dostępne materiały, na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, o ile tylko mogą one, na określony czas, «warunkowo», stworzyć koherentną całość¹³⁹.

Tożsamość widza atakowanego niezliczonymi obrazami, zdominowanego przez ruch światła ekranowego, rozpada się, ulega fragmentaryzacji, rozproszoniu. Ponadto, jak zauważa Hans Ulrich Gumbrecht:

Dla widza telewizji kablowej świat nie posiada już jednolitej struktury (jednolitego *mappingu*), a wraz z jednością przestrzeni zniesiona zostaje w odniesieniu zewnętrznym także jedność czasu (totalizowana dawniej dzięki formule *linearności*)¹⁴⁰.

¹³⁸ W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 2002, s. 12 i nast. Zaproponowaną klasyfikację podaje on za: S. Hall, *Encodig, decoding*, [w:] *The Cultural Studies Reader*, red. R.C. Allen, London-New York 1993, s. 90-103.

¹³⁹ W.J. Burszta, *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu*, [w:] *Narracja i tożsamość w dobie ekranu (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 37.

¹⁴⁰ H.U. Gumbrecht, *Jak można opisać telewizję?*, tłum. A.Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, dz. cyt., s. 191.

Rozpad całościowego obrazu świata przedstawionego, dokonującego się zarówno poprzez rozczłonkowanie przekazu telewizyjnego, jak i demokratyzację odbioru, ma również swoje źródło w samej technologii. Telewizyjnego widza atakuje seria zmiennych obrazów, pełnych zwrotów akcji, atrakcyjnych wizualnie – a zatem wciąż nowych, ale i uzależnionych od tego, co rozpoznawalne, swojskie, powtórzone, które należy odczytać w innym kontekście. W efekcie, jak dowodzi Jean Baudrillard, powstaje we współczesnej kulturze podmiot fraktalny, odbiorca będący *patchworkiem* sensów niepowiązanych ze sobą, cząstek otwartych na znaczenia dopiero tworzone. Już tylko tych kilka uwag wskazuje na zupełnie nowy typ widza, konstytuującego się pod wpływem przekazu telewizyjnego, co będzie miało znaczący wpływ na odbiór tekstu literackiego i jego konstrukcję¹⁴¹.

Ze względu na polisemiczność neotelewizji, na którą składają się różnorodne narracje audiowizualne (filmowe, serialowe, teledyskowe, reality show, telenowelowe, reklamowe itd.), należałoby przyjąć perspektywę genologiczną w opisie medialnych strategii narracyjnych włączonych we współczesną praktykę literacką. Jednak pojęcie gatunku trzeba by rozumieć nieco inaczej niż w idei kinematograficznej. Przyjęta koncepcja genologiczna oparta na syntaktyczno-semantycznym oraz pragmatycznym założeniu nie pozwala się przenieść na grunt rozważań telewizyjnych, bowiem kreowanie tekstów z tej perspektywy przypomina generowanie, to znaczy tworzenie zgodnie z ustaloną formą, ale przy zachowaniu prawa do odmienności ujęcia. Gatunek rozumiany w ten sposób buduje przekaz kulturowy w pewnym napięciu pomiędzy podobieństwem a różnorodnością, konwencją a inwencją¹⁴². Jedną z konstytutywnych cech gatunku rozumianego w sposób filmowy stanowi jego skłonność do ewoluowania, wyłamywania się, redefiniowania w ramach negocjowanych z widzem znaczeń. Sytuacja przekazu telewizyjnego jest odmienna, jak dowodzi Stanley Cavell, wprowadzając na potrzeby rozważań genologicznych pojęcie gatunku jako cyklu¹⁴³. Przekaz telewizyjny to twór serializacji, zgodnie z którym formy medialne tworzone są na zasadach sztuki masowej, w sposób wręcz automatyczny czy mechaniczny, gdzie każda kolejna część egzemplifikuje całość przekazu. Można za Jane Feuer skonstatować, że przekaz telewizyjny m.in. wykorzystuje formuły przemysłu filmowego, sięgając

¹⁴¹ Na tę wspólnotę doświadczeń lekturowych czytelnika książki i telewizora zwraca uwagę cytowany już Hans Ulrich Gumbrecht w artykule *Jak można opisać telewizję?*, s. 190.

¹⁴² „Podobnie jak rozróżnienie na konwencję i inwencję, rozróżnienie na formułę oraz strukturę można rozważać jako kontinuum pomiędzy dwoma biegunami; jeden biegun stanowi struktura całkowicie konwencjonalna [...]; z drugiej strony struktura oryginalna, która wprowadza inwencje [...]”. J. Cawelti, *The Six Gun Mystique*, Bowling Green 1970, s. 29; cyt. za: J. Feuer, *Badania gatunków a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, Katowice 1998, s. 134.

¹⁴³ Por. S. Cavell, *Fakt telewizji*, tłum. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, dz. cyt., s. 21-27.

do ich rozwiązań, struktur, i powtarzając je nieustannie, by odpowiedzieć na zapotrzebowanie publiczności, pragnącej przede wszystkim przewidywalności¹⁴⁴, tym samym przenosi „głębokie struktury” tekstu na powierzchnię popularności. Nie dziwi więc, że w produkcjach telewizyjnych widzi się kontynuację literackich gatunków kultury popularnej, oskarżając je o banalizację, amerykańizację, stereotypizację itp. Gatunek jako cykl czy serial jawi się jako przejaw silnej standaryzacji przekazu telewizyjnego, narzucając odbiorcy pewien schemat komunikacji, poprzez który widz może odnieść wrażenie uczestniczenia w pewnej ciągłości telewizyjnej (dotyczy to tak poszczególnego typu przekazu, np. sitcomu, telenoweli czy talk-showu, jak i w ogóle przekazu telewizyjnego).

Najbliższa proveniencji literackiej jest narracja serialowa, która – jak dowodzą niektórzy badacze – ma swoje korzenie w XIX-wiecznej literaturze odcinkowej cieszącej się niemałym powodzeniem, a należą do niej powieść rzecka, saga rodzinna, proza środowiskowo-obyczajowa i historyczna, *via romancée* czy powieść awanturzysta, szpiegowska, kryminalna itp¹⁴⁵. Te ostatnie gatunki literackie, należące zdecydowanie do obiegu kultury popularnej, ukazują tendencje narracyjne serialu z jednej strony do sięgania po wzory literackie i utrwalone kody kulturowe, z drugiej zaś do kładzenia nacisku na atrakcyjność formy przekazu, decydującej w rzeczywistości o sukcesie komercyjnym danego przekazu. Fabuła serialu nastawiona jest na ukazanie przeciętności, zwykłości, potoczności. Starając się dociec do „natury codzienności”, narracja serialowa ma na celu odsłonięcie prawdy o zachowaniach, doznaniach, przeżyciach, schematach i stereotypach, sytuacjach banalnych i wzniosłych, czasem dramatycznych, czasem komicznych¹⁴⁶. Tym samym wydarzenia serialowe upodabniają się do narracji rozumianej jako egzystencja. Narracje serialowe produkowane i prezentowane przez lata nadają światu potoczną wyrozumiałość, pomagają widzom identyfikować się w świecie realnym. Fikcje serialowe kondensują biografie zwykłych ludzi, stąd skłonność do ukazywania świata w pigułce.

Narracja tego typu odpowiada trzeciej z opisanych przez Edwarda Balcerzana właściwości współczesnych przekazów literackich – felietonowości. Skupia się ona na pozyskiwaniu z życia codziennego stereotypów, które stają się rodzajem społecznej refleksji nad rzeczywistością kulturową konstruowanej w sposób zabawowy, aby je opisać, oświecić, ocenić itp. Literacka strategia narracyjna typu serialowego przypomina swą konstrukcją powieść rzecką, choć pozbawiona jest panoramicznego tła charakteryzującego tradycyjny gatunek literacki, skłaniając się ku fragmentarycznemu spojrzeniu na rzeczywistość. Ograniczona jest ona za-

¹⁴⁴ Por. J. Feuer, *Badania gatunków...*, dz. cyt., s. 137.

¹⁴⁵ Por. W. Billip, *Radiowe...*, dz. cyt., s. 907.

¹⁴⁶ Por. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 241.

zwyczaj do kilku wątków zazębiających się ze sobą albo postaciami, albo konkretnymi wydarzeniami, z których wyłania się jakiś wybrany kształt rzeczywistości, którą narracja opisuje (np. D. Odija, *Ulica*, czy *Wielościan* J. Sosnowskiego). Narracje te w sposób płynny zmieniają perspektywę opowiadania: raz jest to narracja ekstradiegetyczna, raz opowiadający znajduje się wewnątrz świata przedstawionego, jeśli w jednym rozdziale narracja prowadzona jest z jednej perspektywy, w kolejnych rozdziałach prezentują tę samą historię (lub jej kontynuację) inne postaci, których losy przecinają się w pewnych punktach opowieści, tworząc obraz świata, wieloelementową mapę. Czytelnik nie jest w stanie na podstawie dużej ilości często zmiennych danych odtworzyć spójnego obrazu rzeczywistości, nadmiar punktów widzenia wywołuje uczucie zagubienia, rozbicia, świata, który rozpadł się na kawałki. Widoczna tendencja do ukazywania wydarzeń z kilku punktów widzenia, prowadzona przez kilku narratorów, odpowiada charakterystycznemu dla telewizji nakładaniu się głosów, czyniących tekst wielopoziomym.

Ciekawym tropem literackim w badaniu seriali wydaje się zjawisko streszczeń i zapowiedzi umieszczanych w serialach. Streszczenie poprzedniego odcinka odnosi się do treści bezpośrednio przedstawionych w nim samym, w którym zwięźle zarysowuje się zdarzenia, losy bohaterów, wprowadzenie w sytuację, w sprawie zaistniałe przed tym, o czym bezpośrednio opowiada dane dzieło. Nawiązuje tym samym do literackiej tradycji: prologu w starożytnych dramatach, XVIII i XIX-wiecznej powieści zawierającej na początku rozdziałów przypomnienie wydarzeń wcześniej opisanych czy powieści gazetowych prezentowanych w odcinkach. Trudno nie zauważyć epickiej funkcji tychże streszczeń i zapowiedzi, które w tradycji rozpoczynały rozdziały. W serialu streszczenie to wprowadza tekst zakodowany poprzez narrację prowadzoną za pomocą ruchomego obrazu ze słyszalną lub wyciszoną ścieżką dźwiękową oraz narrację werbalną wypowiedzi spoza kadru porządkującą, systematyzującą wcześniejsze wydarzenia, odwołującą się do oglądanego kontekstu¹⁴⁷. Nakładanie się obu kodów (audiowizualnego oraz werbalnego) nie zawsze służy identyfikacji i rozpoznaniu przez widza treści, czasem jest powodem większego rozbicia znaczeniowego, do czego przyczynia się charakterystyczny dla tychże wprowadzeń montaż kolażowy poszczególnych obrazów i wypowiedzi już wcześniej wyemitowanych. Co ciekawe, pojawienie się streszczenia sugeruje obecność narratora nadrzędnego, który daje gwarancje odbiorcy kontroli nad opowiadaną historią. Tym samym jego pojawienie się wyznacza kierunek interpretacji wydarzeń, poprzez ujęty komentarz czy refleksję.

¹⁴⁷ Por. B. Domańska, *Konwencje początków serialu telewizyjnego – streszczenie poprzedniego odcinka*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993, s. 217-233.

Specyficzną odmianę narracji serialowej stanowi opowieść wywiedziona z telenoweli. Narracja ta od samego początku ma podłoże literackie, wyrasta bowiem z radiowych „oper mydlanych”, które w latach 30. święciły triumfy w rozgłośniach amerykańskich. Ich regularna i częsta (niemal codzienna) emisja przypominała XIX-wieczną tradycję publikowania powieści w odcinkach za pomocą prasy. Kilka słów warto poświęcić właściwościom tego gatunku telewizyjnego. Narracja telenoweli wiąże się silnie z melodramatem (na co wskazują m.in. moralna polaryzacja, silne emocje, orientacja ku odbiorcy kobiecemu, niezwykle zbiegi okoliczności) oraz z romansem literackim, o czym świadczą takie cechy, jak uproszczone typiczne postacie, epizodyczna, luźna narracja i inne. Pomijając jednak gatunkowe rozważania, warto zwrócić uwagę na inne cechy tej wypowiedzi, mające wpływ na powstające współcześnie narracje¹⁴⁸. W telenoweli czas rozgrywających się wydarzeń płynie równoległe do czasu rzeczywistego, jednocześnie zakładając, że akcja toczy się niezależnie od obserwacji widza. Podział części toczącej się narracji ma charakter nieciągły i gwałtowny. Nacisk kładzie się na dialogi, konwersacyjny werbalizm oraz rozmowę intymną. Charakterystyczny dla telenoweli jest także sposób przedstawiania bohaterów ze względu na kategorie płci. Postacie męskie to na ogół mężczyźni wrażliwi, zaś postacie kobiece są silnymi osobowościami – posiadają na ogół atrakcyjne zawody i pewną władzę nad światem.

Warto w tym miejscu zatrzymać się nad zabiegami konstrukcyjnymi opery mydlanej, które przenoszone są również do sfery literackiej (*Zwał* S. Shutego, *Nic* D. Bieńkowskiego). Narracja tego typu operuje często przeplatającymi się scenkami rodzajowymi, powracającymi w kolejnych częściach, przyjmującymi formę monologów lub retorskich wypowiedzi bohaterów. Osobisty charakter wypowiedzi podkreśla się bardzo często imitacją niegramatycznej mowy potocznej. Kompozycja wątków bynajmniej nie jest chronologiczna, raczej tematyczna (co sugeruje strategię serialową), w której

mamy raczej do czynienia z kołowrotem dni, dającym sugestywne wrażenie dreptania w kółko, serii tych samych, machinalnie wykonywanych czynności, czy to związanych z pracą, czy weekendowymi rozrywkami¹⁴⁹.

Choć i ten przejrzysty układ może być zakłócany i rozbijanymi wizjami czy wydarzeniami, przyspieszającymi tempo narracji. W tekstach literackich o strategii telenowelowej brak narracyjnego zamknięcia, w zakończeniu kolejnych sekwencji stosuje się zasadę *cliffhanger*, by zaintrygować odbiorcę (widza i czytelnika) i podtrzymać jego zainteresowanie do następnego odcinka. Wielokrotne powtarzane sytuacje, powracanie do wątków istotnych w danej chwili dla po-

¹⁴⁸ Por. W. Godzic, *Telewizja jako kultura...*, dz. cyt., s. 131.

¹⁴⁹ K. Uniłowski, *Kup Pan...*, dz. cyt., s. 55.

staci dają możliwość wejścia do tego typu narracji w każdej chwili, co pozwala orientować się w wydarzeniach fabularnych. Ponadto, w narracjach telenowelowych występuje wielość wątków i postaci, szeroki wachlarz typów ludzkich, dając widzowi możliwość wielokrotnej identyfikacji. Konstrukcja narracyjna opiera się na 3–5 symultanicznych i równoległych wątkach fabularnych o własnej autonomicznej narracji. Prowadzona w ten sposób opowieść odnosi się do powszechnych wydarzeń w obrębie rodziny czy większej społeczności (zazwyczaj miejskiej), prezentując różne typy ludzkie i sposoby funkcjonowania w rzeczywistości społeczno-obyczajowej. Prezentowane w poszczególnych wątkach historie skoncentrowane są na postaciach i ich cechach indywidualnych, często niezwykle jaskrawo ukazanych (wręcz karykaturalnie), które implikują dalszy rozwój fabuły. Charakterystyczne przerysowanie wizerunku w obrazowaniu stanowi nie tylko o typiczności rozwiązań estetycznych, ale poprzez konfrontowanie tychże postaci jest chwytem kompozycyjnym i przyczynkiem do interpretacji całości utworu.

Wymienione powyżej narracje, niewątpliwie mające swe korzenie w tradycji literackiej, nie wyczerpują dyskusji wokół wpływu rozwiązań telewizyjnych na powstającą współcześnie literaturę. Służyć temu będą dwa kolejne przykłady, prezentujące ową relację już nie poprzez paralele fabularne, ale charakterystyczną kompozycję i związany z tym temat przekazu. Jako pierwsze zostanie omówione zjawisko wideoklipu. Nie wchodząc zanadto w historię gatunku, można jedynie powiedzieć, że ta filmowa miniatura towarzysząca w telewizji przekazowi muzycznemu od samego początku miała na celu przede wszystkim wspomagać i kontrolować popyt przekazów muzycznych, skupiając się na postaci idola, jego wizerunku, zachowaniu i wydarzeniach, w których uczestniczył¹⁵⁰. Wychodząc od zapisów koncertowych zespołów, w latach 70. konstituuje się poetyka wideoklipu włączająca w przekaz koncertowy inne elementy ikonograficzne, wątki narracyjne, uwalniając ów przekaz od kontekstu ramówki programu rozrywkowego. Tym samym powstaje nowy gatunek przekazu telewizyjnego, definiowany jako

krótki utwór telewizyjny zrealizowany przy użyciu nowoczesnych technik elektronicznej rejestracji i montażu, często z wykorzystaniem efektów wizualnych i dźwiękowych, produkowany z myślą o promocji piosenki, nagrania płytowego, wykonawcy czy filmu¹⁵¹.

Technika teledysku opiera się przede wszystkim na fragmentaryczności przekazu, który charakteryzuje się:

¹⁵⁰ Więcej na temat znaczenia wideoklipu w kulturze piszę w: *Muzyka w dobie reprodukcji technologicznej wobec kultury audiowizualnej i nowych mediów*, [w:] *Muzyka...*, dz. cyt., s. 229-235.

¹⁵¹ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 322.

dużą liczbą krótkich, dynamicznych ujęć zarówno wykonawcy utworu, jak i fabuły, nie zawsze związanej z osobą wykonawcy, ilustratorskim, czasem wręcz tautologicznym charakterem fabuły wobec słów utworu muzyczno-wokalnego lub idei utworu muzycznego, znacznym stopniem zrytmizowania obrazu – rytm ten jest wypadkową rytmu utworu muzycznego – oraz (czasami) korzystaniem z bezgranicznych możliwości technologii budowy obrazu telewizyjnego¹⁵².

Proces przywoływania literackich obrazów bazujących na technice klipowości (charakteryzującej się szybkim następstwem kolejnych obrazów, agresywnym użyciem kamery i montażu), ukazywaniu przedmiotów z niezwykłych kątów widzenia przy użyciu obiektywów o krótkiej ogniskowej, daje efekt sensorycznej percepcji tekstu. Literatura, kreując świat na wzór wideoklipu, konstruuje narrację w oparciu o dynamicznie zmieniające się obrazy, gdzie jedno wypiera drugie. Ta rzeczywistość teledyskowa istnieje poza czasem historycznym, w tzw. beczasowej terażniejszości, jednocześnie przekaz ten jest nasycony znaczeniami (eksploruje gatunki filmowe i kierunki artystyczne) i intensywnością obrazu. W tekście literackim objawia się to strzępami zdań, migawkami obrazów, natłokiem wrażeń, skrótów myślowych maksymalnie skondensowanych. Pojawiają się ujęte w nawiasy autotematyczne komentarze mające charakter scenariuszowych didaskaliów, odwołujące się do sfery emocji.

Wideoklipowość wypowiedzi literackiej daje się opisać także poprzez efekt zapisu „klatka po klatce”, czyli zatrzymywania się na pojedynczych słowach, dźwiękach, czego wyrazem są bardzo krótkie formy zapisu literackiego, oddające tym samym istotę hiperfragmentyzacji. Wśród innych technik charakterystycznych dla wizualności wiedoklipowej można wymienić *zapping*, technikę „ślizgania się” lub „skakania” po kanałach, która pozwala mieszać ze sobą programy (obrazy) zależnie od własnych impulsów, humorów, potrzeb. Podobny zabieg można odnaleźć w narracji literackiej, w której narrator nieustannie zrywa tok opowieści, bawiąc się kolejnością wątków, czasem w opowieści (motywy terażniejsze miesza z wydarzeniami przeszłymi) wprowadza treści niezwiązane z osią fabuły, które dezorientują czytelnika itp. Bohater tego typu narracji (np. *Wojna polsko-ruska* D. Masłowskiej) dokonuje krytyki współczesnego świata, wybierając komiczne obrazki – cytaty z przekazu telewizyjnego – i zestawiając je w sposób komiczny z sytuacją codzienności. Jednocześnie poprzez ową wybiórczość rodzi się fragmentaryczność odpowiadająca technice przedstawiania „klatka po klatce” oraz *zappingowi*. Bohater takiej opowieści postrzega świat w sposób niespójny, jego prywatna rzeczywistość rozpada się na kawałki, ponieważ jest złożona z klisz medialnych. Narracja tego typu kompiluje fragmenty reklam, cytatów z programów telewizyjnych, tworząc swoisty *patchwork*. Co warte odnotowania, prezentowana rzeczywistość przypomina ujęcia groteskowe

¹⁵² J.M. Wycisk, *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1-2, s. 115.

(np. *Finimondo* P. Siemiona, *Global nation. Obrazki z czasów popkultury* G. Korpaczewskiego). Prowadzona narracja w pewien sposób nakłada specyficzny obiektyw, ukazujący w deformującym, krzywym zwierciadle elementy rzeczywistości, tym samym bohater, przedstawiając ją, hiperbolizuje prezentowany obraz, aby uzyskać silniejsze doznanie tej rzeczywistości. Świat zaczerpnięty z telewizji staje się prawdziwszy niż doznawana bezpośrednio rzeczywistość, co przypomina koncepcję symulakryczności. Jak zauważa Zofia Mitosek, komentując jedną ze współczesnych powieści tego typu: „Jesteśmy świadkami gry symulaków, które wciskają się w opis rzeczywistości. Można przypuszczać, że autorem tej gry, w której uczestniczą bohaterowie, jest właśnie telewizja”¹⁵³. Narracja tym samym przypomina obraz telewizyjny, który w niezwykle szybkim tempie żongluje medialnymi ikonami, kliszami, niusami, oferując czytelnikowi imaginaria wykreowane i utrwalone we współczesnej świadomości przez media. Bowiem to, co zostaje pokazane w mediach, staje się rzeczywistością, zaś samo doświadczenie świata zostaje sprowadzone do przekazu medialnego.

Konstrukcją innego typu jest konwencja telewizyjnego talk-show. Idea tego typu programów opiera się na swoistym ekshibicjonizmie zaproszonych gości przed zgromadzoną w studiu i przed telewizorami publicznością. Recepta na sukces wydaje się prosta: kontrowersyjny temat, zderzenie stereotypów z odmiernością, zestawienie kontrastowych typów psychologicznych, skandal i prowokacja. Amerykański model talk-show skupia uwagę na prowadzącym, nawiązującym intymny kontakt zarówno ze swoimi gośćmi, jak i widzami. Żadna ze stron nie może uznawać jakiegokolwiek tematu za nieodpowiedni dla publicznej rozmowy albo stanowiący tabu. Ponadto publiczność w studiu zachęca się wręcz do włączania się w tok rozmowy: udzielania rad, pocieszania, wygłaszania uwag dotyczących stosowania terapii czy modlenia się¹⁵⁴. Podobnie jak w przypadku reality show, widz nie tylko podgląda, ale staje się też obiektem zainteresowania programu – jedną z narracji: liczą się tu odgłosy publiczności (nawet reakcje po programie) i tematy poruszane w czasie programów dotyczące codziennych problemów przeciętnego widza. W mniejszym lub większym stopniu talk-showy prezentują intymne szczegóły życia gwiazd lub kontrowersyjne historie zwykłych ludzi. Zaproszeni goście (gwiazdy i przeciętni ludzie) ujawniają różne strony swojego człowieczeństwa, szokując publiczność zachowaniami i wspomnieniami, odbiegającymi od przyjętych norm życia społecznego. Chodzi o to, aby zostać zauważonym, tylko w ten sposób ekshibicjonistyczna potrzeba zostaje zaspokojona.

¹⁵³ Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 346.

¹⁵⁴ Por. V. Abt, L. Mustazza, *Coming After Oprah: Cultural Fallout in the Age of the TV Talk Show*, Bowling Green 1997, cyt. za: W. Godzic, *Telewizja jako kultura...*, dz. cyt., s. 109.

Z tą konstrukcją narracji koresponduje szeroko pojęta intymistyka, której korzenie sięgają pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Do zainteresowania nią przyczynił się rozkwit literatury pisanej przez kobiety, co zaowocowało popularnością takich gatunków jak esej czy dziennik intymny. Jednak telewizyjny talk-show ze względu na autentyczność prezentowanych historii oraz niezwykłą prowokacyjność, przekraczanie granic tabu, skandal wpisany w przekaz itp. przyczynił się do niezwykłego rozkwitu tego typu literatury w ostatnich dekadach. Charakterystyczna dla tej twórczości konfesyjność, czyli odkrywanie siebie, obnażanie w pewien sposób swego wnętrza, stała się jednym z głównych nurtów twórczości, począwszy od lat 90. (np. *Polka* M. Gretkowskiej). Literatura ta skupia się na samym twórcy, budującym swą tożsamość, biografię poprzez obnażenie swoich osobistych doznań – bezkompromisową szczerość, naturalistyczną dokładność w opisie procesów swego ciała, często wydającą się wręcz instruktażową, odzieranie z prywatności (np. często beznamienne zapisy aktów seksualnych, utraty dziewictwa, brzemienności itp.). Narracja pierwszoosobowa, homodiegetyczna tych wypowiedzi skupiona jest w sposób charakterystyczny dla poetyki telewizyjnej na detalu, operując zbliżeniami i bardzo często eliminując tło. Jednocześnie narracja nie buduje spójnego obrazu rzeczywistości, stanowi raczej zbiór fragmentarycznych obrazków, silnie zmysłowych, a przede wszystkim „szczerych”, czego wyrazem zazwyczaj jest wulgaryzacja na poziomie sposobu prezentowania wydarzeń i języka. W tekstach tych humor przeplata się z gorzkimi emocjami, refleksje filozoficzne z jowialnymi wtrętami. Z jednej strony, wyznacznikiem wiarygodności jest tendencja do pamiętnikarskiego czy dziennikowego wręcz charakteru zapisu związanego z postacią rzeczywistą, z drugiej zaś ten typ przekazu świadomie konfabuluje, wpisując autentyczną postać w konteksty czysto fikcyjne lub rozbudowując pewne wątki marginalne i czyniąc je główną osią opowieści. Zatem taki przekaz literacki przypomina w swej konstrukcji żywą mowę, dialog nie tylko z „niewidzialnym” interlokutorem (warto przypomnieć, że talk-show to pozorowana rozmowa, gdyż dyskusja w tego typu programach nie przebiega swobodnie, ale z góry ukierunkowana jest przez scenariusz lub gospodarza podejmującego decyzje w trakcie programu), ale i publicznością, zaproszoną do reagowania na wszystkie zawarte wewnątrz prowokacje. Jest to literackie wyznanie sterowane w większości przypadków oczekiwaniami komercyjnego sukcesu (podobnie jak talk-show), dla którego najważniejszym zabiegiem będzie konstruowanie atrakcji.

Analizując wpływ poszczególnych typów programów telewizyjnych na komunikację literacką, można zauważyć, że wiele analogii dotyczy techniki prezentacji, poetyki czy narracji. Wynika to z faktu, że telewizja nie działa jak kino

w sposób jednorazowy, jednostkowy, ale zintegrowany, wszak częściej ogląda się telewizję niż jej poszczególne programy. Jednocześnie ta wszechobecność przekazu telewizyjnego ma swoje konsekwencje w konstruowaniu tożsamości kulturowej, coraz bardziej zależnej od kreowanych na ekranie doświadczeń. Tym samym współczesny uczestnik kultury z tożsamością typu insert (konstruowaną także przy pomocy tekstów literackich) wie więcej o trybie postępowania w sytuacji aresztowania w Stanach Zjednoczonych niż o swoich prawach obywatelskich. Wiedza posiadana dziś przez człowieka w większości nie jest doświadczana bezpośrednio, ale zapośredniczona przez media. Co więcej, nadmiar wiedzy i informacji wywołuje wrażenie chaosu, czego wyraz stanowi poczucie rozbicia jednorodności świata, towarzyszą temu wrażenia natychmiastowości, zmienności, chwilowości, sprowadzające oczekiwania współczesnego użytkownika kultury do krótkiego, jednorazowego, fragmentarycznego kontaktu. Do tych oczekiwań właśnie próbuje dostosować się przekaz literacki, proponując formy coraz bardziej szczątkowe, lapidaryjne i płynne. Na zakończenie tego krótkiego podsumowania można zacytować wypowiedź Losa z *Wystarczy być* Jerzego Kosińskiego, która wydaje się kluczem do rozumienia znaczenia telewizji w konstruowaniu komunikacji literackiej:

Ekran tworzył własne światło, własne kolory, własny czas. Nie podlegał prawu ciężenia, które sprawia, że rośliny chylą się ku ziemi. W telewizorze wszystko było splątane, przemieszane, a zarazem ułożone: noc i dzień, rzeczy duże i małe, solidne i kruche, miękkie i szorstkie, ciepłe i zimne, dalekie i bliskie. W kolorowym świecie telewizji [wszystko] (...) było dla Losa jak laska dla ślepego¹⁵⁵.



Zagadnienia: neotelewizja i paleotelewizja, narracja telewizyjna, ramówka, właściwości tekstu telewizyjnego: symultaniczność, polifoniczność, otwartość, gatunki telewizyjne i ich wpływ na literaturę (serial, telenowela, teledysk, talk-show), sposoby odbioru telewizji a konstrukcje narracji telewizyjnej – felietonowość; kod audiowizualny i werbalny w przekazie telewizyjnym.

¹⁵⁵ J. Kosiński, *Wystarczy być*, tłum. J. Wroniak, Warszawa 1993, s. 10 i nast.

5 Literatura pod naporem świata cyfrowego

Niektórzy teoretycy mediów wynalazek komputera łączą z nową erą w historii cywilizacji, zmieniającą sposób postrzegania rzeczywistości oraz komunikacji międzyludzkiej¹⁵⁶. Pod wpływem przemian technologicznych, wśród których wymienia się digitalizację, usieciowienie, mobilność i transmedialność, dokonuje się swoista rewolucja w zakresie komunikacji społecznej, a tym samym kulturowej (w tym literackiej). Podobnie bowiem jak pod wpływem poprzednich rozwiązań medialnych, tak i obecnie literatura wykorzystuje cyfrowe medium do konstruowania nowej formy uobecniania się utworów literackich, do kreowania nowych reguł literackiej praktyki i komunikacji. Miejsce zadrukowanych stron zajmuje ekran komputera, konfiguracje słowne są uzupełniane składnikami wizualnymi i audialnymi; statyczny i zamknięty model drukowanej książki ustępuje budowie hipertekstowej lub blogowej. Ten aspekt rozważań zostanie podjęty w kolejnym rozdziale, w tym miejscu warto zatrzymać się nad kształtem literatury wydawanej tradycyjnie, a jednak przejmującej w sferze narracji, kompozycji, poetyki właściwości przekazu nowych mediów, którą definiuje się poprzez następujące cechy: otwartość tekstową, konstruowanie znaczenia jako rekonfigurującą się sieć znaczeń oraz jego ulotność i rozproszenie, chwiejność *signifiant*, intertekstualność, lekturę jako niekończącą się aktywność i zarazem konstruowanie narracji, nielinearność i śmierć autora, pragmatyczny charakter tekstu literackiego i konstytutywną rolę czytelnika w procesie twórczym¹⁵⁷.

Po pierwsze, należałoby zwrócić uwagę na otwartość tekstu, który ze względu na właściwości nowych mediów i dzięki interaktywnemu charakterowi jest pisany, dystrybuowany i przekształcany przy współdziałaniu z odbiorcami. Jednym z bardziej popularnych przekazów tego typu jest zjawisko bloga, czyli literatury pisanej i publikowanej jednocześnie w świecie wirtualnym – w sieci. Blog to niezwykle pojemna forma komunikacji, w której mogą pojawiać się różne formy działania artystycznego – od tekstu po multimedialny performance. Poza multimedialnością przekazu blog charakteryzuje się jednoczesnością pisania i odczytywania komunikatu, tym samym poddając się natychmiastowej ocenie ze strony odbiorcy i interakcji. Klasyfikując relacje nadawczo-odbiorcze w blogach, zwraca się uwagę na pewne ich typy ze względu na kryterium

¹⁵⁶ Por. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2001, s. 289-297.

¹⁵⁷ Por. J. Frużyńska, *Fraktal jako model spójności w narracjach hipertekstualnych na przykładzie Słownika chazarskiego Milorda Pawića*, [w:] *Tekst (w) sieci 2. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 113.

psychologiczne, wskazujące na celowość przekazu blogowego jako tego, który zaspokaja potrzeby przynależności, samorealizacji, władzy, gratyfikacji ego, realizowane dzięki „byciu czytany”¹⁵⁸. Można ponadto uznać, że blog to forma interaktywnego odbioru tekstu, skoro treści tam zawarte odpowiadają reakcjom czytelniczym, natomiast natychmiastowa reakcja zwrotna odbiorców pozwala na weryfikację jakości przekazu, treści, poglądów itp. Tradycyjne formy literackie często przejmują kompozycją blogową, naśladując formy internetowe (np. *Paulina w orbicie kotów* M. Fox, *Samotność w sieci* J.L. Wiśniewskiego) lub będąc drukowanym wyborem zapisów blogowych (np. *Komo-gra* M. Ziemkowicza). W tego typu tekstach fabuła konstruowana jest przez kilkanaście postaci i opisywana z ich punktu widzenia (wymienia się tu powieści typu fantasy, m.in. J. Abercrombie, *The Heroes*). Konstrukcje tego typu zazwyczaj zawierają krótkie zestawienie, pomagające orientować się w losach kilkudziesięciu bohaterów. Ich budowa opiera się na wciąż zmieniających się perspektywach ujęcia rzeczywistości i krótkich podrozdziałach, naśladujących konstrukcją wpisy blogowe. Narracja zazwyczaj prowadzona jest w formie dialogów naśladujących charakterystyczną komunikację z IRC-a, a więc pełną anakolutów, skrótów, uproszczeń nawiązań medialnych akcentujących chwilowość, fragmentaryczność, szczątkowość tej relacji. Ten rodzaj komunikacji ze względu na przejmowanie właściwości nowych mediów nosi znamiona wtórnej oralności, wykorzystywanych przez komunikację literacką, a zatem nabiera ona kształtu prawdziwej rozmowy, jednocześnie nie wymaga zakorzenienia w czasie i przestrzeni. Z drugiej strony, poza formalnym zapisem przypominającym formę narracji blogowej, mailowej czy SMS-owej brak charakterystycznej dla tego typu literatury otwartości na działanie odbiorcy. Poza oczekiwaną zwykłą aktywnością intelektualną, zakładającą współpracę czytelnika z autorem podczas lektury, która może być odkrywaniem różnych wariantów opowieści¹⁵⁹, trudno doszukać się charakterystycznego dla kultury Web 2.0 współuczestnictwa w konstruowaniu przekazu literackiego, gdzie tworzenie staje się zabawą, gdzie nie liczy się talent, ale spryt i umiejętności obsługiwanie narzędzi nowych technologii.

Na pograniczu druku i ekranu komputera pojawia się literatura hipertekstualna, zawierająca w sobie zarówno literaturę hipertekstową, jak i literaturę interaktywną, sięgającą tradycją do eksperymentów narracyjnych Julio Corta-

¹⁵⁸ Por. J. Momro, *Henri-Frederic Amiel i Maria Baszkircew w Internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)*, [w:] *Liternet: literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 98-110.

¹⁵⁹ Ten typ tekstu przybierający formę gry z czytelnikiem Roland Barthes proponuje nazywać „pisałnym”, w którym proces lektury staje się wyrazem aktywności konstytuującej znaczenie tekstu.

zara czy Vladimira Nabokova¹⁶⁰. W odniesieniu do tych innowacyjnych form literackich, wśród których palmę pierwszeństwa przyznaje się Sterne'owi i jego powieści *Tristram Shandy*, stosuje się często nazwę protohipertekstów. Nowy rodzaj tekstów, jak *Gra w klasy* Cortazara, *Blady ogień* Nabokova czy *Słownik Chazarski* Pavicia, wymagały od czytelnika nowego sposobu lektury ze względu na nieliniowy i wielotorowy sposób prowadzenia narracji. Tekst literacki konstruowany analogicznie do przekazu sieciowego jest warunkowany sekwencyjnymi odczytaniem przez użytkownika, który wchodząc przez kolejne odsyłacze, konstruuje opowieść jak w powieści hipertekstowej. Czytelnika zaprasza się do nieustannego dobierania treści w zależności od własnych potrzeb i oczekiwań intelektualnych i artystycznych. Tym samym literatura hipertekstualna daje możliwość niekończącego się i niepowtarzalnego odczytywania tekstu, między innymi poprzez wchodzenie w kolejne leksje sugerowane w danym węźle poprzez interaktywne linki, a edycji papierowej poprzez znaczniki, odsyłające do innych fragmentów narracji. Czytelnik, mając świadomość proponowanej kompozycji (zazwyczaj encyklopedycznej lub szkatułkowej, czego wyrazem jest mapa lub legenda dołączana do tekstu), idzie tropem zaproponowanym przez zamieszczone w metanarracji przypisy lub znaki, wyznaczające kierunek opowieści. Zazwyczaj ma on do wyboru co najmniej dwa różne, równoprawne ciągi narracyjne, które przeplatają się, krzyżują, czasem nakładają, ale zmierzają do odmiennych zakończeń w zależności od wyboru czytelniczego. Jednocześnie każda z mininarracji jest zazwyczaj samoistną opowieścią, wraz z innymi tworzącą gęstą sieć odniesień zaprojektowanych jako całość. Tym samym lektura takiego drukowanego hipertekstu przypomina układanie puzzli, składające się w konsekwencji na jakąś pełną opowieść¹⁶¹. Co ciekawe, literatura bazująca na strukturze hipertekstu bardzo często powstaje równoległe w tekście drukowanym i cyberprzestrzeni, (np. powieść hipertekstowa *Blok* S. Shutego oraz książkowa wersja *Cukier w normie*). Historie w tych narracjach ułożone są w sposób nieliniowy, przeplatają wiele opowieści w całym cyklu kilkakrotnie, zatrzymując się na punktach stycznych, pozwalających odnieść się do innego fragmentu narracji. Tego typu wieloliniowa i wielopoziomowa narracja nie tylko krzyżuje wątki, których ślady można odnaleźć porzrucane po wielowątkowej fabule (np. I. Calvino, *Zamek krzyżujących się losów*), ale również wprowadza historie opowiadane przez różnych narratorów, z rozmaitych ujęć i perspektyw, jednocześnie narracje te przyjmują różną formę graficzną zapisu (krój i wielkość

¹⁶⁰ Wśród eksperymentatorów z linearną formułą książki wymienia się także Jamesa Joyce'a, Raymonda Queneau, Jorge Luisa Borgesa, Italo Calvino, Georgesa Pereca i Milorada Pavicia. W Polsce, przelamując jednotorowość opowiadania i uwypuklając wariantowość zdarzenia, wpisuje się w ten nurt Andrzej Kuśniewicz, *Królem Obojga Sycylii*.

¹⁶¹ Por. J. Frużyńska, *Fraktal...*, dz. cyt., s. 113-119.

zczionki), stylistyczną, językową czy nawet formę przekazu (pismo, grafika, fotografia). Ich lektura nie odbywa się linearnie, ale w sposób równoległy pa-limpsestowy lub selektywny.

Zarysowana tu polisemiotyczność tekstu literackiego zwraca uwagę na kolejną kwestię, związaną z właściwościami hipertekstowości. Linkowy, a zatem asocjacyjny charakter przekazu nowych mediów pozwala spojrzeć na tekst jako na obiekt sytuowany w konkretnej przestrzeni. Lektura przekazu cyfrowego to wejście w jego strukturę za pomocą aktywnych leksji, tym samym tekst przypomina obraz, plan, mapę, które próbują oddać trójwymiarowość tradycyjnej książki. Wiąże się z tym możliwość czy nawet konieczność nawigowania – czytelnik tradycyjnego tekstu, poruszając się liniowo po tekście fabuły, poddany jest jednocześnie nawigacji, przez którą prowadzi go narrator, proponujący rozwiązania lekturowe lub dokonujący wyborów fragmentów, dzięki którym czytelnik otrzymuje pewne informacje, odkrywając fragmenty prawdy. To jeden z dość często wykorzystywanych mechanizmów, w których czytelnik porusza się po określonych przestrzeniach wyznaczonych przez narratora, a zarazem jest skazany na powracanie do głównej leksji, do narracji nadrzędnej, porządkującej zdobywane informacje. W konsekwencji ten typ narracji literackiej jest sekwencyjny i wielotorowy, czy jak widział go Roland Barthes: odwracalny, wariabilny i opcjonalny, którego konstrukcja fabularna jest podobna do rzutu kośćmi¹⁶². Choć sama konstrukcja tekstu drukowanego uniemożliwia całkowite spełnienie wizji Barthes'a, można dostrzec pewne elementy w literackich narracjach odpowiadające tym założeniom. Jedną z nich jest konstruowanie narracji w sposób skojarzeniowy, charakterystyczny dla nawigacji hipertekstowej. Kompozycje literackie tego typu zawierają szereg odnośników stanowiących znacznik dla wejścia czytelnika w odpowiedni poziom opowieści (np. *Kabaret metafizyczny* M. Gretkowskiej czy *Słownik chazarski* M. Pavicia). Tym samym konstrukcja całości przypomina schemat powieści szkatułkowej, w której kolejne „pudełka” odnoszą się do różnych poziomów leksji narracyjnych. Trudno zatem dziwić się, że wśród najczęściej przywoływanych powieści reprezentujących ten typ narracji wymienia się rewolucyjny w formie XVIII-wieczny tekst Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, notabene przekształcony niedawno w formę hipertekstową¹⁶³. Inna z tendencji hipertekstowych wskazuje na rezygnację z narracji ciągłej na rzecz zastąpienia jej mininarracjami, na bieżąco odkrywającymi przed czytelnikiem świat przedstawiony utworu (np. *SMS* P. Siweckiego). Uniłowski pisze:

¹⁶² Trzeba zauważyć, że Barthes określał taki rodzaj tekstu idealnym, raczej potencjalnym niż praktycznym. R. Barthes, *S/Z*, s. 64 i nast.

¹⁶³ Opracowany przez Mariusza Pisarskiego znajduje się na stronie http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html [dostęp: 22.07.2013].

Są one bowiem eliptyczne, operują skrótem czy aluzją bez rozszyfrowania której pozostaną niezrozumiałym hieroglifem, (...) [stanowiąc] ciąg punktów, serię skondensowanych, zagęszczonych anegdot, które dopiero po przywołaniu stosownych kontekstów rozwijają się w fabuły¹⁶⁴.

Narracja literacka tego typu może być budowana fragmentarycznie poprzez włączanie w tekst różnych form tekstowo-obrazowych (np. *Podręcznik do ludzi* M. Gretkowskiej), na podstawie skojarzeń narratora wywoływanych grafikami, wspomnieniami, wydarzeniami, a także dzięki lekturze szkiców interpretacyjnych, apokryfów, reprodukcji itp.

Na kolejną właściwość tekstu w świecie wirtualnym wskazuje Espen Aarseth¹⁶⁵, zwracając uwagę, że literatura typu hipertekstowego zawiera w sobie wszystkie możliwe warianty opowiadania, którymi rządzą mechanizmy aporii i epifanii. Aporie są semantycznymi lukami, zakrywającymi przed odbiorcą interpretacje dzieła lub wyjaśnienie sytuacji (w grach wirtualnych reprezentują ją figury blokujące dostęp do dalszych poziomów). Epifanie zaś to pojawiające się nagle rozwiązania z pozoru nierozwiązywalnej sytuacji, coś, co w literaturze zwykło się określać działaniem *deus ex machina*. Rytm aporii i epifanii buduje współczesną narrację, czego przykładem są powieści o charakterze sensacyjnym, ale nie tylko. Ten rytm realizowany jest także poprzez konstrukcje narracyjne, w których aporia wynika z pierwszoosobowej narracji, a co za tym idzie – z prowadzenia fabuły po licznych rozgałęzieniach fabularnych, powodujących u narratora (jak i czytelnika, który za nim podąża) uczucie zagubienia. Przechodzi on tym samym kilkakrotnie te same poziomy znaczeń, wydarzeń, by wreszcie całkowicie przypadkiem poprzez doświadczenie epifanii – rozwiązania wątku, kontynuować swą podróż, a czytelnik lekturę (rozwiązania te są obecne m.in. u O. Tokarczuk w książkach *Prawiek i inne czasy*, *Podróż ludzi księgi*). Źródłem takiego rozumienia literatury można szukać w alternatywnym pisarstwie Jamesa Joyce'a (*Ulisses* czy *Finneganów Tren*), gdzie

głosząc pochwałę wielowątkowej narracji, powracających motywów, dygresji, wielopoziomowych aluzji i strukturalnej złożoności, prozy parodiującej i eksplorującej tworzywo, z którego została wykonana, gdzie obraz bohaterów jest kształtowany na podstawie plotek, a nie wydarzeń, w których biorą oni udział i gdzie zakończenie rozczarowuje, ponieważ nie prowadzi do żadnego rozwiązania¹⁶⁶.

tworzy się świat równoległy o podobnej strukturze i poziomach, aby czytelnik mógł w sposób swobodny i wolny się po nich poruszać.

¹⁶⁴ K. Uniłowski, *Kup Pan...*, dz. cyt., s. 251.

¹⁶⁵ Podaję za: M. Pisarski, *Powieść jako źródło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon. a story, Patchwork Girl, A Futer Wanadu*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 139.

¹⁶⁶ F. Fordham, *Powieści jako podziemne światy: «Finnegans Wake» Jamesa Joyce'a, «Infinite Jest» Davida Fostera Wallace'a, «Podziemia» Dona DeLillo i «House of leaves» Marka Z. Danielewskiego*, tłum. I. Curyłło-Klag, B. Kucala, [w:] *Od Joyce'a do liberatury*, s. 144.

Niewątpliwie wpływ literatury publikowanej drukiem oraz sieciowej jest obustronny. Coraz częściej w literaturze edytowanej tradycyjnie pojawiają się możliwości przypominające działanie interaktywne, a szata graficzna tekstów drukowanych łączy w sobie różne elementy multimedialne na wzór edycji digitalnych, wirtualnych. Między innymi niezwykle popularne ostatnio staje się dołączanie do drukowanych tekstów płyt z plikami audiowizualnymi lub programami pozwalającymi na interaktywne i multimedialne odczytywanie przekazu. Wśród szczególnego rodzaju nawiązań do rzeczywistości multimedialnej należy wymienić wykorzystywanie schematów gier komputerowych. Punktem wyjścia dla sytuacji literackiej są nie tylko fabuły gier (choć trzeba pamiętać, że podstawą gry wirtualnej jest fabuła, scenariusz, a zatem ponownie tekstowy charakter dzieła), ale i pozostałe elementy multimedialnego produktu, tj. opis grafiki, dźwięku, animacje, solucje, foldery reklamowe itp. Pitrus wskazuje:

Kompleksowość przekazu wzmacniana jest dodatkowo przez zestaw przedmiotów-fetyszy towarzyszących grze: do dyskietek lub cartridge'ów dołączane są zwykle mapy, plany i wykorzystujące ikonografię gry barwne opisy zasad poruszania się w fikcyjnym świecie elektronicznej symulacji, których zadaniem jest przedłużanie gry poza jej rzeczywiste ramy¹⁶⁷.

Wszystkie te elementy stanowią komplementarne względem siebie części narracji gry komputerowej, którą podobnie jak w pozostałych analizowanych tu przypadkach należy rozumieć jako „podmiotowy sposób prezentowania świata przedstawionego dokonujący się poprzez środki wyrazu specyficzne dla danego wyrazu”¹⁶⁸.

Na specyfikę narracji gry komputerowej niewątpliwie wpływ mają: konstrukcja samej fabuły, odwołująca się do rozpoznawalnych kodów kulturowych i konwencji, w jakiej jest ona prowadzona, interaktywny charakter udziału gracza oraz jego sposób lektury tekstu gry konstytuujący narrację. W zależności od przyjętej konwencji, która zależy tak od materiału tekstowego czy struktury fabularnej, jak i od rodzaju interakcji z graczem, można wyróżnić typy gier nasycone fabułą w różnym stopniu. Wybierając jedną z klasyfikacji¹⁶⁹, można przywołać gry zręcznościowe (platformowe, strzelaniny, bijatki, sportowe), logiczne, strategiczne (strategie czasu rzeczywistego, wojskowe, handlowe), symulacje, przygodowe, łączących struktury, sensy i schematy wielu obszarów, gdzie niemożliwe wydaje się wydzielenie czystych prawił gatunkowych. Najsilniej z tradycyjnym rozumieniem fabuły związane są gry

¹⁶⁷ A. Pitrus, *Kontrolowanie iluzji, iluzja kontroli*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 174.

¹⁶⁸ J. Stasienko, *Alien vs Predator? – gry komputerowe a badania literackie*, Wrocław 2005, s. 120.

¹⁶⁹ Chris Crawford proponuje klasyfikację opartą na dwunastu gatunkach skoncentrowanych wokół gier strategicznych, zręcznościowych i akcji, David Myers wyróżnia sześć odmian gier (zręcznościowe, przygodowe, *role play*, symulacyjne, wojenne i strategiczne), zaś Mark J.P. Wolf wymienia aż czterdzieści dwa gatunki, włączając w nie filmy interaktywne i programy muzyczne. Tamże, s. 64-73.

o charakterze przygodowym, nawiązujące do konwencji powieści awanturkowej, mitu heroicznego, romansu rycerskiego czy literatury brukowej (powieści grozy, literatury detektywistycznej itp.). Warto zresztą podkreślić, że schematy fabularne gier w większości wypadków zawężają pole fabuły do konkretnych realizacji gatunków literackich, wpisując gracza w określony typ działania. Im silniej określone są pole gatunkowe, tym czytelniejsza informacja dla gracza na temat koniecznych działań, które musi podjąć. Wracając do popularnych konwencji: niewątpliwie najwięcej tytułów należących do tego gatunku wykorzystuje motywy znanych powieści sensacyjnych i fantastyczno-naukowych, wiele z nich opiera się na wątkach popularnych filmów. Fabuła gier rozbita jest na szereg epizodów, które gracz rozpoznaje, posuwając akcję do przodu, odkrywając znaczenia kolejnych poziomów, pokonując trudności i rozwiązując wyznaczone mu zadania. Fabuła gier zręcznościowych zbudowana jest na węzłowych punktach, w których dokonuje się wyboru poziomu zaawansowania – sposobu walki, szybkości, jakości przeciwnika itp. W grach strategicznych zaś fabuła może być rodzajem metanarracji, spinającej poszczególne epizody niewpływające w żaden sposób na jej rozwój lub odwrotnie: wypełniane przez gracza zadania konstytuują fabułę. Konstrukcja fabuły zatem, co można wnioskować po tych kilku uwagach, pozwala na liczne powtórzenia, retrospekcje czy retardacje związane z działaniem gracza, wprowadza często kompozycję szkatułkową w opowieści, rozbijając linearność przekazu. To, co bowiem jest charakterystyczne dla tekstu w nowych mediach, to sposób myślenia przestrzennego, nie zaś liniowego. Jego ukształtowanie związane jest z innym niż tradycyjny sposobem rozumienia fabuły, niebędącej zamkniętą opowieścią zmierzającą do założonego finału, ale zbiorem narracji prowadzonych przez gracza lub graczy, opowiadających historię poprzez dokonywanie odpowiednich wyborów, rozwiązywanie problemów czy podejmowanie wyzwań. Tym samym fabuła zależy od interakcji z graczem.

Niewątpliwie interaktywność to podstawa funkcjonowania gier. O ile telewizja i kino opowiadają widzom historie, to gry cyfrowe pozwalają im je współtworzyć. Sama gra staje się narracją, która poprzez wybory użytkownika za każdym razem jest inna i nadaje sens owej grze, co nie znaczy, że gra wyklucza w ogóle autora czy fabułę rozumianą w sposób tradycyjny. Oczywiście, autor gry tworzy schemat fabularny, w którym wyznacza określone zasady rządzące wykreowaną rzeczywistością, zadaniem gracza zaś jest ożywienie tego świata poprzez podjęcie działań zgodnie z wyznaczonymi zasadami. Dzięki tym działaniom za każdym razem powstaje nowy tekst, gdyż przebieg wydarzeń fabularnych w grze jest za każdym razem inny, w zależności od stopnia zaawansowania lektury. Tym samym powstają utwory oparte na rozproszonej tekstowości i otwartości interpretacyjnej, będące rodzajem antycypacji form komunikacji komputerowych. Tekst może być pomyślany jako gra z czytelnikiem w rodzaju gatunków interaktywnych, gdzie zakłada się

współdziałanie obu stron. Lektura tekstu odwoływałaby się do schematu gry i wielości opcji, z których czytelnik wybiera ścieżki narracyjne (jak u Cortazara), zbiera artefakty tworzące wiedzę na temat rzeczywistości przedstawionej w tekście. Najistotniejszy czynnik stanowi tu możliwość wyboru, który jest konstytutywnym składnikiem gry. Narracja audiowizualna tego typu przypomina zdobywanie kolejnych artefaktów czy zaliczanie kolejnych poziomów fabularnych, jednocześnie przywołuje opisaną wyżej konstrukcję opartą na rytmie powtórzeń aporii i epifanii.

Do takiego traktowania tekstu odnosi się pomysł gry paragrafowej, łączącej lekturę książki z interaktywnością czytelnika. Benjamin Muszyński wyjaśnia:

Gra książkowa, zwana również grą paragrafową, powieścią wyboru czy paragrafówką, jest to utwór literacki, w którym czytelnik podejmuje decyzję co do dalszego rozwoju fabuły. Całość podzielona jest na małe fragmenty, paragrafy, które zazwyczaj kończą się różnymi, alternatywnymi ścieżkami fabularnymi oznaczonymi konkretnym numerem. Czytelnik wybiera interesującą go opcję i podąża do odpowiedniego numeru, w ten sposób, krok po kroku, budując całą historię¹⁷⁰.

Tym samym powstaje rozwarstwiona fabuła, pełna alternatywnych ścieżek lekturowych, przypominająca swą strukturą drzewo¹⁷¹.

Jednocześnie zmienia się także forma książki, stająca się grą wraz z całym przysługującym jej asortymentem: kartkami, pisakami, figurkami. Podobnie jak w grze komputerowej, tak też w literaturze paragrafowej czytelnik-gracz, dokonując lektury, musi wypełniać określone zadania rozgrywające się pomiędzy światem fikcyjnym a rzeczywistym. W trakcie gry może on chociażby gromadzić artefakty oraz używać ich, gdy zachodzi taka potrzeba, może wykorzystywać nabytą wiedzę w kolejnych zdarzeniach gry. Konstrukcja takiej książki kojarzona jest często z *gamebookiem*, rozbudowaną narracją zawierającą instrukcję zachowań gracza w systemie RPG (*Role Play Games*) – choć nie jest z nią tożsama – której uczestnik sesji daje się prowadzić poprzez lekturę Mistrza Gry i własne (oraz innych graczy) wybory pewnych właściwości, pozwalających na takie, a nie inne działanie. Istnieją też pozycje pozbawione podobnych elementów, zbliżające się do literackiej formy opowiadania. Jest to typ literatury cieszący się wciąż niegasnącą popularnością szczególnie w kręgach miłośników fantastyki, zresztą większość fabuł koncentruje się wokół szeroko pojętej konwencji science fiction (*Dreszcz*, *Wojownik Autostrady*, *Samotny Wilk*). Ten rodzaj tekstu, podobnie jak omówione już konstrukcje literatury hipertekstowej, opiera się na schemacie rozwidlającego się labiryntu, czy jak nazywa to Muszyński – pajęczcei sieci, będącej odpowiednikiem mechaniki znanej z gier komputerowych.

¹⁷⁰ B. Muszyński, *Czym są powieści paragrafowe?* Wywiad, <http://www.czytajbezdrm.pl/2012/gry-paragrafowe-wywiad/>

¹⁷¹ Koncepcja *tree literature*, czyli literatury drzewa, to wynik eksperymentów francuskiej grupy literackiej OuLiPo, a jej najwybitniejszą realizacją była książka *Gra w klasy* Julia Cortazara wydana w 1963 r.

W takim kontekście interaktywności czytelniczej należałoby przynajmniej wspomnieć o aplikacjach na sieciowe i mobilne urządzenia telematyczne, które w ostatnich latach stają się ważnymi zjawiskami na tle wzajemnych relacji między literaturą a nowymi mediami. Te nowoczesne oprogramowania dają dziś możliwość autorstwa lub współautorstwa użytkownikom kultury Web 2.0, którzy korzystając ze zdigitalizowanych i skatalogowanych zbiorów książek, dzięki maszynom tworzą swoje własne propozycje. Wpisują się tym samym w postmodernistyczne rozumienie literatury wyczerpanej, w myśl której wszystkie fabuły zostały już opowiedziane, a jedyne co pozostało twórcom, to zmiana sposobu ich zaprezentowania. Dlatego też pomysłodawcy tych programów wprowadzają do systemu pomysły w postaci słów-kluczy lub schematów narracyjnych, które łączy się w całość tematyczną lub wypełnia odpowiednimi przywołaniami z dostępnej bazy fragmentów czy cytatów. Aplikacje te, poczynając od historycznego już *storyscape*, a skończywszy na *Babel*TM, nie tylko umożliwiają specyficzną edycję tekstu czy konwersję kodów QR lub innych na tekst, ale pozwalają również na pisanie własnego dzieła w oparciu o istniejący szkielet fabularny czy dostępne w katalogu fragmenty książek. Użytkownik takiego oprogramowania może zatem rozwijać proponowane przez program wątki, łączyć w całość niepowiązane w oryginale znane cytaty, zachowując się niczym *bricoleur*, korygując jednocześnie pierwotny styl i nadając mu rys swojej indywidualności. Ta szczególna współpraca autora z maszyną daje temu pierwszemu możliwość korzystania z ogromnego potencjału erudycyjnego, wynikającego z katalogowego (encyklopedycznego) charakteru oprogramowania, a także pełnej kontroli nad zawartością, relacjami narracji do dialogów, rozwoju wątków (co pomaga unikać fabularnych pomyłek) itd. Powyższe zjawiska nie tylko potwierdzają koniec mitu jednostkowego autorstwa¹⁷², ale przede wszystkim zacierają granicę między procesem tworzenia a doświadczeniem czytelniczym, co raz wyraźniej jawiącym się jako konstruowanie sensu.

Na zakończenie jeszcze kilka słów o czytelniku projektowanym przez ten typ lektury. Analizując przekazy nowych mediów, trudno nie zauważyć, że wraz z nową sytuacją zmienia się też podmiot biorący udział w komunikacji kulturowej. Sheryl Turkle wskazuje na jej najważniejsze elementy, pisząc o fragmentaryzacji, elastyczności, multiplikacji i heterogeniczności¹⁷³. W konkretnym wymiarze jednost-

¹⁷² Ciekawą metaforę na określenie tego zjawiska proponuje Bartolomé Resso, okrzyknięty przez media „Umberto Eco 2.0”, który porównuje literaturę powstającą przy udziale tego typu aplikacji do budowli architektonicznej: „Wszystkie elementy moich książek, od pomysłów po język, zostały stworzone przez ludzi. Ile osób budowało kościół Sagrada Família? Wszyscy wiedzą, że tysiące, może setki tysięcy, ale kiedy zapytam pana, kto jest autorem tego budynku, powie mi pan, że Gaudí. Uważam, że z literaturą jest podobnie”. Por. P. Zańko, *Literatura 2.0. Czy leci z nami autor?*, http://www.futuronauta.citru.uj.edu.pl/artykuly/-/journal_content/56_INSTANCE_2PHw/4532131/5043185 [dostęp: 16.04.2014].

¹⁷³ Por. S. Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York 1997, s. 178.

kowym realizuje się to chociażby poprzez płynną tożsamość użytkownika nowych mediów, której sprzyja mechanizm immersji czy awataryzacja. Podmiot w świecie wirtualnym jest podobnie modelowany, poddany *photoshopowi* jaźni, w wyniku czego powstaje nowy typ osobowości – podmiot deiktyczny, traktujący swoje „ja” jako pustą tubę, przez którą w odpowiednim czasie wypowiedzą się adekwatne postaci¹⁷⁴. Płynność, elastyczność, rozmycie tożsamości charakterystyczne dla użytkownika nowych mediów, operującego swoimi właściwościami tylko przez chwilę, nieustannie je modyfikującego, wyznaczającego nowy typ czytelnika, odnoszącego się do tekstu wyłącznie na poziomie estetycznym. Jego programowa ulotność uniemożliwia mu odczytanie znaczeń, konstruowanych zawsze w konkretnym odczytaniu kulturowym, zakładającym pewne stabilne punkty odniesień ideologicznych, społecznych czy moralnych. Brak tych stabilnych konstrukcji powoduje, że lektura to akt chwili, wyraz działania teraźniejszości, pozbawiony odniesień do przeszłości i nieprojektujący przyszłości. Powstająca w ten sposób tożsamość deiktyczna, niemająca stałego znaczenia denotacyjnego, konstruowana jest przez samą lekturę nowych mediów, w tym przede wszystkim przez narrację technologii.

Idąc tym tropem, można spojrzeć na powstającą komunikację literacką konstruowaną pod silnym wpływem urządzeń nowych mediów jak na rzeczywistość symulakryczną. Przywołana tu teoria *simulacrum* Jeana Baudrillarda, zakładając niemożliwość wyraźnego rozróżnienia między rzeczywistością empiryczną a symulowaną, konotuje sytuację komunikacyjną, w której oryginał i falsyfikat przenikają się w sposób płynny¹⁷⁵. Myśl tę rozwija Umberto Eco, widzący w teorii hiperrealności możliwość zatarcia się granic między rzeczywistością a jej obrazem¹⁷⁶. Staje się to doświadczeniem współczesnej kultury przestrzeni symulaków, o czym przypominają chociażby parki rozrywki typu Disneyland czy multimedialne muzea. Istotą doświadczenia hiperrealności staje się uwiarygodnienie przedstawienia, a zarazem prowadzi ona do wyeksponowania sztuczności rzeczywistości. Historyczne czy kulturowe konteksty rzeczywistości, do której odnosi się przekaz, podlegają zatem tej samej weryfikacji co elementy symulowane, w efekcie zamazując granice między prawdą a falsyfikatem. Co więcej, to, co symulowane, ze względu na swoją niedookreśloną ontologię, wydaje się prawdziwsze, bardziej namacalne, żywe i zmysło-

¹⁷⁴ Por. G. Kupiński, *Narodziny podmiotu wirtualnego*, Kraków 2008, s. 147.

¹⁷⁵ Nieco inaczej kwestię tę rozumie Slavoj Žižek, wyraźnie rozdzielając kwestię symulacji jako rzeczywistości powoływanej do istnienia bez możliwości odwołania się do jej realnego reprezentanta, oraz imitacji, która istnieje w rzeczywistości i za pomocą odpowiednich środków jest transponowana do rzeczywistości wyobrażonej. S. Žižek, *Cyberprzestrzeń jako zawieszenie funkcji Pana*, [w:] tegoż, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 185-223.

¹⁷⁶ Eco dowodzi tej teorii, analizując współczesne fascynacje kulturą średniowiecza, która dzięki rekwizytom współczesnym i wyobrażeniom ukształtowanym przez kulturę medialną staje się czasem namacalnym, żywą obecnością przeszłości dziś. U. Eco, *Travels in Hyperreality*, Orlando 1986, s. 59-86.

we. Zjawisko takiego zamazywania granic, będące wyrazem procesu symulakryzacji, daje się zaobserwować we współczesnej literaturze (np. *historical fantasy*). Wychodząc z założenia, że uobecnione w teraźniejszości ślady przeszłości są jedynie wytworami współczesnych wyobrażeń, nabierających konkretnych kształtów za pomocą znaków i symboli podsuwanych przez macierzystą, otaczającą nas kulturę (tu specyficznie kulturę nowych mediów), tekst w warstwie fabularnej łączy różne skojarzenia związane z różnymi rodzajami oglądu świata. I tak z jednej strony pojawiają się ślady rzeczywistości odsyłające do konkretnych faktów czy wydarzeń, z drugiej zaś przywoływane są fantazmaty przynależne do sfery *simulacrum*. Między nimi zaciera się granica, bowiem oba typy odniesień konstruuje jeden świat możliwy¹⁷⁷, rzeczywistość trzecią¹⁷⁸ – zawsze niepełną, rozbitą, składaną na nowo zgodnie z obowiązującymi w danym czasie zasadami formy. Pozostaje ona subiektywnie odczytaną rzeczywistością pamięci, w której pomiędzy *mimesis* i *simulacrum* zachodzi proces upodabniania się, wzajemnej identyfikacji i to za pomocą języka (rozumianego szeroko jako forma komunikacji), którym się opowiada. W tym kontekście można rozumieć konstatację Kazimierza Bartoszyńskiego, widzącego rzeczywistość przedstawioną jako zespół przedmiotów wyłączonych z właściwych przeświadczeń o istnieniu czy nieistnieniu rzeczy, ale poddanych ontologicznej reinterpretacji ze względu na samą opowieść¹⁷⁹. Tym samym symulacja staje się jednym z kluczowych zabiegów współczesnej narracji (np. T. Różycki, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*), w której zyskuje szczególne cechy prawdziwościowe.

Zagadnienia: właściwości nowych mediów i ich wpływ na literaturę drukowaną, blog i literatura hipertekstualna w druku, tekst wobec wirtualności, interaktywności, gier komputerowych, RPG, gry paragrafowe, sytuacja odbiorcy w nowych mediach i w nowej literaturze.

Przedstawione powyżej sposoby konstruowania komunikacji literackiej pokazują, że media stanowią nie tylko bardzo poważną dziś platformę przekazu i kontaktu z odbiorcą w dialogu kulturowym, ale także inspirację dla literatury ze

¹⁷⁷ Por. A. Kruszyńska, *Teoria światów możliwych w badaniach literackich*. Tekst wygłoszony na konferencji poświęconej literaturze fantastycznej w Warszawie w maju 2002 r. Dostępny online: <http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/mozl.html>

¹⁷⁸ Por. Cz. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, cyt. za: M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 51.

¹⁷⁹ Por. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści?*, Kraków 2004, s. 71-76.



względu na specyfikę języka, którym się posługują. Wśród licznych wymienianych już konsekwencji wpływu mediów na powstającą obecnie literaturę można wskazać za Svenem Bikertsem jeszcze trzy: uleganie tendencjom do erozji języka, spłaszczenie perspektywy historycznej oraz osłabienie roli jednostkowego „ja”. Erozja języka daje się zaobserwować poprzez zastępowanie rozbudowanej składni krótkimi i zwięzłymi formami wypowiedzi, unikającymi metaforycznych określeń i subtelności interpretacyjnych, tym samym przyczyniając się do zaniku ironii. Spłaszczenie perspektywy historycznej to efekt ukierunkowania na terażniejszość odczytania, nie zaś na badanie źródeł i prawdziwości przekazu. Co więcej, ta tendencja budowana jest w oparciu o powszechne przekonanie, że „zawsze było tak jak teraz”. Trzecie zjawisko Bikerts nazywa społecznym totalizmem, powodującym zanik indywidualności na rzecz zaniku dystansu pomiędzy jednostkami, co spowodowane jest rozwojem technologicznym¹⁸⁰. Opisane tu mechanizmy kulturowe jawią się jako bezpośrednie konsekwencje medialności, która przestaje odnosić się tylko do rzeczywistości opisanej za pośrednictwem technik audiowizualnych, ale staje się też cechą konstytutywną kultury rozumianej jako narracja, a co za tym idzie – i literackości. Można zaobserwować, jak rzeczywistość zaczyna przejmować cechy wideoklipu, jej obraz jest konstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwیلowością, migawkowością – tak właśnie postrzega tę rzeczywistość literatura. Niemal każdy produkowany dziś tekst posługuje się techniką zmieniającego się obrazu znaną z przekazu telewizyjnego. Kalejdoskop nachodzących na siebie klisz cechuje: sensoryczność, momentalność, zmienność. W odbiorze zanika linearny sposób odczytywania (bowiem taki jest niemożliwy ze względu na nadmiar atakujących obrazów), zastępowany porządkiem opartym na równoczesności i wielości; wzrok ślizga się po powierzchni, nie próbując nawet łączyć ze sobą pojedynczych znaków w jakiś spójny system, ale stara się uchwycić obrazy w całości. Zeidler-Janiszewska zauważa:

Człowiek traci coraz bardziej ów wielki dar tworzenia świata za pomocą słowa. Żyje niemo: rozwarstwiony na piętra [...] słucha oczyma. Gubi wewnętrzny wzrok, słowo staje się pozorem. [...] Jego ucho przestaje słyszeć. Świat odbiera jeszcze tylko za pomocą oka¹⁸¹.

Tym samym proces przyswajania tekstu zaczyna być zbieżny z mechanizmami przyswajania przekazów audiowizualnych: telewizyjnych czy komputerowych, gdzie już nie tyle sam tekst jest znaczący, ile jego graficzne opracowanie, typografia, przestrzenne zorganizowanie, tzw. graficzna warstwa tekstu.

¹⁸⁰ Por. S. Bikerts, *The Gutenberg Elegie – The Fate of Reading In an Electronic Age*, cyt. za: M. Filiciak, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 124.

¹⁸¹ A. Zeidler-Janiszewska, *Pismo, wolność, władza*, [w:] *Aksjologiczne spectrum sztuki*, t. 2, red. P. Kawiecki, Gdańsk 1996, s. 48.

III. Remediacje tekstu literackiego. Narracje wobec technologii

Wraz z mediami audiowizualnymi, a szczególnie nowymi mediami, pojawia się nowy stan skupienia literatury, który tradycyjną formę przekazu (książkę drukowaną) zastępuje cyfrową płynną substancją. W nowej cyberprzestrzeni zarówno pojęcie słowa, jak i samego tekstu domaga się ponownego zdefiniowania, gdyż tradycyjne pojęcia literaturoznawcze, odnoszące się do formy, sprawdzają się w niewielkim stopniu, bowiem „na naszych oczach książkę zastępuje coś – zdawałoby się – mniej substancjonalnego, coś co z trudem przychodzi uznać za ciało stałe, coś jakby rozrzedzone i rozproszone”¹⁸². Nagromadzenie określeń modalnych w odniesieniu do powstających zjawisk literackich nie zostało użyte przypadkowo, odnosi się do właściwości powstającej pod wpływem mediów audiowizualnych i nowych mediów literatury, wymykającej się wciąż procesowi semiozy. Tym samym zaistniała sytuacja zmusza do redefinicji klasycznie rozumianych pojęć literatury czy literackości, tekstu oraz gatunku w odniesieniu do zjawisk kultury audiowizualnej i multimedialnej¹⁸³.

Zagadnienia: nowa literatura – nowe formy przekazu literackiego.



1

Literatura – tekst – gatunek w przekazie medialnym

Jonathan Culler w eseju *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?* zwraca uwagę na fakt, że obecnie niezwykle trudno definiować lite-

¹⁸² K. Uniłowski, *Kup Pan...*, dz. cyt., s. 249.

¹⁸³ Maryla Hopfinger, analizując sytuację literatury w kulturze współczesnej, odnosi się do trzech typów kultury: werbalnej (wywiedzionej z tradycji Gutenbergo), audiowizualnej (ukształtowanej pod wpływem kina i ugruntowanej w połowie XX wieku) oraz multimedialnej, rozumianej jako epoka komputerowa, kształtująca się jeszcze obecnie. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

raturę w odróżnieniu od innego typu tekstów¹⁸⁴. Wszak to, co literackie, staje się udziałem zjawisk nieliterackich – filmu, przekazów telewizyjnych (np. reklamy, teledysków), gier komputerowych, a literatura zapożycza mechanizmy i rozwiązania medialne do swoich narracji, o czym była mowa w poprzednim rozdziale. Ukształtowane przez formalistów rosyjskich, fenomenologów czy szkołę praktycznych strukturalistów wyznaczniki literackości nie dadzą się do końca obronić w kontekście kultury audiowizualnej i kultury nowych mediów. Wymienione tu szkoły metodologiczne upatrywały istoty literackości w tworzywie językowym i roli słowa, które zatrzymuje na sobie uwagę odbiorcy¹⁸⁵. Literatura, wysuwając język na plan pierwszy, stawia opór czytelnikowi poprzez zacieranie jednoznaczności przekazu, zwracając uwagę na samą siebie. Tym samym język poprzez specyficzne uporządkowanie w tekście według pewnego wzoru (np. rytm w prozie, rym w poezji) staje się dla czytelnika wyzwaniem. Ponadto, elementy języka w tekście literackim nigdy nie funkcjonują w izolacji, ale zawsze pozostają w pewnej relacji dźwięku i znaczenia, struktury gramatycznej i tematu, co pozwala ustalić, w jakim stopniu każdy z poszczególnych elementów wpływa na ostateczny kształt dzieła¹⁸⁶. Wykazane tu cechy literackości z powodzeniem są jednak wykorzystywane przez przekazy medialne (np. reklamy) o wiele częściej i w większym stopniu niż w tekstach literackich, co każe spojrzeć na te właściwości nie tylko w perspektywie literatury. Kiedy mowa o języku jako narzędziu komunikacji, należałoby też zauważyć, że na scenie komunikacyjnej – obok słowa – ważną rolę spełnia znak audiowizualny. Słowo przestaje funkcjonować w pewnej izolacji lub w binarnej opozycji między dźwiękiem a zapisem graficznym, ale zostaje wzbogacone nową materią semiotyczną¹⁸⁷. Audiowizualny zbiór znaków, ze względu na swoje bogactwo i zróżnicowanie, ogranicza rolę języka, zwalniając go z obowiązku konstruowania obrazu świata przedstawionego w przekazie, na rzecz funkcji komunikacyjnej. Co więcej, ten typ kultury dowartościowuje słowo mówione, które zostaje zintegrowane z przekazem audialnym (radiowym) i audiowizualnym (kinowym i telewizyjnym). Jednocześnie rozwijająca się kultura multimedialna (nowych mediów), oparta na piśmienności posttypograficznej, rewaloryzuje słowo pisane, które pojawia się na ekranach

¹⁸⁴ Por. J. Culler, *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 2002, s. 27-53.

¹⁸⁵ Formaliści rosyjscy kładli nacisk na autoteliczność słowa i siłę oddziaływania dźwiękowego, które konstytuuje znaczenie, fenomenolodzy zwracali uwagę na fikcjonalność warstwy słownej, składającej się z quasi-sądów (a zatem literackość opierałaby się na językowym statusie dzieła), strukturaliści zaś widzieli istotę literackości w nadmiarze uporządkowania przekraczającym wymogi zwykłej międzyludzkiej komunikacji („ład ponad potrzebę”), A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 79-131, 197-230.

¹⁸⁶ Por. J. Culler, *Teoria literatury...*, dz. cyt., s. 40.

¹⁸⁷ Por. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 77.

i monitorach urządzeń elektronicznych, stając się zarazem elementem przekazu, jak i znakiem graficznym, czego wyrazem są zjawiska piśmienności obrazu oraz ikoniczności pisma¹⁸⁸. Jak pokazują powyższe sytuacje, język – a wraz z nim słowo – zostają przez kulturę audiowizualną i multimedialną włączone w mechanizmy komunikacyjne właściwe dla tego typu przekazów, „literą tekstu staje się w równej mierze słowo, co ruchomy i nieruchomy obraz czy dźwięk”¹⁸⁹. Granice między językiem werbalnym a audiowizualnym, piśmiennym a cyfrowym zostają zatarte, elementy języka wchodzą w relacje już nie tylko między sobą, ale i z poszczególnymi składnikami tekstów audiowizualnych (np. rytm oddany za pomocą montażu filmowego) czy nowych mediów (np. kompozycja a struktura powieści hipertekstowej).

Obok języka jako wyróżnika literackości wymienia się także fikcjonalność, określającą specyficzną relację tekstu do świata zewnątrzliterackiego. Jak zauważa Kazimierz Bartoszyński, tekst literacki jest przede wszystkim zdarzeniem językowym, które konstruuje świat możliwy, stabilny według raz przyjętych założeń¹⁹⁰. Za fikcjonalny świat rozumie się zespół przedmiotów niemieszczący się w normalnym polu odniesienia odbiorców powieści, lecz w polu przedmiotów wyłączonych z właściwych przeświadczeń o istnieniu czy nieistnieniu rzeczy. Przez umieszczenie ich w takim układzie przedmioty te ulegają ontologicznej reinterpretacji, stając się częścią rzeczywistości, którą czytelnik uznaje za wiarygodną czy prawdopodobną. To właśnie kontekst interpretacyjny, inny przy każdym indywidualnym odczytaniu (bowiem ustanawia na nowo relacje dzieła do rzeczywistości), stanowi według zwolenników tej teorii wyznacznik literackości. Otwarcie pola interpretacyjnego charakterystyczne dla fikcjonalności odróżnia literaturę od dyskursu nieliterackiego¹⁹¹. Z drugiej strony, granice między fikcjonalnością a historycznością w wieku XX nie są bynajmniej stałe, można wszak przywołać przykłady, kiedy powieść konstruuje swój świat przedstawiony na potwierdzonym dokumentami kontekście, który nie pozostawia czytelnikowi pola do interpretacji lub odwrotnie – tworzone są teksty predestynowane do dokumentalności, noszące znamiona literackości, jak choćby reportaż czy dziennik. Jeszcze większe zastrzeżenia może budzić status fikcjonalności w odniesieniu do zjawisk mediów i nowych mediów, w których pojawia się np. koncepcja faktu

¹⁸⁸ Por. M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne, Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 205-231.

¹⁸⁹ E. Szczęsna, *Poetyka, mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 38.

¹⁹⁰ Por. K. Bartoszyński, *O fikcjonalności*, [w:] tegoż, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 71-76.

¹⁹¹ Por. J. Culler, *Teoria literatury...*, dz. cyt., s. 42.

medialnego, czyli konstruowanie w przekazach medialnych informacji niezgodnych z prawdą, ale mających wpływ na opinię publiczną i kształtujących komunikację kulturową, czy *switching* tożsamości, polegający na przyswajaniu przez użytkowników radia, telewizji, internetu doświadczeń ukazywanych w mediach i integrowaniu ich ze swoimi osobistymi¹⁹². Media zacierają granicę między fikcją a rzeczywistością poprzez reprodukcję realności, co prowadzi do utożsamiania tekstów medialnych z doświadczaną fizyczną realnością¹⁹³, a w efekcie do przyjmowania kreowanych za pomocą mediów wydarzeń za własne (autentyczne, swojskie, bezpośrednio doświadczane). Ponadto, wraz z pojawieniem się kultury audiowizualnej, można mówić o „wspólnocie fabularnej”, dzięki której teksty literackie *sensu stricto* stają się podstawą przekazu radiowego, telewizyjnego czy sieciowego, ale także naśladują literaturę w konstruowaniu charakterystycznych dla swojego typu przekazu tekstów, przekraczając własne granice i korzystając z literackich sposobów opowiadania. Ale owa wspólnota fabularna dzięki zjawiskom mediów audiowizualnych i nowych mediów zyskuje jeszcze inne znaczenie. Po pierwsze, można zauważyć, że dzięki przekazom audiowizualnym treść i fabuła, których nośnikiem aż do XX wieku była literatura, zaczynają funkcjonować równolegle w formach medialnych, czego przykładem może być tekst literacki czytany w audycji radiowej, zaadaptowany na potrzeby filmu czy gry komputerowej lub funkcjonujący w sieci. Po drugie, o czym była mowa w pierwszym rozdziale, koncepcja wspólnoty fabularnej koresponduje z ideą konwergencji, zgodnie z którą fabuła może być konstytuowana w różnych mediach i składać się na całość rozumianą jako wypadkowa lektur poszczególnych typów przekazów. Można zatem przyjąć, że nowe media przejmują dotychczasowe obowiązki tradycyjnych form komunikacji (w tym komunikacji literackiej), stając się nową ramą (kontekstem komunikacyjnym) tekstu, w którym musi on funkcjonować. Trudno dziwić się więc, że wraz z nałożeniem na sytuację komunikacyjną nowych technologii zmienia się również sytuacja nadawczo-odbiorcza, a wraz z nią tekst i jego kod, co powoduje, że przekaz literacki przybiera inną niż tradycyjna postać. Ta specyficzna reinterpretacja przez media i nowe media tekstu nakłada na pojęcie literackości filtr technologiczny, a wraz z nim charakterystyczną perspektywę widzenia rzeczywistości i projektowania zdarzeń.

Wśród innych wyznaczników literackości wymienia się też obrazowość, estetyczność, intertekstualność i autoteliczność. Zwracano m.in. uwagę na umiejętność wywoływania w świadomości czytelnika obrazu mentalnego przez tekst literacki,

¹⁹² Więcej o tym pisałem w: A. Regiewicz, *Tolerancja wobec tożsamości medialnej*, „Tolerancja. Studia i szkice” 2012, t. 16, s. 28-38.

¹⁹³ Por. J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, tłum. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być...*, s. 77; J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

w czym miała pomagać warstwa przedstawień konstytuująca w umyśle odpowiedni obraz. Pomijając polemikę, która toczyła się w wieku XX¹⁹⁴, można jedynie powiedzieć, że wraz z rozwojem kultury audiowizualnej, a potem multimedialnej, koncepcja obrazowości jako wyznacznika literackości traci rację bytu, gdyż to właśnie media stają się dziś producentem wyobrażeń, tym samym przejmując tę funkcję od literatury. Teoria estetyczności natomiast każe spoglądać na literackość jako na zjawisko oddzielone od praktycznych kontekstów wypowiedzi, po raz kolejny kierując uwagę na językową nadorganizację tekstu. Jednocześnie koncepcja ta kładzie nacisk na kategorię odbioru, w której realizuje się zasada przyjemności obcowania z dziełem, nosząca znamiona przeżycia wewnętrznego. Istotą literackości nie byłby więc sam przekaz idei, treści ani też sposób tegoż przekazu, ile właśnie sama przekazywalność, czy – jak mówi Culler – „opowiadalność”, w której czytelnik odnajduje rozkosz¹⁹⁵. Po przełomie poststrukturalistycznym zwrócono także uwagę na dwie kolejne cechy literackości: intertekstualność i autoteliczność¹⁹⁶. Zgodnie z pierwszą własnością literackość charakteryzowałaby się relacyjnością i dyskursywnością tekstu wobec innych – wcześniejszych – zdarzeń językowych. Przekaz literacki staje się nim ze względu na umieszczenie go w tradycji, pozwalającej na odczytanie zarówno w odniesieniu do tego, co cytowane, zapożyczone, konwencjonalne, jak i nowe, odmienne, niepowtarzalne. Ta relacyjność otwiera pole do interpretacji, postrzegając tekst literacki jako narzędzie komunikacyjne (literackość rozumie się jako umiejętność nawiązywania, parafrazowania czy polemizowania). Ten dialogiczny charakter tekstu literackiego, odwołujący się i do relacji wewnątrztekstowych, i zewnątrztekstowych, poszukujących związków z innymi utworami (na poziomie poetyki, genologii, tematyki, symboliki), każe ponownie przyjrzeć się samemu dziełu. Owa autoteliczność charakterystyczna dla dzieła literackiego pozwala skupić się mu na sobie samym, a zatem o literackości decydowałaby samoświadomość tekstu literackiego.

Przywołane powyżej wyznaczniki literackości z łatwością jednak można zakwestionować w odniesieniu do wyjątkowości dzieła literackiego, czego mają świadomość teoretycy literatury zajmujący się tym problemem. Jak bowiem zauważa Edward Balcerzan, żadna teoria nie jest w stanie jednoznacznie i całościowo określić pojęcia literackości, gdyż ta jawi się jako „tymczasowy, zmienny wybór

¹⁹⁴ Por. J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 174-185.

¹⁹⁵ J. Culler, *Teoria literatury...*, dz. cyt., s. 44.

¹⁹⁶ Trzeba przypomnieć, że poststrukturaliści kwestionują tradycyjne wyróżniki literatury, zarzucając koncepcji literackości esencjonalność i ahistoryzm. S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, [w:] *Granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 15.

z repertuaru o niejasnych granicach i niedających się wyczerpać możliwościach”¹⁹⁷. Określenie literackości staje się kłopotliwe nie tylko z powodu niemożliwości wskazania konkretnych i substancjonalnych właściwości tekstu, ale i z powodu zmienności samej literatury, która – jak pokazał to rozdział poprzedni – przejmując mechanizmy z przekazów audiowizualnych i nowych mediów, włączając je w tradycyjne formy zapisu literackiego. Ze względu na wprowadzanie do literatury znaków innego typu (plastycznych, audiowizualnych) językowe wyznaczniki literackości okazują się niewystarczające. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy uznać, że literackość przysługuje także pewnym tekstom audiowizualnym czy multimedialnym, ponieważ nie tylko literatura zmienia się pod wpływem mediów, ale i media pod wpływem literatury. Granice między literackością a medialnością stają się płynne, a ruch pomiędzy nimi odbywa się w obie strony. Jak badać taką transgraniczną rzeczywistość literacką? Jak pisze Seweryna Wysłouch: „Różnorodna rzeczywistość multimedialna wymaga narzędzi semiotycznych, uruchomienia kategorii znaku i kulturowej definicji tekstu”¹⁹⁸, tym samym pozwala badać na jednym poziomie teksty typu werbalnego, audiowizualnego czy multimedialnego, wykonując na nich te same operacje semiotyczne (na znakach ikonicznych, językowych czy audiowizualnych). Badając same mechanizmy funkcjonujące w ramach przekazów literackich, filmowych, telewizyjnych, cyfrowych, analizuje się podobieństwo technik konstruowania świata przedstawionego (poetykę, metaforykę, symbolikę), co pozwala wysnuć wnioski na temat paralelności operacji mentalnych dokonywanych podczas budowania różnych typów przekazów za pomocą odmiennego tworzywa¹⁹⁹. Taka konstatacja jest o tyle możliwa, o ile przyjmie się koncepcję tekstowego charakteru dzieła literackiego.

Pojęcie tekstowości²⁰⁰ wywiedzione z semiotycznej teorii kultury pozwala definiować każdy rodzaj przekazu kulturowego jako pewną całość informacyjną,

¹⁹⁷ E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 262.

¹⁹⁸ S. Wysłouch, *Ruchome granice...*, dz. cyt. s. 21.

¹⁹⁹ Takie podejście do badania tekstu prezentuje ujęcie transdyscyplinarne, skupiające się na zjawiskach granicznych różnych typów sztuk i przekazów, w tym literatury i mediów audiowizualnych oraz nowych mediów. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 29 i nast.

²⁰⁰ W refleksji nad tekstem pojawiają się dwie tendencje badawcze: językowo-komunikacyjna (lingwistyczna), postrzegająca tekst jako przekaz językowy, akt komunikacji złożony z odpowiedniej sekwencji zdań spójnej znaczeniowo; oraz komunikacyjno-semiotyczna (kulturoznawcza), traktująca tekst jako strukturę, której składniki tworzą odpowiedni w danej kulturze system semiotyczny. To drugie ujęcie – semiotyczne – pozwala na jednej płaszczyźnie badać tekst pisany, dzieło malarskie, architektoniczne oraz przekaz audiowizualny i takie rozumienie tekstu zostaje użyte w dalszych rozważaniach. S. Żółkiewski, *Przedmowa*, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb., oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 29.

mającą charakter znakowy, zorganizowaną w pewien sposób w ramach początku i końca oraz przyjmującą określoną perspektywę spojrzenia (zazwyczaj nadawcy) w danym przekazie²⁰¹. Ta niezwykle esencjonalna definicja podkreśla kilka aspektów właściwości tekstu: całościowość, spójność, znakowość, skończoność, tym samym przywołując zarysowaną przez Jerzego Ziomek teorię tekstu kultury²⁰². Po pierwsze, każdy tekst kultury – podobnie jak zwykły przekaz werbalny – musi zostać wyrażony, a zatem zakomunikowany przez kogoś komuś, z tym jednak zastrzeżeniem, że w przypadku tekstu kultury wyrażanie nie ogranicza się wyłącznie do relacji indywidualnej, zakłada ponadto odbiorcę potencjalnego, wirtualnego. Kolejną cechą tekstu kultury jest odgraniczenie, które w zwykłej komunikacji sprowadza się do wyznaczenia granic początku i końca komunikatu, w tekście kultury zaś przybiera postać ramy (obramowania kulturowego) ustanawiającej dany przekaz w określonym kontekście czasowym, przestrzennym, tematycznym itp. Jako trzecią właściwość Ziomek wymienia strukturalność, czyli zorganizowanie i uporządkowanie tekstu podległe celowi nadawcy. To wtórne uporządkowanie znaków, wyrwanie ich z naturalnego stanu i nadanie im dodatkowego znaczenia ze względu na intencje nadawcy staje się konstytutywną cechą komunikatu kulturowego. Ostatnia z właściwości – utrwalenie – wydaje się najistotniejszą cechą tekstu kultury, bowiem zdolność przetrwania w pamięci kulturowej społeczności w miarę bez zniekształceń stanowi naturalny odruch każdego znakowego przedmiotu kultury. Utrwalanie tekstu w obiegu kulturowym jest przechowywaniem w pamięci, ze starannością i dbałością o możliwie jego niezmienny kształt. Przyjęcie kulturoznawczej koncepcji tekstu, uznającej wielokodowość i wielokanałowość przekazu językowego, a tym samym postrzegającej tekst jako makroznak złożony z jednostek heterogenicznych pod względem semiotycznym (fonicznych, graficznych, motorycznych, konsytuacyjnych²⁰³), pozwala na włączenie do wspólnego obszaru rozważań komunikację audiowizualną i multimedialną. Problem ten szczegółowo analizuje Ewa Szczęśna we wprowadzeniu do *Poetyki mediów*, pisząc, iż „znak tekstowy jest również znakiem medialnym, którego specyfika wyznaczana jest przez określone medium”, dotyczy to zarówno znaku literackiego, jak i filmowego, muzycznego czy cyfrowego²⁰⁴.

²⁰¹ Takie rozumienie tekstowości pojawia się przede wszystkim w badaniach literaturoznawczych, wprowadzone zostało m.in. przez Rolanda Barthes'a: „Wszelka skończona wypowiedź, stanowiąca całość [*unifié*] z punktu widzenia treści, dokonana i ustrukturyzowana dla celów wtórnej komunikacji, podlegająca konwencji [*culturalisée*] innym niż czysto językowe”. R. Barthes, *La Linguistique du discours*, cyt. za: M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 253.

²⁰² Por. J. Ziomek, *Symbol wśród tekstów kultury*, [w:] tegoż, *Prace ostatnie. Literatura i Nauka o Literaturze*, Warszawa 1994, s. 154-176.

²⁰³ Por. G. Habrajska, *Komunikacyjna analiza i interpretacja tekstu*, Łódź 2004, s. 10.

²⁰⁴ E. Szczęśna, *Poetyka mediów...*, dz. cyt., s. 15.

W każdym przypadku to dane medium determinuje sposób użycia znaku, który wyrwany ze swego naturalnego porządku zostaje użyty w sposób wtórny zgodnie z określoną sytuacją komunikacyjną. Dany system semiotyczny buduje tekst, modulując znaczenie, choć jednocześnie zmiana kodu semiotycznego nie powoduje utraty znaczenia, można wszak wyobrazić sobie adaptację tekstu literackiego, która posługując się innym systemem semiotycznym kreuje znaczenia podobne do przekazu pisanego. A zatem „zmiana systemu znaków oznacza [...] zmianę sposobu istnienia tekstu, a nie umożliwianie kreowania znaczeń (zablokowanie wszelkiej tekstowości)”²⁰⁵. Wspólnym mianownikiem dla różnego typu tekstów będzie więc zdolność do generowania znaczeń, rodzącego się pod wpływem specyficznego systemu semiotycznego (właściwego dla poszczególnych typów przekazów). Przyjęcie takiego rozumienia tekstowości jako wspólnego mianownika dla różnego typu tekstów werbalnych, audiowizualnych i nowo medialnych rozwiązuje problem płynnych granic między literackością a medialnością.

Sprowadzanie każdego rodzaju przekazu kulturowego do kategorii tekstu jest zbieżne z poststrukturalistyczną ideą „tekstu bez granic”, pozwalającą badać każdy przekaz w jego relacyjności i dialogiczności do innych tekstów – także innego typu przekazu. Jak zauważa Michał Głowiński, struktura znaczeniowa tekstu nigdy nie jest czymś raz na zawsze ustalonym i stałym, „jest ona aktywnym uczestnikiem relacji, jaka powstaje między nią a tymi, dla których jest przeznaczona”²⁰⁶. Owa relacyjność nie jest jednak zapisana w strukturze samego dzieła, ale raczej stanowi efekt oczekiwań samego czytelnika, którego lektury, doświadczenia, uwarunkowania społeczne i kulturowe pozwalają na dostrzeżenie możliwych dyskursów tam zawartych. Ta modalność tekstu konotuje pragmatyczne, operacyjne czy inaczej egzystencjalne podejście do tekstu, opierające się na subiektywnej perspektywie czytelnika. Tym samym binarna opozycja literackie-nieliterackie (medialne), bazująca przede wszystkim na ujęciu syntaktycznym, zostaje unieważniona, bowiem współczesny odbiorca kultury konsumuje na równi tekst literacki i przekaz audiowizualny, a ich rola w konstruowaniu imaginariów współczesnej kultury wydaje się podobna²⁰⁷. Przeorientowanie komunikacyjne, odbywające się w związku z przesunięciem akcentu na lekturę tekstu, powoduje też zmianę w rozumieniu tekstowości, pojawiają się takie właściwości, jak skrócenie dystansu komunikacyjnego ze względu na subiektywną lekturę, tymczasowość i ulotność związane z dyskursywnością interpretacji czytelniczej,

²⁰⁵ Tamże, s. 17.

²⁰⁶ M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 67.

²⁰⁷ Chodzi tu o konstruowanie obrazu mentalnego pod wpływem obrazów audiowizualnych i obrazów literackich, nie zaś o siłę oddziaływania na odbiorcę, gdyż ta zdecydowanie większa jest po stronie mediów.

a tym samym rozproszone autorstwo, w które wpisuje się koncepcja negocjowania znaczeń. Takie rozumienie tekstu otwiera drogę dla literatury powstającej w świecie cyfrowym zgodnie z wyznacznikami nowych mediów. Podobnie jak każdy fakt artystyczny w nowych mediach, tak i dzieło literackie przyjmuje cechy charakterystyczne dla sztuki multimedialnej (cyfrowej), którą Ryszard W. Kluszczyński definiuje poprzez:

procesualność (w miejsce przedmiotowości), komunikacyjność (zamiast przedstawienia, reprezentacji), interakcję (przeciwstawioną kontemplacji), nielineraność (wypierającą lub zastępującą linearność), hipertekstualność (zastępującą tekstualność), nawigację (przeciwstawioną lekturze), telematyczność (wchodzącą w nieuchronny i poniekąd paradoksalny dialog z taktylizmem), immersyjność (poszerzającą przestrzeń kontaktu z dziełem, zastępującą dystans percepcyjny przez zaangażowanie cielesno-zmysłowe, które staje się zarazem skrajną postacią taktylizmu)²⁰⁸.

Pozwala to zrozumieć niezwykle sytuację, w jakiej stawia współczesnego odbiorcę kultura multimedialna, uniemożliwiająca odczytywanie tekstu jako konfiguracji znaków wyróżniającej się spójnością, całościowością i skończonością, jak zakładano pierwotnie. Miejsce spójności formalnej (kohezji) w przekazach multimedialnych zastępuje spójność semantyczna (koherencja), choć i ta i jest modalna ze względu na czytelnika, aktywizującego swoją wiedzę o świecie w procesie odbioru i nadającego sens poszczególnym elementom struktury tekstu. Spojrzenie holistyczne staje się niemożliwe, gdyż możliwość całościowego rozumienia tekstu zostaje sprowadzona do subiektywnej interpretacji warunkowanej doświadczeniem kulturowym. Co więcej, interpretacyjne podejście do tekstu powoduje rozbijanie jednolitej znaczeniowej konstrukcji całości, niszcząc dotychczasową linearność na rzecz fragmentarycznego i przestrzennego poznania, co otwiera drogę dla konstruowania literatury w środowisku sieciowym. Można zatem jeszcze raz potwierdzić, że technologie wpływają na formy tekstowe i określają sposoby komunikacji literackiej, warunkując jej odbiór oraz przyciągając i angażując autorów dysponujących określonymi predyspozycjami medialnymi. Owe zdolności mają charakter twórczy, wnosząc do tekstu określoną intencję twórczą (nikt wszak nie odmówi autorskiej wizji reżyserom adaptującym na film tekst literacki), ale także ze względu na specyfikę kodu danego medium, w którym się poruszają, wymagają odwołania się do określonych ram, w których dany typ przekazu funkcjonuje. Podsumowując, można skonstatować, że teksty rozumiane tradycyjnie są w komunikacji artystycznej i codziennej wypierane przez hiperteksty i politeisty, a dotychczasowe mechanizmy spójnościowe zastępowane są mechanizmami uwarunkowanymi przez różne

²⁰⁸ R.W. Kluszczyński, *Film, Wideo, Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 199.

„otwarte źródła” (szczególnie o charakterze medialnym) i poszerzanie zakresu wolności komunikacyjnej. W konsekwencji badanie tego typu tekstów wymaga dziś otwartego podejścia badawczego związanego z komparatystyką interdyscyplinarną czy w tym konkretnym przypadku intermedialną²⁰⁹.

Powyższe rozważania każą na zakończenie tych wstępnych uwag zatrzymać się przy pojęciu gatunkowości i związanych z tym problemami w opisie obecności literatury w mediach i nowych mediach. Do najczęściej pojawiających się określeń związanych z funkcjonowaniem gatunku wobec doświadczeń medialnych i nowych mediów zalicza się kolaż²¹⁰ (pojęcie obecne od czasów awangardy), hybrydę²¹¹ i brikolaż (*bricolage*)²¹². Utrwalone w tradycji gatunki literackie zaczęły przyjmować rozwiązania narracyjne oraz poetykę charakterystyczną dla przekazów medialnych, ulegając przekształceniom, wewnętrznemu rozpadowi tradycyjnych struktur. Jak pokazał rozdział poprzedni, literatura zmieniła się pod wpływem mediów i jej mechanizmów. Z drugiej strony, zauważalne jest zjawisko odwrotne – do struktur multimedialnych anektuje się i przetwarza rozwiązania literackie, począwszy od adaptowania form zastanych (tekstowych), czego przykładem może być publikowanie w sieci tekstu literackiego, do łączenia przekazu literackiego z innymi formami medialnymi w hybrydę medialną, czego wyrazem jest chociażby literatura ergodyczna²¹³. Czy można przykładać tradycyjne pojęcie gatunku do nowo powstających form polisemiotycznych? W badaniach nad geno-

²⁰⁹ Wśród innych określeń pojawiają się propozycje komparatystyki „zewnętrznej”, „antyredukcyjnej”, „integralnej”, „zewnętrznliterackiej” czy „międzyartystycznej”. I. Pošpisil, *Filologicko-areálová studia a projekt OPVK na Ústavu slavistiky FF MU*, [w:] *Dialog Kultur VI*, red. M. Puža, Hradec Kralove 2011, PDF; E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2009, A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 97 i nast.

²¹⁰ Por. R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.

²¹¹ Por. E. Szczęsna, *Poetyka mediów...*, dz. cyt., s. 25.

²¹² Por. M. Deuze, *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture*, „The Information Society” 2006, nr 1 (22), s. 63-75.

²¹³ Literatura ergodyczna to określenie właściwości literatury cybertekstowej, w której czytelnik nie tylko porusza się po wyznaczonych przez tekst znaczeniach i leksjach, ale dokonuje pewnych czynności, pozwalających mu odkrywać kolejne pola znaczeniowe. Przypomina tym samym gracza w grze komputerowej, a sam proces lektury podobny jest do wysiłku bohatera, który musi przebyć określoną drogę, by dojść do celu (końca lektury). Espen J. Aarseth w książce *Cybertekst. Perspektywy Literatury ergodycznej* pisze między innymi: „W przypadku literatury ergodycznej potrzebny jest nietrywialny wysiłek, aby dopuścić czytelnika do przebicia się przez tekst. Jeśli pojęcie literatury ergodycznej ma mieć jakiś sens, musi istnieć także literatura nieergodyczna, gdzie przebicie się przez tekst jest trywialne, bez nakładania na czytelnika pozaumysłowych obowiązków z wyjątkiem (na przykład) ruchu gałki ocznej albo cyklicznym czy arbitralnym przewracaniem kartek”. E. Aarseth, *Cybertekst...*, dz. cyt.

logią transmedialności można zaobserwować dwie tendencje: pierwsza wiąże się z próbą „ugatunkowienia” bezkresu, a więc poszukiwania odpowiednich obszarów gatunkowych, które można by nałożyć na nowe formy rodzące się dziś dzięki mediom, druga natomiast postuluje ucieczkę od centralizacji określoności gatunkowej, czyli „odgatunkowienie”²¹⁴. Edward Balcerzan te dwa powtarzające się i krzyżujące porządki przypisuje kolejno kulturze masowej i elitarnej²¹⁵. W kulturze pierwszego typu widać tendencję do eksponowania wyrazistości stylu czy języka artystycznego, tym samym do tłumaczenia kolejnych powstających tekstów formami genologicznymi i koniecznością przypisywania im jakiejś kategorii. Produkcjom kultury elitarnej towarzyszy rozgardiasz, skłonność do eksponowania oryginalności i wyjątkowości, co prowadzi albo do rozrostu genologicznych wariantów danego przypadku, albo do stworzenia nowego gatunku, który pozwoliłby na jego określenie. Sytuacja taka prowadzi do usprawiedliwiania tworzenia „gatunków jednorazowych”, a tym samym do rozwiązania genologii.

Pojawiająca się dziś literatura negatunkowa nie jest zjawiskiem marginalnym, ale powszechnym, w związku z tym oba procesy wydają się oczywistą koniecznością badań genologicznych. Rodzące się na peryferiach indywidualne formy literacko-medialne można traktować jako przejaw indywidualizmu, rodzaj wypowiedzenia wyłączonego z określonego układu systemowego, ale także zrozumiałe jest działanie mające na celu dokonanie określenia gatunkowego. W rozważanym tu przypadku można odwołać się do teorii pierwotnej jednorodności (prz czasu przedgatunkowego) – zgodnie z którą każdy akt komunikacji artystycznej to część zbioru kolektywnego (świata wypowiedzi) – albo do proponowanej przez Stanisława Balbusa interpretacji Genette’owskiego terminu architekstualności²¹⁶. W ujęciu tym tekst (hybryda) nie musi realizować określonego paradygmatu gatunkowego, ale poprzez swoją reprezentację odnosi się do potencjalnego zasobu form gatunkowych – do pewnych właściwości danego gatunku. Tym samym każdy tekst funkcjonuje w przestrzeni hermeneutycznej, odwołując się do pola genologicznego, w którym mogą znajdować się teksty heterogeniczne, nie tylko zaś teksty paradygmatycznie homogenne (czysto literackie). W efekcie pojęcie gatunkowości należałoby rozpatrywać ponad granicami monomedialności jako pola odniesień genologicznych, do których niezależnie od medium i kodu można odnieść analizowany tekst polimedialny. W ten sposób można by wyjść z impasu, o którym wspomina Ewa Szczęsna, pisząc: „We współczesnej polisemiologicznej i hybrydycznej kulturze, której teksty coraz

²¹⁴ K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 8 i nast.

²¹⁵ Por. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyczna przelom wieków*, red. J. Kozielecki, Warszawa 1999, s. 358-380.

²¹⁶ Por. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia...*, dz. cyt., s. 27.

częściej trudno jest przypisać do określonego gatunku, wyznaczyć dominującą w nich funkcję [...]”²¹⁷. Oznacza to, że pomimo tego, że każda sztuka ma własne środki wyrazu artystycznego i kody, którymi posługuje się, by budować znaczenie, to w rzeczywistości wewnętrzna struktura każdego przekazu determinowana jest celem (intencją) niwelującym te różnice, odsłaniając wspólnotę semantyczną, ale co ciekawe – także i semiotyczną (poprzez poetykę i gatunkowość, które mimo iż posługują się odmiennymi systemami znakowymi, tworzą podobną strukturę tekstową).

Tych kilka wstępnych uwag na temat literackości, tekstowości i gatunkowości pozwala na następującą konstatację: badając sposoby obecności tekstu literackiego w mediach audiowizualnych i nowych mediach, konieczne jest obserwowanie form jego uobecniania się, socjalizowania czy komunikowania się z nim, które są obecnie częścią kultury – przestrzeniami produkcji literackiej. Niewątpliwie – jak zostało to już zasygnalizowane – dzięki przekazom audiowizualnym i cyfrowym literatura rozszerzyła obszar swego oddziaływania na radio, kino, telewizję i komputer. Tym samym konieczne wydaje się przeanalizowanie sposobów występowania produkcji literackiej zaadaptowanej i zreinterpretowanej za pomocą rozwiązań medialnych. Poniższe analizy zostały podporządkowane klasyfikacji zaproponowanej przez Marylę Hopfinger, aczkolwiek każda próba typologii wydaje się niepełna i płynna, jak to można było zobaczyć na powyższych rozważaniach. Zaproponowany podział na literaturę antycypowaną przez przekazy kultury audiowizualnej oraz adaptowaną przez nowe media (przekazy kultury multimedialnej) wydaje się najprostszy, a zarazem najbardziej czytelny. Trzeba jednocześnie pamiętać, że zarówno media audiowizualne (radio, kino, telewizja) korzystają obecnie z rozwiązań cyfrowych chociażby dzięki przekaźnikom i łączom satelitarnym czy sieciowym, jak i nowe media dokonują remediacji urządzeń (programy imitujące strukturę książki czy ekran telewizyjny z panelem do nawigacji) i sposobów prezentowania tekstów audiowizualnych w świecie cyfrowym. Jednocześnie zaproponowana klasyfikacja ukazuje konsekwencje rozwoju sposobów dystrybucji dóbr literackich przez powstające w pewnym odstępstwie czasowym kultury: audiowizualną i multimedialną.



Zagadnienia: literackość – fikcjonalność, obrazowość, estetyczność, autoteliczność i intertekstualność, tekstowość – tekst kultury, gatunkowość – genologia multimedialna, gatunki polimedialne.

²¹⁷ E. Szczęsna, *Poetyka mediów...*, dz. cyt., s. 47.

2 ZURT (Zakład Usług Radiowo-Telewizyjnych) w służbie literatury

Przywołana w tytule podrozdziału nazwa popularnych w latach 80. i 90. przedsiębiorstw usługowych, odnosząca się do branży RTV, wideo, a później i odtwarzaczy DVD wstępnie zarysowuje obszar analizowanych poniżej wpływów audiowizualności na literaturę. Sięgając do pism Marshalla McLuhana, należałoby może pójść jeszcze dalej – poza czas radia – do prasy maszynowej i telegrafu, które ustanowiły nowy obieg tekstu literackiego. Szczególnie zjawisko wysokonakładowej prasy oraz rozwój rynku konsumpcji dóbr kulturowych związany z uprzemysłowieniem tej przestrzeni życia determinują na przełomie XIX i XX wieku powstawanie nowego sposobu komunikowania literackiego. Pomijając w tym miejscu proponowaną typologię ówczesnej literatury (wysokoartystyczną, trywialną, brukową, popularną)²¹⁸, należy zauważyć że poza charakterystycznymi gatunkami i konwencjami artystycznymi literaturę powstającą pod wpływem rynku prasowego cechują seryjność, odcinkowość, fragmentaryczność. Cechy te związane są oczywiście z właściwościami przekazu prasowego, który ze względu na objętość i cykliczność ukazywania się oraz przywiązanie odbiorcy do danego tytułu prasowego generuje teksty literackie w taki właśnie sposób. Ponadto, ze względu na masowe oddziaływanie, literatura w prasie codziennej i magazynach, bazując na wzorcach i gatunkach literatury wysokiej, proponowała rozwiązania typowe, stereotypizując wzorce fabularne i wprowadzając rozwiązania satysfakcjonujące czytelnika, odpowiadając na emocjonalne i estetyczne zapotrzebowania czytelnicze. Jednak od lat 20. XX wieku masowy obieg literatury zostaje przejęty początkowo przez radio, a później telewizję (rola kina w kształtowaniu obiegu literatury wydaje się nieco inna), co skutkuje niezależną całkowicie od tradycyjnego nurtu literackiego produkcją tekstów dla potrzeb mediów audiowizualnych.

Zagadnienia: medialne obiegi literatury.



²¹⁸ Por. O.S. Czarnik, *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, dz. cyt., s. 730-740.

2.1. *Radio i literatura audialna*

Radio od początku swego istnienia stało się dystrybutorem literatury, adaptując na swoje potrzeby istniejące utwory literackie i kreując radiowe formy literackie – literaturę foniczną. Ze względu na charakterystyczne właściwości tekstu w odbiorze audialnym pojawiają się typowe dla przekazu radiowego gatunki, wśród których wymienia się pogadankę, gawędę, powieść radiową, reportaż dźwiękowy (klasyczny, poetycki, reporterskie rozmowy, reportaż bez reportera, faktomontaż), z form dramatycznych: słuchowisko, dramat epicki, opowiadanie dialogowane, a z lirycznych: recytację czy dramatyzację liryki²¹⁹. Szczególnie słuchowisko obejmujące adaptację dramatu oraz radiofonizację prozy stało się szybko nośnikiem komunikacji literackiej w eterze, a to ze względu na silne oddziaływanie logocentrycznego charakteru tekstu. W radiowym przekazie literackim, którego wszystkie najważniejsze cechy posiada właśnie słuchowisko, silnie oddziałuje się na wyobraźnię odbiorcy poprzez tzw. obrazowość foniczną. Powstaje ona pod wpływem uprzedmiotowienia słowa, mającego siłę kreacyjną – jest zdolne stworzyć imaginacyjną rzeczywistość. Słuchowisko rozumiane tutaj szeroko jako dźwiękowa forma udostępniania literatury²²⁰ mieści w swoich ramach zarówno formy dramatyczne, jak i reportaż oraz powieść dźwiękową. I to ta ostatnia forma ze względu na przyjęte kryteria jest dla podjętych rozważań najbardziej interesująca.

Podstawą powieści radiowej (inne jej nazwy to powieść mówiona lub dźwiękowa) początkowo stały się czytane przez aktorów fragmenty znanych tekstów literackich wydanych drukiem. Wśród nich znalazły się klasyczne dzieła Adama Mickiewicza, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Stefana Żeromskiego, Władysława Reymonta i innych pisarzy. Dość szybko zorientowano się jednak, że głośne odczytywanie tekstu literackiego przed mikrofonem nie jest w stanie utrzymać uwagi słuchacza przed radioodbiornikiem. Adaptacje wydanych drukiem dzieł literackich domagały się odpowiednich skrótów, kompilacji kompozycyjnych, pozwalających na zamykanie narracyjne kolejnych odcinków, pomijanie niektórych fragmentów, które ze względu na awizualność i czysto słuchowy charakter przekazu radiowego przeszkadzały w odbiorze całości. Można zatem uznać, że pierwsze próby adaptowania form epickich przez foniczne środki wyrazu sprowadzały się przede wszystkim do ingerencji w tekst oryginalny. W efekcie nie do końca udane próby przeniesienia literatury drukowanej w przestrzeń foniczno-dramaturgiczną radia spowodowały, że w połowie lat 20.

²¹⁹ Por. J. Mayen, *Radio a literatura*.

²²⁰ Pojęcie „słuchowisko” może odnosić się zarazem do określenia radiowego sposobu wyrażania literatury niezależnie od prezentowanego gatunku, jak i do konkretnych rozwiązań gatunkowych związanych przede wszystkim ze sztuką dramatyczną.

XX wieku rozpoczęto proces wprowadzania do radia literatury tworzonej z myślą o jej oddziaływaniu audialnym, która bazowałaby przede wszystkim na sile dźwięku jako tworzywie – materiale przekazu²²¹. Zaproszono wówczas do współpracy wielu znamienitych autorów literatury pisanej, m.in. Jerzego Szaniawskiego, Marię Kuncewiczową, Joannę Morawską²²², do stworzenia na potrzeby radia tekstu, który wyeksponowałby znaczenia ukryte pod dźwiękami słów i głosem: jego tembrem, intonacją itp. Powstała w ten sposób nowa odmiana literatury – „powieść mówiona”²²³, charakteryzująca się specyficznym rytmem narracji i tempem rozgrywania zdarzeń fabularnych, dostosowanym do percepcji audialnej odbiorcy oraz cyklicznością emisji. Co ciekawe, powstające w odcinkach powieści radiowe (*Matysiakowie*, *W Jezioranach*, *Motel w pół drogi*) opisują zazwyczaj krzyżujące się losy wybranej społeczności (rodziny lub środowiska zamieszkania czy pracy), w które wplatane są wątki aktualnych wydarzeń i problemów społeczno-obyczajowych.

Powieść radiowa przejawia z tradycji prasy maszynowej, wysokonakładowej, fragmentaryczny i seryjny charakter prezentowania fabuły. Cechują ją odcinkowość, a zarazem regularność emisji, co wiąże się z rytmizacją życia codziennego słuchaczy, oczekujących na daną audycję – tu: literacką. Zazwyczaj powieść ta nadawana w odcinkach przez lata emisji znajduje stałe grono odbiorców, śledzących losy swoich bohaterów. Powieść radiowa, przypominająca konstrukcją sagę rodzinną, stała się podstawą późniejszych przekształceń telewizyjnych „oper mydlanych”. Tematyka tego typu powieści oscyluje wokół zagadnień codziennych, włączających w rozwój fabuły wątki społeczne i obyczajowe (rzadziej polityczne), jawiące się z jednej strony jako aktualne, ale także wpisujące się w pewne uniwersalia. W związku z nasilającą się tendencją w środowisku radiowców do

²²¹ Szeroko na ten temat pisze E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Sluchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Łódź 2001.

²²² Wśród innych uznanych autorów piszących dla radia przed wojną wymienia się Emila Zegadłowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Witolda Hulewicza, po wojnie zaś Zbigniewa Herberta, Ireneusza Iredyńskiego, Andrzeja Mularczyka, Kazimierza Orłosa, Jerzego Janickiego, Piotra Müldnera-Nieckowskiego, Bogdana Loebła, Jerzego Górzańskiego, Henryka Bardijewskiego, Jeremiego Przyborę, Janusza Krasieńskiego, Władysława Lecha Terleckiego, Mariana Grześcza, Jerzego Krzysztonia, Marcina Wolskiego, Jerzego Niemczuka, Macieja Zembatego, Teresę Lubkiewicz-Urbanowicz, Jacka Janczarskiego, Jacka Fedorowicza, Feliksa Netza, Zofię Postysz, Piotra Wojciechowskiego, Lilianę Bardijewską, Jarosława Abramow-Newerlego i innych. Por. S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, też, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2004, J. Tuszewski, *Paradoks o słowie...*, dz. cyt.

²²³ Witold Hulewicz powieść radiową (mówioną) zalicza w poczet sluchowisk, nadając jej nazwę sluchowiska ciągłego (cyklicznego), będącego adaptacją utworu literackiego i nadawanego w ustalonym odstępnie czasowym, regularnie i cyklicznie. W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1965.

kształtowania przekazu literackiego z wykorzystaniem środków audialnych, obok głosu aktorów i narracji pojawiają się warstwa odgłosów, szmerów oraz warstwa muzyczna, mające pobudzić wyobraźnię słuchacza, wprowadzić go w odpowiedni kontekst wydarzeń, przygotować emocjonalnie i psychicznie do odpowiedniego odbioru itd. W narrację ciągłą lub dialogi bohaterów zostają włączone elementy muzyczne mające charakter tła, jak również pełniące funkcję komunikacyjną, a to za sprawą chociażby piosenek wykonywanych albo przez samych bohaterów, albo odtwarzanych w przerwach między kolejnymi scenami, które pełnią również rolę interludiów. Włączanie warstwy dźwiękowej i muzycznej w narrację literacką stało się wyrazem dążeń do uatrakcyjnienia powieści dźwiękowej, stanowiło efekt możliwości technicznych, pozwalających na montaż nagranych uprzednio fragmentów dźwiękowych i nakładania ich na toczące się wydarzenia lub przerywania nimi prezentowanych w eterze zdarzeń. Wskutek tego powieść radiowa, podejmująca poprzez „montaż atrakcji” w latach 70. i 80. próbę rywalizacji z telewizją, dała początek nowemu spojrzeniu na ten sposób komunikacji literackiej.

Powieść dźwiękowa, także dzięki nowym możliwościom technologicznym (kasecie magnetofonowej, potem cyfryzacji zapisu i płycie CD, wreszcie digitalizacji dźwięku i możliwości zniekształcenia przekazu bez wpływu na jakość odbioru poprzez technikę MP3) wyszła poza ramy radia i stała się osobną i zamkniętą jednostką edytującą przekaz literacki. Początkowo²²⁴ książki dźwiękowe zapisane na kasecie magnetofonowej lub płycie kompaktowej adresowano przede wszystkim do dzieci oraz do osób niewidzących. Były one odpowiedzią na zapotrzebowanie rynku edukacyjnego (nagrywano przede wszystkim literaturę bajkową, programowo dydaktyczną), ale i alternatywą dla niewidomych, którzy zamiast posługiwać się pismem Braille’a, mogli korzystać z bibliotek audialnych²²⁵. Jednak na początku XXI wieku książka mówiona zwana powszechnie audiobookiem zyskała prawdziwą popularność i chociaż w polskiej tradycji istnieje od ponad półwiecza, to dopiero moda na słuchanie przychodząca ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Francji wywołała prawdziwą rewolucję audialną w środowisku literackim²²⁶. Książka mówiona wydawana w formie płyty kompaktowej zawierającej zapis cyfrowy w formacie MP3 jest nie tylko remediowaną formą literatu-

²²⁴ Mowa tu o latach 60. w Polsce, warto jednak pamiętać, że pierwsze nagrania tego typu na rynku polskim pojawiają się już w latach 30., a są nimi bajki Adama Mickiewicza, kierowane do odbiorcy dziecięcego, wydane przez firmę fonograficzną Orpheon.

²²⁵ Współczesne dane Biblioteki PZN mówią o ponad 5000 tytułów książek mówionych dostępnych w standardzie Daisy, Czytacz lub kaset magnetofonowych. <http://www.biblioteka-pzn.org.pl> [dostęp: 17.07.2013].

²²⁶ Dane obrotów tego rynku mówią o 4 procentach udziału audiobooków w obiegu księgarskim, a liczba tytułów 6 lat temu plasowała się w granicach 70 tysięcy. Podaję za: M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 154.

ry dźwiękowej, ale przede wszystkim zjawiskiem konwergencyjnym, które jawi się jako alternatywna forma odbioru tekstu literackiego obok tradycyjnie zazwyczaj wydawanej książki. Przyglądając się popularnym portalom, tj. audiobook.pl, nexto.pl, czy audioteka.pl, poświęconym wydawnictwom literatury dźwiękowej, można zaobserwować, że obok propozycji kanonicznych wyrastających z tradycji literackiej pojawiają się nowości wydawnicze, traktowane jako alternatywa dla zwykłej lektury. Do rozwoju tej przestrzeni niewątpliwie przyczynił się sieć i możliwość publikowania plików dźwiękowych w internetowych bazach. Korzystają z tego nie tylko olbrzymie portale księgarskie przygotowujące nagrania książek (jak amerykański Librivox), ale i stacje radiowe udostępniające słuchaczom nagrania powieści i słuchowisk radiowych²²⁷. Audiobooki zdobywają coraz to nowe rzesze odbiorców ze względu na specyfikę przekazu audialnego, niewymagającego takiego zaangażowania jak lektura czytelnicza. Wygrywają one z powodów pragmatycznych: można po nie sięgać – podobnie jak po radio – podczas gotowania, sprzątania, jazdy do pracy, podróży itd. Staje się wreszcie, jak dowodzą pedagodzy, narzędziem edukacji i mądrej rozrywki, czego wyrazem jest olbrzymia liczba wydawanych tytułów z zakresu lektur szkolnych i literatury popularnej oraz bajek, zastępując często samych rodziców, którym brak czasu na głośne czytanie swoim dzieciom. Na życzliwe przyjęcie przez odbiorców tego typu przekazańka literatury ponadto mają wpływ: angażowanie do czytania tekstu znakomitych aktorów (można w tym miejscu przywołać serię audiobookową wydawaną przy współpracy z Polskim Radiem „Mistrzowie Słowa”, prezentującą mówione wersje klasyki literackiej, wykonywaną przez m.in. Janusza Gajosa, Annę Polony, Jerzego Zelnika, Jerzego Stuhra czy Annę Dymną) i atrakcyjna oprawa towarzysząca interpretacji głosowej w postaci oprawy muzycznej i warstwy dźwiękowej (odgłosów, efektów), których tradycja sięga powieści radiowej i słuchowiska.

Zagadnienia: gatunki radiowe oparte na strukturze literackiej (powieść radiowa i słuchowisko), biblioteki audialne, audiobooki.

²²⁷ Polskie Radio w ramach projektu „Powieść w wydaniu dźwiękowym” oddaje do dyspozycji nagrane na przestrzeni kilku dziesięcioleci powieści radiowe i słuchowiska (3830 pozycji) skupione w cyklach: Teatr Polskiego Radia, Wieczór Ze Słuchowiskiem, Scena Teatralna Trójki, Dramat w Teatrze Wyobraźni, Powieść w Teatrze Wyobraźni, Codziennie Powieść w Wydaniu Dźwiękowym, Powieść radiowa, Filozoficzne Powiastki i Przypowieści, Teatrzyk Zielone Oko, Radiowy Teatr Sensacji, Czwartki Poetyckie, Radio dzieciom, Poezja, Biografia, Radio Wolna Europa i Akademia Rozrywki. <http://sluchowiska.ugu.pl/?c=katalog> [dostęp: 17.07.2013].



2.2. Literatura na ekranie telewizora

Telewizyjne formy literackie są niewątpliwie spadkobiercami tradycji radiowej prezentowania literatury masowej publiczności. Mimo odmiennego – bardziej agresywnego poprzez swoją audiowizualność – środka przekazu, telewizja wykorzystuje rozwiązania znane z radia, jak choćby sprowadzenie tekstu literackiego do roli scenariusza i adaptowanie dzieła na potrzeby audiowizualnego medium. Podobnie jak w przypadku radia można mówić o dwóch typach realizacji literatury na ekranie: o adaptacjach gotowych tekstów literackich, które sprowadzone do zapisu scenariuszowego stawały się podstawą telewizyjnych widowisk artystycznych, i o scenariuszach tworzonych na zamówienie na potrzeby małego ekranu, które uwzględniałyby specyfikę przekazu telewizyjnego²²⁸. Scenariuszowa budowa, tak jak w przypadku słuchowisk radiowych, wskazywałaby na dramaturgiczne ukształtowanie utworu i jego powinowactwo z przedstawieniami teatralnymi przenoszonymi za pomocą techniki filmowej na ekran telewizora. Owa teatralność, eksponowana za pomocą charakterystycznych rozwiązań technicznych: dominacji dialogów, bliskich planów (zblżeń i półzblżeń), a przede wszystkim kameralności (większość scen dzieje się w zamkniętych pomieszczeniach, w których pomiędzy bohaterami nawiązuje się bardziej osobista relacja), przyczyniła się jednocześnie do pojawienia się samej literackości.

Wśród innych podobieństw przebiegających między radiowymi a telewizyjnymi formami literackimi należałoby wymienić także formy literackie. Telewizja bowiem, podobnie jak we wczesnym etapie rozwoju radio, staje się jednym z elementów obiegu literatury popularnej, skierowanej do niezbyt wysublimowanego odbiorcy, mając na celu przede wszystkim zaspokojenie jego potrzeb rozrywki. W efekcie telewizja adaptuje na swoje potrzeby dość konwencjonalne i funkcjonujące w obiegu brukowym takie powieści, jak saga, powieść rzeka, awantury szpiegowskie, kryminał, proza historyczna i romans. Oczywiście, dokonując analizy telewizyjnej twórczości filmowej, nie można pominąć kina jako doświadczenia źródłowego dla rozwoju gatunków telewizyjnych, jednak specyfika filmu telewizyjnego dowodzi raczej zbieżności z emisją radiową niż projekcją kinową²²⁹. Adaptacje form literackich w telewizyjnej produkcji przybierają

²²⁸ Por. W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej...*, dz. cyt., s. 906-908.

²²⁹ W dyskusji toczony wokół obu typów przekazów (kinowego i telewizyjnego) zwraca się uwagę na kameralność, oszczędność środków wyrazu (w tym także na płaszczyźnie ekonomicznej), standardowość rozwiązań tematycznych i formalnych, unikanie prowokacji artystycznej i inne właściwości filmu telewizyjnego. Rozważania przywołuję za: I. Sowińska, *Z kina do telewizji. Telewizyjne remaki filmów kinowych*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 191-202.

podobnie jak w radiu postać cykliczną, którą wyznaczają dwa typy realizacji: telenowela i serial²³⁰. Cykliczność i powtarzalność wpisane w konstrukcję programu telewizyjnego zaowocowały seryjną produkcją odcinkową, która zdominowała od lat 60. przekaz telewizyjny²³¹. Pierwszy z wymienionych gatunków seryjnych to rodzaj przeniesienia powieści radiowej na ekran telewizyjny, które nie traci żadnego ze swoich konstytutywnych elementów. Jest to narracja „życia codziennego” podzielona na kilka powiązanych ze sobą wątków fabularnych, przeplatających się i łączących w różnych splotach i węzłach kulminacyjnych, toczących się niemal równocześnie z czasem emisji. Owa aktualność jest niezwykle istotna ze względu na włączanie w jej przebieg wątków o charakterze społecznym, obyczajowym, nawet politycznym, zwiększając oddziaływanie perswazyjne na widza, ale i nadając narracji silniejszy rys werystyczny. W polskiej telewizji reprezentują ten gatunek takie produkcje, jak *Klan*, *Złotopolscy*, *Plebania*, *Na wspólniej*, *Barwy szczęścia*, zaś na początku lat 90. szczyty popularności osiągnęły m.in. *W labiryncie*, *Radio Romans*, *Sukces na życie czy Matki, żony, kochanki*, których podstawą były oryginalne scenariusze polskich autorów. Drugi gatunek, zwany w telewizji serialem, ma konstrukcję cykliczną, składającą się z oddzielnych nowel połączonych bohaterem bądź wątkiem. Fabuła tego typu produkcji rozgrywa się zazwyczaj w określonym środowisku z udziałem tych samych bohaterów pierwszoplanowych, konstruując dramaturgię w taki sposób, by każdy kolejny odcinek posiadał swój punkt kulminacyjny i zamknięcie akcji²³². Ten rodzaj produkcji reprezentują seriale obyczajowe (*Dom nad rozlewiskiem*), kryminalne (*Ojciec Mateusz*, *Komisarz Alex*), komediowe (*Rodzina zastępcza*, *Ranczo*), sensacyjne (*Pitbull*), dziecięce i młodzieżowe (*Siedem życzeń*, *WOW*, *Magiczne drzewo*) i inne. W większości przypadków powstają one jako polskie wersje zagranicznych rozwiązań narracyjnych i tematycznych, w których dostosowuje się scenariusz do polskich realiów. Osobliwym przykładem

²³⁰ Pojęcia te proponuję jako wyznaczniki gatunkowe dwóch typów produkcji seryjnej, choć mam świadomość, że telenowela ma swoje cechy gatunkowe nie zawsze pokrywające się z telewizyjnymi sagami. Badacze „opery mydlanej” wyróżniają następujące cechy tego gatunku: serial nieposiadający narracyjnego zamknięcia, w którym występuje wielość wątków i postaci; czas rozgrywających się wydarzeń płynie równoległe do czasu rzeczywistego, podział części ma charakter nieciągły i gwałtowny; postacie męskie to na ogół mężczyźni wrażliwi, kobiety zaś to symbole sukcesu (posiadają pewien zakres władzy, mają atrakcyjne zawody), miejscem akcji jest dom (lub przestrzeń o podobnym znaczeniu). W. Godzic, *Telewizja jako kultura...*, dz. cyt., s. 131; por. także J. Ziemek, *Opera mydlana*, [w:] *Fenomen kina gatunków. Przekroje i zbliżenia*, red. A. Regiewicz, Zabrze 1999, s. 35-42.

²³¹ Por. M. Łukomski, *Film seryjny w programie polskiej telewizji (lata 1959-1970)*, Warszawa 1980; *Polskie seriale telewizyjne*, red. J. Uszyński, Warszawa 2005.

²³² Por. M. Chojnacki, *Strategie napięć w serialach telewizyjnych*, [w:] *Między powtórzeniem...*, dz. cyt., s. 239-251.

tego typu produkcji są *sitcomy*, czyli krótkie formy komediowe, odwołujące się swą konstrukcją do farsy. Podobnie jak seriale mają budowę epizodyczną, regularną oraz zamkniętą kompozycję z silnie wyeksponowanym punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem dramaturgii. Narracja *sitcomowa* jest fragmentaryczna, zrywa z ciągłością fabularną na rzecz pojedynczych przedstawień rzeczywistości, w sposób często przerysowany stanowiących swoisty komentarz aktualnych wydarzeń (z polskich produkcji można wymienić *13 posterunek*, *Nianię Franie*, *Kasię i Tomka*, *Świat wg Kiepskich*). Do jeszcze innego typu produkcji seryjnej należy serial dokumentalny, będący konsekwencją rozwoju reportażu telewizyjnego. Seryjne formy dokumentalne pojawiły się w telewizji dość szybko, ale były związane przede wszystkim z programami o charakterze edukacyjnym. Dopiero przeniesienie uwagi z tematów edukacyjnych lub interwencyjnych (praca pogotowia ratunkowego czy policji) w kierunku prywatności rozpoczęła rozwój telewizji faktu. Wykorzystanie zdarzeń wziętych z życia codziennego, rzeczywistych przeżyć i perypetii ludzi i nadanie im kształtu narracji fabularnej zaowocowało zupełnie nową jakością, cieszącą się w ostatnich latach niezwykle popularnością. Oczywiście nowela dokumentalna wiąże się poprzez ukazywanie zwykłości, przeciętności i codzienności z samą istotą serialu, który przez takie kreowanie rzeczywistości przedstawionej próbuje nadać światu potoczną zrozumiałość²³³, z drugiej jednak strony siłą tego typu produkcji jest podkreślana na każdym kroku autentyczność i weryzm przedstawień, chociażby poprzez naturszczykowskie aktorstwo czy fabuły „z życia wzięte”. Serial dokumentalny czy też telenowela dokumentalna (*documentary soap* lub *reality programming*) łączy – jak pisze Mirosław Przyłipiak – charakterystyczną dla dokumentu metodę filmowania z autorskim punktem widzenia, wpisując ją w prowadzoną narrację²³⁴. Jednocześnie trzeba zauważyć, że na kształt współczesnej telenoweli dokumentalnej olbrzymi wpływ miał także rozwój komercyjnych programów typu reality show, dzięki którym wykorzystano napięcie między widowiskiem a doświadczeniem rzeczywistym²³⁵, jednocześnie w przeciwieństwie do reality show nie muszą prowadzić bezosobowej narracji, nie ukrywając autorskiego spojrzenia jak w reportażu. Pierwsze telenowele dokumentalne powstały w latach 70. w Stanach Zjednoczonych, a następnie zyskały popularność w połowie lat 90. XX wieku dzięki stacji BBC, ukazując życie codzienne wybranej rodziny czy danej grupy społecznej, środowiska. W Polsce pojawiły się pod koniec lat 90. i znalazły stałe miejsce w ramówce telewizyjnej (można wymienić tu pierwsze produkcje tego typu: *Szpital Dzieciątka Jezus*, *Pierwszy krzyk*, *Nieparzyści*, *Przedszkolandia*, *Serce*

²³³ Narracja jako sposób rozumienia świata, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.

²³⁴ Por. M. Przyłipiak, «An American Family» jako zapowiedź współczesnych form serialowych dokumentalizmu telewizyjnego, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją*, s. 223-238.

²³⁵ Por. E. Mazierska, *Reality TV – próba analizy*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 160-176.

z węgla, oraz te ostatnie wchodzące w mariaż z konwencjami fabularnymi: *WII Wydział Śledczy*, *Malanowscy i Partnerzy*, *Pamiętnik z wakacji*, *Trudne sprawy*, *Rodzice zastępczy*, *Ukryta prawda* i inne).

Wymienione powyżej typy produkcji telewizyjnej mają swoje korzenie w literaturze ze względu na charakterystyczną dla powieści (opowiadań/nowel) zasadę organizacji materiału fabularnego: następstwo czasu i jedność akcji, wielowątkowość z wyeksponowanym wątkiem głównym, konstruowanie wydarzeń wokół grupy tych samych bohaterów. Zarówno rozbudowana warstwa narracyjna, jak i sposób budowania postaci filmowej, ukazywanie złożonych relacji między poszczególnymi bohaterami a środowiskiem, w którym żyją, konotują źródło literackie tych telewizyjnych produkcji. Wiele fabuł filmowych (szczególnie w latach 70.) było konstruowanych na podstawie uznanych utworów powieściowych, żeby przywołać słynne polskie realizacje: *Przygody pana Michała*, *Rodzinę Polanieckich*, *Ziemię Obiecana*, *Noce i dnie* czy *Lalkę*. Jak zauważa Maryla Hopfinger, te przeznaczone dla szerokiej publiczności seriale telewizyjne odwoływały się do motywów i konwencji dobrze znanych z lektur i treści szkolnych, przy okazji nawiązując do wcześniej zrealizowanych produkcji kinowych: „Telewizja była tu blisko tradycji literatury i kina, a mogła pokazać więcej niż produkcje kinowe, które musiały zmieścić się w czasie przyjętym na seans”²³⁶, choć zdarzały się przypadki, gdy także kino ze względu na długi metraż proponowało dwuczęściową projekcję, jak miało to miejsce z *Nad Niemnem* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. Ponadto – podobnie jak w przypadku radia – cechami wskazującymi na powinowactwo z kulturą typu werbalnego są cykliczność i regularność edycji, przypominające tradycję odcinków powieściowych zamieszczanych w prasie XIX-wiecznej. Telewizyjne serie kształtowały (i nadal kształtują, choć już w mniejszym stopniu ze względu na wielokanałowość i nadmiar produkcji telewizyjnych, oraz na przesunięcie zainteresowania z telewizji na nowe media) masową wyobraźnię, tworząc pewien rodzaj współczesnego zbioru imaginariów, z którymi identyfikował się odbiorca kultury – wystarczy przypomnieć rolę seriali *Czterej Pancerni i pies* lub *Czterdziestolatek* w budowaniu platformy wspólnych odniesień.

Do innego sposobu uobecniania się literackości w przekazie telewizyjnym należałoby zaliczyć teledysk. Pomijając tu kontekst historyczny jego powstania²³⁷ oraz dyskusje wokół rozróżnienia pojęć wideoklipu i teledysku²³⁸, warto wskazać cechy narracyjne i rekonstruowane konwencje w tym typie przekazu

²³⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 231.

²³⁷ Nowe zjawisko medialne powstało właściwie przypadkiem, jako odprysk filmu *Video Killed the Radio Stars* grupy Buggles, któremu towarzyszył krótki wideoklip – to właśnie on stał się w 1979 roku prototypem gatunku.

²³⁸ Por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 322 oraz U. Jarecka, *Od teledysku do wideoklipu*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, dz. cyt., s. 293-315.

televizyjnego. Przywołując definicję Józefa Wyciska, można stwierdzić, że teledysk to krótka forma widowiska telewizyjnego łącząca prezentację utworu muzycznego z jego filmową wizualizacją. Ta filmowa miniatura jest całkowicie podporządkowana warstwie muzycznej, odnosząc się w sferze obrazu do treści lub estetyki danego utworu poprzez prezentowaną fabułę. W związku z charakterystyczną krótką konstrukcją teledysk operuje

dużą liczbą krótkich, dynamicznych ujęć zarówno wykonawcy utworu, jak i fabuły, nie zawsze związanej z osobą wykonawcy, ilustratorskim, czasem wręcz tautologicznym charakterem fabuły wobec słów utworu muzyczno-wokalnego lub idei utworu muzycznego, znacznym stopniem zrytmizowania obrazu – rytm ten jest wypadkową rytmu utworu muzycznego – oraz (czasami) korzystaniem z bezgranicznych możliwości technologii budowy obrazu telewizyjnego²³⁹.

Dzięki specyficznemu szybkiemu montażowi podporządkowanemu rytmowi i tempu utworu muzycznego narracja teledyskowa staje się fragmentaryczna, szczytkowa, powstając w oparciu o dynamicznie zmieniające się obrazy. Oczywiście taki typ narracji uprzywilejowuje pewne typy wypowiedzi literackiej – przede wszystkim poetyckiej, jednak z powodu interesującej poniższą analizę perspektywy (narracji prozatorskich) warto zwrócić uwagę na kategorię konwencji. Proponowane klasyfikacje (Ann Kaplan, Grażyny Stachówny, Urszuli Jareckiej, Jacka Ziemka)²⁴⁰, biorąc pod uwagę syntaktyczne wyznaczniki gatunku i semantykę teledysków (szczególnie kwestie zawartości treściowej, stosunku do autorytetów i tradycji, rozwiązań stylistycznych) wskazują na silny związek tej produkcji z genologią literacką i jej estetyką. Na poziomie fabularnym narracje teledyskowe odwołują się do najbardziej popularnych wątków kultury: miłości, romansu, grozy, horroru czy fantastyki, mających swoje umocowanie w tradycji literackiej (typ romantyczny czy modernistyczny), widowiskowej, teatralnej (typ nihilistyczny) i filmowej (typ klasyczny czy postmodernistyczny). Wideoklipy konstruujące narracje w odniesieniu do tradycji literackiej uwypuklają silnie jeden wątek, wokół którego rozgrywa się opowiadana historia, stawiając w centrum tej opowieści bohatera bądź parę bohaterów powiązanych silną relacją (miłości, nienawiści, rozstania, strachu). Przypominają tym samym krótkie nowele filmowe, w których poszczególne elementy audiowizualne ułożone są ze sobą w „solidny łańcuch narracyjny”²⁴¹.

²³⁹ J.M. Wycisk, *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1/2, s. 115.

²⁴⁰ E.A. Kaplan, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, Methuen-New York-London 1987; podaję za: W. Godzic, *Oglądanie...*, dz. cyt., s. 98-101, G. Stachówna, *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3-4, U. Jarecka, *Od teledysku...*, dz. cyt., J. Ziemek, *Music Television – produkcja/konsumpcja/ekspertyza*, „Easy Rider” 1997, nr 10/11, s. 14-35.

²⁴¹ W. Godzic, *Music Television: konteksty teksty*, [w:] *Mitologie popularne*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 101.

Teledyski ponadto, podobnie jak w XIX wieku kultura literacka, mają olbrzymi wpływ na kreowanie bohaterów popkultury, stających się symbolami wartości współczesnej kultury, wyrazicielami poglądów i sądów większości odbiorców. Tym samym muzycy kreowani w teledyskach na bohaterów muzycznych narracji stają się idolami, z którymi identyfikuje się odbiorca, przejmując proponowany przez artystę (zarówno wykonawcę, jak i autora kreacji teledyskowej) świat wartości²⁴². Można mówić o podobieństwie społecznego i kulturowego oddziaływania lekturowego literatury i tekstu teledyskowego, stających się nośnikami wiedzy o świecie, proponując podobną identyfikację odbiorcy z bohaterem.

Zmierając do jak najmniejszych jednostek narracji telewizyjnej, warto zatrzymać się jeszcze na chwilę przy zjawisku reklamy, która jako komunikat o funkcji perswazyjnej wpisuje się także w tradycję oddziaływania literackiego²⁴³. Jak pokazują badania nad reklamą, umiejętność opowiadania pozwala na dekodowanie komunikatu i jego pozytywne wartościowanie. Co więcej, to właśnie kanoniczna forma opowiadania, odnosząca się do schematyczności i zawierająca elementy konstytutywne dla tekstów reklamowych, przyczynia się do zapamiętania tekstu narracyjnego – tu: komunikatu reklamowego²⁴⁴. W prowadzonej krótkiej narracji (reklama trwa od 10 do 25 sekund) muszą znaleźć się informacje o produkcie, stającego się dla widza bohaterem bądź kontekstem opowieści, i zapowiedź realizacji pragnień odbiorcy, który kupując reklamowany produkt, zaspokoi jedną z typowych potrzeb psycho-społecznych (fizjologicznych, bezpieczeństwa, przynależności i miłości, samorealizacji oraz prestiżu i uznania). To balansowanie między informacją a perswazją przekłada się również na zmienne relacje argumentacji i emocjonalizacji wypowiedzi reklamowej. Przewaga tej pierwszej zwiększa rolę słowa mówionego, narracji ekstradiegetycznej lub intradiegetycznej dialogowej, kiedy natomiast przekaz reklamy kładzie nacisk na emocje, większą rolę odgrywa obraz audiowizualny wraz z całą gamą figur poetyckich, o czym pisze Ewa Szczęsna we wspomnianej już *Poetyce mediów*²⁴⁵. Perswazyjny, a zarazem silnie emocjonalny charakter narracji przekazu reklamowego, wymaga zastosowania całej gamy chwytów opartych na pewnej powtarzalności i całych przekazów, i jej fragmentów,

²⁴² Por. W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 382-392.

²⁴³ Na reklamę jako narzędzie perswazji i element socjotechniki zwraca uwagę Janusz Barański w książce *Socjotechnika, między magią a analogią*, Kraków 2001, dowodząc podobieństwa między propagandą (w tym także zabiegami retorycznymi i językowymi, w których ukryta jest perswazja) a mechanizmami reklamy.

²⁴⁴ Por. J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999 oraz A. Pitrus, *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001, s. 92 i nast.

²⁴⁵ E. Szczęsna, *Poetyka mediów...*, dz. cyt., s. 78-119.

rozwiązań narracyjnych, konwencjonalnych, stylistycznych itp. I tak reklama posługuje się cytataми, parafrazami znanych tekstów literackich (słynne *Ociec prac* z reklamy proszku do prania Pollena 2000, *Mały rycerz* jako element reklamy sieci Plus w wykonaniu Mumio lub ikonograficzne rozwiązanie ludyczności w reklamie Oleju Kujawskiego nawiązujące do *Chłopów* Reymonta), obecnością toposów i motywów kulturowych (motyw Edenu z Adamem i Ewą w reklamie *Renault Clio* czy Krzyżaków w reklamie materiałów budowlanych *Atlas*) oraz powtarzaniem rozwiązań gatunkowymi: kryminału (reklama Domestosu w stylu Raymonda Chandlera) czy *vie romancée* (wykorzystanie sceny balkonowej z Romea i Julii do reklamy tabletek do ssania). Jednocześnie zarysowana tu powtarzalność ma swoje przełożenie na płaszczyznę poetyki, czego wyrazem są zastosowane w reklamie chwytły literackie: metafory (zestawienia obrazu produktu i sloganu mającego charakter metaforyczny lub samej nazwy produktu i obrazu stanowiącego dlań pole odniesienia metaforycznego), porównania (zestawienie dwóch elementów tworzących strukturę porównania na zasadzie kontrastu lub paralelizmu), epitety (wskazywanie na wybrany kontekst produktu wyeksponowany w danej prezentacji), hiperbole (ukazanie danego elementu w nienaturalnym nasileniu i zbliżeniu, mającym na celu określone dowartościowanie) i inne. Poetyka zatem (jak i inne zabiegi powtórzeniowe) wspomaga zapamiętywanie poprzez zaciekawienie, zaangażowanie emocjonalne i intelektualne, dydaktyzm i perswazyjność, możliwość odniesienia się do własnego doświadczenia, a tym samym konstytuuje narrację, spełniając podobną rolę do tej, którą w przekazie literackim wyznacza się płaszczyźnie syntaktycznej. Z drugiej strony, żadna z powyżej opisanych realizacji telewizyjnych nie byłaby możliwa bez technik kinematograficznych, do których przekazy odwołują się a to przez samą konstrukcję audiowizualną, a to przez bezpośrednie nawiązania do gatunków filmowych i ich rozwiązań narracyjnych.



Zagadnienia: telewizyjne formy literackie, adaptacje filmowe gotowych tekstów literackich, programy literackie tworzone dla potrzeb telewizji, gatunki telewizyjne i literackie: telenowela – powieść rzeka, talk-show – powieść intymistyczna; poetyka i narracja literacka w tekstach medialnych.

2.3. Film wobec sztuki literackiej

Niniejsze rozważania należałoby może zacząć od wypowiedzi Marshalla McLuhana, który pisał: „Każda forma literacka, od strumienia świadomości Jamesa Joyce’a i Wirginii Wolf do detektywa w powieści kryminalnej znajduje się pod bezpośrednim wpływem techniki filmowej”²⁴⁶. Jak dowiódł tego rozdział poprzedni, wiele współczesnych form literackich powstaje pod silnym wpływem technik i mechanizmów narracyjnych wywiedzionych z kinematografii, poniżej jednak bardziej interesujące wydaje się pytanie zwrócone w drugą stronę: na ile kultura filmowa staje się nośnikiem literackości. Przedmiotem dalszych rozważań nie będzie więc kwestia statusu ontologicznego obrazu filmowego i literackiego ani wzajemne relacje formalne literatury i filmu, które ukazywałyby próby zapożyczania i przyswajania przez jeden typ sztuki technik narracyjnych drugiego typu przekazu, ale chęć określenia oddziaływania filmu na literaturę i jej twórców wraz z kontekstem rywalizacji czy symbiozy obu sposobów wyrazu artystycznego. Tak skonstruowany zarys konotuje dwa kręgi rozważań związane z kinem autorskim i adaptacją.

Zagadnienie kina autorskiego wiąże się ściśle z napięciem między literackością a audiowizualnością kina, wyrażającym się poprzez relację scenariusza filmowego i realizacji filmowej albo z innej perspektywy roli i znaczenia scenarzysty i reżysera w produkcji obrazu filmowego. Napięcie to wiąże się z historycznie i geograficznie różnym podejściem do sztuki filmowej, którą za oceanem postrzegano przede wszystkim jako gałąź przemysłu rozrywkowego, zaś w Europie stanowiła ona przedmiot dyskusji estetycznej. Co za tym idzie, właśnie na Starym Kontynencie doceniono rolę reżysera jako artysty kreującego dzieło na wzór modernistycznej koncepcji reżysera teatralnego Gordona Craiga czy autora tekstu literackiego. W tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych pracę reżysera, podobnie jak scenarzysty czy operatora, traktowano w kategoriach rzemieślniczych, większe znaczenie przypisując producentowi filmowemu, odpowiadającemu za ostateczny kształt widowiska. Zarysowany tu podział jest o tyle istotny, gdyż wiąże się z uznaniem kina jako osobnej dziedziny kultury, co nastąpiło zdecydowanie szybciej w Europie, a czego efektem jest istniejący do dziś w kinematografii podział dorobku filmowego na kino gatunków przypisywane twórcom amerykańskim i kino autorskie charakteryzujące dorobek europejski. Jednak o właściwej kwestii kina autorskiego można mówić dopiero od lat 50. XX wieku, którego początek sytuuje się w Europie wśród nowego pokolenia widzów: bardziej świadomego oglądanych obrazów i wykształconego, domagającego się od przekazu filmowego wyzwania intelek-

²⁴⁶ M. McLuhan, *Wybór tekstów...*, dz. cyt., s. 415.

tualnych i estetycznych. W tym kontekście zwrócono uwagę na dwa elementy: na rolę scenariusza filmowego w kreowaniu obrazu oraz pracę reżysera, który za pomocą filmu chciał rozmawiać z widzami, podejmować dyskusję publiczną, rozważać społeczne i ideologiczne kwestie. Pierwszorzędna rola scenariusza w konstruowaniu filmu silnie wyeksponowała literackość tego przekazu, zwracając się ku tradycji literackiej i adaptacji utworów literackich. Maryla Hopfinger dowodzi, iż

rzeczywistym kontekstem rozwoju filmu była kultura typu werbalnego, stąd zrozumiałym układem odniesienia dla praktyki filmowej i dla towarzyszącej jej refleksji stała się kultura literacka i uznane w jej kręgu wartości²⁴⁷.

Można mówić wręcz o terminowaniu filmowców u pisarzy, czego wyrazem było przenoszenie kultury literackiej do programu sztuki filmowej²⁴⁸. Dokonująca się wówczas nobilitacja kina, także za sprawą wprowadzania literatury na ekrany kin i włączania się pisarzy w produkcję filmową, paradoksalnie umocniła znaczenie literatury w świadomości zbiorowej, gdyż film, docierając do publiczności masowej, nie odbierał rynkowi księgarskiemu dotychczasowej publiczności elitarnej, czytającej książki²⁴⁹. Znacząca w tym procesie wydaje się rola „polskiej szkoły filmowej”, której twórczość opiera się w większości na adaptacjach rodzimych utworów literackich lub scenariuszach uznanych autorów literatury tradycyjnej (wśród najgłośniejszych nazwisk tego czasu wymienia się Józefa Hena, Andrzeja Ścibora-Rylskiego i Jerzego Stefana Stawińskiego)²⁵⁰. Powstanie kina autorskiego zbiega się z sytuacją wypracowywania sobie przez scenarzystów pozycji w świecie filmowym (tzw. bunt scenarzystów mający miejsce w Polsce w latach 60.), którzy zarzucając reżyserom zbyt daleką idącą interpretacyjność oryginalnych utworów, sami przejmowali inicjatywę filmową i zasiadali przed kamerą. W efekcie niemal dekadę później wszystkie polskie filmy były realizowane według autorskich scenariuszy samych reżyserów. Opisane zjawisko środowiska filmowego w Polsce zbiega się z podobnymi procesami we Francji (obecne od połowy lat 50.), Wielkiej Brytanii, Włoszech, Hiszpanii, Czechosłowacji, Jugosławii i Rosji, gdzie nowe pokolenie reżyserów domagało się swobody wypowiedzi artystycznej za pomocą obrazu filmowego, a tym samym

²⁴⁷ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 198.

²⁴⁸ Por. M. Hopfinger, *Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej*, [w:] *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa–Katowice–Kraków 1980, A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.

²⁴⁹ Sytuacja zmienia się w momencie dojścia do głosu Nowej Fali i sukcesu „polskiej szkoły filmowej”, co spowodowało zainteresowanie się tą dziedziną sztuki także elit intelektualnych. A. Werner, *Literatura a film*, [w:] *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 541.

²⁵⁰ Podaje się, że udział ekranizacji utworów literackich w latach 50. wynosi aż 55%, gdy w kinematografii przedwojennej sięgał zaledwie 20% produkcji. Tamże, s. 543.

większej władzy nad powstającym dziełem²⁵¹. Działania kina europejskiego mające na celu wyeksponowanie roli reżysera wpłynęły też na sytuację twórców amerykańskich. Dochodzące wówczas do głosu pokolenie *movie brats*²⁵² połączyło charakterystyczną dla produkcji hollywoodzkich widowiskowość z indywidualnymi autorskimi wizjami, zmieniając tak proces produkcji filmowej (dotąd schematyczny i taśmowy), jak i spojrzenie na amerykańskie kino gatunków.

Ów „autorski charakter” filmu cechował się przede wszystkim jednorodnością stylu rozpoznawalną dla danego reżysera-autora, emocjonalną siłą wyrazu przeciwstawną anonimowej niewyrazistości, intelektualnością przekazu założoną przez twórcę. Prymat artystycznej niepowtarzalności dzieła filmowego w kinie autorskim spowodował wprowadzenie do narracji filmowej charakterystycznego obrazowania, dzięki któremu reżyser-autor mógłby manifestować swoją obecność. Wśród postaw reżyserskich wobec świata przedstawionego w filmie, poprzez które twórca odsłania swoją obecność, wymienia się: obiektywną, interpretującą, subiektywną i refleksywną²⁵³. Styl obiektywny ogranicza w maksymalny sposób ekspresję reżysera, skupiając jego uwagę na rejestrowaniu rzeczywistości za pomocą kamery, a autorstwo sprowadza się do aktu wyboru i selekcji proponowanego na ekranie materiału. Postawa interpretacyjna pozwala reżyserowi operować określonymi środkami wyrazu czy przyjęciem jakiegoś punktu spojrzenia na opowiadaną historię, jednak bez możliwości ujawnienia odbiorcy swojej osobowości. Postawę subiektywną cechuje autoekspresja, a zatem widz w całym przekazie filmowym atakowany jest obrazem czysto indywidualnym, nasyconym spersonalizowanym widzeniem świata, poprzez które może on identyfikować się z autorem przekazu. Postawa refleksywna ma na celu rozbijanie iluzji medium, jakim jest kino i obnażanie jego mechanizmów, ukazując widzowi rodzaj manipulacji dokonywanej na nim, tym samym ta koncepcja autorska wprowadza dystans między widzem a prowadzoną narracją. Zaproponowana klasyfikacja koresponduje z kwestią narracji literackiej i rolą autora w jej kształtowaniu, o czym pośrednio była mowa przy propozycji określania narracji. Na użytek teorii filmu

²⁵¹ Wśród przedstawicieli francuskiej Nowej Fali wymienia się Claude’a Chabrola, Jean-Luca Godarda, Alaina Resnaisa, François Truffaut; w Wielkiej Brytanii są to Lindsay Anderson, Tony Richardson, John Schlesinger; we Włoszech Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini; w Hiszpanii Carlos Saura; w Czechosłowacji Miloš Forman, Jiří Menzel, Vera Chytilová; w Rosji Andriej Tarkowski; w Jugosławii Dušan Makaviejew. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009, s. 77.

²⁵² Do pokolenia „filmowych bachorów” zalicza się Francis Ford Coppolę, Martina Scorsese, Stevena Spielberga, George’a Lucasa, Briana de Palmę, a także starszych pokoleniowo Roberta Altmana i Sama Peckinpaha. Tamże, s. 78.

²⁵³ Klasyfikację tę wprowadza Warren Bass w książce *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, tłum. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 135-141.

zagadnienie to omawia Marek Hatlof, dokonując panoramicznego ujęcia koncepcji autora w narracji filmowej²⁵⁴. Temat, jak można się domyślić na podstawie refleksji wokół kina autorskiego, obecny od lat 50. w teorii kina nadal wydaje się żywym i istotnym problemem. Począwszy od „polityki autorskiej”, skupiającej się na indywidualnej ekspresji reżysera jako podmiotu nadającego komunikat filmowy, poprzez anglosaską „teorię autora” i strukturalistyczną koncepcję, dzięki której można wypowiedź filmową w oparciu o pewną strukturę dorobku danego reżysera, autor zmierza do współczesnych refleksji na temat autorstwa filmowego. Po słynnym poststrukturalistycznym stwierdzeniu Rolanda Barthes’a o „śmierci autora”, także i w dyskusji wokół autorstwa filmowego pojawiają się nowe ujęcia, z których jedno ukazuje autora jako twór krytycznego dyskursu, toczącego się zarówno po stronie organizacji procesu produkcji filmowej, jak i po stronie recepcji dzieła filmowego i jego odbioru. Dorobek autorski staje się kontekstem kulturowym, w którym kolejne dzieło artysty zaczyna funkcjonować. Dzięki kontekstowemu odbiorowi filmu autorstwo zostaje sprowadzone do pewnych funkcjonalnych i formalnych rozwiązań, za pomocą których następuje identyfikacja. Prowadzi to do utożsamienia nazwiska reżysera-autora ze „znakiem firmowym”. Ta neoformalistyczna koncepcja autorska jest sprzężona współcześnie z komercyjnym charakterem działań kinematograficznych. Jeśli bowiem autor staje się znakiem firmowym, kolejne dzieło może funkcjonować na zasadzie produktu i podlegać prawom rynku, podobnie jak sama marka. W tym kontekście niezwykle precyzyjna wydaje się wypowiedź Corrigan, stwierdzającego, iż dzisiejszy film autorski można rozumieć bez jego zobaczenia, znając jedynie reputację jego twórcy²⁵⁵. Paradoks dzisiejszego kina autorskiego polega m.in. na tym, że odbiór dzieła odbywa się niejako poza samym tekstem, z drugiej strony ten medialnie rozpoznawalny wizerunek autora (można przywołać tu chociażby postać Quentina Tarrantino czy Spike’a Lee), tak silnie determinujący odbiór, umożliwia i ukierunkowuje interpretację. Trudno dziwić się więc sytuacji przenoszeniu idei autorstwa filmowego, zarezerwowanego dotąd dla kina artystycznego, do świata komercji i sytuowanie reżyserów w gronie celebrytów. Co za tym idzie, autor w świecie tekstów kultury popularnej staje się jednym z dyskursów, kreując je w sposób bardziej lub mniej świadomy. Na przestrzeni lat można zaobserwować przejście od koncepcji autorstwa o proveniencji romantycznej (związanej z koncepcją „biograficznej legendy”, w której reżyser sprawuje całkowitą kontrolę nad przekazem filmowym) do idei autorstwa rozproszonego, w którym obok reżysera pojawiają się inni uczestnicy komunikacji filmowej: od scenarzysty począwszy, a na widzu skończywszy, oraz autora jako podpisu – znaku firmowego.

²⁵⁴ Por. M. Hatlof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 15-41.

²⁵⁵ Por. T. Corrigan, *A Cinema Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick 1991, cyt. za: tamże, s. 36.

Jednocześnie warto zauważyć, że w podobny sposób w tekście literackim i filmowym rozróżnia się autora zewnętrznego (konkretną osobę z biografią, której elementy często wpływają na kształt dzieła) od autora wewnętrznego, nazywanego zwykle przez krytykę literacką „podmiotem czynności twórczych”, funkcjonującym tylko w obrębie danego tekstu. Autor tekstu może wpisywać się w swoje dzieło poprzez swe bezpośrednie uobecnienie (choć zawsze to będzie rodzaj autokreacji i trudno tu mówić o całkowitej zewnętrzności autorstwa), oraz pośrednio, dając się rozpoznać w dziele na podstawie informacji w nim zawartych²⁵⁶. Tak zarysowana problematyka kina autorskiego pokazuje, że niekonięcznie scenariusz jako podstawa do budowania specyficznej relacji z widzem opartej na grze intelektualnej jest jego jedynym i koniecznym warunkiem, ale także inne składniki obrazu filmowego jak chociażby kamera czy montaż mają na nią wpływ. Reżyser-autor opowiada również za pomocą dostępnych mu środków wyrazu filmowego („Kamera [ma] być dla nich jak pióro lub pędzel malarski”²⁵⁷), ale warto też pamiętać o doborze obsady aktorskiej, dzięki któremu identyfikuje się kino autorskie (trudno sobie wyobrazić kino Andrzeja Wajdy bez Daniela Olbrychskiego czy Zbigniewa Cybulskiego, albo twórczość Krzysztofa Zanussiego bez Mai Komorowskiej) czy wprowadzaniu warstwy muzycznej (lub jej całkowitym braku) do dzieła filmowego (np. charakterystyczne pojedyncze dźwięki w kinie Akira Kurosawy). Tym samym pytanie o intencję autorską w kinie dotyczy nie tylko kwestii opowiadanej historii, ale i sposobu jej sfilmowania w taki sposób, by odbiorca rozpoznał charakterystyczny dla twórcy wyraz artystyczny.

Zarysowana powyżej problematyka kina autorskiego i roli tradycji literackiej w jego kształtowaniu implikuje kolejne zagadnienie związane z przenoszeniem literatury na ekran i rodzeniem się kolejnego obok radia i późniejszej telewizji obiegu literackiego. Właściwie gdyby trzymać się chronologii wydarzeń, to trzeba by powiedzieć, że to właśnie adaptacja jako jedna z pierwszych form wypowiedzi fabularnych kina wpłynęła na wyodrębnienie się scenariusza filmowego jako osobnego gatunku i dziedziny działalności artystycznej, a zarazem była formą, za pomocą której kino przyswajało sobie pewne mechanizmy literackiego sposobu opowiadania²⁵⁸. Relacja między literaturą a filmem budowana za pomo-

²⁵⁶ Reżyser filmu może ujawniać się bezpośrednio – poprzez krótkie pojawienie się na ekranie (jak robił to Alfred Hitchcock) lub sam głos (jak w przypadku Orsona Wellesa) – albo pośrednio poprzez charakterystyczną kompozycję (jak u Carlosa Saury) czy wprowadzanie rozpoznawalnych znaków filmowych: koloru, montażu (np. kolor czerwony u Zhanga Yimou lub czarno-białe wstawki odwołujące się do subiektywnego spojrzenia w narracji filmowej u Margarethe von Trotta). A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy...*, dz. cyt., s. 191 i nast.

²⁵⁷ E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, *Kino...*, dz. cyt., s. 77.

²⁵⁸ Pomijam w tym miejscu znaczenie tychże adaptacji w budowaniu autorytetu kina wśród innych typów wypowiedzi artystycznej, o czym była już pośrednio mowa. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 201.

cą adaptacji budzi jednak różne emocje²⁵⁹: z jednej strony dostrzega się pozytywny efekt przenoszenia utworu literackiego na ekran, wskazując na dobre rezultaty filmowe (korzystanie z doświadczenia literackiego spowodowało zbliżenie rangi artystycznej filmu do dzieła literackiego), a zarazem silniejsze i bardziej sugestywne oddziaływanie na widza, z drugiej zaś wskazuje się na „pasożytniczy” charakter tej relacji, w której literatura stanowi jedynie punkt wyjścia, przedmiot konsumpcji kultury filmowej.

Powyższy konflikt w jakiś sposób daje pewne tło, w ramach którego toczy się dyskusja na temat wierności czy odpowiedniości filmowej realizacji dzieła literackiego, czego wyrazem są od lat funkcjonujące określenia „adaptacja” i „ekranizacja”²⁶⁰. Pierwsze z pojęć odnosi się do sytuacji przenoszenia na ekran tekstów literackich (przede wszystkim utworów prozatorskich) nieprzeznaczonych do sfilmowania, wymagającej ingerencji autorskiej reżysera, mającego swoją wizję przedstawienia danego utworu; drugie zaś wiąże się z wiernością przekładu tekstu literackiego na obraz filmowy, które ma być jedynie przekładem intersemiotycznym²⁶¹. Inna z propozycji rozróżnienia pojęciowego zakłada, że adaptacja to przeniesienie na ekran utworów prozatorskich lub lirycznych, zaś ekranizacja dotyczy sfilmowania utworu dramatycznego, ze względu na swą niemal scenariuszową budowę bardziej nadającego się do realizacji filmowej. Jednak i takie rozróżnienie ma wielu przeciwników, argumentujących, iż każdy sposób przenoszenia tekstu literackiego do materii filmowej stanowi proces interpretacyjny lub

²⁵⁹ Problematyka adaptacji podjęta w poniższej refleksji ze względu na syntetyczny charakter opracowania została potraktowana wybiórczo i nie wyczerpuje licznych i bogatych komentarzy na temat relacji literatury i ekranu telewizyjnego czy kinowego. Podjęte wątki skupiają się przede wszystkim na wątkach narracyjności, poetyki czy gatunkowości, nie podejmują rozważań wchodzących w teorię filmu. Zagadnienia te podejmują m.in. A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 1, s. 45-49; Taż, *Modele adaptacji filmowej: próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28-30; Taż, *O adaptacji można w nieskończoność*, „Kino” 1997, nr 6, s. 38-39; M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988; A. Jackiewicz, *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974; Tenże, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971; J. Plisiecki, *Obraz literacki i obraz filmowy*, „Polonistyka” 1985, nr 6, s. 483-489; P. Śmiałowski, *Współczesna literatura i film. Razem czy osobno?*, „Kino” 2005, nr 12, s. 9-12; J. Skwara, *Literatura i film – sfera wpływów*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 125-136; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983; *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997 i inne.

²⁶⁰ Film może dochować wierności literze albo duchowi oryginału. Można więc mieć do czynienia z adaptacją, w której całkiem swobodnie obchodzi się z tekstem, ale dochowuje wierności ogólnemu przesłaniu i idei dzieła, adaptując pewne jego cechy i właściwości, zdające się przesądzać o istocie książki; ale film może także nie zbliżyć się do ducha powieści w ogóle, mimo iż jest wierny tekstowi.

²⁶¹ Por. S. Wysłouch, *Literatura...*, dz. cyt.

translacyjny. W tym duchu można przywołać wypowiedź M. Hopfinger, która przekład intersemiotyczny definiuje jako

przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego²⁶².

Zwraca ona zatem uwagę na upodobnienie mechanizmu adaptacji do zjawiska translacji, którego badaniem zajmuje się komparatystyka literacka.

W konsekwencji, badając zabiegi związane z techniką przenoszenia literatury na ekran, korzysta się z metod literaturoznawczych, analizujących korespondencję elementów znaczących i znaczonych kulturowo, ale i elementów strukturalnych danego języka czy samej struktury narracji. Za Alicją Helman warto przywołać w tym miejscu opinię Briana McFarlane'a, dla którego punktem zbieżnym adaptacji filmowej i tekstu literackiego jest zdolność opowiadania, tym samym film może opowiadać tę samą historię co literatura i odwrotnie²⁶³. Uważa on, że w procesie przenoszenia tekstu literackiego na ekran istotną rolę odgrywają funkcje dystrybucyjne, odnoszące się do narracji i otwierające nowe alternatywy dla rozwoju opowiadania. To one w całości mogą być przenoszone do innego systemu semiotycznego, tworząc zrąb opowieści. Jednocześnie, aby mogła powstać struktura tekstu, potrzebne są wskaźniki, czyli elementy integracyjne tekstu, które jako właściwe dla danego języka nie mogą zostać w całości przełożone. Rolą reżysera jest więc poszukiwanie najbardziej adekwatnych środków wyrazu artystycznego właściwego sztuce filmowej, by przełożyć językowe katalizatory definiujące koncept opowiadanej historii na filmowy sposób wypowiedzi artystycznej. Jak zauważa autorka wprowadzenia do analiz adaptacji filmowych, konieczność dokonywania tego rodzaju zabiegów kwestionuje pojęcie wierności adaptacji u samej jego podstawy. Proponuje ona tym samym pojęcie „twórczej zdrady” na określenie procesów przekładu dzieła literackiego na tekst filmowy. Istoty adaptacji nie stanowi bowiem konieczność dochowania wierności pierwowzorowi literackiemu (czy nawet szerzej – w ogóle wykonanie jakiegoś gestu wobec tekstu literackiego), ale stworzenie wyjątkowej opowieści filmowej, zawierającej interesującą fabułę, ciekawe przesłanie, inspirujące idee, po które reżyser-autor ma prawo sięgać do wszystkich form opowieści, stanowiących niezgłębiony rezerwar historii.

Można także na powyższy problem spojrzeć od strony odbiorcy i potraktować kwestię adaptacji jako proces lekturowy wpisujący się w koncepcję dzieła otwartego. Reżyser podejmujący się adaptacji w rzeczywistości dokonuje swo-

²⁶² M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Warszawa 1974.

²⁶³ Por. A. Helman, *Twórcza zdrada*, Poznań 1998, s. 10.

istego odczytania tekstu, jego pierwotnej interpretacji, którą następnie poprzez dostępne sobie środki wyrazu proponuje widzowi. Takie rozumienie adaptacji wiąże się z omawianą koncepcją kina autorskiego, w myśl którego to właśnie reżyser poprzez adaptację przedstawia swoją wersję lektury tekstu literackiego. Jednocześnie ideę adaptacji jako lektury można potraktować jako element odbioru tekstu literackiego zapośredniczonego przez kino. Po pierwsze, można zauważyć, że adaptacja jest niezwykle często efektem oczekiwań estetycznych widza. Tak dzieje się w przypadku kina komercyjnego, które w odpowiedzi na zapotrzebowanie odbiorcy chętnie wykorzystuje adaptacje filmowe, jednocześnie budując zależności między lekturą tekstu a estetyką kina popularnego. Po drugie zaś, widoczna staje się zależność między powstającą produkcją filmową a przyzwyczajeniami lekturowymi lub modą czytelnicy. Popularność danego typu tekstów literackich wraz z wpisana w nich estetyka determinuje w dużej mierze produkcje filmowe, można wszak przypomnieć rozwój kina *noir* powstającego na bazie popularności powieści Raymonda Chandlera czy Dashiella Hammetta, albo adaptowanych na podstawie powieści grozy Grahama Mastertona i horrorów Stephena Kinga. W ostatnich latach niesłabnącym źródłem inspiracji adaptacji filmowej są cykle kryminalne Henninga Mankella, Stiega Larssona, Lizy Marklund, Åke Edwardsona i wielu innych, których powieści są kanwą seriali telewizyjnych, a zarazem stają się podstawą osobnych wydarzeń kinematograficznych (jak chociażby *Dziewczyna z tatuażem* – amerykańska wersja adaptacji pierwszej części trylogii dziennikarskiej Larssona)²⁶⁴. Z drugiej strony, można zaobserwować w relacji między kulturą literacką a filmową jeszcze jeden związek – otóż zdarza się niezwykle często, że sukces filmu inspiruje powstanie powieści, której napisania podejmują się często sami scenarzyści (jak w przypadku Neila Crossa, twórcy serialowego komisarza Luthera, który podejmuje się wydać w formie powieścio-

²⁶⁴ Podobny wniosek można wysnuć na temat produkcji filmowych będących realizacją telewizyjnych seriali, których fabuła stanowiła kanwę dla późniejszych skondensowanych wersji kinowych, jak w przypadku amerykańskiego serialu Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peaks*, który doczekał się kinowej wersji *Ogniu krocze ze mną*, czy polskiego *Czterdziestolatka* Jerzego Gruzdy, który w kinie rozwija jeden z epizodów pod nazwą *Motyłem jestem, czyli romans czterdziestolatka*. Można zaobserwować też proces odwrotny (zjawisko częstsze), gdy sukces kinowy inspiruje producentów telewizyjnych do nakręcenia serialu opartego na motywach filmowych. W polskiej historii telewizji przykładem jest *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy czy *W pustyni i w puszczy* Władysława Lesickiego, zaś amerykańskiej *MASH* Roberta Altmana i szereg innych. Jednocześnie coraz częstsze zjawisko stanowi równoległa produkcja filmu i serialu z udziałem tych samych aktorów i fabuły, która w produkcji telewizyjnej zostaje rozwinięta jak w przypadku adaptacji prozy Andrzeja Sapkowskiego *Wiedźmin* w reżyserii Marka Brodzkiego czy pierwszej części trylogii Henryka Sienkiewicza *Ogniem i mieczem* w reżyserii Jerzego Hoffmana. Por. I. Sowińska, *Z kina do telewizji. Telewizyjne remaki filmów kinowych*, s. 191 i nast.

wej *prequel* wydarzeń dziejących się na ekranie) i niezwiązani z filmem literaci (np. powieść Dona Warda powstała na podstawie filmu Hitchcocka *Sznur*). Są też sytuacje, gdy sukces komercyjny adaptacji napisanego utworu literackiego skłania autora do napisania kolejnej części, która staje się kanwą kolejnej adaptacji. Tak było w przypadku cyklu powieściowego Thomasa Harrisa, który po sukcesie *Milczenia owiec* i *Czerwonego smoka* dopisał część trzecią (*Hannibala*) – już z myślą o przeniesieniu tekstu na ekran. Przywołane przykłady z literatury popularnej oczywiście nie ograniczają współcześnie problemu adaptacji do sfery popkultury. Wręcz przeciwnie: każdego roku spora część produkcji filmowej odnosi się do nieprzeciętnej literatury, czego wyrazem w ostatnich latach w polskiej kinematografii mogą być adaptowane teksty młodego pokolenia pisarzy: Wojciecha Kuczoka (*Gnój*, *Senność*), Pawła Huellego (*Weiser Dawidek*), Manueli Gretkowskiej (*Szamanka*), Tomka Tryzny (*Panna Nikt*), Doroty Masłowskiej (*Wojna polsko-ruska*), a także przekłady filmowe starszych autorów – Jarosława Iwaszkiewicza (*Tatarak*), Henryka Sienkiewicza (*W pustyni i w puszczy*), Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Stara baśń*) i innych²⁶⁵. Adaptacje filmowe, stanowiące tak szeroki nurt twórczości kinematograficznej, a zarazem będące wyrazem literackości sztuki filmowej, mają zatem niemal konstytutywne znaczenie dla rozwoju kina. Mimo iż to kino wydaje się dłużnikiem literatury ze względu na nieco utowarowione traktowanie utworu literackiego i czerpanie z literackich mechanizmów narracyjnych, poetyki, rozwiązań stylistycznych, sposobów uobecniania się autora w tekście, to dzięki obiegowi masowemu, jakim dysponowało przez lata kino, treści najbardziej znanych i wartościowych przekazów literackich dotarły do szerokiej publiczności, stając się najbardziej uniwersalnym narzędziem komunikacji literackiej.

Niemal 30 lat temu Janusz Lalewicz, analizując społeczne konteksty komunikacji literackiej, pisał, iż w wieku XX kultura zrezygnowała z poznawania świata za pośrednictwem książki na rzecz środków przekazu radia, telewizji, ilustrowanych magazynów, plakatów itp., wskazując jednocześnie, że książka jest dziś ostatnim etapem poznawania kultury²⁶⁶. Przedstawiona analiza dowodzi, że w dużej mierze prawdą jest konstatacja o współczesnych sposobach rozpowszechnienia literatury, dokonujących się w kulturze współczesnej za pośrednic-

²⁶⁵ Pomijam w tym miejscu bogatą produkcję kinematograficzną adaptacji dzieł literackich obecną w historii kina polskiego od 1918 roku, która w dużej mierze przyczyniła się do ukształtowania „polskiej szkoły filmowej” z Andrzejem Wajdą, Edwardem Munkiem, Jerzym Kawalerowiczem, Wojciechem Hasem, Tadeuszem Konwickim, Krzysztofem Zanussi na czele. A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, A. Werner, *Literatura a film*, [w:] *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 542-545, M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 201-220.

²⁶⁶ Por. J. Lalewicz, *Socjologia...*, dz. cyt., s. 180 i nast.

twem radia, płyt, filmu i telewizji. Oczywiście tak postawiony wniosek będzie budził sprzeciw, bowiem jak pokazała to praktyka komunikacji literackiej, media nie zastąpiły tradycyjnego obiegu literatury, co więcej – wraz z pojawieniem się kultury cyfrowej, która zmodyfikowała nieco kształt książki poprzez digitalizację i przeniesienie tekstu do wymiaru wirtualnego, nastąpiło odrodzenie się kultury pisma. Tym samym, przechodząc do kolejnej części rozważań, można zacytować Waltera J. Onga, który pisze:

Środki elektroniczne wcale nie prowadzą do likwidacji książek, przeciwnie: przyczyniają się do szybszego produkowania większej ich ilości. Zarazem jednak wytwarzają książki odmienne, niebędące «książkami» w danym sensie tego słowa. [...] Ponadto pojawienie się nowego typu książki z pewnością odbije się na książce dawnego typu, którą zgodnie z wcześniejszym zwyczajem tworzy jeden autor z piórem w ręku lub przy maszynie do pisania²⁶⁷.



Zagadnienia: kino autorskie, narracja literacka w filmie (narracja filmowa), adaptacje filmowe – typologia.

3 Przygody literatury w świecie wirtualnym

Tę niezwykle optymistyczną diagnozę Waltera J. Onga na temat żywotności literatury i jej miejsca w komunikacji kulturowej należałoby jednak skonfrontować z właściwościami nowych mediów, które ze względu na swój cyfrowy status ontologiczny narzucają utworowi literackiemu – podobnie zresztą jak innym tekstom – specyficzny sposób funkcjonowania w cyberrzeczywistości. Ta specyficzna sytuacja literatury w świecie cyfrowym wiąże się przede wszystkim ze zmianą nośnika, a właściwie z rezygnacją z medium, jakim jest książka w wydaniu papierowym. Przekaz literacki w tym tradycyjnym ujęciu wiąże się z określonymi właściwościami: trwałym przypisaniem słów do strony, podatnością na zniszczenie, opóźnieniem lektury w stosunku do procesu tworzenia (mechanizm redakcji, edycji, druku i dystrybucji powodował, że tekst ukazywał się często w rok lub jeszcze później od momentu napisania)²⁶⁸. Ze względu na swój materialny charakter książka papierowa to również znak autentyczności, czego wyraz stanowi zjawisko dokumentowania w tej właśnie formie, a co za tym idzie – jest ostatnim

²⁶⁷ W.J. Ong, *Przekształcenia się środków przekazu: mówiona książka*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 322.

²⁶⁸ Por. P. Levinson, *Miękkie ostrze*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 267.

obrońcą tekstu rozumianego jako celowy i skończony przekaz skierowany ku konkretnemu odbiorcy. W przeciwieństwie do formy papierowej, książki w postaci cyfrowej są o wiele wygodniejsze w użyciu, bardziej dostępne ze względu na ich sieciowy charakter, zajmują zdecydowanie mniej miejsca niż kolejne woluminy na półkach biblioteki, dość szybko przechodzą selekcję użyteczności poprzez liczbę odczytań, mierzoną wielkością odwiedzin na stronie czy ściągnięciem na twardy dysk, mają wreszcie inną strukturę i kompozycję niż książka papierowa. Jeśli bowiem w klasycznym rozumieniu przekazu literackiego zwraca się uwagę na autora, opis, język i nośnik, kwestie odbioru oraz sposobu udostępniania tegoż przekazu przesuwać na plan drugi, to przekaz tekstowy w nowych mediach wydaje się całkowicie przekształcać ów tradycyjny model. Odwołując się do opisanych już wcześniej kwestii, można refleksję tę sprowadzić do zdania Ignacego Fiuta, piszącego:

Utwór literacki w Sieci lub tylko jego pomysł zaczyna żyć swym życiem cyberprzestrzennym, w czasie którego poddawany jest nieustannym działaniom interakcyjnym, powodującym procesualny charakter jego istnienia, któremu towarzyszy również immersyjny oraz synestetyczny sposób jego postrzegania, przeżywania oraz obcowania z nim, mogący wzmacniać jego skalę symulacji²⁶⁹.

Pojawiają się więc kwestie poniekąd już omawiane, tj. interaktywność, procesualność i multimedialność.

W odniesieniu do właściwości tekstu w nowych mediach²⁷⁰ można w tym miejscu wskazać kilka zagadnień, które konotuje sytuacja sposobu obecności przekazu literackiego w świecie cyfrowym. Na pierwszą z nich zwraca uwagę Umberto Eco, zastanawiając się nad przyszłością książki, szczególnie w odniesieniu do jej cyfrowego statusu w nowych mediach²⁷¹. Sprowadzenie analogonu do cyfrowego zapisu, litery do bitu, procesu pisania do określonego algorytmu powoduje, iż zdigitalizowany tekst zajmuje niewiele miejsca w pamięci przestrzennej komputera. W efekcie gromadzenie kolejnych cyfrowych wersji książek na własnym dysku, a potem na dyskach zewnętrznych i upuszczanie ich w sieci staje się powszechnym zjawiskiem. Sytuacja ta skłania do kilku refleksji. Po pierwsze, pozwala spojrzeć na książkę jak na element bazy danych. Zdigitalizowany tekst zostaje umieszczony w pamięci komputera, wpisany w pewną strukturę plików, indeksowany za pomocą rozmiaru, nazwy, typu pliku czy czasu utworzenia. W ten sposób gromadzone teksty stają się częścią bazy danych, któ-

²⁶⁹ I. Fiut, *Twórczość literacka...*, dz. cyt., s. 231.

²⁷⁰ Szerzej na ten temat w odniesieniu do różnych typów przekazu: dzieła sztuki, filmu, przekazów audialnych oraz samego tekstu pisałem w: A. Regiewicz, *Audiowizualność wobec nowych mediów*, [w:] A. Regiewicz, J. Warońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012, s. 316-336.

²⁷¹ Por. U. Eco, *Przyszłość książki*, tłum. A. Szymanowicz, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 537-544.

rej struktura przypomina Borgesowską „Bibliotekę Babel”²⁷². Dopóki pamięć jest wolna, bazę danych można uzupełniać o kolejne pliki, wpisując się w logikę jej schematu. Tekst cyfrowy funkcjonujący w komputerowej czy sieciowej bazie danych staje się częścią kolekcji, a tym samym zostaje oderwany od kontekstu, z którego się wywodzi: *Anna Karenina* Tolstoja czy *Blaszany Bębenek* Grassa w katalogu komputerowym nie odnoszą się do tekstu, ale do indeksu, który pomija zawarte w kontekście kulturowym informacje (autorstwa, stylistyki, historii, topiki czy tematyki), sprowadzając je do układu alfabetycznego lub wielkości pliku. Wyrwane z tła i kontekstu teksty literackie (dane) można w dowolny sposób opracowywać, zestawiać ze sobą, przekształcać. W ten sposób przekaz literacki staje się jedynie zapisem danych, do których sięga się niczym po encyklopedię stojącą na półce, traktując tekst wybiórczo i czysto pragmatycznie. Umberto Eco pisze:

Użytkownik dysku z intertekstem odnosi nie tylko tę korzyść, że dysponuje ogromną masą informacji w postaci skompresowanej, ale i tę, że nie musi tych informacji kolejno «przebiegać», gdyż przenika je jak szydełko kłębek wełny. W jednej sekundzie dociera do rozmaitych części tej niewidzialnej biblioteki [...]²⁷³.

Ten encyklopedyczny charakter tekstu w świecie cyfrowym stoi w opozycji wobec struktur narracyjnych, obecnych w sieci, w swej istocie dążących do bezpośredniości, interaktywności, są bowiem wyrazem procesów zachodzących w odpowiednich programach dekodujących pliki, a także interakcji między użytkownikiem a środowiskiem komputerowym. Bazy danych nie tworzą przemyślanej całości, ale są składowiskiem, z których użytkownik będzie dopiero budował jakąś narrację²⁷⁴. Idea narracji, wywiedziona z tradycyjnego doświadczenia lektury tekstu, odwołuje się do linearnego opowiadania, wyznaczonego przez porządek syntagmatyczny i implicystyczny, wymagając od czytelnika, by ten uruchamiając pamięć, kształtował w wyobraźni pewien kształt całości²⁷⁵. Tym samym,

²⁷² Borges proponuje w swojej wizji koncepcję Biblioteki jako nieograniczonego zbioru książek, którego katalogi i regały nie mają końca, a kolejne korytarze rozwidlają się, otwierając nieskończony horyzont wciąż powstających nowych zbiorów. J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] tegoż, *Fikcje*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembruski, Warszawa 2003.

²⁷³ U. Eco, *Przyszłość książki...*, dz. cyt., s. 541.

²⁷⁴ Traktowanie tekstu jako bazy danych powoduje także zmianę samego procesu lektury: z czytania na przeglądanie, co wiąże się też z hybrydycznym charakterem tekstu w nowych mediach oraz multimedialnością przekazu sieciowego. Z. Bauer, *Baza danych – nowy gatunek pisarstwa?*, [w:] *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2005, s. 46-57.

²⁷⁵ Jak dowodzi Eco w swym eseju, nie musi się to odbywać poprzez mozolną lekturę od pierwszej do ostatniej strony, ale może być efektem przebiegania przestrzennego, które dzięki wykorzystaniu pamięci i wyobraźni tworzy w umyśle pewien kształt całości. Nikt wszak nie zakłada, że tradycyjną encyklopedię czyta się od początku do końca, ale w sposób indeksowy, budując w umyśle pewien spójny obraz opowieści kształtowanej na bazie trzymanyh z hasel informacji.

zdaniem Lva Manovicha: „Baza danych i narracja, rywalizujące o nadanie światu znaczenia, wytwarzają niekończące się hybrydy. Trudno znaleźć encyklopedię, w której nie ma śladu narracji, i odwrotnie”²⁷⁶. Te dwie wykluczające się poniekąd formy obecności tekstu (encyklopedia i opowiadanie, baza danych i narracja) w świecie nowych mediów stają się jedną formą.

Jako drugą właściwość tekstu w świecie cyfrowym należałoby wskazać przestrzenny charakter struktury dzieła, pozwalający na nowy sposób lektury – kontekstowy – lub inaczej: czytanie jako nawigowanie, co prowadzi do kolejnej konstatacji na temat tekstu w nowych mediach – jego architektoniczności. Na początku trzeba zauważyć, że owa przestrzenna struktura tekstu wynika z samej ontologii tekstu cyfrowego: otwartego, podatnego na modulację i kopiowanie. Przekaz literacki umieszczony w formie papierowej to forma zamknięta, o utrwalonym porządku, statyczna, w którą nie można ingerować, zmieniając jej strukturę i przekaz. Każdy rodzaj oddziaływania jest dokonywaniem pewnego nadpisywania, a zatem bardziej naddania sensu niż jego zmiany. Inaczej jest w przypadku tekstu cyfrowego, który może powstawać w sposób fragmentaryczny, będąc podatnym na wszelkiego rodzaju ingerencje: przeformułowania, wycinania, kopiowania, wklejania itp. W efekcie e-tekst poddaje się nieustannej modulacji – przekształceniom niszczącym jego jednorodność i spójność, dostosowując do celu czy zbliżając do ekspresyjności nadawcy. Nie może tu być o mowy o żadnej linearności jego powstawania, zastępującej fragmentaryczność i ideę przestrzenności. Ponadto, architektoniczna struktura tekstu w rzeczywistości cyfrowej stanowi efekt wspomnianej już bazy danych. Struktura ta każe przyjrzeć się tekstowi jako systemowi powiązanych ze sobą informacji – fragmentów, do których można dotrzeć poprzez lekturę nie linearną, ale hipertekstową – niesekwencyjną. Jak zauważa Jay David Bolter, nowa postać książki, oparta na „sieci elementów wizualnych i werbalnych w konceptualnej przestrzeni”²⁷⁷, odzwierciedla chyba najbardziej wiernie sposób pracy ludzkiego umysłu, dokonującego oglądu rzeczywistości w sposób kontekstowy, selektywny i właśnie niesekwencyjny. Architektoniczność przekazu literackiego w sieci zakłada tym samym jego hipertekstową budowę zasadzającą się na węzłowej budowie. Węzeł to miejsce, w którym skumulowane różnego rodzaju informacje (tekstowe i multimedialne) wraz z odsyłaczami (linkami), łączą się z innymi węzłami w sieć. Jego wielkość podyktowana jest rozumieniem przez odbiorcę treści w nim zawartych bez dodatkowego sięgania do informacji w innych węzłach i otrzymania wiadomości z dowolnego ogniwa w zależności od jego

²⁷⁶ L. Manovich, *Język...*, dz. cyt., s. 352.

²⁷⁷ J.D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale 1991, s. 207.

wyboru²⁷⁸. Łącząc się z innymi węzłami poprzez sieć linków, czytelnikowi wyznacza się funkcje nawigowania po tekście – w obszarze wiadomości zarówno wszerz, jak i w głąb – poza dany tekst, komputer i sieć, stwarzają możliwość dojścia do mikroskopijnego szczegółu wiedzy oraz szybki powrót do punktu wyjścia. Tym samym konstrukcja hipertekstu przypomina Deleuzowskie kłącze rozwidlające się we wszystkich kierunkach bez ograniczeń. Traktowanie tekstu literackiego w środowisku cyfrowym jako hipertekstu powoduje, że ten traci swą dotychczasową utrwaloną w tradycji kultury druku stabilność i spójność na rzecz fragmentaryczności, wieloelementowości i wielopoziomowości²⁷⁹, co skutkuje kolejnymi właściwościami tekstu w nowych mediach: multimedialnością (czy wręcz hipermedialnością) oraz interaktywnością, a w konsekwencji hipertekstowością, koncepcją współautorstwa, nawigowalnością, konwergencją opisanymi w rozdziale wprowadzającym. Zjawiska te stają się dobrym kontekstem dla omówienia przykładów literatury elektronicznej, które poniżej przywołuję, ukazując je jako tło dla dalszych analiz podejmowanych w kolejnych rozdziałach.



Zagadnienia: komunikacja kulturowa w nowych mediach, miejsce literatury w świecie cyfrowym, baza danych i narracja – sposoby obecności tekstu w nowych mediach.

3.1. *Życie literackie w internecie*

Sposób prezentowania treści (w tym przekazów literackich) w sieci – w większości za pomocą stron WWW – przypomina prawdę o kumulatywnym charakterze komunikacji w mediach²⁸⁰. Trudno odmówić racji teoretykom mediów, którzy w kompozycji strony widzą transponowany do świata cyfrowego układ książki: czy to w postaci zwoju (lektura strony polega na przewijaniu tekstu w dół), czy woluminu (program imituje przewracanie stron jak podczas czytania tradycyjnej książki), a co za tym idzie – przenosi się mechanizm czytania do odbioru multimedialnego. Antycypowanie techniki gutenbergowskiej przez media elektroniczne i łączenie jej z doświadczeniami audiowizualnymi i nowymi sposobami lektu-

²⁷⁸ Por. W. Abramowicz, *Hiperteksty w edukacji*, [w:] *Materiały IX Konferencji „Informatyka w Szkole”*, Toruń 1993.

²⁷⁹ Por. P. Celiński, *Wyzwania hipertekstu – granice nieograniczonego*, [w:] *Estetyka wirtualności...*, dz. cyt., s. 385-398.

²⁸⁰ Por. M. Hopfinger, *Wprowadzenie*, [w:] *Nowe media...*, dz. cyt., s. 9-22.

ry związanymi z cyfrowym i sieciowym charakterem przekazów określa relacje między literaturą a środowiskiem cyfrowym, książką a internetem²⁸¹. Najbardziej rozpowszechnionym sposobem prezentacji treści literackich są witryny sieciowe (strony WWW), które już poprzez swoją strukturę i wygląd konotują stronę tradycyjnej książki. Powierzchniowy układ witryn jest jednak pozorny, bowiem każda ze stron to swoisty węzeł, dzięki któremu czytelnik może wejść w system katalogowy i dotrzeć do innego – wybranego przez siebie – tekstu. Obecność zjawisk literackich nie sprowadza się wyłącznie do prezentowania ich treści, bowiem występuje cały szereg zjawisk internetowych wynikających z możliwości samego elektronicznego medium. Mowa tu o rozwijającej się krytyce literackiej, przybierającej formę wymiany opinii między czytelnikami, obecnej na różnego rodzaju forach dyskusyjnych oraz istniejącej w postaci serwisów tematycznych. Wśród najczęściej pojawiających się typów stron można znaleźć te poświęcone konkretnym twórcom (np. <http://stachuriada.pl>), grupom literackim (np. <http://grupa-neon.blogspot.com>), imprezom literacko-artystycznym (np. <http://festiwal.portalkryminalny.pl>), pismom literackim (np. <http://www.fa-art.pl>), krytyce literackiej (np. <http://dekadaliteracka.pl>), wydawnictwom (np. <http://biuroliterackie.pl>) oraz takie, które pozwalają użytkownikom sieci na publikowanie własnej twórczości (www.poezja-polska.pl). W tym kontekście można też przywołać strony poświęcone życiu literackiemu w danym regionie czy kraju, zazwyczaj ukierunkowane funkcjonalnie na edukację (np. wortal *Literatura i edukacja*, http://j_uhma.republika.pl), informację (np. <http://www.literatura.net.pl>) czy zbiory cyfrowe (od literatury dawnej, np. <http://www.polona.pl>, do najnowszej – np. <http://www.e-biblioteka.com>)²⁸².

Przykłady te dają pewne wyobrażenie o sposobach prezentowania zjawisk literackich w sieci, a szczególnie o roli katalogowania. Baza danych, na której to strukturze opiera się system sieciowy, pozwala na tworzenie nowych form obecności tekstów literackich, do których można zaliczyć: biblioteki cyfrowe i multimedialne, archiwa oraz Wikiteksty. Biblioteki cyfrowe oferują użytkownikowi dostęp online do katalogów bibliotecznych wraz z wyszukiwarką, dzięki którym

²⁸¹ Niektórzy badacze, jak Andrew Albanese, utożsamiają sieć internetową z książką elektroniczną ze względu na stronicowy układ poszczególnych witryn, tworzących w ujęciu globalnym przekaz totalny. A.R. Albanese, *The Social Life Of Books: Write, read, blog, rip, share any good books lately? A conversation with Ben Vershbow*. LibraryJournal.com (15th May 2006). Online: <http://www.libraryjournal.com/article/CA6332156.html> [dostęp: 23.07.2013].

²⁸² Omawiane zjawiska wydają się charakterystyczne nie tylko dla polskiej literatury w sieci, ale dla literatury sieciowej w ogóle, czego wyrazem są analizy obecności zjawisk literackich w internecie obejmujące inne środowiska narodowe. Por. I.A. Ndiaye, *Przyszłość literatury sieciowej (na przykładzie rzeczywistości rosyjskiej)*, [w:] *Nowe media a media tradycyjne. Prasa, reklama, Internet*, red. M. Jeziński, Toruń 2009, s. 82-98.

ten może zorientować się na temat dostępności książki (np. <http://www.bn.org.pl>), ale również oferuje teksty w wersji cyfrowej czy to w postaci skanów (przypadki starodruków, do których dostęp jest zwykle utrudniony ze względu na dużą wartość oryginału lub jego zniszczenia), czy elektronicznej edycji tekstu. Użytkownik tym samym ma możliwość przeglądania oryginalnego tekstu książkowego przeniesionego do rzeczywistości wirtualnej (można wymienić tu rodzimy projekt Polskiej Biblioteki Internetowej czy amerykańskie Google Books). Inny przypadek to Biblioteka Multimedialna, która obok tekstów w wersji elektronicznej udostępnia ich adaptacje medialne (np. <http://biblio.lublin.pl>) lub inne propozycje audiowizualne. Specyficzne zjawisko stanowi Biblioteka 2.0, łącząca tradycyjne funkcje biblioteczne (przeglądanie zbiorów, wyszukiwanie woluminów, korzystanie z elektronicznych tekstów) z kulturą uczestnictwa²⁸³. Skierowana jest ona przede wszystkim do samych bibliotekarzy, ale i do literaturoznawców (także amatorskich), którzy budują sieci połączeń znaczeniowych, tematycznych, skojarzeniowych pomiędzy poszczególnymi tekstami w najszerszym możliwym kontekście: naukowym, społecznym, krytycznoliterackim i każdym innym. Dlatego też niezwykle ważna w tym kontekście wydaje się rola czytelników, zrzeszonych często w grupy fanowskie, dysponujących olbrzymią, bardzo szczegółową wiedzą na temat swoich ulubionych książek czy autorów²⁸⁴. To oni właśnie są siłą napędową Bibliotek 2.0. Nieco podobną funkcję do bibliotek cyfrowych pełnią archiwa internetowe (np. Projekt Gutenberg, Open Source Books) udostępniające użytkownikom zdigitalizowane materiały, które można z powodzeniem ściągać w postaci pliku na dysk prywatnego komputera (bez opłaty lub po opłaceniu usługi czy abonamentu). Powstające w ten sposób „plikownie” udostępniające tekst w formacie PDF, txt, doc czy odt stają się kolejną formą obiegu literatury. Ostatni z przywołanych sposobów prezentowania tekstu literackiego w sieci odnosi się do popularnej Wikipedii, w ramach której powstał projekt Wikiteksty. Już samą Wikipedię badacze postrzegają jako książkę (a przynajmniej w tym rozumieniu encyklopedycznym) zbudowaną z poszczególnych haseł, gdzie granica między autorem a czytelnikiem jest płynna, a treść zmienia się z powodu otwartego charakteru tekstu²⁸⁵. Podobnie jak koncepcja matczyzna, tak i jego odmiana literacka opiera się na działaniu oddolnym – pojawiające się teksty literackie są efektem pracy samych użytkowników, wprowadzających tekst na stronę pod danym tytułem. Każdy użytkownik (bez konieczności rejestracji) może

²⁸³ Więcej na ten temat w artykule M.E. Casey, L.C. Savastinuk, *Library 2.0*, „Library Journal” 09.01.2006, online: <http://lj.libraryjournal.com/2010/05/technology/library-2-0/> [dostęp: 23.07.2013].

²⁸⁴ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, dz. cyt., s. 166-199.

²⁸⁵ Por. S.D. Kotuła, *Konwergencja mediów książki i Internetu*, [w:] *Nowe media a media...*, dz. cyt., s. 251 i nast.

tekst wprowadzać, edytować, poprawiać, korygować. Oczywiście implikuje to problem wiarygodności i zgodności z oryginałem, jednak podobnie jak pozostałe informacje w sieci, tak i książka jest poddana weryfikacji milionów użytkowników. Inną odmianą działań literackich w ramach projektu Wiki jest Wikibooks, odnoszący się do kreatywnego pisania. Każdy z użytkowników może wprowadzić własną treść, kontynuować rozpoczętą przez siebie lub innego użytkownika narrację, zmienić ją, uzupełnić czy skasować, gdy idzie ona w kierunku, którego się nie akceptuje. Wspólne pisanie książek w ramach projektu Wikibooks daje każdemu użytkownikowi takie same prawo do treści, rozpraszając przy okazji pojęcie autorstwa.

Obok tych form prezentowania treści literackich w sieci można wspomnieć o zjawisku paraliteratury, to znaczy tekstów reklamowych promujących tradycyjnie publikowaną literaturę w książkach i czasopismach. Choć przekaz ten zasadniczo nie różni się od klasycznego, gdyż jego celem jest prezentowanie i promowanie określonych treści, to warto zwrócić uwagę na tę aktywność tekstową, która za pomocą nowych mediów i dzięki interaktywności czytelniczej jest pisana, dystrybuowana i przekształcana. Internet to dziś ponadto narzędzie promocji zarówno samego utworu, jak autora oraz wydawnictwa, o czym świadczą powstające wortale literackie i związane z nimi działania marketingowe (akcje e-mailowe – od subskrypcji do spamu, moderowanie dyskusji na forach i w grupach, budowanie określonego wizerunku w serwisach tematycznych największych portali informacyjnych itd.)²⁸⁶. W kontekście działań literacko-marketingowych należałoby wspomnieć o *selfpublishingu*, czyli kontrolowanym udostępnieniu tekstu literackiego w sieci. Darmowe udostępnienie utworu (całości lub jego fragmentów) staje się dziś bardzo skuteczną strategią reklamową, skutkującą zwiększonym odbiorem, a co za tym idzie – większym popytem na wersję drukowaną takiej książki²⁸⁷. Ukazanie się tekstu w sieci koresponduje z jego edycją papierową, która bynajmniej nie rywalizuje z wersją elektroniczną, wręcz przeciwnie: jest przez nią wspierana. Tym samym internet staje się narzędziem marketingowym tradycyjnego obiegu literackiego, egzemplifikując tezę Umberto Eco, że książki w wersji papierowej nie znikną, zaś kultura elektroniczna doprowadzi jedynie do zaniku tego rodzaju wydawnictw (jak encyklopedia), które i tak nie wymagały od czytelnika linearnej i spójnej lektury²⁸⁸. Analizując zaś sposoby uobecniania się literatury w środowisku elektronicznym oraz towarzyszące im tendencje, można uznać, że do najbardziej znaczących kierunków spo-

²⁸⁶ Por. T. Maciejewski, *Narzędzia skutecznej promocji w Internecie*, Kraków 2003, s. 101-133, s. 167-185; I. Fiut, *Twórczość literacka...*, dz. cyt., s. 233-238.

²⁸⁷ Por. J. Boyle, *Text is free, we make our money on volume(s)*, online: <http://www.ft.com/cms/s/2/b46f5a58-aa2e-11db-83b0-0000779e2340.html#axzz2ZqeVCOI5> [dostęp: 23.07.2013].

²⁸⁸ Por. J.-C. Carriere, U. Eco, *Nie myśl, że książki znikną*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2010.

tkania tekstu tradycyjnego z nowymi mediami należą reprint (czego wyrazem są omówione projekty bibliotek cyfrowych) i hipermedialność (równoprawne połączenie różnych środków przekazu i potraktowanie tekstu w sposób architektoniczny i piktogramowy)²⁸⁹.



Zagadnienia: sposoby obecności tekstu w świecie cyfrowym: sieć internetowa, strony WWW, Biblioteka Web 2.0, Wikiteksty, archiwa multimedialne, fora dyskusyjne, serwisy tematyczne, aplikacje literackie, paraliteratura, *selfpublishing*.

3.2. Powieść cybernetyczna

Refleksję nad zjawiskiem powieści w świecie cyfrowym (nie tyle na płaszczyźnie edycji, ile w sposobie konstrukcji, zbudowania charakterystycznego dla nowych mediów typu narracji) należałoby zacząć od wprowadzenia pojęcia cybertekstu (powieści cybernetycznej czy literatury ergodycznej). Tym samym trzeba by się odwołać do autora tego pojęcia Espena Aarsetha, definiującego je jako maszynę do wytwarzania wielotorowych wypowiedzi, rozumianych nie tylko tekstowo, ale i multimedialnie. Norweski badacz traktuje tekst jako dosłowną maszynę do produkcji i konsumpcji znaków, powstających dzięki operatorowi, medium i znakowi werbalnemu²⁹⁰. Proces lektury jest zatem złożony, odnosi się bowiem nie tylko do dekodowania przekazu, odbywającego się na poziomie myślowym, ale musi być zintegrowany z działaniem na polu ponadnoematycznym. Zmiana paradygmatu lekturowego dokonuje się poprzez zmianę kształtu tekstu źródłowego i jego organizacji, na którą składają się: zapis, sekwencyjna budowa oraz sieć powiązań pomiędzy poszczególnymi częściami tekstowymi, umożliwiającymi wędrówkę czytelniczą między nimi²⁹¹. Jako egzemplifikację można

²⁸⁹ Por. M. Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*, [w:] *Tekst (w) sieci 2...*, dz. cyt., s. 83-91.

²⁹⁰ Por. E. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 20 i nast. Fragment książki w przekładzie Anny Rogozińskiej został zamieszczony w: *Antropologia twórczości słownej...*, dz. cyt., s. 669-678.

²⁹¹ Dokładną analizę sposobu konstruowania i odczytywania cybertekstu przedstawia Mariusz Pisanski w artykule *Pułapki metodologiczne badań nad literaturą cyfrową*, [w:] *E-polonistyka*, red. J.S. Żurek, A. Dziak, Lublin 2009, s. 77-88 oraz Dorota Sikora w artykule *Tekst jako maszyna. Wprowadzenie do mechaniki hipertekstu*, [w:] *Tekst (w) sieci 2...*, dz. cyt., s. 103-112.

w tym miejscu przywołać pierwszą polską powieść cybernetyczną (*Schemat* Konrada Pulaka), na którą składa się 108 segmentów, 228 linków, 17 tysięcy słów i cztery przeplatające się ścieżki opowieści²⁹².

Konieczne wydaje się wyodrębnienie poziomu nadawcy i odbiorcy. Ten pierwszy, konstruując wypowiedź literacką, posługuje się tekstonami, czyli znakami literackimi i kodem programu, pomagającym utworzyć i uporządkować dany tekst w sieci. Odbiorca zaś ma najpierw do dyspozycji medium, dzięki któremu może odczytywać (a w dalszej kolejności także eksplorować, konfigurować, zmieniać i dodawać) zapisany w programie tekst. Tym samym odbiorca otrzymuje jedynie tekst wygenerowany przez tekstową maszynę – tzw. skrypton, mogący ulegać zmianie pod wpływem lektury: i pod względem treści, i przyjmując inną postać obrazu czy aktywnego łącza. Można zauważyć, że zapis cybertekstu łączy kod autorski z programem komputerowym pozwalającym na jego umieszczenie w sieci oraz z medium odtwarzającym, dokonującym operacji wskazującej na materialną wartość cyfrowego znaku i wreszcie z procesem lekturowym, który jest rodzajem sesji – przechodzenia pomiędzy poszczególnymi sekwencjami tekstu. Z tym wiąże się druga kwestia – architektonicznej struktury kompozycyjnej powieści cybertekstowej. Projektując mechanizm tekstowy, zakłada się lekturę hipertekstową, w której czytelnik na zasadzie przechodzenia między odsyłaczami sam konstruuje swoją narrację. W tym celu wyodrębnia się jednostki narracyjne²⁹³, stające się – jako najmniejsze i spójne znaczeniowo partie tekstu – podstawą budowania struktury węzłowej. Częstki tekstowe połączone są albo poprzez zamysł autora, narzucający kierunek lektury, albo pozostawione przypadkowości i losowości odczytania, którym zarządza program (randomizacja linków)²⁹⁴. Tym samym narracja konstituowana jest poprzez dokonywanie wyboru samego czytelnika, przechodzącego takie czy inne leksje, a do najbardziej charakterystycznych cech należałoby zaliczyć „niesekwencyjność oraz możliwość wyboru dowolnych fragmentów i rozgałęzień poprzez interakcję z komputerem”²⁹⁵. Z hipertekstową kompozycją cybertekstu wiąże się też określony sposób lektury. Jak pisze cytowany już Aarseth:

²⁹² <http://ha.art.pl/hiperteksty/schemat/index.html> [dostęp: 25.07.2013].

²⁹³ Pojęcie *narrative units* wprowadził Robert Kendall na oznaczenie małych części narracyjnych, z których układa się narrację cybertekstową. R. Kendall, R. Swigart, N. Montfort, *Whatever It Takes: The New Media Editor*, Melbourne 2003, s. 3.

²⁹⁴ Randomizacja linków, czyli losowy dostęp do określonych miejsc w strukturze tekstu, polega na przypadkowym – generowanym przez program – skierowaniu czytelnika w dane miejsce podczas lektury, co powoduje zupełnie nieprzewidywalne zwroty akcji i kolejne odczytania.

²⁹⁵ D. Sikora, *Literatura wobec nowych technologii*, [w:] *Nowe media. Nowe w mediach*, t. 3: *W świecie komunikacji zdegradowanej*, red. I. Borkowski, A. Woźny, Wrocław 2009, s. 187.

Czytelnik cybertekstu jest graczem, ryzykantem: cybertekst jest grą-światem lub światem-grą. Faktycznie możliwe jest odkrywanie, gubienie i odnajdywanie w tych tekstach sekretnych ścieżek – ścieżek rozumianych nie metaforycznie, lecz jako struktury topologiczne obecne w mechanizmach tekstowych²⁹⁶.

Fragment ten niewątpliwie konotuje metaforę labiryntu jako najbardziej obrazowego sposobu rozumienia lektury cyberpowieści, jednak przywołana konstrukcja implikująca pewien trud w dostaniu się do celu również nie jest jednorodna, można bowiem za Umberto Eco mówić o trzech rodzajach labiryntu: linearnym, gąszczowym i kłaczowym. Ten pierwszy proponuje rozwiązanie jednościeżkowe, dzięki któremu czytelnik, przechodząc przez kolejne fragmenty, dokonuje lektury całościowej. Struktura ta przypomina grecką konstrukcję labiryntową, w której istnieje tylko jedno wyjście, do którego prowadzi złota nić Ariadny. Aby dojść do końca lektury, czytelnik musi dać się poprowadzić przez narratora (program), odczytując kolejne fragmenty stanowiące często pomoc w odnalezieniu kolejnych punktów narracji. Labirynt w kształcie gąszczy ma strukturę wielościeżkową, ale – podobnie jak poprzednia konstrukcja – tylko jedno zakończenie. Czytelnik zatem może podążać różnymi drogami, w toku narracji krzyżującymi się, nakładającymi na siebie, w końcu dochodzącymi do finałowej sceny. Ostatnia z propozycji to kompozycja sieciowa, nawiązująca do metafory postmodernistycznego kłacza. Labirynt w tym kształcie nie jest konstrukcją zamkniętą jak dwie poprzednie, ale dzięki odpowiednio przygotowanemu programowi stanowi narrację o rozwidlających się ścieżkach²⁹⁷. Proces lektury nigdy nie jest tu zakończony, o co dbają przygotowany do tego program, wciąż zmieniający ustalenia tekstonek (mówiąc metaforycznie – przesuwający ściany w labiryncie) oraz sami użytkownicy, mający wpływ na strukturę poprzez swoje zachowanie w wirtualnej rzeczywistości tekstu²⁹⁸. Metafora labiryntu determinuje sytuację odbiorcy, jawiącego się jako kompilacja podróżnika, odkrywcy i detektywa²⁹⁹.

²⁹⁶ Fragment podaję w przekładzie A. Rogozińskiej za: E. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, [w:] *Antropologia twórczości słownej...*, dz. cyt., s. 672.

²⁹⁷ Przeciwnieństwem wydają się labirynty zamknięte bez wejścia i wyjścia, reprezentowane przez narracje w MUD-ach, czyli grach fabularnych opartych na tekście rozgrywających się w sieci, niemających początku ani końca. MUD-y łączą konstrukcję elektronicznej gry przygodowej, zorientowanej na dojście do celu i rozwiązanie zagadki lub zadania, z elementem komunikacji, który umożliwił tworzenie społeczności wirtualnej. Narracja w MUD-ach ma charakter ciągły, jest rodzajem „życiopisania” niczym wielogłosowa powieść rzeka, w której autokreacja przenika się z autoekspresją.

²⁹⁸ Można tu przywołać wielosekwencyjną fikcję – zjawisko z lat 80., w którym scenariusz gry miał wpływ na rozwój fabuły. D. Sikora, *Literatura...*, dz. cyt., s. 188.

²⁹⁹ Sytuację odbioru w tekście Lev Manovich określa poprzez figury Baudelaire'owskiego *flâneura* oraz Cooperowskiego odkrywcy; a wśród innych pojawiających się metafor określających proces lektury można wymienić: zbieranie, wybieranie, żeglowanie i księgę natury.

Opisane powyżej zmiany w rozumieniu tekstu w cyberprzestrzeni wskazują na zupełnie nową sytuację komunikacji literackiej, do której niektóre narzędzia literaturoznawcze okazują się niewystarczające; trzeba mieć świadomość, że „cybertekst przenosi uwagę z tradycyjnej trójcy autora/nadawcy, tekstu/przekazu i czytelnika/odbiorcy na cybernetyczną wymianę różnymi częściami i użytkownikami maszyny tekstowej”³⁰⁰. Tradycyjne literaturoznawcze konstrukcje zostają sprzężone w cybertekście z operacjami maszynowymi: dotyczy to autorów (którzy muszą posłużyć się aplikacjami, aby umieścić tekst w sieci), samego tekstu (funkcjonującego jako zbiór poszczególnych elementów ożywianych odpowiednim programem) i odbiorcy (czytającego za pomocą programu i maszyny, a tym samym uruchamiającego narrację). Innym problemem wydaje się próba dokonania swoistej typologii cybertekstów, do których zalicza się literaturę hipertekstową, gry przygodowe, MUD-y, opowiadania elektroniczne, wszelkiego rodzaju hiperfikcje powstające na bazie programów do ich generowania itp.³⁰¹. Trzeba zaznaczyć, że każda próba klasyfikacji wydaje się chybiona ze względu na charakterystyczną dla nowych mediów modalność kompozycyjną, zmieniającą się nieustannie poprzez oddziaływanie użytkowników, wychodząc poza rozpoznawalne już formy opowiadania. Ze względu jednak na najbardziej powszechną formę e-literatury, jaką jest powieść hipertekstowa, należy przyjrzeć się jej realizacji w życiu literackim w sieci.

Zagadnienia: literatura ergodyczna, maszyna do produkcji znaków, komunikacja literacka w powieści cybernetycznej, właściwości cybertekstu.



L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 395-401, R. Chymkowski, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 81-93; M. Hendrykowski, *Metafory Internetu*, Poznań 2005.

³⁰⁰ E. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, [w:] *Antropologia twórczości słownej...*, dz. cyt., s. 678.

³⁰¹ Osobnym zagadnieniem pozostaje analiza systemów do tworzenia literatury sieciowej i hiperfikcji, których popularność świadczy o powstawaniu zupełnie nowego typu literatury. Można tu przywołać programy: Storyspace autorstwa Jaya Davida Boltera, Michaela Joyce’a, Johna Smitha i Marka Bernsteina, w którym ułożono pierwszy literacki hipertekst uznawany za klasykę gatunku (*afternoon. a story* Michaela Joyce’a), Word Circuitus Connection Muse Jana H. Rety’ego i Roberta Kendalla przeznaczona dla autorów prozy i poezji. Por. D. Sikora, *Literatura...*, dz. cyt., s. 185-193 oraz też, *Tekst jako maszyna...*, dz. cyt., s. 103-112.

3.3. Powieść hipertekstowa

Konstrukcja literatury hipertekstowej w dużej mierze odpowiada opisanym powyżej czynnikom generycznym powieści cybernetycznej, której najistotniejszą właściwością pozostaje węzłowa budowa narracji. Węzeł, będący jednym z wielu ogniw łączących się i współzależnych od siebie, to w pewien sposób samowystarczalna jednostka znaczeniowa, która może zaspokoić wymóg kompletności lektury i otwierać pewne kierunki narracji, popychając czytelnika do poszukiwania dalszych znaczeń³⁰². Narracja hipertekstualna, oparta na powiązaniach pomiędzy poszczególnymi leksjami prowadzącymi do kolejnych fragmentów literackich, daje możliwość niekończącego się i niepowtarzalnego odczytywania tekstu. Tym samym zrozumiałe wydają się metafory, pojawiające się na określenie prowadzonych w hipertekście narracji, zwracające uwagę na ich wielotorowość, powtarzalność, zapętlenie itp. Na określenie literackich hipertekstów używa się metafor: zwierciadła umysłu (zwracającego uwagę na strukturę hipertekstową podobną do świata lustrzanego – odbitego i odwróconego), koła (konotującego powtarzalność pewnych leksji w toku narracyjnym oraz krążenie po zamkniętym obszarze programu) czy labiryntu (kłęczca), o którym była już mowa³⁰³. Marie Laure Ryan pisze:

Hipertekst żywi się dwoma mitami, których nie jest w stanie osiągnąć: mitem Alepha, Borgesowskim pragnieniem posiadania książki nad książkami, powieści nad powieściami zawierającej w sobie wszystkie możliwe utwory, i mitem Holdeku – mitem spełnienia się opowieści w multisensorycznym, trójwymiarowym środowisku, gdzie czytelnik, wchodząc do powieści, wspomaganą przez technologiczne instrumentarium, zamienia się w bohatera i staje się częścią generowanego na bieżąco świata³⁰⁴.

Pierwszym i do dzisiaj niezrealizowanym projektem powstałym pod wpływem tych mitów jest wizja idealnego tekstu (który będzie zawierał w sobie wszystkie książki, czasopisma, fotografie, nagrania, filmy itp.) zawarta w *Xanadu* Theodora Holma Nelsona³⁰⁵. Ten autor pojęcia hipertekstu stworzył projekt uniwersalnej biblioteki udostępniającej użytkownikom wszystkie teksty kiedykolwiek opublikowane, pozwalający też tworzyć osobiste odsyłacze, komenta-

³⁰² Por. M. Pisarski, *Poetyka ruchomej kry. Wprowadzenie do kinetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst w sieci 2...*, dz. cyt., s. 93-102.

³⁰³ Por. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: «afternoon. a story», «Patchwork Girl», «A Further Xanadu»*, [w:] *Liter-net...*, dz. cyt., s. 140 i nast.

³⁰⁴ Tamże, s. 132.

³⁰⁵ Sam projekt powstał już w 1965 roku, zaś jego kolejne wersje są wciąż udoskonalane i prezentowane. Opisu projektu autor dokonał w książce T.H. Nelson, *Literary Machines*, Swarthmore 1981.

rze, notatki oraz powiązania między nimi. Nelson projektował ów *übertekst* jako linkownię, odsyłającą do konkretnych plików z konkretnymi danymi udostępnianymi na życzenie użytkownikowi. Ten może mało literacki na pierwszy rzut oka projekt rozpoczął karierę powieści hipertekstowej, którego pierwszą propozycję stanowił *Afternoon* Michaela Yoyce'a z 1987 r. Ta wydana na dyskietce powieść zaczynała się od niezwykle prowokującego zdania: „I want to say I may have seen my son die today”, sugerując czytelnikowi, że gdy pokona wszystkie leksje, znajdzie odpowiedź na postawione na początku pytanie. Kompozycja hipertekstu nie gwarantuje jednak, że zdanie to jest pierwszym, które rozpoczyna opowiadaną historię, bowiem już w trakcie lektury czytelnik wraca do tego fragmentu kilkakrotnie, zawsze w innym kontekście, tym samym nigdy nie dowiaduje się, czy syn bohatera z jego byłą żoną zginęli w wypadku. Do klasyki powieści hipertekstowej zalicza się także *Patchwork Girl* Shelley Jackson i *Victory Garden* Stuarta Moulthrop'a (napisane za pomocą programu Storyspace) oraz *Uncle Buddy's Phantom Funhouse* Johna MacDaida, stworzony w systemie Hypercard³⁰⁶. W historii polskich hiperfikcji jako pierwszy zapisał się projekt *Traktat o języku* (dzieło anonimowe, opublikowane na dyskietce w 1996 r.³⁰⁷), jednak za pierwsze rodzime powieści hipertekstowe uznaje się *Blok* Sławomira Shutego, *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego, *Stokłosa* Michała Kaczyńskiego, *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* Dra Muto, *Gmachy Trwonienia Czasu* xnauty³⁰⁸.

Jak w opisanej wcześniej sytuacji odbioru cybertekstu, czytelnik poprzez wchodzenie w kolejne linki konstruuje kształt przekazu, nadając sens zarówno jego treści, jak i samemu procesowi hipertekstowego odczytywania. Otwierane przez każdy węzeł literacki pole zdarzeń zawiera wszystkie możliwe warianty opowiadanie, jednak to od wyboru czytelnika zależy kierunek rozwoju narracji, a tym samym i wydarzeń. Wywiedziony z doświadczenia narracji gry komputerowej mechanizm aporii i epifanii daje się doskonale wpisać w doświadczenia odbiorcy powieści hipertekstowej. Czytelnik balansuje pomiędzy poszukiwaniem odpowiedniego kierunku poprzez wykonywanie odpowiednich czynności, wchodząc w poszczególne odsyłacze, a odkrywaniem sensu, wyborem kierunku narracji, dostrzeżeniem porządku w chaotycznym zróżnicowaniu³⁰⁹. Zresztą to działanie odbiorcy na tekście, sytuujące go w akcji komunikacji jednocześnie jako współautora, pozwoliło na stworzenie hiperfikcji, czyli interakcyjnej, wielosekwencyjnej fikcji kreowanej

³⁰⁶ M. Pisarski, *Klasyka powieści hipertekstowej*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja/klasyka.htm> [dostęp: 23.07.2013].

³⁰⁷ Por. P. Rypson, *Hipertekst i hipermedia – problem autorstwa*, [w:] *Od fotografii...*, dz. cyt.

³⁰⁸ B. Jarosz, *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006, s. 82-87.

³⁰⁹ Por. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu...*, dz. cyt., s. 139.

przez samych użytkowników. Przyznanie odbiorcy w literaturze hipertekstualnej takich kompetencji zmienia tradycyjną komunikację literacką, gdyż pragmatyzm, niegdyś mieszczący się na zewnątrz dzieła, w hipertekście został wpisany w samą przestrzeń przekazu, jego strukturę³¹⁰. Linkowa budowa dzieła hipertekstowego, przypominająca realizację postulowanych przez teoretyków postmodernistycznych (Deleuze, Derrida, Guattari) koncepcji narracyjnych sieci czy kłacza, ma strukturę podobną do drzewa – gałęzie rozwidlają się dzięki powstającym na bieżąco przez płynne środowisko pisarskie działaniom narratorskim³¹¹. I nie chodzi tu o dopisywanie przez kolejnych autorów w sposób linearny kolejnych elementów fabuły, ale o współtworzenie świata pełnego różnorodnych odniesień i uwikłań przez interakcję między programem komputerowym a czytelnikiem. Ten drugi bowiem, umiejscowiony w tekstowej przestrzeni utworu, ma zazwyczaj do dyspozycji mapę (lub inne narzędzie nawigacyjne), w mniej lub bardziej szczegółowy sposób pozwalającą mu się zorientować w powiązaniach między leksjami i dokonywać wyboru, ukierunkowując lekturę, a tym samym budując narrację.

Jeszcze inną kwestią w akcie twórczym jest łączenie różnych strategii fabularnych, narracyjnych i form komunikacji w jeden wielowymiarowy twór. Dlatego też literatura hipertekstowa przyjmuje czasem postać hipermedialną, pozwalającą na włączanie w hiperlinkową strukturę fabularną elementów multimedialnych, net artu czy gier wirtualnych. Przykładem może być twórczość Marka Ameryki, wydawcy internetowego magazynu „Alt-X”, który w przekaz tekstowy włącza elementy multimedialne oraz linki odsyłające do innych przekazów³¹² lub wspomniany już hipertekst Shelley Jackson *Patchwork Girl*, będący kolażem słów (cytatów z *Frankensteina* Mary Shelley oraz powieści Franka L. Bauma *The Patchwork Girl of Oz*) i obrazów pełniących w tekście funkcje nawigacyjnych bram³¹³. Język tekstu koresponduje z naturą obrazu czy dźwięku, sprowadzając analogowe różnice między tekstami do świata wirtualnego, gdzie wspólnym mianownikiem okazuje się reprezentacja numeryczna, umożliwiająca sąsiedztwo słowa i innych sztuk³¹⁴. I tak w powieściach hipermedialnych tekst główny (zazwyczaj prowadzony linearnie) „zszywany” jest z fragmentami innych przekazów: ikonograficznych,

³¹⁰ Por. M. Składanek, *Od tekstu do przestrzeni informacyjnej. Sytuacja komunikacyjna w mediach interaktywnych*, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, s. 525-538.

³¹¹ Na tekstualną otwartość współczesnego rozumienia tekstu i narracji hipertekstowych zwraca uwagę George P. Landow w artykule *Hipertekst a teoria krytyczna*, tłum. A. Piskorz, [w:] *Ekrany piśmiennosci. O przyjemności tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 213-236.

³¹² Por. <http://www.altx.com/> [dostęp: 23.07.2013].

³¹³ Por. S. Jackson, *Patchwork Girl*, Eastgate Systems 1995.

³¹⁴ P. Celiński, *Wyzwania hipertekstu – granice nieograniczonego*, [w:] *Estetyka wirtualności...*, dz. cyt., s. 389.

dźwiękowych czy audiowizualnych, stanowiących pole odniesień kontekstowych i ścieżek, pełniących funkcję cytatów i nawiązań intertekstualnych. Czasem to właśnie warstwa obrazowa stanowi podstawę rozwoju narracji poprzez wprowadzanie w tekst elementów animacyjnych, zanikanie i pojawianie się całych partii tekstu, dublowanie się komunikatu słownego i obrazowego (palimpsestowość) itp.³¹⁵ W tym przypadku łączenie leksji ma jeszcze jeden poziom: ustalania jednej płaszczyzny stematyzowania poprzez proces intermedializacji.

Powstająca w ten sposób literatura hipermedialna daje się scharakteryzować poprzez wymieniane już wcześniej właściwości: interaktywność (czytelnik dokonuje wyboru ścieżki narracyjnej), hipertekstowość (przekaz jest generowany w zależności od użycia określonych odsyłaczy, przejść pomiędzy wybranymi jednostkami tekstu) i multimedialność (znaczenie tekstu literackiego dookreślane jest poprzez włączenie w przekaz środków pozaliterackich). Jednocześnie wraz z szeregiem głosów popularyzujących ten typ literatury, prognozujących mu długą żywotność, pojawiają się i takie, które dostrzegają niebezpieczeństwa takiego konstruowania komunikacji literackiej. Wśród nich jest Sven Birkerts³¹⁶, który w swoich rozważaniach nad przyszłością czytania i zmian, jakie dokonują się pod wpływem literatury elektronicznej, przewiduje konsekwencje w postaci: erozji języka, objawiającej się uproszczeniem form, spłaszczeniem komunikacji, wyrugowaniem kontekstu, zanikiem ironii itp., ograniczenie perspektywy historycznej do wiecznego „teraz” oraz osłabienie roli jednostkowego „ja”, którego jedną z realizacji w postaci rozproszonego autorstwa w kulturze Web 2.0 można widzieć już dziś. Niewątpliwie zmiana sytuacji komunikacyjnej pociąga za sobą wytworzenie nowych kompetencji odbiorczych, dotychczasowe umiejętności pisanania i czytania, oraz znajomość tradycji kulturowej czy kanonu, odczytanie, erudycja itp. okazują się wobec rzeczywistości cybertekstowej niewystarczające³¹⁷. Potrzeba dziś umiejętności lektury kontekstowej, budowanej na kształt działania ludzkiego umysłu pracującego poprzez skojarzenia i odniesienia intertekstualne.

Zagadnienia: struktura hipertekstu, węźliwość, architektoniczność, lektura jako działanie, literatura hipermedialna.



³¹⁵ Por. P. Bogalecki, *Obrazy, które mówią. O możliwościach ikonologicznej analizy literatury hipertekstowej*, [w:] *Tekst (w) sieci 2...*, dz. cyt., s. 127 i nast.

³¹⁶ S. Birkerts, *The Gutenberg Elegies – The Fate of Reading in an Electric Age*, podają za: M. Filiciak, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 124.

³¹⁷ Por. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 179.

3.4. Blogosfera

Blog jest zjawiskiem sieciowym niezwykle popularnym w ostatnich latach, co zawdzięcza dość prostej formie wyrazu nawiązującej do tradycji diariuszowej czy pamiętnikarskiej oraz nieskomplikowanym kompetencjom technicznym, pozwalającym na publikowanie treści w internecie. Wśród konstytutywnych cech bloga Dave Winer wymienia następujące: osobiste autorstwo (piszącym musi być osoba fizyczna, nie zaś program czy instytucja), wirtualność (brak formy papierowej), aktualność (domaga się nieustannego moderowania treści), dostępność (upowszechnianie treści publiczności), wspólnotowość (włączenie bloga w środowisko piszących poprzez sieć linków odwołujących do podobnych treści, tematyki, ujęcia itp.)³¹⁸. Ta forma komunikacji elektronicznej pozwala na równi korzystać z niego amatorom i zawodowcom, pod względem literackim i technicznym, dlatego w formie blogowej zacierają się granice między tym, co profesjonalne, a co amatorskie, literackie i pozaliterackie, autorskie i cytowane, poważne i zabawowe. Blogowanie wydaje się jednym z najbardziej egalitarnych i demokratycznych narzędzi komunikacji, dającym dostęp do publikowanych materiałów szerokiej publiczności – każdy może pisać tu o czymkolwiek zechce, a siły i zasięgu oddziaływania – jak pokazują to różne wydarzenia medialne – wpisów i komentarzy nie da się przewidzieć.

Inną kwestią pozostaje zagadnienie motywacji blogowania, wśród której wylicza się: ekshibicjonizm, ekstrawertyzm, autoprezentację, autopromocję, terapię czy twórczość³¹⁹. Ta ostatnia kategoria traktuje blog jako przestrzeń artystycznego wyrazu: galerię, pisany wieczór autorski, pokaz filmowy, gdzie można prezentować swoje dzieła. Można wszak wymienić wiele blogów prezentujących małe formy literackie: opowiadania, felietony, reportaże, nowele (pomijam tu kwestię licznych blogów poetyckich) oraz większe teksty podzielone na odcinki – kolejne wpisy, podobne do struktury powieści rzeki i sposobu jej prezentacji znanej z radia czy telewizji. Wiele blogów podejmuje ponadto tematykę krytycznoliteracką, zamieszczając recenzje lub inne formy krytyczne odnoszące się do zjawisk literackich i wydawanych publikacji. Zdarza się również, że taki rodzaj blogów jest kontrolowany przez firmy wydawnicze kreujące markę (lub konkretną pozycję książkową) poprzez działania paramatorskie³²⁰. Jednak najczęściej spotykana

³¹⁸ Por. M. Cywińska, *Blogi. Ujęcie psychologiczne*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 100.

³¹⁹ Por. J. Momro, *Henri-Frederic Amiel i Maria Baszkircew w Internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 103-106, oraz J.M. Zając, K. Rakocy, A. Nowak, *Interaktywne, choć osobiste blogi i blogowanie a komunikacja z otoczeniem*, [w:] *Tekst (w) sieci 1. Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, s. 220-224.

³²⁰ Coraz bardziej widoczny jest mariaż bloga i pieniędzy. Choć treści upubliczniane na blogach są zazwyczaj darmowe, bardzo szybko okazało się, że samo zjawisko wchodzenia na stronę może być sposobem na zarobkowanie w sieci. Użytkownik, rejestrując licznik odwie-

formą bloga, nawiązującą do tradycji literackiej, jest rodzaj sieciowego dziennika czy internetowego pamiętnika, w którym opisuje się wydarzenia związane z różnymi aspektami życia osobistego: zawodowymi, rodzinnymi, hobbyistycznymi czy nawet intymnymi³²¹. Posiada ona charakterystyczne dla tego gatunku cechy, tj. perspektywę osobistą, doraźność, zachowanie referencjalności, swobodę wyboru formy wypowiedzi. W blogu występują bowiem różne formy działania artystycznego: od tekstu, po różnego rodzaju multimedia (tekst bloga łączy się wielokrotnie plikami graficznymi czy dźwiękowymi). Grafiki, pliki muzyczne czy audiowizualne umieszcza się w blogach nie tylko jako część przekazu, ale także w celu uatrakcyjnienia strony, uczynienia jej kolorową, bardziej interesującą, zwiększając szansę na większą liczbę odwiedzin. Tym samym można rozumieć wątpliwość niektórych badaczy związaną z przystawalnością terminu dziennik do multimedialnej formy przekazu, w jaką wpisuje się blog³²².

Trzeba więc spojrzeć na blog jako na gatunek multimedialny, stosując do jego analizy narzędzia raczej z zakresu socjologii komunikacji i technologii niż literaturoznawstwa. Jednocześnie pomimo typowych dla badania multimedialnych czynników określających przekaz, tj. poetyka mediów (powtarzalność kombinacji chwytów), technologia (wpływ rodzaju rozwiązania medialnego na przekaz – antychronologiczność, efemeryczność, aktualność) czy aspekt społecznościowy (ukierunkowanie komunikacyjne – ekshibicjonizm nadawcy, komentarze odbiorców jako sposób relacji z odbiorcą, wspólnotowość środowiska blogerskiego), trudno nie zauważyć zastosowania w formach blogowych typowych dla komunikacji literackiej wyznaczników. Można tu wymienić chociażby kategorię podmiotu (autora czy moderatora blogu lub jego reprezentację wirtualną)³²³ zmie-

dzin, może dowieść zainteresowanym podmiotom, że jego blog jest na tyle poczytny, iż może stanowić doskonałą platformę do reklamowania jakiegoś produktu. Tłumaczy to pojawiające się w różnych formach (tekstu, grafiki, filmu, muzyki) pojawiające się na blogach reklamy, za które jego autor otrzymuje wynagrodzenie.

³²¹ Ciekawy wydaje się tu przypadek blogów o zabarwieniu erotycznym, których przestrzeń staje się forum dla niemogącej znaleźć się w obiegu tradycyjnym „zakazanej” literatury. Przykładem jest blog Katarzyny Pepper <http://katiepepper.tumblr.com/> czy Victorii Spark <http://sparkwardrobe.tumblr.com/> [dostęp: 24.07.2013].

³²² Por. A. Gumkowska, *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, [w:] *Tekst (w) sieci 1...*, dz. cyt., s. 231 i nast.

³²³ Koncepcja autora w blogu dotyczy zarówno kontrolowania zamieszczanych publikacji, jak i moderowania komentarzy, sprawowania nadzoru nad własnym blogiem poprzez przyspieszanie lub spowalnianie tempa jego funkcjonowania (częstotliwości wpisów). Ponadto każdy autor bloga może zostawiać ślady swojego internetowego dziennika w innych formach przekazów sieciowych poprzez wpisy, komentarze, promowanie (wręcz reklamowanie, co proponują niektóre serwisy społecznościowe) oraz linkowanie. Dodanie linku czyjegoś bloga na swoim blogu jest zazwyczaj równoznaczne z działaniem wzajemnym, co nie tylko powoduje rozrost tkanki blogowej i zwiększa szansę poczytności, ale tworzy środowisko blogerskie.

rzającą do autoprezentacji, tematyżność bloga, wyznaczającą kontekst lektury, poetykę charakterystyczną dla tego typu przekazów związaną zarówno z samym językiem prezentowanych treści, jak różnymi formami przekazów tam upublicznionych. Wreszcie to, co najbardziej charakterystyczne: „W blogach najważniejszą funkcję komunikacyjną pełni tekst językowy, choć pojawiają się także materiały graficzne i nagrania wideo”³²⁴.

Blog stanowi zatem w większości przypadków formę literatury pisanej i publikowanej jednocześnie w świecie wirtualnym, co za tym idzie – łączy on charakterystyczną dla piśmienności pośredniość komunikacji z oralną interakcją wynikającą z jednoczesności pisania i odczytywania komunikatu. Może on przyjmować różną formę: blogu-monologu, blogu-dialogu lub blogu-wspólnoty³²⁵, których klasyfikacja odnosi się do sposobu budowania komunikacji. W tym kontekście warto zauważyć, że blog opiera się na relacji między nadawcą a odbiorcą, stającym się swoistym katalizatorem zapisu blogowego, dokonując oceny autorskiego wpisu w postaci komentarza, a w niektórych przypadkach za zgodą autora, dopisując do tekstu kolejne wydarzenia (oczywiście sam odbiorca może też wybrać pasywną formę obecności, sprowadzającą się do tradycyjnej lektury). Można więc uznać, że w przypadku przekazu blogowego to czytelnik ma władzę nad piszącym, m.in. poprzez łatwość zidentyfikowania nadawcy przy swej jednoczesnej anonimowości, ponadto determinuje swoimi wpisami blogowicza nie tylko za pomocą treści, ale i poprzez samą częstotliwość wpisów, która może świadczyć o popularności bloga. Można przyjąć, że jest on formą interaktywnego odbioru tekstu, skoro zawarte w nim treści odpowiadają reakcjom czytelniczym i są przez nie determinowane. Przekaz blogowy umieszczony w sieci, to znaczy bez wyraźnej lokalizacji, daje możliwość dotarcia do szerokiej publiczności, jednocześnie ten rodzaj publikowania jest tani i szybki, co czyni go atrakcyjnym dla każdego użytkownika nowych mediów. Tym samym zasadne wydaje się prowokacyjne pytanie Paula Levinsona, który odpowiadając na zarzut nietrwałości zapisu elektronicznego cechującej tekst blogowy (w przeciwieństwie do niezawodności umiejscowienia tekstu w książce drukowanej), pisze:

Należy sobie zadać pytanie: czy jeżeli tekst jest dostępny *online* przez 10 lat dla milionów użytkowników Internetu, to jego zasięg i rola dla kultury są większe czy mniejsze niż w przypadku tysiąca książek dostępnych przez sto lat na półkach bibliotek?³²⁶

³²⁴ A. Gumkowska, M. Maryl, współpraca P. Toczyński, *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, [w:] *Tekst (w) sieci I...*, dz. cyt., s. 285.

³²⁵ Por. M. Cywińska, *Blogi...*, dz. cyt., s. 99.

³²⁶ P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 40.



Zagadnienia: właściwości blogów: autobiografizm, intymistyka, reportażowość; małe formy literackie, gatunek multimedialny.

3.5. Mashupy i fanfiki

Jedną z konsekwencji konwergencji, obejmującej swoim działaniem wszystkie formy komunikacji obecne w nowych mediach, jest powstawanie nowych typów przekazów literackich zintegrowanych z innymi tekstami o charakterze audiowizualnym czy sieciowym. Chodzi tu o wszelkiego rodzaju odmiany opowiadania transmedialnego, które nie tylko rozgrywa się na różnych polach artystycznego wyrazu, ale także współtworzone jest przez społeczność fanowską. Zjawisko to Jenkins określa autorstwem poprzez współpracę – odbiorcy poszukujący informacji w swoim ulubionym przekazie nie widzą zagrożenia, ale siłę propagandową i kreatywną³²⁷. Warunkiem powstania tego typu twórczości jest dzieło, które musi być dobrze ukształtowanym uniwersum (zazwyczaj książkowym czy filmowym), dającym podstawy do dalszych jego przekształceń. Tego rodzaju tekst-matka musi cechować się nie tylko dużą dozą informacji i ukrytych ścieżek narracyjnych, które odbiorca może później rozwinąć podczas interpretacji, ale być też inspirujący, otoczony niemal kultową aurą. Ten rodzaj tekstu, podobnie jak każdy przekaz kultowy, nie funkcjonuje w zamkniętym obiegu, ale rozszerza się na odbiorców zazwyczaj już nie w bezpośredni sposób, a poprzez odniesienia innych tekstów do tego właśnie źródła. Tym samym ów przekaz kultowy, który staje się tekstem źródłowym, funkcjonuje w świadomości danego środowiska (społeczności) jako zbiór poszczególnych cytatów, obrazów, dialogów, gestów, znaków itp. Są one niezwykle żywotne i dostarczają zazwyczaj silnych wrażeń, stąd tak częste odwoływanie się do nich w innych tekstach, które poprzez aluzje, odniesienia czy cytaty nawiązują do tekstu-archetypu³²⁸. Do tego typu tekstów można zaliczyć mashupy i fanfiki.

Pojęcie mashupu wiąże się przede wszystkim z typowym zjawiskiem sieciowym, czyli stroną internetową, łączącą w sobie aplikacje online z różnych źródeł.

³²⁷ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, dz. cyt., s. 107-111.

³²⁸ Henry Jenkins dowodzi, że dla Amerykanów takim tekstem są *Gwiezdne wojny*, *Star Trek*, a ostatnio *Matrix*, według Umberto Eco takim określeniem można by posłużyć się w odniesieniu do *Casablanki*, dla polskiej kultury takie znaczenie może mieć *Rejs*. Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 97; U. Eco, *Casablanca*, tłum. J. Ugniewska, [w:] tegoż, *Semiologia...*, dz. cyt., s. 256-262.

To charakterystyczne dla konwergencji łączenie różnych sieci, łączy, kodów czy tekstów zostało wykorzystane w branży muzycznej: poprzez cyfrowy charakter przekazu i jego specyfikę (modularność czy wariacyjność) tekst muzyczny został poddany remiksowi. Wprowadzenie w kulturę muzyczną mechanizmu montażu znanego z doświadczenia filmowego czy telewizyjnego zaowocowało powstaniem nowego gatunku muzycznego, obejmującego utwory, na które składają się fragmenty różnych piosenek. O ile piosenki w wersji analogowej zakładały istnienie oryginału jako matrycy o ustalonym porządku, umożliwiającej w myśl koncepcji kultury industrialnej uzyskanie identycznych kopii pozostających z nią w ścisłej korespondencji, o tyle media cyfrowe cechują: zmienność, płynność, niestałość. Mashupy muzyczne, powstające zarówno na zamówienie wielkich firm reklamowych, realizowane przez producentów muzycznych w studiach, jak i przez amatorów za pomocą domowych narzędzi, stały się wyrazem kultury uczestnictwa. Nie ma bowiem jednego, identycznie stworzonego mashupu. Do tego doświadczenia odwołuje się mashup literacki, który jako samoistne zjawisko literackie w nowych mediach ma krótką tradycję, jego początki sięgają 2009 r., kiedy to Seth Graham-Smith opublikował książkę *Duma i uprzedzenie i Zombies (Pride and Prejudice and Zombies: The Classic Regency Romance)*. Ukute przez Caroline Kellogg, bloggerkę, recenzującą ową pozycję dla „LA Times”, pojęcie mashupu weszło do obiegu krytycznoliterackiego, zastępując nieporadne określenia parodii czy literatury hybrydycznej, aczkolwiek właściwości odpowiadające tymże znaczeniom można odnaleźć w tego typu produkcjach literackich. Już sam zabieg sygnowania powieści przez dwóch autorów (Jane Austen i S. Grahama-Smitha) objawia zamysł kompozycji utworu. Do oryginalnego XIX-wiecznego tekstu literackiego opowiadającego o społecznych konfliktach związanych z rodzącą się miłosną historią współczesny autor wprowadza nowe sceny zaczerpnięte z kultury audiowizualnej: filmów, produkcji telewizyjnych i wideo oraz gier komputerowych, całkowicie rozbijające jednorodność świata przedstawionego. Mashup literacki zatem korzysta z treści dzieła, które istnieje już w przestrzeni literackiej, a wartość dodaną tworzą nowe wątki wplecione przez autora tak skonstruowanego remiksu. Badania statystyczne pokazują, że autorzy mashupów pozostawiają 65–80% oryginalnego tekstu, wypełniając luki nowymi zwrotami akcji wprowadzanymi poprzez elementy popkultury ze środowiska fantasy, horroru, science-fiction itp. Charakterystyczne dla mashupu jest więc połączenie więcej niż dwóch oryginalnych utworów lub gatunków, w którym na oryginalną powieść nakłada się elementy zapożyczone z twórczości innego autora lub gatunku – zazwyczaj audiowizualnego.

Popularność pierwszej książki Grahama-Smitha przyczyniła się do rozpowszechnienia samej nazwy, a zarazem do konstruowania nowych kompilacji,

w ramach których powstały m.in. *Rozważna i romantyczna i Potwory morskie* (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*) Jane Austen i Bena H. Wintera, *Królowa Wiktoria i lowca demonów* (*Queen Victoria demon hunter*) A.E. Moorata, *Mansfield Park i Mumie* (*Mansfield Park and Mummies*) Jane Austen i Very Nazarian, *Duma i uprzedzenie i Zombie: Czas strachu* (*Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*) Steve’a Hockensmitha, *Abraham Lincoln: Łowca wampirów* (*Abraham Lincoln, Vampire Hunter*) Setha Grahama-Smitha (ostatnio zaadaptowany przez Tima Burtona), *Android Karenina* Lwa Tołstoja i Bena H. Wintera; *Małe kobietki i wilkołaki* (*Little Women and Werewolves*) Louisy May Alcott i Portera Granda, *Małe kobietki wampiry* (*Little Vampire Women*) L. May Alcott i Lynn Messiny czy *Jane Zabójczyni* (*Jane Slayre*) Charlotty Brontë i Sherri Browning Erwin. W Polsce mashup reprezentuje wydana w 2010 roku powieść na bazie *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, włączająca w tradycyjną fabułę elementy znane ze świata komiksów, seriali telewizyjnych i gier komputerowych o żywych trupach. W ten sposób powstało *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego, w której Cezary Baryka musi nie tylko zmagać się z tożsamością narodową (polską, rosyjską, wyborem ideologicznym), ale także z własną naturą – biologią, dającą niepokojące objawy rozkładu. Niezwykła popularność takiej literatury konwergencyjnej spowodowała, że mashup postrzegany jest jako odrębny od parodii gatunek, którego celem nie jest ani gra intertekstualna, ani prześmiewczość w stosunku do oryginału, ani też chęć tworzenia alternatywnej wersji wydarzeń, ale wprowadzenie wątków, tematów i cech całkowicie odmiennych od tekstu źródłowego. Jak mówi autor polskiego mashupu, jego istotą są: „kulturalne bigosy, wszelkiego rodzaju crossovery, pastisze, rozwinięcia, ciągi dalsze i wszystko co wynika z fabulek na drugim, trzecim piętrze”, które czerpią się z lektury komiksów, seriali telewizyjnych itp.³²⁹

Drugie zjawisko konwergencyjne warte odnotowania to *fan fiction*, zwany popularnie fanfikiem. Jest to proza (może to być również dzieło filmowe czy muzyczne) oparta na istniejących już zjawiskach popkulturowych, tworzona przez fanów (a niekiedy przeciwnie – przez krytyków) istniejącego filmu, książki, serii komiksowej itp. Kreowana przez miłośników określonego dzieła narracja w sposób rozpoznawalny (czy to poprzez nawiązanie do wydarzeń źródłowych, czy wykorzystanie tego samego bohatera) nawiązuje do danego utworu. Tym samym fanfik musi opierać się na znajomości pierwowzoru, wokół którego powstaje społeczność fanowska (wspólnoty wirtualne – fandomy), realizująca swoje założenia polegające na promowaniu wybranej twórczości uznanej za kultową poprzez amatorskie działanie, będące wyrazem hobby, przyjemności, bez intencji czerpania profitów. Ze względu na heterogeniczność fandomów, powstające fan-

³²⁹ <http://www.runa.pl/przedwiosnie-zywych-trupow.html> [dostęp: 25.07.2013].

fiki trudno sklasyfikować, bowiem znajdują się pośród nich długie wypowiedzi artystyczne rozwijające wątki oryginału lub tworzące ich alternatywne historie, ale i krótkie formy narracyjne, skupione wokół jednego wątku czy nawet czasem zdania pochodzącego z tekstu źródłowego. Trudności nastęrcza też poziom literacki, można przecież wśród tej twórczości znaleźć teksty pisane z dużą sprawnością literacką, świadczące o obyciu pisarskim, ale i całkowicie amatorską produkcję, która nie wytrzymałaby oceny w edycji papierowej, stąd jest to przede wszystkim twórczość sieciowa³³⁰. Niektórzy wydawcy traktują zresztą zjawisko *fan fiction* jako przedpole tradycyjnej produkcji literackiej, analizując recepcję fanowskiej twórczości w sieci przez użytkowników.

W obliczu niewątpliwej popularności produkcji *fan fiction* i jej dużego zróżnicowania pojawiają się próby klasyfikacji³³¹. Jedna z najprostszych typologii proponuje ujęcie produkcji społeczności fandomowej, przyjmując kryterium fabularne, w ramach którego można wyróżnić fanfiki alternatywne, poboczne i kontynuacje. Pierwsze z nich rozwijają wydarzenia tekstu źródłowego w innym kierunku, niż przewidział to autor. Przyjmują one zazwyczaj bohaterów wraz z ich konstrukcją psychologiczną, wzorcami przebiegu akcji czy nawet elementami świata przedstawionego, ale jednocześnie wprowadzają na początku opowiadanej historii istotną zmianę, kształtującą fabułę w inny niż pierwotna intencja autora sposób, ukierunkowując się na alternatywne rozwiązania. Fanfik poboczny rozwija wątki nieopowiedziane szczegółowo w utworze wyjściowym. Do tej kategorii zaliczają się również fanfiki, w których głównym bohaterem jest postać występująca w oryginale jako drugoplanowa, a nawet epizodyczna, co pozwala zinterpretować opowiedzianą już wcześniej historię w innym świetle. W kontynuacji z kolei autorzy przejmują z oryginału nie tylko bohaterów i świat przedstawiony, ale i sumę wydarzeń, do czego odwołują się kreowane historie. Zazwyczaj dotyczą one dalszych (*sequele*) lub wcześniejszych (*prequele*), nieujętych w utworze losów bohaterów, próbując wytłumaczyć niezrozumiałe intencje ich postępowania lub motywacje, jak i podejmując fabułę w miejscu, w którym skończył autor pierwowzoru. Oczywiście zaproponowana klasyfikacja – podobnie jak każda inna – wobec płynności i zmienności form w nowych mediach jest niedoskonała i szcążkowa, można by wszak przywołać zabiegi dokonywane na samej narracji, których powyższa typologia nie ujmuje. Chodzi tu m.in. o mecha-

³³⁰ Oczywiście zdarzają się sytuacje, gdy tekst sieciowy znajduje tak dużą grupę stałych czytelników, że wydawca podejmuje się wydania tej formy przekazu w tradycyjny papierowy sposób, czego przykładem może być niezwykle sukces komercyjny powieści *50 Twarzy Greya*, pierwotnie powstałej jako fanfik do sagi literacko-filmowej *Zmierzch*, z której zaczerpnęła postacie głównych bohaterów, skupiając się na opisach przeżyć erotycznych i podbojach seksualnych.

³³¹ Por. A. Perzyńska, *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja*, [w:] *Problemy konwergencji mediów*, Sosnowiec–Praga 2013, s. 81-92.

nizmy wpisywania opowiadanej historii w istniejący świat wybranego utworu literackiego, w którym nie dokonuje się zasadniczych zmian, utrzymując spójność i homogeniczność tego świata, albo wprowadzania w tę rzeczywistość przedstawioną zupełnie nowych elementów, które muszą naruszyć strukturę fabularną. Można wreszcie w tym kontekście mówić o przekształceniach oryginału poprzez umiejscawianie bohaterów czy wydarzeń w innych światach, przenosząc akcję do innego kraju, innej kultury, religii, tym samym pogłębiając charakterystykę bohaterów i tworząc nowe pola odczytań interpretacyjnych³³².

Mechanizm przywołanych przykładów literatury konwergencyjnej, powstającej dzięki działaniom użytkowników internetu, może wydawać się wtórny, wszak w tradycji literackiej wciąż żywa i obecna wydaje się tradycja apokryficzna. Jednak trzeba zauważyć, że zjawisko to nie powstawało dotąd na tak wielką skalę, ponadto zazwyczaj utrzymywało spójność medialną, gatunkową i tematyczną, wreszcie nie zacierało granicy między obiegiem tego typu tekstów, co staje się możliwe dzięki łatwej dostępności i dystrybucji oraz narzędziom, jakie dziś otrzymuje do swoich rąk każdy użytkownik nowych mediów – wystarczy, że uwolni swą fantazję, albo lepiej – spuści ją ze smyczy (*unleash your imagination*).

Zagadnienia: konwergencja form literackich, mechanizmy muzycznego samplingu i remiksu w tekście literackim, literatura cyfrowa jako zjawisko fandomowe.



3.6. Narracje literackie gier komputerowych

Gry komputerowe pojawiają się jako ostatnia z analizowanych kategorii, choć gdyby przyjąć kryterium chronologiczne, to powinny one rozpoczynać tę narrację o sposobach przenikania literatury do świata wirtualnego³³³. Pierwsze pomysły bowiem, odnoszące się do narracji węzłowej, realizowane były poprzez gry wideo, a potem gry komputerowe, znajdując swoje rozwinięcie w strategiach sieciowych. Już sama konstrukcja programu jako zamkniętej całości, homoge-

³³² Por. O. Dawidowicz-Chymkowska, *Fan fiction. O życiu literackim w Internecie*, [w:] *Tekst (w) sieci 2...*, dz. cyt., s. 68-71.

³³³ Pierwsze gry pojawiły się na rynku już w latach 60., wykorzystywały one elektronikę do konstruowania zabawek pozwalających na interakcję użytkownika ze światem gry. Stopniowo ewoluowały przez konsole podpinane do telewizora, komputery, aż do platform multimedialnych (PSP, X-box, Nintendo) i wirtualnej przestrzeni w sieci.

nicznego świata, w który zanurzeni są bohaterowie i gdzie rozgrywają się wydarzenia, przypomina kontekst komunikacji literackiej³³⁴. Z drugiej strony, analiza struktur narracyjnych, ich nieliniowy, wielotorowy przebieg fabuły i otwarty, autonomiczny charakter, pozwalała postrzegać grę komputerową jako rodzaj hipertekstu czy fikcję interaktywną³³⁵, której kompozycja jest zbieżna z innymi typami tekstów w sieci. Trzeba sobie jednak zdawać sprawę, że kwestia narracyjności gier budzi wciąż wiele emocji i dzieli badaczy na zwolenników teorii ludycznej i narratologicznej³³⁶. Ci pierwsi przyznają pierwszorzędą rolę w grze działaniu i symulacji, dzięki którym gracz nie tyle śledzi fabułę, co jej doświadcza³³⁷. W takim ujęciu elementy narracyjne pełnią niewielką rolę, zazwyczaj sprowadzają się do nakreślenia kontekstu dziejących się wydarzeń, ramy fabularnej, wprowadzenia w akcję oraz do funkcji informacyjnej lub motywującej gracza. Zresztą taki rodzaj narracji pojawia się nie tyle poprzez tekst, ile przez fragmenty audiowizualne, zamieszczone w węzłach łączących kolejne leksje. Przedstawiciele nurtu ludologicznego zwracają ponadto uwagę na jakość opowiadanych historii, z których większość ma niski poziom, gdyż istotą gry nie jest opowiadanie, ale akcja współtworzona przez gracza. Nurt narratologiczny prezentuje odmienne stanowisko, broniąc literackości gier komputerowych poprzez uwypuklenie funkcji opowiadania historii i traktowania gry jako medium narracyjnego. I nie chodzi tu tylko o klasyczne „przygodówki” tak popularne w latach 80. i 90., których atutem była niewątpliwie rozwijająca się w trakcie gry fabuła, ale także o tekstowy charakter gry. Wszak sami przeciwnicy ujęcia narratologicznego uznają, że obok ergodyczności (związanej z budowaniem znaczenia poprzez działanie gracza) istotną rolę odgrywają

³³⁴ Pomijam w tym miejscu komentowany szeroko kontekst antropologiczny, analizujący zjawisko gier komputerowych jako przejaw ludyczności. Temat ten podejmują m.in. M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006, s. 41-47; D. Urbańska-Galanciak, *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009, s. 38-57; artykuły zawarte w pracy zbiorowej *Kulturotwórcza funkcja gier: Gra jako medium, tekst i rytuał*, red. A. Surdyk, J. Szeja, t. 2, Poznań 2007, nawiązując do kulturowej teorii gry i zabawy Johanna Huizingi i Rogera Calloisa oraz współczesnych badaczy Jespera Juula, Bernarda Suita, Chrisa Crawforda, Davida Kelleya i innych.

³³⁵ Por. J.D. Bolter, *Writing space...*, dz. cyt., s. 3.

³³⁶ Ujęciu ludologicznemu patronują badacze skandynawscy, w Polsce stanowisko to jest bliskie Mirosławowi Filiciakowi; koncepcja narratologiczna to domena badaczy amerykańskich, do których stanowiska w polskiej refleksji nad grami przychyliła się Jan Stasienko. M. Filiciak, *Wirtualny...*, dz. cyt., s. 53-62; J. Stasienko, *Alien...*, dz. cyt., s. 81-114.

³³⁷ W tym kontekście często przywołuje się metaforę wygrywania meczu piłkarskiego, w którym nie jesteśmy biernymi obserwatorami, ale graczami mającymi wpływ na jego przebieg, a tym samym na narrację. M. Filiciak, *Wirtualny...*, dz. cyt., s. 56.

jeszcze dwa poziomy: tekstowy i narracyjny³³⁸. Już sam fakt, że gra ma strukturę tekstową, bowiem wszystko, co pojawia się w programie (obraz, dźwięk, animacja), jest efektem opisu zdarzeń w programie, konotuje pewną narrację. Warto w tym miejscu zauważyć, że gry, wpisując się w rozrywkowy charakter funkcjonowania mediów w kulturze, rozwijały zarówno słowny, jak i graficzny sposób prezentowania treści. Ten pierwszy niezwykle popularny we wczesnym stadium rozwoju gier proponował poruszanie się po świecie wirtualnym za pomocą poleceń i komend, choć i dzisiaj wykorzystywany jest do budowania wieloosobowej rozgrywki w sieci (np. MUD-y). Ten drugi, zależny w dużej mierze od parametrów technicznych komputera, zaczął rozwijać się dynamicznie od lat 90., dzięki coraz lepszym kartom graficznym i dźwiękowym. M. Hopfinger konstatuje: „Te dwie drogi ewolucji gier – tekstowa i audiowizualna – ściśle łączyły się z komplikacją i różnicowaniem ich scenariuszy”³³⁹.

Przejście, które dokonało się w grach od zabawy ku kulturze uczestnictwa, od tekstu do audiowizualności, nie zmienia jednak faktu, że pierwotny i naturalny kontekst gry to narracja. Świadczy też o tym to, że wszystkie działania w grze podejmowane są ze względu na umiejscowienie w fabularnym kontekście, w który zostaje wpisany także i sam gracz wykonujący określone zadania. Historia zatem – czy to wyabstrahowana z samego aktu grania, czy też rozumiana jako „uniwersa”, w której zanurzone są jej epizody i działania gracza – wydaje się zjawiskiem generycznym gry komputerowej. Odnosząc się do koncepcji narratologicznej, można szukać uzasadnienia w samej typologii gier, pozwalającej za Kennethem Meyerem dokonać podziału na narracje dramatyczne, przypisywane grom, w których sekwencje wydarzeń powiązane są wspólnym tematem, i niedramatyczne, gdzie takiego tematu brakuje, a istota gry skupia się na popisach zręcznościowych graczy czy improwizowanych spektaklach³⁴⁰.

Innym zagadnieniem pozostaje rozważanie, w jaki sposób narracja ta pojawia się w grze komputerowej. Już tylko pobieżna analiza gier wykazuje, że sposób opowiadania świata zbieżny jest z narracjami filmowymi, wykorzystującymi subiektywne i dynamiczne ujęcia opowiadanej historii poprzez zmiany planów, punktów widzenia kamery czy montażu. Gry łączą zazwyczaj statyczną narrację ekstradiegetyczną z subiektywną i dynamiczną narracją intradiegetyczną. Gracz, wchodząc w menu, ma możliwość przyglądania się opowieści poza czasem i przestrzenią wydarzeń, kiedy jednak wchodzi w świat przedstawiony, staje się jego częścią i sam współtworzy ową opowieść. Modulowanie narracji odbywa

³³⁸ Por. E. Aarseth, *Aporia and Epiphany in Doom and The Speaking Lock: The Temporality of Ergodic Art*, podaję za: J. Stasieńko, *Alien...*, dz. cyt., s. 38.

³³⁹ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 256.

³⁴⁰ Por. K. Meyer, *Dramatic Narrative in Virtual Reality*, podaję za: J. Stasieńko, *Alien...*, dz. cyt., s. 38.

się również poprzez wprowadzenie charakterystycznych ujęć: pierwszej osoby (FPP – *First Person Perspective*), z boku (w grach zręcznościowych), z góry, trzeciej osoby (TPP – *Third Person Perspective*), w rzucie izometrycznym (grafice płaskiej i wektorowej), dynamicznym (ukazywanie świata pod zmiennym kątem w zależności od upodobań gracza)³⁴¹. Oczywiście początkowo dane ujęcie przypisane było na stałe danej grze czy nawet określonej konwencji, jednak z czasem zaczęto posługiwać się kilkoma sposobami prezentowania opowieści, analogicznie do produkcji filmowych, upłynniając narrację, zmieniając kontekst opowieści. Ponadto trzeba wspomnieć, że w grze dostępne są dwa typy ujęć: interaktywne (w których gracz bierze udział poprzez konkretne oddziaływanie na świat przedstawiony) i statyczne (na które nie ma wpływu, a będące zarazem elementami ramy kompozycyjnej toczącej się opowieści). Poszczególne sekwencje wydarzeń łączone są spoiwem narracyjnym (w postaci narratora trzeciosobowego), wprowadzającym gracza w dalszą część historii, wpisując rozgrywane wydarzenia w odpowiedni kontekst. Specyficzną odmianą takich mininarracji są misje (*quests*), wprowadzające fabułę do niektórych gier sieciowych. Narracja literacka pojawia się nie tylko jako spoiwo działań, ale i jako interludium, dzięki któremu w grze następuje przerwa, a gracz może przez chwilę odpocząć. Zwiększenie częstotliwości takich mininarracji wobec toczącej się leksji interaktywnej zwiększa dynamikę przekazu. Rola tekstu w grze pełniłaby podobną funkcję do tej, jaką przypisywano średniowiecznym bardom, towarzyszącym zmaganiom rycerskim, których śpiewane opowieści dawały moment wytchnienia rywalizującym ze sobą bohaterom turniejów czy innych potyczek. Tekst literacki jest także obecny w postaci zapisu – w dymkach stylizowanych na komiksową animację – należącego do narracji zewnętrznej wobec świata przedstawionego, ale mogącego też stanowić jego element poprzez wszelkiego rodzaju inskrypcje, książki, czasopisma umieszczone w grze, nie tylko konstruujące wiarygodność i spójność świata, ale również stanowiące źródło informacji dla graczy otrzymujących dzięki tym tekstom konieczną wiedzę do dalszej gry. Jednocześnie niezwykle intrygująca wydaje się forma przekazu literackiego, pojawiająca się za pomocą krótkich form audiowizualnych, komiksowych, animacji, ale i tekstu pisanego wyjaśniającego lub po prostu opisującego wydarzenia. Multimedialność tworzywa, za pomocą którego tworzona jest narracja, pokazuje, że opowiadanie dokonuje się poprzez słowo pisane, obraz i dźwięk, swobodnie przechodząc między różnymi systemami semiotycznymi.

Na zakończenie warto przywołać kilka refleksji na temat wykorzystania źródeł literackich do budowania fabuły czy konstruowania opowieści w grach komputerowych. Na samym początku trzeba stwierdzić, że w większości przypadków

³⁴¹ Por. J. Stasieńko, *Alien...*, dz. cyt., s. 125-135.

budowane światy wirtualne sięgają raczej do źródeł audiowizualnych (filmowych, telewizyjnych) lub komiksowych, rzadziej do literackich, chyba że wtórnie – poprzez żywotne wątki kultury popularnej: mitologiczne, biblijne czy mediewalistyczne (motywy Graala i rycerzy Okrągłego Stołu czy Robin Hooda) lub adaptacje filmowe tekstów literackich jak w przypadku *Wiedźmina*, którego wirtualna realizacja to efekt popularyzacji filmowej, nie zaś czytelniczej³⁴². Zresztą przypadek *Wiedźmina* wydaje się symptomatyczny dla gier komputerowych, wśród których najbardziej popularnym gatunkiem od lat pozostaje fantasy³⁴³. Udomowione przez twórczość fantasy mity bohaterские, popularne motywy literatury brukowej, bohaterowie komiksów i innych przekazów popkulturowych stały się niezwykle interesującym materiałem wyjściowym do konstruowania gier fabularnych³⁴⁴. Trudno się dziwić, że do najliczniejszych i najciekawszych realizacji literatury przez gry komputerowe zalicza się właśnie produkcje nawiązujące do tego gatunku, m.in. trylogię *Władcy Pierścieni* J.R.R. Tolkiena, cykl poświęcony Conanowi, bohaterowi powieści Howarda, cykl powieściowy Feista (*Betrayal at Krondor*), cykl *Harry'ego Pottera* opartego zarazem na książkach J.K. Rowling jak i ich kinowych wersjach oraz inne bazujące na połączeniu systemu *role-play* z elementami zręcznościowymi³⁴⁵. Nieco mniejszym uznaniem cieszy się literatura science fiction, szczególnie twórczość Franka Herberta, Philipa Dicka, Terry'ego Prachetta, której adaptacje zaowocowały znakomitymi realizacjami wirtualnymi: seria *Diuny* (*Dune*, *Dune II*, *Dune 2000*, *Emperor: The Battle for Dune*), seria *Świata Dysku* (*Discworld* i *Discworld II*) oraz *Blade Runner* (bardziej bazujący na wybitnym filmie Ridleya Scotta niż na literackim oryginale Philipa Dicka). Na pograniczu fantasy i klasycznych gatunków grozy powstają gry sięgające do tekstów takich autorów, jak Stephen King (*Mroczna polowa*), Bram Stoker (seria gier *Dracula*, *Resurrection*, *Last Sanctuary*), Mary Shelley (*Frankenstein: Through the Eyes of Monster*), Howard Phillips Lovecraft (*Shadow of the Comet*, *Prisoner of Ice*, *Call of Cthulhu*, *Alone in the Dark*). Sporadycznie powstają też gry nawiązujące do słynnych powieści kryminalnych z kultowymi bohaterami, takimi jak Sherlock Holmes (*Sherlock Holmes i tajemnica srebrnego koleczyka*)

³⁴² Ciekawą propozycją na tym tle wydaje się także polska gra *Książę i Tchorz*, zrealizowana na podstawie utworów Jacka Piekary, której akcja skupia się wokół bohatera opowiadań czarodzieja Arivalda.

³⁴³ Por. J. Szeja, *Przyczyny popularności fantastyki i gier fabularnych w kulturze współczesnej*, [w:] *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, tom 1, red. A. Surdyk, Poznań 2007.

³⁴⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 259; por. też J. Szeja, *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków 2004.

³⁴⁵ Można w tym miejscu przywołać stworzone w podobnej konwencji gry na podstawie *The Wheel of Time* Roberta Jordana, *Jurassic Park* Michaela Crichtona, *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carolla i inne.

czy Philip Marlowe (*Private Eye* oparta na opowiadaniu Raymonda Chandlera *The Little Sister*). Wykorzystując konstrukcję tekstu kryminalnego, ten rodzaj gier buduje narrację na kształt zagadki, którą trzeba rozwiązać³⁴⁶. Już pobieżna analiza przypadków adaptacji literatury przez narracje wirtualne pokazuje więc niemal całkowitą nieobecność tekstów literatury wysokiej w tej przestrzeni komunikacyjnej. Co więcej, dobór tekstów wykorzystywanych przez fabuły gier komputerowych wskazuje raczej na intertekstualne nawiązania do filmowych realizacji wskazanych tekstów literackich (jak przywoływany już *Wiedźmin* lub *Ogniem i mieczem* – gra strategiczna będąca dopowiedzeniem telewizyjnej wersji polskiej superprodukcji Jerzego Hoffmana) niż odwoływanie się do literackich pierwowzorów. Zdecydowanie częściej rolę tekstu oryginalnego, niezapośredniczonego przez kino, przyjmuje komiks, który niezwykle często staje się kanwą rozwijanych w grach opowieści.



Zagadnienia: nurt ludologiczny i narratologiczny w badaniu gier i ich wpływ na relację z literaturą, narracje w grach komputerowych – mini-narracje, działanie jako opowiadanie, realizacje literackie w grach komputerowych.

* * *

Analizowana relacja literatury i mediów audiowizualnych oraz nowych mediów każe niewątpliwie zastanowić się wszystkim, którzy uprawiają dziś literaturoznawstwo, nad adekwatnością narzędzi, ale i nad mentalnym przygotowaniem do odbioru tekstu literackiego dzisiaj. Współczesna komunikacja literacka ze względu na media, poprzez które się dokonuje, zmienia się radykalnie, czego od niemal stu lat nasza kultura jest świadkiem. Wraz ze zmianą repertuaru technik przekazu (książki papierowej, audycji radiowych, projekcji filmowych, przekazów telewizyjnych i strumienia danych) nastąpiła radykalna zmiana kulturowych funkcji piśmiennictwa, znaczenia literatury w komunikacji międzyludzkiej i społecznej. Ostatnie stulecie przestało komunikować się i poznawać świat za pośrednictwem książki na rzecz środków masowego przekazu: ilustrowanych magazynów, plakatów, radia, telewizji, a w konsekwencji nowych mediów. Do-

³⁴⁶ Por. N. Montfort, *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge 2005.

tychczasowe osiągnięcia człowieka w dziedzinie komunikacji (werbalne i niewerbalne), w nowej kulturze nie tylko jednak nie zanikają, ale zostają włączone w nowe konfiguracje, które domagają się wykształcenia nowych kompetencji odbiorczych. Ten kumulatywny charakter komunikacji literackiej, a zarazem związane z tym nowe kompetencje czytelnicze i twórcze, wydają się dziś wyzwaniem nowoczesnej humanistyki, w której nie tyle trzeba bronić kanonu niczym „Okopów św. Trójcy”, ile rozumiejąc konsekwencję dokonanej w kulturze rekonfiguracji komunikacji, należy konstruować narzędzia pomocne w jej rozumieniu, kształtowaniu i opisywaniu.

Bogusława Bodzioch-Bryła

***Ars poetica* czy @-poetica?** **O poezji sięgającej po nowe nośniki**

*„Nasze słowa i bez neolingwizmu
są święte o piątej nad ranem, oczy świecą mocniej
niż stadion narodowy, w żyłach płynie film,
którego nie ma w multipleksach ani w kinach studyjnych”.*

[X. Stańczyk, *Kolejny tom wykładów
Michela Foucaulta; Skarb piratów**].

część



* X. Stańczyk, *Kolejny tom wykładów Michela Foucaulta* [w:] tegoż, *Skarb piratów*, Warszawa 2013, s. 60. Przywołując w niniejszej części książki utwory poetyckie, stosuję następującą kolejność: tytuł wiersza, tytuł tomu, z którego utwór pochodzi. W przypadku fragmentów, w których pojawia się mnogość następujących po sobie tytułów, tytuły tomików podawane są w nawiasach.

W wywiadzie, jaki w bieżącym roku przeprowadził z Anną Nasiłowską Jakub Winiarski¹, padają następujące pytania:

Czy tylko pisarze fantastyczni powinni interesować się nauką na bieżąco? Czy nie jest tragiczne, że na przykład w polskiej poezji współczesnej więcej znajdzie się «muren i moren» niż telefonów komórkowych, mejli, esemesów, skajpów, wideoczatów (ten słownik jest naprawdę bogaty i poetycko niewyzyskany, mam wrażenie, kompletnie)? Nie uważa Pani, że współcześni polscy poeci, a także prozaicy polscy często zachowują się tak, jakby bawili się w pisanie wariacji na temat liryki czy powieści sprzed stu albo dwustu lat, pełnych słońc, księżyców, gwiazd i nawet łąk, a nie widzieli za bardzo – i nie mieli chęci dostrzec – co jest tu i teraz, pod ręką? Jakby kompletnie nie mieli siły się z tym zmierzyć, wymyślić dla tego poetyki?

Badaczka, odpowiadając na to pytanie – trudno jednoznacznie stwierdzić, prowokacyjne, czy też ujawniające brak orientacji w temacie przeprowadzającego wywiad – wyjaśnia, jak wygląda stan faktyczny, zaznaczając, że dziejąca się na naszych oczach rewolucja komunikacyjna jest może największą współczesną przygodą całej ludzkości², a współczesna praktyka literacka od ponad dwóch dekad raz po raz udowadnia, że poezja nie tylko nie jest sferą wyizolowaną, wyobcowaną i odwróconą od rzeczywistości, ale szybko i silnie reaguje na wszelkie zmiany w niej zachodzące³. Diagnoz tożsamyh ze stanowiskiem Anny Nasiłowskiej jest zresztą znacznie więcej.

Nowe media wpływają na poezję w tak silnym stopniu, iż nie tylko uzasadniona, ale wręcz potrzebna w opisie teoretycznoliterackim okazuje się kategoria „medialności tekstu poetyckiego”⁴, i to zarówno w odniesieniu do utworów

¹ Jakub Winiarski – prozaik, poeta, krytyk literacki, nauczyciel pisania, były redaktor naczelny „Nowej Fantastyki” i kwartalnika „Fantastyka Wydanie Specjalne”, autor pięciu książek (trzech poetyckich, dwóch prozatorskich).

² *Taka moja rola: drobny pomocnik wolności. Wywiad z Anną Nasiłowską*; Oficjalna strona Jakuba Winiarskiego, www.literaturajestsexy.pl/taka-moja-rola-drobny-pomocnik-wolnosci-wywiad-z-anna-nasilowska/ [dostęp: 20.09.2013].

³ W książce *Ku ciału...*, dz. cyt. dla zaakcentowania owej wrażliwości poezji na przemiany zachodzące w świecie używałam określenia papierka lakmusowego („Poezja jako twór, który zachowując się na wzór papierka lakmusowego, wchodząc w reakcje z czasoprzestrzenią w jakiej przyszło nam żyć, dowodzi lub zaprzecza, potwierdza albo kwestionuje, zmienia się sam, jednocześnie samemu będąc świadectwem zmieniającego się świata”). Mam wrażenie, że porównanie to nie tylko nie zdezaktualizowało się, ale wręcz posługiwanie się nim staje się coraz bardziej zasadne. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału...*, dz. cyt., s. 9.

⁴ Tematyka zderzenia się literatury ze sferą nowych mediów oraz konsekwencji owego zderzenia nadzwyczaj często w ciągu ostatniej dekady była tematem konferencji naukowych, sympozjów, paneli dyskusyjnych etc. Tutaj wymienić można byłoby m.in. cykl konferencji naukowych: „e-polonistyka”, „e-polonistyka 2” i „e-polonistyka 3” zorganizowanych przez Katolicki Uniwersytet Lubelski (2007, 2009, 2013), „Od liberatury do e-literatury”, „Od liberatury do e-literatury 2”, (Uniwersytet Opolski, 2009, 2011), konferencje „Poezja polska

literackich wykorzystujących możliwości stwarzane przez nowe technologie (w dosłownym znaczeniu wychodzących poza nośnik papierowy i sięgających po hipertekstową czy cybertekstową strukturę), jak i w odniesieniu do najbardziej tradycyjnej postaci wiersza – utworu zapisanego na kartce papieru.

Karol Maliszewski zauważa, że współczesną poezję współtworzą poeci i utwory „w popkulturowości dopatrujące się głębi i rzeczywiście ją tam znajdujące”⁵. Xawery Stańczyk, okrzyknięty w internecie mianem autora najbardziej intrygującego debiutu poetyckiego ostatnich lat⁶, w jednym z wierszy zamieszczonych w niedawno opublikowanym tomiku (nominowanym do Nagrody Nike 2014) w następujący sposób charakteryzuje współczesną generację młodych zamieszkujących miasta: „Nasze słowa i bez neolingwizmu/ są święte o piątej nad ranem, oczy świecą mocniej/ niż stadion narodowy, w żyłach płynie film./ którego nie ma w multipleksach ani w kinach studyjnych”⁷.

Fragment ten doskonale uwydatnia nie tylko najważniejsze doświadczenia, które w silny sposób odcisnęły ślad na mentalności pokolenia współczesnych trzydziesto- i czterdziestolatków, ale i ich samopoczucie (a właściwie należałoby powiedzieć „samoodczuwanie”). A jest ono – wbrew pozorom – optymistyczne, tak jak optymistyczna jest współczesna poezja, mimo częstego sięgania przez jej twórców po cudzysłów ironicznego dystansu i posługiwania się wszechobecną negacją. Optymizm ów wynika nie tylko ze specyfiki podejmowanych tematów, ale także z głębokiej świadomości egzystowania w rzeczywistości silnie przekształconej przez media masowe i wyrastającego z tego poczucia, że jedynym stanowiskiem, które poeta może wobec niej zajmować, są różne formy dystansowania się, co najwyżej umiarkowanego wadzenia. Wadzenie to niezbyt radykalne, gdyż niezbyt groźnie jawi się i przeciwnik, który oprócz pewnych (umiarkowanych) form ucisku oferuje również całkiem pokaźny zestaw dóbr, gadżetów, z których każdy niemal uczestnik współczesnego świata (w tym i współczesny poeta) z powodzeniem korzysta.

Spoglądając na literaturę z perspektywy dwóch dekad, podczas trwania których silnie zaznaczyła się obecność wspomnianych rysów, można pokusić się

po roku 1989. Cieleśność w poezji najnowszej” (Uniwersytet Łódzki, 2008), „Literatura a konwergencja” (Łódź 2012, UŁ), „Literatura w mediach. Media w literaturze” (Gorzów Wielkopolski, PWSZ w Rogach, 2010), I Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego zatytułowany „Granice kultury” (Katowice–Cieszyn 2009), a szczególnie panele „Granice mediów” i „Granice sztuki” itp. oraz wiele innych.

⁵ K. Maliszewski, *Poeta nie musi stać na Judahu skale*, „Śląsk” 2006, nr 7, por. też. <http://www.alfa.com.pl/slask/200607/s72.htm> [dostęp: 15.10.2013].

⁶ Por. P. Bratkowski, *Xawery Stańczyk. Najbardziej intrygujący debiut poetycki ostatnich lat*; <http://kultura.newsweek.pl/xawery-stanczyk--najbardziej-intrygujacy-debiut-poetycki-ostatnich-lat,107390,1,1.html> [dostęp: 15.10.2013].

⁷ X. Stańczyk, *Kolejny tom wykładów Michela Foucaulta*, [w:] tegoż, *Skarb piratów...*, dz. cyt., s. 60.

o próbę zdefiniowania przywołanego wyżej terminu „medialność poezji”. Sądzę, że kategorię tę należy rozumieć jako pewien rodzaj konsekwencji wynikających z przeobrażeń utworów poetyckich, dokonujących się na skutek wpływu nowych mediów na literaturę. Obserwując przeobrażającą się lirykę, stwierdzić można, że medialność owa realizować się może na dwóch jej poziomach:

- poziomie treści, sensów zawartych w dziele poetyckim;
- poziomie formalnym (budowy, konstrukcji tekstu).

Ponadto zaznaczyć również należałoby, że niezależnie od tego, przeobrażenia te w różny sposób realizują się i uwidaczniają na obszarze trzech typów dzieł poetyckich⁸:

- utworów zarejestrowanych na tradycyjnym, papierowym nośniku;
- utworów zarejestrowanych na nośniku cyfrowym lub w sieci;
- dzieł wykraczających poza formę dotychczas przynależną tekstom literackim, w pewien sposób przekraczających granicę utworów poetyckich i charakterystyczną dla nich strukturę, sięgających i upodabniających się do dzieł innego typu, najczęściej przybierając postać instalacji interaktywnych, funkcjonujących w przestrzeni muzealno-galeryjnej.

Zagadnienia: wpływ nowych mediów na literaturę, medialność poezji, przeobrażenia poezji pod wpływem nowych mediów.



⁸ Omówione zostaną szerzej w kolejnych rozdziałach.

I. „Poetrix”⁹, czyli medialność poezji drukowanej

„[...] ten tekst jest wierszem
choć z pewnością wolałby być dialogiem
jakiegoś filmu akcji lub choćby
jakiejś kultowej reklamy”

[Jaś Kapela, *bez tytułu ale z adresatami; Reklama*¹⁰].

Medialność formalna współczesnej poezji przejawia się zwykle w postaci specyficznych prób zawłaszczania przez wiersze pewnych cech charakterystycznych dla mediów i nowych mediów oraz wkomponowywania ich w strukturę utworu poetyckiego, by stworzyć wrażenie obcowania z utworem „o rozszerzonych możliwościach” w zakresie jej percypowania przez odbiorcę. To sytuacja, w której wiersz zaczyna przywołać na myśl „strukturę, która chce być inną strukturą”¹¹. Zjawisko może przybierać różne postaci, spośród których najczęściej zauważalne to:

- Krzyżowanie się gatunków lirycznych z pewnymi elementami komunikatów innego typu, np. komunikatu medialnego czy multimedialnego, co skutkuje powstawaniem form, które na użytek niniejszej analizy określić można mianem paramedialnych czy paramultimedialnych, z teoretycznoliterackiego punktu widzenia niejednorodnych, wysoce heterogenicznych (np. wiersze nawiązujące do struktury scenariusza¹², reportażu¹³, interaktywnej gry komputerowej¹⁴ itp.). Zachodzące tu relacje intertekstualne zaczynają więc obejmować dzieła różnego typu, nie tylko tekst poetycki, ale również pewne

⁹ Nazwa, którą w odniesieniu do poezji zastosował Karol Maliszewski w jednej z recenzji. Por. K. Maliszewski, *Solarni, lunarni*, „Odra” 2002, nr 3, s. 64-67.

¹⁰ J. Kapela, *bez tytułu ale z adresatami; Reklama*, Kraków 2005, s. 12.

¹¹ Formuła użyta przez Piera Paola Pasoliniego.

¹² Por. np. wiersze Jarosława Ślęzaka *The Sun also Rises; Znaki przejściowe*; Krzysztofa Kuczkowskiego *Noworoczny reality show z kuchni/ państwa Em. Pierwszy wstał pan domu./ Witaj Dorian, co nowego/ w waszej kuchni?*; *Wiersze [masowe] i inne*; Jasia Kapeli *Gdyby Bóg nie istniał/ludzie nie pragnęliby Go*; *Reklama*.

¹³ Por. np. wiersz Pawła Marcinkiewicza. *Z notatnika: Mario Marquez; Świat dla opornych*.

¹⁴ Por. np. wiersz Pawła Marcinkiewicza. *Crack; Świat dla opornych*.

elementy np. dzieła filmowego¹⁵ albo przestrzennie ustrukturyzowany hipertekst¹⁶, na jakim oparta jest komputerowa gra interaktywna.

- Upodabnianie tradycyjnego nośnika informacyjnego, jakim dotychczas dla literatury była forma kodeksowa (w konsekwencji czego dominującym, a nawet opresyjnym sposobem lektury była lektura linearna, zawsze od strony lewej ku prawej, z góry na dół¹⁷) do nośników innego typu (medialnych, multimedialnych).

¹⁵ Por. m.in. tomik Grzegorza Olszańskiego *Kroniki filmowe*.

¹⁶ Por. np. wiersze Filipa Zawady *Dyska (psychozabawa)*; *Bóg Aldehyd*; Marcina Barana *Tanero – po części po wszystkim*; *Tanero*.

¹⁷ Pamiętać oczywiście należy, że od reguły tej bywały wyjątki w postaci eksperymentów literackich i przedsięwzięć awangardowych. Zjawisko zaburzania linearności tekstu literackiego nie jest bowiem tak nowe, jak pozornie mogłoby się wydawać. Można wskazać przykład działań dowodzących, że zachodzące na terenie literatury próby wykraczania poza tradycyjną kartkę drukowanego papieru, przy jednoczesnej fascynacji strukturą hipertekstową, dotyczą nie tylko ostatnich lat, lecz sięgają odległych czasów. Pomysły zerwania z linearnością lektury mają korzenie w głębokiej literackiej przeszłości, a informacje o nich można znaleźć w wydawnictwach poświęconych medioznawstwu, zarówno specjalistycznych (por. np. *E-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009), jak i popularnonaukowych (por. np. *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Warszawa–Bielsko-Biała 2007). Zbigniew Bauer w jednej z takich pozycji wspomina, że już w XVII wieku pojawiło się zjawisko *ars combinatoria*, w którym rolą poety było dostarczenie odpowiedniej liczby obrazów, metafor, a nawet słów, natomiast czytelnik, wykorzystując pewien algorytm (wzór matematyczny albo zasady obowiązujące w grach opartych na przypadku), mógł z nich formować dziesiątki czy setki nowych utworów (por. Z. Bauer, *Nowe media*, [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, s. 47-48). Na strukturze hipertekstowej opierają się takie święte księgi, jak np. *Tora*, a nawet prastara chińska księga *I-Ching* (inne warianty pisowni: *I Cing*, *I Ching I Ging*, *I Jing*, *Yi Ching*, *Yi King*) – *Księga Przemian*, jeden z najstarszych chińskich tekstów klasycznych, reprezentujących rdzennie chińską kosmologię i filozofię; księga kanoniczna taoizmu i konfucjonizmu, używana do wróżb, pełniących w starożytnych Chinach wyjątkową rolę, m.in. przy sprawowaniu władzy, organizowaniu ceremonii, wypraw wojennych itd.) – do odczytania której konieczne było rzucenie łodyg krwawnika, a ich układ decydował o sposobie lektury, czyli również interpretacji przyszłych losów czytelników. Także działający na przełomie VI i VII wieku n.e. św. Izydor z Sewilli (biskup, doktor Kościoła (ur. ok. 560 r., zm. 4 kwietnia 636 r.), jednocześnie pisarz, autor dzieł dogmatycznych, egzegetycznych, historycznych, dydaktycznych i in.) swemu encyklopedycznemu dziełu *Etymologiae* nadał hipertekstowy charakter. *Etymologiae* (tytuł nowożytny *Origines*) to rodzaj encyklopedii zawierającej całą ówczesną wiedzę teologiczną i świecką, uporządkowaną podobnie do współczesnych baz danych. Od wieków postępują podobnie kolejni autorzy encyklopedii i słowników (por. Z. Bauer, *Nowe media...*, dz. cyt.). Tekstem przeznaczonym do lektury nielinearnej jest również m.in. Biblia, odczytywana – w miarę potrzeb – sekwencyjnie lub linearnie.

Wśród eksperymentów literackich zaburzających tradycyjnie przyjętą linearność wymienić można m.in. *Życie i myśli Jaśnie Wielmożnego Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a (1759-1767), *Małżeństwo nieba z piekłem* (1790), *Pieśni niewinności* (1789) i *Pieśni doświadczenia* (1794) Williama Blake’a, przestrzenny poemat *The Timechart History of The World* (1890) i *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stéphane’a Mallarmégo (1897), *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau (1961), *Gra w klasy* Julio Cortáзара (1963),

- Odchodzenie od linearności tekstu w stronę hipertekstowości, co realizowane jest na płaszczyźnie wiersza poprzez naśladowanie struktur rozgałęziających się, opartych na możliwości wyboru różnych sposobów odczytań; poezja taka staje się strukturą w pewnym sensie niedokończoną, zmierzającą ku formie otwartej, dopuszczającej wielość i różnorodność sposobów czytania.
- Symulacyjność, realizującą się w próbach naśladowania form i struktur interaktywnych, takich jak hipertekst, gra komputerowa itp., dopuszczających wariantywność odczytań, a także imitowania mechanizmów działania urządzeń techniki, w związku z czym stosowne byłoby określenie tej poezji mianem literatury interaktywnej¹⁸.

Nieszczęśni Bryana S. Johnsona (1969), *Głos w szafie* Raymonda Federmana (1979), *Arw* Stanisława Czycza (1980), *Świątynia kamienia* Andrzeja Bednarczyka (1995), *Oka-leczenie* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (2000), *Ulica Sienkiewicza* Radosława Nowakowskiego (2003), *(O)patrzenie* (2003) i *Spoglądając przez ozonową dziurę* Zenona Fajfera (2004).

Zjawisko wykraczania tekstu poza ograniczenia narzucone przez epokę druku występuje również w takich utworach (wymieniając chronologicznie), jak fraszka *Raki* Jana Kochanowskiego, *Na nagie obrazy w łaźni* Daniela Naborowskiego, *Apostrophe* ze zbioru *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogródek* Wojciecha Waśniowskiego, anonimowy wiersz-koło przytaczany przez Jakuba Teodora Trembeckiego w *Wirydarzu poetyckim*, powieść szkatułkowa *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, *Kalligramy* Guillaume'a Apollinaire'a, wiersz *Moskwa* Stanisława Młodożeńca, a w najnowszej literaturze: *Blok* Sławomira Shutego, powieść hipertekstowa *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego, *Zona prezydenta* Stefana Chwina, *Ostatnia wieczerza* Pawła Huellego, *Taniec w skorupkach* Tomusza Tryzny (por. M. Janusiewicz, *Literatura hipertekstowa – ewolucja tradycji czy tradycji zaprzeczenie?*, [w:] *E-polonistyka*, s. 29-40).

Wydaje się, że to, co kiedyś funkcjonowało w literaturze na zasadzie eksperymentu, gry, zabawy z czytelnikiem, obecnie przybrało postać jednego z nurtów pisarskich, w dużym stopniu związanego z rozwojem technologii informacyjno-komunikacyjnych i wykorzystującego ich właściwości.

¹⁸ Chcąc zilustrować przenikanie do poezji zjawiska interaktywności, warto ustalić, co stanowi jego specyfikę. Badacze tacy jak Dominique Chateau, Marcin Sieńko i Ryszard W. Kluszczyński zwracają uwagę na szczególnie wyznaczniki wspomnianego terminu. Chateau interaktywność w znaczeniu wąskim określa „jako szczególną formę relacji między dziełem a widzem, zmierzającą do przekształcenia biernego obserwatora w aktywnego uczestnika w taki sposób, by jego aktywność mogła oddziaływać zwrotnie na dzieło”, natomiast interaktywność w znaczeniu ogólnym „jako każdą formę uczestnictwa dokonującą się z udziałem sprzężenia zwrotnego między odbiorcą a komunikatem lub bez takiego sprzężenia”. D. Chateau, *Efekt zappingu*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 160.

Badacz wyróżnia ponadto: interaktywność nieprzechodnią (istniejącą tylko w takim sensie, w jakim widz oglądający np. przedstawienie teatralne lub film rozwija aktywność sensoryczną, intelektualną i afektywną, a która pozwala i pomaga mu interpretować komunikat, ale go nie zmienia); przechodnią słabą (która może być osiągnięta np. przez telewidza dokonującego wyboru spośród oferowanych mu programów, ale niemającego wpływu na ich zawartość)



Zagadnienia: medialność formalna współczesnej poezji, krzyżowanie się gatunków lirycznych z typami komunikatów przynależnych do sfery mediów masowych, powstawanie gatunków paramedialnych /paramultimedialnych, odchodzenie od linearności tekstu w stronę hipertekstowości, symulacyjność.

i przechodnią mocną (telewizja może w umiarkowanym stopniu wpływać na przebieg programu, np. telefonując doń w jego trakcie lub używając minitelu. Por. D. Chateau, *Efekt...*, dz. cyt., s. 161.

W wypadku przytaczanych w niniejszym rozdziale utworów literackich będziemy mieli do czynienia z interaktywnością w znaczeniu wąskim.

Sieńko interaktywności upatruje we wszelkich formach sztuki, w których mamy do czynienia nie tylko z pełnym skupieniem obserwowaniem, kontemplacją czy też przeżywaniem *katharsis* z bezpiecznego dystansu, lecz także z odpowiedzią widza, jego konkretnym działaniem wpływającym na dzieło (np. przez wybór zakończenia), a w grach komputerowych i RPG przez ingerencje w przebieg akcji. Por. M. Sieńko, *Sztuka interaktywna jako plac moralnych zabaw*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 2004, nr 37, online: <http://free.art.pl/pokazpismo/ramka.html> [dostęp: 15.10.2013].

Kluszczyński natomiast wyróżnia interaktywność w znaczeniu ogólnym i interaktywność właściwą. Ta pierwsza to „pewien typ relacji pomiędzy przedmiotem a jego użytkownikiem odnoszący się do sytuacji, w której pozostający w tej relacji obiekt ujawnia swoje właściwości oraz wypełnia swoje funkcje jedynie wówczas, gdy użytkownik zachowuje się w sposób aktywny, wykorzystując obiekt jako narzędzie realizacji swoich dążeń. Dążenia owe muszą oczywiście być zgodne z konstrukcją i przeznaczeniem obiektu, który tylko przy takim założeniu jest w stanie odpowiadać na zachowania użytkownika, wchodząc z nim w pewnego rodzaju dialog”. R.W. Kluszczyński, *Światy multimedialne*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001, s. 86.

Interaktywność właściwa może prowadzić do powstania dzieła rzeczywiście interaktywnego, a więc takiego, w którym „właściwość ta nie ogranicza się do sfery percepcji, lecz warunkuje także je samo, jego status ontyczny i strukturę. Dzieło prawdziwie interaktywne powstaje w procesie odbioru – interakcji i trwa tak długo, jak długo rozwija się interakcja. Nowy kształt przyjmuje również struktura sytuacji estetycznej. W jej skład wchodzi: artefakt – interaktor – interfejs – proces interakcji – oraz dzieło, które nie może być tożsame z artefaktem, ani z interfejsem. Tylko wówczas może ono osiągnąć swój interaktywny charakter. Najpełniejszy wymiar interaktywności przynoszą współcześnie technologie komputerowe. Z ich perspektywy liczne dzieła zrealizowane w mediach innych niż komputerowe wydają się zaledwie pro- czy preinteraktywne”. Tamże, s. 87.

Z takim właśnie rodzajem interaktywności będziemy mieć do czynienia w rozdziale II i III. Por. przypisy nr 215, s. 299 oraz treści, do których się odnosi.

1 Poetyckie reality show?

Wiersz Krzysztofa Kuczkowskiego pt. *Noworoczny reality show z kuchni państwa Em. Pierwszy wstał pan domu. Witaj Dorian, co nowego w waszej kuchni?* stanowi literacką symulację popularnych od lat 90. programów typu *reality show*.

„Słońce wstało o 6.58, ale my
właśnie wtedy położyliśmy się.
Każde z nas poszło swoją
drogą – słońce skrajem nieba,
my bliżej śmierci, bo czymże
jeśli nie śmiercią, jest sen,
którego nie pamiętamy?
Zakończył się rok szczura, zaczął
rok wołu. Obudziliśmy się
w roku 2009 od narodzin Chrystusa,
albo w roku 5769 miesiącu Tevet.
Halo! Pokażesz mi swoją ciepłą
stronę? – pytam. Mogę ją pocałować
przez pidżamę? Tak, to będzie
bawelniany pocałunek. Kocham
twoją wełnę. Jest ciepła i gęsta.
Albo o nic nie będę ciebie pytać.
Zimno w kuchni. Zimne mleko.
Zimny kożuch na szybie. Głębokie
ślady w śniegu pomiędzy tujami.
W świetle księżycy przechodził wtedy
człowiek na szczudłach i podziurawił
śnieg. Popołudniu odszukam jego
nazwisko w książce telefonicznej.
Okaże się pospolite. Nic
ciekawego: Zimny.
Za chwilę wejdiesz do kuchni,
w radiu będzie lecieć spot
reklamowy: «Witaj w krainie
bezprawia!» Powiesz, że w nocy
obudziłaś się, bo byłaś głodna.
Taki głodny kawalek.
Aha. W takim razie czy to ty
zjadłaś ten kawalek skały
wulkanicznej, który jeszcze wczoraj
leżał na talerzu? A kapary? Czy ci
smakowały? Z kaparami smakuje
najlepiej.

Może też być inaczej. Nic
nie powiesz, a w radiu kolejna
reklama kolejnego filmu
grozy: «Nie przegap potężnej
dawki lęku!»
Twoje nic mnie boli.
Nie hukiem i skomleniem
rozpocznie się ten świt,
ale milczeniem”.

[K. Kuczkowski, *Noworoczny reality show z kuchni państwa Em. Pierwszy wstał pan domu. Witaj Dorian, co nowego w waszej kuchni?; Wiersze (masowe) i inne*¹⁹].

Wiersz w parodystyczny sposób rozprawia się nie tylko ze wspomnianymi w tytule produkcjami, ale i ogólnie pojmowaną kulturą masową, z upodobaniem posługującą się gatunkami typu *reality show*, ukryta kamera itp. Ośmieszeniu tej drugiej służą m.in.: pseudonaukowe wynurzenia, jakby rodem zaczerpnięte z wysokonakładowej prasy kobiecej („my bliżej śmierci, bo czymże/ jeśli nie śmiercią, jest sen,/ którego nie pamiętamy?; „Zakończył się rok szczura, zaczął/ rok wołu”; „w roku 2009 od narodzin Chrystusa,/ albo w roku 5769 miesiącu Tevet.”), wszechobecny voyeueryzm, reprezentowany tu przez fragmenty opisu poetyckiego odnoszące się do kuriozalnych zachowań, przywodzących na myśl zabiegi podejmowane przez *paparazzi* („W świetle księżycy przechodził tędy/ człowiek na szczudłach i podziurawił/ śnieg”).

Wrażenie symulacyjności (zbliżenia utworu do programu znajdującego się na etapie montażu) wzmacnia dodatkowo użycie przez poetę formuł sugerujących powtarzalność, wielość rozwiązań („Halo! Pokażesz mi swoją ciepłą/ stronę? – pytam. [...] / Albo o nic nie będę ciebie pytać”. [...] Za chwilę wejdiesz do kuchni,/ w radiu będzie lecieć spot/ reklamowy: «Witaj w krainie/ bezprawia!» Powiesz, że w nocy/ obudziłaś się, bo byłaś głodna./ [...] Może też być inaczej. Nic/ nie powiesz, a w radiu kolejna/ reklama kolejnego filmu/ grozy: «Nie przegap potężnej/ dawki lęku!»)”, w konsekwencji czego zawarte w wierszu sensy zaczynają rozgałęziać się niczym hipertekst. Chwyty językowe stosowane przez Kuczkowskiego brzmią groteskowo, zbudowane zostały bowiem z formuł pochodzących z różnych sfer i poziomów znaczeniowych, takich jak pytania retoryczne („Witaj Dorian, co nowego/ w waszej kuchni?”, „czymże/ jeśli nie śmiercią, jest sen,/ którego nie pamiętamy?”, „Halo! Pokażesz mi swoją ciepłą/ stronę?”, „czy to ty/ zjadłaś ten kawałek skały/ wulkanicznej, który jeszcze wczoraj/ leżał na talerzu?”, „A kapary? Czy ci/ smakowały?”), sformułowania przywodzące na

¹⁹ K. Kuczkowski, *Noworoczny reality show z kuchni państwa Em. Pierwszy wstał pan domu. Witaj Dorian, co nowego w waszej kuchni?*, [w:] tegoż, *Wiersze (masowe) i inne*, Sopot 2010, s. 35-36.

myśl strukturę sloganu reklamowego („Z kaparami smakuje/ najlepiej”, „Witaj w krainie/ bezprawia!”, „Nie przegap potężnej/ dawki lęku!”). W finale utworu zawarta została czytelna aluzja literacka, wyartykułowana za pomocą kontaminacji fragmentu głośnego poematu Thomasa Stearnsa Eliota pt. *Wydrążeni ludzie* (zawierającego znamienne słowa „I tak się właśnie kończy świat [...] Nie hukiem ale skomleniem”, kreujące jedną z najbardziej znanych w XX wieku wizji krańcowości, i słów wypowiedzianych przez Szekspirowskiego Hamleta („Reszta jest milczeniem”). Nie sposób jednak odczytywać znaczeń wspomnianych intertekstualnych nawiązań na poziomie, na jaki pozwalają literackie oryginały, autor dokonuje tu bowiem swoistej banalizacji przywołanych kontekstów poprzez zestawienie ich z banalnością sytuacji lirycznej zarysowanej w poprzedzającym fragmencie utworu („Nie hukiem i skomleniem/ rozpocznie się ten świt,/ ale milczeniem”), a także na skutek celowej redukcji semantycznej (zastosowanie słowa świt tam, gdzie skłonni bylibyśmy usłyszeć słowo „świat”).



Zagadnienia: parodia kultury masowej, stylizacja na program typu *reality show*, symulacyjność.

2 Romans z kamerą

Jaś Kapela w wierszu *Gdyby Bóg nie istniał/ ludzie nie pragnęliby Go* usiłuje za pomocą wierszowej frazy naśladować sposób działania kamery filmowej. To ewidentny dowód zachodzącego na terenie poezji zjawiska krzyżowania się liryki z formami pozaliterackimi oraz symulacyjnego potencjału tkwiącego w wierszu.

*„Siedzę na ganku mojego drewnianego domu
krytego łupkiem osikowym. Już po Kościelskich i Nike,
jeszcze przed Noblem. Kamera pokazuje
szeroką panoramę obejmującą: złote lany zboża,
refleksy światła na rzece i dostojny dębowy las.
Kamera zbliża się. Ja wstaję. Słysząc
mój głos: W życiu najważniejsza jest poezja.
Dlatego mieszkam w Polsce. W tym pięknym miejscu.
Dlatego wsłuchuję się uważnie w głosy przyrody
i ludzi. Schodzę z ganku, kamera podąża za mną.
Również dlatego jeżdżę wyłącznie Toyotą Socrates.
Gdy wypowiadam słowo «jeżdżę» kamera pokazuje*

*samochód i moją rękę czulę pieszczącą maskę,
następnie moją szczęśliwą sylwetkę na tle auta.
To samochód dla ludzi takich jak ja,
pragnących dotknąć prawdy każdej chwili.
Zbliżenie na moją twarz promieniejącą
szczęściem, doświadczeniem i mądrością”.*

[J. Kapela, *Gdyby Bóg nie istniał/ludzie nie pragnęliby Go; Reklama*²⁰].

Mamy tu do czynienia z próbą poetyckiej symulacji ruchów kamery i jednoczesnego naśladowania percepcji świata za pośrednictwem jej obiektywu. Uzyskaniu tego właśnie wrażenia służy wykorzystanie terminów równoznacznych z czynnościami wykonywanymi przez operatora kamery, realizującego techniczną stronę filmu („Kamera pokazuje/ szeroką panoramę obejmująca: złote łąny zboża,/ refleksy światła na rzece i dostojny dębowy las.”, „Kamera zbliża się”, „kamera podąża za mną.”, „kamera pokazuje/ samochód i moją rękę czulę pieszczącą maskę/ następnie moją szczęśliwą sylwetkę na tle auta.”, „Zbliżenie na moją twarz promieniejącą/ szczęściem, doświadczeniem i mądrością.”). Na skutek zgromadzenia w krótkim utworze licznych elementów przywodzących na myśl obrazki nawiązujące do poetyki kiczu („złote łąny zboża,/ refleksy światła na rzece i dostojny dębowy las.”, „kamera pokazuje/ samochód i moją rękę czulę pieszczącą maskę,/ następnie moją szczęśliwą sylwetkę na tle auta”, „twarz promieniejącą/ szczęściem, doświadczeniem i mądrością”) autorowi udało się uzyskać pożądany efekt sztuczności. Wrażenie to wzmaga dodatkowo podkreślenie równoczesności ruchów kamery oraz generujących się w obrębie sytuacji lirycznej sielankowych obrazków. By silniej zaakcentować obecną w wierszu sferę technologiczną (symulacyjność), quasi-cytaty stanowiące wypowiedzi lirycznego „ja” dodatkowo wyodrębnione zostały kursywą.

Wiersz Jakuba Winiarskiego *Obiektyw* również ukazuje sposób postrzegania świata przez jednostkę zapośredniczony o obiektyw kamery filmowej.

*„ona w żółtym i krótkim płaszczu, on w niebieskiej kurtce;
oboje w długim filmowym pocałunku. Nieco szybsze
ruchy przedmiotów wokół, poddane wnikliwej obserwacji:
dosyć, by uznać to miasto za żywe. Za mało,
by uznać je za ocalone”.*

[J. Winiarski, *Obiektyw, Obiektyw*²¹].

Stworzeniu wspomnianego wrażenia służyć ma lakoniczność, a jednocześnie silna konkretyzacja opisu lirycznego („ona w żółtym i krótkim płaszczu,

²⁰ J. Kapela, *Gdyby Bóg nie istniał/ludzie nie pragnęliby Go*, [w:] tegoż, *Reklama...*, dz. cyt., s. 47.

²¹ J. Winiarski, *Obiektyw*, [w:] R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*, Kraków 2001, s. 356.

on w niebieskiej kurtce;/ oboje w długim filmowym pocałunku”), a także pewne znamiona zabiegów technicznych, często towarzyszących czynnościom montażowym wykonywanym na obrazie filmowym („Niecو szybsze/ ruchy przedmiotów wokół, [...]/ dosyć, by uznać to miasto za żywe”)²².



Zagadnienia: parodia kultury masowej, wiersz naśladowujący obiektyw kamery filmowej.

3 Poetyckie newsy

Przywoływane tu wiersze są dowodem ambicji dokumentacyjnych współczesnej liryki. Tekst poetycki, stanowiąc reakcję na zmieniającą się rzeczywistość, zyskuje rangę quasi-dokumentu, przekonuje o przeobrażaniu się świata. Chce utrwalać zmiany zaistniałe w świecie i niczym dokument – w najbardziej autentycznej z możliwych postaci – świadczyć o istnieniu człowieka i otaczającej go rzeczywistości.

Współczesna poezja podejmuje próbę zarejestrowania (utrwalenia) rzeczywistości w niemal fotograficznej postaci, w postaci, w jakiej dostępna jest poznaniu i doświadczeniu każdego jej uczestnika. Poezja chce dokumentować świat – językiem tego świata zaczęła się więc w tym celu posługiwać. Zmienia się dyskurs. Wiersz przemawia do odbiorcy językiem zapożyczonym (czy też zapośredniczonym) z obszaru nowych mediów masowych, stylizowanym na dyskurs współczesnej rzeczywistości cywilizacyjno-technicznej, właściwym i charakterystycznym dla określonego typu codziennych przekazów medialnych, Internetu, reklamy, e-mailowych grypsów, spotów reklamowych, masowych produkcji telewizyjnych, także językiem ulicy z właściwym jej szumem informacyjnym. Proces ten wydaje się o tyle istotny i godny zauważenia, że obecny jest nie tylko w poezji, którą – jeśli odwołać się do jednej z klasyfikacji – określa się czasem mianem barbaryzującej, ale silnie zauważalny stał się również w poezji twórców dojrzałych, o ugruntowanym od lat rodowodzie artystycznym i pozycji, co dowodzi, iż obecność w poezji współczesnej analizowanych w niniejszym szkicu tematów, inspiracji i nawiązań formalnych stanowi cechę ponadpokoleniową. Powstała mapa

²² Podobne zabiegi stosuje Jarosław Ślęzak w wierszu *The Sun also Rises* (z tomu *Znaki przejściowe*), Jolanta Stefko w wierszu *Dzień, dzień* (*Po stronie niczyjej*), Jarosław Klejnocki w wierszu *Pośpiech* (*Oswajanie*), Paweł Marcinkiewicz w utworach *Z notatnika: Mario Marquez: Cinéma Vérité: Jacques Derrida i Boskie Tsintsum* oraz *Cinéma vérité: śmierć lorda Alfreda Tennysona* (*Świat dla opornych*), Marcin Baran w wierszu *Z zimnym jamnikiem naprzeciwko* (*Tanero*), Paweł Lekszycki w wierszu *dreszczowiec* (*Wiersze przygodowe i dokumentalne*). Por. B. Bodzioch-Bryła, *Poetyka w świetle medialności i multimedialności*, [w:] *tejże, Ku ciału...*, dz. cyt., s. 99-119.

fascynacji poezji współczesnej jest odpowiedzią na zmianę cywilizacyjną i właśnie na tle atmosfery czasów należy ją rozumieć, wraz z wynikłym z owej zmiany, pewnym zapładniającym intelektualnie – niepokojem i nasuwającym się pytaniem: czy to dobrze czy źle?, a także poczuciem niedopasowania²³.

Zamiast pojęcia misji winniśmy więc używać kategorii funkcji i funkcjonalności. Stan ten prowadzi do konieczności zmiany sposobu myślenia o współczesnej wypowiedzi poetyckiej w kategoriach przekazu, w którym dominuje funkcja estetyczna (czy też estetyzująca), zacząć natomiast dostrzegać w niej formę pokrewną właśnie quasi-dokumentowi²⁴.

Rozpoznanie te nabierają dosłownego charakteru, gdy umieścić je np. w kontekście niektórych wierszy Tomasza Majerana. W utworach *PAP* oraz *Powódz* poeta udokumentował dwa autentyczne wydarzenia: w pierwszym przypadku tragiczną śmierć Agnieszki Kotlarskiej (a także niesamowity splot wcześniejszych wypadków z jej życia); w drugim utworze quasi-reporterski zapis wydarzeń mających miejsce podczas ataku żywiołu – powodzi.

*„Miss Polonia nie żyje. Oficer dyżurny Komendy
Główniej Policji poinformował, że wczoraj o godzinie
15:15 we Wrocławiu Agnieszka Kotlarska została
Zamordowana przez swojego wielbiciela. Miss Polski i Miss*

*Internacional '91 przed dwoma miesiącami cudem
Uniknęła śmierci, w ostatniej chwili odwołując lot
Z Nowego Jorku do Paryża samolotem linii TWA,
Który rozbił się nad Long Island.*

*Żadnych zbędnych ruchów. Wszystko zrobione
Precyzyjnie jak zdjęcie Orły na pierwszej
Stronie „Le Mond”, gdy przyszła wiadomość.*

*Cztery ciosy zatopione w przystani serca
I nic dziś już nie? Nie. W strumieniach
Szybkich chmur 747 nurkuje jak delfin”.*

[T. Majeran, (*PAP*); *Ruchome święta*²⁵];

²³ B. Bodzioch-Bryła, „*W godzinie twojej śmierci – zdrapka*”? O pewnych przejawach globalizacji w literaturze, [w:] *Globalizacja w kulturze. Upowszechnienie czy uproszczenie?* red. nauk. B. Bodzioch-Bryła, R. Szczepaniak, K. Wałczyk, Seria Humanitas. Studia Kulturoznawcze, Kraków 2010, s. 159-160.

²⁴ Dowodzą tego w sposób dosłowny również wiersze stylizowane np. na poetyckie statystyki. „Czy podoba ci się moje ciało? Pragnę prostych relacji./ 20% Brytyjczyków podejrzewa, że są śledzeni/ lub obserwowani. Wszyscy pragniemy zainteresowania./ 5% spodziewa się jakiejś zorganizowanej napaści./ Niektórzy pragnęliby przeżyć przygodę. Czy podoba ci się/ mój uśmiech? Czy kiedy to się skończy./ [...] 27% Brytyjczyków sądzi, że ktoś/ celowo stara się ich zirytować”. J. Kapela, *Statystycznie rzecz biorąc*, [w:] tegoż, *Życie na gorąco*, Kraków, 2007, s. 39.

²⁵ T. Majeran, (*PAP*), [w:] tegoż, *Ruchome święta*, Legnica 2001, s. 36.

*„Co nam pozwala jaśniej spojrzeć w przyszłość,
to pragnienie sensacji, które karmi twarde
mózg współzuciem i wysyła w twarde
teren dziennikarzy. Przychodzi fala i zostawia przyszłość*

*w pięknych rękach pani z telewizji: ZA POMOCĄ
NASZEGO WOZU TRANSMISYJNEGO ŁĄCZYMY SIĘ W BÓLU
Z TYMI KTÓRYCH DOTKNEŁA STRASZNA TRAGEDIA. W bólu
to rodził się koncert, co go dały chmury z niejaką pomocą*

*wiatru – bo to miasto owiał legendarny wiatr
i kreska na framudze znaczy poziom wody,
nie wzrost dziecka, które porwał wiatr*

*i rzucił z mostu w spiętrzone lustro wody.
Tak wyraźnie mówi wasz sprawozdawca (choć wiatr
rwie sygnał na strzepy): SPIĘTRZONE LUSTRO WODY”.*

[Tomasz Majeran, *Powódź; Ruchome święta*²⁶].

Zabiegi, którymi posłużył się Majeran, częściowo przynależą do płaszczyzny formalnej (operacje na czcionce, np. wersaliki), częściowo natomiast stylistycznej (nawiązujące do sformułowania „twardy dysk” określenia „twardy/mózg”, „twardy/ teren dziennikarzy”). Owa językowa dosadność podkreśla aspekt pozajęzykowego (realnego) wymiaru wydarzeń, do których odnosi się sytuacja liryczna²⁷.



Zagadnienia: poetyckie próby zarejestrowania rzeczywistości, poetycki quasi-dokument, zapis quasi-reporterski.

4 Fascynacje filmowe

Zabiegiem często stosowanym przez poetów bywa próba przenoszenia na grunt poetycki filmowych fascynacji²⁸. W obrębie utworów, w których pojawia-

²⁶ Tamże, s. 37.

²⁷ Por. również wiersz J. Kapeli pt. *Umrzeć jak Ewa Sałacka*, [w:] tegoż, *Życie na gorąco...*, dz. cyt., s. 30.

²⁸ Nawiązania do filmu (zarówno formalne, jak i pojawiające się w postaci motywów) znaleźć można m.in. w wierszach: J. Stefko, *Dzień, dzień* (z tomu *Po stronie niczyjej*), J. Klejnocki, *Pośpiech (Oswajanie)*, *Imię którego nie wolno wymówić*, *Morskie Oko (Reporterzy, fotograficy, zawiedzeni kochankowie)*, P. Marcinkiewicz, *Z notatnika: Mario Marquez (Świat dla opornych)*, M. Baran, *Klimaty przeszłości*, *Z zimnym jamnikiem naprzeciwko (Tanero)*, P. Lekszycki, *dreszczowiec*, *I. solfa miredo (Wiersze przygodowe i dokumentalne)*, J. Ślęzak,

ją się nawiązania filmowe, wyraźnie zarysowują się dwie grupy: wierszy rekonstruujących filmowe fabuły za pomocą monologu lirycznego oraz utworów wchodzących z dziełem filmowym w dyskurs na poziomie interpretacyjnym. Za reprezentanta pierwszej grupy uznać można wiersz Marty Podgórnika *Streszczając niezaznajomionym Przeminało z wiatrem*, który lokuje się we wspomnianym obszarze już za sprawą samego tytułu:

„Ashley, pomimo najszczerzych intencji,
Ashley ożenił się z panną Hamilton,
Scarlet ze złości wyszła za Karola,
Scarlett nie mogła przewidzieć,
Franka odbiła Scarlett młodszą siostrze,
Franka śmierć ją zmusiła do zastanowienia się nad przyszłością,
Pragnąc ratować tartak oraz Tarę, Scarlett uszyła sobie suknię z kotar.
Pragnąc zachować twarz i reputację, nie powinno się dawać d.
Lecz to Rhett Butler jest tym, który ją kocha naprawdę.
Lecz ona nie wie tego, gdyż jej troską jedyną jest Tara.
Dom ozdabia w wieżyczki, wieżyczki w witraże.
Domem jej pozostaje żal, choć aż tak się stara,
Najpierw utraci dziecko, potem straci miłość.
Pomyślę o tym jutro, tak sobie powtarza.
Najpierw pęka ci serce, potem ta kra cienka.
Pomyślę, myśli, o innych witrażach”.

[M. Podgórnika, *Streszczając niezaznajomionym Przeminało z wiatrem*; Dwa do jeden²⁹].

Podobny zabieg, lecz na większą skalę, stosuje Grzegorz Olszański, którego tom *Kroniki filmowe* w całości zainspirowany został produkcjami filmowymi. Sam poeta zresztą skrzętnie to odnotowuje w spisie treści, dopisując do tytułów utworów tytuły filmów i nazwiska reżyserów, w który to sposób daje odbiorcy do rąk znakomitą wskazówkę interpretacyjną (wierszy nie sposób w pełni zrozu-

The Sun also Rises (Znaki przejściowe), J. Podsiadło, *Wszystko odchodzi. Odplywa, rozmywa się...* (*All the whales I'd love before*), M. Melecki, *Wolny strzelec* (*Przypadki i odmiany*), *Emocje* (*Te sprawy*), *Spóźniony rewanż* (*Zimni ogrodnicy*), P. Sarna, *Zachmurzenie duże* (*Ten i Tamten*), K. Śliwka, *Punkty zaczepienia* (*Rzymska czwórka*), D. Suska, *Trzynastoletni* (DB 6160221).

²⁹ M. Podgórnika, *Streszczając niezaznajomionym Przeminało z wiatrem*, [w:] *też*, *Dwa do jeden*, Wrocław 2006, s. 19.

mieć bez znajomości filmowego odniesienia)³⁰.

„1.

Szybkim krokiem wychodzi z domu, tak by nikt jej nie zauważył. Jest ciepły wiosenny dzień, a ona włożyła ciężki wełniany płaszcz, za grubo

jak na tę pogodę. Pewnym krokiem idzie w stronę rzeki, zdecydowana na to, co za chwilę. Wbrew temu, co mówią, myśli, nie powiodło mi się. I nie chodzi o literaturę.

Chodzi o słowa, które straciły przyczepność do rzeczy. Które nijak się miały do tego, co chciałam powiedzieć, i do tego, co chciałam przemilczeć. Jak opisać księżyc?

Jakim słowem wyrazić miłość? Jakim imieniem nazwać śmierć? Nie wiem. Jestem tylko utalentowaną ekscentryczką. Ekscentryczką, która w gorące dni wkłada ciepły płaszcz.
[...]

4.

Prąd jest silny, a woda zimna. Rzeka unosi ją, jakby była liściem uprowadzonym przez wiatr. Jej stopy (już bez butów) uderzają o dno, a ręce dotykają zarośli.

Gdyby żyła, myślałaby o sobie jako bohaterce wiersza albo, pewnie, powieści. Powieści pełnej epizodycznych postaci i końcu wiadomym już po pierwszej stronie. Nie żyje jednak.

Piekło odbija się w jej zamkniętych oczach”.

[G. Olszański, *Godziny; Kroniki filmowe*³¹].

³⁰ *Poema Paradiso: Wibur chce się zabić. Sonet po przejściach* (reż. Lone Scherfig), *Głową w mur* (reż. Fatih Akin), *W stronę morza* (reż. Alejandro Amenábar), *Wit* (reż. Mike Nichols), *Niedokończony utwór na pianole* (reż. Nikita Michalkow), *Absolwent* (reż. Mike Nichols), *Każdy sobie, a Bóg przeciw wszystkim* (reż. Werner Herzog), *Sam przeciw wszystkim* (reż. Gaspar Noe), *Godziny* (reż. Stephen Daldry), *Upały* (reż. Ulrich Seidl), *Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?* (reż. Shinji Aoyama), *Wyliczanka* (reż. Peter Greenaway), *Smak wiśni* (reż. Abbas Kiarostami); *8 x 2: Przed wschodem słońca* (reż. Richard Linklater), *Wysnzione życie aniołów* (reż. Eric Zonca), *Spragnieni miłości* (reż. Wong Kar-Wai), *Kochankowie z kręgu polarnego* (reż. Julio Medem), *Kawa i papierosy* (reż. Jim Jarmusch), *Zielona herbata* (reż. Yuan Zhang), *Days of Being Wild* (reż. Wong Kar-Wai), *9 songs* (reż. Michael Winterbottom), *Happy Together* (reż. Wong Kar-Wai), *Przed zachodem słońca* (reż. Richard Linklater); *Między słowami: Chunking Express* (reż. Wong Kar-Wai), *Bliżej* (reż. Mike Nichols), *Bezdroża* (reż. Alexander Payne), *Prosta historia* (reż. David Lynch), *Chmury w maju* (reż. Nuri Bilge Ceylan), *Uniesie nas wiatr* (reż. Abbas Kiarostami), *Po drugiej stronie chmur* (reż. Antonioni Wenders), *Ziemia i popioły* (reż. Atiq Rahimi), *Exils* (reż. Tony Gatlif), *Pusty dom* (reż. Kim Ki-duk), *Mondo Cane* (reż. Paolo Cavaro), *Milczenie* (reż. Ingmar Bergman), *Lost In Translation* (reż. Sofia Coppola).

³¹ G. Olszański, *Godziny*, [w:] tegoż, *Kroniki filmowe*, Warszawa 2006, s. 13.

Zdaniem Karola Maliszewskiego, Olszański szuka poezji ukrywającej się na styku: słowo/obraz filmowy. [...] Nowe wiersze Grzegorza Olszańskiego tworzą zwartą, spójną opowieść o współczesnej duchowości ukazanej w pryzmacie kilkudziesięciu filmów. Już chciałem napisać: duchowości pokolenia, ale właśnie nie. Rzecz w tym, że udaje się tu uciec od tego rodzaju łatwizny w stronę szerszego horyzontu”. Krytyk znacząco podkreśla powszechne we współczesnej poezji inspiracje kulturą popularną:

To wiersze „w popkulturowości dopatrujące się głębi i rzeczywiście ją tam znajdujące. Bo to jest kwestia wejrzenia, oglądu. Wyślijcie poetę na koncert rockowy, a wróci z elegią. Olszański wychodził z kina porażony jakimś doświadczeniem transcendentnym, całościowym. Przeżycie obrazu filmowego podobne było do fenomenologicznego wglądu. Otwierało się na chwilę wewnętrzne oko i w tym metafizycznym ułamku sekundy widziało życie, śmierć, miłość, nicłość. Te filmy są tylko pretekstem. Poetę można wysłać gdziekolwiek. Ale podoba mi się bardzo, że Olszański swego bohatera wysłał właśnie do kina, że areną zmagania o głębię ducha, o jakość przeżycia metafizycznego uczynił kino, tę, jak kiedyś mówiono, rozrywkę dla ubogich. Współczesny poeta nie musi stać na Judahu skale. Patrzy w białą płaszczyznę kinowego ekranu i odpływa, unosi się na powierzchni doznań gwarantujących wierszowi głębię. [...] Tu naprawdę nie opowiada się treści przeżytych filmów. Raczej szuka się ekwiwalentów. Szuka krótkiej, błyskotliwej, wieloznacznej konstrukcji słownej, która byłaby odpowiednikiem doświadczenia filmowego, kumulując w sobie obrazowość i emocjonalność, wygaszane na koniec intelektualną ripostą o aforystycznym wydźwięku. [...] Grzegorz Olszański tą książką chciał powiedzieć, że «spośród dwóch rodzajów samobójców zawsze wołał tych, którzy robili filmy, od tych, którzy wydawali książki». Stało się jednak tak, że powiedział o wiele więcej³².

Zagadnienia: wiersz inspirowany kinem, poezja powstała na pograniczu słowo/obraz filmowy.



5 Twórczy paradoks. Cybernetyczna poezja analogowa

Interesujące zjawisko stanowi niewątpliwie świeży nurt w literaturze, określany mianem cyberpoezji analogowej³³. Twórcy tej odmiany poezji próbują uzy-

³² K. Maliszewski, *Poeta nie musi stać...*, dz. cyt.

³³ Można byłoby zastanawiać się nad sensownością używania powyższego terminu, osadzony jest on bowiem jeśli nie na znaczeniowym błędzie, to co najmniej na paradoksie; stosowany jest jednak przez samych artystów programowo związanych z poezją cybernetyczną, a także funkcjonuje w opisie teoretyczno- i krytycznoliterackim (używają go m.in. Urszula Pawlicka i Małgorzata Dawidek Gryglicka).

skać w przestrzeni wiersza drukowanego na tradycyjnym papierowym nośniku efekt podobny do tego, jaki osiągają dzięki wykorzystaniu w procesie tworzenia wiersza nowych technologii oraz matematycznego programu komputerowego. Można by rzec, że twórcom cyberpoezji potrzebna była forma będąca rodzajem „szerszego gardła”, niespełnana ograniczeniami narzucanymi przez płaską i linearną postać tradycyjnego nośnika.



Fot. 1. Ł. Podgórnym, *co mi podyktował silnik apokryfu*; *Noce i pętle*



Fot. 2. Ł. Podgórnym, *kurek*; *Noce i pętle*

Do zabiegów językowych najczęściej stosowanych przez poetów tworzących w tym nurcie, mających pomóc w uzyskaniu wrażenia technicyzacji, maszynowości, zaliczyć należy:

- algorytmizację wiersza, przejawiającą się np. w rytmizacji wypowiedzi, będącej skutkiem powtarzalności słów, co w konsekwencji stwarza wrażenie operacyjności utworu;
- selekcyjność i przypadkowość, osiągane za pomocą zastosowania techniki pisania automatycznego (w oparciu o zadane procedury i zabieg zestawiania ze sobą swobodnych wyrażen);
- wiązanie poezji z muzyką, uzyskiwane poprzez wykorzystanie elementów akustycznych (np. aliteracji, treściowych nawiązań do konkretnych utworów

³⁴ Ł. Podgórnym, *co mi podyktował silnik apokryfu*, [w:] tegoż, *Noce i pętle*, Kraków 2010, s. 18. Por. Ł. Podgórnym, *Noce i pętle*; online: http://issuu.com/korporacja_haart/docs/lukasz_podgorni_noce_i_petle [dostęp: 15.10.2013].

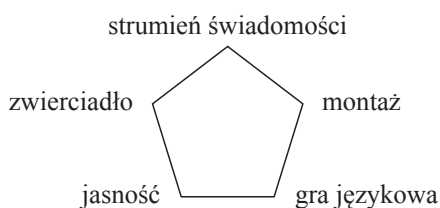
³⁵ Tamże, s. 43.

- muzycznych, wykorzystywania pojęć bezpośrednio nawiązujących do określonych odmian muzyki);
- zabiegi na typografii;
 - dezorganizację tekstu, mającą w efekcie doprowadzić do uzyskania czegoś w rodzaju „estetyki szumu” („usterkowości”, zakłóceń), osiąganą poprzez celowe nagromadzenie literówek, kompilacje znaków literowych, cyfrowych i graficznych, mnożenie znaków interpunkcyjnych, deformacje w zapisie słów, ucięcia słów, multiplikowanie głoski „r” imitującej zaburzenia przekazu, celowo chaotyczny sposób rejestracji tekstu, wprowadzanie odsyłaczy, wyrazów obcojęzycznych, konkretnych pojęć konotujących awarię³⁶.

Warto w niniejszym kontekście wspomnieć o twórczości Romana Bromboszcza. Małgorzata Dawidek Gryglicka pisze:

W pierwszych i jeszcze analogowych tomach poetyckich Bromboszcza (na przykład 19³⁷), a także w Zinach wydanych wspólnie z grupą Kaleka (2004–2006), pojawiają się teksty wychodzące poza granice tekstu zarówno tradycyjnego, jak i konkretnego. Utwory są zróżnicowane typograficznie, w części oparte na tradycjach liryki i różnych form zapisu, na przykład na stosowanym w starożytności bustrofedonie (zapis wersów w wierszu odbywa się naprzemiennie: od lewej do prawej i od prawej do lewej strony) czy na średniowiecznych wierszach-słońcach (tekst rozchodzi się promieniście), jak w *szumie kalek*, palindromowym *rotatorze* [...], *crippling noise* [...], wreszcie w *Signac* [...], układzie bardziej kojarzącym się ze współczesną poezją konkretną, graficznie oddającym zakłócenia i szumy³⁸.

Bromboszcz zobrazował najważniejsze dla cyberpoetów wartości utworów poetyckich w formie pięcioboku:



Rys. 1. R. Bromboszcz, *Pięciobok ilustrujący pięć głównych wartości w poezji*³⁹

³⁶ Por. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 79-87.

³⁷ R. Bromboszcz, *19*, Poznań 2004.

³⁸ M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012, s. 690.

³⁹ R. Bromboszcz, *Polipoezja, cyberpoezja, performance. Zarys relacji pomiędzy teorią i praktyką*, [w:] *Digitalne dotknięcia*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 101.

Wskazuje on, że:

Utwór może powstać w oparciu o strumień świadomości, który polega na korzystaniu z ciągów skojarzeń i na przepływie myśli. Stąd też tekst ufundowany na asocjacyjności jest trudny do interpretacji. Budowa montażowa z kolei zakłada umiejętne złożenie odrębnych elementów w jedną całość. «W tym wypadku notujemy słowa, demontujemy inne teksty, na przykład wiersze innych poetów, teksty zaczerpnięte z mass mediów, z wypowiedzi polityków, z książek naukowych lub z innych źródeł»⁴⁰.

Remiks, zgodnie z definicją Lessiga⁴¹, polega zatem na wycinaniu i sklejanu fragmentów, podobnie jak to czynili dadaiści w malarskich kolażach. Kolejną zasadą, w oparciu o którą formułuje się utwór, jest gra językowa, mająca na celu wydobywanie warstwy brzmieniowej. Cyberpoezję wyróżnia oszczędność w środkach oraz sięganie po takie metody artystyczne, które zbudują pożądaną przekaz. Ostatnia wartość wymieniona przez Bromboszcza to zwierciadło, rozumiane jako odbicie rzeczywistości przyrodniczej, technicznej, duchowej czy tekstualnej.

Bazując na definicji Bromboszcza, wskazać można następujące właściwości cybernetyczne realizowane w odmianie poezji tradycyjnej:

1. opieranie się na zasadach kompozycji maszynowej, czego efektem są absurdalne połączenia słów;
2. pisanie w oparciu o algorytmy;
3. wytwarzanie muzyczności poprzez odwoływanie się do języka pozarozumowego (zaumu), korzystanie z aliteracji oraz gromadzenie wyrazów znaczeniowo związanych z dźwiękiem;
4. estetyka zakłóceń widoczna na płaszczyźnie formalnej i semantycznej;
5. podejmowanie problemów technizacji życia, wskazywanie opozycji takich jak: naturalne – sztuczne, natura – technika, wirtualne – realne⁴².

W wiersze te wpisana jest więc zasada programowego przeładowania utworów sensami, swoista nadznaczność, nadorganizacja, co w efekcie skutkuje sytuacją podwójnego oporu, w której nie tylko wiersz stawia opór czytelnikowi, ale również czytelnik po przebrnięciu przez kilka utworów okazuje się zmęczony naddatkiem znaczeń oraz koniecznością ciągłego deszyfrowania kolejnych.

Pojawienie się poezji cybernetycznej dowodzi, że powtórna (po futurystach) fascynacja nowoczesnością realizuje się nieustannie od ponad dwóch dekad, finalizując w postaci zjawisk literackich bardzo radykalnie zwracających się w stronę rzeczywistości technicyzacyjnej i literalnie wykorzystujących możliwości, jakie sfera ta oferuje.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Por. L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. R. Próchniak, Warszawa 2009, s. 84.

⁴² Por. U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 78-79.



Zagadnienia: cyberpoezja analogowa, algorytmizacja wiersza, „estetyka szumu”, fascynacja nowoczesnością.

6

* * *

„coraz bardziej post niż neo
coraz bardziej za niż przeciw”

[J. Kapela, *coraz bardziej post niż neo...*; *Reklama*⁴³].

Medialność uobecniająca się w zakresie treści przejawia się zwykle w postaci licznie obecnych w obrębie utworów poetyckich motywów nawiązujących do sfery starych i nowych mediów. Z powodzeniem można zjawisko to określić mianem próby ewokowania rzeczywistości medialnej i multimedialnej, a także kreowania wrażenia hiperrealności. Przejawia się to w silnym uwikłaniu monologu lirycznego w konkret przynależny do sfery zarówno współczesnej cywilizacji technicznej, jak i tego, co ponad tę sferę wykracza (np. Baudrillardowskie *simulacrum*), osadzeniu wśród mediów masowych, nowych mediów, swego rodzaju dowodzeniu rzeczywistości, w której funkcjonuje współczesny człowiek, poprzez zwrot w stronę najsilniej z nią związanego szczegółu, detalu. Poetycka scenografia wiersza zaczyna się opierać na gadżetach przynależnych do sfery mediów masowych i multimediów (bogatej medialnej „rekwizytorni”), wskutek czego wiersz zyskuje nowe rysy. Wśród cech charakterystycznych takiego utworu uwagę zwraca m.in.:

- kliszowość, ikoniczność oraz heterogeniczność znakowa, realizująca się w obecności licznych cytatów, klisz z rzeczywistości oraz wykorzystywaniu cyfr, obrazków, znaków graficznych pochodzących z innych systemów strukturalno-znaczeniowych niż tradycyjny (linearny) wywód poetycki;
- znaczące przeobrażenia w konstrukcji podmiotu, lirycznego „ja”, które w poetyckich realizacjach przybiera postać ciała niekoherentnego, stale poprawianego i uzupełnianego, wyposażonego w protezy cyborgicznego tworu, zawieszona pomiędzy światem wytworów techniki a sferą właściwych ludzkiej psychice niepokojów ontycznych i aksjologicznych. To swoisty fantom współczesności, cielesno-wirtualny zlepek, forma hybrydyczna,

⁴³ J. Kapela, *coraz bardziej post niż neo...*[w:] tegoż, *Reklama...*, dz. cyt., s. 14.

identyfikowana i opisywana w tekście przez liczne określenia typu: człowieko-maszyna, ciało przyszłości, ciało wirtualne, wyposażony w protezy człowiek-automat, który w postaci hipertekstu odnalazł formę podobną w swym skomplikowaniu i nieokreśloności do siebie samego, zależną od wyborów, z których wolny jest tylko pierwszy, a każdy następny okazuje się zaprogramowany i zależy od poprzednich.

Obserwując przeobrażenia, jakim ulegają utwory zarejestrowane na tradycyjnym, papierowym nośniku, uwagę zwraca bezsprzeczne przeładowanie ich nawiązaniem do nowych mediów oraz sfery kultury masowej. Rys ten widać już w przypadku obserwacji samych tylko tytułów wierszy. Przesycony nimi do granic możliwości jest np. tomik Jasia Kapela *Życie na gorąco*. Oto wybrane tytuły pochodzące z jego pierwszej części pt. *Plotki: Paris Hilton Sex Tape, Problem Wodeckiego, Gawliński śpiewa Niemena, czyli największe polskie przeboje, Wiersz interwencyjny dla Ewy Drzyzgi, Wieczór z Michelle Pfeiffer, Ostatnie słowa Oliviera Janiaka, Ania Mucha do mnie nie zadzwoniła, Anna Dymna, czyli dzień w którym poszedłem do sklepu po naleczowiankę gazowaną, Jan Kulczyk na koncercie Antony and the Johnsons, Kamil Durczok na Wspólnej, Najlepszy James Bond wszechczasów, Michael Jackson feat. Beata Kozidrak, Co kupujemy? — pyta Karol Strasburger, Paweł Piskorski pisze piosenkę o polityce pro-dzinnej, Eschatologiczne feng shui dla Britney Spears, Wiersz telewizyjny dla Zygmunta Chajzera, Wojciech Eichelberger odpowiada na najtrudniejsze pytanie, Umrzeć jak Ewa Sałacka, Polska Sztuczna Wątroba to następny program Zbigniewa Religi, Trzy słowa do Dariusza Michalczewskiego; z części pt. *Porady: Mikroelementy i multiwitaminy, Stomatologia dla opornych, Jaś Kapela Superstar, Hydrofraktale, MTV, Rozrywka jest dla plebsu, Uwolnij moją serotoninę, Bóg Honor Niskie Ceny*⁴⁴.*

Warto też wspomnieć o licznych utworach, w których pojawiają się rozmaite motywy nawiązujące do sfery cywilizacyjno-technicznej. To niezwykle popularna w poezji forma ewokowania realności (szczególnie tej związanej ze sferą mediów i multimediów), przejawiająca się w silnym uwikłaniu w konkret, osa-

⁴⁴ Jaś Kapela z tomu: *Reklama...*, dz. cyt., s. 12. Nie jest to zresztą jedyny twórca, którego dialog z kulturą masową przybiera postać tak silnie językowo dosłowną. Podobnie postępują m.in. Jarosław Klejnocki, *Peep show (Reporterzy, fotograficy, zawiedzeni kochankowie)*, A. Sosnowski, *Zoom (Zoom)*, Marcin Świetlicki, *Ksero Ksera Ksera, Wylącznie (Niezczynny)*, Nobel dla Ibisza (R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej*), T. Pióro, *Syntetyczność, Minimal compact (Wola i Ochota)*, B. Muszyński, *świat. wersja dla początkujących (Języki obce)*, J. Klejnocki, *Ataraksja (Reporterzy, fotograficy, zawiedzeni kochankowie)*, J. Winiarski, *Obiektyw (R. Honet, M. Czyżowski, Antologia nowej poezji polskiej)*, T. Majeran, *Cola, Fanta, Sprite? (Ruchome Święta)*, J. Podsiadło, *Plasticclay (I ja pobiegłem w tę mgłę)*, B. Zadura, „*She*” (*Pismo dla kobiet, które wiedzą czego chcą (Reklamy stoją na rozstajnych drogach)*, *Randka w ciemno (Ptasia grypa)*.

dzeniu wśród rzeczy, dowodzeniu rzeczywistością poprzez zwrot w stronę szczegółu, detalu. Ów „reizm” pojmować należy jako swoistą formę dążenia do bycia aktualnym, stąd m.in. wciąż pojawiające się w obrębie wiersza nowe gadżety, rekwizyty, nowa poetycka scenografia, chciałoby się rzec – jego bogata „rekwizytornia”. W wierszu Tadeusza Pióro *Miesiąc postępu technicznego* rekwizyt medialny zawładnął przestrzenią, stając się nieodłącznym elementem poetyckiej scenarii:

*„Mijamy ostatnią placówkę postępu: Burger King
na rubieży ironii unosi dłoń ku błyszczącej
koronie: dalej już tylko bezmiar czasu
i niema historia planety: ruda skała
rżnięta jak weselny tort. Nawet Indianie
ukryli się w grotach i zbrojni w anteny
satelitarne czuwają nad równym pulsem
świata gdy pustynia śni pocałunki księżycza
chłodne i pstre jak weneckie korale.
Czy odróżnisz samochód od prawd migoczących
na barwnym ekranie pustyni, od duszy
i ciała jej szorstkiej pamięci? Czy nic nie zostało
poza kontemplacją postępującego paraliżu?
Tu droga mleczna jest zwierciadłem szosy:
przepadasz w nim jak dymne sygnały
oznajmijające nadejście białych i tyle jest
kalek w tym krajobrazie że nawet mustangi
nie koją oczu znużonych nadmiarem symetrii.
Więc liczysz gwiazdy albo kilometry by rano
puścić inną muzykę i zbyć wzgardliwe milczenie
kojotów refleksją nad czasem odzyskanym:
spodziewamy się wszyscy
że zaoszczędzisz trochę pieniędzy”.*

[T. Pióro, *Miesiąc postępu technicznego*; *Wiersze okolicznościowe*⁴⁵].

Nakreślony przez poetę świat nosi znamiona przestrzeni, na której odcisnęła swoje piętno apokalipsa technicyzacji. Zestawienie dzikich krajobrazów, które mógłby oglądać bohater liryczny przemierzający samochodem Stany Zjednoczone Ameryki Północnej („ruda skała/ rżnięta jak weselny tort”, „Indianie/ ukryli się w grotach”, „pustynia śni pocałunki księżycza”, „szosa”, „mustangi”, „wzgardliwe milczenie/ kojotów”), z wytworami cywilizacji („ostatnia placówka postępu: Burger King”, „Indianie [...] zbrojni w anteny/satelitarne”, „samochód”, „nadmiar symetrii”), daje w efekcie obraz niewiele mający wspólnego z naturą. Krajobraz, w którym następuje szybki i niekontrolowany przerost kultury nad naturą, bynajmniej nie przywodzi na myśl „postępu technicznego”, lecz „postępujący paraliż”.

⁴⁵ T. Pióro, *Miesiąc postępu technicznego*, [w:] R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia...*, dz. cyt., s. 244.

Wojciechowi Wilczykowi udało się sugestywnie odtworzyć stan świadomości mieszkańca współczesnego świata, do tego stopnia przenicowanego szumem informacyjnym generowanym przez kulturę masową (wytwarzaną głównie przez media), że każde niemal spojrzenie na realny świat skutkuje wrażeniem swoistego pomieszania, chaosu, w konsekwencji czego świat ów posądzany zaczyna być o realność symulowaną, specyficzne koślawe *simulacrum*⁴⁶.

„Nazywam się Henryk Kowalski, ale mów mi Heniek,
mieszkam przecznicę dalej, na ulicy Kellera.
Chcesz poznać prawdziwe życie? Popatrz,
jak wyglądam. Albo mam lepszy pomysł,
chodź do mnie na metę. Otwarte okna mówią
głosem Alexis Colby. Wyblakłe elewacje, cienie
jak bombonierki. Hotel pod Orlem, Apteka,
Trumny, kino Zorza, nieczynne, ze swastyką
na odrapanych drzwiach. Jest koniec
sierpnia. Ta ostatnia niedziela. Jest
gorąco. Gdzieś w Polsce, w jakimś bardzo,
bardzo konkretnym miejscu. W zaułku
naprawiają zdechłego Trabanta i patrzą,
tak jakbym powiedział: Proszę się uśmiechnąć
do kamery, ale ja nie mam kamery.
Mam tylko butelkę po wodzie Aqua Vita.
Przykładam ją do oka i po chwili wszystko,
w tym upale, ma smak plastiku”.

[W. Wilczyk, *Gorący wiatr* (1992); *Steppenwolf*⁴⁷].

⁴⁶ Odwołuję się tu do stworzonego przez Baudrillarda pojęcia *simulacrum*, oznaczającego światy na wskroś sztuczne, w których zlikwidowana została wszelka referencyjność, a rzeczywistość istnieje jako sztucznie odtworzona w systemach znakowych. To, jak pisze Baudrillard, rzeczywistość „produkowana przez mikroskopijne komórki, matryce i moduły pamięci, systemy operacyjne – da się ją zatem powielać w nieskończoność. Można się obejść bez racji, przestał bowiem istnieć, jako ideał bądź negatyw, punkt odniesienia. Wystarczą operacje. A operacyjność nie jest realnością – tę dawno już przestała ogarniać wyobraźnia. To hiperrealność, produkt promieniotwórczej syntezy modeli kombinatorycznych w pozbawionej powietrza nadprzestrzeni. [...] Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie, ani tym bardziej o parodię. Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarcu wszystkie jej perypetie. [...] Odtąd hiperrealność, obojętna wobec świata wyobraźni i wszelkich podziałów na to, co rzeczywiste, i to, co wyobrażone, pozwala jedynie na orbitalną rekurencję modeli i na symulowane generowanie różnic”. J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 176-177.

⁴⁷ W. Wilczyk, *Gorący wiatr* (1992), [w:] R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia...*, dz. cyt., s. 352.

Świat doświadczany przez liryczne „ja” zaczyna być odczuwalny jako nie-spójny, gdyż składa się z dwóch nieprzystających do siebie sfer: realnej, będącej opisem Polski klasy B („Wyblakłe elewacje, cienkie/ jak bombonierki”, „kino [...], nieczynne, ze swastyką/ na odrapanych drzwiach”, „Gdzieś w Polsce”, „W zaułku/ naprawiają zdechłego Trabanta”) i wrośniętej w tę pierwszą na zasadzie karykaturalnego, groteskowego monstrum hiperrealnej (wyodrębnionej przez autora na poziomie tekstu kursywą), sygnowanej przez nazwy markowe produktów (*Aqua Vita*), nazwy własne odnoszące się do konkretnych miejsc („*Hotel pod Orłem, Apteka, / Trumny, kino Zorza*”) i quasi-cytaty, przywodzące na myśl wypowiedzi jakby żywcem wyrwane z dyskursu charakterystycznego dla reportażu, teleturniejów, *reality show* („*Nazywam się Henryk Kowalski, ale mów mi Heniek, / mieszkam przecnicę dalej, na ulicy Kellera. / Chcesz poznać prawdziwe życie? Popatrz, / jak wyglądam. Albo mam lepszy pomysł, / chodź do mnie na metę*”, „*Proszę się uśmiechnąć/ do kamery*”, „*Otwarte okna mówią/ głosem Alexis Colby*”). Całość sprawia wrażenie groteskowego tworu, wciągającego bohatera w swoistą grę, w której stawką okazuje się prawdziwe życie, a rozgrywka toczy się pomiędzy tym, co realne a tym, co symulowane.

Odczuwalne jest tu dojmujące poczucie rozdźwięku, wrażenie odklejania się od siebie dwóch niepasujących do siebie rzeczywistości, tej lepszej i tej realnie doświadczanej przez bohatera lirycznego, przemierzającego ulice jednego z małych miast. Sztuczny świat wpływa zresztą radykalnie na liryczne „ja”, wymuszając na nim doposażenie się w dodatkowe „medium”, sfingowany obiektyw kamery („[...] ale ja nie mam kamery. / Mam tylko butelkę po wodzie *Aqua Vita*. / Przykładam ją do oka i po chwili wszystko, / w tym upale, ma smak plastiku”), w konsekwencji czego pozorność oglądanej rzeczywistości okazuje się namacalnie ostateczna. Myliłby się jednak ten, kto w geście tym chciałby dostrzec próbę narzucenia przez „ja” liryczne własnej perspektywy świata. Jest odwrotnie. To raczej silnie wyczuwalna sztuczność doświadczanego (obserwowanego) świata podsuwa podmiotowi wypowiadającemu tego typu zachowania i gesty.

W podobnym klimacie wszechogarniającego marazmu i umasowienia utrzymany został krótki wiersz *Źródło* Konrada Góry, a szczególnie zbudowana przez poetę sceneria sytuacji lirycznej:

„*Strumień kobiet sprzed Biedronki
Wpływa do martwych mieszkań
Strumienia mężczyzn zza Biedronki*”.

[K. Góra, *Źródło; Requiem dla Saddama Husajna*⁴⁸].

⁴⁸ K. Góra, *Źródło*, [w:] *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010, s. 90.

Krótką (jakby rodem z haiku) formą, jaką zastosował Góra, oraz tytuł – w zestawieniu z banalnością treściową – może stanowić rodzaj zagadki do rozwiązania (czyż jest tytułowe źródło, jeśli tak przedstawia się wypływający z niego strumień?).



Zagadnienia: medialność w zakresie treści, nawiązanie do sfery mediów i nowych mediów, ewokowanie rzeczywistości medialnej i multimedialnej, uwikłanie w konkretną sferę cywilizacji technicznej, kliszowość, ikoniczność, podmiot tworem cyborgicznym.

7 Jak kochają post-ludzie?

„zamiast przycisków pod palcami
tętno? nie używaj”.

[Ł. Podgórni, 205 *Reset Content*; *Skanowanie balu*⁴⁹];

„Nieśmiało przypuszczenie,
że jesteśmy tylko
wersją demo”.

[G. Olszański, *Matrix*; *Wolny wybór*⁵⁰].

Siedem lat temu w książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*⁵¹ pisałam o silnie obecnym we współczesnej poezji obrazie cielesności post-ludzkiej⁵², która to kategoria oznaczać miała cielesność w najwyższym stopniu uwikłaną w nowoczesność

⁴⁹ Ł. Podgórni, 205 *Reset Content* [w:] tegoż, *Skanowanie balu*, Kraków 2012, s. 19. Por. online: http://issuu.com/rozdzielczosc-chleba/docs/lukasz_podgorni_-_skanowanie_balu [dostęp: 15.10.2013].

⁵⁰ G. Olszański, *Matrix* [w:] tegoż, *Wolny wybór*, Katowice 2009, s. 62.

⁵¹ Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału...*, dz. cyt., s. 21-45.

⁵² Kategorię tę w odniesieniu do poezji opisywałam – w różnych kontekstach – kilkakrotnie, m.in. w książce *Ku ciału...*, dz. cyt., a także w artykułach: *Jak żyć w pułapce post-cielesności? Rozważania o dekompozycji ciała w nowej polskiej poezji*, „Horyzonty Wychowania” 2008, nr 7 (14), s. 145-160; *Ciało post-ludzkie. Wizja cielesności w literaturze i współczesnych mediach*, [w:] *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*, red. A. Waśko, Kraków 2007, s. 171-188; *Ku ciału post-ludzkiemu. O młodej poezji i nowej rzeczywistości*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6 (78).

i nią zafascynowaną, osadzoną wśród wytworów rzeczywistości cywilizacyjno-technicznej, dążącą do bycia aktualną, wyposażoną i bezustannie doposażającą się w nowe gadżety, rekwizyty, protezy technologiczne. Ogląd współczesnej poezji powstałej po roku 2006 i powstającej aktualnie dowodzi, że sytuacja nie uległa zmianie, można nawet rzec, że ów obraz ludzkiego ciała przybiera na sile. Mamy więc w poezji do czynienia z liczną grupą wierszy, w których obraz bohatera lirycznego ukształtowany został jako przykład ciała sfragmentaryzowanego, cytatowego, niespójnego, niekoherentnego, stale poprawianego i uzupełnianego, a w konsekwencji tych zabiegów zawieszono pomiędzy światem wytworów techniki a sferą właściwych ludzkiej psychice niepokojów ontycznych i aksjologicznych (lub też bardziej właściwym byłoby stwierdzenie, że egzystującego jednocześnie w tych dwóch przestrzeniach). To swoisty fantom współczesności, cielesno-wirtualny zlepek, forma hybrydyczna, na wpół wirtualne ciało przyszłości, człowieko-maszyna, wyposażony w protezy człowiek-automat, którego jednak mózg działa w sposób głęboko ludzki: prowadząc do rozterek, pytań bez odpowiedzi, na zasadzie transsensualizmu, swoistej ekstensji zmysłów, ich nadoddziaływania, rodzi niepokój i dyskomfort. Podmiot post-ludzki, upodabniając się do dotąd niespotykanego cyborgicznego tworu trapionego problemem przemijania, odczuwa ból spowodowany świadomością własnego dualizmu⁵³.

Wyraźne wzmocnienie opisywanego obrazu widoczne jest m.in. w wierszu Jasia Kapeli *Uwolnij moją serotoninę*, w którym stajemy się świadkami specyficznego wyznania podmiotu wypowiadającego:

*„Jestem maszynką hormonalną.
Włącz mnie dotykiem,
lecz też zdalnie.
Działam na mejle i esemesy
po prostu napisz, że istniejesz
(trzeba mi ciągle przypominać)
lub zaproś mnie do siebie w gości.

Pustka, muzyka też mi robi,
zwłaszcza gdy na coś pilnie czekam.
Może mnie włączyć każda chwila,
najbardziej ta, gdy ciebie nie ma
w zasięgu mojej telefonii”.*

[J. Kapela, *Uwolnij moją serotoninę; Bóg Honor Niskie Ceny*].

⁵³ Warto podkreślić, że literatura nie jawi się tu jako sfera wyabstrahowana, lecz tło dla niej i opisanych na jej terenie zmian stanowi współczesna sztuka, która nie tylko zaburza obraz tradycyjnie pojmowanej ludzkiej cielesności, ale cielesność tę deformuje, doposaża w elektrotechniczne protezy, chciałoby się rzec: dodatkowe oprzyrządowanie. Szerzej temat ten poruszałam w artykule *Smakosze kultury. Pomiedzy przeszczepem a artystycznym doświadczeniem. Przeobrażenia figury ciała ludzkiego w sztuce XX i XXI wieku*, „Perspektywy Kultury” 2010, nr 2 (3), s. 77-105.

W podobnym tonie utrzymane zostały wiersze Marcina Świetlickiego *Wyłącznie* oraz *Ksero ksera ksera*, budujące obraz jednostki zniszczonej, „sprasowanej”, wyzutej z indywidualności na skutek funkcjonowania we współczesnym świecie i zaludniającym go społeczeństwie.

„Wyłącz mnie, wyłącz mnie.
Tego chcę, wyłącznie.
Kochanie. Wyłącz mnie.
Tego chcę. Wyłącz mnie.
Wyłącz mnie.

Wstydzę się. Okropnie.
Wyłącz mnie. Połącz mnie
z niebytem. Byłem złem
i mitem. Wyłącznie.

Ty łącz mnie odtąd z niczym.
Kochanie. Z niczym łącz mnie.
Odlącz mnie od dotyku.
Od wspomnień ty odlącz mnie.
Rozłącz mnie z miastem. Tak się
postępuje z zepsutym
radiem, którego oczko
już nie świeci. Kochanie,
wyłącz mnie”.

[M. Świetlicki, *Wyłącznie*; *Nieczynny*⁵⁴].

Motyw automatyzacji jest zresztą silnie obecny w całym tomiku *Nieczynny*. Piotr Śliwiński w recenzji zbioru napisał:

Wydaje się, że wielu czytelników, także takich, którzy patrzą na Świetlickiego z szacunkiem, a nawet widzących w nim «swojego poetę», po «*Nieczynnym*» odniesie wrażenie, że w książce tej stała się rzecz smutna, świat skurczył się mianowicie do duszy, w skurczonym zaś świecie kurczy się powoli dusza. Depresja broni się obsesją, «tobół» zalotnie spogląda w lustro, Świetlicki żyje Świetlickiemu, zaczyna się robić ciasno i przewidywalnie. Tak miało być, «*Nieczynny*» jest zapowiadającym dalszym ciągiem opowieści o sobie, czyli – w intencji twórcy – o niemożności wybicia się na autentyczność w rozmamłanym («Och, gdybym miał co zdradzać!») świecie⁵⁵.

Podkreślane przez krytyka cechy zbioru stanowią niewątpliwą konsekwencję wpływu umasowionego świata i kultury na jednostkę. W ten sposób rozprawa się poeta z tym, co najbardziej w owych sferach mu doskwiera.

⁵⁴ M. Świetlicki, *Wyłącznie*, [w:] tegoż, *Nieczynny*, Warszawa 2003, s. 31.

⁵⁵ P. Śliwiński, *Nieczynny*, *Świetlicki, Marcin*; por. online: <http://wyborcza.pl/1,75517,1392543.html> [dostęp: 15.10.2013].

W podobnym tonie utrzymany został wiersz *Ksero ksera ksera*:

*„Skserowany aż do
zaniku, aż do
przezroczyści, może jeszcze się
przejdę,
na wylot, może jeszcze się
przenicuję, raz.*

*A alkohol, on
pomaga, on ma
działanie zbawienne.
Wywrócić się na lewą
stronę, już bezstronny
uczestnik, samo centrum
niczego, już.*

*Już cicho, już nic, nie chcę,
skserowany aż do,
wywrócić się na lewą
i zwrócić bohatera”.*

[M. Świetlicki, *Ksero ksera ksera*; *Nieczynny*⁵⁶].

Samopoczucie podmiotu wypowiadającego charakteryzowane jest za pomocą gradacji kategorii kojarzących się raczej z techniką niż ludzką kondycją psychiczną („skserowany [...] do zaniku, [...] do przezroczyści”, „na wylot”, „przenicowany”, „na wylot”, „na lewą stronę”, „centrum niczego”). Całość monologu lirycznego przypomina monolog zgoła inny – człowieka odurzonego alkoholem, wspomniana bowiem gradacja nieuchronnie prowadzi do radykalnego oczyszczenia organizmu („Wywrócić się na lewą stronę [...] i zwrócić bohatera”), co więcej: strumień myśli, którego próbę zapisu stanowi kreowana przez Świetlickiego sytuacja liryczna, przywodzi na myśl bełkotliwe, urywane wypowiedzi wygłaszane w stanie upojenia alkoholowego („A alkohol, on/ pomaga, on ma/ działanie zbawienne./ [...] samo centrum/ niczego, już./ Już cicho, już nic, nie chcę,/ skserowany aż do,/ wywrócić się na lewą/ i zwrócić bohatera”).

Emocje, jakie przeżywają bohaterowie liryczni wierszy przedstawicieli najnowszej poezji, trudno określić mianem miłości czy pożądania, stanowią one natomiast odpowiedź na jeden z wymogów seksualnej utopii – prymat idei natychmiastowości i fragmentaryzacji, realizujący się w „post-emocjonalizmie”, tzw. końcu pasji⁵⁷:

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Terminu tego używa S. G. Mestrovic. Por. S. G. Mestrovic, *Postemotional Society*, London 1997, s. 26. Cyt. za: A. Gromkowska, *Tożsamość w cyber-przestrzeni – (re)konstrukcje i (re)prezentacje*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 3 (21), s. 42.

Krzysztof Kuczkowski w wierszu *Barbie* buduje interesujący obraz kobiety:

„Miała być z tych
Nieśmiertelnych – wiecznie
Młoda, trwalsza niż wzorzec
metra w Sévres.

A tutaj?

– Patrz, co mówi
instrukcja:
co siedem lat będzie
zmieniać skórę,
kolor włosów, poglądy,
karty kredytowe.

A oczy?

Co się stało z oczami?
Czemu zamiast oczu
ma srebrne kapsle?

A co jeśli działa tylko na
dotyk, nie reaguje na głos
ani podczerwień?

To proszę państwa
cofamy się o sto lat
wstecz. Syntetyczne
oczy jak żywe
wymyślą później.
Dwa modraki jak
bezchmurne niebo
nad Łowiczem.

Na razie jednak
same domysły.
Hipoteza naukowa.
Nazwijmy ją
Barbie”.

[K. Kuczkowski, *Barbie; Wiersze (masowe) i inne*⁵⁸].

Zmieniły się kanony kobiecego piękna: „I będę jeszcze piękniejsza/ uśpiona jak chłodny monitor” – pisze Agnieszka Wolny w wierszu *** [*Tamtego wieczoru*]⁵⁹. Bohaterka liryczna wiersza Agnieszki Sobol czuje się „Tak naga że aż w kilku kopiach” [*Gra w zielone*].

⁵⁸ K. Kuczkowski, *Barbie*, [w:] tegoż, *Wiersze (masowe)...*, dz. cyt., s. 12-13. Co ciekawe, obrazowi temu towarzyszy analogiczny obraz męskiego przedstawiciela. Por. K. Kuczkowski, *Ken*, [w:] tegoż, *Wiersze (masowe)...*, dz. cyt., s. 14.

⁵⁹ R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia...*, dz. cyt., s. 360.

Pejzażowi, na tle którego rozgrywają się miłosne rozmowy kochanków, również daleko do jakiegokolwiek romantyzmu. Jest obowiązkowo nowoczesny, zawsze z technologicznym nośnikiem w centrum. Fruwająca w nocy ćma krąży już nie wokół kuchennej lampy, lecz objaja się o chłodny ekran laptopa, i nie ginie, płonąca w świecy. Bargielska dowodzi tym samym, że nawet naturalna śmierć nie jest już możliwa, wszak „chłodny ekran laptopa” świeci, lecz nie spala⁶⁰. Podobnie nie jest już możliwe splonięcie z miłości.

*„Skończywszy z tobą rozmawiać, zobaczyłam, że idę
w absolutnej ciemności. Jakoś wróciłam,
ale i tak potem do laptopa przyleciała ćma,
żebym pamiętała, że nie zawsze tak łatwo wrócić,
[...] Co było złote,
stało się asfaltem, bo skończyłam rozmawiać z tobą
i muszę wrócić dawać życie, a nie je brać. I wiele jeszcze
nocnych owadów przyfrunęło do mojego laptopa
tej okropnej nocy,*

*gdy co było złote, stawało się szare, i przez chwilę,
naprawdę, myślałam, że położę się w tym lesie,
żeby mnie zjadły dzikie zwierzęta tego regionu,
hwy, wielkookie sarny i wytęsknione świetliki,
ale potem wstałam, odeszłam i postanowiłam
cię kochać, a także napisać o tym wiersz tak dyskretnie
rymowany, że tylko ty usłyszysz
tę melodię. I co było szare, stało się złote”.*

[J. Bargielska, *Co było złote; Bach for my baby*⁶¹].

Automatyzacja dotyka też języka, jego najbardziej dotychczas intymnych formuł, odzierając je z indywidualnych, jednostkowych znaczeń. Język przestaje nosić znamiona idiolektu, biolektu, zaczynając – nawet w komunikacji intymnej – znaczyć jedynie jako system, binarny kod zerojedynekowy, którego formuły (niczym przyciski na klawiaturze komputera) przywodzą na myśl zawsze identycznie sprawczą komendę „enter”⁶².

⁶⁰ Motyw świecącego ekranu laptopa urasta zresztą do rangi nadzwyczajnej w poezji popularnego. Podobnie często bywa ów motyw przez poetów personifikowany, np. pełniąc rolę jedyne go świadka i towarzysza intrapersonalnych zmagania bohaterów lirycznych. Dzieje się tak np. w wierszu *Pocałunki* Xawerego Stańczyka: „Gdyby nie to, że czasem zasypiam/ nad ranem w knajpach, można by powiedzieć./ że od dwóch miesięcy tylko laptop/ mruga do mnie, gdy kładę się spać/ przerażająco sam. Wędruję rękami/ po poduszkach, prześcieradle, nikogo”. [X. Stańczyk, *Pocałunki, Skarb piratów*].

⁶¹ J. Bargielska, *Co było złote*, [w:] *też*, *Bach for my baby*, Wrocław 2012, s. 12.

⁶² Por. wiersz Pawła Lekszyckiego *Sim city* z tomu *Wiersze przygodowe i dokumentalne*.

„Kocham cię, kocham. Obsesyjna mantra,
na którą Bóg uprzejmie reaguje, a i
– a i ludziom świeckim podoba się całkiem.

*

Kocham cię. Łatwiej dostaniesz kanapkę.
Łatwiej się wymigujesz. Obsłuż cię łatwiej,
jeżeli powiesz: kocham, kocham cię.

*

Kocham cię. Nawet jeżeli zabijesz
i staniesz nad zwłokami – i powiesz: kocham cię,
to lżej jest, lżej ci. Kocham cię.

*

Kocham cię – mówię.
Wraca świat.
Śpi ze mną”.

[M. Świetlicki, *Kochanie; Czyny do odwołania*⁶³].

W wierszu Świetlickiego funkcję komendy „enter” przejmuje wyznanie. Jest to tym bardziej wymowne, że zwielokrotnienie zwrotu połączone z zabiegiem lokowania go przez poetę w coraz to innym kontekście semantycznym pozwala uzyskać efekt odarcia ze znaczeń zwykle przynależnych formule miłostnego wynurzenia. Zwrot przestaje oznaczać wyznanie, zaczynając znaczyć jako komenda⁶⁴.

Automatyzacja, ogarnąwszy każdy niemal obszar ludzkiego życia, zaczyna zagarniać najbardziej dotychczas niedostępne (stanowiące sferę powszechnego tabu) rejony, wkraczając nawet w świat dzieci. Jedną z autorek bardziej wyczulonych na wspomnianą tematykę jest Justyna Bargielska, w wierszu *Gringo* kreślą-

⁶³ M. Świetlicki, *Kochanie*, [w:] tegoż, *Czyny do odwołania*, Wołowiec 2001, s. 22.

⁶⁴ W podobnie ironicznym kontekście lokowana jest przez Świetlickiego nieszcześliwa miłość, przeżywana w świecie zdominowanym przez popkulturę. Wypowiadane w geście rozpaczony przez odrzuconego kochanka formuły emocjonalnego szantażu lokowane są każdorazowo w sferze kultury masowej, jej wytworów, gadżetów, ról narzucanych członkom społeczeństwa. Wypowiadający swój monolog podmiot zaczyna przywodzić na myśl automat, cyborga: „Dlatego, że mnie nie chcesz./znajdę robotę w telefonii./ znajdę robotę w tefaleniu./ znajdę robotę w bankowości./ dlatego, że mnie nie chcesz./ Dlatego, że mnie nie chcesz./ będę dodatkiem do kolorowych/ pism dla gospodyń domowych./ dlatego, że mnie nie chcesz./ Dlatego, że mnie nie chcesz./ wypalę na raz siedem paczek/ papierosów superlights/ mentolowych./ Dlatego, że mnie nie chcesz./ wymieszam piwo z red bullem/ i będę żywił się wyłącznie/ w centrach handlowych./ dlatego, że mnie nie chcesz./ Dlatego, że mnie nie chcesz./ znajdę robotę w telefonii./ znajdę robotę w bankowości./ znajdę robotę w tefaleniu./ bo wszyscy już tam robią./ I zrobię laskę prezesowi./ i zrobię laskę prezesowej./ bo wszyscy to robią./ dlatego, że mnie nie chcesz...”, M. Świetlicki, *Dlatego, że mnie nie chcesz*, [w:] tegoż, *Niskie pobudki*, Kraków 2009, s. 23.

ca złowrogi obraz wytworów techniki niepostrzeżenie wnikających w najbliższą przestrzeń dziecka.

*„Że dziecko śpi zapomniałam, zapomniałam, że śpicie.
Że zapomniałaś biedronki, powiedziała przedszkolanka
i wsunęła córce mikronadajnik do kieszeni.*

*Biedronka po to, by monitorować moje sny,
to są te sny, w których każę pokazać sobie chłodnię.
To są te sny, w których ptaki śpiewają, jakby mnie nie było.*

*Śmierci, niewymawialska, dotykalska panno.
Gdzież jest twoje zwycięstwo? Sama ci pokażę”.*

[J. Bargielska, *Gringo; Dwa Fiaty*⁶⁵].

Nastrój zagrożenia wzmaga w wierszu nie tylko rekwizyt w postaci „mikronadajnika” mającego „monitorować [...] sny”, ale i motyw „chłodni”, kierujący uwagę czytelnika do miejsc, w których często lokowana była przez Bargielską akcja opowiadań z tomu *Obsoletki*⁶⁶ – czyli prosektoryjnych chłodni, gdzie przechowywane są zwłoki martwych (zmarłych najczęściej przed urodzeniem) dzieci.

W odmienny sposób nastrój zagrożenia dziecięcego świata buduje M. Świelicki w utworze *Bacność*, stawiając znak równości między tym, co opresyjne, a tym, co społeczne:

*„Skończyło się dzieciństwo. Bacność! – mówi Pani.
Skończyło się! – od teraz będziemy chadzali
czwórkami. Lub parami. Już się nie schowamy.
Już będziemy zmuszeni głosować. I tańczyć
wszystkie przedziwne narodowe tańce.
Będziemy jednym ogromnym różańcem.*

*Skończyło się dzieciństwo. Bacność! – mówi Pani.
Wszyscy wejdziemy przez Europę do
supermarketu-katedry, tam Prezydent czeka
oraz czeka tam na nas przemiła Autorka
naszego podręcznika. Wszyscy zaśpiewamy
piosenkę napisaną przez to cudne Państwo.*

*Skończyło się dzieciństwo. Bacność! – mówi Pani.
Napiszemy felieton do kolorowego
pismka. To doprawdy jest
zajęcie dla prawdziwych mężczyzn. I poprowadzimy
telewizyjny program kulturalny.
Mieliśmy tonąć, jednak utrzymamy*

⁶⁵ J. Bargielska, *Gringo*, [w:] tejże, *Dwa Fiaty*, Poznań 2009.

⁶⁶ Por. J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010.

*się na powierzchni. I skończyło się
 dzieciństwo. Baczość! Już skończyło się.
 Więc wywalczmy sobie dostęp
 do ciepłych zagranicznych mórz i internetu.
 Stworzymy jedną supersprawną zgodną
 sieć komórkową. Baczość! Lepsze papierosy,
 lepszy alkohol. Wciąż lepsze i lepsze
 podpaski i pampersy, samochody, proszki.
 Na zajęciach rytmiki zapoznamy się
 z muzyką techno. Kiedy patrzę w twoje
 oczy – to się jak akwizytor czuję, mały,
 przeegrany, próbujący kupę śmiecia sprzedać
 nikomu. Jeśli jesteś – przyślij mejla. To jest
 najgorsza rola – akwizytor, który
 wciska śmieci nikomu. Jeżeli istniejesz –
 to przyślij esemesa. Mogę być ci wierny.
 Nic mi nie pozostało. Bo skończyło się.
 Kulę i bolę się”.*

[M. Świetlicki, *Baczość; Czynnny do odwołania*⁶⁷].

Poeta – powtórzmy – utożsamia to, co zagrażające, z tym, co społeczne, a jako opresyjne wskazuje państwo („Już będziemy zmuszeni głosować. I tańczyć/ wszystkie przedziwne narodowe tańce.”), religię („Będziemy jednym ogromnym różańcem.”), zglobalizowaną Europę („Wszyscy wejdziemy przez Europę do/ supermarketu-katedry, tam Prezydent czeka”), system edukacyjny („czeka tam na nas przemiała Autorka/ naszego podręcznika.”), media, reprezentowane przez prasę („Napiszemy felieton do kolorowego/ pisemka.”), telewizję („I poprowadzimy/ telewizyjny program kulturalny.”), Internet (wywalczmy sobie dostęp/ do ciepłych zagranicznych mórz i internetu.”), konsumpcjonizm („Lepsze papierosy, // lepszy alkohol. Wciąż lepsze i lepsze/ podpaski i pampersy, samochody, proszki.”), a w końcu ogólnie pojmowany, zglobalizowany, usieciowiony świat („Stworzymy jedną supersprawną zgodną/ sieć komórkową.”). Finalnym efektem socjalizacji jest degradacja indywidualności i poczucie dojmującej samotności („Jeżeli istniejesz -/ to przyślij esemesa. Mogę być ci wierny./ Nic mi nie pozostało. Bo skończyło się./ Kulę i bolę się”).



Zagadnienia: cielesność post-ludzka, post-emocjonalizm, automatyzacja podmiotu.

⁶⁷ M. Świetlicki, *Baczość*, [w:] tegoż, *Czynny do odwołania...*, dz. cyt., s. 6.

8 Cóż po poecie w czasach internetu?

Cóż po poecie w czasach internetu? – można byłoby zapytać, parafrazując znamienną formułę Friedricha Hölderlina „Cóż po poecie w czasie marnym?”. Grzegorz Olszański opisuje automatyzację samego aktu twórczego, nakładając na niego reguły sygnujące nie indywidualizm, a systemowość. Wiersz *Martwy ciąg* w całości zbudowany został na zasadzie wyliczenia:

„Pisz! Nie szukaj wymówek. Pisz trzy razy w tygodniu, najlepiej w systemie jeden – jeden – jeden (dzień ćwiczeń – dzień odpoczynku – dzień ćwiczeń). Każde ćwiczenie z Muzą zacznij od rozgrzewki. Każde ćwiczenie z Muzą zacznij od gry wstępnej. W ten sposób twoje szare komórki nabiorą kolorów. W ten sposób twoje kubki smakowe nabawią się Smaku. Ćwicz regularnie, by twój zegar biologiczny zdążył na czas opóźnić wybicie ostatniej godziny. Na początku ćwicz hiperbole. Potem dodaj zestaw na ciąg epitetów. Mnóż paradoksy, dziel się wspomnieniami. Pamiętaj, by rytm wiersza odpowiadał tętnu twojej krwi. [...]

Łącz pisanie z czytaniem. Czytaj encykliki, gazety, instrukcje obsługi. Z czasem twoje słowa nabiorą wyrazu. Odżywki bierz z umiarem. Zażywaj kreatynę, aby pobudzić kreatywność. Pij red bulla, aby twoje utwory dostawały skrzydeł. Nie przesadzaj jednak z ciężarami, które na siebie nakładasz. Nie przesadzaj również z wagą podejmowanych tematów (jeśli chcesz uniknąć przepukliny, nie przenoś przerzutni). Efekty poznasz, gdy po raz pierwszy wejdiesz na Parnas w ogóle bez zadyszki. Nie siadaj jednak na Laurach (tym bardziej się nie kładź). Po prostu pisz. Regularnie. Trzy razy w tygodniu przynajmniej przez 50 minut. Pisz tak, by twój długopis ociekał potem (po każdym napisanym tekście). Pisz tak, by twój komputer walczył z zakwasami (uważaj jednak, żeby nie wypadł mu dysk). Pisz tak, by Słowo stało się Ciałem (inaczej staniesz się tylko ciałem obcym w galaktyce pólak). Efekty poznasz, gdy jedną ręką napiszesz bestseller.

[G. Olszański, *Martwy ciąg*; *Wolny wybór*⁶⁸].

Uwypuklenie aspektu powtarzalności, automatyzacji uzyskał poeta dzięki zastosowaniu takich zabiegów kompozycyjnych i stylistycznych, jak paralelizm składniowy, dodatkowo wzmocniony trybem rozkazującym („Pisz! Nie szukaj

⁶⁸ G. Olszański, *Martwy ciąg*, [w:] tegoż, *Wolny wybór*..., dz. cyt., s. 75.

wymówek. Pisz trzy razy w tygodniu”, „Pisz tak, by twój długopis ociekał potem”, „Pisz tak, by twój komputer walczył z zakwasami”, „Pisz tak, by Słowo stało się Ciałem”), mnogość anafor („Każde ćwiczenie z Muzą zacznij od rozgrzewki./ Każde ćwiczenie z Muzą zacznij od gry wstępnej.”, „Nie przesadzaj jednak z ciężarami, które na siebie nakładasz./ Nie przesadzaj również z wagą podejmowanych tematów”, „Efekty poznasz, gdy po raz pierwszy wejdiesz na Parnas/ w ogóle bez zadyszki/ [...]/Efekty poznasz, gdy jedną ręką napiszesz bestseller”). Warto też podkreślić, że Olszański gromadzi w wierszu liczne pojęcia odnoszące się do różnych zakresów znaczeniowych (motywy biblijne, mitologiczne, nawiązujące do sportu, a także zaczerpnięte ze sfery popkultury), co powoduje, że monolog liryczny zaczyna sprawiać wrażenie szumu informacyjnego, komunikacyjnego bałaganu.

Jednym z ulubionych zabiegów stosowanych przez poetę jest rozbijanie frazeologizmów i innych stałych związków wyrazowych o utrwalonych znaczeniach oraz kontaminowanie ich z elementami językowymi należącymi do odrębnych pól semantycznych (np. pojęciami konkretnymi), co w konsekwencji powoduje odarcie wspomnianych formuł z przynależnych im wcześniej znaczeń metaforycznych, nakazując im znaczyć dosłownie.



Zagadnienia: automatyzacja procesu twórczego.

9

S@crum ponowoczesne

„wybacz mi boże grzebanie w plikach”

[Ł. Podgórn, *ciepło to software piecyka*; *Skanowanie balu*⁶⁹];

„gdy mówiłem że kapsle z tymbarka spełniają obecnie pewne funkcje biblii

wcale w to nie wierzyłem. [...]

ochota matką wynalazków.

podmiot liryczny ojcem.

z takiego związku nie będzie ładnych dzieci”.

[J. Kapela, *12.31.-12.45 aula im. józefa tischnera*; *Reklama*⁷⁰].

Literatura w coraz większym stopniu zaczyna wykorzystywać klisze reklamowe. Język reklamy autonomizuje się. Slogan reklamowy obecny jest nie tylko w swym naturalnym środowisku komunikatu reklamowego, lecz funkcjonuje w tkance języ-

⁶⁹ Ł. Podgórn, *ciepło to software piecyka*, [w:] tegoż, *Skanowanie balu...*, dz. cyt., s. 17.

⁷⁰ J. Kapela, *12.31.-12.45 aula im. józefa tischnera*, [w:] tegoż, *Reklama...*, dz. cyt., s. 69.

ka, i to nie tylko, jak skłonni byłibyśmy się spodziewać, polszczyzny nieoficjalnej (w jej swobodnej, często kolokwialnej odmianie), ale również języka literackiego. W całości lub we fragmentach wnika w sferę współczesnej poezji, zachowując się analogicznie do związków frazeologicznych i podobnie jak one, zawierając w sobie skondensowane elementy obrazu świata, powoduje, iż współczesny tekst literacki staje się tekstem ikonicznym, wzbogaconym o klisze pochodzące z rzeczywistości pozapoetyckiej. Proces ten można uznać za odpowiedź na będące wynikiem wpływu nowych mediów na kulturę zjawisko szumu informacyjnego, implozji znaczeń, w których to warunkach język literacki okazuje się zdolny wchłaniać w siebie coraz więcej nowych (bardziej ekspansywnych) elementów pochodzących z odrębnych kontekstów komunikacyjnych (tu komunikatu reklamowego, pojmowanego jako sztucznie wygenerowany, mający określone – wąskie – cele, ściśle użyteczne, związane z działaniem perswazyjnym). Zjawisko autonomizowania się języka reklamy, czyli swoistego odrywania się pewnych jego elementów od najbardziej dla niego naturalnego kontekstu reklamowego oraz jego wnikania we współczesny tekst literacki, w ostatnich latach zyskało na znaczeniu, nie tylko umacniając się frekwencyjnie, lecz zagarniając coraz to nowe obszary literatury⁷¹.

Co jeszcze bardziej interesujące, wspomniany autonomizujący się slogan reklamowy nadzwyczaj często łączony bywa z elementami językowymi znamionującymi sferę sacrum, tworząc specyficznego typu kontaminację. Z sytuacją taką mamy do czynienia w utworze J. Kapeli *Modlitwa o zdrowie*. „Cerutin obroń mi przed grypą,/ melisa ukoi me nerwy,/ tussipect nie pozwoli mi zasnąć,/ acodin sprawi, że będę mógł/ rozmawiać z duchami./ Kto jeszcze pomoże mi/ i w czym?” [J. Kapela, *Modlitwa o zdrowie; Życie na gorąco*⁷²] – retorycznie zapytuje liryczne „ja”. Wyliczeniowy układ monologu lirycznego rzeczywiście przywołać może na myśl wywód o charakterze litanijnym.

⁷¹ Slogan z wysoką częstotliwością pojawia się nie tylko w najbardziej – jak mogłoby się wydawać – podatnym na takie ingerencje tekście poetyckim, szczególnie reprezentantów tzw. nurtu barbaryzującego (np. P. Lekszycki, *h_o św.; Ten i tamten; III niedziela. sezon odstrzału zakonanych, enty wiersz przygodowy; Wiersze przygodowe i dokumentalne*; P. Lekszycki, *HWDP; Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie*), ale także we współczesnej epice (m.in. w powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, *Zwał* Sławomira Shutego, Bohdana Sławińskiego *Królowa Tiramisu*, *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka) i dramacie (m.in. *Rzeka* Michała Walczaka, *Farrago* Lidii Amejko). Skłania to do uznania go za zjawisko powszechnie występujące w literaturze. Szerzej na ten temat pisałam w książce *Ku ciału...*, dz. cyt., s. 161-191; a także w artykułach: *Poetyka gorszenia? Sacrum w kontekście autonomizowania się sloganu reklamowego we współczesnej polskiej prozie, poezji i dramacie*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 121, „Studia de Cultura” IV, red. nauk. B. Skowronek, 2012, s. 81-94; „*Trumny z IKEI*”, czyli o autonomizowaniu się sloganu reklamowego we współczesnej prozie, poezji i dramacie, „*Studia Medioznawcze*” 2012, nr 1(48), s. 91-106.

⁷² J. Kapela, *Modlitwa o zdrowie*, [w:] tegoż, *Życie na gorąco...*, dz. cyt., s. 38.

Podobny zabieg nietypowego łączenia dwóch, pozornie nieprzystających do siebie sfer stosuje Kapela w wierszu *nadzieja*:

*„nie płacz synu
kosmos Cię potrzebuje
nie wie co prawda że właśnie Ciebie
ale można temu zaradzić
brutalna kampania reklamowa
solidne public relations
nic ponad ludzkie siły
niech Twoje logo świeci na bilbordach
a Twoje hasła niech będą na ustach tłumy
kosmos nie może przejść obojętnie
wobec sensownie wypromowanej marki
tak naprawdę to dziad dość leniwy
gdy dać mu wybór woli nie eksperymentować
kupuje wypróbowane produkty
po prostu
stań się jednym z nich”.*

[J. Kapela, *nadzieja*; *Reklama*⁷³],

Czyni to też Paweł Lekszycki w utworze *Jonasz*:

*„Jeśli zebrałeś dostateczną ilość głosów
i znalazłeś się po drugiej stronie
kamer wszechmogącego – możesz mówić
o dużym szczęściu. Z podglądanego
stałeś się podglądaczem, a w zależności
od tego jak zdążyłeś się «Tam» pokazać,
możesz mieć duże wzięcie. Kto wie?
Może ktoś uzna cię za świętego
i powiesi twe zdjęcie nad biurkiem,
twoja strona internetowa
będzie mieć więcej wiernych niż wszystkie
witraży kościelnych witraży.
Potraktuj to tak jak biblijny Jonasz,
na którego sam Bóg oddał swój głos,
żeby go wyrwać z brzucha wielkiej ryby.
W poświatach telewizorów objawiaj się
z uśmiechem na twarzy, przy czym nauczaj,
że dobre są tylko te rzeczy,
którym właśnie udzielasz reklamy”.*

[P. Lekszycki, *Jonasz*⁷⁴].

⁷³ J. Kapela, *nadzieja*, [w:] tegoż, *Reklama...*, dz. cyt., s. 67.

⁷⁴ P. Lekszycki, *Jonasz*. Por. „Akcent” 2001, nr 1-2 (87-88); online: <http://www.akcentpismo.pl/>

Wśród celów, jakie przypuszczalnie każą artystom sięgać po slogan reklamowy i kontaminować go z elementami językowymi o sakralnej proveniencji, wskazać można m.in. próbę wyrwania literackiego dialogu z transcendencją z ram form skostniałych stylistycznie oraz odpowiedniego wyjaskrawienia (poprzez skonstrastowanie) owej skostniałości. Strategię taką można jednocześnie postrzegać jako usiłowanie mające na celu zastąpić (wyeliminować przez zgorzenie) odbiorców przywiązanych do norm tradycyjnych nowym typem odbiorcy, którego nie jest w stanie zrazić łamanie społecznego tabu.

Stanowi to niewątpliwie również próbę wykreowania nowego języka (lub też chwytu artystycznego). Mamy tu do czynienia z rodzajem artystycznej strategii (poetyki gorszenia), polegającej na pewnym typie gry pomiędzy sloganem (jego fragmentem, funkcjonującym analogicznie do frazeologizmu w swobodnej odmianie polszczyzny) a elementem języka sygnującym sferę sacrum, w wyniku czego powstała sprzeczność (zgrzyt) daje siłę wyrazu artystycznego.

Analizowany zabieg można również traktować jako wyraz chęci ukazania poprzez język dzieł literackich szumu informacyjnego, który zdominował współczesny świat i w którego obrębie funkcjonuje współczesna jednostka. Specyfika owego języka polega na grze sprzeczności, jest to bowiem język utkany z najsilniej wrośniętych w ludzką codzienność przeciwstawnych typów komunikatów: z jednej strony sięgającego po elementy zaczerpnięte ze sfery sacrum (umiejszczającego się po stronie matrycy językowych najsilniej wrośniętych w tradycję), z drugiej natomiast – języka mediów masowych, reklamy (typu komunikatu stosunkowo nowego, ale już na tyle w Polsce utrwalonego, że łatwo przez odbiorców identyfikowanego, uświadamianego i rekonstruowanego). To jednocześnie próba ukazania pewnego, nieco absurdalnego i obrazoburczego rysu współczesnego świata, do którego powoli jako odbiorcy kultury zaczęliśmy się już jednak przyzwyczajać.

Krystyna Czerni, analizując współczesną sztukę, zauważyła, iż obok plastyki o charakterze kultowym istnieją całe rejony współczesnej sztuki świeckiej, w których natrętnie powraca obecność Boga, wątków chrześcijańskich, traktowanych swobodnie, nierzadko oryginalnie, z czasem przekornie, a nawet bluźnierczo⁷⁵, a „konflikt współczesnego świata z religią znajduje swoje odzwierciedlenie także w sztuce i jest to prawdziwe, artystyczne «niebo w płomieniach», będące żywym obrazem rozgrywającej się współcześnie psychomachii”⁷⁶.

pliki/nr1-2.02/lekszycki.html [dostęp: 15.10.2013].

⁷⁵ K. Czerni, „*Antysacrum*” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieslińska, Kraków, 1989, s. 186.

⁷⁶ Tamże.

Współczesna sztuka, oscylująca pomiędzy sakralizacją *profanum* i profanacją *sacrum*, staje się często ukrytym świadectwem niezwykle żywych kontrowersji i wątpliwości religijnych. Zwariowany, zliberalizowany wiek XX ogłaszając «śmierć Boga» nigdy do końca się z nią nie pogodził⁷⁷.

Obserwowane tu zjawisko można uznać za formę celowego gorszenia – poprzez zaproponowanie odbiorcy takiego typu komunikatu i środków artystycznego wyrazu, do których nie przywykł i które uderzają w pewien rodzaj, tkwiącego chyba w pewnym stopniu w każdym uczestniku kultury, społecznego tabu.



Zagadnienia: autonomizowanie się języka reklamy, kontaminacje języka reklamy z językiem odsyłającym do sfery *sacrum*, przekraczanie językowego tabu.

10 @pokalipsa?

„– Są znaki na niebie
– Tak, prawie same spacje”

[Ł. Podgórn, * * *, *Skanowanie balu*⁷⁸].

Współczesna apokalipsa⁷⁹ nie może rzecz jasna mieć miejsca w świecie nie-
zmediatyzowanym. Można wręcz powiedzieć, że rozgrywa się ona za sprawą
mediów i poprzez nie. Takie rysy przybiera apokaliptyczny nastrój w wierszu-
manifeście Grzegorza Giedrysa *Do mojego rocznika*.

„Teraz gdy
Sto sześćdziesiąt znaków wystarczyłoby do tego by ocalać narody
Ocalając przy tym samych siebie
Dopasowujemy wiersz do rozmiarów dłoni
Której już nic nie zbije w rozchwiane sine kamienie pięści

Dlatego musimy uwierzyć międzynarodowemu kapitałowi spekulacyjnemu
Wielkim korporacjom i koncernom medialnym
I układać dla nich klastry dysku twardego

⁷⁷ Tamże, s. 196.

⁷⁸ Ł. Podgórn, * * *, [w:] tegoż, *Skanowanie balu...*, dz. cyt., s. 41.

⁷⁹ Por. też ciekawe rozważania na temat szerokiego kontekstu apokalipsy obecnego we współczesnej kulturze: *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny, A. Żywiołek, Częstochowa 2013.

*W kształt najczystszych sonetów lub pieśni
I wpisywać format c: – udając że rękopisy nie płoną
Dotknąć alt+control+delete świata
Który zgładzi wszystkie jego grzechy
Udawać że nie mówią za nas demografia i ciasne rubryki statystyk*

*Bestia jest chociaż nie wypada wierzyć w jej istnienie
Kiedy jednak zbliży się znów do nas i doliczy do sześciu
Pokolenie wyschnie w pierwszych dziennych autobusach*

*Już północ
Tylko północ”.*

[G. Giedrys, *Do mojego rocznika; Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*⁸⁰].

Kreśląc apokaliptyczną perspektywę, deprecjonuje poeta (po)nowoczesność, której znamiennych rysów dopatruje się w powierzchowności, naskórkowości kontaktów („Teraz gdy/ Sto sześćdziesiąt znaków wystarczyłoby do tego by ocalać narody/ Ocalając przy tym samych siebie”), zaniku indywidualizmu i znaczenia jednostki na rzecz „międzynarodowego kapitału spekulacyjnego”, „wielkich korporacji i koncernów/ medialnych”, dehumanizacji humanistyki („klastyry dysku twardego” układane „w kształt najczystszych sonetów lub pieśni”, „wpisywać format c: – udając że rękopisy nie płoną”), powolnym zatracaniu pamięci („Dotknąć alt+control+delete świata/ Który zgładzi wszystkie jego grzechy”). Sugestywne zakończenie utworu w bezpośredni sposób odwołuje się do symboliki apokaliptycznej – nie ma Bestii, jest beznamienny, obojętny, reprodukowalny System, chciałoby się rzec, czytając utwór Giedrysa, takiej jednak interpretacji sprzeciwiłby się zapewne sam poeta („Bestia jest chociaż nie wypada wierzyć w jej istnienie/ Kiedy jednak zbliży się znów do nas i doliczy do sześciu/ Pokolenie wyschnie w pierwszych dziennych autobusach”).

Podobne odczucia towarzyszą G. Olszańskiemu:

*„Za oknem to, co w świecie wysokonakładowych magazynów
nazywają rzeczywistością.*

*W rzeczywistości to jedynie jej fragment, który pozwolono
zobaczyć dwunożnym:*

*dzieci polerujące czaszki niczym wazon z Ikei,
krzyżek na piersi striptizerki i świnia przyssana do kobiecego sutka,
pieskie popołudnie i człowiek, który pogryzł psa.*

Obraz ożywiany przez śmierć. Język uśmiercany przez obraz”.

[G. Olszański, *Mondo Cane; Kroniki filmowe*⁸¹].

⁸⁰ G. Giedrys, *Do mojego rocznika*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*, Toruń 2002, s. 49.

⁸¹ G. Olszański, *Mondo Cane*, [w:] tegoż, *Kroniki filmowe...*, dz. cyt., s. 43.

Sytuacja liryczna zarysowana w powyższym wierszu wywołuje skojarzenia z krajobrazem po zagładzie. Szczególnego rodzaju to jednak apokalipsa, kreśli bowiem poeta obraz świata, w którym absurd spowszedniał, osiągnął status zwykłości („dzieci polerujące czaszki”, „krzyżyk na piersi striptizerki i świnia przyssana do kobiecego sutka”, „człowiek, który pogryzł psa”). Olszański zastanawia się nad fenomenem słowa w filmie, w wierszu. W utworze *Mondo Cane* ta refleksja pogłębia się: pewnego rodzaju obrazom słowa są niepotrzebne, a język jest przezeń uśmiercany⁸².



Zagadnienia: poetycka stylizacja, gry z apokalipsą.

11 Pomiędzy informacją a dezinformacją

*„strumień świadomości
wersja po obiedzie
podmiot mówiący przegrywa z podmiotem myślącym...”*

[J. Kapela, *o maj gad o maj pur&dirty&lonli gad; Reklama*].

Coraz częściej bohaterowie liryczni otwarcie przyznają się do problemów z komunikacją, a odczucie doskwierającej samotności przestaje być tematem tabu. Dzieje się tak np. w wierszu J. Kapeli, w którym podmiot wypowiadający wyznaje: „Że mam cele, to jasne, że do nich/ zmierzam, można by dyskutować, ale/ nie ma z kim. W mojej komórce/ nie ma nikogo, z kim chciałbym/ podzielić się szczęśliwą nowiną./ że odnalazłem cel i do niego/ zmierzam. Może też być tak,/ że jestem zwyczajnie skąpy./ Odkąd mam ten abonament, nigdy/ nie wydzwoniłem darmowych minut./ [...]Wierzę tylko w Paris/ Hilton i jej niebieskie oczy, dziś wierzę/ tylko w Paris Hilton i jej bystre spojrzenie” [J. Kapela, *Paris Hilton Sex Tape; Życie na gorąco*⁸³]. Problemy w relacjach międzyludzkich diagnozowane są za pośrednictwem telefonicznego spisu kontaktów, pełniącego funkcję prywatnego biura numerów lub przy pomocy internetu: „Czekam na mejle i wiadomości/ na gronie, ale Mozilla nie może znaleźć serwera./ Po trzykrotnym restarcie działa już GG,/ ale Mozilla wciąż szuka/ i szuka, a potem

⁸² K. Maliszewski, *Poeta nie musi...*, dz. cyt.

⁸³ J. Kapela, *Paris Hilton Sex Tape*, [w:] tegoż, *Życie na gorąco...*, dz. cyt., s. 7.

pisze:/ „połączenie zostało odrzucone...” [J. Kapela, *Opowiedz mi, co cię gnębi; Życie na gorąco*⁸⁴].

By wejrzeć w specyfikę mediów masowych, dających podmiotowi poczucie przynależności do sieci zjawisk globalnych, w tym do najważniejszego towaru XXI wieku – strumienia informacji (pozwalającego poczuć się bytem egzystującym w centrum wydarzeń, bytem świadomym posiadania wpływu na nie, znaczącym więcej niż zwykły anonimowy odbiorca – użytkownik) – wystarczy prześledzić, które z nich próbuje liryczny bohater współczesnej poezji zawłaszczyc. Używając hasła „nic o mnie nie ma/ na billboardach”⁸⁵, Paweł Barański podejmuje swoistą grę metafizyczną z fragmentem wiersza Marcina Świetlickiego *Le gusta este jardin...?* – „Niczego o mnie nie ma w Konstytucji”⁸⁶, do którego nawiążą później również: Dariusz Foks (pisząc w tomie *Sonet drogi*: „Niczego nie ma o mnie w Internecie”⁸⁷), Tomasz Titkow (w tomiku *Plan B*: „niczego o mnie nie ma w Księdze Rodzaju”⁸⁸) i Tomasz Majeran, stwierdzając w *Ruchomych Świątach*: „w starych gazetach nic o nas nie ma”⁸⁹. Głębszy intertekstualny dyskurs z kliszami pochodzącymi z mediów masowych inicjuje D. Foks, który w jednym z utworów snuje opowieść przywodzącą na myśl obrazy charakterystyczne dla kina drogi (co ciekawe, wmontowując w ten kontekst nawiązania do kina postmodernistycznego⁹⁰): „Niedopałek Europy, Norymberga świtu./ Zaraz powinna być jakaś stacja benzynowa./ Laura Palmer wykrwawiła mi się/ na tylnym siedzeniu. Nie zabiłem jej,/ ale ją wiozę. Niczego o niej nie ma/ w komputerach celników. Państwo nie żyje,/ amfetamina drożeje. Niewiele widzę/ w zachwyceniu. Bawarskie wioski/ i wieśniacy Francji. Hiszpan przemawia/ do mnie językiem Hiszpana. Niczego/ o nim nie ma w moim notatniku...” [D. Foks, *Sonet drogi; Sonet drogi*⁹¹]. Powyższe intertekstualne nawiązania unaczyniają specyfikę zmian dokonujących się w świadomości przedstawicieli kolejnych pokoleń poetów. Stary Testament, Konstytucja, prasa, billboardy, sieć internetowa, kultowe sceny znane z filmów – trybuny (i przekazy), na których podmiot chciałby zaznaczyć swoją obecność, odcisnąć ślad – to jednocześnie lustra, w których odbija się jego autorskie i aksjologiczne „ja”, coraz silniej zdefragmentaryzowane, rozproszone pomiędzy przekazami, komunikatami, kliszami oraz kontekstami, z których same pochodzą i nośnikami je generującymi.

⁸⁴ Tamże, s. 49.

⁸⁵ P. Barański, *Prowokacje*, [w:] tegoż, *Smętni biesiadnicy*, Bydgoszcz 1999.

⁸⁶ M. Świetlicki, *Schizma*, Wołowiec 1999.

⁸⁷ D. Foks, *Bitnik w niebiesiach*, [w:] tegoż, *Sonet drogi*, Legnica 2000.

⁸⁸ T. Titkow, *Mój Nowy Testament*, [w:] tegoż, *Plan B*, Bytom 1999.

⁸⁹ T. Majeran, *Post coitum*, [w:] tegoż, *Ruchome święta*.

⁹⁰ Nawiązanie do filmu *Miasteczko Twin Peaks* Marka Frosta i Davida Lyncha.

⁹¹ D. Foks, *Sonet drogi*, [w:] tegoż, *Sonet...*, dz. cyt., s. 33.

Podobne odczucie staje się udziałem J. Kapeli, który w wierszu *Kamil Durczok na Wspólnej* pisze:

„*Ciągle mamy za dużo czasu,
więc oglądamy główna
w telewizji państwowej i prywatnej
(Magdalena Cielecka, Magdalena Cielecka),
robimy herbaty i przekąski
(Robert Makłowicz, Robert Makłowicz),
spędzamy godziny, sącząc alkohole
(Michnik, Rywin, Gudźowaty),
jakbyśmy naprawdę gorąco wierzyli
(Jan Paweł Drugi, Jan Paweł Drugi),
że politycy przeznaczą wszystkie akcyny
na lepszą przyszłość dla naszych dzieci
(Minister Finansów, Minister Oświaty).
W ostatecznym rozrachunku zostajemy sami,
sami ze sobą i całym tym bajzłem,
życiem wewnętrznym, otwartym sercem
i telewizorem*”.

[J. Kapela, *Kamil Durczok na Wspólnej; Życie na gorąco*⁹²].

I w ten oto sposób poezja współczesna staje się dowodem stanu współczesnej kultury, który określić można mianem implozji znaczeń, równoważnej procesowi zasysania przekazów wartościowych przez obieg masowy, wskutek czego w świadomości uczestników kultury następuje utrata umiejętności oddzielenia treści i znaczeń ważnych od nieistotnych.



Zagadnienia: implozja znaczeń, szum informacyjny.

⁹² J. Kapela, *Kamil Durczok na Wspólnej*, [w:] tegoż, *Życie na gorąco...*, dz. cyt., s. 20.

II. Poezja ekr@nów

„...żołnierze potrzeb wtargnęli do naszych domów. Pod przymusem światła zainstalowano ekrany. Anonimowy dar władcy. I stanęły wieże niedostępnych zamków: Volkswagen, Sony, T.P.s.a...”.

[R. Bromboszcz, *Neonowe ieże*; *Digital.prayer*⁹³]

Poza opisanymi już eksperymentami dokonywanymi na tradycyjnej, drukowanej postaci wiersza pojawiło się w literaturze sporo tekstów opartych na zmienionym nośniku, doprowadzając do sytuacji, w której audiowizualność realizuje się na obszarze poezji w postaci niemal rzeczywistej. Zjawisko to, a także wymienione w niniejszym rozdziale literackie egzemplifikacje (będące przecież tylko skromną reprezentacją, wybraną spośród wielu podobnych, również lokujących się w punkcie zderzenia się literatury i nowych technologii), stanowią wyrazisty przykład ekspresji nowego pokolenia, zarówno twórców literackich, kreujących dzieła wykorzystujące nowe media, jak i odbiorców, z upodobaniem po tę literaturę sięgających.

1

***Ars poetica* czy @-poetica? Od e-liberatury do poezji-gry. O wierszu sięgającym po nowe nośniki**

W opisie teoretyczno- i krytycznoliterackim zauważalny stał się bałagan terminologiczny, którego symptomem jest m.in. mnogość terminów wykorzystywanych dla określenia efektu powstającego na skutek połączenia literatury i nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych. Bałagan ów generowany jest nie tylko przez same literackie reprezentacje, swą meandrycznością, brakiem stałości i przeobrażeniowym charakterem stawiające opór próbom przyporządkowania ich do jednej konkretnej odmiany, wzbraniające się przed zamknięciem w szufladce z ostatecznie diagnozującym szyldem. Sytuację wzmacnia aktywność badaczy, mnożących podczas opisu teoretycznego nowe terminy. Na wynikający z tego chaos zwraca uwagę m.in. Urszula Pawlicka:

⁹³ R. Bromboszcz, *Neonowe ieże*, [w:] tegoż, *Digital.prayer*, Warszawa 2008, s. 21.

Cyfrowa poezja wizualna, poezja emanacyjna, poezja kodu, hipertekstowa, interaktywna. Z łatwością można wymieniać kolejne odmiany poezji cyfrowej, trudniej jednak nie tyle je scharakteryzować, ile wskazać na cechy, które odróżnią od pozostałych. Należy pamiętać, że jednego obiektu nie da się przypisać wyłącznie do jednego gatunku. O przypisaniu do konkretnej odmiany decyduje element, na który położony jest nacisk w danym utworze, bądź to, pod jakim kątem będziemy go rozpatrywać⁹⁴.

Pawlicka, podejmując próbę uporządkowania różnych klasyfikacji, za najważniejsze kryteria podziału uznaje: formę utworu (utwory permutacyjne⁹⁵ i mutacyjne⁹⁶), tworzywo wierszy (obraz, znak literowy, dźwięk, kod), relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi komponentami i warstwami utworu, zależność między czasem związanym z aktywnością obiektu a czasem recepcji oraz funkcję, jaką spełnia odbiorca dzieła⁹⁷. Zdaniem badaczki, istotne kryterium stanowi wyszczególnienie składników obiektu, a nacisk na dany element decyduje o jego gatunkowości, czyli np. obraz to wyznacznik wideopoezji, tekst słowny (często same znaki literowe) – cyfrowej poezji konkretnej, dźwięk – cyfrowej poezji audialnej, natomiast proces – poezji kodu⁹⁸.

Opisywane we wstępie niniejszej książki zjawisko konwergencji, czyli takie-
go łączenia się nowych mediów z literaturą, w efekcie którego powstaje nowa,
dotychczas nieistniejąca jakość, dobrze widać na przykładzie twórczości Zenona
Fajfera⁹⁹ i jego projektu e-liberatury¹⁰⁰. Jedną z jego poetyckich egzemplifikacji jest

⁹⁴ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 93.

⁹⁵ Bazują na zamkniętej bazie danych, w związku z czym możliwe zmiany zachodzą jedynie w obrębie wyznaczonych elementów. Tamże, s. 93-94.

⁹⁶ Utwory, które w trakcie lektury mogą zmieniać się w inne obiekty, odsłaniając w ten sposób swoje warstwy. Można je podzielić, uwzględniając kryterium bazy danych, na zamknięte (których celem jest co prawda odsłanianie przez czytelnika kolejnych warstw, ale które jednocześnie są już ustalone, niezmiennie i kompletne) i otwarte (wariacyjne, zmienne, niewiadome, w przypadku których nie wiadomo do końca, jaki kształt przybierze ostatecznie forma wiersza). Tamże.

⁹⁷ Tamże, s. 94.

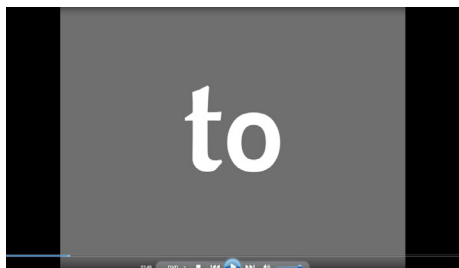
⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Poeta, dramaturg, twórca i teoretyk liberatury oraz nowej formy poetyckiej – wiersza emanacyjnego. Redaktor serii wydawniczej „Liberatury” w Korporacji Ha!art. Twórca i reżyser sztuk teatralnych: *Madam Eva*, *Ave Madam* (Kraków 1992), *Finnegns Make wg Joce'a* (Dublin 1996) i *Pieta* (Kraków 2006-2012). Współautor utworów napisanych wraz z Katarzyną Bazarnik, inicjujących zjawisko liberatury: *Oka-leczenie* (2002, 2009), *(O)patrzenie* (2003) oraz akcji poetyckiej *Liberty Poem* (Nowy Jork, Chicago, Tajpej, Tokio 2011). Autor książek: *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004), *dwadzieścia jeden liter/ ten letters* (2010) i zbioru esejów *Liberatura czyli literatura totalna/ Liberature ortotal literature* (2010). Powyższy opis zaczerpnięty został z okładki tomu Z. Fajfera *Powieki*. Z. Fajfer, *Powieki*, Szczecin, Bezzrzesze 2013.

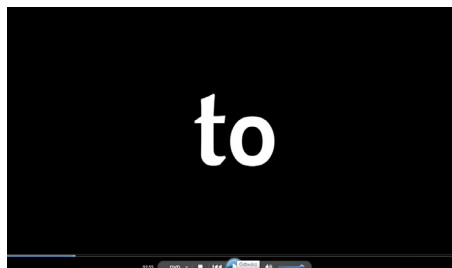
¹⁰⁰ „Termin nawiązujący do koncepcji liberatury propagowanej przez Katarzynę Bazarnik i Zenona Fajfera, zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie *Końca świata według Emeryka Radosława Nowakowskiego* (2004). Pojęcie ma opisywać liberaturę funkcjonującą w internecie. Ponieważ dla tego typu twórczości relacja między użytym medium a znaczeniem utworu jest niezwykle ważna, istota e-liberatury nie tkwi w przenoszeniu utworów liberackich do sieci

wiersz *Traktat ontologiczny* wchodzący w skład płyty *Primum Mobile* (dołączonej do papierowego tomu zatytułowanego *dwadzieścia jeden liter*), zawierającej audiowizualne wersje utworów¹⁰¹. Poeta używa w odniesieniu do owej elektronicznej odmiany wiersza emanacyjnego również określenia „wiersz kinetyczny”. Na płycie mieszczą się trzy utwory: *Ars poetica*, *Traktat ontologiczny* i *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Nie sposób charakteryzować ich, używając tradycyjnych kategorii teoretycznoliterackich, takich jak „temat utworu”, „sytuacja liryczna”, „obrazy poetyckie” itp., mamy tu raczej bowiem do czynienia nie z „istnieniem” wiersza w ostatecznej, skończonej postaci, co z procesem „dziania się”, „stawania się” czy też raczej powstawania utworu. Niewątpliwą trudność sprawia również w związku z tym cytowanie tej przeobrażającej się całości, łatwiejsze natomiast okazują się próby przybliżania obrazu utworu rozgrywającego się na ekranie monitora przy wykorzystaniu tzw. zrzutów ekranu (*print screenów*) wiersza.

Śledząc proces ukazywania się interesującego nas utworu przed oczyma czytelnika, nie sposób nie zauważyć zasadniczej etapowości (dotyczy ona zresztą w równej mierze wszystkich trzech utworów zamieszczonych na płycie *Primum Mobile*): na początku na ekranie pojawia się wyraz „to”, który rytmicznie przybliża się i oddala względem oczu odbiorcy, sprawiając wrażenie pulsowania. W miarę upływu czasu tło ciemnieje, a zapis staje się bardziej wyrazisty.



Fot. 3. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*¹⁰²



Fot. 4. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

(bo byłoby to niemożliwe), lecz na tworzeniu takiej liberatury, dla której wirtualna przestrzeń, w jakiej została ukształtowana, staje się elementem konstytutywnym. Dzieła e-liberackie nie dałoby się zrealizować w innych mediach, a każda próba takiego przetworzenia zniekształcałaby sensy utworu równie mocno jak zmiana przestrzenno-materialno-graficznej struktury dzieła liberackiego. Podobnie jak nie każde dzieło literackie wzbogacone o aspekty wizualne staje się liberaturą, tak i nie każdy tekst artystyczny funkcjonujący w internecie i zawierający animację, rysunki czy połączenia między poszczególnymi leksjami, zyska miano e-liberatury”. Według definicji „e-liberatury” podanej przez Agnieszkę Przybyszewską, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, t. 50, z. 1-2, <http://www.liberatura.pl/e-liberatura.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁰¹ Z. Fajfer, *dwadzieścia jeden liter/ ten letters*, Kraków 2010.

¹⁰² Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*, wiersz zamieszczony na płycie pt. *Primum Mobile*, [w:] tegoż, *dwadzieścia jeden liter/ ten letters*. Przypis odnosi się także do fot. 4-23.

Następnie znaki tworzące zapis zaczynają się rozsuwać, by zrobić miejsce dla mającego się za chwilę pojawić (stanowiącego ich rozwinięcie) tytułu *Traktat ontologiczny*.



Fot. 5. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



Fot. 6. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



Fot. 7. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

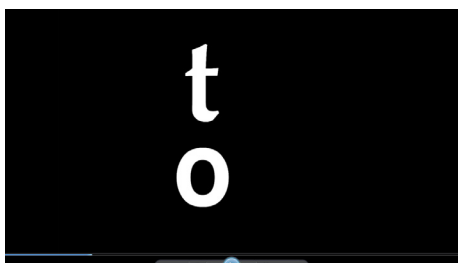


Fot. 8. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

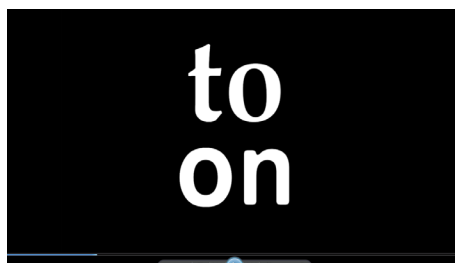
Tekst ponownie kurczy się do postaci dwóch wyjściowych liter, które rozrastają się, zajmując centralne miejsce na ekranie, po czym znaki zmieniają swoje położenie, by znów zrobić miejsce dla mającego za chwilę pojawić się zapisu.



Fot. 9. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

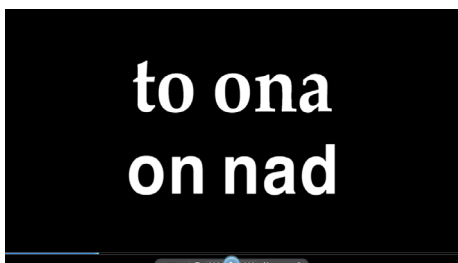


Fot. 10. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

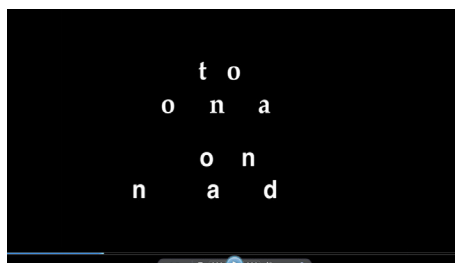


Fot. 11. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

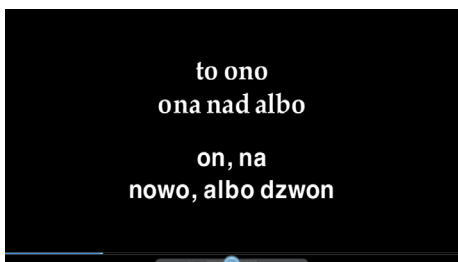
Zapis sukcesywnie rozwija się, a zmieniające się kolejne ekrany tworzą dziesięciowersowy utwór, w którym zauważyć można podział na dwie części (rodzaj strof).



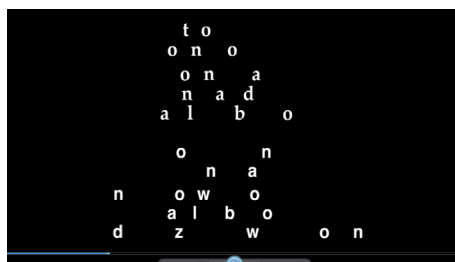
Fot. 12. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



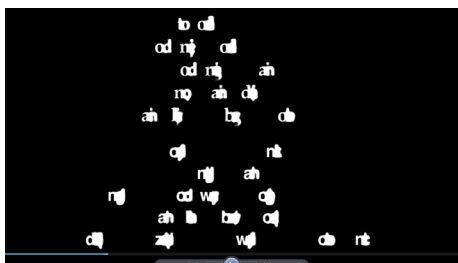
Fot. 13. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



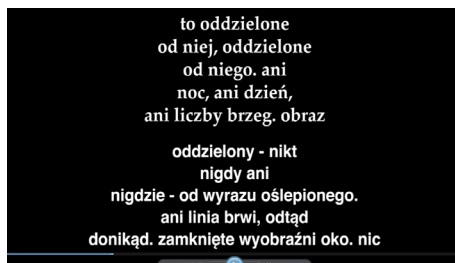
Fot. 14. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



Fot. 15. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

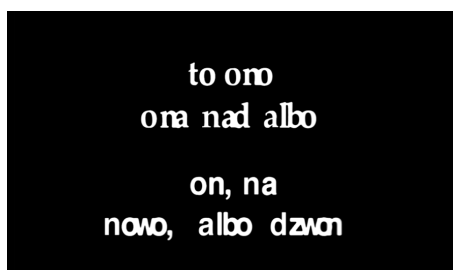


Fot. 16. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



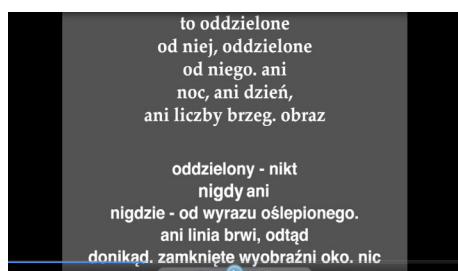
Fot. 17. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

Wiersz nieruchomieje, by po chwili znów się zdynamizować: jego części rozsuwają się, a widoczny w pierwszym wersie drugiej strofy wyraz „nikt” zaczyna rytmicznie pulsować, przybliżając się do oczu czytającego i oddalając od nich. Następnie tekst zaczyna zwijać się, zamykać, przechodząc (analogicznie do procesu opisanego wcześniej, lecz w odwrotnym kierunku) drogę przeobrażeń kolejnych ekranów.

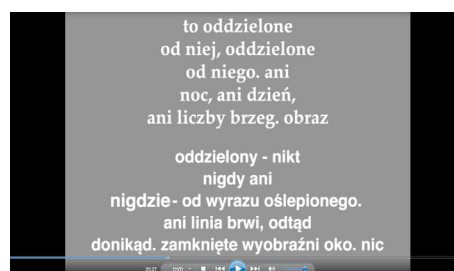


Fot. 18. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

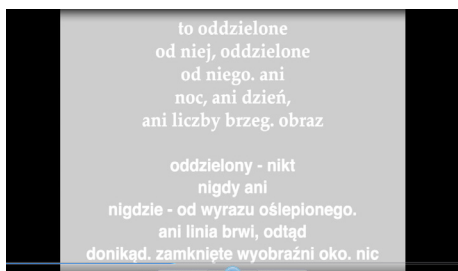
Po osiągnięciu przez utwór wyjściowej postaci rozpoczyna się ponowny proces jego przeobrażeń; przemiany te jednak odbywają się coraz szybciej i na coraz jaśniejszym tle, w konsekwencji czego znaki stają się mniej ostre i coraz bardziej wtapiają się w tło. W kulminacyjnym punkcie otwierania się wiersza (kiedy to stanowi on wspomniany dwustrofowy, dziesięciowersowy tekst) wyrazem, który pulsuje, przybliżając się do patrzącego i oddalając się od niego, jest słowo „nigdy”, a nie – jak wcześniej – „nikt”. (Jak nietrudno się domyślić, na kolejnym etapie pulsującym wyrazem będzie słowo „nigdzie”, na czwartym i ostatnim natomiast – „nic”). W finale tło ulega tak silnemu rozjaśnieniu, że zapisany białą czcionką wiersz staje się niewidoczny, znika, roztopiając się na tle bieli.



Fot. 19. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*



Fot. 20. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

Fot. 21. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*Fot. 22. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

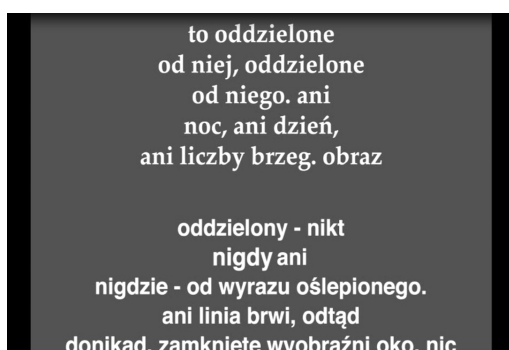
Nie sposób podejmować prób interpretacji utworu bez sięgnięcia do wypowiedzi samego artysty, w której wyjaśnia on genezę *Primum mobile*:

Chciałem opisać niewyrażalne – opisać narodziny i śmierć. Dotknąć samego momentu odcho-
dzenia i przychodzenia, obu biegunów tej wielkiej tajemnicy. Co jednak pozostaje pisarzowi,
który nie wierzy w wystarczający potencjał języka, ani też w magię samego milczenia? Długo
nie miałem żadnego pomysłu. Aż do roku 93, kiedy umarł mój ojciec, a niedługo później
urodził się syn. Przez półtora miesiąca żyłem w bardzo dziwnym stanie, miałem wrażenie,
jakby obaj byli cały czas gdzieś obok. Wreszcie, będąc świadkiem porodu, widząc jak się
wyłania to, co do tej pory było tak starannie ukryte, zrozumiałem, że mój tekst też musi być
ukryty. Nabrałem przekonania, że ani śmierci ani narodzin nie można wyrazić w inny sposób,
o ile w ogóle można wyrazić. Zależało mi na ikoniczności doskonałej: aby to, co w zwykłym
ludzkiem doświadczeniu niewidzialne, pozostało niewidzialne także dla czytelnika. Czułem,
że tylko wtedy będzie to prawdziwe. Niewidzialne, a jednak możliwe do zobaczenia – do-
dajmy od razu. [...] Ale do tego konieczny jest jakiś nowy wymiar tekstu, jakaś nowa for-
ma. Forma umożliwiająca umieszczanie słów w innej przestrzeni, czy też – mówiąc bardziej
precyzyjnie – umożliwiająca stworzenie tej przestrzeni. Zaczęłem obmyślać różne metody
szyfrowania słów. [...] Formą, po której tak wiele sobie obiecywałem, było coś, co nazwałem
emanacjonizmem – rodzaj szkatułkowego akrostychu, z kilkoma warstwami zwiniętego tek-
stu. Od tradycyjnego akrostychu emanacjonizm różni się tym, że powinno się czytać inicjały
słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wyłaniających się warstw), a nie tylko linijek,
a całość jest wielowymiarową strukturą, sprowadzalną do bezwymiarowego punktu. Co to
znaczy? Wyobraźmy sobie tekst, którego słowa zaczynają znikać, zostają tylko ich pierwsze
litery. Z nich układa się nowy tekst, a z niego w analogiczny sposób kolejny, aż wreszcie cały
utwór, niczym zapadająca się w siebie gwiazda, kurczy się do jednego słowa¹⁰³.

Traktat ontologiczny – w kontekście przywołanego powyżej wyznania – staje się traktatem nie tylko o samym istnieniu, przychodzeniu na świat jako odrębna istotność/indywidualność. Fajfer ewidentnie balansuje pomiędzy bytem a nicością, a czyni to nie tylko za pomocą słowa („to ono/ ona nad/ albo/ on, na/ nowo, albo dzwon”, „nikt/ nigdy ani/ nigdzie – od wyrazu oślepiętego/ ani linia brwi, odtąd/ donikąd. zamknięte wyobraźni oko. nic”), ale również barwy, wykorzy-

¹⁰³ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009* pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 97-98.

stując czerń, biel i szarość (czern, na której wyraziście jawi się zapis poetycki, ulega stopniowemu blednięciu, by w końcu, zlewając się w jedno z bielą zapisu – wchłonąć w siebie tekst), a także rozmiaru i ruchu znaków (to, co pojawia się jako małe – stopniowo się rozrasta, a następnie maleje i znika, natomiast to, co na początku było niewyraźne, staje się wyraźne, coraz silniej wyostrome, by po chwili znów rozmyć się w ruchu pomiędzy kolejnymi etapami przeobrażeń dzieła). W świetle informacji o śmierci ojca i narodzinach syna interpretacja niektórych fragmentów (ekranów) wiersza staje się natrętnie oczywista (fot. 23).



Fot. 23. Z. Fajfer, *Traktat ontologiczny*

W przywoływanej we wstępie książki rozmowie redakcyjnej *Literatura a nowe media*¹⁰⁴ Krystyna Wilkoszewska zwróciła uwagę na fakt silnego wzrostu znaczenia przestrzeni we współczesnej kulturze.

Podzielam tezę, że jest mniejsze zainteresowanie literaturą w obecnym świecie. [...] Filozofowie i estetycy filozoficzni zawsze sobie wybierają jakiś rodzaj sztuki, który jest dla nich głównym punktem odniesienia. W pierwszej połowie XX wieku takim punktem odniesienia bez wątplenia była literatura, dlatego że literatura jest sztuką czasową, a pojęcie czasu interesowało wtedy wszystkich. Tacy filozofowie jak Husserl, Heidegger czy Bergson, reprezentując bardzo różne kręgi myślowe, zajmowali się kategorią czasu, a pisarze – jak Proust – analizowali tę kategorię. Ingarden tworzył swoją filozofię dzieła najpierw dla dzieła literackiego, a potem to przenosił na inne gałęzie sztuki. Sytuacja się całkowicie zmieniła w ostatnich dekadach XX wieku. Nie sztuka słowa, nie literatura jest punktem odniesienia refleksji filozoficznej. Kiedy dzisiaj filozofowie albo estetycy filozoficzni są zapraszani do wygłaszania referatów, to w ogóle nie przywołują literatury, ale na przykład mówią o architekturze. Ponieważ to kategoria przestrzeni jest dzisiaj kategorią penetrowaną powszechnie. I media elektroniczne, czyli owe nowe media, one też wprowadziły coś, co jest przestrzenią, i do tego «wypłaszczoną» przestrzenią. Pojęcie czasu wnosi pojęcie głębi. Tego głębokiego

¹⁰⁴ *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna z udziałem: Anny Lebkowskiej, Krzysztofa Uńiłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej*. Rozmowę prowadziła Anna Pochłódka, „Dekada Literacka” 2010, nr 1-2, s. 239-240.

sensu, który interesuje hermeneutykę, dzisiaj nikt nie szuka, dzisiaj mamy wszystko dane na powierzchni. Powierzchnia jest pojęciem z zakresu przestrzenności, przy czym to już nie jest powierzchnia bryłowa, ale właśnie powierzchnia «wypłaszczona». Mówimy o ekranach – architekci, którzy projektują budowle, przede wszystkim myślą, jak zrobić z fasady ekran. Jak coś rzutować na płaską powierzchnię. Myślę więc, że może istnieją jakieś bardzo zdecydowane zmiany kulturowe, które mogą wprowadzać osłabienie zainteresowania literaturą¹⁰⁵.

Podobne rozpoznanie dotyczące roli przestrzeni, obrazu, a w końcu ekranu w poezji, staje się udziałem twórców e-literatury, a obserwować je możemy na przykładzie przywoływanych tu egzemplifikacji. Fajfer, zapowiadając i tłumacząc odbiorcom istotę swoich eksperymentów z formą¹⁰⁶, stwierdza:

Kartka papieru nie jest przezroczysta, to tylko pozory. I już nie może dłużej udawać, że jej tutaj nie ma. Jest. Była cały czas. Była i pachniała. Jeśli będę chciał stronę przezroczystą, to użyję kalki. A jeśli całkiem przezroczystą, to będę drukował na folii i oprawię w szkło. Tekst zawisnie w powietrzu, a czytelnik będzie mógł patrzeć na jego członki jak (być może) Pan Bóg patrzy na nas przez ozonową dziurę. W co oprawię? W szkło? Czemu nie? Kto powiedziało, że książka musi zawsze wyglądać jak «książka»? Przecież to tylko konwencja, której wszyscy bezwiednie się poddają. [...] Książka [...] może wyglądać nawet jak butelka. Więcej, może być butelką. *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004) to książka jak każda inna. Książka, która nie może wyglądać inaczej. To tekst zmusza ją do takiego wyglądu. [...] Akt twórczy (często) zaczyna się od obmyślenia budowy książki, a akt czytania (zawsze) od wzięcia tej książki do ręki. Inna budowa książki to inna fizyka. Tekst niewidzialny to meta-fizyka. Gdzieś pomiędzy znajduje się czytelnik, który na nowo uczy się składania liter¹⁰⁷.

Nie sposób do końca zgodzić się z Anną Łebkowską, która w cytowanej przed chwilą rozmowie redakcyjnej mówi o niemożliwości ogarnięcia przestrzeni obecnej w literaturze, za pośrednictwem nośnika nowomedyalnego:

W literaturze hipertekstowej [...] przestrzenność jest [...] nieogarnialna. Wchodzi w pewne elementy sieci poprzez łącza, poprzez leksje, które się tam ujawniają. Tęsknota za linearnością i za jej przekraczaniem to dwie komplementarne tendencje – i pragnienia, i aporie: bo przecież poszczególne leksje są po prostu zapisanym tekstem. Powraca więc w ten sposób «po staremu» czytanie jakiegoś kawałka od początku do końca. Potem klikamy i pojawiają się różne warianty, co wprowadza nas w przestrzeń niejako trójwymiarową. Szalenie jest to trudne dla odbiorcy, bo nie ma on dostępu do całości. Ma tylko leksje, które odczytuje, do których potem wraca¹⁰⁸.

Trudno bezdyskusyjnie zgodzić się z powyższą wypowiedzią, gdyż np. Fajfer ogarnia przestrzeń. Co więcej, można stwierdzić, że jego e-liberackie poematy

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ M.in. książką-butelką, gdyż w takiej pierwotnie formie ukazał się wiersz *Spoglądając przez ozonową dziurę*, jako „poemat z tekstem widzialnym i niewidzialnym”, wydrukowany na przezroczystej folii, zamkniętej w butelce. Por. <http://www.youtube.com/watch?v=MbWho-v202ZY> [dostęp: 19.10.2013].

¹⁰⁷ Z. Fajfer, *W stronę literatury...*, dz. cyt., s. 108-109.

¹⁰⁸ *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna...*, dz. cyt.

emanacyjne (kinetyczne) oprócz słowa zbudowane są właśnie z przestrzeni, oparł je bowiem na kolejnych, płynnie przeobrażających się ekranach. Ponadto prawdą jest, że „poszczególne leksje są po prostu zapisanym tekstem”¹⁰⁹, ale należy też pamiętać, że w analizowanych tu literackich reprezentacjach ważny jest nie tylko treściowy wymiar leksji, ale również to, co dzieje się (albo dzieć się może) pomiędzy owymi leksjami, tzn. pomiędzy każdą, każdorazowo inną ścieżką lektury (jak wiadomo, w naturalnej sytuacji lekturowej nie jest możliwe dwukrotne przeczytanie hipertekstu w identyczny sposób, chyba że czytelnik podjąłby się jednocześnie trudności zapisywania ścieżki swojej lektury, czyli przechodzenia przez poszczególne leksje, co przecież wydaje się z perspektywy naturalnego procesu lekturowego czynnością pozbawioną sensu). Co natomiast mieści się pomiędzy? Ową przestrzeń „pomiędzy” określić można byłoby jako poczucie potencjalności, ewentualności, możliwości, jakie wpisane zostały w strukturę wiersza. Jest to pewien rodzaj poczucia nieostateczności, możliwości nieustającego wędrowania po wciąż rozgałęziającej się (hipertekst) i przeobrażającej (cybertekst¹¹⁰) strukturze. Świadomość braku (lub umowności) początku i końca (wspomnianej przez Łukasza Jeżyka ironii kompozycji¹¹¹), z którego to braku wynika zapętlenie utworu, wzajemne splatanie się treści, które wiersz ze sobą niesie. Można rzec, że oto w XXI wieku palimpsestowość¹¹² znalazła swój lepszy wymiar: przestając być płaską, zyskała głębię. Literatura przestała być płaska, stając się wielowymiarową. Owo poczucie wielowymiarowości okazuje się również niezwykle istotne w przypadku interpretacji poezji wykorzystującej nowe nośniki.



Zagadnienia: konwergencja mediów i literatury, poemat emanacyjny, hipertekst a cybertekst, liberatura a e-liberatura, e-poemat.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Przywoływane w tym podrozdziale utwory Z. Fajfery nie stanowią oczywiście reprezentacji cybertekstu; niniejsza uwaga odnosi się do całokształtu literackich eksperymentów z formą.

¹¹¹ Por. Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć, dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfery*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura...*, dz. cyt., s. 186.

¹¹² Palimpsest – starożytny lub średniowieczny rękopis zapisany na pergaminie, z którego został zeszkrobany albo starty tekst wcześniejszy. W sensie przenośnym to tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989, s. 337-338.

2 Sztuka poetycka wg Fajfera. Programowość *Ars poetica*¹¹³

Fakt poświęcenia w obrębie niniejszego rozdziału sporej uwagi i miejsca właśnie twórczości Zenona Fajfera jest nieprzypadkowy i wynika z pewnego rodzaju programowości, której dopatrzeć się można zarówno w cytowanych tu i powyżej poematach emanacyjnych, jak i w całym artystycznym projekcie liberatury i e-liberatury, wykreowanym i opisanym przez poetę wspólnie z Katarzyną Bazarnik. Mamy tu do czynienia z artystą, który tworzy niezwykle świadomie, a jego twórczość wyprzedza refleksja o charakterze teoretycznoliterackim i teoretyczno-kulturowym. Fajfer i Bazarnik w jednym z wywiadów stwierdzają, że ich twórczość

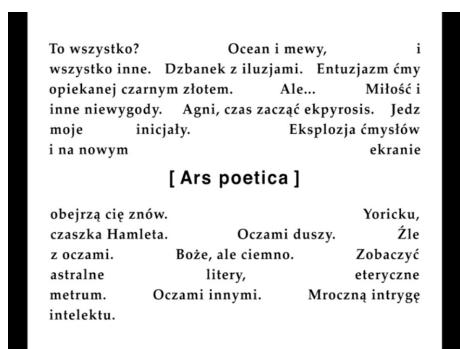
wymyka się podstawowym kategoriom literaturoznawstwa, takim jak «dzieło literackie», «forma» czy «tworzywo», które na ogół ignorują sferę zapisu, całą materialną stronę literatury. Krytycy posługujący się definicjami wykluczającymi z obszaru krytycznej refleksji książkę i pismo, czyli jakże istotny w tym wypadku graficzno-przestrzenny aspekt dzieła, nie byli przygotowani na tego rodzaju zwielokrotniony przekaz. Wyjścia widzieliśmy dwa: albo wychodzimy z naszym trójksięgiem poza literaturę, albo trzeba ją odpowiednio zredefiniować, żeby znalazło się miejsce również dla takich książek. Ale wyjście poza literaturę oznaczało wkroczenie w obszar szeroko rozumianej «sztuki książki», czyli w konsekwencji oddalenie się od czytelnika. W naszym odczuciu natomiast *Oka-leczenie*¹¹⁴ zawsze było utworem literackim, tyle że wyrażonym w formie bardziej totalnej: w formie KSIĄŻKI, napisanej piśmem cokolwiek wielowymiarowym i zaprojektowanej od początku do końca przez autorów, a nie grafików książkowych pracujących na usługach wydawnictw. [...] *Tristram Shandy* Sterne’a, iluminowane poematy Blake’a, *Rzut kośćmi* Mallarmégo, *Finnegans Wake* Joyce’a, *Sto tysięcy miliardów wierszy* Queneau czy pudełkowe powieści Saporty i B.S. Johnsona – to dzieła wymykające się z krytycznoliterackiego opisu także ze względu na swe cechy materialne, z którymi teoretycy nie bardzo wiedzieli, co począć. Terminy «poezja wizualna» czy «poezja konkretna», ze względu na swój ograniczony zasięg i charakter, nie oddawały specyfiki i formalnego bogactwa takich tekstów. Równie nieadekwatne wydawały się pojęcia z pogranicza sztuk plastycznych i bibliofilstwa, takie jak «książka artystyczna», «piękna książka», «książka autorska», «konceptualna» czy po prostu «sztuka książki», które właściwie sytuowały dzieła wyrosłe z podobnego myślenia o słowie poza obszarem zainteresowań krytyków literackich i czytelników, a tym samym poza obszarem literatury. O pewnej części tak zwanych książek artystycznych można zresztą zasadnie powiedzieć, że są po prostu nierozpoznaną wcześniej

¹¹³ Wiersze Zenona Fajfera *Ars Poetica* oraz *Spoglądając przez Ozonową Dziurę* analizowałam też w innych artykułach. Niektóre z poniższych fragmentów stanowią ich zmodyfikowaną i skróconą wersję. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Hermeneutyka cyberpoematu? Kilka pytań o interpretację na marginesie utworu Zenona Fajfera «Ars poetica»*, „Perspektywy Kultury” 2011, nr 5 (2), s. 145-172; B. Bodzioch-Bryła, *Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie SPOD Zenona Fajfera i The Surprising Spiral Kena Feingolda*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. 55, z. 2 (110), s. 249-285.

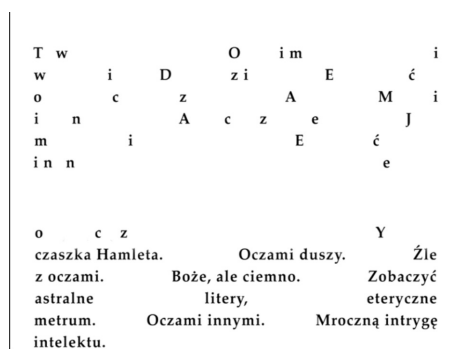
¹¹⁴ Mowa o pierwszej książce Fajfera i Bazarnik.

liberaturą, którą pora wyprowadzić z kolekcjonerskich gablot i galerii, natomiast pojęcie «książki artystycznej» zarezerwować raczej dla książek pozbawionych istotnego komponentu literackiego, bliższych instalacji czy rzeźbie. [...] Istotną zaletą terminu «liberatura» wydaje się to, że nie wykracza poza obszar literatury, tylko go rozszerza. Tym, co liberatura wnosi do literatury, tym, co ową mowę słów wzbogaca, jest swoista «mowa ciała»¹¹⁵.

Elektroniczną wersję utworu Zenona Fajfera *Ars poetica* również uznać można za utwór programowy. Już sam tytuł sugeruje podjęcie próby odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki poetyckiej¹¹⁶, a co istotne, owa próba wyartykułowana została za pomocą nowej formy, powstałej w wyniku zderzenia ze sobą sztuki słowa oraz nowoczesnych narzędzi do tworzenia przekazów multimedialnych.



Fot. 24. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
„ekran” pierwszy¹¹⁷



Fot. 25. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
przeobrażenia zachodzące
w obrębie ekranu pierwszego

¹¹⁵ K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do historii literatury (czyli o korekcie poczynionej za pomocą literówki)* <http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹¹⁶ Tytuł wiersza wpisuje się w cykl identycznie zatytułowanych utworów m.in. Leopolda Staffa, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Stanisława Grochowiaka, Czesława Miłosza i innych twórców, którzy podjęli się artystycznego zadania, by programowo wyznaczać drogę sztuce poetyckiej. Wiersz prezentuje się przed oczyma czytającego w sposób analogiczny do wcześniej omawianego *Traktatu ontologicznego*, dlatego proces jego przeobrażania się przed odbiorcą zostanie przeze mnie pominięty, przywołane zostaną natomiast jedynie kolejne „ekrany”.

¹¹⁷ Z. Fajfer, *Ars poetica*, wiersz zamieszczony na płycie *Primum Mobile*, [w:] tegoż, *dwadzieścia jeden liter/ ten letters*. Przypis odnosi się także do fot. 25-30.

TwOim i
wiDziEć
oczAMi
inAczeJ
miEć
inne

o c z Y
c H O d Ź
z o B a c Z
a l e
m O i M i
i

Fot. 26. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
ekran drugi

TwOim i
wiDziEć
oczAMi
inAczeJ
miEć
inne

o c z Y
c H O d Ź
z o B a c Z
a l e
m O i M i
i

Fot. 27. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
przeobrażenia zachodzące
w obrębie ekranu drugiego

T
w
o
i
m
i

o
c
z
a
m
i

Fot. 28. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
ekran trzeci

T
w
o
i
m
i

o
c
z
a
m
i

Fot. 29. Z. Fajfer, *Ars poetica*;
przeobrażenia zachodzące
w obrębie ekranu trzeciego

to

Fot. 30. Z. Fajfer, *Ars poetica*; ekran czwarty

Finałowe słowo staje się równocześnie wprowadzeniem do pierwszej frazy, inicjującego wiersz pytania retorycznego, które brzmi: „To wszystko?”. W tym też momencie lektura wiersza może rozpocząć się na nowo. W każdej chwili utwór można zatrzymać, stosując przycisk „Pause”, pojawiający się w miejscu wcześniej widniejącego przycisku „Start”; na ostatecznym etapie całość procesu można też cofnąć i – stosując przycisk „Rewind” – obejrzyć jego przemiany w odwrotnej kolejności. Widniejące w obrębie ostatniego ekranu finałowe słowo „to” stanowi również płynne przejście pomiędzy kolejnymi utworami, otwierając następny zamieszczony na płycie utwór, czyli analizowany wcześniej *Traktat ontologiczny*.

Łukasz Jeżyk, analizując poezję Fajfera (w szczególności tom *dwadzieścia jeden liter*), podkreśla wyraźny związek pomiędzy planem znaczeniowym i poziomem konstrukcyjnym utworu. Badacz zwraca uwagę na fakt, jak wielkie znaczenie dla procesu zrozumienia przekazów płynących z tych wierszy ma pojęcie ekranu. Termin ten pojawia się tu zresztą bardzo często, a dostrzec go można zarówno w warstwie strukturalnej poetyckich utworów liberackich i e-liberackich (w postaci ekranów stanowiących kolejne postaci przeobrażającego się wiersza), jak i w warstwie tekstowej, gdzie ekran pojawia się po prostu jako motyw (m.in. w wierszu *Ars poetica, Spoglądając przez Ozonową Dziurę* oraz w elektronicznej wersji tomu *Powieki*¹¹⁸: „na nowym ekranie/ obejrzą cię znów.”, „Z ekranu na inny ekran”, „...rozbiło ekran. Kto się poważy rozbić ekran?”, „Skrytobójczego ekranu majestat obrazić”, „Inny/ ekran: jestem widzem”, „biel łatanego ekranu”, „Na innym ekranie/ kochankowie odwróćni”, „Ekran/ się łąsi, oko wewnątrz oka./ Za ekranem jego druga żrenica”).

Jeżyk powołuje się też na Manovicha:

W zaprezentowanym przez Lva Manovicha historycznym skrócie dotyczącym miejsca ekranu w komunikacji kulturowej pojawia się porządkująca typologia: «Typ ekranu interaktywnego jest podtypem ekranu czasu rzeczywistego, będącego podtypem ekranu dynamicznego, który z kolei jest podtypem ekranu klasycznego»¹¹⁹. Fajfer znosi jednak propozycję typologiczną Manovicha i dostarcza dowodów na możliwość istnienia ekranu interaktywnego reprezentowanego przez drukowaną, kodeksową postać książki. Ironicznie odwraca historyczne porządki przynależne mediom, aby otworzyć oczy na ich partnerstwo – kulturowe ciągłości i podobieństwa. Jego spojrzenie na medium jest pozornie błędne, ale ten błąd dostarczać może nowego spojrzenia na historię i teorię literatury. Fajfer charakteryzuje kulturę druku, uruchamiając (a nie otwierając) słownik terminologii medialnej; kulturę mediów cyfrowych, doświadczenie wizualności na ekranie komputera określa zaś przez wskazanie kontynuacji w odniesieniu do tradycji kodeksowej postaci książki. Tak obserwowane, przeglądające się w sobie interfejsy okazują się bardziej elastyczne aniżeli są w rzeczywistości. Warto przyjrzeć się w tym miejscu dwóm twierdzeniom Manovicha poświęconym ekranowi:

«Ekran zniknął [...]» Ale już na kolejnej stronie pojawia się konkluzja zupełnie – może się wydawać – odwrotna: «Żyjemy w społeczeństwie ekranów. Ekranu są wszędzie».

¹¹⁸ Stanie się on przedmiotem rozważań w następnym podrozdziale.

¹¹⁹ Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć...*, dz. cyt., s. 183.

Przeciwstawne twierdzenia [...] okazują się tylko pozornie sprzeczne. Ekranu są bowiem rzeczywiście wszędzie, ale nie wszędzie się je dostrzega; stąd niemożliwość zrozumienia norm komunikacji kulturowej, bo jeśli nie widzi się ekranu, nie widać znaczenia przejścia z ekranu na inny ekran. Nauka, jaką można odkryć w *Dwudziestu jeden literach* Fajfera, sprowadza się do karcącego przykazania: nie bądź niedowiarkiem, lecz podejrzliwie spoglądającym. *Dwadzieścia jeden liter* odsłania więc korzyści wynikające z przekroczenia tradycyjnego wyobrażenia o literaturze. Fajfer zdaje się podpowiadać, że literatura nie zawiera się wyłącznie w dyskursie retorycznym, że nie można jej sprowadzić do języka, a już na pewno nie do monopolu jednego, dominującego systemu znaków. Dlatego dokonuje się na oczach czytelnika, użytkownika, widza przejście z ekranu klasycznego na inny ekran – nowy, dynamiczny. Ekran jest zatem kategorią, która pozwala odświeżyć spojrzenie na literaturę¹²⁰.

Fajfer nad wyraz ostrożnie eksploatuje możliwości oferowane przez hipertekstowe medium, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideą zawartą w jego poezji. Wiersz *Ars poetica* (w odróżnieniu np. od wierszy cybernetycznych czy powieści hipertekstowych) stanowi całość wyraźnie ograniczoną, „dziejącą się” za każdym razem tak samo. Jest przestrzenny, choć w zupełnie inny sposób, bardziej – można by rzec – w głąb samego siebie lub pomiędzy kolejnymi poziomami (odsłonami, ekranami) tego samego tekstu niż między różnymi – współtworzącymi go – tekstami. Nie ma zresztą w tym utworze odnośników pomiędzy kolejnymi jego poziomami (ekranami); odczytywać je można – wbrew pozorom – zgodnie z linearnym następstwem kolejnych odsłon. Kwestii tej nie należy jednak pojmować w kategoriach braku, gdyż zabieg ten zastosowany został przez autora celowo, a tak właśnie pomyślana struktura idzie w parze z ideą zawartą w wierszu, a nawet – można by rzec – owej idei została podporządkowana. „Na nowym ekranie obejrzą cię znów” – pisze Fajfer i konsekwentnie rozpoczyna uruchamianie kolejnych (nowych) ekranów, pokazując czytelnikowi, w jaki sposób może on zobaczyć (odczytać) dzieło w wersji pierwotnej¹²¹, a następnie rozszerzonej o ekran drugi, trzeci, po czym ewentualnie wrócić do początku, oglądając każdą kolejną fazę przemian utworu w wersji „od tyłu” (jak już wspomniano – wyposażony on został w pojawiający się w finale przycisk „Rewind”). Każda kolejna „odsłona” zmienia sens wiersza, znacząco go rozszerzając i zwracając uwagę na aspekt nowy, nieobecny w wersji poprzedzającej.

Zastanowiwszy się nad logiką zastosowanych przez autora zabiegów strukturalno-znaczeniowych, dojść można do wniosku, iż rości on sobie pretensje, by w procesie odbioru poezji aktywizowane były dwa zmysły: słuch (tekst wiersza

¹²⁰ Tamże, s. 183-184.

¹²¹ Mając jednocześnie świadomość, iż pojęcie „wersja pierwotna” jest wysoce nieodpowiednie, gdyż w przypadku *Ars poetica* nie istnieją kolejne wersje, lecz raczej przecinające i nakładające się poziomy odczytań dzieła.

istniejący w wersji zwerbalizowanej – tomik przeznaczony do [np. głośnego] odczytywania¹²²) oraz wzrok (utwór w widzialny sposób przeobrażający się przed oczyma czytającego); istotne okazuje się tu nie tylko brzmienie tekstu (rozumiane jako nośnik znaczenia, jak miało to miejsce w przypadku tradycyjnej postaci utworu literackiego zapisanego na kartce papieru, gdzie znaczenie papierowego nośnika ograniczone było do funkcji prostego środka rejestracji, przenoszącego sensy), lecz także jego wygląd, „stawanie się” możliwe do obejrzenia na ekranie monitora. Fajfer zapowiada: „Eksplodują ómysłów/ i na nowym ekranie/ obejrzą cię znów. Yoricku,/ czaszka Hamleta. Oczami duszy”, niejako odwracając (lub udwuznaczniając) przywołaną z kart dramatu Szekspira scenę¹²³. Cały zresztą wiersz naszpikowany został wyrażeniami sygnującymi proces widzenia („Obejrzą cię znów”, „Oczami duszy”), a także zaburzeń widzenia, wynikających nie tylko z przyczyn i warunków zewnętrznych („Żle/ z oczami”, „Boże, ale ciemno”, „Mroczną intrygę...”), lecz przede wszystkim poczucia wewnętrznego ograniczenia („Zobaczyć/ astralne litery...”, „Oczami innych”, „Twoimi widzieć oczami, inaczej”, „mieć inne oczy”, „chodź zobacz ale moimi”, „Twoimi oczami to”). Łukasz Jeżyk stwierdza, iż

Problem niedostrzeżenia czy niewyraźnego widzenia bierze się z konieczności podjęcia wyzwania odpowiedzi na domyślny, potencjalny, dopiero możliwy charakter rzeczywistości językowej. Wirtualność jako cecha języka roztacza przed czytelnikiem obszar gry podejrzeń, która zaciemnia albo zniekształca postrzeganie i rozumienie. [...] Wezwaniu figury boskiej obecności, skardze, zwątpieniu i obawie przed ślepotą towarzyszy pragnienie i wiara w widoczny błysk objawienia. Ciemność, która – zagrażając widzeniu i rozumieniu – zachodzi na tekst, wytwarza figury niemożliwości i prowadzi na oślep w stronę interpretacyjnego agnostycyzmu. To, co objawia się w tekście jako eteryczne, opalizujące, odsłania się w powtórzeniu. Ponownemu, ożywczemu spojrzeniu, repetycji towarzyszy tutaj wiara w rewelację. Jednak rewelacja w postrzeganiu tekstu bierze się wprost z tego, co stanowi istotę powtórzenia, czyli z różnicy. Spojrzeć «oczami innymi» to – można przypuszczać – spojrzeć na papier tak, jak spogląda się na cyfrowy ekran. Warto [...] zauważyć, że obecna jest w *dwudziestu jeden literach*, wpisana w lekturę, opartą na spojrzeniu, wiarę obietnica, zapowiedź dostrzeżenia w powtórzeniu: «na nowym ekranie/ obejrzą cię znów». Spojrzenie ustanawia tutaj bowiem nowa obecność podmiotu¹²⁴.

¹²² Zarówno płyta *Primum Mobile*, jak i płyta towarzysząca tomowi *Powieki* stanowią elektroniczne wersje towarzyszące papierowym tomikom.

¹²³ Chodzi o fragment utworu, w którym poeta odwraca bieg wydarzeń albo wpisuje w ów bieg własną historię. Kreśli w ten sposób nie obraz Hamleta trzymającego czaszkę błazna, inspirowaną go do rozważań na temat sensu życia i przemijania, lecz wizerunek Yoricka – błazna – spoglądającego na czaszkę Hamleta. Analizowałam ten problem w przywoływanym już szkicu *Hermeneutyka...*, dz. cyt.

¹²⁴ Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć...*, dz. cyt., s. 184.

H.-G. Gadamer zauważa, iż

skoro «w rzeczywistym procesie mówienia sam język znika całkowicie za tym, co za każdym razem jest w nim powiedziane»¹²⁵, literatura zaś jest inscenizacją prawdziwej mowy, to lektura tekstu literackiego przypomina słuchanie: «Prawdziwym bytem języka jest to, co absorbuje nas, gdy go słyszymy – to, co powiedziane»¹²⁶. «Doświadczenie czytania dane cierpliwemu czytelnikowi» na tym ma właśnie polegać, by czytelnik, nie spiesząc się, «wciąż na nowo próbował usłyszeć [...] prawdziwe słowo» poety¹²⁷. Lektura [...] wspiera się [...] na uważnym wsłuchiwaniu się w uobecniającą się mowę poety, który zaprasza do rozmowy¹²⁸.

Fajfer utworem *Ars poetica* przeczy rozpoznaniom Gadamera. Wiersz poety przestaje być jedynie „inscenizacją prawdziwej mowy”, jego lektura przestaje „przypominać słuchanie”, a zaczyna przypominać również widzenie, staje się równoznaczna z widzeniem. „Prawdziwym bytem języka” zaczyna być nie to, „co absorbuje nas, gdy go słyszymy – to, co powiedziane”¹²⁹, lecz suma tego, co powiedziane, oraz tego, co zobaczone, ujrane. Doświadczenie czytania dane czytelnikowi przestaje polegać na tym, by móc, nie spiesząc się, „wciąż na nowo [...] usłyszeć [...] prawdziwe słowo” poety¹³⁰, lecz na wspomnianym już sumowaniu tego, co słyszalne i tego, co możliwe do zobaczenia. Poeta, jak się okazuje, przestaje wyłącznie „zapraszać do rozmowy”, a zaczyna zapraszać także i do obejrzenia tekstu. Bez uznania tej współistotności lektura tekstu staje się spłaszczona, niepełna. Tekst Fajfera rozpada się na kilka wariantów odczytań, niesprowadzalnych do wspólnego mianownika, wynikającego z redukcji różnic, gdyż właśnie na różnicach polega inność każdego kolejnego odczytania.

Zagadnienia: rola ekranów w poezji, poziomy odczytań utworu, lektura „inscenizacją widzenia”.



¹²⁵ H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52.

¹²⁶ Tamże, s. 53.

¹²⁷ H.-G. Gadamer, *Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana Atemkristall (1986)* [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1988, s. 160.

¹²⁸ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 187.

¹²⁹ H.-G. Gadamer, *Człowiek i język...*, dz. cyt., s. 53.

¹³⁰ H.-G. Gadamer, *Kim jestem...*, dz. cyt., s. 160.

3 Sonetrix, czyli gry z przestrzenią i czasem. Z. Fajfer, *Powieki*

W roku 2013 Zenon Fajfer opublikował tomik *Powieki*¹³¹, zawierający oprócz wersji papierowej płytę CD z elektroniczną odmianą tekstu. Gdyby zechcieć porównać to literackie przedsięwzięcie z opisywanym wcześniej tomem *dwadzieścia jeden liter*, wzbogaconym o płytę *Primum Mobile*, zauważyć należałoby, że mamy tu do czynienia z zasadniczą różnicą. E-liberatura reprezentowana przez *Powieki* jest w pełni interaktywna. Książka – jak wspomniano – ma dwie formy: tradycyjną (papierową) oraz widzialną – ukazującą się na ekranie; tekst na płycie nie stanowi jednak powtórzenia wersji papierowej. Jak określa to autor w jednym z wywiadów¹³², poprzez wersję tradycyjną zyskujemy ogląd tomików z zewnątrz, dzięki płycie natomiast – od środka. Wspomniane wersje są komplementarne, jedna bez drugiej nie mogłaby istnieć, mamy tu bowiem do czynienia z dopełnianiem się materialnego i niematerialnego, widzialnego i niewidzialnego, przemijania, czasu, „bezczasu”. Pomiędzy tymi istotnymi dla poety kategoriami – przeciwstawnymi, ale też silnie wiążącymi się ze sobą – znajduje się czytelnik¹³³. Warto zauważyć, że poeta porusza się również pomiędzy językami, gdyż w obrębie utworów pojawiają się wyrażenia anglojęzyczne, co sprawia wrażenie, jak gdyby Fajfer poszukiwał dodatkowych znaczeń lub też różnicował znaczenia, balansując pomiędzy językami.

X

Kolana ugnij jesteś
ojcem
niebowlęcia i matką
taka ekstradycja nie
rozumiesz your majesty
opuścisz pałac aby dotknąć absolutu
lekko i skocznie tu katoda a
anoda kiedyś tam

Fot. 32. Z. Fajfer, *Powieki*¹³⁴

¹³¹ Z. Fajfer, *Powieki*, Szczecin 2013.

¹³² Por. Rozmowa Konrada Wojtyły z Zenonem Fajferem, <http://radioszczecin.pl/index.php?idp=172&idx=1711> [dostęp: 10.10.2013].

¹³³ Na podstawie powyższej rozmowy.

¹³⁴ Z. Fajfer, *Powieki*..., dz. cyt.

Już samo graficzne zorganizowanie utworu wskazuje na pewien rodzaj gry pomiędzy tym, co widzialne a tym, co niewidzialne (pogrubiłone, uwypuklone litery same tworzą osobny przekaz, układając się w zapis widzialny. Gdzieniedzie rozmieszczone zostały „furtki” służące do wejścia w głąb tekstu, umożliwiające przemieszczanie się pomiędzy zawartymi w tomie utworami i ich poziomami). Czytelnik, który najpierw będzie miał do czynienia z wersją drukowaną, a dopiero później elektroniczną, zorientuje się, że całość może współtworzyć zaskakujące przestrzenie¹³⁵.

```

l d z
N a u k a
l c H o n Ę G O i a
l n s t r u k C j a
C i E m n o
o D
ś W l a t ł A
J u ż
a n i
k R o K u
A n i
t a k
a n i
k O c h A n i e
L u S k a N i e
A r o m a t u
s M a k u
k o l o r u
t t d

```

Fot. 33. Z. Fajfer, *Powieki*¹³⁷

```

l d z
Nauka
liniGO
cHoDzenia
Instrukcja
CIEmno
oD
śWiatłA
Już
ani
kRoKu
Ani
tak
ani
kOchAnie
LuSkNie
Aromatu
sMaku
koloru
ttd

```

Fot. 34. Z. Fajfer, *Powieki*

Dla Fajfera ważna jest temporalność – czas (ów aspekt „czasowości” podkreśla zresztą sam tytuł tomu, otwarty na grę słowotwórczą: *Powieki*, ale i *Po-wie-ki*), ale nie sposób nie zauważyć również wagi przestrzeni, czasoprzestrzenności. Konstrukcja wykreowanej całości jest więc wielowarstwowa, a sam autor mówi w odniesieniu do *Powiek* o tekstach „wielopiętrowych”, gdyż każdy z wierszy składa się z kilku pięter tekstu: warstwy widzialnej oraz kilku warstw niewidzialnych, które czytelnik może poznawać w dowolnej kolejności, według własnego uznania (utwory można czytać na wiele sposobów). Czytelnik współkształtuje tekst w akcie indywidualnej lektury i właśnie od jego aktywności zależy ostateczny jego kształt (np. od decyzji, czy z poziomu zewnętrznego zdecyduje się wejść w głąb, czy też będzie wolał pozostać na „powierzchni”). Czytelnik dla artysty to zresztą partner, nie tylko jeśli chodzi o sposób przemierzania, percypowania utworów, lecz również w sposobie ich interpretacji. Prawo odbiorcy jest tu więc szalenie szerokie. Fajfer podkreśla, że interpretacyjna otwartość stanowi jedną z podstawowych cech literatury, a literatura jednowymiarowa nie ma jego zdaniem sensu¹³⁷.

¹³⁵ Na podstawie: rozmowa Konrada Wojtyły z Zenonem Fajferem.

¹³⁶ Z. Fajfer, *Powieki*..., dz. cyt. Przypis odnosi się także do fot. 34-40.

¹³⁷ Na podstawie: rozmowa Konrada Wojtyły z Zenonem Fajferem.

A
 rzuć
 coś
 harfom
 i
 w
 ucho
 mikroba

Fot. 35. Z. Fajfer, *Powieki*

A
 rzuć
 coś
 harfom
 i
 w
 ucho
 mikroba

Fot. 36. Z. Fajfer, *Powieki*

Tomik *Powieki* dowodzi, że coś, co najczęściej pełni rolę neutralnego nośnika tekstu, dla pisarza może stać się przestrzenią, którą można kształtować w dowolny, indywidualny sposób. Poeta inscenizuje więc własny tekst, w obrębie którego zaczyna komunikować również poprzez przestrzeń, okazującą się tak samo istotną jak słowo. Wszystko jest tutaj ze sobą ściśle splecione i wzajemnie się warunkuje¹³⁸.

U
 c
 H
 o

Fot. 37. Z. Fajfer, *Powieki*

UpuSzczA
 c/AstkO
 HAlo
 odsŁanlaSz

Fot. 38. Z. Fajfer, *Powieki*

siądziesz, potem ulegniemy. Słowa zbyt czyste, zbyt arogancko
 łątują. *Idźmy*. Ale skąd ta kelnerka. Okna
 otelu Ankizes, lekko ocienione,
 mijamy dzięki stragan. Ładny a buz, niedrogo. I a tłas. Sam zapach.

Fot. 39. Z. Fajfer, *Powieki*

¹³⁸ Tamże.

(.)

Usiądziesz, potem ulegniemy. Słowa zbyt czyste, zbyt arogancko
 całują. *Idźmy*. Ale skąd ta kelnerka. Okna
 Hotelu Ankizes, lekko ocienione,
 omijamy dziki stragan. Ładny arbuz, niedrogo. I atlas. Sam zapach.

Fot. 40. Z. Fajfer, *Powieki*

Zagadnienia: interaktywność poezji, hipertekstowość poezji.



4 Poezja cybernetyczna Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego

„co ja tu oszczędzam
 w formie,
 szczupły jak ja?
 Patron chromu,
 Nieorganiczny święty”.

[Łukasz Podgórnego, ss 2; *Noce i pętla*¹³⁹]

Boris W. Biriukow i Jefim S. Geller¹⁴⁰ już w 1973 roku, podkreślając wzrastające znaczenie nauk cybernetycznych w obszarze humanistyki, pisali:

Przenikanie cybernetyki do różnych dziedzin ludzkiego życia uwidacznia się jako przemożna tendencja do stopniowego zastępowania pracy fizycznej i umysłowej [...] pracą «intelektualno-maszynową» – pracą, która jest jakby syntezą możliwości ludzkiego intelektu i analityczno-informacyjnych «zdolności» maszyny. Sytuacja ta w coraz większym stopniu będzie [...] wpływać na całą sferę ludzkiej kultury.

¹³⁹ Ł. Podgórnego, ss 2, [w:] tegoż, *Noce...*, dz. cyt., s. 34, online: http://issuu.com/korporacja_ha-art/docs/lukasz_podgorni_noce_i_petle [dostęp: 15.10.2013].

¹⁴⁰ B.W. Biriukow, J.S. Geller, *Cybernetyka w naukach humanistycznych*, tłum. J. Sarna, Wrocław 1983, s. 323.

Poletajew dodaje:

Maszynie nie da się niczego przekazać przy pomocy «aluzji», półsłówek czy niedopowiedzeń. Maszyna nie znosi sprzeczności, nawet takich, które nie są widoczne. Nie rozumie ona pojęć mglistych i niewyraźnych. Współpracując z maszyną, trzeba wszystko przemyśleć do końca, bez błędów i bez pomyłek. Maszyna zmusza człowieka do tego, by był [...] prawdziwym, ścisłym, precyzyjnym i gotowym do przyjęcia każdej, czasem nieoczekiwanej i gorzkiej prawdy. Stopniowo staje się to szkołą myślenia i zachowania się. Już dzisiaj, a z pewnością jutro, umiejętność posługiwania się elektroniczną maszyną cyfrową stanie się elementem kultury wykształconego człowieka. Wymagać się będzie znajomości sztucznych języków maszyn [...] i umiejętności skutecznego posługiwania się nimi bez odwoływania się do zwrotów eliptycznych, emocjonalnej argumentacji i upiększeń estetycznych. Wymagać się będzie umiejętności przekonywającego myślenia. W istocie rzeczy będzie to oznaczać zwiększenie roli myślenia matematycznego w porównaniu z myśleniem poetyckim¹⁴¹.

Na podstawie obserwacji przejawów współczesnych praktyk literackich (i szerzej – artystycznych) stwierdzić można, że znacznie przerosły one powyższe prognozy, przywoływani powyżej badacze zajmujący się cybernetyką nie przewidzieli bowiem, że skoligacenie cybernetyki i literatury pięknej nie tylko nie doprowadzi do wzmocnienia myślenia matematycznego w stosunku do myślenia poetyckiego, ale przeciwnie – zaowocuje rozkwitem twórczości poetyckiej wprost ze sprzężenia tego wyrastającej.

Wspomniani badacze wiążą wykorzystanie cybernetyki w naukach humanistycznych głównie z metodami jakościowymi i opisowymi badań nad kulturą¹⁴². Podkreślają również znaczenie nauk strukturalno-cybernetycznych dla semiotyki kultury, a także dla nauk społecznych. Tymczasem spowinowacenie się kultury (literatury) i cybernetyki daje efekt artystyczny/poetycki, generując twórczość literacką.

Urszula Pawlicka zauważa, że termin poezja cybernetyczna jest często wykorzystywany dla opisu wszelkiego typu utworów poetyckich bazujących na nośnikach nowomediálních. Często też bywa przez badaczy traktowany wymiennie z określeniami diagnozującymi wszelkie związki poezji z nowymi mediami.

Wprowadzony termin *digital poetry* okazuje się [...] pojęciem-workiem, do którego trafiają wszelkie działania łączące poezję z nowymi mediami. Funkcjonują także inne terminy używane synonimicznie, jak *e-poetry* (poezja elektroniczna), *cyberpoetry* (poezja cybernetyczna) i *computer poetry* (poezja komputerowa). Nadużyciem jest wymiennosc terminów *digital poetry* i *cyberpoetry* – można powiedzieć, że każda poezja cybernetyczna jest poezją cyfrową, nie każda jednak poezja cyfrowa jest poezją cybernetyczną. Cyberpoezja [...] jest zatem pewnym gatunkiem, silnie skontekstualizowanym (odwołuje się do teorii cybernetyki

¹⁴¹ I.A. Poletajew, *Człowiek w mirie buduszczezo*, [w:] *Tocznyje metody w issledowanijach kultury i iskusstwa (Materiały k simpoziumu)*, cz. 1, Moskwa 1971. Cyt. za: B.W. Biriukow, J.S. Geller, *Cybernetyka...*, dz. cyt. s. 323.

¹⁴² Tamże, s. 337.

i tym samym porusza zagadnienia związane z mechanizacją człowieka i automatyzacją tekstu) i uwytatniającym szczególnie kategorię autora-cyborga, wchodzącego w relację z komputerem¹⁴³.

Pawlicka zwraca również uwagę na bogactwo ujęć terminologicznych pojawiających się dla opisu literatury przekształconej przez nowe nośniki w zagranicznych tekstach naukowych: „Gendolla i Schäfer wymieniają najważniejsze pojęcia związane z nowymi mediami: *hypertext and hyperfiction* (m.in. Bolter i Landow); *E-poetry* (Glazier); *cybertext* i *ergodic literature* (Aerseth); *interfictions* (Simanowski); *Literature in electronic space* (Heibach); *electronic literature* (Hayles); *digital literature* (Simanowski; Wardrip-Fruin), po czym sami dodają własne określenie: *net literature*¹⁴⁴.

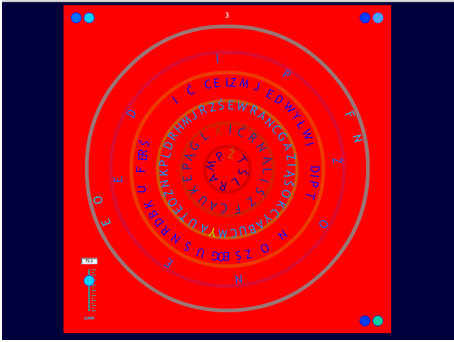
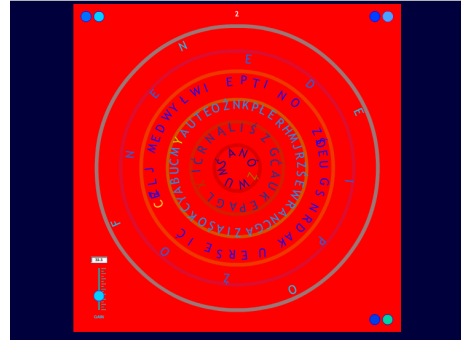
Małgorzata Dawidek Gryglicka istotę cyberpoezji charakteryzuje następująco:

Cyberpoezja, którą tworzą Bromboszcz i Podgórn, to zjawisko z pogranicza literatury, nowych mediów, sztuk wizualnych i muzyki. Teoretycy genezę tego fenomenu odnajdują w cybernetyce, gałęzi nauki badającej systemy sterowania i zapoczątkowanej przez amerykańskiego matematyka Norberta Wienera. [...] Cybernetyka – jako nauka interdyscyplinarna, oparta na przetwarzaniu i przekazie informacji, na analizie oraz poszukiwaniu analogii pomiędzy maszynami, organizmami żywymi a strukturami społecznymi – stała się matrycą założeń cyberpoezji. Centralne dla cybernetyki pojęcie «pętli», odnoszące się do repetycyjnego pojawiania się określonego układu elementów lub ciągu aktywności, jest kluczowym i najczęstszym modelem, według którego powstają utwory cyberpoetyckie. Konstruowane są one zazwyczaj według określonego algorytmu, który przewiduje ruch detali tekstu, następujący najczęściej w odpowiedzi na interakcję odbiorcy. Skoncentrowane na strukturze nadrzędnej lub równej wobec treści prace cyberpoetów mogą formalnie przywoływać utwory pisarzy z kręgu Oulipo, o których konstrukcji decydowały założone wcześniej metrum i struktura. Modularność, która nie jest obca sztukom wizualnym [...], stała się również właściwością prac cyberpoetyckich. I choć już wcześniej w operującej tekstem sztuce polskiej pojawiały się prace powstałe na zasadach zbliżonych do opisanych (na przykład u Bruszewskiego czy Żuka Piwkowskiego), to najnowsze odsłony cyberpoezji, przybierającej rozmiary niezależnego zjawiska artystycznego, niewątpliwie są warte uwagi. Na działania cyberpoetów należy spojrzeć w kontekście badań współczesnego tekstu interaktywnego. [...] W dziełach tych artystów pojawiają się elementy wokalne (monorecytacje autorów), muzyka usterek, mariaż szumów i informacji (które w przekazie sytuują się na równoważnych pozycjach), a także operacje montażowe przeprowadzane na żywo podczas tak zwanych koncertów (polegające na łączeniu obrazu ruchomego z tekstem i dźwiękiem)¹⁴⁵.

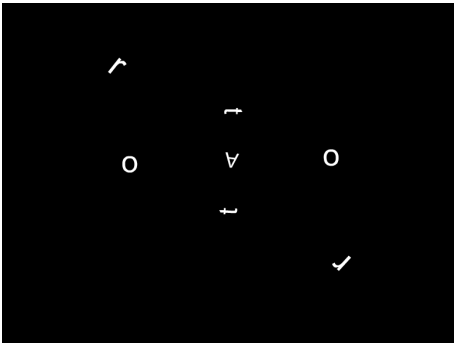
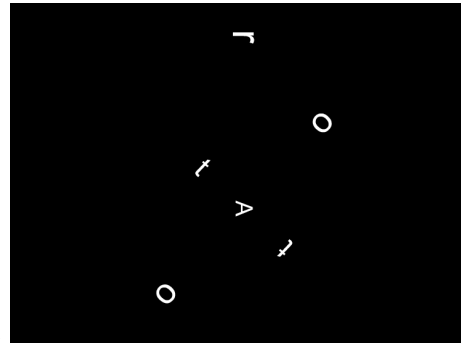
¹⁴³ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 32-33.

¹⁴⁴ Tamże, s. 33.

¹⁴⁵ M. Dawidek Gryglicka, *Historia...*, dz. cyt., s. 689-690.

Fot. 41. R. Bromboszcz, *Wiruletki*¹⁴⁶Fot. 42. R. Bromboszcz, *Wiruletki*¹⁴⁷

Poezja wykorzystująca nowe nośniki jest tworem wciąż rozwijającym się – chciałoby się rzec: mutującym – trudno więc opisywać ją z naukowego dystansu, zamykając kategoryzację gatunkową. O niesłychanej żywotności tematu świadczyć może choćby fragment informacji zamieszczonej na plakacie promującym festiwal Ha!wanguardia 2012: „Podczas **Nocy Poezji Cyfrowej** zaprezentowana zostanie poezja generatywna Romana Bromboszcza, usterkowa Łukasza Podgórnego, poezja kodu Jakuba Jagiełły, animacyjna Katarzyny Giełżyńskiej, algorytmiczna Leszka Onaka, glitchowa¹⁴⁸ Piotra Pudziana Płucienniczaka i emanacyjna Zenona Fajfera¹⁴⁹”.

Fot. 43. R. Bromboszcz, *Rotator*¹⁵⁰Fot. 44. R. Bromboszcz, *Rotator*¹⁵¹

¹⁴⁶ Źródło: oficjalna strona Romana Bromboszcza, <http://bromboxy.proarte.net.pl/> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ *Glitch* (z ang. krótkotrwałe zakłócenie, błąd, niespodziewana awaria).

¹⁴⁹ <http://ha.art.pl/wiadomosci/2553-hawangarda-2012.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁵⁰ Źródło: oficjalna strona Romana Bromboszcza.

¹⁵¹ Tamże.

Zarówno badacze opisujący poezję cybernetyczną, jak i jej inicjatorzy, zgodnie podkreślają wieloskładnikowość leżącą u podnóża istnienia zjawiska. Urszula Pawlicka pisze:

Poezja cybernetyczna badana pod kątem semiotycznym ujawnia swój charakter semiotyczny i wieloskładnikowy. Przekaz cybernetyczny posługuje się językiem różnorodnym, syntezą muzyczno-barwno-tekstowo-ruchową. Poezja cyfrowa jest polipoezją, definiowaną przez Romana Bromboszcza następująco: «Polipoezja to neologizm. Potrzebny, bo określający zachodzące relacje i mające ewidencję empiryczną procesy. Polipoezja jest szeroką perspektywą tworzenia. Poza tym, co zwykle się umieszczać w tomikach, polipoezja wykorzystuje pozaksiążkowe formy (obraz, obraz ruchomy, dźwięk, interaktywność). Polipoezja nie neguje literatury. Korzysta z niej, lokując się wewnątrz i na zewnątrz jej języka. Demontując tę opozycję, używa właściwych nowym mediom cech, takich jak: przestrzenność, czasowość, sprzężenie zwrotne. Poza polipoezją cechy te redukowane są do tła percypowanych doznań»¹⁵². Opieranie się na różnych znakach semiotycznych generuje także inną estetykę – złącza¹⁵³. Utwór cybernetyczny atakuje dźwiękiem, obrazem i słowem, przypominając tym samym zjawisko multitaskingu i wytwarzając w efekcie poczucie zagrożenia, halucynacji czy stymulacji¹⁵⁴.

T
O
M
E

Fot. 45. R. Bromboszcz, *To Tem*¹⁵⁵

T
T^o
T
M T
T
T
E

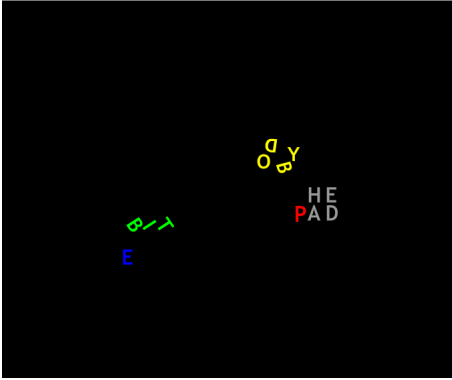
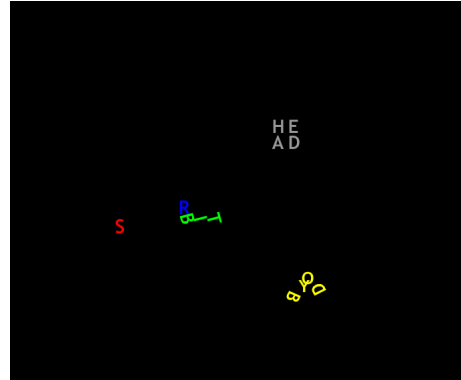
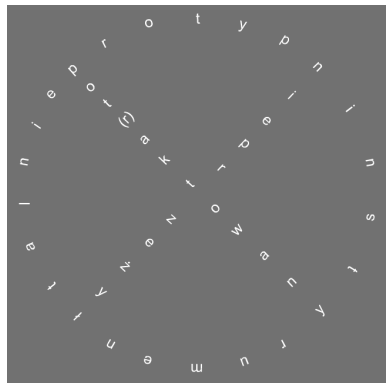
Fot. 46. R. Bromboszcz, *To Tem*

¹⁵² R. Bromboszcz, *Polipoezja*, <http://perfokarta.net/teoria/polipoezja.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁵³ R. Bromboszcz, *Estetyka złącza. O pewnym fantazmacie*, <http://perfokarta.net/teoria/estetyka.zlacz...o.pewnym.fantazmacie.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁵⁴ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 53-54.

¹⁵⁵ Źródło: oficjalna strona Romana Bromboszcza. Przypis ten odnosi się także do fot. 46-49.

Fot. 47. R. Bromboszcz, *modular_dj*Fot. 48. R. Bromboszcz, *modular_dj*Fot. 49. R. Bromboszcz, *prototyp_02*

Takie cechy, jak silna multisensoryczność, synestezyjność, a przede wszystkim wynikająca z nich dynamiczna zmienność wierszy cybernetycznych, są powodem zauważalnych trudności recepcyjnych, w konsekwencji doprowadzających do tego, że poezja cybernetyczna rzadko jest czytana, zwykle natomiast traktowana bywa jako rodzaj eksperymentu artystycznego. Trudności dodatkowo podsyca fakt częstego lokowania się poezji cybernetycznej blisko net artu – sztuki sieci¹⁵⁶. Co interesujące, świadomi wspomnianych problemów recepcyjnych są i badacze (dodajmy – zajmujący się nowymi mediami!), i sami autorzy. Np. Mariusz Pisarski w recenzji jednego z tomików R. Bromboszcza, zamieszczonej na stronach wortalu *Techsty/Literatura i nowe media*,

¹⁵⁶ Np. na stronie internetowej Romana Bromboszcza z linkiem zatytułowanym „poezja” sąsiaduje link „net art”. Por. <http://www.roman.bromboszcz.perfokarta.net/> [dostęp: 10.10.2013].

dzieli się z czytelnikiem następującą obawą: „Pojawią się tacy, co powiedzą, że Bromboszcz tym razem przegiął, że się zagalopował i nikt oprócz Uli Pawlickiej nie jest go w stanie zrozumieć. Może i tak, ale w tym szaleństwie jest metoda!”¹⁵⁷. Natomiast utrzymana w żartobliwym tonie notka Szczepana Kopyta zamieszczona na okładce tomiku Łukasza Podgórnego *Noce i pętle* brzmi następująco:

Fani teorii literackich, historycy literatury (i inni z nastawieniem pro-) mogą mieć z tą książką całą masę roboty. Miłośnikom poezji mogę polecić ją na przechadzkę po parku tylko przy porywistym wietrze i ostrzeżeniu przed gradobiciem. Technosympatyków uprzedzam: książka jest całkowicie analogowa! Nie świeci! Chciałbym po prostu, na ile to możliwe, uchronić czytelników przed uprzedzoną lekturą, mimo że zadanie tekstów na okładkach jest z reguły wprost przeciwne. Otwórz i utwórz się¹⁵⁸.

Wspomnianą bliskość poezji cybernetycznej Romana Bromboszcza i net artu widać wyraźnie np. w przypadku jednego z najnowszych utworów poety, pod tajemniczo brzmiącym tytułem *Res e gaard. Heide art kirke gger*, który – jak się okazuje po podjęciu interakcji z pracą – stanowi rodzaj anagramu (powstałego na skutek połączenia nazwisk Sørensa Kierkegaarda, Martina Heideggera i Jeana-Paula Sartre’a), będącego istotną wskazówką, wyjaśniającą zawartość części graficznej.



Fot. 50. R. Bromboszcz, *Res e gaard. Heide art kirke gger*¹⁵⁹

¹⁵⁷ M. Pisarski, *GIMN857YK8 M04GU: czyli pięć filarów dzieła anty-okolicznościowego na przykładzie 918-578 Romana Bromboszcza*; http://techsty.art.pl/aktualnosci/2013/broboszcz_piasta.html [dostęp: 10.10.2013].

¹⁵⁸ Por. Ł. Podgórn, *Noce i pętle...*, dz. cyt.

¹⁵⁹ Źródło grafiki: <http://bromboxy.proarte.net.pl/k-h-s/> [dostęp: 24.11.2013].



Fot. 51. R. Bromboszcz, *Res e gaard. Heide art kirke gger*¹⁶⁰

Praca stanowi rodzaj quasi-mozaiki – puzzli powstałych poprzez nałożenie na siebie znanych portretów trzech wielkich filozofów egzystencjalistów. Dziełu towarzyszy notka zawierająca wskazówki interpretacyjne, w obrębie których uwagę zwracają takie kategorie, jak „ukryte podobieństwo”, „powtórzenie”, „pętla” („repetytywne, pętlo-podobne dociekanie o pojęciach i obrazie”)¹⁶¹.



Zagadnienia: cybernetyka w naukach humanistycznych, skłócenie cybernetyki i literatury, poezja cybernetyczna, wiersze konstruowane według algorytmu, cyberpoezja jako zjawisko z pogranicza literatury, nowych mediów, sztuk wizualnych i muzyki, wieloskładnikowość i multisensoryczność poezji cybernetycznej, poezja cybernetyczna a net art.

5 Pomiędzy literaturą a grą

Do najnowszych projektów literacko-nowomediálních, które traktować należy chyba jednak bardziej w kategoriach literackiej zabawy, gry czy też paraliteratury niż strictly literatury, zaliczyć można niektóre z prac zaprezentowanych

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ Tamże.

podczas kolejnych edycji festiwalu Ha!wangarda¹⁶², np. projekt Piotra Puldziana Płucienniczaka *Złe słowa*¹⁶³. Autor w swoim pomysłe wykorzystał schemat popularnej gry *Angry Birds*¹⁶⁴. W projekcie literackim zachował kształty tytułowych Angry Birds, jednak najważniejsze ikony, przedstawiające tytułowe ptaki, zastąpił „figurą” Angry Words, które stanowią trzy wulgarne słowa. W miejsce Świń, które w pierwowzorze gracz ma za zadanie zestrzeliwać, umieścił natomiast Puldzian Płucienniczak struktury skonstruowane ze słów zaczerpniętych z klasyki literatury. Jak możemy przeczytać w relacji z festiwalu sporządzonej przez jedną z jego uczestniczek, a zarazem członkini jury konkursu *Wakacje z nowymi mediami*,

Projekt [...] znokautował pozostałe nadesłane prace. [...] Długo dyskutowaliśmy [...] nad tym, czy po zburzeniu literowej architektury ma nastąpić odbudowa czy wyłonienie nowych słów; czy skupić się wyłącznie na niszczeniu, czy także na stwarzaniu? Wydaje się jednak, że Puldzianowi chodziło o zrzucenie z piedestału wielkich klasyków i dekonstrukcję tradycyjnych tekstów. Budowanie jest procesem otwartym, który powinien nastąpić wyłącznie w umyśle odbiorcy lub także w postaci wykreowania własnych tekstów. Gra Puldziana świetnie nadawałyby

¹⁶² Festiwal odbywał się w Krakowie 6-7 września 2012 r. Ha!wangarda to pierwszy w Polsce festiwal w całości skoncentrowany na zagadnieniu polskiej literatury cyfrowej. Jego pierwsza edycja miała miejsce w roku 2010, jako „letni, niskobudżetowy festiwal mający podsumować 10 lat działalności krakowskiego czasopisma „Ha!art” i Wydawnictwa Korporacja Ha!art”. Dwie kolejne edycje odbyły się w roku 2012 i 2013, jak informowali na stronach internetowych poświęconych festiwalowi organizatorzy pierwszej jego edycji, przedsięwzięcie „ustawia się pod prąd napompowanym budżetowo i medialnie festiwalom Krakowa. Tematem festiwalu są aktualne zjawiska awangardowe, które Ha!art programowo wprowadzał i promował w trakcie ostatniej dekady”. Podczas wszystkich edycji miały miejsce prezentacje projektów, które „konsekwentnie zmieniają obraz najnowszej literatury: liberatura, hiperteksty, cyberpoezja, story art, poezjografia, remiksy literackie”. Por. <http://www.ha.art.pl/wiadomosci/992-festiwal-literacki-hawangarda-25-29-czerwca-2010-krakow-krzeszowice.html> [dostęp: 10.10.2013].

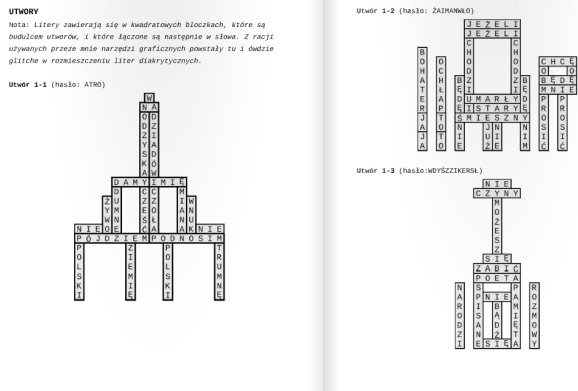
¹⁶³ Projekt został zgłoszony i zaprezentowany podczas odbywającego się w ramach festiwalu Ha!wangarda 2012 konkursu *Wakacje z nowymi mediami* na najciekawszy utwór literacki (poezja, proza, dramat) oraz jego cyfrową realizację (np. hipertekst, interaktywna aplikacja, animacja). Konkurs miał charakter warsztatowy. Zespół składający się z teoretyków nowych mediów, twórców cyfrowych, programistów i kuratorów wyłonił najciekawszą propozycję, która w nagrodę miała zostać zrealizowana w wersji cyfrowej. Por. <http://ha.art.pl/wiadomosci/2497-konkurs-wakacje-z-nowymi-mediami.html>. [dostęp: 10.10.2013].

¹⁶⁴ Gra komputerowa *Angry Birds* została stworzona w grudniu 2009 r. Jej autorem jest Rovio Mobile. Gracze mają tu za zadanie przejść przez kolejne poziomy. Aby móc je ukończyć, używają procy, z której wystrzelują kolorowe ptaki, mające za zadanie zniszczyć świnie ulokowane na rozmaitych budowach – strukturach. Warunkiem ukończenia danego poziomu gry jest zniszczenie wszystkich świń. Nieskomplikowana fabuła, także grafika w połączeniu z niską ceną zdecydowały o wielkim sukcesie produkcji. Olbrzymia popularność gry sprawiła, że ofertę rozszerzono również na inne platformy (konsole wideo, telefony komórkowe, smartfony, a nawet film animowany).

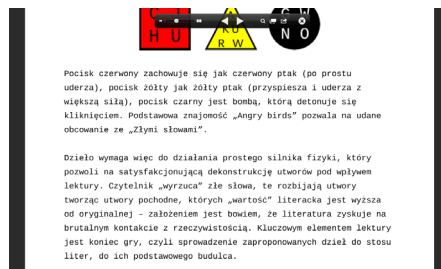
się na iPady i smartfony, nawiasem mówiąc, wyobrażam już sobie uczniów na języku polskim, którzy pod ławką grają w *Złe słowa* i niszczą *Dziady* Mickiewicza lub *Potop* Sienkiewicza¹⁶⁵.

Sam autor w pierwotnej wersji projektu gry pisze natomiast:

Czytelnik «wyrzuca» złe słowa, te rozbijają utwory, tworząc utwory pochodne, których «wartość» literacka jest wyższa od oryginalnej – założeniem jest bowiem, że literatura zyskuje na brutalnym kontakcie z rzeczywistością. Kluczowym elementem lektury jest koniec gry, czyli sprowadzenie zaproponowanych dzieł do stosu liter, do ich podstawowego budulca. [...] Gra nie zawiera żadnego systemu nagradzania czytelnika, żadnych punktów czy listy najlepszych graczy. Nagrodą jest możliwość obcowania z tzw. klasyczną literaturą na własnych warunkach, bezpośredniego sprawdzenia, które słowa są dobre, a które złe¹⁶⁶.



Fot. 52. P. Puldzian Płucienniczak, *Angry Words* (projekt)¹⁶⁷



Fot. 53. P. Puldzian Płucienniczak, *Angry Words* (projekt)¹⁶⁸

¹⁶⁵ Por. U. Pawlicka, *Relacja z Ha!wagardy 2012*; <http://ha.art.pl/felietony/2580-urszula-pawlicka-relacja-z-hawagardy-2012.html> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁶⁶ Por. całą pierwotną wersję projektu: http://issuu.com/korporacja_haart/docs/piotr_puldzian_plucienniczak_-_zle_slowa#embed [dostęp: 10.10.2013].

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Tamże.

Oficjalna premiera gry odbyła się 3 października 2013 roku. Jak możemy przeczytać w informacji prezentującej quasi-literacki projekt:

Gra stanowi propozycję innej metodologii lektury: czytania jako niszczenia. Przy pomocy garści poręcznych wulgaryzmów czytelnik postawiony jest przed radosną koniecznością rozmontowywania monumentalnych tekstów kultury. Przeniesienie mechaniki *Angry Birds* do sfery tekstu jest drogą do nirwany¹⁶⁹.

Ów artystyczny zamiar chyba jednak przerósł możliwości samej literackiej zabawy, bowiem trudno tu mówić o jakichkolwiek „utworach pochodnych” (które sugeruje Puldzian Płucienniczak w opisie gry), widoczną natomiast konsekwencją jest uzyskanie stosu rozsypanych wyrazów, rosnącego wraz z każdym kolejnym celnym strzałem gracza.

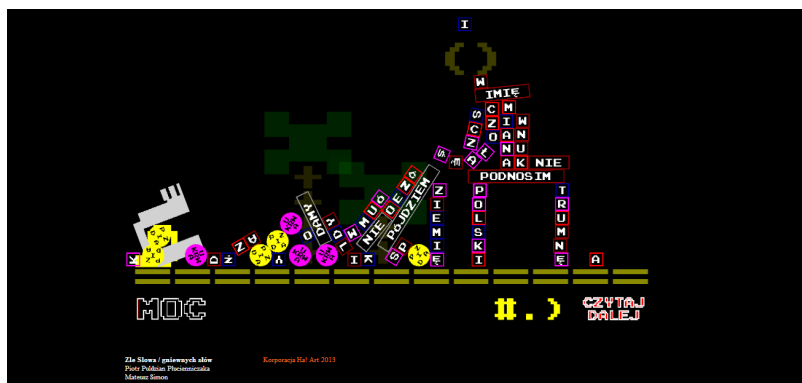


Fot. 54. P. Puldzian Płucienniczak, *Angry Words*



Fot. 55. P. Puldzian Płucienniczak, *Angry Words*

¹⁶⁹ P. Puldzian Płucienniczak, *Złe słowa – Angry Words*; <http://w.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/3041-piotr-puldzian-plucienniczak-zle-sowa--angry-words.html> [dostęp: 10.10.2013]. Przypis ten odnosi się także do fot. 54-56.

Fot. 56. P. Puldzian Płucienniczak, *Angry Words*

Zagadnienia: quasi-literatura, literatura a gra, utwory inspirowane interaktywną grą komputerową.

6 Pisanie na ekranie

Kilka lat temu¹⁷⁰ pisałam, odnosząc się do tradycyjnej, drukowanej postaci poezji, w widoczny sposób inspirowanej się nowymi mediami:

Oto obserwujemy więc sytuację, w której rozwój języka poetyckiego zatoczył koło i zwracając się ku własnym początkom, własnej genealogii, przyswoił obraz. Jest to proces przeciwny do zjawiska akrofonii, szerszy, łączący w całość formę językową i pozajęzykową (strukturalny element rzeczywistości). Przeciwny do uwalniania się pisma spod władzy obrazu, mamy tutaj bowiem do czynienia z pismem, które zawłaszcza obraz i nim zaczyna się posługiwać – jako środkiem dotarcia do odbiorcy, skoncentrowania uwagi czytelnika na tekście poetyckim¹⁷¹.

Jak się okazuje, literacka praktyka znacznie przekroczyła te rozpoznania, a biorąc pod uwagę fakt, iż – powtórzmy – artykułowane były one z myślą o poezji zapisanej na tradycyjnym, papierowym nośniku, nadała im nowego, dosłownego znaczenia.

¹⁷⁰ W latach 2000–2004, prace nad książką rozpoczęły się w roku 2000, ukazała się ona natomiast w 2006 r.

¹⁷¹ B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału...*, dz. cyt., s. 197.

Śledząc współczesną refleksję teoretyczno- i krytycznoliteracką, można by jednak rzec, że nie docenia ona roli obrazu w literaturze przeobrażonej przez nowe media¹⁷². Badacze znaczenie ekranu z zapisem tekstowym, wykorzystanego przez twórcę w procesie kreowania utworu, wciąż jeszcze sprowadzają jedynie do poziomu wartości samego zapisu tekstowego, pomijając istotność generowanej w efekcie tegoż sprzężenia części wspólnej. Kwestia obrazu pojawia się więc w literaturze fachowej najczęściej w kontekście stereotypowych utyskiwań na nadmiar obrazów bombardujących współczesnego odbiorcę kultury, czującego się przezeń atakowanym, tracąc w konsekwencji umiejętność wnikliwego analizowania tekstów kultury. Jedynie z rzadka – co wciąż traktować można jako interesujący wyjątek – kwestie powyższe bywają wykorzystywane jako element wzmacniająca tezę przeciwną, podkreślającą wartość obrazu jako nośnika znaczeń.

Stanowisko pośrednie zajmuje Maryla Hopfinger, dostrzegająca powielenie w opisie naukowym uproszczenie (można je sprowadzić do sformułowania: „żyjemy w świecie obrazów”), na skutek którego dochodzi do generowania tez analogicznych do tych wyżej zasygnalizowanych. Badaczka jednocześnie przypomina, że

na scenie komunikacyjnej dominuje nie obraz, ale przekazy audiowizualne, które język współkonstruuje. Przede wszystkim jednak język jest kodem kodów kultury i pełni fundamentalne funkcje w naszym postrzeganiu świata, rozumieniu kultury, w refleksji i auto-refleksji. Ta metakulturowa rola języka raczej nie jest dziś akcentowana, może nawet nie jest zauważana¹⁷³.

Wyraża ona przekonanie o fundamentalnej roli języka w kulturze współczesnej, uwarunkowanej tym, że to właśnie on – jako system wyjątkowy – pełni rolę metakulturową, umożliwiając nie tylko poruszanie się po różnych dziedzinach kultury, ale również (a dziś może i przede wszystkim) różnorodne operacje przekładowe. Język określany jest przez Hopfinger mianem prymarnej wspólnej platformy, pozwalającej na przekład intersemiotyczny; choć ulega przemianom, niezmienna pozostaje jego rola w życiu jednostki, zbiorowości, kultury¹⁷⁴.

Jako przykład reprezentacji literatury w internecie wskazuje autorka serwisy i strony poświęcone poezji, a za najbardziej charakterystyczne gatunki uznaje po-

¹⁷² Nieco inaczej sytuacja przedstawia się na gruncie badań kulturoznawczych, czego dowodem może być np. zakończony niedawno II Zjazd Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, odbywający się pod hasłem: „Więcej niż obraz. Współczesna kultura i jej badanie”. Przedmiotem dyskusji była właśnie rola obrazów w kulturze współczesnej oraz epistemologiczne i metodologiczne konsekwencje „zwrotu wizualnego”, jaki dokonał się w rzeczywistości kulturalnej oraz w humanistyce przełomu XX i XXI wieku. Por. <http://wiecejnizobraz.eu/> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁷³ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, dz. cyt., s. 27.

¹⁷⁴ Tamże.

wieść hipertekstową oraz blogi¹⁷⁵. Hopfinger wyraźnie oddziela zjawiska ściśle literackie od tych przynależnych do sfery mediów i nowych mediów, wyróżniając następujące odmiany literatury: drukowaną (w obrębie której zauważa m.in. naruszanie praktyk graficznych w prozie), audialną (obecną w radiu, funkcjonującą w postaci ekranu z zapisem tekstowym, czyli popularnych dziś audiobooków; piosenkę poetycką), elektroniczną (obecną za pośrednictwem ekranu komputera, czytników e-książek, telefonów komórkowych; również tę wykorzystującą strukturę hipertekstu, blogosferę, życie literackie w sieci uobecniające się w formie stron internetowych poświęconych pisarzom, czasopism elektronicznych, portali i wortalu literackich, internetowych księgarni). Dla opisu innych zjawisk, takich jak film autorski, seriale telewizyjne (a także – traktowanych jako osobne zjawisko – seriali, które oderwały się od medium telewizyjnego i kinowego, zaczynając żywot samodzielny – w postaci serii wydawanych na kasetach, płytach DVD) i gry komputerowe, używa badaczka określenia „paralele audiowizualne”, traktując je tym samym jako formy równoległe z literaturą.

Autorytarne wartościowanie zjawisk wyrosłych na granicy literatury i mediów stało się powodem krytycznego przyjęcia książki przez niektórych odbiorców, czego dowód stanowić może np. recenzja Xawerego Stańczyka, w której przeczytać możemy:

Jest sytuacją bardzo niepokojącą, gdy osoba uczona i obdarzona autorytetem pedagogicznym z wysokości katedry wyrokuje, co jest, a co nie jest niedorzecznością. [...] Autorka wartościuje kulturę według reguł przeznaczonych dla kultury wysokiej, bo przecież pojęcie Parnasu i arcydzieła odsyłają właśnie do języka tradycyjnych estetyk. Podobnie, opis przekazu telewizyjnego jako cyklicznego, powtarzalnego i formatowanego nie jest nacechowany emocjonalnie. Niestety, tego typu orzeczenia pojawiają się w *Literaturze i mediach* regularnie, a autorkę raz po raz nawiedzają obawy o przyszłe losy Parnasu. Wyrasta mu przecież silny konkurent: Olimp, zdobyty przez piosenkarzy. Dlatego zapewnienia, że mimo zmian społecznych czytelnicy nadal wiążą z literaturą «nadzieje na ważne diagnozy, na odsłanianie ukrytych prawd o naszej jednostkowej i zbiorowej egzystencji» brzmią trochę jak usilne zaklinanie rzeczywistości. Dodajmy, że w tym cytacie chodzi o literaturę wysoką, która spełnia kryteria oryginalności, samoświadomości, autoteliczności, tradycyjnie stawiane dziełom sztuki. Literatura niska jest tylko komunikacją społeczną przygotowywana przez sztaby ludzi z myślą o pozyskaniu wielkiej publiczności. [...] Jest więc Parnas: skarbnica mądrości i tradycji, opoka kultury i strawa duchowa miłośników sztuki – bo takim mniej więcej językiem posługuje się autorka. Na Parnasie rządy sprawuje literatura w jej odmianie artystycznej oraz wzorujący się na literaturze film autorski. Jest też Olimp: siedziba piosenkarzy, seriali telewizyjnych, gier wideo, domena komunikacji społecznej, gdzie przebywają gatunki, które nie dostały jeszcze nobilitacji, choć cieszą się popularnością. Jest literatura i są media¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Tamże, s. 177.

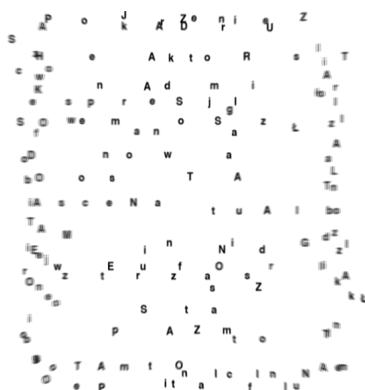
¹⁷⁶ X. Stańczyk, *Parnas i Olimp. Wokół Literatury i mediów. Po 1989 roku Maryli Hopfinger*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1 (67), s. 230-231.

M. Hopfinger pojęcie ekranu w wyraźny sposób wiąże głównie ze zjawiskami paralelnymi wobec literatury. Podobne ignorowanie roli obrazu w obrębie tekstu literackiego zmienionego przez nowe media widoczne jest w cytowanej już wypowiedzi Anny Łebkowskiej, która w przywoływanej wcześniej rozmowie redakcyjnej mówi:

W literaturze hipertekstowej [...] przestrzenność jest [...] nieogarnialna. Wchodzi w pewne elementy sieci poprzez łącza, poprzez leksje, które się tam ujawniają. Tęsknota za linearnością i za jej przekraczaniem to dwie komplementarne tendencje – i pragnienia, i aporie: bo przecież poszczególne leksje są po prostu zapisanym tekstem. Powraca więc w ten sposób «po starym» czytanie jakiegoś kawałka od początku do końca. Potem klikamy i pojawiają się różne warianty, co wprowadza nas w przestrzeń niejako trójwymiarową. Szalenie jest to trudne dla odbiorcy, bo nie ma on dostępu do całości. Ma tylko leksje, które odczytuje, do których potem wraca¹⁷⁷.

Obserwując poezję wykorzystującą nowe media, stwierdzić wypada, że przywołane wyżej tezy stanowią spore uproszczenie. Istnieje wiele przykładów potwierdzających dobitnie, że tekst stanowiący fragment dzieła literackiego, umieszczony na ekranie, przestaje znaczyć jedynie jako tekst, zaczynając znaczyć jako obraz lub analogicznie do obrazu.

Jako ewidentny tego przykład wskazać można ekrany wykorzystywane przez Zenona Fajfera w e-liberackich poematach emanacyjnych, zawierające w sobie zapisy tekstowe. Czytelność niektórych z nich zostaje w kontrolowany sposób zaburzona przez autora, celowo wprowadzającego element chaosu, pomieszania.



Fot. 57. Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna...*, dz. cyt.

¹⁷⁸ Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, wiersz zamieszczony na płycie pt. *Primum Mobile*, [w:] tegoż, *dwadzieścia jeden liter/ ten letters*. Przypis ten odnosi się także do fot. 58-59.

Poeta uzyskuje dzięki temu w obrębie przeobrażającego się poematu moment, w którym nie sposób dostrzec w ekranie zapisanego sensu, można jedynie spoglądać na rozsypane znaki jako na obraz, powtórzmy – obraz chaosu. Zabieg ten zwraca uwagę na ten etap przemian utworu, w którym tekst przestaje znaczyć jako zapis, zaczyna natomiast oddziaływać jako całość wizualna. Obrazowość przejawia się też czasem poprzez wykorzystywanie przez Fajferę znaków graficznych (np. rozrastającej się czerwonej plamy, której czerwień przejmowana zostaje przez słowa tworzące poetycki zapis):

S Z k
 i A
 n e
 g o
 L
 o n
 a
 o s
 t A T
 n i
 wE r s
 o s
 t A T
 n i
 e



Fot. 58. Z. Fajfer, *Spoglądając przez
 ozonową dziurę*

SZkIAnegO

Łona

ostATni

wErs

ostATnie



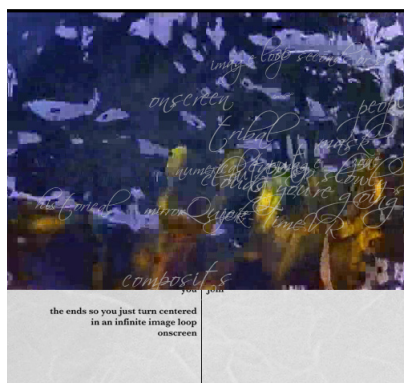
Fot. 59. Z. Fajfer, *Spoglądając przez
 ozonową dziurę*

Analogiczny, lecz jednocześnie idący w swym skomplikowaniu o wiele dalej, sposób uorganizowania tekstu poetyckiego (oraz innych składników ów tekst współtworzących) zaobserwować można w utworze Stephanie Strickland, która we współpracy z Cynthią Lawson Jaramillo i Paulem Ryanem stworzyła dzieło *slippingglimpse* (2007)¹⁷⁹, określane przez badaczy mianem transliteratury, projektu literackiego przekraczającego granice zarówno gatunków, jak i dyscyplin, a także samych mediów¹⁸⁰. Dzieło to charakteryzowane bywa również przy użyciu kategorii *flow*, czyli przepływu, stosowanej dla opisu tekstów w specyficzny sposób procesualnych, gdyż przywodzących na myśl płynne przeobrażanie się¹⁸¹.

¹⁷⁹ Por. <http://www.slippingglimpse.org/> [dostęp: 10.10.2013].

¹⁸⁰ Nie jest to jedyny poemat Strickland. W 1997 roku stworzyła dzieło *True North*, w 1999 r. *The Ballad of Sand and Harry Sooth*, a następnie project V obejmujący tomik poezji *WaveSon. nets/ Losing L'una* oraz towarzyszący mu cyfrowy poemat *Vniverse*. Por. M. Górską-Olesińską, *Poetry@science? – slippingglimpse Stephanie Strickland, Cyntii Lawson Jaramillo i Paula Ryana*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińską, Opole 2012, s. 157.

¹⁸¹ U. Pawlicka wśród dzieł wpisujących się w estetykę *flow* wskazuje, oprócz *slippingglimpse*, również projekt *Semantic Disturbances* Jacobsa oraz projekt *Ah K.* Michela i D. Visa. U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 61.



Fot. 60. S. Strickland, C. Lawson Jaramillo, P. Ryan, *slippingglimpse*¹⁸²

Monika Górską-Olesińską, szczegółowo rekonstruując proces powstawania dzieła, podkreśla fakt zespolenia przez autorkę w jedno kilku odrębnych warstw (m.in. tekstowej, a także interesującej mnie w tym miejscu – obrazowej), w efekcie czego powstała niespotykana poetycko-artystyczna jakość. Strickland

połączyła «językowe sample» z własnym tekstem oraz z fragmentami historycznej rozprawy *The Passion of the Flax* (1951) Roberta Eislera, a także z króciutkimi wymkami z pism Hildegardy z Bingen, nawiązującymi do koncepcji stworzonego przez nią sztucznego języka (*lingua ignota*). Powstały w ten sposób remiks przybrał postać rozbudowanej poetyckiej refleksji nad kulturową percepcją technologii¹⁸³.

Mamy tu więc do czynienia z nadzwyczają zróżnicowaną podstawą dzieła:



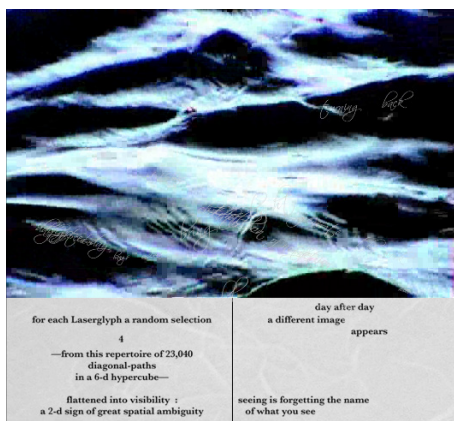
Fot. 61. S. Strickland, C. Lawson Jaramillo, P. Ryan, *slippingglimpse*

¹⁸² Źródło obrazu: <http://www.slippingglimpse.org/> [dostęp: 10.10.2013]. Przypis ten odnosi się także do fot. 61-62.

¹⁸³ Por. M. Górską-Olesińską, *Poetry@science?*, s. 159-160.

Kolejnym komponentem poematu stały się filmy wideo z chreodami wodnymi zrealizowane przez Paula Ryana. Górską-Olesińską pisze:

W *slippingglimpse* wykorzystano dziesięć, spośród dwudziestu jeden, udostępionych przez Ryana filmów z chreodami wodnymi. Ukazują one wzory (*patterns*) strumieni, prądów wodnych, drobnych wirów i fal, sfilmowanych przez artystę u wybrzeży Maine w latach 2003-2005. Zintegrowano z nimi dziesięć fragmentów napisanego przez Strickland poematu, tak iż słowa tekstu generowane są na tle obrazu wideo, poruszając się w sposób skorelowany z ruchami wody (zdają się płynąć po jej «powierzchni» i ulegają wraz z nią miejscowym zawirowaniom, niczym liście lub drobne owady porwane i niesione przez nurt strumienia, innym zaś razem wyskakują w górę z falą kipieli, by następnie cofnąć się gwałtownie i powrócić na swe miejsce). [...] Efekt ten osiągnięto dzięki użyciu programu napisanego przez Lawson Jaramillo¹⁸⁴.



Fot. 62. S. Strickland, C. Lawson Jaramillo, P. Ryan, *slippingglimpse*

Równie interesujące jak samo dzieło są powody, które zainspirowały artystkę do tworzenia i w konsekwencji spowodowały, że dzieło przyjęło ostatecznie taki a nie inny kształt:

W równym stopniu, co piękno tych struktur, zafascynowała Strickland idea zakładająca możliwość systemowego odczytywania informacji komunikowanych przez środowisko. W notce sporządzonej dla Lisy Swanstrom napisała: «Sądzę, że moje zrozumienie [konceptu Ryana] wynika z wczesnych doświadczeń związanych z wycieczkami łódką, które odbywałam z ojcem. Potrafił on odczytywać głębokość wody, obserwując, jak zmienia się jej kolor, gdy przepływałam nad rafami i mieliznami. [...] Przyglądając się zmarszczkom na powierzchni wody, określał siłę i kierunek wiatru. [...] nigdy nie zawęzłam rozumienia kategorii ‘czytania’. [...] Czytanie (*reading*) jest sposobem na ‘przedzieranie się’ (*wade*) i postępowanie (*proceed*) w środowisku i dotyczy w równej mierze symboli językowych, symboli matema-

¹⁸⁴ Tamże, s. 166.

tycznych i znaków fizycznych»¹⁸⁵. Przede wszystkim jednak Strickland zainspirowała się logiką triady, na której Ryan ufundował swój system, czego bezpośrednim wyrazem jest złożone z trzech elementów motto cyfrowej wersji *slippingglimpse*: «woda czyta tekst, tekst czyta technologię, technologia czyta wodę». [...] Tak sformułowane motto należy pojmować w kategoriach pętli i interpretować je jako instrukcję dla serii powtórzeń stwarzających efekt ciągłości tego relacyjnego dzieła – instrukcję, opisującą równocześnie kompleksowy charakter związków, łączących jego poszczególne elementy. Logiką triady rządzi się także design interfejsu, zaprojektowanego przez Cynthię Lawson Jaramillo, umożliwiający podejmowanie interakcji z dziełem w trzech powiązanych ze sobą (i nakładających się na siebie) trybach:

- w trybie pełnoekranowym, w którym «woda czyta tekst» (w tym trybie wyraziście manifestują się relacje zachodzące pomiędzy ruchomymi obrazami chreodów wodnych i słowami poematu);
- w trybie przewijania, w którym «tekst czyta technologię» (tryb ten sprzyja uważnej lekturze poetyckiego remiksu stworzonego przez Strickland);
- w trybie wysokiej rozdzielczości, w którym «technologia czyta wodę» (tryb ten pozwala w pełni docenić walory wizualne wideo Ryana)¹⁸⁶.

Ten cyfrowy poemat nad wyraz dobitnie ukazuje istotność obrazu i wpływ wizualnej warstwy dzieła na ogół sensów poetyckich i artystycznych w nim zawartych. Obrazu nie da się tu sprowadzić jedynie do estetycznego i gustownie zgranego z tekstem tła. Stanowi on jeden z odrębnych poziomów współtworzących utwór, wpływających na tworzące go i generowane w jego obrębie sensy. Co więcej, obraz w *slippingglimpse* to czysty przykład *simulacrum*, rzeczywistości sztucznie odtworzonej w systemach znakowych, przez swe piękno przywołującej na myśl fragmenty świata, faktycznie jednak nie odwzorowującej żadnego realnie istniejącego w nim miejsca.

Zagadnienia: audiowizualność literatury, literackie paralele audiowizualne, ekrany z zapisem tekstowym, transliteratura formą przekraczającą granice gatunków, dyscyplin i mediów, poezja jako *simulacrum*.



¹⁸⁵ Cytat pochodzi z fragmentu korespondencji pomiędzy S. Strickland i P. Ryanem. Korespondencja stanowi część dokumentu S. Strickland, *Notes for Lisa Swanstrom*, s. 1. Za: M. Górską-Olesińską, *Poetry@science?*, dz. cyt., s. 169.

¹⁸⁶ Tamże, s. 165-166.

7 Poezja wykorzystująca ekrany: trudności recepcyjne i interpretacyjne

Wiersze te stanowią dla badacza sporą trudność, poczynszy od strictly lekturowej (w percepcji), poprzez mentalną (w recepcji), skończywszy na trudnościach interpretacyjnych (np. związanych z wyborem sposobu interpretacji). Mamy tu przecież do czynienia z dziełami poetyckimi, które odbiorca poznaje, uruchamiając narzędzia wykorzystywane zwykle w trakcie procesu percepcji dzieła filmowego. Problem w tym, że ogląd filmowy w przypadku próby interpretacji utworów tu omawianych i im podobnych okazuje się niewystarczający, ponieważ dzieła szybko się przeobrażają, sprawiając wrażenie migotliwości, umykania sensów, w konsekwencji czego jedynym sposobem lektury dającym jakkolwiek szansę namysłu nad nimi okazuje się ich zatrzymywanie i dokonywana kadr po kadrze próba opisu. Bo jak inaczej analizować poemat zmienny, przeobrażający się? Jedyna możliwość to potraktować utwór po trosze jak dzieło filmowe i podejmować próby (klatka po klatce) zatrzymywania go, uchwytywania w momencie pomiędzy kolejnymi postaciami, etapami przemian. Trzeba mieć jednocześnie świadomość, że już w samym tym założeniu tkwi błąd, pewien rodzaj gwałtu na tekście, który przecież, bazując na nośniku interaktywnym, w swoją istotę wpisana ma ruchomość, przeobrażeniowość, zmienność – nie zaś statyczność zatrzymanego kadru filmowego¹⁸⁷.

Sposób postępowania, jaki – chcąc nie chcąc – obrać musi interpretator dokonujący analizy tekstów Fajfera, Bromboszcza, Strickland, zasadniczo opiera się więc na zatrzymaniu, mimo iż jest to sprzeczne z samą istotą e-tekstu i intencją autorską twórcy, postulującego ucieczkę od statyczności, bezruchu tradycyjnego dzieła literackiego w stronę tekstualnej dynamiczności, przeobrażeniowości. Skąd bowiem wiadomo, w którym momencie wolno interpretatorowi przerwać dynamikę utworu, by skupić się na interpretacji? Na jakie całości podzielić tę zmienną całość? A w końcu: czy składając ze sobą interpretacje tak rozkawałkowanego pierwowzoru, otrzymujemy jakąkolwiek postać prawdy o tekście? Powyższe dylematy pokazują, jak bardzo nietrafione mogą być próby posiłkowania się w przypadku analizy tej poezji metodami należącymi do innych dziedzin sztuki i jak dużym błędem opatrzone być mogą interpretacje taką analizą podparte; jak bardzo oporny wobec ograniczonej (spowolnionej) ludzkiej percepcji okazuje się e-poemat.

¹⁸⁷ Również analiza i interpretacja dzieła filmowego nie dotyczy dzieła oglądanego w bezruchu, rozbitego na klatki i kadry.

Nie powinny zatem dziwić pojawiające się nie tylko w przeczuciach badaczy, ale i w tekstach analitycznych spostrzeżenia akcentujące swego rodzaju niższą teoretyczno- i krytycznoliteracką¹⁸⁸:

Choć poezja cybernetyczna zyskuje coraz większy oddźwięk, to jednak brakuje tekstów krytycznych, które poddałyby ją naukowej analizie. [...] Skąpa bibliografia, bezpośrednio odwołująca się do rekonstrukcji cyberpoezji, ani nie umniejsza jej wagi, ani nie marginalizuje. To, co zostało wydane, powinno być raczej katalizatorem i inspiracją do poszukiwania nowych propozycji interpretacyjnych¹⁸⁹.

Problem ten dotyczy nie tylko wspomnianej wyżej poezji cybernetycznej, ale ogólnie rzecz biorąc, odmiany poezji zawłaszczającej i wykorzystującej obraz.

Utwory tu omawiane inicjują pytania, na które nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie: czy możliwa jest poprawna interpretacja literackiego tekstu medialnego? Czy samo pojęcie właściwej interpretacji nie stanowi nadużycia w odniesieniu do dzieł, programowo i bardzo radykalnie wymykających się jednoznaczności interpretacyjnej nie tylko w sferze zawartych w nich sensów, ale również pod względem struktury, skonstruowanej w sposób, mający za zadanie sprawić, by dzieło mogło owej jednoznaczności nie podlegać w ogóle? Czy jest możliwe osiągnięcie stanu, w którym „dzieło staje przed nami twarzą w twarz”¹⁹⁰, skoro istnieją dzieła mające zmieniającą się twarz, których istotą jest właśnie owa zmienność? Czy da się zniwelować „obcość”¹⁹¹ w tekście zapośredniczonym w dwójnasób, gdyż nie tylko poprzez język, ale i nośnik, w tekście wykorzystującym nowe medium jako nośnik, medium fascynujące ze względu na sprzeczność, na której zostało osadzone, z jednej bowiem strony właśnie obce, sztuczne względem twórcy oraz interpretatora, z drugiej jednak – usiłujące naśladować naturalny proces rozgałęziania się procesów myślowych, naturalność asocjacyjnych ciągów skojarzeniowych?

Pytanie o sposób interpretacji poezji powstałej w wyniku działalności człowieka i programu komputerowego nie są tak nowe, jak można byłoby się spodziewać. Joanna Walewska, przywołując w artykule słowa redaktorów jednej z pierwszych pozycji poruszających tę tematykę, udowadnia, że podobne dylematy podejmowane były na gruncie niemieckim już w latach 30. i 60. XX wieku¹⁹²:

¹⁸⁸ O czym zresztą już była mowa w niniejszych rozważaniach.

¹⁸⁹ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁹⁰ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 125. Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury...*, dz. cyt., s. 186.

¹⁹¹ Tamże, s. 185.

¹⁹² Chodzi tu o eksperymenty Maksa Bensego (jego projekt „sztucznej sztuki” – *artificial art*, „sztucznej poezji” – *künstliche Poesie*) oraz jego ucznia – Theo Lutza. J. Walewska, *Komputerowe haiku – pomiędzy językiem formalnym a naturalnym*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011, s. 242-247.

W 1962 roku Bense wprowadził pojęcie *kybernetische Poesie* («poezja cybernetyczna») i określił ją jako *künstliche Poesie* («sztuczna poezja»), ponieważ dokonał rozróżnienia pomiędzy poezją tworzoną za pomocą komputerów a tradycyjną [...], która – zgodnie ze stworzoną przez niego nomenklaturą – nazywana była «poezją naturalną». W przeciwieństwie do poezji generowanej komputerowo poezja tradycyjna była, wedle estetyka ze Stuttgartu, efektem działania jednostkowej świadomości poetyckiej, za pomocą której możliwe było wyrażenie subiektywnej wizji artystycznej¹⁹³.

Literacko-medialne egzemplifikacje, będące wynikiem wspomnianych eksperymentów w konsekwencji doprowadziły do sytuacji, w której należało zastanowić się nad kwestiami dotąd niepodjętymi. „Rezultaty tych eksperymentów oraz aktualne procesy, które zachodziły w maszynie, miały mniejsze znaczenie niż pytanie o to, jak interpretować tekst generowany automatycznie z uwzględnieniem jego «funkcji estetycznych» związanych z kreatywnością leżącą po stronie autora”¹⁹⁴. Walewska podkreśla również, że

w *Prehistoric Digital Poetry* w podobnym duchu o wczesnej poezji tworzonej przy użyciu komputera wypowiada się Christopher Funkhouser, który pisze, iż istota poezji polega na tym, że powinna być ona czytana oraz interpretowana niezależnie od środków, jakie zostały użyte do jej stworzenia. «Takie spojrzenie na temat lekceważy rzeczywistość, w której poezja niejako z definicji krąży wokół składników werbalnych, i to, co wytwarzane jest za pomocą programu, powinno być czytane i powinno się o tym mówić w kategoriach skończonej zawartości werbalnej. Ujawnianie szczegółów technicznych i tekstualnych, jak również rezultatów estetycznych jest zatem bardzo ważnym elementem mojej pracy, ponieważ pomaga zilustrować to, co definiuje pracę oraz pokazuje, jak może być zrozumiana jako dzieło poetyckie»¹⁹⁵. [...] Wydaje się, że można argumentować za prawdziwością stwierdzenia, iż we wczesnej poezji generowanej komputerowo aspekt techniczny, związany z językami programowania, był równie ważny, jeśli nie ważniejszy niż warstwa estetyczna czy też interpretacyjna [...] wierszy. Komputer był bowiem narzędziem, które mogło być wykorzystywane do tworzenia poezji, ale jedynie wtedy, gdy «poeta» znał dostępne w tym czasie języki programowania lub mógł korzystać z pomocy osoby sprawnie się nimi posługującej¹⁹⁶.

¹⁹³ F.W. Block, *How to Construct the Digital Poetry*, [w:] *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, eds. J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld 2010, s. 397. Cyt. za: J. Walewska, *Komputerowe haiku...*, s. 246.

¹⁹⁴ *The Aesthetics of Digital Poetry*, eds. F.W. Block, Ch. Heinbach, K. Wenz, Hatje Cantz 2004, s.19. Cyt. za: J. Walewska, *Komputerowe...*, dz. cyt., s. 241.

¹⁹⁵ Ch. T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry: An Archeology of Forms, 1959-1995*, Tuscaloosa 2007, s. 32. Cyt. za: J. Walewska, *Komputerowe...*, dz. cyt., s. 241-242.

¹⁹⁶ „Jako pierwszemu w historii postulatory estetyczne Bensego udało się zrealizować jednemu z jego uczniów – Theo Lutzowi. [...] Artysta wybrał z powieści *Zamek* Franza Kafki szesnastcie tytułów rozdziałów oraz szesnastcie postaci, które złożyły się na bazę słów wykorzystanych potem w tekstach. Następnie użył programu generującego losowo sekwencje liczb, który wybierał z bazy słów podmioty oraz tytuły, aby potem połączyć je ze sobą z uwzględnieniem stałych logicznych (takich jak rodzaje oraz spójniki logiczne) w celu utworzenia za ich pomocą struktury syntaktycznej. To, co było charakterystyczne dla utworów Lutza, to rozpoznawalne wzory oraz powtarzalność słów, jak również dość niezwykle i często zaskakujące połączenia

W rozważaniach tych najciekawszy wydaje się jednak fakt, że już w latach 30. XX wieku przyjmowano jako możliwe generowanie za pomocą medium komputerowego obiektów o charakterze estetycznym.

Bense, opierając się na matematycznej teorii informacji Shannona i Weavera, na semantyce Charlesa S. Peirce'a, jak również na gramatyce generatywno-transformacyjnej Noama Chomskiego, opracował teorię estetyki informacji [...], która wzbudzała w tym czasie dość duże kontrowersje. Zakładała bowiem, że projekt estetyki wywiedziony z nauk matematycznych oraz z językoznawstwa może sprawić, że stanie się ona dziedziną w tym samym stopniu obiektywną, co nauki ścisłe. Zrąb estetyki informacji opierał się na kilku założeniach, które stanowiły rodzaj aksjomatów, punkt wyjścia dla dawnych rozważań. Przede wszystkim założono, że wartość estetyczna przedmiotu estetycznego może być naukowo zmierzona, albowiem każdy znak jest niczym innym, jak tylko informacją. Kolejnym założeniem na gruncie projektu estetycznego Bensego było twierdzenie zaczerpnięte z klasycznej pracy pt. *Aesthetic Measure*, dotyczącej matematycznej teorii estetyki, sformułowanej w 1933 roku przez Davida G. Birkhoffa, który twierdził, że informacja estetyczna może być wyrażona za pomocą stosunku pomiędzy porządkiem z złożonością (*complexity*). W nawiązaniu do teorii Shannona Bense przyjmował również, że informacja estetyczna stanowi część ludzkiej komunikacji, a kanał komunikacji może być kształtowany na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Ostatecznie na podstawie założeń dotyczących tworzenia informacji estetycznej Bense przyjął, że komputer jest w stanie tworzyć obiekty o charakterze estetycznym¹⁹⁷.

Zagadnienia: poezja wykorzystująca ekrany, trudności interpretacyjne wynikające z dynamicznej zmienności poematu, komputer jako twórca obiektów o charakterze estetycznym.



8 O języku nowej poezji

Oczywista wydaje się dwoistość omawianych tu utworów, bezpośrednio wynikająca z osadzenia ich zarówno w sferze literackiej, jak i medialnej. Oprócz wyznaczników literackości, poetyckości (środki artystyczne, funkcja poetycka – Jakobsonowska projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji,

semantyczne pomiędzy nimi. Zużyte w nich słowa były często banalne, ponieważ jednak program łączył je w sposób automatyczny i losowy, sprawiało to wrażenie, iż pod ich nieracjonalnym na pierwszy rzut oka porządkiem kryje się pewne znaczenie. Sam Lutz zdawał sobie jednak sprawę z tego, że skoro zachodzące w maszynie procesy były losowe, to [...] miały one sens, ale nie miały znaczenia”. J. Walewska, *Komputerowe...*, dz. cyt., s. 242, 246-247.

¹⁹⁷ M. Bense, *Projects of generative aesthetics* [w:] *Cybernetics, Arts and Ideas*, Ed. J. Reichardt, London 1971, s. 57. Za: J. Walewska, *Komputerowe...*, dz. cyt., s. 244-245.

stająca się konstytutywnym chwytem szeregu), zauważalne są tu cechy typowo medialne, wśród których wskazać można: procesualność, zmienność dynamicznie przeobrażającego się przekazu; jego ikonizację (związaną z istotnością obrazu), którą postrzegać należy dwupoziomowo: jako tworzenie ze znaków literowych graficznie znaczącej całości (kształt zapisu), a także jako wykorzystywanie znaków graficznych wykraczających poza zapis słowny, czy też obrazów¹⁹⁸; oparcie utworu literackiego na programie komputerowym; zapośredniczenie o nowe interaktywne medium (rozumiane jako rodzaj zapośredniczenia wkraczającego na poziom sensów utworu).

Sam termin „medium”, pochodzący od łacińskiego przymiotnika *medius*, oznaczającego „środkowy, średni” – odnosi się do bytów ze swej natury lokujących się pomiędzy innymi bytami. Zygmunt Bauman stwierdził, że medium jest być może najciekawszym z grupy pojęć wieloznacznych, ponieważ należy do „zjawisk nie-decydujących”, które są „ani/ani”, co oznacza, że buntują się przeciwko traktowaniu ich w kategoriach „albo/albo”. Ich niedookreślenie stanowi jednocześnie ich siłę: ponieważ są niczym, mogą być wszystkim¹⁹⁹. Tak też dzieje się w przypadku omawianych w tym rozdziale dzieł, kiedy to nośnik tak silnie zrasta się z utworem literackim, że z punktu widzenia odbiorcy stwierdzić można, iż tekst literacki zaczyna przejmować niektóre cechy samego medium (względnie: odbiorca zaczyna mieć trudności z rozpoznaniem, które warstwy utworu ufundowane zostały na medium, które natomiast wynikają z samej istoty tekstu poetyckiego).

Można by rzec, że zjawisko to nie jest niczym nowym, wszak Marshall McLuhan już w latach 60. XX w. za pomocą nośnej maksymy *the medium is the message* ogłosił, że żaden przekazywacz nie jest obojętny w stosunku do przekazu, który ze sobą niesie. W przypadku poezji zapośredniczonej o nowe nośniki sam tekst (i generowany przez niego przekaz) okazuje się być z medium nie tylko sprzężonym, lecz na nim się zasadać i z niego bezwzględnie wynikać. Specyfika samego medium przenosi się więc na literaturę. Literatura wykorzystująca nowe medium sieciowe wieloznaczność warunkowaną przez nośnik wpisuje w konsekwencji w specyfikę samego tekstu literackiego, poetyckiego przekazu.

Niezupełnie sprawdza się w tym kontekście intuicja Maryli Hopfinger, stwierdzającej w jednym z wywiadów²⁰⁰, iż media same w sobie – nie będąc obciążonymi etycznie – nie niszczą ani nie budują. Dzieła analizowane w ni-

¹⁹⁸ Np. w utworze Fajfera *Spoglądając przez ozonową dziurę* widoczna w obrębie kilku ekranów rozrastająca się czerwona plama, tracąca na dalszych etapach przeobrażeń wiersza kolor na rzecz zabarwiającego się wyrazu „słowo”.

¹⁹⁹ Na podstawie: U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 26-27.

²⁰⁰ *Jestem z kultury druku, z prof. Marylą Hopfinger, autorką książki „Literatura i media. Po 1989 roku” rozmawia Joanna Derkaczew*, „Gazeta Wyborcza”, 13.12.2010.

niejszym rozdziale, pozbawione swojego nośnika rozsypałyby się, a płaska kartka papieru odarłaby je z owej szczególnego rodzaju głębi, niewynikającej tym razem z właściwego tropu poetyckiego (np. metaforom, symbolom) piętrzenia sensów, lecz z wieloznaczności kolejnych odczytań – zdarzeń, wieloznaczności możliwej głównie dzięki strukturze nośnika, na jakim tekst literacki został osadzony.

Bez wątpienia należy więc przyznać, że zmienił się język nowej poezji. Zmianę widać zarówno na najbardziej dosłownym poziomie (języka rozumianego jako tekst poetycki), jak i na poziomie bardziej ogólnym (m.in. wykorzystywanych środków artystycznych, ale też stosowanych przez poetów technik strategii i technologii, na których opiera się nośnik). Mamy do czynienia z poezją, której język został „zainfekowany” technologią, co szczególnie dobrze widoczne jest na przykładzie analogowej odmiany poezji cybernetycznej. Uzyskaniu tego efektu służą w tym przypadku zabiegi takie jak: kompilacje znaków literowych, cyfrowych, graficznych; nagromadzenie znaków interpunkcyjnych lub graficznych; deformacje w zapisie słów; cięcia słowne, rozrywanie całości wyrazowych i wersyfikacyjnych realizowane nie tylko w konsekwencji stosowania przerzutniowego toku wypowiedzi lirycznej; przypadkowe kontaminacje fragmentów słów; literówki oraz nagromadzenie głosek dźwięcznych; nieuporządkowane rozstrzelenia liter; wprowadzanie odsyłaczy oraz wyrazów obcojęzycznych (zwykle terminów informatycznych nazywających elementy sprzętu, oprogramowania itp.). Zabiegi te najczęściej mają wywołać efekt zaburzania lektury tekstu, uniemożliwiającego odczytanie fragmentów utworów, często imitują zakłócenia w kontakcie, przekazie, awarie oprzyrządowania; mają też na celu symulację dźwięków pracującego (lub pracującego wadliwie) sprzętu²⁰¹.

Na skutek wykorzystywania możliwości nowych mediów w obrębie dzieła literackiego obserwować możemy jednak przede wszystkim pojawienie się w literaturze niektórych cech właściwych głównie nowym technologiom. Bez przesadnego uogólniania można powiedzieć, że nowa literatura zaczyna przemawiać do odbiorców językiem od nich zapożyczonym. Lev Manovich, charakteryzując język nowych mediów, wymienia takie ich właściwości, jak:

- Reprezentacja numeryczna (wszystkie obiekty nowych mediów są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej); obraz lub kształt mogą być zapisane jako

²⁰¹ Zabiegi te wymienia U. Pawlicka. Por. U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 85-86. Trzeba jednak pamiętać, że zabieg ten nie jest nowy i był silnie obecny np. w twórczości wielu poetów (szczególnie tzw. nurtu barbaryzującego) tworzących po 1989 roku (celują w tym Paweł Lekszycki, Piotr Macierzyński, Sławomir Matusz, Jarosław Ślęzak, Paweł Marcinkiewicz, Maciej Melecki, Dariusz Foks, Anna Podczaszy, Miłosz L. Biedrzycki, Grzegorz Olszański, Dariusz Suska, Bohdan Zadura, Andrzej Sosnowski i inni). Chwyty te wykorzystywali również futuryści.

funkcja matematyczna; obiekt ten może być poddany obróbce algorytmicznej; są programowalne; obiekty składają się tu z elementów „dyskretnych”, nieciągłych).

- Modularność budowy poszczególnych obiektów (każdy z nich składa się z niezależnych od siebie części, z których każda zbudowana jest z mniejszych, również niezależnych elementów, i tak dalej, aż do poziomu niepodzielnych pikseli, punktów 3D, znaków tekstowych. Usunięcie jednego z elementów [dodanie nowego, wymiana] nie narusza zasadniczo całej struktury przekazu).
- Automatyzacja (tworzenie przekazu może zostać powierzone w pewnym zakresie np. programom komputerowym, bez bezpośredniego uczestnictwa człowieka, w który to sposób z procesu twórczego można [częściowo] wyeliminować intencjonalność).
- Wariacyjność (płynność, zmienność); nie istnieje ostateczna, raz na zawsze utrwalona postać przekazu jak w tradycyjnym tekście pisanym, filmie klasycznym czy wideo; można tworzyć teoretycznie niezliczone odmiany, czyli „wariacje” przekazu, a użytkownik komputera staje się twórcą przekazów i partnerem nadawcy, wchodząc z nim w dialog.
- Transkodowanie (swoisty przekład tekstów kultury na język zrozumiały dla komputera; w ten sposób oddziałują na siebie dwie warstwy – komputerowa i kulturowa; badacz nie wyklucza, że pierwsza wpływa na drugą: tak powstają np. nowe gatunki medialne, nowe treści przekazu, a także zmienia się organizacja mediów rozumianych jako instytucje).

Nowa poezja zaczyna przejmować większość z powyższych właściwości. Trudno polemizować z ewidentną w przypadku wszystkich egzemplifikacji reprezentacją numeryczną, kwestią modularności budowy poszczególnych obiektów czy transkodowaniem (mamy przecież w przypadku poezji omawianej w tym rozdziale do czynienia z wierszami zapisanymi w postaci cyfrowej), ale wątpliwości budzi już np. kwestia automatyzacji, pojawiająca się w konkretnych utworach literackich na zasadzie indywidualnych wyborów autorskich (zachodzi np. w poezji cybernetycznej, trudno jej jednak szukać w pozostałych omawianych tu utworach, tworzenia przekazu nie powierzyli bowiem poeci programowi komputerowemu; nie może tu być również mowy o wyeliminowaniu z aktu twórczego uczestnictwa człowieka, a tym samym o pozbawieniu utworu, na etapie procesu twórczego, poetyckiej intencjonalności). Podobnie rzecz przedstawia się z wariacyjnością, która realizuje się albo nie – zgodnie z jednostkowymi wyborami autorskimi twórców przywoływanych poematów (wiersze cybernetyczne mogą istnieć w postaci wielu różnych wersji; dzieje się tak również w przypadku tomu Fajfera *Powieki*, a także paraliterackiego projektu *Angry Words* Puldziana Płu-

cienniczaka; odbiorca nie jest natomiast w stanie tworzyć odmian literackiego przekazu, czytając wiersze zamieszczone na płycie *Primum mobile* Fajfera²⁰², może jedynie utwory uruchamiać i zatrzymywać, nie stanie się więc jego twórcą ani też rzeczywistym partnerem nadawcy; dialog możliwy jest dopiero na poziomie interpretacyjnym, gdyż wariacyjne mogą być interpretacje wspomnianych wierszy lub sposoby łączenia ich wersji papierowej z elektronicznymi odpowiednikami).

Zagadnienia: literackość uwikłana w medialność, zapośredniczenie o medium interaktywne, „the medium is the message”, język „zainfekowany” technologią, cechy nowych mediów wg Lwa Manovicha.



²⁰² W przypadku wierszy *Ars poetica*, *Traktat ontologiczny*, *Spoglądając przez ozonową dziurę*.

III. Poezja interaktywna czy dzieło sztuki? Pomiędzy tekstem literackim a przestrzenią muzealno-galeryjną²⁰³, czyli o wierszach „czytanych ciałem”

Sztuka (tworzący ją artyści), podobnie jak literatura, nie tylko nie oparła się możliwościom, jakie stworzyły humanistyczne przeobrażające się i konwergujące nowe media, ale możliwości te w coraz większym zakresie eksploatuje. Na podstawie obserwacji współczesnej działalności artystycznej stwierdzić można, że w ciągu ostatnich dwóch dekad dokonała się chyba najpoważniejsza jak dotąd transformacja systemu sztuki wizualnej, czyli przesunięcie punktu ciężkości od przedmiotowo pojmowanego, zamkniętego i skończonego dzieła sztuki do dzieła rozumianego jako proces – wydarzenie artystyczne. W najpełniejszy na gruncie polskim sposób ujmuje to zjawisko Ryszard W. Kluszczyński w wydanej w 2010 roku pracy *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*²⁰⁴, gdzie analizuje liczne przykłady interdyscyplinarnych relacji pomiędzy wszelkimi kontekstami, w jakie wpisuje się w XXI wieku dzieło sztuki.

W przypadku sztuki interaktywnej często dochodzi do sytuacji, w której dzieło nie tylko niemal całkowicie zrywa z materią, lecz również próbuje poddać w wątpliwość lub wręcz zanegować własną nadrzędność na rzecz odbiorczej współrzędności. Ingardenowskie miejsca niedookreślone²⁰⁵ zastąpione zosta-

²⁰³ Problematykę tę poruszałam również w wystąpieniu podczas konferencji „e-polonistyka 3” zorganizowanej przez Katedrę Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. W związku z powyższym niektóre fragmenty niniejszego rozdziału w zmienionej (zawężonej) formie opublikowane zostaną także w publikacji pokonferencyjnej (obecnie znajduje się ona na etapie przygotowań redakcyjnych do druku). W niniejszym rozdziale tematyka została znacznie rozszerzona i wzbogacona o nowe egzemplifikacje.

²⁰⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010. Por. też wydaną w tym samym roku książkę pt. *Materia sztuki*, red. M. Ostrowski, Kraków 2010.

²⁰⁵ Roman Ingarden definiuje dzieło sztuki jako „przedmiot wytworzony dzięki intencji artysty przetwarzającej materię, która stanowi podstawę dzieła; znaczenia w nim zawarte nie muszą być w pełni jasne i dopowiedziane, mogą zawierać miejsca potencjalnie niedookreślone lub treści symboliczne, znakowe, wielowątkowe, które nabierają sensów i są odczytywane

ją stałym niedookreśleniem wynikającym z przeobrażającej się, rizomatycznej struktury, w oparciu o którą dzieło formalnie zaistniało, a potencjalna interpretacja odbiorcza każdorazowo uzależnia się od transgresywnej konstrukcji artystycznego obiektu. Escarpitowska podatność na zdradę²⁰⁶ przestaje być tożsama z uniwersalnością oraz otwarciem na nowe znaczenia, a zaczyna znamionować silne związki z właściwymi współczesnej rzeczywistości – wciąż zmieniającymi się – nośnikami uosabianymi przez nowe technologie, bez których coraz częściej formalne zaistnienie dzieła okazuje się niemożliwe. Takie wytwory artystyczne na gruncie polskim definiują m.in. Ryszard Kluszczyński²⁰⁷ i Michał Ostrowicki²⁰⁸.

Najciekawsze z punktu widzenia badacza współczesnej literatury jest jednak to, że przeobrażone pod wpływem nowych mediów artystyczne egzemplifikacje²⁰⁹ w pewnym momencie zaczęły się łączyć i przenikać z literaturą, w konsekwencji czego mamy we współczesnej kulturze humanistycznej do czynienia nie tylko ze szczególnym przypadkiem krzyżowania się postaci gatunkowych, ale i z krzyżowaniem się tych sfer kultury, które dotąd postrzegane były jako całkowicie autonomiczne, czasem tylko zazębiając się w postaci kontrolowanych odgórnie przedsięwzięć (mam tu na myśli twórczość literacką oraz szeroko rozumiane dzieło sztuki, wraz z najsilniej przypisywanymi im przez tradycję przestrzeniami: przestrzenią biblioteki, czytelnicy oraz muzeum/galerii, w wyniku czego zaistnieć mogły takie zjawiska, jak np. książka artystyczna czy funkcjonujące w Polsce muzea literatury²¹⁰, Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi²¹¹, Czytelnia Liberatury²¹²).

w procesie odbioru dzieła. Dzieło sztuki jest całością transcendentną względem świadomości artysty i perceptora, jest niesamoistne; to, co posiada, jest mu jedynie przypisane, a nie realnie w nim ucieleśnione; jest schematyczne, a jego istnienie nie jest istnieniem realnym, lecz intencjonalnym". R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

²⁰⁶ Zdaniem Escarpita, dzieło sztuki posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestając być sobą, mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego, niż mówiło w sposób jawny w sytuacji historycznej, w której powstało, a dany utwór jest tym bardziej artystycznie „dobry”, im bardziej trwała i rozciągała jest jego podatność na zdradę, czyli zdolność komunikowania. R. Escarpit, *Literatura...*, dz. cyt.

²⁰⁷ Por. R.W. Kluszczyński, *Światy multimedialne*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001.

²⁰⁸ Por. M. Ostrowicki, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 186.

²⁰⁹ Szczególnie dzieła istniejące w postaci instalacji interaktywnej.

²¹⁰ Np. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, por. <http://muzeumliteratury.pl/> [dostęp: 10.11.2013].

²¹¹ Por. <http://www.book.art.pl/> [dostęp: 10.11.2013].

²¹² Jak możemy przeczytać, analizując informacje zawarte na stronie internetowej Czytelnicy, zgromadzono tam „liczne przykłady liberackich książek, tytuły polskie i obcojęzyczne, w tym wiele pozycji rzadkich, niekiedy dostępnych wyłącznie w tym miejscu. Czytelnia Liberatury powstała w 2002 roku w Krakowie, przy Bibliotece Sztuki Małopolskiego Instytutu Kultury

Wbrew temu, co jeszcze do niedawna mogłoby się obserwatorowi współczesnej kultury literackiej wydawać, takie dzieła, jak kinetyczne poematy e-liberackie Zenona Fajfera, wiersze cybernetyczne Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego, a nawet zainspirowany kategorią *flow* (przepływu) poemat *slippingglimpse* Stephanie Strickland, Cynthii Lawson Jaramillo i Paula Ryana – nie stanowią już dziś najbardziej oryginalnych i najsilniej zaawansowanych technologicznie dzieł powstałych w wyniku zderzenia się poezji i nowych mediów. Współczesna praktyka artystyczna udowadnia, że kwestia ta przedstawia się bardziej interesująco, niż można byłoby się spodziewać²¹³.

Omawiana w poprzednim rozdziale odmiana poezji, określana mianem „poezji ekranów”, była płaska, jak płaski jest ekran (lub też jej głębia rozpościerała się w obrębie ekranu, poniżej jego poziomu). W niniejszej części opisane zostaną dzieła, które charakteryzuje przestrzenność w wymiarze bardziej radykalnym, eg-

z inicjatywy Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera, sprawujących nad nią opiekę merytoryczną. Podstawą kolekcji stały się złożone w depozyt książki pochodzące z ich prywatnego księgozbioru, uzupełnione o pozycje zakupione przez Małopolski Instytut Kultury (między innymi w ramach dofinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego projektu „Wstęp do liberatury”). Ważną część zbiorów stanowią również dzieła złożone w depozyt lub подарowane przez samych autorów (między innymi Radosława Nowakowskiego, Andrzeja Bednarczyka, Marka Gajewskiego, Małgorzatę Dawidek Gryglicką, Roberta Szczerbowskię, Michaela Kaspera, Johannesa Volkmana) oraz książki подарowane Czytelnii przez osoby prywatne, sympatyzujące ze zjawiskiem liberatury [...]. W dobie postępującej informatyzacji zasobów bibliotecznych niepoddające się zabiegowi digitalizacji (lub digitalizowane kosztem poważnego zniekształcenia przekazu) książki liberackie są zjawiskiem wyjątkowym. W stale poszerzającym się księgozbiornie Czytelni Liberatury zgromadzono liczne przykłady takich książek, z różnych krajów i epok. Są wśród nich zarówno tytuły klasyczne (między innymi Laurence’a Sterne’a, Williama Blake’a, Stéphane’a Mallarmégo, Stanisława Wyspiańskiego czy Jamesa Joyce’a), jak i pozycje mniej znane, niekiedy dostępne wyłącznie w tym miejscu. W przypadku klasyki czy tytułów powstających współcześnie udało się zgromadzić kilka rzadszych pozycji, szczególnie wartościowych ze względu na datę wydania czy sygnaturę autora. Czytelnia gromadzi również teksty teoretyczne: książki, artykuły, recenzje – bezpośrednio lub pośrednio związane z liberaturą. Organizuje także wykłady, dyskusje i spotkania z twórcami, stwarzając platformę do żywej wymiany myśli na temat liberatury i zjawisk pokrewnych”. Por. <http://www.liberatura.pl/info.html> [dostęp: 10.11.2013].

²¹³ Określenie „literacka” celowo zastępuję tu mianem „artystyczna”, gdyż biorąc pod uwagę sposób powstania oraz eksponowania dzieł, które za chwilę zostaną przywołane, stwierdzić należy, że w większym stopniu przynależą one do przestrzeni muzealno-galeryjnej niż stricte czytelniczej, nawet gdyby tę drugą wyobrazić sobie jako nadzwyczaj nowoczesną e-czytelnię. Najbardziej zasadne byłoby jednak ulokowanie ich (zdając sobie oczywiście sprawę z meandryczności i wad tego mało konkretnego określenia) w specyficznym przestrzeni „między” – (po)nowoczesną czytelnią a muzeum sztuki współczesnej, nowych mediów – gdyby taka przestrzeń istniała. Na razie jednak tworzący wspomniane dzieła artyści zdecydowali się umieścić je w przestrzeni nowoczesnego muzeum.

zemplifikacje znacząco wykraczające poza ekran. To utwory wymagające zaistnienia dodatkowych składników przekazu, koniecznych dla procesu generowania się tekstowości. Te dodatkowe składniki stanowią najczęściej ciało interaktora²¹⁴ oraz realna przestrzeń muzeum/galerii, w której wspomniane ciało może zafunkcjonować. Wiersze, które zostaną tu omówione, są przestrzenne i wymagają przestrzeni; można by rzec, że zagarniają ją wraz z osobą czytelnika-interaktora.

W związku z faktem, że zjawisko interaktywności ma sporą literaturę przedmiotu, a badacze wspominają o różnych odmianach interaktywności, zaznaczam, że w przypadku analizowanych artystycznych egzemplifikacji interesuje mnie rodzaj interaktywności określanej przez Piotra Zawojkiego mianem „interaktywnością wysokiego stopnia”. Zaznacza on, odwołując się do rozpoznania Antoniego Porczaka, że wysoki stopień interaktywności pojawia się najczęściej w sytuacjach, gdy:

- „artysta instaluje dzieło osobiście na miejscu (nie wysyła go na wystawę w postaci produktu gotowego);
- artysta opuszcza instalację, ustępując miejsca interaktorowi;
- interaktor znajduje się wewnątrz dzieła (dzieło nie jest prosceniczne);
- interaktor może nie tylko obserwować, przeżywać, ale także działać, przemieszczać się, operować interfejsami i przyrządami – zmieniać zastane środowisko, pozostawione nie tylko przez autora instalacji, ale również przez poprzedników interaktorów;
- działania interaktora są często widoczne dla innych użytkowników, jest on więc kimś w rodzaju performerów, ale działającego na własny użytek;
- autor instalacji często korzysta z materiałów i urządzeń tworzonych przez innych ludzi (programistów komputerowych, producentów sprzętu);
- środki techniczne (monitory, głośniki i różne interfejsy) znajdują się również wewnątrz instalacji – wchodzą w skład całości;
- operacje interaktora przebiegają w przestrzeni realnej (obsługa interfejsów, manipulacje przyrządami, ruch ciała), jak również w przestrzeni sztucznej (obrazy komputerowe i wideo, dźwięki) i w mentalnej (jako skojarzenia z działaniami i ich efektami)”²¹⁵.

²¹⁴ Sformułowania „ciało interaktora” używam celowo, jak się bowiem za chwilę okaże, to właśnie cielesność odbiorcy jest najważniejszym elementem, bez którego fizycznej obecności i aktywności formalne zaistnienie dzieła nie byłoby możliwe. Kategorię „interaktora” zapożyczam natomiast od Ryszarda W. Kluszczyńskiego. (Stosują ją również inni badacze zajmujący się sztuką nowych mediów). Przeciwwstawia się ona kategorii biernego „obserwatora” i stanowi rodzaj kontaminacji pojęć takich jak „użytkownik” i „uczestnik”.

²¹⁵ A. Porczak, *Medialna grotta (instalacje interaktywne)*, [w:] A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Białystok 1998, s. 308-309. Cyt. za: P. Zawojski, *Sztuka cyfrowa jako wyzwanie dla estetyki* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowski, Kraków 2005, s. 187-188. O kategorii interaktywności pisałam również w rozdziale I. Por. przypis 18, s. 210-211.

W przypadku przywołanych za chwilę dzieł większość z powyższych właściwości ma miejsce.



Zagadnienia: sztuka interaktywna, konwergencja literatury i sztuki, interaktywność wysokiego stopnia.

1 0 współoddziaływaniu czytelnika-interaktora i tekstu literackiego

Jednym z przykładów współwystępowania w obrębie interaktywnej instalacji tekstu poetyckiego jest praca *Text Rain* (1999) Romy'ego Achituva²¹⁶ i Camille Utterback²¹⁷. Podczas kontaktu z nią uczestnicy-interaktorzy mają za zadanie przemieszczać się przed dużym ekranem, na którym mogą obserwować czarno-białą projekcję wideo odbić swoich sylwetek, wzbogaconą o kolorową animację spadającego tekstu, sprawiającego wrażenie, jak gdyby lądował na ich głowach i ramionach niczym spadające płatki śniegu. Tekst reaguje na każdy, najmniejszy nawet ruch ciała odbiorców; może być łapany, podrzucany i upuszczany, a spadając, zatrzymuje się na wszystkim, co pod względem barwy jest ciemniejsze od intensywności koloru spadających znaków i spadnie ponownie, kiedy przeszkoda zostanie usunięta. Opadanie liter nie jest przypadkowe, lecz współtworzy wersy wiersza na temat relacji, jakie zachodzą między cielesnością a właściwościami języka, komunikacji²¹⁸. W obrębie instalacji wykorzystany został wiersz *Talk, You* Evan Zimroth.

²¹⁶ Romy Achituv to izraelski artysta związany z Nowym Jorkiem. Jego twórczość obejmuje wiele mediów (od fotografii i wideo po performance i nowe media), a jego prace były pokazywane na całym świecie.

²¹⁷ Camille Utterback określa się mianem pionierki sztuki i programowania instalacji interaktywnych. Jej prace prezentowane były w galeriach, muzeach i na festiwalach sztuki na całym świecie; znajdują się w licznych prywatnych i publicznych kolekcjach. Artystka ma na swoim koncie wiele prestiżowych wyróżnień.

²¹⁸ Fragmenty poniższego opisu zostały zaczerpnięte z oficjalnej strony internetowej Camille Utterback (por. <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/> [dostęp: 10.11.2013]) oraz ze strony festiwalu „Ars Electronica” w Linzu. http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8301 [dostęp: 10.11.2013].

Fot. 63. Romy Achituv, Camille Utterback *Text Rain* ²¹⁹Fot. 64. Romy Achituv, Camille Utterback *Text Rain*

Czytanie poematu powstającego w obrębie instalacji okazuje się z punktu widzenia interaktorów przedsięwzięciem nie tylko umysłowym, ale i fizycznym. „Uczestnicy posługują się znajomym instrumentem własnego ciała, by wykonywać czynności, które wydają się magiczne – podrzucić i bawić się spadającymi literami, które tak naprawdę nie istnieją”²²⁰. Jeśli uda im się zgromadzić dość liter wzdłuż rozpostartych ramion lub sylwetki jakiegoś ciemnego obiektu – mogą uchwycić kompletne słowa lub frazy. Każdy, kto chce czytać spadający tekst, musi znaleźć własny sposób „lektury”. Niektórzy interaktorzy

²¹⁹ <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/> [dostęp: 10.11.2013]. Przypis ten odnosi się także do fot. 64-67.

²²⁰ Tamże.

stoją, inni szybko się poruszają, próbując złapać poszczególne słowa, jeszcze inni współpracują ze sobą, by złapać całe linijki tekstu na szale lub ubrania rozciągnięte między sobą. W celu odczytania spadającego wiersza odbiorcy muszą nauczyć się korzystać zarówno z własnego ciała, jak i umysłu. Prawdziwa treść powstaje w indywidualnym procesie odkrywania i odgadywania (swoistej gry). Spadające litery reagują na ruchy uczestników niczym naturalne zjawiska atmosferyczne. Proces ten jest tak silnie odczuwalny przez niektórych, że twierdzą oni, jakoby rzeczywiście czuli wpływ wirtualnego lądowania liter na swoich barkach i ramionach²²¹. Owo przenikanie, przechodzenie pomiędzy poszczególnymi elementami składającymi się na instalację, wirtualny związek między ruchem ciała a spadającymi przedmiotami, przekształca się z relacji czysto fizycznej w proces artystyczny, w konsekwencji którego powstaje dzieło poetyckie.

I like talking with you,
 simply that: *conversing*,
 a turning-with or -around,
 as in your turning around
 to face me suddenly . . .

At your turning, each part
 of my body turns to verb.
 We are the opposite
 of *tounge-tied*, if there
 were such an antonym;

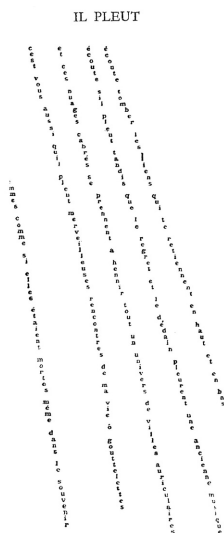
We are synonyms
 for limbs' loosening
 of syntax,
 and yet turn to nothing:
It's just talk.

Fot. 65, 66, 67. Wiersz Evan Zimroth, *Talk, You*, wykorzystany w instalacji *Text Rain* Romy'ego Achituva i Camille Utterback

Tekst, który są w stanie wygenerować użytkownicy, wchodząc w relację z dziełem, pozostaje w ścisłym związku z całością artystycznego przedsięwzięcia; pełne zrozumienie jego wieloznaczności jest możliwe jedynie w przypadku uświadomienia sobie przez interaktorów wszystkich komponentów dzieła-instalacji. Wszelkie inne interpretacje, np. koncentrujące się na samym wierszu lub jedynie na sferze rozgrywającej się pomiędzy interaktorem a jego wirtualnym odwzorowaniem, będą niepełne, połowiczne, istotę tego artystycznego przedsięwzięcia stanowi bowiem to, co rozgrywa się pomiędzy działaniami interaktora poruszającego się w przestrzeni galeryjnej, powstającym na ekranie tekstem, a procesem jego dekodowania i dokonującą się w umyśle odbiorcy interpretacją.

²²¹ Tamże. Zamieszczam literalne tłumaczenie utworu na język polski, by wykazać silne związki pomiędzy jego treścią a formą: „Lubię z tobą rozmawiać/ po prostu konwersować./ obrót-z albo wokół/jak w twoim zwrocie ku mnie./by nagle ukazać mi swą twarz/kiedy się do mnie zblizasz, każda część/ mego ciała zmienia się w czasownik (werbalizuje)/ jesteśmy przeciwieństwem/ oniemiałych (gdyby istniał taki antonim); /Jesteśmy synonimami/ dla kończyn/ konarów/ rozluźniającej się składni, a i tak zmieniamy się w nicość:/To właśnie rozmowa”. (Tłumaczenie własne autorki rozdziału).

Roberto Simanowski zwrócił uwagę na związki pomiędzy dziełem *Text Rain* a kaligramem Apollinaire'a *Il Pleut (Pada deszcz)*²²². Osadzenie instalacji w tradycji literackiej jest więc silnie widoczne.



Fot. 68. Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*²²³

Oczywiście mamy tu raczej do czynienia z podobieństwem w zakresie samego artystycznego gestu – i w jednym, i w drugim przypadku widać silny związek pomiędzy formą a treścią. Apollinaire ciężarem treści obarczył formę utworu, tworząc rodzaj wiersza przestrzennego (poezja konkretna wykorzystuje przestrzeń). R. Achituv i C. Utterback czynią to samo. Treść okazuje się zależna od układów przestrzennych (poruszających się w muzeum ciał interaktorów, których aktywność pozwala na generowanie się tekstu poetyckiego).

Simanowski podkreśla jednocześnie, że w przypadku *Text Rain* aspekt instalacji zdecydowanie przeważa, gdyż przedstawia się ciekawiej niż wartość literacka samego poematu. Sens tego utworu w głównej mierze rozgrywa się jednak, i tym samym lokuje, w przywoływanej już niedookreślonej przestrzeni, znajdującej się pomiędzy poematem i znaczeniami, do których on odsyła, a tym, co dzieje się z ciałem odbiorców-interaktorów²²⁴. Istota dzieła tkwi więc (jeśli użycie tak

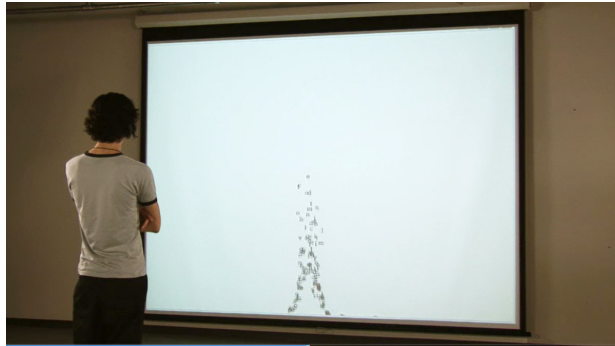
²²² Por. <http://dev.stg.brown.edu/projects/netart/documents/readingtexttrain.html> [dostęp: 10.11.2013].

²²³ Źródło grafiki: http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html [dostęp: 10.11.2013].

²²⁴ R. Simanowski, *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*, Minneapolis, London 2011, s. 39. http://books.google.pl/books?id=UgREV9O8sNAC&pg=PA41&dq=Text+Rain&hl=pl&sa=X&ei=x_fDUdvTCMWo-4gS-5YC4Ag&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=Text%20Rain&f=false [dostęp: 10.11.2013].

mało dynamicznego czasownika jest w ogóle w tym kontekście adekwatne) w sumowaniu znaczeń generowanych przez poszczególne składniki jego struktury.

Drugim dziełem-utworem, w przypadku którego dochodzi do współoddziaływania ciała interaktora oraz znaczeń, jakie pod jego wpływem są generowane, jest *Still Standing* Jasona E. Lewisa²²⁵ i Bruna Nadeau²²⁶ z 2005 roku. Jak można przeczytać w opisie sporządzonym przez autorów²²⁷, jest to interaktywna instalacja, zachęcająca uczestników do pozostawania w bezruchu i kontemplowania treści poematu *Seeking sedation*²²⁸. Gdy uczestnik powoli przemieszcza się przed projekcją, tekst zachowuje się tak, jak gdyby był wyrzucany, popychany przez stopy poruszających się osób. Kiedy interaktor zechce się na chwilę zatrzymać, tekst jest przyciągany w jego kierunku i przesuwany w górę, odwzorowując jednocześnie zarys sylwetki ciała oglądającego.



Fot. 69. Jason E. Lewis, Bruno Nadeau, *Still Standing* (2005)²²⁹

²²⁵ Jason Edward Lewis to artysta wykorzystujący media cyfrowe, twórca Laboratorium OBX, gdzie tworzy i kieruje projektami badawczymi, skoncentrowanymi na opracowywaniu nowych sposobów kreowania i czytania tekstów cyfrowych oraz zajmuje się konstruowaniem systemów m.in. do kreatywnego wykorzystywania technologii mobilnych. Jest zaangażowany w rozwój nowych form wyrazu, pracując zarówno na poziomie koncepcyjnym, twórczym, jak i technicznym. Jego prace zdobywały nagrody festiwalowe m.in. na festiwalu „Ars Electronica”, „ImagineNative” i „Electronic Literature Organization”. Pracuje na Uniwersytecie Concordia w Montrealu.

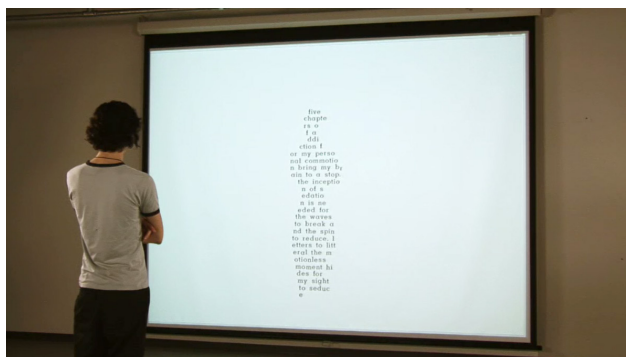
²²⁶ Bruno Nadeau jest projektantem szczególnie zainteresowanym technologiami cyfrowymi, nietypowymi interfejsami interaktywnymi oraz typografią cyfrową. Współtworzył z Jasonem E. Lewisem instalację *Still Standing*.

²²⁷ Por. http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [dostęp: 10.11.2013].

²²⁸ *Seeking sedation: five chapters/ of addiction/ for my perpetual commotion/ bring my brain/ to a stop./ the inception/ of sedation/ is needed for the waves/ to break/ and the/ spin to reduce./ Letters to literal/ the motionless/ moment hides/ for my sight/ to seduce. Szukając uspokojenia: pięć rozdziałów/ uzależnienia/ od ciągłego zamieszania/zmusza mój mózg/ by się zatrzymał./ bezruch/ jest potrzebny/ by przełamywać fale/ i zredukować wirowanie./ litery nieruchomieją/ bezruch ukrywa się/ przed moim wzrokiem/ by uwodzić. (Przekład własny autorki artykułu).*

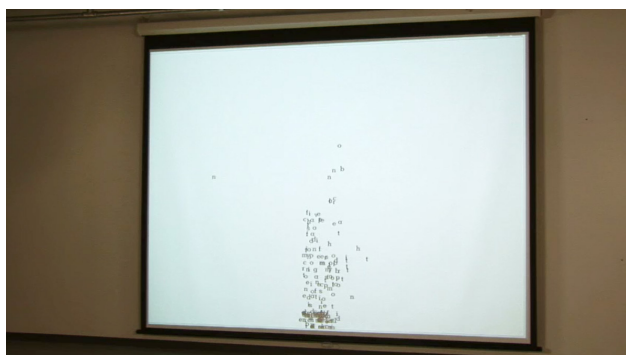
²²⁹ Por. http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [dostęp: 10.11.2013].

Uczestnik, stojąc nieruchomo, może przez chwilę kontemplować zawartość tekstową, która stopniowo staje się coraz bardziej wyraźna i czytelna.



Fot. 70. Jason E. Lewis, Bruno Nadeau, *Still Standing* (2005)²³⁰

Gdy po przeczytaniu tekstu odbiorca-czytelnik postanowi ponownie się poruszyć, tekst spadnie na podłogę, rozpadając się i oczekując na nową interakcję.



Fot. 71. Jason E. Lewis, Bruno Nadeau, *Still Standing* (2005)²³¹

Twórcy opisują swój utwór jako reakcję na stan współczesnej kultury, coraz rzadziej wymagającej koncentracji uwagi, rzadko też pozwalającej uczestnikom na moment zatrzymania, kontemplacji.

Wykorzystany w obrębie dzieła tekst poetycki²³² stanowi tu rodzaj opisu, uzasadnienia konceptu, na którym opiera się całość artystycznego przedsięw-

²³⁰ http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [dostęp: 10.11.2013].

²³¹ Tamże [dostęp: 10.11.2013].

²³² Patrz przypis 228, s. 304.

zjęcia. Początkowe „zachowanie” znaków jest czynnikiem wymuszającym na ciele odbiorcy pewien typ reakcji. Interaktor musi znieruchomieć, by móc tekst odczytać. Lektura tekstu natomiast nie tylko narzuca interpretacyjne odniesienie zawartych w nim sensów do specyfiki całego dzieła-instalacji, ale przede wszystkim uzasadnia pierwotny sens tej artystycznej gry z lekturą. Simanowski zauważa, że nowe technologie są rodzajem konia trojańskiego rozsadzającego stare paradygmaty komunikacyjne. Maszerujące litery w instalacji przypominają zresztą żołnierzy wspinających się, by wejść do konia trojańskiego – wspomniana analogia odbywa się więc na dwóch poziomach: dosłownym i metaforycznym²³³. Badacz wspomina też o zużyciu tekstu zastępowanego obrazami lub przekształcanego w obraz, dźwięk czy działania, co pozbawia instalację wartości językowej²³⁴. Nie sposób jednak do końca zgodzić się z powyższym rozpoznaniem, gdyż to przecież właśnie chęć odczytania zawartych w dziele treści powoduje, że odbiorca wchodzi w rolę interaktora (zezwała dzieło na kierowanie własnym ciałem tak, by tekst stawał się coraz bardziej wyraźny, osiągając próg odczytywalności).

Kolejna artystyczna egzemplifikacja różni się od poprzednich zdolnością generowania poczucia immersji – zanurzenia odbiorcy w cyberprzestrzeni. Noah Wardrip-Fruin za pomocą określenia *Visual poetry* umiejscawia swoje dzieło *Screen*²³⁵ w obszarze sztuki poetyckiej.



Fot. 72. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*²³⁶

²³³ R. Simanowski, *Digital Art...*, dz. cyt. [dostęp: 10.11.2013].

²³⁴ Tamże.

²³⁵ Por. <http://www.noahwf.com/screen/> oraz <http://www.youtube.com/watch?v=WOWF5KD5BV4> [dostęp: 10.11.2013].

²³⁶ Źródło grafiki: <http://www.youtube.com/watch?v=WOWF5KD5BV4> [dostęp: 10.11.2013].

Artystyczna całość skonstruowana została

w systemie CAVE, czyli wirtualnym środowisku zlokalizowanym w zamkniętym pomieszczeniu, w którym ściany i podłoga zbudowane są z ekranów projekcyjnych. Użytkownik zakłada specjalne okulary, by zobaczyć grafikę 3D, jego ruchy śledzone są przez czujniki i w zależności od jego aktywności, obraz zmienia się. W *Screen* na ścianach «jaskini» pojawia się tekst, który z czasem «odczepia się» od ekranu. Użytkownik może poruszać literami, odbijając je od siebie, niszcząc przy tym tekst pierwotny i generując nowy. Odbiorca immersyjnie doświadcza przestrzeni tekstowej, która zamiast oferować propozycje czytania, włącza go w swoistą grę, odbywającą się między ciałem i tekstem²³⁷.



Fot. 73. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*²³⁸

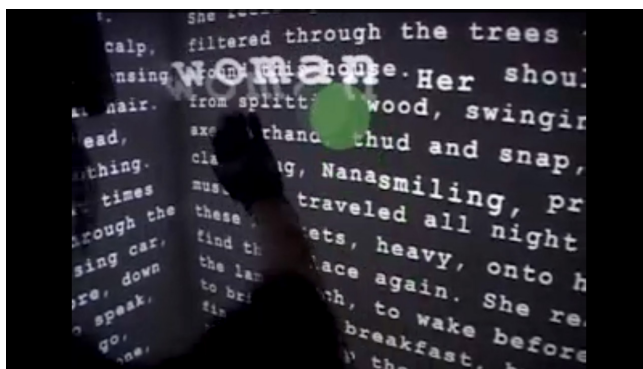
Położenie zdań, słów oraz pojedynczych znaków jest tu uzależnione od ruchów, jakie wykona odbiorca, czytelnik.

Text zbliża się lub oddala w zależności od tego, w którym kierunku idziemy, gdzie wyciągamy rękę itp. W tym przypadku możemy mówić o dosłownym zanurzeniu się w dziele sztuki, którego działanie i wynik uzależnione są częściowo od odbiorcy²³⁹.

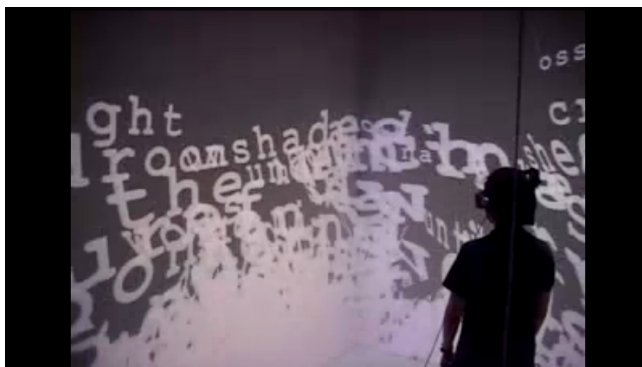
²³⁷ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 37.

²³⁸ Źródło grafiki: <http://www.youtube.com/watch?v=WOWf5KD5BV4> [dostęp: 10.11.2013].

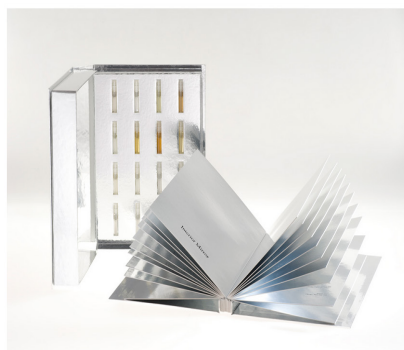
²³⁹ M. Pisarski, *Cyberprzestrzeń – zjawisko immersji* <http://techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/immersja.htm> [dostęp: 10.11.2013].

Fot. 74. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*²⁴⁰Fot. 75. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*Fot. 76. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*

²⁴⁰ Źródło grafiki: <http://www.youtube.com/watch?v=WOWF5KD5BV4> [dostęp: 10.11.2013]. Przepis ten odnosi się także do fot. 75-77.

Fot. 77. Noah Wardrip-Fruin, *Screen*

Interesujące przedsięwzięcie artystyczne stanowią również „aromapoematy” Eduardo Kaca. Sam autor dzieła *Aromapoetry*²⁴¹ określa jako nowy rodzaj poezji, w której wiersze zapisane zostały za pomocą zapachów, w związku z czym przeznaczone są do czytania za pomocą zmysłu węchu.

Fot. 78. Eduardo Kac, *Aromapoetry*²⁴²

Całość „tomu” składa się z dwunastu wierszy. Twórca wybiega w nich poza wszelkie dotychczasowe doświadczenia wiążące się z procesem doświadczania poezji (wzrokowe, słuchowe, a nawet dotykowe) w stronę zmysłu w literaturze raczej dotychczas niewykorzystywanego – węchu²⁴³. Utwory zawarte w tomie

²⁴¹ Por. Eduardo Kac, *Aromapoetry*: <http://www.ekac.org/aromapoetry.html> [dostęp: 10.11.2013].

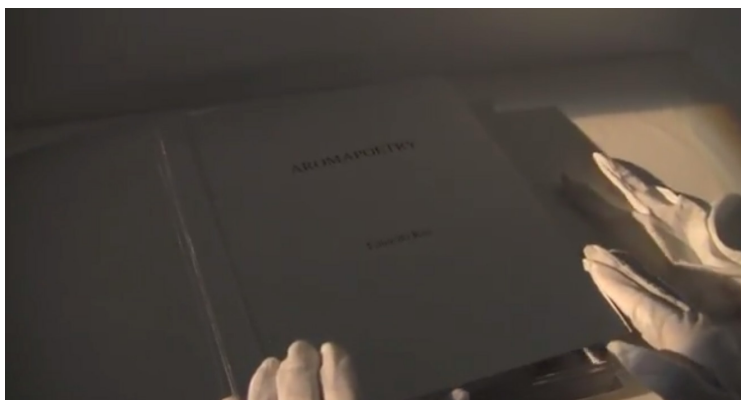
²⁴² Źródło grafiki oraz opisu: <http://www.ekac.org/aromapoetry.html> [dostęp: 10.11.2013].

²⁴³ Choć wiążącego się czasem np. z pewnymi zachowaniami bliskimi kulturze epistolarniej, sztuce pisania listów (miłosnych), kiedy to nadawcy (najczęściej nadawczyni) jako medium – środek przekazu – wykorzystywały aromatyczny papier listowy.

posiadają tytuły, a wykorzystanie w ich przypadku tradycyjnego zapisu ma za zadanie nie tylko inicjować lekturę, ale osadzać wiersze w konkretnych kontekstach semantycznych, następnie rozwijanych bądź weryfikowanych przez doświadczane podczas lektury zapachy. Czytelnik staje się tu więc aktywnym uczestnikiem, interaktorem, który nie tylko czyta (wącha), ale na podstawie wrażeń zapachowych dokonuje specyficznej interpretacji.



Fot. 79. Eduardo Kac, *Aromapoetry*²⁴⁴



Fot. 80. Eduardo Kac, *Aromapoetry*²⁴⁵

By zapewnić trwałość poematów, artysta zastosował nanotechnologię, utrwalając zapachy za pomocą niezwykle cienkiego (200 nanometrów) szkła, zdolnego

²⁴⁴ Źródło grafiki: <http://www.ekac.org/aromapoetry.html> [dostęp: 10.11.2013].

²⁴⁵ Tamże.

zatrzymywać zapachy. Czytelnik ma również możliwość zintensyfikowania wrażeń zapachowych, doładowując utwory zapachami zamkniętymi w dołączonych do tomu fiolkach²⁴⁶.



Zagadnienia: relacje pomiędzy dziełem a ciałem interaktora, znaczenia generowane przez ruch, immersja, system CAVE, poezja „pisana zapachem”.

2 Dzieło sztuki czy dzieło literackie?

Podstaw zaprezentowanych egzemplifikacji upatrywać należy w głębokich związkach między tekstem literackim a dziełem – interaktywną instalacją. To w ich konsekwencji powstają zjawiska dające największe możliwości interpretacyjne, wykorzystujące lub generujące przekaz literacki; szczególnego rodzaju dzieła mieszczące się na pograniczu medialności (dzieła-instalacji) i tekstowości (dzieła-księgi), formy wymykające się próbom jednoznacznego ujęcia i zaklasyfikowania. Dla ich opisu niewystarczające okazują się nie tylko ujęcia definicyjne najsilniej zakorzenione w teorii kultury i literatury (jak np. Władysława Tatarkiewicz²⁴⁷, Romana Ingardena), ale też nowoczesne ujęcia Roberta Escarpita czy Umberto Eco²⁴⁸, a nawet Ryszarda W. Kluszczyńskiego czy Michała Ostrowickiego.

Ryszard W. Kluszczyński dzieło interaktywne definiuje jako dzieło multimedialne, oparte na specyficznie zmienionej strukturze sytuacji estetycznej, w skład której wchodzi interaktywny artefakt (czyli obiekt), interaktor (stanowiący połączenie funkcji odbiorcy oraz użytkownika), interfejs, proces interakcji oraz samo

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ W. Tatarkiewicz uznaje, że dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form lub wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko taką konstrukcją, odtworzeniem lub wyrażeniem, jakie zdolne jest zachwycać, wzruszać lub wstrząsać. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.

²⁴⁸ Silnie związana z kontekstem kulturowym przełomu XX i XXI w. koncepcja „dzieła otwartego”, w myśl której dzieło sztuki jest z jednej strony przedmiotem tak skomponowanym przez autora, aby każdy odbiorca mógł odtworzyć sobie jego oryginalny kształt, stworzony w wyobraźni twórcy, z drugiej jednak strony jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo, wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania. Dzieło istnieje w pełni dopiero w procesie interpretacji, jest zatem skończone dopiero w procesie odbioru. Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 2008.

dzieło (niebędące tożsamym ani z artefaktem, ani z interfejsem). Dzieło, w którym właściwość ta nie ogranicza się do sfery percepcji, lecz warunkuje także je samo, jego status ontyczny i strukturę; prawdziwie interaktywne, ujawniające swoje właściwości oraz wypełniające swoje funkcje jedynie wówczas, gdy użytkownik zachowuje się w sposób aktywny, wykorzystując obiekt jako narzędzie realizacji swoich dążeń; procesualne, powstające w procesie odbioru-interakcji, trwające tak długo, jak długo rozwija się interakcja, dopóty, dopóki interaktor nie zdecyduje się przerwać swego z nim kontaktu²⁴⁹. Dzieło, w przypadku którego nie może być mowy jedynie o pełnej skupienia obserwacji, kontemplacji, przeżywaniu *katharsis* z bezpiecznego dystansu, ale gdzie odpowiedzią odbiorcy musi stać się czyn, konkretne działanie wpływające na obiekt. Forma prowadząca odbiorcę do współuczestniczenia, wejścia w dialog, nie tylko na płaszczyźnie interpretacji, ale głównie w sferze działań; angażująca nie tylko wzrok i słuch odbiorcy, ale często również dotyk²⁵⁰.

Michał Ostrowicki z kolei dokonuje podziału sztuki, biorąc pod uwagę kryterium rodzaju interaktywności oraz rodzajowości materii, na jakiej oparte zostało dzieło.

Sztuka tradycyjna (materia nieelektroniczna)		Sztuka elektroniczna (materia elektroniczna)		
Sztuka naśladowcza		Sztuka symulacyjna		Sztuka interaktywna
monosensoryczność	polisensoryczność	monosensoryczność	polisensoryczność	polisensoryczność
sztuki plastyczne (malarstwo, rzeźba, grafika), architektura, muzyka	sztuki sceniczne	sztuka medialna (fotografia, radio, kino bez dźwięku)	sztuka multi- medialna (kino, video, moni- toring, rzeźba video, instalacja multimedialna)	instalacja interaktywna
<ul style="list-style-type: none"> • interaktywność modalna • naśladowanie rzeczywistości • prosceniczność • niezapośredniczenie 		<ul style="list-style-type: none"> • interaktywność modalna • symulacja rzeczywistości • prosceniczność • zapośredniczenie 		<ul style="list-style-type: none"> • interaktywność elektroniczna • wytwarzanie rzeczywistości elektronicznego <i>realis</i> • interaktywność • zapośredniczenie

Rys. 2. Michał Ostrowicki, Zarys podziału sztuki ze względu na rodzajowości materii wraz z uwzględnieniem rodzaju interaktywności²⁵¹

²⁴⁹ Por. R.W. Kluszczyński, *Światy multimedialne...*, dz. cyt., s. 85-99.

²⁵⁰ Tamże.

²⁵¹ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis...*, dz. cyt., s. 186.

Ujęcie definicyjne Kluszczyńskiego jest bardzo pojemne, co stanowi niewątpliwą zaletę narzędzia, lecz jednocześnie – jeśli definicję odnieść do instalacji takich jak *Text Rain* czy *Still Standing* – okazuje się, że pojemność ta nie daje możliwości wyróżnienia ich aspektu tekstowego. W konsekwencji powoduje to pewne zatarcie różnic pomiędzy dziełami, które poza tym, że można je określić mianem instalacji interaktywnych, generując warstwę tekstową (w tym wypadku – przybierającą postać pewnego rodzaju quasi-monologu lirycznego), a takimi, które tekstowość pomijają. Podobnie pomija w swej kategoryzacji element tekstowości Michał Ostrowicki. Na opracowanym przez badacza schemacie (rys. 2) pojawiają się niemal wszystkie określenia sztuk, brak natomiast literatury (brak pojęć „tekst”, „literatura”).

Zauważyć trzeba również, że o dwóch pierwszych spośród zaprezentowanych tu dzieł próżno szukać informacji nawet w tak ważnym i pojemnym opracowaniu, jak przywoływany już podręcznik akademicki Ryszarda Kluszczyńskiego *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Twórcom instalacji *Text Rain* poświęca badacz w sumie dwie linijki tekstu (co zajmuje zasygnalizowanie tytułu pracy i nazwisk autorów), a dzieło *Still Standing* (oraz jego twórcy) zostało zupełnie pominięte, mimo iż pierwsza z wymienionych instalacji powstała w 1999 roku, druga w 2005 r., książka Kluszczyńskiego natomiast wydana została pięć lat później (2010). Brak podjęcia wątku tekstowego wspomnianych reprezentacji wydaje się tym bardziej dziwny, że przywoływany podręcznik zawiera obszerny rozdział poświęcony literackim i teoretycznym kontekstom sztuki interaktywnej. Literackość realizuje się więc w sferze teorii, zostaje zaś pominięta w przypadku doboru artystycznego materiału egzemplifikacyjnego. Owo pominięcie, w zestawieniu z natłokiem innych przykładów, może świadczyć m.in. o tym, że tak naprawdę nie do końca wiadomo było, jak potraktować coś, co nie dość radykalnie wpisuje się w wymienione kategoryzacje, lokując się pomiędzy dziełem-instalacją a poezją (czy też szerzej: literaturą).

Krzysztof Mazur, zastanawiając się nad podmiotowością sztuki interaktywnej, wyróżnia następujące własności technologii cyfrowych: bazę danych, hipertekstualność, symulacyjność, interfejs, fakt podmiotowości dzieła (co rozumieć należy jako zespół czynników powodujących, że odbiorca skłania się ku personifikowaniu dzieła, traktowaniu wytworu technologii interaktywnych jako pseudopodmiotu, a co za tym idzie – dzieła sztuki interaktywnej jako podmiotu) oraz dialogiczność. Zdaniem badacza, „dzieło sztuki interaktywnej jest to dzieło wykorzystujące technologie interaktywne, w którym da się wyodrębnić podmiot prowadzący dialog”²⁵².

²⁵² K. Mazur, *Podmiotowość dzieła sztuki interaktywnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, s. 211-222.

Definicja K. Mazura wydaje się odpowiednia do opisu omawianych tutaj instalacji, badacz uwzględnił bowiem (pomijany przez innych) aspekt dialogiczności, a także zastosował kategorię „pseudopodmiotu”, którą z powodzeniem utożsamiać można w przypadku interesujących nas tu najbardziej quasi-literackich dzieł-instalacji z pewną formą quasi-podmiotu lirycznego, niespójnego, co prawda i rozproszonego (pomiędzy autorem dzieła, który zaprojektował strukturę dzieła-poematu, zaproponował jego treść, dostarczając też narzędzi, za pomocą których dzieło może być percypowane przez odbiorcę, a odbiorcą-interaktorem, który wykorzystując wspomniane przed chwilą narzędzia, jest w stanie współtworzyć dzieło w procesie odbioru-interakcji, poruszając się w obrębie zaprojektowanej przez autora struktury, skłaniając tym samym dzieło do generowania tekstu), ale zdolnego generować tekstową wypowiedź liryczną.



Zagadnienia: pomiędzy literaturą a instalacją interaktywną, dzieło sztuki – ujęcia definicyjne: Władysława Tatarkiewicza, Romana Ingarden, Roberta Escarpita, Umberto Eco, sztuka interaktywna wg Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Michała Ostrowickiego podział sztuki w kontekście interaktywności, komponenty dzieła-instalacji i zmieniona struktura sytuacji estetycznej, podmiotowość sztuki interaktywnej.

3 Pomędzy interaktywną instalacją a dziełem literackim

Katarzyna Bazarnik, omawiając specyfikę e-liberatury, postawiła pytanie: „Czyżby [...] darwinowska ewolucja gatunków toczyła się w najlepsze dalej?”²⁵³. Wyrwując nieco jej wypowiedź z kontekstu, w którym ją osadziła, i biorąc pod uwagę przywoływane w niniejszym rozdziale wiersze-instalacje – stwierdzić należałoby, że najwyraźniej tak właśnie rzecz się przedstawia. Tym bardziej, że przykładów analogicznych wskazać można więcej, gdyż aspekt tekstowy okazuje się istotny m.in. w klasycznym już dziele Jeffreya Shawa²⁵⁴ *Legible City*,

²⁵³ K. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura...*, dz. cyt., s. 163.

²⁵⁴ Jeffrey Shaw jest jedną z ważniejszych postaci sztuki interaktywnej i sztuki immersyjnej oraz jednym z założycieli ZKM Institute for Visual Media w Karlsruhe, w Niemczech, jednej z wiodących instytucji eksperymentów artystycznych z wirtualną rzeczywistością.

instalacji *Lifewriter* (2006) Christy Sommerer i Laurenta Mignoneau²⁵⁵ czy też pracy Masakiego Fujihaty *Beyond Pages* (1995)²⁵⁶, a także dziele-instalacji Kena Feingolda *The Surprising Spiral* (1991)²⁵⁷.

Wyjątkowy charakter przedstawionych wyżej reprezentacji wynika m.in. z faktu, iż nie wpisują się one jednoznacznie w niemal żadną z kategorii wyodrębnionych w pracach dotyczących opisu przemian literatury pod wpływem mediów. Nie stanowią np. czystej reprezentacji poezji cyfrowej²⁵⁸, wideopoezji²⁵⁹,

²⁵⁵ Por. <http://www.youtube.com/watch?v=fsMwnrY0nxE> [dostęp: 10.11.2013].

²⁵⁶ Por. m.in. <http://www.youtube.com/watch?v=f1XXXhe9diY> [dostęp: 10.11.2013].

²⁵⁷ Por. http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart_play.php%3Fdoc_id%3D2813 [dostęp: 10.11.2013]. W przypadku *The Surprising Spiral* Feingolda artysta wykorzystał bowiem w tym dziele m.in. książkę Octavio Paza *Malpa gramatyczna (The Monkey Grammarian)*. Dzieło to było przedmiotem mojej analizy w osobnym tekście. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Od e-poematu...*, dz. cyt., s. 249-285.

²⁵⁸ Zdaniem Mariusza Pisarskiego, „poezja elektroniczna (hipertekstowa, cybertekstowa, fraktalna, holograficzna) to rzecz niezwykle płynna, ulotna i wielosensowa stanowiąca być może najbardziej podatny na eksperyment rodzaj elektronicznego pisarstwa. Oparty na algorytmach, wykorzystujący mechanizm losowego dostępu, bardzo rzadko bądź nigdy nieotwierający się w ten sam sposób. Wiersz hipertekstowy przypomina tykający zegar, w którym rolę wskazówek pełnią litery i słowa. Za archetypiczny gatunkowo można uznać wiersz *The Speaking Clock* Johna Cayleya. Inspirowany eksperymentami Emmetta Williama (*The Poetry Clock*) utwór Cayleya przełamuje granicę rozgałęziającego się tekstu hipertekstowego i wkracza w sferę automechanizmów i algorytmów cybertekstu. I podobnie rzecz się ma z większością poezji elektronicznej. Mechanizmem sterującym wierszem jest nierzadko wewnętrzny mechanizm określony w kodzie, a nie zewnętrzne działanie czytelnika, któremu – jak to ma miejsce choćby w utworze *Ars poetica* Zenona Fajfera, zostaje przydzielona rola widza. Pozostaje mu nic innego, jak oglądać rozgrywający się na ekranie wiersz. Źródłem współczesnej poezji elektronicznej należy szukać we wczesnych (rok 1983) eksperymentach Eduardo Kaca, który na pierwszych osobistych komputerach tworzył poezję fraktalną, później technologia cyfrowa pomagała mu w wystawianiu w galeriach wierszy holograficznych. Potencjał rozgałęziającego się wiersza hipertekstowego eksplorował z kolei poeta Robert Kendall, którego prace wyznaczają ciekawy kierunek, a zarazem punkt graniczny, stawiając pytanie o to, czym jest poezja hipertekstowa z punktu widzenia tradycyjnego pojmowania poezji. [...] Słowa w wierszu cyfrowym nie przemawiają do nikogo. Mówią same do siebie, w generowanym przez komputer nihilogu. A taka sytuacja, choć przerażająca dla człowieka, jest wymarzona dla maszyny, gdyż wiersz wydaje się żyć swoim życiem, nawet po wyłączeniu komputera”. M. Pisarski, <http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.htm>.

²⁵⁹ Według Urszuli Pawlickiej, za właściwości wideopoezji uznać można: angażowanie słuchu oraz wzroku odbiorcy; szybko zmieniający się obraz, zagęszczony wieloma składnikami; odbiór niewymagający działania użytkownika, polegający na poddaniu się ruchowi obiektu i próbie wypracowania własnej organizacji recepcyjnej; intuicyjna i kompleksowa recepcja, polegająca na odkryciu zespołu elementów, komponujących utwór, podążaniu wzorkiem za ruchem, który odsłania kolejne warstwy obiektu oraz na próbie interpretacji przekazu; charakterystyczny sposób montażu, oparty na szybkości sekwencji oraz muzyce, wpływającej na charakter i znaczenie utworu oraz atmosferę odbioru. Za ojca wideopoezji uznaje się portugalskiego poetę Ernesto de Melo e Castro, który swoje pierwsze eksperymenty z technologią wideo wykonał już w 1968 r.,

poematów holograficznych²⁶⁰. Uwagę zwraca również fakt, iż zdecydowana większość badaczy zajmujących się podobnymi wierszami-instalacjami rezygnuje z używania w odniesieniu do nich określeń literatura, dzieło literackie, w prawie każdym natomiast przypadku pojawia się fraza instalacja interaktywna²⁶¹. Simanowski podkreśla, że w przypadku tego typu egzemplifikacji pomiędzy tradycyjnym tekstem a pozostałymi składnikami dzieła zachodzą ścisłe związki: tekst wpływa na rozwój sfery interaktywnej, przyspieszającej z kolei wystąpienie kolejnych ewolucji tekstu. Taka integracja i wzajemne powiązanie zachodzące w obrębie jednej koncepcji jest częste w przypadku realizacji artystycznych łączących dwa systemy semiotyczne, tekst i interfejs interaktywny²⁶².

Z punktu widzenia badacza zainteresowanego literackim aspektem kultury stwierdzić jednak należy, że traktowanie wspomnianych dzieł jedynie jako instalacji interaktywnych prowadzi do redukcji istotnego ich aspektu – tekstowości; umiejscawianie ich natomiast wyłącznie w kontekście poezji cyfrowej skutkuje z kolei redukcją sfery związanej z innymi ważnymi jego składnikami, m.in. tymi, z którymi najsilniej się łączy (np. ciałem czytelnika-interaktora, faktem oddziaływania owego ciała na przekaz tekstowy, który to aspekt stanowi następstwo eksponowania wspomnianych dzieł w przestrzeni muzealno-galeryjnej).

komponując wideoutwór *Wheel Light*. Innym z wideoutworów artysty jest animacja *Pêndulo* (*Wahadło*). W Polsce realizację wideopoezji stanowią np. prace Romana Bromboszcza *Unismo* oraz *Peregrynacje*. W wideopoezji wyróżnić można poezję animacyjną oraz wideoklipy poetyckie. *Słownik Gatunków Literatury Cyfrowej – Wideopoezja*. Opracowała Urszula Pawlicka, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2631-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-wideopoezja.html> [dostęp: 10.11.2013].

²⁶⁰ Mariusz Pisarski definiuje poemat holograficzny jako utwór tworzony i wyświetlany w sposób holograficzny (zorganizowany w niematerialnej, trójwymiarowej przestrzeni), który zmieniał się w zależności od tego, w jaki sposób (np. pod jakim kątem) ogląda go czytelnik. Obracanie hologramu oznaczało ciągłą modyfikację struktury utworu. Jak pisał Eduardo Kac, „Holografia i komputerowa holografia potrzebne mi są po to, by zacierać granice między słowami a obrazami i kierować je poza ich znaczenia w zwykłym dyskursie. Używam technik komputerowej animacji, by stworzyć nowy rodzaj kompozycji poetyckiej, który burzy jej trwałość. [...] Moja holografia jest zarówno badaniem procesów językowych, jak i poszukiwaniem znaczeń holograficznych”. Ważną rolę w organizacji tekstów Kaca pełnił czas. Ich rytmiczna struktura tworzyła napięcie pomiędzy językiem a obrazem. W holograficznych utworach komputerowych próbował on osiągnąć efekt czasu nieliniowego, nieciągłego i efekt odwracalności, przepływania w obu kierunkach, w taki sposób, by czytelnik mógł poruszać się w górę i w dół, w tył i w przód, w lewo lub w prawo, w dowolnym tempie, by ustanowić połączenia pomiędzy słowami obecnymi na tym efemerycznym, percepcyjnym polu. M. Pisarski, *Króliczkografy Eduardo Kaca*; http://techsty.art.pl/aktualnosci/2009/Eduardo_Kac.html [dostęp: 10.11.2013].

²⁶¹ Jednym z nielicznych źródeł, w którym dzieła te są traktowane jako egzemplifikacje literackie, jest wydana w 2012 roku książka Urszuli Pawlickiej (*Polska*) poezja..., dz. cyt.

²⁶² R. Simanowski, *Digital art...*, dz. cyt., s. 50.

Badacze nie ustają w próbach klasyfikacji artystycznych fenomenów tego typu. „Co musi zawierać utwór cyfrowy, by można go było nazwać jeszcze literaturą?”²⁶³ – pyta Urszula Pawlicka. Simanowski twierdzi, że musi posiadać tekst słowny, którego lektura to element centralny procesu odbioru. Zdaniem Pawlickiej, jest to duże uproszczenie, gdyż w utworze cyfrowym funkcje czytania, oglądania i słuchania odgrywają równorzędną rolę, bądź też – w zależności od gatunku, z którym mamy do czynienia – jedna z nich przyjmuje rolę dominującą²⁶⁴, a „różnic między literaturą cyfrową a sztuką dopatrywać się należy w podziale na immaterialność (literatura cyfrowa) i materialność (instalacje) oraz dostęp bezpośredni (literatura cyfrowa dostępna w sieci) i pośredni (galerie)”²⁶⁵. Jak jednak w kontekście powyższego podziału potraktować np. dzieło Kena Feingolda z 1991 roku *The Surprising Spiral*²⁶⁶, będące niezwykle ciekawym przykładem artystycznego eksperymentu, który z klasyczną odmianą sztuki multimedialnej²⁶⁷ łączy fizyczna namacalna postać imitująca księgę? Oprócz tego, że dzieło to można przeczytać/usłyszeć, można je również podziwiać: jest – jeśli nie piękne, jak piękny może być ciężki, bogato oprawiony tom książki, którego otwarcie obiecuje niespodziankę (w dodatku umieszczony na specjalnie do tego celu przeznaczonym ciężkim, drewnianym postumencie – pulpicie) – to na pewno fizycznie interesujące; jest w stanie przykuć uwagę oglądającego.

²⁶³ U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 35.

²⁶⁴ Tamże.

²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ To dzieło-instalację, wykorzystującą m.in. tekst poetycki, analizowałam w następujących artykułach naukowych: *Od e-poematu...*, dz. cyt., s. 249-285; *Pomiędzy naturą a simulacrum. O przekraczaniu natury w sztuce interaktywnej, na przykładzie dzieła The Surprising Spiral Kena Feingolda oraz instalacji Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau*, „Episteme” 2012, nr 16, t. 1, s. 203-230.

²⁶⁷ R. Kluszczyński oprócz sztuki interaktywnych multimediiów lub sztuki hipermedialnej (określenia zwracającego uwagę na hipertekstualny charakter dzieła, nieposiadającego linearnego porządku charakterystycznego dla struktur tekstowych, lecz opartego na wielopoziomowej strukturze hipertekstu, gdzie występuje swobodna wielokierunkowa nawigacja przez liczne jego poziomy) wspomina też o tzw. klasycznej odmianie sztuki multimedialnej, wynikającej z szerokiego pojmowania kategorii medium (które może mieć odniesienie do każdej formy ekspresji), odnoszącej się do sztuki, w obrębie której (w ramach jednego dzieła) współwystępuje kilka różnych, dowolnych form ekspresji artystycznej. *The Surprising Spiral* stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy pierwszym i drugim zakresem znaczeniowym omawianego pojęcia.



Fot. 81. Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)²⁶⁸

Niewątpliwie mamy w przypadku tej instalacji do czynienia z dziełem materialnym, generującym tekst, swoisty rodzaj narracji (w obrębie której splatają się, elementy reportażu, eseju i poezji), do której odbiorca-interaktor ma dostęp bezpośredni (może dłonią dotykać instalacji, uruchamiając ją i kierując strumieniem obrazów i dźwięków; tekst natomiast jest przez niego bezpośrednio słyszany)²⁶⁹.

Wracając więc do podejmowanych przez badaczy prób ujęć klasyfikacyjnych, powtórzyć należałoby, że każde przyporządkowanie do zasugerowanych przez Pawlicką sfer skutkować będzie wyraźną redukcją znaczeń.

W trakcie dokonywania prób kategoryzacji niewątpliwie przydatne jest uwzględnianie nie tylko kryterium wykorzystanego nośnika i właściwości poszczególnych warstw współtworzących artystyczny obiekt, (gdyż wiemy, że rzadko twórcy sięgają dziś po jedno medium, medium jednorodne, częściej wykorzystując multimedia czy też to, co stanowi wynik ich konwergowania ze sobą), lecz uwzględniania tych warstw dzieła, z których wynikają najważniejsze sensory interpretowalne, warstw generujących sensory najgłębsze. Nawet jednak i to rozpoznanie nie do końca porządkuje terminologiczne zawikłanie, gdyż w przypadku wszystkich omawianych w niniejszym artykule dzieł – wspomniane sensory głębokie powstają w wyniku współoddziaływania trzech sfer: tekstowej, nowomediacyjnej i cielesno-przestrzennej.

²⁶⁸ Źródło fotografii. <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-surprising-spiral/> [dostęp: 15.07.2013].

²⁶⁹ Dodać należałoby, iż tekstowość dzieła nie jest równoznaczna z tekstem wykorzystanych (czy też zasugerowanych poprzez aluzje) przez Feingolda książek (*The Monkey Grammarian* Octavio Paza, *Księga piasku* Jorge Luisa Borgesa), bowiem poszatkowanie tych istniejących, zamkniętych i kompletnych tekstów literackich na skutek sposobu lektury, jakiego dzieło wymaga (polegającego na hipertekstowej nawigacji oraz łączeniu uzyskanych w ten sposób fragmentów z obrazem filmowym i dźwiękiem [zarejestrowanymi przez autora instalacji]), tworzy nową, niepowtarzalną, hipertekstową strukturę – również tekstową.

Jak widać, w miejscu zetknięcia się kilku obszarów – sztuk pięknych, nowych mediów i literatury, a także fizycznej cielesności czytelnika-interaktora – zdolne są zaistnieć dzieła tekstowe (narracyjne), stanowiące ewidentny przykład nowych jakości powstałych w wyniku konwergowania ze sobą nowych mediów i literatury. Wszystkie one opierają się na zasadniczym paradoksie: są interpretowalne, choć jednocześnie stawiają zdecydowany opór interpretatorowi. Generują tekst (rodzaj quasi-monologu lirycznego lub quasi-narracji), choć nie są w tradycyjnym sensie spójne, lecz fragmentaryczne, otwarte, hipertekstualnie rozgałęziające się. Stanowią artystyczny dowód na tekstowość, narracyjność czy też intertekstualność sztuki interaktywnej oraz literatury. A najciekawsze dla badacza wydaje się to, że cokolwiek by o tych dziełach powiedzieć, wciąż odnosi się wrażenie, że to zbyt mało.

O tym, że takich sytuacji w historii kultury znaleźć można więcej, świadczą choćby rozważania, jakie snuje Małgorzata Dawidek Gryglicka we wstępie książki poświęconej historii tekstu wizualnego, zastanawiając się nad sytuacją w pewnym sensie odwrotną, a mianowicie zasadnością traktowania tekstu literackiego jako dzieła sztuki. Badaczka pisze:

Pozostaje [...] wątpliwość [...] – tekst jako dzieło sztuki – która mogłaby dotyczyć statusu samego dzieła sztuki. Odpowiedź na nią nie jest prosta i stanowi materiał na co najmniej odrębną rozprawę z obszarów estetyki sztuki, dla której kwestia statusu ontologicznego dzieła jest problemem centralnym (czym jest dzieło sztuki? Co odróżnia je od innych bytów?). Przez niemal cały kilkusetstronicowy wywód będę prześlizgiwała się pomiędzy definicjami, unikając kategoriycznych jednoznaczności, ponieważ zarówno jako badaczka, jak i jako artystka jestem przekonana, że sztuka wymyka się definicjom, wystrzega się ultymatywnych podziałów i przynależności, co nie zaciemnia ani jej obrazu, ani nie wpływa na jej często bezkompromisowe rozstrzygnięcia. Porządkowanie i wartościowanie może okazać się kłopotliwe lub zgoła niemożliwe, zwłaszcza po Duchampie. W tej optyce należy przyznać rację Zbigniewowi Makarewiczowi, który pisał, że «z potoczną świadomością estetyczną sztuka jest w konflikcie od stu lat»²⁷⁰, i zgodzić się, że odrzuciwszy swe ciało materialne, sztuka wprowadziła w to miejsce artystyczne procesy i sytuacje, nadające tradycyjnemu dziełu nowy wymiar i nowy sposób istnienia. W związku z tym coraz trudniej wskazać jakości cechujące samo dzieło sztuki, jak też decydujące o podszywaniu się pod nie. Różnorakie właściwości dzieła sztuki, zwłaszcza pojawiającego się na pograniczu dziedzin, czyli szczególnie narażonego na wykluczenie z obszaru sztuk, nie pozwalają na definicję jednoznaczną²⁷¹.

Konsekwencją powyższych rozważań winno stać się pytanie: czy taka właśnie będzie przyszłość literatury? Czy w związku z demokratyzacją, digitalizacją i audiowizualną naturą kultury literackiej²⁷² literatura zacznie podążać w stronę

²⁷⁰ Z. Makarewicz, *Dzieło sztuki. Między pojęciem a istnieniem* [maszynopis], s. 2, archiwum Zbigniewa Makarewicza. Cyt. za: M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu...*, dz. cyt., s. 18.

²⁷¹ M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu...*, dz. cyt., s. 18-19.

²⁷² Opisaną m.in. przez Marylę Hopfinger w przywoływanej już pracy *Literatura i media...*, dz. cyt.

literackich reprezentacji znamionujących dzieła totalne – materialne i tekstowe jednocześnie, ale także interaktywne, hipertekstualne, rizomatyczne?

O tym, że temat przestaje przynależeć jedynie do sfery artystycznego eksperymentu, stając się aktualnym, świadczyć może choćby zorganizowana w maju 2005 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz wrocławskiej Mediatece, jako wydarzenie specjalne (impreza towarzysząca) XI Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 05, wystawa *Inna książka. Książka i tekst poza książką w dobie nowej komunikacji*. Inicjacja, jak widać, już się dokonała i być może skutkować będzie wyodrębnieniem się pewnego – trzeba przyznać – niezwykle interesującego i obiecującego nurtu w obrębie nowoczesnej sztuki. Nurtu, który niewątpliwie zmieniłby czas przebywania widza w muzeum, gdyż w przestrzeń muzealno-galeryjną wkraczałby on nie tylko po to, by popatrzeć, ale może również po to, by czytać. Niezależnie jednak od tego, jaka (najpewniej za kilkanaście lat) okaże się faktyczna odpowiedź na to pytanie – nie trzeba być entuzjastą opisywanych zjawisk, by już dziś przyznać, że inicjacja ta jawi się nadzwyczaj obiecująco.



Zagadnienia: ewolucja gatunków, formy artystyczne umiejscawiające się pomiędzy dziełem literackim a dziełem sztuki.

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

**Obraz literatury i książek /
obrazy z literatury i książek**

część IV

Jak pokazały części poprzednie, zmiany formy komunikacji wpływają na kształt „starego medium”, jakim jest książka funkcjonująca w wersji analogowej. Obok tego tradycyjnego rozwiązania, wciąż bardzo żywotnego, pojawiają się różne modyfikacje „papierowego przekaznika”, a więc formy, które Katarzyna Bazarnik określiła jako „niespętane ograniczeniami”, pisane w oparciu o „ważenie liter (czcionek, obrazów, elementów graficznych)”¹. Uczestniczą one w procesie wyprowadzania literatury poza przestrzeń związaną z kartką papieru albo proponują rozwiązania mieszane – łączące galaktykę Gutenberga z przestrzenią nowomediálną. Efektem tych poszukiwań jest np. zanurzenie odbiorcy w dziele i immersyjne „czytanie” ze ścian wirtualnej jaskini.

Procesy dające się zaobserwować we współczesnej antroposferze sprzyjają upowszechnieniu się form hybrydycznych², które określić można jako intermedialne³, metainteraktywne⁴, jako literaturę nowo mediálną⁵. Elektroniczna antroposfera sprzyja doświadczeniu przez człowieka czegoś nowego, staje się atrakcyjna, bowiem umożliwia nie tylko poznanie nowych form sztuki, ale otwiera drogę do odejścia od znanej rzeczywistości fizykalnej i umożliwia wejście w wymiar kreowany, w którym doświadcza się teleobecności (związanej z przemieszczaniem się po rzeczywistości elektronicznej, prowadzącym do uobecnienia w innym miejscu) i telematyczności (będącej budowaniem osobowości elektronicznej)⁶. W kontekście tych zjawisk spojrzeć należy nie tylko na dzieła sztuki, ale i na sferę aksjologii. Czy „stare imponderabilia” skutecznie opierają się naporowi nowych mediów? – pytanie to pojawia się w wypowiedziach ujawniających troskę o życie człowieka, który uwalniając się z kotwicy realności, nie powinien oderwać się od podstawowych zasad etycznych. Wspominając o tym, że *homo irretitus* uzyskuje nadzwyczajne możliwości, Sidey Myoo przypomniał, iż w po-

¹ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, [w:] *Od Joyce'a...*, dz. cyt., s. 5-6.

² Pisałam o nich w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Literatura ery słowa monitorowanego. Wybrane zjawiska i zagadnienia*, [w:] *Noefilologie na przełomie tysiącleci. Najnowsze tendencje w literaturze, językoznawstwie, przekładzie i glottodydaktyce*, red. P. Sznurkowski, E. Pawlikowska-Asendrych, B. Rusek, Częstochowa 2012, s. 183-201.

³ Intermedialny charakter przypisać należy literaturze przeznaczonej nie tylko do czytania, ale także do oglądania i słuchania, por. D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. P. Rypson, Gdańsk 2000.

⁴ Przyjęto określenie M. Ożoga, *Krytyczny wymiar sztuki interaktywnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, s. 199-202.

⁵ Termin przyjęto za A. Przybyszewską, *Którędy do literatury nowomediálnej*, por. http://katalog.czasopism.pl/index.php/Fragile_Agnieszka_Przybyszewska.KTOREDYDOLITERATURY [dostęp: 15.08.2012].

⁶ Postrzeganie tych zjawisk przyjęto za Sideyem Myoo (profesorem Michałem Ostrowickim), *Ontoelektronika*, s. 114.

dróż po wirtualnych światach należy zabrać ze sobą bagaż zawierający „ziemskie zasady”, określił je w dwóch zapisach – *10 prawdach o świecie elektronicznym*, swoistym dekalogu i w *Deklaracji moralności dla człowieka w świecie elektronicznym*, zawierającej siedem punktów. W tym ostatnim dokumencie odnotował m.in. następujące uwagi:

1. Twoja elektroniczna tożsamość posiada Twoje sumienie. 2. Wkraczając do elektronicznego świata, wkraczasz do świata, w którym istnieją rzeczywiste, obiektywne wartości moralne. 3. Przybierając Imię Sieciowe, otrzymujesz niespotykaną w świecie fizycznym wolność i przyjmujesz odpowiedzialność za swój elektroniczny moralny portret⁷.

Jak się okazuje, stare zasady nie są zbędnym balastem, chociaż człowiek zanurza się w elektronicznych światach, nie wyzbywa się swojego duchowego „ja”, pozostaje wrażliwy na oceny innych, na sposób, w jaki jest traktowany w ramach sieciowych kontaktów. Inicjowanie performatywnych działań artystycznych wyzyskujących możliwości nowych mediów uświadamia, że człowiek otoczony elektroniczną rzeczywistością zachowuje zdolność do przeżywania różnego rodzaju napięć, nowych i tych już mu wcześniej znanych, doznaje intensywnych wrażeń potwierdzających, że chociaż poszerza granice swego istnienia, wciąż pozostaje spadkobiercą dawnych wartości i mitów. Świadomość tego stanu zachowuje bohater występujący w *Archetypturze słowa* Andrzeja Głowackiego, zanurzony w postmodernistycznym, hybrydycznym świecie, mówi więc o sobie nie tylko w kontekście swojego czasu, ale postrzega siebie zarówno w perspektywie historycznej, jak i w przyszłości: „dźwigam na plecach toból pełen starych węży i ukąszeń idąc wiem że zdarzą się nam rzeczy nowe [...] jestem klucznikiem otwieram umysły na przyszłość i terażniejszość”⁸.

W wypowiedzi tej trudno nie usłyszeć nawiązań do tradycji kultywowanych przez poezję religijną zasiloną potencjałem sztuki nowych mediów, hipertekstowej przygody *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, artystycznych zaszumień projektów Perfokarty, adaptacji formistycznej poezji, dyskursu związanego się między książką analogową i hybrydową, będących przedmiotem dalszych rozważań. Poddane oglądowi projekty potwierdzają, że należą do kultury obrazu, jednocześnie większość z nich uświadamia, że powiązane są one z ruchem należącym do najbardziej pierwotnych bodźców wzrokowych za pomocą których odbiorca styka się z transcendencją, filozofią, astronomią, matematyką, cybernetyką⁹.

⁷ Tamże, s. 217.

⁸ A. Głowacki, *Archetyptura słowa*, Kraków 2009, s. nlb.

⁹ P. Francuz, *Imagia. W kręgu neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013, s. 91.

I. Ruchoe sacrum

Joanna Mueller, poetka „solistka”¹⁰, analizująca proces konstytuowania się kobiecej tożsamości i samoświadomości, poddająca oglądowi obszar wypowiedzi klasyfikowanej jako *herstory*¹¹, udostępniła w multimedialnej adaptacji swój wiersz *lanugo*, występujący także w wersji analogowej w tomie *Wylinki*¹². Cyfrowa wersja utworu zamieszczona została na stronie Narodowego Instytutu Audiowizualnego¹³. Również Łukasz Podgórn – poeta Perfokarty – zaprezentował cyfrowy projekt zatytułowany *Matko zawrotna*, będący uwspółcześioną wersją *Bogurodzicy*¹⁴. Podjęte działania uświadamiają, że twórczy wchodzą w obręb religijnej sacrosfery, którą naruszają poprzez przetransponowanie jej w cyfrowe środowisko oraz przełożenie tradycyjnie ustrukturuowanych form modlitewnych na dynamiczną i skondensowaną wypowiedź znamioną dla komunikatów powiązanych z nowymi mediami. W ten sposób wypowiedź intymistyczna udostępniona zostaje wielu odbiorcom.

Poeci przeprowadzają modyfikację formy modlitwy, wyzyskują tradycyjne składniki tekstu religijnego – określone konteksty genologiczne, konstrukcje stylistyczne, intonację wypowiedzi ustnej, klimat związany z sytuacją modlenia

¹⁰ J. Mueller jest autorką utworów poetyckich i komentarzy (odnoszących się do poezji tworzonej przez kobiety) zamieszczonych w tomie *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. M. Cyranowicz, J. Radczyńska, J. Mueller, Warszawa 2009, zawierającym wiersze reprezentatywne dla nurtu neolingwistycznego. Pojawiające się w tym zbiorze poetki, wyraźnie zróżnicowane metrykalnie, metaforycznie określić można jako „solistki”.

¹¹ Szerzej na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Neolingwistka w obszarze genderowym. Mityczny dyskurs Joanna Mueller-Liczner*, [w:] *Oblicza płci. Literatura*, red. M. Karwatońska, J. Szypra-Kozłowska, Lublin 2012, s. 147-157; G. Pietruszewska-Kobiela, „Wiersz uczynić miejscem i ruchem oporu”. *Mitosfera dzikiej kobiety (na przykładzie wierszy Joanny Mueller)* – referat wygłoszony podczas konferencji: *Różne odsłony kobiecych światów. Obraz inności – poszukiwania „niegrzecznych dziewczynek”* – zorganizowanej przez Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach w 2013 roku, w druku.

¹² J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010.

¹³ Projekt jest też dostępny jako *Wiersz Joanny Mueller w twoim remiksie* na stronie: www.dwutygodnik.com/artukul/1652-wiersz-jonanny-mueller-w-twoim-remiskie.html [dostęp: 11.05.2013]. Uwagi odnoszą się będą do tego projektu.

¹⁴ Projekt dostępny jest na: szafranchide.ovh.org/matzwr.html [dostęp: 11.05.2013], odwołania odnoszą się będą do tej aplikacji.

się¹⁵, a także monologowy charakter rozmowy, znamionujący każdą modlitwę. Sytuując te składniki w środowisku interaktywnym, rozbijają ich spójność poprzez żywioł gry, tworzą wypowiedź ukształtowaną pod wpływem oddziaływania świata ponowoczesnego. Tak powołują nową semantykę tekstu religijnego, naruszającą strukturę językową wypowiedzi, która wyjęta zostaje z obszaru sacrum i wpisana jest w szeroki nurt dyskursu społecznego dotyczącego władzy i habitusu. Inspiracją dla multimedialnych projektów są określone sytuacje kulturowe, jak np. praktyki wielokrotnego powtarzania modlitw lub części słów – stanowiących ich znaczący składnik. Odnotować można nadto wpływ współczesnych strategii komunikacyjnych, w obrębie których coraz częściej daje się zaobserwować próby łączenia religijnej przestrzeni sakralnej z nowymi mediami¹⁶.

W powszechnym przekonaniu język kultu religijnego powinien się różnić od innych form stylistycznych, jednak środowisko sieciowe wprowadza zmieniającą go unifikację, co jest rezultatem przenikania odmiennych struktur myślowo-aksjologicznych¹⁷ w obręb religijnego sacrum. Efektem tego zjawiska staje się odpatetycznienie wypowiedzi, pozbawienie jej cech znamienych dla stylu wysokiego. Unieważnienie powagi wiąże się często – a tak jest w tym przypadku – z rozbięciem napięcia, zniwelowaniem uniesienia, wyciszeniem dramaturgii. Jeśli te zabiegi połączy się z reprodukowaniem, łatwym zwielokrotnieniem wypowiedzi, to odsłonięty zostanie mechanizm zbliżający się do rozwiązań znamienych dla religijnej kiczosfery. Jednak oba projekty, przyjmujące częściowo wskazaną taktykę, nie ograniczają się tylko do niej, uruchamiają także interteksty pochodzące z obszaru sztuki wysokiej, co uświadamia istnienie płynności granic między rozwiązaniami utrzymanymi w poetyce kiczu i typowymi dla sztuki wysokiej¹⁸.

Strategia uruchomiona przez Mueller i Podgórnego prowadzi do połączenia tradycyjnych form genologicznych z nowymi rozwiązaniami estetycznymi – wynikającymi z uwzględniania w dziele elementu przestrzennego i zjawisk dynamicznych, a więc cech odbieranych przez oko. Dopełniają ją znamienne kom-

¹⁵ Formy stylistyczne, klimat wypowiedzi i kontekst genologiczny uznawane są za podstawowe składniki struktury religijnych tekstów literackich, por. hasło „literatura religijna” oprac. A. Bednarek, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 10, red. A. Szostek, E. Zieman, R. Sowa i in., Lublin 2004, s. 1174.

¹⁶ Zjawisko to szerzej przedstawia Paweł Maciaszek, *Nowa ewangelizacja przez nowe media*, „Kultura – Media – Teologia” 2012, nr 11, s. 9-17.

¹⁷ L. Kołakowski zwraca uwagę na to, że przenikanie to ujawnia się nie tylko w strukturach modlitewnych, ale i w mistycznych spotkaniach, por. L. Kołakowski, *O wypowiedzianiu niewypowiedzianego: język i sacrum*, [w:] *Język a kultura*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkowska, Wrocław 1991, s. 53.

¹⁸ Na niewyraźność tych granic wskazuje S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 306.

ponenty foniczne, nie zawsze łączące się z tradycyjnie pojmowanym sacrum. Rozwiązania te ujawniają przeświadczenie o powiązaniu sacrofsery z każdą formą działalności człowieka, z każdą formą jego aktywności i różnymi obszarami funkcjonowania. Świadomość możliwości zmian usytuowania religijnych wartości poza tradycyjnie przypisywanymi im obszarami jest wynikiem dokonujących się przewartościowań, wpływających i na postrzeganie świata, i na sposób jego artystycznej kreacji. Wprowadzenie form modlitewnych w obszar projektów powiązanych z nowymi mediami należy postrzegać jako kontynuację trwających od wielu wieków procesów dostosowania struktur modlitewnych do aktualnych potrzeb literackich, artystycznych¹⁹ i społecznych. Tradycyjne sacrum religijne usytuowane zostaje w obrębie wartkiego nurtu przepływu zjawisk i informacji znajdujących się w sieci, co stanowi metaforyczną sytuację oddającą współczesną pogoń za wartościami, a także ukazuje symboliczny szlak życiowej wędrówki człowieka, w którą wpleciona zostaje też droga pokonywana w sieci. Przyjęte przez poetów rozwiązania, znamienne dla conceptów kinetycznych, tworzą również metaforyczny obraz sacrum opanowanego przez dynamikę i procesualność, co sprawia, że obraz wartości ulega ciągłym przekształceniom.

Wiersz Mueller to rekonfiguracja modlitwy poetyckiej, taki charakter ma też projekt Podgórnego, tym samym *lanugo* i *Matko zawrotna* – jak wszystkie modlitwy poetyckie – należy traktować jako odmianę modlitwy prywatnej, tj. jednostkową rozmowę z Bogiem, wyrażającą indywidualne zaangażowanie i potrzeby. Zarówno modlitwa poetycka, jak i liturgiczna są odzwierciedleniem sposobu postrzegania świata przez modlącego się²⁰. Te właściwości zostają częściowo zachowane, bowiem oba projekty sytuują modlitwę w obszarze podsłuchiwanie i podpatrywanie intymnego aktu komunikacyjnego, wynikającego z wewnętrznej potrzeby podmiotu, dotykania przez przypadkowych internautów tego, co wydawało się nie-naruszalne. Wartości powiązane z Matką Boską i matką ziemską nie zostają zniszczone, chociaż oba projekty wprowadzają istotne aksjologiczne przesunięcia. Wyeksponowanie przez poetkę kobiecego cierpienia, troski o życie dziecka i ukazanie przez Podgórnego matki pośredniczącej między modlącymi się i Bogiem – ojcem opiera się na wyraźnym nawiązaniu do ducha literatury maryjnej i jawi się jako echo, znanej już kulturze średniowiecznej, konwencji matki dobrej²¹.

Jednak dokonane w projektach naruszenie statusu tradycyjnego sacrum skłania do zastanowienia się nad tym, czy osadzone w cyfrowym środowisku formy po-

¹⁹ Przebieg tych procesów uświadamia lektura tomu *Modlitwa poetów. Antologia poezji polskiej – od Jana Kochanowskiego do Jana Twardowskiego*, wyb. E. Łagunionek, K. Tur, Białystok 1998.

²⁰ Por. Z. Ozóg, *Modlitwa i quasi-modlitwa w liryce po 1989 roku (na przykładzie młodej poezji)*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 97.

²¹ Por. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 384.

etycko-modlitewne uruchamiają transcendentne doznania i stają się impulsem do duchowej refleksji? Poetyckie modlitwy – pod względem treści i formy – traktowane były zwykle jako wyraz aksjologicznej deklaracji i religijnego wyznania ich autorów²². Czy tak jest w tym przypadku? Symulakryczne kreacje często są pojmowane jako reprezentacje świata zimnego, „pozbawionego nostalgicznego romantyzmu”, zdominowanego przez „przyjemność obcowania z obrazami mediów”, które również są „zimne, mechaniczne”, przynoszące odbiorcy „zimną implozję znaczenia”²³. Tak więc modlitewny tekst, z natury swej „gorący”, żarliwy, pełen żywych uczuć, wprowadzony zostaje w obszar obcy pod względem „temperatury”.

We wstępie do multimedialnej adaptacji *lanugo* padają słowa zachęty do aktywnego czytania i jednoczesnej refleksji nad ontologicznym wymiarem tekstu, znajdują się tu również wypowiedzi, które można określić jako „kuszenie tekstem”:

Przeczytaj oryginał²⁴ i remiksuj. Lub na odwrót. Remiksuj, a potem zapoznaj się z oryginałem. Sprawdź, co dzieje się z tekstem. Wyślij sobie, znajomej, znajomemu i przekonaj się, czy remiksowanie poezji ma sens. [...] Wierszy jest zbudowany w specyficzny sposób. Prosi się o przekładanie poszczególnych elementów. Aż chce się sprawdzić, czy wciąż będzie wybrzmiewał w ten sam sposób po ich przemieszczaniu. A jeśli wprowadzić powtórzenia? Da się? Na czym polega zastosowany skrypt²⁵.

Projekt Podgórnego też wciąż odbiorcę w swoistą zabawę, jego czytelnik (a może raczej „oglądacz”) odchodzący kursorem myszy od znajdującego się w centrum kół niebieskiego pola powoduje poruszenie całego mechanizmu, który w ten sposób nie chce „wypuścić” odbiorco-uczestnika. Odnosi się wrażenie, że cała kompozycja podejmuje działania mające powstrzymać osobę patrzącą na komputerowy monitor przed wyjściem poza obszar wirujących kół. Układ kusi/namawia do klikania w różne miejsca, obiecując, że te działania mogą zaowocować jakimiś efektami wizualnymi i dźwiękowymi. Również *lanugo* kusi („zrób to..., zobaczysz co się stanie”). Zapewne w takim kontekście Kluszczyński nazwał obcowanie ze sztuką mediów interaktywnych

treningiem zachowania wobec inteligentnego układu/otoczenia, którego reguły funkcjonowania nie są nam znane, i których wobec tego musimy się uczyć w trakcie interakcji. Nasz kontakt z dziełem interaktywnym jest, w tym ujęciu, odkrywaniem prawidłowości jego funkcjonowania [...], formułowania zasad właściwego z nim postępowania i uczeniem się współdziałania z partnerem, który nie da sobie narzucić obcych mu (choć nam bliskich) reguł²⁶.

²² Por. A. Jastrzębski, A. Podsiad, *Wstęp*, [w:] „Z głębokości...”. *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, wstęp i oprac. A. Jastrzębski, Warszawa 1960, s. IX.

²³ Określenie przejęte z rozważań W. Godzica, *Oglądanie...*, dz. cyt., s. 21.

²⁴ Utwór można przeczytać w tradycyjny sposób – jako tekst znajdujący się na ekranie – i wysłuchać w wersji lektorskiej.

²⁵ Cytat pochodzi ze strony, na której umieszczony jest multimedialny projekt.

²⁶ R.W. Kluszczyński, *Interaktywność...*, dz. cyt., s. 150.

Jak uświadamia przebieg rozpoznawania wiersza Mueller i Podgórnego, cały ten proces skłania do kierowania się wycuciem i wspomnianą intuicją podczas poszukiwania po omacku aktywnych pól.

Poeci, opierając się na tradycji form modlitewnych, przywołują wartości powiązane z Matką Boską i matką ziemską (sakralizowaną). Figury Matki Boskiej i matki oraz struktury modlitwy stanowią swego rodzaju „motywy pomocnicze”²⁷, sprzyjające spotęgowaniu ekspresji. Mueller ukazuje matkę w sytuacji wyizolowanej, poza wielkimi sprawami świata, skupioną na oczekiwaniu narodzin dziecka, pełną obaw, śledzącą reakcje swojego ciała, modlącą się o pomyślne rozwiązanie, o to, by dziecko nie przyszło przedwcześnie na świat. Poetka przywołuje jeden z podstawowych aspektów kobiecości, którym jest bycie matką dającą życie i czuwającą nad jego rozwojem²⁸. W tym kontekście dramatyzm sytuacji buduje już tytuł utworu, bowiem lanugo to objaw towarzyszący przedwczesnym narodzinom. Mueller nałożyła dwie przestrzenie sakralne, świeckie sacrum (związane ze sferą aksjologii otaczającej kobietę – nosicielkę życia) i sacrum religijne (tj. modlitwę ciężarnej), przywołując za pośrednictwem tej sytuacji figurę Matki Boskiej. Połączyła religijną aksjologię z codziennością, powszedniością rzeczywistości brzemiennej²⁹, doznającej niepokojów związanych z donoszeniem zagrożonej ciąży.

Wprowadzenie motywu ciąży sprzyja wydobyciu zintensyfikowanej biologiczności i mocy rozrodczej, co wyraźnie odciska się na charakterze projektu. Wyzyskany motyw otwiera także przestrzeń kultury magicznej – powiązanej z tym okresem życia matki i nienarodzonego dziecka. Jest to obszar pełen nakazów, zakazów, obwarowany tabuizacją. Przekraczanie mentalnych i społecznie usankcjonowanych granic buduje klimat multimedialnej adaptacji wiersza. Kobieta ciężarna reprezentuje wraz z nienarodzonym porządek sacrum – jednolity, statyczny i transcendentny. Stan, w którym się znajduje, dający się określić jako początkowy, stanowi epifanię sacrum, co sytuuje nosicielkę życia w innym porządku i sprawia, że mającej urodzić dziecko grożą różne niebezpieczeństwa, którym powinny zapobiegać apotropeiony – należą do nich również modlitwa³⁰.

²⁷ Cechy tego rodzaju motywów przyjęto za: Z. Jastrzębski, *Matka Boska w poezji współczesnej*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1, *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak i in., Lublin 1959, s. 162.

²⁸ Bycie matką i czuwanie nad życiem dziecka jest uznawane za najistotniejszy aspekt kobiecego istnienia, por. M. Cyranowicz-Dziekońska, *Symbole kobiecości*, „Albo, albo” 2008, nr 1, s. 29.

²⁹ Z. Zarębianka zwróciła uwagę na popularność praktyk łączenia sacrum z codziennością, por. Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008, s. 18.

³⁰ Por. P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 59.

lanugo

być sobie dwojgiem
 najbliżej w sobie najgłębiej nieznane
 istnienie dużego ryzyka
 uparta nacja
 niepospolite ruszenie
 tworzą się rzeźbią
 twarz ledwie muśnięta
 oczy = bakterie
 znużone nużęta
 na równi pochyłej
 podnosi się dno
 panoszą się
 omszała zbroja
 w złączce osmozy
 ułóż się jeszcze wnikliwiej
 jak manat w mroźnej fali
 pławię się otorbiam
 kolejny tydzień
 w jeziorze łzowym
 rytm traumy refrenem
 klęsko urodzaju
 okiełznaj zagrożenia
 nie być jak kocia matka
 potrafi zanosić
 ani jak obietnica
 przeważająca mniejszość
 narodzie sprzed narodzin
 niepodległe eksterminacjom
 linie papilarne
 w okienku transferowym
 uczulone na światło
 w lunecie tunelu
 płaszczyzną łamania
 tej historii
 msze wcielenia
 którą porastasz
 odbitko stykowa
 wraź w powięź
 jak delfin ultradźwięku
 uziemiam w leżeniu
 chodzę w tej miłości
 tętni obawiaczek
 echem wymilczanki
 nie opłać mi się stratą
 wpisz w księgę rodzaju
 gdy niepokojna
 kocięta na śmierć
 która cię zawodzi
 ponad
 wciel się za nami
 taki traf mi się

[kolekta]

Taka sama forma zapisu wiersza występuje w tomie *Wylinki* i w sieci

Neolingwistka wyzyskała – co zaznaczyła w utworze – formę kolekty (modlitwy związanej z liturgią kościołów chrześcijańskich), jednak poprzez wprowadzenie tego terminu uruchomiła krąg nie tylko religijnych skojarzeń³¹. Utrzymany został tradycyjny charakter modlitewnej wypowiedzi, łączonej z przekazywaniem osobistych prośb, ale semantyka komunikatu zmienia się stopniowo, w miarę postępu dekonstruowania tekstu i tworzenia jego kopii. Zaczyna być widoczne, że zabieg artystyczny odsłania proces składania, konfigurowania tekstu, nie zachowując schematu tradycyjnego wzorca. Termin „składka” w specyficzny sposób łączy się z kolektą – związana z nim gra znaczeniowa została wyzyskana przez poetkę neolingwistyczną, często stosującą tego rodzaju zabiegi językowe³². *Collecta* (składka), (*collere* – zbierać razem); to nie tylko modlitwa, ale również zbierana podczas mszy ofiara pieniężna na cele kościelne lub parafialne. W kontekście tego wieloznacznego terminu multimedialna wersja wiersza, w części polegającej na składaniu/wyłapywaniu wersów wychodzących z bazowych linii, jest swoistą składką – jej celem staje się stworzenie wypowiedzi – ponadto zabieg ten może być odpowiednikiem ofiary, składaniem wiersza, który następnie zostaje komuś подарowany – gdy jest wysyłany – łączy się wtedy z ideą listu-łańcuszka, którego przesłanie ma zapewnić pomyślność³³. Wszelkiej aktywności powiązanej z odbiorem i współtworzeniem wersji *lanugo* można przypisać pewną intencję i celowość. Wiersz-modlitwa jest wypowiadany, składany i wysyłany w intencji pomyślnego przebiegu zagrożonej ciąży i szczęśliwych narodzin dziecka. Jednocześnie należy zaznaczyć, że zarówno rozkładanie, jak i składanie kolekty są zabiegami demontującymi kompozycję struktury modlitwy i naruszającymi schemat układu ciała, wyznaczany poprzez układ wersów tekstu matrycy. W utworze bazowym brak relacji zachodzących między poszczególnymi częściami modlitwy (anaklezą, anamnezą, epiklezą, konkluzją), również składanie „umykających” wersów nie buduje tych związków. Tekst bazowy jest podporządkowany idei poezji konkretnej, co uświadamia, że w jego organizacji prymarny staje się walor ob-

³¹ Tworzenie kolejnych remiksovych wersji, oparte na przebudowie struktury, odwołuje się do upowszechnionej przez twórczość Tadeusza Różewicza poetyki wiersza klockowego, a także do strategii komputerowych gier, wymagających wyłapywania umykających obiektów i poszukiwania interaktywnych pól, udostępniających kolejne części (poziomy) projektu.

³² Szerzej na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, „*Wiersz uczyń...*”.

³³ Można zaobserwować, że po potencjał składki sięgają także inni artyści ukazujący swobodną grę językową. Nelinearność i kombinatoryczność składki wykorzystana została przez Małgorzatę Dawidek Gryglicką, która w 2011 roku zaprezentowała w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu projekt zatytułowany *Składka*. Stworzony został on z 40 białych sześcianów, mających na każdym boku umieszczone litery. Ich ustawianie otwierało „pole komunikacji możliwej”. Artystka pragnęła stworzyć „komunikację ponad językami narodowymi”, uzmysłowić istnienie wspólnych korzeni językowych – greckich i łacińskich, podano na podstawie: techsty.ghost.pl/elektroblog/?cat=2 [dostęp: 3.07.2013].

razowy. Całościowe odczytanie wersji bazowej i odczytanie składki elektronicznej prowadzi do wniosku, że w obu przypadkach wyeksponowana zostaje część, którą można przyjąć za odpowiednik epiklezy – a więc prośby przepętnionej lękiem i niepewnością kobiety, zaklinającej trudną rzeczywistość. Jej słowa „[...] spraw mi się”, kierowane są i do dziecka, i do Boga – bowiem to od ich postępowania /zachowania zależy finał.

Kolekta zwykle rozpoczyna się od wezwania kapłana: „Módlmy się”, po którym następuje cisza, a następnie rozpoczyna się modlitwa. Za sygnał tej sytuacji, powiązanej z cyfrową wersją, można uznać apel: „składajmy” – będący intertekstem trywializującym sacrum religijne. Jednocześnie autorka utworu wyraźnie zaznacza modlitewny charakter projektu, wprowadzając intertekst odsyłający do różańca. W części komentarza zatytułowanej *Okoliczności wiersza* informuje:

Lanugo to tekst – odliczanie – od jednego do dwóch, od miesiąca do dziewięciu, od tygodnia do czterdziestu. Jest mantrą czekania, przesuwaniem paciorków dni. Jest też grą między tym, co najbliższe, a tym, co najgłębiej nieodgadnione, między wnętrzem a zewnątrz (dlatego wygląda jak wygląda), między językiem prenatalności a mową narodzin. Ten wiersz wciąż się dzieje – i mam nadzieję, że wcieli się nie tylko w słowa. Traf mi się.

Jak już wspomniano, składanie elektronicznej modlitwy staje się jednocześnie zabiegiem demontującym ciało, w ten sposób działanie to spaja żywioł sacrum i profanum. Oplecenie utworu siecią sprzeczności aksjologicznych wzmacnia obraz chwiejnej struktury psychicznej lirycznej bohaterki, obrazuje zmienność nastrojów, jest ponadto manifestacją niejednoznacznego stosunku do religijnego sacrum. Przywołany autokomentarz ujawnia, że Mueller traktuje ciało jako podstawę sygnifikacji i wzorzec kategoryzacji przestrzennych³⁴, szczególnie istotna jest opozycja zarysowana między wnętrzem a zewnątrz, bowiem przekroczenie tej linii wyzwala istotne zdarzenia.

Rozluźnienie struktury wiersza sprzyja jego rozkładaniu, stając się odpowiednikiem prucia splotów tkaniny, a ponowne składanie tekstu jawi się jako odpowiednik tkania. Naturę tych postępowań oddaje następująca metaforyczna dygresja Rolanda Barthes'a:

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej ukryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie-teksturze podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza)³⁵.

³⁴ Jest to podstawowy sposób pojmowania ciała, por. A. Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 9.

³⁵ R. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt., s. 92.

Gdy spojrzymy przez pryzmat tej metaforycznej wypowiedzi (przywołującej kontekst arachnologiczny) na ciąg zdarzeń wyzwolonych przez uruchomienie *lanugo*, to wtedy dostrzeżemy, że cyfrowa adaptacja stanowi rodzaj ilustracji jednej z metafor związanych z naturą tekstów tworzonych przez kobiety. Przy tej okazji należy odnotować, że powoływanie projektów stanowiących zobrazowanie wybranych metafor uświadamia, iż jest to częsty zabieg stosowany przez twórców multimedialnych adaptacji i poetów cybernetycznych.

Wiersz Mueller uświadamia, jak bardzo zmienia się sposób obcowania współczesnego czytelnika z literaturą i jak bardzo literatura, dostępna i tworzona dzięki cyfrowym rozwiązaniom, zmusza do przyjęcia nietradycyjnej perspektywy odbiorczej. Czytelnik nie tylko poznaje tekst, ale również go tworzy, wychodząc od wersji udostępnionej przez pierwszego autora, dzięki aktywnemu odbiorowi, powołuje kolejne modyfikacje/warianty. W ten sposób otworzona zostaje droga do specyficznego wymiaru, w którym kopia staje się autentycznym, w którym zamazuje się granica między tym co pierwotne i wtórne. Dokonywane przez poznającego tekst *lanugo* wybieranie wersów – elementów i składanie, sklejanie ich w całość – przypomina postępowanie artysty posiłkującego się techniką kolażu, tyle że jest to kolaż uruchamiany w środowisku cyfrowym.

Czytelnik komputerowej wersji wiersza może dokonywać wyboru wersów z czterech baz, z których każda zawiera sześć wersów, dających się zestawić w dowolnej kolejności i dowolnej ilości powtórzeń. Wersy wychodzące z bazowych linii krzyżują się, to rozwiązanie graficzne dopełnia sferę aksjologii religijnej, a celową naiwność wprowadzonej symboliki również można uznać za naruszenie sfery aksjologicznej. Krzyżujące się wersy wyznaczają kontekst cierpienia i matczynej troski. Zastosowane rozwiązanie banalizuje i trywializuje cierpienie łącząc je z mechaniczną zabawą i z „aktem tworzenia”, także mechanicznym, sugerującym, że bycie poetą nie wyrasta z zaplecza duchowego. Pionowe linie (szpary) rodzące wersy dotykane są kursorem wyłapującym wychodzące z nich fragmenty wiersza, jest to postępowanie wywołujące sprzeczne odczucia – odnajdziemy w nim zachowania związane z bezpośrednim udziałem w procesie porodu, z dotykaniem intymnych części kobiecego ciała. Intymność nie wyznacza bariery, podkreślona zostaje łatwość i bezkarność naruszenia oryginału i wyobrażonego schematu ciała, jest to działanie uświadamiające zachodzenie procesu ich reifikacji.

W kopii, na skutek losowego wyboru, a więc dzieła przypadku, wyeksponowane mogą zostać inne elementy niż w tekście pierwotnym, ponadto stają się możliwe powtórzenia tych samych wersów, rozwiązania tego nie ma w tekście wyjściowym. Każdy twórca kolejnych kopii ma możliwość odsłuchania wersji swojego utworu, gdyż poszczególne wersy są wygłaszane przez Olę Szymulę (koncepcję techniczną tego projektu przygotowali Aga Słodownik i Jacek Kara-

szewski). Każdy autor ma też możliwość zapisania swej wersji, utrwalenia jej jako tekst i głos lektora wysyłany na adres poczty elektronicznej. Rozmnażanie się wiersza, postępujące dzięki kolejnym jego wersjom, to rezultat celowego i często stosowanego w kulturze współczesnej niedomknięcia formy, ułatwiającego odejście od wersji początkowej, umożliwiającego zagubienie jej. Sprzyja temu możliwość przesyłania otrzymanej kopii do kolejnych adresatów, którzy będą tę pocztę traktować jako wynik aktywności osoby wysyłającej komunikat. Przyrastanie kopii, ich zdolność do powielania postrzegać można jako obraz obezwładniającego współczesnego człowieka nawarstwiania się informacji, gromadzenia się komunikatów zaśmiecających i zapychających pocztę elektroniczną.

W zastosowanym pomysłu odnajdujemy tradycje sztuki związanej z mail artem, któremu warto przyjrzeć się bliżej, gdyż jest to oryginalne zjawisko artystyczne, stanowiące – we wczesnej fazie – antycypację nowoczesnych rozwiązań sieciowych. Tego typu wypowiedź literacką można określić, przywołując refleksje Johna Bartha, „literaturą wyczerpania”, tworzoną przez autorów odczuwających zużycie pewnych form lub uzmysławiających sobie wyczerpanie pewnych możliwości, co sprzyja powstaniu „sztuki interdyscyplinarnej” i wykluwaniu się rozwiązań „mieszanych”, będących przejawem buntowania się przeciw tradycji³⁶. Autor przywołanych spostrzeżeń odnotował, że w obrębie tego typu wypowiedzi literackiej rozluźnia się kompozycja, a jedną ze strategii upowszechniania dzieła staje się jego rozsyłanie do różnych osób³⁷. Możliwość wysłania przez odbiorcę stworzonej przez siebie wersji *lanugo* do adresata lub nieograniczonej liczby adresatów przypomina również strategię stosowaną przez tzw. sztukę poczty. Objęty nią wiersz nazwać w związku z tym można „obiektem sztuki pocztowej”. Zdaniem Chucka Welsha, tego rodzaju aktywność artystyczna, skoncentrowana wokół korespondencji, uznawana za najbardziej demokratyczne działanie twórcze³⁸, pozwala na zaspokojenie społecznej potrzeby wymiany – przesyłek, przedmiotów, fotografii, pocztówek, kolaży, ponadto zaspakaja potrzebę werbalnego nawiązywania kontaktu, stąd skłania do przekazywania opowiadań, anegdot i poezji³⁹. Ta specyficzna for-

³⁶ Por. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, G. Graff, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 38-39.

³⁷ J. Barth jako przykład tego typu literatury i działań podaje m.in. *Pożywkę głupich myśli* Roberta Fillona – pocztówkowy katalog pozornie bezsensownych pytań, które wysyła się do różnych osób lub *Papierowego węża* Raya Johnsona.

³⁸ Ową demokratyczność budują: niskie koszty tworzenia opartego na mechanizmie *add ons* (dodaj podaj dalej) i niskie koszty związane z dystrybucją – G. Schraenen, *Sztuka przez pocztę – albo sztuka pocztowa*, [w:] *Mail art, czyli sztuka poczty*, wyb. i oprac. P. Rypson, Warszawa 1985, s. 39.

³⁹ Por. C. Welsh, *O sztuce poczty*, [w:] *Mail art...*, dz. cyt., s. 14-15.

ma, niewymagająca muzeów i wystawowych sal, odbierana jest indywidualnie, a jednocześnie ma masowy zasięg⁴⁰, w czasach upowszechniania się M-Artu określany jako „nowa galaktyka sztuki”, „sztuka elastycznej planety” lub „filozofia otwartych sieci”⁴¹. Leonard Frank Duch zauważył, że tworzenie komunikatów przeznaczonych do globalnego odbioru i bezinteresowna inwencja komunikacyjna są podstawą sztuki poczty⁴². Wyrzeczenie się autorstwa i połączenie indywidualizmu z masowością towarzyszy także upowszechnianiu kolejnych wersji wiersza Mueller.

Wytwory sztuki poczty mają – zdaniem Piotra Rypsona – różną rangę artystyczną i nie zawsze są wartościowe. Wyróżnił on następujące jej odmiany i nurty: M-Art polityczny, neodadaistyczny, kicze⁴³. Zastosowanie części tych spostrzeżeń do cyfrowej wersji *lanugo* wydaje się uzasadnione; rozsypywanie wersów i ich swobodne składanie to przecież znane zabawy dadaistów i surrealistów, natomiast powtarzalność/mechaniczność sposobu tworzenia i mnożenie wersji kojarzą się ze specyfiką kiczu, wpisanego w strategię tego typu działań. Najistotniejszą zbieżność z rozwiązaniami stosowanymi przez ruchy awangardowe z początku XX wieku widać w aktywności o charakterze ludycznym⁴⁴ – a więc burzenie oryginału i składanie własnej wersji – niczym puzzli – uznać należy za podstawową ideę projektu, w który wpisany zastał też kontekst zjawisk społecznych, związanych ze sposobem traktowania ciała i postępującą mediatyzacją życia prywatnego.

Wysyłanie tekstu na wiele skrzynek uruchamia refleksję dotyczącą zmiany pojmowania adresu, który w kontekście sieciowym przestał się już kojarzyć z jakimś konkretnym miejscem, a zaczął stanowić element rzeczywistości symulakrycznej. Adres nie przypisuje odbiorcy do konkretnego miejsca rzeczywistego, również ślad nadawcy w postaci adresu zawiesza go tylko w obrębie sieci. Dziś łatwo jest zostać posiadaczem wielu adresów, co uświadamia zaistnienie nowej formy życia monadycznego w cyberprzestrzeni. Kiedyś adres oznaczał zatrzymanie się w jakimś miejscu, założenie domu, osiedlenie się, dawał pewność, że osoba, do której się kierujemy, będzie gdzieś obecna. Nowa formuła adresu to nowa forma bezdomności lub znak domu płynnego rozproszonego jak postmo-

⁴⁰ Tamże., s. 19.

⁴¹ Terminy przejęte od V. Baroni, *Elastyczna planeta*, [w:] *Mail art...*, dz. cyt., s. 25.

⁴² Odnotował on: „Sztuka poczty jest dla mnie rytuałem komunii twórczej, afirmacją ducha twórczego i syntezą języka wizualnego stosowanego w komunikacji o globalnym zasięgu. Większość artystów poczty rozdaje swoje dzieła w geście dobrej woli, bez jakichkolwiek aspiracji do sławy. [...] Ich cechy charakterystyczne – to afirmacja współpracy”. Tamże., s. 19.

⁴³ Por. P. Rypson, *Świat, poczta i samotność*, [w:] *Mail art...*, dz. cyt., s. 8-9.

⁴⁴ Zwracając uwagę na ten aspekt, Piotr Rypson odnotował istnienie „dadabłagi”, „strumienia kolorowych przesyłek”, „naiwności”, „fascynacji skrzynką pocztową”, por. P. Rypson, *Świat, poczta...*, dz. cyt., s. 8.

dernistyczna tożsamość. A może ta adresowa niestałość i niejasność jest znakiem domu poruszającego się, który został wyróżniony przez Mieke Bal jako jedno z tzw. wędrujących pojęć pojawiających się w naukach humanistycznych⁴⁵? Hybrydyczne dzieło Marka Ameriki *Świadomość hipertekstualna 1.0*⁴⁶ – klasyka literatury hipertekstowej – antycypujące wiele zjawisk społecznych, wywołanych włączeniem nowych mediów w bieg codziennego życia, zwracało uwagę na istnienie adresu, który może być zwielokrotniany, co nie oznacza dostępności i nie gwarantuje dotarcia do kogoś z nim kojarzonego:

W dobie estetyki Avant-Popu (hipertekst, telefikcja, publikacje sieciowe), gdy mieszkamy i pracujemy w różnych miejscach <idea adresu> nabiera nowego znaczenia. Mark Amerika posiada obecnie wiele adresów. [...] Wszystkie [...] adresy nie posiadają żadnego fizycznego miejsca, a Mark Amerika może mieć do nich dostęp z któregośkolwiek obszaru sieciowej działalności⁴⁷.

Zmianę sposobu pojmowania adresu dopełnia jeszcze istnienie specyficznych adresów nazywanych adresem sprzętowym (MAC) oraz adresów komputerów podłączonych do sieci (IP). Delokalizacja adresata i nadawcy zmienia międzyludzkie relacje, wprowadza do poczty elementy odrealnienia. Można się zastanowić nad tym, jak toczy się komunikacja w świecie wieloadresowym. Liczba adresów wskazuje, że ulega ona niezwyklej intensyfikacji. Czy oznacza to jednak, że mamy coraz więcej istotnych spraw i wiadomości do przekazania? Czy może przekazujemy niemal wszystko, bez selekcji, bo zaistniały warunki sprzyjające nieustannemu komunikowaniu? Czy wysyłałibyśmy taką samą liczbę komunikatów, gdyby nie było internetu, komórkowych telefonów i za każdym razem musielibyśmy szukać budki telefonicznej ze sprawnym aparatem lub zamawiać telefoniczną rozmowę międzymiastową albo adresować kopertę, naklejać na niej znaczki i wrzucać list do skrzynki pocztowej? Nowe media stworzyły „nowe kompulsje”, do których można zaliczyć potrzebę nieustannego komunikowania się z kimś, odżywiania się z błałego powodu, mówienia o wszystkim. Projekt *lanugo* bazuje na tych kompulsywnych zachowaniach i jednocześnie je obnaża. Okazuje się również, że wielość adresów nie ułatwia lokalizacji, utrudnia wręcz stworzenie mapy naszego nawiązywania kontaktu, nawet w obrębie niewielkiego odcinka czasu, dlatego bardzo pouczające i skłaniające do zatrzymania się i refleksji jest pojawiające się w *Hegoroskopie* pytanie: „Gdzie dzisiaj byłeś w sieci?”⁴⁸. Już po niedługim czasie przebywania w internecie nie jesteśmy w stanie precyzyjnie na nie odpowiedzieć. Należy też odnotować, że komunikacja sieciowa w znamienny sposób zaburza

⁴⁵ Por. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 98-103.

⁴⁶ M. Amerika, *Świadomość hipertekstualna...*, techsty.art.pl/htc1.0.html [dostęp: 1.07.2013].

⁴⁷ M. Amerika, dz. cyt. techsty.art.pl/amerika/na.html [dostęp: 15.06.2013].

⁴⁸ S. Muthrop, *Hegiroskop*, tłum. M. Pisarski, techsty.art.pl/HGS011.html, [dostęp: 14.06.2013].

układy przestrzenne, gdyż – jak stwierdził Gerald Raulet – w jej obrębie „bycie blisko i bycie daleko pokrywają się”⁴⁹.

Odświeżona przez *lanugo* sztuka poczty nawiązuje również do tradycji przekazów łańcuszkowych, o której także warto wspomnieć przy okazji niniejszych rozważań. Opisując swoje doświadczenie z tą formą, Rypson wypowiedział się w następujący sposób: „listy – łańcuchy = plaga. i te świętego antoniego i te rzekomo m-artowe i pocztówkowe i wszystkie inne... zlepiłem je w jeden łańcuszek bezsensu nigdy nie posyłając dalej. mają i one swoją historię”⁵⁰. Łańcuszkowa strategia związana z cyfrową wersją wiersza Mueller, który może być rozsyłany do nieskończonej ilości osób, nawiązuje do starych tradycji przekazywania listów i równego typu wieści, do działań służących zabawie, mających zapewnić pomyślność i które – jak podkreśla przytoczona wypowiedź – mogą być też postrzegane jako uciążliwe⁵¹. Obecnie przesłanie krótkiego tekstu do odbiorcy może być również traktowanie jako sygnał przypominający o nadawcy, znak, że o kimś się myśli, że kogoś nadawcy brakuje. Darmowa forma wysyłania staje się odpowiednikiem tzw. głuchnięcia – krótkiego sygnału wysłanego na telefon komórkowy. Nietrudno zauważyć, że popularność „sieciovych łańcuszków” wynika z łatwego/bezkarnego kopiowania, wklejania, darmowego wysyłania, a w odniesieniu do *lanugo* należy jeszcze dodać – z możliwości niekonwencjonalnego zaistnienia, wypowiedzenia się w formie artystycznej. Nie trzeba mieć doświadczenia literackiego, nie trzeba być programistą, wszystko zostało już zrobione, trzeba tylko umieć posłużyć się komputerową myszką, należy mieć adres mailowy i znać adresy osób, do których chcemy wiersz nadać.

Cyfrowa wersja wiersza Mueller sytuuje się w kręgu zjawisk powiązanych ze swoistym folklorem towarzyszącym „łańcuchowi szczęścia”, ta dawna forma funkcjonuje również w sieci⁵². Jest ona zjawiskiem należącym do nurtu kultury popularnej, masowej, łączącej się ze specyfiką tradycyjnej aktywności religijnej – tj. wysyłaniem tzw. listów z nieba, jej popularność stanowi odpowiednik poczytności form apokryficznych, przeznaczonych do masowego odbioru⁵³, jest porównywalna z mechanizmami odbioru biblii pauperum, łączy się z naiwnością sztuki

⁴⁹ G. Raulet, *Nowa utopia. Socjologiczne i filozoficzne konsekwencje nowych technologii komunikowania*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 137.

⁵⁰ P. Rypson, *Świat...*, dz. cyt., s. 9 – zachowano oryginalną pisownię.

⁵¹ Sieć sprzyja rozwojowi i ujawnianiu się różnych typów kiczu ludowego, wyrosłego na bazie dawnych strategii kulturowych, por. W.J. Burszta, *Wielokulturowość – nowy globalny folklorizm*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 57. Autor artykułu wyróżnia np. formę kiczu powstałego na bazie multikulturalizmu.

⁵² P. Łuczeczko, *Łańcuch szczęścia w dobie Internetu*, [w:] *Obrazy w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery internetu*, red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Toruń 2008, s. 231-234.

⁵³ Tamże, s. 241.

o masowym zasięgu⁵⁴. Rozwiązanie przyjęte przez projekt *lanugo* odsyła też do charakteru współczesnej żartobliwej nuty niektórych form łańcuszków sieciowych.

Jan Bystroń zwraca uwagę na okresową popularność tej formy, nazywając ją „czasem psychoz łańcuchowych”⁵⁵. Listy z nieba, specyficzna forma wypowiedzi piśmiennej, zawierały religijne przesłanie, wzywały do ich przeczytania i rozsyłania, zapowiadały nagrodę za wykonanie polecenia, mówiły także o karze, która dotknie osobę wstrzymującą korespondencję. Punktem wyjścia dla tego rodzaju formy jest skierowane do odbiorców wezwanie, by zwrócili się do określonej liczby osób z prośbą o rozpowszechnienie tekstu, „tworzy się w ten sposób ogromny łańcuch, szybko rosnący, który teoretycznie mógłby w krótkim czasie złączyć wszystkich ludzi”⁵⁶. W takiej formie rozpowszechniane były też modlitwy. Bystroń kończy swe rozważania następującymi uwagami:

Jeśli więc ktoś z was, szanowni czytelnicy, dostanie jeszcze kiedy wezwanie do wzięcia udziału w <łańcuchu szczęścia>, niech uświadomi sobie, że my niewolnicy wielowiekowej przeszłości, także i w tym, tak niepozornym wypadku, jesteśmy tylko drobnym ogniwem wielomilionowego, dziwnie spletanego łańcucha, sprzęgającego przez wieki świat chrześcijański, dalekim tłem tego zjawiska są największe idee ludzkości o objawieniu woli Bożej na ziemi⁵⁷.

Zauważyć można, że sieć pogłębiła trywializację tej formy, czemu służy często eksponowany element żartu⁵⁸. Choć *lanugo* korzysta z różnych rozwiązań odsłaniających wiele intertekstów ludycznych, nie jest jedynie projektem o rozrywkowej naturze – pod warstwą zabawy, prowokacji i gry znaczeń ukrywają się głębsze refleksje społeczne i kulturowe, tego rodzaju strategia jest znamieną dla literatury neolingwistycznej.

Każdy kolejny twórca może nie wysłać ułożonego przez siebie tekstu/listu/wiersza i skasować go, tzn. utracić bezpowrotnie, gdyż istnieje nikłe prawdopodobieństwo, że uda mu się powtórzyć „kolejność pisania”/składania wersów i ponownie skomponować taki sam utwór. Za zaprzestanie działań na rzecz utrzymania trwania przekazu łańcuchowego nie grożą żadne sankcje. Jednak odbiorca uruchamiający w sobie współodczuwanie, a szczególnie gdy ulegnie magii wersji anglojęzycznej, której towarzyszą (budujący świątynno-odrealniony nastrój) pogłos i tło muzyczne, może się w jakiś sposób poczuć zobowiązany do podjęcia działania. Nadanie wiersza może też wynikać z ciekawości – czy rzeczywiście da się wysłać?, jak ten komunikat zostanie odebrany?, czy wywoła on jakąś reakcję osoby, do której został wysłany? Natomiast proces tworzenia utrudniający/uniemożliwiający

⁵⁴ Por. T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 13.

⁵⁵ J. Bystroń, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980, s. 54.

⁵⁶ Tamże, s. 59.

⁵⁷ Tamże, s. 84.

⁵⁸ Pojawiają się np. takie ostrzeżenia: kto tego nie wyśle, to nie zda egzaminu albo: nigdy się nie opije.

powtórzenie wersji opiera się na analogicznej sytuacji towarzyszącej odbiorowi sieciowych utworów hipertekstowych. Wśród nich znajdują się teksty mniej i bardziej złożone, mniej rozgałęzione i bardzo skomplikowane. Np. *Blok* Sławomira Shutego⁵⁹ – polska klasyka literatury hipertekstowej – daje szansę powtórzenia biegu lektury, prawdopodobne jest odtworzenie kolejność poznawanych pięter domu i zdarzeń, czytelnik może wrócić i iść po swoich śladach. Bardziej skomplikowane teksty, np. *Hegiroskop* Stuarta Multropa, powodują, że odbiorca nie jest już w stanie zrekonstruować przebiegu czytania, za każdym razem buduje lekturę od nowa.

Odbiór *lanugo* został zaprojektowany w taki sposób, by zacierać pamięć o pierwowzorce i by autor kopii również miał możliwość zacierania tropów. Tym samym tekst jawi się jako przykład „kultury niepamięci”, którą można postrzegać jako echo międzywojennych awangardowych zachowań demonstrujących wymazywanie przeszłości i tradycji kulturowej. Wiersz Mueller powtarza tę strategię, jednak odnosi się ona do zjawiska o zdecydowanie mniejszej skali, niepamięć dotyczy bowiem tylko jednego tekstu. Jednak zobrazowany w ten sposób mechanizm wymusza zaistnienie niepamięci, co można uznać za symboliczne sportretowanie sytuacji nietrwałości, niestabilności dzieł cyfrowych, na które serfujący po sieci trafia przypadkiem, zatrzymuje się przy nich na chwilę, poznaje ich fragmenty, po czym podąża dalej, często zapominając o tym, co napotkał na swej drodze i nie zawsze odczuwając potrzebę powrotu do tego, co zostało częściowo rozpoznane.

Ceną gry związanej z zostawianiem i zacieraniem śladów wydaje się utrata możliwości wzniesienia pomnika trwalszego od spiżu. Za daną twórcą możliwość manipulacji utworem autor pierwszej wersji tekstu płaci utratą dominującej pozycji. Decydując się na wprowadzenie tekstu w obszar masowej produkcji, wyzbywa się praw do swojego dzieła i pozbawia je ontologicznej stabilności, sugeruje tym samym, że pierwotne przesłanie nie jest istotne. Wysyp tekstów, powodujący zagęszczenie sensów, postrzegać należy jako odpowiednik sytuacji przebywania współczesnego człowieka w obszarze bombardujących go treści, komunikatów, obrazów, nadmiaru informacji tworzących chaos utrudniający ich zapamiętanie. Nowe media sprzyjają upowszechnieniu się kompulsji, a wręcz oczekują nadaktywności, prowokują do mechanicznego postępowania. Policzenie stworzonych przez internautów cyfrowych wydań *lanugo* nie jest możliwe. Jednocześnie istnienie każdego tekstu przesłanego na elektroniczny adres jest kruche, zagrożone skasowaniem, odbiorca – z ogromną łatwością (w mgnieniu oka) – jak generujący utwór autor (w kilka sekund) – może pozbyć się go poprzez jedno kliknięcie. W przebiegu tych swoistych procesów tworzenia i kasowania uwagę zwracają także: impulsywność działania autorów, nieprzywiązywanie wagi otrzymujących pocztę elektroniczną do nadchodzącej korespondencji.

⁵⁹ S. Shuty, *Blok*, www.blok.art.pl [dostęp: 1.07.2013].

Przyjęta koncepcja, podkreślająca istotność terażniejszości, nawiązuje do strategii opanowujących wytwory nowych mediów, nastawionych przede wszystkim na terażniejszość i utrwalanie bieżącej chwili⁶⁰.

Możliwość manipulowania oryginałem powoduje „znieczulenie na wartość pierwowzoru” i prowadzi do zamierzonego przeszacowania wartości dzieła wtórnego. Uruchomiony zostaje w ten sposób kontekst „prawdy fraktalnej”, kategorii podważającej tradycyjne ujęcie prawdy, wprowadzającej – poprzez kreacje znamienne dla nowych mediów – elementy prawdy kreowanej przez projekty medialne⁶¹. Trudno rozstrzygnąć, czy *lanugo* to wiersz stworzony przez Mueller z myślą o powstaniu cyfrowej wersji, czy też zamysł ten pojawił się już po napisaniu analogowego tomiku poetyckiego. Widać, że autorka zaakceptowała rozwiązanie umożliwiające mnożenie kopii, ułatwiające zapominanie o pierwowzorze. Przesyłający „swoją utwór”, powstały na bazie tekstu pierwotnego, na pocztę elektroniczną podpisuje tekst swoim imieniem lub nickiem, unieważniając rolę twórcy pierwszej wersji. Życie tekstów kopii i ich trwałość zależą tylko od najechnania kursorem we właściwe miejsce i jednego kliknięcia w odpowiednią ikonkę, co należy traktować jako przywołanie sytuacji typowej dla zapisu komputerowego. W całym projekcie znajdują się proste polecenia, charakterystyczne dla komputerowych gier, i pola do wypełnienia: „odśluхай”, „reset”, „wyślij znajomemu”, „twój podpis”, „e-mail znajomego”. Wszystkie te strategie zostały przez Mueller przyjęte, co spowodowało, że wiersz zaczął żyć poza obszarem oddziaływań autorki oryginału.

Zaproponowana w tego rodzaju projektach gra zmienia w zasadniczy sposób sferę aksjologii powiązanej z procesem twórczym i dziełem. Tworzenie wprowadzone zostaje w obręb taśmowego fabrykowania, powstawanie kolejnych wersji nie tylko dewaluuje wartość oryginału, ale narusza także istotność pierwszego autora. Łatwość tworzenia, mechaniczność, automatyczność tego procesu wykluczają namysł nad słowem, tekstem. „Pisanie” wiersza nie wymaga żadnej koncepcji ani też pomysłu, wystarczające jest machinalne/przypadkowe klikanie, najeżdżanie kursorem na wybrane obszary. W takiej sytuacji natchnienie poetyckie staje się całkowicie zbędne. Uruchomienie przycisku myszy, powodujące powstawanie tekstu i wysypywanie wersów, to sposób tworzenia przypominający efekt *zappingu*, łączy się więc z działaniem wykluczającym refleksyjność. Przebieg procesu tworzenia kopii zostaje całkowicie odsłonięty, ujawnia się, iż wynika on z działań kompulsywnych i impul-

⁶⁰ Na tę właściwość nowych mediów zwróciła uwagę A. Ogonowska, *Polityka...*, dz. cyt., s. 101.

⁶¹ Na temat prawdy fraktalnej wypowiedział się Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998. Używam tego terminu w nieco innym znaczeniu niż pierwotne, według którego prawda fraktalna była rodzajem „pustej informacji” wykreowanej przez media. W przypadku projektu *lanugo* należy to określenie rozumieć jako przyrost informacji i kształtujących je kontekstów wynikający z podziału fraktalnego i ruchu fraktali.

sywnych. Urszula Czartoryska określiła zjawisko wielości piszących jako rodzaj „pospolitego ruszenia”, za które odpowiadają klawiatura, mysz czy joystick. Pisze ona:

Ile trylionów razy naciska się je bez sensu i potrzeby? Liczby tej nie dałoby się porównać z zużytymi dotąd hektolitrami atramentu czy kilometrami taśmy maszyn do pisania. Dewaluacja intelektualna pojęcia <tekstu> czyni bezwartościowym dawny autorytet profesji człowieka piszącego, bo tekst i obrazek na ekranie – aż po Internet – jest jak wielka rolka niekończącego się papieru⁶².

Łatwość tworzenia, chmura tekstów, wielość odbiorców – to zjawiska powodujące wkalkulowaną w tego rodzaju projekty banalizację poezji, trywializację procesu twórczego, degradację autora, wywołujące odczuwalną zbędność duchowego wnętrza pisarza. Wyeksponowane zostają bezrefleksyjność, automatyczność – a więc elementy powiązane z masową rozrywką, bez troską zabawą, co pozwala dostrzec w tego typu literaturze i sposobie jej tworzenia kody znamienne dla „papierowej” literatury popularnej, trzeciorzędnej, rozrywkowej. Projekt opiera się na dynamice procesu tworzenia, powoływaniu do życia kolejnych tekstów, jego idea zmierza do ukazania niestabilności utworu, zobrazowany zostaje niustanny proces generowania wypowiedzi; związane jest z nim istnienie tekstu bazy (wersji analogowej – zamieszczonej w tomie *Wylinki* – wersji tworzonych przez odbiorców, wersji lektorskich w języku polskim i angielskim⁶³).

W przedstawionej sytuacji można mówić o masowym odbiorze poezji masowo tworzonej, co nie przekłada się na jej tradycyjnie pojmowaną wartość. W zamian tego rodzaju działania, wspierane również przez m.in. portal nieszuflada.pl⁶⁴, powodują, że każdy może poczuć się poetą i poezja może dotrzeć do każdej osoby mającej dostęp do sieci. Szybkość tworzenia, łatwość wymazywania, brak śladów uwiecznianych zapisem ręcznym – to rozwiązania korespondujące z tempem życia współczesnego człowieka, z jego byciem w przestrzeni pełnej komunikatów, z dynamiką zjawisk wywoływanych przez nowe media.

Wprowadzenie kontekstu literatury kobiecej, do czego skłania wiersz dotyczący niepokoju przeżywanych przez ciężarną, odczuwającą stany napięcia związane z zagrożeniem życia nienarodzonego dziecka, zwraca uwagę na formę pierwotnego zapisu. Graficzny układ wskazuje na wyraźne powiązanie tekstu ze sferą somatyczną. Wersy układają się w sposób obrazujący sylwetkę ciężarnej, mogą być także postrzegane jako graficzne ujęcie dużego, nabrzmiałego brzucha przyszłej matki. W ten sposób wiersz Mueller staje się ilustracją metaforycznego związku tekstu z kobiecym ciałem. Połączenie poezji konkretnej z ruchem jest

⁶² U. Czartoryska, *Rola artysty w tworzeniu i percepcji rzeczywistości audiowizualnej*, [w:] *Od fotografii...*, dz. cyt., s. 32.

⁶³ Dostępna na: Biweekly.pl [dostęp: 21.06.2013], wygłaszanemu wierszowi towarzyszy nastrojowe tło muzyczne, producentką tej wersji jest Olga Balińska.

⁶⁴ Nieszuflada.pl – istniejący już 9 lat internetowy serwis poetycki.

natomiast rozwiązaniem wpisującym się w obszar somaestetyki, kształtującej – jednocześnie – kreacje i interpretacje cielesnego doświadczenia⁶⁵.

Związki zachodzące między somatycznością i tekstem są złożone, gdyż ciało może mieć różny status, co będzie wpływało na specyfikę tego połączenia. O istotności różnic sfery somatycznej następująco wypowiadał się Barthes:

To chyba arabscy mędracy, mówiąc o tekście, używają tego cudownego słowa: *korpus*. Ale jaki to korpus, jakie ciało? Mamy ich wiele: ciało anatomów i fizjologów, które widzi i o którym mówi nauka – [...] skoro tekst ma ludzki kształt, czy jest figurą, diagramem ciała? Tak, lecz naszego ciała erotycznego. Przyjemności tekstu nie da się sprowadzić do jego gramatycznego (feno-tekstualnego) funkcjonowania, bo i przyjemności ciała nie sprowadza się tylko do potrzeb fizjologicznych⁶⁶.

Odwołując się do cielesności, cyfrowa wersja utworu wyzyskuje koncepcję kompozycji matryszkowej, z poziomych linii wydobywają się wciąż kolejne wersy krzyżujące i nakładające się na siebie, mogące zostać wybrane przez autora nowego zapisu. Ta rozsypanka odpowiada stanowi ducha kobiety, doświadczeniu gonitwy myśli, odslania nerwowe napięcie, które zobrazowane zostaje poprzez przestawiane części poetyckiej modlitwy. Krzyżujące się wersy – wychodzące z zasobów linii – oddają polifonię wewnętrznych emocji. Osoba tworząca tekst widzi i śledzi konstituowanie się wypowiedzi, postęp tego procesu wiąże się z krystalizowaniem się podmiotu. Inscenizacja powstawania podmiotu w czasie percepcji ilustruje jego nieustanną zmienność, nietrwałość, ów stan postrzegać można jako znak rozpoznawczy czasów określanych mianem „epoki płynnych tożsamości”⁶⁷. Dzięki tym rozwiązaniom zdekonstruowany tekst, wprawiony w ruch, staje się utrwalonym mikrowydarzeniem, matczyną minihistorią, gdyż ruchy wersów na ekranie tworzą mentalną mapę, obrazują stan wewnętrznego niepokoju⁶⁸. Jest to rozwiązanie nawiązujące do mody na upowszechnianie w sieci własnych doświadczeń, w tym rodzicielskich i rodzinnych, przypominające powszechną skłonność do utrwalania wszystkiego, co łączy się z narodzinami dziecka. Te popularne we współczesnym świecie zachowania ułatwione są przez dostępność różnego rodzaju mediów sprzyjających uprzystępnianiu i upowszechnianiu rodzinnych wydarzeń.

⁶⁵ Założenia somaestetyki przyjęto za: R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 41.

⁶⁶ R. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt., s. 21-22.

⁶⁷ Szerzej na temat tych zjawisk wypowiadają się: M. Piotrowska, *Spojrzenie wirtualne*, [w:] *Estetyka wirtualności*, s. 120-122; R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2002.

⁶⁸ Tworzenie „iluzji ruchu na ekranie filmowym” i „iluzji umysłu” w obrębie M-Artu uznawane było za istotną cechę tego typu artystycznej wypowiedzi, por. P. Rypson, *Świat, poczta...*, dz. cyt., s. 9.

Można odnotować wyraźną obecność tematu macierzyństwa w sieci, krąg jednostkowych życiowych doświadczeń udostępniają np. wypowiedzi blogowe. Internet spowodował upublicznienie najbardziej intymnych doznań, związanych nie tylko z przebiegiem ciąży, powikłaniami związanymi z porodem, ale także ze stanami żałoby, melancholii i depresji spowodowanymi śmiercią dzieci nienarodzonych i zmarłych tuż po przyjściu na świat⁶⁹. Tematyzowanie napięcia związanego z oczekiwaniem przyjścia dziecka nadaje utworowi charakter wypowiedzi intymistycznej i jednocześnie ekshibicjonistycznej, co również jest konceptem nawiązującym do powszechnego obecnie upubliczniania w sieci swej prywatności, do zakładania adresów, dzięki którym matki i przyszłe matki opowiadają o swoich oczekiwaniach, przeżyciach i doświadczeniach. Nowe media nakłaniają do rejestrowania i upowszechniania intymnych doświadczeń. Obserwując narastanie tego zjawiska, Ogonowska stwierdziła, że daje się zauważyć istnienie „przymusu rejestrowania”⁷⁰. Multimedialna wersja *lanugo* uświadamia, że oglądowi poddany zostaje język prywatności, wszak nowe wersje wypowiedzi są budowane z ruin modlitwy ciężarnej kobiety. Dochodzi więc do naruszenia i zaburzenia intymnej sytuacji, do wtargnięcia odbiorco-twórcy w przestrzeń sacrum. Są to zaplanowane akty brutalnej ingerencji. Gra, uruchomiona poprzez strategię podglądania, wpisana w wiersz matrycę, w jego adaptację oraz w remiks jest dowodem przejścia przez poetkę, twórców wersji multimedialnej oraz autorów kopii różnego rodzaju strategii. Zaliczyć do nich należy również sytuacje związane z odbiorczym zainteresowaniem tekstami o charakterze intymistycznym – jak np. dzienniki, pamiętniki, listy. Skłonność do poznawania tego typu wypowiedzi Olga Białek-Szwed uznaje za przejaw podglądania, według niej ma ono swoje wzorce literackie. Odnotowała ona, iż

[...] zawsze stanowiło istotny element osi konstrukcyjnej utworów literackich. Ludzka ciekawość wpływała na sposób kreacji tajemnicy i suspensu, a w przypadku takich gatunków, jak pamiętnik, autobiografia, czy też dzienniki determinowała całość⁷¹.

W świetle tej refleksji okazuje się, że przyglądanie się czyjejs modlitwie otwiera przestrzeń podglądania.

Koncept multimedialnej wersji wiersza narusza wiele sfer objętych tabu. Udostępniona zostaje nie tylko intymność rozmowy z Bogiem, poprzez wystawienie jej na widok publiczny i demontaż, ale naruszona zostaje także prywatność

⁶⁹ Tego rodzaju wypowiedzi, funkcjonujące w internecie, charakteryzuje E. Wejbert-Wąsiewicz, *Te dzieci które śpiewają w kamieniu... O wirtualnym cmentarzu osieroconych rodziców*, [w:] *Obrazy w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Toruń 2008, s. 269-275.

⁷⁰ A. Ogonowska, *Polityka...*, dz. cyt., s. 102.

⁷¹ O. Białek-Szwed, *Voyeurizm medialny w kontekście współczesnej prasy w Polsce*, Toruń 2012, s. 84-85.

korrespondencji, za którą można uznać rozsyłanie kopii, które mogą być przekazywane dalej i odczytywane przez wiele osób. Naruszanie struktury modlitwy i upowszechnianie korespondencji, bez zasięgnięcia opinii na temat tego, czy autor przesłanej kopii dopuszcza taką ewentualność, to postępowania uświadamiające, że również język zostaje pozbawiony prywatności, tzn., że odbiera się mu to, co znane jest tylko mówiącemu i konkretnemu odbiorcy komunikatu, z myślą o którym on powstał⁷². Wiersz *lanugo* narusza też prywatną przestrzeń lęków ciężarnej kobiety, umożliwia czytanie cudzych myśli, modlitw, listów... Kolejne wersje, pokazujące, że możliwe jest tworzenie tekstów kalkowych, podważają status pierwszego autora, którego w pewnym sensie nieustannie się poprawia. Dochodzi także do przekroczenia intymnej sfery powiązanej z kobiecą somatycznością, uruchomiony zostaje posttradycyjny układ komunikacyjny umożliwiający odbiorcy wejście w prerogatywy autora dzieła.

Zaaranżowana sytuacja sprawia, że brzuch ciężarnej, zobrazony poprzez specyficzne ułożenie wersów, wystawiony zostaje na ciekawskie spojrzenia, a łapanie kursorem wersów wysypujących się z bazowych linii stanowi odpowiednik dotykania ciała rodzącej oraz przychodzącego na świat dziecka, a także rodzącego się dzieła – wersu. Zachowanie to jest również odpowiednikiem ciekawskiego zaglądnienia do wnętrza matroszki. Wyeksponowany przez układ wersów brzuch, redukujący kobietę głównie do tej części ciała, to demonstracyjne podkreślenie postrzegania kobiety tylko poprzez funkcję rozrodczą. Tę orientację uwypukla ekspozycja brzucha nieprzynosząca skojarzeń erotycznych. Mueller, portretując wierszem psychikę brzemienną kobietę, zaznacza, że właśnie ten brzuch kształtuje psychikę człowieka żyjącego w stanie napięcia i wyczekiwania. Skoncentrowane wokół niego zdarzenia uświadamiają, iż ciało ciężarnej przestaje być jej własnością i jest poddawane nieustannej obserwacji⁷³. Jak odnotowała Barbara Skarga, społeczne praktyki uświadamiają, że ciało kobiety, w tym ciężarnej, wprowadzone zostaje w obszar nieustannego podglądania, nasilanie się tej potrzeby proponuje uznać za znamienny znak współczesnej kultury⁷⁴.

Internet to jeden z wymiarów, w którym podglądanie tego rodzaju „obiekty” jest powszechne (ciężkie aktorek, dziennikarek, piosenkarek, celebrytek, koronowanych głów, zwykłych kobiet są dokumentowane i oglądane przez cały niemal świat na różne sposoby). Ciężka, będąca zdarzeniem nie tylko intymnym i rodzinnym, ale i ogólnospołecznym, dzięki sieci staje się wydarzeniem global-

⁷² Rozumienie prywatności języka przyjęto za: J. Hollander, *Język prywatności*, tłum. J. Suchecki, „Res Publica Nowa” 2002, nr 2, s. 15.

⁷³ Por. I. Adamczewska, *Egzystencja, medykalizacja, doświadczenie intymne. Uwagi o wizerunku kobiety ciężarnej w przestrzeni publicznej i sztuce*, [w:] *Kobieta w przestrzeni wizualnej*, red. A. Barska, K. Biskupska, Opole 2012, s. 120-121.

⁷⁴ Por. B. Skarga, *O bezwstydzie w naszych czasach*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 46, s. 1.

nym. Społeczeństwo już od dawna daje sobie prawo do ingerowania w stan i zawartość brzucha, „jest [on] dotykany przez różne osoby, najczęściej bez pytania o pozwolenie, co wynika ze społecznego przeświadczenia, że ciało ciężarnej jest własnością publiczną”⁷⁵. Podglądanie psychologii i fizjologii uruchomione przez remiks odwołuje się wyraźnie do wskazanych zjawisk społecznych. Wyekspozowanie tych zagadnień jest zgodne z poglądami Mueller reprezentującej neolingwizm warszawski, poetka, podobnie jak inne pisarki należące do tego nurtu, często odwołuje się do doświadczeń kobiecej egzystencji.

Związana z tekstem gra wokół prywatności ujawnia wiele paradoksów dających się zaobserwować we współczesnej kulturze, związanych z udostępnianiem sfery intymnej. Prywatność ma nietykalność gwarantowaną przez prawo, a jednocześnie prowadzi się jej powszechną wyprzedaż poprzez portale, blogi, tabloidy... Zauważając, że współczesną kulturę naznacza wiele sprzeczności dotyczących prywatności, John Hollander zadaje następujące pytania:

Czy nasze ciała są bardziej prywatne od naszych myśli (albo lęków, doznań głodu czy bólu) [...] Czy większym wtargnięciem w moją prywatność będzie dotknięcie mnie, czy też zadawanie mi pytań. [...] Czy nie zdarza się nam często witać z ulgą pogwałcenia prywatności naszego bólu, tak by poczuć mógł go ktoś jeszcze⁷⁶.

A więc – czy dotykanie kursorem i burzenie ciała/tekstu to akt przemocy estetyczno-fizycznej czy sygnał współodczuwania, identyfikowania się z przeżyciami i subtelne wchodzenie w intymny świat doznań? A może mamy tu do czynienia z przemocą wobec ciała i z brutalną ingerencją w świat cudzych myśli? Czy zagłębienie do wnętrza matrioszki to odmiana voyeuryzmu intymnego czy brutalny akt ciekawskiego oka?

Forma zapisu wiersza Mueller, a także sposób jego animacji, stworzenie strategii składania utworu, to rozwiązania uruchamiające przestrzeń gier wzrokowo-dotykowych. Ruchy wersów, rozpad figury ciała stworzonej przez schemat poezji konkretnej uświadamiają, że ciało ukazane zostaje jako miejsce graniczne, skupiające różne emocje. Ruchomość graficznego schematu somatycznego służy deformacji ciała objawiającej się jego pokawałkowaniem. Zatem ruch wersów to istotny element estetyki rozpadu, ale i estetyki narodzin. Koncepcja kompozycyjna *lanugo* zwraca uwagę na dwukierunkowość ciała, objawiającą się w jego zdolności do skupiania życia i energii oraz zanikania, rozpadania⁷⁷. Na cyfrową aranżację wiersza Mueller można też spojrzeć przez pryzmat refleksji Jolanty Brach-Czajny

⁷⁵ O. Białek-Szwed, *Voyeuryzm...*, dz. cyt., s. 260.

⁷⁶ J. Hollander, *Język...*, dz. cyt., s. 17, 25.

⁷⁷ Dwukierunkowość i graniczność uznane są za podstawowe elementy cielesności, które zostają włączone w gry wzrokowe i dotykowe, por. R. Cieślak, *Gry wzorkowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Między słowem a ciałem*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 71-74.

mówiącej o kategorii mięsności (istnieć mięśnie/mięsność istnienia), mającej charakter wieloznaczny, może być odczytywana jako jurność, moc i płodność, ale która jednocześnie jest też „pozwoleniem na największą [...] słabość istnienia”⁷⁸. Splot tych sprzeczności wyraźnie w projekcie zaznaczono. Multimedialna adaptacja pokazuje dwa rodzaje ciała, nieruchoma poezja konkretna wyobraża jego całość i stałość, animacja tekstu obrazuje ciało rozbite, pokawałkowane, które w refleksjach dotyczących istoty somatyczności nazywane bywa agregatem⁷⁹, a więc zespołem różnych części. Zobrazowane zostają dwa wymiary ciała: materialny (brzuch, płód, noworodek) oraz niematerialny (gonitwa wersów będąca odpowiednikiem zmiany nastrojów, splotu nadziei z niepewnością).

Granice prywatności są płynne, wyznaczają je często indywidualne normy, obraz tego stanu dopełnia przedstawiona sytuacja rozstania autora z tekstem i oddania go przypadkowemu internaucie. Udostępnienie tekstu to również akt wyzbycia się dobra osobistego, a zaproszenie do współtworzenia staje się równoznaczne z ekshibicyjnym odsłonięciem procesu twórczego, który zostaje celowo strywializowany. Solipsystyczny świat wykreowanej kobiety, skoncentrowanej na sobie, wsłuchującej się w swoje ciało, podejmującej rozmowę z Bogiem, wyizolowanej z audiosfery świata, co podkreśla głos modlitwy, niemający żadnego tła, funkcjonujący w fonicznie czystym wymiarze (przypominającym pustą świątynię lub szpitalną salę), podsłuchiwany przez osoby napotykające ten cyfrowy projekt, jest bombardowany kliknięciami i wystawiany na widok publiczny. Ta sytuacja skłania do przywołania Baumanowskiej metafory odnoszącej się do współczesnego życia, postrzeganego przez pryzmat relacji zachodzących między ciałem jednostki a społeczeństwem:

A co, jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na ciele, podobnie jak w myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, że [...] rzeźbi ono coraz to nowe postacie, wedle coraz to nowych modeli i za pomocą coraz to nowych dźwięków? Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest *wytworem społecznym*, i że sens <bycia wytworem> ma swoją historię w przypadku ciała podobnie, jak ma ją w przypadku myśli i uczuć? Czy i jak zmieni się wówczas nasza opowieść o najnowszej teorii człowieka, społeczeństwa i ich wzajemnego stosunku⁸⁰.

Wśród licznych wpisanych w *lanugo* niepokojących kontekstów wyraźnie zarysowany zostaje kontekst ciała przestającego być własnością jednostkową, dobrem jednego człowieka. Tak samo, jak każdy może zostać poetą, każdy może sobie zawłaszczyć ciało ciężarnej. Czyje jest zatem ciało? Kto ma do niego prawo? – te pytania wpływają od lat 90. XX wieku na kształt polskiej sztuki krytycznej. Jak odnotowała Brach-Czaina:

⁷⁸ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2002, s. 242.

⁷⁹ Por. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne interpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 19.

⁸⁰ Z. Bauman, *Ciało i przemoc...*, dz. cyt., s. 70.

Tylko ludzie chorzy i starzy są posiadaczami własnych ciał, wraz z zapisanym w nich doświadczeniem. Bo tych ciał nikt nie chce i społeczeństwo nie rości sobie pretensji do ich zawłaszczenia⁸¹.

Ukazując rozpad brzemiennego ciała, aranżując sytuację umożliwiającą każdemu internaucie uczestniczenie w akcie narodzin, *lanugo* wpisuje się w kontekst społecznej debaty dotyczącej somatyczności. Wspomniany obszar sztuki krytycznej jest tu istotny, bowiem wiąże się z nią szereg projektów analizujących sytuację ciała w czasach upowszechniania się kultury masowej, wizualnej i w dobie postępu medycznego. Zaowocowało to rozwiązaniami typu *object art*, czyli sztuką poszukującą nowych form wyrazu, działaniami powiązаныmi z tzw. postmodernizmem oporu⁸², poddającymi oglądowi naruszanie granic wywołujące poczucie zagrożenia⁸³. Wirtualne dotykane schematu ciała stanowi odpowiednik działań performatywnych, rozgrywających się w przestrzeni fizycznej, w której ciało bezpośrednio się dotyka, wystawia na pokaz, poddaje się je „tresurze bólu i wstydu”. W tych sytuacjach, podobnie jak to jest w *lanugo*, ciało staje się obiektem, przedmiotem oglądu, wglądu. Jak odnotowuje Wachowski, „aby ciało mogło stać się obiektem sztuki, musi zostać uprzedmiotowione. Proces ten zmienia [...] sens ciała, nadaje mu nową rolę, przekształca jego funkcje”⁸⁴.

Ciało własne, intymne zostaje wystawione na widok publiczny, przez co unieważnieniu ulega jego intymność i podmiotowość, nadany zostaje mu status przedmiotowego obiektu.

Wpisane w multimedialną adaptację wiersza rozwiązania sprawiają, że można go postrzegać jako cyfrową odmianę *écriture féminine*. *Lanugo* jawi się jako tekst, projekt cyfrowy, biorący udział w definiowaniu kobiecości. Odnajdziemy w nim echa modelu biologicznego, eksponującego związek tekstu z ciałem (sprawdzonym do poziomu prostej dosadności, o czym świadczą przyjęte rozwiązania graficzne: pionowe linie, szpary, z których rodzą się wersy); językowo-tekstualnego, podkreślającego rangę specyfiki kobiecego języka i modelu psychoanalitycznego, kładącego nacisk na związek między psychiką a pisarstwem. Ponadto ruchomy tekst wyraźnie inicjuje swoistą grę skupioną wokół inności, budowania tożsamości oraz umacniania więzi. Wiesz, będący schematem ciała brzemiennej kobiety, to wizerunek innego, ale jednocześnie tożsamego z inną kobietą – odczytującą i manipulującą strukturą tekstu. Cyfrowa wersja, odwołując się do wspólnych doświadczeń, wzbogaca obszar siostrzanych związków. Połączenie kobiecego dyskursu z religijnym sacrum, zbudowanie skojarzenia ciężarnej ko-

⁸¹ J. Brach-Czajna, *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 4.

⁸² Jest to termin upowszechniony przez Hala Fostera, por. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 18.

⁸³ Tamże, s. 29.

⁸⁴ J. Wachowski, *Performans*, s. 260.

biety z postacią Matki Boskiej – pierwowzoru matczynych trosk i lęków – to typowe dla postmodernizmu zabiegi opierające się na mieszaniu i łączeniu różnych kulturowych wzorców kobiecości⁸⁵.

Tekst Mueller, poddany multimedialnej adaptacji, stanowi przykład przeniesienia poezji neolingwistycznej do wymiaru sieciowego, w projekcie zachowana zostaje znamienność dla tego nurtu poezji brzmieniowość⁸⁶. Jednocześnie przyjęte w adaptacji rozwiązania poszerzają formułę tej poezji, wpisują ją w obszar działań o charakterze paraliterackim (poprzez wprowadzenie kontekstu wyznania intymistycznego, nawiązującego do specyfiki wypowiedzi blogowej), paramedycznym (poprzez medykację procesów związanych z ciążą i narodzinami). Tytuł wiersza (nazwa meszku płodowego zanikającego około ósmego miesiąca ciąży) jest prośbą o to, by nie zobaczyć tej oznaki przedwczesnych narodzin, stanowi sygnał nie tylko penetracji ciała, ale poznawania poprzez nie uwarunkowań psychicznych. To czytelny intertekst odsyłający do filozoficznych założeń somaestetyki wskazującej na „przeżywające i czujące ciało”, co w adaptacji zasugerowane zostało poprzez powiązaną z nim dynamikę. W tej koncepcji ciało jest istotnym punktem skupienia sprzyjającym powstaniu różnych stanów mentalnych⁸⁷.

Nakreślony poprzez ruchy wersów poetyckiej modlitwy portret psychiczny kobiety staje się swoistym tekstowym spektaklem, quasi-filmem rejestrującym stan podświadomości w szczególnych chwilach życia przyszłej matki – jak się okazuje, pozornie zamkniętej w sobie, bo każdy odbiorca w jakimś sensie narusza jej spokój i zakłóca intymność rozmowy z Bogiem. Również Podgórní, eksponujący wizualne elementy cyfrowej modlitwy, ujętej w formę utworu kołowego (układu słońca), opiera swój projekt na śledzeniu „akcji”. Naznaczająca jego artystyczną wizję dynamika powoduje odejście od tradycyjnego skupienia i refleksyjności. Rezygnujący z nich projekt *Matko zawrotna* – modlitwa połączona z mechaniczną zabawą polegającą na wprawianiu w ruch wirowy kręgów – przywołuje intertekst, którym jest *Bogurodzica*. Podobnie jak w multimedialnej adaptacji wiersza Mueller, w projekcie Podgórníego pierwszoplanowe miejsce przypada tworzyw, warstwie wizualnej i dźwiękowej. Istotną rolę ogrywają za-

⁸⁵ Na temat spajania różnych wzorców kobiecości z etosem Matki Boskiej w obrębie współczesnej poezji pisała M. Rabizo-Birek, *Wyobrażenia religijna w młodszej poezji polskiej. Rekoncesans*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 213.

⁸⁶ Dawid Bujno odnotował, że wiersze Mueller można rozpatrywać z perspektywy czysto brzmieniowej, por. D. Bujno, *Krótko o Bargielskiej, Mueller i poezji kobiet*, biuro/literackie.pl [dostęp: 24.03.2013].

⁸⁷ Por. R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 77.

stosowane rozwiązania techniczne, dzięki którym powstaje ruchomy tekst będący rodzajem multimedialnej wersji utworów konkretystycznych.

Matko zawrotna przedstawia okręgi, pomiędzy które wpisany jest krótki tekst. Koła skupione są wokół okręgu znajdującego się w centrum układu, wypełnionego niebieskim kolorem, co podkreśla jego rangę. Obszar ten zyskuje znaczenie symboliczne, bowiem wszystko się wokół niego obraca, może być on postrzegany jako znak nieba, raju, ideału religijnego, świątyni, sacrum, centrum wszechświata... Między kręgi wpisane zostają następujące słowa: „cisza jest dźwiękiem prędkości światła” (krąg najobszerniejszy); dalej kolejno – „światło jest bogiem prędkości dźwięku”; „bóg to wysoka prędkość światła” i „bóg światła wysoka prędkość”. Anatomia tego tekstu wynika z wielowiekowej tradycji wierszy kolistych (*carmen infinitum*), będących wersją wierszy permutacyjnych i pokrewnej im formy poezji kombinatorycznej⁸⁸. Odmiany te związane były nie tylko z literaturą, ale także z naukami matematycznymi i astronomicznymi. Jak odnotował Rypson, koliste wiersze często zawierały treści religijne, ich punktem centralnym było słońce (*Sol Christi*), otoczeniem Matka Boska (*Stella Maris*)⁸⁹. Autor przestrzennego wiersza, którym jest *Matka zawrotna*, wykorzystuje dawne tradycje geometryczno-teologiczne w sposób typowy dla współczesnej kultury, ujawniający, że nie czuje się on niewolnikiem wzorca.

W projekcie Podgórnego kręgi i słowa wprowadzone w ruch, poprzez najechnie kursorem, poruszają się na tyle szybko, że uniemożliwiają odczytanie tekstu, udostępnia go dopiero zatrzymanie układu. Prędkość, o której tu mowa, stanowi istotny element konstrukcyjny. Uciekające słowa, umykające sensory, bezrefleksyjna wędrówka kursorem to rozwiązania będące odpowiednikiem awangardowych zabaw artystycznych. W projekcie dominują koncepcje pozbawiające tekst i obraz głębokiej struktury metafizycznej. Słowa biegną z prędkością światła, uniemożliwiają pochwylenie sensu. Kompozycja staje się metaforycznym obrazem ułomności relacji komunikacyjnych w świecie zjawisk dynamicznych, uniemożliwiających wybrzmienie pełnego znaczenia. Układ ma charakter wieloznaczny, co spowodowane jest licznymi intertekstualnymi odniesieniami. Oprócz wspomnianej już *Bogurodzicy* i wierszy kołowych intertekstem jest również motyw tańca wirowego, do którego prowadzą ruchy okręgów. Wirujący taniec, związany z religijnym kultem, schematycznie przedstawiany przez przestrzenną kompozycję, składającą się z okręgów skupionych wokół wyraźnie oznaczonego centrum⁹⁰, uświadamia, że układ Podgórnego to jego odwzorowa-

⁸⁸ Formy te charakteryzuje P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 172-173.

⁸⁹ Tamże, s. 173.

⁹⁰ Por. J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 88.

nie. W sferze sensów wniesionych przez ten intertekst *Matko zawrotna* staje się swoistym tańcem, ruchem wyrażającym życie i energię. W tradycji kulturowej tego rodzaju koliste kompozycje, składające się z koncentrycznie ułożonych okręgów, między które wpisany był tekst, stanowiły specjalność hiszpańskiego manieryzmu. W reprezentatywnych dla niego utworach, podobnie jak w układzie Podgórnego, pojawiało się wyobrażenie nieba – słońca i gwiazd – łączące się z religijnymi treściami.

Prędkość, pośpiech, niewyraźne brzmienie warstwy słownej, przetworzonej przez syntezytor mowy, sugerujące powstanie jakiejś usterki, wspiera „bezduszny” walor poezji konkretnej, jednoznacznej, mówiącej o tym, czym jest, pozbawionej emocji. W pomysłach istotna rola przypada dystorsjom, które – na co zwraca uwagę Pisarski – są częstym rozwiązaniem stosowanym przez poetów net artu. Koncept polega na wprowadzaniu różnego rodzaju zakłóceń w obrębie dźwięku i obrazu, co wpływa na odbiór, celowo go komplikując i utrudniając. Odbiorca, który nie jest przygotowany na poznanie tego rodzaju zapisów, doznaje dezorientacji. Niewprawni „czytelnicy” odniosą wrażenie, że coś się zepsuło, będą się zastanawiać nad tym, czy można coś zrobić, aby usunąć usterkę. Po jakimś czasie uświadamiają sobie jednak, że zakłócenie to efekt celowo osiągniany i wkomponowany w projekt cybernetyczny. Efekty zakłóceń są rezultatem deformowania komputerowego kodu i łączenia tych usterek z niedoskonałościami mowy naturalnej⁹¹. Różne ułomności stają się istotną częścią projektu, są one wyraziste, zwracające uwagę i odczuwa się je jako dokuczliwe, nie można ich pominąć i odbierać dzieła ponad/poza nimi. Zamierzona „kulawość” obrazu i dźwięku, wszelkie celowe niedoskonałości techniczne łączą tę wizję z innymi rozwiązaniami literacko-akustyczno-wizualnymi, animowanymi przez artystów sytuujących swe dzieła w kontekście niezbornego, chaotycznego świata⁹².

Projekt nie opiera się na rozbudowanej sferze uczuć, co jeszcze wyraźniej wiąże jego ideę z poezją konkretną⁹³, uświadamiając, że jest to kompozycja przeznaczona do oglądania, a nie do przeżywania i głębokiego doświadczenia⁹⁴. Słowo, zredukowane niemal do roli przedmiotu, to grający rekwizyt, pełni funkcje

⁹¹ M. Pisarski, *Poezja pod prądem*, perfokarta.net/teorie/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej.html [dostęp: 1.07.2013].

⁹² Szerzej na temat tego typu działań artystycznych w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Rejestr zgielku w awangardowych tekstach kultury XX i XXI wieku*, [w:] *Przestrzeń zgielku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2012, s. 118-120.

⁹³ Bezuczuciowy walor tego rodzaju poezji podkreśla W. Pogonowski, *Od czystej ekspresji lirycznej do algorytmicznej, czyli o dehumanizacji poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja. IV sesja teoretyczno-krytyczna*, red. S. Dróżdź, Wrocław 1983, s. 27, masz. IBL PAN 5420.

⁹⁴ Specyfikę literatury do oglądania przedstawia: *Słowo do oglądania. Napis i zapis w utworze artystycznym*, red. G. Kubski, Zielona Góra 2004.

narzucone przez wolę artysty – podobnie jak *ready mades*. W *Matce zawrotnej* słowa/tekst wchodzi w obszar organizacji graficznej, stając się – podobnie jak poezja konkretna – tekstem/elementem plastycznym⁹⁵. Dochodzi do znamienne-go dla poezji konkretnej skracania dystansu między tym, co znaczone, a tym, co znaczące, bowiem – jak odnotowała Dorota Heck – w konkretyzmie zamiast odnoszenia znaku językowego do rzeczywistości, czyni się z niego znak graficzny, który sam staje się rzeczywistością⁹⁶. Ponadto projekt ujawnia typową dla poezji konkretnej skłonność do łączenia różnych rozwiązań, co owocuje podwójną recepcją, wynikającą z widzialności i słyszalności⁹⁷.

W układzie Podgórnego kilkakrotnie przywoływany jest „bóg”, którego mit złączony zostaje z mitologią i magią elektryczności. Porównanie to wprowadza deprecjację Boga, redukuje go do roli elektrycznego silnika napędowego. Zaznaczyć należy, że z Bogiem-motorem zrównany zostaje człowiek uruchamiający kursorem zaprojektowany mikroświat, co w oczywisty sposób narusza religijne sacrum, wprowadza banalizację religijnych wartości i uświadamia, że odwrócona aksjologia dominuje tu nad tradycyjnym porządkiem. Równocześnie wprowadzenie kontekstu elektryczności sytuuje człowieka w kręgu światła, dzięki któremu podtrzymywane są jego aktywność i trwanie. Zdaniem Sideya Myoo, „światło ogarnia człowieka [...] wymykając się możliwości opisu swej natury, zyskując znacznie metafizyczne”⁹⁸, towarzyszyło ono przecież pierwszemu stwarzaniu, może więc być kojarzone z początkiem, genezą, poznaniem, nadprzyrodzoną mocą. Człowiek znajdujący się w obszarze oddziaływania światła zawsze przebywa w miejscu szczególnym. Cybernetyczny poeta animuje swym projektem wszystkie te skojarzenia.

W całym projekcie widać ścieranie się dwóch żywiołów: tradycyjnych wyobrażeń i anarchii. Skoncentrowany wokół niebieskiego koła układ okręgów i wpisanych w oddzielające je przestrzenie słów można odczytywać jako schemat jakiegoś układu planet lub kompozycję satelitarnych obiektów. Obserwacja nieba, ciał niebieskich, zawsze łączyła się z doświadczeniem sakralności przestrzeni, w obrębie której dostrzec można było zjawiska porządkujące rytm życia ziemskiego. Jeśli tę tradycyjną miarę odniesie się do tej kompozycji, to jasne stanie się, że obrazuje ona niezwykle przyspieszenie, wpływające na nieczytel-

⁹⁵ Por. J. Wesołowski, *Obraz, nauka, sztuka. Praca z tekstem*, „ProLibris” 2006, nr 4, s. 46-47.

⁹⁶ Por. D. Heck, *Figury słowne w poezji konkretnej*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, Wrocław 2007, s. 39-40.

⁹⁷ O tych właściwościach poezji konkretnej szerzej w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Poezja konkretna i muzyka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, Łódź 2012, s. 268-270.

⁹⁸ Sidey Myoo/M. Ostrowicki, *Ontoelektronika*, s. 79.

ność słów/planet, wywołujące deformację rozbrzmiewającego głosu. Dynamika kształtująca ten projekt jawi się jako obraz zjawisk determinujących ludzkie życie. Przyspieszenie i zmiany zachodzące na wykreowanym nieboskłonie współgrają z tempem życia współczesnego świata.

Obserwacja nieba tradycyjnie wiązała się z odmierzaniem czasu, wyznaczeniem cykliów – ta reguła zostaje jednak naruszona, szybkość obrotów kół i słów uniemożliwia kontynuację tradycyjnych praktyk, a obserwacja prowadzi do wniosku, że wykreowana przestrzeń ma charakter wiru pochłaniającego sacrum, powodującego pojawienie się Matki Zawrotnej – tj. matki zawrotnego tempa (a może opiekunki tych, którzy tym tempem zostają owładnięci). Planetarny zegar nie jest w tym przypadku symbolem ładu, przekształca się w znak niestabilności, zakłóceń, zaburzeń. Symboliczna sytuacja wsłuchiwania się w głos Boga przynosi mizerny rezultat, bowiem za odpowiednik tego głosu można uznać zdeformowany głos syntezatora mowy. Język sacrum przekształca się w mowę cyborgiczną, stając się metaforycznym ujęciem przemian aksjologicznych.

Jak wspomniano, kompozycja Podgórnego wykorzystuje estetykę specyficznych zakłóceń, traktowanych w obszarze artystycznych wypowiedzi cybernetycznych jako istotne rozwiązanie, wprowadzające wieloznaczność słowa, dźwięku i obrazu. W kontekście *Matki zawrotnej* przywołać można wyjaśnienia estetycznych walorów zakłóceń. Bromboszcz na temat szumów wypowiadał się następująco:

Szum jest pewną sytuacją, w której ujawnia się nadmiar, utrata i unieważnienie informacji (dezinformacja). Inaczej ujmując tę kwestię – szumem są te części (obrazu lub muzyki), które w relacji do odbiorcy prowadzą do utraty informacji w wyniku jej zniszczenia lub unieważnienia⁹⁹.

W projekcie dochodzi do utraty tradycyjnych wartości religijnych. Naruszenie i zaburzenie wymiaru sacrum to zabieg celowy, wyrazisty, przykuwający uwagę odbiorcy, uświadamiający, że *Matko zawrotna* stanowi odmianę literatury ergodycznej, wymagającej „nietrywialnego wysiłku [...] dopiero on pozwala czytelnikowi przechodzić przez tekst”¹⁰⁰ (a właściwie przedzierać się przez niego). Takiego tekstu nie czyta się w sposób liniowy i nie poznaje się kontemplacyjnie. Tego rodzaju literatura domaga się nie tyle interpretacji, co „interwencji” – czyli uczestniczenia w niej, interaktywnego wchodzenia w jej świat¹⁰¹.

Okrągły mikroświat może być również postrzegany jako schemat jakiegoś obiektu świątynnego, w którym niebieskiemu okręgowi przypisana zostaje funkcja

⁹⁹ R. Bromboszcz, *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010, cyt. za: perfokarta.net/teoria/estetyka_zakloccen.pdf, s. 5, [dostęp: 1.07.2013].

¹⁰⁰ E.J. Aarseth, *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. D. Sikora, M. Pisarski, www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst/html [dostęp: 19.06.2013].

¹⁰¹ Tamże.

punktu centralnego, np. głównego ołtarza. Ten prosty schemat słowno-graficzny jawi się również jako zarys, szkic, wstępna faza jakiegoś projektu obrazującego zmienne uczucia, złożone relacje między podmiotem i religijnym sacrum. Wieloznaczność sprawia, że pomimo występowania słowa „bóg” i użycia kojarzącej się z religią symboliki, można wątpić, czy Bóg tu w ogóle występuje. Stwórcą ukazanego świata jest poeta-programista, mikrokosmos ożywia się, dynamizuje dzięki jego zamysłowi i woli, a więc może Bóg jest w poecie-programiście? Czy jednak dochodzi tu do profanacji wyobrażeń religijnych? Przecież w tym tekstowo-graficznym rozwiązaniu pojawia się także typowe dla religijnego sacrum skojarzenie: Bóg – światło(ś), które nie zostaje w jakiś brutalny sposób naruszone. Niejednoznaczność sytuacji, aksjologiczna mieszanina utrudniają rozszyfrowanie intencji, sprawiają, że projekt zaczyna się jawić jako celowo niejasny, używając sformułowań autora *Estetyki zakłóceń* można powiedzieć, że jest on celowo zaszumiony.

W utworze Podgórnego, sytuującym się w obrębie wielu kontekstów kulturowych, religijnych i świeckich, uwagę zwracają momenty ciszy i bezruchu. W tych chwilach potencjał dynamicznego układu jest przyczajony, milknie też zniekształcony głos. Być może zatrzymanie to stanowi odpowiednik momentu skupienia i ciszy przed modlitwą, wszak „Bóg jest przyjacielem ciszy, a początkiem modlitwy jest cisza”¹⁰². Poruszenie i bezdźwięczne krążenie kół jawi się w tym kontekście jako modlitwa nie wypowiedziana głośno. W płaszczyźnie graficznej szybko krążące słowa i okręgi można traktować jako schematyczne wyobrażenie różańcowego sznura, na przestrzeni wieków ulegającego wielu przeobrażeniom – aż do najbardziej rozbudowanej formy pasalterium¹⁰³. Różańcowe odniesienie podkreśla obecność kontekstu modlitwy maryjnej, jednak ten wzorzec zostaje zdeformowany poprzez nadany projektowi tytuł. Jednocześnie słowa *Matko zawrotna* można uznać za specyficzną wersję pozdrowienia anielskiego rozpoczynającego modlitwę.

Kompozycja Podgórnego może kojarzyć się z wersją elektronicznej strony modlitewnika, na której zamieszczona została modlitwa skierowana do Matki Boskiej. Wprowadzenie elementu mechanicznej zabawy narusza mit szczególnej książki zawierającej modlitwy. W *Matko zawrotna* utopia książki zderza się z utopią technicystyczną, jest to spotkanie często występujące w obecnych czasach¹⁰⁴. „Uruchomienie” słów staje się odpowiednikiem wypowiedzianej modlitwy, jednocześnie sprowadza ten intymny akt rozmowy do mechanicznego rozwiąza-

¹⁰² Przytoczono wypowiedź Matki Teresy, w: Matka Teresa z Kalkuty, Brat Roger z Taize, *Modlitwa – źródło współczującej miłości*, tłum. D. Kuchta i Wspólnota Taize, Kraków 1994, s. 41.

¹⁰³ Szerzej o przeobrażeniach różańca: K. Zalewska, *Modlitwa i obraz, Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1994, s. 14-16.

¹⁰⁴ Na ten temat pisze A. Drózd, *Od Liber mundi do hipertekstu: książka w świecie utopii*, Warszawa 2009, s. 82-83, 332-333.

nia. Wirująca modlitwa może obrazować stan bezmyślnego wypowiedania słów, które przecież powinny mieć szczególną rangę. Emocjonalne zaangażowanie zostaje jednak wyłączone, nie ma tu również miejsca na jakieś szczególne przeżycia duchowe. Cyfrowa *Bogurodzica* obrazuje uproszczenia komunikacyjne, pokazuje świat ewoluujących wartości, pełen aksjologicznych niejednoznaczności. Idea projektu, jak wielu innych cyfrowych dzieł sztuki, nie jest jednoznaczna; nie wiadomo, czy stanowi on propozycję nowej, stechnicyzowanej metafizyczności na nowe tysiąclecie, czy obrazuje obawę przed jej nadejściem, a może jest portretem wyobraźni artysty, animującego „stare” wartości i usiłującego je pokazać przy pomocy nowych narzędzi i nowego języka sztuki cyfrowej?

Poznający multimedialną kompozycję wchodzi w krąg zjawisk pozwalający odczuć nowoczesne doświadczenie świata, pełnego niejasnych sytuacji aksjologicznych, w którym komputerowy monitor staje się odpowiednikiem ołtarza. Jednak Podgórni, jak już wspomniano, nie narusza wszystkich tradycji w tym samym stopniu. Zachowana zostaje podstawowa strategia kontaktowania się z Bogiem przedstawiona w średniowiecznym pierwowzorze. W obu przypadkach człowiek nie zwraca się bezpośrednio do Boga, korzysta ze wstawiennictwa Matki Boskiej (Matki Zawrotnej).

Cyfrowa kompozycja nie jest pełną wersją modlitwy, potraktować ją można jako tekst znajdujący się w stanie załączkowym, nie pojawiają się tu typowe dla tej formy wypowiedzi ogniwa. Wyeksponowane zostają sformułowania, które można uznać za echo anaklezy – bowiem mowa jest o Bogu, w sposób będący namiastką jego wezwania, dostrzec też można elementy anamnezy – czyli przypomnień działań Boga, którego wola i siła sprowadza światło i ruch. W widoczny sposób brakuje jednak istotnego ogniwa – prośby skierowanej do Matki Boskiej – co uświadamia, że pomimo zapowiadanej tytułem rozmowy jednak do niej nie dochodzi. Pod tym względem modlitwa jest niepełna i okaleczona.

Połączenie różnych kodów kulturowych, przemieszanie wzorców i aksjologiczny zamęt to rozwiązania pozwalające potraktować cyfrowy projekt jako quasi-modlitwę, stającą się obszarem starcia różnokierunkowych tendencji¹⁰⁵. Dynamika tworzy sytuację niesprzyjającą modlitwemu skupieniu, a zdeformowany głos syntezatora – mogący być zdeformowanym głosem Boga lub modlącego się człowieka – jest rodzajem odpowiedzi na „tradycyjne otwarcie ucha”, stanowiące element towarzyszący klasycznej modlitwie¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Na niejednoznaczność i polifoniczność tego rodzaju wypowiedzi zwraca uwagę Z. Ożóg, *Modlitwa i quasi-modlitwa*, [w:] *Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 98-99.

¹⁰⁶ Nasłuchiwanie głosu Boga uznawane jest za nieodłączny element modlitwy, por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 350.

Mechaniczną naturę obu modlitw, łańcuszkową strukturę – elementy niewspierane przez emocjonalne zaangażowanie – można postrzegać jako portret okaleczonego sacrum powiązanego z modlitwą, a ze względu na wprowadzenie powtórzeń – z modlitwą różańcową. Podobnie jak w wielu innych tekstach należących do literatury najnowszej, obie adaptacje multimedialne nie reprezentują tradycyjnych wartości sakralnych¹⁰⁷, jednak odnotowują odczuwanie przez podmiot istnienia śladów sacrosfery¹⁰⁸, a same są śladem wypowiedzi *homo religiosus* – współczesnego człowieka, któremu przestrzeń cybernetyczna dostarcza wrażeń, bodźców zastępujących dawne wartości i przestrzenie święte, tym samym manifestują – chociaż częściową – wiarę w moc modlitwy, co zdaniem Jacka Łukasiewicza jest warunkiem zaistnienia modlitwy poetyckiej¹⁰⁹.

Projekty *lanugo* i *Matko zawrotna* przedstawiają losy podmiotu doświadczającego postmodernistycznego przemieszania kodów kulturowych, starych i nowych dyskursów. Multimedialne adaptacje wierszy stają się opowieścią o losach modlitwy w świecie budowanym z pozostałości dawnego porządku aksjologicznego. Sposób wykorzystania struktur modlitewnych dowodzi, że wymiar cybernetyczny, wpływający na sferę życia psychicznego, spowodował także zmiany życia duchowego. Ponieważ współczesny człowiek przenosi się często w wymiar wirtualny, nierzadko nawet w nim zamieszkuje, doszło też do przeniesienia w ten świat wartości religijnych. Cyberprzestrzeń sprzyja wyprzedazy intymności, współcześni ludzie odsłaniają przed światem największe sekrety, mówią także o swych doznaniach i przeżyciach religijnych. Opowieści tego typu traktować można jako znak przepracowania jakiegoś problemu, potrzebę głośnego określenia swego stosunku do jakiś zjawisk. Manifestowanie modlitwy, mówienie o swojej rozmowie z Bogiem mieszczą się w granicy współczesnych praktyk ekshibicjonistycznych. Tak na ten temat wypowiedział się Jean Laplace:

Dawniej chrześcijanie potrafili uczestniczyć w długich godzinach milczącej adoracji i rozejść się bez opowiedzenia czegokolwiek ze swoich przeżyć. Dzisiaj trzeba się wypowiedzieć, jeśli nie podczas przeżycia, to potem. Modlitwa tradycyjna, zbyt indywidualna, wydaje się słaba wobec złożonej rzeczywistości ludzkiego życia¹¹⁰.

Refleksja ta uzmysławia, że multimedialne projekty wpisują się w występujące w kulturze tendencje nadawania rangi indywidualnym przeżyciom, spostrze-

¹⁰⁷ Odwołuję się do moich wniosków przedstawionych w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Nowe szaty sacrum. Poszukiwania poezji po roku 1989 (wybrane zagadnienia)*, [w:] *W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa między wiarą a polityką. Człowiek, wiara, kultura*, t. 2, red. A. Szyndler, Częstochowa 2010, s. 385-393.

¹⁰⁸ Por. M. Jasińska-Wojtkowska, *Sytuacja poezji religijnej*, [w:] *To, co Boskie, to co ludzkie > Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna czy...?”*, red. R. Pyzałka, Wrocław 1996, s. 11.

¹⁰⁹ Por. J. Łukasiewicz, *Dwa języki*, [w:] *To, co Boskie...*, dz. cyt., s. 19.

¹¹⁰ J. Laplace, *Modlitwa. Od pragnienia do spotkania*, tłum. I. Józefowiczowa, Warszawa 1989, s. 17.

żeniom, które stają się godne tego, by poznać je świat. Nawet zwykle codzienne zdarzenia często cieszą się zainteresowaniem internetowych czytelników, o czym świadczy popularność blogów osób, których życie niczym się nie wyróżnia, uznających jednak, że powinny opowiadać o swej codzienności.

Projekty multimedialne można potraktować jako artystyczną kreację obrazu współczesnej świadomości religijnej. Na ich kształcie odciska ślad kultura obrazkowa, bowiem obraz w obu przypadkach jest punktem wyjścia. Kolejnym istotnym składnikiem tych koncepcji jest ruch, zdynamizowanie obrazu, dzięki któremu powstają kreacje minifilmowe. Połączenie tych komponentów multimedialnych adaptacji buduje artystyczną wypowiedź uformowaną niczym film akcji, zawsze cieszący się powodzeniem wśród odbiorców form rozrywkowych. Spojenie religijnych treści i wartości z tego typu rozwiązaniami opiera się na spleceniu sacrum z profanum, co stanowi efekt podporządkowania sfery religijnych wartości schematom rozwiązań opanowujących kulturę popularną i cybernetyczną. Konstruktywistyczne eksperymenty i obrazoburczy żywioł są w tych przypadkach istotniejsze niż utrzymanie statusu tradycyjnego sacrum. Tendencja ta jest znamieną dla sporej części literatury współczesnej¹¹¹, często wyrażającej sprzeczne uczucia – zainteresowanie i fascynację tradycyjnymi wartościami oraz jednocześnie ironiczny dystans¹¹². Sprzyja to widocznemu w *lanugo* i *Matce zawrotnej* połączeniu trywialności z doświadczeniami metafizycznymi, owocujące wyeksponowaniem „lightowego podejścia do tematów fundamentalnych”¹¹³. Taki sposób ujęcia metafizycznych zagadnień wyraźniej wyeksponowano w projekcie Podgórnego, w przypadku adaptacji wiersza Mueller „powaga tematów fundamentalnych” nie jest naruszona w tak jednoznaczny sposób – nie dopuszczają do tego świątynny nastrój związany z wygłaszaniem modlitwy, muzyczny podkład, towarzyszący wersji anglojęzycznej, a także nakreślona sytuacja egzystencjalna ciężarnej kobiety.

Cyfrowe wersje modlitw uświadamiają istnienie złożonych relacji między współczesnym człowiekiem i religijnymi wartościami, jednocześnie przyciągającymi i odpychającymi, powodując modyfikacje zaburzające sferę aksjologiczną. Marzena Makuchowska odnotowała w kontekście funkcjonowania modlitw znamienne zjawisko, za pośrednictwem którego można charakteryzować właściwości przywołanych projektów. Zwróciła ona uwagę na istnienie dialektycznego związku między sacrum i profanum, zasadzającego się na tym, że

¹¹¹ Por. M. Rabizo-Birek, *Wyobrażenia religijna w młodszej poezji polskiej. Rekonesans*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 211.

¹¹² Na specyfikę połączeń tych przeciwieństw wskazują m.in. *Tekstylika...*, dz. cyt.

¹¹³ M. Rabizo-Birek, *Wyobrażenia...*, dz. cyt., s. 218.

[...] sacrum zmierza do wchłonięcia całej działalności ludzkiej. Napotyka jednak opór profanum – niechęć człowieka do wyjścia ze znanego, bliskiego świata w [...] nieznanne rejony. Sacrum przyciąga i odpycha zarazem¹¹⁴.

Projekty *lanugo* i *Matko zawrotna* uświadamiają, że w laboratorium sztuki cyfrowej XXI wieku jest specjalna „izba tortur” przeznaczona dla religijnego sacrum, co dowodzi, że poddawanie go próbie wytrzymałości i zmaganie się z nim są potrzebami współczesnego świata¹¹⁵.

Powracając do pytań postawionych w początkowej części niniejszych rozważań, pora spróbować na nie odpowiedzieć. Czy zatem omawiane projekty pozwalają na doświadczenie metafizycznych wrażeń? Dominacja nad formą tradycyjną rozwiązań otwartych i dysjunktywnych, odsłonięcie celów (którymi są gra i dominacja w procesie odbioru przypadku nad planem, otwarcie obszaru procesualności oraz prymat intertekstualności i rezygnacja z domknięcia formy) sprawiają, że w pracach tych ironia i demontaż dominują nad metafizyką. Toteż nie może tu być mowy o tradycyjnym przeżywaniu sacrum. Rozmycie gatunkowych granic modlitwy, poszerzenie obszaru, w którym sytuowała się modlitwa poetycka o tereny związane z nowymi mediami, daje immanencji pozycję uprzywilejowaną w stosunku do transcendencji. Istota transcendencji to prowadzenie do doskonałości, umożliwienie rozpoznawania tajemnicy Boga, w procesie transcendencji istotne jest „ontologiczne poznanie innego bytu”¹¹⁶. „Obce” temu przeżyciu rozwiązania, stawiające na pierwszym miejscu koncept artystyczny, uniemożliwiają zaistnienie odczucia zbliżenia się do Boga. Oba projekty w metaforyczny sposób obrazują rozpad transcendencji powiązany z rozpadem podmiotu. Stan taki następująco charakteryzuje refleksja Jeana Baudrillarda:

Transcendencja rozprysnęła się na tysiące fragmentów przypominających odłamki lustra, w których na moment potrafimy jeszcze uchwycić nasze odbicie, zanim ostatecznie nie zniknie. Jak we fragmentach hologramu, w każdym odprysku zawarte jest całe uniwersum. Przedmiot fraktalny charakteryzuje się tym, że wszystko, co ma w sobie do zakomunikowania, obecne jest w jego najmniejszej części. W takim samym sensie możemy dziś mówić o fraktalnym podmiocie, rozpadającym się na wiele takich samych egos, które rozmnażają się niby embriom i wskutek trwającego dalej podziału zajmują swe otoczenie. Podobnie jak fraktalny przedmiot tożsamy jest ze swoimi cząsteczkami elementarnymi, tak fraktalny podmiot zmierza do utożsamienia się ze swoimi cząsteczkami¹¹⁷.

¹¹⁴ M. Makuchowska, *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998, s. 18.

¹¹⁵ Por. Z. Zarębianka, *Religia w przestrzeni literatury. Literatura w przestrzeni religii. Rekonesans*, [w:] *Epoka przemian. Wiek XIX w literaturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Andresowi*, red. Z. Ozóg, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 52.

¹¹⁶ Por. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 32.

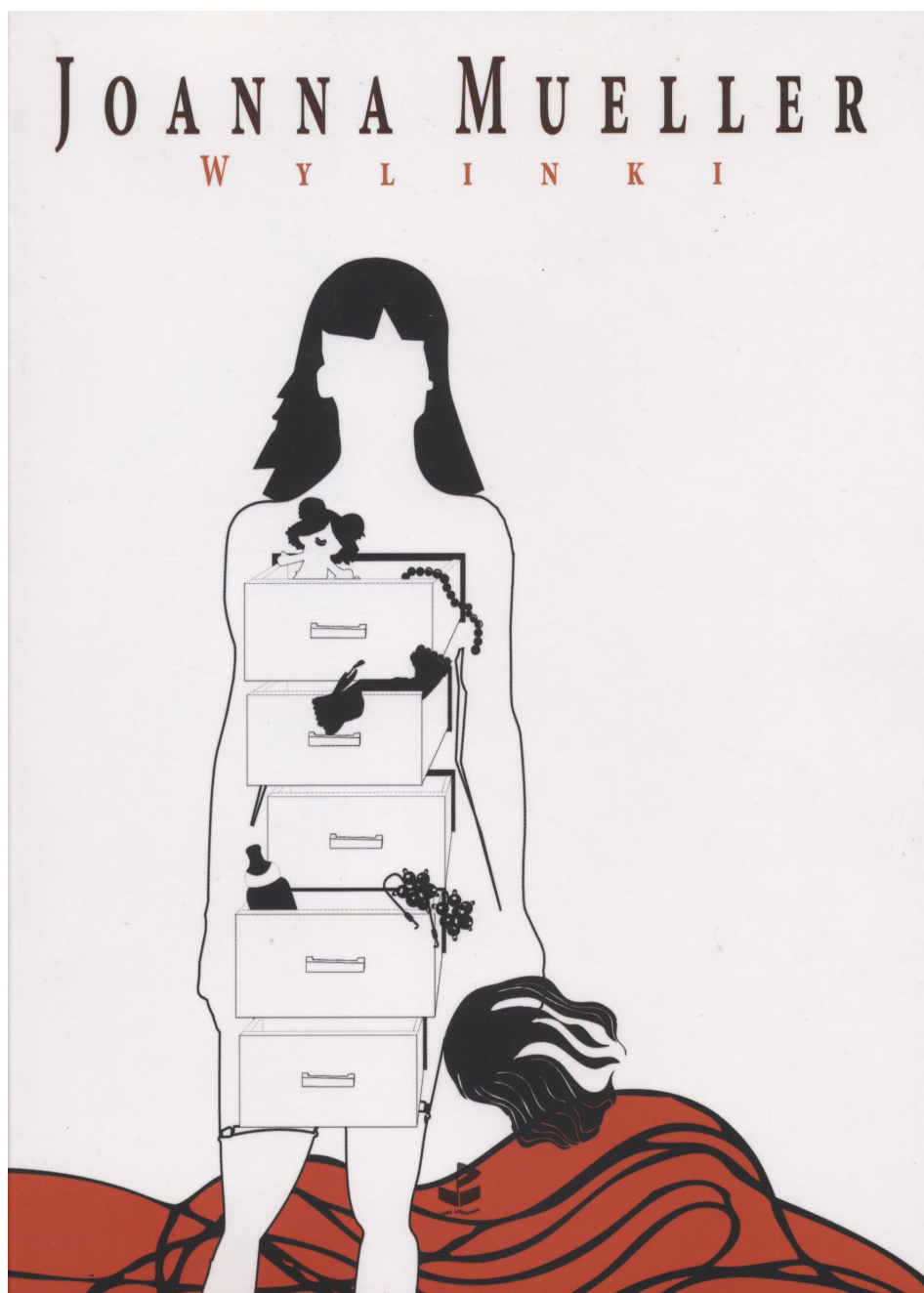
¹¹⁷ J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie...*, dz. cyt., s. 247.

Sposób przywołania i zonglowania religijnym sacrum w *lanugo* i *Matce zawrotnej* uświadamia, że literatura ergodyczna, podobnie jak wiele innych form sztuki nowoczesnej, potrzebuje odniesienia do tradycyjnego obszaru. Bez techniki trudno jest dzisiaj zaspokoić duchowe potrzeby człowieka, jednocześnie zaspakajanie ich za jej pośrednictwem odczuwa się jako niewystarczające. Wartości naczelne – jak zauważyła Maria Gołaszewska – „są niezbędne dla regulowania życia człowieka, lecz nie mają one przedmiotowej prawomocności; Bóg, choć nie jest możliwy, lecz jest konieczny”¹¹⁸.

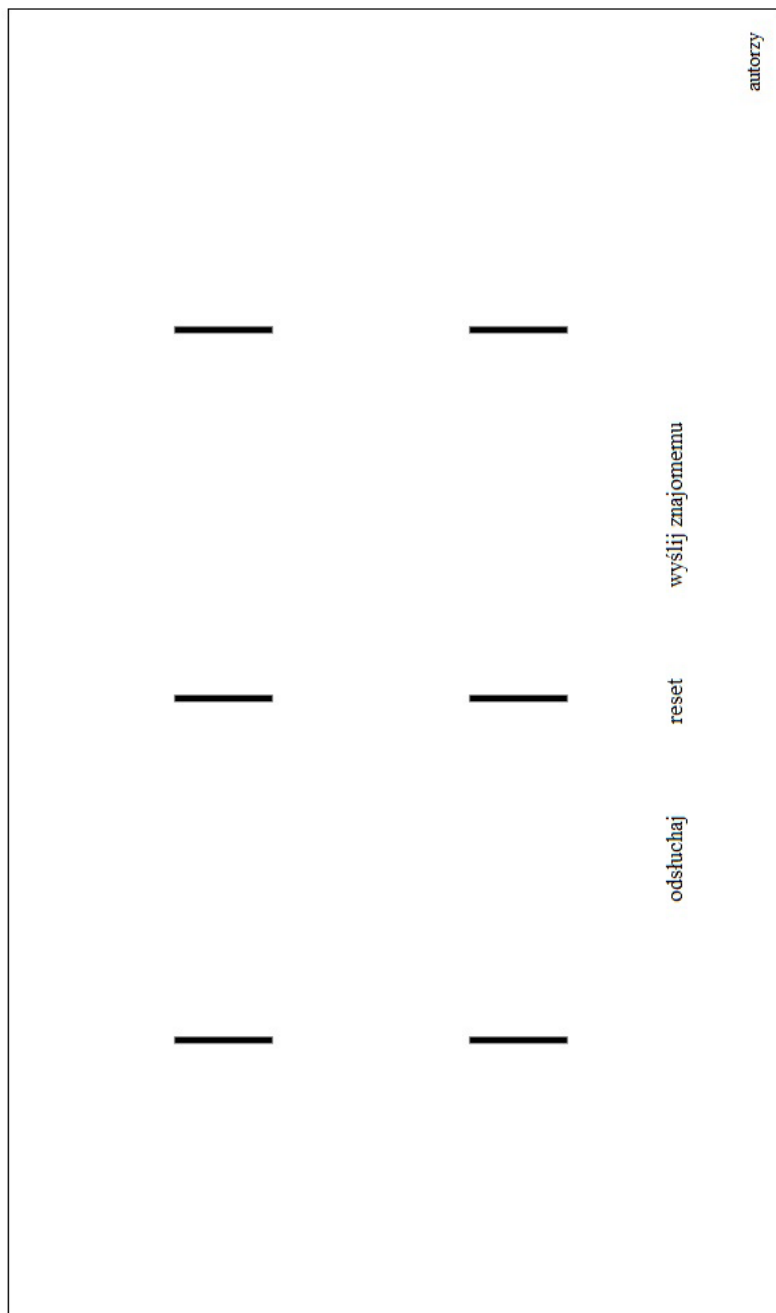


Zagadnienia: nowe media jako źródło nowych kompulsji, formy wypowiedzi artystycznych opartych na rozsyłaniu (łańcuchy szczęścia, mail art, sztuka poczty), odmiany modlitwy (kolekta, liturgiczna, poetycka, prywatna), herstory jako forma literackiej wypowiedzi intymistycznej; specyfika prawdy fraktalnej, przemiany aksjologiczne, dyskurs somatyczny, poezja konkretna, carmen infinitum.

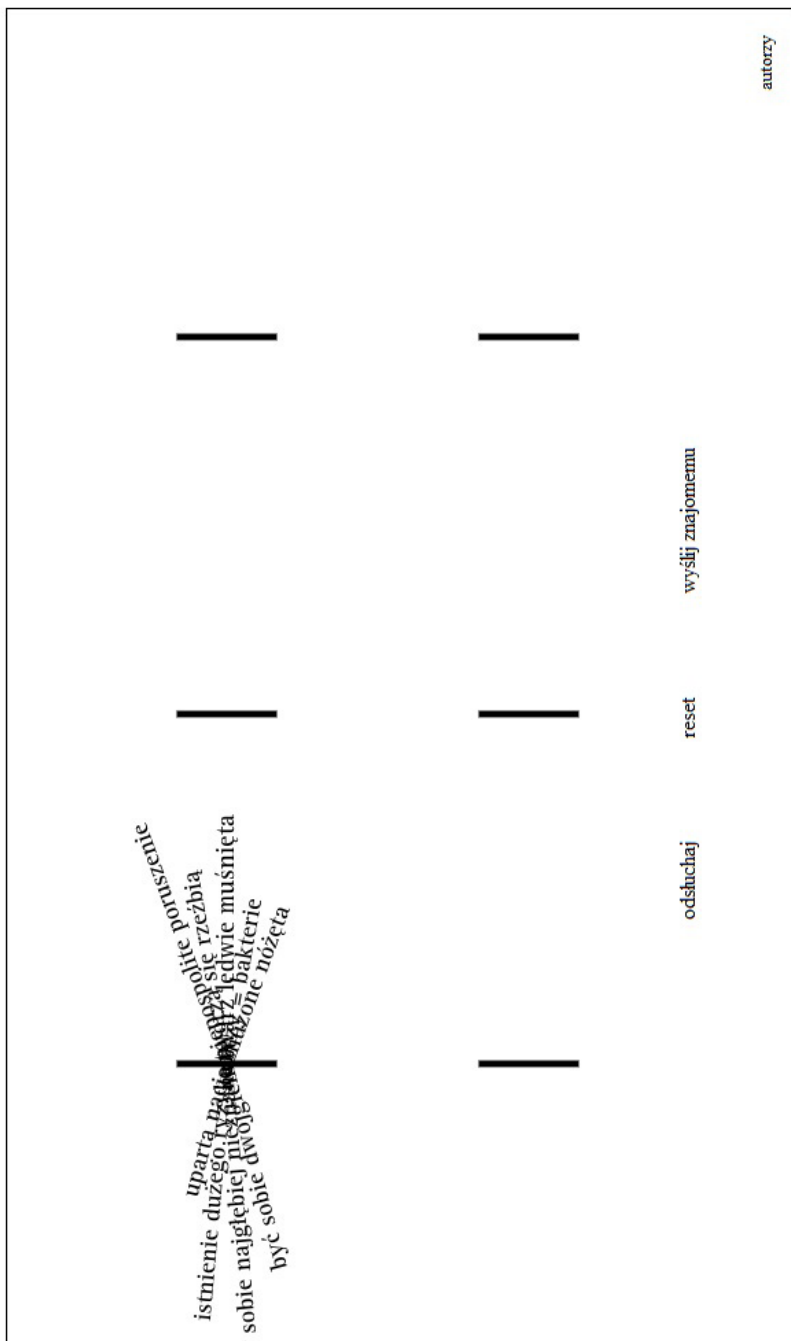
¹¹⁸ M. Gołaszewska, *Postmodernistyczna gra w kulturę*, [w:] *Oblicza postmodernizmu. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992, s. 104.



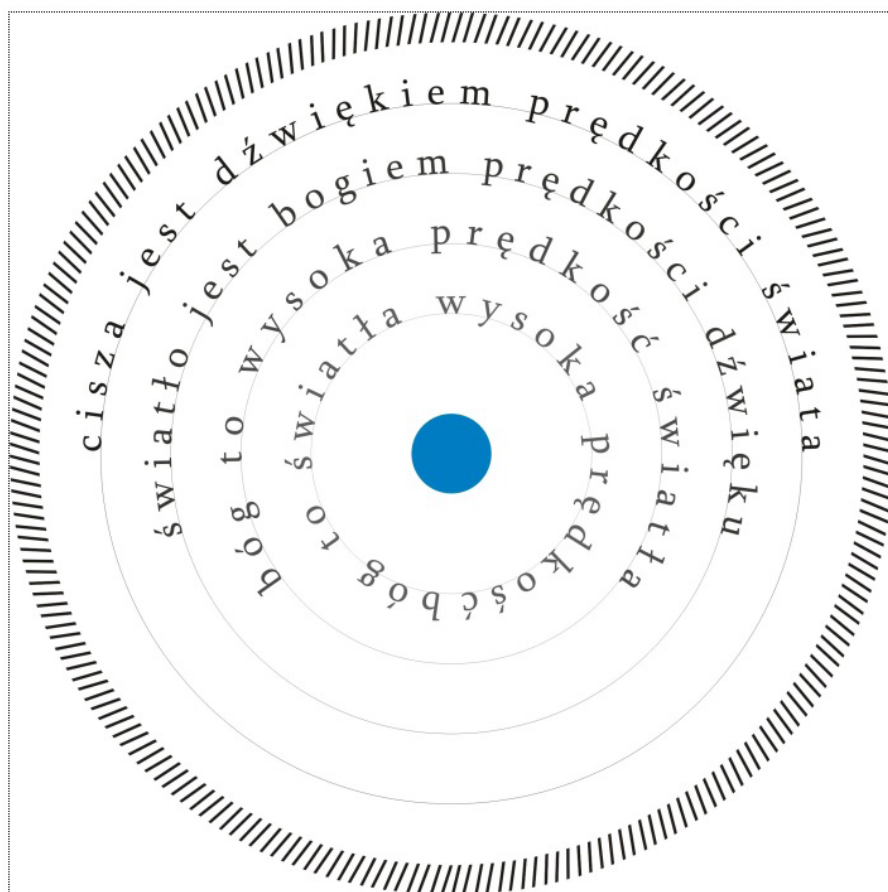
„Kobieta szuflada” sugerująca psychoanalityczne konteksty, wprowadzająca intertekst do obrazu Salvadora Dali *Plonąca żyrafa* – w każdej szufladzie zamknięta jest jakaś tajemnica (projekt okładki: Nina Łupińska)



Szczeliny życia – z nich „urodzi się” wiersz



Ze skrzyżowanych wersów każdy odbiorca może zbudować własny tekst



Układ graficzny wyraźnie nawiązuje do tradycji tekstów słońc

II. Między labiryntem i matrixem

Co się wydarzy, jeśli tekst nie będzie stał w miejscu, jeśli będzie trzeba go gonić, albo jeśli przyczepi się do odbiorcy wbrew jego woli i będzie za nim podążał, prześladował go, szedł jego tropem i trudno będzie się od niego uwolnić¹¹⁹? Te wydawałoby się naiwne pytania, wskazujące na dopuszczenie do głosu dziecięcej wyobraźni, połączonej z perseweracyjnymi zachowaniami i swobodnym fantazjotwórstwem, stają się zaczynem części artystycznych konceptów kształtujących literaturę hipertekstową, cybernetyczną, projekty powołujące do istnienia hiperrzeczywistość oferującą człowiekowi zaistnienie w świecie nieistniejącym, będącym rzeczywistością pozbawioną fundamentu realności, budowaną poprzez zastępowanie jej znakami rzeczywistości¹²⁰. W tym skomplikowanym środowisku umysł ludzki zwykle szuka jakiegoś uporządkowania, drogi, wskazówek związanych z poruszaniem się i pragnie uzyskać potwierdzenie istnienia w nieistniejącym. Jednocześnie w umyśle zachodzą też zmiany wywołane oddziaływaniem cyfrowego środowiska, dlatego pojawia się następujące prowokacyjne wyznanie: „LINKUJE, więc jestem”¹²¹, będące opozycją dla „myślę, więc jestem”. Zakwestionowanie poglądu Kartezjusza, podważenie powiązania myślenia z istnieniem człowieka, zachwianie wiarą w to, że umysł stanowi podstawowy warunek egzystencji ludzkiej, stawia w centrum czynność linkowania. Tworzenie odnośników, budowanie połączeń, podążanie ich tropem, uświadamiają, że życie człowieka przenosi się w nowe regiony, w których link zyskuje znaczenie symboliczne, potwierdza on istnienie, podobnie jak manifestacją istnienia jest bycie w obszarze portali społecznościowych. W społeczeństwie sieciowym bycie w realu nie jest wystarczającym istnieniem. Linkowanie to także współczesna kompulsja i pokuśa. Linkuję, bo są linki, zobaczę, gdzie mnie ten link zaprowadzi, przejdę jeszcze przez parę linków... Czynność ta stanowi sygnał zmian sposobu myślenia, które

¹¹⁹ O tekstach podążających za odbiorcą, przyczepiających się do niego pisałam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Loty nasion. Litery, słowa i teksty bez uwięzi. Energia życia w projektach Ewy Partum, Marcina Dymitera i Ludomira Franczaka*, [w:] *Efekt motyla 2. Humanieści wobec metaforyki chaosu*, red. D. Heck, K. Bakula, Kraków 2012, s. 102-127.

¹²⁰ Odwołano się do refleksji J. Baudrillarda, *Symulakry...*, dz. cyt.

¹²¹ M. Amerika, techsty.art.pl/amerika/intentio.html [dostęp: 14.04.2013].

opanowane zostaje przez skokowe wędrowanie po różnych obszarach. Pojawienie się linków wiąże się również z literackością nowego typu, której znamioną cechą jest jednoczesne współlistnienie wielu tekstów, równoczesna dostępność wszystkich możliwości, wśród których odbiorca wytycza własną drogę¹²².

Hipertekstowe utwory naznacza niestałość, w *Hegiroskopie* Stuarta Multhropa zastanowienie się nad nią, towarzyszące jej krótkie refleksje i dygresje, zaczyna wędrówkę przez tekst-labirynt. Autor przywołanego utworu odnotował: „A jeśli słowo nie będzie stałe? Tańcząc z kablami. Morze linków”¹²³, podkreślając w ten sposób rangę szumu, w którym znajdzie się odbiorca usiłujący poznać zapis i sens tekstu przed nim uciekającego, bowiem zmienia się co 30 sekund – nie czekając, aż zostanie przeczytany i przemyślany. Ze zjawiskiem tym musiał się też uporać Mariusz Pisarski, tłumacz oryginalnego tekstu. Powołując się na pierwszą akademicką interpretację utworu, dokonaną przez Shuena-Shinga Lee, określił on wykreowany przez Multropa świat jako kolaż i jednocześnie kalejdoskop, w którym zmiana perspektywy pociąga za sobą zmianę konfiguracji; co sprawia, że w 170 miejscach tekstu można podążać w 4 kierunkach, daje to 680 potencjalnych przebiegów dzieła¹²⁴. W gąszczu możliwości tłumacz poruszał się przy pomocy specjalnego programu (Tinderbox), dzięki niemu stworzył aktywną mapę idei, na której oznaczył 19 głównych wątków, wyróżnionych różnymi kolorami¹²⁵. Poprzez mapę zdołał uzyskać przejrzystość tekstu i odkryć mechanizmy jego konstrukcji, co umożliwiło mu przetłumaczenie utworu. Większość czytelników nie dysponuje jednak takimi możliwościami technicznymi i takimi umiejętnościami, dostrzeżenie przejrzystości w tym dziele będzie więc niezwykle trudne. Postępowanie tłumacza uświadamia, jak istotna jest mapa. Labiryntowe struktury nakłaniają do podjęcia próby jej wyznaczenia, ale też często ich dynamika i zmienność skutecznie utrudniają jej wykonanie. Tak więc zanurzenia się w szumie i żeglowania po morzu linków raczej nie da się uniknąć. Są sposoby na ich okiełznanie, ale żmudne, uciążliwe, przeciętny czytelnik raczej ich nie podejmie, z tymi trudnościami musi się jednak uporać profesjonalny tłumacz literatury¹²⁶.

¹²² Na powstanie nowego typu literackości, związanej z linkami, zwrócił uwagę W.J. Burszta, *Internetowa polis...*, dz. cyt., s. 170.

¹²³ S. Multhrop, *Hegiroskop*, tłum. M. Pisarski, techsty.art.pl/HGS11.html [dostęp: 15.04.2013].

¹²⁴ Podano za: S. Fizek, *Wywiad z Mariuszem Pisarskim – polskim tłumaczem <Hegiroskopu> Stuarta Multhropa*, www.ha.art.pl/rozmowy622-wywiad-z-mariuszem-pisarskim-polskim-tlumaczem-hegiroskopu-stuarta-multhropa.html [dostęp: 11.01.2013].

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Opis odbioru *Hegiroskopu* przedstawia Sonia Fizek: „Manipulowanie interfejsem [...] sprawdza się głównie do klikania w poszczególne linki lub podążania za naturalnym, trzydziestosekundowym rytmem wyświetlania leksji. Można też podejść do dzieła bardziej świadomie i spróbować ogarnąć jego izometryczną strukturę [...]. Mechanizm (można) rozbroić na poziomie kodu

Hipertekst kreuje hiperwymiar, w którym obowiązuje ruch skokowy sprawiający, że odbiorca nie jest w stanie oszacować stopnia rozpoznania lektury, jednocześnie na każdym niemal kroku doświadcza skutków załamania tradycyjnej hierarchii składników dzieła i uzmysławia sobie rangę jego struktury¹²⁷. Przebywanie w środowisku zmediatyzowanym wymusza podjęcie przez człowieka mapowania, związanego ze sposobem ludzkiego działania mającym wspomóc opanowanie środowiska zmediatyzowanego¹²⁸. Tworzenie map to także przejaw dążenia umysłu do wyjścia z impasu spowodowanego istnieniem struktury rekursywnej, wprowadzającej odbiorcę w „regres nieskończoności”¹²⁹, w obszar „dziwnej pętli”, alepsji – rozwiązań powodujących, że dzięki spiralnej konfiguracji niespodziewanie docieramy w to samo miejsce, z którego przed chwilą wyszliśmy¹³⁰ i z powodu których nigdy nie ma pewności, czy znajdujemy się na początku, czy na końcu dzieła, a może gdzieś w jego środku. Tworzenie mapy jest również popularne wśród osób biorących udział w grach fabularnych. Włączenie się w świat kreowany przez RPG wiąże się z tworzeniem mapy i jej poznawaniem, lokalizowaniem miejsc nieistniejących w świecie fizycznym. Należy zwrócić uwagę na to, że hipertekst zawsze w jakiś sposób łączy się z mapą, będąc – według Paula Levinsona – zaprogramowanym zbiorem słów tworzącym tekst i wewnętrzne połączenia ulegające nieustannym rewizjom wynikającym z mapy znaczeń i skojarzeń¹³¹.

Przystosowanie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego do formy hipertekstualnej, odsłaniającej wewnętrzną infosferę, trwające około 3 lat, opatrzone zostało przez Mariusza Pisarskiego – autora tej wersji¹³² – następują-

HTML, usuwając z niego element odpowiedzialny za ograniczenie czasowe. Można też rozłożyć *Hegiroskop* na części pierwsze, grupując poszczególne leksje na kartce papieru, w programach typu <mindmap>. [...] Oprócz wycinka kodu HTML, Pisarski proponuje trzy różne sposoby układania kalejdoskopu znaczeń. [...] Możemy nie robić nic i traktować tekst jak zbyt szybki pokaz slajdów [...], możemy podążać za hiperłączami. Trzecim sposobem, stanowiącym alternatywę dla żmudnego wydobywania kodu i porządkowania tekstu, może być wykorzystanie przycisku <wstecz> w przeglądarce”, S. Fizek, *Tekstowanie <Hegiroskopu> Stuarta Multropa. Kilka słów o polskim przekładzie sieciowego cybertekstu*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 42.

¹²⁷ Specyfikę hiperrzeczywistości przyjęto za: P. Rypson, *Hipertekst i hipermedia – problem autorstwa*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 37.

¹²⁸ Por. J. Garczyński, *C: > Czym jest wirtualność. Matrix jako model rzeczywistości wirtualnej*, Lublin 2013.

¹²⁹ B. Mc Hale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 163-166.

¹³⁰ Tamże, s. 171-172.

¹³¹ Por. P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informatycznej*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 212.

¹³² Projekt ten został określony przez Mariusza Pisarskiego jako adaptacja, por. *Jan Potocki – Rękopis znaleziony w Saragossie: adaptacja sieciowa*, red. M. Pisarski, ilustracje Jakuba Niedzieli. Projekt Pisarskiego pokazany został podczas festiwalu Ha!awangarda 2012, www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi2519-jan-potocki-rekopis-znaleziony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html [dostęp: 13.05.2013].

cym komentarzem, intertekstem odsyłającym do *Hegoroskopu*:

Symfonia linków nawigacyjnych (ponad 800) i solidna dawka innowacyjnych połączeń tekstowych (około 200), wizualizacja bloków narracyjnych, uprzestrzennienie części świata na mapie¹³³.

Jak widać, i w tym przypadku mapa była nieodzowna. Pisarski, zmagający się ze szkatułkowym układem dzieła Potockiego, skonstatował, że jego struktura w rzeczywistości jest znacznie bardziej skomplikowana, niż układ znany już w tradycji literatury, określił ją jako „płatawisko”. Odnotował, że zakończenie pracy nad cyfrową adaptacją uświadomiło mu, iż w przyszłości interfejsy literackie będą coraz powszechniejsze¹³⁴. W szkatułkowej kompozycji dzieła Potockiego, częstych zwrotach akcji, jej przenoszeniu w różne części świata, w konstrukcji elementów grozy, w wielostopniowym układzie fabularnym, nadto w niestabilności tekstu, spowodowanej istnieniem kilku wersji pozostawionych przez autora, dzisiejszy czytelnik zauważy potencjał dzieła dynamicznego, do którego przyzwyczyły go nowe media oraz rozwiązania znamienne dla struktury labiryntowej, obrazującej jeden z najpopularniejszych tropów postmodernizmu, korespondującej z interaktywnością¹³⁵.

Powiązane z przekładem informacje, starannie upowszechniane, uświadamiają, że dziełom hipertekstowym towarzyszą opisy technicznych zabiegów, które można traktować jako rodzaj kroniki związanej z powstawaniem projektów. Odslonięcie działań technicznych stanowi też swoisty odpowiednik wypowiedzi autotematycznej. Opowieść związana z tym projektem pełna jest specjalistycznych terminów, które nie muszą być znane odbiorcy dzieła i który bez ich zrozumienia będzie mógł poznać projekt. Specjalistyczną otoczkę tworzy m.in. następujący komentarz: „Tekst nanieśliśmy na Tinderboxa, każdy z segmentów narracji, włącznie z intermezzami, został otagowany tak, by w przyszłości, przy eksporcie do htmla, łatwo i szybko wyciągnąć można z tekstu dane”¹³⁶. Zwraca uwagę również opatrywanie tego rodzaju dzieł wypowiedzią, która – jak w tym przypadku – nazwana zostaje instrukcją obsługi, co podkreśla istotność kontekstu narzędziowego. W zaleceniach sposobu odbioru czytamy: „Lekturę warto rozpocząć od instrukcji obsługi, w której oprócz wskazówek praktycznych, natkniemy się na ogólny zarys filozofii tej konkretnej adaptacji”¹³⁷. Specjalistyczny kontekst, powiązany z działaniami podejmowanymi przez artystów/tłumaczy, aktywnych

¹³³ Techsty.art.pl/aktualności/2013/rekopis.html [dostęp: 1.06.2013].

¹³⁴ To określenie zostało użyte w multimedialnej prezentacji Pisarskiego wyświetlonej podczas festiwalu Ha!awangarda 2013.

¹³⁵ Por. R.W. Kluszczyński, *Interaktywność...*, dz. cyt., s. 148.

¹³⁶ Techsty.art.pl/aktualności/2013/rekopis.html [dostęp: 1.06.2013].

¹³⁷ Tamże.

w obszarach cybernetycznych, łagodzony jest przez informacje dotyczące przygody, stającej się udziałem odbiorców poznających adaptacje sieciowe:

tekst cyfrowy to sieć i baza danych, przestrzeń, w której odległe od siebie elementy dzieli jedno kliknięcie, a cząstki pokrewne oddalają się o dystans labiryntowej wędrówki. Adaptacja internetowa *Rękopisu...* to hołd oddany ekscentrycznemu powieściopisarzowi i wypełnienie jego testamentu: refleksji formalnej nad sposobami opowiadania. Dzięki umieszczeniu arcy-mistrzowskiej prozy hrabiego Potockiego w cyfrowym otoczeniu, czytelnik otrzymuje gwarancję świeżej i pełnej przygód lektury. Koniec z syndromem zmęczenia coraz to nowymi, pączkującymi opowieściami, który każe odłożyć książkę po pierwszych 100 stronach! Koniec z konfuzją imion postaci i nazw powieściowych lokalizacji! Siostry Emina i Zibelda przeniosą nas do historii wszystkich uwiedzionych kochanków. Naczelnik Cyganów opowie swoją historię od końca, a my sami, na skutek niemądrej lekturowej decyzji, lub błędu nawigacyjnego, nie raz obudzimy się pod szubienicą braci Zota...¹³⁸.

Wypowiedź ta jest komentarzem objaśniającym specyfikę odbioru hipertekstu, w którym, jak uważa Zawojski, czytelnik porusza się po krajobrazie tekstu niczym w przestrzeni miasta, a jego aktywność polega na nieustannym tworzeniu topografii tej przestrzeni¹³⁹.

Często adaptacje cyfrowe dzieł analogowych skłaniają do wprowadzania nowej terminologii, wyzwalają potrzebę podejmowania prób pierwszego definiowania zjawisk artystyczno-cybernetycznych. W przypadku *Rękopisu...* uwagę zwraca nie tylko nowe określenie kompozycji (płatawisko), ale także i znamienne nazwanie stylu ilustracji, które autor określił jako „cyber-gotyckość”. Termin ten, jak i estetyczne zabiegi zmierzające do osiągnięcia zamierzonego efektu, uświadamiają, że animatorzy projektu zamierzali – chociaż w pewnej części – zaznaczyć jego związek z tradycją. Ilustracje wykonane przez Jakuba Niedzielę mają, podobnie jak postmodernistyczna literatura, strukturę palimpsestową, zbudowaną z elementów zaczerpniętych z wydań książkowych powieści, kadrów filmu Wojciecha Jerzego Hassa i zapisów programów komputerowych. Ich koronkowa struktura współgra z układem tekstu, w obrębie którego każdy odbiorca buduje własne nitki tworzące sieć połączeń, powołując w ten sposób strukturę pełną dziur i prześwitów, przez które można spojrzeć na to, co jest odległe lub przejść nagle przez to oczko do innego wątku, miejsca, czasu. Spotykają się tu dwie podobne figury powiązane z chaosem – labirynt i sieć, nakładające się i tworzące jednostkowy układ skomplikowanych powiązań w dziele, które już na początku lektury odsłaniało własną strukturę labiryntu. W ten sposób ilustracje stają się nie tyle elementem dopełniającym tekst, co mapą stylu jego odbioru, wizualizacją przebiegu lektury, schematem mentalnego sposobu recepcji kultury przez współczesnego człowieka,

¹³⁸ www.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/2519-jan-potocki-rekopis-znaleziony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html [dostęp: 13.07.2013].

¹³⁹ Por. P. Zawojski, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce 2000, s. 21.

którego wiedzę często kształtują szybko pozyskane krótkie informacje (zdobyte na skrót), dostarczone przez przeglądarki, internetowe encyklopedie, leksykony, umożliwiające błyskawiczną podróż przez różne kręgi kultury i obszary wiedzy. Autor ilustracji, charakteryzując zastosowaną technikę, wyjaśnił, iż posługiwał się metodą destrukcji plików i map bitowych. Podobnie jak twórcy literatury cybernetycznej, opisał sposób ich tworzenia i wyjaśnił swój artystyczny koncept:

W myśl intertekstualnej logiki remiksu za materiał posłużyły mi m.in. sample obrazów i motywów z ekranizacji Hassa, sieciowe teksty o *Rękopisie...* czy też fragmenty zamierzchłych wydań powieści, choćby była to jedynie litera bądź faktura oprawy¹⁴⁰.

Patrząc na ilustracje Niedzieli, stwierdzić należy, że styl konkretnego czasu można określić po rodzaju rysunku. Ilustrator wersji hipertekstowej odwołał się do sytuacjonistycznego konceptu, polegającego na takim przetworzeniu istniejących już obrazów i zapisów, że stają się one rodzajem obrazoburczego komunikatu.

Przy określeniu właściwości ilustracji pojawiają się terminy wypożyczone z obszaru muzycznego, tym razem nie odnoszą się do tekstów literackich, lecz do techniki ilustracyjnej. Mechanizm zapożyczania fragmentów, żonglowania nimi w celu uzyskania nowego efektu artystycznego pozostaje niezmienny. Istotna rola przypada tu samplerowi – w tym przypadku komputerowi – urządzeniu umożliwiającemu dokonanie przetworzenia wybranych części. Tworzenie ilustracji, tak jak przekład literatury na wersję cyfrową i tworzenie literatury cybernetycznej, opiera się na wykorzystaniu komputerowego oprogramowania. Technologiczny proces, odczłowieczający przebieg artystycznej działalności, wprowadzający kontekst cyborgiczny, dopełnia podana przez Niedzielę informacja, że wszystko przebiegało pod kontrolą „skanującego oka Podgórnego”¹⁴¹. Widać porównywalne postępowanie w tworzeniu hipertekstowej wersji *Rękopisu...* i ilustracji, powtarzają się remiks, sampling, cięcie, zestawianie; to metody prowadzące do przepracowania rzeczywistości, chwiejące jej podstawami, wyznaczające nowe lokalizacje przestrzenne i czasowe, taką funkcję spełnia także hipertekstowe rozpisanie powieści.

Gdy na hipertekstowy układ *Rękopisu...* i dopełniające go ilustracje, oddające właściwości żywiołu chaosu, spojrzemy z perspektywy fraktalnej neuroestetyki, to w wprowadzonych przez Pisarskiego i Niedzielę kompozycjach dostrzeżemy figurę ludzkiego umysłu, którego model pozwoliła stworzyć geometria fraktalna, wyraźnie dystansująca się od geometrii euklidesowej. Twórcy odwołujący się do estetyki fraktalnej zwracają uwagę na pracę ludzkiego mózgu, w swoich projektach starają się oddać specyfikę nieustannej interpretacji chaotycznego strumienia informacji dostarczanych przez zmysły. Andrzej Lorenz pisał, że

¹⁴⁰ J. Niedziela, *Kto się boi geometry Velasqueza*, www.ha.art.pl/felietony/2799-jakub-niedziela-kto-sie-boi-geometri-velasquesa.html [dostęp: 12.06.2013].

¹⁴¹ Tamże.

wbrew powszechnie panującej opinii, chaos zachodzący w mózgu jest czymś zupełnie normalnym, co więcej, chaos jest twórczy. Początki kreatywności myśli wynikają z chaotycznych procesów fluktuacyjnych, selektywnych dyspozycji mentalnych, które dzięki tworzeniu się mentalnych reprezentacji, wzorów, znaków, schematów, symboli – jawią się nam w postaci myśli¹⁴².

Uwzględniając ustalenia neurobiologii, pod wpływem których wykrystalizowała się fraktalna neuroestetyka chaosu, można stwierdzić, że projekty uformowane na wzór pracy ludzkiego mózgu, poszukujące nowoczesnych rozwiązań estetycznych, umożliwiających oddanie skomplikowanych procesów, stają się zapisem refleksji na temat przenikania się chaosu i ładu. Dynamika ich relacji nobilituje fragment/strzęp, dzięki którym powstaje prawda fraktalna, będąca wynikiem poznania cząstkowego, wynikającego ze skokowej absorpcji wiedzy¹⁴³. Struktura labiryntu łączy się często (tak jest i w tym przypadku) z lekturą dzieła opanowanego przez chaos ogarniający nie tylko plan treści, kompozycję, ale i strukturę graficzną. Projekt ten ponadto naznaczony zostaje specyficznym rytmem związanym z jego wewnętrznym układem – wyznaczają go mechanizmy cięcia i spajania.

Specjalistyczne wypowiedzi twórców projektów mają charakter samozwrotny, adresowane są do osób podejmujących podobne działania, stanowią więc rodzaj wymiany doświadczeń lub skierowane zostają do czytelnika-specjalisty, obeznanego z komputerowym oprogramowaniem. Podobną funkcję spełnia ilustracja podpisana następującymi słowami: *Rękopisowy galimatias na pulpicie redaktorskim*¹⁴⁴. Pootwierane liczne okna tekstowe i nietekstowe (narzędziowe), nakładające się na siebie, mające swój suwak i narzędziowy pasek, uświadamiają, ile różnych operacji wymagało opanowanie pierwotnej struktury tekstu literackiego, któremu nadany został układ hipertekstowy. Wizualizacja ta odsłania warsztat pracy artysty/tłumacza tworzącego cyfrowe dzieła. Literatura analogowa/papierowa miała autorów pracujących przy stole, biurku, używających pióra, ołówka, długopisu, maszyny do pisania, notatników... Pozostawały po nich nie tylko dzieła, ale i owe narzędzia pracy, stające się eksponatami w muzeach literatury. Ukazany przez twórców adaptacji utworu Potockiego „pulpit redaktora” to w rzeczywistości monitor komputera zastępujący dawne miejsce pracy i narzędzia. Pokazanie pulpitu, podobnie jak biurka, przy którym pracował pisarz, buduje określoną atmosferę, uzmysławia specjalistyczny aspekt działania (które bez wsparcia technicznego nie mogłoby zostać zrealizowane), mówi o tajemniczych procesach technicznych, biurko natomiast otwiera przestrzeń tajemnicy duszy.

¹⁴² A. Lorenz, *Fraktalna neuroestetyka chaosu a wirtualna interakcja rzeczywistości*, [w:] *Estetyka wirtualności*, s. 85-86.

¹⁴³ Z nowymi mediami powiązane są nowe rodzaje prawdy, wyróżniana jest np. prawda alinearna, powiązana z rzeczywistością elektroniczną, por. Sidey Myoo/M. Ostrowicki, *Ontoelektronika*, s. 94.

¹⁴⁴ Techsty.art.pl/aktualności/2013/rekopis.html [dostęp: 1.06.2013].

„Pulpit redaktorski” to rodzaj metafory, jednej z wielu, powiązanych ze środowiskiem komputerowym, mającej przybliżyć/zobrazować zachodzące procesy oparte na abstrakcyjnym funkcjonowaniu maszyn cyfrowych, stąd w działaniach uprzyśtępniających pojawiają się np. metafory odnoszące się do świata natury (drzewa, strumienie) oraz do codziennego życia – wśród nich „redaktorski pulpit” jako odpowiednik biurka, redakcyjnego stołu, tradycyjnego miejsca pracy. Rozwiązanie to określić można jako graficzny interfejs – „miękką formę komunikacji z maszyną” – zastępujący zapis klawiaturowy, określane jako surowa „forma inżynierska”¹⁴⁵.

Espen J. Aarseth zwracał uwagę na to, że aspekt techniczny może się okazać odstraszący, epatowany nim czytelnik odniesie wrażenie, że dzieło zbyt wiele od niego oczekuje¹⁴⁶. Zapewne obawiając się tego efektu, autorzy adaptacji *Rękopisu...* wśród komentarzy dotyczących odbioru umieścili również wypowiedź zachęcającą do „śmiałego rzucenia się w labirynt rozgałęziających się ścieżek”. Nawołują oni: „Nie bójmy się błędzić! Nawroty, pętle, ślepe uliczki to służebnice porządku, który nad nimi się buduje”¹⁴⁷. Adaptacja *Rękopisu znalezionego w Saragossie* ujawnia, że struktura tego projektu rozpięta jest między dwoma biegunami – zawiłym układem labiryntu i próbującą go uporządkować mapą, między nimi są jeszcze rozstajne drogi, na które również należy zwrócić uwagę.

Drodze przynależy szczególnie status, ma znaczenie topograficzne i symboliczne, obrazujące ludzki los. Najmocniej znaczeniowo nacechowane są drogi rozstajne, „jest to bowiem szczególne miejsce, gdzie dokonać się może przejście między różnymi strefami”¹⁴⁸. Są one sygnałem niejasnych zasad organizacji świata, „przekłada się to na doświadczenie egzystencjalne – rozstajne drogi, prowadzące w niewiadome kierunki, odwzorowują sytuację człowieka, który znajduje się w stanie poszukiwawczego i egzystencjalnego kryzysu”¹⁴⁹. Tego rodzaju szlaki często napotyka czytelnik hipertekstowej wersji tekstu Potockiego. Stają się one znakiem sytuacji dzielonej przez odbiorcę z bohaterami. Wędrowkę przez *Rękopis...* zacząć można na dwa sposoby: od wejścia poprzez komendę „rozpocznij” lub od wybrania któregoś z punktów oznaczonych na mapie (są tam wyróżnione następujące interaktywne wejścia w tekst: Diabelska Łąźnia, Sierra Morena, Venta Quemada, szubienica braci Zoto, Korkowe Dęby, Andujar, brzegi Gwadalkwiru, dolina Los Havemos). W obu tokach lektury można również przejść do jej układu zgodnego z wersją powieści wydanej drukiem i czytanie utworu w porządku wynikającym z układu rozdziałów. Każde wejście do powieści przez mapę odsyła do

¹⁴⁵ Przyjęto określenia zaproponowane przez E. Bendyka, *Antymatrix...*, dz. cyt., s. 10.

¹⁴⁶ Por. E.J. Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. D. Sikora, M. Pisarski, www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html [dostęp: 10.05.2013].

¹⁴⁷ Techsty.art.pl/aktualności/2013/rekopis.html [dostęp: 1.06.2013].

¹⁴⁸ P. Kowalski, *Kultura magiczna...*, dz. cyt., s. 89.

¹⁴⁹ Tamże, s. 89.

tabelarycznego zestawienia, w którym poszczególnym osobom przypisane zostają określone ilości leksji, do których można się z danej pozycji dostać, idąc tropem tych postaci, np.: Alfons 8, Kabalista 1, Paszeko 1, Szejk 1 itd. Wizualizacje powiązane z tekstem i przebiegiem lektury mają ułatwić poruszanie się po niej. Nie jest właściwie możliwe stwierdzenie, na ile rzeczywiście ułatwiają one odbiór, czy są w ogóle pomocne. Czasem doświadczenie czytelnicze wskazuje, że z ich powodu lektura bardziej się komplikuje, a odbiorca zaczyna się czuć bezradny, omotany siecią połączeń, porusza się bez jakiegoś planu albo „przykleja” się do jednej tylko postaci i za nią podąża. Wydaje się, iż wizualizacje i diagramy pełnią rolę informatora, mówią o sposobie czytania, dają odbiorcy możliwość uświadomienia sobie skokowości, nieliniowości odbioru. Stanowią więc rodzaj komentarza odnoszącego się do poetyki czytania, podszeptują zasady poruszania się w labiryncie. Wspomniana już konstrukcja labiryntowa nie jest wynikiem funkcjonowania jednego modelu. Każdy jego wariant uruchamia interaktywność wynikającą z osadzenia odbiorcy w pętli sprzężenia zwrotnego. Układ hipertekstowej wersji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* jawi się jako połączenie dwóch z trzech podstawowych modeli labiryntowych, występujących w klasyfikacji Garczyńskiego. Występuje tu typ 2, czyli labirynt realizowany w środowisku elektronicznym. Jego ściany stawiają opór, ale są w nich miejsca dopuszczające interakcję. W ścianach są sekretne przejścia, które można otworzyć – to rozwiązanie jest znamienne dla typu 3¹⁵⁰. Konstrukcja hipertekstowa wyznacza typ lektury skłaniający odbiorcę do postępowania zappingowego, jego przyczyny można określić jako sprawcze (wynikające z łatwości i dostępności technik umożliwiających takie postępowanie), motywacyjne (wynikające z odrzucenia czegoś, np. innych fragmentów lub układu liniowego)¹⁵¹ oraz będące wynikiem mnogości i różnorodności propozycji, które zapper pragnie jak najszybciej poznać, porusza się więc w nich z dużą dynamiką. W przypadku odbioru hipertekstowej wersji dzieła Potockiego można odnotować zaistnienie tzw. interaktywności mocnej, czego dowodzi znaczny wpływ odbiorcy na strukturę dzieła¹⁵². Ponadto uwzględnić trzeba zaistnienie uniwersalnych sposobów czytania hipertekstu, którymi są: losowość, kojarzeniowość, świadome poruszanie się. Każdy z tych sposobów wnosi inny klucz odbioru lektury, każdy z nich może w jakimś stopniu zaistnieć i połączyć się z innym rozwiązaniem.

Hipertekstowy układ, będący metajęzykiem, niebędący tekstem, lecz systemem odnośników łączących różne teksty, fragmenty, wysyła sygnały ułatwiające odnalezienie drzwi w ścianach labiryntu, ale jednocześnie wewnątrz – dzięki

¹⁵⁰ Przyjęto część założeń J. Garczyńskiego, *C: > Czym jest wirtualność...*, dz. cyt., s. 133-134.

¹⁵¹ Uwarunkowania zappingu przyjęto za: D. Chateau, *Efekt zappingu*, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, s. 155.

¹⁵² Rozumienie interaktywności mocnej przyjęto za: D. Chateau, *Efekt...*, dz. cyt., s. 161.

swej dynamice – komplikuje strukturę, co uzmysławia, że hipertekstualność to nie tylko technika narracyjna, ale i sposób organizacji procesów udostępniających informacje. Struktura labiryntu, często wykorzystywana przez postmodernizm, wpisana w projekty cyfrowe, jest nośna z powodu swej wieloznaczności i powiązania z różnymi obszarami – np. mitosferą, matematyką, cybernetyką, architekturą, psychologią. Labiryntowa matryca spaja w tym przypadku archetypiczne skojarzenia z cybernetycznym projektem¹⁵³. Przejście przez labirynt to istotne doświadczenie związane z pamięcią, zdolnością uczenia się, cierpliwością, opracowaniem taktyki, opanowaniem emocji. Na stronie Perfokarty, w zakładce *Słownik*, można odnaleźć wyjaśnienie mówiące, że zadanie rozwiązania labiryntu polega na zapisywaniu w pamięci informacji o jego strukturze, znalezieniu jak najkrótszej drogi do celu, dojściu do niego bez błędzenia. Przejście przez labirynt staje się doświadczeniem na miarę inicjacji. Pokonanie labiryntowej przestrzeni jest swoistym rytmem przejścia. Cyfrowe projekty uświadamiają, że labirynt nie musi mieć wymiaru materialnego, ten szczególny rodzaj konstrukcji wiąże się z noosferą i ze sposobem funkcjonowania ludzkiego mózgu. Szczęśliwe przejście przez labirynt jest rzadkością, samą wartością staje się poszukiwanie drogi wyjścia i podejmowanie działań zmierzających do zapanowania nad tym obszarem.

Mnogość odniesień intertekstualnych przynoszą również rozwiązania stosowane w projektach Perfokarty¹⁵⁴, uświadamiające, że współczesna sztuka i literatura są blisko związane z najnowszymi osiągnięciami technicznymi i technologicznymi, a związki te poszerzają ich granice. Czasem są one na tyle ruchome, że trudno jednoznacznie określić stworzoną formę, można mieć wątpliwości, czy jest ona literaturą, czy np. spektaklem. Problem ten łączy się również z trudnością w jednoznacznym rozstrzygnięciu tego, czy twórcy ugrupowania są poetami, czy są nie tylko nimi? Poezja cybernetyczna tworzona jest w czasie odrzucania tekstolatrii i zastępowania jej przez ikonolatrię, co sprzyja ugruntowaniu się pozycji pisarza określanego jako imagolog¹⁵⁵. Zaznaczyć należy, że pojęcie „poezja cybernetyczna” jest niezmiernie pojemne. Uwzględniając idee jej twórców, Pisarski skonstatował, że nie jest ona tylko sztuką słowa, może być fragmentem prozy, dziełem plastycznym, muzycznym, filmowym. Jej istnienie warunkują: formalne obostrzenia pochodzące z obszaru cybernetyki, tj. losowość, kombinatoryczność, generatywność oraz postawa twórcza zakładająca, że sercem tej formy jest maszyna¹⁵⁶. Artystyczne projekty można określić jako technosztukę

¹⁵³ Labirynt zawsze wprowadza archetypiczne interteksty, por. A. Wosiak, *Labirynt Brunona Schulza*, Warszawa 2012, s. 19-24.

¹⁵⁴ Udostępnione na stronie internetowej grupy: perfokarta.net [dostęp: 19.06.2013].

¹⁵⁵ Por. P. Zawojcki, *Elektroniczne...*, dz. cyt., s. 7, 25.

¹⁵⁶ M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, <http://perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem>, [dostęp: 19.07.2013].

lub sztukonaukę, w tym kierunku zmierzają też deklaracje programowe artystów. W jednej z autocharakterystyk czytamy:

Występujemy przeciwko nieuzasadnionym podziałom na kategorie: „artysta”, „naukowiec”, „osoby trzecie”. Istnieje wiele powodów, by przestać w ich rozróżnienie wierzyć. Znosimy różnice i głosimy świat po zagładzie jądrowej¹⁵⁷.

Symboliczna cezura, wyznaczona przez wymagowaną katastrofę, wyjaśnia przekonanie, że „przyszłi czas na zmutowane formy”, które pojawią się po „wielkim wybuchu”. W przedstawionych pracach i założeniach teoretycznych widać, że wszystko może być poezją, a ona może być tworzona ze wszystkiego. Zdaniem Małgorzaty Dawidek Gryglickiej, poezja cybernetyczna, będąca rejestrem wizualno-tekstowo-audialnym, sytuuje się na pograniczu poezji wizualnej i innych dziedzin sztuki, jest poezją niekonfesyjną, którą można określić jako neokonkretyzm¹⁵⁸. Natomiast Urszula Pawlicka usytuowanie tej formy określa dokładniej, stwierdzając, że poezja cybernetyczna to podgatunek poezji cyfrowej. Zaznacza ona, że cyberpoezja zbudowana jest z kodów, tj. bazy danych, w których znajdują się tekstony (będące wytworem autora), powiązane są z nią również skryptony, uaktualniające się w wyniku działalności odbiorcy, tekst pojawiający się na komputerowym monitorze tworzony jest z obrazów i hiperłączy tworzących pole zdarzeń¹⁵⁹. Z kolei twórca tej formy, Roman Bromboszcz, wpisuje poezję cybernetyczną w obszar polipoezji, współtworzonej z elementów zaczerpniętych z poezji konkretnej, fonicznej i wizualnej. Proponowany termin polipoezja oddaje – według niego – powiązaną z tą formą ideę komunikacji wielopłaszczyznowej. Swoją kołowy schemat, przedstawiający składniki polipoezji, artysta poprzedził mottem: „Schematy poetyckie są więcej warte niż książki”¹⁶⁰. Ideę polipoezji przedstawił następująco:

Polipoezja to neologizm. Potrzebny, bo określający zachodzące relacje i mające ewidencję empiryczną procesu. Polipoezja jest szeroką perspektywą tworzenia. Poza tym, co zwykle się umieszczać w tomikach. Polipoezja wykorzystuje pozaksiążkowe formy (obraz, obraz ruchomy, dźwięk, interaktywność). Polipoezja nie neguje literatury. Korzysta z niej, lokując się wewnątrz i na zewnątrz jej języka. Demonstrując tę opozycję, używa właściwych nowym mediom cech, takich jak: przestrzenność, czasowość, sprzężenie zwrotne¹⁶¹.

W komentarzu uzupełniającym schemat Bromboszcz przedstawia poezję cybernetyczną jako efekt wykorzystania maszyny i automatów, będący bliższy

¹⁵⁷ *Poezja cybernetyczna – samookreślenie*, <http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html> [dostęp: 22.07.2013].

¹⁵⁸ Por. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012, s. 688, 692, 690.

¹⁵⁹ Por. U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 67-68.

¹⁶⁰ perfokarta.net/teoria/polipoezja.html [dostęp: 14.06.2013].

¹⁶¹ Tamże.

sztuce niż literaturze. Uważa, że tego rodzaju poezja odwraca się od natchnienia, stanowi syntezę awangardowych poetyk literackich i pozaliterackich, których połączenie wprowadza dzieła w obszar zjawisk o naturze intermedialnej¹⁶².

Uwzględniając prezentacje znajdujące się na stronie Perfokarty, stwierdzić należy, że dominują tu utwory poetyckie będące efektem wchłonięcia różnorodnego tworzywa poddanego „komputerowej obróbce”, stąd też właściwe wydaje się mianowanie ich „projektami”. Słowo – tradycyjne tworzywo literatury – znajduje się w odwrocie, jest to zjawisko typowe, towarzyszące zetknięciu się literatury ze środowiskiem cyfrowym. Dochodzi wtedy, jak to określił Wojciech Chyła, do rozwiązań konkurencyjnych w stosunku do języka, następuje zawieszenie jego mocy, a „pismo” elektroniczne, osadzone w sieci, ulega nieustannemu rozgałęzieniu, rozwidleniu, zachodzi nieustanna bifurkacja przedstawień¹⁶³.

Perfokarta jest grupą artystów dążących do zademonstrowania odbiorcom informacji na temat swej świadomości. W związku z tą formą aktywności można odnotować zaistnienie autotematyczności gatunkowej, będącej odmianą intertekstualnej gry, poprzez którą odbiorca zostaje wprowadzony w sugerowany obszar odnośników informujących o stochastycznej idei projektów, strukturze i o sposobach ich powołania. Członkowie grupy często podkreślają, że podejmują działania w obszarze zacierającym granice uznawane kiedyś za nienaruszalne. Wiele informacji na temat ich światopoglądu dostarcza, obejmujący 33 punkty, *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, a oto niektóre jego założenia:

Filozofię oświeca sztuka, religia i technika; [...] szum istnieje jako wrażenie, idea i korelat informacji; sygnał jest stosunkiem szumu do informacji; symbol, sygnał i informacja tworzą uniwersum empiryczne; [...] sztuka wchłania pogranicze siebie, stając się, po części, polityką, designem i reklamą; [...] ponowoczesność ustanawia nową hierarchię sektorów kulturowych; ponowoczesność jest powtarzaniem; [...] sytuacja bycia-rzuconym w labirynt jest analogią do mózgu w naczyniu; sieć i labirynt to nowe trakty drogi; [...] wielość jest podstawowym doświadczeniem, z którym styka się jednostka podczas operacji symbolicznych; [...] sytuacja sztuki i jej związków z filozofią przypomina sytuację jednostki zanurzonej w ekranie komputera; [...] pisarz jako zadanie poruszania się po sieci i zdobywania więzi w grupach; Droga jako pisanie. Pisanie jako myśl; powtarzanie umarłych. Przepisywanie ducha. Sieć, labirynt, baza danych to najbardziej udane ortografie¹⁶⁴.

¹⁶² Por. R. Bromboszcz, *Polipoezja, cyberpoezja, performance. Zarys relacji pomiędzy teorią a praktyką*, [w:] *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/Praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 92, 99.

¹⁶³ W. Chyła, *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań 2008, s. 63-64, K. Chmielecki, *Od poezji wizualnej do kina interaktywnego. O przedmiocie badań estetyki intermedialności*, [w:] *Wizje i Re-wizje...*, dz. cyt., s. 525-527.

¹⁶⁴ Przywołane zostały wybrane punkty, będące rodzajem autokomentarza, odnoszącego się do omawianych projektów, http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html [dostęp: 10.07.2013].

Utworki mają oryginalną formę wyprowadzającą poezję poza obszar eksperymentów lingwistycznych i nieolingwistycznych. Język naturalny stanowi tylko jeden z punktów odniesienia, nie postrzega się go jako element zniewalający, na równi z nim traktuje się mowę maszyn (wydawane przez nie dźwięki) i sztuczne słowo wypowiedziane przez cyborga. W *Manifeście poezji cybernetycznej 1.1* pojawiają się określenia wskazujące na to, że poezja cybernetyczna jest połączeniem różnych składników, w tym takich, które do tej pory bywały kojarzone z literaturą piękną (np. kolaż), i tych się z nią niełączących, jak np. cybernetyka, matematyka. Nowe środowisko tworzenia powoduje pojawienie się nowych określeń twórcy, np. „poeta konstruktor”, w następujący sposób definiujący poezję: „Poezja cybernetyczna stanowi hybrydę dwóch postaw. Konstruktora, który poddaje materiał językowy (grafem, tonem, dźwięk obraz) funkcjom i procedurom oraz podejmującego w zakresie tematyki kwestie związane z elektroniką i władzą. W tym trybie analizie i interpretacji powinny podlegać pojęcia: sztucznej inteligencji, elektronicznej protezy, rzeczywistości wirtualnej i inne”. W wypowiedzi tej zwraca uwagę podkreślenie wielości nowych składników tworzących poezję, jednocześnie znaczące jest, że w przedstawionym wielotworzywie nie ma podstawowych elementów łączących się z poezją analogową, jak np. wers, rym, podmiot liryczny, system wersyfikacyjny, pojawiają się natomiast elementy tworzące poezję konkretną, foniczną i wizualną, powiązaną z wymiarem intermedialnym, łączące się ze zjawiskami współczesnej kultury audiowizualnej, w obrębie której zachodzą złożone interrelacje.

Warto zauważyć, że te kreowane jako na wskroś nowoczesne formy poetyckie w rzeczywistości mają wielowiekową tradycję. Poezja foniczna (melopoezja) to ślad twórczości oralnej, a także intertekst przypominający o związkach poezji z muzyką, o tradycjach melorecytacji oraz o spontanicznym układaniu wierszy podczas spotkań z literacką publicznością. Równie odległe tradycje powiązane są z poezją konkretną i wizualną. Uruchomienie różnorodnych rozwiązań, a także ich łączenie, przełamuje liniowość procesów, inicjuje napór kinetyczny i wspomaga wychodzenie poza mimetyzm, ponadto sprzyja pojawieniu się abstrakcji ekspresjonistycznej i geometrycznej¹⁶⁵, nawiązującej do tradycji międzywojennego malarstwa. Dick Higgins, zwracając uwagę na to, że intermedialne rozwiązania sprzyjają pojawieniu się nowych form poetyckich (ich elementy będą występowały w różnym natężeniu w przywołanych projektach Perfokarty), wyróżnił: poezję-muzykę (poezję dźwiękową), poezję-filozofię (poezję pojęciową), poezję-technikę (wiersze sci-art – tzw. nauko-sztukę)¹⁶⁶. Projekty grupy ilustrują różne konfiguracje tych połączeń. Specyfika rozwiązań stosowanych przez poetów wynika z akcentowania znacze-

¹⁶⁵ Por. D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej. Trzy aspekty*, tłum. K. Brzeziński, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 163.

¹⁶⁶ Tamże, s. 177.

nia maszyny, z uświadomienia odbiorcy jej udziału w procesie tworzenia dzieła sztuki. Komputer jest nie tylko narzędziem, staje się elementem estetycznym. Jego materialny wygląd, gabaryty, kolorystyka obudowy – pokazywane w czasie performatywnych działań – są „aktywnymi aktorami”, podobnie jak wydawane przez niego odgłosy.

Przyjęta koncepcja uczestnictwa maszyny, zaangażowanej jako konkretny element materialny i potencjał programu, przywodzi na myśl spostrzeżenia Ezra Pounda zauważającego piękno maszyny (umiejscowione w częściach koncentrujących energię), dostrzegającego istnienie związku między plastyką maszyny i jej akustyką, odnotowującego, że „człowiek współczesny nie może nie myśleć o maszynie, tak jak nie sposób pomyśleć o *Iliadzie* bez tarczy Achilleśa”¹⁶⁷. Włączenie maszyny do twórczego procesu na prawach artysty redefiniuje dzieło sztuki, jego twórcę i odbiorcę. Artysta spojony z maszyną staje się cyborgiem, dzieło to hybryda, a odbiorca to jednocześnie fragment struktury i procesu tworzenia, często też przekształca się w cyborga. Dzięki współdziałaniu maszyny i człowieka zawiązuje się sprzężenie zwrotne, nieodzowne zjawisko, powiązane z interaktywnością, której natężenie nie jest stałe. Różne obszary dzieła postrzegane są jako interaktywne, całość ma bowiem części w różnym stopniu naznaczone interaktywnością. Wyżyskanie maszyny do tworzenia poezji należy postrzegać jako nawiązanie do tradycji aleatorycznej, owocujące pojawieniem się „poezji protetycznej”¹⁶⁸.

Poeci udostępniają swe utwory nie tylko na stronie internetowej, ale także publikują analogowe poetyckie tomiki odznaczające się niezwykłą szatą graficzno-słowną (więcej uwagi tym publikacjom poświęci następna część rozważań). Ich utwory prezentowane w sieci mają charakter dźwiękowo-graficzny, tylko dźwiękowy, czasem są tylko zapisem graficznym, obdarzone zostają cechami przywoływanych już układów ergodycznych, naznaczają je liczne dystorsje. Urszula Pawlicka, odwołując się do ustaleń Emilii Branny-Jankowskiej, wskazała cztery podstawowe obietnice związane z poetyckim tekstem cybernetycznym. Wyróżniła obietnicę strukturalną (mającą związek z dokonywaną przez odbiorcę zmianą położenia obiektu w określonej przestrzeni), kreacyjną (powiązaną z ludyczną aktywnością, otwierającą przed odbiorcą możliwość współkreowania), poznawczą (obejmującą odkrycie powiązań między pojawiającymi się w projektach elementami, np. dźwiękiem, obrazem) i estetyczną (która wiąże się z refleksją/kontemplacją utworu, z odkryciem sposobu oddziaływania na ludzkie zmysły)¹⁶⁹. Większość projektów Per-

¹⁶⁷ E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 85, 106, 107.

¹⁶⁸ Przywołano określenie M. Pisarskiego, *O poezji cybernetycznej...*, dz. cyt., [dostęp: 10.07.2013].

¹⁶⁹ Por. E. Branny-Jankowska, *Obietnice poezji elektronicznej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 53-60; U. Pawlicka, *(Polska) poezja...*, dz. cyt., s. 48-49.

fokarty ma charakter „pisarstwa zero medialnego”¹⁷⁰, co oznacza, że nie istnieje ono bez publiczności współtworzącej, bez dotyku współtwórcy się byłaby tylko zbiorem zamrożonych pomysłów, zastygłych figur i gestów. W poezji tej właściwie nie występują tradycyjnie pojmowane słowa, natomiast pojawiają się:

- Same dźwięki, np. *Video Tracking Sound Generation* Dominika Popławskiego. Projekt określony przez autora jako „nieskończony teatr muzyczny” to interaktywne dzieło, którego odbiorca staje się jednocześnie reżyserem, widzem, aktorem i motorem, „cyfrowe lustro stające się matrycą wytwarzającą dźwięki”, ruchy człowieka, którego mglisty zarys (przypominający wyobrażenie ducha i jednocześnie będący sobowtórowym odbiciem materialnej postaci) pojawia się na komputerowym monitorze. Ciało generuje dźwięki (jawi się ono jako nośnik dźwięków przetwarzanych przez komputerowy program), ruchy człowieka mają charakter przypadkowy, swobodny. Koncept projektu opiera się na zjawisku synestezji ruchowej, osiągniętej dzięki współpracy ciała człowieka z komputerowym oprogramowaniem, sfera dźwiękowa na charakter zbliżony do muzyki konkretnej. Wykorzystuje zjawisko związane z immersyjnością, opierające się na ukazaniu sprzężenia zwrotnego. W obrębie tego procesu dokonany zostaje przekład ruchów ciała człowieka na dane otrzymywane przez komputer, te z kolei zostają przez niego przetworzone. W tej sytuacji człowiek osiąga pełne zanurzenie zmysłowe, zostaje całkowicie odizolowany od świata realnego, następuje przekierowanie jego zmysłów, odbierają one tylko bodźce generowane przez komputer¹⁷¹. Uczestnik/współkreator koncentruje się na swoim cyfrowym sobowtórze, jego dźwiękowym otoczeniu, w ten sposób człowiek poznaje swoje ucieleśnienie dźwiękowe i obrazowe.
- Litery („świecące” i „grające”), ożywiane samoczynnie przemieszczającym się kursorem, występują w projektach Bromboszcza *Znaczniki* oraz *Wariacje na kwadrat magiczny*. Odbiorca decyduje, która litera zostanie „oświetlona” – prace te można potraktować jako interteksty odsyłające do synestezyjnych eksperymentów poetyckich Jeana Artura Rimbauda, łączącego samogłoski z będącymi ich odpowiednikiem kolorami.
- Zbitki literowe powiązane z dźwiękami, np. w projekcie *Rozstrzelam krew Podgórnego*, nawiązującym do tradycji poezji fonicznej, zredukowanej semantycznie. Przesuwające się po pionowych liniach litery można wyłapywać kursorem, można również modelować pojawiający się po jakimś czasie tekst oraz wydobywać dźwięki z fioletowych prostokątów. Pojawia się tu

¹⁷⁰ Przyjęte zostało określenie I.S. Fiuta, *Twórczość literacka...*, dz. cyt., s. 244.

¹⁷¹ Jacek Garczyński wskazuje, że stan immersji i odizolowania od zewnętrzności osiągnąć jest najczęściej poprzez uzupełnienie człowieka o różne protezy, np. helmy, skafandry, rękawice multisensoryczne przenoszące w wymiar wirtualny, por. J. Garczyński, *C:\> Czym jest...*, dz. cyt. s. 115.

także ludzki (a może postludzki) głos zniekształcony przez syntezytor mowy, w projekt wprowadzona zostaje konwencja gry, co potwierdza pojawiający się napis: „Zbieraj punkty”. Elementy kojarzące się z muzyką konkretną złączone zostają z prowokacyjnymi i skandalizującymi zachowaniami twórców bohemy, np. pojawiają się sugestie, że dzieła powstały pod wpływem różnych używek. Cybernetyczny poeta pisze, że utwór programowany częściowo pod wpływem substancji psychotropowych traktuje o „ucisku na publiczny fraktal”, „prawdopodobieństwo odkrycia niektórych powiązań jest niezwykle niskie”. Aby uzyskać do nich dostęp, użytkownik musi podjąć szereg ściśle określonych przez autora akcji. Projekt zaplanowano jako działanie otwarte, jest bowiem – jak zaznacza jego autor – „aktualizowany w rytmie wielotygodniowym”.

- Zapisy cyfrowe, np. brombox noszący tytuł *Matrix Halucynacje*, zbliżający się do poezji wizualnej, oparty na rytmice zapisu 01, odsyłający do zbioru binarnego. Zapis zero-jedynkowy wiąże się z funkcjonowaniem komputera, dzięki odpowiedniemu ułożeniu zer i jedynek generującemu dźwięki i obrazy. 1 powoduje przepływ prądu, 0 oznacza zatrzymanie tego przepływu, a więc 0 to cisza, przerwa; natomiast 1 to jej przerwanie. Kwadrat wypełniony tym zapisem obrazuje rytm pracy komputera, stając się odpowiednikiem serca cyfrowej maszyny, przez które pompuje się życiodajny prąd. Układ można potraktować jako samointerpretację, autoanalizę procesu powstawania cyfrowych projektów. Jest to kompozycja o właściwościach hipnotycznych (przykuwających swym mruganiem do komputerowego monitora), odznacza się psychodeliczną naturą. Odnajdziemy w niej echo przypominające czasy konstrukcji pierwszych maszyn używanych do określenia podatności człowieka na hipnozę (np. hipnoskop). Układ matrixowy może też stanowić echo tytułu ekspozycji rosyjskiej awangardy 0-10 – *Ostatnia Wystawa Futurystyczna* z 1916 roku. Kompozycja przypomina tradycje utworów cyfrowych należących do nurtu sztuki konceptualnej.
- Figury geometryczne, których ruchom towarzyszy muzyka. Występują one w projekcie *De revolutionibus*. Wędrujące po czarnym monitorze koła i kwadraty w kolorze niebieskim dotknięte kursorem zaczynają generować monumentalną muzykę. Jest to rodzaj artystycznego żartu odsyłającego do pierwszego tytułu dzieła Mikołaja Kopernika. A nawiązanie do drugiego tytułu tego traktatu dostrzeżemy w niebieskim kolorze. To także projekt-gra, apelujący do ciekawości odbiorcy, mówiący „kliknij”, „przenieś figurę” – zobaczymy co się stanie. Zainicjowana zostaje intelektualna gra z wyobraźnią odbiorcy, stającego się siłą sprawczą poruszającą figurami geometrycznymi niczym planetami; to również gra oparta na związkach matematyki z astro-

nomią i związkach obliczeń matematycznych ze sztuką cyfrową. Dźwięki powiązane z ruchem (życiem obiektów) tworzą metafizykę witalistyczną, życie rozbrzmiewające w cyfrowym otoczeniu ukazano jako rezonans. Można tu zaobserwować zjawisko metafizycznego rozbrzmiewania rzeczywistości, znajdującego się w nurcie akustycznych zainteresowań członków grupy. Elementy codzienności połączono ze sztuką cyfrową, np. w projekcie Bromboszcza *Linie i krzyki*, w którym wykorzystane zostały emisje wysokich tonów, wygenerowane linie i wybrane numery IP sklepów z bronią z całego świata. Każdy obraz poświęcony został zamordowanej osobie. Wykonany z proszku ekran, znajdujący się na podłodze, imituje rozsypane narkotyki. W projekcie wyraźnie tym zarysowuje się kontekst współczesnych problemów społecznych.

- Przetworzone zapożyczone teksty, jak np. *Playing the cage* Johna Cage’a. Podgórni nadał mu formę gwiazdzistego nieba: projekt obrazuje formowanie się ikonosfery, odbiorca poruszający kursorem animuje układ pokazujący kształtowanie się gwiazdozbiorów, widz staje się siłą napędową i obserwatorem tego magicznego spektaklu. Powstający obraz odnosi się do sfery przedmiotowej, co sprawia, że należy go traktować jako odpowiednik nocnego nieba usianego gwiazdami. Ciemny ekran tworzy kosmiczną głębię, mrużące cząstki słów rozświetlają tę tajemniczą otchłań, jednak niczego nie uprzystępniają. Projekt niesie z sobą obietnicę poznania tajemnicy, jednak jest to głównie kuszenie jej poznaniem, całość opiera się na swoistej grze działaniem happeningowym, w które wciągnięty zostaje odbiorca przypominający/powtarzający swą aktywnością performatywne założenia Cage’a¹⁷².
- Pokazy warsztatowe dotyczące tworzenia multimedialnych projektów literackich, naznaczone swoistą atmosferą tajemnicy i specjalistycznego laboratorium. Przykładem jest projekt Bromboszcza *Pod ucho*, pokazujący aplikację, dzięki której można tworzyć sekwencje audiowizualne. Autor informuje: „Ładuję tekst kodu źródłowego stron internetowych, tekst obraca się po liniijkach. Położenie tekstu wpływa na dźwięk, tak jak wpływa na niego liczba pobrana z klawiatury”. W projekcie tym wyeksponowano dłonie artysty-demiurga wykonującego na komputerowej klawiaturze jakieś magiczne operacje. Obraz stanowi przypomnienie, że to właśnie gest artysty jest zaczątkiem dzieła sztuki. Odwołując się do uwag Pisarskiego na temat literatury, która „czmycha z pachnących drukiem kartek pod reagującą na dotyk tafłę szkła i kryształu”, należy uznać, że w obcowaniu z tego typu dziełami istotne jest zaakceptowanie trzech warunków:

¹⁷² Koncept odsłania bogaty kontekst działań performatywnych, zainicjowanych przez włoskich futurystów i kontynuowanych m.in. przez Johna Cage’a oraz Nam June Paika, por. J. Wachowski, *Performans...*, 71-72.

pokochania fragmentu, wsłuchania się w szum niespójności i odkrycia w sobie cyborga¹⁷³. Projekty Perfokarty często wypowiadają się poprzez ruchomy obraz, kontynuując w ten sposób tradycje zainicjowane na początku XX wieku, kiedy to pojawiło się wiele kierunków artystycznych wymagających aktywnego i dynamicznego odbioru. Impresjonizm, postimpresjonizm, kubizm, futurizm i abstrakcjonizm zaproponowały różne formy transformacji ruchu, łamiące tradycyjne konwencje perspektywiczne i przestrzenne. W kontekście działalności poetów cybernetycznych widoczne stają się, że te zjawiska mają wpływ formotwórczy.

Posiłkując się spostrzeżeniami Garczyńskiego, dotyczącymi rzeczywistości wirtualnej, na podstawie przywołanych projektów Perfokarty można stwierdzić, że wytwarzają one i odtwarzają wszelkie aspekty ludzkiego zmysłowego świata w taki sposób, by poznający je mogli wchodzić w interakcje z obiektami wirtualnymi, na zasadach analogicznych do świata realnego, tzn. poprzez patrzenie, słuchanie, dotykanie, poruszanie się¹⁷⁴. Immersja uruchomiona przez poetów cyborgicznych otwiera „technologiczną głębię”¹⁷⁵ sprawiającą, że nie tylko stworzone zostają sytuacje oddalające człowieka od natury, ale zainicjowane zostają stany przybliżające go do techniki, czyniące z niego jej integralną część. W ten sposób dochodzi do poszerzenia granic wymiaru technicyzowanego, w którym zamieszkuje byt wyjęty z obrębu natury. Oprócz licznych odniesień intertekstualnych w przywołanych projektach można odkryć ramowy intertekst, jest nim odniesienie do proto-pop-artu i proto-happeningu, którego twórca (Cage) został już przywołany. Grafika projektów wyraźnie eksponuje dwie figury geometryczne – wspomniane wcześniej w rozdziale *Ruchome sacrum* koło (układ słoneczny) i kwadraty. Koła przywodzą na myśl różne wyobrażenia solenoid, odwzorowania układów zwijających, w których po okręgach porusza się punkt, jego położenie opisywane jest liczbą pomiędzy 0 a 1, a więc układem wypełniającym matrixowy kwadrat. Powtarzalność graficznych rozwiązań odsłania specyficzny obszar estetyki cyfrowej. Wykreowane dzięki jej potencjałowi obrazy pozbawione są, jak odnotował Norbert Bolz, pozorów, „powstają w graficznej grze redundancji”¹⁷⁶, stanowią produkt algorytmicznego działania komputera. Uwzględniając ich niemimetyczną naturę, można je określić mianem przedwidoków¹⁷⁷.

¹⁷³ Por. M. Pisarski, *Pod warstwą szkła i kryształu. Jak się czyta tekst cyfrowy*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 29-30.

¹⁷⁴ Jak zauważa J. Garczyński, *C:\> Czym jest...*, dz. cyt., s. 115, działanie różnego rodzaju protez tworzy zjawiska odwołujące się do realnych doświadczeń człowieka.

¹⁷⁵ Przyjęto jej rozumienie zaproponowane przez Michała Ostrowskiego, *Wirtualne realis...*, dz. cyt., s. 119-120.

¹⁷⁶ N. Bolz, *Estetyka cyfrowa...*, dz. cyt., s. 352.

¹⁷⁷ Termin ten został użyty w sensie metaforycznym, nie jest dokładnym przywołaniem znaczenia przedwidoku jako przedmiotowej projekcji i wzrokowej antycypacji obrazów powiąza-

Wiele z wymienionych projektów, dostępnych na stronie Perfokarty w zakładce *Obiekty*, łączy się z prezentacjami umieszczonymi na YouTube, z którymi tworzą one integralną część. Poeci cybernetyczni stosują wielokanałowość przekazu, nie ograniczają istnienia w sieci jedynie do jednego miejsca, rozsiewają w niej swe prace, docierając dzięki tej strategii do odbiorców, traktujących serwis internetowy jako miejsce, w którym można zaistnieć i odnaleźć coś interesującego. YouTube staje się coraz ważniejszym miejscem wypowiedzi młodej, awangardowej sztuki, sprzyja temu przyjęta formuła serwisu, w obrębie którego każdy może bezpłatnie umieszczać nieograniczone ilości materiałów, które są również bezpłatnie udostępniane¹⁷⁸. Poznawane za pomocą tego portalu projekcje odsłaniają laboratorium artystyczne członków ugrupowania: pokazane zostają komputery, monitory, mikrofony, komputerowe klawiatury, głośniki, czasami pojawiają się sami artyści czytający, a raczej głosowo wykonujący swoje utwory, prezentujący je w czasie inicjowanych happeningów i odbywających się na żywo spotkań z publicznością (określanych jako *live*). Częste bezpośrednie spotkania z widzami, podczas których przy pomocy sprzętu komputerowego, a nierzadko w oparciu tylko o swój głos, poeci tworzą na oczach publiczności utwory, nawiązują do tradycji wczesnych performansów awangardowych. W przyjętej strategii odnajdziemy kontynuację idei dynamicznych i synoptycznych deklamacji propagowanych przez Filippo Tomasso Marinettiego, dostrzeżemy także przywołanie eksperymentów fonetycznych Kurta Schwittersa. Marinetti uważał, że dźwięki powinny być wydawane przez całe ciało, natomiast Schwitters zalecał wypowiadanie różnych partii tekstu na wdechu i wydechu, wskazywał na potrzebę wprowadzania wielokrotnych powtórzeń wybranych sylab lub grup spółgłoskowych. Dzięki tym rozwiązaniom wiersz uzyskiwał postać foniczną, będącą całkowicie nową propozycją artystyczną¹⁷⁹. Nie jest to dla poetów cyborgów jedyny wzorzec – w zakresie działań dźwiękowych dla twórców Perfokarty istotnym odniesieniem są także projekty Cage’a dotyczące muzyki konkretnej i Nam June Paika, inicjującego performatywne działania, których efektem było marlarstwo elektroniczne¹⁸⁰.

nych ze światem, który jest monstrualnym obrazem, por. E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981; P. Zawojski, *Elektroniczne obrazowości...*, dz. cyt. s. 29.

¹⁷⁸ Według informacji podanej przez Google dziennie na YouTube umieszczanych jest 85 tysięcy filmów, co zajmuje około 2400 GB, podano na podstawie: pl.wikipedia.org/wiki/YouTube [dostęp: 22.07.2013].

¹⁷⁹ Zasady eksperymentów przedstawione przez Marinettiego i Schwittersa podano na podstawie: J. Wachowski, *Performans...*, s. 68-69.

¹⁸⁰ Tamże, s. 71.

Trudno jest wśród przywołanych prac spotkać klasyczny zapis wersowy, a jeżeli się on pojawia, to tylko po to, by ulec destrukcji lub jakiemuś przetworzeniu, jak np. w projekcie *Prototyp kaleka*. Pojawia się tam tekst zapisany w taki sposób, jakby znajdował się na kartce kopii maszynowej, na której kalka zostawiła różne zabrudzenia i ślady świadczące o tym, że do pisania użyta została dawna maszyna. Można więc powiedzieć, że tekst jest śladem o zróżnicowanej wyrazistości, zostawionym przez podłożoną pod papier kalkę. W takiej formie zapisany został utwór *pinp my ojciec goriot* – wiersz ten jest również odczytywany przez zniekształcony głos syntezatora. Widać stylizację obrazu w poddanym postarzeniu tekstu. Natomiast często pojawiające się w tych projektach zakłócenia dźwięku stanowią swoisty zabieg fonostylistyczny, oddający pracę starego sprzętu komputerowego, jego „mowa” jest bardzo często „cytowana”. Niespodziewane wstawki dźwiękowe, odgłosy wydobywające się z komputera, którego praca nie przebiega w standardowych warunkach, tworzą pejzaż wypowiedzi, którym człowiek może nadać sens tylko poprzez odwołanie się do jakiegoś kontekstu, bliskiego bytowi biologicznemu, logika tego rodzaju wypowiedzi sytuuje się bowiem poza doświadczeniem ludzkiego rozumu.

Stosowane rozwiązania dźwiękowe podkreślają spontaniczny charakter procesu twórczego, nawiązują do podejmowanych przez członków grupy spotkań o charakterze performance, happeningu, improwizacji, których współuczestnikiem jest komputerowy sprzęt. Stary komputer to nie tylko rekwizyt czy pomocnicze urządzenie techniczne, to także partner biorący wraz z poetami udział w artystycznym dyskursie. On również – jak poeta – ma do przekazania swoją historię. Stosowana strategia prowadzi do upersonifikowania „myślącej maszyny” i cyborgizacji człowieka. Nowa forma współpracy poety z komputerem opiera się na powołaniu swoistej symbiozy, podczas której dochodzi do wymiany cech między człowiekiem i maszyną, transfer ten umożliwia powstający interfejs. Komputer spełnia w projektach Perfokarty różne role, najczęściej jest generatorem, urządzeniem wydającym rezultat przetworzeń, ale pełni też jednocześnie rolę konektora, czyli urządzenia pobierającego różnego rodzaju materiały, które po przetworzeniu mogą stać się „żywą metaforą”, obrazującą np. kłączowość, fraktalność. Jest również wocaderem, a więc urządzeniem „recytującym” cybernetyczny tekst. Istotny współudział komputera w procesie tworzenia uświadamia, że literatura tego rodzaju nie stanowi wyniku stanu natchnienia, tylko rezultat uruchomienia odpowiedniego procesu i jest efektem działania procedur. Czasami członkowie grupy traktują komputer nie tylko jako „maszynę do produkcji tekstów”, ale też jako dzieło. W wypowiedziach ujawniających ten pogląd maszyna zyskuje rangę autonomicznego dzieła/utworu¹⁸¹.

¹⁸¹ Por. P. Kozioł, *Cybernetyka w praktykach kulturowych – wywiad z Romanem Bromboszczem*, <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html> [dostęp: 10.06.2013].

Na charakterystyczne wykorzystanie komputerowego sprzętu zwrócił uwagę Pisarski:

Korzystanie z komputera w sposób niecodzienny, niepraktyczny, grożący życiu i zdrowiu maszyny, to jedna strona medalu, bliższa konwencji performance. Burzenie lub transgresja ustalonych protokołów komunikacji i zachowań w dygitalizującym się świecie to strona druga, aspirująca do bycia krytyką społeczną. Poezja cybernetyczna daje nam okazję poznać oba odcienie działalności dystorsyjnej. Prace [...] eksponujące zakłócenia interfejsu w programach graficznych, wzbogacone dźwiękami naśladowującymi niepokojące odgłosy niszczących wnętrzości komputera są dystorsją zarówno ustalonych kodów postępowania w otoczeniu nowych technologii, jak i samego aktu tworzenia w nowych mediach¹⁸².

W zachowaniach awangardowych poetów dostrzec można postępowania ujawniające sentyment do starych sprzętów, minionych czasów, który ujawniają ludzie w różnym wieku, gromadzący np. lampowe radia, stare telewizory, dawne aparaty telefoniczne, sprzęty zaczynające pełnić inną rolę niż pierwotnie im przypisana. W dobie nowoczesnych komputerów poeci Perfokarty posiłkują się przetworzonymi dźwiękami związanymi z „prehistorycznym” otoczeniem komputerowym Commodore i Atari, łączą tę fonosferę ze zdeformowanymi dźwiękami ludzkiej mowy, będącymi śladem poezji fonicznej i sygnałem zakłóceń występujących w obszarze języka naturalnego. Splot ten ma charakter znaczący, „poezja cybernetyczna [...] okazuje się [...] być krytyką obrazu, krytyką języka, a także krytyką cyfrowego medium, na którym pasożytuje”¹⁸³. Elementy dźwiękowe, powiązane ze światem techniki, można potraktować jako przykłady rozwiązań onomatopiecznych lub jako przetworzenie elementów glosolalii często pojawiającej się w międzywojennej poezji awangardowej. W przyjętej strategii artystycznej widoczne są ślady przetransformowania tradycji postępowania awangardowych działań artystycznych z okresu dwudziestolecia, w których życie codzienne i postęp techniczny łączone były z artystycznym eksperymentem.

Rozbrzmiewający w poezji cybernetycznej dwugłos, eksponujący przetworzoną mowę ludzką i „mowę” komputerów, potraktować można jako metaforyczne ujęcie egzystencji człowieka w świecie pełnym nowoczesnych rozwiązań technicznych, w którym wykluwają się nowe formy dialogiczności. Ten typ kontaktu, określany jako dialog z *botami* i robotami¹⁸⁴, opierający się na związku *human-tech*, obrazuje relacje między stroną obecną i pozornie obecną – zaprogramowanym interlokutorem człowieka. W miarę postępu tego kontaktu człowiek ulega coraz widoczniejszemu przekształceniu, postępująca cyborgizacja zaczyna sprawiać, że jego działania opierają się, co podkreślają twórcy Perfokarty, na schematach al-

¹⁸² Perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej/html [dostęp: 1.07.2013].

¹⁸³ Tamże [dostęp: 1.07.2013].

¹⁸⁴ Por. W. Chyła, *Media jako biotechnosystem...*, dz. cyt., s. 64.

gorytmicznych¹⁸⁵. Teoretyczne wypowiedzi poetów i ich projekty obrazują logikę krystalizowania się świadomości cyborgicznej. Jej podstawą jest introjekcja – proces psychologiczny oparty na istnieniu w umyśle człowieka obrazów i przedmiotów uprzednio widzianych i absorpcji cech zewnętrznych i wewnętrznych. Oba te procesy, jak wskazała Grażyna Gajewska, znoszą granicę między tym, co naturalne i sztuczne, między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne i sprzyjają powstaniu ludzko-technicznej hybrydzie¹⁸⁶, której istnienie uświadamia, że „technologia nie jest usytuowana na zewnątrz człowieka, lecz egzystuje w nim, z nim i poprzez niego”¹⁸⁷, co przyczynia się do ugruntowania pozycji noosfery.

Silne związki zachodzące między człowiekiem i techniką sprawiają, że sprzęt elektroniczny jawi się jako jeden z uczestników literacko-artystycznych performance’ów, staje się on wyraźnie eksponowanym elementem w relacjach filmowych, dokumentujących przebieg różnych eksperymentów, podczas których człowiek osiąga zamierzony efekt tylko dzięki zastosowaniu określonego oprogramowania i narzędzia. Przebieg artystycznych happeningów uświadamia zawiązanie znamiennej wspólnoty między człowiekiem i maszyną. Dokumentacja tworzona przez artystów może być potraktowana jako zapis spotkań maszyny i człowieka, w wyniku których dochodzi do powstania bionicznego interfejsu kulturowego, którego działanie może być podglądane przez wielu widzów. Często podejmowane przez grupę działania o charakterze performance i happeningu sugerują kontynuację tradycji sztuki nieoficjalnej, rozwijającej się zgodnie z jednostkowymi celami grupy lub artysty. Dzięki tym formom artysta sprawuje kontrolę nad swoim dziełem i udostępnia odbiorcy tajniki eksperymentalnego warsztatu. Obie formy mają jednocześnie charakter działań marketingowo-społecznych, gdyż angażują odbiorcę, aranżują bezpośredni kontakt z widzem poznającym laboratorium sztuki cyfrowej.

Idea literatury i sztuki, niemogących się obyć bez wspomagania techniką, wiąże się z eksponowaną w programowych wystąpieniach rangą cybernetyki, która została przez członków ugrupowania określona jako podstawowa aparatura pojęciowa. W manifestie artystycznym Perfokarty można m.in. przeczytać:

Cybernetyka jest rozproszona pomiędzy różnymi naukami inżynieryjnymi, filozofią i sztuką. Część ze stawianych przed nią problemów przyjęła automatyka i robotyka. [...] Kognitywistyka i neurobiologia poszukują odpowiedzi na to: jak działa mózg? Nowe media, w tym komputery, stały się narzędziem nowej sztuki: net artu i hipermediów. Dla filozofii wciąż aktualnym jest pytanie o możliwość przebudowy człowieka¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Schematyzm i algorytm uznawane są za przejaw nieludzkości techniki, por. R. Ilicki, *Bóg cyborgów, Technika i transcendencja*, Poznań 2001, s. 46.

¹⁸⁶ Por. G. Gajewska, *Arcy – nie – ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 7.

¹⁸⁷ Tamże, s. 21.

¹⁸⁸ Cytat pochodzi z *Manifestu Poezji Cybernetycznej 1.1*, dostępnego na stronie Perfokarty w zakładce *Manifesty* [dostęp: 20.06.2013].

Projekty Perfokarty uświadamiają, że poeci cybernetyczni są świadomi zmian dokonujących się pod wpływem technologii, w tym zmian w sferze życia psychicznego, które zaczyna być kształtowane przez wirtualną przestrzeń. Zachodzące przekształcenia sposobu odbioru świata uwidaczniają się w przyroście informacji, w dynamice poruszania się po różnych paradygmatach, płaszczyznach rzeczywistości, kulturach, w zdolności do postrzegania wielu równorzędnych sensów, gdyż aspekt technologiczny powoduje, że życie człowieka zmienia się przez przejście z doświadczeń wewnętrznych i zewnętrznych w obszar doświadczeń przestrzenno-wirtualnych¹⁸⁹. Przywołując wspomniany już wcześniej projekt *Matrix halucynacje*, można zauważyć, że zaproponowana przez poetów wizja życia współczesnego człowieka ma charakter złożonej metafory, której istota skondensowana zostaje w obszarze „matrixu”, pozwalającego zobaczyć, podobnie jak to było w przypadku filmu *Matrix*, w jaki sposób połączenie sfery realności i wirtualności funkcjonuje w sposób namacalny/praktyczny. Matrix to teren zagęszczonych znaczeń nieustannie się zderzających, ścierających i nakładających, to obszar kumulacji wiedzy i powiązanych z nią metafor odnoszących się do rozwiązań technicznych, biotechnologicznych, ustaleń matematyki, cybernetyki i filozofii. To wymiar specyficznych zjawisk i relacji, pole o szczególnych właściwościach, wyzwające interakcje zawiązujące się między obiektami/osobami należącymi do różnych porządków czasowych i przestrzennych, których spotkanie w innych warunkach nie byłoby możliwe. Jest to „przestrzeń przepływów” – uwalniająca od kulturowości, historyczności, geograficzności, w której powstają kolaże obrazów, zdarzeń, sensów, czasów, miejsc. To znamienna galeria zdarzeń, obrazów, z których nie jest łatwo się wydostać. Matrix, jak stwierdził w odniesieniu do filmu Garczyński, nie rozwiązuje żadnych problemów, niczego nie rozstrzyga „[...] jest swoistą *maszyną filozoficzną* generującą [...] ogromną liczbę problemów filozoficznych”¹⁹⁰. Artystyczne projekty Perfokarty pokazują zarówno doznania poetów cybernetycznych i odbiorców ich twórczości, jak i problemy, z którymi się oni zmagają. Kwadrat Bromboszcza, sytuujący się w obszarze op-artu, nazwany przez Pisarskiego „tykającym zegarem algorytmicznym”¹⁹¹, uznany zostaje za wizytówkę działalności całej grupy tworzącej w warsztacie (odpowiedniku garażu) dzieła, które – jak *Matrix Halucynacje* – można czytać jako projekcję i jednocześnie traktować jako projektor sensów i skojarzeń¹⁹². Po między 0 i 1 istnieje nieskończenie wiele liczb wymiernych i niewymiernych, za-

¹⁸⁹ Rangę doświadczenia przestrzenno-wirtualnego eksponuje M. Ostrowicki, *Wirtualne realis...*, dz. cyt., s. 33.

¹⁹⁰ J. Garczyński, *Czym jest...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁹¹ M. Pisarski, *Owoce z drzewa Perfokarty*, <http://ha.art.pl/felietony/817-maiusz-pisarski-owoce-z-drzewa-perfokarty> [dostęp: 7.07.2013].

¹⁹² Tamże.

pis ten należy traktować jako ślad chaosu¹⁹³. Zagęszczenie na przestrzeni kwadratu zapisu 01 mówi także o elektronicznym sposobie produkcji obrazów będących efektem operacji liczbowych, w takiej sytuacji „liczba staje się [...] modelem rzeczy, które mogą być przedstawione w postaci wizualnych algorytmów”¹⁹⁴.

W wypowiedziach artystów odnoszących się do literatury i sztuki konsekwentnie używane są terminy zaczerpnięte z obszaru cybernetycznego, takie jak: szумы, informacje, sprzężenie zwrotne, kod. Według poetów cybernetycznych „w oparciu o adaptację pojęć ze słownika cybernetyki rozwiązane mogą być problemy techniczne, filologiczne i artystyczne”¹⁹⁵. Wypowiedź ta ujawnia nie tylko afirmatywny stosunek do przemian zachodzących w otoczeniu człowieka, ale akceptuje również przemiany zachodzące w człowieku – głęboką ingerencję sfery technicznej w świadomość, przemiany mentalnościowe sprawiające, że cyborg nie jest obcym – niebezpiecznym, zagrażającym, nieakceptowanym. To znak rozpoznawczy poetów cybernetycznych.

Perfokartę postrzegać można jako kontynuację międzywojennych tradycji sposobu funkcjonowania grup literackich. Ugrupowanie tworzą zaprzyjaźnieni młodzi ludzie, zjednoczeni rozległymi intelektualnymi zainteresowaniami, wspólnymi celami artystycznymi, przedstawiający się publiczności literackiej jako całość, zajmujący się na rynku literackim wspólną i jednolitą pozycję, mający wyraziście określoną poetykę¹⁹⁶. W oparciu o klasyfikację zaproponowaną przez Ewę Głębiczką stwierdzić należy, że Perfokarta to ugrupowanie powstałe w czasach, kiedy przestały istnieć mechanizmy państwowego mecenatu wspierającego działalność literackich i artystycznych ugrupowań, w tym przypadku mechanizmem spajającym staje się głównie przyjaźń, czas wspólnych studiów¹⁹⁷. Reguła ta potwierdza się, gdyż Perfokarta to grupa przyjaciół wykorzystujących nowe media jako narzędzie wzbogacające artystyczny warsztat i środek komunikowania się twórcy ze światem, zespolonych także naukowymi pasjami. Artyści następująco informują o sposobie powstania ugrupowania i o tym, co łączy jego członków:

Grupa <Perfokarta> powstała w wyniku połączenia sił filozofów i poetów. Jej początki sięgają konwersatorium współprowadzonego przez dwóch członków grupy (Romana Bromboszcza i Tomasza Misiaka) w Instytucie Filozofii UAM w 2005 r. Tworzą oni projekt KALeKA, któ

¹⁹³ Por. I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości. Nowa matematyka chaosu*, tłum. W. Komar, M. Tempczuk, Warszawa 2001, s. 120-121.

¹⁹⁴ P. Zawojski, *Elektroniczne obrazowości...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁹⁵ *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1...*, dz. cyt.

¹⁹⁶ Elementy te jako grupotwórcze zostały przedstawione przez M. Głowińskiego, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 48-62.

¹⁹⁷ Por. E. Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2000, s. 21, 37.

ry czasami poszerzany jest przez innych muzyków, poetów lub artystów wizualnych. Trzecim z członków grupy jest Łukasz Podgórni. Współpraca z Podgórniem zaczęła się w Warszawie od wspólnego występu w Diunie, w sierpniu 2007. Odtąd z Romanem Bromboszczem tworzą stronę internetową i zasilają występy *live*¹⁹⁸.

Poza wymienionymi, do grupy należą: Miron Tee, Dominik Popławski, Leszek Onak, Piotr Płucienniczak, Marcin Pińkowski.

Należy zwrócić uwagę na merytoryczne przygotowanie grupy – oprócz wiedzy akademickiej jej członkowie mają wiele talentów artystycznych: są muzykami, poetami, multimedialnymi eksperymentatorami, grafikami, plastykami, programistami, akustykami, performerami, twórcami projektów wideo, a także tłumaczami, blogerami. Na stronie Perfokarty, poza charakterystyką składu, udostępnia się też kalendarium występów, spotkań autorskich, podane są również informacje o wydaniach książkowych (publikacjach artystycznych i teoretycznych). Wszystko to sprawia, że witryna jest urozmaicona i niejednorodna, formy artystyczne mieszają się z wypowiedziami teoretycznymi, bieżącymi informacyjnymi na temat spotkań, warsztatów, wyjaśnieniami słownikowymi, co sprawia, że można te połączenia określić mianem mieszanki kojarzącej się z ambientem. Bogata autocharakterystyka uświadamia, że członkowie grupy podejmują działania zmierzające do utrwalenia w pamięci odbiorców i zapisania w kronice cyberkulturowych zdarzeń swoich dokonań, dążąc do stworzenia swobodnego znaku sztuki/znaku markowego (niczym znaku towarowego), ponad granicami rodzajowymi i gatunkowymi, który kojarzony będzie z nazwą Perfokarta.

Swój artystyczny rodowód poeci wywodzą z tradycji poezji futurystycznej,

tak zwanego *zauumu*; poezji konkretnej, szczególnie w wymiarze <tożsamości> i <sprzeczności>, w tym kaligramu; poezji fonetycznej i dźwiękowej; animacji i sztuki sieci (sztuki komputerowej)¹⁹⁹.

W przytoczonym fragmencie samookreślenia czytelna jest idea stylizacyjna, powodująca, że projekty poetów-cyborgów przypominają – pod względem ikonicznym, fonicznym, a nawet w zakresie całościowej organizacji – wskazane przez nich tradycje. Twórcy Perfokarty opierają się na gotowych już wzorcach artystycznych oraz literackich i wykorzystują je do nowych celów. Stosowana stylizacja ma charakter wielostopniowy, obejmuje różne warstwy dzieła, wypowiedzi programowych, marketingowych i uruchamianych strategii funkcjonowania w obrębie zjawisk przynależących do sztuki nowoczesnej. Widać stosowanie substytucji pozwalającej na zastąpienie elementów przynależących

¹⁹⁸ Podano na podstawie: <http://perfokarta.net/personel/personel.html> [dostęp: 13.05.2013].

¹⁹⁹ *Poezja cybernetyczna – samookreślenie*: <http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html> [dostęp: 11.07.2013].

do jakiegoś systemu innymi rozwiązaniami, przynoszącymi jednak podobne rezultaty. Zabieg ten sprawia, że międzywojenna typografia związana z awangardowymi działaniami i kolaż zastąpione zostają przez cyfrowy *fon fotage* i wspomniany już wcześniej kolaż multimedialny. Natomiast ekwiwalentem spotkania w kawiarni literackiej są odwiedziny internetowej strony grupy, która też staje się odpowiednikiem czasopisma konsolidującego w dwudziestolecie pisarzy i artystów. Odpowiednikiem tradycyjnych spotkań z autorem staje się poznanie jego blogu i obejrzenie zamieszczonej na YouTube prezentacji.

Bogaty zestaw zamienników uświadamia, że poeci cybernetyczni uruchamiają „stylizację wielozakresową”²⁰⁰. Jak wskazywał Michał Głowiński, specyfikę stylizacji wyznaczają dwa żywioły: kontynuacja i modernizacja, a więc powtórzenie i równoczesne działania zmierzające w przeciwnym kierunku, dążące do przewyciężenia historyczności²⁰¹. Te dwa żywioły zderzają się w projektach Perfokarty. Świadomość programotwórcza jej członków ulega ewolucji świadczącej o artystycznym dojrzewaniu. Stosunek do własnych wystąpień programowych wyszedł już z fazy informacyjno-interpretacyjnej, mającej przygotować publiczność do odbioru tego rodzaju działań. Obecnie grupa wyraźniej koncentruje się na tworzeniu materiału słownikowego i na różnorodnych formach udostępniania swych projektów. Zmianę strategii działania następująco wyjaśnił Bromboszcz:

Prawda jest taka, że nie traktujemy już manifestu jako czegoś, co należy wyjaśniać, argumentować i traktować jako punkt wyjścia i oparcia. W tej chwili, za odniesienie traktujemy inne teksty z działu teoria (który stworzyliśmy ma <perfokarcie>). Niemniej, wtedy mieliśmy świadomość, że robimy coś innego, że mamy jakiś program i że jesteśmy w stanie spisać jakieś jego podstawy. [...] Z czasem odrzuciliśmy formę manifestu, na rzecz bardziej naukowego podejścia do sfery analiz praktyki. Poza tym, zaczęło nas bawić samo niedookreślenie terminu <poezja cybernetyczna> oraz jego nierozstrzygalność²⁰².

Członkowie grupy podejmują wiele działań będących odpowiednikiem dawniejszych form nawiązywania i podtrzymywania łączności pisarzy z odbiorcami, organizują różnego rodzaju warsztaty, artystyczne happeningi, z których część zostaje sfilmowana i jest udostępniana w sieci, komunikują się z literacką publicznością, nie tylko poprzez prowadzoną stronę internetową udostępniającą programy i utwory, ale i dodatkowe witryny²⁰³. Perfokarta podejmuje działania

²⁰⁰ Przywołano termin E. Balcerzana, *Styl i poetyka twórczość dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968, s. 144.

²⁰¹ Por. M. Głowiński, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 183-186.

²⁰² P. Kozioł, *Cybernetyka w praktykach kulturowych – wywiad z Romanem Bromboszczem*, podano za: <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html> [dostęp: 10.06.2013].

²⁰³ Należy odnotować istnienie podwitrzyn: medium.perfokarta.net (tworząca konteksty dla utworów cybernetycznych) oraz box.perfokarta.net – pod tym adresem udostępniane są projekty

sprzyjające zawiązywaniu się wspólnoty zainteresowanej jej działalnością i twórczością. Wykorzystuje ugruntowane już mechanizmy umacniania się wspólnot wirtualnych, których istnienie uświadamia, że – wbrew pojawiającym się prognozom – współczesne życie społeczne nie rozpada się, jednak – jak odnotował Burszta – zmienia swój charakter i tryb. Obecnie powstają

[...] niemal co chwila neoplemiona – a to miłośników Fantazy, a to antyglobalistów [...], są (one) przykładem poszukiwania więzi z innymi, nawet jeśli są to więzi nietrwałe, oparte na powierzchniowej fascynacji, zależne od nastroju²⁰⁴.

Tego rodzaju związki plemienne unaoczniają, że ludzie ciągle odczuwają potrzebę wspólnoty, którą dzięki nowym mediom łatwo zawiązać.

Perfokarta jest ugrupowaniem o charakterze programowym, artystyczne założenia są realizowane przez wszystkich członków, niezależnie od tego, czy swe utwory wydają w wersji elektronicznej, czy też w postaci papierowych tomików poetyckich. W tekstach programowych poważne założenia i ustalenia techniczne mieszają się z wypowiedziami żartobliwymi, bufonadowymi – nawiązującymi do atmosfery deklaracji futurystycznych, postulatów przypadkowego spotkania mieszkańców miast z artystycznymi deklaracjami awangardowych artystów. Wypowiedzi, określone przez członków grupy jako „slogany” i „ukazy”, nawiązujące do taktyki wyjścia artystycznych ulotek i odezwn na ulice, głoszą: „Prąd dla wszystkich, nie – tylko dla elektrowni. Uwolnienie używek umysłów. Emancypacja częstotliwości”. Pojawia się w tu echo „oranżowego konia elektryczności”, którym zafascynowali byli futuryści. Gra zogniskowana wokół prądu, elektryczności przypomina o tym, że człowiek zakorzenia się w elektronicznej antroposferze, dzięki temu dochodzi do jego zaistnienia „pod postacią elektronicznego wcielenia”, co wiąże się z opuszczeniem rzeczywistości fizycznej i otwarciem na rzeczywistość elektroniczną²⁰⁵.

Dla Perfokarty niezmiernie istotny jest prąd, jego potencia to odpowiednik futurystycznej „krzepy” – w awangardowych wystąpieniach elektryczność postrzega się jako życiową siłę. Podobnie jak międzywojenni poeci, twórcy Perfokarty posiłkują się strategią zabawy, w jej obieg włączone zostają cytaty pochodzące z futurystycznej galerii chwytów. Cyborgiczna karnawalizacja opiera się na zapożyczeniu, zwielokrotnieniu, przerysowaniu tego, co już było przerysowane. Istotna jest również w tym przypadku szata graficzna – poja-

muzyczno-performansowe; Poe-wiki – tu zamieszczone są wypowiedzi z obszaru teorii poezji cybernetycznej; dopełnieniem tego zestawu są blogi, np. Podgórnego szafranchinche.blogspot.com/, ponadto na YouTube zarejestrowanych jest wiele działań performansowych podejmowanych przez członków grupy.

²⁰⁴ W.J. Burszta, *Internetowa polis...*, dz. cyt., s. 161.

²⁰⁵ Odwołano się do refleksji Sideya Myoo/M. Ostrowickiego, *Ontoelektronika*, s. 80.

wiają się czarne i białe kwadraty (o których jeszcze będzie mowa), kojarzące się z awangardowymi pracami plastycznymi okresu międzywojnia. Program ma charakter dynamiczny, stanowi bowiem istotny punkt odwołań i odniesień dla działań artystycznych, jest indywidualnie przetwarzany. Członkowie grupy pozostają mu wierni, nawet wtedy, gdy wypowiadają się w formie analogowego tomiku poetyckiego. Istotne założenia sformułowane zostały w przywołanym już *Manifestie Poezji cybernetycznej 1.1*, składającym się z czterech wyraźnie oznaczonych graficznie części w kształcie prostokątów (tu również sięgnięto po zderzenie czerni i bieli – temu rozwiązaniu, wykorzystywanemu przez różne projekty, będzie poświęcone miejsce w dalszej części). Pierwsza z nich – *Projekt poezji* – informuje:

Zestawienie poezji <zrozumiałej> z <niezrozumiałą> jest niewystarczające. Aby nie uwikłać się w akademickie próby podejmowania tego tematu, proponujemy ujęcie, w którym przyrzyć się możemy dotychczasowym poetykom, a także twórcom poprzez ruch poezji cybernetycznej. [...] Zamiast widzieć w wierszu ciało – zobaczmy w nim automat. Zamiast zgodzić się na język spróbujmy się z nim nie zgodzić. Zamiast opisywać, zmieniać. Tak zwane <natchnienie> schodzi na drugi plan, a czasem znika zupełnie. Systematyczna przebudowa i destrukcja gotowej materii słownej likwiduje zarówno nawyk, jak i styl. Statystyka, teoria informacji, kolaż, montaż. Przyszły zmutowane formy.

Trzecia część przywołanego manifestu ujawnia, jak istotne w przypadku działania grupy jest zaplecze narzędziowe. Przedstawiony zostaje tu schemat urządzenia generującego szumy, odgrywające w tej koncepcji istotną rolę.

Obserwacja sposobu funkcjonowania grupy prowadzi do wniosku, że strona internetowa przejęła wiele funkcji, spełnianych kiedyś przez literacką kawiarnię. Jest ona miejscem spotkań, dyskusji, prezentacji autorskich. Staje się jednocześnie odpowiednikiem pisma zakładanego w przeszłości przez grupę literacką, chcące prezentować swoje utwory, wypełnia też miejsce po dawniejszych ulotkach, odezwach i tym podobnych drukach, w których prezentowano założenia programowe. Stosowane strategie uświadamiają, że powiązanie działań artystycznych z nowymi mediami zmieniło sposób organizacji życia literackiego i w znacznym stopniu ułatwiło twórcom dotarcie do sporej grupy odbiorców, przeniosło też życie literackie w sferę wirtualną – artyści nie wychodzą na gwarne ulice, wchodzą w gęsto zaludnioną i ruchliwą przestrzeń cybernetyczną.

Przyjęta nazwa grupy ma charakter znaczący, sugeruje powiązanie artystów z wypowiedzią o charakterze maszynowym, z językiem nieludzkim, mową zaszyfowaną w postaci dziurek lub nacięć na papierowej lub plastikowej karcie, którą mogło odczytać specjalistyczne urządzenie. Nazwa wprowadza skojarzenia z nowoczesnymi – swego czasu – formami wypowiedzi, nowatorskimi sposobami przekazywania informacji, ale wnosi również nostalgię, gdyż przywołu-

je kontekst tradycji i wspomnienie wczesnych interfejsów. Perforowana karta lub perforowana taśma były nośnikami informacji już w okresie międzywojnia, zapisywały melodię dla pozytywek i muzykę dla samogrających instrumentów, później związane były z dalekopisami (pierwszymi urządzeniami peryferyjnymi) i pierwszymi komputerami, stanowiły zapowiedź komunikacji e-mailowej. Obsługiwane przez człowieka urządzenie dziurkujące (tzw. dziurkarka), postrzegać można jako połączenie będące odpowiednikiem dzisiejszych interfejsów. Poeci ugrupowania, mianujący siebie cyborgami, wybrali nazwę uruchamiającą bogaty zestaw skojarzeń, których wspólny mianownik stanowi przynależność do obszaru technicznych nowości zmieniających sposób komunikacji, powodujących – jak to odczuwali futuryści – skurczenie się świata i wywołujących w człowieku odkrycie wspólnego krwioobiegu z maszynami. Jak pisze Monika Bakke:

Poszerzenie świata ludzkich podmiotów o innych, których do tej pory wykluczaliśmy ze swego świata, ma charakter rewolucyjny i może przynieść nieprzewidywalne w skutkach konsekwencje²⁰⁶.

Objawiają się one m.in. w tym, że członkowie Perfokarty nazywają siebie poetami cyborgami, także ich artystyczne wypowiedzi oraz manifesty uświadamiają, że reprezentują pogląd, iż nadszedł czas kresu tworzenia jedynie ludzkiego podmiotu²⁰⁷. Podkreślanie obecności w sobie cząstki pozaczłowieczej jest manifestacją, jak to określił Emmanuel Levinas, „niehumanistycznego charakteru istnienia”; towarzyszy mu sytuacja „w której Ja znajduje swoją świadomość poza sobą”²⁰⁸. Cyborgiczną tożsamość poetów następująco scharakteryzował Pisarski:

Poezja cybernetyczna nie jest dziełem komputerów, nie jest dziełem robotów – jest twórczością cyborgów: autorów opierających swoją działalność na protezie, jaką jest w tym przypadku komputer, komunikujące się z nim języki oprogramowania, interfejs, jego ograniczenia i przyzwolenia. Historia cybertekstu, zwłaszcza jego skrajnej odmiany: „produkowanych przez komputer fabuł”, wyraźnie pokazuje ową cyborgiczną naturę; człowiek chcąc nie chcąc poprawi maszynę tam, gdzie uzna to za właściwe, bardziej „poetyckie”, bardziej „artystyczne”²⁰⁹.

Konsekwencją odnalezienia świadomości poza sobą jest odnalezienie literatury/sztuki poza nimi.

Przywoływanie bytów cyborgicznych wprowadza kontekst refleksji biotechnologicznej, przez ten pryzmat należy spojrzeć na artystyczne dokonania grupy

²⁰⁶ M. Bakke, *Nieantropocentryczna tożsamość?*, [w:] *Media, ciało, pamięć – o współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nieradzka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 49.

²⁰⁷ Tego rodzaju przekonanie jest elementem posthumanistycznej świadomości, por: M. Bakke, *Nieantropocentryczna tożsamość...*, dz. cyt., s. 45.

²⁰⁸ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarżka, Warszawa 1998, s. 304.

²⁰⁹ Perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej.html [dostęp: 1.07.2013].

podejmującej się wyznaczenia nowego porządku historii²¹⁰, w którym aprobante postawa wobec cyborga staje się punktem zwrotnym, nawiązującym do tradycji Wienerowskiej utopii. Postawa poetów-programistów przypomina dążenia Wienera i Claude Elwooda Shannona do zdefiniowania na nowo człowieka i społeczeństwa poprzez rezultaty rewolucji matematyczno-cybernetyczno-informatycznej. Cyborg i wiersz powiązany z maszyną (tekst maszynowy), idea cybertekstu, będącego „maszyną do wytwarzania wielokrotnych wypowiedzi”²¹¹ otwierają przestrzeń, w której sytuują się liczne metafory medialne. Maszyna i cyborg są elementami dopełniającymi metafory cielesności. Zdaniem Agnieszki Ogonowskiej, figury te należy traktować jako symboliczne wyobrażenie człowieka ery społeczeństwa przedindustrialnego i przemysłowego²¹². Stanowią one analogon człowieka, są jego imitacją i sobowtórem²¹³, w końcu zastępują go, mogą nawet przejąć rolę poety i artysty. Równocześnie uruchomione zostają mechanizmy typowe dla masowej produkcji, mechaniczności „seryjności i powtarzalności oraz relacje równoważności i nieodwracalności, które triumfują odtąd nad swoistą *unikatowością*”²¹⁴. Wskazane procesy uświadamiają, że przyjęcie przez człowieka innego ma wiele konsekwencji.

Perfokarta proponuje szczególną formę rezygnacji z literackiego i kulturowego kanonu. Zmienia on swój kształt, staje się punktem wyjścia dla multimedialnych adaptacji i wariacji. Projekty cyborgów są lekturą wymuszającą na odbiorcy odnalezienie swojego semu, na tym – zdaniem Pisarskiego – polega „zwycięstwo ich czytelnika”²¹⁵. Dopiero odszukanie jakiegoś nośnika znaczenia w rytmie zmian i zakłóceń powoduje odbiór wyższego rzędu. Na przestrzeni lat istnienia grupy dostrzec można zmianę nastawienia jej członków do własnych manifestów programowych dowodzącą wchodzenia w wiek bardziej dojrzały. Początki ugrupowania wiązały się z odczuciem konieczności wyjaśnienia podstawowych założeń, dojrzałość przynosi autorefleksje na temat działalności programotwórczej. O zmianie strategii tak wypowiada się Bromboszcz:

Manifest 1.1 był czymś w rodzaju sojuszu, zaznaczenia swojego istnienia, otwarcia drogi, otworzenia możliwości na kooperację, wspólne granie, pisanie itp. *Manifest 2.0* to samoświadomość swojego położenia, tak jak ono wygląda dzisiaj. Nie widzę potrzeby pisania kolejnych manifestów. [...] Po *Manifestie 1.1* słyszałem od kolegów z grupy, że musimy oddzia-

²¹⁰ Taką rangę biotechnologicznym wizjom przypisuje Francis Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2004, s. 26-27.

²¹¹ Por. E.J. Aarseth, *Cybertekst...*, dz. cyt.

²¹² A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010, s. 80.

²¹³ Tamże, s. 81.

²¹⁴ Tamże, s. 81.

²¹⁵ Por. M. Pisarski, *Poezja pod prądem...*, dz. cyt.

ływać i poszerzać krąg odbiorców, tak, by poezja cybernetyczna stała się czymś popularnym. Nie mogłem nigdy zrozumieć tego głodu popularności. Jeśli chodzi o projekt Perfokarta wybieram strategię żółwia²¹⁶.

Perfokarta istnieje 8 lat – to sporo czasu jak na związek scementowany sztuką cyfrową, którego podstawową ideę stanowi transcendencja prowadząca do innego, pozwalającego człowiekowi odnaleźć świadomość poza sobą. Zarówno zarzucone obecnie programy, wywiady, jak i same projekty Perfokarty ujawniają żywą refleksję metaartystyczną, typową dla postawy awangardowej, aprobującej nowoczesne osiągnięcia techniczne, stosującej bufonadową strategię skrywającą głęboki namysł nad współczesnością.

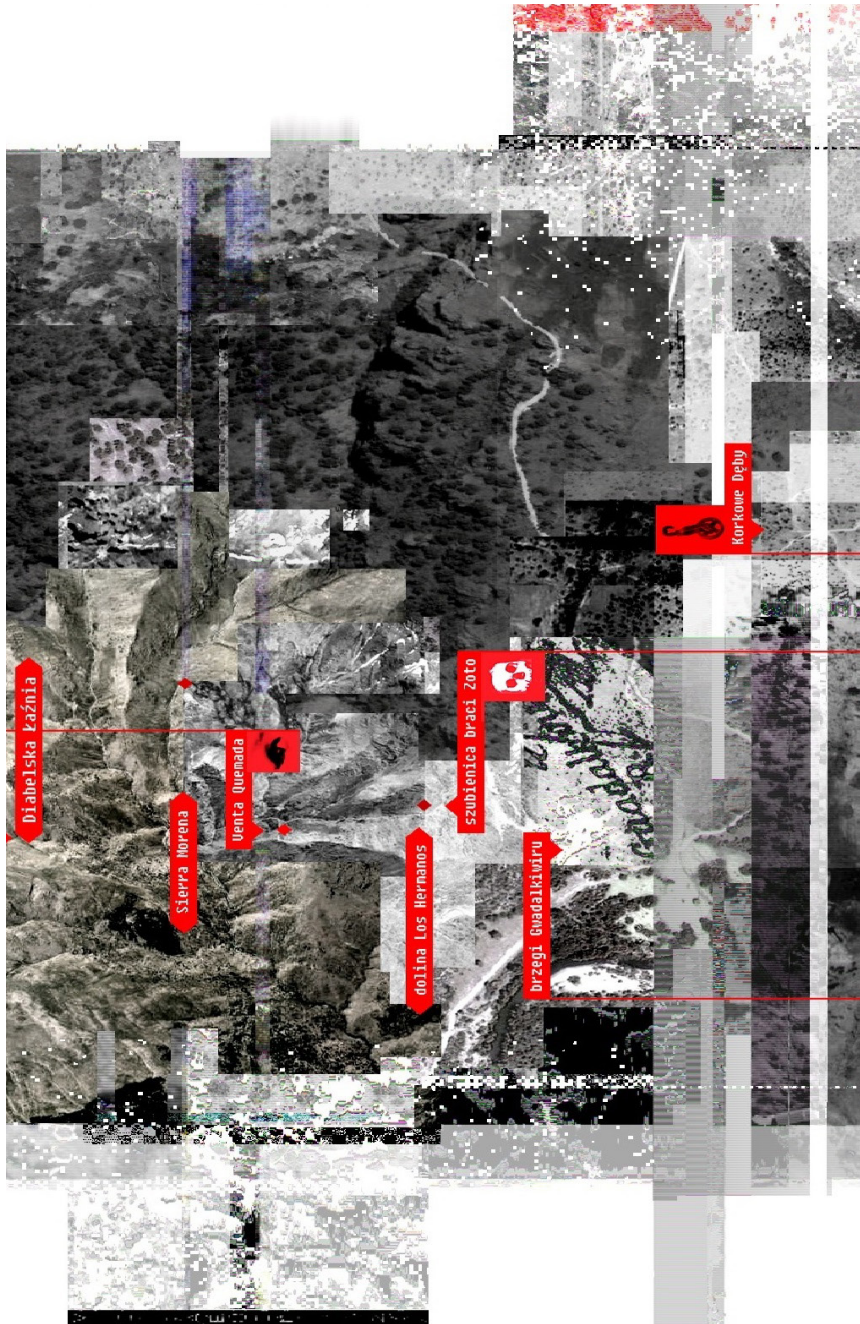


Zagadnienia: mapowanie jako próba opanowania środowiska zmediatyzowanego, odbiór nieliniowy, interfejsy literackie, instrukcja obsługi dzieła hipertekstowego, ilustracja cybergotycka, remiks i samplowanie jako sposób tworzenia, matrix – symboliczne znaczenia, spór geometrii fraktalnej z geometrią euklidesową, sieć, labirynt, płatawisko, kalejdoskop, koronka, palimpsest, pętla jako elementy kompozycyjne analogowego dzieła literackiego przełożonego na język sieci, dialog między chaosem i ładem.

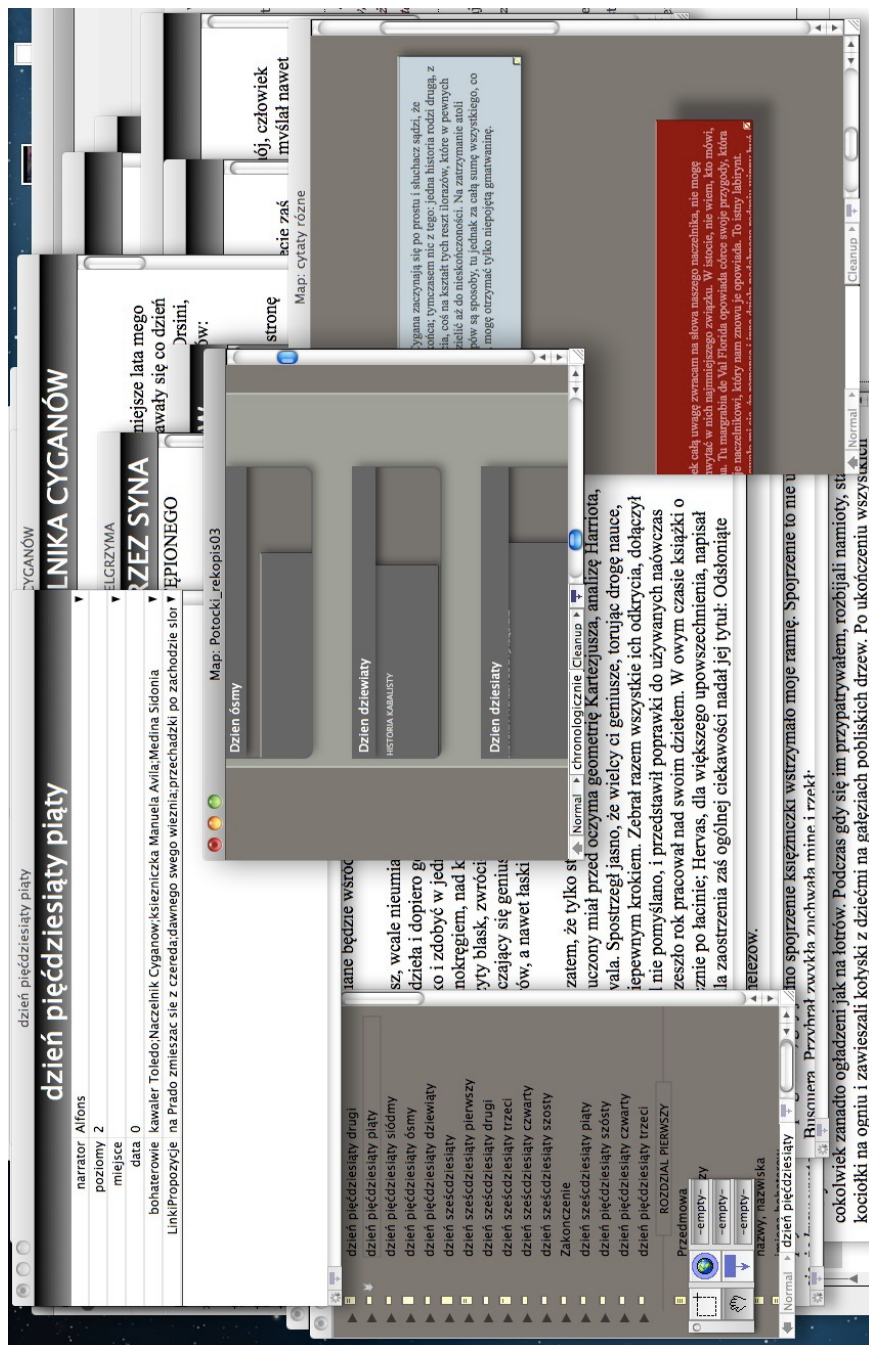
²¹⁶ *Poddaję się dryfowi. Z Romanem Bromboszczem rozmawiała Urszula Pawlicka*, <http://nie-doczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem> [dostęp: 20.07.2013].



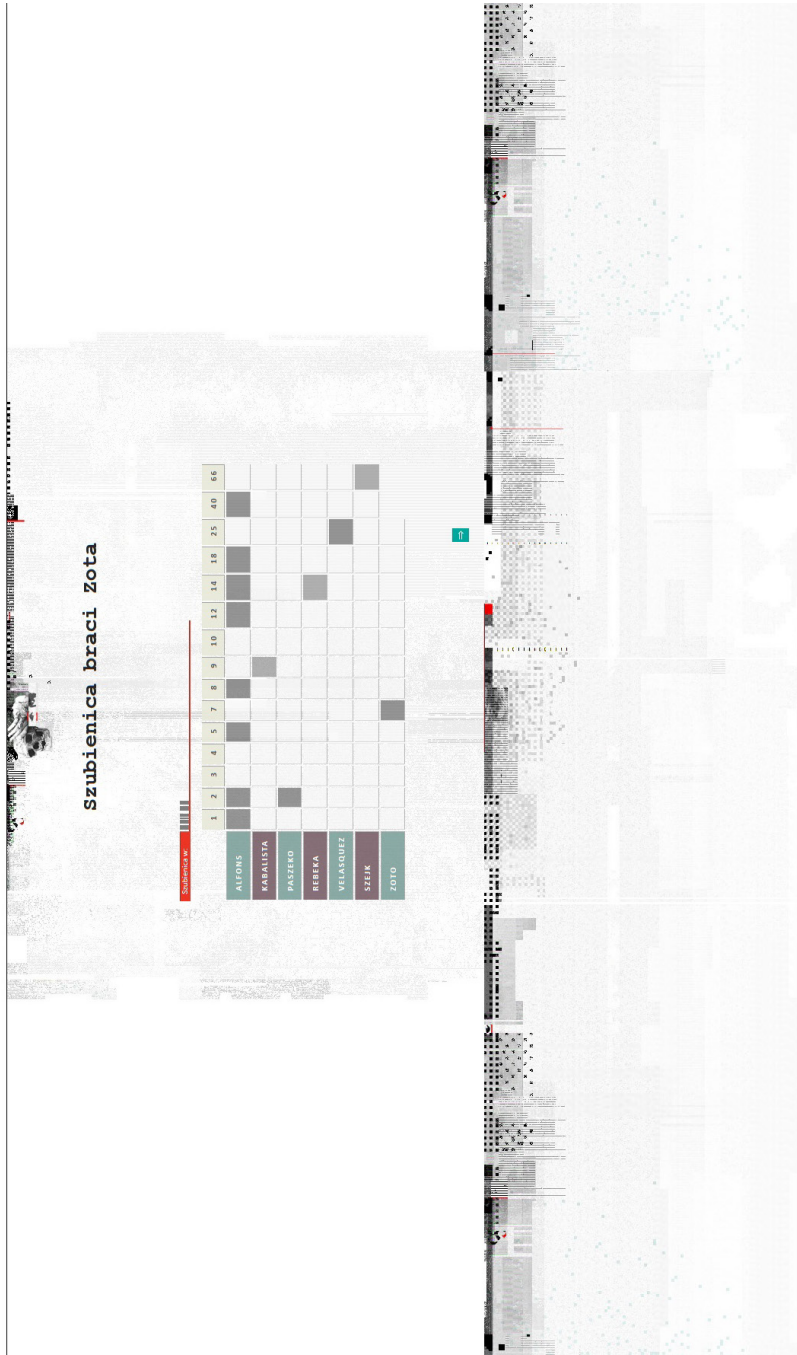
Tłumacz może być się bez słownika – ale nie może poruszać się bez mapy. Tak przedstawia się mapa *Hegiroskopu* (źródło: techsty.art.pl, dostęp: 27.11.2013)



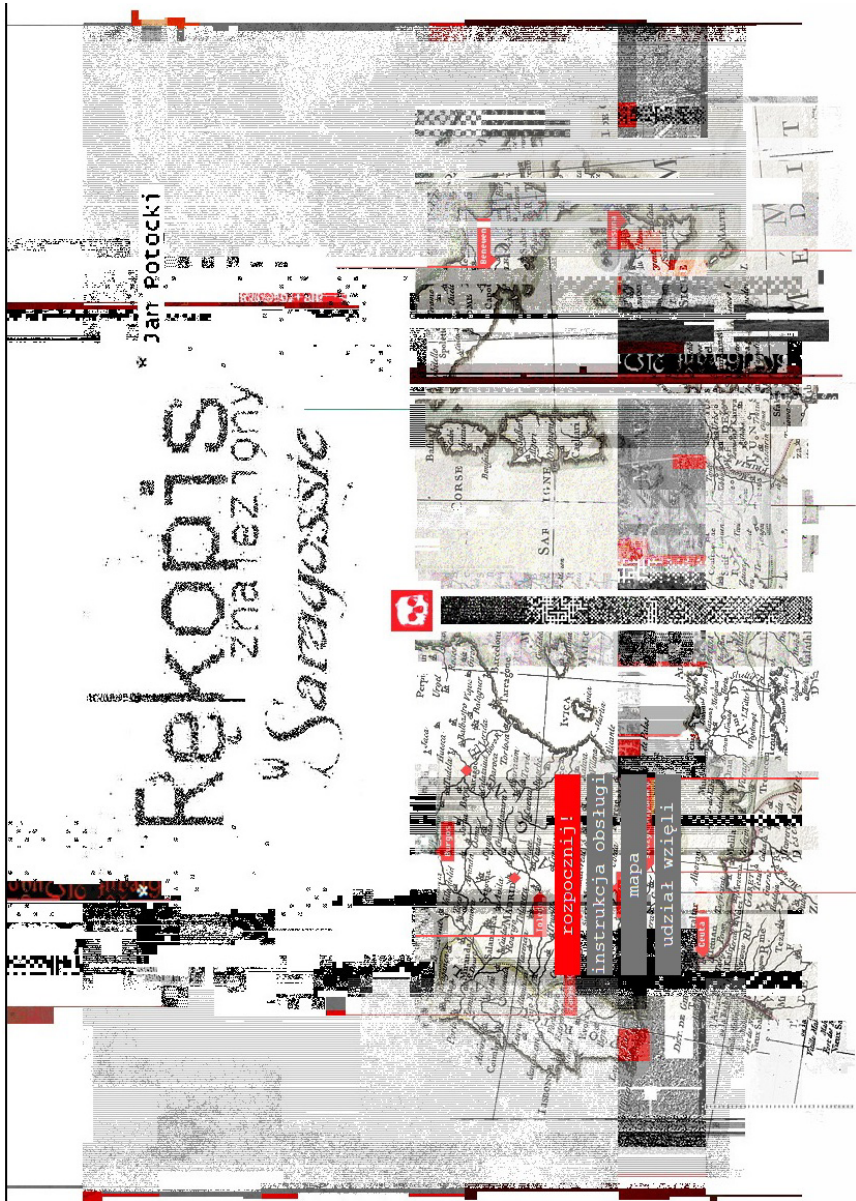
Również *Rękopis znaleziony w Saragossie* wymagał oznaczeń, które stały się wskazówkami dla twórcy i jego hipertekstowej adaptacji



Pulpit na ekranie



Dokąd można zawędrować spod szubienicy?



Samplingowa ilustracja („okładka” wersji cyfrowej)

August 27, 2014, 9:26 am



1. **NUB-z-NUB-a-NUB-c-NUB-z-NUB-e-a**

obiekty.....
 video art.....
 manifesty.....

2. **NUB-z-NI** live: foto / video.....
 personal / historia.....

3. **NUB-z-NUB-a-NUB-E-SOHa-NUB-d-NUB-c-NUB-w-NUB-a-NUB-a**

4. **NUB-z-NUB-a-NUB** Napisz do nas
 Newsletter

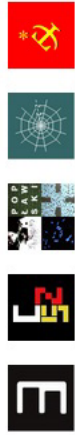
5. **NUB-z-NUB-a-NUB-E-SOHa-NUB-d-NUB-c-NUB-w-NUB-a**

6. **NUB-a-NUB** **NUB-z-NUB-a-NUB-E-SOHa-NUB-dF**

7. **NUB-d-NUB-c-NUB-w-NUB-a-NI**

audio.....
 galerie / druki.....
 teoria.....
 Mały Słownik Cybernetyczny - wybór haseł.....
 ..: an.to.lo.gi.a. no. 1.....
 ..: an.to.lo.gi.a. no. 2.....
 linki.....

languages / języki

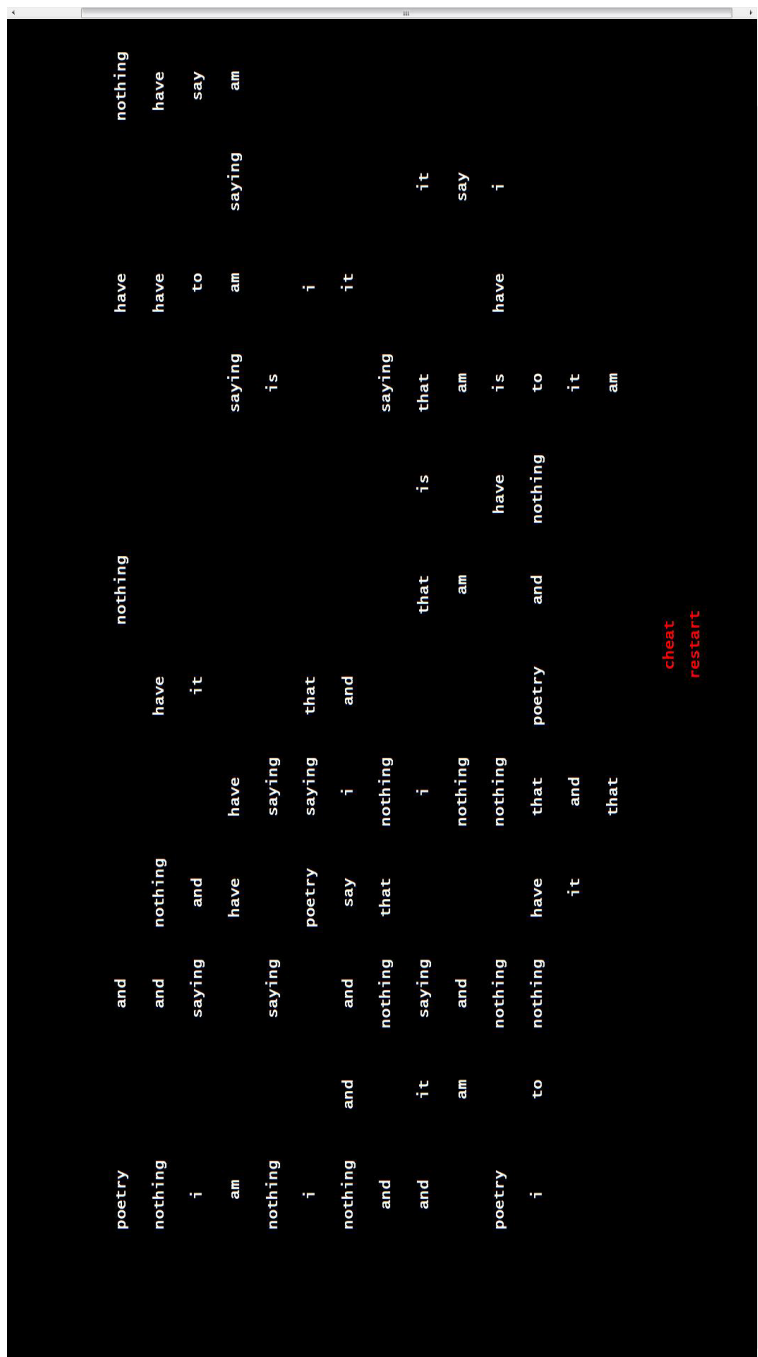


Jesteś 30249 gościem na stronie.
 Strona zaktualizowana: 01.05.2014.

Strona Perfokarty pełna celowych zakłóceń



Ekran – symbol dramatycznych zdarzeń



Migoczący tekst, niczym gwiazdy na nocnym niebie

III. Tygrys w cyfrowej dżungli

Multimedialna adaptacja wierszy Tytusa Czyżewskiego, przygotowana przez Podgórnego (opracowanie, grafika oraz programowanie) i Urszulę Pawlicką (opracowanie)²¹⁷, wyraźnie bazuje na tradycji uwolnienia przez międzywojennego poetę słów z kotwicy logicznie zbudowanego zdania, opartego na uporządkowanej składni²¹⁸, ponadto przywołuje techniki montażu filmowego²¹⁹, którymi był on zafascynowany, bazuje na „maszynowych zainteresowaniach” twórcy ukazującego ciało jako urządzenie mechaniczne i nawiązuje poprzez barwną kompozycję do obrazów utrzymanych w konwencji formistycznej. Dla niektórych wierszy autora tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* inspiracją stały się rozwiązania spopularyzowane przez Guillaume’a Apollinaire’a²²⁰, również w cyfrowych projektach można odnaleźć tradycje kaligramów.

Podgórni i Pawlicka wybrali do adaptacji teksty autora, który u progu XX wieku zapisał w swych utworach fascynację osiągnięciami technicznymi i katastroficzny niepokój, wyrastający z ekspresjonistycznej wrażliwości. To właśnie odnotowane przez Helenę Zaworską niezwykle połączenie katastrofizmu z optymizmem, pasterskiej sielanki z apokaliptyczną wizją przyszłości²²¹ sprawiło, że Czyżewski oparł się upływowi czasu. Dodać należy jeszcze wspomnianą już fascynację techniką filmową i kinem, medium, które wywarło ogromny wpływ na kulturę XX wieku – ona także zdecydowała o nowoczesnym duchu jego spuścizny. Wymienione cechy twórczości wielomedialnego artysty, tworzącego tradycje polskiego malarstwa nowoczesnego, okazały się interesujące i inspirujące dla artystów/translatorów cybernetycznych.

²¹⁷ Umieszczone na: www.ha.art.pl/czyzewski/oczy-tygrysa.html [dostęp: 11.05.2013].

²¹⁸ Na innowacyjność tych zabiegów dekompozycyjnych wskazała M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 45.

²¹⁹ W efekcie pojawia się narracja quasi-filmowa.

²²⁰ Np. pochodzący z tego zbioru wiersz *Oko tygrysa* wzorowany jest na *Les fenestres* G. Apollinaire’a, por. A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 87.

²²¹ H. Zaworska, *Formizm – Tytus Czyżewski*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1 – *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 347.

Niewątpliwie wpływ na nowoczesny charakter jego dorobku miała intermedialna wyobraźnia, dzięki której wypowiadał się jako pisarz, malarz, twórca programów i manifestów artystycznych oraz zaistniał jako tłumacz kaligramów Apollinaire'a – eksponujących zmysłowość, przedstawiających świat pełen dźwięków, kolorów, smaków i uczuć prawdziwych i wykreowanych²²². Dla międzywojennego twórcy istotny był aspekt wizualny sztuki, podjęte w tym zakresie eksperymenty zaowocowały wprowadzeniem wrażeń wzrokowych w nowe obszary²²³. Poeta, antycypujący przekształcenia formy literatury, tworzył wiersze analogowe spierające się z tradycyjnym zapisem, mogące dzięki swemu prekursorskiemu potencjałowi spotkać się z maszynami kruszącymi słowo²²⁴, jednocześnie bazującymi na ich strukturze i poddającymi próbie ich pierwotne uporządkowanie, naruszającymi ich ontologiczne granice.

Poetyka Czyżewskiego, dziś jeszcze jawiąca się jako bardzo nowoczesna, zasilana była wieloma awangardowymi wpływami. Analizując formę jego utworów, Piotr Rypson wskazał oddziaływanie rosyjskiego i włoskiego futuryzmu, formizmu, ekspresjonizmu, kubistycznej optyki, symultanizmu i rodzimego folkloru²²⁵. Potencjalna dostępność/bliskość (w zakresie poetyki) – i co za tym idzie: łatwość przełożenia wiersza na język multimedialny – wynikała z realizacji postulatów artystycznego programu jego autora, dla którego istotna była idea nierozdzielania środków wyrazu, stanowiąca zdaniem Higginsa istotę wczesnej intermedialności²²⁶ – czyli dadaizmu, futuryzmu, surrealizmu. Stosowane przez twórcę *Zielonego oka. Elektrycznych wizji* gry słowne i graficzne, zbliżające się do filmowego scenariusza²²⁷, plastyczne uporządkowanie wykreowanej przestrzeni, kreślące obrazowe wydarzenia, a także plastyczna architektonika tomików sprzyjały wprowadzeniu wierszy w obręb cyfrowej obróbki oraz w konwencję komputerowej gry i zabawy. Bardzo czytelny w całym projekcie Podgórnego potencjał zabawy przypomina strategię aktywności ruchów awangardowych z okresu dwudziestolecia i odwołuje się do popularnych w początku XX wieku prób wprowadzenia części literatury (np. poezji wizualnej) w kontekst bez troskiej zabawy, gry i bufonady²²⁸. Utwory

²²² W taki sposób właściwości kaligramów określił P. Rypson, *Obraz słowa, historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 285.

²²³ Podkreślił to L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, [w:] tegoż, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, Warszawa 1960, s. 105.

²²⁴ Na temat ich specyfiki wypowiada się W. Chyła, *Kruszenie słowa przez maszyny tekstualne*, [w:] tenże, *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań 2008, s. 63-78.

²²⁵ Por. P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa 2000, s. 18.

²²⁶ Por. D. Higgins, *Intermedia*, tłum. M. i T. Zielińscy, [w:] *Intermedia i inne eseje*, Warszawa 1985, s. 18.

²²⁷ Zwróciła na to uwagę B. Śniecikowska, *Słowo obraz...*, dz. cyt., s. 47.

²²⁸ P. Rypson odnotował, że w tym zakresie XX wiek odwoływał się do tradycji zainicjowanych

Czyżewskiego, które można określić jako tekstowo-wizualne, podpowiadają zasady ich przeniesienia w środowisko cyfrowe. Stosowana przez niego strategia remediacji, polegająca na wyzyskaniu efektów wynikających z wpływania na siebie różnych mediów, była antycypacją współczesnych praktyk artystycznych łączących przekaz językowy z informacją wizualną.

Dokonania artystyczne Czyżewskiego uświadamiają, jak istotne były dla niego wizualne walory poezji, potwierdzają to m.in. utwory, na które zwróciła uwagę Maryla Hopfinger: *Poznanie* (1920), *Mechaniczny ogród*, *Plomień i studnia*, *Hymn do maszyny mojego ciała* (1922), *Hamlet w piwnicy* (1936). Według niej „obok nielicznych motywów rysunkowych, rozróżniał kształt, krój i wielkość czcionek, słów i wersów, komponował z nich dynamiczne układy przestrzenne”²²⁹. Jego poezja, zdaniem Leona Chwistka, stała się impulsem wrażeń wzrokowych²³⁰, a kolejne tomiki – będące efektem połączenia wyobraźni poetyckiej i malarskiej – były swoistymi propozycjami artystycznymi przełamującymi konwencję tradycyjnej książki. Inspiracje futurystyczne, dadaistyczne, formistyczne, kubistyczne, surrealistyczne, zainteresowania sztuką ludową i nowościami technicznymi, udział w formułowaniu programu polskiej sztuki nowoczesnej, kontakt z europejskimi nurtami eksperymentatorskimi – wszystko to sprawiło, że Czyżewski usytuował się wśród czołowych twórców awangardowych XX wieku. Część jego tekstów wyraźnie zapowiadała pojawienie się zjawisk liberackich i wyłonienie się obszaru technokultury, których rozkwit przypadł na początki XXI wieku. W tym kontekście można powtórzyć stwierdzenie Marty Wyki, że dwudziestolecie działa jak papierek lakmusowy wywołujący nowe języki opierające się na naśladownictwie, powtórzeniu i cytacie²³¹.

Międzywojenny poeta zwracał także uwagę na warstwę brzmieniową tekstów, eksperymenty w tym zakresie były typowe dla czasów „gorączki awangardowej”, stawały się znakiem nowoczesności. Przed wybuchem międzywojennych zjawisk awangardowych pisarze nie przywiązywali aż tak wielkiej wagi do brzmieniowości połączonej z obrazowością słowa, „[...] nigdy nie obarczano brzmienia i obrotu słowa podobnym zadaniowym багаżem”²³². Momentem zwrotnym stają się

w XIX stuleciu, w którym poezja wizualna traktowana była jeszcze jako ciekawostka, dla której przeznaczano medium i miejsce nienobilitujące – np. gazety i druki rozrywkowe, por. P. Rypson, *Piramidy słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 150.

²²⁹ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 122.

²³⁰ Por. L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys...*, dz. cyt., s. 105.

²³¹ M. Wyka, *Dwudziestolecie jako prolegomena (zapowiedź) nowoczesności*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycie, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010, s. 19.

²³² B. Śniecikowska, *Audialność i wizualność sztuki słowa – o współczesnych „powrotach awangardy”*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 472. Szerzej na temat tych zjawisk pisałam w pracach: G. Pietruszewska-Kobiela, *Reklamowe wypowiedzi awangardy*

międzywojenne eksperymenty, dzięki którym – jak dowodzi Rypson – pojawił się wiersz konkretny, nowoczesna poezja wizualna, dźwiękowa, książka-dzieło, *performance poetry*, rozbudziła się świadomość obrazowości pisma i dźwiękowych możliwości języka, słowo zostało na nowo ujrzone i usłyszane²³³.

Sięgnięcie przez Podgórnego do tekstów Czyżewskiego i odświeżenie konwencji formistycznej potwierdza sformułowaną w 1927 roku opinię Konrada Winklera, dowodzącego, że formizm jest arcyważnym, bo stylotwórczym ruchem artystycznym²³⁴. Widać, że Czyżewskiego i Pogórnego łączy swoista aktywność „genu nowoczesności”, podobny typ wrażliwości artystycznej, nakłaniający do patrzenia na świat przez pryzmat nowości technicznych (zmieniających sposób życia) i tworzenia artystycznych kreacji przy pomocy najnowocześniejszych mediów. Spaja ich również podobna tożsamość człowieka nowoczesnego, otwartego na nowe doświadczenia, świadomego wpływu techniki na wyobraźnię, identyfikacja z najnowszymi osiągnięciami technicznymi nakłaniającymi do podejmowania eksperymentów i działań sprawdzających możliwości nowych mediów. Jak pisał Zawojski:

Awangarda zawsze czerpała inspiracje z wszystkich tych obszarów, które nie będąc immanentnym składnikiem zjawisk z dziedziny sztuki – wpływały na nią, kształtując jej oblicze, tworząc nowe formy wyrazu, odwołując się zwłaszcza do zdobyczy techniki i technologii oraz nauki. Nowatorstwo, antytradycjonalizm, prekursorstwo, a przede wszystkim duch pionierstwa zawsze były czynnikami determinującymi twórcze poszukiwania artystów. Dziś pionierski duch materializuje się przede wszystkim w obrębie zjawisk wyrastających z ducha nowoczesnych technologii. W tym sensie cyberartyści realizują swego rodzaju sytuację modelową, powtarzającą się w przeszłości wraz z pojawieniem się różnych nowych mediów²³⁵.

Dlatego też okrzyk kończący wypowiedź twórców multimedialnej adaptacji („Panowie i panie, niech żyje cyfrowy instynkt”) mógłby wyjść spod pióra Czyżewskiego, gdyby żył on w cyfrowej, a nie tylko elektryczno-maszynowej rzeczywistości skłaniającej go do hasła: „Niech żyje elektryczny instynkt”²³⁶.

W dwudziestoleciu artyści odwoływali się do potencjału elektryczności, szybkości samochodów, podziwiali zdobywające niebo aeroplany, w związku z przekazywaniem informacji przez telegraf i telefon doświadczali skutków „skurczenia się świata”, byli zafascynowani możliwościami kreacji, które dawała technika filmowa

artystycznej XX wieku, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 141-150; G. Pietruszewska-Kobiela, *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008, s. 430-441.

²³³ Por. P. Rypson, *Obraz słowa, historia poezji wizualnej*, Warszawa 1983, s. 7-41, 300.

²³⁴ Por. K. Winkler, *Formiści polscy*, Warszawa 1927, s. 19.

²³⁵ P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 139.

²³⁶ T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wyb. H. Zaworska, Wrocław 1977, s. 15.

i fotograficzna. Stara awangarda dysponowała magazynem motywów i rekwizytów powiązanych z odczuwanym skokiem cywilizacyjnym. Nowa awangarda zaś, zdaniem Lwa Manovicha, to *software*, czyli wszelkie oprogramowanie, zbiór poleceń kierowanych do komputera, sterujących jego działaniem, artyści posługujący się technikami komputerowymi, korzystający ze swobodnego dostępu do mediów, analizujący ich możliwości i manipulujący osiągniętymi efektami²³⁷. Tak zobrażowana przemiana otoczenia artystów uświadamia, że wymianie poddane zostały środki, mogące być wyposażeniem artystycznej pracowni, pojawiły się rozwiązania znacznie poszerzające skalę technicznych możliwości twórcy. Nowe uwarunkowania spowodowały, że w adaptacji cyfrowej do głosu doszedł znamieny dla poezji cybernetycznej duch losowości, sprawiający, że – według Podgórnego – kierunek lektury wydaje się mało istotny. Tego rodzaju rozwiązanie jest typowe dla projektów twórców Perfokarty proponujących odbiorcy/widzoucześnieściowi penetrację obszaru, w którym usytuowany zostaje tekst, obiekt graficzny lub dźwiękowy.

Czyżewski i Podgórní to artyści poszukujący inspiracji i środków wyrazu wśród nowości technicznych, kuszących wciąż jeszcze nierozpoznanymi możliwościami, pozwalającymi na przełamanie różnych ograniczeń, oferującymi nowy sposób kreowania, widzenia i słyszenia świata. Prowokacyjne stwierdzenie Bruno Jasińskiego: „tehnika jest tak samo sztuką jak malarstwo, żeżba i architektura”²³⁸ stanowi dla ich działań wspólny mianownik, zasilający wyobraźnię i pozwalający na przedstawienie wymiarów twórczej imaginacji. Łączy ich także odwoływanie się do tradycji ludowych. Te inspiracje Czyżewskiego zaowocowały m.in. *Pastoralkami*, eksponującymi ludowy rodowód poprzez glosolalię i liczne onomatopeje, uwidaczniają się one również w naiwnej stylizacji niektórych jego obrazów. Natomiast Podgórní wydał w wydawnictwie *wgraa* (wraz z Leszkiem Onakiem) tomik „cyberludowego jarmarku poezjografii”²³⁹ – bazujący na różnych formach językowych, gwarowych i netspikowych; kreując w ten sposób zapis typowy dla postmodernistycznego folkloru. Odnotować należy, że obaj pisarze sytuują się w obrębie ruchów awangardowych związanych z bezpośrednimi i codziennymi doświadczeniami człowieka zauważającego, że przemiany literatury łączą się z przekształceniami rzeczywistości, nowymi formami komunikacji, ze zmianami odczuwania czasu i przestrzeni²⁴⁰. Ilustracją przemian od-

²³⁷ Por. L. Manovich, *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 35-36, s. 324.

²³⁸ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wybór H. Zaworska, wstęp i komentarz Z. Jarośniński, Wrocław 1978, s. 5, zachowano zapis oryginalny.

²³⁹ <http://cichynabiau.blog.spot.com> [dostęp: 12.12.2012].

²⁴⁰ Uwrażliwienie na te przemiany przynosi istotne przekształcenia form wypowiedzi, wskazuje na to A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)*, Warszawa 2007.

czuć czasowo-przestrzennych stają się działania polegające na cięciu i zestawianiu²⁴¹. Formistyczna szkoła widzenia rzeczywistości, jak i sposób kreacji świata przyjęte w adaptacji Podgórnego uświadamiają, że metoda cut-up, wspierająca remiks, pozwala zapisać i utrwalić efekt „przeprogramowania rzeczywistości”²⁴² i zaobserwować doświadczenia zaburzeń/zmian relacji czasowo-przestrzennych. W *Pogrzebie romantyzmu* Czyżewski pisał:

Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową, odrębną formę, podatną na ludzi współczesnych, łaknących, nerwowych, syntetycznych wzruszeń. Skojarzenia myślowe będą rzadkie, niespodziewane i nieprzewidziane – forma barwna – wiersz jak najbardziej wolny – kontrasty myślowe jak najbardziej oddalone²⁴³.

W tym zakresie odczuwalne jest, że poezja cybernetyczna może być postrzegana jako efekt ewolucji międzywojennego wiersza typograficznego, kolażowego, formistycznego, tworzonego przez poetów odkrywających w sobie istnienie „potencjału maszynowego”, a więc przekraczających granice somatyczności, wyzwalających procesy zapowiadające nadejście czasów „naturalizacji awangardy”²⁴⁴ i ery artystów cyborgicznych²⁴⁵, usuwających siebie w cień, eksponujących rolę maszyny w procesie twórczym²⁴⁶.

Maszyna determinuje proces tworzenia i określa sposób odbioru, co uświadamiają poetyckie teksty Czyżewskiego, np. *Hymn do maszyny mojego ciała*, w którym – jak wskazała Beata Śniecikowska – maszyna określa plastyczną organizację strony, na której zapisana została poetycka kompozycja²⁴⁷. Również rozwiązania formalne stosowane w obrębie literatury cybernetycznej dowodzą wniknięcia w obszar dyskursu sztuki refleksji powiązanych z najnowszą technologią. W tych artystycznych koncepcjach istotną rolę odgrywają

²⁴¹ Por. R. Ilicki, *Bóg cyborgów...*, dz. cyt., s. 73.

²⁴² Tamże, s. 73.

²⁴³ T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu – uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu*, [w:] *Antologia polskiego...*, dz. cyt., s. 14.

²⁴⁴ Zjawisko to zostało scharakteryzowane przez P. Zawojskiego, według którego ekspansja mediów cyfrowych spowodowała, iż obecność sztuki awangardowej i jej powszechność stały się zjawiskami naturalnymi, dzięki temu ruchy awangardowe nie są obecnie zjawiskiem marginalnym ani też sensoryjną ciekawostką.

²⁴⁵ Cyborgiczne praktyki poetyckie omawia artykuł: G. Pietruszewska-Kobiela, *Poezja cybernetyczna – rozpoznawanie zjawiska (na przykładzie projektów Perfokarty)*, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury, 2011, nr XII, s. 75-86.

²⁴⁶ S. Kopyt tak wypowiedział się o tomie Ł. Podgórnego *nocne pętle*, Kraków 2010: „Łukasz Podgórni osoba fizyczna sygnująca zbiór tekstów (poetyckich?) wygenerowanych przez wadliwie działające oprogramowanie pozbawione osobowości prawnej” (notatka na okładce tomiku).

²⁴⁷ Por. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz...*, dz. cyt., s. 43.

figury mechanotroficzne, rozwiązanie formalne kształtujące malarstwo i rzeźbę XX wieku²⁴⁸.

Obu artystów łączy także dążenie do zachowania autonomii, co stanowiło ważny postulat awangardowych programów międzywojennych, propagujących niezależność literatury i sztuki od programów politycznych²⁴⁹. Wśród podobieństw nie sposób pominąć wspomnianych już skłonności do eksperymentów o charakterze typograficznym, mających rozbić tradycyjny układ strukturalny utworu, zdynamizować wypowiedź, wprowadzić do literatury rytm architektoniczny²⁵⁰. Zainteresowanie ruchem, dynamiką oraz tańcem i dźwiękiem powodowało, że Czyżewski nie przedstawiał płaskiego świata, dążył do ukazania jego wielopłaszczyznowości, co osiągał poprzez rozbitcie obrazu. W ten sposób manifestował nowy/nowoczesny sposób pojmowania rzeczywistości wizualnej²⁵¹. Multimedialna adaptacja opierająca się na zabiegach znamienych dla poezji cybernetycznej/hipertekstowej – wyznaczającej tekstowi charakterystyczną formę dzieła w ruchu – również zmierza do zobrazowania wielowymiarowości świata przedstawionego.

Podgórni, „wytwórca grafik, aplikacji, niezidentyfikowanych obiektów literackich”, „rzeźbiący w plikach audio”, „tresujący syntetyzatory mowy”²⁵² podczas występów potraktował wiersz Czyżewskiego nie jako tekst literacki, który poddany zostanie zabiegom adaptacyjnym, lecz jako *log*. Dlatego też nie spotykamy się tu z typową adaptacją dzieła literackiego, lecz z działaniami odnoszonymi się do obszaru cyfrowego/informatycznego. We wprowadzeniu do cyfrowego projektu Podgórni pisze: „Tekst wyjściowy jawi mi się jako log, wyciąg z bazy danych (głównie wizualnych i dźwiękowych), gromadzonych przez tytułowe tygrysy czy patrolujące swoje rewiry”. A więc punktem wyjścia dla adaptacji jest *log* wprowadzający określony kontekst – podobnie jak poddany zabiegom adaptacyjnym utwór literacki. Obszarem kontekstowym stają się międzywojenne działania twórców awangardowych oraz najnowocześniejsze projekty zakorze-

²⁴⁸ Na ten temat szerzej wypowiada się R. Bottner-Lubowski, *Figury mechanotroficzne w przestrzeni malarstwa i rzeźby XX wieku*, [w:] *Klan cyborgów. Mariaż człowieka z technologią*, red. G. Gajewska, Gniezno 2008.

²⁴⁹ Na temat tej postawy, ujawniającej się w niektórych programach międzywojennej awangardy, wypowiadał się S. Jaworski, *Co dzisiaj znaczą teksty awangardowe (Tadeusz Peiper)*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939...*, dz. cyt., s. 368.

²⁵⁰ Na te aspekty rozwiązań artystycznych stosowanych przez Czyżewskiego zwróciła uwagę M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 104.

²⁵¹ Por. J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 35. Formistyczne rozbitcie (pokawałkowanie) brył i płaszczyzn było przejawem posługiwania się na wielką skalę zabiegami deformacyjnymi, por. tamże, s. 36.

²⁵² Informacje zaczerpnięte ze strony www.ha.art.pl/wydawnictwo/autorzy/723-lukasz-podgor-ni.html [dostęp: 12.12.2012].

nione w cyberprzestrzeni, w której pojawiają się dzieła artystów wykorzystujących internet jako medium komunikacyjne, aranżujących specyficzny rodzaj interaktywności, zawiązującej się między człowiekiem i maszyną, korzystającej z potencjału mediów cyfrowych. *Log* to rodzaj dziennika, a dokładniej plik dziennika rejestrującego zdarzenia/działania, tworzony automatycznie przez program komputerowy, co sugeruje, że nie jest autorstwa międzywojennego poety, lecz stanowi wytwór inteligentnej maszyny. Tym samym utwór nie został potraktowany jako wytwór człowieka, lecz jako efekt działań nie-ludzkiego. Pomysł ten opiera się na artystycznym żarcie, dla którego intertekstem może być np. przywołany już *Hymn do maszyny mojego ciała*. Uruchomiona przez cybernetycznego poetę konwencja żartu ma charakter wielopoziomowy, bowiem wyzyskany termin uświadamia również, że – odwołując się do często stosowanej przez awangardę konwencji niepowagi, skłonności do ludyczności – Podgórni sugeruje, iż zapisał/wpisał się w tekst Czyżewskiego, czyli, że się do niego zalogował. Poeta wprowadził międzywojenny wiersz w tok narracji intermedialnej, przedstawił opowieść zrealizowaną przez komputerowy program, zastosował strategię gry i uruchomił intertekstowe odniesienia do międzywojennych awangardowych dzieł plastycznych. W ten sposób doszło do uaktywnienia intermedialności inicjowanej w międzywojniu przez różne działania twórcze²⁵³.

Analizując dorobek Czyżewskiego, Wyka, zwracająca uwagę na specyficzną terminologię występującą w *Wężu*, *Orfeuszu* i *Eurydyce* (rysunki jako stadia dynamopsychiczne, DYNAMOPSYCHO), kreację swoistego fetyszu nowoczesności (Dynamofallosa pojawiającego się jako wielka żarówka), dostrzegła prowokację podobne do tych stosowanych przez Witkacego. W związku z tym pyta: „Gdzie granica powagi, gdzie początek dowcipu?”. Podkreśla, że oddzielająca je linia demarkacyjna jest słabo widoczna i że balansowanie między biegunowymi nastrojami tworzy niezwykły klimat utworów²⁵⁴. Jak się okaże, atmosfera zabawy, klimat artystycznego żartu łatwo przechodzą z multimedialnej adaptacji w egzystencjalną zadumę, Podgórni utrzymał więc zróżnicowany charakter tekstu wyjściowego, uwzględnił występujące w tekstach Czyżewskiego zderzenie kontrastowych nastrojów.

²⁵³ Projekt odslaniający kombinacje zogniskowane wokół autorstwa, wynikające – jak w przypadku wiersza *lanuga*, *Rękopisu znalezione w Saragossie* i utworów Perfokarty – z możliwości powoływania do istnienia klonów wersji podstawowej, umożliwia „lawinowe przyrastanie” liczby twórców. Stają się nimi kolejni odbiorcy adaptacji. Indywidualnie sterowany proces odbioru *Rękopisu*... rodzi zjawisko wielości wariantów lektury tej samej powieści. Kolejne odczytania cyfrowej adaptacji wiersza Mueller powiązane są z multiplikowaniem autorów elektronicznej wersji *lanuga*. Każdy odbiorca ma również możliwość współtworzenia wersji wiersza Czyżewskiego, uzyskuje również szansę aktywnego modelowania wielu projektów prezentowanych na stronie Perfokarty.

²⁵⁴ Por. M. Wyka, *Dynamomaszyny i pastoralki. Tytus Czyżewski*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 1, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 214.

Adaptacja wiersza, eksponująca rangę programowania, dzięki któremu osiągnięte zostają różne efekty graficzne i foniczne, nawiązuje do atmosfery powiązanej z międzywojennymi eksperymentami i prowokacjami. Podgórni powtarza gest artystów dwudziestowiecznych bawiących się konwencją nowoczesności. Wpisany w multimedialną adaptację koncept ludyczny ujawnia, że autor nawiązuje do atmosfery międzywojennej bufonady. Kulturotwórczy żywioł zabawy (gry)²⁵⁵, towarzyszącej człowiekowi od początku jego istnienia, staje się siłą napędową projektu Podgórnego. To właśnie chęć zabawy powoduje, że adaptacja ujawnia swe sekrety i zastosowane w niej techniczne rozwiązania. Jej twórca zaproponował segmentową strukturę odbioru, dając możliwość swobodnego wyboru i dowolnej kolejności poznawania części projektu. Tym samym umożliwił odbiorcy tworzenie własnych konfiguracji poznawanych i uruchamianych obszarów/części.

Zabiegi adaptacyjne polegają na przekształceniu, przystosowaniu dzieła do innych funkcji, przy jednoczesnym zachowaniu podobnego modelu odbioru związanego z wersją analogową. Uruchomiona transpozycja, prowadząca do osiągnięcia interaktywności opartej na tym, że podtrzymywanie relacji z odbiorcą wymaga współdziałania *hardware* z *software*²⁵⁶, polega na przystosowaniu wiersza do wymogów i możliwości nowego medium. „Cyfrowa obróbka” utworu wprowadza go w kontekst aktywności postpoetów i sytuuje w środowisku programowania. Oczywiście staje się, że przyjęty przez Podgórnego sposób postrzegania tekstu literackiego jest efektem przynależenia do grupy poetów-cyborgów.

Istotną rolę w multimedialnej projekcji pełnią wspomniane już figury mechatrotroficzne, podkreślające rangę maszyny. Dzięki nim obraz stworzony przez tekst – jego układ/kompozycję, a także powiązane z nimi barwy oraz dopełniające dźwięki – daleki jest od naśladowania rzeczywistości fizycznej, jednocześnie nawiązuje do tradycji międzywojennej literatury zbliżającej się do plastyki²⁵⁷. Obie wersje, analogowa i cyfrowa, przedstawiają świat wykreowany dzięki uaktywnieniu „wyobraźni wyzwolonej”, uwolnionej ze schematu mimetyzmu. Czyżewski i Podgórni wyekspozowali wymiar dżungli, przestrzeni, w której znajdują się zwierzęta. W wersji papierowej i w multimedialnej adaptacji może zaistnieć permutacja, ponieważ elementy wchodzące w skład zbioru tworzącego dżunglę

²⁵⁵ Tak zabawa postrzegana jest przez J. Huizingę, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

²⁵⁶ Przyjęto rozumienie interaktywności zaproponowane przez T. Miczkę, *Rzeczywistość wirtualna jako postmodernistyczna gra. O niektórych aspektach teleobecności*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 33-34.

²⁵⁷ Rozwiązanie to jawi się jako powtórzenie artystycznej strategii stosowanej przez Czyżewskiego, który według Alicji Baluch był twórcą dwujęzycznym, łączącym poezję z malarstwem i traktującym obie te sfery twórczości jako „lustra”, por. A. Baluch, *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. XXII.

mogą być ustawiane i zestawiane ze sobą w dowolnej kolejności. Adaptacja, rozwijająca przed widzoucześnieściami różne możliwości i drogi animowania, pozwalająca tym samym na zmianę kolejności uruchamiania/odbierania obiektów, skonstruowana jest w sposób nakłaniający do mapowania hipertekstowego dzieła. Wyraźniej niż wersja papierowa podkreśla ona, że składające się na nią obiekty, ułożone i zobrazowane zgodnie z prawami podyktowanymi przez imaginację, tworzą surrealistyczną przestrzeń, w której lokalizacja jest umowna. Udźwiękowiona i barwna adaptacja wyraźniej akcentuje żywioł nadrealistycznej wyobraźni niż analogowy zapis wiersza. Jednocześnie konstrukcja obu wersji opiera się na odwołaniu do wzroku i słuchu. Idea słowografii Czyżewskiego, służącej wydobyciu przestrzenności wiersza²⁵⁸, została w projekcie Podgórnego wykorzystana do wykreowania dynamiczno-dźwiękowego zdarzenia. Stosowane przez formistycznego twórcę rozwiązania zbliżyły język literatury do języka plastyki. A urozmaicona tkanka foniczna wierszy stanowiła wstęp do rozwoju poezji wyraźnie eksponującej dźwięk. Cyfrowa adaptacja pozwoliła na rozwinięcie tych założeń i sieciową prezentację rezultatów.

Projekt Podgórnego zakłada, że odbiorca zasiadający przed komputerowym monitorem wystąpi w roli odkrywcy odsłaniającego, poprzez wędrówkę kursora, tereny aktywności. Kliknięcie sprawia, że staje się – w przewidzianym przez oprogramowanie sensie – współtwórcą projektu, może go w zaprojektowanych ramach kształtować, zmieniając kolejność uruchamianych obiektów, stosując wielokrotne powtórzenia wybranych fragmentów. Działania te są odpowiednikiem swobodnej, nieuporządkowanej lektury tekstu analogowego. Autor adaptacji pisał: „Wskazane jest zatem błędzenie i randomowe zestawianie wersów”. Brak aktywności odbiorcy sprawia, że dzieło pozostaje „martwe”, nie ma w nim ruchu, nie dobiegają z niego żadne dźwięki, jest nieruchomym obrazem, jest jak zamknięta książka czekająca na otwarcie, w tym przypadku na poruszenie, obudzenie drzemającego potencjału. Adaptacja multimedialna, podobnie jak poezja cybernetyczna, opiera się na efektach kinestetycznych i wymaga swego zaangażowania – tj. ruchu ręki widzotwórcy.

W tekście, stanowiącym komentarz do multimedialnej wersji, pojawiają się znamienne terminy: wspomniany już *log*, baza danych (którą jest w tej koncepcji zbiór wierszy Czyżewskiego), randomowe zestawienia. Ten ostatni termin, pochodzący z języka angielskiego, odnosić należy do dwóch obszarów: do właściwości projektu i do typu lektury. Random to określenie odnoszące się do czegoś przypadkowego, nieplanowanego i wyrzykowego. Wskazuje na sposób doboru tekstu, dzięki niemu budowana jest też swoista legenda dotycząca powstania utworu, chociaż tu przypadek – zważywszy na wspomniane podobieństwa i ar-

²⁵⁸ Por. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz...*, dz. cyt., s. 40.

tystyczne inspiracje – wydaje się raczej mało przypadkowy oraz zwraca uwagę na technikę odbioru: w tym zakresie przypadkowość ma niebagatelne znaczenie. Można bowiem mówić o randamowym stylu odbioru – stylu lektury związanego z fraktalną strukturą, podkreślającą fragilność adaptacji, jej niestabilność i procesualność. Tak więc randamowe zestawienia wersów to lektura tekstu łamliwego, rozpadającego się na kawałki, z których można stworzyć, współtworzyć wraz z programistą nowy układ, nowe dzieło, zbudowane z fraktali, z łatwością tworzących kolejną strukturę obrazową i dźwiękową.

Wizualne walory adaptacji przełamują układ liniowy i tym samym zmuszają odbiorcę do nieuporządkowanego śledzenia, odkrywania i odnotowywania zmian zachodzących pod wpływem ruchów kursora, do uwzględniania interakcji kolorów, relacji między kształtami. Wszystkie te cechy sprawiają, że na efekt adaptacji patrzy się w taki sposób jak na dynamiczny obraz²⁵⁹. Podgórní, tak jak Czyżewski (w swych analogowych tonikach), zaaranżował obraz i dźwięk abstrakcyjno-ilustracyjny, oddający klimat awangardowych płócien z okresu międzywojnia.

Adaptacja wyraźnie podkreśla walor montażowy i wspomniany już aspekt tworzenia maszynowego. Montaż i swoisty demontaż, układające się pętlowo i tym samym wywołujące proces, który można zakończyć jedynie wyłączeniem się z uczestnictwa i wyjściem z projektu, są efektem aktywności odbiorcy współpracującego z zaprogramowaną maszyną, wyzwalającą ruch, powodującą, że układ staje się dynamiczny i dźwiękowy. Dynamikę wpisana w adaptację wiersza Czyżewskiego, znamionną dla wielu innych projektów Perfokarty, należy potraktować jako intertekst wskazujący na międzywojenne zauroczenie maszyną. Orientacje awangardowe tego czasu (Tadeusz Peiper, futuryści i formiści) często przywoływały maszynę wyzwalającą ruch. Jak odnotowała Joanna Pollakówna, postulowano tworzenie ruchomych rzeźb, obracających się wokół swoich osi, mówiono o konieczności wprowadzenia do malarstwa „wzajemnego zgrywania poruszających się wstęg malowanych”²⁶⁰. Innowacją wprowadzoną przez Podgórnego są koła i układy kołowe, których poruszenie sprawia, że w kompozycji pojawia się ruch wirowy, taneczny (często występujący w projektach cybernetycznych). W adaptację wpisane zostają różne trajektorie ruchu – ruchy kursora prowadzonego ręką odbiorcy, ruch kół (efekt oczekiwania na wczytanie) otacza-

²⁵⁹ W ten sposób Podgórní powtórzył artystyczne założenia Czyżewskiego, traktującego literaturę i plastykę równoprawnie. B. Śniecikowska wskazuje, że autor *Elektrycznych wizji* „równolegle tworzył wysokiej próby kompozycje malarskie i znakomite teksty poetyckie, nie waloryzując silniej żadnego rodzaju przekazu. Poza tym często wplatał formy (typo)graficzne do dzieł literackich, czyniąc z tych plastycznych <barbaryzmów> istotne elementy słowno-graficznych komunikatów”, B. Śniecikowska, *Słowo – obraz...*, dz. cyt., s. 168.

²⁶⁰ J. Pollakówna, *Formiści...*, dz. cyt., s. 175.

jących część obiektów, poruszające się oko, patrzące raz w prawą, raz w lewą stronę oraz ruchy krążących barwnych brył geometrycznych, obracających się wokół oka – niczym satelity lub planety, albo drobne owady gromadzące się przy oczach dzikiego zwierzęcia, albo – jeżeli w projekcie dostrzeżemy ślady „intertekstu spiskowego”, o którym jeszcze będzie mowa – jakieś urządzenia służące do podglądania, inwigilowania. Ruchy kursora i ruchy kół są od siebie niezależne, biegną równolegle lub przecinają się²⁶¹. Dynamika multimedialnej kompozycji wzmacnia walory ludyczne, uruchamianie poszczególnych elementów wymaga bawienia się projektem, poszukiwania aktywnych obszarów, badania co się stanie, gdy zatrzyma się na nich kursor. Cały układ jawi się dzięki temu jako rodzaj mechanicznej zabawki, komputerowej gry, w której należy odkrywać aktywne pola. Krążące wokół oka kolorowe elementy, niczym owady namalowane w stylu kubistycznym, wyglądają jak rodzaj artystycznego żartu. Ale jeśli te małe elementy są kolejnym „okiem” rejestrującym zdarzenia zachodzące w świecie, podglądającym podglądającego, to wprowadzają one metaforyczną wizję wymiaru pozbawionego prywatności.

Ruchy wykonane kursorem kreślą ścieżki składające się na mapę odbioru, co uzmysławia, że adaptacja wiersza wiąże się z kreacją i wytyczaniem znamiennej przestrzenności. Jej rozpoznawanie staje się możliwe poprzez wejście i ingerencję w obszar świata przedstawionego, bez tego aktu poznanie adaptacji byłoby niemożliwe. Tak więc poznający artystyczny projekt znajduje się w sytuacji analogicznej do tej, która staje się doświadczeniem osoby uruchamiającej komputerową grę. Rozszyfrowanie adaptacji wymaga odkrywania przejść na kolejne jej poziomy, odsłaniające się poprzez wytyczenie połączeń między poszczególnymi jej elementami. Dokonane przez odbiorcę odkrycia przestrzenne prowadzą do zrozumienia założeń projektu o hipertekstowej naturze. Interaktywność umożliwia poruszanie się wewnątrz wirtualnego świata, dzięki jego właściwościom dochodzi do uruchomienia wielu wariantów i odczytań – które są znamienne dla poezji cybernetycznej, podporządkowanej algorytmowi wykorzystującemu mechanizm losowego dostępu²⁶².

Adaptacja wiersza międzywojennego poety uświadamia istnienie zjawiska typowego dla kultury multimedialnej, określonego przez Sewerynę Wysłouch jako „ruchome granice literatury”. Towarzyszą mu alternatywne ścieżki odbioru, derealizacja rzeczywistości, aktywność odbiorcy sprawiająca, że zasadne staje się pyta-

²⁶¹ Metaforyka ruchu kołowego jest wieloznaczna i nośna. Dostrzec w niej można również nawiązanie do procesu utrwalania w międzywojennej sztuce (fotografie, dzieła malarskie) obrazu w ruchu. Czytelny jest też intertekst odsyłający do Marcela Duchampa. Możliwe staje się nadto odniesienie do odkryć Galileusza zajmującego się obserwacją ruchu punktu należącego koła wewnętrznego, poruszającego się w obrębie układu kół o różnej średnicy.

²⁶² Por. techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.html [dostęp: 19.06.2013].

nie: „Kto jest twórcą dzieła?”²⁶³. Alternatywne drogi odbioru sprzyjają wzmocnieniu efektu niejednorodności, niespójności, emocjonalności²⁶⁴ i uzmysławiają, że te rozwiązania formalne stają się możliwe wskutek wprowadzenia maszyny w obręb procesu twórczego. Komputer – pierwotnie głównie maszyna obliczeniowa – dzięki oprogramowaniu i działaniom artysty, staje się uniwersalną maszyną medialną²⁶⁵, traktującą formę literackiej organizacji i ekspresji w sposób beznamiętny – jako wyjściową bazę danych. W strukturę adaptacji wkomponowany został układ pętlowy, którego podstawą jest „narracja bazodaniowa”, wykorzystująca potencjał zgromadzony w tekście bazy. Odwołuje się ona do klasyfikowania danych, sortowania, wczytywania oraz ich przeglądania. W tym przypadku komputer jest maszyną, w której zdeponowany zostaje tekst mający ulec przetworzeniu.

Zaprogramowana konieczność wejścia odbiorcy w obszar/przestrzeń/obraz/dźwięk, przedostania się do wnętrza stanowi interesujący intertekst przypominający malarsko-przestrzenne dokonania Czyżewskiego, np. *Salome – obraz wielopłaszczyznowy* (ok. 1916–1917), *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy* (ok. 1919–1920), *Krajobraz ze słońcem (obraz wielopłaszczyznowy)* (ok. 1916–1917)²⁶⁶. Zajmująca formistów strategia kształtowania wymiarów przestrzennych to również istotny element formalny adaptacji. Dążyli oni do uwydatnienia znaczenia przestrzeni jako elementu kompozycyjnego dzieła malarskiego, powołana przez nich *bas-reliefowa* perspektywa²⁶⁷ informuje o niechęci do naśladowczego kreowania świata, o przeprowadzeniu eksperymentu w zakresie tworzenia barwnej rytmiki, o kreowaniu swoistego prawa grawitacji i dynamicznych napięć. Celem było także posługiwanie się elementami formalnymi, zdolnymi do oddania psychiki współczesnego człowieka. Z pewnością ten postulat jest przez adaptację realizowany, może nie został on potraktowany tak serio jak w międzywojniu, jednak został przez Podgórnego uwzględniony, co uwidacznia się w ukształtowaniu świata przedstawionego zgodnie z poetyką chaosu i przypadku, fragmentu i nieciągłości, a więc elementów stanowiących mapę mentalną ponowoczesnego człowieka.

Cyfrową adaptację wiersza Czyżewskiego postrzegać należy jako przykład wypowiedzi artystycznej należącej do obszaru kultury ikoniczno-dźwiękowej. Za jej zapowiedź można uznać wiele międzywojennych tekstów poety, który swe tomiki – strony książek i okładki – traktował jako przestrzenie mające podlegać awangar-

²⁶³ S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 17.

²⁶⁴ Por. A. Smaga, *Formizm...*, dz. cyt., s. 77 i nast.

²⁶⁵ Na istotność tego metaforycznego przekształcenia wskazuje L. Manovich, *Język...*, dz. cyt.

²⁶⁶ Prace te zamieszczone zostały w artykule A. Smagi, *Obrazy i wiersze formistyczne Tytusa Czyżewskiego. Komparatystyka interdyscyplinarna w perspektywie odbiorczej*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia...*, dz. cyt., s. 393–394.

²⁶⁷ Szerzej na jej temat wypowiada się K. Winkler, *Formiści...*, dz. cyt., s. 11–12.

dowemu desingowi, który stał się również istotny dla multimedialnej adaptacji, co ujawnia jej urozmaiconą stronę graficzną i zróżnicowaną kolorystyką. Awangardowy tekst osadzony w obszarze oprogramowania przekształcił się w reprezentację numeryczną, został pokazany w innej formie dzięki cyfrowym zabiegom, opartym na modularności, eksponującej fraktalną strukturę wyjściowego tekstu. Wizualne elementy adaptacji są jej istotnym elementem strukturalnym, odwołującym się do zmysłu wzroku (eksponującym rangę oka, uruchamiającym złożoną grę tym „rekwizytem”) i słuchu. Wyeksponowanie dwóch zmysłów uświadamia istnienie świata, w którym panują napięcie i niepokój, dlatego wzrok i słuch muszą być wyostrzone. Stan ten jest spowodowany tym, że góruje nad nim groźny tygrys. Ruchomość elementów wykreowanego świata eksponuje zamysł kinetyczny, znamieny dla sztuk wizualnych. Przełamanie linearności, uwolnienie się od prymatu tradycyjnego tekstu i uruchomienie naporu kinetycznego to podstawowe wyznaczniki strategii znamiennej dla sztuki intermedialnej²⁶⁸.

Przetworzenie wiersza opiera się na mechanizmie cyborgizacji, przedstawia nieantropocentryczną wizję świata, w którym dominuje nie-ludzkie i post-zwierzęce, mogące być rezultatem osiągnięć biotechniki. Komputerowa wersja wiersza wyeksponowała graficznie poruszającą się gałąź oczną, dokładniej: przekrwione oko. Funkcjonuje ono poza bytem, którego powinno być częścią. W ten sposób podkreśla się nadzwyczajną rangę wzroku, uzmysłowione zostaje zachodzenie procesów udoskonalających i modyfikujących organizm, wzbogacających i potęgujących jego możliwości, co najczęściej kojarzy się obecnie z upowszechniającymi się procesami protetyzacji. Okocentryzm wsparty zostaje wprowadzeniem wizualnej protetyki, maszyny widzenia. Widzenie maszynowe, czyli elementy sugerujące nieistnienie widzenia naturalnego, niezapośredniczonego²⁶⁹ to zjawisko, które należy uznać za znamienne dla przestrzeni opanowanej przez technikę. Czuwające nad światem oko nigdy nie śpi, nieustannie śledzi otoczenie, jest groźne, niezniszczalne, góruje nad innymi bytami wydającymi odgłosy dopełniające wizję niebezpiecznego życia w dżungli. Dźwiękowe rozwiązania wprowadzone przez Podgórnego są odsyłaczem do onomatopeicznych eksperymentów Czyżewskiego, mającego skłonność do wprowadzania w swe utwory dźwięków wydawanych przez zwierzęta. Przyglądając się tym zabiegom, Śniecikowska nazwała je „sensami na wolności”²⁷⁰, dzięki którym poeta „tworzył ze specyficznych konstrukcji dźwiękonaśladowczych nową, wymykającą się prostym klasyfikacjom jakość”²⁷¹. Dźwiękowe rozwiązania Podgórnego wpro-

²⁶⁸ Por. D. Higgins, *Strategia poezji...*, dz. cyt., s. 163.

²⁶⁹ To nienaturalne widzenie charakteryzuje Marta Piotrowska, *Wirtualne spojrzenie...*, dz. cyt., s. 121.

²⁷⁰ B. Śniecikowska, „Nuż w uchu?”. *Koncepcja dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Warszawa 2008, s. 327-328.

²⁷¹ Tamże, s. 329.

wadzają też elementy pochodzące spoza tekstu międzywojennego poety – jest to głos wydawany przez syntetyzator mowy, podkreślający odczłowieczenie świata, w którym nawet bios wydaje sztuczny dźwięk. Foniczna strona adaptacji podkreśla dominację techniki nad naturą, chociaż „akcja” projektu rozgrywa się w dżungli. Być może jest to wizja dystopijnego, nowego wspaniałego świata, w którym wynalazki i udoskonalenia zwracają się przeciwko biologicznym bytom – słabym, niemogącym im dorównać sprawnością, doskonałością i wytrzymałością?

W multimedialnej adaptacji wyeksponowano wzrok. Niestrudzone oko stało się znakiem tropiącego tygrysa, który został zredukowany jedynie do tego organu. Ikonicznie/graficznie uwydatnione oko, usytuowane w centrum obrazu, w centrum wykreowanego świata, podkreśla metaforyczny zamysł projektu i hiperbolizuje niepokój, sprawia, że całą wizję odbiera się jako kreację wymiaru podszytego lękiem i opanowanego przez nerwowe napięcie. Fascynacja techniką, możliwościami maszyn, mocą elektryczności, sprawiły, że w tomiku Czyżewskiego również wyeksponowane zostały oczy, pojawiają się one na każdej stronie. To rozwiązanie zdominowało graficznie cały zbiór, który zdaje się patrzeć na czytelnika i śledzić jego poczynania. Także w cyfrowej adaptacji wiersza zaakcentowano konteksty podkreślające nadnaturalne właściwości oka.

Oko pojawiające się w tomiku poetyckim było niepokojące, miało ono jednak jeszcze charakter biologiczno-techniczny. Natomiast w adaptacji Podgórnego wyraźnie wpisuje się w obszar techny, co sprawia, że medianotropusowi kojarzy się z okiem Wielkiego Brata, wszechobecnym monitoringiem, inwigilacją, naruszaniem sfer prywatności, podsłuchiowaniem, śledzeniem, podglądaniem, uciążliwą wszechobecnością techniki, istnieniem robota, przyglądającemu się ludzkiemu światu, z wmontowaną kamerą w oko tygrysa – groźną zabawką rejestrującą wszystkie zdarzenia i z przebywaniem w wymiarze panoptikonu – symbolu systemu opartego na strachu i inwigilacji. Kompozycję obiektu sprzyjającego śledzeniu oddaje układ elementów, wyraźnie sterroryzowanych przez umieszczone w punkcie centralnym narzędzie śledzące. Wpisany w projekt panoptyzm scharakteryzować można następującymi słowami Michela Foucaulta:

Benthamowski *Panopticon* jest architektoniczną figurą. [...] Zasada jest powszechnie znana: na obwodzie budynek w kształcie pierścienia, pośrodku wieża, w niej szerokie okna wychodzące na wewnętrzną fasadę pierścienia; okrągły budynek jest podzielony na cele, z których każda zajmuje jego grubość; mają one po dwa okna, jedno do wewnątrz, skierowane na okna wieży, drugie na zewnątrz, pozwalające światłu przenikać celę na wylot. Wystarczy teraz umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika albo ucznia. Dzięki podświetleniu można widzieć z wieży, rysujące się wyraźnie pod światło, małe sylwetki uwięzione w obwodowych celach. Ile klatek, tyle teatrzyków, gdzie każdy aktor jest sam, doskonale zindywidualizowany i bezustannie widziany²⁷².

²⁷² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 240.

Kompozycyjny układ wprowadzony przez Podgórnego uświadamia istnienie ciężaru patrzenia niestrudzonego oka penetrującego obszar dżungli.

Wszechobecne oko sprawia, że wszystko zostaje odsłonięte, a świadomość tego stanu determinuje zachowanie mieszkańców cyfrowego świata; zbudowane w obrębie projektu relacje sprzyjają ukazaniu stanu ujarzmienia. Adaptacja skłania do zadania pytań: kto patrzy?, co widzi?, w jaki sposób patrzy i widzi?, w jakim celu podejmuje śledzenie? Odbiorca może sobie zadać również pytanie: co widzi, patrząc w to oko? Wszystkie te pytania powiązane są z symboliczną, niepokojącą sytuacją, jawiącą się jako intertekst prowadzący do zagadnień nurtujących Paula Virillo. Odwołał się on do Paula Klee – twierdzącego, że to nie ludzie postrzegają przedmioty, ale przedmioty widzą ludzi. Głosił to jeszcze przed eksplozją internetu i nowych mediów, przewidywał zatem nadejście czasu maszyn śledzących ludzi i zbierających o nich informacje²⁷³. Początkowo dziwiły go „podglądające ekrany wideo” na peronie metra, później zastanawiały go mikrokamery, aż w końcu dostrzegł wszechobecność urządzeń elektro-optycznych²⁷⁴, których zadaniem stało się podpatrywanie. Jego doświadczenia uświadamiają, w jaki sposób powołana zostaje przestrzeń dyscyplinująca, o której autor *Narodzin więzienia* pisał:

Zamknięta, poszatkowana, nadzorowana w każdym punkcie przestrzeń, gdzie wszystkie osoby zostały osadzone na ustalonych miejscach, gdzie najdrobniejsze ruchy są kontrolowane, wydarzenia rejestrowane [...], gdzie władza jest sprawowana niepodzielnie w zgodzie ze swym hierarchicznym obrazem, gdzie każda jednostka jest stale cechowana [...] – przestrzeń ta stanowi zwarty model urzędzenia dyscyplinującego²⁷⁵.

„Maszyny widzenia”, których reprezentacją staje się pojawiające się w adaptacji oko, kreują obraz. Ukazany ikoniczny schemat dżungli jest właśnie tym, co oko rejestruje. A więc siedzący przed monitorem postrzega świat przez pryzmat tego oka, w ten sposób maszyna narzuca człowiekowi swój sposób widzenia. Jednocześnie wyparty zostaje ludzki sposób postrzegania świata. Oko osadzone w zielonej przestrzeni staje się odpowiednikiem obiektywu, okiem kamery, częścią maszyny uruchamiającej proces wizjoniki sprawiający, że człowiek widzi coś bez bezpośredniego patrzenia na obiekt. Wykreowany przez Podgórnego wymiar to *virtualreality*, zniemienna przestrzeń dzieła multimedialnego powołana wskutek zabiegów digitalnych, pokazana w taki sposób, jakby była widziana przez zmodyfikowany, w pełni samodzielny i samowystarczalny organ, funkcjonujący poza całością – niezależny od reszty ciała/mechanizmu.

²⁷³ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, [w:] *Widzieć, myśleć...* dz. cyt.

²⁷⁴ P. Virilio, *Światło pośrednie*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie...*, dz. cyt., s. 285.

²⁷⁵ M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 237.

Życie autonomicznego oka, jego ruchy, zaczerwienienie białka, sugerujące gniew dzikiego zwierzęcia, wprowadzają nastrój niepokoju. Uwolnione od całości oko staje się odpowiednikiem cyborgicznego monstrum – robota lub jakiegoś biologicznego organizmu poddanego modyfikacji. Monika Bakke wskazuje:

■ Monstrualne ciało w swoich reprezentacjach jest zawsze ciałem niespokojnej wyobraźni, ale też rodzajem autorefleksji i autokomentarza²⁷⁶.

Sposób wykreowania i wyeksponowania oka podkreśla zaistnienie zjawiska, które określić można jako „władzę spojrzenia”, opierającą się na asymetrii patrzenia, bowiem panoptikon „[...] jest machiną rozdzielającą związek <widzieć – być widzianym>”²⁷⁷.

Widzieć i kontrolować – a ten przywilej zarezerwowany jest tu dla oka tygrysa – oznacza posiadać władzę²⁷⁸, inni są widziani, ale nie oddziałują na patrzącego na nich, mają tylko – jak w panoptikonie – przecucie, że są poddani nieustannemu nadzorowi, a więc zostają podporządkowani, są ciągle podglądani przez nadzorcę i tym samym zostają uprzedmiotowieni, uwięzieni. Stają się dla oka władcy obiektami, które należy kontrolować, sprawdzać, weryfikować. Grafika oka pojawiającego się w adaptacji wiersza nie tylko nawiązuje do rozwiązań przyjętych w międzywojennym zbiorze wierszy, ale również odsyła do komputerowego paska narzędzi, na którym – w wielu przypadkach – możemy spotkać patrzące na siedzącego przed monitorem małe zielone oko, będące ikonicznym wyobrażeniem antywirusowego zabezpieczenia systemu. To podobieństwo pozwala na potraktowanie oka jako organu tropiącego zagrożenie związane z obiektami, którym przypisany zostaje status niepożądanych i groźnych wirusów. Tymi szkodliwymi obiektami w multimedialnym projekcie są małpy i motyle – byty biologiczne niosące zagrożenie wymuszonego porządku, nieprzewidywalne w swoim postępowaniu, bo żywe i spontaniczne.

Ekspozycja oka odsłania bogaty świat lęków współczesnego człowieka, często odczuwającego, że śledzony jest przez nie-ludzkie, nakłania też do zastanowienia nad tym, ile nie-ludzkiego jest w człowieku²⁷⁹. Autonomiczny narząd wzroku, egzystujący poza całością, z którą zwykle się go kojarzy, podobnie jak wszystkie byty cyborgiczne, zaliczyć należy do figur szoku, po których nie wiadomo czego można się spodziewać²⁸⁰, nakłaniających do refleksji nad

²⁷⁶ M. Bakke, *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Poznań 2003, s. 33.

²⁷⁷ M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s.242.

²⁷⁸ Por. A. Margalit, *Przyzwoitość w społeczeństwie przyzwoitym*, tłum. J. Suchecki, „Res Publica Nowa” 2002, nr 2, s. 30.

²⁷⁹ O tego rodzaju namyśle w refleksji posthumanistycznej pisze M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 38-40.

²⁸⁰ W ten sposób figury szoku scharakteryzowała G. Gajewska, *Arcy – nie...*, dz. cyt., s. 25.

modyfikacjami, przemianami rzeczywistości, w której człowiek żyje, do zastanowienia nad płynnością tożsamości, do refleksji nad bezpieczeństwem, zmiennością granic gatunkowych, do pochylenia się nad zasadnością ontologicznej higieny. Adaptacja podtrzymuje nastrój napięcia i niepokoju, pojawiające się także w wierszach Czyżewskiego, wprowadza je jednak w nowe obszary posthumanistycznej refleksji, dodając do nich klasyczne już składniki niepokoju związanych z karaniem i nadzorowaniem. Antysielankowa wizja zawarta w multimedialnym projekcie przeciwstawia się posthumanistycznej utopijnej wizji *priluvium*²⁸¹.

Multimedialna wersja wiersza eksponuje groźne spojrzenie innego, chcącego być w centrum świata, niedostępnego tworu, którego działanie i myślenie niełatwo rozszyfrować i pojąć. Charakter nie-ludzkiego trudno rozpoznać, ponieważ broni on swojej autonomii, nie jest bytem otwartym, stanowi dla człowieka tajemnicę. Projekt Podgórnego wprowadza złożoną grę figurą cyborga, czym otwiera rozległy obszar rozważań antropologicznych, których kierunek wytycza antropologia cyborgów, sugerująca – zdaniem Grażyny Gajewskiej – „sposzczenie na sprawy ludzkie przez pryzmat jakichś odmiennych jakości i nie-ludzkich zagadnień”²⁸², wiele mówiących o współczesnym życiu.

Oko i pozostałe elementy kompozycyjne adaptacji, przynależące chociaż w pewnym sensie do świata natury, otwierają także inne intertekstualne odniesienia. Odsyłają do metafory natury-maszyny, wywodzącej się z filozofii mechanicznej, traktującej działania przyrody jako celowe i planowe²⁸³. W nurcie tych refleksji maszyny postrzega się jako tajemnicze, znaczące więcej niż suma ich części²⁸⁴. Nierzadko maszyną, tworem cyborgicznym jest również odbiorca multimedialnej adaptacji wiersza, np. wtedy gdy posiłkuje się protetyką oka, widząc świat w sposób niesamodzielny, zapośredniczony, co obecnie stanowi powszechną praktykę życia codziennego. W ten sposób odsłonięta zostaje „nieludzkość techniki”²⁸⁵, wskutek której człowiek osiąga pewne niedostępne mu właściwości, będące dowodem przebiegania procesu modyfikacji jego ciała i mentalności. Nieludzkość oka podkreślona zostaje przez jego górowanie nad otoczeniem, nadzwyczajne wyostrenie, brak oznak zmęczenia, niestrudzone śledzenie, a także schematyzm działania. Za każdym razem po uruchomieniu

²⁸¹ Posthumanistyczna utopia, opierająca się w dużej mierze na rozpowszechnieniu rozwiązań cybernetycznych, jest wizją w dużej mierze dyskusyjną, por. E. Bendyk, *Utopia posthumanizmu*, [w:] *Spotkania z utopią XXI wieku*, red. P. Żuk, Warszawa 2008, s. 103-114.

²⁸² G. Gajewska, *Arcy – nie...*, dz. cyt., s. 7.

²⁸³ Takie koncepcje pojawiły się już w pismach starożytnych filozofów, por. S. Shapin, *Rewolucja naukowa*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 2000, s. 33-34.

²⁸⁴ Tamże, s. 39.

²⁸⁵ Określenie R. Ilickiego, *Bóg cyborgów...*, dz. cyt., s. 45-46.

projektu działa ono i porusza się w ten sam sposób, niestrudzenie patroluje całą przestrzeń. Właściwością bytów cyborgicznych jest „nieubłagana schematyczność i algorytmiczność”²⁸⁶, podkreślające ich niezwykłą wytrwałość będącą zaprzeczeniem takich właściwości ludzkich, jak zmęczenie, znużenie. Tym oznakom słabości przeciwstawione zostają cechy oka usytuowanego w centrum obrazu wiersza.

Nadzwyczajne walory oka sprawiają, że można je też postrzegać jako przetworzony znak zaczerpnięty z obszaru symboliki religijnej. Na ten kontekst naprowadza wcześniejsze nawiązanie Podgórnego do *Bogurodzicy*. Wszystkowidzące oko wywodzące się z wiersza Czyżewskiego może być postrzegane jako zmodyfikowane oko opatrności. Podgórni wyraźnie wykorzystuje symbol oka otoczonego promieniami, których odpowiednikiem staje się utworzone przez pionowe kreski okalające go koło, które jest widoczne przez krótki okres. Jest to obraz często pojawiający się na komputerowym ekranie, sygnalizujący wczytywanie (związany z czasem oczekiwania na otworzenie się okna, części aplikacji). Ikonografia ta nawiązuje do wyobrażeń religijnych. Cybernetyczny poeta wprowadził w kompozycję znak Boga patrzącego na świat. W układzie graficznym odnajdziemy również zmodyfikowany obraz Trójcy Świętej, której odpowiednikiem mogą być trójkąty krążące wokół oka. Swobodne, jawiące się jako bezładne przemieszczanie się figur geometrycznych (trójkątów i kwadratów), gromadzących się wokół oka, zaprzecza jednak wizji Wielkiego Architekta – stwórcy doskonałego świata, opartego na idealnych zasadach geometrycznych, bowiem adaptacja wydobywa groźne cechy oka i podkreśla idealność „architektury śledzenia”, w obrębie której każdy obiekt odczuwa, iż jest inwigilowany. Ponadto w pojawiającym się tu kontekście widać, że być może oko to znak stwórcy ukazanego na monitorze świata, jednak ten świat nie sprawia wrażenia architektonicznego cudu, przedstawia się raczej jako komputerowa zabawa podszyta dreszczykiem i drwiną, co dodatkowo podkreśla zjadliwy chichot małp.

W zamyśle tomu Czyżewskiego, podobnie jak w koncepcji adaptacji wiersza, oko stanowi najistotniejszy element, centralny rekwizyt. Autor *Elektrycznych wizji* wyeksponował je już na okładce tomu – ten graficzny motyw przewija się przez cały zbiór, na to symboliczne rozwiązanie zwrócił uwagę Rypson, odnotowując:

Nawet secesyjne winiety w kształcie dwukrotnie powtórzonej spirali, umieszczone na każdej stronie tomiku, wydają się wybrane świadomie, przypominają oczy, parę oczu (być może nawiązanie do tytułu dzieła)²⁸⁷.

Adaptacja wiersza Czyżewskiego uświadamia, jak bogate są konotacje powiązane z okiem: „nie tylko widzimy, także jesteśmy widziani. Tracimy wów-

²⁸⁶ R. Ilicki, *Bóg...*, dz. cyt., s. 46.

²⁸⁷ P. Rypson, *Książki i strony...*, dz. cyt., s. 20.

czas dominującą pozycję podmiotu patrzącego, stajemy się kimś wystawionym na pokaz, bezbronny przedmiot czyjegoś spojrzenia²⁸⁸. Adaptacja wiersza, którą można potraktować jako zobrazowanie spojrzenia panoptycznego, uruchamia refleksję związaną z „potęgą władczego spojrzenia”²⁸⁹, odczuwaną przez społeczeństwo. To „prześwietlające” oko Virilio określił jako „naukową wersję oka Boga”²⁹⁰.

Projekt Podgórnego uświadamia, że współczesne życie toczy się w obrębie trzech sieci: antroposfery (sieci społecznej), biosfery (sieci biologicznej) i technosfery (sieci technicznej). Ich wzajemne połączenie i zachodzące między nimi zjawiska determinują życie każdego człowieka. Zaznaczona w multimedialnej adaptacji wiersza Czyżewskiego metaforyczna przestrzeń, rozpięta między zwierzęciem i maszyną, naruszająca granicę między tym, co sztuczne i naturalne, jest typową dla posthumanizmu wizją burzącą ontologiczną higienę²⁹¹. Skutki zaistniałych przemian postrzegane są w tym przypadku jako niepokojące. Joanna Kisiel dostrzegła w analogowo wydanym wierszu Czyżewskiego „egzotyczny kostium lęku”, zbudowany z obawy przed śmiercią. Wyeksponowała ona w swej interpretacji lęk zwierząt przed tygrysem i dostrzegła w oku metaforę śmierci²⁹². Również przedstawiona obecnie interpretacja adaptacji utworu zwraca uwagę na zaszyfrowany w projekcie egzystencjalny niepokój. Okazuje się jednak, że cyfrowa wersja daje możliwość innego odczytania metafory groźnego oka, co jest wynikiem wprowadzenia ruchu, połączenia obrazu z intensywnymi kolorami z wyrazistymi dźwiękami. Podgórni skonstruował metaforę synestezyjną, łączącą elementy odbierane przez różne zmysły. Celem metafory zwykle nie stanowi stwarzanie obrazów na wzór rzeczywistości, ale raczej łączenie tego, co wydaje się od siebie odległe. To właśnie ten splot umożliwił dostrzeżenie w oku tygrysa spojrzenia nadzorcy. Poeci Perfokarty wypowiedzieli się na swojej stronie na temat *machiny specularis* (maszyny wypatrującej) i *machiny docilis* (maszyny uczącej się), będących sztucznym zwierzęciem obdarzonym zdolnością poszukiwania bodźców²⁹³. Biorąc pod uwagę te fascynacje, można uznać, że oko penetrujące obszar cyfrowej dżungli to odmiana maszyny wypatrującej. Wizja ta odsyła także do biocybernetycznego modelu imitującego niektóre zachowania i ży-

²⁸⁸ M. Poprzeczka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 6.

²⁸⁹ Por. M. Piotrowska, *Spojrzenie wirtualne*, [w:] *Estetyka wirtualności*, s. 125.

²⁹⁰ P. Virilio, *Maszyna widzenia...*, dz. cyt., s. 53-54.

²⁹¹ O skutkach naruszenia tego tabu mówiła D. Haraway, *Manifest dla cyborgów*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 49-87.

²⁹² Por. J. Kisiel, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009, s. 26-27.

²⁹³ Por. <http://perfokarta.net/sloownik/machina.specularis.html> [dostęp: 1.07.2013], maszyną tego typu był np. sztuczny zółw.

ciowe funkcje zwierzęcia²⁹⁴ przejmowane przez maszyny doprowadzające do perfekcji niektóre cechy „wypreparowane” z całości biologicznego organizmu.

Metafora jest narzędziem redyskrypcji świata, odkrywającym nowe związki przyczynowe, szukającym podobieństwa w tym, co odległe, ten jej walor wzmacnia wielointerpretacyjność dzieła. Dlatego też na oko tygrysa można również spojrzeć przez pryzmat refleksji posthumanistycznej, zwracającej uwagę na sferę mentalną zwierząt, przypominającej człowiekowi, że zwierzęta mają pamięć, gromadzą wiedzę, także o ludziach, i formułują różne wnioski²⁹⁵. Oznaczałoby to, że wszystko, co dzieje się w świecie, jest na swój sposób śledzone przez zwierzęta, wszystko rozgrywa się pod ich czujnym, rejestrującym okiem, a więc śledzą nas w tej samej mierze oczy sztuczne, jak i naturalne. Świadomość tego stanu może budzić lęk...

Multimedialna adaptacja wiersza Czyżewskiego jawi się jako rodzaj metaforycznej gry, w obrębie której dochodzi do zagęszczenia sensów i nałożenia znaczeń, co stanowi wynik modalności formy projektu wynikającej z zastosowania katachrezy, tj. nazwania nienazywalnego, uświadomienia istnienia pustych miejsc, dopełnianych przez umysł (świadomość podmiotu). Twory cybernetyczne opanowujące przestrzeń ludzkiego życia i ciała otwierają rozległy obszar dyskursu powiązanego z rozpatrywaniem zmian wnoszonych przez biotechnologię, często postrzeganą jako „nowy początek historii”²⁹⁶ wywołujący wiele dyskusji etycznych. Zaznaczony w multimedialnej adaptacji wiersza Czyżewskiego podział na wymiar zwierzęcy i maszynowy dotyka problemów związanych z istnieniem i współistnieniem tego, co sztuczne i naturalne. Przedstawioną wizję można odczytać przez pryzmat zjawisk znamienych dla epoki Wielkiego Brata. Żyjący w niej coraz bardziej zdają sobie sprawę z tego, że są śledzeni, że zostawiają wiele śladów umożliwiających ich tropienie, dlatego zaczynają się pojawiać ruchy antymatrixowe, starające się uświadomić społeczeństwu pojawienie się nowego typu zagrożeń naruszających prywatność jednostki²⁹⁷. W dzisiejszym świecie jednak marzenie o pozostawianiu śladów usuwalnych wydaje się utopią...

²⁹⁴ Przykładem tego rodzaju sztucznych zwierząt były efekty bionicznych eksperymentów: ćmo-pluskwa, lis, misio i mysz, <http://perfokarta.net/slownik/sztuczne.zwierze.html> [dostęp: 3.07.2013].

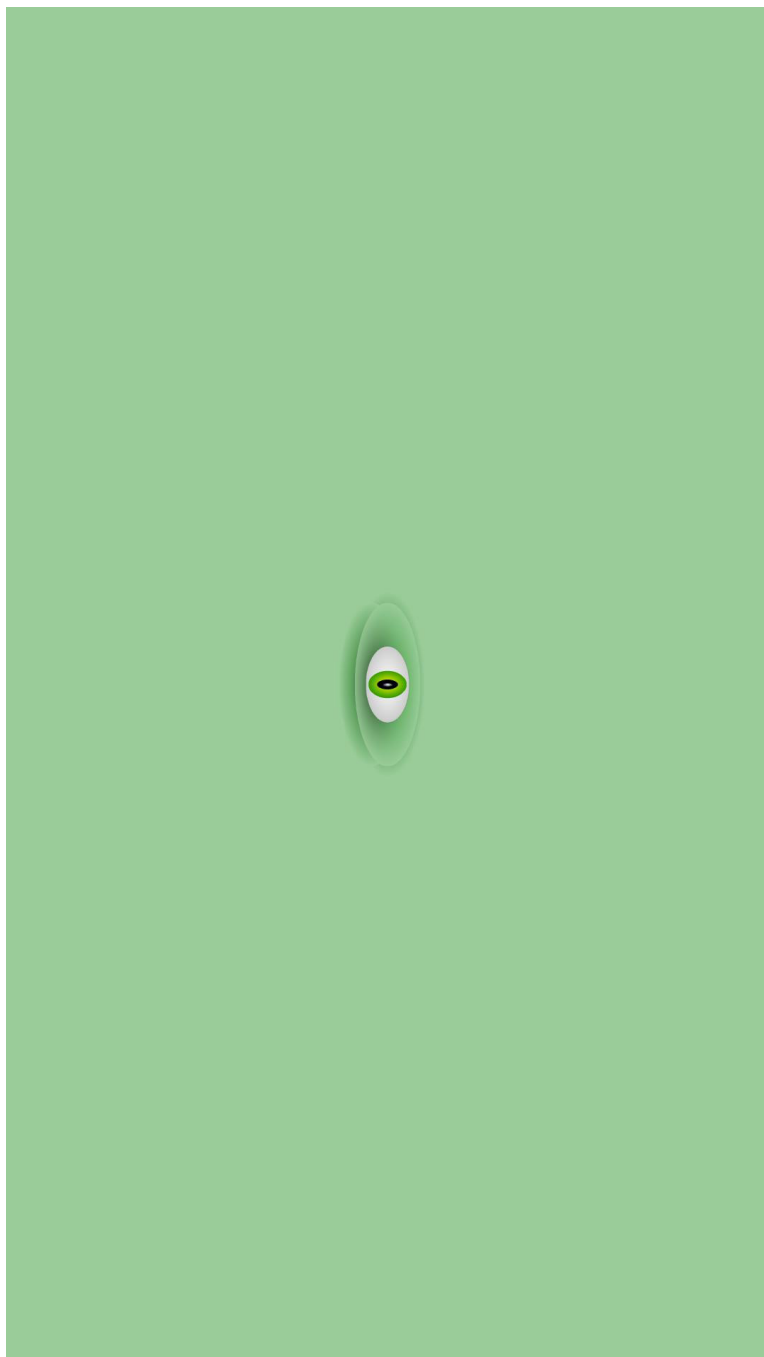
²⁹⁵ Por. A. Szczuciński, *Naturalne „splątanie” człowieka, przyrody, techniki*, [w:] *Świat natury i świat techniki*, red. D. Sobczyńska, A. Szczuciński, Poznań 2006, s. 17.

²⁹⁶ Por. F. Fukuyama, *Koniec człowieka...*, dz. cyt., s. 26-27.

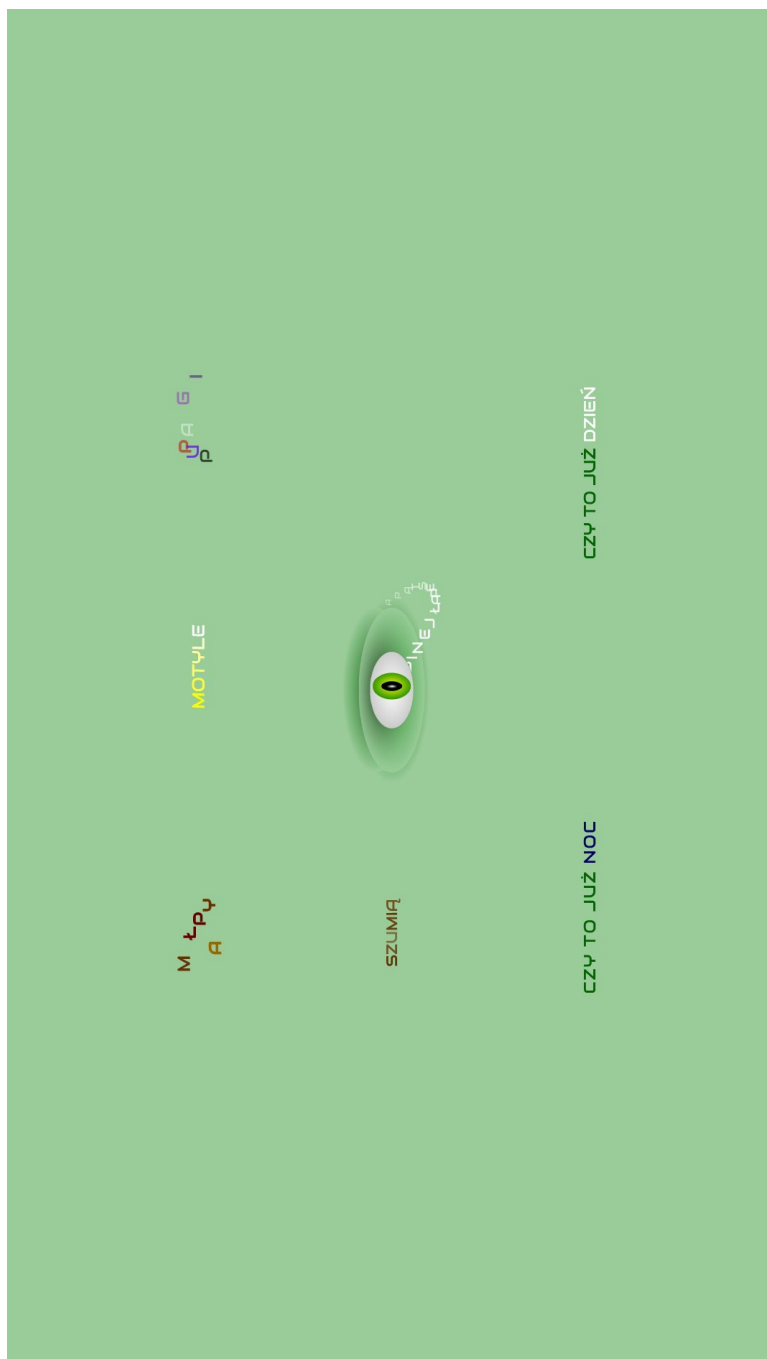
²⁹⁷ Zdaniem Edwina Bendyka, epokę Wielkiego Brata znamionuje zostawianie śladów usuwalnych i nieusuwalnych – por. tenże, *Antymatrix...*, dz. cyt., s. 173. Jednostka pragnąca zapewnić sobie życie bezśladowe musiałaby uwolnić się od wszelkich związanych z nią cyfr, numerów, czyli musiałaby żyć poza ramami społeczeństwa cyfrowego.



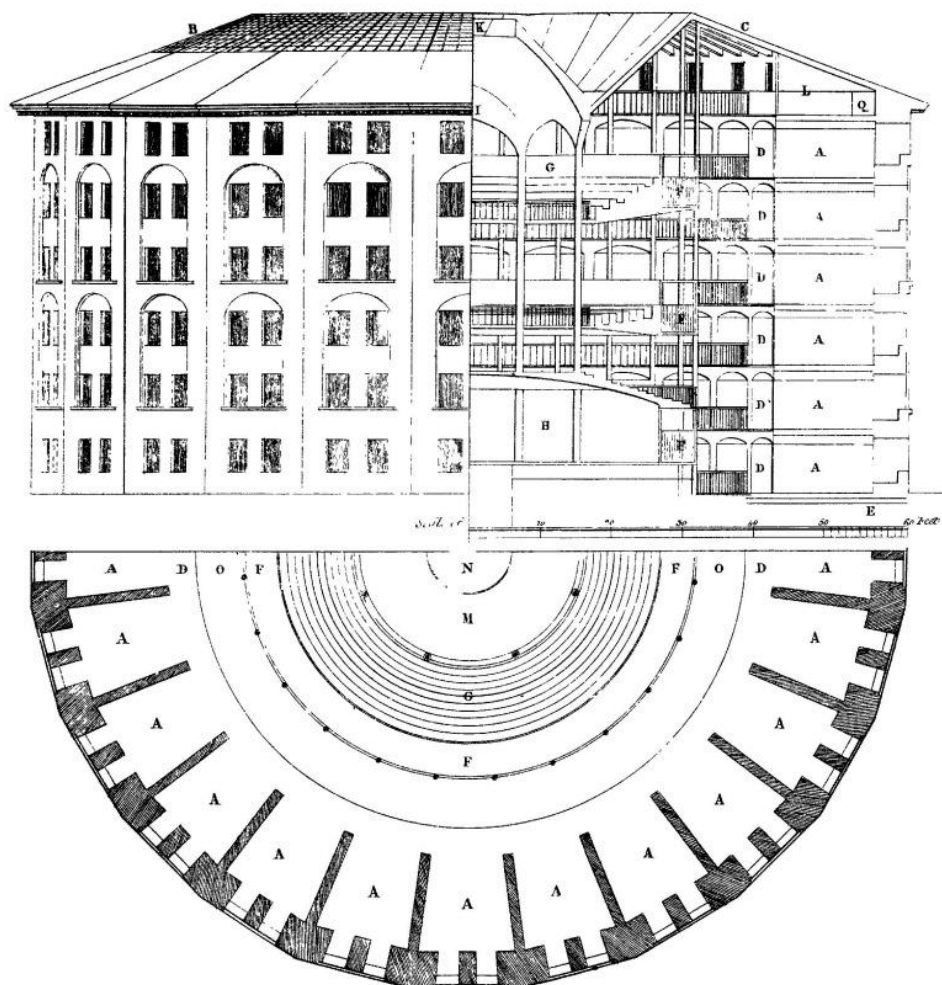
Zagadnienia: cyfrowa adaptacja wierszy analogowych, trwałość estetyki formistycznej, intermedialna wyobraźnia artystyczna, rekwizyty „starej” i „nowej” awangardy, tekst literacki jako log, randamowy styl odbioru, zagrożenie sfery prywatnej człowieka, maszyny widzenia śledzące ludzi, komputer jako narzędzie artysty, cyborgiczne monstrum, dominacja post-ludzkiego i post-zwierzęcego, władza spojrzenia, metaforyczny wymiar panoptikonu.



Wszytkowidzące oko



Obszar polowania – pierwsza reakcja maip i papug



Panopticon – schemat doskonałego więzienia

(źródło: <http://www.theamericanconservative.com/articles/the-surveillance-state-in-your-head/>
[dostęp: 25.11.2013])

IV. Incipit liber, explicit liber

Obecnie można zaobserwować istotne i wyraźne zmiany w sposobie pisania/tworzenia dzieł literackich, którym towarzyszą również widoczne przekształcenia stylu czytania/odbioru. Już od połowy XX wieku zaczęło się upowszechniać opowiadanie ekranowe, zdecydowanie zmieniające sytuację recepcji, związane z ekspansją kultury audiowizualnej²⁹⁸. Dlatego też uzasadnione staje się nie tylko poddanie oglądowi sytuacji ontologicznej literatury wchodzącej w obieg form audiowizualnych, ale i kształtu książki istniejącej w świecie zdominowanym przez nowe media. Katalizatorem jej współczesnych przemian stały się internet i komputer (określany jako „uniwersalna maszyna do czytania XXI wieku”²⁹⁹). Analizując dokonujące się zmiany związane z formą książki, sposobami jej tworzenia, czytania i strategiami dystrybucji, Łukasz Gołębiowski konstatuje, że są one wynikiem tego, iż „człowiek liter” został zastąpiony przez „człowieka cyfr”³⁰⁰. To bardzo istotna zmiana uświadamiająca, że przekształcił się sposób myślenia, a tym samym porozumiewania. Obserwując ją Zawojcki, przywołujący sądy Viléma Flussera, zaznaczył, że coraz częściej odchodzi się od myślenia w tradycyjnie pojmowanym języku – nowa elita myśli liczbami, formami, kolorami i dźwiękami³⁰¹. Przemiany sposobu myślenia poddawane są naukowemu oglądowi, prace badawcze – dotyczące działania półkul mózgowych pod wpływem oddziaływania nowych mediów, zmian w sposobie postrzegania świata i jego kreowania – prowadzone są przez humanistów, medjoznawców i artystów. Kluszczyński zaprezentował wyniki obserwacji pracy mózgu artysty, pokazał uruchamianie się nowych obszarów, a także zobrazował „mózgową pracę” urządzeń cybernetycznych³⁰². Głowacki, poddając

²⁹⁸ Nowy typ narracji zmienił też oczekiwania czytelników, na co zwróciła uwagę, w kontekście pracy nauczyciela polonisty, A. Książek-Szczepaniakowa, *Ekranowy czytelnik, wyzwania dla polonisty*, Szczecin 1999.

²⁹⁹ G. Strauss, K. Wolf, S. Wierny, *Czytanie, kupowanie, surfowanie*, Warszawa 2008, s. 118.

³⁰⁰ Ł. Gołębiowski, *Śmierć książki. No future book*, Warszawa 2008, s. 7-11.

³⁰¹ P. Zawojcki, *Elektroniczne...*, dz. cyt., s. 21, autor powołuje się na: V. Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit. Fur eine Phanomenologie der Medien*, Düsseldorf 1993.

³⁰² Odwołuję się do referatu R. Kluszczyńskiego, *AI Art. Czy sztuka cyborgów? Z rozważań nad estetyką posthumanistyczną*, wygłoszonego 9 maja 2013 r. podczas I międzynarodowej inter-

analizie sposób postrzegania obrazów (a dokładniej: zakres ich odbioru), doprowadził do procentowego przedstawienia tego, w jakim zakresie konkretny obraz jest odbierany przez wybraną osobę³⁰³. Sidey Myoo przedstawił wizję przyszłości, w której zmiany zakresu pracy ludzkiego mózgu i aktywność nowych jego obszarów będą wynikiem połączeń bionicznych, sprawiających, że dzięki implantom i zewnętrznym urządzeniom człowiek nie będzie opierał się jedynie na treściach pozyskiwanych przez mózg w rezultacie naturalnego poznania, lecz także (a może wyłącznie) na tym, co zostanie mu dostarczone przez specjalne urządzenia³⁰⁴. W świetle tych zjawisk stwierdzić należy, iż oczywiście staje się, że zmiana mentalna kształtuje formy komunikacji, w tym kontekście uzasadnione jest przekonanie, że obecnie książka to przedmiot przemian, których niegdyś była promotorem³⁰⁵.

Wpływy multimedialnego oraz cybernetycznego kreowania i postrzegania rzeczywistości widoczne są również poza siecią, dostrzec je można m.in. w kształcie współczesnej książki, wielowiekowego medium ulegającego widocznym przekształceniom, zmieniającego się w artefakt wchodzący w interakcję ze zjawiskami przynależącymi do obszaru sztucznej inteligencji³⁰⁶. Hybrydowości literatury, powodującej trudności w jednoznacznym określeniu jej charakteru, często towarzyszy określenie „książka”. Tak jak przekształca się obraz literatury i zacierają się granice genologiczne, zmienia się również idea i forma książki absorbującej nowe zjawiska, stapiającej się z nimi i tworzącej nową całość. W Polsce za symboliczną cezurę, związaną ze zmianą sposobu funkcjonowania książki, uznaje się rok 2005, w którym wyszła e-książka opatrzona numerem ISBN³⁰⁷. Publikacją tą, wydaną na płycie CD, był *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego. Znamienne są określenia jej formy – autor stwierdził, że jest to „coś do czytania”, ale dokładniej jej nie zdefiniował.

dyscyplinarnej konferencji naukowej z cyklu *Człowiek – Inny/Obcy Byt* pt. *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach.

³⁰³ O rezultatach swych badań Andrzej Głowacki mówił podczas spotkania ze studentami i pracownikami Instytutu Filologii Polskiej oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, które odbyło się 21 listopada 2013 r. w Częstochowie.

³⁰⁴ Por. Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, s. 131-132.

³⁰⁵ Por. G. Strauss, K. Wolf, S. Wierny, *Czytanie...*, dz. cyt., s. 153-154.

³⁰⁶ Specyfikę tego dyskursu ujął J. Baudrillard, *Świat wideo...*, dz. cyt., s. 258.

³⁰⁷ Za istotną cezurę związaną z przekształceniem książkowego medium uznaje się również wydanie tekstów Roberta Szczerbowski. Wyróżnić można rok 1991, w który wydana została jego afabularna książka (pozbawiona strony tytułowej, niemająca oznaczonego autora ani tytułu) i rok 1996, w którym wydano publikację na dyskietce, określoną jako książka hipertekstowa do czytania na komputerze (także nie miała oznaczonego autora ani tytułu). O książkach tych szerzej mówiłam w referacie *Język cyborgów. Kondensacja komunikatów; magia obrazów – na przykładzie poezji cybernetycznej i książki hybrydowej (wybrane zagadnienia)* wygłoszonym podczas konferencji *Ekonomia języka* zorganizowanej przez AJD we wrześniu 2013, materiał w druku.

W obecnej części przemiany formy, zarysowujące się w jej obszarze nowe relacje między słowem i obrazem, autorem i autorami ukazane zostaną na podstawie książek, starających się podtrzymać tradycję wydania kodeksowego, nawiązujących do czasów, w których życie człowieka było mniej oprzyrządowane, w mniejszym stopniu opanowane przez technikę. Przywołane zostaną: *Rozpuszczalna ryba w nierozpuszczalnej rzeczywistości*³⁰⁸, *Archetyptura słowa*³⁰⁹ i *Archetyptura czasu*³¹⁰ Andrzeja Głowackiego oraz poetycki tomik Podgórnego *Noce i pętle*³¹¹. Ich autorzy stosują rozwiązania łączące stare medium ze sztuką net artu³¹², należy je postrzegać w kontekście innych dokonań obu pisarzy i artystów, gdyż tworzą z nimi spójną całość³¹³. Na ich kształcie odciska się osobowość autorów, będących twórcami nie tylko treści, ale i formy, co sprawia, że stają się ekranem ukazującym osobowość artysty, ujawniającym jego upodobania plastyczne. Głowacki – profesor artysta – wybiera oryginalną drogę, swoistą samotność, a jednocześnie wpisuje się w nurt najnowszych zjawisk liberackich, e-literackich, literackich, plastycznych, reklamowych, designerskich, cyberkulturowych. Niezwykły warsztat sprawia, iż rozwija dyskurs łączący wszystkie wskazane formy, które spojone zostają wypowiedziami o charakterze naukowym³¹⁴. Jego dorobek uświadamia, iż jest – w postmodernistycznym rozumie-

³⁰⁸ A. Głowacki, *Rozpuszczalna ryba w nierozpuszczalnej rzeczywistości*, b.m.w. 2009. Książka ukazała się również w języku niemieckim: *Loslicher Fisch in unloslicher Wirklichkeit*, Kulnbach 2013.

³⁰⁹ A. Głowacki, *Archetyptura słowa*, Kraków 2009. Cytaty podawane z tej książki oznakowane będą (AS), nie będą podawane numery stron, gdyż są one nieliczbowane.

³¹⁰ A. Głowacki, *Archetyptura czasu*, Kraków 2013. Cytaty zaczerpnięte z tej książki oznakowane będą: (AC), następnie podawana będzie strona.

³¹¹ Ł. Podgórn, *noce i pętle*, Kraków 2010, cytaty będą pochodziły z tego wydania. Oznaczone będą (NiP), następnie podawana będzie strona.

³¹² Znamienną cechą sztuki tego rodzaju jest to, że nie istnieje ona poza swoim medium, por. Remigiusz Szczechowicz, *Po drugiej stronie lustra, czyli w cyberprzestrzeni*, [w:] *Ekran, mit...*, dz. cyt., s. 188. Głowacki i Podgórn stosują rozwiązania sprawiające, że ich książki mogą funkcjonować w różnych obszarach.

³¹³ Według Tadeusza Wilmańskiego książkę artystyczną należy postrzegać w kontekście innych dokonań autora, por. T. Wilmański, *Książka artystyczna jako obiekt oraz warsztat edukacyjny*, Zielona Góra 1998, s. 16.

³¹⁴ Na temat specyfiki tych połączeń szerzej w: G. Pietruszewska-Kobiela, <Zaczęłam pisać, ale wchłonął mnie papier>. *Wizja niekończącego się trwania w multimedialnych eksperymentach Andrzeja Głowackiego*, [w:] *Kulturowe paradygmaty...*, s. 451-455. Artykuł ukazał się również jako część niemieckiego wydania książki A. Głowackiego, por. G. Pietruszewska-Kobiela, „I started writting but paper absorber me”. *The vision of endless in multimedia experiments of Andrzej Głowacki*, [w:] A. Głowacki, *Loslicher Fisch in unloslicher Wirklichkeit*, Kulnbach 2013, s. nlb. Pod tym samym tytułem moja praca jest dostępna również w wersji angielskojęzycznej książki A. Głowackiego, *Soluble fish in soluble reality*, która zamieszczona została na łamach „Magazine of Visual Communication and New Media in Art., Science, Humanities, Desing and Technology” – dostęp na stronie www.cyberempathy.com.

niu – twórcą renesansowym, niwelującym formalne granice, spajającym odległe konwencje, zakorzenionym zarówno w prastarych mitach i archetypach, jak i w myśli posthumanistycznej. Awangardowy synkretyzm i surrealistyczny kolaż to znaki rozpoznawcze jego dzieł plastycznych i tekstów literackich. Podgórnici wprowadził w analogowy zapis swego tomiku rozwiązania słowno-graficzne wynikające z teoretycznych założeń Perfokarty, korespondujące z cyfrowymi projektami, reprezentującymi elementy typowe dla noosfery. Analogowa wersja poezji cybernetycznej to osobliwe zjawisko, wyodrębniające tę formę literatury, gdyż różni się ona pod pewnymi względami od swojej wersji udostępnianej za pomocą medium komputerowego, a jednocześnie forma analogowa nie jest dla niej naturalnym środowiskiem. Książki Głowackiego i Podgórnici postrzegać należy jako efekt artystycznego projektowania kontynuujący rozwiązania dwudziestowiecznego stylu awangardowego, polegającego na tym, że tekstowi literackiemu lub wypowiedzi programowej nadawano charakter obiektu. Ten typ estetyzacji wypowiedzi miał sygnalizować czytelnikowi, że zmieniają się zasady komunikacji, tym samym należy rozstać się z tradycyjnymi strategiami czytelniczymi.

Przywołane książki dążą do przewyciężenia ograniczeń wiążących się z formą mającą wielowiekowe tradycje, będącą jednym z najtrwalszych rozwiązań w dziejach kultury i jednocześnie narzucającą ograniczenia, z powodu których Umberto Eco, dostrzegając doskonałość książek, określił je jako „formę represyjną”³¹⁵, narzucającą wiele granic. Ich przewyciężania podjęli się twórcy książki awangardowej, obdarzeni wyobraźnią inspirowaną techniką filmową, zjawiskami malarskimi, najnowszymi osiągnięciami naukowymi i technicznymi, takimi jak np. radio, telefon, telegraf, aparatura filmowa, aeroplan, automobil. Zdaniem Rypsona, fascynacja maszyną, techniką, cywilizacyjnym postępem przyniosła nowe rozwiązania graficzne, nowoczesne układy kompozycyjne, wzbogaciła książkę o relacje symultaniczne, co spowodowało, że nadany jej został nowy wymiar literacko-plastyczny, a tekst i grafika zaczęły być postrzegane jako całość³¹⁶. Pod względem przemian formy, których efektem było ugruntowanie pozycji książki artystycznej, międzywojnie odegrało istotną rolę, gdyż wtedy związek literatury ze sztuką przekształcony został w integralne dzieło sztuki³¹⁷, a książka stała się na swój sposób opowieścią o procesie jej powstawania. Według Anny Świderkówny i Marii Nowickiej odbiorcę interesuje przede wszystkim treść książki, jednak „[...] trzeba pamiętać, że przemawia ona [...] za pośrednictwem

³¹⁵ U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 541.

³¹⁶ Por. P. Rypson, *Książki i strony...*, dz. cyt., s. 7, 11, 33-34.

³¹⁷ Por. P. Rypson, *Książki. Polska książka awangardowa i artystyczna 1918–1932 (wystawa)*, Warszawa 1992, s. 66.

formy – właśnie owej zewnętrznej postaci, która [...] wpływa również na układ i ukształtowanie treści³¹⁸. Materialny wymiar, koncepcja wydania, w przypadku książki artystycznej mają istotne znaczenie.

Dzieje książki, jej ewolucje są jednocześnie historią ludzkości. W tym wymiarze rozpatruje dotykające ją zmiany Norbert Bolz, pisząc:

Rozstanie z galaktyką Gutenberga nie stanowi [...] cezury wyłącznie w obrębie historii kultury duchowej, ale wynika z radykalnego <przefunkcjonowania ludzkiego aparatu apercypcyjnego>. Rozproszona apercypcja [...] jest nowym paradygmatem aisthesis, całkowicie zdominowanej przez aspekt taktylny³¹⁹.

Wielowiekowa tradycja książki przypomina, że zrosnięte są z nią różne mity, łączące się z mitami antropologicznymi, uświadamiającymi, jak odnotowała Ewa Kosowska, że „[...] każda książka jako fakt kulturowy jest wytworem człowieka opowiadającym o człowieku”³²⁰. Na przestrzeni wieków z książką połączyło się wiele znaczeń symbolicznych (do których dzisiaj najczęściej odwołuje się książka artystyczna), stała się ona symbolem nauki, dostępności lub niedostępności wiedzy, kościoła, świętości, mądrości, herezji³²¹, wiele jej symbolicznych sensów wynikało z szaty graficznej, z charakteru przestrzeni, w której się znajdowała oraz z kompozycji w które była włączona, np. malarskich lub rzeźbiarskich, gdy stawała się ich częścią. Przyjęta w niniejszych rozważaniach koncepcja książki jako bytu związanego z określonym czasem i konkretną przestrzenią pozwoli na nią spojrzeć jako na efekt wielu zjawisk i tendencji artystycznych, medialnych i społecznych, znamienych dla świata, w którym istotną cezurą staje się zagrożenie Galaktyki Gutenberga. Wyznaczanie cezur związanych z drukiem i książką uświadamia, jak istotną rolę odegrały one w życiu społecznym. Barbara Bieńkowska zauważyła, że

książka [...] była i jest nie tylko jednym z podstawowych kanałów komunikacyjnych, narzędziem przekazu informacji i zachowania pamięci, bez którego nie mogłaby funkcjonować żadna zorganizowana społeczność. Jest również siłą sprawczą uczestniczącą w funkcjonowaniu treści myślenia i działania³²².

Archetyptury są książkami nieustannie przekształcającymi się, zmieniającymi szatę graficzną i pozyskującymi nowe treści. *Archetyptura słowa* wydana została w dwóch wariantach, jako książka różniąca się okładką, zawierająca jednak tę samą treść, identyczne ilustracje umieszczone na tych samych stronach. Jedna

³¹⁸ A. Świderkówna, M. Nowicka, *Książka się rozwija*, Wrocław 1970, s. 5.

³¹⁹ N. Bolz, *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie?...*, dz. cyt., s. 34.

³²⁰ E. Kraskowska, *Wstęp*, [w:] A. Drózd, *Od liber mundi...*, dz. cyt., s. 12.

³²¹ Na temat różnych znaczeń symbolicznych książki na przestrzeni wieków pisze Alina Dzieciół, *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997.

³²² B. Bieńkowska, *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005, s. 11.

jej wersja ma kolor biały, druga czarna, na obu widnieje taka sama piramida, do której wlatują ptaki – samolociki wykonane z kartek papieru (tworzące ściany tej budowli). Okładka stanowi znak rozpoznawczy, to po niej wzrokowo najszybciej identyfikuje się książkę. Jaki więc jest zamysł wydania w tym samym czasie tej samej książki zaburzającej tę najprostszą i najoczywistszą identyfikację? Biorąc pod uwagę charakter artystyczno-naukowo-designerskich działań Głowackiego³²³, pierwszym nasuwającym się skojarzeniem, wspomagającym udzielenie odpowiedzi na to pytanie, będzie stwierdzenie, że to zamysł artystyczny uruchamiający specyficzną grę z odbiorcą. Katarzyna Szczęśniak proponuje, aby okładkę książki traktować nie tylko jako formę jej propagowania, ale także jako samodzielny element kompozycyjny³²⁴, co jest zgodne z ideą książki artystycznej³²⁵. Z kolei zdaniem Rypsona, układ okładki, podobnie jak innych części, wiąże się często ze strategią reklamową³²⁶. Oba rozwiązania odnajdziemy w taktyce przyjętej przez Głowackiego. Tak wyraźną zmianę kolorystyczną okładki łatwo dostrzec, może ona spowodować zaciekawienie, skłonić do zajrzenia do wnętrza książki w celu zbadania tego, czy i jej zawartość uległa zmianie. Rozmywanie tożsamości oznaczanej okładką jawi się nadto jako gra z odbiorcą, którego już ten pierwszy sygnał informuje o tym, że wszystko to, na co patrzy, ma charakter umowny, nie jest jednoznaczne, znajduje się w stanie metamorfozy, wszystko stanowi dowód poszukiwania formy, słowa, języka, miejsca, czasu.

Okładkę, wejście w wykreowany świat, postrzega się również jako istotny sygnał informacyjno-artystyczny (a nawet samodzielne dzieło sztuki). Janusz Dunin przypisał jej następujące funkcje: zwracanie uwagi na publikację, powiedzenie czegoś o jej zawartości, zachęcenie do kupna i przeczytania, podanie (zinterpretowanie i dopełnienie) w obrazowy sposób tytułu, informowanie o charakterze książki, inspirowanie jej reklamy³²⁷. Kod archetypiczny jest poprzez okładkę dobrze wyeksponowany, dzięki w obu przypadkach widocznej piramidzie, zbudowanej z ptaków-samolocików wykonanych ze złożonej kartki papieru. Te latające obiekty tworzą tajemniczą budowlę architektoniczną, jednocześnie są znakiem wolności, nieliniowego żywiołu literatury analogowej, kartki na wietrze to znak słów

³²³ Reprezentowane przez prof. A. Głowackiego założenia artystyczne przedstawiłam w: G. Pietruszewska-Kobiela, „I started...”, dz. cyt.

³²⁴ Por. K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2 (7), s. 30-31.

³²⁵ W książce artystycznej układ typograficzny okładki jest istotnym elementem, por. P. Rypson, *Książki...*, dz. cyt., s. 11.

³²⁶ Oczywiście okładka nie jest tylko elementem zdobniczym, spełnia też rolę ochronną, ma za zadanie osłanianie zawartości książki, por. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, s. 1683.

³²⁷ J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 84.

i sensów, wypuszczonych na wolność, to również przywołanie idei żywiołu chaosu niosącego nowe zasady kompozycyjne. Także piramida, symboliczny obiekt architektoniczny, wprowadza wiele intertekstów, jeden z nich to wspomniana już poezja wizualna, często wykorzystująca układy piramidowe. Książka Głowackiego nie zawiera poezji, jednak widocznie bazuje na wskazanej tradycji, jej autor wprowadza formę prozy konkretnej³²⁸, w tym zapisie definiuje w sposób patafizyczny kluczowe pojęcia, ujawniające specyfikę artystycznej wyobraźni³²⁹.

Zgodnie z okładkową zapowiedzią konstrukcja *Archetyptury słowa* opiera się na załamaniu układów czasowo-przestrzennych, co prowadzi do osiągnięcia zwielokrotnienia linii fabularnych, które przebiegają w więcej niż jednym wymiarze. Rozwiązanie to uświadamia uwolnienie posybilności, a więc empirycznie weryfikowana przestrzeń ustępuje pola możliwym światom, docieranie do nich staje się treścią fabuł stworzonych z ruin pozostałych po literaturze opowiadającej o porządku rzeczywistości empirycznej³³⁰. W tego rodzaju wypowiedzi, naznaczonej przez afabularną narrację dyskursywną, liniowość wyparta zostaje przez symultanimizm³³¹. Bohater tej prozy stale przebywa w różnych światach równocześnie, doznaje zjawiska nałożenia licznych wrażeń: „na początku czasu w odległych zakątkach komnaty królowej tuż pod wiszącym fraktalem odczuł przerażające działanie na odległość zwane splątaniem kwantowym opowiadając o systemie dwójkowym zer i jedynek i prostym świecie układów kreskowych w trakcie tańca i skoków elektronów naszych ciał szukał piękna jej nieskończoności” (AS). Płynność zdarzeń, brak oddzielających je granic jak i niejednoznaczność ilustracji tworzą sytuację przypominającą zjawiska, których z pełną mocą będzie mógł doświadczyć odbiorca literatury znajdujący się w wirtualnej jaskini.

Przyjęta przez Głowackiego w *Archetypturze słowa* strategia gry z odbiorcą sprawia, że artystyczna wypowiedź, w której toczy się spór między czytaniem i oglądaniem, zwraca się na zewnątrz, kieruje odbiorcę ku licznym intertekstom³³²: literackim, malarskim, posthumanistycznym, typograficznym. Za znamienne uznać należy, że artysta często stosujący najnowsze narzędzia, umożliwiające tworzenie cyfrowych projektów, odwołał się do tak tradycyjnego medium jak książka. Stanowi to sygnał, że dostrzega w niej niewygasający potencjał, znaj-

³²⁸ Szerzej o tej formie w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Gry Andrzeja Głowackiego*, artykuł w druku.

³²⁹ Pojawiają się tam m.in. następujące objaśnienia: „**kosmos** dom wszystkich dziwadełek, **wędrowiec** nie usiedzi na miejscu nawet przywiązany sznurkiem znika, **wyobraźnia** czasem wylazi gdy śwędzi prawa ręka” (AC).

³³⁰ O specyficznym wykorzystywaniu struktur tradycyjnych narracji szerzej pisze M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Hiperpowieść czyli sieć w powieści*, Lublin 2012, s. 17.

³³¹ Tamże, s. 17-18.

³³² Pisanie traktowane jako proces uruchamiający grę zawsze tworzy bogaty zestaw takich odniesień, por. M. Foucault, *Kim jest autor*, tłum. M.P. Markowski, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 201.

duje w jej obszarze ścieżki pozwalające na zaprezentowanie nowego sposobu tworzenia i nakłania do zmiany nawyków związanych z tradycyjnym czytaniem. Już wcześniej artysta wypowiadał się na temat odbioru przestrzennego³³³, w *Archetypturze słowa* powraca do pomysłu zmodyfikowanego czytania i tworzenia, w które zaangażowane zostaje całe ciało: „studiowała i rysowała dźwięki zapisywała drząc przestrzeń dnia codziennego idąc wzburzonymi myślami komponowała symfonie kształtu jej ciało odtwarzało rysowaną wibrację improwizując ścieżki z nut rzucała wokół powidoki nieznanymi doznań” (AS). Przytoczony cytat uświadamia, że autor wkracza w nowe rewiry percepcji.

Obszar powiązanych z książką mitów i utopii wpisuje ją również w krąg refleksji dotyczących nowoczesności, posthumanizmu, co uzmysławia konieczność zainteresowania się procesem modyfikacji twórcy i czytelnika (na co zwrócili uwagę poeci Perfokarty). Autor analogowej *Archetyptury*, podobnie jak poeci cybernetyczni, również wprowadził kontekst cyborgiczny. Co nie jest zaskakujące w przypadku artysty, którego codziennym narzędziem pracy są najnowocześniejsze urządzenia elektroniczne, swoiste protezy udoskonalające np. efekt widzenia, umożliwiające nadanie niematerialnym wizjom wymiar materialny, pozwalający stworzyć obrazy malowane ruchem gałek ocznych. Cyborgiczne praktyki, zmieniające środowisko człowieka, zanurzające go w wykreowanej przestrzeni, przy jednoczesnym całkowitym odcięciu od bodźców dochodzących ze świata zewnętrznego, są działaniem performatywnym związanym z książką Głowackiego *Rozpuszczalna ryba w nierozpuszczalnej rzeczywistości*, osadzonej w środowisku cyfrowym, jakim są ściany wirtualnej jaskini. Płaszczyzny te, pokryte tekstem i ilustracjami, którymi otoczony jest czytelnik, pozwalają doświadczyć efektu immersji. Odbiorca jest zanurzony w strukturze tekstu, jego ruchy powodują, że tworzy narrację, spektakl, zdarzenie. Dotykowość i prioprioreceptoryka sprawiają, że analogowa książka uzyskuje życie w innym wymiarze, w którym dochodzi do spotęgowania niektórych jej cech, np. surrealistycznej poetyki, nieliniowości, niemimetyczności. Jednocześnie stworzone zostają warunki wyraźnie zmieniające odbiór literatury i sztuki, ponieważ zaaranżowane są sytuacje sprzyjające poszerzeniu zmysłowości (zainicjowaniu nadzmysłowości, zmiany tradycyjnego przeznaczenia zmysłów). Osadzenie odbiorcy w wirtualnej jaskini oddaje położenie homo kinematographikusa żyjącego w świecie wypełnionym ruchem odbywającym się w dwóch wymiarach: fizycznym i w wirtualnym (powiązanim z ekranami). W dzisiejszym świecie metafora ekranu jest bardzo powszechna, w pewnym sensie – jak odnotował Andrzej Gwóźdź – wszystko staje się ekranem stanowiącym element interfejsu znaczącego dla kultury eksponującej procesy komunikacyjne³³⁴.

³³³ Pisałam na ten temat w: „*I started...*”, dz. cyt.

³³⁴ Por. A. Gwóźdź, *Mała ekranologia. Ekran, monitor jako interfejs*, [w:] *Wiek ekranów. Prze-*

„Człowiek ruchu” egzystuje w obszarze interferencji starych i nowych mediów, w którym coraz większe znaczenie zyskuje ruchomy obraz wymagający dynamicznego, aktywnego i współkreatywnego odbioru. Tekst wprowadzony w obszar wirtualnej jaskini pozwala zrealizować jedno z marzeń człowieka, którym było przekroczenie ramy i wejście w obraz (w tym przypadku także w tekst). Tego typu rozwiązanie jest poszerzeniem odbioru o ciało, zaangażowane w proces poznawczy. Interaktywny odbiór jaskiniowej kreacji w zdecydowany sposób różni się od odbioru innych rodzajów sztuki/literatury multimedialnej, pozostawiającej ciało odbiorcy w jego środowisku³³⁵, w tym przypadku kontakt z dziełem nawiązuje się poprzez interfejs. W przeciwieństwie do tego typu sztuki w instalacjach przestrzennych, a wirtualna jaskinia jest obszarem do nich zbliżonym, ciało odbiorcy zostaje wprowadzone w przestrzeń dzieła.

W ten sposób idea czytania całym ciałem zostaje praktycznie zrealizowana dzięki interaktywnemu środowisku. Osiągnięty efekt odsyła do projektu *Screen*³³⁶ – powołującego literacką jaskinię wirtualnej rzeczywistości oraz do wcześniejszych od niego koncepcji *environmentu* aranżującego sytuacje przestrzenne, zanurzające człowieka w wykreowanym wymiarze iluzji, w którym doznaje niezwykłych wrażeń. Immersja wywołuje znamienne odczucia psychiczne, podstawą zanurzenia nie jest fizjologiczne złudzenie, ale „możliwość działania w innym świecie”³³⁷, „[...] wrażenie zanurzenia wynika przede wszystkim z interaktywności komunikacji, czyli z możliwości wprowadzenia zmian w środowisku zmediatyzowanym”³³⁸.

Wirtualna jaskinia, interaktywne środowisko otaczające człowieka, zamykające go w pewnym sensie w swoim wnętrzu, to metaforyczne uwięzienie w sztucznym świecie i oddalenie od rzeczywistości. Uczestnik tego rodzaju odbioru bierze jednocześnie udział w performance obrazującym zmiany zachodzące we współczesnym świecie, doświadcza zjawiska telemetryczności uruchamianej przez dotyk. Wirtualna jaskinia, dająca możliwość przebywania w obrazie tekstu, to rozwiązanie poszerzające sferę istnienia obrazu o ekrany interaktywne, co jest działaniem mieszczącym się w nurcie rozwiązań quasi-filmowych, będących jedną z form przejawów kultury audiowizualnej, opartej na założeniach „ruchomej

strzenie kultury widzenia, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002, s. 13, 21; Marian Golka, *Ekrany w otoczeniach komunikowania*, [w:] *Wiek ekranów...*, dz. cyt., s. 29.

³³⁵ Na specyfikę pozostawiania na zewnątrz świata wykreowanego przez net art, przy równoczesnym nawiązywaniu z nim taktylnego kontaktu, zwraca uwagę P. Zawojski, *Elektroniczne...*, dz. cyt., s. 95.

³³⁶ Charakterystyka tego projektu przedstawiona jest na stronie: techsty.art.pl/hipertekst/cyber-przestrzen/screen.html, [dostęp: 11.07.2013].

³³⁷ P. Sitariski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002, s. 39.

³³⁸ Tamże, s. 40.

sztuki totalnej³³⁹. To także rozwiązanie wprowadzające człowieka w świat gry, osadzające go w polu przepływu i przekształceń tekstu. Czytelnik, współkreator, znajduje się w obszarze, który jest odpowiednikiem interaktywnych gier. Tekst usytuowany w obrębie jaskini wyraźniej niż projekty Perfokarty i adaptacje hipertekstowe uświadamia, że podstawową regułą tego rodzaju projektów stanowi brak reguł, za każdym razem są one ustanawiane od nowa. Przebywanie i poruszanie się w interaktywnym środowisku tekstowym to odmiana flaneuryzmu w świecie tekstu stającym się obrazem. Tego rodzaju przejście przez tekst można porównać do skokowego poruszania się w obrębie sieci. Druk wiązał słowo z przestrzenią widzenia wyznaczoną przez kartki książki, wirtualna jaskinia pogłębia związek słowa z przestrzenią³⁴⁰ widzenia i dotykania, powodując, że słowo zostaje włączone w zjawisko sprzężenia zwrotnego. Działanie odbiorcy wywołuje odpowiedź ze strony słowa lub ilustracji znajdujących się na ekranie. Uruchomienie tego rodzaju mechanizmów sprawia, że wirtualną jaskinię można określić mianem przestrzeni polisensorycznej. Znajdujący się w jej ścianach człowiek obcuje z żywym obrazem, poszerzając zasób wrażeń związanych z biotechnosferą stającą się coraz częstszym środowiskiem życia, wywołującą nowy sposób myślenia – określany jako zmysłowo-umysłowo-biotechnologiczny³⁴¹.

Przedstawiony model obcowania z książką i literaturą nie wyklucza jej przeczytania, jednak widocznie modyfikuje ten proces, sprawiając, że czytanie staje się jeszcze bardziej wrywkowe, nieuporządkowane i fragmentaryczne niż w przypadku odbioru dzieła dostępnego na komputerowym monitorze. Proces odbioru w wirtualnej jaskini jest dodatkowo zdeterminowany przez zagubienie odbiorcy ulegającego różnego rodzaju emocjom, szczególnie silnym, gdy to pierwsze tego rodzaju doświadczenie. Możliwe jest silne doznanie stanów niepewności związanych z przebywaniem w labiryncie tekstu. Odbiorca czujący się kreatorem przestrzeni może całkowicie wyłączyć czytanie i skupić się jedynie na kontemplowaniu obrazu. Zarówno po wyjściu z tej znamiennej przestrzeni, jak i po wejściu do niej musi przejść przez moment adaptacji, przystosować się do przebywania w innych warunkach. W multimedialnej sztuce ruchome obrazy otaczające człowieka wyznaczają – zdaniem Zawojkiego – moment kluczowy: spotkanie odbiorcy z samym sobą i ze swoimi reakcjami³⁴². Wirtualna jaskinia pozwala na przeżycie tego doznania. *Rozpuszczalna ryba...*

³³⁹ T. Miczka, *Postmodernistyczne gry...*, dz. cyt., s. 261.

³⁴⁰ Na temat związku słowa z przestrzenią szerzej W.J. Ong, *Oralność...*, dz. cyt., E. Wilk, *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w praktykach audiowizualnych*, Kraków 2000.

³⁴¹ W. Chyła, *Człowiek w dobie mediów: media w dobie biotechnologii*, [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, A. Jawałowska, M. Kempny, Warszawa 2004, s. 237.

³⁴² P. Zawojski, *Elektroniczne obrazowiaty...*, dz. cyt., s. 99.

wpuszczona do wirtualnej jaskini to lektura do czytania, oglądania, materiał do budowania, środowisko do zanurzenia, obraz odwodzący od rzeczywistości... W jej ścianach uruchamia się nawigowanie przestrzenne uświadamiające zaistnienie estetyki nawigacji. Sięgając po terminologię Lwa Manovicha, stwierdzić można, że jest to „przestrzeń nawigowalna”, będąca istotnym paradygmatem w interfejsach człowiek–komputer³⁴³.

Jaskinia to miejsce magiczne, nasycone złożoną symboliką. Znajdujący się w niej człowiek obdarzony zostaje mocą stwórczą, występuje w roli kreatora otaczającego go świata. W tej sytuacji wyeksponowana zostaje sprawcza moc jego dotyku. Pobyt w tym wnętrzu opisać można przy pomocy metafory mgławicy, którą pierwotnie był świat. Jego konfiguracja z tekstu poddawanego nieustannej przebudowie uświadamia, że w tej przestrzeni dotyk człowieka zawsze będzie miał moc sprawczą. Dotyk opiera się na zasadzie wzajemności, a więc gdy człowiek dotyka mgławicy, jest również przez nią dotykany. W ten sposób w interaktywnej przestrzeni dochodzi do zaistnienia symulacji żywego kontaktu. Wzajemne dotykanie (bycie dwojgiem) stanowi część aktu stworzenia wirtualnego kosmosu. Sensualna metafora stwarzania, zbudowana dzięki wirtualnej jaskini, obrazuje sytuację człowieka zanurzonego w logosie. W antropokosmosie Głowackiego myśl jest w nieustannym ruchu, podczas którego dochodzi do jej krystalizacji i rozproszenia, ten nieustający cykl staje się udziałem *Rozpuszczalnej ryby w nierozpuszczalnej rzeczywistości*.

Hybrydyczna, analogowa *Archetyptura słowa* to także książka do oglądania i czytania. Jej twórca zakłada, że procesy te powinny zachodzić równocześnie. Zrównanie ikonizacji z treścią koresponduje z plastycznymi działaniami autora. Do oglądania skłania wiele ilustracji wiążących się z tekstem poprzez swobodne skojarzenia. Ich autorstwo nie zawsze jest jasne, część wykonał Głowacki, niektóre są pracami innych osób, w tym prawdopodobnie studentów profesora i jego asystentów (nie znajdziemy tu wyraźnej informacji o autorze konkretnego obrazu). Zapożyczenie/wypożyczenie materiału ilustracyjnego, wymieszanie swego z cudzym tworzą analogową wersję cyfrowych pobrań różnych tekstów. Materiałem ilustracyjnym jest też tekst, umiejscowiony zwykle w środkowej części strony, zapisany małymi literami, bez znaków przestankowych, co podkreśla jego aspekt graficzny i tworzy swoiste zblokowanie wypowiedzi/zapisu, które nie są przerywane. Wizualny charakter mają także ciągi cyfr, tego zapisu cyborgicznego wyraźnie nie adresuje się do ludzkiego oka i rozumu. Wprowadzenie zapisu cyfrowego przełamuje analogowy charakter książki, wprowadza do niej zimną narrację cybernetyczną. Usunięcie z książki (poza 5 stronami) wszystkich znaków organizujących zapis tekstowy to rozwiązanie oparte na przeszczepieniu rozwiązań literackich, określa-

³⁴³ O specyfice przestrzeni nawigowalnej w: L. Manovich, *Język...*, dz. cyt. s. 372.

nych jako zdanie nieustające. Natomiast w obrębie zapisu cyfrowego pojawiają się kropki i ukośniki charakterystyczne dla środowiska komputerowego, wskutek tego zapisy jawią się jako rodzaj komend, poleceń, adresów. Tekst cyfrowy przeznaczony dla inteligencji nie-ludzkiej przez ludzkie oko może być postrzegany jedynie jako rozwiązanie graficzne, wzbogacające wizualny walor książki.

Wizualność *Archetyptury słowa* dopełniają nadto urozmaicone spacjowanie, zmieniająca się wielkość czcionki, wyraźne kontrasty kolorystyczne wywołane dominacją białą-czarnej kolorystyki. Dopełnieniem walorów wizualnych jest zapisany promieniście tekst znajdujący się na końcu książki, quasi-słownik wyjaśniający pojęciowy zasób uruchamiany przez autora. Ta część, mająca charakter prozy konkretnej³⁴⁴ (*ut pictura scriptura*), w rzeczywistości niczego nie wyjaśnia, ugruntowuje natomiast przekonanie, że twórca książki rozwija tradycje surrealistyczne. Układ słownika (zawierającego m.in. następujące hasła: kamarnik, kanapik, liczby trójkątne) porównać można do mandali symbolizującej związek *coincidentia oppositorum*. Symbol ten informuje o zamiśle tworzenia własnego ładu w wykreowanym przez artystę świecie oraz o uwolnieniu wiru, demiurgicznej energii.

Powołaną przez Głowackiego ikonosferę należy rozpatrywać poprzez pryzmat klasyfikacji przedmiotowej, podmiotowej i formalnej³⁴⁵. Kompozycja typograficzna, nowoczesny typ ilustracji, tworzącej równoległy plan estetyczny w stosunku do tekstu, to cechy autonomicznego dzieła przełamującego podział na tekst i grafikę. Walor przedmiotowy sugeruje traktowanie obrazów jako znaków odnoszących się do czegoś, w tym przypadku będą to obszary podświadomości, kultury cybernetycznej, refleksji posthumanistycznej. Wymiar podmiotowy, nakłaniający do dookreślenia intencji twórczych, otwiera bogaty i rozległy kontekst autotematycznych refleksji, ujawniających meandry twórczego procesu; aspekt formalny zaś zwraca uwagę na strukturę obrazów. Naznaczenie książki wizualnością pozwala ją usytuować w kontekście zjawisk określonych przez Marylę Hopfinger jako literatura zapisująca wyobraźnię uformowaną przez nowoczesne media. Staje się ona jedną z odmian współczesnej ikoniczności³⁴⁶.

³⁴⁴ Istotę prozy konkretnej przedstawia B. Mc. Halle, wskazując na jej związek z prozą abstrakcyjną i ekspresjonistyczną. Proza konkretna, podobnie jak tego rodzaju poezja, eksponuje walor graficzny, istotne jest w tym przypadku wykorzystanie „konstelacji elementów”, por. U. Pawlicka. *Słownik gatunków literatury cyfrowej* – www.ha.art.pl/prezentacje42-sownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/ [dostęp: 10.04.2013]; por. również G. Pietruszewska-Kobiela, *Poezja konkretna i muzyka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, Łódź 2012, s. 269-272.

³⁴⁵ Przyjęto rozwiązanie zaproponowane przez M. Porębskiego, *Ikonosfera...*, dz. cyt., s. 272-273.

³⁴⁶ Por. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, dz. cyt., s. 155-156.

Przestrzenność wypowiedzi artystycznej budują: specyficzna segmentacja tekstu zapisanego słowami, liczbami, surrealistyczno-kolażowy materiał ilustracyjny, są to elementy tworzące Jungowski pejzaż podświadomości. Jego walory wydobywają: treściowa niejasność, afabularny układ, liczne odniesienia do mitów i archetypów. Przyjęta przez artystę technika kolażowa uświadamia, że dominuje tu układ podkreślający rangę montażu, w którym może brać udział także odbiorca, bowiem dzieło ma charakter otwarty. Oznacza to, że oczekuje na odbiorcę, który podda się rytmowi przygotowanej przez artystę gry i będzie „dysponował encyklopedią” o bezgranicznym zasięgu³⁴⁷, umożliwiającą budowanie skomplikowanych skojarzeń prowadzących przez różne czasy, dzieła, kultury.

Archetyptura słowa wskazuje na dwa aspekty ontologiczne książki: duchowy i materialny. Brak numeracji stron podkreśla swobodę czytania, ponadto dopełnia trudności związane z lokalizowaniem, podobnie jak quasi-adres, o którym była już mowa. Podkreślenie nieliniowego układu kompozycyjnego i nieliniowości lektury staje się odpowiednikiem rozwiązań znamienych dla hipertekstu, będącego w pewnym sensie dynamiczną symulacją aktywności mózgu³⁴⁸, w tym przypadku jest to projekcja powiązana z książką analogową. Zaplanowany typ odbioru odwołuje się również do podświadomości odbiorcy, w której zachodzą procesy o charakterze nieciągłym. Fizyczne walory książki uzmysławiają, że została ona zbudowana w oparciu o metaforę hybrydyczną³⁴⁹, składającą się z jakichś części odsyłających do określonych całości; części te są ze sobą zrośnięte w taki sposób, że tworzą nową jakość. Ten specyficzny rodzaj metafory wiąże się np. z surrealizmem. Oniryczny klimat książki buduje wiele poziomów zakłócających logikę i liniowość. Płynność zdarzeń, między którymi nie ma związku przyczynowo-skutkowego, rozlewający się czas, słowne neologizmy, eksploatacja podświadomości, nasycenie książki obrazami bytów roślinno-ludzko-zwierzęcych – wszystko to uświadamia istnienie wielu odniesień do programowych założeń surrealistów, do reprezentatywnych dla tego nurtu literatury, malarstwa. Kreacja ukazanych w książce obszarów, stanów i bytów uświadamia uruchomienie konceptu, w wyniku którego dochodzi do połączenia nadrealistycznych rozwiązań z aktualną wiedzą i odkryciami nauki³⁵⁰. Oprócz pokładów podświa-

³⁴⁷ Tę dyspozycję uznał za istotną U. Eco, *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 84-85.

³⁴⁸ Na związek układu hipertekstu ze stylem pracy ludzkiego mózgu zwrócił uwagę Ł. Gołębiowski, *Śmierć...*, dz. cyt., s. 46.

³⁴⁹ Jest to rozwiązanie często stosowane w pracach surrealistów, por. E. Szczęśna, *Poetyka mediów...*, dz. cyt., s. 87.

³⁵⁰ Już od momentu ukazania się pierwszych prac nadrealistów zwracano uwagę na ich związek z osiągnięciami naukowymi, por. J. Waczków, *Nadrealizm europejski*, Warszawa 1981, s. 7; podobnie wypowiedziała się na ten temat M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*,

domości i przestrzeni onirycznych, sprzyjających pojawieniu się elementów znamiennych dla zapisu automatycznego³⁵¹, znajdziemy tu echa teorii względności czasu i przestrzeni, zaprzeczenia następstwom przyczynowo-skutkowym, żywioł intuicji, odniesienia do witalnej energii. Bogaty splot intertekstów tworzy imaginatywny charakter książki, którą usytuować można w rozległym nurcie zjawisk postsurrealistycznych³⁵² i wspomnianych już projekcji o charakterze patafizycznym, zrodzonych z wyobraźni anarchistycznej, naznaczonych purnonsensem, zapraszających do intelektualnej gry³⁵³.

Autor, przedstawiając w anglojęzycznej części *Archetyptury słowa* swój artystyczny zamysł, zaznacza, że wyzyskuje technikę nanotypograficzną, przywołuje w ten sposób mikrocząsteczkowe rozwiązania zmieniające każdą sferę ludzkiego życia. Tak zasugerowana zostaje zmiana stylu tworzenia i odbioru. Nanotypografię postrzegać należy również jako przekształcenia w zakresie sztuki typograficznej, powiązane z książką artystyczną, uświadamiające odbiorcy, że zostaje wprowadzony w obszar osiągnięć cyfrowych. Intertekstem dla nanotypografii jest także Nano (program), klon edytora tekstu, działający dzięki zastosowaniu skrótów klawiaturowych, co powiązać można zarówno z procesem pisania, jak i ilustrowania. Użycie przez Głowackiego prefiksu „nano” otwiera obszar kultury cyfrowej, w której prefiks ma swoje numerowe znaczenie, animuje również postmodernistyczną wypowiedź o charakterze autotematycznym, zwraca uwagę na technologizm procesu twórczego. Wprowadzenie aspektu nanotypograficznego, a w następnej książce kodowego, animuje interteksty protetyczne i odsłania kontekst posthumanistyczny, zakorzeniony w tradycjach science fiction³⁵⁴.

Zastosowany w *Archetypturze słowa* chwyt „patafizyczno-dadaistyczny”, bazujący na odniesieniach do zjawisk naukowych, kulturowych i językowych – osadzony w konwencji surrealistycznej i dadaistycznej zabawy – staje się sygnałem typowych dla postmodernizmu przemian obrazu początku świata/życia, pozbawionego tradycyjnej obudowy metafizycznej³⁵⁵. Nanocząsteczki, jak uświadamia książka, to geny kulturowe, kropelki potu, litery – z tego tworzywa

Warszawa 1984, s. 103, na specyficzne zainteresowanie surrealistów mechanizmami pracy ludzkiego umysłu wskazała K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1985, s. 47.

³⁵¹ Zapis automatyczny to jeden z elementów poetyki surrealistycznej, por. K. Janicka, *Surrealizm...*, dz. cyt., s. 47.

³⁵² Światowe tendencje tego nurtu charakteryzuje J. Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie: międzynarodowy ruch „PHASES”*, Warszawa 1994.

³⁵³ Specyfikę patafizyki przyjęto za: H. Janaszek-Iwaničkowa, *Nowa twarz...*, dz. cyt., s. 47.

³⁵⁴ Na temat tych związków postmodernizmu szerzej wypowiada się D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 72 i nast.

³⁵⁵ Chwyty patafizyczno-dadaistyczne, oparte na łączeniu nauki z zabawą, były często uruchamiane przez surrealistów i dadaistów. Ich rezultatem stał się ludyczno-happeningowy styl pisarski. Szerzej na ten temat wypowiada się H. Janaszek-Iwaničkova, *Nowa twarz...*, dz. cyt., s. 47.

wyłania się świat, którego (s)twórcą jest artysta. Wykorzystując konwencję tworzenia sieciowych adresów, Głowacki podaje adres swojego świata: archetypturaczasu.ma. Idąc tropem specyficznych lokalizacji adresowych, o których była już mowa, należy stwierdzić, że ten świat jest wszędzie, chociaż nie zostają mu przypisane żadne konkretne miejsca ani też jakiś jednoznaczny wymiar czasu, jego załączek stanowi wyobrażenia artysty. Pod wskazanym przez autora książki adresem przebiega osobliwe dzieło stworzenia: „krople potu spadały na ziemię i zapładniały nowy świat form i roślin obracając dusze z otchłani stały się a raczej miały się stać nowym źródłem” (AS).

Kolejne ogniwo artystycznej wizji książki to *Archetyptura czasu*, pierwsze polskie wydanie napisane kodami QR. Oparta jest ona na pisaniu jako kodowaniu, a także pisaniu jako rysowaniu. Również i to wydanie ma niejedną wersję, oprócz książki autorskiej (wydanej drukiem) są jeszcze wersje tworzone przez osoby wchodzące w obszar spontanicznych działań artystyczno-literackich zainicjowanych przez Głowackiego, dzięki którym można stwierdzić, że czas to jej sprzymierzeniec, gdyż rozwija się ona w czasie, przechodzi nieustanną metamorfozę formy, treści, tworzona jest w oparciu o różnorodne rozwiązania techniczne. Autor wprowadził *Archetypturę czasu* w obszar multiperformansu, przewidział jej (współ)tworzenie nie tylko przez reprezentantów różnych środowisk, ale i przestrzeni geograficznych, kulturowych, co umożliwiła sieciowa komunikacja³⁵⁶. Działania związane z przekształcaniem i współtworzeniem książki określone zostały przez Głowackiego jako personalizacja tekstu.

Książka nieustannie ewoluuje, kierunki jej przemian są śledzone przez autora pierwotnej wersji i przez niego inicjowane, a także dokumentowane. Głowacki przedłużył proces pisania dzieła, organizując związane z nim happeningi artystyczne, których efekty udostępniano na Facebooku, w propagowaniu ich bierze też udział wydawnictwo Kokazone Studio of Impossible Things & Visual Art, które przygotowało pierwotną wersję *Archetyptury czasu*. Zarówno na stronie wydawnictwa, jak i na Facebooku podano „Krótką instrukcję obsługi”, wyjaśniającą założenia projektu – sprawiającego, że jest to książka wciąż się rozwijająca i mająca, podobnie jak projekty istniejące tylko w sieci, wielu autorów. Instrukcja brzmi następująco:

1. Otwórz książkę na dowolnej stronie. 2. Zeskanuj QR-kod przy pomocy odpowiedniej aplikacji. 3. Zapisz odkodowany tekst w swojej książce wedle własnego pomysłu. 4. Podziel się swoją wersją książki z innymi czytelnikami, przesyłając zdjęcie lub skan za pośrednictwem portalu Facebook³⁵⁷.

³⁵⁶ Rozumienie multiperformansu wyzyskującego możliwości sieciowej komunikacji przyjęto za: J. Wachowski, *Performans...*, dz. cyt., s. 213-215.

³⁵⁷ www.kokazone.com/#archetyptura-czasu/c1toq [dostęp: 15.07.2013].

Głowacki rozwija swój pomysł, on również pączkuje i rozgałęzia się, co raz na portalu umieszczane są nowe dodatkowe informacje, np. o różnych konkursach, w których nagrodą jest pierwsza wersja *Archetyptury czasu* lub bon na kupienie tej książki po niższej cenie, albo zapowiedź, że „najciekawsze personalizacje tekstów ukrytych w QR-kodach zostaną zaprezentowane szerszej publiczności w ramach cyklu międzynarodowych wystaw. Autor wyraźnie zaznacza, że zaprasza do artystycznej zabawy, namawia do stosowania różnych technik, przypominając, że można się posługiwać również kredkami i ołówkami. Ośmiela adresatów swych pomysłów następującymi hasłami i wezwaniami: „Wszystko w Waszych rękach = Wszystko w Waszych książkach:)” „Bez wahania zapisujcie siebie na kartach Waszych książek!”³⁵⁸. Podejmowane działania zrównują autora pierwszej wersji książki z kolejnymi twórcami, jednocześnie oddalają uczestników od pierwowzoru, czemu sprzyja uruchomienie mechanizmu artecyklingu.

Głowacki rozwija także działania związane z książką poprzez różnego rodzaju własne prace plastyczne umieszczone na Facebooku. Znajdują się tam np. zdjęcia ukazujące pomieszczenie, którego ściany obłożono grubym murem starych książek, pod spodem widnieje podpis „Gdzieś tu jest *Archetyptura*” albo pojawia się zdjęcie kartki wypełnionej szczerze ręcznym pismem, z której wyłania się pokryta pismem postać obejmująca ramionami stojącą przy kartce dziewczynę, pod tym zdjęciem umieszczony został podpis: „Skanujcie kody *Archetyptura* Was otuli”. Połączenie działań artystycznych z materiałami informacyjnymi oraz reklamowymi jest rozwiązaniem charakterystycznym dla formy ambientu, którą – o czym była już mowa – wykorzystują twórcy sztuki związanej z nowymi mediami. Zainicjowane działania mają wyraźnie niedomkniętą formułę. W ich ramach przewidziano jeszcze prowadzenie badań neurologiczno-okulograficznych (*eye-trackerowych*) w celu określenia mechanizmów percepcyjnych tekstów literackich i książek. Materiał ten ma pomóc w rozwiązaniu następującego problemu: „jak konstruować komunikaty literackie, aby oddziaływały one na odbiorcę w sposób stymulujący?”. Efektem tych analiz staną się materiały pomagające skonstruować książki pobudzające procesy myślowe, wspomagać uczenie się i zapamiętywanie, inicjować interakcję z tekstem. Efektem końcowym ma być książka o odpowiednio zaprojektowanych komunikatach wizualnych³⁵⁹.

Obudowująca *Archetypturę czasu* (hybrydę analogowo-cyfrową) idea aktywnego działania, którego cel stanowi tworzenie spersonalizowanego tekstu przez uczestników reprezentujących różne środowiska, grupy wiekowe i kręgi kulturowe uświadamia, że tekst i książka reprezentują typ dzieła *work and progress*,

³⁵⁸ Podano na podstawie Facebooka A. Głowackiego [dostęp: 10.07.2013].

³⁵⁹ Podano na podstawie wiadomości mailowej przesłanej do mnie przez Andrzeja Głowackiego 28.07.2013.

nie dają się zasufladkować i sprowadzić do jednoznacznej formuły. Głowacki, zachęcając odbiorców do tworzenia własnej książki, dokładnie nie wyjaśnia, gdzie ma być ona zapisywana – czy w jakimś zeszycie, czy na luźnych kartkach, a może w książce, w której znajdują się kody, jest w niej bowiem wiele wolnego miejsca. Można więc tworzyć własny tekst na stronach, na których znajdują się kody, lub na stronach zawierających ilustracje. Współtwórca ma w tym zakresie całkowitą swobodę, może także sam wprowadzać jeszcze jakieś niespodziewane rozwiązania. Chociaż w projekcie przewidziano przepisywanie tekstu ukrytego w kodach, to nie można wykluczyć zaistnienia różnych mimowolnych przekłamań związanych z nieuważną lekturą, brakiem skupienia przy przepisywaniu, celowo wprowadzanymi innowacjami. Otwarta formuła dzieła niczego nie ogranicza i nie narzuca, autor pierwotnej wersji podaje jedynie odbiorcom sugestie, chociaż ma bardziej precyzyjną wizję działań, które obejmują:

- Odkodowanie (*decoding*) – w tym etapie następuje odkodowanie tekstu „zapisanego” na kartkach *Archetyptury czasu*. Odbiorcy, posługując się urządzeniami pozwalającymi rozszyfrować kody QR, docierają do tekstu „surowego”, niezaprojektowanego, nieujętego w ramy formatu książkowego. Jak zaznacza Głowacki, sposób doświadczania tego rodzaju tekstu jest zupełnie inny niż w przypadku książki tradycyjnej. Odbiorca zderza się z tekstem literackim poprzez medium interaktywne, czemu towarzyszy nastrój oczekiwania i zaskoczenia. Choć czytelnik, aby móc zapoznać się z tekstem jest zmuszony do wykonania czynności odkodowania, to sam proces czytania tekstu przebiega na tym etapie w sposób bierny, jest to zatem etap wstępnej aktywizacji odbiorcy-czytelnika.
- Personalizacja tekstu (*text personalization*) – jest to przejście do aktywnego odczytania tekstu. Czytelnicy w pierwszej kolejności dokonują odręcznego zapisu całości tekstu w sposób dowolny i spontaniczny, posługując się dowolnymi środkami wyrazu. Autor *Archetyptury czasu* zaznacza, że „ten etap ma charakter intuicyjny”.
- Słowa klucze/mapy myśli (*key words, mental maps*) – powstawanie w umyśle odbiorcy wizji własnego działania, krystalizowanie się etapów odbiorczej aktywności, etap mentalnego projektowania.
- Wykorzystanie i rozumienie (*usage & understanding*) – odbiorcy wyodrębniają w sposób graficzny ten element spersonalizowanych tekstów, które wydają się im istotne dla zrozumienia tekstu. Twórca koncepcji wskazuje, że „ten etap ma charakter racjonalny. Można nadać mu kierunek użytkowy (wtedy użytkownicy mają za zadanie wyodrębnić te elementy spersonalizowanego tekstu, które wydają się im istotne dla zrozumienia tekstu w konkretnym, zadanym wcześniej kontekście użytkowym – np. do celów projektowych,

interpretatorskich, w zależności od dziedziny nauki”, np. literaturoznawstwa, projektowania graficznego, filozofii, psychologii³⁶⁰.

Idea tekstu spersonalizowanego, po którą sięgnął Głowacki, odwołuje się do specyfiki tekstu związanego z siecią i poetyki sieciowego odbioru. Jak stwierdza Maciej Maryl, tekst spersonalizowany odznacza się tym, że zawarty jest w nim zarówno jego przedmiot, jak i jego główna charakterystyka. Jest to tekst, którego cechy imitują nowomediálną narrację i praktykę lekturolologiczną³⁶¹. Niespersonalizowany tekst (wydobyty z kwadratów kodów) ma formę surową, jest zapisem, który można nazwać wyjściowym, inspirującym dopiero personalizację, w wyniku której pojawia się już tekst przetworzony zgodnie z przyjętą koncepcją odbiorcy. A oto przykład tekstu sprzed personalizacji, który „wpisany” był w kod:

dziś przecież 12062010 daj mi pół godzinki chciałam pójść na spacer
jak wrócę uwolnię twojego ducha i przywrócę dobrze wykadrowanej
przestrzeni
01052009 (AC)

i tekst, do którego odsyłał jeden z linków: <http://grs.lv/qa39p41>:

przesuwali granice dobrego smaku

w dowolnie wymyślone miejsca tego czasu opowiadając sobie o miłości manekinów do
surrealistycznych ozdób
spełniali i wprowadzali w siebie irracjonalny chaos myśli tworząc metafory siebie samych
miewali dekadencjonalne kaprysy
rozpalasz ognik we mnie jak tak opowiadasz o tym kłębowisku serpentyn ślepych zaułkach
w domu gdzie mury
zbudowane są ze złudzeń i pożądania tam gdzie światem rządzi nasz kaprys

W *Archetypturze słowa* pojawiały się jeszcze elementy zapisu tradycyjnego, którym towarzyszył zapis obrazowy i różne układy cyfr, natomiast w *Archetypturze czasu* słowo prawie w ogóle się nie pojawia (ujawnia się dopiero po zastosowaniu czytelnika). Oryginalne rozwiązanie pokazuje efekt osiągnięty przez człowieka wykraczającego poza swój język, starającego się wypowiedzieć więcej, niż mogą przekazać słowa. Sytuacja ta pozwala na odnalezienie analogii między tym postępowaniem i strategią tworzenia przyjętą przez poetów cyborgicznych, którzy również często rezygnują ze słów na rzecz dźwięków lub obrazów. Dzięki takim pomysłom zaczyna istnieć literatura bezsłowna, a w odniesieniu do *Archetyptury czasu* można użyć określenia literatura/książka pustych miejsc,

³⁶⁰ Tamże.

³⁶¹ Por. M. Maryl, *Interfejsy personalizacji*, tekst.maryl.org/ [dostęp: 14.03.2013]; tenże, *Życie literackie w sieci, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych (streszczenie rozprawy doktorskiej)*, s. 3, ibl.waw.pl/maryl/streszczenierozprawy.doc [dostęp: 16.03.2013].

wolnej białej przestrzeni – odsyłającej do malarstwa Kazimierza Malewicza, na którego Głowacki się powołuje. Wolne przestrzenie, podobnie jak puste płótna malarza, otwierają przed odbiorcą wymiar czystej kontemplacji. Niezapelniona przestrzeń to także znamienne dla suprematyzmu zwrot ku bezprzedmiotowości, ku czystem doznaniom³⁶². Malewicz odnotował:

■ Czarny kwadrat na białym tle był pierwszą formą wyrażającą doznanie nieprzedmiotowości: kwadrat = wrażenie, białe tło = nicość, poza tym wrażeniem³⁶³.

To założenie zostało przejęte przez Głowackiego rozwijającego abstrakcjonistyczny pomysł, włączony w obszar literatury.

Książka, w całości zapisana kodami QR, wymaga od czytelników posiadania urządzeń, pozwalających je rozszyfrować. Takie pisanie wymagało również ściągnięcia z sieci specjalnego oprogramowania. Technika cyborgicznego tworzenia przyniosła efekt możliwy do odczytania przez cyborga, w tym zakresie Głowacki poszedł o krok dalej niż twórcy Perfokarty. Stosując cyborgiczną strategię tworzenia, udostępniają oni dzieła, które mogą być odbierane przez „nieuzbrojone” ludzkie oko, natomiast autor książki stworzył artefakt, wobec którego ludzkie oko będzie bezradne. Adresatem *Archetyptury czasu* jest więc byt cyborgiczny, którym – w myśl refleksji posthumanistycznej – staje się właściwie każdy współczesny człowiek używający różnych oprzyrządowań usprawniających funkcjonowanie ciała i modyfikujących zmysły³⁶⁴. Gołe oko będzie mogło jedynie odnotować graficzne walory książki, zwrócić uwagę na jej ascetyczną koncepcję kolorystyczną, wynikającą z zestawienia czerni i bieli, oraz zaobserwować zderzenie minimalizmu kwadratów z bogatą symboliką i często bogatą ornamentyką ilustracji zapożyczonych, czasami zmodyfikowanych, przedstawiających symboliczne postaci, twory (smoki), schematyczne rysunki kojarzące się z naskalnymi malowidłami. Oczywiście strona graficzna jest istotna w tym przypadku tak samo jak i treść, ta jednak pozostaje dla oka niedostępna.

Jednocześnie dotarcie do zaszyfrowanych treści nie jest szczególnie trudne. By je poznać, wystarczy posiadać odpowiednie mobilne urządzenie – np. smartfon, tablet lub komputerową kamerkę. Autor książki powołał swym konceptem do istnienia metaforę „śmierci oka”, którą należy też połączyć z przywoływaną już, w kontekście niektórych projektów multimedialnych, „śmiercią autora indywidualnego”. Głowacki wykorzystał elementy znamienne dla estetyki wirtualnej, uświadamiając, że widzenie ludzkie wyparte i zastąpione zo-

³⁶² Por. K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 65.

³⁶³ Tamże, s. 74.

³⁶⁴ Od tego momentu w rozważaniach dotyczących *Archetyptury czasu* często odwoływać się będę do mojej recenzji wydawniczej tej książki, por. G. Pietruszewska-Kobiela, *Archetyptura czasu Andrzeja Głowackiego – recenzja*, [w:] A. Głowacki, *Archetyptura czasu...*, dz. cyt.

staje przez spojrzenie nie-ludzkie. Paradigmat nowego widzenia wynika z wyparcia ludzkiego zmysłu wzroku przez widzenie maszynowe/cyfrowe, przez „wizualną protetykę”.

Stworzenie książki „napisanej” kodami QR i zainicjowanie skoncentrowanych wokół niej działań performatywnych dowodzi, że współczesna literatura i sztuka wchodzi w obszar przestrzeni życia codziennego i spajają się z najnowszymi strategiami komunikacyjnymi. Wykorzystane przez artystę kody, mające formę dwuwymiarowych kwadratów, są wszechobecne – odnajdziemy je na kopertach różnych firm doręczających przesyłki, na etykietach różnych towarów, spotkamy je na fakturach i rachunkach, natkniemy się na nie, przeglądając różne materiały reklamowo-informacyjne, zobaczymy je w supermarketach, w internecie, gdzie też natkniemy się na generatory kodów. To, co było tworzywem artysty, jest dostępne wszystkim. Kody cieszą się ogromną popularnością, stale zmieniając swe znaczenia, wiążą się z różnymi przestrzeniami życia człowieka, bowiem okazuje się, że mają wszechstronne zastosowanie.

Tak samo jak kwadraty kodów QR, dostępną formą są kwadraty jako figura geometryczna – mająca swoje miejsce nie tylko w matematyce, codziennym życiu, ale i sztuce. Można stwierdzić, że jest to forma każdemu dostępna, wszyscy mogą przecież bez wysiłku narysować kwadrat. Pospolitość/zwyczajność /dostępność tworzywa uzmysławia, że wykorzystanie kwadratów do „napisania” książki liczącej ponad 100 stron jest oryginalnym konceptem, w którym „zakodowana” została jakaś tajemnica... Autor wabi łatwością pisania, i odczytywania, nęci dostępnością techniki tworzenia i wszechobecnością tworzywa, ale to tylko pozór dostępności książki. W rzeczywistości *Archetyptura czasu* to dzieło – podobnie jak wcześniejsze książki tego autora – erudycyjne, estetycznie wysmakowane. Gęsta tekstura, wielość kulturowych kontekstów, bogactwo symboliki, chwytły autokreacyjne, autotematyczność – wszystkie te elementy sprawiają, że spotkanie z lekturą wymaga dociekań detektywistycznych, pozwalających odkryć schowane w niej tropy. Ten typ odbioru ukierunkowany jest w głąb dzieła obrośniętego wieloma kręgami znaczeń wynikających z hybrydowej konstrukcji, łączącej literaturę, sztukę, naukę. Przedstawiając założenia suprematyzmu, Malewicz zwracał uwagę na to, że abstrakcjonizm bezpośrednio wiąże się z postępem cywilizacyjnym, z przemianami środowiska życia współczesnego człowieka i z nowymi rozwiązaniami technicznymi. Pisał on:

Wybiegliśmy w nowy świat, tam ujrzeliśmy cuda, nie było ani kości, ani mięsa, panował tam świat żelaza, stali, maszyn i szybkości. [...] Ujrzeliśmy nowy futurystyczny świat, świat biegu, szybkości, miliony drutów w ciele miasta [...], tramwaje, szyny, automobile, telegraf [...] – wszystko skrzyżowało się w szaleńczym wirze rzeczy³⁶⁵.

³⁶⁵ K. Malewicz, *Wiersze i teksty*, wyb. i oprac. A. Pomorski, tłum. A.L. Piotrowska, A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 67-69.

Czarowi nowoczesności ulega też Głowacki, dla którego zatarcie granic między sztuką i techniką jest oczywiste. Wskazane podobieństwa świadomości artystycznej są jednym z intertekstów, które można odnaleźć w *Archetypturze czasu*. Mimo bogactwa kontekstów można jednak pozostać na powierzchni tego dzieła i oddać się beztroskiej, radośnej artystycznej zabawie, zignorować misterne powiązania wewnętrzne, pominąć bogate odsyłacze komplikujące odbiór i spojrzeć na książkę tylko jak na projekt podporządkowany rozrywce lub album zawierający same ilustracje.

Jeśli w książce Głowackiego dostrzeże się fraktalną strukturę, to będzie można stwierdzić, że jej atraktorami są kwadraty o biało-czarnym wnętrzu, budujące specyficzny klimat, współtworzące ascetyczną szatę graficzną, animujące istotne odniesienia intertekstualne, symbolizujące ukryte zagadki. Jak wspomniano, autor już na początku przywołuje *Czarny kwadrat na białym tle*, obraz uwalniający malarstwo od przedmiotowości, uświadamiający istnienie doznań nieprzedmiotowych. Zainicjowany przez Malewicza suprematyzm zmierzał do powołania nowego sposobu przedstawiania uczuć wolnych od wyobrażeń przedmiotu. Odwołując się do tego awangardowego konceptu, Głowacki wyznaje, że odrzuca linearny tekst i tradycyjną literaturę, czego dowodem ma być książka oparta na czystej formie geometrycznej. Takie założenie tłumaczy obecność w niej zaszyfrowanych kwadratów. Powiązania z artystyczną koncepcją Malewicza widoczne są także na poziomie odniesień archetypicznych. Autor *Czarnego kwadratu na białym tle* odnotował w swoich zapiskach i wypowiedziach programowych, że suprematyczny kwadrat i wywiedzione z niego formy można porównać do prymitywnych rysunków i kresek wykonanych przez praczłowieka³⁶⁶. Do tych skojarzeń odwołuje się też część ilustracji *Archetyptury czasu*, szczególnie schematyczne rysunki człowieka, wyobrażenia jego dłoni, a także przywołane na podstawie *Mythology Pictures* symboliczne znaki i postaci. Rozwiązanie to uświadamia, że postmodernistyczne inspiracje są wynikiem swobodnego poruszania się po obszarze całej kultury, co umożliwiła połączenie prastarych wyobrażeń ze sztuką cybernetyczną. Kwadraty kodów wyraźnie odcinające się od białych kartek przypominają również okna, a więc nawiązują do popularnej metafory obrazu, ekranu oraz do oprogramowania komputerowego – przywołują przestrzeń otwierającą jakiś nowy wymiar. Współczesny człowiek nieustannie otwiera i zamyka różne okna, stara się patrzeć jednocześnie na więcej niż jedną otwierającą się przed nim możliwość. Według Agaty Stronciwilk:

Okna są [...] podstawowym elementem interfejsu [...], w przeciwieństwie do pojedynczego „okna” mamy teraz do czynienia z wieloma oknami w jednym czasie, a otwieranie i zamykanie okien daje nam poczucie wolności³⁶⁷.

³⁶⁶ Por. K. Malewicz, *Świat...*, dz. cyt., s. 74.

³⁶⁷ A. Stronciwilk, *Malarstwo umarło (?)*, „Fragile” 2013, nr 3, s. 48-49.

Konteksty łączące się z kwadratami i zamkniętymi w nich tajemnicami, tworzące kolejne warstwy książki, są rozgałęzione i rozbudowane. Kilka kwadratów o kolorowych wnętrzach przywodzi na myśl obrazy Pieta Mondriana. Symboliczne znaczenie mają także wpisane w kwadraty autoportrety Głowackiego – zapraszające do „odczytania autora” – jego pomysłów, intencji, inspiracji. W tym przypadku nie będzie (jeszcze) pomocny żaden mobilny sprzęt, nieprzydatne będą gadzety współczesnego cyborga – „odczytać” autora może niewielu, gdyż wymaga to rozległej wiedzy, erudycji, intuicji. Czarne kwadraty budujące specyficzny klimat książki rozszyfrować można na wiele sposobów. Widać, że przywodzą one na myśl chińskie pismo – polegające na zblokowaniu znaków w obrębie niewielkiej przestrzeni. Chińskie kwadraty, podobnie jak kwadraty kodów QR, wypełnione są częściami zaciemnionymi (zapisanymi, zakodowanymi) i wolną przestrzenią – światłem. Niezwykła magia, wynikająca z nagromadzenia graficznego zagęszczenia przestrzeni książki kodami, wynika po części z przywołania aury odległej kultury i magicznego pisma, o którym następująco wypowiedział się Brody Neuenschwander:

Nie rozumiemy [...] zblokowanej kompozycji chińskich znaków. W tej kulturze dzieci uczą się pisać na papierze pokrytym kwadratami. Różnica między glifami polega na różnej liczbie i układzie kresek, które muszą zostać wpisane w każdy kwadrat. Zarówno znaki składające się z zaledwie kilku pociągnięć, jak i te zbudowane z 27 czy 30 elementów muszą zmieścić się na takim samym kwadratowym polu. Dla Europejczyka jest czymś absolutnie niewyobrażalnym, by słowa <and> oraz <beautiful> zajmowały tyle samo miejsca na stronie³⁶⁸.

Pismo chińskie wymaga od piszącego uwagi, spokoju, wielkiego skupienia, dlatego chyba ta grafika emanuje atmosferą kontemplacji, którą wprowadza również specyficzna rytmika wniesiona przez kwadraty kodów QR. Wypełniona nimi książka wchodzi w obieg sztuki ikonicznej, w tym kontekście można na nią spojrzeć jak na model galerii, której ściany (kartki) pokryte są obrazami. Wewnętrzna, labiryntowa struktura kodów łączy się z ideą tej książki jako całości, też kojarzącej się ze swoistym labiryntem, na którego ścianach odbiorca szuka znaków, sygnałów, zapisów. Sytuacja czytelnika *Archetyptury czasu* przywodzi na myśl położenie bytu znajdującego się w przedstawionej przez Derridę galerii-labiryntu. Autor *Głosu i fenomenu* stwierdził, że nie istnieje nic poza galerią przedstawień, znajdujące się w niej obrazy nie umożliwiają wyjścia do zewnętrznego świata, tylko prowadzą do kolejnych obrazów³⁶⁹.

Kody QR wprowadzają złożoną grę znaczeń, np. uruchamiają echo rozważań dotyczących związku obrazu ze słowem. W tym kontekście można przywołać refleksje Barthes’a – uznającego, że obraz, będący przedmiotem zrozumienia, zyskuje postać przyporządkowaną odpowiedniemu słowu lub wyrażeniu. Przypisał on struk-

³⁶⁸ E. Satalecka, *Pisać jak Szekspir. O kaligrafii Brody’ego Neuenschwandera*, „2+3D”. „Ogólnopolski Kwartalnik Projektowy” 2013, nr 48, s. 34.

³⁶⁹ Por. J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 174-177.

turze wizualnej znaczenie równe słowu, pisząc: „Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia: podobnie jak pismo, przywołuje on *lexis*”³⁷⁰.

Teksty tworzone przez Perfokartę nie bazują na ręcznym pisaniu, sztuka powstająca w oparciu o cyfrowy potencjał wyklucza tradycyjny udział ludzkiej ręki. Głowacki jednak postanowił połączyć nowe rozwiązanie z sentymentem do ręcznego pisma, na jego znaczeniu oparł tworzenie personalizacji tekstu. Bolz uznał ograniczenie roli ręki tworzącej pismo za istotny znak nowoczesności, stwierdzając:

Wyłączenie pisma ręcznego jest decydującym grammatologicznym cięciem nowożytności. Od czasu, gdy <wskazująca i pisząca ręka> została odciążona dzięki technice medialnej, już nie ręka jest znakiem ludzkim, ale palce wydające dyspozycje, słowo zaś nie jest słowem ludzkim, lecz jedynie informacją. Rozpada się grammatologiczna jedność wskazywania, rysowania i oznaczania, której podstawą była ludzka ręka³⁷¹.

W koncepcji *Arcetyptury czasu* istotne jest spojenie tradycji i postnowoczesności, co wyraźnie uświadamia zakończenie książki. Ostatnie jej strony ukazują bowiem efekt działania ludzkiej ręki, są to odręczne rysunki, notatki tekstowe. W ten sposób niepisemny zapis przekształca się w tradycyjny tekst. W dobie rozprzestrzeniania się technokultury w całym niemal świecie zaobserwować można zainteresowanie pismem ręcznym i kaligrafią, którym przypisywane jest wręcz magiczne znaczenie. Pomysł Głowackiego oparty na nakłanianiu do ręcznego przepisywania rozkodowanego tekstu nawiązuje do tego zjawiska. Wpisuje się on w nurt wielokulturowych działań performance związanych z ręcznym pismem, którym zwykle przygląda się wielotysięczna widownia³⁷², zafascynowana działaniami kaligrafów, których ręka – zaopatrzona w tradycyjny przyrząd do pisania (jakim może być różny rodzaj piór – np. trzcina, patyk, pióro ptaka, pióro wieczne, pędzel) – sprawia, że pismo przekształca się w obraz.

Książką żyjącą, objawiającą się w zmodyfikowanej formie, jest również poetycki tomik Podgórnego *noce i pętle*, który wpierw ukazał się w wersji cyfrowej, a po jakimś czasie stał się książką dostępną w zapisie papierowym. Wariant analogowy zachowuje szatę graficzną wcześniejszej wersji książki, utwory są umieszczone na tych samych stronach. Papierowa wersja ma oryginalną szatę graficzną, oddającą zakłócenia obrazu, które mogą być w określonych sytuacjach widziane na komputerowym monitorze. W jednej z recenzji zbioru czytamy:

Wydany drukiem zbiór tekstów *noce i pętle*, choć analogowy w formie, nadal nosi znamiona swojego protoplasty. [...] To, co nie drażni na ekranie, na kartce papieru może jednak stać się nieznośne³⁷³.

³⁷⁰ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 24.

³⁷¹ N. Bolz, *Rozstanie...*, dz. cyt., s. 45.

³⁷² Tego rodzaju działania kaligrafów z całego niemal świata, reprezentujących różne kultury i techniki pisania omawia E. Satalecka, *Pisać jak...*, dz. cyt., s. 36-39.

³⁷³ D. Sikora, *Awaria zasilania – o <nocach i pętlach> Łukasza Podgórnego*, techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/noce_i_petle.html [dostęp: 1.07.2013].

Ocena ta nie będzie poddawana weryfikacji, chociaż można stwierdzić, że dla innej osoby wszelkie zakłócenia pojawiające się na ekranie lub dotyczące warstwy dźwiękowej mogą być znacznie bardziej dotkliwe, drażniące, niż te ukazane na stronach książki. Istotne są jednak powody sprawiające, że recenzentka uznaje za nieznośne rozwiązania przyjęte w wersji analogowej. Otóż są nimi: brak ruchu, brak migotania tekstów. Zwraca ona uwagę na „zastygnięcie tekstów na kartce papieru w wyszukanej pozie”. Zastosowane kryteria uświadamiają, że recenzenci projektów literackich (już nie czystej literatury), pojawiających się w sieci, posilkują się terminologią i kryteriami ocen zasugerowanymi przez autorów projektów cybernetycznych. Tworzone przez tych artystów wersje analogowe są przez krytyków postrzegane przez pryzmat możliwości cyfrowych. W obrębie tomiku analogowego w rzeczywistości jednak jest ruch – wyznaczony dynamiką druku funkcjonalnego, opartego na podporządkowaniu układu graficznego treści książki. Analogowa wersja poezji cyfrowej ma swoją specyfikę wynikającą z analogowo wytwarzanej entropii, którą następująco scharakteryzował Brobmoszcz:

Analogowo wytwarzana entropia to nożyczki i klej. Cyfrowe entropie możemy wytwarzać za pomocą maszyn, które mają „cut up” wmontowane w strukturę tego, co wykonują. Cięcie jest podstawową jednostką praktyczną entropii. Rozcinanie i klejenie to dwie podstawowe funkcje, które możemy uruchomić w odniesieniu do wybranych źródeł: gazety, swojej intuicji, losowości, tekstu literackiego³⁷⁴.

W wywiadach poeci cybernetyczni wyjaśniają, na czym polega fenomen analogowej poezji cybernetycznej. Za jej podstawę uznają: istnienie w wersji papierowej, posługiwanie się zaskakującym zestawem słów, stosowanie elementów zapisu automatycznego, algorytm i zakłócenie³⁷⁵. To właśnie sięganie do rozwiązań technicznych sprawia, że poeci określani są jako monterzy³⁷⁶. Zadaniem tej poezji jest takie oddziaływanie na odbiorcę, które dokona w nim przemianę nastawienia czytelniczego i spowoduje powstanie sprzężenia zwrotnego. Analogowy tomik, w którym graficznym motywem przewodnim staje się destrukcja plików, to przeniesienie na papier efektu pokazywanego na komputerowym monitorze. Zdaniem Magdaleny Nowickiej, w postępowaniu poety widać nie tylko skłonność do zabawy formą, ale także wyeksponowanie błędów interfejsu, urastających do rangi treści³⁷⁷. Takie obrazy można np. zobaczyć podczas performatywnych występów twórców Perfokarty, posilkujących się formą performance technicznego w czasie spotkań *live*, przebiegających w atmosferze szamańskiego spektaklu.

³⁷⁴ P. Kozioł, *Cybernetyka w praktykach kulturowych – wywiad z Romanem Brobmoszczem*, <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html> [dostęp: 10.06.2013].

³⁷⁵ *Poddaję się dryfowi. Z Romanem Brobmoszczem rozmawiała Urszula Pawlicka*, <http://nie-doczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi> [dostęp: 20.07.2013].

³⁷⁶ Por. M. Nowicka, *Ile jest przecieru ze słowa?*, „Topos” 2012, nr 1-2, s. 174.

³⁷⁷ Tamże, s. 173.

W konstrukcji *Archetyptury słowa* oraz *nocy i pętli* istotną rolę odgrywają szumy, swoista poetyka usterek wykorzystywanych w projektach cyfrowych, w których ten efekt nie jest trudny do osiągnięcia, gdyż – według Bromboszcza – „do generowania zaszumionych tekstów najlepiej służą maszyny, które przełamują nawyki językowe”³⁷⁸. Wpisane zostają one w różne warstwy książki. Głowacki wprowadził szum związany z ilustracją już poprzez koncepcję różnych okładek, a także niejasne autorstwo ilustracji znajdujących się w środku książki. Zjawisko to wzmocniło też zblokowanie tekstu, wprowadzenie zapisu, który nie może być przez człowieka odczytany. Szum nasila również zamieszczony w końcowej części *Archetyptury słowa* słownik, sprawiający wrażenie, że podaje hipotetyczny zakres terminów i pojęć przywoływanych przez autora, w rzeczywistości niczego on nie wyjaśnia i nie ułatwia lektury. Obcowanie z tym utworem powoduje, że ilość dezinformacji, dezorientacji doznawanych przez odbiorcę nieustannie narasta. Można zauważyć kumulację działań mających utrzymać odbiorcę w stanie niepewności. Także destrukcje słowa i obrazu, widoczne w tomiku Podgórnego, otaczają odbiorcę szumem wywołanym przez niepełny obraz, niepełne lub niejasne słowo, złożoną strukturę wiersza. Szumy te nakładają się na siebie, co powoduje ich wzmocnienie i wywołuje interferencję. Urszula Pawlicka, analizując sposób odbioru analogowej wersji poezji cyfrowej, stwierdziła, że papierowe cyberteksty oczekują poszukiwania strategii lekturowych, których celem jest rekonstrukcja, jednak nigdy nie ma pewności, czy taką strategię uda się stworzyć³⁷⁹, gdyż spotkać można utwory będące samym szumem. Wysoki poziom zaszumienia w *nocach i pętlach* widać w samym materiale ilustracyjnym wypełniającym całe strony książki oraz w sposobie organizacji tekstów, co zilustrować można fragmentem wiersza *Możliwość wysp.*:

Gałązkę dymu wyrazić w ar programu urodzaj,
ny skrzypi: *
e f # g 7 lepsze to niż esy pod
IIIIIIIIIIII s IIII 2 IIII a IIII m IIII p IIII o IIIII n IIIIIIIII
publiczkę lub głuche dzwonki do głupich osób. (NiP,s. 8)

Przytoczony fragment uzmysławia, że wiersz przyjmuje rozwiązania znamienne dla poezji wizualnej, na co wskazują wtręty graficzne wprowadzone w jego strukturę, zaszumiające treść.

We wszystkich książkach widoczny jest żywioł szumu strukturalnego, ujawniający się naruszeniem budowy, spójności linearnego układu. Ulegający mu

³⁷⁸ R. Bromboszcz, *Estetyka zakłóceń*, s. 43, perfokarta.net/teoria/estetyka_zaklocen.pdf [dostęp: 13.05.2013]. W tej części pracy przyjęta zostanie klasyfikacja szumów przedstawiona w pracy Bromboszcza.

³⁷⁹ U. Pawlicka, *Gra z szumem. O strategii czytania analogowej poezji cybernetycznej*, urszula-pawlicka.blogspot.com/2011/gra-z-szumem.html [dostęp: 10.07.2013].

odbiorca na kanwie każdej z nich powoła własną lekturę, stworzy indywidualną drogę czytania. Istotną rolę odgrywają w ich obrębie także szумы epistemiczne, zaburzające wiedzę, wprowadzające odbiorcę w stan niepewności, wywołujące chwiejność sądów. Szумы występujące w poetyckim tomiku sygnalizują zaistnienie sytuacji awarii, niesprawnego działania urządzenia. Już na przykładzie przytoczonego cytatu widać, że awaryjne działanie staje się wyznacznikiem estetyki uniemożliwiającej rozpoznanie reguł rządzących dziełem. Awaria, wprowadzająca zaburzenia, powoduje pojawienie się przekazu nieprzewidywalnego, nieuporządkowanego, pełnego braków mających wartość informacyjną³⁸⁰. W tym przypadku odbiorca dowiaduje się ze stopnia odhumanizowania komunikatu, że został on wytworzony przez błędnie działające urządzenie. Efekt takiego szumu Bromboszcz określa ustrukturovanym bełkotem³⁸¹, wypowiedzią zawierającą „wrażenie”, nienależące do żadnego języka, rodzące się w wyobraźni artysty. Koncept ten sprawia, że tekst zostaje pozbawiony logiki, co jednak nie oznacza, iż zostaje pozbawiony wartości, gdyż wartość jego wynika z tego, że nie jest „czysty”³⁸².

Wszystkie przywołane książki odznaczają się znamienym porządkiem typograficzno-plastycznym, budującym ekspresję. Tekst oraz obraz tworzą w nich nierozdzielalną całość. Substancją ilustracyjną są w takiej samej mierze słowa jak i materiały niesłowne. Rozwiązania te sprawiają, że można je zaliczyć do książek ikonograficznych³⁸³. *Archetyptura czasu* to książka, w której zauważalne jest zjawisko ikonicznego zagęszczenia, gdyż oprócz typowych ilustracji występują tu również elementy prozy konkretnej, która – podobnie jak tego typu poezja – nie potrzebuje już więcej obrazów z zewnątrz, ponieważ ilustruje się sama³⁸⁴. Książki przywołanych autorów stanowią również oryginalne rozwiązanie w zakresie charakteru zastosowanego w nich pisma. Liczbowe zapisy, zdekonstruowane pliki to elementy pisma i języka maszyn. Kwadraty kodów QR, przed ich rozczytaniem przez stosowne urządzenia, są natomiast rozwiązaniem sytuującym się na pograniczu pisma idiograficznego i piktograficznego. W tym sensie kwadraty są przedstawieniem myśli wyrażanych za pomocą rebusu, a jednocześnie, na podobieństwo pisma obrazkowego, sugerują przedstawianie myśli w uproszczonej formie piktogramu. W każdym z tych przypadków kody są rodzajem pisma „ma-

³⁸⁰ Por. D. Porush, *Cybernetyka i literatura*, tłum. B. Dancinger, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10, s. 95.

³⁸¹ Por. R. Bromboszcz, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 11.

³⁸² Tamże, s. 11.

³⁸³ Przyjęto klasyfikację zaproponowaną przez Krzysztofa Migonia, *Bibliologiczne problemy książki ilustrowanej*, [w:] *Sztuka książki. Historia. Teoria. Praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 16.

³⁸⁴ Na temat ilustracyjnej samowystarczalności poezji konkretnej wypowiadał się P. Rypson, *Obraz słowa...*, dz. cyt.

szynowego”, czyli stworzonego przez maszyny, którego ludzka ręka, nieuzbrojona w jakąś specjalistyczną protezę, nie będzie w stanie powtórzyć. *Archetypturę czasu i noce i pętle* postrzegać można jako formy nawiązujące do tradycji kształtowania się materialnych walorów książki, co uświadamia, że historyczne i współczesne jej aspekty są blisko siebie. Książka Głowackiego nawiązuje do tradycji wydań drzeworytowych (klockowych). Technika ta polegała na odciskaniu pisma i ilustracji z klocków, co nadawało im charakterystyczną formę graficzną. Geometryzację widać już w sposobie uformowania tekstu w *Archetypturze słowa*, w *Archetypturze czasu* kody zaś przypominają znaki, ilustracje wykonane tą właśnie techniką, ponadto kwadraty sprawiają wrażenie, jakby były wykonane przy pomocy stempli, co stanowi intertekst do zabaw popularnych wśród małych dzieci. Wyraźne ramowanie, preferowanie kompozycji opartej na prostokącie narzuca książce zrytmizowaną organizację, ponieważ kwadrat otoczony białą przestrzenią jest mową w świecie ciszy. Natomiast ilustracyjne rozwiązania zastosowane w *nocach i pętlach* przypominają strukturę palimpsestową, wprowadzają niespokojny rytm nieprzewidywalnych zakłóceń komputerowego kodu kształtującego, poprzez zaburzenia, niemimetyczną szatę graficzną. Uruchomione założenia typografii funkcjonalnej ujawniają się w tych książkach poprzez zaprezentowanie złożonego efektu osiągniętego dzięki zastosowaniu prostych rozwiązań. Typografia funkcjonalna zwykle nawiązywała do zjawisk znamienych dla danego czasu, w którym powstawała książka, tak jest i tym razem, Głowacki i Podgórni odnoszą się bowiem do zjawisk typowych dla kultury cybernetycznej i idei posthumanistycznych.

Archetyptury... i noce i pętle funkcjonują w środowisku sieciowym i niesieciowym. Obie książki Głowackiego udostępniane są we fragmentach pod różnymi adresami, często można się nimi spotkać, odkrywając nowe informacje, autokomentarze i recenzje umieszczane pod różnymi adresami dotyczącymi najnowszej kultury i zjawisk cybernetycznych³⁸⁵. Tomik Podgórniego także funkcjonuje w sieci, jego wersja analogowa (płatna) jest w całości dostępna (nieodpłatnie) w internecie. Rozszerzony przekaz umożliwia dotarcie do wielu odbiorców, przypadkowych internautów, budując rodzaj czytelniczego środowiska, w którym rangę zyskuje nieplanowe spotkanie.

Kształt *Archetyptur* oraz *nocy i pętli* uświadamia, że – jak na razie – wieszczony koniec książki staje się początkiem jej nowego życia. Występowanie utworów w dwóch wariantach – analogowym i sieciowym to rozwiązanie zapewniające książkom długowieczność. Paradoksalne wydaje się, że to raczej książka papierowa może okazać się trwalsza od swej wersji cyfrowej. Nowoczesne technologie szybko się starzeją, ciągle staramy się nadażyć za nowościami, kupujemy kolejne urządzenia, nowe oprogramowania i dowiadujemy się pewnego dnia, że

³⁸⁵ Ostatnia recenzja w jęz. angielskim ze strony cyberempathy.com

nasze ulubione gry, aplikacje stały się bezużyteczne, bowiem mogą działać tylko na starym sprzęcie i uruchamiają je tylko programy, których teraz nie możemy już użyć. Zmiany te mogą też objąć projekty literackie istniejące w sieci, wobec takich sytuacji analogowa książka jawi się jako forma wiecznie młoda. Zauważająca błyskawiczne zmiany narzędzi i programów elektronicznych Dorota Sikora odnotowała:

Czytajmy [...] literaturę publikowaną w internecie, póki jeszcze przeglądarka stron www wyświetli na ekranie tekst. Być może jutro, po aktualizacji systemu i instalacji kolejnej <wtyczki> nie będzie to możliwe³⁸⁶.

Przywołane książki proponują lekturę hipertekstową, odwołują się tym samym do tradycji analogowych przekazów inicjujących czytanie niesekwencyjne. Głowacki i Podgórnii umożliwiają odbiór oparty na dwóch odmianach hipertekstu – poszukującego i konstrukcyjnego (twórczego)³⁸⁷. Pierwszy rodzaj lektury polega na dokonywanym przez odbiorcę wyborze wyznaczającym obszar lektury, który zostanie „wypreparowany” z całości; drugi typ czytania, bardziej skomplikowany – związany z jaskinią – polega na wyborze i znaczącym przekształceniu, kreowaniu nowych połączeń.

Działania Głowackiego i Podgórnego wpisują się w strategię kulturowe i literackie, które zobrazować można poprzez przywołanie asyndetonu Ihaba Hassana. Opierając się na nim, zauważyć należy, że tradycyjne rozwiązania w znacznej części wyparte zostały przez patafizykę i dadaistyczne chwytły, w miejscu zamkniętej formy pojawiła się antyforma dystynktywna i otwarta, cel wyparła gra, plan zastąpił przypadek, hierarchię usunęła w cień anarchia, prace zakończoną wyparty procesualność, performance i happening, kreację zastąpiła dekreacja/dekonstrukcja, centrowanie zostało usunięte przez rozproszenie, miejsce po gatunku i po jego granicach zajęły tekst i intertekst a korzenie i głębię zastąpiły kłacze i powierzchnia³⁸⁸. Odbiór tekstów/projektów wyposażonych w takie cechy nie jest zwykle połączony z dążeniem do jasno wytyczonego celu, bowiem odbiór staje się wędrówką, która nie powinna mieć końca.

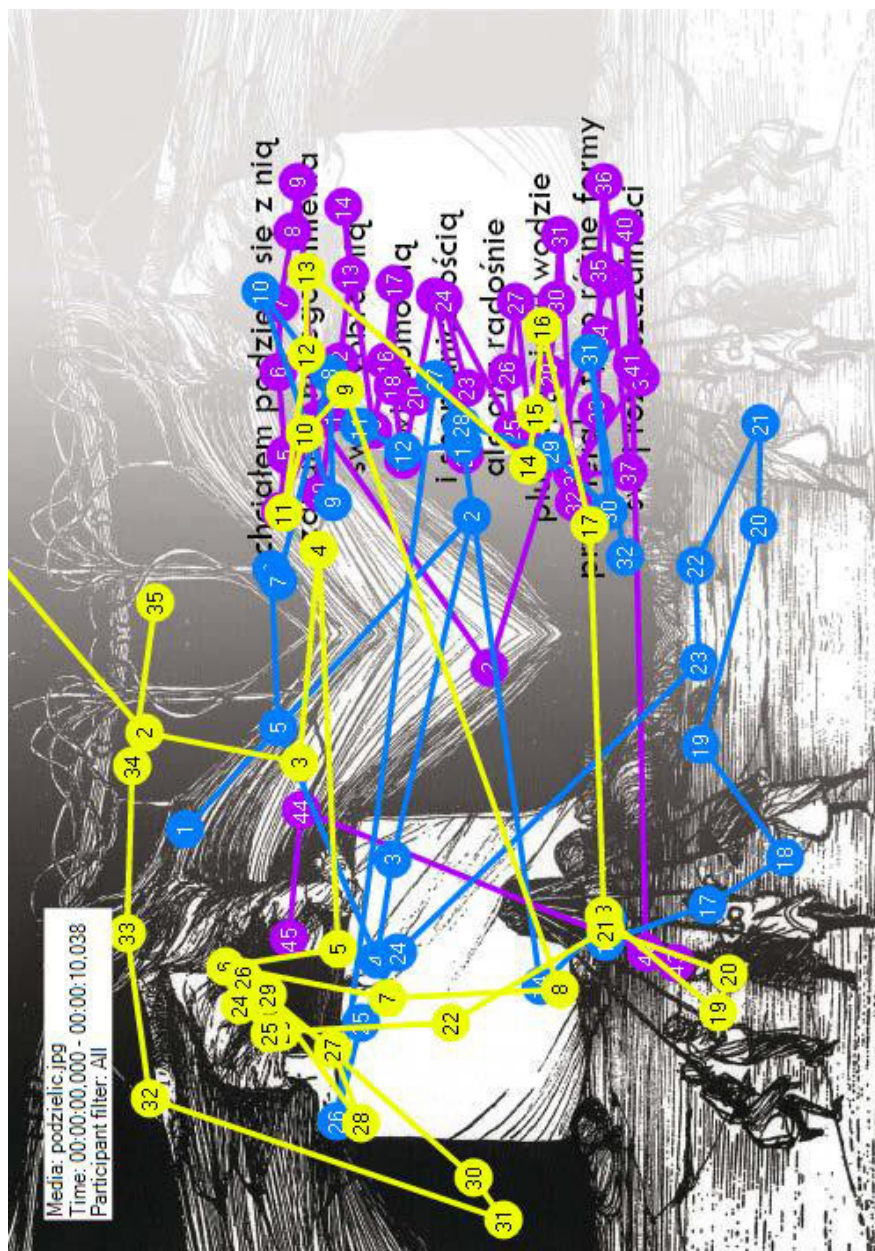
³⁸⁶ D. Sikora, *Przepraszam za spóźnienie. O prekursorskich dziełach literatury hipertekstowej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 51.

³⁸⁷ Odmiany hipertekstu przyjęto za Eugeniuszem Wilkiem, *Nawigacje słowa*, Kraków 2000, s. 39.

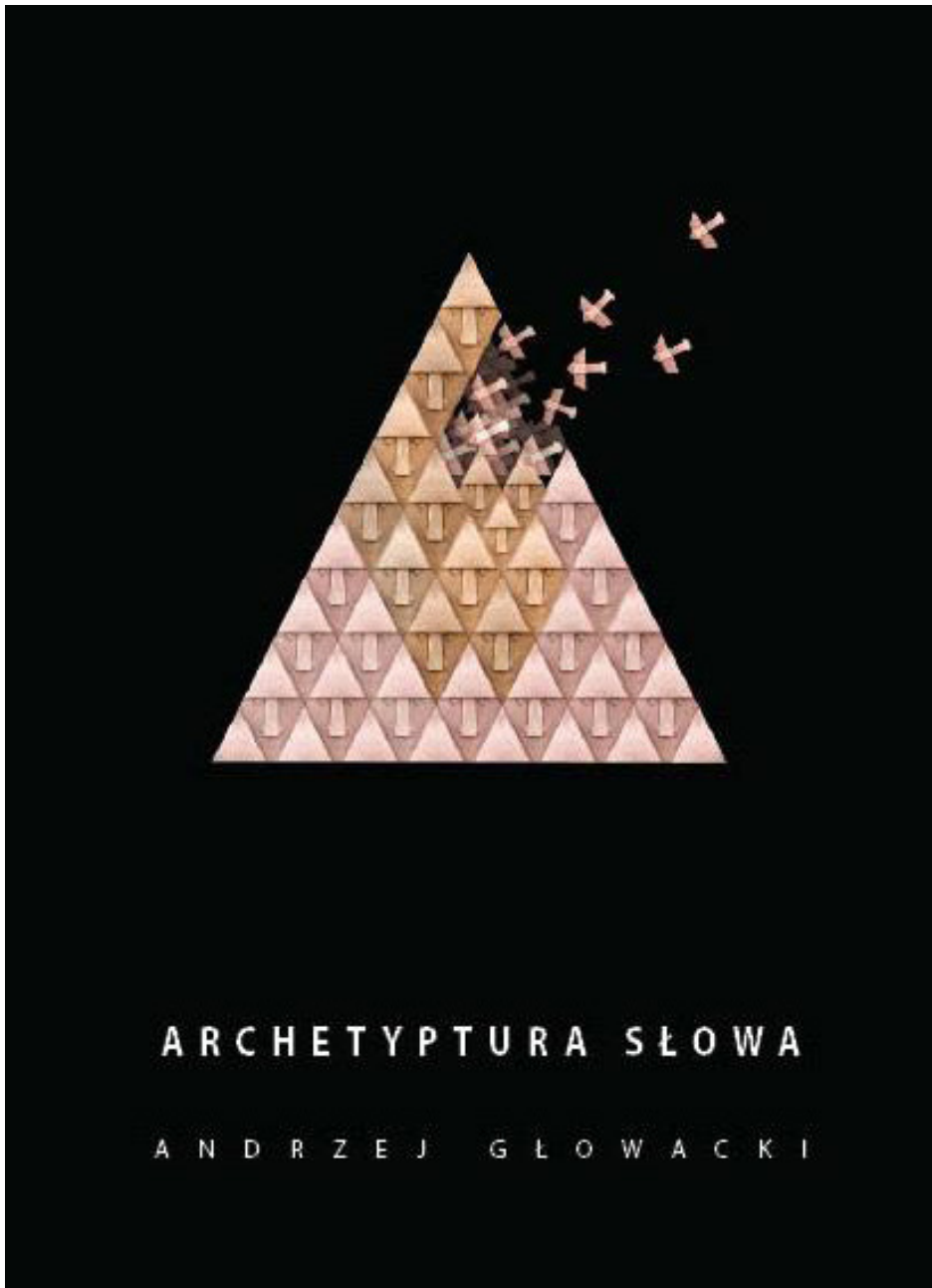
³⁸⁸ Podane zostały fragmenty tego układu, I. Hassan, *The Disenchantment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. 2 nd ed. Madison University of Wisconsin Press 1982, s. 267-268, podano za: H. Janaszek-Ivaničkova, *Nowa twarz...*, dz. cyt., s. 45-46.



Zagadnienia: opowiadanie ekranowe, zmiany stylu czytania, np. odbiór immersyjny; czytelnicze i egzystencjalne doświadczenie wynikające z pobytu w wirtualnej jaskini, dotykanie mgławicy tekstu, rozwiązania patafizyczno-dadaistyczne, zmiany struktury książki, książka jako dzieło sztuki, zmierzch Galaktyki Gutenberga?, sygnały wysyłane przez okładkę książki, proza konkretna, poetyka usterek, cyborg jako adresat książki, pisanie kodami QR, literatura i książka w obszarze performance.



Fragment mapy ludzkiego patrzenia (odczyt eye-tracker)



Do tej książki wchodzi się przez piramidę (okładka książki)

11052009

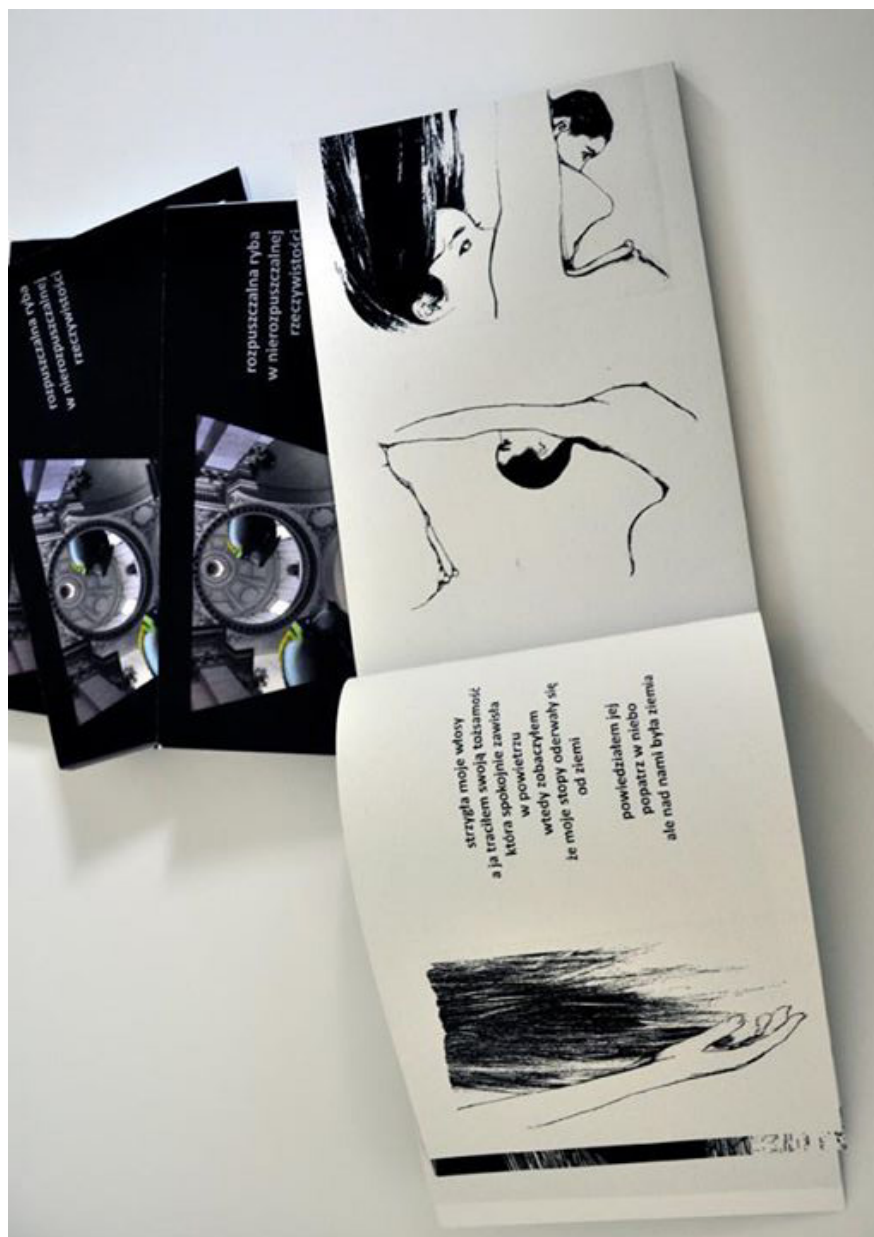


basileus czyli król a raczej królowa której złowieszcze spojrzzenie mogło zabć jak mówi libijska legenda bo gdy zbonęła oddechem pojawiała się zaraza i niebezpieczne smok nad smoki pętały się nie porzucano lecz pionowo pomimo że była pol węzłem pol smokiem poruszając się zmieniała wymiary tworząc biały cień którym bawili się mały chłopiec jeździąc wiatru mały łozek razem oba ich cienie tarczyły w dowolnej przestrzeni potrafili płynąć po niebie bawiąc się chmurami do czasu aż prawdziwa magia zniknęła z tego świata zniszczona przez brak wyobraźni aktorów którez gupoty spaliły ostatnie krzowy owocuące małymi wchłastymi stworkami zwanymi barankami zjadły swą roślinkę i zniknęły chłopiec stwarzał dla basileusa smoka kartadanna gnaltowmika obrutnika zakochanego w zniewalającym głosie obecbcha różne opowieści i gdy wypowiedział je znajdowały się w kramie białych cieni wraz z nimi wszyscy śladali i słuchali najkłępijszego głosu synogaficy który przemieniał ich życie w magię i czary krainy białych cieni dlatego dla nas są niewidoczni czasami patrząc długo w niebo można dostrzec ich na niebieskim czystym kolorze wędrujących dalej razem ten ptak miał dar przepowiadania przyszłości i jeśli kogós pokochał wchłaniał w siebie chorobę przyjaciela i odytował w stronę księżycą tak jak było to dzisiaj

Jeden z bytów hybrydycznych zamieszkujących świat *Archetyptury słowa*



„Ryba pływająca” w wirtualnej jaskini



Analogowa „ryba” do czytania i oglądania



Do *Archeptytury czasu* wchodzi się przez kwadrat kodu (okładka książki)



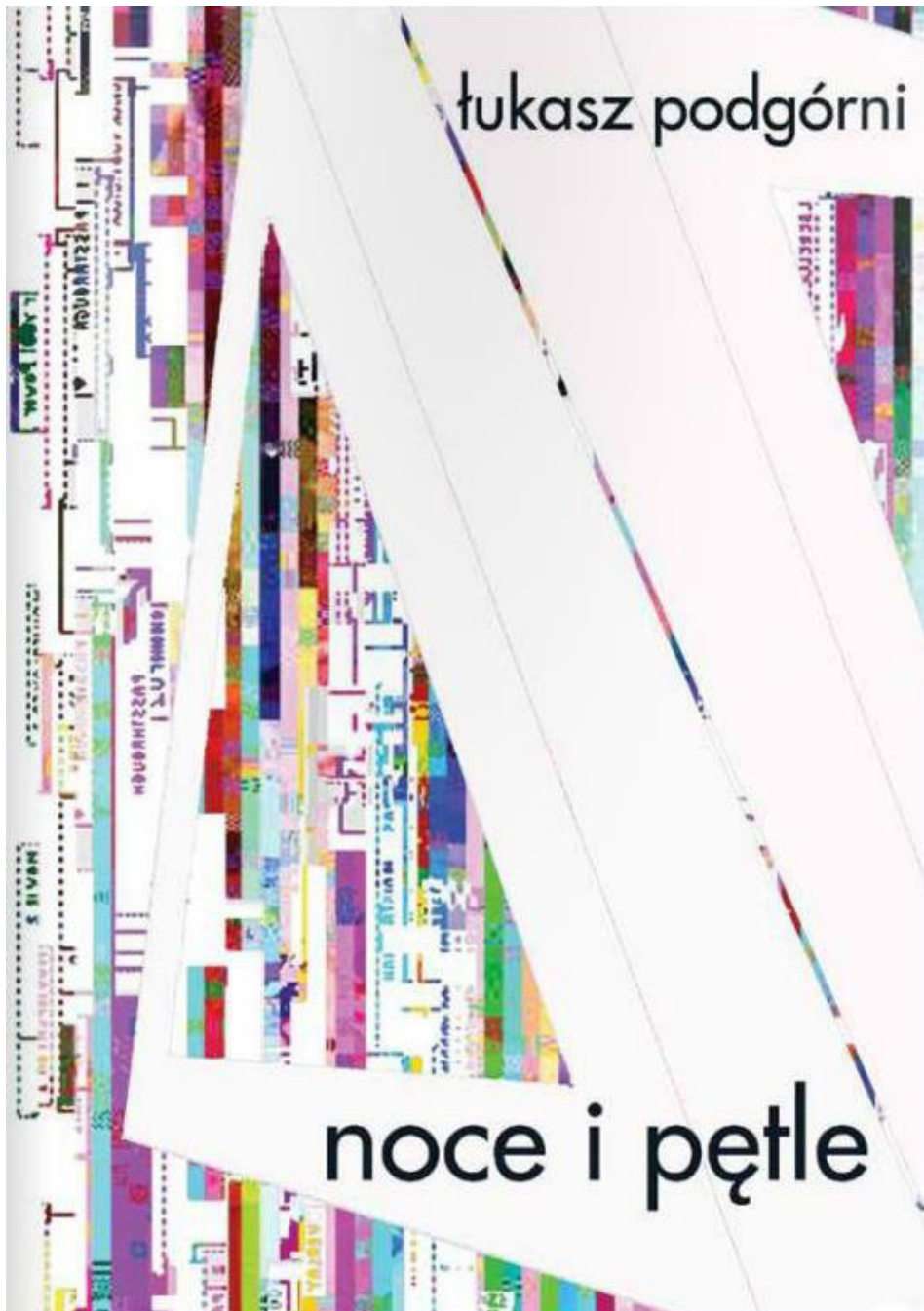
W personalizacji mogą również uczestniczyć dzieci
(źródło: <https://www.facebook.com/archetyptura>, dostęp: 25.11.2013)



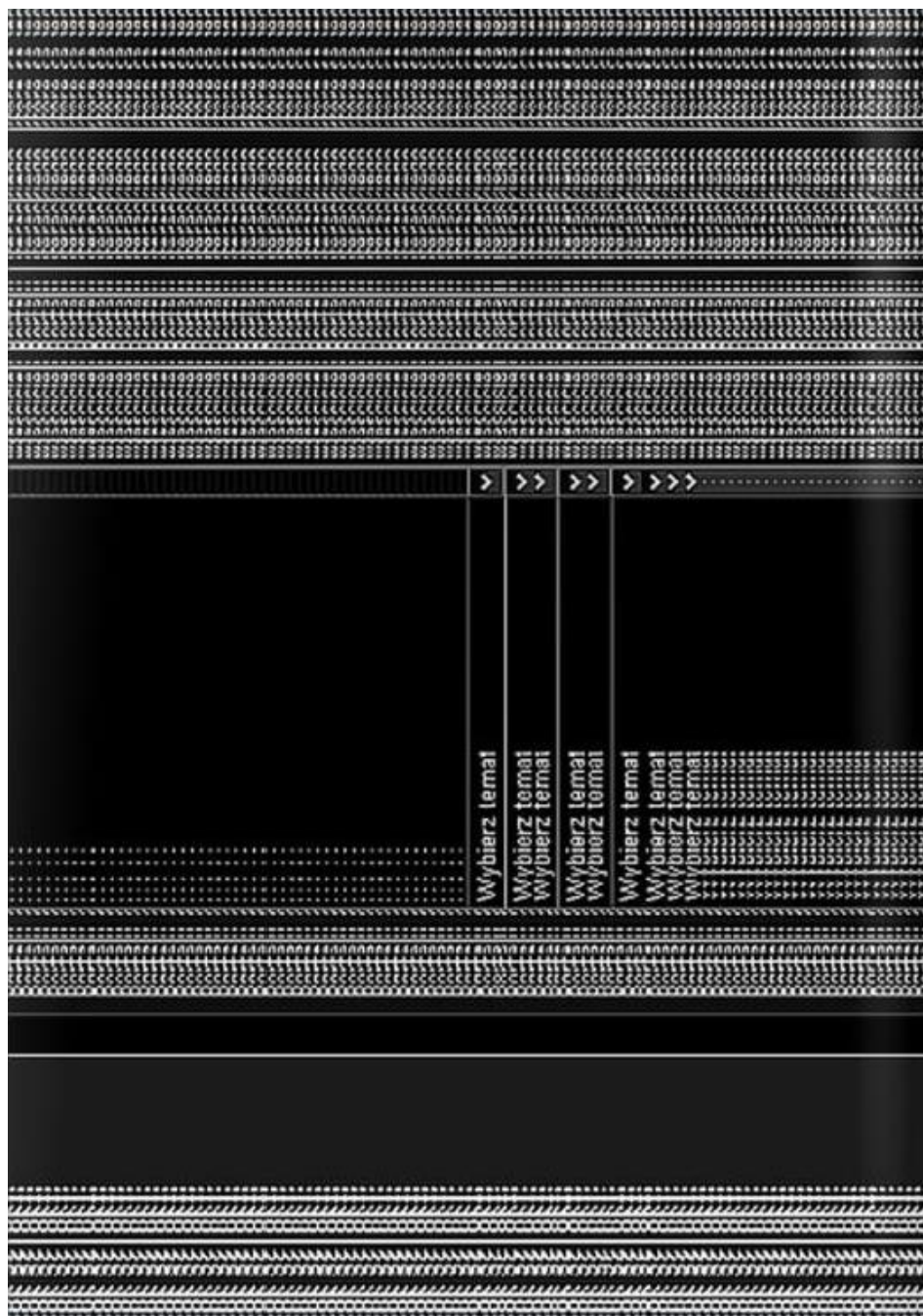
Andrzej Glowacki podczas warsztatów personalizacji tekstu, w których uczestniczyli studenci filologii polskiej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie w listopadzie 2013 roku (zdjęcie autorstwa Violetty Jaros)



Ten kwadrat jest przeznaczony tylko do oglądania



W szum wprowadza już okładka



Zaszumienie ilustracji

needle drop.

I.
 rozdzielają odpoczynek mego życia,
 rozdzielają najgłębszego z moich mózdków; surki osiągną
 niewdzięczne łabędzie. przyznają ten szczegół

{ktoś pozycją przez mój boczny

O.
 wieczór(.) drażą basy nadziewanej strony rzeczy
Dlaczego muszę wciąż zasypiać do podstawy ziemi {?}
 czuję wasz obronny soul! nawet sorry śpiewa;

SZTUCZNIE I KOŚĆ. DOLAR {przez telefon
strony
 poszczególne *diody* wiatru to zarazem pory skóry.}

.....

I. ... króli
 i mówię między dzyndzle:

KRATOWNICO UNIESIĘĆ

p y l e k o l . c z a s t y

Y RATOWNICTWO

Y zbutwiały pniu
 mówię międZY dzy kontroli

K

{miłość, policjant}

Jeden z zaszumionych tekstów z tomiku *noce i pętle*

Bibliografia

1. Abramowicz W., *Hiperteksty w edukacji*, [w:] *Materiały IX Konferencji „Informatyka w Szkole”*, Toruń 1993.
2. Adamczewska I., *Egzystencja, medykalizacja, doświadczenie intymne. Uwagi o wizerunku kobiety ciężarnej w przestrzeni publicznej i sztuce*, [w:] *Kobieta w przestrzeni wizualnej*, red. A. Barska, K. Biskupska, Opole 2012.
3. Adorno T.W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
4. Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
5. Altman R., *Podjęcie semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
6. Amerika M., *Świadomość hipertekstualna 1.0 „badania nad cyborgiem – narratorem, wirtualną rzeczywistością oraz teleportacją świadomości narracyjnej w elektrosferę”*, tłum. M. Pisarski, [w:] techsty.art.pl/amerika/htc1.0.html.
7. Ankersmit F., *Narracja Reprezentacja Doświadczenie*, Kraków 2005.
8. *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012.
9. *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarośniński, wybór H. Zaworska, Wrocław 1977.
10. Anusiewicz J., Dąbrowska A., Fleischer M., *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*, [w:] *Język a kultura*, t. 13, *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000.
11. *Autor – Film – Odbiorca*, red. A. Helman, Wrocław 1991.
12. *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991.
13. *Autor w filmie*, cz. 1 i cz. 2 „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59-60.

14. Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.
15. *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.
16. Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
17. Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne interpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
18. Bał M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
19. Balcerzan E., „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
20. Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999.
21. Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968.
22. Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
23. Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
24. Barański J., *Socjotechnika, między magią a analogią*, Kraków 2001.
25. Barański P., *Smętni biesiadnicy*, Bydgoszcz 1999.
26. Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
27. Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2004.
28. Bargielska J., *Bach for my baby*, Wrocław 2012.
29. Bargielska J., *Dwa Fiaty*, Poznań 2009.
30. Baroni V., *Elastyczna planeta*, [w:] *Mail art – czyli sztuka poczty*, wybór i oprac. P. Rypson, Warszawa 1985.
31. Barth J., *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, G. Graff, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac., wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983.
32. Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
33. Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. Adriana Lewańska, Warszawa 1997.
34. Barthes R., *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
35. Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści?*, Kraków 2004.
36. Bass W., *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, tłum. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
37. Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998.

38. Baudrillard J., *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
39. Baudrillard J., *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
40. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
41. Bauer Z., *Baza danych – nowy gatunek pisarstwa?*, [w:] *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2005.
42. Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
43. Bednarek J., *Zagrożenia w cyberprzestrzeni*, [w:] *Patologie społeczne. Człowiek i zagrożenia*, red. M. Jędrzejko, Pułtusk 2006;
44. Bendyk E., *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*, Warszawa 2004.
45. Bettetini G., Braga P., Fumagalli A., *Le logiche della televisione*, Milano 2004.
46. Białek-Szwed O., *Voyeurizm medialny w kontekście współczesnej prasy w Polsce*, Toruń 2012.
47. Bianculii D., *Teleliteracy. Taking Television Seriously*, New York 1992.
48. Bienkowska B., *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005.
49. Biriukow B.W., Geller J.S., *Cybernetyka w naukach humanistycznych*, tłum. J. Sarna, Wrocław 1983.
50. Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
51. Bocheńska J., *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966.
52. Bocheńska J., *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1977.
53. Bodzioch-Bryła B., *Hermeneutyka cyberpoematu? Kilka pytań o interpretację na marginesie utworu Zenona Fajfera „Ars poetica”*, „Perspektywy Kultury” 2011, nr 2 (5).
54. Bodzioch-Bryła B., *Recepcyjna implozja jako zagrożenie kultury literackiej. O niektórych konsekwencjach konwergencji mediów*, „Perspektywy Kultury” 2012, nr 2 (7).
55. Bodzioch-Bryła B., *„Trumny z IKEI”, czyli o autonomizowaniu się sloganu reklamowego we współczesnej prozie, poezji i dramacie*, „Studia Medioznawcze” 2012, nr 1 (48).
56. Bodzioch-Bryła B., *„W godzinie twojej śmierci – zdrapka”? O pewnych przejawach globalizacji w literaturze*, [w:] *Globalizacja w kulturze. Upowszechnienie czy uproszczenie?* Red. nauk. B. Bodzioch-Bryła, R. Szczepaniak, K. Wałczyk, Seria Humanitas. Studia Kulturoznawcze, Kraków 2010.

57. Bodzioch-Bryła B., *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.
58. Bodzioch-Bryła B., *Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie SPOD Zenona Fajfera i The Surprising Spiral Kena Feingolda*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, Tom LV, z. 2 (110).
59. Bodzioch-Bryła B., *Poetyka gorszenia? Sacrum w kontekście autonomizowania się sloganu reklamowego we współczesnej polskiej prozie, poezji i dramacie*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 121, „Studia de Cultura“ IV, red. nauk. B. Skowronek, 2012.
60. Bodzioch-Bryła B., *Pomiędzy naturą a simulacrum. O przekraczaniu natury w sztuce interaktywnej, na przykładzie dzieła The Surprising Spiral Kena Feingolda oraz instalacji Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau*, „Episteme“ 2012, nr 16, t. 1.
61. Bolter J.D., *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, tłum. T. Goban-Klas, Warszawa 1990.
62. Bolter J.D., Grusin R., *Remediation: Understanding media*, Mit Press 2000.
63. Bolter J.D., *Writing space: „The Computer, Hypertext, and the History of Writing”*, New York 1991.
64. Borges J.L., *Fikcje*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa 2003.
65. Brach-Czaina J., *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11.
66. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2002.
67. Branny-Jankowska E., *Obietnice poezji elektronicznej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2.
68. Braun-Gałkowska M., *Oddziaływanie Internetu na psychikę dzieci i młodzieży*, „Edukacja Medialna” 2003, nr 3.
69. Bromboszcz R., *19*, Poznań 2004.
70. Bromboszcz R., *Digital.prayer*, Warszawa 2008.
71. Bromboszcz R., *Polipoezja, cyberpoezja, performance. Zarys relacji pomiędzy teorią i praktyką*, [w:] *Digitalne dotknięcia*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010.
72. Brzozowski T., *Narracje filmowo-fotograficzne w poezji pierwszej połowy Dwudziestolecia*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993.
73. Burke J., *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, tłum. K. Środa, Londyn 1995.
74. Burszta W.J., *Internetowa polis w trzech krótkich odślonach*, [w:] *Ekran, mit, rzeczywistość*, red. W. Lipnik, Warszawa 2003.

75. Burszta W.J., *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu*, [w:] *Narracja i tożsamość w dobie ekranu (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
76. Burszta W.J., *Wielokulturowość – nowy, globalny folklorizm*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008.
77. Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
78. Bystron J., *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980.
79. Carriere J.-C., Eco U., *Nie myśl, że książki znikną*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2010.
80. Casetti F., Odin R., *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semio-pragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
81. Chojnacki M., *Strategie napięć w serialach telewizyjnych*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.
82. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce*, Warszawa 1960.
83. Chyła W., *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań 2008.
84. Cieślak R., *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Między słowem a ciałem*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001.
85. Culler J., *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i oprac. M. Głowiński, Warszawa 1977.
86. Culler J., *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 2002.
87. *Cyberbullying: zjawiska, konteksty, przeciwdziałanie*, red. Jacek Pyżalski, Łódź 2012.
88. Cyranowicz-Dziekońska M., *Symbole kobiecości*, „Albo albo” 2008, nr 1.
89. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
90. Czartoryska U., *Rola artysty w tworzeniu i percepcji rzeczywistości audiowizualnej*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.
91. Czerni K., „*Antysacrum*” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Kraków, 1989.
92. Czyżewski T., *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992.
93. Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po roku 1967*, Kraków–Wrocław 2012.

94. Davis D., *The Five Myths of Television Power or Why the Medium Is Not the Message*, Simon&Schuster 1993.
95. Dąbkowska-Zydroń J., *Surrealizm po surrealizmie: międzynarodowy ruch „PHASES”*, Warszawa 1994.
96. Delluc L., *Cinéma et Cie*, Paris 1919.
97. Derrida J., *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997.
98. Deuze M., *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture*, „The Information Society” 2006, nr 1 (22).
99. Domańska B., *Konwencje początków serialu telewizyjnego – streszczenie poprzedniego odcinka*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993.
100. Dróżdż A., *Od Liber mundi do hipertekstu: książka w świecie utopii*, Warszawa 2009.
101. Dziadek A., *Obraz jako interpretant (na przykładzie polskiej poezji współczesnej)*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
102. *Dwudziestolecie 1918-1939. Odkrycie, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010.
103. *Dygitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/Praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010.
104. Dylak S., Ubermanowicz S., Chmiel P., *Działanie zmienia mózg, poszukiwania w Internecie także...*, [w:] *Komputer w edukacji. 19. Ogólnopolskie Sympozjum Naukowe*, red. nauk. J. Morbitzer, Kraków 2009.
105. Dzieciol A., *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997.
106. Eco U., *Cmentarz w Pradze*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2011.
107. Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 2008.
108. Eco U., *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994.
109. Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
110. Eco U., *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1999.
111. Eco U., *Travels in Hyperreality*, Orlando 1986.
112. Eichenbaum B., *Czy kino jest sztuką?*, „Kino”, 1984, nr 11.
113. *Ekran, mit, rzeczywistość*, red. W. Lipnik, Warszawa 2003.

114. *Encyklopedia katolicka*, t. 10, red. A. Szostek, E. Ziemann i in., Lublin 2004.
115. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971.
116. *Epoka przemian. Wiek XIX w literaturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Zbigniewowi Andresowi*, red. Z. Ożóg, J. Wolski, Rzeszów 2005.
117. *E-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.
118. Escarpit R., *Literatura i społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1973.
119. Escarpit R., *Rewolucja książki*, tłum. J. Pański, Warszawa 1969.
120. *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996.
121. *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
122. *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
123. *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.

124. Fajfer Z., *dwadzieścia jeden liter/ Ten letters*, tłum. K. Bazarnik, Belfast–Kraków 2010.
125. Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 – 2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
126. Fajfer Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] *Tekst-Tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005.
127. Fajfer Z., *Primum Mobile*, [w:] tegoż, *dwadzieścia jeden liter/ ten letters*, Kraków 2010.
128. Feuer J., *Badania gatunków a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, red. nauk. wyd. pol. Andrzej Gwóźdź. Katowice 1998.
129. Filiciak M., *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006.
130. Fiske J., *Television Culture*, London 1987.
131. Fizek S., *Tekstowanie <Hegoroskopu> Stuarta Multropa. Kilka słów o polskim przekładziesieciowego cybertekstu*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2.
132. Fokkema D.W., *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, tłum. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1994.
133. Foks D., *Sonet drogi*, Legnica 2000.

134. Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, T. Turzyński, Warszawa 2001.
135. Foucault M., *Nadzorować i karać, narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2003.
136. Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i tłum. T. Komendant, Warszawa 1999.
137. Frydryczak B., *Czy istnieje estetyka posthumanistyczna?*, [w:] *Oblicza postmodernizmu. Teorie i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992.
138. Fukuyama F., *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2004.

139. Gadamer H.-G., *Człowiek i język*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
140. Gadamer H.-G., *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979.
141. Gadamer H.-G., *Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana Atemkristall (1986)*, [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1988.
142. Gajda J., *Media w edukacji*, Kraków 2008.
143. Gajewska G., *Arcy – nie – ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.
144. Gała A., Uflik I., *Oddziaływanie „agresywnych” gier komputerowych na psychikę dzieci*, Lublin 2000.
145. Genette G., *Gatunki, „typy”, tryby*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2 (LXX).
146. Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.
147. *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
148. Giedrys G., *Wiersze dla dorastających dziewcząt z dobrych domów*, Toruń 2002.
149. Głębička E., *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2000.
150. Głowacki A., *Archetyptura czasu*, Kraków 2013.
151. Głowacki A., *Archetyptura słowa*, Kraków 2009.
152. Głowacki A., *Rozpuszczalna ryba w nierozpuszczalnej rzeczywistości*, b.m.w. 2009.
153. Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

154. Głowiński M., *Prace wybrane*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1998.
155. Głowiński M., *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
156. Głowiński M., *Wokół narratologii*, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
157. Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2001.
158. Godzic W., *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984.
159. Godzic W., *Music Television: konteksty teksty*, [w:] *Mitologie popularne*, red. D. Czaja, Kraków 1994.
160. Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996.
161. Godzic W., *Rozumieć telewizję, zrozumieć widza*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001.
162. Godzic W., *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*, [w:] *Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*, red. W. Godzic, Warszawa 2010.
163. Godzic W., *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
164. Gołębiowski Ł., *Śmierć książki. Nofuturebook*, Warszawa 2008.
165. Gombrich E.H., *Obraz wizualny*, [w:] *Symboli i symbolika*, tłum. G. Borkowska, K. Falicka, M.B. Fedewicz i in., wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1990.
166. Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zrańska, Warszawa 1981.
167. Górską-Olesińska M., *Poetry@science? – slippingglimpse Stephanie Strickland, Cyntii Lawson Jaramillo i Paula Ryana*, [w:] *Literatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.
168. Gromkowska A., *Tożsamość w cyber-przestrzeni – (re)konstrukcje i (re)prezentacje*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 3 (21).
169. *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczyk, Warszawa 1997.
170. Habrajska G., *Komunikacyjna analiza i interpretacja tekstu*, Łódź 2004.
171. Hankała A., *Psychologiczne i społeczne zagrożenia związane z zastosowaniem mediów i technologii informatycznej w edukacji*, [w:] *Pedagogika @ środki informatyczne i media*, red. M. Tanaś, Warszawa 2004.

172. Haraway D., *Manifest dla cyborgów*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
173. Hatlof M., *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001.
174. Heck D., *Figury słowne w poezji konkretnej*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, Wrocław 2007.
175. Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
176. Helman A., *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino”, 1998, nr 1.
177. Helman A., *Modele adaptacji filmowej: próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 1979, nr 6.
178. Helman A., *O adaptacji można w nieskończoność*, „Kino”, 1997, nr 6.
179. Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
180. Helman A., *Twórcza zdrada*, Poznań 1998.
181. Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007.
182. Hendrykowski M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988.
183. Hendrykowski M., *Autor*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, red. A. Helman, Wrocław 1992.
184. Hendrykowski M., *Metafory Internetu*, Poznań 2005.
185. Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
186. Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. M. i T. Zielińscy, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000.
187. *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pi-sarski, Kraków 2011.
188. *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.
189. Hollander J., *Język prywatności*, tłum. J. Suchecki, „Res Publica Nowa” 2002, nr 2.
190. Honet R., Czyżowski M., *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, Kraków 2001.
191. Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Warszawa 1974.
192. Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
193. Hopfinger M., *Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej*, [w:] *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa-Katowice-Kraków 1980.
194. Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

195. Hopfinger M., *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985.
196. Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.
197. Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
198. Hopfinger M., *Zimnym okiem...*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XXI wieku*, red. L. Burska, M. Zaleski, Warszawa 2001.
199. Hugo W., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Groszowa, Szczecin 1986.
200. Huizinga J., *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
201. Hulewicz W., *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1965.

202. Ilicki R., *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2001.
203. Ingarden R., *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960.
204. Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.
205. Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
206. Irzykowski K., *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1977.

207. Jackiewicz A., *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
208. Jackiewicz A., *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974.
209. Jackiewicz A., *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.
210. Jackson S., *Patchwork Girl*, Eastgate Systems 1995.
211. Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka*, tłum. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
212. Jamroziakowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1999.
213. Janaszek-Ivaničková H., *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002.
214. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
215. Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999.
216. Jarosz B., *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006.
217. Jastrzębski A., Podsiad A., *Wstęp*, [w:] „Z głębokości...”. *Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, wstęp i oprac. A. Jastrzębski, Warszawa 1960.
218. Jastrzębski Z., *Matka Boska w poezji współczesnej*, [w:] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1, *Szkice o dziejach motywu*, oprac. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak i in., Lublin 1959.
219. Jenkins H., *Kultura konwergencji*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

220. *Jestem z kultury druku, z prof. Marylą Hopfinger, autorką książki „Literatura i media. Po 1989 roku” rozmawia Joanna Derkaczew, „Gazeta Wyborcza” 13.12.2010.*
221. Kalaga W., *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001.
222. Kaliszewska K., *Psychologiczna charakterystyka zjawiska nadmiernego używania Internetu*, „Edukacja: Badania, Studia, Innowacje” 2005, nr 4 (92).
223. Kapela J., *Reklama*, Kraków 2005.
224. Kapela J., *Życie na gorąco*, Kraków 2007.
225. Karpowicz A., *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)*, Warszawa 2007.
226. Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2009.
227. Kasperski E., *Literatura i różnorodność. Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności*, Warszawa 1996.
228. Kendall R., Swigart R., Montfort N., *Whatever It Takes: The New Media Editor*, Melbourne 2003.
229. Kępiński Z., *Impresjoniści u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976.
230. Kisiel J., *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009.
231. *Klan cyborgów. Mariaż człowieka z technologią*, red. G. Gajewska, Gniezno 2008.
232. Kluszczyński R.W., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2002.
233. Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
234. Kluszczyński R.W., *Światy multimedialne*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001.
235. Kluszczyński R.W., *AI Art. Czy sztuka cyborgów? Z rozważań nad estetyką posthumanistyczną*, referat wygłoszony podczas konferencji *Człowiek – Inny/Obcy. Byt – Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach w maju 2013.
236. Kluszczyński R.W., *Film, Wideo, Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
237. Kluszczyński R.W., *Interaktywność – właściwości odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, [w:] *Estetyczne przestrzenie nowoczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996.
238. Kołakowski L., *O wypowiedaniu niewypowiedzianego: język, sacrum*, [w:] *Język a kultura*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczak, Wrocław 1991.

239. Kominek M., *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986.
240. Kopecka-Piech K., *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia Medioznawcze – Media Studies”, 2011 nr 3 (46).
241. Kosiński J., *Wystarczy być*, tłum. J. Wroniak, Warszawa 1993.
242. Kotuła S.D., *Konwergencja mediów książki i Internetu*, [w:] *Nowe media a media tradycyjne: prasa, reklama, internet*, red. M. Jeziński, Toruń 2009.
243. Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.
244. Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.
245. Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
246. Kozloff S., *Teoria narracji a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, Kielce 1998.
247. Kracauer S., *Teoria filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
248. Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
249. Książek-Szczepaniakowa A., *Ekranowy czytelnik, wyzwania dla polonisty*, Szczecin 1999.
250. Kuczkowski K., *Wiersze (masowe) i inne*, Sopot 2010.
251. Kuczok W., *Senność*, Warszawa 2008.
252. *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, A. Jawałowska, M. Kempny, Warszawa 2004.
253. *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, red. A. Surdyk, J.Z. Szeja, t. 2, Poznań 2007.
254. *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.I. Kałużny, A. Żywiołek, Częstochowa 2013.
255. *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.
256. Kupiński G., *Narodziny podmiotu wirtualnego*, Kraków 2008.
257. Lachman M., *Apetyt na popularność, czyli m(t)oda polska literatura*, [w:] *Polska literatura najnowsza poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008.
258. Lachman M., *Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007.

259. Lalewicz J., *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985.
260. Landow G.P., *Hipertekst a teoria krytyczna*, tłum. A. Piskorz, [w:] *Ekranu piśmiennosci. O przyjemności tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008.
261. Laplace J., *Modlitwa. Od pragnienia do spotkania*, tłum. I Józefowiczowa, Warszawa 1989.
262. Lessig L., *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. R. Próchniak, Warszawa 2009.
263. Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998.
264. Levinson P., *Miękkie ostrze*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 1999.
265. Levinson P., *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010.
266. *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.
267. Lindsay V., *The Art of Moving Picture*, New York 1970.
268. Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009.
269. *Literatura a nowe media*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1-2.
270. *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, *literatura polska 1918-1939*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
271. *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010.
272. *Liternet: literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
273. Lord A.B., *The Singer of Tales*, London 1961.
274. Luczeczko P., *Łańcuch szczęścia w dobie Internetu*, [w:] *Obraz w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Toruń 2008.

275. Łukomski M., *Film seryjny w programie polskiej telewizji (lata 1959-1970)*, Warszawa 1980.

276. Maciejewski T., *Narzędzia skutecznej promocji w Internecie*, Kraków 2003.
277. Majeran T., *Ruchome święta*, Legnica 2001.
278. Makuchowska M., *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998.
279. Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006.
280. Malewicz K., *Wiersze i teksty*, wybór i oprac. A. Pomorski, tłum. A.L. Piotrowska, A. Pomorski, Warszawa 2004.

281. Maliszewski K., *Solarni, lunarni*, „Odra” 2002, nr 3.
282. Manovich L., *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 35-36.
283. Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006.
284. Margalit A., *Przyzwoitość w społeczeństwie przyzwoitym*, tłum. J. Suchecki, „Res Publica Nowa” 2002, nr 2.
285. Marinetti F.T. i in., *Kinematografia futurystyczna – Manifest*, tłum. T. Miczka, [w:] *Europejskie manifesty kina: Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
286. Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
287. Markiewicz H., *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Kraków 2009.
288. *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
289. Matka Teresa z Kalkuty, brat Roger z Taize, *Modlitwa – źródło współczującej miłości*, tłum. D. Kuchta, Kraków 1994.
290. Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
291. Mayenowa R.M., *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979.
292. Mazierska E., *Reality TV – próba analizy*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36.
293. Mazur K., *Podmiotowość dzieła sztuki interaktywnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
294. Maciaszek P., *Nowa ewangelizacja przez nowe media*, „Kultura – Media – Teologia” 2012, nr 11.
295. McLuhan M., *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.
296. McLuhan M., *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.
297. *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006.
298. *Media. Edukacja w globalizującym się świecie. Teoria. Praktyka. Oddziaływanie*, Olsztyn 2003.
299. Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
300. Miczka T., *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Katowice 2002.
301. Miczka T., *Postmodernistyczne gry w kino, gry w kinie i gry o kino*, [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Katowice 1995.

302. *Między XX i XXI wiekiem. Z warsztatów badawczych*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, L. Będkowski – w druku.
303. Migoń K., *Bibliologiczne problemy książki ilustrowanej*, [w:] *Sztuka książki. Historia. Teoria. Praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003.
304. Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
305. Mochocki M., *Sarmackie dziedzictwo kulturowe w grze fabularnej <Dzике Pola>*, „Homo Ludens” 2011, nr 1(3).
306. *Modlitwa poetów. Antologia poezji polskiej – od Jana Kochanowskiego do Jana Twardowskiego*, wybór. E. Łagunionek, K. Tur, Białystok 1998.
307. Molęda-Zdziech M., *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa 2013.
308. Montfort N., *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge 2005.
309. Mueller J., *Wylinki*, Wrocław 2010.
310. Muszyński B., *Czym są powieści paragrafowe?*. Wywiad, [w:] <http://www.czytajbezdrm.pl/2012/gry-paragrafowe-wywiad/>
311. *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.
312. Nelson T.H., *Literary Machines*, Swarthmore 1981.
313. *Nowe media a media tradycyjne. Prasa, reklama, Internet*, red. M. Jeziński, Toruń 2009.
314. *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.
315. *Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
316. Nowicka M., „*Ile jest przecieru ze słowa?*”, „Topos” 2012, nr 1-2.
317. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, wybór i oprac. Rypson, Gdańsk 2000.
318. Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
319. Nycz R., *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993 [2000].
320. Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

321. *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Poznań 2003.
322. *Oblicza postmodernizmu. Teorie i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1992.
323. *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.
324. *Od Joyce'a do liberatury*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
325. *Od liberatury do e-literatury*, red. M. Górską-Olesińska, E. Wilk, Opole 2011.
326. Ogonowska A., *Polityka (re) prezentacji. Studia i szkice o kulturze medialnej*, Kraków 2013.
327. Ogonowska A., *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010.
328. Okopień-Sławińska A., *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
329. Olszański G., *Kroniki filmowe*, Warszawa 2006.
330. Olszański G., *Wolny wybór*, Katowice 2009.
331. Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
332. Ong W.J., *Osoba-świadomość-komunikacja. Antologia tekstów*, tłum. J. Japola, Warszawa 2009.
333. Ong W.J., *Pismo a struktura świadomości*, tłum. M. Pęczak, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 4/5.
334. Ong W.J., *Przekształcenia się środków przekazu: mówiona książka*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1990, z.1.
335. Orłowski W., *Scenariusz – gatunek niedookreślonej poetyki*, „Dialog” 1971, nr 1.
336. Osadnik W., *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice 1986.
337. Ostaszewski J., *Narracja*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
338. Ostaszewski J., *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999.
339. Ostrowicki M., *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.
340. Ostrowicki M./ Sidey Myoo, *Ontoelektronika*, Kraków 2013.
341. Ożóg Z., *Modlitwa i quasi-modlitwa w liryce po 1989 roku (na przykładzie młodej poezji)*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
342. *Patologie społeczne. Człowiek i zagrożenia*, red. M. Jędrzejko, Pułtusk 2006.

343. Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
344. *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
345. Perzyńska A., *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja*, [w:] *Problemy konwergencji mediów*, Sosnowiec–Praga 2013.
346. Petry-Mroczkowska J., *Amerykańska wojna kultur*, Warszawa 1999.
347. Pietruszewska-Kobiela G., „*I started writting but paper absorber me*”. *The vision of endless in multimedia exsperimets of Andrzej Głowacki*, [w:] A. Głowacki, *Losliher Fisch in unloslicher Wirklichkeit*, Kulmbach 2013.
348. Pietruszewska-Kobiela G., „*Wiersz uczyń miejscem i ruchem oporu*”. *Mitosfera dzikiej kobiety (na przykładzie wierszy Joanny Mueller)*, referat wygłoszony podczas konferencji *Różne odsłony kobiecych światów. Obraz inności – poszukiwania „niegrzecznych dziewczynek”* zorganizowanej w 2013 roku przez Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, w druku.
349. Pietruszewska-Kobiela G., „*Zacząłem pisać, ale wchłonął mnie papier*”. *Wizja niekończącego się trwania w multimedialnych eksperymentach Andrzeja Głowackiego*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny, A. Żywiołek, Częstochowa 2013.
350. Pietruszewska-Kobiela G., *Język cyborgów. Kondensacja komunikatów, magia obrazów – na przykładzie poezji cybernetycznej i książki hybrydowej (wybrane zagadnienia)*, referat wygłoszony podczas konferencji *Ekonomia języka* zorganizowanej przez Akademię im. Jana Długosza w Częstochowie we wrześniu 2013 roku, w druku.
351. Pietruszewska-Kobiela G., *Język poezji wizualnej i nowe media*, [w:] *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*, red. R. Bizior, D. Suska, Częstochowa 2010.
352. Pietruszewska-Kobiela G., *Multimedialne graffiti jako element miejskiego sensorium*, „Polonistyka”, Mińsk 2012.
353. Pietruszewska-Kobiela G., *Neolingwistka w obszarze genderowym. Mityczny dyskurs Joanny Mueller-Licznar*, [w:] *Oblicza płci. Literatura*, red. M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, Lublin 2012.
354. Pietruszewska-Kobiela G., *Nowe szaty sacrum. Poszukiwania poezji po roku 1989 (wybrane zagadnienia)*, [w:] *W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa między wiarą a polityką. Człowiek, wiara, kultura*, t. 2, red. A. Szyndler, Częstochowa 2010.

355. Pietruszewska-Kobiela G., *Poezja cybernetyczna – rozpoznawanie zjawiska (na przykładzie projektów Perfokarty)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2011, nr XII.
356. Pietruszewska-Kobiela G., *Poezja konkretna i muzyka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze. Od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, Łódź 2012.
357. Pietruszewska-Kobiela G., *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008.
358. Pietruszewska-Kobiela G., *Rejestr zgiełku w awangardowych tekstach kultury XX i XXI wieku*, [w:] *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2012.
359. Pietruszewska-Kobiela G., *Reklamowe wypowiedzi awangardy artystycznej XX wieku*, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005.
360. *Pisanie światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, wyb. i oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.
361. Pisarski M., *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8.
362. Pisarski M., *Pod warstwą szkła i kryształu. Jak się czyta tekst cyfrowy*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2.
363. Pisarski M., *Pułapki metodologiczne badań nad literaturą cyfrową*, [w:] *E-polonistyka*, red. S.J. Żurek, A. Dziak, Lublin 2009.
364. Pitrus A., *Kontrolowanie iluzji, iluzja kontroli*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994.
365. Pitrus A., *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001.
366. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925-1939*, Łódź 2001.
367. Plisiecki J., *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005.
368. Plisiecki J., *Obraz literacki i obraz filmowy*, „Polonistyka”, 1985, nr 6.
369. Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008.
370. *Po kinie...: Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
371. Podgórní Ł., *noce i pętle*, Kraków 2010.
372. Podgórník M., *Dwa do jeden*, Wrocław 2006.

373. *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 1, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
374. *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010.
375. Pogonowski W., *Od czystej ekspresji lirycznej do algorytmicznej, czyli o dehumanizacji poezji konkretnej*, [w:] *Poezja konkretna a tradycja. IV sesja teoretyczno-krytyczna*, red. S. Dróżdź, Wrocław 1983.
376. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
377. Poletajew I.A., *Człowiek w mirie buduszczeo*, [w:] *Tocznyje metody w issledowanijach kultury i iskusstwa (Matieriały k simpoziumu)*, cz. 1, Moskwa 1971.
378. Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław 1972.
379. *Polskie seriale telewizyjne*, red. J. Uszyński, Warszawa 2005.
380. Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
381. Porczak A., *Medialna grota (instalacje interaktywne)* [w:] red. A. Gwózdź, S. Krzemień-Ojak, *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Białystok 1998.
382. Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
383. Porush D., *Cybernetyka i literatura*, tłum. B. Dancinger, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10.
384. Pošpisil I., *Filologicko-areálová studia a projekt OPVK na Ústavu slaviistiky FF MU*, [w:] *Dialog Kultur VI*, red. M. Puža, Hradec Kralove 2011.
385. *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice 1995.
386. Potrykus-Woźniak P., *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
387. Pound E., *Sztuka maszyny i inne pisma*, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.
388. Przybysz-Zaremba M., *Internet zagrożeniem dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Nowe media w systemie komunikowania: edukacja, cyfryzacja*, red. M. Jeziński, Toruń 2011.
389. Przyłipiak M., *«An American Family» jako zapowiedź współczesnych form serialowych dokumentalizmu telewizyjnego*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.
390. Rabizo-Birek M., *Wyobrażenia religijna w młodszej poezji polskiej. Rekonesans*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007.

391. Regiewicz A., Warońska J., *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012.
392. Regiewicz A., Warońska J., Żywiółek A., *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013.
393. Regiewicz A., *Tolerancja wobec tożsamości medialnej*, „Tolerancja. Studia i szkice” 2012, t. 16.
394. Rek J., *Między filmem a literaturą. Szkic do portretu Łódzkiego Ośrodka badań nad filmem*, [w:] *Film: Obraz – Język – Wyobrażenia – Idea*, red. J. Trznadłowski, Wrocław 1994.
395. Rosner K., *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003.
396. *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009.
397. Rybakowski J., *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*, Poznań 2009.
398. Rypson P., *Świat, poczta i samotność*, [w:] *Mail art – czyli sztuka pocztowa*, wybór i oprac. P. Rypson, Warszawa 1985.
399. Rypson P., *Obraz słowa, historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
400. Rypson P., *Książki. Polska książka awangardowa i artystyczna 1918-1932 (wystawa)*, Warszawa 1992.
401. Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna XX wieku*, Warszawa 2000.
402. Rypson P., *Piramidy słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

403. Satalecka E., *Pisać jak Szekspir. O kaligrafii Brody’ego Neuenschwander’a, „2+3D”*. „Ogólnopolski Kwartalnik Projektowy” 2013, nr 48.
404. Schmidt S. J., *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010, nr 4.
405. Schraenen G., *Sztuka przez pocztę – albo sztuka pocztowa*, [w:] *Mail art – czyli sztuka pocztowa*, wybór i oprac. P. Rypson, Warszawa 1985.
406. Segeberg H., *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
407. Shapin S., *Rewolucja naukowa*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 2000.
408. Shusterman R., *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, [w:] *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
409. Shusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac., tłum. W. Małecki, Wrocław 2007.

410. Sieńko M., *Narracja intermedialna*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
411. Sikora D., *Literatura wobec nowych technologii*, [w:] *Nowe media. Nowe w mediach*, t. 3: *W świecie komunikacji zdegradowanej*, red. Borkowski I., Woźny A., Wrocław 2009.
412. Sikora D., *Przepraszam za spóźnienie. O prekursorskich dziełach literatury hipertekstowej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2.
413. Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.
414. Sitarski P., *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków 2002.
415. Skarga B., *O bezwstydzie w naszych czasach*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 46.
416. Składanek M., *Od tekstu do przestrzeni informacyjnej. Sytuacja komunikacyjna w mediach interaktywnych*, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, A. Skrendo, *Cień matki. Zapis dekonstrukcji*, [w:] „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 2002.
417. Skwara J., *Literatura i film – sfera wpływów*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6.
418. Sławek E., *Oralność i muzyczność dźwiękowej poezji konkretnej*, [w:] *Tekst ustny – texte oral. Struktura i pragmatyka – problem semantyki – ustność w literaturze*, Wrocław 1998.
419. Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
420. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
421. *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Warszawa–Bielsko-Biała 2007.
422. *Słowo do oglądania. Napis i zapis w utworze artystycznym*, red. G. Kubski, Zielona Góra 2004.
423. Smaga A., *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010.
424. *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989-2009)*, red. M. Cyranowicz, J. Radczyńska, J. Mueller, Warszawa 2009.
425. Sontag S., *Notatki o kampie*, tłum. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
426. Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magdala, Warszawa 1986.
427. Soulage F., *Estetyka fotografii*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
428. Sowińska I., *Dźwięk i obrazy. O słuchaniu filmów*. Katowice 2011.

429. Sowińska I., *Z kina do telewizji. Telewizyjne remaki filmów kinowych*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.
430. *Spotkania z utopią XXI wieku*, red. P. Żuk, Warszawa 2008.
431. Stachówna G., *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3-4.
432. Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S., *New Vocabularies in Film Semiotics*.
433. Stanzel F., *Typowe formy powieści*, tłum. R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wyb. i oprac. R. Handke, Kraków 1980.
434. Stańczyk X., *Parnas i Olimp. Wokół Literatury i mediów. Po 1989 roku Maryli Hopfinger*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1 (67).
435. Stańczyk X., *Kolejny tom wykładów Michela Foucaulta*, [w:] tegoż, *Skarb piratów*, Warszawa 2013.
436. Stasieńko J., *Alien vs Predator? – gry komputerowe a badania literackie*, Wrocław 2005.
437. Stern A., *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959.
438. Stewart I., *Czy Bóg gra w kości. Nowa matematyka chaosu*, tłum. W. Komar, M. Tempczuk, Warszawa 2001.
439. Strauss G., Wolf K., Wierny S., *Czytanie, kupowanie, surfowanie*, Warszawa 2008.
440. Stronciwilk A., *Malarstwo umarło(?)*, „Fragile” 2013, nr 3.
441. *Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London–New York 1993.
442. *Struktura i pragmatyka – problem semantyki – ustność w literaturze*, Wrocław 1998.
443. Szahaj A., *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004.
444. Szczęsna E., *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
445. Szczęśniak K., *Okladka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2.
446. Szeja J., *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków 2004.
447. *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003.
448. Szymański P., *Filmowy scenariusz jako gatunek literacki*, Lublin 1985.
449. Śmiałowski P., *Współczesna literatura i film. Razem czy osobno?*, „Kino” 2005, nr 12.

450. Śniecikowska B., „Nuż w uchu”. *Koncepcja dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Warszawa 2008.
451. Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk: literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.
452. *Świat natury i świat techniki*, red. D. Sobczyńska, A. Szczuciński, Poznań 2006.
453. Świderkówna A., Nowicka M., *Książka się rozwija*, Wrocław 1970.
454. Świetlicki M., *Czynny do odwołania*, Wołowiec 2001.
455. Świetlicki M., *Nieczynny*, Warszawa 2003.
456. Świetlicki M., *Niskie pobudki*, Kraków 2009.
457. Świetlicki M., *Schizma*, Czarne 1999.

458. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.
459. *Tekst (w) sieci t. 1, Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
460. *Tekst (w) sieci t. 2, Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
461. *Tekstylii. O rocznikach „siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.
462. Tille V., *Kinema*, [w:] *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, *Obrazy, obrazki, obrazeczki*, t. 1, Gdańsk 2005.
463. Titkow T., *Plan B*, Bytom 1999.
464. *To, co Boskie, to co ludzkie. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna czy...?”*, red. R. Pyzałka, Wrocław 1996.
465. Turkle S., *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, New York 1997.
466. Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002.

467. Uniłowski K., *Kup Pan książkę*, Katowice 2008.
468. Urbańska-Galanciak D., *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009.

469. Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
470. Waczków J., *Nadrealizm europejski*, Warszawa 1981.
471. Wejbert-Wąsowicz E., *Te dzieci które śpiewają w kamieniu... O wirtualnym cmentarzu osieroconych rodziców*, [w:] *Obrazy w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Toruń 2008.

472. Welsch C., *O sztuce poczty*, [w:] *Mail art – czyli sztuka poczty*, wybór i oprac. P. Rypson, Warszawa 1985.
473. Wesołowski J., *Obraz, nauka, sztuka. Praca z tekstem*, „Pro Libris” 2006, nr 4.
474. *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
475. Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
476. *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
477. *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002.
478. Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.
479. Wilk E., *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000.
480. Wilkoszewska K., *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
481. Wilmański T., *Książka artystyczna jako obiekt oraz warsztat edukacyjny*, Zielona Góra 1998.
482. Winkler K., *Formiści polscy*, Warszawa 1927.
483. Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.
484. *Wizje i re-wizje: wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
485. *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997.
486. Wosiak A., *Labirynt Brunona Schulza*, Warszawa 2012.
487. Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Hiperpowieść czyli sieć w powieści*, Lublin 2012.
488. Wójtowicz E., *Przez net literaturę do wizualnej narracji <Immobilite> Marka Ameriki z perspektywy remiksologii*, [w:] *Literatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.
489. Wycisk J.M., *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1-2.
490. Wygotski L., *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1980.
491. Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
492. Wysłouch S., *Ruchome granice literatury*, [w:] *Granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009.

493. *Z problemów literatury polskiej XX w*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
494. Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
495. Zalewska K., *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1994.
496. Zarebianka Z., *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008.
497. Zawojski P., *Ciało jako interfejs. O kilku (nie)przypadkowych sytuacjach, w których staje się (współ)twórcą*, [w:] *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nie-radzka-Ćwiękiel, Warszawa 2006.
498. Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010.
499. Zawojski P., *Cyfrowe obrazy fotograficzne – pomiędzy bytem wirtualnym a rzeczywistym*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998.
500. Zawojski P., *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce 2000.
501. Zawojski P., *Galaktyka post-Guttenberga*, „artPapier” 2005, nr 12.
502. Zawojski P., *Od redaktora*, [w:] *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010.
503. Zawojski P., *Sztuka cyfrowa jako wyzwanie dla estetyki*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
504. Zeidler-Janiszewska A., *Pismo, wolność, władza*, [w:] *Aksjologiczne spectrum sztuki*, t. 2, red. P. Kawiecki, Gdańsk 1996.
505. Zieliński S., *Archeologia mediów*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.
506. Ziemek J., *Music Television – produkcja / konsumpcja / ekspertyza*, „Easy Rider” 1997, nr 10/11
507. Ziemek J., *Opera mydlana*, [w:] *Fenomen kina gatunków. Przekroje i zbliżenia*, red. A. Regiewicz, Zabrze 1999.
508. Ziomek J., *Prace ostatnie. Literatura i Nauka o Literaturze*, Warszawa 1994.
509. Zumthor P., *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1986, nr 1.

510. Żabski T., *Literatura popularna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
511. Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
512. Żołątkowski S., *Przedmowa*, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb., oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977.
513. Żydek-Bednarczuk U., *Tekst w Internecie i jego wyznaczniki*, [w:] *Dialog a Nowe Media*, red. M. Kita, Katowice 2004.

Materiały internetowe

514. „*Taka moja rola: drobny pomocnik wolności*”. Wywiad z Anną Nasilowską; Oficjalna strona Jakuba Winiarskiego, [w:] <http://www.literaturajestsexy.pl/taka-moja-rola-drobny-pomocnik-wolnosci-wywiad-z-anna-nasilowska/>
515. Aarseth, E.J., *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej*, tłum D. Sikora, M. Pisarski, www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst/html
516. Albanese A.R., *The Social Life Of Books: Write, read, blog, rip, share any good books lately? A conversation with Ben Vershbow*. LibraryJournal.com
517. Amerika M., *Świadomość hipertekstualna 1.0 „badania nad cyborgiem – narratorem, wirtualną rzeczywistością oraz teleportacją świadomości narracyjnej w elektrosferę”*, tłum. M. Pisarski, techsty.art.pl.amerika/htc1.0.html
518. Boyle J., *Text is free, we make our money on volume(s)*, <http://www.ft.com/cms/s/2/b46f5a58-aa2e-11db-83b0-0000779e2340.html#axzz2ZqeVCO15>
519. Bratkowski P., *Xawery Stańczyk. Najbardziej intrygujący debiut poetycki ostatnich lat*, [w:] <http://kultura.newsweek.pl/xawery-stanczyk--najbardziej-intrygujacy-debiut-poetycki-ostatnich-lat,107390,1,1.html>
520. Bromboszcz R., *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010, perfokarta.net/teoria/estetyka_zaklocen.pdf
521. Bromboszcz R., *Estetyka złącza. O pewnym fantazmacie*, [w:] <http://perfokarta.net/teoria/estetyka.zlacza..o.pewnym.fantazmacie.html>
522. Bromboszcz R., *Intermedialność. Pewne podejście do zagadnienia*, medium.perfokarta.net/PDF/intermedia.vr.flash.pdf
523. Bromboszcz R., *Polipoezja*, <http://perfokarta.net/teoria/polipoezja.html>
524. Bujno D., *Krótko o Bargielskiej, Mueller i poezji kobiet*, biuro/literackie.pl
525. Casey M. E., Savastinuk L. C., *Library 2.0*, „Library Journal” 09.01.2006, <http://lj.libraryjournal.com/2010/05/technology/library-2-0/>
526. Drabek M., *Dominacja wzroku. Kryzys pisma po zwrocie wizualnym*, „Kultura-Historia-Globalizacja”, 2010, nr 8, <http://www.khg.uni.wroc.pl/?type=artykul&id=122>
527. Fajfer Z., *Spoglądając przez ozonową dziurę*, [w:] <http://www.youtube.com/watch?v=MbWhov202ZY>

528. Feingold K., *The Surprising Spiral*, [w:] http://wro05.wrocenter.pl/the-surprisingspiral_pl.php
529. Feingold K., *The Surprising Spiral*, audiowizualna dokumentacja dzieła, [w:] http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813
530. Festiwal Ha!wangarda 2012, [w:] <http://ha.art.pl/wiadomosci/2553-hawangarda-2012.html>
531. Filiciak M., Tarkowski A., *Alfabet nowej kultury. Y,Z, Jak... CTRL+Y, CTRL+Z*, dwutygodnik.com 2010, nr 7; [w:] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1016-alfabet-nowej-kultury-y-z-jak%E2%80%A6-ctrl-y-ctrl-z.html>
532. Fizek S., *Wywiad z Mariuszem Pisarskim – polskim tłumaczem <Hegoroskopu> Stuarta Multropa*, www.ha.art.pl/rozmowy622-wywiad-z-mariuszem-pisarskim-polskim-tlumaczem-hegiroskopu-stuarta-multropa.html
533. *Gra jako sztuka cyfrowa*, [w:] techsty.art.pl/gry/sztuka_cyfrowa.html
534. Hejmej A., *Tekst intermedialny – reżyserowanie rzeczywistości (<Arw> Stanisława Czczyca*, www.bibliotekakrzyszowicepl/
535. <http://cichynabiau.blog.spot.com>
536. <http://perfokarta.net/personel/personel/html>
537. <http://perfokarta.net/slownik/machina.speculatrix.html>
538. <http://perfokarta.net/slownik/sztuczne.zierze.html>
539. <http://www.libraryjournal.com/article/CA6332156.html>
540. *Jan Potocki – Rękopis znaleziony w Saragossie: adaptacja sieciowa*, www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi2519-jan-potocki-rekopis-znaleziony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html
541. Kac E., *Aromapoetry*, [w:] <http://www.ekac.org/aromapoetry.html>
542. Karpińska A., *Shadows Never Sleep*, technekai.com/shadow/03.html
543. Konkurs *Wakacje z nowymi mediami*, [w:] <http://ha.art.pl/wiadomosci/2497-konkurs-wakacje-z-nowymi-mediami.html>
544. Koziół P., *Cybernetyka w praktykach kulturowych – wywiad z Romanem Bramboszczem*, <http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html>
545. Kruszyńska A., *Teoria światów możliwych w badaniach literackich*, [w:] <http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/mozl.html>
546. Lekszycki P., *Jonasz*. Zob. „Akcent” 2001, nr 1-2 (87-88), również w wersji online [w:] <http://www.akcentpismo.pl/pliki/nr1-2.02/lekszycki.html>
547. *Liberatura*, [w:] <http://www.liberatura.pl/e-liberatura.html>

548. Liberatura, [w:] <http://www.liberatura.pl/info.html>
549. Morbitzer J., *Media – zniewolić umysł?*, [w:] <http://www.up.krakow.pl/konspekt/11/morbit11.html>
550. Multhrop S., *Hegiroskop*, tłum. M. Pisarski, techsty.art.pl/HGS011.html
551. Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, [w:] <http://www.book.art.pl/>
552. Nadeau B., Lewis Jason E., *Still Standing*, [w:] http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html
553. Niedziela J., *Kto się boi geometry Velasqueza*, www.ha.art.pl/felietony/2799-jakub-niedziela-kto-sie-boi-geometry-velasqueza.html
554. Pawlicka U., <http://ha.art.pl/prezentacje/42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2631-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-wideopoezja.html>
555. Pawlicka U., *Gra z szumem. O strategii czytania analogowej poezji cybernetycznej*, urszulapawlicka.blogspot.com/2011/gra-z-szumem.html
556. Pawlicka U., *Relacja z Ha!wanguardy 2012*, [w:] <http://ha.art.pl/felietony/2580-urszula-pawlicka-relacja-z-hawanguardy-2012.html>
557. Pawlicka U., *Słownik gatunków literatury cyfrowej*, www.ha.art.pl/prezentacje42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/
558. perfokarta.net, (19.06.2013)
559. perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej/html
560. perfokarta.net/teoria/polipoezja.htm
561. Pisarski M., *Cyberprzestrzeń – zjawisko immersji*, [w:] <http://techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/immersja.htm>
562. Pisarski M., *Czym jest cybertekst i ergodyczność?* [w:] http://techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst_definicje.htm
563. Pisarski M., *Klasyka powieści hipertekstowej*, [w:] <http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja/klasyka.htm>
564. Pisarski M., *Króliczkografy Eduardo Kaca*, [w:] http://techsty.art.pl/aktualnosci/2009/Eduardo_Kac.html
565. Pisarski M., *Owoce z drzewa perfokarty*, <http://ha.art.pl/felietony/817-mariusz-pisarski-owoce-z-drzewa-perfokarty>
566. Pisarski M., *Poezja pod prądem*, perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem.o.poezji.cybernetycznej.html
567. Pisarski M., *Woda czyta tekst czyta wideo* [w:] <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2007/strickland.html>
568. *Poddają się dryfowi. Z Romanem Bramboszczem rozmawia Urszula Pawlicka*, <http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romenem-bramboszczem>
569. Podgórní Ł., *Noce i pętle*, Kraków 2010, [w:] http://issuu.com/korporacja_haart/docs/lukasz_podgorni_noce_i_petle

570. Podgórní Ł., *Skanowanie balu*, Kraków 2012, [w:] http://issuu.com/rozdzielczosc-chleba/docs/lukasz_podgorni_-_skanowanie_balu
571. *Poezja cybernetyczna – samookreślenie*, <http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>
572. *Pora poezji – Adam Wiedemann o samplowaniu wierszy Jana Kaspera*, www.youtube.com/watch?v=9qOcz/76pPw
573. Puldzian Plucienniczak P, *Złe słowa, pierwotna wersja projektu*, [w:] http://issuu.com/korporacja_haart/docs/piotr_puldzian_plucienniczak_-_zle_slova#embed
574. Puldzian Plucienniczak P., *Złe słowa – Angry Words*, [w:] <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/3041-piotr-puldzian-plucienniczak-zle-sowa--angry-words.html>
575. Rozmowa Konrada Wojtyły z Zenonem Fajferem, [w:] <http://radioszczecin.pl/index.php?idp=172&idx=1711>
576. Ryan M.L., *Gra jako sztuka cyfrowa*, techsty.art.pl/gry/sztuka_cyfrowa.html
577. Shuty S., *Blok*, www.blok.art.pl
578. Sieńko M., *Sztuka interaktywna jako plac moralnych zabaw*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 2004, nr 37, również w wersji online [w:] <http://free.art.pl/pokazpismo/ramka.html>
579. Sikora D., *Awaria zasilania – o <nocach i pętach> Łukasza Podgórnego*, techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/noce_i_petle.html
580. Simanowski R., *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*, Minneapolis, London 2011, s. 39; również w wersji online [w:] http://books.google.pl/books?id=UgREV9O8sNAC&pg=PA41&dq=Text+Rain&hl=pl&sa=X-&ei=x_fDUdvTCMWO4gS-5YC4Ag&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=Text%20Rain&f=false
581. *Slippingglimpse*, rec. M. Pisarski, *Woda czyta tekst czyta wideo*, <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2007/strickland.html>
582. Sommerer Ch., Mignoneau L., *Lifewriter*, [w:] <http://www.youtube.com/watch?v=fsMwnrY0nxE>
583. Strickland S., Lawson Jaramillo C., Ryan P., *Slippingglimpse*, [w:] <http://www.slippingglimpse.org/>
584. Strona promująca XI Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów Wrocław 2005, [w:] http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php
585. Strona Romana Bromboszcza, <http://bromboxy.proarte.net/pl/>
586. szafranchise.ovh.org/matzwr.html
587. Śliwiński P., *Marcin Świetlicki „Nieczynny”*, [w:] <http://wyborcza.pl/1,75517,1392543.html>

588. techsty.art.pl/aktualnosci/2012/games_by_the_book.html
589. techsty.art.pl/aktualnosci/2013/rekopolis.html
590. techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/screen.html
591. techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.html
592. techsty.art.pl/magazyn3/artykul/pisarski01.html
593. techsty.ehost.pl/elektroblog/?cat=2
594. Utterback C., *Text Rain*, [w:] <http://camlleutterback.com/projects/text-rain/>
595. Wardrip-Fruin N., *Screen*, [w:] <http://www.noahwf.com/screen/> oraz <http://www.youtube.com/watch?v=WOWF5KD5BV4>
596. *Wiersz Joanny Mueller w twoim remiksie*, www.dwutygodnik.com/artykul/1652-wiersz-joanny-mueller-w-twoim-remiksie.html
597. www.altx.com/
598. www.ha.art.pl/cyzewski/oczy_tygrysa.html
599. www.ha.art.pl/hiperteksty/schemat/index.html
600. www.ha.art.pl/wiadomosci/2497-konkurs-wakacje-z-nowymi-media-mi.html
601. www.ha.art.pl/wydawnictwo/autorzy/723-lukasz-podgorni.html
602. www.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/2519-jan-potocki-rekopolis-znalesiony-w-saragossie-adaptacja-sieciowa.html
603. www.kokazone.com/#wrchetyptura-czasu/cltoq
604. www.runa.pl/przedwiosnie-zywych-trupow.html
605. www.sluchowiska.ugu.pl/?c=katalog
606. www.techsty.art.pl/aktualnosci/2012/games_by_the_book.html
607. www.techsty.art.pl/amerika/ap.html
608. www.techsty.art.pl/amerika/ap/ap2.html
609. www.techsty.art.pl/magazyn3/artykul/pisarski01.html
610. Zańko P., *Literatura 2.0. Czy leci z nami autor?*, [w:] http://www.futuronauta.citru.uj.edu.pl/artykuly/-/journal_content/56_INSTANCE_2PHw/4532131/5043185

Indeks pojęć

- abstrakcja (ekspresjonistyczna) 375
abstrakcjonizm 47, 380, 446
adaptacja cyfrowa 333, 406, 423
adres mailowy 337
adres sprzętowy (MAC) 336
akrofonia 280
aksjologiczne przesunięcia 327
aleatoryzm 376
alepsja 39, 365
algorytm 173, 209, 224, 271, 276,
315, 384, 386, 413, 450
algorytmizacja wiersza 222, 225
ambient 387, 442
anakleza 331, 354
analogon człowieka 392
analogowa literatura (poezja) cyfro-
wa 375, 450, 451
analogowe wiersze 403, 423
anamneza 331, 354
Angry Birds 277, 279
Angry Words 277-280, 294
antropokosmos 437
antropologia cyborgów 384, 419
antroposfera 31, 323, 421
antroposfera elektroniczna 31, 323,
389
antropotechnologia 32
antyforma 454
antymatriksowe ruchy 422
aparat fotograficzny 80, 81, 90
apokalipsa (apokaliptyczna wizja) 83,
227, 244, 246, 402
arachnologiczny kontekst 333
archetyp 47, 430, 439
Aromapoetry 309, 310
artefakt 31, 70, 84, 97, 134, 211, 311,
312, 428, 445
asyndeton 454
Atari 383
atraktor 447
audiobook 154, 155, 282
audiosfera 22, 88, 90, 93, 346
audiowizualność 21-25, 27-29, 31,
33-35, 38, 50, 58-60, 65-70, 72-
74, 76-81, 111-113, 117, 118, 120,
122, 132, 138-146, 150, 151, 156,
160, 162, 173, 176, 178, 187, 189,
192, 196-200, 210, 249, 251, 281,
287, 319, 337, 341, 350, 351, 357,
371, 375, 379, 427, 435, 436, 438
audiowizualność cyfrowa 33, 61
autobiografizm 86, 191
automatyka (automatyzacja) 30, 232,
235, 236, 238-240, 271, 294, 384
autonomizowanie się sloganu rekla-
mowego 241
autor 11, 13, 17, 18, 22, 38-42, 44-
46, 52, 55, 58, 65, 68, 70, 72-75,

- 84, 85, 89, 94, 104-106, 110, 124, 127, 128, 133, 135, 147, 153, 157, 161, 163-169, 171-173, 178-181, 183, 184, 186, 189, 190, 192-194, 199, 205, 206, 209, 214, 229, 250, 259, 263, 266, 267, 271, 274, 277, 278, 281-283, 290, 292, 298, 299, 302, 304, 309, 311, 313, 314, 318, 325, 328, 332, 334, 337, 339-344, 346, 349, 353, 364-370, 373, 377-379, 388, 391, 402, 403, 408-412, 417, 420, 427-429, 433, 434, 437, 438, 440-443, 445-448, 450-452
- autor-cyborg 271
- autotematyzm 123, 366, 374, 438, 440, 446
- avant-pop 36, 39, 336
- awangarda młoda 406, 423
- awangarda stara 406
- awangarda XX wieku 404
- awangardowa poetyka 95, 374
- awangardowe ruchy 46, 335, 403, 406, 407
- awangardowy design 414
- awangardowy synkryzm 430
- bas-reliefowa perspektywa 414
- baza danych 173-176, 209, 250, 367, 373, 374, 408, 411
- Beyond Pages* 315
- biblioteka audialna 154, 155
- biblioteka cyfrowa 177, 178, 180
- bifurkacja 374
- bioniczne połączenie 428
- bios 416
- biosfera 421
- biotechnika 415
- biotechnologia 40, 385, 391, 392, 422, 436
- biotechnosfera 436
- blog 56, 71, 127, 128, 137, 177, 188-191, 282, 345, 356, 388, 389, 406
- bloger 31, 190, 387
- blogosfera 54, 188, 282
- Bóg (bóg) 208-210, 214, 215, 220, 226, 231, 236, 242-244, 257, 327, 332, 343, 346, 348, 349, 351-355, 357, 358, 384, 386, 407, 419-421
- brikolaż 40, 148
- bromboksy (bromboxy) 36, 378
- bufonada 389, 393, 403, 410
- bumboksy 36
- bustrofedon 223
- carmen infinitum 349, 358
- chaos 15, 20, 37, 52, 55, 61, 126, 228, 249, 283, 284, 339, 363, 367-369, 386, 393, 414, 433, 444
- chińskie znaki (chińskie pismo) 448
- ciało 20, 30, 33, 125, 139, 217, 225, 226, 227, 230, 231, 239, 260, 296, 299-304, 306, 307, 311, 316, 319, 329, 331-333, 335, 341, 342, 344-348, 351, 377, 381, 390, 391, 402, 404, 407, 409, 417-419, 422, 433-435, 445
- ciało ciężarnej (brzemienne) 347
- ciało czujące 348
- ciało erotyczne 342
- ciało wirtualne 226
- ciąża 344
- cielesność 206, 230, 231, 238, 299
- cielesność post-ludzka 230, 238
- cielesność (somatyczność) 230, 231, 300, 319, 342, 345-348, 392, 407
- clifhanger* 114
- coincidentia oppositorum* 438
- Commodore 383
- computer poetry* 270
- cut-up* 450

- cyberartyści 405
cybergotyki 393
cyberkultura 69, 76, 342, 387, 405, 429
cybernetyka 40, 269, 270, 271, 276,
324, 372, 375, 382, 384, 385, 386,
388, 450, 452
cyberpoemat 57, 259
cyberpoetry 270
cyberpoezja 221-225, 270, 271, 276,
277, 289, 373, 374
cyberpoezja analogowa 221
cyberpowieść 182
cyberprzestrzeń 43, 52, 129, 136,
139, 173, 183, 306, 307, 335, 355,
409, 429
cybertekst 51, 148, 180-183, 185,
187, 206, 258, 315, 352, 365, 370,
391, 392
cyborg 36, 236, 271, 375, 376, 380,
381, 384, 386, 387, 391, 392, 407,
408, 410, 419, 421, 427, 428, 445,
448, 455
cyborgiczna karnawalizacja 389
cyborgiczna świadomość 384
cyborgiczna tożsamość 391
cyborgiczne monstrum 418, 423
cyborgiczny zapis 437
cyborgizacja 382, 383, 415
cyfrowa poezja wizualna 250
cyfrowe środowisko 32, 33, 35, 176,
177, 325, 327, 333, 363, 374, 404,
434
dadaizm 403
dehumanizacja 47, 245, 350, 488
dekonstrukcja 83, 277, 331, 342, 452,
454
delokalizacja (adresu) 336
demontaż 40, 224, 273, 331, 332,
343, 357, 412
demotywatory 47
design 287, 374, 429, 432
destrukcja 49, 368, 382, 390, 450
destrukcja obrazu 451
destrukcja plików 368
destrukcja słowa 451
determinizm technologiczny 12, 28
dialogiczność 143, 146, 314, 383
dialog z botami 383
dialog z robotami 383
digitalizacja 29, 31, 73, 75, 127, 135,
141, 154, 172, 173, 178, 298, 319
digital literature 271
digital poetry 270, 290
doświadczenia ekranowe 47
doświadczenie multisensoryczne 38
dotyk 231, 232, 234, 312, 377, 379,
435, 437
drogi rozstajne 370
druk funkcjonalny 450
dwadzieścia jeden liter/ Ten letters 57,
250, 251, 258, 260, 262, 263, 266,
283
dwudziestolecie 39, 75, 84, 109, 383,
388, 403, 404, 405, 408, 409, 414
dynamiczna zmienność wierszy cyber-
netycznych 274
dynamika 58, 341, 348, 352, 354,
364, 369, 372, 385, 413
dyskurs społeczny 71, 326
dystopia 416
dystorsje 350, 376, 383
dystrybucja 11, 18, 30, 58, 87, 111,
127, 150, 152, 169, 172, 179, 195,
334, 427
dzieło hipertekstualne 320
dzieło-instalacja interaktywna 59
dzieło interaktywne 320, 328
dzieło multimedialne 417

- dzieło radiowe 97
 dzieło rizomatyczne 320
 dzieło totalne 320
 dzieło work in progress 442
 dziurkarka 391
 ekranizacja 164, 168, 368
 ekspresjonizm 403
 ekstensja zmysłów/ nadoddziaływanie zmysłów 231
electronic literature 304
 e-liberacki poemat emanacyjny 257, 283
 e-liberatura 57, 249, 250, 251, 258, 259, 266, 314
 emanacyjna poezja kinetyczna (emanacjonizm) 250, 251
 emotikony 47
 encyklopedia 102, 174, 175, 179, 209, 326, 368, 432
 entropia 450
 epifania sacrum 329
 epikleza 331, 332
e-poetry 270, 271
ergodic literature (ergodyczność) 51, 148, 180, 182, 183, 196, 271, 352, 370, 376
 eseistyczność 84, 94, 98
 estetyka fraktalna 368
 estetyka informacji 291
 estetyka intermedialna 374
 estetyka nawigacji 437
 estetyka wirtualna 30, 38, 46, 55, 176, 186, 299, 313, 323, 342, 369, 421, 445
 estetyka zakłóceń 224, 352, 353, 451
 estetyka złącza 273, 495
 ewokowania realności medialnej 225, 226, 230
 ewokowanie realności multimedialnej 225, 226
explicit liber 427
 Facebook 68, 441, 442
 fanfik 191, 193, 194
 felietonowość 84, 119, 126
 festiwal Ha!wangarda 53, 272, 277
 figury mechanotroficzne 408, 410
 film 25-27, 31, 37, 42, 67, 69, 70, 71, 73, 80, 81, 99-109, 111, 122, 140, 142, 147, 156, 159, 163-173, 189, 193, 206, 208, 210, 213, 215, 218, 247, 277, 282, 356, 367, 385
 film autorski 166, 282
 filmowy scenariusz 25, 27, 67, 74, 107, 108, 163, 164, 167
Finnegans Wake 131, 259
flâneur 182
flow/przepływ 284, 298
 folklor (sztuka ludowa) 403
 fonosfera 22, 88, 90, 98, 383
 formizm 402, 403, 405, 414
 formy paramedialne 208, 211
 formy paramultimedialne 208, 211
 formy zmutowane 373, 390
 fotografia 21, 35, 38, 51, 65, 72, 74, 78-87, 99, 103, 108, 130, 184, 185, 300, 312, 318, 334, 341, 365, 413
found footage 35
 FPP (*First Person Perspective*) 198
 fragment (fragmentaryzacja) 22, 35, 44, 45, 55, 70, 77, 82, 85, 104, 109, 110, 114, 123, 130, 134, 135, 152, 182, 192, 196, 213, 245, 264, 272, 283, 287, 296, 333, 339, 368, 369, 371, 376, 451, 454
 fraktal (fraktalność) 61, 127, 129, 315, 340, 369, 378, 382, 412
 fraktalna estetyka 42, 368
 fraktalna neuroestetyka 368, 369
 fraktalna prawda 340, 358, 369

- fraktalna struktura 412, 415, 447
fraktalny podmiot 357
fraktalny przedmiot 357
funkcja poetycka 291
funkcje spożywczo-ludyczne 43
futuryzm 41, 380, 403, 405, 406, 415
futuryzm rosyjski 403
futuryzm włoski 403
galaktyka Gutenberga (era Gutenberga) 12, 19, 21, 29, 87, 323, 431, 455
galeria 55, 260, 297, 299, 300, 315, 385, 389, 448
Victory Garden 185
gatunek filmowy 105, 111
gatunek literacki 107, 111, 119
gatunki mowy 72
generator kodów 446
generatywność 372
geometria euklidesowa 368, 393
geometria fraktalna 368, 393
geometryczna) 446
globalizacja 23, 46, 217, 436
głosolalia 383, 406
głos radiowy 94
głos syntezatora 352, 354, 378, 382, 416
gra 37, 40, 44, 45, 47, 49, 52, 56, 57, 60, 69, 72, 76, 124, 128, 129, 132-134, 137, 140, 142, 182, 183, 185, 186, 192, 193, 195-200, 208-210, 234, 239, 240, 243, 246, 249, 264, 266, 267, 276, 277, 278, 279, 282, 302, 306, 326, 331, 338, 339, 343, 345, 374, 378, 389, 403, 409, 410, 413, 422, 433, 436, 439, 440, 451, 454
gracz 37, 43, 44, 56, 132-134, 148, 196, 197, 198, 277-279
grafem 282, 375
grafika 3D 307
gra komputerowa 37, 45, 52, 56, 57, 69, 76, 132, 134, 137, 140, 142, 185, 192, 193, 195-197, 199, 200, 208, 282, 331, 340
gramatyka generatywno-transformacyjna 291
gra paragrafowa 137
gry fabularne 199
gry wzrokowo-dotykowe 345
habitus 326
happening 32, 379, 381, 382, 384, 388, 441, 454
hardware 410
heterogeniczność znakowa 225
hiperrealność (hiperrzeczywistość) 136, 225, 228, 363, 365
hipertekst/ hypertext 34, 35, 37, 51, 52, 55, 60, 129, 131, 138, 147, 175, 176, 180, 181, 183-187, 196, 209, 210, 213, 226, 250, 258, 271, 277, 282, 307, 315, 317, 336, 353, 365, 367, 371, 413, 428, 435, 439, 454
hipertekstualna świadomość 36, 38, 336
hipertekstualność 36, 46, 147, 184, 313, 317, 320, 336, 365, 372
hiperwymiar 365
homo irretitus 32, 323
html 365, 366
hybryda 33, 50, 73, 148, 149, 175, 224, 324, 375, 376, 384, 418, 428, 442, 446
hybrydy cytatowe 44
hybrydyczność 31, 36, 42, 70, 76, 86, 149, 174, 192, 225, 231, 323, 324, 336, 428, 437, 439, 458

- hyfologia 332
hyperfiction 271
ikoniczność 21, 23, 67, 75, 76, 78, 100,
144, 225, 230, 241, 255, 292, 387,
417, 418, 437, 438, 448, 452, 483
ikonizacja pisma 29, 141
ikonografia 19, 35, 66, 85, 100, 102,
122, 132, 162, 186, 353, 420, 452
ikonolatria 372
ikonosfera 21, 35, 43, 337, 343, 379,
438
Il Pleut (Pada deszcz) 303
imagolog 372
immersja 116, 136, 147, 173, 306, 307,
311, 323, 377, 380, 434, 435, 455
implozja 43, 54, 241, 248, 328
impresjonizm 380
improvizacja 197, 382, 434
infosfera 365
instrukcja obsługi 239, 366, 393, 441
instynkt cyfrowy 405
instynkt elektryczny 405
interaktor 59, 211, 299-304, 306, 310-
312, 314, 316, 318, 319
interaktywne dzieło sztuki 48, 57,
259, 313
interaktywne środowisko 326, 435,
436
interaktywność 24, 30, 38, 45, 46, 55,
133-135, 137, 173, 174, 176, 179,
187, 210, 211, 269, 273, 299, 300,
312, 314, 328, 366, 371, 373, 376,
409, 410, 413, 435
interaktywny artefakt 311
interfejs 30, 211, 262, 287, 299, 311-
313, 316, 364, 366, 382, 383, 391,
434, 435, 447, 450
interfejs bioniczny 384
interfejs graficzny 370
interfejsy literackie 366, 393
interfictions 271
intermedialne zjawiska 31, 44, 71, 75,
87
intermedialność 31, 32, 37, 44, 46,
49, 61, 68, 69, 71-76, 148, 299,
323, 374, 375, 403, 409, 423
internauci 327, 339, 346, 347, 453
internet 24, 43, 48, 51, 52, 55, 71, 78,
127, 128, 135, 142, 177-179, 183,
190, 195, 216, 238, 239, 246, 336,
337, 341, 343, 344, 409, 417, 427
internetowa strona 36, 41, 43, 70,
191, 242, 274, 277, 282, 297, 300,
372, 376, 379, 387, 388, 390
internetowe encyklopedie 368
internetowe księgarnie 282
intertekst 174, 326, 332, 338, 348-
350, 359, 366, 372, 375, 377, 380,
409, 412-414, 417, 433, 440, 447,
453, 454
intertekstualność 34, 35, 37, 187, 200,
208, 214, 247, 357, 368, 372, 374,
380, 419, 447
intertekstualność sztuki interaktyw-
nej 319
introjekcja 384
intymistyka 85, 125, 162, 191, 343,
348
intymne 56, 86, 89-92, 95, 97, 124,
125, 235, 327, 333, 343-345, 347,
348, 353, 355
ironia 47, 138, 187, 206, 227, 236,
258, 262, 356, 357
język filmu 100, 101, 104, 487
kalejdoskop 138, 364, 365, 393
kaligraf 449
kaligrafia 448, 449
kaligram 303, 403

- kamera 26, 59, 81, 101, 103, 104,
109, 110, 116, 123, 164, 165, 167,
197, 213-216, 228, 229, 416, 417
kamera filmowa 59, 81, 89, 214, 215,
216
kamera komputerowa 445
katalog 17, 18, 21, 79, 135, 155, 174,
177, 323, 334, 367
katastrofizm 106, 402
katachereza 422
kawiarnia literacka 388, 390
kiczosfera religijna 326
kicz (poetyka kiczu) 215, 326
kino autorskie (zob. film autorski) 28,
163, 164, 166, 167, 170, 172
kino Nowej Fali 164, 165
kino (zob. film) 21, 25-27, 40, 48, 51,
66, 67, 69, 78, 98-102, 104-106,
111, 112, 114-116, 125, 132, 133,
139, 150, 151, 156, 157, 159, 163-
168, 170-172, 184, 200, 221, 228,
229, 247, 286, 312, 374
kliknięcie 339, 340, 346, 367, 411
klisza (kliszowość) 82, 83, 123, 124,
138, 225, 230, 240, 241, 247
klisza medialna 123
klisze z rzeczywistości 83, 225
kłącze 176, 182, 184, 186, 382, 454
kod 44, 126, 142, 181, 235, 250, 386,
432, 441, 444
kod audiowizualny 76, 120, 126
kod komputerowy 350, 453
kod werbalny 120
kody QR 135, 441-443, 445, 446,
448, 452, 455
kolaż 32, 40, 61, 70, 110, 148, 333,
334, 364, 375, 388, 390, 430, 439
kolaż multimedialny 388
kolaż surrealistyczny 430, 439
kolekta (składka) 330, 331, 332, 358
kombinatoryczność 331, 372
kompozycja matryoszkowa 342
kompozycja szkatułkowa 129, 133
kompulsje 336, 339, 358, 363
komputer 29, 37, 38, 52, 58, 113, 150,
176, 185, 210, 239, 240, 290, 291,
315, 376, 377, 382, 391, 414, 423,
427, 437
komputerowa obróbka 374
komunikacja audiowizualna 20
komunikacja literacka 12, 80, 96,
126, 137, 142, 146, 147, 152, 154,
171, 172, 183, 187, 189, 196, 200,
201, 388
komunikacja radiowa 96
komunikacja słowna 20
komunikacja telewizyjna 113
komunikacyjne uproszczenia 354
konektor 382
Koniec świata według Emeryka 185,
210, 250, 428
konkluzja (część modlitwy) 331
konstruktywizm 11, 356
konsument 11, 43, 49, 71, 112
konsumpcjonizm 113, 238
kontaminacje reklamy i sacrum 244
konwergencja 29, 35, 48-51, 54, 57, 61,
70, 71, 73, 79, 142, 178, 191, 192,
194, 195, 206, 250, 258, 259, 300
konwergencja mediów 35, 48, 50, 54,
57, 70, 178, 194, 259
konwergencja mediów i literatury 43
krajobraz tekstu 367
książka 15, 19, 21, 23, 26, 29, 30, 50,
54, 55, 58, 75, 76, 83, 85, 87, 89,
108, 131, 134, 148, 154, 161, 165,
171-173, 179, 184, 190, 199, 205,
212, 230, 232, 241, 257, 259, 266,

- 275, 297, 313, 316, 320, 353, 403, 411, 428-433, 437, 439-445, 447, 448, 451-453, 455
- książka analogowa 323, 434, 454
- książka artystyczna 259, 297, 403, 430, 431
- książka awangardowa 403, 430
- książka-dzieło 405
- książka konceptualna 259
- Księga piasku* 318
- kubizm 380
- kultura audiowizualna 22, 24, 35, 139
- kultura cybernetyczna 46
- kultura druku 19, 21, 24
- kultura ikoniczno-dźwiękowa 414
- kultura literacka 27, 28, 106, 161, 164
- kultura magiczna 329, 370
- kultura masowa 20, 21, 25, 44, 59, 83, 149, 214, 216, 226, 236, 347
- kultura mediów cyfrowych 262
- kultura młodzieżowa 44
- kultura niepamięci 339
- kultura oralna (tradycja ustna) 14, 28
- kultura pisma 17, 24
- kultura przemysłowa 80, 489
- kultura WEB 2.0 61, 187
- kultura werbalna 27, 106, 164
- künstliche Poesie* („sztuczna poezja”) 289, 290
- kursor 328, 333, 340, 344, 345, 349, 351, 377, 378, 379, 411, 412, 413
- „kuszenie tekstem” 328
- kybernetische Poesie* („poezja cybernetyczna”) 290
- labirynt 32, 134, 157, 182, 184, 349, 363, 364, 366, 367, 370-372, 374, 393, 404, 436, 448
- lanugo* 42, 325, 327, 328-331, 333-340, 343-347, 355-358, 409
- leksje 55, 129, 130, 181, 184, 185, 186, 187, 196, 198, 251, 257, 258, 283, 364, 365, 371
- lektura 13, 38, 41, 51, 58, 66, 67, 74, 76, 94, 103, 128-130, 132-136, 146, 148, 155, 170, 172, 174-176, 179-182, 184, 185, 187, 190, 193, 209, 250, 258, 262, 265, 267, 278, 279, 288, 293, 301, 310, 317, 318, 327, 339, 365, 367, 370, 371, 406, 409, 411, 412, 437, 439, 451, 454
- liberatura 36, 57, 60, 75, 76, 131, 205, 249-251, 255, 257, 258, 259, 260, 266, 277, 284, 289, 297, 298, 314, 323
- Lifewriter* 315
- lingwizm 25, 78, 375
- linki 39, 52, 55, 56, 129, 130, 175, 176, 181, 185, 186, 188, 363, 364, 366, 444
- listy z nieba 338
- literackość 14, 17, 27, 28, 30, 34, 36, 44, 51, 54, 56-58, 61, 66, 68, 71-73, 75, 76, 80, 87, 88, 92, 93, 96, 98, 99, 104, 106-108, 110, 115, 116, 119, 121, 125, 128, 130-132, 138-144, 146-152, 156, 159, 161-164, 169, 171-174, 176, 178-180, 183, 188, 191, 192, 195, 196, 198, 200, 205, 214, 249, 251, 259, 266, 277, 278, 280, 282, 287, 291, 295, 298, 303, 311, 313, 316, 343, 348, 364, 366, 377, 386, 390, 393, 442, 444, 454
- literatura 2.0 36, 135
- literatura analogowa (papierowa) 369, 432
- literatura audialna 56, 86, 87, 98, 152
- literatura cybernetyczna 36, 368, 407

- literatura cybertekstowa 148
literatura elektroniczna 56, 176, 187
literatura ergodyczna 51, 148, 180,
182, 183, 352, 358, 370
literatura foniczna 88, 93, 96, 97, 98,
152
literatura hipermedialna 187
literatura hipertekstualna 128, 129,
137, 186
literatura interaktywna 128, 210
literatura sieciowa 327
Literature in electronic space 271
liternet 36, 54, 56, 128, 131, 138,
183, 184, 185, 187, 188
liturgia kościołów chrześcijań-
skich 331
log 408, 409, 411, 423
logos 437
losowość 181, 371, 372, 406, 450
łańcuchy szczęścia 337, 338, 358
łańcuszki sieciowe 337, 338
łańcuszkowe przekazy 337, 338
machina doctis (maszyna ucząca
się) 421
machina speculatrix (maszyna wypa-
trująca) 421
mail art 334, 335, 358
malarstwo elektroniczne 381
mandala 438
manieryzm hiszpański 350
manifest 1.1 392
manifest 2.0 374, 392
manifest artystyczny 403
mapa 21, 120, 129, 130, 132, 186,
216, 336, 364, 365, 366, 368, 370,
394, 413, 414, 443, 456
mapa mentalna 342
mapa odbioru 413
mapowanie 365, 393, 411
mariaż szumów i informacji 271
mashup 191, 192, 193, 194
maszyna cyfrowa 270, 370, 378
maszyna do czytania 427
maszyna do pisania 48, 80, 172, 341,
369
maszyna filozoficzna 385
maszyna krusząca słowo (maszyny
kruszenia tekstu) 29, 403
maszyna medialna 414
maszyna myśląca 382
maszyna obliczeniowa 414
maszyny wodzenia 415, 417, 421,
423
Matka Boska 327, 329, 348, 349, 353,
354
matrix 70, 191, 230, 365, 378, 385,
393
matrixowy kwadrat 380
matryca 40, 46, 192, 228, 243, 271,
331, 343, 372, 377
medialność 23, 59, 138, 205, 207,
208, 211, 216, 230, 295, 311
media masowe 43, 58, 69, 206, 211,
216, 225, 243, 247
media telematyczne 29
mediatyzacja życia prywatnego 48,
335
medium 11, 12, 19, 31, 32, 49-52, 55,
59, 66, 70, 72-74, 79, 81, 89, 91-
93, 95, 97, 98, 112, 114, 116, 127,
145, 146, 147, 149, 156, 165, 172,
177, 180, 181, 196, 199, 229, 250,
262, 263, 282, 289, 291, 292, 295,
309, 317, 318, 323, 383, 388, 402,
404, 409, 410, 428, 429, 430, 433,
443
medius 292
metafizyczność 354

- metafora 26, 47, 61, 101, 104, 105,
135, 162, 182, 184, 196, 209, 333,
346, 370, 382, 385, 392, 419, 421,
434, 437, 439, 444, 445, 447
- metafora synestezyjna 421
- mglawica 437, 455
- mięśność 346
- miksowanie 45
- mininarracja 85, 129, 130, 198, 200
- misje (*questy*) 198
- mit 32, 46, 133, 135, 184, 199, 232,
351, 353, 429, 431
- mitosfera 372
- modlitwa 325, 327, 328, 329, 331,
332, 338, 342, 343, 344, 346, 348,
353, 354, 355, 356, 357, 358
- modlitwa cyfrowa 348
- modlitwa liturgiczna 358
- modlitwa poetycka 327, 328, 342,
348, 355, 357
- modlitwa prywatna 327
- modlitwa (rekonfiguracja) 327
- modlitwa różańcowa 355
- modularność 192, 294, 415
- montaż 25, 26, 71, 84, 96, 101, 103,
104, 108, 109, 110, 111, 115, 116,
120, 122, 123, 141, 154, 167, 192,
197, 213, 223, 315, 390, 402, 439
- mowa cyborga 352
- MTV (Music Television) 68, 226
- multimedia 37, 65, 72, 76, 132, 136,
174, 175, 177, 180, 186, 189, 211,
225, 226, 297, 311, 312, 318, 355,
356, 429
- multimedialna adaptacja 346, 355,
402, 408, 422
- multimedialność 55, 61, 69, 70, 71,
72, 127, 173, 174, 176, 187, 198,
216
- multisensoryczność wierszy cyberne-
tycznych 276
- multitasking 273
- multiwiersz (multipoezja) 54, 55
- muzyka elektroniczna 32
- muzyka konkretna 32
- muzyka usterek 271
- nadorganizacja 143, 224
- nadrealizm 439
- nadznaczość 224
- nanotechnologia 310
- nanotypografia 440
- napór kinetyczny 375, 415
- Narodowy Instytut Audiowizual-
ny 325
- narracja afabularna 433
- narracja audiowizualna 58, 76, 85,
134
- narracja bazodaniowa 414
- narracja dyskursywna 116, 433
- narracja dźwiękowa (opowieść dźwię-
kowa) 93, 97, 98
- narracja filmowa 72, 104
- narracja gry komputerowej 132, 185
- narracja intermedialna 69, 70, 72, 73,
74, 76, 409
- narracja literacka 58, 67, 68, 76, 78,
79, 81-83, 97, 110, 123, 130, 131,
154, 165, 198
- narracja telewizyjna 103, 114, 116,
126, 161
- narrator 14, 36, 92, 94, 95, 103, 108,
109, 110, 114, 116, 120, 123, 129,
130, 131, 182, 198, 469, 495
- naturalizacja awangardy 407
- nauki strukturalno-cybernetyczne 270
- nawigacja (nawigowalność) 38, 46,
130, 147, 150, 176, 317, 318, 437
(nawigowanie) 130, 175, 176, 437

- neolingwizm 206, 345
neotelewizja 65, 113, 115, 118, 126
net art 55, 186, 274-276, 350, 384, 429, 435
net literatura 36, 45, 271, 493
neurobiologia 369, 384
niedomknięcie formy 334
nieliniowość (kompozycji 46, 371, 434, 439
nie-ludzkie 16, 391
niestabilność tekstu 366
Noc Poezji Cyfrowej 272
noosfera 372, 384, 430
nośnik medialny 52
nowa galaktyka sztuki 335
nowe kompulsje 336, 358
nowe media 35, 37, 38, 41, 44, 47, 51, 52, 57, 60, 61, 65, 78, 106, 133, 137, 142, 147, 148, 150, 159, 173-176, 189-192, 194, 249, 256, 257, 274, 281, 283, 296, 300, 326, 341, 358, 366, 383, 386, 427, 478, 482, 483, 486
nowe technologie 30, 34, 38, 49, 50, 52, 53, 57, 128, 142, 181, 206, 222, 249, 297, 306, 337, 383, 490
obietnica estetyczna 376
obietnica kreatywna 376
obietnica poznawcza 376
obietnica strukturalna 376
object trouve 35
obraz filmowy 67, 101, 102, 111, 168, 221, 487
obraz literacki 67, 111, 168, 487
obraz (obrazowość) 21, 22, 23, 26-29, 34-37, 39, 47, 58, 65-69, 74-78, 81-86, 96, 100-106, 108, 109, 111-115, 117, 118, 120, 123-125, 130, 131, 136, 138, 140-143, 146, 147, 160-165, 167, 168, 174, 181, 186, 191, 197, 198, 209, 210, 221, 227, 231, 232, 234, 237, 241, 243, 245-247, 250, 251, 257, 264, 271, 273, 277, 280, 281, 283-287, 289, 292, 293, 299, 306, 307, 315, 316, 318, 319, 323, 324, 327, 332, 334, 339, 346, 349, 350, 352, 353, 356, 359, 368, 373, 375, 376, 378-386, 402-408, 410-414, 416, 417, 420, 421, 428, 429, 434-438, 440, 444, 447-452
odbiorca hipotetyczny 42
odbiorca wirtualny 42
odbiór nieliniowy 393
odkodowanie 443
okładka książki 432, 455, 457, 461
okna (okna narzędziowe) 369
oko 155, 218, 221, 255, 262, 326, 402, 413, 415-422, 424, 438, 445
okocentryzm 415
oko opatrności 420
oko Wielkiego Brata 416
onomatopeja 406
operacyjność utworu 222
opowiadanie ekranowe 427, 455
oralność 13, 14, 23, 24, 29, 60, 77, 128, 436
OuLiPo 134, 271
paleotelewizja 115, 126
palimpsestowość 34, 35, 74, 85, 93, 130, 187, 258, 367, 453
palindrom 223
panoptikon 418
państwowy mecenat 386
paparazzi 213
paralele audiowizualne 282, 287
paraliteratura 179, 180, 276
pasalterium 353

- pasterska sielanka 402
 patafizyka 433, 440, 454
patchwork 40, 118, 123, 131, 184,
 185, 186
 Perfokarta 33, 36, 324, 325, 372, 374,
 375, 376, 380, 381, 382, 383, 384,
 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392,
 393, 399, 406, 407, 409, 412, 421,
 430, 434, 436, 445, 449, 450
 performans 33, 347, 379, 381, 441
 performans techniczny 450
 perseweracyjne zachowania 363
 personalizacja tekstu 441-444, 449,
 463
 pętla (układ pętlowy 271, 276, 287,
 365, 371, 393, 412, 451, 453
 pierwszy autor 333, 340, 344
 pisanie/kodowanie 54, 65, 81, 82,
 135, 179, 205, 224, 239, 280, 340,
 374, 392, 433, 445, 455
 pisarstwo zero medialne 377
 pismo 14, 16, 17, 21, 23, 24, 77, 82,
 86, 130, 259, 374, 448, 449
 pismo ręczne 442, 449
 piśmienność 12, 14, 16, 17, 21-24,
 29, 67, 77, 140, 141, 186, 190, 338
 plątaawisko (układ kompozycyj-
 ny) 366, 367, 393
 płynna tożsamość 136, 342, 419
 podmiot post-ludzki 231
 podświadomość 73, 89, 348, 438, 439
 podwójna recepcja 351
 poeci cybernetyczni 381, 385, 388,
 434, 450
 poemat holograficzny 316
 poemat kinetyczny 257, 298
 poematy Blake'a 259
 poeta-konstruktor 375
 poeta-programista 353, 392
 poetyka czytania 371
 poetyka filmowa 26, 103, 104, 106,
 111, 168
 poetyka mediów 31, 145, 148, 150,
 161, 189, 439
 poetyka usterek 451, 455
 poezja algorytmiczna 272
 poezja analogowa 59, 221, 375
 poezja animacyjna 272, 316
 poezja awangardowa 109, 383
 poezja cybernetyczna (cyberpo-
 ezja) 41, 47, 57, 59, 221, 223,
 224, 269, 270, 273-276, 289, 290,
 293, 294, 372-376, 383, 387-391,
 393, 406, 407, 408, 411, 413, 428,
 430, 450, 451
 poezja cyfrowa 250, 270, 273, 315,
 316, 373, 450, 451
 poezja elektroniczna 270, 315, 376
 poezja emanacyjna 250
 poezja-filozofia (poezja pojęcio-
 wa) 375
 poezja foniczna (melopoezja) 32, 373,
 375, 377, 383
 poezja futurystyczna 387
 poezja generatywna 272
 poezja generowana komputerowo 290
 poezja glitchowa 272
 poezja hipertekstowa 315
 poezja interaktywna 296
 poezja kodu 250, 272
 poezja kombinatoryczna 349
 poezja komputerowa 270
 poezja konkretna 20, 52, 60, 95, 223,
 250, 259, 303, 331, 341, 345, 346,
 350, 351, 358, 373, 375, 387, 452
 poezja-muzyka (poezja dźwięko-
 wa) 375
 poezja neolingwistyczna 348

- poezja protetyczna 376
poezja SMS-owa 54
poezja-technika (wiersz sic-art) 375
poezja usterkowa 272
poezja wideo 36
poezja wizualna 60, 250, 259, 373,
374, 375, 378, 403, 404, 405, 433,
451
polifoniczność 126, 354
polipoezja 223, 273, 373, 374
polisemiotyczność (polisemicz-
ność) 31, 72, 118, 130, 141, 148,
149
pop-fracja 56
portale literackie 282
portale społecznościowe 71, 363
post-emocjonalizm 233, 238
posthumanistyczna refleksja 418, 419,
422, 438, 445
posthumanizm 418, 419, 421, 434
postmodernistyczna tożsamość 335
postmodernistyczny folklor 406
postmodernizm oporu 347
postmodernizm (ponowocze-
sność) 24, 32-34, 39, 40, 43, 47,
173, 228, 323, 348, 358, 366, 372,
374, 375, 440
postpoeci 410
poststrukturalizm 11, 34
posttypografia 140
posybilność 433
Powieki 250, 266, 267, 268, 269, 294
powieść hipertekstowa 52, 55, 56,
129, 141, 183, 184, 185, 210, 281
prasa 20, 30, 51, 78, 121, 127, 151,
159, 213, 247, 343
priluvium 419
Primum Mobile 251, 255, 260, 264,
266, 283, 295
proces interakcji 211, 311
procesualność 147, 173, 292, 327,
357, 412, 454
producent 66, 170, 192, 299
profanum 43, 244, 332, 356, 357
program radiowy 89
program telewizyjny 157
projekty literackie 277, 454
prosument (koducent) 71
protetyzacja 415
proto-happening 380
proto-pop-art 380
proza konkretna 433, 438, 452, 455
prymitywizm 47
przekaz audiowizualny 23-25, 28, 50,
60, 72, 78, 79, 111, 138, 144
przekaz oralny 13, 14
przekaz sieciowy 69, 129, 174, 189
przekaz transmedialny 66
przestrzeń 13, 16, 17, 19-21, 30, 31,
33, 39, 43, 47, 56, 57, 59, 61, 70,
79, 80, 96, 97, 112, 116, 117, 128,
130, 136, 147, 149, 151, 152, 155,
157, 166, 175, 186, 188, 189, 192,
195, 200, 207, 222, 227, 233, 237,
251, 255-258, 267, 268, 283, 298,
299, 302, 303, 307, 316, 320, 323,
326, 329, 341, 343, 344, 345, 351-
353, 355, 357, 367, 369, 372, 376,
385, 386, 390, 392, 403, 406, 408,
410, 411, 414, 415, 417, 420-422,
431, 433-437, 440, 441, 444-448
przestrzeń fizyczna 347
przestrzeń oniryczna 440
przestrzeń polisensoryczna 436
przestrzeń przepływów 385
przyjemność tekstu 42, 46, 186, 342
przyrządek 27, 178, 189, 199, 411,
454

- pudełkowe powieści 259
purnonsens 440
quasi-cytaty 215, 229
quasi-dokument 216-218
quasi-monolog liryczny 313, 319
quasi-narracja 319
quasi-reporterski zapis 217, 218
radio 30, 51, 58, 66, 67, 69, 71, 78,
80, 87-95, 98, 111, 112, 127, 142,
150-156, 159, 167, 171, 172, 188,
200, 312, 383, 430
ramówka 114, 117, 122, 126
random 411
randomowe zestawianie wersów 411
randomowy styl odbioru 412, 423
ready mades 351
reality show 59, 117, 118, 124, 158,
208, 212-214, 229
recykling 44
redundancja 14, 380
reklama 23, 31, 117, 140, 141, 161,
162, 177, 189, 208, 213, 216, 240-
244, 432
remediacja 36, 79, 80, 150, 284, 404
reprezentacja numeryczna 186, 294, 415
rewolucja cyfrowa 29, 61
robot 383, 391, 416
robota 418
robotyka 384
rój pączkujących tekstów 43
różaniec 332, 353
RPG (*Role Play Games*) 134, 137,
211, 365
ruchome granice literatury 143, 413,
414
ruchome obrazy 380, 435, 436
ruch skokowy 365
ruch (trajektorie ruchu) 412
rzeczywistość elektroniczna 31, 323
rzeczywistość symulakryczna 136
rzeczywistość trzecia 137
Rzut kośćmi 209, 259
Sacrum sfera (religijne) 241, 243, 244
sampler 368
samplingowa ilustracja 398
sampling (samplerowanie) 44, 195, 368
scenariusz 25, 27, 67, 74, 93, 99, 106,
107, 108, 111, 113, 125, 132, 156,
157, 163, 164, 167, 168, 182, 197,
208, 403
schemat komunikacyjny 42, 119
science fiction 134, 192, 199, 384, 440
Screen 306, 307, 308, 309
second live 39
selfpublishing 179, 180
semantyka Charlesa S. Peirce'a 76, 291
semiononauca 35
semiotyka kultury 144, 270
semioza 35, 139
serial (seryjność) 70, 115, 119, 120,
126, 157, 158, 159, 170, 193, 282
sieci 453
sieciowy obieg 45
sieć (część struktury labiryntu) 374
sieć (internetowa) 31, 68, 177, 180,
247, 376, 381, 388
simulacrum 137, 228, 287, 317
simulacrum Baudrillardowskie 136,
225
siostrzane związki 347
skanowanie 230, 240, 244
skrypt 328
skrypton 181, 373
slippingglimpse 284, 285, 286, 287,
298
slogan 23, 79, 162, 214, 241, 243
słowa klucze 443
słowografia 411

- sluchowisko 67, 87-94, 96-98, 107,
152, 153, 155, 156
smartfon 37, 277, 278, 445
software 240, 406, 410
Sol Christi 349
somaestetyka 342, 348
somaticzność kobieca 344
spacjowanie 438
*Spoglądając przez ozonową dziu-
rę* 210, 250, 251, 257, 259, 262,
283, 292, 295
społeczeństwo sieciowe 31, 33
spotkania live 450
sprzężenie zwrotne 32, 51, 210, 273,
291, 371, 373, 376, 377, 386, 436,
450
Stella Maris 349
Still Standing 304, 305, 313
stochastyczność 32, 374
Sto tysięcy miliardów wierszy 209, 259
strategie czytelnicze 451
strategie komunikacyjne 33, 326
streszczenie 116, 120, 444
struktura labiryntowa 366, 367, 369, 372
struktura pętli (zapętlenie) 38
struktura rekursywna 365
strzęp 85, 91, 93, 123, 218, 369
style czytania 427, 455
style odbioru 33, 60, 412
stylizacja 95, 214, 246, 382, 387, 388,
406
substytucja 387
suprematyzm (bezprzedmioto-
wość) 445, 446, 447
surrealizm 403, 404, 411, 434, 438-440
sygnał 30, 38, 40, 51, 53, 56, 80, 113,
218, 227, 332, 337, 345, 348, 363,
370, 371, 374, 383, 432, 433, 440,
448, 455
sygnifikacja 332
symbol 21, 24, 26, 83, 85, 104, 137,
145, 157, 161, 286, 293, 329, 352,
369, 374, 400, 416, 420, 431, 438
symulacja ruchów kamery 215
symulacyjność 210, 211, 213, 214,
215, 313
symultaniczność 71, 76, 112, 126
synestezyjne złączenie 31
synestezyjność wierszy cybernetycz-
nych 274
system CAVE 307, 311
szkatułkowa kompozycja 133, 366
szkatułkowy akrostych 255
sztuczna inteligencja (nie-ludzka) 30,
375, 428
sztuka elastycznej planety 335
sztuka hipermedialna 317
sztuka interaktywnych multime-
diów 317
sztuka intermedialna 415
sztuka komputerowa 387
sztuka krytyczna 346, 347
sztuka książki 259, 432, 452
sztuka mediów interaktywnych 328
sztuka multimedialna 436
sztuka poczty (obiekt sztuki poczt-
owej) 334, 335, 337, 358
sztuka sieci 274, 387
sztuka wizualna 271, 276, 415
sztuka wysoka 36, 326
sztukonauka 373, 375
szum epistemiczny 452
szum strukturalny 451
szumy 32, 36, 43, 96, 97, 216, 223,
225, 228, 240, 241, 243, 248, 271,
352, 364, 374, 380, 386, 390, 451,
452, 465
śmierć autora 42, 127, 166

- średniowieczny wiersz-słońce 223
 środowisko cyfrowe 33, 35, 176, 333, 404, 434
 środowisko mediatyzowane 365, 435
 świadomość hipertekstualna 36, 38, 336
 świadomość religijna 356
 świadomość zsieciowana 38, 39
 świat fizyczny 31
 światło (światłość) 82, 100, 117, 126, 214, 215, 249, 330, 349, 351, 353, 354, 416, 448
 świeckie 209, 243, 329, 353
 tablet 445
 tabuizacja 329
 tagowanie 366
 taktyka cyborgiczna 42
 taktylność 431, 435
Talk, you 300
 talk-show 117, 119, 124-126, 162
 taniec 99, 210, 349, 433
 taniec wirowy 349
 technika filmowa 108, 156, 163, 405
 technika pisania automatycznego 222
 techniki fotograficzne 84
 technokultura 404, 449
 technosfera 421
 technosztuka 372
 tekst audialny 87
 tekst audiowizualny 66, 74
 tekst cyfrowy 34, 46, 53, 61, 174, 175, 367, 380, 438
 tekst dźwiękowy 97
 tekst filmowy 25, 28, 100, 106, 108, 169
 tekst hybrydyczny 75, 76
 tekst interaktywny 271
 tekst kultury 11, 69, 145, 150
 tekst-labirynt 364
 tekst maszynowy 392
 tekst matryca 41, 44, 331
 tekstolatria 372
 tekston 51, 181, 182, 373
 tekstowy spektakl 348
 tekst-projekt 60
 tekst religijny 325, 326
 tekstualność 34, 106, 111, 147
 tekstura (tekst tkanina) 332, 446
 teledysk (wideoklip) 36, 46, 122, 123, 126, 138, 159-161, 292, 479
 telefon 48, 68, 87, 277, 337, 405, 430, 467
 teoria gier 44
 teoria informacji Shannona i Weavera 291
 teoria względności 440
Text Rain 300, 301, 302, 303, 313
 „the medium is the message” 292, 295
The Monkey Grammarian (El mono grámatico) 315, 318
The Surprising Spiral 48, 57, 259, 315, 317, 318
 Tinderbox 364, 366
 tożsamość kobieca 325
 TPP (*Third Person Perspective*) 198
Traktat ontologiczny 251-256, 260, 262, 295
 transcencja (transcendentne doznania) 221, 243, 297, 324, 328, 329, 357, 384, 393
 transformacja ciała 33
 transgresja 30, 43, 45, 61, 73, 383
 transkodowanie 30, 294
 transliteratura 284, 287
 transmedialność 37, 70, 71, 127, 149, 191
 transsensualizm 231
Tristram Shandy 209, 259

- trójksiąg 259
twórczość oralna 375
typografia 20, 21, 75, 76, 223, 453
typograficzna kompozycja 438
typograficzne eksperymenty 67
układ kołowy (słońce) 212, 349
układ liniowy 371, 412
usięciwienie 127, 238
utwory permutacyjne 250
visual poetry 306
voyeurizm 116
„Wakacje z nowymi mediami” 53, 277
wariacyjność 30, 192, 294
wariantywność odczytań 210
wartości metafizyczne 31
wartościowanie 36, 41, 161, 282, 319
wideopoezja 250, 315, 316
widzenie niezapośredniczone 415
wiersz cybernetyczny 263, 274
wiersze permutacyjne 349
wiersz formistyczny 407, 414
wiersz-instalacja 314
wiersz klockowy 331
wiersz kolażowy 407
wiersz matryca 343
wiersz typograficzny 407
więzienie 426, 476
wikiteksty 177, 178, 180
wir 352, 438
wirtualna jaskinia 33, 36, 323, 433, 434-437, 455, 459
wirtualność 30, 38, 46, 48, 55, 137, 176, 186, 188, 264, 299, 313, 323, 342, 365, 369, 371, 385, 421
wirus 418
wizjonika 417
wizualizacja 39, 71, 76, 160, 366, 367, 369
wizualna protetyka 415, 446
wizualność 23, 36, 67, 81, 98, 123, 262, 404, 438
władza 42, 116, 117, 128, 138, 157, 165, 209, 280, 326, 347, 375, 417, 423
wocader 382
wyobraźnia malarska 404
wyobraźnia poetycka 404
wyobraźnia religijna 348, 356
wyobraźnia wyzwolona 410
wypowiedź intymistyczna 325, 343, 358
wzorce kobiecości 348
YouTube 71, 381, 388, 389
zabawa 43, 44, 196, 197, 210, 276, 279, 335, 338, 353, 389, 403, 409, 410, 420, 440, 442, 450
zakłócenia 36, 223, 224, 272, 293, 350, 352, 353, 382, 383, 392, 399, 449, 450, 451, 453
zapętlenie 184, 258
zapis automatyczny 440, 450
zapowiedź 114-116, 120, 158, 161, 264, 279, 391, 404, 414, 433, 442
zapper 371
zapping 117, 123, 210, 340, 371
zaszumienie (ustrukturyzowany bełkot) 452
zaum 224, 387
zdanie nieustające 438
zegar planetarny 352
zjawiska intermedialne 75, 87
zjawiska performatywne 33
zjawiska symultaniczne 40
Złe słowa 277, 279
znak markowy (towarowy) 387
zrzut ekranu (*print screen*) 251
życie literackie w sieci 176, 282, 444

Indeks nazwisk

- Aarseth Espen 51, 131, 148, 180-183, 197, 352, 370, 392
Abercrombie Joe 128
Abramowicz Witold 176
Abramow-Newerly Jarosław 153
Abt Vicki 124
Achituv Romy 59, 300, 301, 303
Adamczewska Izabela 344
Adams Douglas 45
Adorno Theodor W. 143, 338
Akin Fatih 220
Albanese Andrew 177
Alberti Leon Battista 13, 16
Alcott Louisa May 193
Altman Charles 469
Altman Robert 165, 170
Amejko Lidia 241
Amenábar Alejandro 220
Amerika Mark 35, 36, 336, 363
Anderson Chris 49
Anderson Lindsay 165
Andres Zbigniew 357
Ankersmit Frank 78
Anusiewicz Janusz 77
Aoyama Shinji 220
Arnheim Rudolf 111
Astruc Alexandre 26
Austen Jane 192, 193
Bachtin Michaił 15, 17, 19, 34
Baczyński Krzysztof Kamil 260
Bağlajewski Arkadiusz 43
Bakke Monika 346, 391, 418
Balbus Stanisław 149
Balcerzan Edward 72, 73, 84, 94, 119, 143, 144, 149, 388
Balińska Olga 341
Bal Mieke 336
Baluch Alicja 410, 473
Baran Marcin 209, 216, 218
Baranowska Małgorzata 439
Barański Janusz 161
Barański Paweł 247
Bardijewska Liliana 153
Bardijewska Sława 88-92, 94, 96, 153
Bardijewski Henryk 153
Bargielska Justyna 235, 236, 237, 348
Barnouw Erik 89
Bart Andrzej 94
Barthes Roland 42, 46, 76, 128, 130, 145, 166, 332, 342, 448, 449
Barth John 334, 470
Bartoszyński Kazimierz 137, 141, 149
Bass Warren 165
Baudrillard Jean 24, 45, 118, 136, 142, 228, 340, 357, 363, 392, 428
Bauer Zbigniew 174, 209, 471
Bauman Zygmunt 43, 292, 346
Baum Frank L. 186
Bazarnik Katarzyna 57, 60, 75, 76, 210, 250, 255, 259, 260, 298, 314, 323

- Bednarczyk Andrzej 210, 298
Bednarek Jadwiga 52
Bendyk Edwin 32, 370, 419, 422
Bense Maks 289, 290, 291
Berger John 82
Bergman Ingmar 220
Bertolucci Bernardo 165
Bettetini Gianfranco 113
Będkowski Leszek 31
Białek-Szwed Olga 343, 345
Białoszewski Miron 406
Bianculli David 112
Biedrzycki Miłosz L. 293
Bieńkowska Barbara 431
Bieńkowski Dawid 121
Billip Witold 119, 156
Biriukow Boris W. 269, 270
Birkerts Sven 187
Blake William 209, 259, 298
Blaustein Leopold 88
Block Friedrich W. 290
Bloom Harold 34, 471
Bocheńska Joanna 99, 101
Bodzioch-Bryła Bogusława 26, 48,
54, 57, 79, 205, 216, 217, 230,
259, 280, 315
Bogalecki Piotr 187
Bolter Jay David 12, 79, 175, 183, 96,
271
Bolz Norbert 38, 380, 431, 449
Borges Jorge Louis 129, 174, 318
Borkowska Grażyna 477
Bottner-Lubowski Rafał 408
Boyle James 179
Brach-Czaina Jolanta 345, 346, 347
Braga Paolo 113, 471
Branny-Jankowska Emilia 376
Bratkowski Piotr 206
Braun-Gałkowska Maria 52
Brodzki Marek 170
Bromboszcz Roman 32, 36, 59, 223,
224, 249, 269, 271-276, 288, 298,
316, 352, 373, 374, 377, 379, 382,
385-388, 392, 393, 450-452
Brontë Charlotte 193
Brunet Patrick 113
Bruno Nadeau 59, 304, 305
Brzeziński Krzysztof 375
Brzozowski Tadeusz 84, 109
Buczowski Leon 406
Bujno Dawid 348
Bunting Heath 55
Burgoyne Robert 103
Burke James 18, 19
Burszta Wojciech Józef 31, 32, 117,
337, 364, 389
Burton Tim 193
Burzyńska Anna 140, 265, 289
Bystroń Jan 338
Cage John 379-381
Callois Roger 196
Calvino Italo 52, 129
Camille Utterback 59, 300, 301, 302
Canudo Ricciotto 99
Caroll Lewis 45, 199
Carriere Jean-Claude 179
Casetti Francesco 113
Casey Michael 178
Cavaro Paolo 220
Cavell Stanley 118
Cawelti John 118
Celiński Piotr 176, 186
Ceylan Nuri, Bilge 220
Chabrol Claude 165
Chandler Raymond 162, 170, 200
Chateau Dominique 210, 211, 371
Chmielecki Konrad 374
Chmiel Paweł 52

- Chojnacki Marek 157
Chwin Stefan 210
Chwistek Leon 403, 404
Chyła Wojciech 29, 42, 374, 383,
403, 436
Chytilová Vera 165
Cieślińska Nawojka 243
Coppola Francis Ford 165
Coppola Sofia 220
Corrigan Timothy 166
Cortázar Julio 52, 128, 129, 134, 209
Cosic Vuk 55
Craig Gordon 163
Crawford Chris 132, 196
Crichton Michael 199
Cross Neil 170
Culler Jonathan 74, 104, 105, 139,
140, 141, 143
Cybulski Zbigniew 167
Cywińska Maria 188, 190
Czapska-Michalik Magdalena 402
Czarnik Oskar Stanisław 151
Czartoryska Urszula 341
Czerni Krystyna 243, 473
Czyż Stanisław 37, 74, 210
Czyżewski Tytus 27, 31, 402-412,
414-416, 419-422
Czyżowski Mariusz 215, 226, 227,
228, 234
Daldry Stephen 220
Damińska Matylda 68
Dante Alighieri 56
Davis Douglas 112, 474
Dawidek Gryglicka Małgorzata 57, 60,
221, 223, 271, 298, 319, 331, 373
Dawidowicz-Chymkowska Olga 195
Dąbkowska-Zydroń Jolanta 440
Dąbrowska Anna 77
Dąbrowski Tadeusz 99
Defoe Daniel 19
Dehnel Jacek 74, 75, 85
Deleuze Gilles 186
Delluc Louis 99
Derkaczew Joanna 292
Derrida Jacques 186, 216, 448
Deuze Mark 148
Dick Philip 199
Domańska Barbara 120
Douglas Adams 45
Dovey Jon 49
Drabek Marcin 23
Drózd Andrzej 353, 431
Duchamp Marcel 319, 413, 421
Dunin Janusz 432
Dylak Stanisław 52
Dymna Anna 155, 226
Dziadek Adam 38, 71, 449
Dzięcioł Alina 431
Eco Umberto 61, 83, 101, 111, 135,
136, 173, 174, 179, 182, 191, 311,
314, 430, 439
Edwards Elizabeth 81
Edwardson Åke 170
Egan Jennifer 68
Eggert Hartmunt 72
Eichenbaum Borys 26, 98, 100
Erwin Sherri Browning 193
Escarpit Robert 11, 20, 297, 311, 314
Fajfer Zenon 48, 57, 59, 60, 75, 210,
250-269, 272, 283, 284, 288, 292,
294, 295, 298, 314, 315
Falicka Krystyna 15
Federman Raymond 210
Fedorowicz Jacek 153
Feingold Ken 48, 57, 59, 259, 315,
317, 318
Feist Raymond E. 199
Fernández-Vara Clara 56

- Feuer Jane 118, 119
Filiciak Mirosław 40, 48, 49, 50, 138, 187, 196
Fillon Robert 334
Fiske John 112, 116
Fitzgerald Francis Scott 45
Fiut Ignacy Stanisław 30, 44, 173, 179, 377
Fizek Sonia 364, 365
Fleischer Michael 77
Flinta Ewelina 68
Flitterman-Lewis Sandy 103, 491
Flusser Vilém 427
Fokkema Douwe Wessel 34, 40, 46
Foks Dariusz 56, 247, 293
Fordham Finn 131
Forman Miloš 165
Foster Hal 347
Foucault Michel 204, 206, 416
Fox Marta 128
Frużyńska Joanna 127, 129
Frydryczak Beata 33
Fujihata Masaki 315
Fukuyama Francis 392, 422
Fumagalli Armando 113
Funkhouser Christopher Thompson 290
Gadamer Hans-George 265, 289
Gajda Janusz 31
Gajewski Marek 298
Gajos Janusz 155
Gała Aleksandra 52
Gałczyński Konstanty Ildefons 260
Gatlif Tony 220
Geller Jefim S. 269, 270
Gendolla Peter 271, 290
Genette Gérard 15, 34, 35, 103, 110, 149
Giddings Seth 49
Giedrys Grzegorz 244, 245
Gielżyńska Katarzyna 37, 272
Gilson Etienne 14
Głębicka Ewa 386, 476
Głowacki Andrzej 33, 324, 427-430, 432-434, 437, 438, 440-445, 447-449, 451, 453, 454, 463
Głowiński Michał 21, 34, 69, 74, 93, 105, 146, 258, 386, 388
Głuchowski Dmitrij 56
Goban-Klas Tomasz 12, 127
Godard Jean-Luc 25, 106, 165
Godzic Wiesław 26, 33, 47, 112, 113, 115, 117, 121, 124, 157, 160, 161, 328
Golka Marian 435
Gołaszewska Maria 358
Gołębiewska Maria 42
Gołębiewski Łukasz 427, 439
Gombrich Ernst H. 21, 381
Gombrowicz Witold 92
Góra Konrad 229, 230
Górska-Olesińska Monika 36, 57, 284-287, 289
Górzański Jerzy 153
Graff Agnieszka 60
Graham-Smith Seth 192, 193
Grand Porter 193
Grant Ian 49
Grass Günter 174
Greenaway Peter 22, 220
Gretkowska Manuela 56, 125, 130, 131, 171
Griffith David 102
Grochowiak Stanisław 260
Gromkowska Agnieszka 233
Grusin Richard 79
Gruza Jerzy 170
Grześcak Marian 153

- Guattari Félix 186
Gumbrecht Hans Ulrich 117, 118
Gumkowska Anna 127, 189, 190
Gwóźdź Andrzej 27, 29, 30, 35, 38,
99, 106, 113, 117, 132, 141, 164,
186, 210, 299, 337, 391, 434,
435
Habrajska Grażyna 145
Hale Brian 365, 438
Hall Stuart 117
Hammett Dashiell 170
Hankała Andrzej 52
Haraway Donna 421
Harnad Steven 29
Harris Thomas 171
Hart Janice 81
Hassan Ihab 454
Has Wojciech 171
Hatlof Marek 166
Heck Dorota 351, 363
Heidegger Martin 256, 275
Heinbach Christiane 290
Hejmej Andrzej 37, 71, 74, 148
Helman Alicja 25, 27, 99, 100, 102,
105, 106, 164, 165, 167-169
Hendrykowski Marek 26, 106, 122,
159, 168, 183
Hen Józef 164
Herbert Frank 199
Herbert George 20
Herbert Zbigniew 153
Herzog Werner 220
Higgins Dick 32, 323, 375, 403, 415
Hitchcock Alfred 167, 171
Hockensmith Stev 193
Hoffman Jerzy 170, 200
Hölderlin Friedrich 239
Hollander John 344, 345
Honet Roman 215, 226-229, 234
Hopfinger Maryla 21-24, 27, 28, 31, 35,
38, 50, 51, 57, 58, 65, 66, 73, 78, 79,
84, 87, 98, 106, 107, 119, 139, 140,
150, 154, 159, 164, 167, 169, 171,
176, 187, 197, 199, 281-283, 292,
319, 365, 404, 408, 438
Howard Robert E. 199
Huelle Paweł 83, 171, 210
Hugo Wiktor 19
Huizinga Johan 196, 410
Hulewicz Witold 153, 479
Husserl Edmund 256, 448
Ilicki Rafał 384, 407, 419, 420
Indelak Jacek 40
Ingarden Roman 67, 100, 256, 296,
297, 311, 314
Iredyński Ireneusz 153
Irzykowski Karol 27, 99
Iwaszkiewicz Jarosław 153, 171
Izydor z Sewilli, św. 209
Jackiewicz Aleksander 99, 101, 164,
168, 171
Jackson Shelley 185, 186
Jacobs Andreas 284
Jakobson Roman 26
Jamroziakowa Anna 37, 47
Janaszek-Ivaničková Halina 34, 40,
47, 440, 454
Janczarski Jacek 153
Jandl Ernst 96, 97
Janicka Krystyna 440
Janicki Jerzy 153
Janusiewicz Małgorzata 210
Jarecka Urszula 36, 46, 159, 160, 292
Jarmusch Jim 220
Jarosz Bożena 185
Jasieński Bruno 31, 388, 406
Jaworski Stanisław 408
Jenkins Henry 48-50, 70, 178, 191

- Jeżyk Łukasz 258, 262, 264
Johnson Bryan Stanley 115
Johnson Ray 334
Jordan Robert 199
Joyce James 60, 75, 76, 77, 115, 129,
131, 163
Juul Jesper 196
Kac Eduardo 59
Kaczyński Michał 185
Kalaga Wojciech 35, 76
Kaliszewska Katarzyna 52
Kałużny Józef Cezary 244
Kapela Jaś 56, 208, 214, 215, 217,
218, 225, 226, 231, 240-242, 246-
248
Kaplan Ann 160
Karaszewski Jacek 42, 333
Karpinska Aya 36, 496
Karpowicz Agnieszka 14, 180, 406
Kartezjusz (Descartes, Rene) 363
Kar-Wai Wong 220
Kasper Jan 44
Kasper Michael 298
Kasperski Edward 34, 148
Kawalerowicz Jerzy 171
Kaziów Michał 88, 95, 97
Kaźmierski Jacek 42
Kelley David 196
Kellogg Caroline 192
Kellog Robert 13
Kelly Kieran 49
Kempny Marek 436
Kendall Robert 181, 183, 315
Kępiński Zdzisław 34
Kiarostami Abbas 220
Ki-duk Kim 220
Kierkegaard Søren 275
King Stephen 170, 199
Kisiel Joanna 421
Klejnocki Jarosław 94, 216, 218, 226
Klejsa Konrad 165, 167
Kluszczyński Ryszard W. 30, 38, 45,
147, 210, 211, 296, 297, 299, 311-
314, 317, 328, 342, 366, 427
Kłys Tomasz 165, 167, 186
Kobielus Stanisław 327
Kochanowski Jan 210, 327
Kołakowski Leszek 326
Komendant Tadeusz 24, 228, 416, 433
Kominek Mieczysław 87
Komorowska Maja 167
Konwicky Tadeusz 171
Kopalko Zbigniew 88
Kopecka-Piech Katarzyna 35
Kopyt Szczepan 275, 407
Kosidowski Zenon 88
Kosiński Jerzy 126
Kostkiewiczowa Teresa 258
Kotlarska Agnieszka 217
Kotula Sebastian 178
Kowalczyk Izabela 347
Kowalska Jolanta 349
Kozioł Paweł 382, 388, 450
Kozloff Sarah 113, 114, 116
Kracauer Siegfried 81
Kraśniński Janusz 153
Kraskowska Ewa 431
Krasnowolski Jan 56
Kraszewski Józef Ignacy 152, 171
Kristeva Julia 34, 481
Kruszyńska Agnieszka 137
Krzemień-Ojak Sław 299, 338
Krzysztoń Jerzy 153
Książek-Szczepaniakowa Aneta 427
Kuczkowski Krzysztof 208, 212, 213,
234
Kuczok Wojciech 92, 95, 108, 110,
171

- Kuncewiczowa Maria 153
Kupiński Grzegorz 136
Kurosawa Akio 167
Kurz Iwona 406
Kuśniewicz Andrzej 129
Kuźma Erazm 109
Kuźmiński Zbigniew 159
Lachman Magdalena 61, 65, 66, 351, 438
Lalewicz Jerzy 11, 12, 20, 171
Landow George P. 186, 271
Laplace Jean 355
Larsson Stieg 110, 170
Lawson Jaramillo Cynthia 59, 284, 285, 286, 287, 298
Lee Spike 166, 364
Lekszycki Paweł 216, 218, 235, 241, 242, 293
Lesicki Władysław 170
Lessig Lawrence 224
Levinas Emmanuel 357, 391
Levinson Paul 172, 190, 365
Lewańska Adriana 42, 470
Lewis Jason E. 59, 304, 305
Lialina Olia 55
Lindsay Vachel 99, 165
Linklater Richard 220
Lipnik Wanda 32
Lister Martin 49, 50
Loebl Bogdan 153
Lord Albert B. 13, 16
Lorenz Andrzej 368, 369
Lovecraft Howard Phillips 199
Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa 153
Lucas George 165
Lumière bracia (August, Marie, Louis i Louis, Jean) 83
Lutz Theo 289-291
Lynch David 170, 220, 247
Łebkowska Anna 52, 256, 257, 283
Łuczeczko Paweł 337
Łukomski Maciej 157
Łysiak Waldemar 85
MacDaid John 185
Maciaszek Paweł 326
Maciejewski Tomasz 179
Macierzyński Piotr 293
Majeran Tomasz 217, 218, 226, 247
Makarewicz Zbigniew 319
Makaviejew Dušan 165
Makuchowska Marzena 356, 357
Malewicz Kazimierz 445, 446, 447
Maliszewski Karol 94, 206, 208, 221, 246
Mallarmé Stéphane 20, 209, 259, 298
Małyszczek Tomasz 110
Mander Jerry 112
Mankell Henning 170
Manovich Lev 29, 30, 53, 71, 79, 175, 182, 183, 262, 293, 295, 406, 414, 437
Marcinkiewicz Paweł 208, 216, 218, 293
Marecki Piotr 65, 128, 356
Margalit Avshai 418
Margański Janusz 265
Marinetti Filippo Tommaso 99, 381
Markiewicz Henryk 11, 34, 67
Marklund Liza 170
Markowski Michał Paweł 42, 140, 144, 265, 289, 433
Maryl Maciej 180, 190, 444
Masłowska Dorota 68, 123, 124, 171, 241
Masterton Graham 170
Matka Teresa z Kalkuty 353
Matusz Sławomir 293
Mayen Józef 87, 88, 152

- Mayenowa Renata Maria 26, 144, 145
Mazierska Ewa 158
Mazur Krzysztof 313, 314
McFarlane Brian 169
McLuhan Marshall 12, 16, 18, 19, 21,
29, 73, 89, 151, 163, 292, 392
McWhinnie Donald 89, 90
Medem Julio 220
Melecki Maciej 219, 293
Menzel Jiří 165
Messina Lynn 193
Mestrovic Stjepan Gabriel 233
Metz Christian 102
Meyer Kenneth 197
Michałkow Nikita 220
Michałowski Piotr 72, 73
Mickiewicz Adam 152, 154, 278, 297
Miczka Tadeusz 38, 40, 60, 99, 410, 436
Mignoneau Laurent 315, 317
Migoń Krzysztof 452
Miłosz Czesław 137, 260
Mitchell William 23
Mitosek Zofia 124
Młodożeniec Stanisław 20, 31, 210
Mobile Rovio 277
Mochocki Michał 45
Mołęda-Zdziech Małgorzata 48
Mołek Magda 68
Momro Jakub 128, 188
Montfort Nick 56, 181, 200
Moody Nickianne 79
Moorat A.E. 193
Morawska Joanna 153
Morawski Stefan 84
Morbitzer Janusz 52, 185
Moulthrop Stuart 185
Mueller Joanna 42, 46, 325-327, 329,
332, 333, 335, 337, 339-341, 344,
345, 348, 356, 409
Mularczyk Andrzej 153
Müldner-Nieckowski Piotr 153
Munk Edward 171
Münsterberg Hugo 99
Mustazza Leonard 124
Muszyński Bartosz 226
Muszyński Beniamin 134
Muto dr 185
Myers David 132
Nabokov Vladimir 129
Naborowski Daniel 210
Nadar (właśc. Gaspard-Félix, Tourna-
chon) 83
Nadeau Bruno 59, 304, 305
Napier Mark 55
Nasiłowska Anna 205
Nazarian Vera 193
Ndiaye Iwona Anna 177
Nelson Theodor Holm 184, 185
Netz Feliks 153
Neuenschwander Brody 448
Nichols Mike 220
Niedziela Jakub 365, 367, 368
Niemczuk Jerzy 153
Noe Gaspar 220
Nowak Andrzej 188
Nowakowski Radosław 77, 185, 210,
250, 298, 428
Nowicka Maria 430, 431, 450
Nycz Ryszard 24, 34, 117, 144, 146,
148, 228
Odija Daniel 110, 120
Odin Roger 113
Ogonowska Agnieszka 45, 340, 343,
392
Okoń-Makowska Barbara 42
Okopień-Sławińska Aleksandra 15,
258
Olbrychski Daniel 167

- Olszański Grzegorz 209, 219, 220,
221, 230, 239, 240, 245, 246, 293
Onak Leszek 272, 387, 406
Ong Walter, Jackson 14, 16, 18, 23,
29, 172, 436
Orłoś Kazimierz 153
Orłowski Władysław 107
Orzeszkowa Eliza 152
Osadnik Waław 25, 26
Ostaszewski Jacek 38, 99, 102, 161
Ostrowicki Michał (także Sidey
Myoo) 30, 31, 38, 39, 55, 296,
297, 299, 311-314, 323, 351, 369,
380, 385, 389
Ożóg Zenon 327, 354, 357
Paik Naum June 379, 381
Palma Brian de 165
Pasolini Pier Paolo 165, 208
Pawlicka Urszula 53, 57, 221, 223,
224, 249, 250, 270, 271, 273,
275, 278, 284, 289, 293, 307,
315-318, 373, 376, 393, 402, 438,
450, 451
Payne Alexander 220
Paz Octavio 315, 318
Peckinpah Sam 165
Peiper Tadeusz 87, 90, 408, 412
Peirce Charles 76, 291
Pepper Katarzyna 189
Perec Georges 129
Perzyńska Anna 194
Petry-Mroczkowska Joanna 112
Piekara Jacek 199
Pietruszewska-Kobiela Grażyna 31,
41, 60, 61, 85, 86, 323, 325, 331,
350, 351, 355, 363, 404, 405, 407,
429, 432, 433, 438, 445
Piotrowska Marta 342, 415, 421
Pióro Tadeusz 226, 227
Pisarski Mariusz 34, 36, 37, 39, 41,
51, 53, 130, 131, 180, 184, 185,
250, 274, 275, 307, 315, 316, 336,
350, 352, 364-366, 368, 370, 372,
376, 379, 380, 383, 385, 391, 392
Pitrus Andrzej 102, 105, 132, 161, 167
Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta 153
Plisiecki Janusz 102, 107, 168
Płazewski Jerzy 104
Pochłódka Anna 52, 256
Podczaszy Anna 293
Podgórnica Marta 219
Podgórnica Łukasz 47, 59, 222, 230,
240, 244, 269, 271, 272, 275, 298,
325-329, 348-354, 356, 368, 377,
379, 387, 389, 402, 403, 405-412,
414-417, 419-421, 429, 430, 449,
451, 453, 454
Podsiad Antoni 328
Podsiadło Jacek 219, 226
Pogonowski Wojciech 350
Polak Konrad 37
Pollakówna Joanna 408, 412
Polony Anna 155
Popławski Dominik 377, 387
Poprzeczka Maria 421
Porczak Antoni 299
Porębski Mieczysław 43, 438
Porusch Danny 452
Postysz Zofia 153
Pošpisil Ivo 148
Postman Neil 112
Potocki Jan 130, 210, 365-367, 369-
371
Potrykus-Woźniak Paulina 54, 55, 57
Pound Ezra 376
Prachett Terry 199
Prus Bolesław 152
Przybora Jeremi 153

- Przyboś Julian 20
Przybyszewska Agnieszka 251, 323
Przybysz-Zaremba Małgorzata 52
Przylipiak Mirosław 158
Pulak Konrad 181
Puldzian Płucienniczak Piotr 59, 272,
277-280, 294
Queneau Raymond 129, 209, 259
Rabizo-Birek Magdalena 348, 356
Rahimi Atiq 220
Rakocy Kamil 188
Raulet Gerard 337
Ryana Paula 59, 284, 285, 286, 298
Regiewicz Adam 31, 87, 142, 157, 173
Rek Jan 26
Resnais Alain 165
Ressò Bartolomé 135
Rety Jean H. 183
Reymont Władysław 152, 162
Richardson Samuel 19
Richardson Tony 165
Riesman David 17
Roch Denis 80
Roger z Taize, Brat 353
Rosner Katarzyna 69
Rowling Joanne Kathleen 45, 199
Różewicz Tadeusz 83, 85, 331
Różycki Tomasz 137
Ryan Marie Laure 37, 1848
Ryan Paul 59, 284, 286, 287, 298
Rybakowski Janusz 52
Rypson Piotr 32, 185, 323, 334, 335,
337, 342, 349, 365, 375, 403-405,
420, 430, 432, 452
Sapkowski Andrzej 170
Sarna Paweł 219
Sartre Jean-Paul 275
Satalecka Ewa 448, 449
Saura Carlos 165, 167
Savastinuk Laura, C. 178
Schäfer Jörgen 271, 290
Scherfig Lone 220
Schmidt Siegfried J. 72
Schöning Klaus 93, 97
Schraenen Guy 334
Schröter Jens 71
Schulz Bruno 372
Schwitters Kurt 381
Scorsese Martin 165
Scott Ridley 199
Segeberg Harro 80
Seidl Ulrich 220
Shapin Steven 419
Shaw Jeffrey 314
Shelley Mary 186, 199
Shulgin Alexei 55
Shusterman Richard 342, 348
Shuty Sławomir 52, 55, 56, 68, 74,
85, 121, 129, 185, 210, 241, 339
Siemion Piotr 124
Sienkiewicz Henryk 45, 152, 170,
171, 278
Sieńko Marcin 69, 210, 211
Sikora Dorota 47, 180-183, 352, 370,
449, 454
Sikora Sławomir 85
Simanowski Roberto 271, 303, 306,
316, 317
Sitarski Piotr 37, 165, 167, 435
Siwecki Piotr 130
Skarga Barbara 344, 357, 391
Składanek Marcin 186
Skrendo Andrzej 83
Skwara Janusz 168
Slesinger John 165
Sławek Ewa 60
Sławiński Bohdan 241
Sławiński Janusz 43, 93, 109, 143, 258

- Słobodnik Aga 42
Smaga Agnieszka 402, 414
Sobol Agnieszka 234
Sofokles 45, 56
Sommerer Christa 315, 317
Sontag Susan 81, 83, 326
Sosnowski Andrzej 226, 293
Sosnowski Jerzy 120
Soulage Francis 80, 83, 84
Sowińska Iwona 104, 156, 170
Spark Victoria 189
Spielberg Steven 165
Stachówna Grażyna 160
Staff Leopold 260
Stam Robert 103
Stanzel Franz 109
Stańczyk Xawery 54, 204, 206, 235, 282
Stasienko Jan 132, 174, 196, 197, 198
Stasiński Piotr 95
Stasiuk Andrzej 85, 241
Stawiński Jerzy Stefan 164
Stefko Jolanta 216, 218
Stern Anatol 31, 108, 491
Sterne Laurence 129, 209, 259, 298
Stępowski Marian 99
Stoker Bram 56, 199
Stokfiszewski Igor 65, 356
Strauss Grażyna 427, 428
Strickland Stephanie 59, 284, 285, 286, 287, 288, 298
Stromajer Igor 55
Stronciwilk Agata 447
Stuhr Jerzy 155
Suit Bernard 196
Suska Dariusz 60, 219, 293
Swigart Rob 181
Szahaj Andrzej 43, 44
Szaniawski Jerzy 153
Szzechowicz, Remigiusz 429
Szczerbowski Robert 298, 428
Szczęsna Ewa 31, 141, 145, 148, 149, 150, 161, 439
Szczęśniak Katarzyna 432
Szeja Jerzy 196, 199
Szekspir William 22, 56, 214, 264, 448
Szymański P 107
Szymula Olga 42, 333
Ścibor-Rylski Andrzej 164
Ślęzak Jarosław 208, 216, 218, 293
Śliwiński Piotr 232
Śliwka Krzysztof 219
Śmiałkowski Kamil 193
Śmiałowski Piotr 168
Śniecikowska Beata 403, 404, 407, 411, 412, 415
Świderkówna Anna 430, 431
Świetlicki Marcin 226, 232, 233, 236, 237, 238, 247
Tardieu Jean 97
Tarkowski Aleksander 40
Tarkowski Andriej 165
Tarrantino Quentin 166
Tatarkiewicz Władysław 311, 314
Terlecki Władysław Lech 153
Themerson Stefan 406
Thorburn David 49
Tille Vaclav 99, 492
Titkow Tomasz 247
Toczyński Piotr 190
Tokarczuk Olga 110, 131
Tolkien John Ronald Reue 199
Tołstoj Lew 174, 193
Trachtenberg Alan 85
Trembecki Jakub Teodor 210
Trotta Margarethe, von 167
Truffaut François 165
Tryzna Tomasz 171, 210

- Turkle Sherry 135, 492
Tuszewski Jerzy 87, 90, 97, 153
Tuwim Julian 31
Twardowski Jan 327
Tynianow Jurij 25, 101
Ubermanowicz Stanisław 52
Uflik Iwona 52
Ulatowski Jan 88, 95
Uniłowski Krzysztof 52, 68, 92, 95,
121, 130, 131, 139, 256
Urbańska-Galanciak Dominika 196
Utterback Camille 59, 300, 301, 302,
303
Verne Juliusz 56
Virilio Paul 417, 421
Vis Dirk 284
Volkmann Johannes 298
Wachowscy Lana i Andy 70
Wachowski Jacek 33, 347, 379, 381,
441
Waczków Józef 439
Wajda Andrzej 167, 170, 171
Walczak Michał 241
Walewska Joanna 289, 290, 291
Ward Don 171
Wardrip-Fruin Noah 59, 271, 306,
307, 308, 309
Warońska Joanna 87, 173
Wasilewski Zygmunt 99
Waśniowski Wojciech 210
Wat Aleksander 20, 27
Wązyk Adam 27, 31
Wejbert-Wąsiewicz Ewelina 343
Welles Orson 167
Welsch Chuck 334
Wenders Antonioni 220
Wenz Karin 290
Werner Andrzej 164, 171
Wesołowski Jacek 351
Wicherkiewicz Magdalena 46
Wieczorkiewicz Anna 332
Wiedemann Adam 44
Wierny Sebastian 427, 428
Wierzewski Wojciech 168
Wierzyński Kazimierz 27
Wilczyk Wojciech 228
Wilk, Eugeniusz 23, 29, 57, 289, 436,
454
Wilkoszewska Krystyna 31, 52, 256,
342
Wilmański Tadeusz 429
Winer Dave 188
Winiarski Jakub 205, 215, 226
Winkler Konrad 405, 414
Winter Ben H. 193
Winterbottom Michael 220
Wirpsza Witold 74, 410
Wiśniewski Janusz Leon 61, 128,
334, 351, 438
Witkowski Michał 56, 65, 95, 356
Wittgenstein Ludwig 77
Wojciechowski Piotr 153
Wojtyła Konrad 266, 267
Wolf Katarzyna 427, 428
Wolf Mark J.P. 132
Wolny Agnieszka 234
Wolski Marcin 153
Woolf Virginia 163
Wosiak Adam 372
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 433
Wójtowicz Ewa 35, 45, 55
Wright Terence 103
Wycisk Józef M. 123, 160
Wygotski Lew 100
Wyka Marta 404, 409
Wysłouch Seweryna 67, 101, 102,
143, 144, 168, 413, 414
Yimou Zhang 167

- Yoyce Michael 37, 55, 185
Zadura Bohdan 226, 293
Zajac Jan 188
Zaleski Marek 22, 137
Zanussi Krzysztof 167, 171
Zańko Przemysław 135
Zarębianka Zofia 329, 357
Zawada Filip 56, 209
Zawojski Piotr 30, 35, 38, 60, 223,
299, 367, 372, 374, 381, 386, 405,
407, 427, 435, 436
Zegadłowicz Emil 153
Zeidler-Janiszewska Anna 30, 33, 35,
138, 358
Zelnik Jerzy 155
Zembaty Maciej 153
Zhang Yuan 220
Zieliński Siegfried 79
Ziemek Jacek 157, 160
Ziemkiewicz M 128
Zimroth Evan 300, 302
Ziomek Jerzy 145
Žižek Slavoj 136
Zonca Eric 220
Zumthor Paul 13, 15
Żabski Tadeusz 107
Żeromski Stefan 152, 193
Żołąkiewski Stefan 144
Żydek-Bednarczuk Urszula 24, 410
Żywiołek Artur 87, 244

W serii „Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności” ukazały się dotychczas:

Tom I: A. Regiewicz, J. Warońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012.

Tom II: A. Regiewicz, J. Warońska, A. Żywiołek, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013.

audiowizualne aspekty
kultury w ponowoczesności



Adam Regiewicz, Joanna Warońska

**widowiskowość
i audiowizualność
w dobie
ponowoczesności**



audiowizualne aspekty
kultury w **ponowoczesności**



Adam Regiewicz, Joanna Warońska,
Artur Żywiotek

MUZYKA W CZASACH PONOWOCZESNYCH



W przygotowaniu tom IV poświęcony polityczności audiowizualności