

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

Les problèmes des genres littéraires
The Problems of Literary Genres

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LV, ZESZYT 2 (110)



Łódź 2012

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
Naczelna Redakcja Wydawnictw:
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Sławomir Gala, Jan Szymczak,
Edward Karasiński, Krystyna Czyżewska

ADRES REDAKCJI
Łódzkie Towarzystwo Naukowe
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl <http://www.ltn.lodz.pl/>

ZAMÓWIENIA:
Poszczególne numery można zamawiać za zaliczeniem pocztowym w Łódzkim Towarzystwie Naukowym
(90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11) oraz na stronie internetowej Księgarni ŁTN

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF:

Jarosław Płuciennik

REDAKCJA/EDITORS:

Joanna Jabłkowska, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

SEKRETARZE REDAKCJI/SECRETARY:

Agnieszka Śliz, Michał Wróblewski

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD:

Uszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorowa (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Marja Härmänmaa (Helsinki), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Liebfried (Giesen), Anna Łebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Uniwersytetu Łódzkiego

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz., wyd. I, wersja drukowana pierwotna

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowiak
REDAKCJA TECHNICZNA: Aleksandra Stangreciak, tel. +48 608 139 681
DRUK: „CUK” ul. Sienkiewicza 36, tel. 42 633 46 73;
www.ksero-cuk.com.pl; druk@ksero-cuk.com.pl

SPIS TREŚCI — CONTENTS

OD REDAKCJI.	7
----------------------	---

ROZPRAWY — ARTICLES

Ewa Szczęsna, <i>Poetyka w dobie konwergencji</i>	11
Maciej Maryl, <i>Konwergencja i komunikacja: gatunki wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy</i>	29
Katarzyna Sitkowska, <i>Próba charakterystyki gatunkowej mikroblogu (na podstawie serwisu Twitter)</i>	53
Irena Chawrilaska, <i>Jak istnieje dzieło hybrydyczne?</i>	79
Magdalena Lachman, <i>Literatura (w) przestrzeni miejskiej. Rekonesans</i>	97
Natalia Lemann, <i>Literatura, historia, kultura popularna — przestrzeni konwergencji. Wprowadzenie</i>	127
Katarzyna Gutkowska, <i>Afterpop — konwergencja (prawie) doskonała</i>	155
Beata Śniecikowska, <i>Konwergencja transkulturowa? Polscy twórcy wobec logowizualności Orientu</i>	171
Karolina Sidowska, <i>Techniczne zaplecza literatury. Wpływ medium na kształt tekstu na przykładzie maszynopisów F. Nietzschego „Schreibmaschinentexte”</i>	201
Irena Górską, <i>Literatura wobec rekonfiguracji aisthesis</i>	217
Piotr Marecki, <i>„Obsesyjna antycypacja” — Wojciech Bruszcowski jako prekursor literatury nowych mediów w Polsce</i>	235

Bogusława Bodzioch-Bryła, <i>Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie „Spod” Zenona Fajfera i „The Suprising Spiral” Kena Feingolda</i>	249
Urszula Pawlicka, <i>Ruch jako podstawa materializacji cyfrowej poezji konkretnej</i> .	287
Monika Kocot, <i>Werbiwokowizualny performance? O otwieraniu Cage’a według Edwina Morgana</i>	307
Izabella Adamczewska, <i>Celebryta upadły. O jednej z autopromocyjnych strategii pisarskich na przykładzie polskich sylw ponowoczesnych i dyskusji okołoliterackich.</i> .	327
Monika Kaźmierczak, <i>(Re)formowany postanalfabeta. Uczeń wobec przeobrażanej rzeczywistości szkolnej</i>	345

OD REDAKCJI

Drugi zeszyt tegorocznego numeru „Zagadnień Rodzajów Literackich“ ma układ tematyczny — składają się nań artykuły dotyczące wielorakich procesów konwergencyjnych zachodzących zarówno w samej literaturze, jak i w relacji z nią. Głównym przedmiotem refleksji nad przestrzeniami tekstów pragniemy uczynić często stosowane we współczesnym dyskursie naukowym pojęcie konwergencji. Wykorzystuje się je obecnie w różnych dziedzinach, od badań matematyczno-przyrodniczych, przez językoznawcze, politologiczne, socjologiczne, po studia z zakresu nowych mediów, komunikacji i antropologii kulturowej. Na ile rzeczywiście dochodzi do nakładania się i przenikania procesów kulturowych i jak bardzo — jeśli w ogóle — zjawisko to ma wpływ na stan literatury oraz jej teorii? Bieżącemu numerowi ZRL przyświeca cel analitycznego przyjrzenia się w perspektywie badań literackich pewnym mechanizmom i ich efektom charakterystycznym dla czasów digitalizacji kultury, gwałtownego rozwoju technologii użytkowej i idącej za tym hipotetycznej homogenizacji kultury.

Proponowane czytelnikowi artykuły skupiają się na różnorodnych problemach, częstokroć prezentując odmienne stanowiska badawcze do wyjściowego zagadnienia. Dostrzeżenie nieoczywistości i zróżnicowania procesów konwergencyjnych łączy się w niniejszym tomie z próbą sprostania płynności oraz wieloaspektowości konwergencji, która z założenia wprowadza intermodalność, interdyscyplinarność i wielojęzykowość w to, co tekstowe. Autorzy studiów tu zawartych stawiają pytania między innymi o status poetyki w dobie konwergencji i wpływ procesów związanych z digitalizacją na struktury i cechy gatunkowe czy dyskursywne, podejmują namysł nad problemem ontologii dzieła hybrydycznego, szukają przykładów konwergencji w poezji konkretnej, e-poezji, literaturze, tekstach logowizualnych, blogach okołoliterackich, serwisach społecznościowych, historiografii czy mieście — rozumianym jako przestrzeń tekstów/tekst. Przenikanie się dziedzin widać także w doborze narzędzi i metodologii naukowych — pragmalingwistyka sąsiaduje z klasyczną genologią, antropologia z pedagogiką, a teorie literatury z komparatystyką i badaniami nad nowymi mediami.

Liczymy, że rozpiętość tematyczna w połączeniu z różnorodnością perspektyw badawczych uczyni ten zeszyt „Zagadnień Rodzajów Literackich“ ważnym i ciekawym w lekturze (wielogłosem w coraz wyraźniej zaznaczającym swoje miejsce w humanistyce XXI wieku dyskursie okołokonwergencyjnym.

ROZPRAWY
ARTICLES

EWA SZCZĘSNA
Uniwersytet Warszawski*

Poetyka w dobie konwergencji

Poetics in the Era of Convergence

Abstract

The aim of the study is to present changes in structure of a text (its structure, ways of creation, especially figures) in a digital discourse. The identity of digital communication is thus premised upon existing signs, texts, and discourses; and it develops in the process of their adaptation and reinterpretation. Internet seems to be a really good space to make different discourses alike. The creation of new poetics of text and discourse is the result of this process. Digital media modify rhetorical figures (especially ontology and functions of those figures), cancel figures existing in traditional texts (for example inversion is invalidated because no determined way of reading the text exists), and create new ones. In digital discourse words and icons have multifunctional nature (functions of meanings' creation, linking, acting, marking, signaling sender's emotions). Traditional textual forms, which differ semiotically and medially are combined and transform, so the borders between forms of expression are blurred.

*Wydział Polonistyki,
Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
e.k.szczesna@uw.edu.pl

1. Nowe chociaż stare, czyli wokół pojęcia (w kontekście współczesności)

Konwergencja na polu literaturoznawstwa nazywa zjawiska, które w naukach humanistycznych od dawna były dyskutowane w ramach innych kategorii, jak choćby hybrydyzacji czy homogenizacji — te zwłaszcza w odniesieniu do mediów masowych (Horkheimer, Adorno 1994; Macdonald 1959; Eco 1996; Kłoskowska 1983). Nie jest też nowe samo pojęcie — konwergencja dobrze osadzona jest w dziedzinie biologii, medycyny, językoznawstwa, historiografii, antropologii, politologii, czy medioznawstwa.

Na dobrą sprawę już samo pojawienie się w dyskursie nauk humanistycznych, tu w szczególności literaturoznawczych, konwergencji definiuje i uobecnia zjawisko, które to pojęcie nazywa: upodobnienie, występowanie analogicznych zjawisk na różnych polach, w różnych dziedzinach, niekiedy odległych. Efektem upodobniania się tekstów, struktur tekstowych, gatunków jest upodobnienie w sferze terminologii.

Wędrówka kategorii, odnoszenie pojęć jednych dziedzin do innych — zjawiska, o których pisali myśliciele reprezentujący różne szkoły i przestrzenie badań kultury, by przywołać tu choćby Romana Jakobsona¹ (Jakobson 1971; 1989), Mieke Bal (Bal 2002) czy Clifforda Geertza (Geertz 1997), odzwierciedlają to, co dokonuje się w samej tekstualności i w przestrzeni dyskursów kulturowych organizujących życie społeczne, i – jak powiedziała by Michel Foucault — roztaczających nad nim władzę (Foucault 2002: 13-15, 43-50). Za Geertzowskim znaczeniem gatunków, wymieszaniem sposobów mówienia następuje wymieszanie dyskursów. Demokratyzacja życia społecznego i myślenia o tekstach, procesy globalizacji, rozwój technologii cyfrowych sprzyjają znoszeniu granic między dyskursami: politycznym, naukowym, religijnym, artystycznym; czy może lepiej: informacyjnym, perswazyjnym, estetycznym, ideowym, co z kolei prowadzi do ich konwergencji. Sztuka uczestniczy w polityce (Cerny), prowokacji (Kozyra, Libera); jest metatekstowa (Susid, spacjaliści, ready made) i metakrytyczna; przekazy w swym gatunkowym założeniu informacyjne (dziennik telewizyjny, podręcznik do historii) są nacechowane perswazyjnie, a już z pewnością zostają przefiltrowane przez określoną ideologię. Co więcej, coraz częściej owe filtry i wpływy dotyczą nie tyle warstwy tematycznej — tego, co się orzeka w sposób bezpośredni, ale warstwy semiotycznej — tego, jak się orzeka. Posłużenie się określoną kompozycją, hierarchizacją, kątem widzenia

¹ Jakobson, określając miejsce językoznawstwa wśród innych nauk, wskazywał na analogię procesów, podobieństwo zjawisk badanych przez odmienne dziedziny. Analogie te, według uczonego, pozwalają na wzajemne zapożyczanie kategorii, np. współpraca językoznawców z biologami zaowocowała zainteresowaniem lingwistów biologicznym pojęciem mimetyzmu oraz zainteresowaniem biologów aktami komunikacji językowej; z kolei efektem inspiracji teorii informacji badaniami lingwistycznymi było zapożyczenie od lingwistów pojęcia redundancji (Jakobson 1989: 437, 460).

kamery, tonacją barw, dźwiękiem, dokonanie wyboru elementów przedstawienia, krótko mówiąc określoną perspektywą poznawczą modyfikuje temat, ustawia jego sens, inicjuje określone rozumienie.

Teksty prawie wyłącznie ukierunkowują się na same teksty, są metatekstami zaś kultura metakulturą (już wiele lat temu Umberto Eco w *Posłowie do Imienia róży* pisał o samorozpoznawaniu się kultury). Zanika pojęcie niezależnej od tekstu rzeczywistości, co oznacza, że traci rację bytu określanie stosunku tekstu do rzeczywistości, relacji w jakiej z nim pozostaje. Tekstem są: miasto, zachowania ludzkie, społeczne, co sprawia, że żyjemy wyłącznie w świecie tekstu lub raczej dyskursu — gdyż zmianie ulega nasz status z odbiorców kultury na jej użytkowników, aktywnie ją współtworzących.

Konwergencja, spojling (nadawanie odmiennych znaczeń komunikatom), sampling, metakoneksjonizm (łączenie wszystkiego ze wszystkim), immersja, kultura rekombinowana, flow, recykling, subwersja², hybrydyzacja — to pojęcia, którymi opisuje się współczesną kulturę. Już sama ich wielość, spiętrzenie sprawiają, że mamy wrażenie przyspieszenia przemian kultury. Wystarczy jednak przyrzeć się zakresowi znaczeniowemu tych pojęć, żeby dostrzec, iż nazywają one zmiany, które wpisują się w stałe procesy kulturowe. Być może, ta wielość kategorii opisu jest formą dramatyzacji dyskursu naukowego. Jeśli tak, odzwierciedlałaby praktykę współczesnego przekazu medialnego, w którym dramatyzacja góruje nad rozwojem akcji i który — jak pisze Eriksen w odniesieniu do współczesnego serialu — jest dramatem, „który z zawrotną szybkością stoi w miejscu” (Eriksen 2003: 147).

Wymienione kategorie nazywają zabiegi i strategie tekstowe, które wpisują się w zagadnienie sposobów ustanawiania tożsamości tekstu (a w konsekwencji — kultury). Ukazują one, że o tożsamości tej decydują nie tyle procesy kreowania nowego od podstaw, co **procesy użycia tego, co istniejące**, procesy cyrkulacji treści i replikacji formy a także efekty tych operacji. Kazimierz Krzysztofek, nawiązując do koncepcji metakulturowości Grega Urbana³, pisze, iż ową kulturę powtórzeń, cykliczności i seryjności, „cyrkulacji w ramach zamkniętego obiegu” (Krzysztofek 2010: 23) można też nazwać gotowym do konsumpcji postfabrykatem kultury (Krzysztofek 2010: 22).

Za ustanawianie tożsamości odpowiedzialne są obecnie procesy **interpretacyjne**. To, co zastane, jest łączone, przetwarzane, rekontekstualizowane a w efekcie reinterpretowane. Element różnicowania uzyskuje się jako efekt uboczny tych procesów. W wyniku

² Według Łukasza Rondudy, subwersja to artystyczne zawłaszczanie, „(...) fizyczne (techniczne) operacje na przedmiocie, operacje krytyki, wywrócenia, transformacji, destrukcji materiału zawłaszczanego, gotowego, (...) strategia konstrukcji dzieła artystycznego, która oparta jest na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji „gotowych” materiałów wizualnych (obrazów) przejętych ze sfery sztuki i innych form kultury wizualnej” (Ronduda 2006: 9). Z kolei według Grzegorza Dziamskiego, subwersja związana jest ściśle z naśladowaniem, opiera się na utożsamianiu się z przedmiotem krytyki oraz przesuwaniu znaczeń. Jako taka odwołuje się do „sekretnego porozumienia z widzem”, który powinien dalej sam konstruować sens pracy (Dziamski 2001). Warto dodać, że z subwersji korzystała awangarda: techniki kolażu, dekalomania, assamblage, ready made, fotomontaż, atlas, video scratch, montaż.

³ Jak pisze Kazimierz Krzysztofek, w ujęciu Grega Urbana (zawartym w książce G. Urban, *Metaculture: How Culture Moves through the World*, Minneapolis 2002) „metakultura to komentowanie kolejnych poziomów własnej ekspansji. To samotrąjący się twór — ciągle kopiowanie, ale też deformowanie już wytworzonych produktów” (Krzysztofek 2010: 21).

zestawiania, umieszczenia w innych środowiskach, przenikania dokonuje się upodobnienie elementów, które leży u podstaw różnicowania. W rezultacie kultura, używając samej siebie, nieustannie siebie reinterpreteruje, w swej istocie jest metakulturowa.

Nowe uzyskiwane jest w procesie użycia zastanego, przenoszenia struktur i pojęć charakterystycznych dla jednych dyskursów w przestrzeń innych czy jednej dziedziny na terytorium innej. Efektem jest tworzenie tekstów, dla których układem odniesienia są inne teksty. Przekształcanie dyskursów to często przefiltrowanie treści danego dyskursu przez struktury innego. Dobrego przykładu dostarcza tu współczesny dyskurs nauki czy edukacji na poziomie uniwersyteckim. Na oba nakłada się strukturę dyskursu ekonomicznego (biznesowego), skoro miarą oceny wartości stają się liczby — punkty za miejsce publikacji, punkty ECTS. Typowe dla projektowania biznesowego ujmowanie wszystkiego w tabelach z liczbami i przewidywanymi efektami, którymi zastępuje się ideę prawdy w nauce czy ideę wolności, otwartości, dialogowości uniwersytetu ilustrują zasadę konwergencji na poziomie dyskursów.

Fundamentalne znaczenie dla procesów konwergencji ma rozwój **technologii cyfrowych**. Wspólna niematerialna materia znaku cyfrowego umożliwia łączenie ze sobą różnych informacji tekstowych (bez względu na ich organizację semiotyczną, medialną); hiperłącza z kolei pozwalają na swobodne przechodzenie z jednego tekstu do drugiego, bez względu na jego przynależność do określonej dyscypliny czy dyskursu. Jako takie stwarzają **dogodny grunt dla konwergencji**, której efektem są modyfikacje w sferze poetyki tekstu.

Kultura cyfrowa (znaki, teksty i dyskursy) ma charakter rekombinowany. Ukonstytuowana jest w efekcie reinterpretacji znaków, tekstów, dyskursów zastanych, nadbudowywania nad nimi nowych struktur. Można by, odwołując się do słów Barthesa, który określił mit jako kradzież języka (Barthes 2000: 264), powiedzieć, że przekaz cyfrowy kradnie zastany tekst. Jednakże słowo „kradzież” nacechowane jest pejoratywnie — nazywa zawłaszczanie cudzego bez zgody i wiedzy właściciela. Konstytuująca się obecnie kultura cyfrowa jest składnikiem i etapem rozwoju kultury (w jej całościowym istnieniu i wszelkich przejawach) tworzącej się w procesie nieustannych przekształceń i nawiązań. Jeśli kultura kradnie, to samą siebie, inicjując swój rozwój. Dlatego lepszym słowem niż „kradzież” będzie użycie. Tak czy inaczej chodzi o określony typ strategii tekstowej i dyskursywnej polegającej na wykorzystaniu w postawie interpretacyjnej zastanego, wpisaniu go we własne struktury sensu. To wpisanie zawsze, w sposób nieuchronny wiąże się z przekształceniem, deformacją. Barthes pisze o tym w odniesieniu do mitu „*mit niczego nie ukrywa*: na tym polega jego funkcja, że zniekształca, ale nie prowadzi do zaniku (...) Relacja łącząca pojęcie mitu z sensem jest ze swej strony relacją *zniekształcenia*” (Barthes 2000: 253).

Z drugiej jednak strony owe migracje pojęć, które następują wraz z migracją cech gatunku i dyskursów, nie są jedynie neutralnym, prostym zapożyczeniem czy powtórzeniem przybierającym jedynie nową maskę. Nie jest też tak, że nowe kategorie, których zakresy znaczeniowe w jakiejś mierze funkcjonowały dotychczas pod innymi nazwami, nie wnoszą nic nowego. W kulturze nie ma bowiem miejsca na absolutną próżnię,

wszechogarniającą stagnację czy doskonałą kopię. Analogia nigdy nie jest identycznością, elementy powtarzane przyjmują nowy kształt, pojawiają się w odmiennym kontekście, innych uwarunkowaniach, z nową hierarchią elementów składowych.

O konwergencję w świecie tekstu łatwo jest szczególnie tam, gdzie znoszone są granice nie tylko gatunkowe, ale i semiotyczne oraz medialne. Do takich przestrzeni należy internet i szerszej przestrzeń przekazu digitalnego, gdzie ta sama niematerialna materia znaku ułatwia filiacje, wpływy, inspiracje, migracje, przenikanie się i nakładanie form tekstowych.

Technologie digitalne są narzędziem przekształcania form tekstowych, struktur realizowanych w osobnych dotąd dyskursach, mediach, narzędziem i miejscem **restrukturyzacji** tekstu i dyskursu — tworzenia rekombinowanych form tekstowych, gatunkowych i dyskursywnych. Dobrego przykładu dostarczają fabularne gry komputerowe, które adaptują literackie i filmowe struktury narracyjne. Upodobnienia tekstów i dyskursów digitalnych do zastanych (tu np. sugerująca kontynuację tradycji książki papierowej strona internetowa, wprowadzanie animacji naśladujących przewracanie kartek, wygląd stron bibliotek cyfrowych nawiązujących ikonicznie do bibliotek tradycyjnych) służą też oswojeniu nowego medium, łagodzeniu przejścia z jednej technologii na inną — z technologii druku na technologię digitalną. Przede wszystkim jednak semantyzują przekaz, uczestniczą w kreacji znaczeń. Jako takie są przykładem nowego sposobu organizowania tekstu, w którym znaczenia współtworzone są nie tylko wieloznakowo czy interaktywnie, ale przede wszystkim wielodyskursywnie, gdzie dochodzi do tekstualizacji narzędzi medium, jak to ma miejsce w przypadku tekstotwórczej funkcji interfejsu.

Modyfikacje te dowodzą prawdziwości i swoistej profetyczności słów Heideggera, według którego technika nie jest samym tylko środkiem, ale „sposobem odkrywania”, „wydobywania” i „jako taka jest czymś poietycznym” (Heidegger 2002: 16-17) — tworzącym.

2. Przesunięcia w sferze figur: figury interaktywne, zanik jednych figur, tworzenie się innych

Poetyka w dobie konwergencji (i rozwoju mediów cyfrowych, w przestrzeni których konwergencja jest szczególnie widoczna) święci swój triumf. Interesuje ją bowiem to, co uniwersalne, wspólne. Poetyka (w szczególności w swej teoretycznej odmianie) zajmuje się budowaniem modeli (Markowski 2001: 54), poszukiwaniem tego, co jest zasadą tekstu. Jako taka określa i wyznacza logikę sensu, wiąże się bezpośrednio z tekstem jako konstrukcją, w której odnajduje reguły strukturywania. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że konwergencja leży u podstaw tak rozumianej poetyki, umożliwia jej zaistnienie. Bez powtarzalności upodobnionych form nie byłoby możliwe wyodrębnienie gatunków, form i struktur tekstowych, w tym także figur.

Charakterystyczne dla doby konwergencji upodobnianie różnych form tekstowych i porządków dyskursu skutkuje wygenerowaniem figur polisemiotycznych, multimedialnych i **interaktywnych**. Powszechność wieloznakowych struktur tekstowych pokazuje, że figury wieloznakowe nie są aberracją figuratywności słownej, nie są czymś wyjątkowym, czymś kształtującym się obok, ale zasadą szeroko pojętej tekstualności. Pokazuje, że figuratywność jest przede wszystkim **wytworem myślenia**, zaś jej konstytucja znakowa nie ogranicza się do verbum, ale może swobodnie korzystać z wszelkich

systemów znaków, ich połączeń, relacji, w jakie wchodzi w procesie kształtowania znaczeń i komunikacji. I tak na przykład komputerowe ikony są reprezentacją określonych działań na tekście, które opisać można za pomocą słów, ale również są samymi tymi działaniami. Jako takie tworzą intersemiotyczne i jednocześnie interaktywne metonimie, synekdochy, czy szerzej metafory. Trzeba tu zaznaczyć, że relacje między ikoną a znaczeniem i działaniem mieszczą się w ramach katachrezy, czy metafory zleksykali-zowanej a nie żywej, otwartej interpretacyjnie. Jednoznaczność przypisanego znaczenia i pełnionej funkcji szybko nadają tej relacji wartość leksemu. Figura nie jest w tym przypadku ani narzędziem stylistyki tekstu, ani jego retoryki. Jest działaniem technicznym, czy też może lepiej odpowiada temu, co Jurij Łotman nazwał modelowaniem empirycznym, przeciwstawiając je modelowaniu retorycznemu (Łotman, 2008: 111). Przekaz digitalny nie tyle zderza w ramach jednej struktury różne języki semiotyczne, czy wzajemnie nieprzekładalne kody, co Łotman uznaje za istotę modelowania retorycznego (Łotman, 2008: 124-125), co raczej je uzgadnia.

Pojawia się pytanie, jak to się dzieje, że w dyskursie internetowym tak łatwo uzgadniane są nie tylko przekazy różnicowane stylistycznie czy semiotycznie, ale także dyskursywnie. To, co w kulturze przedcyfrowej uważane było za odstępstwo od zasady, która hołdowała rozdzielności dziedzin, poziomów stylistycznych, uznając ich łączenie, a jeszcze bardziej mieszanie za przejaw niekompetencji (np. wielokrotnie stawiane pytanie o wiarygodność badań pogranicznych, interdyscyplinarnych) czy zakłócenia wywodzącej się jeszcze z myśli starożytnej zasady *decorum*, w komunikacji digitalnej staje się zasadą. Odpowiedzią na to pytanie jest nie tylko czynnik technologiczny — łatwość łączenia i przetwarzania wszelkiego typu informacji przez technologie cyfrowe (choć niewątpliwie jest to czynnik silnie wspomagający, bo umożliwiający działania interowe).

Drugim, bardzo istotnym czynnikiem jest oparcie linkowania na działaniu figuratywnym. Kłacza i linki realizują zasadę zeugmy — figury, która — jak pisze Jerzy Ziomek — „(...) polega na podporządkowaniu kilku członów składniowych jednemu członowi nadrzédnemu, najczęściej frazie werbalnej, która już nie jest wielokrotnie powtarzana” (Ziomek 2000: 216). Jako przykład zeugmy badacz przywołuje pierwsze dwa wersy hymnu Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie...*, w którym, w drugim wersie pominięte jest słowo „chcesz”, przy czym elipsa jest tu czymś naturalnym, oczywistym (niezastosowanie jej dawałoby z kolei efekt naddatku, nadmiaru, niepotrzebnego powtórzenia). Rodzajem zeugmy jest syllepsa, o której badacz pisze następująco:

Gdy zeugma sprzęga za pomocą tego samego słowa dwa człony, do których co prawda to słowo poprawnie się odnosi, ale użyte zostało podstępnie, ponieważ jest właściwie homonimem kryjącym dwa znaczenia, wtedy figura nazywa się syllepsis. (...) Syllepsa bardzo łatwo, ze względu na grę między gramatycznie poprawną a semantycznie niepoprawną zależnością, staje się domeną dowcipu, ponieważ albo zrównuje i zbliża te człony, do których odnosi się człon rządzący, albo przez jawną niekoherencję odniesienia zwraca uwagę na wieloznaczność tego członu ukrytą, a teraz ujawnianą. (...) Bardzo wyraźną syllepsą jest bon mot pewnego księdza-profesora, znanego z wolnomyślności, który zwykł był mawiać: „Dwóch rzeczy nigdy nie odmawiam — wódki i brewiarza” (Ziomek 2000: 217-218).

Struktura sieci nieustannie operuje zeugmą, a wręcz syllepsą, przy czym uaktywniają się one w sytuacji działania użytkownika — mają charakter interaktywny. Kłacza są członami rządzącymi, które zostają powiązane linkowo z wieloma równoległymi elementami. Funkcjonują tu na prawach homonimów, które wiążą najrozmaitsze elementy z różnych, często odległych dziedzin życia społecznego. Jednocześnie jednak sugerują jakiś rodzaj zbieżności, podobieństwa, skoro człon nadrzędny jest ten sam, a każdy zlinkowany element pozostaje z kłaczem w logicznym związku. Wspólnota kłacza dla wielu elementów, uzasadnione powiązanie kłacza z każdym poszczególnym elementem daje efekt powinowactwa zlinkowanych elementów, sprawia, że odbiorca akceptuje współbytovanie powiązań w istocie odmiennych, nieprzystających do siebie, odległych dziedzinowo, tworzących różne sensy. Powoduje, że użytkownik szybko zgadza się na równoległe powiązanie z pełniącym funkcję kłacza (członu nadrzędnego) słowem „muszla” linków (elementów) do: opisu wapiennego szkieletu muszlowców i jego budowy; obrazów przedstawiających różne kształty muszli; opisu muszli klozetowej jako elementu wyposażenia łazienki (z adresami sklepów i cenami produktów); informacji na temat muszli koncertowych w różnych miastach Polski (z aktualnym wykazem imprez); informacji na temat muszli ocznej — gumowej nasadki na wizjer aparatu fotograficznego; adresów do domów gościnnych i pensjonatów mających w nazwie słowo muszla; mającego w tytule słowo muszla tekstu piosenki kabaretu *Dno*; informacji o jednym z symboli pielgrzymujących — muszli św. Jakuba; informacji o powieści Tracy Chevalier: *Dziewczyna z muszlą* i wielu innych.

Syllepsa nie daje tu efektu gry słów, znaczeń, gdyż pozbawiona jest wymiaru retorycznego. Jej funkcją nie jest modelowanie stylistyczne czy retoryczne, ale modelowanie empiryczne — podporządkowana jest nadrzêdnemu celowi — maksymalizacji zakresu informacji, umożliwieniu dotarcia do konkretnej informacji w możliwie najprostszy sposób, bez koniecznej znajomości szczegółów na jej temat (adresu strony internetowej czy wiedzy, do jakiej dziedziny dana informacja należy). W komunikacji przeddigitalnej, aby dotrzeć do określonej informacji, trzeba było wiedzieć, do jakiej dziedziny ona należy, gdzie należy jej szukać. Istotna była znajomość sposobu organizowania informacji, sieci powiązań, w jakie wchodzi z innymi informacjami i sposobu jej dystrybucji. Komunikacja digitalna, dzięki empirycznemu użyciu syllepsy, nie wymaga tej wiedzy, natomiast przyzwyczajają odbiorcę do swobodnego wiązania na prawach homonimii informacji należących do nie związanych ze sobą dziedzin, co z kolei sprzyja znoszeniu twardych granic między dyscyplinami.

Przesunięcia w sferze figur dotyczą sposobu obchodzenia się z nimi czy może lepiej ich użycia, które podporządkowane zostaje pragmatycznej funkcji dyskursu digitalnego. Sfunkcjonalizowanie sposobu użycia figur prowadzi do działań pozornie sprzecznych (pozornie, gdyż w istocie uzasadnionych teleologicznie). Oto bowiem z jednej strony dyskurs digitalny odwołuje się do skrótu, ekonomii myślenia eliptycznego (czy szerzej detrakcji), czego wyrazem są przedstawione wyżej konstrukcje sylleptyczne, z drugiej jednak swobodnie korzysta z adiekcji, o czym świadczą chociażby powtórzenia intersemiotyczne czy różnokodowe wersje tych samych informacji. Charakterystyczne dla przekazów digitalnych są wielokodowe dublety, funkcjonujące na prawach palimpsestu, gdzie istnienie różnych wersji warstwy przedstawień ujawnia się dopiero po zaznaczeniu

danego elementu. Jednemu działaniu (np. w edytorze Word zmniejszenie czy zwiększenie czcionki, podkreślenie czy posłużenie się indeksem górnym lub dolnym) przypisuje się kilka postaci — wersji znakowych (ikona, symbole literowo-algebraiczne, opis słowny).

Posłużenie się wielokodowymi dubletami, syllepsą czy elipsą nie jest tu ukierunkowane ani retorycznie, ani stylistycznie, ale podyktowane pragmatyką komunikacyjną (użytkownik znający program, posłuży się niemal automatycznie oznaczeniem ikonicznym, ktoś, kto nie zna danego programu, najedzie na dany znak myszką, by odkryć pełny opis możliwości działania).

Zastosowanie zeugmy (korzystającej z elipsy), syllepsy (korzystającej z homonimii), czy wreszcie metonimii w linkowej konstrukcji dyskursy digitalnego wpisuje się w szeroko rozumiane myślenie metaforyczne. W *Poetyce mediów* (Szczęsna 2007: 103-104) dokonują podziału metafor z uwagi na dominującą funkcję, wyróżniając metafory poznawcze (nominalne, nastawione na nazwanie nienazywalnego), estetyzujące (modelujące tekst stylistycznie) i perswazyjne (czy szerzej retoryczne, ukierunkowane na sterowanie odbiorcą). Działanie metaforyczne, z jakim mamy do czynienia w przypadku linkowania, byłoby działaniem pragmatycznym, ukierunkowanym na funkcjonalność i użyteczność dyskursu (i komunikacji).

Podobnie charakter pragmatyczny mają pytania, które dotyczą działań podejmowanych przez użytkownika. Należą one do cech charakteryzujących komunikację digitalną. Ponawiane pytania o potwierdzenie danego działania, anulowanie go, przeprowadzenie operacji korzystnej dla systemu (np. A aktualizacji programu antywirusowego) teraz lub później nie są częścią tekstu, ale dyskursu digitalnego. Mają charakter techniczny — są generowane przez system automatycznie, zaś wybór opcji — podjęte przez użytkownika działanie, umożliwi dalszy przebieg dyskursu. Jako takie mają też charakter pragmatyczny. Jednocześnie jednak, będąc elementem technicznym, zawierają element *poesis* — uczestniczą w kreowaniu poetyki dyskursu digitalnego, współorganizują jego strukturę. Co więcej, pełnią też funkcję retoryczną (czy wręcz perswazyjną). Pojawiające się na ekranie pytania dają efekt inicjowania dialogu, pełnią funkcję apostroficzną. Akt odpowiadania (którym jest zaznaczanie jednej z proponowanych odpowiedzi, czy nawet zamykanie pojawiającego się okna z pytaniem) angażuje użytkownika w dyskurs, czyni go stroną dialogu.

Użytkownik ma wprawdzie świadomość tego, że pytania, polecenia pochodzą od systemu, że są uprzednio zaprogramowane. Jednak w trakcie uczestnictwa w dyskursie digitalnym, często ową świadomość przysłania zawieszenie niewiary. Struktura pytań, poleceń oddaje sposób zapytywania charakterystyczny dla relacji międzypersonalnych. To sprzyja antropomorfizacji systemu — reagowaniu na system jak na żywą istotę (Reeves, Nass 2000: 23-26).

W hipertekście sprawą problematyczną staje się *inwersja*. Tradycyjnie nazywa ona naruszenie ustalonego (zgodnego z określonymi, przyjętymi normami) porządku elementów tekstu, zaburzenie hierarchii elementów (szyk przestawny, inwersja czasowa, inwersja aksjologiczna). Obecność linków unieważnia inwersję na poziomie dyskursu (nadal może być ona zachowana na poziomie jednostkowego tekstu). Skoro użytkownik może kształtować dyskurs dowolnie swobodnie wybierając linki, powracając do

poprzednich stron i skoro jest to zasadą komunikacji digitalnej oznacza to, że nie ma jednego porządku, który można by zakłócić. Każdy porządek jest równouprawniony, linkowanie ustanawia wiele potencjalnych dyskursów.

Trzeba tu zaznaczyć, że unieważnienie inwersji oznacza podważenie aktu przyjęcia jakiegoś porządku dyskursu za obowiązujący, wyznaczający normę a także, że kategoria inwersji nie odnosi się do percepcji. Oto bowiem zawsze postrzegamy elementy każdego przekazu w następstwie elementów — w sposób linearny (dotyczy to także przedstawień obrazowych, których elementy oko postrzega jeden po drugim, nie zaś jednocześnie). Podobnie z zasady linearny, wykluczający inwersję jest odbiór muzyki czy tekstu słownego. Zwraca na to uwagę Wojciech Jerzy Burszta, akcentując swoisty konserwatyzm książki i stałość praktyki czytania. Jak pisze uczony, książka „jest niezmienna, nie da się jej unowocześnić, podobnie jak nie da się zreformować samej praktyki czytania. Tym samym jest ona działalnością konserwatywną, idącą pod prąd głównego nurtu konsumeryzmu” (Burszta 2007: 139).

Unieważnienie inwersji w dyskursie digitalnym oznacza unieważnienie kategorii kompozycji właściwej — realizującej określone zasady. Warto przypomnieć, iż w teorii retoryki wyróżniano porządek dyskursu naturalny (łac. *ordo naturalis*) oraz sztuczny (łac. *ordo artificialis*). Ten ostatni realizowały utwory artystyczne, które modyfikowały porządek naturalny (przypisywany kompozycji retorycznej) przedstawiając, przekształcając czy opuszczając ściśle określone składniki kompozycji naturalnej. Wstęp, przedstawienie przedmiotu sprawy, argumentowanie, odparcie zarzutów, zakończenie nadal organizuje kompozycję wielu form wypowiedzi. W dyskursie digitalnym naturalnym porządkiem jest brak przyjętej kompozycji. Układ elementów dyskursu wyznaczany jest każdorazowo przez użytkownika, cel, jaki sobie stawia.

Definicje hipertekstu podkreślają przede wszystkim nielinearność lektury. Zgodnie z nimi, hipertekst zaburza linearny porządek tekstu, uprzywilejowując tryb asocjacyjny. Wydaje się, że skoro możliwość przejścia z jednego tekstu do drugiego została zaprojektowana, wpisana w strukturę hipertekstu, to przejście to za pośrednictwem łączy nie zaburza ustanowionego porządku, ale go realizuje. Użytkownik, klikając na link, nie włamuje się do innego tekstu, ale korzysta z zaprojektowanej możliwości przejścia do niego. Rozwiązaniem tej pozornej aporii jest dostrzeżenie rozbieżności między tekstem i dyskursem. W tradycyjnej komunikacji dyskurs niejako respektował porządek czytania wyznaczany przez tekst. I tak na przykład, w dziennikarskim dyskursie prasowym porządek odbioru wyznaczany był przez porządek tekstu. Inaczej jest w dyskursie digitalnym, który adaptuje tekst, podporządkowując go swojej specyfice. A specyfika ta mówi o możliwości przechodzenia z jednego tekstu do innego za pomocą linków. Zatem w dziennikarskim dyskursie internetowym, porządek czytania wyznaczany jest przez dyskurs digitalny, który umożliwia zarówno odbiór tekstu zgodnie z porządkiem wyznaczonym przez tekst, jak i zgodnie z porządkiem wyznaczonym przez dyskurs (możliwość przejścia za pomocą linku do innego tekstu). Możliwe staje się więc **rozejście porządku tekstu i dyskursu**, nierespektowanie przez dyskurs porządku wyznaczonego przez tekst. Rozejście się obu porządków uwydatnia z kolei różnicę między tekstem i dyskursem.

Wyznaczające specyfikę dyskursu digitalnego linkowanie nie tylko unieważnia inwersję, ale również przejmując funkcję figur i zabiegów tekstowych odpowiedzialnych za

uzupełnienie, rozszerzenie, wyjaśnienie, odniesienie, odesłanie. Mam tu na myśli przede wszystkim obecne w sferze dyskursu takie zabiegi jak dygresja czy aluzja, realizowane w sferze tekstu za pomocą wyrażen parentetycznych (nawiasowych), wtrąceń, subneksji (uzupełnienie myślą poboczną myśli głównej), czy przypisów i aneksów. Linkowanie może też przejmować funkcję suspensu, retardacji a nawet porównań retorycznych, jako że umożliwia swoiste rozsuniecie, czy zatrzymanie toku zdarzeń (przerwanie określonej linii tematycznej) w celu wprowadzenia dodatkowych treści pełniących funkcję uzupełniającą, wyjaśniającą lub perswazyjną. Wielofunkcyjność i swoista pojemność linkowania pod względem pełnionych funkcji w organizacji dyskursu wskazuje z jednej strony na jego ekonomizację, z drugiej jednak świadczy o symplifikacji i homogenizacji, niwelowaniu różnorodności i zróżnicowania form (np. różnicy między dygresją a aluzją), swoistym jego zubożeniu.

Efektom linkowania jest ukształtowanie się figury (formy tekstowej), którą nazywam **kumulacją**, a która wyraża się w przypisaniu jednemu znakowi, słowu, wyrażeniu — różnych funkcji. Zlinkowany fragment tekstu może być hybrydą dwóch różnych funkcji. Z jednej strony pełni funkcję semantyczną w ramach tekstu linearnego, który współtworzy (funkcja leksemu), z drugiej zaś pełni funkcję znaku dostępu do innego tekstu — swoistego transportera (czy medium), który aktywizowany na skutek kliknięcia udostępnia inną stronę. Kumulacja w tym przypadku dotyczy funkcji, jakie pełni jednostka tekstowa (**kumulacja funkcji**), ale możliwe są też kumulacje w sferze znaczeń (**semantyczne**) czy przedstawień (**semiotyczne**). W kulturze przedcyfrowej figurę kumulacji semantycznej odnaleźć można w poezji Barańczaka. Na niej oparty jest wiersz *Co jest grane*. Wersy utworu kumulują i wprawiają w ruch wzajemnych reinterpretacji dosłowne i metaforyczne znaczenia tytułowej frazy, inicjując charakterystyczną dla stylu więziennego grę aluzji, ironii i niedomówień.

Od wieloznaczności słów (jako zjawiska językowego udokumentowanego w słownikach) kumulacja różni się tym, że jest zamierzonym zabiegiem tekstowym, intencjonalnym użyciem wieloznaczności, zamierzoną grą znaczeniami. Nie jest zbiorem, ale wyborem znaczeń, które konfrontowane dają nową jakość stylistyczną i znaczeniową. W kumulacji istotna jest jednoczesność, czy współwystępowanie przyporządkowanych jednostce tekstowej znaczeń lub funkcji. Ta ostatnia cecha (ale także intencjonalność strategii tekstowej) różni kumulację od homonimii.

Kumulacja semantyczna jest — podobnie zresztą jak i inne figury retoryczne — obecna również w tekstach niewerbalnych. Przykładu dostarcza tu *Obraz znika* Salvadora Dalego, gdzie jedno przedstawienie ewokuje dwa różne obrazy — znaczenia (kumulacja semiotyczno-semantyczna).

Kumulacja **semiotyczna** widoczna w tworzeniu **polimorficznych** (wielopostaciowych) struktur tekstowych w komunikacji komputerowej. Najlepszemu przykładowi dostarczają znaki w paskach narzędzi — najechanie kursorem na poszczególne znaki odsłania wielość form przedstawienia odnoszących się do jednego działania (rodzaj **redundancji** semiotycznej) np. ikona nożyczek, słowo „wytnij”, peryfraza, ctl+X (w języku zjawisko dubletu, różnojęzycznych nazw tych samych przedmiotów). Warto tu podkreślić, że znaczenie słów/ikon zostaje podporządkowane funkcji generowania działań na tekście (funkcja działania jest nadrzędna wobec znaczenia, które jedynie pośredniczy

w działaniu). Relacja między przedstawieniem znakowym i znaczeniem jest zadaniem dla nowej semiotyki tropiącej powiązania między sposobem przedstawiania (znakami) a procesami skojarzeniowymi, które w przypadku organizacji przestrzeni tekstowej w komunikacji komputerowej pełni fundamentalną rolę.

Wymienione tu przykłady różnych odmian kumulacji ukazują konwergencję w jej drugim wymiarze — te same lub analogiczne procesy tekstowe mogą zachodzić w różnych środowiskach medialnych, w dziedzinach tradycyjnie oddzielanych od siebie. Kultura cyfrowa, globalizacja niewątpliwie sprzyjają konwergencji w świecie tekstu, nie są jednak jej nieodzownym warunkiem.

3. Nowa ontyczność (tkanka) tekstu i dyskursu

Nowego rozpoznania wymagają wyznaczniki ontyczności, czy statusu formalnego tekstu — tu zaś w szczególności **rola interfejsu** w określaniu, ale i kreowaniu gatunkowości. Tekst jest jednocześnie znakową i ponadznakową (bo złożoną) jednostką znaczącą o określonym statusie ontycznym. Zarówno znaczenie, jak i status tekstu konstytuują się (aktualizują) w sytuacji komunikacyjnej, w użyciu, a zatem w dyskursie, którego „(...) kwintesencją — jak pisze Hayden White — jest pośredniczenie” (White 2010: 177). Oznacza to, że dyskurs ma charakter interpretacyjny⁴, zaś wszelkie zmiany w sposobie jego istnienia mają wpływ na rozumienie i status ontyczny tekstu.

W przypadku przekazów cyfrowych bardzo istotny jest sposób przedstawienia; ma on charakter **treściowy** (tekstowy), gatunkowy. Elementy przedstawienia, narzędzia organizacji tekstu (np. interfejs) **wyznaczają formę wypowiedzi** — decydują o znaczeniach, gatunkowości, możliwościach dyskursywnych (możliwych sposobach obchodzenia się z tekstami). Organizacja strony (zanim jeszcze sięgniemy do treści) jest dla użytkownika nośnikiem informacji dotyczących tego, czy ma on do czynienia z portalem, serwisem, wyszukiwarką, pocztą, plikiem tekstowym. Ustanawia cechy rodzajowe dyskursu i gatunkowe tekstu. Tekst poddany zostaje restrukturyzacji. Linki pełnią funkcję **suspensów**, które mogą wprowadzać użytkownika w kolejne suspensy, rozbijając, unieważniając porządek normatywny (normą jest tu swoboda wyboru porządku przez użytkownika). Sprawiają, że właściwie nie można już mówić o dyskursie (czy tekście) głównym.

Strukturą stron internetowych, będących miejscem dostępu do wielu równoległych dyskursów rządzi zasada **hierarchizacji**. Dotyczy ona zarówno pozycji, na jakiej znajduje się dana strona (pozycjonowaniem strony rządzą zazwyczaj prawa komercji), jak i poszczególnych elementów na stronie. Wielkość, barwa ikony czy czcionki, miejsce, jakie zajmują na płaszczyźnie ekranu (szybka zauważalność lewego górnego rogu, środka ekranu), ruch elementu są graficznymi sposobami hierarchizowania treści a także sterowania uwagą odbiorcy.

Modyfikacji ulegają relacje tekst — **kontekst** a także ontyczność tych relacji. Zagadnienia tekstu i kontekstu oraz analogicznie planów przedstawienia, pierwszoplanowości i drugoplanowości wpisują się w zagadnienie **kompozycji** określającej układ elementów,

⁴ Według Haydena White’a, „(...) zarówno interpretacyjny jak i przedinterpretacyjny, w takim samym stopniu jest on zarówno o samej naturze interpretacji, jak i o jej przedmiocie, co stanowi dla niego doskonałą okazję do przekształceń” (White 2010: 177).

relacje, w jakie wchodzi ze sobą. W odniesieniu do kompozycji tradycyjnie mówi się o dominancie kompozycyjnej, która organizuje całość, hierarchii elementów układu. Hipertekst znosi stałość ról: tekst — kontekst, pierwszoplanowość — drugoplanowość, zastępując je relacyjnością, swobodną wymianą powodowaną zmieniającym się momentem odniesienia. Zlinkowane teksty, które w danym momencie są kontekstem, mogą w każdej chwili stać się tekstem głównym, wątek główny czy pierwszoplanowa postać w powieści hipertekstowej w każdej chwili, w procesie lektury mogą za sprawą wyboru dokonanego przez czytelnika ustąpić miejsca innemu wątkowi i innej postaci. Relacje tekst — kontekst wyznaczone są przez odbiorcę — przyjęty przez niego porządek czytania, przy czym wymiennosc tych relacji jest intencjonalnie zaprojektowana, wpisana w ontyczność hipertekstu.

Z linkowaniem związane są przesunięcia w sferze kategorii początku i końca. Umieszczone w dyskursie digitalnym teksty linearne zachowują tradycyjne, umowne właściwe danej kulturze oznakowanie początku i końca słów, zdań, większych partii tekstu. W kręgu naszej kultury są to: porządek czytania od lewej do prawej, który decyduje o początku i końcu wyrazów i zdań; stosowanie przerw między wyrazami, użycie kropek, wielkich liter, akapitów. Jednak linkowanie słów czy większych jednostek tekstu linearnego prowadzi do zakłócenia tego porządku. Linkowanie uruchamia tok *dygresyjny* — zlinkowane słowa stają się pretekstem (zachęcają) do odejścia od *aktualnego* porządku dyskursu. Mówiąc o odejściu od porządku dyskursu, celowo używam określenia *aktualny*, a nie np. *główny*. W dyskursie digitalnym, opartym na wyborze linków, przechodzeniu z jednej części strony do innej, czy jednej strony na inną, traci sens mówienie o *głównym* dyskursie.

Ponieważ na kolejnej, odsłoniętej przez link stronie, zamieszczone są kolejne linki, które „zapraszają” do odsłonięcia kolejnych informacji (przejścia na kolejne strony), łatwo dochodzi do zastąpienia dominującego w dotychczasowych dyskursach porządku linearnego, porządkiem asocjacyjnym, który staje się porządkiem dominującym, wyznaczącym specyfikę przekazu digitalnego. Tą ostatnią cechą różni się zresztą od sposobu, w jaki realizuje się w tekście linearnym, gdzie, jeśli się pojawia, wyznaczany jest przez porządek linearny, określający jego ramy.

Link jako stały element dyskursu zmienia cechy ram przekazu. Początek i koniec nie są wyznaczone raz na zawsze przez instancje nadawcze, ale każdorazowo przez użytkownika.

W komunikacji digitalnej (dokumencie html) znakomita większość elementów definiujących zawartość, kompozycję, wygląd strony (nagłówek, tekst właściwy, obraz) ma znak początku i końca. Oznacznik otwarcia i zamknięcia, ściśle oznakowany na poziomie programowania, a więc `<u>` `</u>` (początek i koniec podkreślenia), `` `` (początek i koniec pozycji na liście punktowanej); `` `` (początek i koniec listy punktowanej) (choć w języku html 4.01 istnieją znaczniki, które nie mają znacznika zamykającego, np. znak końca akapitu `
`)⁵.

Oznakowaniu temu na poziomie użytkownika odpowiada zapis, do jakiego użytkownik przywykł kulturowo. Zapis na poziomie programowania jest warunkiem uzyskania

⁵ W języku XHTML 1.0 wszystkie znaczniki są zamykane, a więc znak końca akapitu zapisywany jest jako `</br>`

określonej formy tekstu w warstwie użytkownika. Oczywistość i przezroczystość znaku początku i końca tekstu, usankcjonowane kulturową powtarzalnością (np. znaki początku i końca zdania; lokowania początku tekstu w lewym, górnym rogu strony) w komunikacji digitalnej — na poziomie programowania zostają zatarte. Brak oznakowania np. domknięcia znacznika, sprawi, że tekst się rozpadnie (pomimo zachowania wielkiej litery i kropki).

Znak początku i końca na poziomie programowania jest składnikiem wielu znaczników — dyspozycji. Nie jest, jak np. kropka na końcu zdania znakiem końca fragmentu czy całości wypowiedzi, ale gwarantem określonej, graficznej postaci nawet znacznej partii tekstu słownego czy grafiki.

Hipertekst intencjonalnie jest tekstem otwartym, pozbawionym ram. Oczywiście można i należy mówić o ramach poszczególnych jednostek tekstowych (np. A rtykułu prasowego w internecie). Jednak umieszczenie w obrębie jednostki tekstowej linku **osłabia ramy tekstu**, stwarza możliwość odbiorczego kreowania tekstu poza tradycyjnymi ramami, wyznaczania nowych ram, a w konsekwencji ich multiplikacji. Ustalanie ram tekstu, sposobu budowania znaczeń jest ustalaniem jego sensu; użytkowanie jest dominującym czynnikiem wyznaczającym znaczenie. Pojawia się pytanie, co dzieje się z tekstem i co jest tu tekstem. Czy jest nim pierwotny tekst wyznaczony przez autora, czy też jest nim to, co wygenerowane przez odbiorcę w procesie zlinkowanego użytkowania tekstu? Czy mówienie o autorskiej intencji odbioru ma sens wobec ontycznie linkowej struktury hipertekstu? I wreszcie, **jaka jest relacja między tekstem a dyskursem i jaką formą aktywności (tekstową czy dyskursywną) są działania użytkownika?** Jeśli za dyskurs uznamy tekst w sytuacji komunikacyjnej to działania te byłyby uczestnictwem w dyskursie. Uznanie dokonywanych przez użytkownika działań na tekście za przejaw działań dyskursywnych uprzednio zaprojektowanych jako możliwych niewątpliwie chroni tożsamość, integralność tekstu.

Hipertekst zaświadcza, że tekst poza odbiorem jest potencjalnością, zestawem danych, których sens konstytuuje się w procesie lekturowego użycia. Jako taki jest wytworem uczestnictwa w dyskursie. W hipertekst wpisana jest zaprojektowana swoboda (różnowariantywność) wyboru elementów treści. Wybór oznacza, że w obrębie np. powieści hipertekstowej w zależności od sposobu czytania te same jednostki treści mogą pełnić najrozmaitsze funkcje — raz narracyjną (jednostki zdarzeniowej), kiedy indziej jednostki określającej tło zdarzeń, podczas gdy w tradycyjnym tekście istnieje jeden intencjonalny układ jednostek i jeden porządek ich odbioru. Podczas gdy w tradycyjnym tekście „użytkowanie” **obecne jest dopiero na poziomie interpretacji**, w hipertekście funkcjonuje na obu poziomach: podstawowym — odbioru percepcyjnego i pogłębionym — interpretacyjnym.

Możliwość swobodnego przechodzenia z jednego tekstu i planu do drugiego, wiązanie jednostek semantycznych o różnym rozbudowaniu i organizacji semiotycznej linkami prowadzi do **konwergencji tekstów w sferze funkcji**. Upodobnienie przebiega tu w kierunku wielofunkcyjności znaków i wyrażeń (elementów tekstowych). Dotychczasowe funkcje tekstu: informacyjna (poznawcza), ekspresywna, impresywna (szerzej perswazyjna), poetycka (estetyczna), komunikacyjna, fatyczna, stanowiąca, magiczna, metatekstowa wzbogacone zostają o **funkcję działania i mediacji**. Hiperłącza angażują

ikony, ale też angażują słowa. Zlinkowane słowa zyskują odmienny ontycznie status. Zachowując dotychczasową funkcję znaczeniową (poznawczą, ekspresywną, inną) zyskują funkcję **mediatorów**, transporterów do innego tekstu. Zwykle zlinkowane słowo (czy wyrażenie) łączy ze zlinkowanym tekstem relacja synekdochy lub/i metonimii.

Ważne wydają się tu dwa zagadnienia: na czym polega specyfika funkcji działania w konfrontacji z innymi dotychczasowymi funkcjami oraz co dzieje się z tekstem wyjściowym (jakie zmiany następują w strukturze tekstu).

Funkcja działania łączy aspekty zastanych funkcji słowa a jednocześnie nie dublując ich, tworzy nową jakość. Elementem wspólnym z funkcją ekspresywną jest wskazanie na nadawcę — jego preferencje, wyobrażenia, upodobania w fakcie takiego a nie innego wyboru elementów zlinkowanych. Oddziaływanie na użytkownika (zachęta do kliknięcia, informacja o możliwości dowiedzenia się czegoś więcej o danej jednostce semantycznej) stanowi element wspólny z funkcją perswazyjną i informacyjną. Podczas jednak, gdy funkcje te tradycyjnie realizowane są za pośrednictwem semantyki słowa ta realizowane są również za pośrednictwem jego organizacji graficznej. Element funkcji poznawczej jest zawsze ten sam — informacja, że możemy dowiedzieć się więcej, klikając na dane słowo. Analogicznie ten sam jest też element perswazyjny — zachęta do naciśnięcia — a zatem funkcje te realizowane są szczątkowo, reprezentowane ubogo, efemerycznie. Ponadto podczas gdy funkcje poznawcza i perswazyjna odnoszą się do kontekstu, wykraczają poza sam tekst, funkcja działań odnosi się do samego tekstu. To ostatnie stanowi element wspólny z funkcją metatekstową, wpisuje się w we wskazane wyżej tendencje kreowania dyskursu kultury z zastanych elementów kultury w procesie recyklingu, metakoneksjonizmu, subwersji a w efekcie konwergencji.

Konwergencja i jej następstwa w przestrzeni komunikacji cyfrowej stawiają przed poetyką i szerzej teorią literatury konkretne zadania badawcze. Dla teorii literatury zagadnieniem do rozstrzygnięcia mogą być nowe funkcje tekstu w procesie komunikacji, ale także relacje, w jakich pozostają hipertekst i linkowanie wobec aluzji, dygresji, parentezy, suspensji, retardacji. Linki można bowiem opisywać w kategoriach rozszerzeń, dopowiedzeń względem tekstu głównego, zaś odejście od tekstu w stronę linku w kategoriach zawieszenia, opóźnienia głównego wyводу. Nie mniej istotne jest to, co dzieje się w sferze semiotycznej tkanki tekstu, figur czy relacji osobowych (i nieosobowych) w cyfrowej komunikacji (reinterpretacja ról nadawczo-odbiorczych). Istotnym zagadnieniem jest też godzenie sprzeczności we współczesnym tekście medialnym. Oto bowiem z jednej strony mówi się o redundancji — nadmiarze tekstów w stosunku do danych (informacji) — zwielokrotnieniu tekstów przekazujących te same informacje, recyklingu, przetwarzaniu produkującym nadmiar tekstów w stosunku do zawartych w nich informacji; z drugiej zaś strony o kurczeniu się języka — chociażby w kontekście wzrostu roli obrazu w kreowaniu znaczeń i oddziaływaniu na odbiorcę, w kontekście skrótów w rodzaju OMG ('Oh My God'), IMO ('in my opinion'), zw ('zaraz wracam'), czy w kontekście posługiwania się zastępującymi werbalizację emocji emotikonami.

*

Jedno jest pewne: wskazane zagadnienia, ale i procesy dokonujące się we współczesnej kulturze (zwłaszcza konwergencja) stwarzają pokusę dla literaturoznawcy (a

w szczególności teoretyka literatury) do poszerzania myślenia, do wyjścia poza tekst literacki w stronę szeroko pojętej różnomedialnej i różnodyskursywnej tekstualności, a także do konfrontowania myślenia literaturoznawczego z medioznawczym, psychologicznym i socjologicznym. A może nie jest to jedynie pokusa, ale wręcz konieczność metodologiczna, bez której myśleniu o literaturze grozi stagnacja.

Bibliografia:

- Bal M. (2002), *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, London.
- Barthes R. (2000), *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Burszta W. J. (2007), *Książka i czytanie w popkulturowym reżimie symultaniczności*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, pod red. W. Godzica, M. Żakowskiego, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Dziamski G. (2001), *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 2-3.
- Eco U. (1996), *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Eriksen T. H. (2003), *Tyrania chwili*, przeł. G. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Foucault M. (2002), *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk.
- Geertz C. (1997), *O gatunkach zmaconych*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Heidegger M. (2007), *Pytanie o technikę*, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Horkheimer M., Adorno T. W. (1994), *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, oprac. M. J. Siemek, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Jakobson R. (1989), *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1., wybór i red. M. R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jakobson R. (1971), *An Example of Migratory Terms and Institutional Models*, [w:] tegoż *Selected Writings: Word and Language*, vol. 2, Mouton & Co. Printers, Netherlands.
- Kłoskowska A. (1983), *Kultura masowa: Krytyka i obrona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

-
- Krzysztofek K. (2010), *Paratekst jako postfabrykat kultury*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, pod red. A. Gwóździa, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Łotman J. (2008), *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Macdonald D. (1959), *Kultura masowa*, przeł. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Paryż.
- Markowski M P. (2001), *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Reeves B., Nass C. (2000), *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ronduda Ł. (2006), *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Szczęsna E. (2007), *Poetyka mediów*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- White H. (2010), *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Ziomek J. (2000), *Retoryka opisowa*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.

MACIEJ MARYL
IBL PAN*

Konwergencja i komunikacja: gatunki wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy

Convergence and Communication: Genre Analysis of Writers' Websites

Abstract

This article categorizes new forms of expressions on writers' websites as means of maintaining communication with readers. The first part is dedicated to inter— and trans-medial analysis of various multimedia materials published on such websites (e.g. biographical notes, photographs, trailers). In the second part the website is analyzed as a hybrid text in which various types of expression are submitted to the main communicative purpose. On both levels of analysis the material is categorized in terms of the communicative function, for, as the author claims, the genre analysis of electronic discourse requires an approach which takes into consideration not only authorial intent and textual features but also the context of online utterance and the role of other partners of communication.

*Pracownia Poetyki Historycznej
Instytut Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72
00-300 Warszawa
maciej.maryl@ibl.waw.pl

Już sam tytuł tej strony internetowej daje przedsmak różnorodności, na jaką tu natrafimy: „Beata Pawlikowska: pisarz, podróżnik, łowca” (A32)¹. Pisarka występuje tu w wielu rolach społecznych, jest autorką książek podróżniczych, podręcznika do nauki języków obcych (w podróży), prowadzi audycje radiowe i telewizyjne, co znajduje odzwierciedlenie w autoprezentacji internetowej. Znajdziemy tu także przeróżne materiały: reportaże, zapiski, plany podróży, przepisy kulinarne, informacje o książkach i występach medialnych, galerię fotografii, aforyzmy, wywiady. Dodatkowo mamy tu do czynienia z różnorodnymi formami komunikacji — w osobnej przestrzeni odbiorców („Wasze poletko”) znajdziemy listy czytelników z odpowiedziami autorki, własne teksty czytelników, anonse „towarzysz podróży poszukiwany”. Na jednej stronie mieszają się zatem różne materiały — literackie, użytkowe, promocyjne, konwersacyjne, domagając się języka opisu, który będzie w stanie je pomieścić i oddać tę złożoność.

Prace zebrane w tomie *Polska genologia literacka* (2007) dobrze oddają pewne zamieszanie w genologii, która poszukuje nowych kategorii dla materiałów powstających w kulturze typu multimedialnego (por. Hopfinger 2003: 11-33). Stanisław Balbus pisze o „zagładzie gatunków”, pojmowanej właśnie jako kryzys teorii, której taksonomie okazują się niewystarczające dla nowych form wypowiedzi (Balbus 2007). Szczególnie problematyczna wydaje się natura tekstów, wykorzystujących różne systemy medialne i semiotyczne, co znajduje wyraz w tej uwadze Seweryny Wysłouch, iż sfera multimedialna, przełamując monopol kultury werbalnej sprawia, iż „niemożliwa do utrzymania wydaje się językoznawcza definicja tekstu” (Wysłouch 2007: 300).

Nie chodzi tu jednak wyłącznie o problem tekstu, lecz także o przemianę sceny komunikacyjnej i konieczność uwzględnienia nowych zagadnień. W tym kierunku zmierzają rozważania Edwarda Balcerzana, dotyczące „genologii multimedialnej” czy uwagi Włodzimierza Boleckiego, postulującego „inną genologię”, której wyznacznikami stają się czynniki wcześniej przez genologię nie uwzględniane, jak choćby media, sytuacje komunikacyjne czy ponadgatunkowe typy dyskursów należących do różnych systemów semiotycznych (Bolecki 2007: 217).

Niniejszy tekst nie jest pomyślany jako odpowiedź na te wszystkie pytania czy próba budowy nowego systemu genologicznego. Zamiast tego zamierzam zaproponować sposób analizowania piśmiennictwa multimedialnego w oparciu o kontekst komunikacyjny. Pragnę pokazać, w jaki sposób nowe media cyfrowe wykorzystywane są na stronach

¹ Opis kodów przypisanych poszczególnym witrynom (np. A9), oraz adresy przytaczanych podstron badanych witryn (np. A9-1), znajdują się w bibliografii.

pisarzy, jak zmieniają się stare gatunki w spotkaniu z nowymi, elektronicznymi formami wypowiedzi. Kluczem do opisanie tych materiałów będzie zatem odniesienie ich nie tyle do sytemu tradycji literackiej, ile do kontekstu komunikacji elektronicznej, co zakłada uwzględnienie (i równouprawnienie) przeróżnych mediów wykorzystywanych w środowisku sieciowym.

Badane tu teksty zaliczamy zwykle do kategorii „użytkowych” albo „okołoliterackich”. Abstrahując od tych rozróżnień, próbując sklasyfikować je pod kątem formy i funkcji, jakie pełnią na stronie internetowej i — szerzej — jako element życia literackiego w sieci. Podstawowe problemy z tekstami elektronicznymi dotyczą (1) ich dwoistej, technologiczno-semiotycznej natury, (2) kontekstu wypowiedzi, związanego z użytkowym statusem tekstu, a także ze wspólnotą, w ramach której powstaje, oraz (3) wyodrębnienia samego przedmiotu analizy.

W przypadku stron internetowych dużo wyraźniej rysuje się dwoista natura tekstu, który — by odwołać się do terminologii Żółkiewskiego — można rozpatrywać zarówno w aspekcie semiotycznym (znaczenie), jak i rzeczowym (kwestie technologiczne, medialne...). A zatem na niższym poziomie analizy (czyli w badaniu poszczególnych tekstów na stronie internetowej), dwoistość ta dotyczy gatunków wypowiedzi (aspekt semiotyczny), oraz mediów, które ją przekazują (aspekt rzeczowy). Na poziomie wyższym (strona internetowa jako tekst), mamy do czynienia z całościową koncepcją komunikacyjną strony (aspekt semiotyczny) i formatem strony, stanowiącym o jej uwarunkowaniach technicznych (aspekt rzeczowy).

Po drugie, należy wziąć pod uwagę status komunikacyjny samych wypowiedzi, oraz publiczność dla której powstają. Różne formy gatunkowe mogą pełnić na stronie internetowej odmienne funkcje niż w mediach drukowanych. A zatem kluczem do opisanie tych form wypowiedzi będzie odniesienie ich nie tyle do sytemu tradycji literackiej, ile do kontekstu komunikacji elektronicznej.

Po trzecie, jeśli przyjrzyć się raz jeszcze stronie internetowej Beaty Pawlikowskiej, wyraźnie zarysuje się problem tekstu. Jako teksty możemy potraktować poszczególne wypowiedzi, np. relacje z podróży, listy od czytelników, wywiady... Tracimy jednak wtedy z oczu nadrzędną intencję komunikacyjną strony internetowej jako tekstu hybrydycznego, wiążącego poszczególne formy. Jeżeli bowiem rozpatrujemy stronę pisarza jako tekst w szerokim sensie, to stanowi ona formę scalającą teksty niższego rzędu.

Wspomniane teksty można analizować w dwojaki sposób — narzędziami poetyki intermedialnej, zajmującej się różnymi konfiguracjami medialnymi w poszczególnych tekstach czy typach tekstów, lub w perspektywie poetyki transmedialnej — analizującej podobieństwa tekstów kultury powstające w odmiennych systemach medialnych. Pierwsze podejście uwypukla różnice między typami tekstów, drugie — raczej je zacierza (zob. Maryl 2009b).

Odmienność tych dwóch strategii badawczych jest dość subtelna i dostrzegamy ją już na poziomie wyodrębniania podstawowego przedmiotu analizy, tj. tekstu, który zamierzamy badać. Na stronie internetowej Beaty Pawlikowskiej za teksty możemy uznać poszczególne wypowiedzi, np. relacje z podróży, listy od czytelników, wywiady, fotografie, filmy, analizując poszczególne kategorie niejako w opozycji do siebie, tzn. skupiając się na tym, jaką rolę odgrywają poszczególne systemy semiotyczne (literackie, wizualne,

audiowizualne), w ramach większego tekstu, jakim jest strona internetowa. Byłoby to podejście intersemiotyczne. Tracimy jednak wtedy z oczu nadrzędną intencję komunikacyjną strony internetowej, wiążącą różne formy wypowiedzi. Jeżeli bowiem rozpatrujemy stronę pisarza jako tekst w szerokim sensie, to stanowi ona formę scalającą teksty niższego rzędu, a zatem wypowiedzi korzystające z różnych systemów semiotycznych czy medialnych pełnią podobną funkcję. Ten typ analizy nazywam transmedialnym. Patrząc na relacje intermedialne przyglądamy się statusowi pojedynczych tekstów, patrząc zaś szerzej — udziałowi różnych mediów w dyskursie.

W niniejszej pracy zamierzam pokazać, jak te dwa podejścia można zastosować do materiałów na stronach pisarzy i jakiego rodzaju wnioski płyną z tego dla badań nad piśmiennictwem multimedialnym. W części pierwszej skupiam się na poszczególnych tekstach na witrynach internetowych pisarzy, w części drugiej analizuję zaś same strony jako teksty hybrydyczne. Wnioski prezentuję na podstawie analizy 85 stron internetowych polskich pisarzy².

1. Teksty na stronach pisarzy

1.1 Format czyli aspekt rzeczowy tekstów w perspektywie intermedialnej

Przegląd poszczególnych mediów na stronach pisarzy należy rozpocząć od zdefiniowania samego terminu. Medium traktuję tu jako technologiczny przekaznik treści semiotycznych, przyjmując kategoryzację Grzegorza Godlewskiego, który rozróżnia „media podstawowe” (słowo, obraz widowisko), oraz szczegółowe, przez które realizują się te pierwsze (Godlewski 2008: 277-278). Słowo na przykład stanowi w myśl tej koncepcji przekaznik dla wtórnego systemu modelującego (systemu semiotycznego), jakim jest system literatury (lub szerzej — sztuki), zaś jego mediami szczegółowymi są „przekaz ustny, pismo, druk, elektroniczne środki audiowizualne, cyfrowe multimedia komputera i »sieci«” (Godlewski: 279). Zobaczmy, w jaki sposób różne media szczegółowe stają się nośnikami słowa w tekstach elektronicznych.

Na początku będzie o słowie. Słowo elektroniczne naznaczone jest kontekstem użycia — wpływa nań zarówno przewidywana rola odbiorcy, jak i dobór możliwych środków komunikacji. Davis i Brewer definiują dyskurs elektroniczny jako

dwukierunkowe teksty, które powstają, gdy jedna osoba wystukuje na klawiaturze wypowiedź językową, ukazującą się na ekranie odbiorcy, który odpowiada za pośrednictwem klawiatury. Odbiorca może być zarówno jednostką, jak i dowolnej wielkości grupą odbiorców (1997: 1).

Dyskurs elektroniczny tym się różni od tekstów „drukowanych” (czyli obecnych w medium druku lub jako cyfrowe reprinty, por. Maryl 2009a), że jest głębiej osadzony w kontekście i nastawiony na bezpośrednią reakcję odbiorcy. Te własności słowa elektronicznego najwyraźniej przejawiają się w blogach, choć można też wskazać inne przykłady. Czym innym jest choćby reprint wiersza na stronie Miłosa Biedrzyckiego (A4), a czym innym wiersz opublikowany przez Ernesta Brylla (A6). Biedrzycki umieszcza

² W bibliografii podano wyłącznie odnośniki do stron cytowanych w niniejszym artykule

swoją twórczość w osobnych zakładkach, odpowiadających tomikom — odbiorca może zatem nawigować po stronie jak po wirtualnej bibliotece: sięgnąć po tomik, znaleźć wiersz... Bryll natomiast publikuje (lub „przedrukowuje”) wiersze okolicznościowe, często związane ze świętami religijnymi, jak na przykład nowy wiersz *Nad jeziorem*, zamieszczony na stronie z okazji Wielkiej Nocy. Wiersz zostaje tu skontekstualizowany podwójnie: chronologicznie (ukazuje się w Wielki Piątek) i sytuacyjnie (pojawia się na stronie pisarza, jako wiersz do odbiorców, którzy zostawiają pod nim swoje komentarze).

Oprócz słowa „drukowanego” i elektronicznego, na stronach pisarzy znajdziemy także słowo przekazywane w formie audialnej i wizualnej. Niektórzy autorzy zamieszczają na stronach fragmenty twórczości w formie audiobooków, rzadziej — krótkich ekranizacji. Należy przy tym podkreślić, że nie mamy tu do czynienia z wypowiedziami czysto oralnymi (np. w rozumieniu Onga), tylko z adaptacjami dzieł. Tekst jest bowiem skończony, wydany, niezależny od sytuacji komunikacyjnej. Podobnie w przypadku ekranizacji poematu Antoniego Hukałowicza *Choroszczańskie błonia I*, przygotowanego przez miejscowych uczniów. Na ekranie oglądamy miejsca w Choroszczy, o których opowiada poemat, czytany z offu przez trochę afektowanego młodzieńca (A6-2). Podstawowe medium słowa realizuje się tu poprzez sferę audiowizualną, która jest mu jednak podporządkowana.

Trochę inny status mają krótkie filmiki promocyjne nazywane zwiastunami lub trailerami literackimi. Jest to zjawisko dość świeże, obecne w polskim internecie od połowy ubiegłej dekady (por. Niemczyńska 2008). Przymiotnik „literacki” nie oznacza w tym przypadku gatunku wypowiedzi, ile obszar do którego się ona odnosi — trailer literacki, tak jak analogiczny zwiastun filmowy, jest bowiem zapowiedzią i reklamą książki.

Trailery czerpią z bogatego zasobu audiowizualnych gatunków wypowiedzi. Książkę Jarosława Klejnockiego *Południk 21* promuje film, który z powodzeniem mógłby stanowić zwiastun filmu w estetyce noir: czarno-biały obraz, stylizowane ujęcia miasta, ciało w lesie, pisarz przesłuchiwany w kazamatach³. Twórcy trailerów sięgają także po stylistykę filmów eksperymentalnych (liryczne ujęcia tomiku wierszy Roberta Króla i samotnej postaci poety w tłumie na krakowskim rynku) lub kina grozy (Żulczyk, Orbitowski). W przypadku trailerów *Wronca* Jacka Dukaja mamy do czynienia ze stylizacją na film animowany (*Wroniec 1*) i dokumentalny (*Wroniec 2*), czyniący z premiery książki istotne wydarzenie społeczno-kulturowe. Trailer może też być po prostu rozbudowanym wizualnie wywiadem z pisarzem (Żulczyk, Fox). Wśród innych inspiracji audiowizualnych można wymienić stylistykę amatorskich filmików internetowych (Witkowski) i teledysk (Michalak).

W jednej z pierwszych prób ujęcia zjawiska trailerów literackich na gruncie polskim Urszula Pawlicka wylicza multimedialne składniki tego gatunku: słowo (napisy na ekranie, głos z offu, czasem wypowiedzi pisarza lub aktorów), obrazy (nieruchome, slajdy, film), muzyka (Pawlicka 2008). Choć, rozważając to zjawisko w relacji do literatury, autorka wskazuje nawet potencjalne zagrożenia dla twórczości i odbioru tekstów literackich, płynące z trywializacji tekstu zobrazowanego w trailerze, to wydaje się jednak,

³ Odnośniki do omawianych trailerów znajdują się w bibliografii.

że należy te formę twórczości traktować po prostu jako audiowizualną wersję gatunków tradycyjnych: notki o książce, fragmentu utworu, wywiadu z pisarzem, sloganu reklamowego czy okładki, a zatem materiałów okołoliterackich. Trailer składa się ze słowa (komunikat o twórczości) i obrazu, który przekazuje dane treści w podobny sposób jak elementy graficzne książek drukowanych: zwiastuny książek komunikują gatunek i nastrój twórczości w formie wizualnej. Trailery książek grozy, Jakuba Żulczyka czy Łukasza Orbitowskiego, utrzymane są w mrocznej stylistyce: ciemne ujęcia, napięcie wyrażone muzyką, mechanicznymi efektami dźwiękowymi czy ostrym montażem (na przykład, u Orbitowskiego znajdziemy szybkie przebitki na negatyw ujęcia). W przypadku prozy obyczajowej — choćby w trailerach Marty Fox czy teledysku Katarzyny Michalak — kolory są z kolei bardzo ciepłe, a muzyka pogodna.

Zbliżoną funkcję pełnią takie materiały wizualne jak zdjęcia pisarzy, które z jednej strony „urealnijają” osobę nadawcy (można zobaczyć jak pisarz wygląda), lecz także służą do przekazywania różnych treści, jak notka biograficzna. Związki między konwencją podobizny a typem twórczości znajdziemy u wielu autorów tekstów o wyrazistej stylizacji gatunkowej, takich jak kryminały, thrillery czy powieści obyczajowe. Na przykład, strona powitalna witryny Krzysztofa Kotowskiego (A19), autora powieści sensacyjnych i kryminałów, jest czarna a w samym jej centrum siedzi w ciemnościach lekko pochyłony pisarz z płonącą książką w dłoni, zaraz obok zakrwawionej ramki, w której widnieje jego nazwisko... Przeważnie nie są to jednak odwołania aż tak dosłowne i polegają po prostu na nawiązaniu do stylistyki wizualnej (np. czarno-białe zdjęcia Klejnockiego A18 i Krajewskiego A21) lub wykorzystaniu znaczących rekwizytów jak prochowiec (Krajewski A22), ciemne okulary (Niemirski A30), czy — w przypadku autorów powieści grozy — płonące świece (Darda A9) lub skórzana kurtka i bluza z kapturem (Orbitowski A31). Pisarze dla dzieci prezentują się w bardzo ciepłych barwach — Paweł Beręsewicz przedstawiony jest z książką i na rowerze (A2), a Michał Daniel Mordarski uśmiecha się dobrotliwie zza góry książek (A29). Pastele i uśmiech dominują też na podobiznach autorów powieści obyczajowych — Marleny de Blasi (A10) czy Katarzyny Michalak (A28).

W podobny sposób na stronach pisarzy wykorzystywane są inne materiały wizualne: tło, obrazki, fotografie, okładki książek... Wszystkie te elementy odsyłają do twórczości lub biografii autorów. Odmiennie potraktować można za to prezentacje pozaliterackich form twórczości — fotografii artystycznych lub obrazów malowanych przez pisarzy, które pełnią podobną funkcję jak fragmenty tekstów literackich, składając się na całościowe portfolio twórcy (np. Roma Ligocka — malarstwo, Tomasz Sobieraj — fotografia).

Na stronach internetowych pisarzy mamy zatem do czynienia z nową, multimedialną formą wypowiedzi, w której gatunki monomedialne (tj. właściwe danemu medium — jak np. film kryminalny) są dowolnie łączone w polimedialną wypowiedź i podporządkowane jakiejś zasadzie komunikacyjnej. W przypadku informacji o twórczości pisarza mamy zatem materiał pisany, wizualny (okładki) i audiowizualny (trailery), który należy rozpatrywać jako jedną wypowiedź wyrażoną w różnych systemach medialnych.

Henry Jenkins określa to zjawisko mianem konwergencji, czyli przepływu treści między różnymi platformami medialnymi (por. Jenkins 2007: 9). Konwergencja jest pojęciem bardzo szerokim, dotyczącym w dużej mierze przemysłu medialnego i odbioru treści kulturowych na różnorodnych nośnikach. W tym wypadku chodzi o wypowiedź,

której elementy (wyrażone za pomocą różnych mediów) wzajemnie się uzupełniają. W przypadku życia literackiego w sieci, skrajny przykład konwergencji mogą stanowić materiały do książki Jacka Dukaja *Wroniec*. Na stronie pisarza znajdziemy zatem omawiane już wcześniej trailery, ilustracje, tapety i wygaszacze ekranu, fragmenty książki czytane przez Jana Peszka, piosenki z książki w wykonaniu Kazika a nawet grę edukacyjną na motywach Wronca. Materiały okołoliterackie zostają dostosowane do nowej rzeczywistości medialnej i upodobań odbiorcy, który może skorzystać z różnorodnych form przekazu, czy raczej: z różnych dróg dostępu do świata tekstu.

W podobny sposób możemy rozpatrywać odnośniki do materiałów multimedialnych wykorzystywane w dyskursie elektronicznym, jak choćby wklejanie filmików z bezpłatnych serwisów (YouTube, Vimeo) we wpisach blogowych. Na przykład w jednym z postów Grzegorz Kwiatkowski zachęca do wysłuchania pieśni Schuberta (link pod tekstem), żeby oddać nastrój swoich wierszy w sposób pozajęzykowy (A25-1). Materiał audiowizualny funkcjonuje na zasadach cytatu, który dopełnia i rozwija wypowiedź.

W kulturze multimedialnej różne formy ekspresji współtworzą jeden przekaz, stając się nośnikiem danej wypowiedzi. Choć prezentowane tutaj uwagi dotyczą gatunków użytkowych, dość dobrze widać, że takie „pisanie” elektroniczne czy multimedialnie, „pisanie” przy pomocy różnych mediów, jest na porządku dziennym w środowisku internetowym i może właśnie w tym kierunku — a nie w stronę zawyżonych konstrukcji hipertekstowych — będzie zmierzać twórczość literacka, która wszak już teraz próbuje w najwyższym stopniu wykorzystać ograniczoną wielokodowość, jaką umożliwia druk (por. Grochowski 2006).

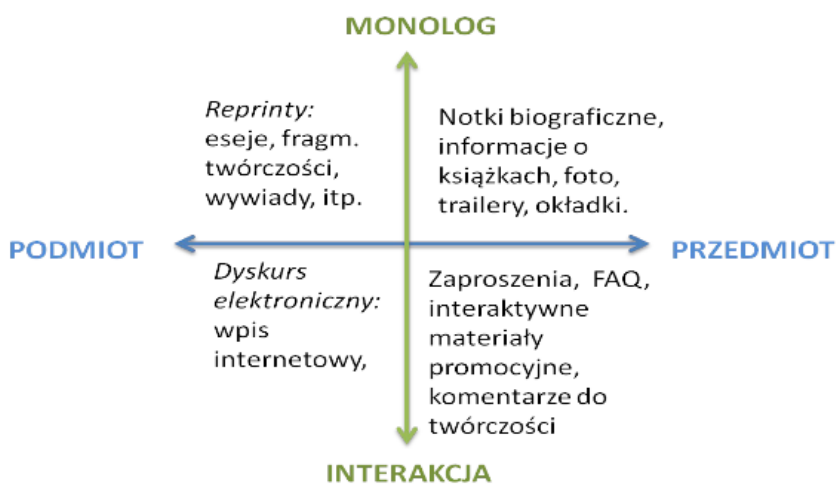
1.2 Gatunki tekstów w perspektywie transmedialnej

Przyjrzyjmy się teraz tym wypowiedziom w kategoriach transmedialnych, tzn. niezależnie od medium, jako różnym gatunkom. Wspominałem już wcześniej, że istotnym aspektem dyskursu elektronicznego jest jego uwikłanie kontekstowe. Dlatego też wypowiedź multimedialna to coś więcej niż suma mediów, które się na nią składają — to także kontekst otoczenia sieciowego, w którym powstaje.

Choć kontekstualne uwikłanie dyskursu nie jest zagadnieniem nowym, to aby lepiej zrozumieć działania aktorów społecznych — a w tym przypadku: pisarzy biorących udział w internetowym życiu literackim — należy ten kontekst uwypuklić. Carolyn N. Miller w programowym artykule *Genre as Social Action*, postuluje analizowanie gatunków w działaniu i wzięcie pod uwagę kontekstu sytuacyjnego oraz motywacji aktorów społecznych, ponieważ tylko w taki sposób można zrozumieć jego funkcje (Miller 1994). Podejście to pozwala zrozumieć społeczne uwikłanie badanych wypowiedzi, a także sposób, w jaki funkcjonują one w ramach przeróżnych wspólnot internetowych.

Proponowana perspektywa jest niezbędna do uporządkowania wielości różnorodnych form, ponieważ nie da się ich sklasyfikować w oderwaniu od sytuacji komunikacyjnej, na przykład stosując dość pojemne ramy „nowej genologii” Edwarda Balcerzana (2007). Balcerzan przyjmuje, że wyznacznikami głównych gatunków nowożytnych są różnorodne intencje: reporterska, eseistyczna, felietonowa (por. Balcerzan: 266-268), które wyrażają stosunek twórcy do rzeczywistości i języka, bez odniesienia do sytuacji komunikacyjnej.

Wyróżnione przez Balcerzana intencje mogą wszakże służyć różnym celom komunikacyjnym, które zmieniają ich status. Na przykład, utwory „przedrukowywane” na stronie internetowej zostają przeniesione z innej sytuacji komunikacyjnej i mają inny status od tekstów powstających w kontekście sieciowym.



Tab. 1. Schemat klasyfikacji materiałów na stronach pisarzy

Podchodząc do tych tekstów z perspektywy komunikacyjnej skupiam się zatem po pierwsze na formie komunikacji, odróżniając formy „monologiczne”, tj. wypowiedzi o niesprecyzowanym odbiorcy, oraz formy „dialogiczne”, czy interakcyjne — skierowane do czytelników strony. Analiza materiałów pozwala wyróżnić także drugi biegun — tematyczny. Mamy tu zatem teksty komunikujące pozycję społeczną (pisarz i jego twórczość jako przedmiot wypowiedzi) oraz teksty komunikujące podmiotowość twórcy (pisarz jako podmiot wypowiedzi) (por. Tabela 1). Taki podział pozwala lepiej zrozumieć i pogrupować materiał dostępny na stronie. Ten sam tekst może bowiem pełnić różne funkcje komunikacyjne w zależności od kontekstu.

1.3 Podmiot/monolog

W pierwszej grupie, wypowiedzi podmiotowych, niezwiązanych bezpośrednio z kontekstem sytuacyjnym, znajdziemy przede wszystkim reprinty, czyli omawiane wcześniej fragmenty twórczości, eseje czy wywiady publikowane wcześniej drukiem lub w innych miejscach sieci.

Teksty nieliterackie zazwyczaj służą pogłębieniu wiedzy o pisarzach i są ze sobą dość luźno powiązane. Na przykład, na stronie Olgi Tokarczuk w zakładce „Teksty”,

znajdziemy kilka opowiadań i mowę wygłoszoną po wręczeniu autorce nagrody. Czasem pisarze publikują pełne tomiki (A4, A25), także w formie postskryptowym, przeważa jednak urywek, którego zadaniem jest zachęcenie do lektury całości i zakupu książki.

1.4 Podmiot/interakcja

Dużo ciekawsze z naszego punktu widzenia są teksty nastawione na interakcję, czyli przede wszystkim wypowiedzi omawiane wyżej jako dyskurs elektroniczny. Podstawową formą wypowiedzi jest tu wypowiedź elektroniczna czyli coś, co moglibyśmy nazwać szeroko „wpisem internetowym”. Chodzi tu o wszelkie teksty, wykorzystujące jedno lub wiele mediów, które powstają specjalnie w danym środowisku internetowym, skierowane do publiczności sieciowej. Najlepszym przykładem takiej wypowiedzi jest wpis blogowy, w przypadku którego zarówno forma, jak i miejsce publikacji wpływają na treść i styl. Najczęściej jednostkowa wypowiedź jest elementem serii wpisów, utrzymanych w pewnej konwencji, często powiązana z komentarzami odbiorców. Wpisu blogowego nie traktowałbym jednak jako gatunek, tylko jako platformę różnorodnych form gatunkowych (por. Gumkowska, Maryl i Toczyski 2009, s. 295). Specyfika, czy „gatunkowość” blogu dotyczy nie tyle samej formy, stylistyki, nawiązań do tradycyjnych form komunikacji (zob. Gumkowska 2009), ile uwarunkowań komunikacyjnych. Do szerszej kategorii „wpisu internetowego” należy także zaliczyć inne formy dyskursu elektronicznego na stronach pisarzy, takie jak powitania czy komentarze do wypowiedzi czytelników.

Ze względu na dużą subiektywność dyskursu elektronicznego, większość wpisów blogowych korzysta z gatunków uznawanych za autobiograficzne, czy osobiste, takich jak dziennik, list z podróży, narracja autobiograficzna. Nie chodzi o tu o nadmiar „ekspresywizmu”, czy „ekshibicjonizmu”, często zarzucany blogom, tylko o przekazywanie subiektywnego obrazu świata, ujmowanego przez pryzmat własnych doświadczeń i wiedzy.

1.5 Przedmiot/monolog

Do tej grupy zaliczam wypowiedzi monologowe, których przedmiotem jest pisarz. Są to przede wszystkim notki biograficzne, informacje o książkach, fotografie, trailery literackie oraz okładki książek. Niektórzy pisarze, jak np. Mariusz Sieniewicz (A34) zamieszczają specjalne materiały dla prasy — krótkie notki wraz ze zdjęciami w wysokiej rozdzielczości, które można wykorzystać w artykułach. Michał Witkowski udostępnia na swojej stronie „press kit” do nowej powieści *Margot*, który składa się z okładki książki (w wysokiej rozdzielczości), noty biograficznej pisarza, opisu i fragmentu powieści. Podstawową funkcją tych materiałów jest promocja pisarza i ich twórczości.

1.6 Przedmiot/interakcja

Nieco inną formę stanowią wypowiedzi nastawione na odbiorców — ich reakcję lub współdziałanie. Pisarze zapraszają na swoich stronach na spotkania autorskie, lub wydarzenia związane z tematyką powieści (np. spacer po historycznych miejscach, związanych z akcją powieści — Wroński A41). Są to wypowiedzi skierowane bezpośrednio do czytelników strony jako zaproszenie do interakcji. Podobną rolę odgrywają interaktywne materiały promocyjne, jak np. opisywane wyżej tapety na pulpit z motywami z *Wrońca* czy quiz poświęcony twórczości pisarza (Beręsewicz A2, Mordarski A29) czy opisywane wyżej materiały wizualne, jak zdjęcia pisarzy.

Warto także odnotować tutaj grupę wypowiedzi poświęconych pisarzom, które niejako markują interakcję. Chodzi tu o autoprezentację w formie „pytań i odpowiedzi”. Katarzyna Leżeńska, autorka powieści obyczajowych, opowiada o sobie w ramach pozorowanego wywiadu dotyczącego procesu twórczego („Skąd czerpiesz pomysły do książek? [...] Jak długo zajmuje ci pisanie książki? [...] Czy zdarzało ci się jednocześnie pracować nad dwiema książkami?” A26), Marta Fox pisze, co lubi, a czego nie lubi, o sobie, o książkach (A12), a Marek Krajewski przeprowadza „wywiad z samym sobą”, w którym zadaje sobie „dużo pytań, na które pewnie wielokrotnie pan odpowiadał” (dlaczego pisze kryminały, czy pracuje nad cyklem opowiadań i czy nie żał mu kariery akademickiej). W podobny sposób komunikują się z odbiorcami Jacek Dukaj i Beata Pawlikowska, którzy zamieszczają na swoich stronach odpowiedzi na najczęściej zadawane pytania — publikują odpowiedzi na pytania (np. zadawane w mailu), nie wchodząc w bezpośrednią interakcję z odbiorcami.

1.7 Inter- czy trans-?

Zbierzmy podstawowe wnioski płynące z dotychczasowych analiz. W perspektywie intermedialnej zwracamy uwagę na charakter poszczególnych mediów, wykorzystywanych w wypowiedzi. Przyjmując zaś podejście intermedialne, skupiamy się nie tyle na różnicach między medialnymi częściami składowymi, ile na całości wypowiedzi, którą można opisać w kategoriach komunikacyjnych lub semiotycznych, abstrahując od swoistości poszczególnych mediów składowych. Zaletą pierwszego podejścia jest niewątpliwie zwrócenie uwagi na hybrydyczną budowę wypowiedzi elektronicznych. Druga strategia mówi nam zaś więcej o samym komunikacie. Powstaje jednak pytanie, na ile zasadne jest stosowanie tychże rozróżnień do tekstów multimedialnych, które ze swojej natury („multi”) łączą różne porządki znakowe. Konrad Chmielecki stwierdza, iż uznając za przedmiot badań estetyki intermedialności „relacje między już istniejącymi mediami, konstruujemy założenie o ich pierwotnym podziale i odseparowaniu” (2008: 92). Intermedialność ma poniekąd charakter historyczny — polega na przekraczaniu sztucznych rozgraniczeń między mediami, narzuconych przez dyscypliny badawcze. Dopiero zastosowanie obydwu podejść pozwala oddać w pełni złożony charakter opisywanego zjawiska.

2.Strona internetowa jako tekst

Powróćmy do strony internetowej Beaty Pawlikowskiej, przywoływanej na początku tego artykułu. Witrynę charakteryzowała duża ilość różnorodnych materiałów multimedialnych, tworzonych przez autorkę strony i samych użytkowników. Zaproponowana kategoryzacja w perspektywie komunikacyjnej pozwoliła opisać te materiały. Cóż jednak począć z tą stroną, jeśli chcielibyśmy spojrzeć na nią jako całościowy tekst?

Omawiając strony pisarzy w szerszej perspektywie, jako osobne teksty, traktuję je jako formy hybrydyczne, których części składowe współwystępują w głównej wypowiedzi, współtworząc ją i będąc jej jednocześnie podporządkowanymi. Badając „tekstowe hybrydy” na polu literatury, Grzegorz Grochowski próbował odpowiedzieć na pytanie o literackość tych tekstów. Interesowała go hybrydyczność, pojmowana jako „dynamiczne oddziaływanie między strukturami, uznawanymi za artystyczne, a konwencjami dyskursu naukowego, publicystycznego czy filozoficznego” (2000: 15). Grochowski badał

powieści współczesne, a zatem obserwował funkcję różnych dyskursów Nieliterackich na polu literatury. W przypadku stron internetowych sytuacja jest nieco odmienna — mamy tu co prawda także do czynienia z dyskursami artystycznymi czy filozoficznymi, ale również z informacyjnymi czy promocyjnymi. Dyskursem „macierzystym” — jeśli można użyć takiego określenia — nie jest tu jednak literatura tylko nowa forma komunikacji elektronicznej, jaką jest strona internetowa.

Koncentrując się przede wszystkim na sytuacji komunikacyjnej, przyjrzyć się zatem stronom internetowym w perspektywie zbliżonej do analizy hybryd retorycznych, zaproponowanej przez Kathleen Hall Jamieson i Karlyn Kohrs Campbell (1982). W tej perspektywie gatunek pojmowany jest jako dynamiczny związek elementów stylistycznych i sytuacyjnych, a hybrydyczność polega na wianowaniu różnych gatunków w ramach jednej wypowiedzi, w reakcji na konkretne zapotrzebowanie sytuacyjne, oraz jako realizacja całościowej intencji mówcy (Jamieson, Campbell: 146). Na przykładzie mów pogrzebowych, badaczki pokazują, w jaki sposób różne gatunki zostają wplecione w tok wywodu i podporządkowane nadrzędemu celowi komunikacyjnemu (pożegnanie zmarłego). Jamieson i Campbell dowodzą, że każdy gatunek zawiera w sobie pewną potencjalność, która zostaje uaktywniona przez nadrzędny cel wypowiedzi (Jamieson, Campbell: 146 i 156). Zwróćmy uwagę, iż znów na plan pierwszy wysuwa się aspekt komunikacyjny.

Choć strony internetowe nie są tak spójnymi formami retorycznymi, jak choćby mowa pogrzebowa, to można podjąć próbę wskazania jakiejś głównej funkcji komunikacyjnej, której podporządkowane są poszczególne, heterogeniczne elementy, lub choćby grup tych funkcji. Tak więc blog, rozpatrywany jako platforma dla różnych gatunków, stanowi przykład takiego podporządkowania różnych form wypowiedzi celowi nadrzędemu.

Rozpatrując formy komunikacji na stronie internetowej, należy także uwzględnić omawianą wyżej dwoistość tekstu elektronicznego — powiązanie wymiarów rzeczowych (komunikacyjne możliwości technologiczne) i semiotycznych (sposoby ich wykorzystania). Choć, dla porządku, omówimy te dwa aspekty osobno, to w dalszych analizach narzędzia techniczne będą się przeplatać z ich semiotycznym zastosowaniem. Na ten splot zwracają uwagę Askehave i Nielsen, postulując swą teorię gatunków sieciowych (*Web-Mediated Genres*: 2004). Badaczki stwierdzają, że każdy tekst internetowy należy rozpatrywać w trzech wymiarach: cel komunikacyjny, strategię retoryczną i funkcje poszczególnych elementów. Każdy z tych wymiarów należy jednak analizować zarówno na płaszczyźnie lektury (operacje semiotyczne), jak i nawigacji (operacje techniczne). I tak na przykład celem komunikacyjnym strony głównej danej witryny będzie, na płaszczyźnie lektury, zaprezentowanie całego serwisu, ukształtowanie wizerunku nadawcy oraz prezentacja aktualności. Rozpatrywana zaś przez pryzmat nawigacji, strona główna służy jako brama do całego serwisu, zapewniająca dostęp do wszystkich treści przy pomocy linków (por. Askehave, Nielsen: 20).

Całość tekstową, jaką jest strona internetowa, będę rozpatrywał zatem w tych dwóch aspektach. Stronę w aspekcie semiotycznym (lub lekturowym) będę omawiał jako gatunek, zaś w aspekcie rzeczowym (lub nawigacyjnym) jako format. Formatem nazywam więc całość wyposażenia technicznego strony (oprogramowanie, kształt serwisu), które wpływa na kształt komunikacji i na formę gatunkową — umożliwia poszczególne formy

publikacji, a także koresponduje z innymi formatami sieciowymi. Gatunkiem strony będziemy zaś nazywać podstawowy cel komunikacyjny, realizujący się między innymi w sposobie wykorzystywania możliwości technicznych. Przykładem formatu jest blog, pojmowany jako strona internetowa z cyklicznie publikowanymi wpisami, z reguły umożliwiająca pozostawianie komentarzy. Format blogowy może być jednakże wykorzystany do różnych gatunków — np. do prowadzenia zwykłej strony internetowej przy wykorzystaniu prostego szablonu.

2.1 Formaty stron internetowych pisarzy

Określone formaty, wykorzystywane na stronach pisarzy są ściśle powiązane z oprogramowaniem komunikacyjnym oferowanym przez sieć. Kwestia formatu odnosi się przede wszystkim do wyglądu strony (struktura graficzna, dostępne multimedia) i sposobu publikacji materiałów (np. lista wpisów ułożona chronologicznie, oddzielne podstrony). Wśród badanych stron pisarzy można wyróżnić trzy podstawowe formaty: strona WWW, blog i portal.

2.2 Strona WWW

Choć mianem strony WWW można określić każdy z opisywanych tu formatów, to w tym miejscu odnosimy tę nazwę do prostych stron internetowych (których podgrupę stanowią strony domowe). Chodzi o nieskomplikowane, raczej statyczne strony www, składające się ze strony głównej (stanowiącej wizytówkę całego serwisu) i kilku podstron (kategorii). Rzadziej, przeważnie w specjalnie wydzielonej przestrzeni pojawiają się elementy dynamiczne: aktualności albo wpisy z portali społecznościowych (np. Twittera) wyświetlane w osobnej ramce.

Budowa strony przeważnie jest hierarchiczna, w formie drzewka. Ze strony głównej (1. poziom) mamy dostęp do listy kategorii (2. poziom), które przeważnie dzielą się na kolejne kategorie (3. poziom), z których można się dostać do pojedynczych stron (4. poziom). Ilość kategorii i podkategorii jest zróżnicowana — od kilku do kilkunastu. Taka budowa serwisu czerpie z metafory plików i folderów: wszystkie elementy na stronie są uporządkowane i skategoryzowane, a przeglądanie witryny przypomina przeglądanie książki.

2.3 Blog

Blogi stanowią odmianę stron WWW, opartą na szablonie, który ułatwia samodzielną obsługę witryny. Blog jest zwykle definiowany jako często aktualizowana strona internetowa, na której poszczególne wpisy wyświetlane są w kolejności odwrotnej do chronologii (zob. np. Doctorow i in. 2003). Dynamikę tego formatu, jego związek z czasem i cyklicznością podkreślają daty zamieszczania wpisów (i komentarzy) oraz przeważnie chronologiczne indeksy. Blog, nastawiony na aktualność, przypomina swą formą gazetę: wpisy zazwyczaj umieszczone są w centralnej części strony a po bokach znajdują się indeksy, krótka notka o autorze i tzw. *blogroll*, czyli linki do stron tematycznych i zaprzyjaźnionych blogerów. Bloger może pozwolić czytelnikom pozostawiać komentarze pod wpisami. Najczęściej autor zatwierdza wpisy czytelników przed umieszczeniem ich na stronie, by uniknąć spamu.

2.4 Wortal

Ostatnim z omawianych tu typów jest wortal, czyli tzw. „portal horyzontalny” (*vertical portal*). Portale charakteryzują się dużą ilością różnorodnych materiałów i form komunikacji, najczęściej opartej na aktualnościach (np. duże polskie strony jak onet.pl czy wp.pl). Wortal to zaś portal tematyczny, poświęcony konkretnym zagadnieniom. Nowoczesne portale charakteryzuje także otwarcie na odbiorców, którzy nie tylko mogą komentować zamieszczane wpisy, lecz także wchodzić w interakcję między sobą czy zamieszczać w serwisie własne treści. Strony te zatem służą nie tylko do komunikacji pisarzy z odbiorcą, ale tworzą również przestrzeń do interakcji między samymi odbiorcami (np. Klub Ludzi z Pasją na stronie Pawlikowskiej).

2.5 Gatunki stron internetowych pisarzy

Przyjrzyjmy się stronom internetowym pisarzy jako gatunkom wypowiedzi, które wyróżniam na podstawie analizy badanych stron i intencji komunikacyjnej twórców (deklarowany i widoczny cel prowadzenia strony). Prezentowane tu typy: wystawka, biuletyn, filtr i blog można umieścić na spektrum, którego jeden kraniec będą wyznaczać statyczne formy właściwe kulturze druku (czego najlepszym przykładem jest wystawka) — z przewagą funkcji informacyjnej, oraz komunikacji „telegraficznej”, tj. wypowiedzi nastawionych raczej na ekspresję i monolog niż na reakcję i odzew publiczności. Na drugim krańcu spektrum znajdziemy formy dynamiczne, nastawione na interakcję, czerpiące raczej z dyskursu elektronicznego, niż z kultury druku.

Warto też podkreślić, że wyróżnione gatunki mogą współistnieć na jednej stronie internetowej, obejmując swym zakresem tylko część zamieszczonych tam materiałów. Najczęściej zaś mamy do czynienia z ich hybrydami. Nierzadko też strona internetowa ewoluje i pisarz zmienia formę komunikacji. Najczęściej ewolucja przebiega w stronę większej dynamiki i interakcji z publicznością.

2.6 Wystawka

Mianem wystawki nazywam statyczną stronę domową, której główne zadanie sprowadza się od przekazania informacji o pisarzu i twórczości. Sam termin zaczerpnąłem od Miłosza Biedrzyckiego (A4), który tak właśnie nazywa swoją stronę. „Wystawka” dobrze oddaje kształt i cele strony — jej statyczność i „gablotkową” formę prezentacji materiałów. Większość zakładek opiera się na formacie prostej strony WWW, choć niektóre — jak np. strona Antoniego Hukałowicza (A17) — oparte są na formacie blogowym, który nie wymaga od twórcy praktycznie żadnych umiejętności programistycznych.

Wystawka jest głęboko zakorzeniona w kulturze druku — strona główna stanowi spis treści, a kolejne działy uporządkowane są hierarchicznie. Na przykład, na stronie Olgi Tokarczuk kategoria „Teksty” prowadzi do kolejnego spisu poszczególnych artykułów (A38). Wystawki aktualizowane są rzadko — w zasadzie wyłącznie wtedy, gdy pojawia się nowa książka autora. Ale nie o aktualność w tym wypadku chodzi, tylko o przekazanie podstawowych informacji, o zaznaczenie obecności twórcy w sieci. Jest to typowo „telegraficzna” forma komunikacji — nastawiona raczej na przekazywanie treści, niż na jakikolwiek odzew czytelników. Jediną formą kontaktu z twórcą jest adres e-mail lub formularz kontaktowy.

Wystawka stanowi zatem worek na różne, podstawowe materiały. Wśród badanych stron przyporządkowanych do tej kategorii rzadko znajdziemy aktualności czy informacje o spotkaniach. Zazwyczaj pojawiają się informacje „ponadczasowe”, tj. nie wymagające bieżącej aktualizacji: notki biograficzne, informacje o książkach, fotografie, fragmenty twórczości. Weźmy za przykład witrynę Olgi Tokarczuk (A38): zaraz po załadowaniu strony na środku ekranu pojawia się zdjęcie uśmiechniętej pisarki, zastąpione następnie przez tekst zachęcający do lektury jej najnowszej powieści, której okładka wizualnie dominuje na stronie. Na górze umieszczono zakładki z podstawowymi informacjami (biogram, książki, teksty, recenzje, varia, audio, galeria kontakt). Jeżeli porównamy tę stronę z innymi wystawkami Wydawnictwa Literackiego (np. Ewy Lipskiej A27, czy Katarzyny Grocholi A13), zobaczymy, że forma w zasadzie jest identyczna, poza działem „Varia”, który stanowi niejako jedyny „spersonalizowany” kanał dla pisarek (Tokarczuk zamieszcza w nim głównie wywiady, Lipska — wiersze okolicznościowe, a Grochola — filmiki wideo i wywiady)

Komunikacja z odbiorcą nie stanowi podstawowego celu strony. Autor wystawki kopiuje modele komunikacji z kultury druku — publikuje przesłanie dla „anonimowego odbiorcy” (np. Ryński A33, Kotowski A19, Wrocławski A40). Za każdym razem mamy tu jednak do czynienia ze zwykłym apelem nieobliczonym na reakcję, a zatem tylko pozornie dyskursywnym, pozornie dopuszczającym odzew. Odbiorcy z reguły nie mogą komentować wpisów na wystawkach.

W niektórych przypadkach funkcję komunikacji z odbiorcą pełni odpowiednio wydzielone fragmenty strony — jak „księżka gości” czy forum. Księgi gości z reguły pełnią funkcję „listów do pisarza”, stanowiąc okazję do rytualnych pochwał i podkreślenia osobistych przeżyć związanych z lekturą dzieła. Forum, druga z możliwych płaszczyzn interakcji na wystawce, jest zaś przestrzenią niemal w pełni oddaną odbiorcom, na której mogą prowadzić dyskusje z pisarzem lub między sobą. Sprzyja temu uporządkowana forma z podziałem na wątki i pojedyncze wpisy. W przypadku wystawek, odbiorcy rzadko korzystają z tych reglamentowanych form komunikacji, np. po przeszło dwóch latach istnienia, na forum Grażyny Bąkiewicz zamieszczono tylko 12 wpisów (A1). Podobnie na stronie Wojciecha Tochmana, choć tu pojawia się więcej wypowiedzi, zwłaszcza w wątku dotyczącym słynnego reportażu „Amen” o Białostockich maturzystach, którzy zginęli w wypadku autokarowym (A37-1). Forum służy czytelnikom do wymiany opinii — rzadziej pojawia się tu autor.

Podsumowując, wystawki są statycznymi, rzadko aktualizowanymi stronami internetowymi, nastawionymi głównie na autoprezentację postaci pisarza (najczęściej w roli społecznej, rzadziej — prywatnie). Model komunikacji jest antysymetryczny: pisarze komunikują treści „całemu światu”, nie budując relacji wspólnotowych z odbiorcami.

2.7 Biuletyn

Strona domowa Krzysztofa Beśki, zatytułowana *Wrzawa trwa...* (A3), ma wiele wspólnego z wystawką — w centrum zainteresowania pozostaje postać autora, na stronie głównej znajdujemy podstawowe informacje biograficzne oraz okładki książek. Brak też bezpośrednich odwołań do odbiorców, którzy nie mogą komentować treści zamieszczanych

na stronie. Podstawowa różnica dotyczy dynamiki serwisu — strona skonstruowana jest na formacie blogowym i kolejne wpisy, aktualizowane na bieżąco, wyświetlają się na stronie głównej. Współistniają tu zatem elementy statyczne i dynamiczne.

Tematyka wpisów jest różnorodna, ale skoncentrowana wokół postaci pisarza i jego twórczości. Kolejne informacje, cyklicznie zamieszczane na stronie, pozwalają odbiorcom wejrzeć w proces twórczy, poznać inspiracje pisarza, przeczytać najnowsze recenzje jego twórczości oraz dowiedzieć się o nadchodzących wydarzeniach. Jednakże, mimo dynamiki czy chronologii, a także samej blogowej formy, stronie Beški, jak i wielu podobnym, bliżej jednak do kultury druku niż dyskursu elektronicznego. Strona funkcjonuje jako swoista „gazeta o pisarzu” czy też często aktualizowany „biuletyn” bez sprezychowanych odbiorców.

Oprócz informacji o inspiracjach czy recenzjach, biuletyny przekazują głównie aktualne wiadomości dotyczące spotkań autorskich, wystąpień medialnych czy informacje o nagrodach i nowych książkach. Taką funkcję pełni choćby biuletyn Julii Hartwig (A16) czy Błażeja Dzikowskiego (A11). Biuletyn Marcina Wrońskiego (A41) jest bardzo rozbudowany — kolejne wpisy są przyporządkowane do kategorii (np. informacje, multimedia, recenzje, spotkania, wydarzenia...), a zatem mamy tu do czynienia zarówno z biuletynem (aktualność), jak i z wystawką (archiwizowane treści).

Biuletyn zazwyczaj składa się z aktualności, notek biograficznych i galerii zdjęć. Dość często znajdziemy też kontakt do pisarza. Z racji swojej specyfiki i tematyki, biuletyn żyje życiem pisarza. Jeżeli nic się nie dzieje — nie ma nowych spotkań, nagród, publikacji — biuletyn zamiera. Jest zatem kanałem aktualnej informacji i autopromocji, często zbliżonym formą do jednego z pierwszych gatunków internetowych — newslettera (*de facto* anglojęzycznego odpowiednika polskiego „biuletynu”).

Podstawową funkcją biuletynu jest przekazywanie najświeższych informacji, to też mało w nich miejsca na bezpośrednią interakcję czy zawiązywanie wspólnoty odbiorców. Dobrym przykładem jest tu Marcin Wroński, który oprócz swego biuletynu (A41), prowadzi osobny blog (A42), który jest mniej formalny i bardziej nastawiony na interakcję z czytelnikami czy swobodną wymianę myśli. Biuletyny rzadko dopuszczają możliwość komentowania wpisów. Zresztą sam kształt komunikatów (suche informacje), zdaje się do tego nie zachęcać. Na przykład, jedynym komentarzem, który znajdziemy w biuletynie Andrzeja Hukałowicza jest wpis niejakej Agnieszki o treści: „Witam, uwielbiam Pana prace. Poprosze o więcej. Pozdrawiam” (A17).

1.8 Filtr

Zawieszony już dziś blog Maksa Cegielskiego (A7) od samego początku łączył różnorodną tematykę: kultura Dalekiego i Bliskiego Wschodu (autor jako autor reportaży), muzyka indyjska (autor jako członek kolektywu muzycznego Masala), a także współczesna kultura polska (autor jako dziennikarz kulturowy). Zakres tematyczny strony, wyznaczony przez te obszary, dobrze oddaje lista tagów/kategorii wpisów (choć niektóre pozostają niewykorzystane): „PIJANI BOGIEM” (książka Cegielskiego), „Dzieje się” (aktualności), „EAST@ART”, „INNE KSIĄŻKI”, „Indie”, „Iran”, „Konstantynopol-Stambuł”... itd. Strona Cegielskiego tylko w ograniczonym zakresie służy do prezentacji postaci pisarza, w centrum pozostaje określona tematyka. W tym sensie strona stanowi niejako kontynuację twórczości pisarza — dotyczy obszarów, które interesują jego czytelników.

Filtr to termin zapożyczony z klasyfikacji blogowej, oznaczający strony, które „przede wszystkim zawierają spostrzeżenia i oceny wydarzeń zewnętrznych, zazwyczaj publicznych” (Herring et al. 2005: 147). Filtry to, innymi słowy, strony tematyczne, o dość dobrze określonym zakresie zainteresowań (np. nowe technologie, kryminał, polityka krajowa itp.). Pełnią one rolę „żywych” kanałów RSS, tzn. przekazują określone informacje z zakresu dobrze zdefiniowanej tematyki, istotne z punktu widzenia autora. W pewnym sensie filtry mają w sobie coś z Twittera, platformy mikroblogerskiej opartej na „śledzeniu” krótkich wiadomości wysyłanych przez autorów, których wybiera odbiorca. Wybór osoby, którą zamierzam śledzić na Twitterze, wyznacza pewien zakres treści i tematyki, do której chcę mieć dostęp (choć chronologicznie wypadałoby raczej powiedzieć, że to Twitter ma coś z filtra). A zatem czytelnicy zainteresowani danym zagadnieniem znajdują na takich blogach przegląd nowych lub interesujących informacji. Z reguły w filtrach pojawia się też dużo linków do komentowanych materiałów zewnętrznych. W przypadku Cegielskiego są to np. filmiki z YouTube, przedstawiające wydarzenia muzyczne, o których pisze.

Wspólnota odbiorców powstająca wokół strony jest zatem wspólnotą tematyczną, dla której istotniejsze od samej osoby pisarza są przekazywane treści oraz sposób ich ujęcia. A zatem w przypadku blogu Piotra Kowalczyka (A20), skupionego na problematyce literatury elektronicznej i pisarstwa 2.0., istotniejsza jest sama tematyka niż twórczość pisarza (stanowiąca egzemplifikację owej tematyki), której poświęca się dużo mniej miejsca, niż nowinkom ze świata nowych mediów. Beata Pawlikowska (A32) tworzy na swojej stronie portal tematyczny poświęcony szeroko pojętej tematyce podróży — pisząc zarówno o własnych eskapadach, jak i doradzając czytelnikom przed ich wyprawami. Podobnie możemy także traktować stronę Mariusza Szczygła, w dużej mierze poświęconą kulturze i społeczeństwu Czech (A36), czy blog Sylwii Chutnik, która często porusza zagadnienia społeczne, oraz dotyczące działalności Fundacji MaMa (A8).

Filtr można pojmować jednak bardziej subiektywnie, jako wyraz osobowości twórcy. W pewnym sensie każda strona pisarza staje się filtrem codzienności — różnorodnych tekstów, które zainteresują twórcę. Przykładem takiej funkcji wpisów na stronie mogą być notatki Grzegorza Kwiatkowskiego (A25), publikowane w zakładce „na marginesie”, gdzie zamieszcza różne materiały (przeważnie filmy video) bez komentarzy. Pokazywane w ten sposób utwory muzyczne czy fragmenty filmów stanowią wyraz zainteresowań autora, które mogą podzielać czytelnicy o podobnej wrażliwości. Zbliża nas to jednak do kolejnego gatunku, jakim jest blog.

1.9 Blog

Trudno mówić o formacie blogowym jako gatunku, ponieważ wyposażenie technologiczne stanowi wyłącznie zasób możliwości, które można różnorodnie wykorzystywać. Jako gatunek wypowiedzi, można go rozpatrywać jako hybrydę retoryczną — platformę dla różnych gatunków, podporządkowanych głównej zasadzie komunikacyjnej. Specyfika blogów polega na tym, iż definiowane są z reguły właśnie przez pryzmat komunikacji. Herring et al. pojmują blog jako gatunek pośredni [*bridging genre*] pomiędzy zwykłymi stronami internetowymi a asynchronicznymi formami komunikacji komputerowej

(CMC), jak na przykład forum internetowe (2005: 161). Zwróćmy uwagę, iż nie chodzi tu o różnice stylistyczne, ani o bezpośrednie odwołania gatunkowe do pozainternetowych (offline) form wypowiedzi, tylko o sposób, w jaki przebiega komunikacja na stronie

Blog Jakuba Żulczyka dość dobrze oddaje specyfikę tej formy wypowiedzi — pisarz występuje w różnych rolach: pisarza, krytyka literackiego, muzycznego czy kulturowego. Subiektywność tej formy komunikacji sprawia, iż autor zajmuje wyraziste stanowisko w różnych sprawach, często wchodząc w polemiki z odbiorcami i ferując jednoznaczne sądy. Oprócz form krytycznych i polemicznych znajdziemy tu także narracje autobiograficzne, ogłoszenia i zaproszenia, czy informacje o różnych ciekawostkach — np. filmie (A43-2) czy nowej książce (A43-2). Struktura i layout strony są typowe dla formatu blogowego — kładą nacisk na aktualne informacje, na swoiste „tu i teraz” komunikacji (na stronie głównej wyświetlane są najnowsze wpisy). Rolę cykliczności i aktualności wypowiedzi podkreśla brak tagów, kategorii czy linków wewnętrznych do starszych postów — jedyną zasadą porządkującą jest chronologia. Owo blogowe „tu i teraz” obecne jest także w komentarzach — wypowiedzi odbiorców pod poszczególnymi wpisami dotyczą raczej bieżących wypowiedzi i konkretnych sytuacji, niż zagadnień poruszanych gdzie indziej, czy na przykład, dorobku twórczego autora.

Można powiedzieć, że choć blog jako gatunek, sytuuje się blisko filtra (zwłaszcza w kontekście „filtrowania” świata przez pryzmat osobowości pisarza), jest to jednak forma subiektywna i wielotematyczna, nastawiona na ekspresję osobowości twórcy. Dynamika zbliża ją do biuletynu, choć i tu należy podkreślić ważną różnicę — blog nie skupia się na roli społecznej pisarza, nie jest jego podstawowym celem przekazywanie informacji promocyjnych, pełni zaś funkcję kanału dla subiektywnych wypowiedzi, w których manifestuje się osobowość pisarza. Ważną kwestią jest stosunek do odbiorców — Żulczyk często polemizuje ze swoimi czytelnikami, tworząc płaszczyznę dla równej, symetrycznej komunikacji. To właśnie owa komunikacja, w połączeniu z subiektywnością, stanowi podstawowy wyznacznik hybrydycznej formy blogu.

Maria Cywińska-Milonas, w tomie *Liternet* próbuje dokonać klasyfikacji blogów pod kątem procesu komunikacyjnego, dzieląc je na monologowe, dialogowe i blogowspólnoty (2002). Z pewnością monologiczne są te blogi, na których wyłączona jest możliwość komentowania wpisów, jak choćby w przypadku Remigiusza Grzeli (A14). Przykładem formy dialogicznej mogą być blogi Jakuba Żulczyka (A43) czy Łukasza Orbitowskiego (A31) — poszczególne wpisy są komentowane przez odbiorców w sposób dość wyrwykowy i przypadkowy. Zachodzi więc pewna interakcja i sprzężenie zwrotne między nadawcą a czytelnikami, trudno jednak mówić o jakiejś wyraźnej wspólnotie wokół takich blogów. Drugi kraniec spektrum — blogowspólnota — jest również dość kłopotliwy. Wydaje się, że uwagi Cywińskiej-Milonas odnoszą się raczej do platform blogowych, na których obserwujemy w miarę symetryczną komunikację między blogerami, którzy wzajemnie czytają i komentują swoje wpisy. Przykładem blogowspólnoty w rozumieniu Cywińskiej-Milonas byłby blog poetki Marii Kryńskiej Szostak, prowadzony w serwisie blogspot (A24). Wspólnotę tworzą tu inni blogerzy, którzy często komentują wypowiedzi autorki. Inny jest już jednak blog Sylwii Chutnik w serwisie iwoman.pl (A8), który przyciąga zarówno blogerów i blogerki zarejestrowanych w serwisie, jak i osoby z zewnątrz. Pisarka nadal pozostaje jednak postacią centralną, choć bierze udział

w dyskusjach z odbiorcami, jakie toczą się w komentarzach do jej postów. Nieco inne wspólnoty tworzą pisarze prowadzący blogi na samodzielnych stronach internetowych, jak Jarosław Klejnocki (A18) czy Jerzy Sosnowski (A35). Blogi te funkcjonują trochę na kształt salonu (w rozumieniu raczej XIX wiecznym), którego gospodarzem jest pisarz. Sporo tam stałych czytelników i niemal każdemu wpisowi towarzyszy dyskusja. Z pewnością pewną rolę odgrywa tu sama tematyka — literacko-kulturowa u Klejnockiego i społeczno-polityczno-religijna u Sosnowskiego — oraz wyraźne zajmowanie stanowiska w omawianych kwestiach, które skłaniają odbiorców do zabierania głosu.

Podsumowując, na spektrum blogowym można umieścić następujące formy: monolog, potencjalny monolog, dialog, salon i blogowspólnota. Każda z tych form jest wypadkową zarówno intencji nadawcy, jak i jej realizacji, tj. faktycznej komunikacji na stronie internetowej, która w dużej mierze zależy od zainteresowania odbiorców. Blog jako gatunek hybrydyczny jest nastawiony przede wszystkim na komunikację z odbiorcą, stanowiąc modelowy przykład dyskursu elektronicznego.

3. Zakończenie

Różnorodne, tak medialnie, jak i gatunkowo, formy wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy próbowałem tu opisać w perspektywie komunikacyjnej. Nowe, elektroniczne sposoby komunikacji przekształcają tradycyjne formy komunikacji między pisarzami a odbiorcami. Z tego spotkania wypływają trzy główne wnioski.

Po pierwsze, przeniesienie życia literackiego do medium internetowego zmienia sposób, w jaki funkcjonuje komunikacja literacka — pisarze są bardziej odpowiedzialni za przeróżne materiały okołoliterackie i kontakt z odbiorcą, narzucony niejako samą obecnością w środowisku sieciowym.

Po drugie, kontekst internetowy sprawia, iż sieciowe gatunki wypowiedzi (jako dyskurs elektroniczny) należy ujmować w kontekście komunikacyjnym. Uwzględnienie komunikacji i wspólnotowego charakteru tekstów ze stron internetowych pozwala lepiej zrozumieć funkcje tych materiałów, a także funkcje pełnione przez strony internetowe (traktowane jako teksty).

Po trzecie, medium elektroniczne pozwala włączyć w obszar wypowiedzi materiały z różnych porządków medialnych. Jak starałem się pokazać, należy je jednak analizować w kontekście pozostałych gatunków na stronie, ponieważ stanowią niejako dopełnienie treści wyrażonych innymi mediami czy systemami semiotycznymi.

Powyższe wnioski to tylko migawka pewnej dynamicznej sytuacji. Z jednej strony, możemy obserwować, jak kolejni pisarze zakładają witryny internetowe i jak powoli ustanawia się zasób strategii autoprezentacji w sieci. Z drugiej — dynamika przemian na polu komunikacji elektronicznej pokazuje, że kolejne formy przestają wystarczać, a autorzy będą sięgać (i sięgają) po nowe rozwiązania i kanały komunikacji, bliższe swoim czytelnikom. Internet staje się powoli nierozzerwalnym ogniwem życia literackiego. Jak próbowałem pokazać, nie chodzi tu wyłącznie o promocję czy działania komercyjne, lecz także — o świadomą komunikację z odbiorcą.

Bibliografia:

- Askehave I. Anne, Ellerup Nielsen (2004) *Web-Mediated Genres — A Challenge to Traditional Genre Theory*, [w:] *Working paper 6*, Center for Virksomhedkommunikation.
- Balbus Stanisław (2007), *Zagłada gatunków*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Balcerzan Edward (2007), *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bolecki Włodzimierz (2007), *O gatunkach to i owo*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Cywińska-Milonas Maria (2002), *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Chmielecki Konrad (2008), *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Davis Boyd H., Jeutonne P. Brewer (1997), *Electronic discourse: linguistic individuals in virtual space*, State University of New York Press, Albany.
- Doctorow Cory Rael Dornfest, J. Scott Johnson, Shelly Powers, Benjamin Trott, Mena G Trott (2003), *Blogging — przewodnik*, przeł. P. Kresak, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Godlewski Grzegorz (2008), *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Grochowski Grzegorz (2006), *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Gumkowska Anna, Maciej Maryl i Piotr Toczyski (2009), *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2. *Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Gumkowska Anna (2009), „*Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*” *Tekst (w) sieci*, t. 1 *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Herring Susan, Lois Ann Shedit, Elijah Writh i Sabrina Bonus (2005), *Weblogs as a bridging genre*, „*Information, Technology & People*”, nr 18.
- Hopfinger Maryla (2003), *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa
- Jamieson Kathleen Hall, Karlyn Kohrs Campbell (1982), *Rhetorical Hybrids: Fusions of Generic Elements*, „*Quarterly Journal of Speech*”, nr 69.

- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Maryl Maciej (2009a), *Reprint i hipermedialność — dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 2. *Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Maryl Maciej (2009b), *Poetyka tekstu kultury — niedokończony projekt*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Miller Carolyn R. (1994), *Genre as Social Action*, „Genre and the New Rhetoric”, red. A. Freedman, P. Medway, Taylor & Francis, London.
- Niemczyńska Małgorzata I. (2008), *Książkowe teledyski w internecie*, [w:] „Gazeta Wyborcza” nr 59, 10 III.
- Pawlicka Urszula (2010), „*Trailery literackie — o reklamie literatury pisanej «żywą kamerą»*” *Niedoczytania*, 6 IV, <http://niedoczytania.pl/trailery-literackie-o-reklamie-literatury-pisanej-zywa-kamera> (10 V 2011).
- Szczęśna Ewa (2007), *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Wyśłouch Seweryna (2007), *Nowa genologia — rewizje i interpretacje*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Trailery literackie:

- Dukaj Jacek, *Wroniec* (1), <http://www.youtube.com/watch?v=b-1PVW3po1k> (11 V 2011).
- Dukaj Jacek, *Wroniec* (2), <http://www.youtube.com/watch?v=S7eTCfrcOws> (11 V 2011).
- Fox Marta, *Kobieta zaklęta w kamień czyli Marta Fox dla dorosłych*, <http://www.youtube.com/profile?user=WLchannel#p/u/4/46j61P-hqFU> (11 V 2010).
- Klejnocki Jarosław, *Południk 21*, <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl/strona/14/> (11 V 2011).
- Król Robert, *Pamięć podręczna*, <http://www.youtube.com/watch?v=EILZN36z6NE> (11 V 2011).
- Michalak Katarzyna, *Poczekajka*, <http://katarzynamichalak.pl/poczekajka/teledysk> (11 V 2011).
- Orbitowski Łukasz, *Nadchodzi*, <http://www.youtube.com/watch?v=3UJj9g7Ch1k> (11 V 2010).
- Żulczyk Jakub, *Instytut* (1), <http://jakubzulczyk.ownlog.com/2114705,link.html> (11 V 2011).

Żulczyk Jakub, *Instytut* (2) , <http://jakubzulczyk.ownlog.com/2125505,link.html> (11 V 2011).

Strony internetowe pisarzy:

- A1 — Bąkiewicz Grażyna: <http://www.grazynabakiewicz.pl/> (26.01.2011).
- A2 — Beręsewicz Paweł: <http://www.pawelberesewicz.neostrada.pl/> (12.01.2010).
- A3 — Beška Krzysztof: <http://krzysztofbeska.blogspot.com> (12.01.2010).
- A4 — Biedrzycki Miłosz: <http://free.art.pl/mlb/index.html> (29.12.2010).
- A5 — Bocheński Jacek: <http://jacekbochenski.blox.pl> (19.01.2011).
- A6 — Bryll Ernest: <http://www.bryll.pl> (19.01.2011).
- A7 — Cegielski Max Maksymilian: <http://maxmasala.blox.pl> (11.01.2011).
- A8 — Chutnik Sylwia: <http://sylwiachutnik.blog.iwoman.pl/> (14.02.2011).
- A9 — Darda Stefan: <http://www.stefandarda.pl/> (26.01.2011).
- A10 — de Blasi Marlena: <http://www.marlenadeblasi.pl/> (26.01.2011).
- A11 — Dzikowski Błażej: <http://blazejdzikowski.wordpress.com> (26.01.2011).
- A12 — Fox Marta: <http://martafox.pl/> (20.01.2010).
- A13 — Grochola Katarzyna: <http://grochola.wydawnictwoliterackie.pl/> (26.11.2011).
- A14 — Grzela Remigiusz: <http://remigiusz-grzela.bloog.pl> (26.12.2011).
- A15 — Harny Marek: <http://www.harny.pl/> (26.01.2011).
- A16 — Hartwig Julia: <http://juliahartwig.blogspot.com> (27.01.2011).
- A17 — Hukałowicz Antoni: <http://www.antonihukalowicz.blogspot.com/> (28.12.2010).
- A18 — Klejnocki Jarosław: <http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl> (29.12.2010).
- A19 — Kotowski Krzysztof: <http://www.krzysztofkotowski.pl/> (26.01.2011).
- A20 — Kowalczyk Piotr: <http://www.passwordincorrect.com/> (15.02.2011).
- A21 — Krajewski Marek: <http://www.marekkrajewski.pl/> (22.12.2010).
- A22 — Krajewski Marek: <http://www.marek-krajewski.pl/> (26.01.2011).
- A23 — Król Robert: <http://www.robertkrol.art.pl> (30.12.2010).
- A24 — Kryńska-Szostak Maria: <http://studiumczasoprzestrzeni.blogspot.com/> (10.02.2011).
- A25 — Kwiatkowski Grzegorz: <http://grzegorzkwiatkowski.com> (12.01.2011).

- A26 — Leżeńska Katarzyna: <http://www.lezenska.pl/> (27.01.2011).
- A27 — Lipska Ewa: <http://lipska.wydawnictwoliterackie.pl> (26.01.2011).
- A28 — Michalak Katarzyna: <http://katarzynamichalak.pl/> (26.01.2011).
- A29 — Mordarski Michał Daniel: <http://www.mordarski.pl/> (26.01.2011).
- A30 — Niemirski Arkadiusz: <http://www.niemirski.com> (27.01.2011).
- A31 — Orbitowski Łukasz: <http://orbitowski.pl/> (26.01.2011).
- A32 — Pawlikowska Beata: <http://www.beatapawlikowska.com/> (9.02.2011).
- A33 — Ryłski Eustachy: <http://www.rylski.pl> (12.01.2011).
- A34 — Sieniewicz Mariusz: <http://www.sieniewicz.art.pl> (12.01.2011).
- A35 — Sosnowski Jerzy: <http://www.jerzysosnowski.pl/> (11.02.2011).
- A36 — Szczygieł Mariusz: <http://www.mariuszszczygiel.com.pl/> (27.01.2011).
- A37 — Tochman Wojciech: <http://www.tochman.eu/> (27.01.2011).
- A38 — Tokarczuk Olga: <http://tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/> (29.12.2010).
- A39 — Wencel Wojciech: <http://wojciechwencel.blogspot.com/> (28.12.2010).
- A40 — Wrocławski Bohdan: <http://www.pisarz.eu/> (10.02.2011).
- A41 — Wroński Marcin: <http://marcinwronski.art.pl/> (30.12.2009).
- A42 — Wroński Marcin: <http://wronski.wordpress.com/> (30.12.2010).
- A43 — Żulczyk Jakub: <http://jakubzulczyk.ownlog.com/> (01.10.2011).

Cytaty ze stron pisarzy:

- A43-1 — (bez tytułu), <http://jakubzulczyk.ownlog.com/1755252,komentarze.html> (11.1.2011).
- A43-2 — (bez tytułu), <http://jakubzulczyk.ownlog.com/2153831,komentarze.html> (11.1.2011).
- A25-1 — Eine Kleine Todesmusik, czyli pośmiertne przyjemności, <http://grzegorzkwiatkowski.com/?p=254> (12.1.2011).
- A5-3 — [Wznawiam blog po długiej przerwie], <http://jacekbochenski.blox.pl/2011/01/Wznawiam-blog-po-dlugiej-przerwie-poruszony.html> (20.1.2011).
- A37-1 — „Amen [Temat na forum], http://www.tochman.eu/forum.php?message_id=43 (8.2.2011).
- A6-2 — „Film „Choroszczańskie błonia <http://antonihukalowicz.blogspot.com/2009/03/film-choroszczanski-bonia.html> (5.1.2011).

KATARZYNA SITKOWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Próba charakterystyki gatunkowej mikroblogu (na podstawie serwisu Twitter)

Microblog as a Genre — Attempt of Characteristic (Based on Twitter)

Abstract

This article is an attempt of determining the place of microblogs, posted on Twitter, on the Internet or, more broadly in the multimedia genealogy. First, the service itself is presented and mechanisms of its functioning are described. Then its importance for the society is mentioned. Furthermore, some crucial issues related to the theory of genres are presented and they constitute the essential introduction to the research methodology. The “guides” on the path of reflection on the characteristics of microblogs are the “older siblings” of this form of expression: the Internet, journalistic and other genres, whose determinants have already been described. Such an order is matched against another one — the tradition of genres’ description in four aspects: structural, pragmatic, cognitive and stylistic.

*Katedra Współczesnego Języka Polskiego
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
al Kościuszki 65
90-514 Łódź
k_sitkowska@uni.lodz.pl

Wstęp

Celem tego artykułu jest próba określenia miejsca mikroblogów, zamieszczanych na portalu Twitter, w genealogii internetowej czy szerzej — multimedialnej. Towarzyszyć jej będą refleksje nad genealogią samą w sobie. Obecny stan badań nad gatunkami wszelkich wypowiedzi językowych nie daje gotowych odpowiedzi na pytania ich dotyczące, które stawiają tak lingwiści, literaturoznawcy, jak i medioznawcy czy globalnie — kulturoznawcy. Refleksje nad gatunkami stanowią więc niezwykle interesujące wyzwanie dla badaczy. Analiza przedstawiona poniżej nie jest syntezą długotrwałych badań nad zagadnieniami związanymi z komunikacją internetową i jej genealogią, lecz zapisem „rozpoznawczego” z nimi kontaktu. Stąd też nie przyświeca jej idea prezentacji rozstrzygnięć kategoriycznych, ale wskazania punktów, które zmuszają do zadawania pytań. Takie podejście pozwala spojrzeć na stosunkowo nowe zjawisko¹ z zainteresowaniem „odkrywców”.

W pierwszej kolejności zostanie zaprezentowany sam serwis i sposób jego funkcjonowania, następnie jego znaczenie w społeczeństwie. Po możliwie skondensowanej prezentacji Twittera, przejdę do merytorycznych zagadnień związanych z teorią gatunków, które są niezbędnym wprowadzeniem do metodologii badań. Za „przewodników” po ścieżce refleksji na temat charakterystyki genealogicznej mikroblogu obrałam „starsze rodzeństwo” tej formy wypowiedzi: gatunki internetowe, gatunki prasowe i inne gatunki mowy, których wyznaczniki zostały już opisane. Z takim porządkiem krzyżuje się drugi — tradycja opisu gatunku w czterech aspektach: strukturalnym, pragmatycznym, poznawczym i stylistycznym (Witosz 2001: 84; Wojtak 2004: 16). Dzięki takiej prezentacji zagadnienia, podsumowanie będzie prostym (aczkolwiek niekoniecznie łatwym) wnioskowaniem na temat wyznaczników gatunkowych badanych komunikatów obserwowanych w czterech wymienionych aspektach.

Co to jest Twitter?

„Witaj na Twitterze. Dowiedz się co się teraz dzieje u ludzi, na których Ci zależy i czym zajmują się firmy, którymi się interesujesz”². Z formuły inicjującej kontakt z odbiorcą na stronie startowej serwisu Twitter wynikają trzy zasadnicze aspekty dotyczące jego funkcjonowania: jest źródłem informacji o ludziach, jest źródłem informacji o firmach i wreszcie — informacje te dotyczą „teraz”. Twitter nazywa więc siebie „siecią

¹ Portal Twitter powstał w 2006, inne serwisy udostępniające usługę mikroblogowania powstały głównie na fali jego popularności (<http://pl.wikipedia.org/wiki/Mikroblog> Dostęp: 23.08.2012).

² <https://twitter.com/> Dostęp: 23.08.2012. Wszystkie cytaty zamieszczone w tekście zachowują oryginalną pisownię i interpunkcję.

informacyjną³. Informacje przekazywane za pomocą serwisu przybierają formę komunikatów, mogących zawierać linki, których całkowita długość nie może przekraczać 140 znaków. Komunikaty te nazwane są tweetami. Użytkownik portalu może być jedynie odbiorcą, może też zamieszczać komunikaty, może łączyć te funkcje w dowolny sposób z dowolną częstotliwością. Użytkownik może zapoznawać się z tweetami zamieszczonymi przez dowolne osoby/firmy pod warunkiem, że nie są one chronione. Może to robić w sposób uporządkowany, wybierając profile, które będzie „obserwował”: „Zbuduj swą oś czasu. Obserwuj innych, by czytać ich tweety.”⁴ „Oś czasu” jest listą tweetów zamieszczonych na obserwowanych przez danego użytkownika profilach w porządku od najnowszych do najstarszych (taki porządek obowiązuje też w obrębie poszczególnych profili).



Rys. 1. Przykładowa „oś czasu”



Rys. 2. Przykładowy profil użytkownika (podsumowanie)

Twitter jest serwisem społecznościowym: poprzez tworzenie list „obserwowanych” i „obserwujących” buduje grupy internautów; korzystanie z niego jest darmowe, wymaga jedynie zarejestrowania się, a następnie logowania.

³ <https://twitter.com/about> Dostęp: 23.08.2012

⁴ <https://twitter.com/#!/welcome/recommendations> Dostęp: 23.08.2012

Ograniczenie długości komunikatów pozwala zaliczyć tweety do mikroblogów. Wikipedia⁵ definiuje mikroblog jako:

(...) rodzaj dziennika internetowego, w którym głównym nośnikiem informacji są krótkie wpisy mające zazwyczaj długość jednego zdania. Tak jak zwykle blogi, mikroblog może oprócz wpisów tekstowych zawierać zdjęcia, klipy dźwiękowe czy filmowe; może być dostępny dla każdego lub wąskiej grupy wyselekcjonowanych przez autora czytelników. Główną ideą mikroblogów jest przekazywanie informacji, o czynności jaką się w danej chwili wykonuje, krótkich przemyśleń lub planów, które ma się zamiar zrealizować w najbliższym czasie. Możliwe jest także prowadzenie konwersacji pomiędzy użytkownikami, przy użyciu wpisów.⁶

Pozostałe cechy portalu zostaną opisane w częściach artykułu dotyczących związanych z nimi zagadnień.

Dlaczego Twitter?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, przytoczę kilka wypowiedzi zaczerpniętych z mediów:

Media społecznościowe są już nie tylko popularne, ale i opiniotwórcze. Tu wygrywają z telewizją i tygodnikami.

To wyniki najnowszego, czerwcowego, raportu Instytutu Monitorowania Mediów. Wynika z niego, że w rankingu dziesięciu najczęściej cytowanych mediów znalazłyby się zarówno Facebook, jak i Twitter, i to na piątej i szóstej pozycji⁷.

Wpis Mariusza Błaszczaka sprzed dwóch lat weekendowym hitem polskiego Twittera⁸.

Radosław Sikorski znów nabroił na Twitterze. Tym razem wpis szefa dyplomacji o powstaniu warszawskim jako „narodowej katastrofie” wywołał reakcję warszawskich radnych PiS⁹.

Tragiczna śmierć [nastolatka, który kupił chwilę przed śmiercią cukierki Skittles — K.S.] natychmiast stała się pretekstem do dyskusji o przemocy na tle rasowym i wywołała gorące

⁵ *Słownik terminologii medialnej* (2006) nie zawiera hasła ‘mikroblog’.

⁶ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mikroblog> Dostęp: 23.08.2012

⁷ <http://www.rp.pl/arttykul/10,921585-Facebook-i-Twitter-w-pierwszej-dziesiatce.html> Dostęp: 24.08.2012

⁸ http://wyborcza.pl/1,75478,12296224,Wpis_Mariusza_Blaszczaka_sprzed_dwoch_lat_weekendowym.html Dostęp: 24.08.2012

⁹ <http://polska.newsweek.pl/sikorski-zhanbil-pamiec-powstania-radni-pis-przed-1-sierpnia,80291,1,1.html> Dostęp: 24.08.2012

protesty. Znany z antyrasistowskiej działalności aktor i reżyser Spike Lee wezwał na Twitterze do wysyłania paczek Skittlesów szefowi policji w Stanford. Tak cukierki stały się symbolem ogóln amerykańskiego protestu¹⁰

Ledwo wybrzmiała krytyka Wojewódzkiego i Figurskiego, a kolejną, choć tym razem krótkotrwałą falę oburzenia wywołał eurodeputowany Marek Migalski, publikujący na Twitterze prosty wpis, w którym porównał atletyczną (i czarnoskórą!) tenisistkę Serenę Williams do posłanki Grodzkiej. Na co liczył Migalski? Oczywiście na wywołanie skandalu. I to możliwie najgłośniejszego¹¹.

Tweety o zabarwieniu rasistowskim po przegranej Anglii w ćwierćfinale Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej Euro 2012, wywołały akcję policji, komentowaną w telewizji BBC natychmiast po zakończeniu meczu¹².

Zbiór powyższych informacji nie jest efektem poszukiwań; został zgromadzony niejako „przy okazji”, wzmianek o Twitterze można by przytoczyć znacznie więcej. Obserwując miejsce, jakie Twitter zajął w systemie medialnym, można uznać, że Twitterem nie tylko warto się zająć, także z lingwistycznego punktu widzenia, ale wręcz nie powinno się tego zaniedbać. Na Twitterze bowiem komentuje się rzeczywistość, ale Twitter może ją także tworzyć.

Cytowane wypowiedzi dowodzą tego, że Twitter jako miejsce wymiany informacji wpływa nie tylko na życie medialne (np. wywoływanie skandali przez polityków), ale może odegrać dużą rolę w kreowaniu poglądów społecznych czy na przykład mieć znaczenie dla funkcjonowania firmy produkującej cukierki. Choć nie jest to przedmiotem badań językowych, należy odnotować jeszcze znaczenie, jakie powstanie Twittera miało dla funkcjonowania Internetu. Jak twierdzi jeden ze znawców tego serwisu, programista: „Twitter zrewolucjonizował pięć różnych obszarów Internetu: komunikację w czasie rzeczywistym, mobilny dostęp do Internetu, „niewzajemne” sieci społecznościowe, krótkie formy komunikacji, użycie API-s¹³”.

Twitter nie jest więc zwykłym „świergotem”, ale wpływową tubą medialną. Dlatego niebanalne jest pytanie o jego status genologiczny.

Dlaczego gatunek?

W ogólnoludzkiej tendencji do porządkowania, sortowania, katalogowania, a czasem i szufladkowania, pojęcie gatunku wydaje się bardzo użyteczne. Pozwala różnego rodzaju twory umiejscowić w sieci ich wzajemnych zależności. Nadanie etykiety gatunku jest

¹⁰ http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,11447920,Wysluj_Skittles_policji__ktora_kryje_zabojce.html

¹¹ <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/miedzy-slowami--chamstwo-iii-rp,94030,1,1.html> Dostęp: 24.08.2012

¹² <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-18582171> Dostęp: 24.08.2012

¹³ <http://www.orianmarx.com/2012/07/12/what-twitter-wants/> Dostęp: 24.08.2012. Tłumaczenie K. S.

też widocznym znakiem poznania danego zjawiska, a to, co jest poznane, jest w pewnym choćby stopniu opanowane, a przynajmniej oswojone. Daje to człowiekowi poczucie kontroli, a zatem i bezpieczeństwa.

Kategoryzacji poddane są również wytwory działalności słownej. Sytuacja, w której dzieło (niekoniecznie artystyczne) człowieka wymyka się możliwości jego określenia pod względem genologicznym oznacza, że człowiek traci władzę nad wytworami własnych rąk i umysłu. O tym, jak bardzo taka sytuacja może być niebezpieczna dla rodzaju ludzkiego, opowiada niejeden film *science fiction*. Pozostawienie grupy wypowiedzi słownych bez przyporządkowania ich do gatunku nie sprowadzi na ludzkość zagłady, pozostawia jednak pewien dyskomfort. Nadzieję na odnalezienie naukowego spokoju daje pogląd Bachtina, że nie ma wypowiedzi, która nie posługiwałaby się „konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości” (1986: 373), a zatem nie byłaby gatunkiem mowy. Przyjęcie takiego założenia wymaga, zdaniem B. Witosz, wypracowania „odpowiednio elastycznej koncepcji gatunku”, czyli takiej, w której nie będziemy oczekiwać „skończonego rejestru właściwości uznanych za konieczne i wystarczające” (2001: 70).

Inny problem pojawia się wówczas, gdy pod uwagę weźmie się wypowiedzi zamieszczone w Internecie, który ze względu na swój dyskursywny charakter bywa uznawany za „genologicznie amorficzny” (Kawka 2010: 67). Wyjściem z takiej, wydawałoby się zamykającej Internet dla genologicznych rozważań, drogi jest przyjęcie statycznej perspektywy badań (Wojtak 2004: 16), oczywiście przy zachowaniu stałej świadomości tego, że opisywane wypowiedzi przynależą do jakże szerokiego dyskursu. Wypowiedzi zamieszczane w Internecie cechuje ogromna różnorodność wynikająca z jego konstytutywnych cech (patrz: Grzenia 2006), z hipertekstualności komunikacji zachodzącej za jego pośrednictwem¹⁴. Ze względu na tę różnorodność oraz ogromną produkcję i zaskakująco szybką ewolucję wypowiedzi internetowych ich klasyfikowanie jest utrudnione. Te zjawiska, zdaniem A. Gumkowskiej analizującej blogi, są powodem, który „skłania niektórych badaczy do zdecydowanego odrzucenia teorii ich gatunkowego statusu” (2009: 241). M. Kawka z kolei, również opisując blogi, przyczyn braku zarysowanego wzorca kanonicznego gatunku dopatruje się właśnie w ich „internetowości”: zmienności, hybrydyczności, wielokodowości itp. (2010: 67). Literatura dotycząca gatunków wskazuje potencjalne rozwiązania problemów z umieszczeniem wypowiedzi internetowych w genologicznie poukładanym świecie. Przede wszystkim należałoby wypracować wspomnianą już elastyczną definicję gatunku. Naprzeciw takiej potrzebie wychodzi teoria mówiąca o identyfikowaniu gatunków na zasadzie prototypów (Witosz 2001: 74 i nast.), która otwiera również miejsce na dyskursywny charakter Internetu, wskazując na relatywność w postrzeganiu gatunku i dynamiczność samej kategoryzacji, wynikającą z „(inter)subiektywnego doboru kryteriów”. W pełni odpowiada to pogładowi, że „autorem” hipertekstu jest surfujący w Internecie „odbiorca” (Wilk 2000: 39 i nast.) i że rozpoznanie gatunku dokonuje się poprzez nawigowanie w ramach tekstu globalnego (Żydek-Bednarczuk 2004: 432). Po drugie, gdy specyfika wypowiedzi internetowych w znacznym stopniu uniemożliwia wskazanie ich wspólnych i trwałych cech

¹⁴ O wyznacznikach hipertekstualności pisze U. Żydek-Bednarczuk (2003: 8)

strukturalnych, wyznaczników gatunku można doszukiwać się w „przesłaniu komunikacyjnym” wypowiedzi, które jednoczy gatunek, gdy brak kanonicznych wariantów wzorca (Wojtak 2010: 14). Wreszcie po trzecie, „większość tekstów aktualizuje jednocześnie cechy kilku wzorców” (Witosz 2001: 80. Por. Żydek-Bednarczuk 2004: 432), słusznym wydaje się skierowanie badań w stronę wtórnych i złożonych gatunków, których wzorzec ma alternacyjny czy adaptacyjny charakter.

Z ostatnią propozycją w większym lub mniejszym stopniu nie zgadza się jednak wielu badaczy (np. Kawka 2010, Gumkowska 2009: 232¹⁵), podnosząc między innymi argument, mówiący o tym, że specyfika Internetu sprawia, że nie sposób odnosić wypowiedzi zamieszczanych w sieci do tradycyjnej działalności słownej człowieka, np.:

„(...) próba odnalezienia w blogach *resztek* innych znanych gatunków i dzięki temu proste redefiniowanie ich przynależności genologicznej jest z punktu widzenia metodologicznego z góry skazana na niepowodzenie, ponieważ ten typ pisarstwa sieciowego narodził się zupełnie innych warunkach komunikacyjnych, spełnia inne potrzeby zarówno nadawcy, jak i odbiorcy, a przede wszystkim nie jest sumą, selekcją bądź kompilacją innych gatunków tradycyjnych” (Kawka 2010: 64).

I tu ponownie klasyczne ujęcie problemu gatunku zaproponowane przez Bachtina przychodzi z pomocą w rozwikłaniu problemu z „negatunkowymi” wypowiedziami. Otóż definiując gatunki, wskazał on na fakt, że „kształtują się [one — K.S.] w zależności od funkcji (...) oraz specjalnych, właściwych każdej sferze, okoliczności obcowania językowego” (1986: 354). W moim przekonaniu Internet jest odrębną sferą obcowania językowego. Jej okoliczności są odmienne od komunikacji twarzą w twarz i komunikacji zapośredniczonej za pomocą innych środków, ale niezmiennie pozostaje to, że to człowiek jest użytkownikiem Internetu i wraz z pojawieniem się nowego przekaznika zaczął dostosowywać znane sobie sposoby „obcowania językowego” do nowych możliwości i ograniczeń. Gatunków mowy uczymy się, nabierając kompetencji komunikacyjnych, są spuścizną wszystkich pokoleń (Balcerzan 2000: 89), nie sposób więc sobie wyobrazić, że to Internet stworzył nowe gatunki czy raczej nowe wypowiedzi wolne od genologicznej przynależności. Nowe gatunki są efektem odwiecznej ewolucji komunikacji, wymagają jedynie unowocześnionych i/lub nowych narzędzi, które pozwolą je poznać i opisać. Narzędzia te z oczywistych względów powstają dopiero jako odpowiedź na rozwój samych gatunków, więc ze względu na to, że gatunki internetowe przekształcają się błyskawicznie, badacze niejednokrotnie muszą zatrzymać się w swym zaskoczeniu, zdecydować czy, kiedy i w jaki sposób zmienić tok swoich analiz. Nie zawsze więc nadążają z produkcją narzędzi i chyba należy dać im do tego prawo¹⁶.

Podsumowując: można uznać, że Internet jest sferą, w której wypowiedzi wymykają się gatunkowym charakterystikom. Jest jednak zbyt rozległym forum wymiany myśli ludzkiej, by poprzestać na dostrzeganiu trudności ze stworzeniem genologii internetowej.

¹⁵ Więcej na ten temat w części poświęconej metodzie badań.

¹⁶ Por. rozważania o gatunkach literackich S. Balbusa (2000).

Przy obecnym stanie wiedzy wciąż przecież młodej komunikacji internetowej, nawet ci badacze, którzy próbują wykazać jej negatywność, w pewnym stopniu są bezsilni przynajmniej wobec tradycyjnej terminologii i chcąc nie chcąc opisują gatunki.

Czy nowy gatunek internetowy można opisać? (Metoda analizy)

Celem tej pracy jest próba odpowiedzi na pytanie, czy mikroblog jest nowym, odrębnym gatunkiem czy też jest odmianą już opisanego, ugruntowanego w tradycji komunikacji gatunku lub kilku gatunków. Sposobem, wydaje się najprostszym, by na nie odpowiedzieć jest porównanie mikroblogu z innymi gatunkami zarówno funkcjonującymi w Internecie, jak i poza nim.

Przyjęcie perspektywy porównawczej może budzić kontrowersje. Głosy sprzeciwu wobec tej metody podnoszono w kontekście badań nad blogami. A. Gumkowska przytacza poglądy D. Boyd, według której określanie blogów „dziennikami internetowymi”, czyli terminem już znanym, odsyłającym do ugruntowanego w świadomości społecznej gatunku, to stosowanie metafor — „schematów poznawczych”, za pomocą których „badacze budują sztywne ramy, które zmuszają do przyjęcia wyznaczonego punktu widzenia i ograniczają możliwości sensownej analizy” (Cyt. za: Gumkowska 2009: 242). O ile nazywanie blogów dziennikami internetowymi rzeczywiście wydaje się ujęciem zbyt wąskim, o tyle stosowanie schematów poznawczych można w pełni uzasadnić nowością zjawiska, grunt to wychodzić poza te schematy na drodze zgłębiania nowych gatunków. Opisaną praktykę D. Boyd przedstawia jako zabieg pomagający nowym „nieznającym rzeczywistości sieciowej czytelnikom” „oswoić się z nową formą oraz nowymi możliwościami technicznymi” (Cyt. za: Gumkowska 2009: 241). W tym miejscu należy postawić pytanie o rolę użytkowników (w tym jedynie czytelników) Internetu w kształtowaniu gatunku¹⁷. Przytoczę zatem jeszcze opinię, którą na marginesie krytyki metody porównawczej w badaniach genologicznych nad blogami, wyraził M. Kawka: „Niejednokrotnie zdarza się, iż w blogu odnajdujemy pozostałości, ślady gatunków tradycyjnych, ale wynika to wyłącznie z przyzwyczajień i nawyków pisarskich blogera lub jego braku umiejętności w tym zakresie” (2010: 64). Z powyższych poglądów można by wysnuć wniosek, że idea blogu jest ideą samorodną, której użytkownicy Internetu powinni się, właściwie bezwzględnie, podporządkować. Niejasne jest dla mnie to, w jaki sposób zdaniem D. Boyd to badacze, którzy siłą rzeczy pozostają zawsze krok w tyle za uczestnikami komunikacji, którą opisują, mają pomagać „niewprawnym” użytkownikom Internetu w jego oswojeniu, i na jakiej podstawie M. Kawka ocenia kompetencje blogerów. Gatunek to przecież także, a w multimedialnej, zmiennej komunikacji może przede wszystkim, „zbiór konwencji, które podpowiadają członkom określonej wspólnoty, jaki kształt nadać konkretnym interakcjom” (Wojtak 2004: 16), a ich krystalizowanie się jest procesem rozłożonym w czasie. O tym, które chwytły komunikacyjne stają się dla danego gatunku konwencjonalne decydują „konfiguracje celów czyli konwencje kultury” (Balcerzan 2000: 91). Przyjmując takie założenie, można uwolnić się od zbyt autorytarnych ocen kompetencji internautów, pozostawiając ich ewaluację specyficznie tego rodzaju

¹⁷ Rozważania dotyczące blogów są bardzo istotne przy próbie analizy mikroblogu. Chodzi bowiem o podejście do zjawisk nowych.

komunikacji, bowiem „w obrębie komunikacji pozaestetycznej nierespektowanie reguł gatunku interpretowane jest jako wynik niedostatecznej kompetencji komunikacyjnej, która zakłóca interakcję” (Witosz 2001: 82). Zatem sami uczestnicy komunikacji odrzucają te przekazy, które nie spełniają ich oczekiwań, także pod względem gatunkowym.

Można więc stwierdzić, że w Internecie powstają wypowiedzi, których kształt wynika z wcześniej opanowanych przez ich twórców wzorców gatunkowych i dopiero na gruncie tego medium ulegają one przekształceniom, często bardzo daleko idącym, dostosowanym do celów uczestników komunikacji, które są możliwe do osiągnięcia dzięki specyficznym właściwościom tego pośrednika. Użytkownicy nowi rozwijają swoje kompetencje internetowe chłonąc reguły w zbliżony sposób do poznawania tradycyjnych gatunków mowy, przy czym demokratyczność i anonimowość komunikacji internetowej pozwala w znacznie większym stopniu na wprowadzenie innowacji niż inne „sfery obcowania językowego”.

Z drugiej strony barykady w sporze o zasadność stosowania metody porównawczej w badaniach nowych gatunków medialnych można postawić tych badaczy, którzy uważają ją za konsekwencję „skomplikowanej natury” tekstów i stanu współczesnej „świadomości genologicznej” (Krzempek 2006: 369), tych, w których przekonaniu „badania konkretnych interakcji językowych muszą (...) kłaść nacisk na wykrywanie ich genologicznej złożoności (...)”, ale nie mogą na nim poprzestać (Witosz 2001: 80) oraz tych, dla których wtórność nowych gatunków wobec tradycyjnych wydaje się aksjomatem¹⁸.

W świetle przytoczonych argumentów, w moim przekonaniu, przyjęcie metody porównawczej do zbadania gatunkowych wyznaczników mikroblogu jest uzasadnione. Analiza będzie prowadzona, zgodnie z wcześniejszym uzasadnieniem, w perspektywie statycznej poprzez cztery aspekty: strukturalny, pragmatyczny, poznawczy i stylistyczny (Wojtak 2004:16, por. Witosz 2001: 84), przy czym wyznaczniki pragmatyczne będą miały tu największe znaczenie (por. Żydek-Bednarczuk 2004: 434). Składają się one bowiem na tzw. „kontekst życiowy” gatunku, „czyli wzorcowe okoliczności użycia i powiązania instytucjonalne” (Dobrzyńska 1992: 79). Jego obserwacja pozwoli dostrzec, w jaki sposób zapośredniczenie przez Internet wpływa na poszczególne komunikaty. A, jak zauważa B. Witosz „transformacje, jakie zachodzą w obrębie gatunków przetransponowanych z innego kontekstu do nowego sąsiedztwa” są obok „przekształceń mających miejsce w wyniku wzajemnego oddziaływania na siebie gatunków składowych” i wykrywania wtórnego charakteru gatunków, tymi zjawiskami, na które „badania konkretnych interakcji językowych muszą (...) kłaść nacisk” (2001: 80). To figury z kręgu pragmatyki komunikacyjnej: nadawca i odbiorca, determinują istotę gatunku według przyjętych przez siebie odpowiednio „modeli tworzenia” i „horyzontów oczekiwań” (T. Todorow za Wojtak 2004: 17)¹⁹. Również wychodząc od drugiej strony — przedmiotu badań, skupienie uwagi na aspekcie pragmatycznym wzorców gatunkowych wydaje się optymalną drogą,

¹⁸ „Już nawet wstępne rozpoznanie sieci pozwala dostrzec, że korzysta ona w pełni z gatunków tradycyjnych” (Woźniak 2010: 55).

¹⁹ O komunikacyjnej funkcji genologii utworów literackich pisze K. Bartoszyński (2000: 15).

gdyż, jak zauważyła A. Gumkowska zmiany w sposobach komunikowania wywołane przez Internet „obejmują przede wszystkim strukturę przekazu i układ ról nadawczo-odbiorczych [wyróżnienie — K.S.]” (2009: 231).

Zatem podobieństwo do innych gatunków, wynikające z wtórności genologicznej i różnice między gatunkami, będące wynikiem internetowego charakteru mikroblogów, głównie w zakresie kontekstu życiowego gatunku i relacji między nadawcą a odbiorcą, będą osią przeprowadzonych analiz wypowiedzi zamieszczanych w serwisie Twitter.

Twitter czy tweet? (Przedmiot badań i materiał badawczy)

Do kontrowersji, jakie powstają wokół gatunkowości tekstów internetowych, należy dołączyć jeszcze jedną: co uznać za ów „tekst”, który miałby reprezentować taki czy inny (inne) gatunek. Wobec hipertekstualności cechującej komunikację internetową, która oznacza między innymi uzależnienie ostatecznego kształtu komunikatu od użytkownika-odbiorcy, pytanie o przedmiot badań może krótką drogą doprowadzić do granicy tego co poznawalne, gdyż tyle jest hipertekstów ile poszczególnych stanów aktywności użytkowników sieci. Ponownie więc, by móc cokolwiek powiedzieć o komunikatach językowych zamieszczanych w Internecie, a w tym przypadku w serwisie Twitter, trzeba wybrać sztucznie wydzielone, „laboratoryjne” wycinki hipertekstu. Przy zachowaniu w pamięci ich fragmentaryczności i kontekstu, w jakim funkcjonują, pozwolą one na wyciągnięcie wniosków na temat większych całości. Choć nie będą to rzeczywiste sieci powiązań pomiędzy owymi fragmentami, bo do tych badacz nie ma dostępu, to będą to potencjalne hiperteksty, czy co ważniejsze, informacje właśnie o możliwościach tkwiących w tego rodzaju komunikacji. Nadal pozostaje jeszcze zdecydować, co uznać z podstawową jednostkę — przedmiot badań.

W przypadku serwisu Twitter możliwości jest wiele. Pierwszą, już niejako odrzuconą przeze mnie, byłoby spojrzenie na całość Twittera. Należy się jej jednak jeszcze kilka słów komentarza, głównie ze względu na ciekawą propozycję M. Wilkowskiego (2009):

Jeśli zaczniemy analizować rozmaite formy publikacji treści w internecie zobaczymy, że być może tak naprawdę liczą się nie gatunki jako narzędzia publikacji (blog, wiki, strona domowa, mikroblog), ale gatunki jako formy treści (gatunek literacki, forma utworu literackiego, charakteryzująca się swoistą budową oraz stylistyką). Na blogu najróżniejsze gatunki dostępne być mogą w ramach jednej infrastruktury publikacji. Możemy opublikować tam artykuł naukowy z przypisami, opowiadanie, wiersz, film albo nagranie audio. W formule wiki zmieści się nie tylko internetowa encyklopedia (posiadająca określoną, stałą formę hasel) ale też np. swobodne notatki połączone hiperłączami czy zestawy danych bibliograficznych. Na Twitterze w 140 znakach opublikować można suchą informację, zgryźliwy komentarz czy haiku. Można nawet zadać pytanie, czy internet zawłaszcza gatunki literackie? Być może zamiast pojęciem „gatunku” lepiej posługiwać się w dyskusjach o blogach i mikroblogach terminem interfejsu kulturowego, który zaproponował w oparciu o HCI Lev Manovich (...)

Nie sposób nie zgodzić się z powyższymi spostrzeżeniami. Również w innych formach komunikacji zapośredniczonej, nie tylko internetowej (sms, blog), dostrzega się ich dwójaki sposób funkcjonowania — to wzajemnie od siebie zależne kanały, jak i komunikaty

przekazywane za ich pomocą (Wolańska 2002: 22; Gumkowska 2009: 240). Skupienie się jedynie na treści, co sugeruje M. Wilkowski, choć pozwoli uniknąć niewygodnych charakterystyk gatunkowych i prób wyodrębniania hybrydalnych form, może być jednak — ze względu na pozbawienie opisu perspektywy wydawałoby się czysto formalnej, ale mającej znaczny wpływ na pragmatyczny wymiar mikroblogów — rozwiązaniem niezbyt fortunnym. Ważne w tej propozycji jest jednak zwrócenie uwagi na rolę, jaką odgrywa interfejs w opisie gatunków internetowych. Wspomina już o niej J. Grzenia. Dostrzega on, że techniczne uwarunkowania tworzą ramę tekstową i to w dosłownym sensie, która stawia granice w hipertekście, któremu przecież delimitacja wydaje się obca. Ponadto rama ta wyznacza długość tekstu (jakże wyraźnie w przypadku Twittera) oraz decyduje o hierarchii elementów werbalnych i niewerbalnych (Grzenia 2006: 151).

Kolejną możliwością wskazania przedmiotu badań jest wyodrębnienie tekstów jednego autora. Takie rozwiązanie w centrum stawiałoby indywidualne cechy poszczególnych tekstów „naznaczonych” idiolektem poszczególnych nadawców, zbliżając analizę wyznaczników gatunkowych do analizy stylistycznej. O ile powinna być ona również uwzględniona w charakterystyce genologicznej tekstu (Witosz 2001: 81), o tyle obranie za kryterium wyznaczenia przedmiotu badań kategorii autora może prowadzić do niepełnych analiz. Po pierwsze, perspektywa nadawcy jest najdalsza od rzeczywistej formy funkcjonowania tekstów internetowych, która przesuwając główny ciężar komunikacji na odbiorcę. Po drugie, wśród tweetów jednego autora można wskazać albo duże zróżnicowanie formalne i funkcjonalne albo wręcz przeciwnie — całkowitą jednorodność, a zatem indywidualne cechy jednostek rozumianych jako ciągi wpisów jednego autora, mogą w dużym stopniu uniemożliwiać syntezę wiedzy na temat gatunku. Wreszcie wpisy każdego autora mogą zostać przez niego lub przez innych użytkowników włączone w dialog²⁰. Uwzględnienie pozostałych replik jako kontekstu automatycznie włącza w zakres analizy wypowiedzi innych autorów.

Trzecia ewentualność, która wychodzi naprzeciw możliwościom wchodzenia w obręb Twittera w interakcje, to przyjęcie „perspektywy profilu” — uznanie za przedmiot badań wpisów zamieszczonych na danym profilu, a zatem uwzględnienie obok wpisów jednego autora tweetów-cytatów i tweetów-replik. To rozwiązanie podobnie jak poprzednie może znacznie utrudnić wskazanie miejsc wspólnych, a ponadto nadmiernie skomplikować proces analizy. Ustanowienie granic podążania za poszczególnymi powiązaniem, choćby tylko wewnątrz Twittera (linki prowadzą w dowolne miejsca Internetu), wymagałoby podejmowania każdorazowo arbitralnych decyzji o miejscu ich wyznaczenia.

W takiej sytuacji za najwłaściwsze, choć z pewnością niedoskonałe, rozwiązanie problemu wyznaczenia przedmiotu badań, można uznać analizę pojedynczych tweetów. Jedną z zalet takiego rozwiązania jest możliwość przeprowadzenia typologii, w których większą rolę odgrywać będą cechy wynikające z charakteru Twittera, a mniejszą indywidualne wpływy poszczególnych autorów. Pozwoli ono także na analizowanie poszczególnych tweetów w kontekście interakcji, których

²⁰ Wróć do tego wątku w dalszych częściach pracy.

są elementem, ale wyłącznie tych interakcji — bez uwikłania w większe zależności (autorstwo, zamieszczenie na jednym profilu). Ponadto w sytuacjach, w których wiadomości zamieszczane w serwisie Twitter opuszczają serwis, właśnie tweet traktowany jest jako względnie autonomiczna jednostka, co też regulują przepisy dotyczące cytowania Twittera ustanowione przez właściciela serwisu (np. nakaz cytowania tweetów w całości). Wreszcie, na tak wstępnym etapie badań im prostsze (mniej złożone) są ich obiekty, tym wnioski mogą być bardziej precyzyjne.

Materiałem badawczym zarejestrowanym na potrzeby tej pracy jest 300 tweetów zamieszczonych na 18 profilach, których autorami jest 48 użytkowników²¹. Są wśród nich osoby publiczne, prywatne, instytucje rządowe i pozarządowe, przedstawiciele mediów, zarówno osobowi, jak i instytucjonalni, przedsiębiorstwa komercyjne oraz reprezentanci inicjatyw niekomercyjnych, popularyzujących np. styl życia. Źródłem informacji na temat danego użytkownika są jedynie autorskie wizytówki. Część z nich opatrzona jest znakiem autentyczności — dotyczy to głównie profili osób publicznych. Materiał zarejestrowany był gromadzony od kwietnia do września 2012 roku, przy czym weszło do niego po około 10 ostatnich, kolejnych tweetów danego autora z wszystkimi powiązanymi z nimi tweetami innych autorów, zatem rozpiętość w czasie zamieszczenia wpisów jest zależna od aktywności poszczególnych użytkowników i w niektórych przypadkach (mniejsza aktywność, zaprzestanie aktywności) sięga np. lipca 2011.

Czy mikroblog to blog?

Podczas analizy genologicznej tweetów badaczowi przychodzi zmierzyć się z podstawowym pytaniem: czy mikroblog jest odmianą gatunku 'blog', czy też jest gatunkiem odrębnym. M. Kawka nazywa mikroblog odmianą blogu (typowych pamiętników, blogów politycznych/dziennikarskich), ale stawia go w jednym rzędzie z audioblogiem, wideoblogiem i moblogiem (blog pisany przy użyciu telefonu komórkowego) (2010: 65), co mogłoby oznaczać, że różnicę między blogiem a mikroblogiem stanowi wyłącznie technologia, a przecież właśnie technologicznie mikroblogom do blogów najbliższej spośród wymienionych typów. Co więcej, zarówno blogi, jak i mikroblogi mogą zawierać dodatkowe elementy graficzne i dźwiękowe, przy czym do tweetów dołączane są jako linki do plików audiowizualnych.

Wywołany temat linków wymaga spojrzenia historycznego na zależności pomiędzy blogiem a mikroblogiem. Otóż pierwotnie blogi były listami hiperłączy do stron www (Gumkowska 2009: 233). Twitter, zdaniem znawcy zagadnienia,

²¹ W pracy znajdują się też doraźnie wybrane przykłady.

S. Rosenberga, przejął to pole funkcjonowania blogów (Wilkowski 2009). Tweety to rzeczywiście w dużym stopniu po prostu linki, przy czym od pierwotnych blogów różni je to, że zwykle są opatrzone komentarzem, np.

@grzywaczewski: *Historia jednej z najsłynniejszych fotografii stanu wojennego:*<http://www.polskieradio.pl/101/1564/video/489031...>

@rozathun: *Pieniądze Nagrody którą w Asconie otrzymał#DonaldTusk poszły w całości do polskich organizacji charytatywnych*<http://m.onet.pl/kraj/5210212,detal.html...>

@android_polska: *Podcast* [#27 \[14.08.12\]](http://Android.com.pl) <http://android.com.pl/podcast/4795-podcast-androidcompl-27-140812.html>

Taka charakterystyka nie oddaje jednak idei mikroblogu, gdyż wiele tweetów w ogóle linków nie zawiera, np.

@bromancestory: *HEJ BYSTRA WOODA BYSTRA WODZICKA, PYTAŁO DZIEWCIE O JANICKA XD*

@Ostojanews: *Zapraszamy na środowe nabożeństwo — temat: „Jak usługiwać mocą chrztu w Duchu Świętym?”.*

Przed podjęciem próby wskazania swoistości idei tweetów, warto wskazać cechy wspólne blogów²² i mikroblogów. Można do nich zaliczyć:

- diariuszowy charakter,
- wspomnianą już multimedialność,
- dominację funkcji użytkowej nad estetyczną,
- możliwość przeprowadzenia zbliżonych typologii (np. można wyróżnić: poradniki; informacje i promocje; publicystyczne; pół publiczne, pół prywatne; osobiste pamiętniki),
- hierarchię prezentacji rozpoczynającą się od najnowszych wpisów,
- ramę narzuconą przez interfejs,
- kategorię podmiotu zmierzającą do autoprezentacji.

Podstawowe różnice można natomiast wskazać w dwóch aspektach: strukturalnym i pragmatycznym. W obu tych aspektach zróżnicowanie wiąże się z długością tekstów. Ograniczenie tweetów do 140 znaków wymusza stosowanie formalnych zabiegów umożliwiających kondensację treści, co nie pozostaje również bez wpływu na ich aspekt stylistyczny. Z kolei z punktu widzenia funkcjonalności krótka forma ma za zadanie uczynić komunikację niemal natychmiastową, ma się ona odbywać w czasie rzeczywistym, zatem moc illokucyjna tweetów może w znacznym stopniu różnić się od potencjału

²² Odwołuję się tu do artykułu A. Gumkowskiej (2009).

blogów. Skrótowość tweetów ma też bezpośrednie przełożenie na ich masowy odbiór. Potwierdzeniem tej hipotezy niech będą przytoczone wyżej cytaty, mówiące o wpływie serwisu Twitter na życie publiczne społeczeństw, w których funkcjonuje.

Mimo licznych i istotnych podobieństw wskazane różnice pomiędzy wpisami w Twitterze a wpisami w blogach nie pozwalają jednoznacznie uznać tweetu za odmianę blogu. Na pozór jedyna różnica — pod względem długości, wywołała proces oddalania się tego mikroblogu na peryferia pola gatunkowego blogu, gdyż jej konsekwencje można dostrzec we wszystkich pozostałych aspektach opisu gatunku. Na zależność pomiędzy długością wypowiedzi a stylem, pragmatyczną użytecznością (co w przypadku tweetów wiąże się z funkcją poznawczą) i ich funkcją ekspresyjną zwrócił uwagę A. Wilkoń, budując definicję gatunku tekstu (2002: 199). Przy czym zastrzegając on, że nie chodzi o długość tekstu rozumianą dosłownie, co do ilości słów. Można zatem wnioskować, że jeśli opisane zależności zachodzą, gdy rozpiętość tekstu jest ograniczona jedynie względem innych gatunków (np. nowela — powieść), to ograniczenie fizyczne liczone, nawet nie słowami, a znakami jest bardzo silnym „czynnikiem gatunkotwórczym”.

Czym różni się 140 znaków od 160? (Tweet a SMS)

Jeśli uznać ograniczenie długości tweetów za jeden z ich najistotniejszych wyznaczników gatunkowych, automatycznie rodzi się pytanie o ich pokrewieństwo z SMS-ami, których długość ograniczona jest do 160 znaków. Analizę genologiczną SMS-ów przeprowadziły E. Wolańska (2002) i M. Krzempek (2006), wyznaczniki gatunkowe SMS-ów wskazane w tych pracach posłużą za punkt odniesienia dla opisu tweetów.

Na poziomie strukturalnym oba typy tekstów są ściśle uzależnione od długości. W związku z tym cechuje je kondensacja treści i skrótowość realizowana na wszystkich poziomach — od zapisu po składnię wyrażen i konstrukcję całości wypowiedzi. Podobieństwa te nie są jednak ściśle²³. Po pierwsze, ograniczenie długości w przypadku SMS-ów ma mniejsze znaczenie, gdyż programy służące do edycji SMS-ów pozwalają na wprowadzanie tekstów dłuższych, dzieląc je jedynie technicznie na fragmenty o długości 160 znaków. Konsekwencje dla komunikacji ma to niewielkie, nadawca ponosi jedynie odpowiednio zwielokrotniony koszt. W serwisie Twitter komunikaty wyraźnie rozłożone na więcej niż jeden tweet zdarzają się rzadko. Są co prawda oznaczane, np. „1/2” na końcu początkowego i „2/2” na początku kolejnego, ale mimo to nadawca konstruując swoją wypowiedź w ten sposób naraża się na jej rozdzielenie przez różnego rodzaju tweety-repliki i na to, że jego wypowiedź zacznie funkcjonować, np. jako cytat, tylko fragmentarycznie. Ponadto fragment utworzony później w hierarchii tweetów pojawia się wyżej, np.

²³ Analiza tweetów przeprowadzona na użytek tej pracy nie pozwala wskazać jednoznacznie różnic w sposobach kondensowania treści. To zagadnienie będzie przedmiotem moich dalszych badań.



Rys. 3. Przykład komunikatu rozłożonego na dwa tweety.

W przypadku SMS-ów takie zakłócenia komunikacyjne raczej nie występują.

Pod względem stylistycznym i poznawczym te dwa rodzaje komunikacji różnią się niewiele. Najwięcej rozbieżności w charakterystyce tweetów i SMS-ów można, podobnie jak w zestawieniu tweetów z blogami, dostrzec w aspekcie pragmatycznym. Po pierwsze odmienna jest kategoria odbiorcy — SMS-y to w większości komunikaty kierowane do indywidualnego i konkretnego odbiorcy. Komunikacja masowa zachodząca za pomocą SMS-ów jest najczęściej zinstytucjonalizowana. Natomiast ideą Twittera jest komunikacja „jeden do wszystkich”, nawet jeśli tweety mają charakter dialogu między dwoma użytkownikami, co sygnalizowane jest przez łączenie tweetów w „rozmowy” i wskazanie adresata bezpośredniego za pomocą nazwy użytkownika rozpoczynającej się od znaku @, np.



Rys. 4. Przykład rozmowy

Komunikacja ta przebiega zatem na dwóch poziomach mikro — między konkretnymi użytkownikami i makro na oczach wszystkich użytkowników. Przy czym ze względu na to, że obok masowości odbiorcy inną konstytutywną cechą Twittera jest brak wymogu zwrotności (niewzajemność komunikacji), można zakładać, że niejednokrotnie skala makrokomunikacji jest dla użytkowników bardziej istotna. Warto w tym miejscu wspomnieć o niemal całkowitej demokratyzacji komunikacji zachodzącej w ten sposób. „Niemał”, gdyż użytkownicy mogą ochraniać swoje profile przed niepożądanymi obserwatorami, jednak zachowania takie nie są zgodne z główną ideą serwisu.

Z masowości odbiorcy wynikają dalsze cechy odróżniające tweety od SMS-ów. Te ostatnie pełnią przede wszystkim funkcje „praktyczno-życiową i fatyczną” (Krzempek 2006: 367). Tweety zwykle nie służą celom praktycznym, a za ich funkcje dominujące można uznać ekspresywną, poznawczą i fatyczną. I znowu, masowość komunikacji za pomocą tweetów wpływa na specyficzne rozumienie celu, jakim jest nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktu, gdyż w sytuacji, gdy bezpośredni odbiorca nie jest wskazany, tweety można odbierać jako wołanie w przestrzeń, by nawiązać kontakt z „kimkolwiek”, np.

@_catheeee: *wszyscy już śpią?*

i kolejne odpowiedzi:

@jackmalecki: @_catheeee nie ;-)

@iKvS: @_catheeee nieee! Panda Smietanka nie spi! Xd.

@Kasia_Jot: @_catheeee nie.

@pryses: @_catheeee bicz pliz, nie ja ;)

Nieokreśloność adresata wiąże się z tym, że trudniej wskazać wspólną wiedzę życiową partnerów komunikacji. Nadawca decydując się na tworzenie tweetów dotyczących wąskich, często profesjonalnych zagadnień, lub mocno nacechowanych stylistycznie²⁴, ogranicza w ten sposób krąg potencjalnych odbiorców, np.

@android_polska: *Doom 3 na Androida? Rozmowa z deweloperem portującym grę [exclusive]* <http://android.com.pl/artykuly/artykuy/4801-doom-3-na-androida-rozmowa-z-deweloperem-portujcym-gr.html>

@bromancestory: *nie no. dobry trend XD 1D xD*

@EndiPL: @_catheeee *jak ja uwielbiam takie gimbusowe określenia -.-'*

SMS-y funkcjonujące w komunikacji zbiorowej mają neutralny, uogólniony charakter ze względu na instytucjonalnego nadawcę.

Z pragmatycznych cech tweetów wynika też ich specyficzna etykieta. O ile w SMS-ach mimo ich ograniczonej długości formuły powitalne i pożegnalne oraz zwroty adresatywne występują często, o tyle ze względu na symultaniczność komunikacji za pomocą tweetów (i znowu: ich masowość), zwroty grzecznościowe należą do rzadkości. Jeśli występują, to zwykle na początku aktywności w serwisie Twitter lub po przerwie w tej aktywności (por. cytowany już artykuł o wpisie Mariusza Błaszczaka). Natomiast funkcję zwrotów adresatywnych przejęły w dużym stopniu wspomniane sygnały nawiązania kontaktu z użytkownikiem lub odniesienia się do jego wpisu, czyli nazwy

²⁴ Ze względów estetycznych nie przytaczam przykładów tweetów zawierających wulgaryzmy.

użytkowników. W ich kontekście pojawienie się zwrotu adresatywnego wydaje się „nie-ekonomiczne”, ale z pewnością świadczy o uszanowaniu odbiorcy i przeniesieniu środka ciężkości komunikacji do skali mikrokontaktu, np.:

@psington: @rozathun *Pani Rozo, bardzo ciekawa rozmowa o językach obcych w Trojce — dziękuję!*

Nazw użytkowników nie można jednak uznać za ekwiwalenty zwrotów adresatywnych. Potwierdza to powyższy przykład (niejako dublowanie zwrotu), jak i sytuacja, w której nazwa użytkownika pełni nie tylko funkcję identyfikującą odbiorcę, ale i funkcję wokatywną (sygnalizowaną znakami interpunkcyjnymi), do której pełnienia nie jest systemowo przeznaczona, np.

@rozathun: @DziadekWaldemar *!!! Czemu tak mówisz? Czy słyszałeś/czytałeś przemówienie PDT kiedy odbierał nagrodę Karola w Akwizgranie? Br polecam!*

SMS-y i tweety zbliżają do siebie cechy wynikające z ograniczenia ich długości do konkretnej liczby znaków. Rozbieżności pomiędzy nimi w aspekcie pragmatycznym są jednak na tyle istotne, że zestawiając ze sobą te dwa typy komunikacji, można mówić jedynie o podobieństwie (nie o pokrewieństwie) gatunków reprezentowanych przez krótkie formy, będących gatunkami wtórnymi wobec odpowiednich form dłuższych: listu i blogu, które uległy przekształceniom ze względu na wymogi techniczne medium, za pomocą którego są przekazywane.

O czym świergoczą tweety? (Tweet w kontekście gatunków prasowych)

Funkcja poznawcza, jedna z dominujących, jakie pełnią tweety, pozwala przyjrzeć się im przez pryzmat ich „starszego rodzeństwa” — informacyjnych gatunków prasowych, które cechuje krótka forma. Są to wzmianka, ogłoszenie i zapowiedź. Na potrzeby tej pracy potraktuję ich wyznaczniki gatunkowe dość ogólnie, mam jednak świadomość, że są to formy o bogatej tożsamości (por. Wojtak 2004, 2010; Chomik 2008; Wiśniewska 1998).

Za główną cechę gatunkową wzmianki można uznać zdolność odpowiedzi na pytania: kto? co? gdzie? dotyczące pojedynczego faktu (wzmianka, *Słownik terminologii medialnej*). W zgromadzonym materiale można wskazać tweety o różnej tematyce, zbliżone właśnie do wzmianki, np.

@Radio_TOK_FM: *Chaos w Warszawie: woda wdarła się na budowę stacji II linii metra*
<http://dlvr.it/20RGYb>

@AdamWajrak: *Odszedł Wiktor Wołkow, który fotografią malował Podlasie*
http://wyborcza.pl/1,96585,5641818,Wiktor_Wolkow___Wiegolud_z_amparatami.html

@android_polska: *Czarny Galaxy S III pojawił się na stronie amerykańskiego T-Mobile*
<http://android.com.pl/news/sprzet/4812-czarny-galaxy-s-iii-pojawi-si-na-stronie-amerykaskiego-t-mobile.html>

Ze względu na obecność linków w większości tweetów nawiązujących do wzmianki, można by pominąć ten etap porównań i przejść od razu do realizowanej w tweetach konwencji zapowiedzi²⁵. Jednak wskazanie na cechy, które łączą dużą grupę tweetów ze wzmianką ma na celu naświetlenie dwóch zjawisk. Po pierwsze, zapowiedź jest gatunkiem wtórnym, między innymi względem wzmianki, co czyni ją „genologiczną osobliwością” (Wojtak 2004: 118). Tweet zbudowany w konwencji zapowiedzi, realizującej w części wzorzec gatunkowy wzmianki, jest więc wtórny wielostopniowo. Po drugie, można wyróżnić dwa rodzaje (minimum) tweetów odsyłających do innych tekstów (tu tekstów rozumianych bardzo szeroko, jako multimedialne komunikaty zamieszczane w Internecie). Obok przytoczonych już tweetów-wzmianek, można wyodrębnić grupę tweetów-zapowiedzi, które cechuje wyraźnie perswazyjny charakter, np.:

@grzywaczewski: *Mocny tekst: <http://www.tomaszgbis.pl/?p=631> Az sobie wydrukowalem ;)*

@MarekKaminski: *Foto i video relacja cz 1 z Madagaskaru na profilu na Facebooku:) Zapraszam! <https://www.facebook.com/Marek.Kaminski.polarник>*

@nowymbank: *Slyszełiście zapowiedzi, że w weekend będzie gorąco? To dlatego, że w Katowicach trwa OFF Festiwal. Zapraszamy :-)* <http://fb.me/1RoKKBkqr>

M. Wojtak wyodrębnia często występujący rodzaj adaptacji wzorca gatunkowego zapowiedzi, polegający na „wydrukowaniu fragmentu wiadomości i odesłaniu do całości

²⁵ Zapowiedź „Jest to prasowy komunikat służący poinformowaniu o innym komunikacie. Do zadań zapowiedzi należy też zachęta do lektury oraz wstępne powiadomienie o określonym fakcie lub zdarzeniu” (Wojtak 2010: 69).

publikowanej wewnątrz numeru” (2004: 114). Ten rodzaj wzorca adaptacyjnego zapowiedzi użytkownicy Twittera przejęli, doprowadzając do stworzenia tweetów, które zawierają taki fragment docelowego tekstu, jaki zmieści się w 140 znakach. Są to odsyłacze do tekstów zamieszczanych w innym serwisie społecznościowym — Facebooku. Osobliwość tego typu komunikatów wynika stąd, że dla ich informatywności przestaje mieć znaczenie urwanie tekstu w dowolnym miejscu, np.

@nowymbank: *Nie oglądałeś spotkania z Brettem Kingiem na żywo? Możesz nadrobić zaległości — zapraszamy do obejrzenia filmów z... <http://fb.me/1IyEXre1Z>*

@mwojciechowska: *Kochani! Właśnie wylądowałam w USA i od jutra przez kilka kolejnych dni jestem w Centrali National Geographic w...<http://fb.me/1IMNKR7s5>*

@OnetWiadomosci: *PILNE: CBA skierowało do Prokuratury Generalnej zawiadomienie o podejrzeniu popełnienia przestępstwa w jednej z... <http://fb.me/20AkoaJHm>*

Powyższe przykłady są dowodem na to, w jaki sposób przeniesienie pewnego typu tekstów do innego medium (prasa — Internet) może wpływać na wszystkie aspekty opisu gatunku:

- strukturalny — zamknięcie w narzuconej formie 140 znaków,
- poznawczy — pomniejszenie wagi kompletności komunikatu,
- stylistyczny — w momencie, gdy komunikat można urwać bez uszczerbku dla jego komunikatywności (wymagane jest tylko kliknięcie na link), paradoksalnie krótka forma zapowiedzi, determinująca styl, przestaje być wymogiem, zaś jej cechy perswazyjne w prasie realizowane za pomocą odpowiednio dobranych środków stylistycznych, zostają zastąpione przez efekt suspensu, jaki osiąga się właśnie poprzez niekompletność informacyjną komunikatu,
- pragmatyczny — dzięki temu, że w Internecie użytkownik nawiguje po sieci tekstów, przejście od lektury zapowiedzi do lektury tekstu, do którego odsyła jest znacznie prostsze i szybsze, wymaga mniejszego zestawu czynności. Zapowiedź jest jednocześnie „drogą”-linkiem.

Zawartość tweetów może być również tożsama z zawartością ogłoszeń, nie tylko prasowych, np.

@Ostojanews: *Nabożeństwo „środowe” odbędzie się we wtorek (6.IX) — godz. 18:30! Goście będą pastora Kamila Hałambca oraz min. dr. Francois Carr’a...*

@praca_medycyna: *Zatrudnimy lekarzy specjalistów ZOZ — Głogów <http://www.pracamedycyna.pl/zatrudnimy-lekarzy-specjalistow-zoz-glogow/>*

W przypadku tego gatunku wypełnienie tweeta treścią właściwą dla ogłoszeń (pod względem informacyjnym, stylistycznym, strukturalnym) powoduje zmiany ponownie

głównie w aspekcie pragmatycznym. Po pierwsze, zwiększa się dostępność ogłoszeń drobnych, po drugie — wbrew pozorom — ich treść może być bogatsza dzięki zamieszczonym linkom.

Już nawet skrótowa wobec rozległości zagadnień związanych z gatunkowymi wyznacznikami zapowiedzi, wzmianek i ogłoszeń charakterystyka porównawcza tweetów pozwala stwierdzić, że umieszczenie w serwisie Twitter tekstów realizujących konwencje wymienionych gatunków nie jest jedynie automatycznym przeniesieniem utartej formy do nowego otoczenia, ale właśnie przeniesienie to wywołuje głęboko idące przemiany w obrębie tradycyjnych gatunków.

Czy tweet jest gatunkiem? (Podsumowanie)

Przedstawiona analiza nie wyczerpuje tematu, jakim jest charakterystyka genologiczna komunikatów zamieszczanych w serwisie Twitter. Do jej przeprowadzenia niezbędne są dalsze badania wielu jego aspektów: językowego, semantycznego oraz pogłębiona analiza pragmatyczna. Niemniej metoda porównawcza przyjęta w pracy pozwoliła wskazać tropy, które mogą doprowadzić do określenia gatunkowych wyznaczników tweetu. Ponadto wykazała, że pod wpływem Internetu jako nowej sfery obcowania językowego tradycyjne gatunki podlegają głębokim przeobrażeniom. Dlatego w pracy kilkakrotnie pojawiła się metafora rodziny, w której pewne cechy są dziedziczone w liniach prostych, inne ujawniają się w dalszych pokoleniach lub w bocznych liniach rodziny, inne pojawiają się w wyniku powinowactwa — jak można by określić relacje między tweetem a SMS-em. Na podstawie przedstawionych obserwacji można za właściwe dla tweetów uznać cechy:

- „rozwijającą” skrótowość — wynikają z niej z jednej strony ograniczenia formalne, ale z drugiej strony zamieszczanie linków niemal bezgranicznie rozszerza ich możliwości w zakresie pełnienia funkcji informacyjnej;
- multimedialność — tweety charakteryzuje osobliwe połączenie elementów językowych z innymi (wizualnymi, dźwiękowymi) — elementy te nie są dane jednocześnie, lecz dostępne poprzez słowo i dzięki komunikatom słownym użytkownik podejmuje decyzję o przejściu do innych elementów. (Przy traktowaniu języka jako medium, w tym miejscu należy wspomnieć o tym, że w obrębie jednego profilu niejednokrotnie znajdują się tweety tworzone w różnych językach);
- mikro i makrosytuacyjność komunikacji, przy wyraźnej dominacji makrokomunikacji;
- potencjał dialogowy;
- charakterystyczny układ nadawczo-odbiorczy;
- szeroko rozumianą intertekstualność, z jednej strony powiązaną z hipertekstualnością, z drugiej realizowaną jako cytowanie tweetów z innych profili.

M. Wojtak wspólne cechy strukturalne dostrzega w gatunkach, które wypracowały kanoniczny wariant wzorca, wspólne przesłanie komunikacyjne zaś uznaje za spoiwo alternacyjnych wariantów wzorców gatunkowych (2010: 14). Tweety wydają się zawierać cechy wspólne z obu tych zakresów — mają ściśle określoną przez interfejs formę, w obrębie której użytkownicy tworzą różnorakie teksty, lecz ich różnorodność ma swoje centrum w obrębie realizowanych celów komunikacyjnych. A te też bezpośrednio wynikają

z charakteru Twittera — wpływowego serwisu, w którego kontekście nawet najbardziej banalny tweet przejmuję potencjał całości. Zatem mimo ogromnej różnorodności tweetów, skupienie się głównie na strukturalnym i pragmatycznym aspekcie wzorca pozwala na zarysowanie ich pola gatunkowego. Dalsze badania będą je uzupełniać i weryfikować.

Bibliografia:

- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Balbus Stanisław (2000), *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Balcerzan Edward (2000), *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Bartoszyński Kazimierz (2000), *Wobec genologii*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Chomik Dominik (2008), *Kilka uwag na temat perswazyjności ogłoszeń drobnych*, [w:] *Język w marketingu*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Dobrzyńska Teresa (1992), *Gatunki pierwotne i wtórne (czytając Bachtina)*, [w:] *Typy tekstów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Grzenia Jan (2006), *Komunikacja językowa w Internecie*, PWN, Warszawa.
- Gumkowska Anna (2009), *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1. Tekst, język, gatunki, pod red. D. Ulickiej, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kawka Maciej (2010), *Blog jako gatunek dziennikarski — ewolucja i transgresja*, [w:] *Internetowe gatunki dziennikarskie*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Krzempek Monika (2006), *SMS jako genologiczne 'signum temporis'*, „Stylistyka” XV.
- Słownik terminologii medialnej* (2006), red. W. Pisarek, Universitas, Kraków.
- Wilk Eugeniusz (2000), *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Rabid, Kraków.
- Wilkoń Aleksander (2002), *Spójność i struktura tekstu*, Universitas, Kraków.
- Wilkowski Marcin (2009), *Blogi i mikroblogi: ewolucja interfejsu a nie gatunków treści*, <http://historiaimedia.org/2009/09/22/blogi-i-mikroblogi-ewolucja-interfejsu-a-nie-gatunkow-tresci/>, dostęp: 2012.11.07.
- Wiśniewska Agnieszka (1998), *Genologiczna charakterystyka ogłoszenia prasowego*, „Rozprawy Komisji Językowej Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”.

- Witosz Bożena (2001), *Gatunek — sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Wojtak Maria (2004), *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Wojtak Maria (2010), *Analiza gatunków prasowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Wolańska Ewa (2002), *Właściwości komunikacyjne, genologiczne i językowe krótkiej wiadomości tekstowej (SMS)*. Wybrane zagadnienia, „Poradnik Językowy”, z. 10.
- Woźniak Wiesława (2010), *Gatunek w sieci*, [w:] *Internetowe gatunki dziennikarskie*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Żydek-Bednarczuk Urszula (2003), *Tekst w Internecie i jego wyznaczniki*, <http://uranos.cto.us.edu.pl/~dialog/archiwum/zydek-bednarczuk.pdf>, dostęp: 12.11.2012.
- Żydek-Bednarczuk Urszula (2004), *Od rozmowy do talk show. Uwagi o telewizyjnych gatunkach mowy*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2 *Gatunek a tekst*, red. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Strony internetowe:

- <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mikroblog> Dostęp: 23.08.2012
- <https://twitter.com/> Dostęp: 23.08.2012.
- <https://twitter.com/about> Dostęp: 23.08.2012
- <https://twitter.com/#!/welcome/recommendations> Dostęp: 23.08.2012
- <http://www.rp.pl/artukul/10,921585-Facebook-i-Twitter-w-pierwszej-dziesiatce.html>
Dostęp: 24.08.2012
- http://wyborcza.pl/1,75478,12296224,Wpis_Mariusza_Blaszczaka_sprzed_dwoch_lat_weekendowym.html Dostęp: 24.08.2012
- <http://polska.newsweek.pl/sikorski-zhanbil-pamiec-powstania-radni-pis-przed-1-sierpnia,80291,1,1.html> Dostęp: 24.08.2012
- http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,11447920,Wyslij_Skittles_policji_ktora_kryje_zabojce.html Dostęp: 24.08.2012
- <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/miedzy-slowami--chamstwo-iii-rp,94030,1,1.html>
Dostęp: 24.08.2012
- <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-18582171> Dostęp: 24.08.2012
- <http://www.orianmarx.com/2012/07/12/what-twitter-wants/> Dostęp: 24.08.2

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Jak istnieje dzieło hybrydyczne?

How Does the Hybrid Work of Art Exist?

Abstract

The aim of this article is to analyze the category of being in relation to the hybrid works of art on the background of philosophical texts by Luigi Pareyson, Jurij Łotman, Wolfgang Iser. My considerations focus on questions — What is the definition of the hybrid work of art? What is the impact of contemporary culture on the way of being the hybrid work of art? Do the hybrid works of art reflect the experience of contemporary reality? My considerations are based on the concrete poetry, book works, book objects and literature.

*Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 55
80-952 Gdańsk 5
i.chawrińska@gmail.com

Od czasu, kiedy dekonstrukcjonizm doprowadził do detronizacji dźwięku na korzyść pisma mówi się, że w kulturze dokonał się „zwrot piktorialny”, o czym pisze W. J. T. Mitchell w swojej znanej książce *Picture Theory* (Mitchell 1995). Jednocześnie w sztuce mówi się o „zwrocie językowym” — związanym z pytaniem o język jako narzędzie komunikacji — który oprócz związków ze „zwrotem językowym” w filozofii wiąże się z inspiracjami płynącymi ze strukturalizmu i poststrukturalizmu¹.

Z perspektywy niniejszych rozważań istotny jest sposób istnienia dzieła hybrydycznego. Refleksja nad kwestiami ontologicznymi będzie jednak możliwa jedynie wówczas, kiedy określi się, o jakiego rodzaju dziełach będzie mowa w niniejszym tekście.

Skoncentruję się na próbie opisu dzieł, w których nastąpiła integracja znaku wizualnego ze znakiem werbalnym, co w efekcie zmienia sposób istnienia tego rodzaju dzieł. W tego typu dziełach (znajdujących się na granicy literatury i sztuk wizualnych) język, a właściwie pismo z jego wizualnymi aspektami, stanowi materiał, który służy za fundament procesu formowania dzieła sztuki. U podstaw dzieł hybrydycznych leży heterogeniczność ontologiczna, ponieważ nośnik sensu nie jest w ich przypadku jednorodny. Istotną rolę odgrywa tu materialność dzieła, która również pełni funkcję semantyczną. Z perspektywy literaturoznawstwa i „bagażu” kategorii Ingardenowskich jest to sytuacja niepokojąca. W sztuce elementy językowe pojawiają się od dawna. Wystarczy tu przywołać chociażby kubistyczne eksperymenty z elementami językowymi na początku XX wieku. Warto zadać sobie pytanie, czy poezja konkretna, książka artystyczna albo rozmaite przedsięwzięcia związane z umieszczaniem tekstu w przestrzeni miejskiej należy zaliczyć do literatury czy sztuki? Czy zjawisko hybrydyczności polega tylko na integracji różnych nośników sensu? Z pewnością zjawisko to jest procesem głęboko zakorzenionym w kulturze. W tym celu warto przyjrzeć się, jak starożytni definiowali i pojmowali kategorię „hybrydy”.

Antyczne odwołania

Pojęcie „hybrydy” kojarzy się ze zmiennością, brakiem spójności, dziwnością, niejednorodnością, a nawet anomaliami. Hybrydyczność w starożytności również nie musi oznaczać potwora, tylko niejednorodność. Znane są one w wielu starożytnych kulturach — choćby sumeryjskiej, egipskiej, greckiej. Hybrydy to stwory Chaosu, Praoceanu, nie do

¹ „(...) subsumption of linguistic processes into art since Marcel Duchamp’s readymades.”, D. Beech, *Turning the Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, red. D. Beech, Ch. Harrison, W. Hill, London 2009, p. 26. Pomijam tu oczywiście zainteresowanie językiem w twórczości I Wielkiej Awangardy, które ma inny charakter.

końca ukształtowane przed ostatecznym wyłonieniem się świata, które mogą wyrażać jedność przed indywidualizacją bytów. Są złożone z pramaterii, a istnieją jako byty potencjalne. Można również interpretować hybrydy jako wizualny sposób przedstawienia związku wszystkich sfer we wszechświecie: ziemskiej, podziemnej i podniebnej. W tym sensie hybrydyczność wyraża łączność wszystkich sfer oraz jedność wszechświata. Zwierzęce hybrydy stanowią symbole kosmiczne, natomiast te o cechach również ludzkich dotyczą sfery *anthropos*.

Starożytni filozofowie zajmowali się hybrydami w sensie przyrodniczym. Empedokles w swoim dziele *O naturze* opisuje woły z ludzkimi głowami. Natomiast Arystoteles w *Fizyce* pisze: „Te natomiast, które się nieodpowiednio ukształtowały, ginęły i giną w dalszym ciągu, jak na przykład, według doniesienia Empedoklesa, woły z ludzką głową” (Arystoteles 2003: 60). Arystotelicy nie akceptowali hybrydy jako złożenia z dwóch różnych natur. Wydaje się, że dla Arystotelesa powstanie tego rodzaju istot nie dochodzi faktycznie do skutku, ponieważ nie powstają one w sposób celowy. Zgodnie z celowością natury powstają tylko istoty adekwatne i zgodne z naturą. Warto podkreślić, że w dziełach Arystotelesa nie występuje pojęcie „hybrydy”. W dziele *O rodzeniu się zwierząt* i w *Zagadnieniach przyrodniczych* filozof zajmuje się problemem anomalii i potworów. Potwór powstaje wówczas, gdy „[...] ruchy [pochodzące od samca] ustają i materiał [dostarczony przez samicę] nie jest przez nie opanowany, wtedy pozostaje to, co jest najbardziej ogólne w jestestwie, a tym jest «zwierzę». Noworodek, jak się zwykło mówić, ma wtedy głowę barana lub wołu” (Arystoteles 1979: 181). Podobne anomalie zachodzą wśród zwierząt. Przedstawiciel jednego gatunku może mieć na przykład głowę innego zwierzęcia. Według Stagiryty, potwory są zaledwie podobne do istot, za które są uważane. W związku z tym filozof odmawia hybrydom racji bytu. Co więcej uważa, że istota, która rodzi się, musi być taka sama jak ta istota, od której pochodziło nasienie. Z nasienia konia może urodzić się tylko koń, a z człowieka tylko człowiek, a w innym przypadku nie można nazywać potomstwem istoty, która się narodziła: „Z tego powodu naszym potomstwem nie jest ani to, co pochodzi z innej części naszego ciała, ani to, co uległo zepsuciu lub zwyrodnieniu” (Arystoteles 1980: 62). Arystotelesa interesują również hybrydy ustrojowe, o czym pisze w *Polityce*.

Można nawet uznać, że w *Poetyce* jest mowa o hybrydach literackich, kiedy Arystoteles porównuje epopeję z tragedią. Epopeja wydaje się być swoistą hybrydą złożoną z wątków tragicznych i komicznych: „Epopeja jest poza tym utworem mniej jednolitym (z każdej niemal epopei można przecież ułożyć kilka tragedii), bo gdyby posiadała tylko jeden wątek fabularny — przedstawiona zwięźle — byłaby zbyt kusa, otrzymawszy zaś stosowną dla swego wiersza długość, okazałaby się rozwlekła. Mówiąc o epopei mam bowiem na myśli utwór wielowątkowy [...]” (Arystoteles 1983: 90). Utwór wielowątkowy w tym kontekście to utwór o wielu akcjach. *Iliada* i *Odyseja* są złożone z różnych elementów, które „same posiadają wystarczającą wielkość” (Arystoteles 1983: 90). Rozważania te zawarł Stagiryta w rozdziale *Poetyki* porównującym epopeję z tragedią. Arystoteles wykazuje wyższość tragedii nad epopeją, mimo że epopeja jest rodzajem sztuki przeznaczonym dla bardziej wykształconych odbiorców. Chociaż tragedia wymaga przedstawienia jej na scenie, czyli użycia innego tworzywa, jakim jest gra aktorska, to według Arystotelesa nie znaczy jeszcze, że jest ona niższą formą sztuki. Tragedia podobnie jak epopeja realizuje

pewien cel, już przy jej czytaniu możemy doświadczyć oczyszczenia. Być może Stagiryta ocenia tragedię wyżej niż epopeję z uwagi na jej hybrydyczność. Pisze bowiem, że tragedia „... zasługuje na wyższą ocenę i dlatego, że posiada nie tylko wszystkie składniki epopei (bo może nawet korzystać z jej wiersza), lecz nadto bardzo istotny element śpiewu i widowiska, dzięki którym sprawia najwyższą przyjemność” (Arystoteles 1983: 89-90).

W myśli starożytnej mamy do czynienia z rozmaicie rozumianymi zjawiskami hybrydyczności. Z pewnością starożytni najbardziej koncentrowali się na hybrydzie w sensie biologicznym, ale nieobce im było myślenie o sztuce również w tym duchu, o czym świadczą chociażby powyższe fragmenty z *Poetyki* Arystotelesa. Ostatecznie formuła *Ut pictura poesis* również wywodzi się ze starożytności i wskazuje na powinowactwo malarstwa i poezji, co też stanowi formę hybrydy. Warto zastanowić się nad tym, jak we współczesnej kulturze pojmuje się i definiuje hybrydę.

Hybryda jako forma kultury

Jakkolwiek banalnie to zabrzmie, niniejszy wywód należy zacząć od następującej konstatacji: jako użytkownicy kultury współczesnej, funkcjonujemy w rzeczywistości multikulturowej czy nawet transkulturowej — w świecie globalizacji, cyfryzacji, wirtualności, nowych mediów. Różni badacze usiłują opisać procesy zachodzące w kulturze, tworząc w tym celu rozmaite kategorie i teorie, które mają adekwatnie opisywać procesy zachodzące w przestrzeni kultury. Za przykład może posłużyć w tym kontekście teoria „semiosfery” Jurija Łotmana. Semiosferę definiuje on jako: „kontinuum o swoistej organizacji” (Łotman 1984: 7). Organizacja ta polega przede wszystkim na tym, że semiosfera oddzielona jest od rzeczywistości pozasemiotycznej. Granica stanowi „swoisty filtr, urządzenie selektywnie przepuszczające teksty z innych obszarów kulturowych oraz nieteksty. [...] pełni ona funkcję wąskiego gardła, przez które muszą się przecisnąć komunikaty z zewnątrz, by stać się faktem danej semiosfery” (Żyłko 1998: 15).

Wewnątrz semiosfery nie panuje ustalony porządek czy zasada:

[...] hierarchia języków i tekstów jest stale naruszana: zderzają się one ze sobą, jak gdyby znajdowały się na jednym poziomie. Teksty są zanurzane w nieadekwatnych językach, zaś deszyfrujące je kody w ogóle mogą być nieobecne. Wyobraźmy sobie salę w muzeum, gdzie w różnych gablotach umieszczono eksponaty pochodzące z różnych wieków, napisy w znanych i nieznanach językach, instrukcje deszyfracji, ułożony przez metodyków objaśniający tekst do wystawy, schematy tras wycieczek i regulamin dla zwiedzających. Jeżeli ulokujemy tu jeszcze samych zwiedzających z ich semiotycznym światem, to otrzymamy coś, co będzie przypominać obraz semiosfery (Łotman 1984: 12).

Należy podkreślić, że semiosferę charakteryzuje niejednorodność. Na peryferiach jest zorganizowana w mniejszym stopniu. Występują tam elastyczniejsze konstrukcje, dzięki którym w obrębie semiosfery zachodzą zmiany. Peryferie stanowią bowiem źródło wszelkich dynamicznych procesów w jej granicach (Żyłko 1998: 15). Poza tym semiosfera rozwija się z różną prędkością na różnych poziomach. Szybciej zmiany zachodzą na peryferiach niż w okolicy ustrukturyzowanego jądra, odznaczającego się własną

gramatyką i metaopisem. Nie można mówić o synchroniczności rozwoju procesów zachodzących w semiosferze (ponieważ różne języki rozwijają się z odmienną prędkością, języki naturalne rozwijają się wolniej niż inne zjawiska kultury) (Żyłko 1998:16).

Interesujące jest, że Łotman uznaje dialog za sposób istnienia semiosfery. W ów dialog wchodzi rozmaite jej elementy: od półkul mózgowych pojedynczych osób po kontakty międzykulturowe. Wynika z tego, że w obrębie semiosfery można wyróżnić poziomy: od semiosfer poszczególnych osób po semiosferę świata — „globalnej wioski, która nieustannie rozszerzając się w ciągu wieków, nabrała całościowego charakteru, obejmując i sygnały sztucznych satelitów, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek wszystkich elementów przestrzeni semiotycznej to nie metafora, lecz rzeczywistość” (Łotman 1984: 16-17).

Następnym przykładem jest teoria rozumu transwersalnego ukuta przez Wolfganga Welscha (Welsch 1998: 405-440). Cechą tego rozumu jest umiejętność przechodzenia z jednej racjonalnej konfiguracji do innej, uwidacznianie różnic, przeprowadzanie sporów i zmian. Nie ma on nic wspólnego z substancjalnymi, pryncypialnymi i całościowymi ujęciami rozumu, które zrównywałyby go z intelektem. Działalność rozumu transwersalnego polega na przejściach z jednego systemu do innego, jego syntezy pozostają cząstkowe. Nigdy nie można mówić o całościowym ujęciu jakiejś kwestii przez rozum transwersalny. Nie przezwyknie on pluralizmu, stara się natomiast uzasadnić go jako jedną z form rozumu.

Welsch, podobnie jak Łotman w przypadku semiosfery, pokazuje, w jaki sposób dochodzi do przejść pomiędzy racjonalnościami, odwołując się do etyki, ekonomii i estetyki, których rozróżnienie jest jego zdaniem konieczne. Dzieli typy racjonalności na sektory, chociaż podział ten bywa kłopotliwy, ponieważ różne racjonalności ustanowione autonomicznie stają się wolne i same mogą określać swój sens i granice. W jaki zatem sposób racjonalności łączą się ze sobą i w jaki sposób rozum transwersalny przemieszcza się z jednej do drugiej? Welsch podaje w tym kontekście przykład z dziedziny sztuki. Bywało bowiem tak, że sztuka była uznawana za autonomiczną dziedzinę w myśl dewizy *l'art pour l'art*, innym razem jej sens konstytuuje się w przekraczaniu bariery estetycznej i przechodzeniu do życia. Widzimy tu dwie koncepcje racjonalności estetycznej, których dziedziny przedmiotowe znacznie się różnią, jednocześnie krzyżują się ze sobą i łączą. W związku z tym sektory nie stanowią bytów autonomicznych i mówienie o jednym typie racjonalności zawsze nawiązuje do drugiego. Oczywiście pojawia się problem rozróżnienia poszczególnych racjonalności. Pomędzy poszczególnymi paradygmatami zachodzą różne procesy, takie jak np. reinterpretacja lub odrzucenie. Różnice występujące w typach racjonalności, które znajdują się w sektorach, definiują te sektory i dzięki temu odróżniają je od innych. Należy dodać, że poszczególne racjonalności wywodzą się ze wspólnego korzenia kulturowego, dlatego racjonalności w rozmaity sposób nawiązują do siebie choćby przez negację czy reinterpretację. Dlatego można mówić o transkulturowości w sensie: zacierania się różnic między naszą kulturą a obcą, budowy sieci kulturowych, które wybiegają poza granice jakiejś kultury, sieci medialnych, które tworzą kulturę technologiczną oraz hybrydyczności, która według Welscha jest cechą współczesnych kultur. Jej efektem jest właśnie transkulturowość.

Przywołuję tu teorie Łotmana i Welscha, żeby ukazać, jak hybrydyczność jest wpisana we współczesną kulturę i teorie próbujące ją opisać. Emmanuel Molinet ukazuje, jak kategorii „hybrydyczności” używa się we współczesnej technologii, polityce, czego efektem jest zmiana w odbiorze rzeczywistości lub kształtowaniu rozmaitych jej elementów. W świecie współczesnym pojęcie hybrydyczności ma swoje źródło w naukach ścisłych, w których jego znaczenie ogranicza się do złożenia jakiegoś obiektu z kilku elementów czy tworzyw. Molinet podkreśla, że obecnie używanie pojęcia „hybrydyczności” zakłada ludzką interwencję, działanie człowieka, który zmienia naturę jakichś rzeczy dzięki różnym metodom: klonowaniu, biologii molekularnej, badaniom genetycznym, sztucznej inteligencji.

W języku sztuki kategoria „hybrydy”, „hybrydyczności”, „hybrydyzacji” jest przede wszystkim związana z dziełami, w których wykorzystane są nowe technologie i nowe media: „Technologie numerique favorise d’une estétique de l’hybridation” (Molinet, <http://leportique.revues.org/index851.html>). Można powiedzieć, że sztuka współczesna, w której istotną rolę odgrywają takie formy, jak instalacja czy performance tworzy model hybrydyczny (*modele hybride, discipline hybride*). Poza tym nie da się wyróżnić jednego modelu hybrydyzacji, opisać, na czym proces hybrydyzacji dokładnie polega, ponieważ rozmaite procesy można określić tym mianem. Przede wszystkim niejasne jest, czy hybryda jako forma jest z punktu widzenia estetyki jeszcze dziełem sztuki, zjawiskiem artystycznym, czy innym tworem kulturowym. Czy można powiedzieć, że hybrydy powstają wówczas, gdy pojawiają się nowe formy w sztuce? Wówczas należałoby uznać, że romantyczna synteza sztuk, nieoczekiwane zestawienie różnych form to również hybryda. Podobnie byłoby z wieloma dziełami nawiązującymi jednocześnie na przykład do surrealizmu i abstrakcjonizmu. Należałoby się zastanowić, czy można uznać za hybrydy dzieła z minionych epok, czy pojęcie to w języku sztuki powinno pozostać zarezerwowane dla dzieł najnowszych. Warto podkreślić, że interdyscyplinarność, czy jak zapewne sugerowałby Welsch, transdyscyplinarność wiąże się z powstaniem nowych technologii, multimedów czy rzeczywistości wirtualnej. W takim przypadku hybrydy można by uznać za formę ekspresji kulturowej w dobie globalizacji, formę, która wyraża różne ujęcia i znaczenia, przekracza granice gatunkowe, rodzajowe i łączy rozmaite sztuki. Tak rozumiana hybryda mogłaby zostać uznana za formę kultury, nie tylko za kategorię adekwatnie opisującą sztukę współczesną.

Hybryda z literaturoznawczego punktu widzenia

Jeśli procesu hybrydyzacji nie ograniczymy tylko do technologii, polityki czy nauk ścisłych i nie poprzestaniemy na uznaniu jej za proces związany tylko i wyłącznie ze sztukami wizualnymi, a uznamy za formę kultury, możemy ją odnieść do interesującej nas — w kontekście niniejszego wywodu — literatury. Najbardziej interesujące z mojego punktu widzenia są hybrydy znajdujące się na styku literatury i sztuk wizualnych, do których zaliczam poezję konkretną, książkę artystyczną, literaturę oraz literaturę związaną z nowymi mediami. Wydaje się, że niemożliwe jest utworzenie oddzielnej kategorii dzieł hybrydycznych, które nie miałyby nic wspólnego z dźwiękiem czy szeroko pojętym

spektaklem, a stanowiłyby jedynie grupę dzieł, w których doszło do integracji znaku wizualnego i języka, chociaż z pewnością można znaleźć tego rodzaju przykłady choćby wśród dzieł konkretystycznych.

Wracając do próby zdefiniowania zjawiska hybrydyczności tym razem z perspektywy literaturoznawczej, najprościej rzecz ujmując, badacze dzieł tego rodzaju uważają, że w tego typu utworach język, a właściwie pismo z jego wizualnymi właściwościami stanowi materiał, który służy za fundament procesu formowania dzieła. Sens dzieła jest konstytuowany przez odbiorcę w równym stopniu w oparciu o semantykę języka, jak i semiotykę materii: kształt i konfigurację druku, fizyczność papieru, przestrzenność i architektonikę tomu, ikoniczną potencjalność strony (Kalaga 2010: 75). Zewnętrzność tekstu zostaje unieważniona, wszystkie elementy są równie istotnymi, integralnymi aspektami dzieła. Utwory stanowią hybrydy, u podstaw których leży heterogeniczność ontologiczna, ponieważ nośnikiem sensu w przypadku tego typu dzieł jest również ukształtowanie fizyczne oraz materialny fundament. W tekście hybrydycznym dochodzi do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej dzieła oraz jego intencjonalności w sensie Ingardenowskim. Przywołuję tu teorię Ingardena, ponieważ w jego teorii szczególnie wyraźnie widoczne jest, jak rola materii zostaje zredukowana do funkcji zapisu, nie odgrywa żadnej istotnej roli. Sfera materialna dzieła literackiego pozwala jedynie, zdaniem Ingardena, dotrzeć do intencjonalności w nim zawartej w procesie konkretyzacji. W przypadku tekstu hybrydycznego materialność dzieła nie deprecjonuje jego warstwy intencjonalnej, jeśli chcielibyśmy się posłużyć terminologią Ingardena, a proces konkretyzacji obejmuje również aspekty „niejęzykowe”. Istotną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną.

Powstaje twór, który można określić mianem literatury czasoprzestrzennej, co wydaje się procesem odwrotnym do teorii Lessinga pochodzącej z *Laokoona*. Według Lessinga, zarówno malarstwo jak i poezja są sztukami naśladowczymi, posługują się jednak różnymi znakami. Badacz uważa, że w przypadku malarstwa są to figury i kolory w przestrzeni, a w poezji — artykułowane dźwięki w czasie. Istotne jest, że znaki malarstwa są naturalne, znaki poezji natomiast dowolne. Lessing określa również, jakie przedmioty może przedstawiać każda ze sztuk, żeby były one zgodne z charakterem znaków. Malarz przedstawia przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni, poezja — przedmioty następujące po sobie w czasie. Dlatego malarze koncentrują się na ciałach i ich częściach, poeci zaś na działaniach (Lessing 1962: 63-65). Radykalne rozdzielenie obydwu sztuk, wynikające poniekąd z kontekstu kulturowego i czasów, w których przyszło żyć Lessingowi, zostaje zanegowane w liberaturze, poezji konkretnej czy książce artystycznej.

Dzieła te stanowią hybrydy, w których zanegowany został podział na wewnątrz i zewnątrz, co sprawia, że wydaje się ono być organiczną całością — formą. Tego typu dzieła, w których aspektami znaczącymi są współdziałające semantyki języka i struktury tworzywa, proponuję określić za Pareysonem jako formę. Teoria formatywności Pareysona jest interesująca z perspektywy niniejszej wypowiedzi, ponieważ badacz uznaje dzieło sztuki za formę, w której nie ma podziału na formę i treść. Nie znaczy to, że treść jest nieistotna w przypadku tego typu dzieł. Już rosyjscy formalści w drugim dziesięcioleciu XX wieku uznawali dzieło literackie za „formę treściwą” (Eichenbaum 1986:

174), a mogłoby się wydawać, że jako formalisci powinni dowartościowywać jedynie formalne aspekty dzieła sztuki. Nie odzégnują się oni jednak od innych jego aspektów. Zdaniem Pareysona, proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego aspekty, łącznie z materią, która staje się znacząca. Treść dzieła sztuki (*il contenuto*) to „całe życie artysty, to jego działająca osobowość, ale nie tylko energia formująca, lecz także sposób formowania, czyli styl” (Pareyson 2009: 19). Jeżeli treść dzieła sztuki utożsamia się ze stylem, nie ma już powodu, żeby toczyć spory dotyczące prymatu formy nad treścią, czy treści nad formą, ponieważ elementem duchowym dzieła w takim ujęciu jest właśnie styl. Nie można mówić o innej ekspresji, mówieniu, przekazywaniu treści, jak tylko robienie. Dla badacza materią dzieła sztuki może być tylko i wyłącznie materia fizyczna, gdyż „w sztuce formować znaczy formować jakąś materię” (Pareyson 2009: 19), czyli dzieło sztuki stanowi uformowaną materię. Dzieło sztuki jest jednocześnie prawem i rezultatem procesu formowania, działa jako czynnik formujący zanim jeszcze zostanie w pełni uformowane. Odbiorca może dostrzec wartość artystyczną dzieła, jeżeli spojrzy na nie jak na nierozdzielalną całość — zarazem formę formującą i formowaną, jak na „prawo procesu, którego jest rezultatem” (Pareyson 2009: 20).

Hybryda w ujęciu genologicznym

Wydaje się jednak, że samo złożenie jakiegoś dzieła z dwóch czy więcej rodzajów tworzyw nie jest wystarczające, żeby mówić o zjawisku hybrydyczności. Zanim jednak spróbuję doprecyzować, na czym polega specyficzny sposób istnienia tego rodzaju dzieł, przyjrzyjmy się rozróżnieniom genologicznym, z których wyłoni się już swego rodzaju zarys ontologii dzieła hybrydycznego.

W dość tradycyjnie pojmowanej literaturze, a przynajmniej takiej, która pozostaje na poziomie tekstu i nie stanowi hybrydy złożonej z różnych mediów czy materiałów, mówi się o synkretyzmie rodzajowym lub gatunkowym. Tego typu określeń warto jednak używać ostrożnie, ponieważ kojarzą się z łączeniem w jedną całość różnych form literackich, przede wszystkim w odniesieniu do arcydzieł romantycznych (Grochowski 2000: 16). W pewnym sensie do tej sfery problemowej nawiązuje Ryszard Nycz w niezwykle popularnej pracy *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* (Wrocław 1984). Należy jednak podkreślić, że „sylwy współczesne” stanowią przede wszystkim kategorię historycznoliteracką, która odnosi się do określonego kierunku historycznego. Hybryda natomiast ma charakter typologiczny, pozbawiony konkretnych odniesień filozoficznych. W związku z tym „hybryda” jest pojęciem uboższym w treść niż „sylwa”, ale jednocześnie mającym szerszy zakres (Grochowski 2000: 17). Znane są prace, w których analizowana jest heterogeniczność polegająca na łączeniu w obrębie jednego tekstu ujęć typowo literackich oraz elementów innych dyskursów, np. naukowego, publicystycznego, filozoficznego etc. Warto również odnotować, że pojęcie synkretyzmu gatunkowego bądź rodzajowego łączy się raczej z pewnymi stałymi połączeniami międzygatunkowymi lub międzyrodzajowymi, np. ballada, powieść poetycka czy dramat romantyczny. Pojęcie hybrydyczności odnosi się natomiast do połączeń o charakterze bardziej efemerycznym i nieoczekiwanym.

Dzieło hybrydyczne jest również czymś odmiennym od tzw. gatunków pogranicznych. Aby mówić o gatunku pogranicznym, należy wskazać swego rodzaju centrum

życia kulturalnego o wyraźnie usystematyzowanym repertuarze gatunków w określonej sytuacji historycznoliterackiej, w stosunku do którego dałoby się wyodrębnić gatunki peryferyjne. Poza tym owe gatunki pograniczne sytuujące się na peryferiach musiałyby odwoływać się do jakiegoś inwariantnego wzorca, żeby można było uzasadnić ich usytuowanie w takim a nie innym miejscu zjawisk kultury. Doskonale zdajemy sobie sprawę, że we współczesnej kulturze obserwujemy silną tendencję do wykraczania poza jednoznaczne przyporządkowania genologiczne. Łatwo rozpoznawalne gatunki kojarzą nam się z kulturą popularną i filmami klasy B, jak: romans, western czy horror. W sytuacji „skotłowania form”, jak trafnie określił to Clifford Geertz (Geertz 1997: 215), dochodzi również do niewykształcania się nowych i zarazem stałych jednostek genologicznych. Powstają nowe i niepowtarzalne konfiguracje. Dlatego uważam, że termin „hybryda” jest znacznie bardziej adekwatny niż gatunek synkretyczny lub pograniczny. Pojęcie to jest również mniej wartościujące, implikuje jedynie rozróżnienie na formy bardziej wykrystalizowane oraz niejednoznaczne i niedookreślone.

W przypadku hybryd będących na styku literatury i sztuk wizualnych pozostaje jeszcze kwestia dwóch rodzajów nośników sensów. Dlaczego w związku z tym pozostają przy określeniu „dzieła hybrydyczne” a nie na przykład „intermedia”?

Określenie „intermedia” Dick Higgins zapożyczył z pism Samuela Taylora Coleridge’a z 1812 roku i odniósł je do prac mieszczących się „w obszarze między już znanymi środkami wyrazu” (Higgins 2000: 127). Jako intermedia Higgins określa dzieła, w których element wizualny jest pojęciowo stopiony ze słowami. Pojęcie to nie stanowi jednak kategorii mającej zakorzenienie w historii sztuki czy literatury. Ma ono charakter typologiczny, i, według Higginsa, nie wartościuje w żaden sposób tego rodzaju dzieł. Poza tym Higgins podkreśla, że kategoria intermediów ułatwia czasem przyporządkowanie jakiegoś dzieła o niejasnym rodowodzie. Nie jest jednak dla niego istotne, jaki jest status formalny jakiegoś dzieła, a raczej znaczenie danego dzieła dla odbiorcy (Higgins 2000: 132). Uważa nawet, że termin „intermedia” charakteryzuje się pewną wewnętrzną sprzecznością. Pojęcie to umożliwia wniknięcie w dzieło, które w przeciwnym razie wydaje się niejasne i nieprzeniknione, lecz jeśli wniknięcie w nie nastąpi, wtedy nie ma potrzeby rozwodzić się dłużej nad jego intermedialnością. Żaden renomowany artysta nie może długo pozostać „artystą intermediów” — stanowiłoby to chyba przeszkodę w spełnianiu wymagań stawianych mu przez dzieło, nad którym właśnie pracuje, jak i w otworzeniu horyzontów nowej epoki dla następnych pokoleń słuchaczy, czytelników i widzów, horyzontów, w które mogliby wkraczać. To, co było na początku pomocne, gdyby się ostało, przekształciłoby się w obsesję, powstrzymującą przepływ — od pracy, od jej wymogów i tkwiących w niej możliwości (Higgins 2000: 132-133).

Tego rodzaju ujęcie prowadzi do słabej ontologii współczesnego dzieła sztuki. W typologii Jensa Schrötera intermedia będące zespoleniem różnego rodzaju mediów określa się jako intermedialność ontologiczną (*Ontomedialität*)², która wiąże się z materialnością różnych mediów. Należy podkreślić, że elementy różnych mediów w jednym dziele

² Oprócz intermedialności ontologicznej badacz wymienia również intermedialność: syntetyczną, formalną oraz transformacyjną. Podział podają za: A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje...*, dz. cyt., s. 279-280.

zwykle stanowią efekt zamierzonej strategii podwójnego kodowania, co jednocześnie prowadzi do tego, że należy tego typu hybrydy interpretować nie tylko w kategoriach estetycznej łączliwości sztuk. Istotną kwestią okazują się skutki interakcji niezależnych względem siebie mediów. Tak pojmowana intermedialność — jako cecha najnowszej sztuki — staje się jednym ze zjawisk umożliwiających zdiagnozowanie współczesnej kultury. Według Andrzeja Hejmeja, współczesna sztuka intermedialna zasadza się na efektach bezpośredniości i natychmiastowości, co ujawnia przygodność bycia w świecie (Hejmej 2010: 284). Tego rodzaju dzieła narzucają multisensoryczną formę komunikacji, zrywając jednocześnie z „teorią widza” czy neutralnością odbiorcy.

Warto podkreślić, że dzieła intermedialne stanowią efekt doświadczenia nowoczesnego, bycia w sytuacji medialnej i zmediatyzowanej. Również literatura należy obecnie do tego rodzaju praktyk artystycznych. Powstają realizacje literatury intermedialnej, które nie mają wzorców. W takim ujęciu każdy tekst intermedialny stanowi w wymiarze genologicznym nieporozumiałą hybrydę.

A jednak w jakiś sposób przyporządkowuje się dzieła będące na granicy literatury i sztuk wizualnych do określonych kategorii genologicznych. Wyróżnia się poezję konkretną, liberaturę, książkę artystyczną i rozmaite odmiany hipertekstu czy poezji cybernetycznej.

Jednym z kontrowersyjnych i zarazem interesujących rozstrzygnięć genologicznych jest wprowadzenie kategorii „liberatury” przez Zenona Fajfera w 1999 roku na określenie twórczości literackiej, w której zarówno słowo, jak i przestrzenne, materialne i graficzne ukształtowanie dzieła są równie istotne. Pomiędzy wypowiedzi programowe Fajfera, w których chciał on uczynić liberaturę czwartym rodzajem literackim, z którego to pomysłu ostatecznie się wycofał³. Warto podkreślić, że artysta uważa liberaturę za „literaturę totalną”, w której autor zadbał nie tylko o poszczególne słowa, świat przedstawiony, bohaterów, lecz także o przestrzeń, w której te słowa się znajdują — „świat przedstawiający”, graficzne przedstawienie tekstu.

W podobnym tonie wypowiada się Wojciech Kalaga, który uznaje liberaturę za swego rodzaju trans-gatunek, przekraczający granice rodzajów literackich (Kalaga 2010: 10). Badacz podkreśla, że hybrydyczność liberatury nie jest efektem działalności którejkolwiek z ostatnich awangard. Kalaga odwołuje się do początków poezji wizualnej sięgających III wieku p.n.e: twórczości Simiasza z Rodos oraz Teokryta. Następnie odnosi się do dwudziestowiecznej poezji wizualnej, podkreślając zarazem różnicę między nimi a tradycyjną poezją wizualną. W dwudziestowiecznych eksperymentach poetyckich „nie idzie (...) jedynie o sprzęgnięcie kształtu czy obrysu wiersza z jego treścią, a o zgłębienie możliwości wizualno-semantycznych znaku językowego” (Kalaga 2010: 10). W dziele

³ W 2010 roku w tekście *Liberatura — 496 słów podsumowania* Fajfer podaje w wątpliwość wcześniejsze próby wyróżnienia czwartego rodzaju literackiego: „Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy. Może nie ubierałbym liberatury w jakieś „czwarte rodzaje”, bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów. Gatunek? Nawet jeśli, to mam w pamięci wielce pouczającą historię o afrykańskim słoni, który z wierzchu przypomina kuzyna z Indii, ale genetycy orzekli, że znacznie mu bliżej do kuzynki myszy. Niewątpliwie, genetyka dodała życiu pikanterii. A może raczej należałoby przyznać pocziwemu Benedetto Croce, który kwestionował wszelką tego typu gatunkowość? Może rzeczywiście istnieją wyłącznie konkretne dzieła, które są kosmosem samym w sobie? Jeśli się z tym zgodzimy, chętnie z liberatury zrezygnuję”. Z. Fajfer (2010: 149).

literackim zarówno świat przedstawiony jak i „przedstawiający”, czyli materia tekstu są jednakowo istotne. Istotą literatury wydaje się być totalność dzieła, która w równej mierze dowartościowuje semantykę i materię tekstu, stanowiące semiotyczną całość (Kalaga 2010: 11).

A jaka jest różnica między książką artystyczną a liberaturą? Według Z. Fajfera liberatura to literatura przestrzenna, ale nadal jest to literatura. W przypadku książki artystycznej tekst podporządkowany jest książce, a w liberaturze książka podporządkowana jest tekstowi (Fajfer 2010: 61). Książka artystyczna jako książka-obiekt jest dziełem bliższym rzeźbie, w którym tekst stanowi tylko jeden z wielu równie istotnych elementów dzieła, czasem jest w ogóle nieobecny w dziele. Liberatura natomiast włącza do swojego „bytu” fizyczny wymiar książki. W liberaturze na pierwszy plan wysuwa się wymiar tekstowy, jemu podporządkowuje się wszystkie inne aspekty dzieła. Dlatego według badaczy można mówić o liberaturze jako nowym gatunku literackim a nie nowej dziedzinie sztuki.

Czy możliwa jest sytuacja, w której to samo dzieło umieszczone raz w galerii, a innym razem na półce w bibliotece lub w księgarni zostanie uznane przez odbiorcę w pierwszym przypadku za książkę artystyczną, a w drugim za liberaturę?

Wydaje się, że Fajfer twierdząco odpowiada na to pytanie, kiedy podkreśla istotną rolę kontekstu, w którym osadzone jest dzieło oraz funkcję odbiorcy. Być może umieszczenie *Spoglądając przez dziurę ozonową* autorstwa Zenona Fajfera w przestrzeni galerii mogłoby zostać uznane za książkę artystyczną. Zdaniem twórcy, dzieło to należy uznać za tekst poetycki, który wymagał innej formy urzeczywistnienia i za pośrednictwem butelki ją odnalazł. Poza tekstem wydrukowanym na przezroczystej folii nie ma w tym dziele żadnych innych elementów graficznych czy plastycznych. Nie można również rozpatrywać poematu Fajfera w perspektywie *ready-made* Duchampa, ponieważ Duchamp czynił z przedmiotów codziennego użytku dzieła sztuki, natomiast Fajfer anektował szklaną butelkę w obręb literatury i uczynił go książką w zamian za papierową książkę kodeksową. Jako następny argument podaje artysta unikatowość książki artystycznej. Poemat Fajfera jest utworem skierowanym do czytelnika i dostępnym w księgarniach w cenie zwykłej książki, opatrzonym numerem ISBN i wydanym w stosunkowo dużym nakładzie. Jego recenzje kieruje się do czytelników (Fajfer 2010: 138). Argumentacja Fajfera opiera się jednak na podaniu swego rodzaju zewnętrznych aspektów dzieła, dzięki którym możemy przyporządkować poemat artysty do zbioru dzieł literackich. Gdybyśmy jednak zobaczyli poemat w przestrzeni galerii i nic nie wiedzieli na temat jego literackiego rodowodu, uznalibyśmy, że to dzieło przed nami, to książka-obiekt, w której przecież tekst również może odgrywać istotną rolę. W tym kontekście pojawia się również problem „książki artystów” — pojęcia ukutego przez Leszka Brogowskiego. Według badacza, książka artystyczna, która zostaje wydana w kilku egzemplarzach i jest dostępna dla nielicznych z uwagi na jej cenę stanowi niepowtarzalne dzieło i jednocześnie wyklucza większość społeczeństwa z możliwości jej obejrzenia. Książka artystów natomiast stanowi formę wypowiedzi artysty oraz narzędzie komunikacji społecznej, ponieważ jest wydawana w dużych nakładach (Brogowski 2010: 123-137).

Sposób istnienia dzieła hybrydycznego

Zdaniem Wojciecha Kalagi, dzieło hybrydyczne jako połączenie semiozy tekstowej z semiozą nośnika materialnego stanowi twór artystyczny o innym statusie ontologicznym niż książka artystyczna, która to według badacza jest zaledwie pięknym i materialnym artefaktem (Kalaga 2010: 77). Nośnikiem materialnym hybrydy może być odpowiednio ukształtowany wolumin, kartka, ale także komputerowy interfejs w przypadku e-liberatury czy hipertekstu. Liberatura przede wszystkim zwraca uwagę na swoją „książkowość” i, jak metafikcja odnosi się do swoich własności literackich, tak teksty liberackie stanowią swego rodzaju metaksiążki, które komentują swoją cielesną przedmiotowość. Kalaga posługuje się pojęciem „tekstu hybrydycznego”. Moim zdaniem bardziej adekwatnym terminem jest „dzieło hybrydyczne”, ponieważ nie wartościuje on, które z tworzyw jest bardziej istotne. Jest to szczególnie ważne, kiedy weźmiemy pod uwagę, że współczesne dzieła bardzo często wykorzystują nie tylko aspekty semantyczne języka i wizualność, sięgają również do innego rodzaju tworzyw. Dzięki temu za dzieła hybrydyczne można również uznać książki artystyczne, które bardzo często również konstytuują sensy wyłaniające się ze współdziałania semantyki języka i struktury tworzywa. Na przykład książki artystyczne, które za Piotrem Rypsonem nazywam książkami konceptualnymi, podobnie jak poezja konkretna, nie angażują zmysłów odbiorcy (Rypson 2000: 7). Często prowokują do przemyśleń nad wartością języka. Stanowią swego rodzaju „łamiętkę” o nieuchwytnym sensie. Powstają też książki, które jak najbardziej wzbudzają w odbiorcy przeżycie estetyczne. Książki-opowieści posługują się tradycyjną narracją, a do ich interpretacji niezbędna jest znajomość rozmaitych elementów kultury.

Poezja konkretna natomiast zwraca uwagę na język, na jego pozorną przezroczystość, materialność i fizyczny kształt. Zadanie odbiorcy zostaje utrudnione, lektura wymaga większej koncentracji, ponieważ niemożliwe jest ustalenie sensu, który byłby obowiązujący przynajmniej w jakiejś grupie odbiorców albo na jakiejś płaszczyźnie, w perspektywie wybranej metodologii. Przede wszystkim od odbiorcy zależy, jakie znaczenie będzie miało dane dzieło. Każdy wybór kolejności i sposobu percypowania prowadzi do utworzenia nowego przedmiotu estetycznego. Odbiorca nie jest w stanie dotrzeć do *signifié*. Nie znaczy to jednak, że treść ustępuje miejsca formie. Model semiotyczny, który sprowadza wiersz konkretny do treści i formy, czy *signifiant* i *signifié* nie sprawdza się w przypadku poezji tego nurtu. Konkretyści nie dążą do stworzenia jednego kodu artystycznego, jednej perspektywy, która scalałaby różnorodność rozwiązań formalnych. Często konkretyści posługują się zaledwie literą, która jeszcze zanim z innymi literami utworzy wyraz usamodzielnia się i tworzy własne znaczenia, staje się tworzywem tekstu wizualnego. Znak symboliczny staje się wówczas znakiem ikonycznym, uwalnia się od języka, jego gramatyki i syntaktyki, staje się przedmiotem gry między linearnością a symultanicznością. Dlatego dzieła hybrydyczne należy uznać za polifoniczne. Mamy tu do czynienia z polifonią semiotyczną:

Słowa-obrazy, mają charakter izomorficzny — wizualno-literacki, przy czym obydwie te postaci (litera i obraz) pojawiają się w stosunku superpozycji wzmacniającej przekaz (a nie tautologii) (Gryglicka 2005: 128).

Litery, strony, tekst, obraz, tom kreują polifoniczny wizualno-semantyczny spektakl, który w tekstach literackich realizowany jest w różnorodny sposób.

Artysta funkcjonujący w świecie, doświadczający go, nawet jeśli za pośrednictwem „udziwnionej formy”, nadal „naśladuje” otaczającą go rzeczywistość. Dzieła hybrydyczne stanowią jedno z wielu świadectw kryzysu klasycznej koncepcji *mimesis*. Nie znaczy to jednak, że nie są one w ogóle mimetyczne. W specyficzny sposób próbują one oddać specyfikę współczesnego świata. W dziełach tego typu mamy do czynienia ze zburzeniem porządku czasowego i przyczynowego świata przedstawionego za sprawą wprowadzenia symultaniczności (Kalaga 2010: 103). Należy zdać sobie sprawę z tego, że tego typu dzieła na swój sposób naśladują „wielopoziomową złożoność symultaniczności, hybrydyczności, niejasności rzeczywistości (po)nowoczesnej” (Kalaga 2010: 103). Są one ustrukturuwane w taki sposób, że każde doświadczenie czytelnicze jest aporetyczne, z założenia odbiorca nie może dotrzeć do jednoznacznego sensu, a nawet kilku współistniejących ze sobą. Na podstawie analizy wielu dzieł, które w taki sposób programują doświadczenie odbiorcy, można wysnuć wniosek, że dzieła tego rodzaju komunikują, że mamy do czynienia z aporią i nieokreślonością na wyższym poziomie — mianowicie poziomie rzeczywistości, w której nie można uchwycić jednoznacznego sensu żadnego zjawiska. Właśnie owa aporetyczność rzeczywistości ujawnia się za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem, która nie jest w stanie oddać złożoności świata, tak jak w tradycyjnej literaturze klarowne słowo opisywało rozmaite elementy świata. Owa przecząca sensowi niewypowiedzalność, z którą zмага się literatura, przemawia jednak do współczesnego odbiorcy, czasem do racjonalności umysłu, ale równie często jest to doświadczenie pozarozumowe, które podobnie jak zdaniem rosyjskich formalistów intensyfikuje sposób widzenia i sprawia, że percepcja odbiorcy przestaje być automatyzowana. Dzięki doświadczeniu dzieła hybrydycznego odbiorca ma szansę na refleksję dotyczącą współczesnego świata, ponieważ dzieła te nie stanowią tylko eksperymentów artystów poszukujących nowych środków wyrazu:

Mimesis zaprojektowana tu jest na językowo-wizualno-(taktylne) doznanie aporii jako jakości metafizycznej obecnej w otaczającym nas świecie: doznanie inherentnej niemożności uchwycenia sensu jedno— czy wieloznacznego i inherentnej nieprzystawalności tych sensów (Kalaga 2010: 104).

Jeśli rzeczywiście zgodzimy się, że sztuka jest efektem doświadczeń, z których zrodziło się jedno ujęcie rzeczy, jak uważał Arystoteles, możemy uznać, że procesy hybrydyzacji stanowią element kultury medialnej, transkulturowej, w której nieodłącznymi zjawiskami jest niejednorodność i aporetyczność. Hybrydy te są czymś więcej niż tylko niejednorodnymi dziełami złożonymi z różnych tworzyw, które charakteryzuje udziwniona forma. Nie stanowią one hybryd tylko i wyłącznie na poziomie struktury, jak te pochodzące z okresu I Wielkiej Awangardy — na przykład tomiki poezji będące efektem współpracy Juliana Przybosa i Władysława Strzemińskiego (*Z ponad*) czy książki artystyczne z nurtu pięknego edytorstwa. W książkach awangardowych grafika tworzy raczej równoległy plan estetyczny aniżeli pełni rolę tradycyjnej ilustracji. Książki te to dzieła autonomiczne, powstałe jako samodzielna praca artystyczna (np. książki M. Szczuki) lub przy ścisłej

współpracy plastyka i pisarza, jak w przypadku *Z ponad*. W pracach tych przełamano podział na tekst, który rozwija się w czasie, i grafikę oglądaną w przestrzeni (Rypson 2000:11).

Dzieła hybrydyczne, które powstały po II wojnie światowej i te powstałe po 2000 roku zdecydowanie różnią się w swoim statusie ontycznym od tych pochodzących z okresu I Wielkiej Awangardy. Celem niniejszego wywodu było ukazanie, na czym polega sposób istnienia poezji konkretnej, książki artystycznej, liberatury, dzieł będących na styku literatury i nowych mediów. Stanowią one głęboki wyraz doświadczenia kulturowego nie tylko w swojej strukturze. Zresztą, jak wcześniej podkreślałam za Dickiem Higginsem, samo pozostawanie w twórczości na poziomie intermediów to za mało, żeby stworzyć dzieło sztuki, niezależnie od tego, na styku jakich sztuk i dziedzin ma się ono znajdować. W tym kontekście niezwykle aktualna jest koncepcja Pareysona, która adekwatnie opisuje, czym jest treść dzieła sztuki — duchowością artysty, która przejawia się w stylu. Mimo że hermeneutyczna lektura okazuje się często niewystarczająca w odniesieniu do tekstów hybrydycznych, to konstatacja dotycząca treści dzieła sztuki i jego traktowania jako formy wydaje się być uniwersalnym aspektem teorii Pareysona.

Bibliografia

- Arystoteles (1979), *O rodzeniu się zwierząt*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1980), *Zagadnienia przyrodnicze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1983), *Poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Arystoteles (2003), *Fizyka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Beech Dave (2009), *Turning the Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, red. D. Beech, Ch. Harrison, W. Hill, Black Dog Publishing Limited, London.
- Brogowski Leszek (2010), *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éditions Incertain Sens, Rennes.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata (2005), *Konstrukcja przez redukcję. Porządki przestrzenne w poezji konkretnej*, [w:] *Tekst-tura Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Ha!art, Kraków.
- Eichenbaum Boris (1986), *Teoria metody formalnej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *Liberatura — 496 słów podsumowania*, [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.

- Fajfer Zenon (2010), *Jak literatura redefiniuje książkę artystyczną. Uwagi na marginesie projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU”*, [w:] *Literatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Geertz Clifford (1997), *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Hejmej Andrzej (2010), *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Higgins Dick (2000), *Intermedia*, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. P. Rypson, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Kalaga Wojciech (2010), *Literatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] *Literatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Kalaga Wojciech (2010), *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literacich PAN, Warszawa.
- Lessing Gotthold Efraim (1962), *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Łotman J. (1984), *O semiosfere*, „Trudy po znakovym sistemam XVII”.
- Mitchell (1995), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Molinet Emmanuel (2006), *L'hybridation: un processus décisif dans le champ des artes plastiques*, <http://leportique.revues.org/index851.html>.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Rypson Piotr (2000), *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Welsch (1998), *Rozum Transwersalny*, [w:] *Nasza postmodernistyczna moderna*; Oficyna Naukowa, s.c, Warszawa.
- Żyłko Bogusław (1998), *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4.

MAGDALENA LACHMAN
Uniwersytet Łódzki*

Literatura (w) przestrzeni miejskiej. Rekonesans

Literature in/for the City — Introductory Comments

Abstract

The article attempts to describe a variety of possible ways in which literature makes itself present within the space of the city. It assumes two basic perspectives to investigate the issue. First of all, the article analyses how the city and its multiple institutions support the literature's circulation and availability for the readers. The city offers a number of venues for writers to present their works and promote them through precisely targeted events and literary festivals. The city is seen as a stage or background on which literary works and events can become fully available. Secondly, the article analyses how literary critics or more broadly philosophers and sociologists interested in urban studies use literature to understand and describe the city in its artistic and everyday dimensions.

The fruitful collaboration between city as an active factor shaping artistic imagination and writers leads to developing new forms of expression as well as formulating new ideas about art. It also offers a possibility to communicate with readers in ways which are better accommodated to modern visual imagination and different forms of everyday activity.

*Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
al. Kościuszki 65
90-514 Łódź
magdam@uni.lodz.pl

1. Miasto — teren eksploracji literackich

Od dawna interesująca literaturoznawców problematyka urbanistyczna zyskuje obecnie nowe odsłony (np. Rybicka 2003)¹. Jakkolwiek nadal wiele miejsca poświęcają oni tradycyjnie pojętym analizom motywu miasta w literaturze (por. np. *Miasto, kultura literatura...* 1993; *Obraz stolic europejskich...* 2010; *Literackie i nieliterackie obrazy miasta...* 2011), coraz częściej widzą w nim tekstowy komponent determinujący albo znacząco modyfikujący globalne sensory utworów; ponadto chętnie zajmują się też obyczajowym, społecznym i politycznym wymiarem miejskiej przestrzeni (np. Adamczewska 2011), skupiając się na kategoriach pamięci, tożsamości, historycznej świadomości (np. Suchojad 2010) oraz ich rozległych i zniuansowanych pisarskich reprezentacjach. Z kolei współczesna praktyka (krytyczno)literacka pokazuje, że nie trzeba umieszczać miasta w centrum rozważań, by stało się ono nawet mimowolnym przedmiotem uwagi. Temu nastawieniu modelowo daje wyraz recenzent wydanej w 2011 roku książki Steve'a Sem-Sandberga *Biedni ludzie z miasta Łodzi*:

Książka ma wielu narratorów, którzy z wolna od tej relacji odpadają — zupełnie jak suche liście — gdy zbliży się do nich śmierć. Milkną jeden po drugim, w końcu scenę opuszcza nawet Rumkowski, uwożony wraz z rodziną w nicość wagonem towarowym. Ostatecznie pozostaje miasto — pusty artefakt obserwowany oczyma jednego z nielicznych ukrywających się w nim mieszkańców (Krzymianowski 2011; podkr. moje — M.L.).

Równie wymowny charakter ma zawarta w wywiadzie z Piotrem Pazińskim sugestia dotycząca debiutu literackiego tego autora: „Można by się spodziewać, że wielbiciel Joyce'a i Dublina napisze powieść miejską, a nie rzecz o leśnym pensjonacie”, na co indagowany odpowiada:

Miejskość jest dla mnie rzeczywiście bardzo ważna. Poza miastem wariuję. Źle się czuję na wsi. Mógłbym mieszkać na Manhattanie, w Paryżu. Nie lubiłem wyjeżdżać na dache znajomych. Nie wiadomo było, jak się stamtąd wydostać. Do Dublina pojechałem, jak już znałem *Ulissesa*, byłem na stuleciu wydarzeń opisanych w powieści, w czerwcu 2004 r., a potem z fotografem przygotować przewodnik (Paźniewski 2010: 48)².

¹ Z kolei szersze zainteresowanie miastem w kulturze dokumentują m. in. prace: (*Miasto jako przedmiot badań...* 2008); (Rewers 2005); (Rewers 2010); (*Miasto w sztuce...* 2010).

² Te kwestie w charakterystyczny sposób wybrzmiewają też w pytaniach finalnych przywołanego wywiadu: „A czy ma pan już pomysły na nową prozę? [...] Czy będzie też coś o mieście?” (Paźniewski 2010: 48).

Z kolei powieść Ingi Iwasiów *Na krótko*, jak głosi jej okładkowa rekomendacja, „prowadzi nas zaułkami tajemniczego miasta przyszłości, oderwanego od Unii Europejskiej, gdzie każdy może zgubić życiowy balast, ale i zachłysnąć się chwilą wolności”. Natomiast Dorota Masłowska przed premierą wydawniczą powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* zapowiada, że jej książka będzie pokazywać „zmęczenie radioaktywnymi miastami” (<http://www.kochaniezabilamnaszekoty.pl/Dorota,Masłowska—Kochanie-zabiłam-nasze-koty/>; dostęp: 2012.09.26).

Jest symptomatyczne, że w wymiarze literackim i literaturoznawczym dochodzi dziś na różne sposoby do osławiania miejskiego palimpsestu i ujawniania, w jaki sposób zakodowany w tekstach obraz metropolii bywa uwikłany na przykład w dyskursy postzależnościowe (np. *Narracje migracyjne...* 2012) czy jak na jej kształt rzutuje m.in. optyka postkolonialna, genderowa, ekokrytyczna... Starając się rozstrzygać, czy i jakie zmiany zachodzące w strukturze miast znajdują odbicie w literaturze, jej zwawcy angażują się w projekty inter— i transdyscyplinarne skupione na zagadnieniu przestrzeni i inspirowane przez zwrot topograficzny w badaniach kulturowych (np. *Miasto między przestrzeniami...* 2010). *Spacial turn* oraz *place studies* czy *urban studies* stanowią zresztą ważny punkt odniesienia dla geopoetyki, geokrytyki czy geografii literackiej albo geografii humanistycznej, prężnie się rozwijających orientacji badawczych, tworzących zaplecze metodologiczne również dla współczesnych urbanistycznych peregrynacji w obrębie literatury (Rybicka 2008; 2011, 2012b).

Równocześnie w publikowanych obecnie rozprawach czy nawet w wypowiedziach mających bardziej okazjonalny charakter (np. Kazimierczyk 2010) silnie jest artykułowane pytanie, w jaki sposób kontakt z estetyką miejską przyczynia się do powstania nowoczesnych rozwiązań artystycznych, co owocuje nie tylko intrygującymi analizami konkretnych tekstów w zakresie ich formalnego i semantycznego ukształtowania, ale i daje pretekst do namysłu nad mniej eksponowaną, choć istotną kwestię uobecniania się literatury (w) miejskiej przestrzeni³.

Jakie zjawiska wchodzą w zakres tak ujętego zagadnienia i przy użyciu jakich kryteriów bywają one wyodrębniane? Na prawach rekonesansu można by się pokusić o wskazanie podstawowych obszarów, w obrębie których dochodzi do konceptualizacji idei literackich w miejskim środowisku, biorąc pod uwagę także towarzyszącą im (często *in statu nascendi*) świadomość badawczą. Problematyka ta bowiem coraz silniej dochodzi do głosu w pracach o ambicjach porządkujących czy popularyzatorskich, o czym świadczy obszerne hasło: *Literatura w miejskiej przestrzeni* w *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich* (Potrykus-Woźniak 2010: 126–136). Choć dobór zawartych w nim przykładów i sposób ich kodyfikacji może budzić wątpliwości (referujący styl opisu

³ Jednocześnie niedosyt pozostawiają pod tym względem powstające obecnie prace, które takiego kontekstu nie uwzględniają, mimo że brane na warsztat zagadnienia mogłyby zasadnie do tego prowokować. Wolny od wprowadzenia — choćby zdawkowego, czysto sygnałowego — tej perspektywy jest np. Artur Nowaczewski w swojej monografii *Szlifbruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*; nie wychodzi on poza analizę *stricte* tekstowych reprezentacji podjętej problematyki, całkowicie abstrahując od miejskich i ulicznych programowych form egzystowania i materializowania się konkretnych dwudziestowiecznych przesłań pisarskich, co mogłoby w istotny sposób wzbogacić jego wywód — por. zwłaszcza rozdziały: *Ulica futurystów* i *Ulica „bruLionu”* (Nowaczewski 2011: 26–31, 185–193).

kamufluje arbitralność ujęcia, zaś do rangi analitycznych pewniaków awansują czysto intuicyjne rozpoznania), jest ono interesujące ze względu na namacalne zobrazowanie fluktuacji, jakim podlegają obecnie wyobrażenia na temat zasięgu i sposobu oddziaływania sztuki słowa. W ramach zakreślonego przez siebie szyldu autorka nie tylko akcentuje systematycznie wzrastającą rolę tekstów o urbanistycznym wydźwięku (podkreśla w tej mierze chociażby znaczenie awangardowych manifestów), ale i wspomina o miejskich instytucjach życia kulturalnego w rodzaju kawiarni i kabaretów literackich, jak też przywołuje — często w ślad za treścią referowanych artykułów czołowych diagnostów miejskości — takie zjawiska jak „czytanie przestrzeni miejskiej”, Event-Cities, wlepki, graffiti literackie, projekcje wierszy, murale, pomniki, instalacje, tzw. meble miejskie, imprezy i festiwale streetartowe, reklamy i akcje spod znaku culture jamming. Nawet jeśli nie w pełni klarowna okazuje się zastosowana terminologia (np. w przypadku pojawiającego się też w innych opracowaniach pojęcia „graffiti literackie” nie do końca wiadomo, czy chodzi o estetyczny charakter i artyzm samego przekazu, w czym można by się doszukiwać ekwiwalentu obrazowania literackiego; czy o realizacje, w których udział ma dominanta werbalna; czy też o graffiti bezpośrednio odnoszące się do literatury ze względu na swoją tematykę i zawartość, tzn. przedstawiające albo ilustrujące konkretne utwory, dokonujące ich przestrzennej wizualizacji, operujące cytatami lub aluzjami literackimi, skupiające się na prezentacji pisarskiego wizerunku itp.), faktem jest, że wskazywane przez autorkę leksykonu fenomeny coraz częściej znajdują się w literaturoznawczym spektrum zainteresowań — i to co najmniej jako determinanty mające udział w kształtowaniu współczesnego życia literackiego.

Już pobieżny wgląd w zgromadzone w przywołanym kompendium przykłady (w świetle innych prób opracowań wskazanej tematyki łatwo je potraktować wzorcowo) pokazuje, że miejskie sposoby funkcjonowania literatury można sprowadzić do dwóch zasadniczych aspektów, dających się opisać za pomocą umownie im przyporządkowanych i zarazem wygodnie je scalających formuł: „literatura w miejskiej przestrzeni” oraz „literatura miejskiej przestrzeni”. Ten pierwszy przypadek ma miejsce, gdy miasto tworzy zaplecze dla działalności (około)literackiej i stanowi arenę ujawniania się standardowo pojętych faktów literackich lub świadomego uprawiania sztuki słowa (chodzi o praktyki intencjonalnie jako literackie zaprogramowane i bezsprzecznie przynależne do obszaru literackiego w jego elementarnym i niespornym rozumieniu). Ten drugi aspekt ujawnia się, gdy miasto, typowe dlań obiekty i jego szata informacyjna zaczynają być rozpatrywane w kategorii komunikatów o (para)literackiej wymowie. W obrębie tak wykadrowanej problematyki mieściłyby się wszelkie literackie konotacje zjawisk uwarunkowanych przez szeroko ujmowaną miejskość, w szczególności specyficzna aktywność polegająca ma „czytaniu/pisaniu” i rozmaitych sposobach „utekstawiania” miasta, różne odmiany „narracji przestrzennych”, przypadek *architecture parlante* („architektury mówiącej”), potencjalnie literackie determinanty miejskiej epigrafiki — zarówno komercyjnej, jak i kontestacyjnej, a także wszelkie materializujące się na ulicach i legitymujące się niejednoznacznie genologią wydarzenia, akcje, widowiska, happeningi oraz inne działania, mogące budzić bliższe lub dalsze skojarzenia z formami pisarskimi; przy czym właściwa tego rodzaju ujęciom okazuje się zwykle nieostrość samej kategorii literatury, funkcjonującej na prawach pojęcia otwartego, a niekiedy wręcz mocno uznaniowego.

2. Literatura w miejskiej przestrzeni

Egzystowanie literatury i faktów literackich w miejskiej przestrzeni można, przynajmniej do pewnego stopnia, próbować opisywać za pomocą terminologii dobrze zdomowionej w literaturoznawczym obiegu, głównie z zakresu socjologii literatury i życia literackiego, m.in. przy użyciu takich pojęć jak dystrybucja, promocja, recepcja czy „literatura stosowana”. W ramach tego szeroko zakrojonego zagadnienia jest miejsce, by przyglądać się, jak miasto tworzy instytucjonalne zaplecze dla literatury. Można bowiem widzieć w nim siedzibę i generatora ważnych instytucji życia literackiego, do jakich należą kawiarnie (Fitch [2008]), kabarety oraz muzea literackie, instytuty książki, domy pisarzy, ośrodki pracy twórczej, biblioteki, księgarnie, wydawnictwa czy nawet drukarnie⁴, ponadto sprofilowane literacko organy prasowe, ośrodki pracy twórczej, domy kultury, stowarzyszenia artystyczne, fundacje, kluby, centra festiwalowe (takie jak np. Biuro Literackie we Wrocławiu). Ich zadanie polega na stymulowaniu i kreowaniu zasad, które rządzą obiegiem treści artystycznych. Niejednokrotnie szukają one też nowych pomysłów na prowadzenie działalności literackiej na forum miasta i dążą do aktywizacji miejskiej publiczności. W dużej mierze spoczywa na nich zatem odpowiedzialność za wykształcanie się typowo miejskich form dystrybucji, upowszechniania, a także promocji i reklamy literatury (również w przewrotny sposób, ponieważ niekiedy sam fakt istnienia zinstytucjonalizowanych organizatorów życia literackiego wyzwała szereg odolnych inicjatyw będących w kontrze wobec oficjalnych kanałów przepływu kultury artystycznej). Do uaktywniających się na wielką skalę przedsięwzięć promujących i popularyzujących konkretnych twórców i ich dorobek można obecnie zaliczyć między innymi cykle imprez w ramach firmowanych przez władze państwowe i oficjalne organy kultury obchodów rocznicowych (np. rok 2004 był w Polsce ogłoszony Rokiem Gombrowicza, 2008 — Zbigniewa Herberta, 2009 — Juliusza Słowackiego, natomiast 2011 — Rokiem Miłosza)⁵ czy doskonale zagospodarowujące miejską przestrzeń festiwale literackie (np. organizowane od 1996 roku na warszawskiej Ochocie na ul. Tarczyńskiej Mironalia upamiętniające Mirona Białoszewskiego; funkcjonująca od 2008 roku Tyrmandiada. Warszawski Festiwal im. Leopolda Tyrmanda; odbywający się od 2009 roku w Krakowie Festiwal Conrada; urządzany od 2009 roku co dwa lata również w Krakowie Międzynarodowy Festiwal Literacki im. Czesława Miłosza), także święta pisarzy w rodzaju Bloomsday (poświęcone życiu i twórczości Jamesa Joyce’a, odbywające się corocznie — od 1954 roku — 16 czerwca przede wszystkim w Dublinie i Irlandii, ale także w większych miastach na całym świecie dla upamiętnienia dnia, w którym pisarzowi udało

⁴ Charakterystyczne, że uczniowie szkoły podstawowej w Jartyporach w ramach realizowanego od 2005 roku przez Centrum Edukacji Obywatelskiej programu edukacyjnego Literacki Atlas Polski, polegającego na poszukiwaniu rozmaitych śladów i odniesień literackich związanych z konkretnym regionem, zajęli się m.in. zasadami funkcjonowania drukarni ariańskich w Węgrowie, wskazując na spełnianą przez nie w XVI wieku kulturotwórczą rolę (zob. <http://mapakultury.pl/art,pl,mapa-kultury,514.html>; data dostępu: 2012.09.12).

⁵ Obchody rocznicowe przeprowadzane w podobnym duchu, a więc z wyeksponowaniem miejskich form pisarskiej obecności mają długą tradycję, co było poddawane analizie w badaniach z zakresu recepcji i socjologii literatury, ostatnio zaś bywa też rozpatrywane w aspekcie oddziaływania kultury masowej — zob. np. uwagi o rocznicowym „czytaniu” Mickiewicza w dziewiętnastowiecznym Poznaniu (Piotrowska 2006: 206–226).

się umówić na pierwszą randkę ze swoją towarzyszką życia, Norą Barnacle i w którym rozgrywa się w związku z tym faktem akcja *Ulissesa*). Ponadto szerokie jest spektrum idei służących promocji książek i czytelnictwa (por. Kazimierczyk: 2010), takich jak bookcrossing (czyli uwalnianie/przekazywanie książek, tzn. pozostawianie ich w specjalnie do tego przeznaczonych miejscach z myślą o innych odbiorcach), funkcjonujące w Chile, a od niedawna też w Hiszpanii Bibliometro (ekspresowe wypożyczalnie książek na stacjach metra, atrakcyjne w wyglądzie kioski spełniające rolę czegoś pośredniego pomiędzy punktami usługowymi a bibliotekami), różne okazjonalne happenings i flash moby⁶ (np. flash-mob *Czytaj na Centralnym* przeprowadzony 24 września 2011 roku na placu Centralnym w Nowej Hucie czy akcje Zjednoczenia Czytelniczego, działającego na terenie Trójmiasta, nieformalnej grupy osób oddających się zespołowo raz na jakiś czas przez kilka minut cichej lekturze książek w tym samym miejscu, np. 18 września 2010 roku na molo w Sopocie w ramach projektu *Molo Książkowe — czytamy od deski do deski*). Podobne jednorazowe lub cykliczne inicjatywy na terenie Krakowa firmuje między innymi Strefa Wolnego Czytania (www.strefawolnegoczytania.pl), wyróżniająca przyjazne czytelnikom miejsca poprzez specjalne oznakowanie, organizująca przekąski książkowe, rodzinne pikniki z książką, akcje w stylu *Cała Kładka Czyta* (wspólne czytanie w środku dnia na Kładce Bernatka), „wielkie leniuchowanie” (do wypoczynku z książką zachęcają wówczas ustawiane na świeżym powietrzu miękkie wygodne sofy z logo pomysłodawcy tej idei), warsztaty tworzenia „literackich graffiti i typomurali” (w ich ramach na bloku przy ulicy Traugutta powstał mural czytelniczy, przedstawiający półkę z rekomendowanymi do lektury tytułami). Współczesne poszukiwania sposobu na tego typu zagospodarowywanie miasta modelowo oddaje konkurs ogłoszony przez organizatorów Festiwalu Conrada w 2012 roku:

Jesteś kreatywny? Lubisz projektować? Masz ciekawe i niekonwencjonalne pomysły? a przede wszystkim — uwielbiasz książki? Konkurs *Pomysł: literatura* jest właśnie dla Ciebie! W związku z 4. edycją Festiwalu Conrada (22-28 października) zachęcamy artystów: wyprowadźmy książki na ulice, wspólnie sprawmy, aby literatura nie kojarzyła się wyłącznie z biblioteką. Czekamy na projekty oryginalnych instalacji inspirowanych książką i możliwych do realizacji w przestrzeni publicznej. Najciekawsze pomysły zaprezentujemy podczas festiwalu na ulicach Krakowa i w festiwalowych księgarniach (<http://www.conradfestival.pl/pl/4/1/338/pomysl-literatura-i-zaprojektuj-ksiazkowa-instalacje>; dostęp: 2012.08.31).

Równie symptomatyczne są specyficznie miejskie formy kolportażu tekstów literackich w postaci głośnego czytania w przestrzeni publicznej (np. utworów Joyce’a podczas krakowskich obchodów Bloomsday czy eposu Adama Mickiewicza 8 września 2012 roku w różnych miastach Polski w ramach realizowanego pod patronatem prezydenta RP Bronisława Komorowskiego projektu *Narodowe Czytanie Pana Tadeusza*), jak też sama

⁶ „Flash Mob to spontaniczna akcja, podczas której przypadkowe osoby zbierają się w miejscu publicznym, by wspólnie uczestniczyć w kilkuminutowym zdarzeniu, które jest zaskakujące dla przypadkowych przechodniów” (<http://strefawolnegoczytania.pl/>; dostęp: 2012.09.12). Ostatnimi czasy mówi się o flash mobach literackich, mając na myśli „sztuczne zgromadzenia” (ang. *flash mob* — dosłownie: sztuczny tłum), obliczone na popularyzację sztuki słowa.

potrzeba operowania niestandardowymi nośnikami utworów literackich, czyli prezentowanie ich na murach, billboardach, w i na środkach transportu (w tramwajach, metrze, pociągach...), także w pubach, kawiarniach i klubach. W czerwcu 2001 roku Korporacja Ha!art w ramach hasła „Poezja na ulicę” wymyśliła akcję „0.00 plus VAT” (chodziło o ironiczne wskazanie kwoty, którą można otrzymać jako honorarium autorskie lub zarobić na wydaniu książki debiutanta), co spowodowało się do darmowego rozdawania przez nią własnej produkcji wydawniczej w krakowskich pubach na specjalnie oznakowanych stojakach z napisem „!!!Posezonowa obniżka cen!!!”. Natomiast w ramach 4. edycji Festiwalu Conrada w 2012 roku zaplanowano codziennie przez tydzień od godz. 20.00 projekcje wierszy Piotra Sommera na Wieży Ratuszowej w Krakowie. Międzynarodowy charakter przybrało z kolei zainaugurowane w Chile przez kolektyw artystyczny CasaGrande działanie *Deszcz Wierszy*, polegające na rzucaniu z helikoptera ulotek z utworami poetyckimi w miastach, które ucierpiały podczas nalotów bombowych (m.in. w Santiago de Chile, Dubrowniku, Guernice, Warszawie, a ostatnio w Londynie). Rokrocznie zwykle trzy odsłony ma trwająca od 1986 roku w Londynie akcja *Poems on the Underground*, której istota zasadza się na umieszczeniu wierszy na tablicach reklamowych w obrębie stacji metra. Judith Chernaik, amerykańska pisarka, inicjatorka tego pomysłu i zarazem współselekcjonerka — wraz z Cicely Herbert i Gerardem Bensonem — przedstawianych utworów, twierdziła, że przyświecała jej idea, by zapewnić kontakt z poezją szerokiemu gronu odbiorców, mogących się natknąć na nią w sytuacjach przypadkowych, codziennych, nieoczekiwanych. Przy wyborze utworów decydujące znaczenie ma ich związek z aktualnymi wydarzeniami lub ogólnym kierunkiem zmian cywilizacyjnych, a także przyległość — niekiedy przewrotna — do miejskiej ikonosfery i topomastyki. Wyjęte z książkowych okładek wiersze wiodą nowe życie, wchodząc w nieoczekiwane interakcje z mieszkańcami i bywalcami Londynu oraz jego informacyjno-handlowym sztafajem. Efektem tego przedsięwzięcia są także antologie, wydawane w tradycyjnej drukowanej postaci, grupujące teksty, które wcześniej były wystawione na pokaz na forum publicznym. Na całym świecie pomysłodawcy podobnych akcji⁷ sięgają zarówno po teksty kanoniczne, jak i współczesne; stopniowo zyskuje też na znaczeniu idea, by prezentacji podlegały utwory powstające na specjalne zamówienie, z myślą o niestandardowej dystrybucji, dostosowywane do miejskiego przekąznika, immanentnie wkalkulujące jego obligatoryjność. W Polsce za przykład może posłużyć akcja *Miejska Powieść Odcinkowa* (MPO), przeprowadzona z inicjatywy Nowego Teatru w Warszawie we współpracy z Korporacją Ha!art i wydawnictwem komiksów *Kultura Gniewu*. Przez pierwsze trzy miesiące 2009 roku mieszkańcy Warszawy, Krakowa, Poznania, Wrocławia i Bytomia otrzymywali co tydzień nowy odcinek, jak podawały materiały promocyjne, „horroru miejskiego”, którego poszczególne części tworzył za każdym razem inny pisarz i autor komiksu (w przedsięwzięcie zaangażowali się np. Sylwia Chutnik, Jacek Dehnel, Sławomir Shuty, Adam Wiedeman, Natasza Goerke, Wojciech Kuczok i Ignacy Karpowicz, zaś komiksy wykonali m.in. Krzysztof Ostrowski, Maciej Sieńczyk, Przemek Truściński, Agata „Endo” Nowicka, Tomek i Milena Leśniak, Michał „Śledź” Śledziński, Jakub Rebelka). Rzecz była kolportowana w postaci czterostronicowej broszury (zawierającej

⁷ Polska odsłona projektu *Wiersze w Metrze* miała miejsce w 2008 r. — zob. www.wierszewmetrze.eu.

kartę tytułową, dwie strony tekstu i planszę z komiksem) dostępnej bezpłatnie w środkach transportu, na dworcach i w innych miejscach użyteczności publicznej (a dodatkowo publikowana na stronie internetowej: www.nowyteatr.org oraz w formie słuchowiska w poniedziałkowej audycji radiowej Trójki). Inicjatorzy projektu podkreślali, że:

Celem *Miejskiej Powieści Odcinkowej* jest nie tylko ożywienie pejzażu kulturalnego Warszawy, ale przede wszystkim dotarcie z powieścią do przypadkowych odbiorców, którzy nie czytają na co dzień książek. Stworzenie nowego sposobu dotarcia do kanału „Wyobraźnia” (za: <http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/128-miejska-powieśc-odcinkowa.html>; dostęp: 2012.09.12).

Jakkolwiek podobne pomysły zdają się obliczone na demokratyczne ułatwienie dostępu do literatury odbiorcom samodzielnie nieszukającym takiego kontaktu, wychodzą one w gruncie rzeczy naprzeciw potrzebom bardziej sprecyzowanej grupy adresatów, gotowych do przyjęcia cywilizacyjnych wyzwań i do lekturowej aktywizacji w nietypowych sytuacjach, lubiących jej niestandardowe sposoby, obeznanych z artystycznymi kontekstami i regułami komunikowania, wtajemniczonych w arkania sztuki nierespektującej podziałów i hierarchii kulturowych, czerpiących przyjemność z obcowania z przekazami, które w ludzkiej otoczce obrazują łatwe do rozszyfrowania idee, tym mocniej przemawiające, im bardziej zostają ukonkretnione i namacalnie zilustrowane.

Na tym tle osobno wyodrębnialną kwestię stanowi swoista miejska recepcja literatury, obejmująca szereg działań podejmowanych przez animatorów życia kulturalnego, takich jak angażujące emocjonalnie literackie gry miejskie (*Warszawskie gry...* 2009; Nowakowska 2011) czy *questing*⁸ (od niedawna lansowany trend turystyczny, forma zwiedzania, z którym wiąże się rozwiązywanie wierszowanych zagadek na nieoznakowanym, nowo wyznaczonym szlaku) albo różne odmiany turystyki literackiej, czyli odbywanie wycieczek śladami pisarzy i światów wytworzonych przez ich dzieła — można na przykład zwiedzać Pragę widzianą oczami Franza Kafki, Lizbonę rekomendowaną w przewodniku Fernanda Pessoa *Lizbona. Co turysta powinien zobaczyć* (o zapotrzebowaniu na takie inicjatywy świadczy sam fakt odnalezienia w pozostawionych przez poetę papierach i pośmiertnego opublikowania tego bedekera, który twórca przygotował z pobudek zarobkowych), Barcelonę opisaną w powieściach Carlosa Ruiza Zafóna⁹, oglądać Dublin znany z *Ulisses*a i biografii Jamesa Joyce’a czy zobaczyć Warszawę utrwaloną w *Lalce*

⁸ „Questing to jeden ze sposobów prezentacji, udostępniania i interpretacji dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego. Polega na tworzeniu nieoznakowanych szlaków, którymi można wędrować, rozwiązując zagadki zawarte w wierszowanych wskazówkach. Na końcu przejścia na zdobywców czeka skarb — skrzyneczka, a w niej pieczętka, której odbicie potwierdza przebycie całej trasy. [...] Questy, nazywane też wędrówkami odkrywców, są atrakcyjną formą zwiedzania ciekawych i mniej, z pozoru, ciekawych miejsc i mogą stanowić doskonałe uzupełnienie znakowanych szlaków i tras turystycznych — przede wszystkim tych nastawionych na prezentację dziedzictwa” (<http://www.greenways.pl/pl/czym-jest-questing>; dostęp: 2012.09.12).

⁹ 28-29 kwietnia 2012 roku Radio Zet nadawało kilkuodcinkową audycję „Magiczny weekend w Barcelonie śladami bohaterów książek C.R. Zafóna”; po mieście oprowadzały Elżbieta Sawicka i Marzena Chelminiak (nagrania dostępne: <http://www.radiozet.pl/Polecamy/Wydarzenia/Marzena-Chelminiak-w-Barcelonie>; dostęp: 2012.09.12).

Bolesława Prusa. Znamienne, że do tego rodzaju peregrynacji prowokują zarówno arcydzieła, jak i książki z obiegu popularnego, np. od dłuższego czasu niesłabnącą popularnością cieszą się przechadzki inspirowane poczytnymi powieściami kryminalnymi, do czego w wydatny sposób przyczyniają się ich ekranizacje (Reijnders 2011). O takiej formie kontaktu z konkretnymi przekazami decyduje wyrazistość obrazowania, ale i równowaga zachowana między sugestywnością odwzorowanej i wykreowanej w nich miejskiej scenerii.

Idealny melanz pierwiastka literackiego i miejskiego spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem i nadaje dziś często realizacjom pisarskim bestsellerowy czy wręcz kultowy status. Ta tendencja znajduje odbicie nie tylko na polu beletrystyki. Wzrasta bowiem też zapotrzebowanie na książki i przewodniki ukazujące konkretne miejsca przez pryzmat odniesień literackich. Współczesne bedekery silnie akcentują przydatność odwołań do pisarskiego dorobku, np. zaproponowany w przewodniku Joanny Orzechowskiej *Podwórka Piotrkowskiej* porządek wędrowki po zaułkach i zakamarkach głównej ulicy Łodzi wyznaczają między innymi cytaty z utworów literackich (Orzechowska [2011]); świadectwa pisarskie eksponują też chętnie autorzy niezależnie powstałych monografii ulicy Chłodnej w Warszawie (Piotrowski 2007; Nadolski 2008). Na znaczeniu zyskują również tematyczne bedekery, które swoją linię narracyjną budują wokół fabuł o literackiej proveniencji (taki charakter mają chociażby adresowane do dzieci bajkowe przewodniki po Karpaczu, Sosnowcu, Jagniątkowie, Szklarskiej Porębie czy Jeleniej Górze, wypełnione opowieściami o przygodach karkonoskich skrząców i Magicznym Szlaku Ducha Gór, a przy okazji prezentujące wiele informacji i ciekawostek dotyczących pisarzy związanych z prezentowanym regionem — zob. *Bajkowa...* 2010; *Bajkowy przewodnik...* 2008, 2009, 2010).

Miejską przestrzeń na jeszcze inny sposób nasycają działania legitymujące się literacką genezą. Pisząc o inskrypcjach miłosnych w Reggio di Calabria we Włoszech, Alicja Piastowska (Piastowska 2008) wykazuje, że o eskalacji tego zjawiska zadecydowały bestsellerowe powieści dla młodzieży, których autorem jest Federico Moccia: *Trzy metry nad niebem* (1992) oraz będąca jej kontynuacją *Tylko ciebie chcę* (2006); obie poddane zresztą filmowym adaptacjom, które dodatkowo wzmogły wśród nastoletnich odbiorców pragnienie naśladownictwa również w zakresie sposobu wyznawania uczuć poprzez teksty wyrte na murach (główny bohater za pomocą czarnej farby tworzy na wiadukcie napis stanowiący zarazem tajny szyfr i aluzję do łączącej go intymnej relacji z ukochaną, która efekty tego wyczynu może codziennie oglądać, pokonując drogę do szkoły).

Podniety literackie bywają również chętnie wykorzystywane przez przedstawicieli sztuk wizualnych w ich propozycjach zagospodarowania sfery publicznej. W projekcie „4P — Pisarz/Poezja/Proza/Przestrzeń Publiczna” zrealizowanym w 2011 roku w Krakowie podczas Festiwalu Sztuk Wizualnych ArtBoom i w ramach obchodów Roku Czesława Miłosza zostały zaprezentowanych wyłonione w drodze konkursu prace, których celem było przedstawienie dowolnych odwołań literackich wtopionych w miejską scenerię (np. w oknach jednej z kamienic zawisły firanki pokryte wierszami m.in. Bohdana Zadury; na ulicy Gertrudy na podświetlonych kasetonach, dobrze widocznych w nocy, pojawiły się cytaty m.in. z Jana Brzechwy; w witrynie Artystycznej Pracowni Krawieckiej znalazły się oryginalne szablony przedstawiające sylwetkę Miłosza, a w pobliżu

tego miejsca dostępne były ulotki z wykrojem zamówionego przez niego niegdyś garnituru w skali 1:10; z kolei sąsiedzi noblisty w miejscu jego ostatniego zamieszkania o umówionej godzinie wygłaszali przez domofon utwory poety). Pretekstu do eksploatacji tego typu zjawisk dostarcza obecnie nawet opracowywanie z gruntu tradycyjnych zagadnień literaturoznawczych, np. Monika Wolting w rozprawie *Motyw studni w literaturze i sztuce niemieckiej* osobny rozdział poświęca inspiracjom literackim we współczesnej sztuce studziennej (Wolting 2005: 201–207), dla której naturalne jest wkomponowywanie się w przestrzeń miasta. Autorka przywołuje m.in. przykład realizacji Maxa Sauka powstałej w 1986 roku w Hanowerze, przedstawiającej „odlaną w brązie interpretację wiersza [...] Kurta Schwittersa — *Anna Blume*. Tekst wiersza wygrawerowany został na obramowaniu studni. Anna Blume, przedstawiona jako kobieta-kwiat, tryska silnym strumieniem wody do marmurowego basenu” (Wolting 2005: 203); zarazem dzieli się obserwacją, że artyści studzienni dawnych epok „nie zmierzali w kierunku interpretacji przedstawianych elementów, artyści XX wieku tworzą niejako odrębny świat przedstawianego utworu, głównie literackiego, nie stronią od osobistych interpretacji, własnej oceny dzieła” (Wolting 2005: 202). Właśnie taki wymiar stara się nadać uprawianej przez siebie sztuce Jenny Holzer, artystka, która swoim podstawowym tworzywem uczyniła komunikat pisany i ingeruje w miejski pejzaż poprzez m.in. elektroniczne strumienie tekstów rzucanych na ściany budynków. W swoich projekcjach sięgała ona po sonety i utwory poetyckie Henri’ego Cole’a i fragmenty prozy Elfride Jelinek, natomiast podczas pobytów w Polsce w 2011 roku na fasadach Starego Browaru i Ratusza w Poznaniu wyświetlała wiersze Wisławy Szymborskiej, z kolei prezentowanymi po zmroku cytatami z poezji Czesława Miłosza przyozdobiła na chwilę Wawel i nadbrzeże Wisły w Krakowie (projekt *For Krakow*). Odległa od standardowych sposobów utrwalenia forma kolportażu tradycyjnych wierszy służy nowemu uszeregowaniu zawartych w nim znaczeń; uaktualnieniu ich treści w nowych kontekstach społecznych i kulturowych.

Znamienne, że artyści, budując pomosty między różnymi formami uprawiania sztuki, mocno akcentują momenty (ko)inspiracji i po swojemu kanalizują impulsy płynące z przesłań pisarskich. Pod tym względem szczególnie przejaw miejskiej recepcji literatury mogą stanowić realizacje architektoniczne, co dokumentują dzieła Daniela Libeskinda, który deklarował, że przy tworzeniu wieżowca w warszawskim Śródmieściu ZŁOTA 44 (określanego potocznie jako „szklany żagiel”) obficie czerpał z poezji Wisławy Szymborskiej, Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego, zaś przy opracowywaniu projektu zgłoszonego na konkurs Muzeum Żydów Polskich w Warszawie inspirował się prozą Brunona Schulza, a konkretnie jego koncepcją książki i opowiadaniem pod takim właśnie tytułem. Choć podobne wskazania bywają raczej trudno weryfikowalne, a same źródła nawiązań w takich wypadkach pozostają mało czytelne bez komentarza twórcy, są warte uwagi jako przykład żywej obecności dorobku pisarskiego w świadomości artystycznej i niestandardowy wyraz poszukiwań ekwiwalentów materii werbalnej, tym bardziej że tendencja do analogicznych posunięć przybiera na sile i nie dotyczy tylko mowy budynków. W dość nieoczywisty sposób do literacko uwarunkowanych działań przynależy akcja *365 drzew* Cecylii Malik, która zainspirowana książką *Baron Drzewołaz* Italo Calvino (jej bohater, zbuntowany dwunastoletni chłopiec po kłótni z ojcem postanowił wdrapać się na drzewo i tam już na zawsze pozostać), przez rok codziennie, dobierając garderobę

precyzyjnie i adekwatnie do sytuacji, wchodziła na starannie wybrane drzewo rosnące w mieście i robiła z tych działań szczegółową dokumentację fotograficzną (dostępna na stronie internetowej artystki: <http://www.cecylialmalik.pl/?t=365>) — powstałe zdjęcia nasuwają nieodparte skojarzenia z wyczynami Pippi Långstrump, innej sympatycznej bohaterki literatury dziecięcej. W takich projektach objawia się korzystanie z rezerwuaru wyobrażeń będących już nie do końca własnością przestrzeni *stricte* literackiej, ale zakorzenionych w zbiorowej świadomości w dużym stopniu dzięki nieograniczonej przetwórczej mocy kultury masowej, co dobrze pokazuje chociażby prezentowane w miejskich przestrzeniach na całym świecie od „lat 90. XX wieku widowisko (a może: ruchoma instalacja?)” *Olbrzym, który spadł z nieba* francuskiej kompanii teatralnej Royal de Luxe, stanowiące strawestowaną i poddaną uwspółcześnionej przeróbce wersję historii o Guliwerze i liliputach, znaną z osiemnastowiecznej powieści Jonathana Swifta *Podróż Guliwera*, ale w tym akurat wariancie oficie czerpiącą z chętnie eksploatującej ów motyw popkultury (Féral 2012: 109–111). Ona sama zresztą również wykształca i narzuca obecnie własne standardy w zakresie miejskich form recepcji literatury. Za *signum temporis* można uznać dostępność na straganach, stoiskach i sklepikach z pamiątkami koszulek, toreb, przypinek, kubków, nalepek i innego typu gadżetów, które stają się nośnikami m.in. cytatów literackich czy wizerunków pisarskich. W takiej funkcji występuje dziś również nawet ciało ludzkie, systematycznie wzrasta bowiem koniunktura na tatuażach z fragmentami dzieł i/lub portretami pisarzy albo plastycznymi konkretyzacjami motywów literackich¹⁰. Ta odgórnie sterowana forma recepcji literatury obliczona jest przede wszystkim na sukces komercyjny i cechuje ją w związku z tym bardziej narzucanie niż propagowanie dokonań pisarskich. Wymowne jednak, że mimowolnie odbija, utrwała czy pokazuje ona, jak mocno zakorzeniony jest nawyk dynamicznej percepcji tekstu literackiego. Aktywne podejście do niego — w duchu wskazanych praktyk — cechuje obecnie wiele przedsięwzięć obliczonych na popularyzację sztuki słowa. Potrzebę pozaksiążkowego obcowania z literaturą dobrze obrazują działania przeprowadzone w 2011 roku w ramach krakowskich obchodów Roku Czesława Miłozza realizowanych pod hasłem: *Miłosz Wyzwolony* — np. młodzi ludzie, ubrani w losowo im przyporządkowane koszulki z fragmentami wierszy noblisty, szukali się w tłumie, a nawet za pośrednictwem internetu i zawierali przypadkowe znajomości, by scalić tekst zdefragmentowanego utworu i doprowadzić do jego przestrzennej materializacji; wiersze noblisty dostępne też były w kawiarniach czy pubach na serwetkach, podkładkach czy nawet słodyczach.

Obecność dosłownie pojętej literatury w miejskiej przestrzeni nie ogranicza się jednak tylko do instytucjonalnego wymiaru czy przejmowania, rewitalizacji i reaktywacji albo bardziej lub mniej standardowej popularyzacji przesłań literackich. Istnieje też cała gama w dużym stopniu spontanicznych i samorzutnych *stricte* miejskich sposobów uprawiania literatury, co dotyczy zarówno obecności na forum publicznym tekstów

¹⁰ Dokumentują to dobrze strony i rankingi internetowe im poświęcone, np. <http://www.contrariwise.org/>; <http://pulowerek.pl/2010/10/literackie-tatuaze/>; <http://ksiazki.wp.pl/gid,14655106,tytul,15-najlepszych-tatuazy-literackich.galeria.html>; <http://reniferu.pl/59855/literackie-tatuaze/>. Na temat ogólnego znaczenia różnych form cielesnego znakowania zob. (Drozdowski 2009: 141–171).

o charakterze okazjonalnym i użytkowym, jak i wszelkich niekonwencjonalnych sposobów aktywności literackiej twórców sięgających po niestandardowe przekązniki własnej sztuki.

Miasto od dawna jest naturalną domeną funkcjonowania literatury stosowanej, co dobrze oddaje zadomowiony w anglosaskim piśmiennictwie termin *street literature*. Leslie Shepard, jeden z badaczy owej problematyki, odnosi to pojęcie do takich przejawów twórczości użytkowej, jak nacechowane dziennikarsko drukowane ballady (*broad-side ballads*), literatura straganowa, odezwy, gazetki, ulotki wyborcze, satyra polityczna, traktaty, pamflety, gazetowe doniesienia o morderstwach i skandalach, tanie broszury i inne druki ulotne; innymi słowy do wszystkiego, czym żyje ulica, i co łatwo na niej rozpowszechniać (Shepard 1973). Uwagę badaczy przyciągają także inne specyficzne przekazy funkcjonujące w miejskich enklawach, np. Jacek Kolbuszewski w monografii *Wiersze z cmentarza* śledzi przemiany epitafrum, za konstytutywną cechę tego gatunku uznając sposób jego uobecniania się poprzez inskrypcje nagrobne, względnie poprzez inną formę publicznego utrwalenia, np. na tablicach upamiętniających (Kolbuszewski 1985). Współczesnej egzemplifikacji tego rodzaju poezji okolicznościowej dostarczają wiersze kolportowane na Manhattanie w Nowym Jorku po zamachu na WTC 11 września 2001 roku (Fraenkel 2010: 64–65, 74)¹¹, a w Polsce po katastrofie smoleńskiej lub ostatnio po tragedii w Sosnowcu (śmierci sześciomiesięcznej Madzi, której historia rzekomego porwania była szczegółowo relacjonowana w mediach na początku 2012 roku) albo przy okazji uroczystości pogrzebowych znanych osobistości świata literackiego — np. w serwisie internetowym Moje Miasto Kraków (www.mmkrakow.pl), opisującym 9 lutego 2012 roku przebieg pogrzebu polskiej noblistki, znalazła się następująca informacja: „Właścicielka jednej z kwaciarni w okolicach cmentarza napisała wiersz ku pamięci Wisławy Szymborskiej, a każdemu, kto wybierał się na pogrzeb, dawała różę”¹².

Doraźny charakter podobnych form ekspresji ściśle wiąże się z potrzebą ich upublicznienia, co obrazuje szersze zjawisko zaangażowania w aktualne wydarzenia lokalnych społeczności i okazjonalnych wspólnot, mających zdolność do wytwarzania specyficznych narracji, których wyrazem są także między innymi *urban legends* (Barber 2007; Czubała 1993, 1995, 2005; Rok 2011; Potrykus-Woźniak 2010: 96–98). Traktowane jako fenomen socjologiczny i etnograficzny legendy miejskie bywają też uznawane za odmiany paraliterackie i jako takie mogą stanowić przykład „literatury stosowanej” wrośniętej w miejską świadomość.

¹¹ Po zamachu terrorystycznym na WTC wielką popularnością wśród mieszkańców Nowego Jorku cieszył się wiersz Adama Zagajewskiego *Spróbuj opiewać okaleczony świat* (*Try to Praise the Mutilated World*); opublikowany najpierw w tygodniku „The New Yorker”, był on spontanicznie przedrukowywany i kolportowany w miejscach publicznych, naklejany na szybach samochodów, przekazywany z rąk do rąk, traktowany jako utwór dobrze oddający nastroje i emocje targające nowojorczykami, a zarazem zdolny „wytrzymać napięcie żaloby” (Zagajewski 2002: 1).

¹² <http://www.mmkrakow.pl/402440/2012/2/9/pogrzeb-wislawy-szymborskiej-relacja-zdjecia?category=kultura>; dostęp: 2012.09.12. Tę notkę opatrzone zdjęciem sklepowej witryny, na której widniała kartka z tekstem utworu.

Jednocześnie wielu autorów tytułujących się chętnie mianem pisarzy (lub niemających nic przeciwko, by tak ich określać) korzysta z oferowanych dziś przez miasto metod prezentacji swoich dokonań lub wręcz do tego typu formy je sprowadza, np. Juliusz Erazm Bolek tworzy rozklejane na przystankach i ulicach plakaty poetyckie:

W 1997 roku doszło do spektakularnej wystawy plakatów poetyckich „Milion spojrzeń każdego dnia”, zorganizowanej na warszawskich przystankach komunikacyjnych. Prace można było oglądać przez całą dobę na podświetlonych panelach w dwustu punktach miasta, przez ponad dwa miesiące (<http://www.bolek.art.pl/>; dostęp: 2012.05.15).

Pisarz ten już w latach 80. XX wieku kolportował swoje utwory poetyckie, wykorzystując w tym celu miniaturowe nalepki, chętnie umieszcza też swoje wiersze na obrusach i serwetkach; ponadto szczeni się tym, że w 2004 roku wynalazł nowy nośnik tekstu poetyckiego — *bodybook*, miniaturową książeczkę przeznaczoną do zawieszenia na szyi na specjalnie przystosowanej do tego smyczy¹³.

Równie konsekwentny charakter ma lansowany przez Michała Zabłockiego projekt *Multipoezji*, realizowanej m.in. poprzez wiersze chodnikowe (w ich jednoczesną prezentację na ulicach kilku polskich miast angażowali się chętnie wolontariusze) czy za pośrednictwem akcji *366 wierszy w 365 dni*, (od 24 października 2002 roku codziennie inny wiersz tego twórcy był wyświetlany na fasadzie kamienicy w Krakowie i Warszawie), reklamowanej jako „Światowa premiera pierwszej poetyckiej książki na murze!” (http://poemat.com.pl/?page_id=76; dostęp: 2012.09.12). Zabłocki jest też inicjatorem i koordynatorem trwającego permanentnie od 1 listopada 2010 roku przedsięwzięcia „Wiersze na murach” (w jego ramach codziennie po zmroku wyświetlany jest na fasadzie kamienicy przy ul. Brackiej 1 w Krakowie wiersz — od niedawna w wersji dwujęzycznej: po polsku i angielsku — użytkowników międzynarodowego społecznościowego portalu poetyckiego *Emultipoetry.eu*).

Taka forma dystrybucji poezji należy do stałego repertuaru wielu debiutantów ostatnich lat, a w biogramach współczesnych pisarzy łatwo znaleźć informację w rodzaju tej, za pomocą której został scharakteryzowany (może to zresztą autocharakterystyka?) dorobek Michała Wu Wójcika: „Dwa jego wiersze pokazane były na ścianach warszawskiej Zachęty w maju 2008 r.” (<http://wu.art.pl/info/>; dostęp: 2012.09.12).

¹³ O poszukiwanie niestandardowych nośników twórca ten mówi w filmach *Wlepkarz* (reż. Z. Kowalewski, 2001) oraz *Poeta* (reż. P. Kulisiewicz, 2005). Zob. też: „W 1988 r. znalazł się se swoimi wierszami na okładce kultowego w owych czasach tygodnika »Razem«. W obszernym wywiadzie opowiadał o niekonwencjonalnym sposobie popularyzacji poezji — Juliusz Erazm Bolek powielał swe wiersze na papierze samoprzylepnym i rozdawał jako naklejki. Na żywo, podczas wieczorów poetyckich zwykł padać na podłogę i całować ją podczas recytacji wiersza poświęconego miłości do ziemi” (Dunin-Wąsowicz, Varga 1998: 17). Zob. też: „Słynię z kontrowersyjnego wygłaszania wiersza *Och! Ziemi Ty Moja*, którego tytuł dał nazwę albumowi plakatów poetyckich również jego autorstwa. Lubi swoje wiersze wieszać na ulicach, drukować na obrusach i publikować na naklejkach. Co roku pisze wiersze wielkanocne i bożonarodzeniowe, które trafiają do znajomych w formie pocztówek” (<http://www.life.art.pl/polish/16.html>; dostęp: 2012.09.12 — strona poświęcona utworowi J. E. Bolka *Sekrety życia. Kalendarz poetycki*).

Właśnie miejskie forum wydaje się obligatoryjne dla egzystowania licznych powstających obecnie realizacji ciągnących ku formom literackim (akcentujących takie właśnie aspiracje lub w ten sposób przez obserwatorów i komentatorów postrzeganych). Zaliczają się do nich imprezy słamowe, odbywane przed zgromadzoną publicznością, zwykle w pubach, klubach czy innych miejscach spotkań młodzieżowego audytorium, konkursy żywego słowa sytuujące się na pograniczu recytacji, improwizacji i performansu, np. pod hasłem „Poezja na ulice” reklamowano pierwszy w Jarosławiu slam poetycki we wrześniu 2012 roku (<http://slam.art.pl/>; dostęp: 17.09.2012). Również niektóre propozycje spod znaku poezji konkretnej (Dawidek Gryglicka 2005: 132–134)¹⁴ czy lansowanej przez Zenona Fajfera liberatury (literatury, dla której ważna jest forma materialnego — zasadniczo wizualnego i graficznego, ale nie tylko! — utrwalenia; zob. Fajfer 2010) domagają się dosłownie pojętego upublicznienia, czyli wystawienia na widok jeśli nawet nie przypadkowych przechodniów, to odbiorców szukających adekwatnego kontaktu z niestandardowym przekazem; łatwo wyobrazić sobie na przykład ekspozycję *Ulicy Sienkiewicza* Radosława Nowakowskiego w miejskiej przestrzeni, co mogłoby służyć lepszemu uchwyceniu idei tej liczącej po rozłożeniu dziesięć i pół metra książki, nazywanej przez autora traktatotraktatem”, „architeksturą”, „uliceraturą” albo „książką-spacerem” (po tytułowej, najdłuższej i najważniejszej ulicy w Kielcach), dążącej do harmonijnego zespolenia efektów architektonicznych, elementów plastycznych i komponentów pisarskich.

Warto też pamiętać, że miasto jest nośnikiem nie tylko literatury, ale i pisarskich gestów, które materializują się i dobrze się czują w miejskiej scenerii. Świetnie rzecz obrazują wystąpienia awangardowych artystów (*notabene* patronów wielu współcześnie realizowanych działań literackich w przestrzeni publicznej), ale pod podobnym kątem można także spojrzeć chociażby na mocno uwarunkowany literacko lub zachowujący przyległość wobec literackich kontekstów dandyzm. Do swego (za)istnienia niewątpliwie potrzebuje on miejskiego tła; charakterystyczne, że reaktywujący współcześnie tę postawę Jacek Dehnel chętnie dokonuje autoprezentacji poprzez fotografie, których tło tworzą miejskie mury, chodniki, parkowe ławki i alejki i na których dystygowanym krokiem w nieodłącznym tużurku, z laseczką i cylindrem przemierza ulice.

Nawet skrótowy przegląd reprezentatywnych sposobów egzystowania literatury w miejskiej przestrzeni daje wyobrażenie o prawidłowościach zachodzących dzisiaj w tej sferze: z jednej strony obserwowalne jest nasilenie wszelkich działań służących propagowaniu i uobecnianiu się przekazów literackich na miejskim forum; z drugiej strony rzuca się w oczy, że na usankcjonowane tradycją porządki nakładają się nowe/dodatkowe/intensywniejsze formy partycypacji literatury i literackości w miejskim pejzażu — i to za sprawą nie tylko samych twórców, ale i interpretatorów ich działalności oraz w ogóle badaczy poddających analizie rozmaite wykładnie miejskości.

¹⁴ M. Dawidek Gryglicka zalicza do nich realizację Lub Stanisława Dróżdża, prezentowaną na billboardach na ulicach polskich miast w ramach Galerii Zewnętrznej AMS, a także skryzalizowaną w 1997 roku ideę Das Offene Buch (Otwarta księga), którą Gerard Jurgen Blum-Kwiatkowski wcielił w życie w niemieckiej miejscowości Hünfeld (artysta systematycznie umieszcza na ścianach budynków utwory różnych autorów uprawiających na całym świecie poezję wizualną).

3. Literatura i literackość miejskiej przestrzeni

Widać dziś wyraźnie, że nie tylko literatura okazuje się coraz bardziej miejska, ale i miasto staje się w większym stopniu literackie. Postrzeganie jego konkretnych właściwości odbywa się chętnie przez pryzmat wykładni zarezerwowanych dla sztuki słowa, same zaś impulsy do stosowania tego typu kwalifikatorów płyną zarówno ze środowiska literaturoznawczego, jak i od badaczy innych profesji; sankcjonują je też dyskurs publiczny i potoczna praktyka komunikacyjna.

W kategorii literackiej „instrukcji obsługi rzeczywistości” (Krajewski 2005: 161) bez trudu rozpatrywana jest obecnie chociażby reklama, np. Tomasz Stępień w jej aktualnej eskalacji widzi przewrotną i ironiczną realizację postulatów, z całą mocą i wiarą wypowiedzianych przez awangardowych artystów, których sztuka tak dobrze realizowała się w mieście i poprzez miasto oraz właśnie miasta potrzebowała jako komunikacyjnej platformy:

Marzenia awangardy artystycznej początku XX wieku ziściły się w sposób przewrotny. Na ulicy otacza nas kolorowy zgłęb zderzających się ze sobą tekstów. Idąc, jadąc, przechadzając się niespiesznie mijamy teksty, czytamy teksty i teksty nas czytają. Wszystko jest tekstem, wszystko może być sztuką (reklamy), wszystko może być poezją, każdy może być artystą. Chociaż niekoniecznie wie o tym. O postmodernizmie i totalnej komercyjnej estetyzacji życia codziennego. Fantomatyczna hiperrzeczywistość otaczających nas tekstów-simulacrum tworzy trudno odróżnialną całość ludzi i przedmiotów, reklamy, sztuki, polityki i religii (Stępień 2002: 106).

Nie tylko awangardowy patronat sprawia, że badacze doszukują się literackiego potencjału w typowych atrybutach miejskiej ikonosfery, a także takich swoistych dziś dla przestrzeni miasta zjawiskach spod znaku kultury kontestacyjnej jak *subvertising*, *adbusting*, *culture jamming*, *brandalism* albo różnorodne odmiany street-artu w postaci wlepek, graffiti czy murali (Stępień 2002)¹⁵. Tego typu praktyki chętnie traktowane są jako przejaw potrzeby nasycania tkanki miejskiej gestami pisma i rozmachem pisarskim: „Młodzi ludzie pokrywają tynki miast siatką znaczeń, tworząc tym samym swoisty dziennik rzeczywistości. [...] Popisane kamienice zamieniają się w palimpsesty” (Piastowska 2008: 21). Jednocześnie wśród kompetencji aktywnych uczestników socjosphery wymienia się

¹⁵ Szerzej na temat przywołanej problematyki zob. (Klein 2004: 297–341; Drozdowski 2009: 87–139; Żakowska 2009: 117–123; Bińczycki 2010: 14–18). Badacze tych zjawisk często widzą je jednak w zawężającej optyce i ograniczają się do ich prezentacji w wymiarze opisowym i w ujęciu socjologicznym, w oderwaniu od tradycji takich form kulturowej ekspresji, wśród których istotną rolę odgrywa patronat artystyczny wypracowany zwłaszcza przez idiom awangardowy (pisze o nim np. Żakowska 2009: 117–122). Przeprowadzane w tym trybie interpretacje — bez uruchamiania lub co gorsza bez świadomości istnienia wskazanego kontekstu — jakkolwiek mogą być podyktowane i usprawiedliwione celami stawianymi sobie przez autorów konkretnych analiz, pozostawiają uczucie niedosytu (zob. np. Drozdowski 2009). Na tym tle propozycje, by ujmować wskazane zjawiska przez pryzmat odniesień literackich, chociaż ciągle mogą być narażone na zarzut arbitralności, mają i tę zaletę, że nie niwelują pytań o wzorce i impulsy sprawcze podobnych sposobów zagospodarowania przestrzeni publicznej (np. przy omawianiu wlepkarstwa nie od rzeczy jest przywoływać choćby działalność Kurta Schwittersa, artyści, ale i poety konsekwentnie wprowadzającego w czyn własne niestandardowe pomysły na uprawianie twórczości poza konwencjonalnie jej zakreślonymi ramami).

umiejętność interpretacji znaków kultury na wzór obcowania z komunikatami werbalnymi: „»Bazgrzący«, zanim staje się piszącym-kontestującym, czyta miasto” (Lamireau 2010: 115); innymi słowy, poddaje krytycznemu namysłowi „pismo przeznaczone do oglądania-czytania w przestrzeni miejskiej (plakaty, szyldy, reklamy, napisy na murach)” (Artières, Rodak 2010: 12), widzi w tych znakach drogowskazy, które pozwalają mu się poruszać po zawikłanych meandrach współczesności. Pisząc o labiryntowej przestrzeni hotelu Westin Bonaventure w centrum Los Angeles, znanej budowli Johna Portmana, przynależnej do architektonicznego kanonu ponowoczesności (sugestywnie analizowanej m.in. przez Federica Jamesona, notabene profesora literatury porównawczej — zob. Jameson 2011; Baldwin i in. 2007: 456–461), Wiesław Godzic przywoływał nieodmiennie go fascynujące (nawet bardziej niż sam budynek) zachowanie zaprzyjaźnionego Amerykanina:

Profesor literatury wyznał mi, że często przychodzi tu, żeby z rozmysłem zagubić się w chaosie współczesności. Zmęczony włóczęmem się znajduje w końcu Wergiliusza (ducha Wergiliusza — poprawiał się), który wyprowadza do jednego z wyjść. Nie jestem pewny do dziś, czy nie żartował mówiąc, że najczęściej pomagają mu w tym reklamy ulubionych papierosów (Godzic 1996: 212).

Jeśli „sytuację współczesnego odbioru reklamowania rozumieć jako niezbywalny skład orientacji w ponowoczesnym świecie”, to reklamę łatwo uznać za — zgodnie z diagnozami m.in. Jeana Baudrillarda — „nową przestrzeń publiczną, imitującą teatr życia społecznego” (Godzic 1996: 213), w którym swój udział ma też myślenie literackie. Jeśli z kolei spojrzeć na „używanie pisma w przestrzeni publicznej jako akt kontestacyjny sam w sobie” (Araya 2010: 95), warta uwagi okazuje się jego siła graficzna, pragmatyczna i illokucyjna (Araya 2010: 98–99), jak też literacka wywrotowość. Specyficzne dla miejskiej przestrzeni inskrypcje stanowią nie tylko reakcję na bieżące wydarzenia, ale i formy protestu, przejawy oporu, wykładnie buntu i negacji, a zarazem uniwersalny komentarz do zastanej rzeczywistości. Ponadto bez trudu poddają się one dekontekstualizacji, odrywając się od swojej genezy i początkowo je determinujących sensów, i między innymi dlatego wykazują dużą podatność na inwencję interpretacyjną i interakcję odczytań, co tylko wzmacnia potrzebę translacji literackiej tego typu zjawisk. Spontanicznie pojawiający się najpierw na ulicach Warszawy, a potem w całej Polsce i nawet poza jej granicami napis, którego głównym bohaterem był „Józef Tkaczuk”, pierwotnie nie lubiany przez uczniów woźny z warszawskiego liceum, z czasem zaczął funkcjonować jako rozpoznawalne logo, „imię-hasło, magiczna formuła «wykradziona» Strukturze (oficjalności) i przemianowana w tajny szyfr świata alternatywnego, w swoisty «mit współczesny»” (Sulima 2000: 90). Podobną rolę odegrały słynne napisy na murach i transparentach w maju 1968 roku w Paryżu, notabene — co wzmacnia ich ciężenie również ku przestrzeni literackiej — chętnie katalogowane w postaci książkowej, na przykład w antologii „*Les murs ont la parole*”. *Journal mural Mai 68, Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...*, wydanej pierwszy raz w 1968 roku, a niedawno — w roku 2007 — wznowionej. W odniesieniu do tego typu miejskich „znaków sprzeciwu” i „eksplozji pisma spontanicznego”, których pierwszą upowszechnioną na dużą skalę manifestacją stała się paryska rewolta studencka (Petrucci 2010: 184), paleografia chętnie posługuje się pojęciem „»gatunku« graficzno-literackiego”

(Petrucci 2010: 181). Jest też symptomatyczne, że diagnozy dotyczące takich miejskich praktyk nie stronią od odwołań do rozpoznań formułowanych w trybie literackim lub przez reprezentantów sztuki słowa:

Pismo, które stało się elementem charakterystycznym dla każdego wydarzenia kontestacyjnego, jest przede wszystkim wypowiedzeniem reprodukowanym i eksponowanym spontanicznie, znakiem do uzupełnienia, przedmiotem pisanim i kontestującym aktem pisma. [...] Ów akt pisma będący wyjątkowym wydarzeniem, może występować jedynie w przestrzeni miejskiej. Te wyjątkowe wydarzenia, które pomnażają się i rozpowszechniają w przestrzeni publicznej, Baudelaire nazywał rozpruciami [*éventrement*], wydarzenia wydobytymi na wierzch wnątrności, bebechy miasta (Araya 2010: 110).

Toczona za pośrednictwem pisemnych aktów twórczych w sferze miejskiej gra między kreacją a destrukcją (Petrucci 2010: 188–189) i możliwość wpływania w ten sposób na rzeczywistość okazują się atrakcyjne dla artystów władających piórem. Analizując rolę „pisma eksponowanego [*écriture exposée*]” (Araya 2010: 95) jako narzędzia oporu przeciwko władzy podczas dyktatury Pinocheta w Chile, Pedro Araya akcentuje, że w proteście przeciwko cenzurze i opresyjnej ideologii duże zasługi ma scena niezależna („Escena de Avanzada”), z której inicjatywami sympatyzowali m.in. pisarze. Poprzez realizowane również na forum miejskim przedsięwzięcia uczestnicy tego ruchu dekonstruowali „ideologie literackie i artystyczne przekazywane przez tradycję, zastanawiając się przede wszystkim nad rewolucją języka artystycznego i jego zastosowaniem na polu społecznym” (Araya 2010: 100). Literaci (pisarka Diamela Eltit, poeta Raúl Zurita) wchodzili też w skład Colectivo Acciones De Arte (CADA), grupy podejmującej „działanie przez sztukę”, która „postawiła sobie za cel przekształcenie miasta w metaforę” (Eltit 2000: 158; cyt. za: Araya 2010: 100).

Byłoby oczywiście nadużyciem, gdyby rozmaite rozgrywane w przestrzeni publicznej spektakle znaczeń (nie tylko w postaci unieruchomionych inskrypcji czy „aktów twórczych” z udziałem pisma, ale i poprzez różne działania interwencyjne o narracyjno-dramaturgicznym przebiegu) sprowadzać do aspektów stricte literackich, niemniej charakterystyczne, że tego rodzaju kategoryzacje (choćby na prawach usługowych metafor) same się diagnostom nasuwają¹⁶. Pojęcie „wizualny poemat” jest na przykład na podporządkowaniu, gdy mowa o „dramaturgii działań okupacyjnych rozgrywających się w przestrzeni publicznej”, czyli o specyficznych strategiach oporu stosowanych przez samorzutnie się organizujące grupy protestujących lub aktywistów w rodzaju Occupy Wall Street, przejmujących różne obiekty społecznej użyteczności i zagospodarowujących je po swojemu

¹⁶ Rzecz nie dotyczy zresztą tylko stricte miejskich działań, ale może też obejmować szersze pojęte praktyki cywilizacyjne, np. Karl Schlögel, poddając analizie *American space* i przyznając się do patronatu m.in. Jeana Baudrillarda jako autora *Ameryki*, pisze o „poezji autostrady” (Schlögel 2009: 376–389). Charakterystyczne, że badacz w swojej analizie obficie posiłkuje się też cytatami z *Lolity* Vladimira Nabokova, co na jeszcze inny sposób dokumentuje potrzebę odwoływania się do wizji literackich jako pożytecznych narzędzi przy interpretacji współczesnych zjawisk kultury w ich cywilizacyjno-miejskich przejawach.

(Ogrodzka 2012: 4). O Cezarym Bodzianowskim, łódzkim performerze, uhonorowanym w 1991 roku nagrodą Pegaza za — jak podano w uzasadnieniu werdyktu — „akcje artystyczne odkrywające poezję w prozaicznej rzeczywistości”, można przeczytać, że

porusza się w świecie jak w fabule. [...] Fragmenty rzeczywistości stają się pretekstem do rozwijania własnych opowiadań. [...] Sposobem na poruszanie się w świecie fikcji jest narracja. Bodzianowski buduje swoje opowiadania rozmaitymi, w większości sprawdzonymi sposobami [...] przy faworyzowanych skłonnościach poetyckich. [...] Interpretowanie tych wystąpień jak tekstu jest usprawiedliwione nie tylko przez rozluźnienie związków między fikcją i niefikcją [...]. Bodzianowski konstruuje swoje wypowiedzi na zasadzie skojarzeń językowych. Przywraca językowi jego figuratywność. Niektóre akcje są ilustracjami językowych nawyków [...], w większości z zawrotną swobodą pokazują nowe możliwości semantycznych skojarzeń (Mytkowska 2003: 177–179).

Z kolei Anna Rumińska w analizie (mogącej skądinąd budzić niedosyt poprzez swoją lakoniczność) przeprowadzonej z etnograficzno-antropologicznego punktu widzenia operuje pojęciem tekstu literackiego w odniesieniu do wszelkich użytkowych form komunikacji werbalnej, których nośnikiem jest przestrzeń miejska, zwłaszcza obiekty architektoniczne (Rumińska 2009: 455–463). Również je same sytuuje w porządku oddziaływania literackiego, odwołując się do kategorii „narracji przestrzennych” i biorąc pod uwagę programowane przez nie uniwersalne sensy. W poszukiwaniu adekwatnych narzędzi interpretacyjnych sięga nawet po pojęcie „literatury”, uznając, że podstawę do posługiwania się takim kluczem terminologicznym w przypadku analizy miejskiego deptaku daje mająca w jego wypadku miejsce ścisła współpraca treści z formą utrwalenia (Rumińska 2009: 457).

Podobne kwalifikacje biorą się nie tyle z przeświadczenia, że wskazane zjawiska operują standardowym tworzywem literackim (robią to zresztą nie zawsze i niekonsekwentnie), ani nie z faktu zaangażowania w nie pisarzy (co choć miewa miejsce, nie jest i nie musi być regułą), ile przede wszystkim z obserwacji spełnianych przez nie funkcji, bowiem literatura jest tu rozumiana jako działanie słowem i poprzez słowo — z akcentem nie na werbalną strukturę, językowe ukształtowanie i estetyczny sposób organizacji wypowiedzi, ale na (od)działanie (Fraenkel 2010: 79). Na czoło wysuwa się zatem aspekt performatywny i pragmatyczny literackości, której istota zasadza się w tym ujęciu na zdolności ujawniania niesatysfakcjonujących porządków i zarazem dostarczaniu impulsu do reorganizacji czy wręcz radykalnej zmiany istniejącego stanu rzeczy. Ta perspektywa pozwala zasadnie operować pojęciem wydarzenia literackiego, a fakty literackie sprowadzać do zdarzeń, których celem jest komunikowanie i wpływanie na rzeczywistość. Co ciekawe, obserwowalny odwrót od stawiania sobie podobnych zadań w obrębie tradycyjnie pojętej — „książkowej” — literatury prowokuje odbiorców do poszukiwania analogicznych bodźców w innych sferach kultury. Niedostatek konkretnego typu literatury nie niweluje zatem immanentnie przypisywanych jej reguł rządzących aktem tworzenia. Poza wszystkim jest to ciekawy przyczynek do śledzenia sposobów ujmowania literackości, zarówno pod względem tego, co stanowi jej constans, jak i pod kątem jej podatności na redefinicje (niekoniecznie nawet w radykalnym wariacie, ale także w sensie rozłożenia akcentów, innej hierarchizacji części składowych).

W formułowanych ocenach przesadzających o literackości konkretnych zjawisk dużą rolę odgrywają generalne zasady wypracowane podczas kontaktu z literaturą w myśl zasady, że inne o niej wyobrażenia mają czytelnicy wychowani na klasycznych powieściach, inne zaś odbiorcy obeznani z postulatami awangardowymi i twórczością eksperymentalną (ci drudzy są bardziej skłonni do przyjęcia radykalnych rozwiązań artystycznych i gotowi na poszerzanie spektrum zjawisk sytuowanych w horyzoncie oddziaływania sztuki słowa). Zarazem badania empiryczne pokazują, że również stopień zaangażowania w miejską socjospherę i zdolność odczytywania zakodowanych w niej znaczeń uzależnione bywają od doświadczeń czytelnicznych, istotne są bowiem

określone kompetencje literackie w odbiorze przestrzeni publicznej. Ci, którzy w dzieciństwie wiele czytali, inaczej interpretują funkcjonowanie przestrzeni publicznej miasta oraz sprawniej wyjaśniają zachodzące w niej zjawiska. Osoby pamiętające literaturę Marka Hłaski lub Emila Zoli reprezentowały stosunkowo konkretne oczekiwania wobec przestrzeni, tj. żądania swobód obywatelskich i wolności artystycznej ekspresji oraz pożądanej wysokiej aktywności władz miejskich. [...] wspomnienie literatury pięknej buduje w wyobraźni przechodniów specyficzne oczekiwania wobec przestrzeni, wyraźnie zaznaczony i zwerbalizowany obraz, jak powinna wyglądać lub być zarządzana (Rumińska: 20, 456–457).

Zdają sobie z tego faktu sprawę twórcy współczesnych wariantów „architektury mówiącej”. Może być ona traktowana jako nie tylko przykład specyficznej recepcji literatury, ale i próba wytworzenia odrębnego wzorca komunikacyjnego, w którego powstaniu udział ma również sztuka słowa, co dobrze ilustrują opisywane przez Ewę Rewers koncepcje architektoniczne Bernarda Tschumiego (Rewers 1998: 96–100; zob. też np. King 1996: 170–171; Hays 2010: 160) — na prowadzonym przez niego w latach 70. XX wieku seminarium studenci wykonywali projekty budynków w nawiązaniu do utworów takich pisarzy jak Edgar Allan Poe, Franz Kafka czy Italo Calvino; natomiast sam Tschumi proponował schemat narracyjny *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a zaaplikować do nowej organizacji przestrzennej Covent Garden w Londynie (zadanie nie zostało wprawdzie wcielone w życie, ale pozostała po nim dokumentacja, dająca wgląd w założenia pomysłu):

Zdarzeniom powieściowym odpowiadały tu na zasadzie analogii lub opozycji zdarzenia w architekturze. W ten sposób Tschumi poszukiwał odpowiedzi na pytanie: „W jakim stopniu literacka narracja mogła rzucić światło na organizację zdarzeń w budynkach, czy przywołała «zastosowanie», «funkcje», «działanie» lub «programy?»” (Rewers 1998: 97).

Za tego rodzaju pomysłami kryje się po części chęć integrowania odrębnych dziedzin sztuki i potrzeba poszukiwania ekwiwalentów odmiennych tworzyw. Przede wszystkim jednak takie propozycje są nastawione na efekt „utekstawiania” tkanki miejskiej (por. też. Gądecki 2005; Baldwin i in. 2007: 451–464), pokazują możliwość rozpatrywania jej w aspekcie retorycznym, perswazyjnym, narracyjnym, jak też literackim. Badacze od dawna akcentują, że literackość stanowi jedną z potencjalnych wykładni miasta i przynależnych doń przestrzeni¹⁷, co oznacza, że może ono być podane procesowi lektury

¹⁷ Np. Jacek Kolbuszewski jako tekst traktuje nekropolię (Kolbuszewski 1985: 7–37, 181–199).

i percypowane jak literatura lub pokrewne jej formy; stąd zresztą bierze się kariera takich metafor jak miasto-tekst, miasto-księga, miasto-palimpsest czy — ostatnio coraz bardziej ekspansywna pod wpływem zwrotu performatywnego (Rybicka 2012a: 29) — miasto-scena. Tego typu ujęcia mają już długą tradycję, a ugruntowują je przeprowadzane w trybie eseistycznym i legitymujące się w związku z tym walorami literackimi konstatacje takich klasyków miejskości jak Charles Baudelaire, Walter Benjamin czy Franz Hessel (por. m.in. Molisak 2004: 623–635). Ten ostatni, starając się uchwycić specyfikę miejskich form życia w słynnych tekstach z końca lat 20. XX wieku *Sztuka spacerowania* oraz *Flâneur w Berlinie* pisał, że „Przechadzka jest swego rodzaju lekturą ulicy, przy czym twarze ludzi, wystawy, witryny, tarasy kawiarniane, pociągi, auta i drzewa stają się równoprawnymi literami, które razem wzięte tworzą słowa, zdania i stronicie coraz to nowej książki” (Hessel 2001a: 184); zaś „prawdziwy spacerowicz jest jak czytelnik, który czyta książkę tylko dla zabicia czasu i dla rozrywki” (Hessel 2001b: 160); czy wręcz formułował dobitne zalecenie: „ulica jest swego rodzaju lekturą. Czytaj ją” (Hessel 2001b: 161)¹⁸. Z tego rodzaju rad ooczoch korzysta dziś dyskurs naukowy, co by potwierdziło obserwację (i zarazem rozszerzało zakres jej zastosowania) Heinza Paetzolda, że „wyzwalająca moc wyobraźni artystycznej jest dzisiaj niezbędna do rekonstrukcji miejskiego świata życia” (Paetzold 1997: 206). Być może i z tego powodu szata informacyjna (i dezinformacyjna) miasta bywa chętnie poddawana analizie przy użyciu narzędzi wypracowanych przez poetykę i teorię literatury; w cenie są m.in. „semiotyczne metafory miasta”, zaś przy opisie jego części składowych diagnostom łatwo przychodzi posługiwanie się takimi figurami, jak palindrom, oksymoron, paligeneza, anagram, anakolut, synekdocha, asyndeton, katachreza czy onomatoid (Rykiel 2008: 142–143). „Miasto — z natury twór niedokończony, zobowiązuje do stałych zabiegów de-re-konstrukcyjnych w różnych swoich planach i na różnych poziomach” (Zeidler-Janiszewska 1997: 8), zachęcając przy okazji do dekodowania zawartych w nim znaczeń na modłę literacką.

4. Nieodzowność (miejskiej) literatury

Zaproponowanemu rekonesansowemu oglądowi literatury (w) miejskiej przestrzeni dałoby jeszcze od satysfakcjonującej precyzji i trudno w związku z tym kusić się o jednoznaczne konkluzje. Już teraz widać jednak wyraźnie, że nie da się przywołanych zjawisk łatwo poddać generalizującym wykładniom, ujednoznaczniczyć, a tym bardziej zamknąć w zgrabnych nadrzędnych formułach literatury (albo szerzej: sztuki czy estetyki) stosowanej, sztuki publicznej, literatury zaangażowanej, przyłożyć doń kategorii przekładu intersemiotycznego czy pojęć z zakresu socjologii życia literackiego. Globalnie nie zadowoli też — jednostkowo często prawdziwe — stwierdzenie, że mamy w istocie do czynienia ze starą estetyką podaną w nowym medium. Stosowanie wobec podawanych przykładów standardowego języka opisu (tzn. charakteryzowanie ich przy użyciu pojęć zadomowionych w literaturoznawczym słowniku) okazuje się pomocne, jeśli pragnie

¹⁸ Te zalecenia wydają się ciągle aktualne; do patronatu Hessela przyznaje się np. Małgorzata Bogunia-Borowska w swojej relacji z przechadzek po Mediolanie (Bogunia-Borowska 2009: 71). Por. też artykuły zgromadzone w książce *Pisanie miasta — czytanie miasta* (1997). Na temat ulicy jako przestrzeni estetycznej zob. m.in. (Frydryczak 1998).

się wskazać na tradycje tego rodzaju form prezentacji i elementarny społeczny wymiar funkcjonowania literatury, ale i zawodne, gdy chce się dotrzeć do ich współczesnej istoty i semantyki.

Spotkanie miejskości i literackości prowadzi do wytwarzania, jeśli nawet nie nowych jakości, to jednak znaczeń swoistych dla wskazywanych zjawisk, mogących się uaktywniać jedynie poprzez konkretną przestrzenną konfigurację. Jak podkreślają dziś diagności zachodzących przemian: „Zamiast pytać [...] o to, co i jak przestrzeń znaczy, częściej stawia się dziś kwestię, kto i po co wpisuje w nią określone znaczenia” (Grochowski 2008: 9) — dodałabym: w tym wypadku znaczenia literackie. Oto o jaką charakterystykę Bloomsday kusi się uwzględniający tę perspektywę Joyce’olog:

współczesny Bloomsday pozwala utworowi Joyce’a przekodować miasto, naznaczając jego codzienność ezoterycznym sensem, wytwarzając nadwyżkę znaczenia, które unosi się poza zasięgiem wzroku, wyczuwalne tylko dla przebranych postaci wykonujących przepisany rytuał. W tym także kryje się spory potencjał ironii, bo wytwarzanie wielu, nieprzewidywalnych poziomów znaczenia dla tego, co pozornie zwyczajne, jest jedną z podstawowych cech samego *Ulisesa*, w którym każdy najbłahszy akt przekształca się w na zasadzie gestu w swój potężny magiczny odpowiednik (Brooker 1999: 20).

Już sama potencjalna możliwość formułowania takich diagnoz jest wymowna. Wydaje się to zresztą lepszą opcją niż pytanie, co łączy lub dzieli zrealizowany w sierpniu 2009 roku w ramach cyklu *Synchronicity_Warsaw* projekt *Światłostłowa* Magdy Czapiewskiej i Karola Murlaka (którzy chcąc zniwelować asemantyczny charakter betonowego nabrzeża Wisły w Warszawie, umieścili na nim powiększony, graficznie przeskalowany cytat z wiersza Andrzeja Sosnowskiego, którego litery, wykonane fosforyzującą i reagującą na światło farbą, najlepiej widoczne były po zmroku) od akcji *Wiersze na murach* Michała Zabłockiego; albo rozstrzyganie, czy krakowski „mural czytelnicy” powstały pod patronatem Strefy Wolnego Czytania jest przede wszystkim przejawem street artu czy formą propagowania literatury; bądź roztrząsanie, na ile architektura Libeskinda funkcjonuje w porządku sztuk wizualnych, czy da się ją również dekodować w paradygmacie logocentrycznym. Wystarczy zdać sobie sprawę z możliwości takiego usytuowania omawianych przykładów, w którym kluczowe będzie spojrzenie na nie jako na przejawy zadomowiania się literatury i literackości w miejskim krajobrazie. Sama ich przyległość bierze się właśnie z faktu, że dają się one sprowadzić do wspólnego mianownika na gruncie miejskiej estetyki.

W tej perspektywie tkanka miejska jawi się jako wynik różnorodnych literackich konceptualizacji i zarazem stymulant poszukiwań literackich, i to w zakresie jej (re)dystrybucji, właściwych jej materialnych sposobów utrwalenia, ale i pisarskich gestów oraz wydarzeń literackich, przy czym otwarta jest kwestia, czy literatura twórczo przyswaja, absorbuje miasto; czy raczej się do niego dostosowuje (nawet za cenę utraty autonomiczności)¹⁹ oraz czy literatura w świetle tych praktyk zyskuje nową tożsamość, czy też pod ich wpływem dochodzi jedynie do legitymizacji znaczeń w niej obecnych, tylko wcześniej mało widocznych, niespecjalnie dostrzeganych i eksponowanych.

¹⁹ Por.: „Dublin nie przyswaja Joyce’a, a raczej dostosowuje się do niego” (Brooker [1999]: 26).

Bez przesądzenia w tej chwili wyniku podobnych rozstrzygnięć, warto sformułować postulat, by wobec tego rodzaju praktyk wypracować nowy język opisu. Kusząco przedstawia się zwłaszcza perspektywa, którą podsuwa dziś medioznawstwo, a szczególnie robiące karierę również poza jego obrębem pojęcie konwergencji z naciskiem, który kładzie się w przypadku tego zjawiska na zasadę upodobniania, ideę łączenia się nośników, multimedialność, ale i kulturę uczestnictwa (Jenkins 2007; Jakubowicz 2011).

Specyficzne kody dostępu do literatury także w jej rozpleniających się formach miejskiego i przestrzennego egzystowania pokazują, że chodzi dziś nie tyle o sam przekaz, ile o jego pożądane i zaprogramowane oddziaływanie (w cenie jest bowiem nie właściwa mu estetyka czy roztańczana przez niego estetyzacyjna aura, ale jego zdolność do memoryzacji — zapadania w pamięć). Zarazem opisywana sytuacja związana z redystrybucją literatury i literackości oraz ich promieniowaniem na miejską przestrzeń unaocznia, że coraz bardziej typowym odbiorcą sztuki słowa jest dziś widz, turysta, uczestnik zbiorowych praktyk kulturowych. Właśnie takiego odbiorcę: odbiorcę-uczestnika, odbiorcę-konsumenta, odbiorcę-widza, odbiorcę-przechodnia, odbiorcę ukształtowanego poza werbocentrycznym modelem komunikacyjnym, wkalkulowując w swe przekazy i strategię współcześni autorzy, wychodząc z założenia że — i to będzie optymistyczny wniosek końcowy — może nie zawsze potrzebuje on książek i ich lektury, ale ciągle potrzebuje tak czy inaczej pojmowanej literatury.

Bibliografia:

- Adamcewska Izabella (2011), *Pomiędzy blokiem a wieżowcem. Przestrzenne kakotopie*, [w:] „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź, s. 108–133.
- Araya Pedro (2010), *NO+ (Chile 1983-2007). Uwagi o piśmie kontestacyjnym. W stronę pragmatycznej antropologii pisma*, przeł. Nicole Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 93–113.
- Artières Philippe, Rodak Paweł (2010), *Wstęp. Antropologia pisma — nowa perspektywa badawcza*, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 9–14.
- Baldwin Elaine, Longhurst Brian, McCracken Scott, Ogborn Miles, Smith Greg, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2007.
- Bajkowa Jelenia Góra. *Przewodnik dla dzieci*. (2010), bajki J. Peczenenko, zadania dla skrzatów M. Słupek, opisy, ciekawostki C. Wiklik, red. R. Chrześcijańska, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra.
- Bajkowy przewodnik dla dzieci. *Karpacz* (2008), idea, opisy, ciekawostki i red. R. Rzepczyński, przygody skrzatów M. Nienartowicz, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra.

- Bajkowy przewodnik dla dzieci. Jagniątków* (2009), bajki M. Nienartowicz, oprac. tras i inform. M. Miszczuk, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra.
- Bajkowy przewodnik dla dzieci. Sosnówka* (2009), oprac. M. Nienartowicz, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra.
- Bajkowy przewodnik dla dzieci. Szklarska Poręba. Magiczne miasto Ducha Gór* (2010), przygody skrzatów M. Nienartowicz; opisy, ciekawostki i red. O. Danko, J. Rochnowska, Wydawnictwo Ad Rem, Jelenia Góra.
- Barber Mark (2007), *Legendy miejskie*, przeł. K. Berger-Kuźniar, P. Błoch; polskie legendy spisał i skomentował W. Orliński; Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Bińczycki Jan (2010), *Nielegalne przestrzenie kultury*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009*, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 7–26.
- Bogunia-Borowska Małgorzata (2009), *Mediolan — subiektywny portret metropolii*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 70–79.
- Brooker Joe (b.r.w. [1999]), *Wczasowicze na rodzinnej wyspie: James Joyce a irlandzka spuścizna*, przeł. Michał Pawica, [w:] *Wokół Jamesa Joyce’a. Szkice monograficzne*, red. K. Bazarnik, F. Fordham, Universitas, Kraków, s. 15–30.
- Czubala Dionizjusz (1993), *Współczesne legendy miejskie*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Czubala Dionizjusz (1996), *Nasze mity współczesne*, Fundacja dla Wspierania Śląskiej Humanistyki, Katowice.
- Czubala Dionizjusz (2005), *Wokół legendy miejskiej*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata (2005), *Konstrukcja przez redukcję. Porządki przestrzenne poezji konkretnej*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 111–138.
- Drozdowski Rafał (2009), *Obraza na obrazu. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, wyd. II rozszerz., Zysk i S-ka, Warszawa.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Varga Krzysztof (1998)*, Bolek Juliusz Erazm, [w:] *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. III, Lampa i Iskra Boża, Warszawa, s. 17–18.
- Eltit Diamela, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago 2000 (za: Araya 2010:100).
- Fajfer Zenon (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Féral Josette (2012), *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, przeł. W. Prażuch, „Didaskalia”, nr 109/110, s. 19–27.

- Fitch Noël Riley (b.d.w. [2008]), *Najsłynniejsze kafejki literackie Europy*, przeł. K. Wywiał-Prząda, Publicat S. A. — Elipsa, Poznań.
- Fraenkel Béatrice (2010), *Pojęcie wydarzenia piśmiennego*, przeł. Nicole Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 64–79.
- Frydryczak Beata (1998), *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. St. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa, s. 101–115.
- Gądecki Jacek (2005), *Tekst czy kontekst, o czytaniu architektury*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 139–149.
- Godzic Wiesław (1996), *Reklama, czyli kontekst kultury popularnej*, [w:] *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Universitas, Kraków, s. 200–213.
- Grochowski Grzegorz (2008), *(Nie)widzialne miasta*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 6–9.
- Hays K. Michael (2010), *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-Garde*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.
- Hessel Franz (2001a), *Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie”, nr 8-9, s. 163–233.
- Hessel Franz (2001b), *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie”, nr 8-9, s. 157–162.
- Jakubowicz Karol (2011), *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa.
- Jameson Fredric (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Jenkins Charles (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kazimierczyk Marta (2010), *W poszukiwaniu straconego czytelnika. Nowoczesna promocja czytelnictwa*, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1510614,1,nowoczesna-promocja-ksiazek.read,4.12.2010> (dostęp: 2012.09.12).
- King Ross (1996), *Emancipating Space. Geography, Architecture, and Urban Design*, Guilford Press, New York.
- Klein Naomi (2004), *No Logo*, przeł. H. Pustuła, Świat Literacki, Izabelin.
- Kolbuszewski Jacek (1985), *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław.
- Krajewski Marek (2005), *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

- Krzymianowski Grzegorz (2011), *Arbeit macht frei*, „Kronika Miasta Łodzi”, nr 4 (<http://literatki.com/5334/arbeit-macht-frei>; dostęp: 2012.09.12).
- Lamireau Clara (2010), „Bazgrzący” i czytelnik miejski. *Graffiti antyreklamowe w przestrzeni publicznej Paryża*, przeł. N. Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 114–119.
- „Les murs ont la parole”. *Journal mural* Mai 68, Sorbonne, Odéon, Nanterre etc... (1968), wybór cytatów: Julien Besançon, Tchou, Paris.
- Literackie i nieliterackie obrazy miasta. Łódź przełomu wieków oczami niemieckojęzycznego autora — Carla Heinricha Schultza* (2011), red. M. Kucner przy współpracy W. Kesslera, Primum Verbum, Łódź.
- Miasto jako przedmiot badań naukowych w początkach XXI wieku* (2008), red. B. Jałowiecki, Centrum Europejskich Studiów Regionalnych i Lokalnych UW & Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Miasto między przestrzenią a koncepcją przestrzeni* (2010), red. M. Banaszkiewicz, F. Czech, P. Winskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Miasto w sztuce — sztuka miasta* (2010), red. E. Rewers, Universitas, Kraków.
- Miasto, kultura literatura. Wiek XIX (1993)*, red. J. Data, Gdańskie Towarzystwo Naukowe & Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk.
- Molisak Alina, *Miejska przestrzeń literatury dwudziestowiecznej — Berlin, Berlin...*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 623–641.
- Mytkowska Joanna (2003), *Gry retoryczne*, [w:] *Cezary Bodzianowski*, red. J. Mytkowska, Fundacja Galerii Foksal & Revolver, Warszawa — Frankfurt am Main, s. 177–182.
- Nadolski Artur III (2008), *Pani Chłodna (opowieść o warszawskiej ulicy)*, Bellona, Warszawa.
- Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (2012), red. H. Gosk, Universitas, Kraków.
- Nienartowicz Maria, *Bajkowy przewodnik dla dzieci. Karpacz*, Ad Rem,
- Nienartowicz Maria, *Bajkowy przewodnik dla dzieci. Jagniątków*
- Nowakowska Olga (2011), *Wszystko gra! Gry miejskie w przestrzeni Warszawy*, „Homo Ludens”, nr 3, s. 155–165 (dostęp on-line: <http://ptbg.org.pl/dl/70/Olga%20NOWAKOWSKA%20-%20Wszystko%20gra!%20Gry%20miejskie%20w%20przestrzeni%20Warszawy%20.pdf>).
- Obraz stolic europejskich w piśmiennictwie polskim* (2010), red. A. Tyszka, Wydawnictwo AHE w Łodzi, Łódź.

- Nowaczewski Artur (2011), *Szlifybruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Ogrodzka Dorota (2012), *Okupacja jako sztuka. Przestrzeń publiczna do tworzenia*, „Didaskalia”, nr 109/110, s. 2–9.
- Orzechowska Joanna (b.d.w. [2011]), *Podwórka Piotrkowskiej. Przewodnik*, Centrum Inicjatyw na Rzecz Rozwoju „Regio”, Łódź.
- Paetzold Heinz (1997), *Architektura i urbanistyka. Zarys krytycznej filozofii miasta*, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Pisanie miasta — czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, s. 195–211.
- Paziński Piotr (2010), wywiad: *Już nie ma kogo zapytać*, rozm. J. Sobolewska, „Polityka”, nr 6, s. 46, 48.
- Petruci Armando (2010), *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, red. naukowa J. Kujawiński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (seria: *Communicare. Historia i kultura*), Warszawa.
- Piastowska Alicja (2008), „*Ti amo to znaczy kocham*” — o wyznaniach miłosnych na włoskich murach. *Analiza tekstów z Reggio di Calabria*, „Kultura Miasta — Miasto w Kulturze”, nr 4, s. 21–26.
- Piotrowska Magdalena (2006), *Rocznikowe „czytanie” Mickiewicza*, „Kronika Miasta Poznania”, nr 4, s. 206–226.
- Piotrowski Igor (2007), *Chłodna. Wielkość i zapomnienie warszawskiej ulicy w świetle literatury pięknej, wspomnień i fotografii*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki & Wydawnictwo Trio, Warszawa.
- Pisanie miasta — czytanie miasta* (1997), red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Potrykus-Woźniak Paulina (2010), *Literatura w miejskiej przestrzeni*, [w:] *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Wydawnictwo Szkolne PWN ParkEdukacja, Warszawa — Bielsko-Biała, s. 126–136.
- Reijnders Stijn (2011), *Miejsca wyobraźni: etnografia wycieczek śladami telewizyjnych detektywów*, przeł. J. Radziszewska, „Tematy z Szewskiej”, nr 1, s. 59–68.
- Rewers Ewa (1998), *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. St. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa, s. 87–100.
- Rewers Ewa (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków.
- Rewers Ewa (2010), *Miasto-twórczość. Wykłady krakowskie*, Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki. Wydział Architektury Wnętrz, Kraków.

- Rok Agata (2011), *Ewolucja memu „Czarnej Wdowy” w przestrzeni miejskiej, czyli o urban legends w Santa Cruz de la Sierra*, Boliwia, „Teksty z Ulicy”, nr 13, s. 67–76 (dostęp on-line: <http://www.memetyka.us.edu.pl> ISSN 2081 — 397 X).
- Rumińska Anna (2009), *Teksty literackie w przestrzeni publicznej miasta. Studium przypadku: Wrocław*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław, s. 455–466.
- Rybicka Elżbieta (2003), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Rybicka Elżbieta (2006), *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków, s. 471–490.
- Rybicka Elżbieta (2008), *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 21–37.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Geografia, literatura, wyobraźnia: w stronę wspólnego słownika*, „Tematy z Szewskiej”, nr 1, s. 41–45.
- Rybicka Elżbieta (2012a), *O możliwości performatyki miasta*, „Didaskalia”, nr 109-110, s. 28–35.
- Rybicka Elżbieta (2012b), *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków, s. 311–343 [rozszerzona wersja (Rybicka 2008)].
- Rykiel Zbigniew (2008), *Szata dezinformacyjna miasta*, [w:] *Szata informacyjna miasta*, red. B. Jałowicki, W. Łukowski, Wydawnictwo Academica & Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 137–144.
- Schlögel Karl (2009), *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Shepard Leslie (1973), *The History of Street Literature. The Story of Broadside Ballads, Chapbooks, Proclamations, News-Sheets, Election Bills, Tracts, Pamphlets, Cocks, Catchpennies, and Other Ephemera*, David & Charles, Newton Abbot (Devon).
- Stępień Tomasz (2002), *Poezja ulicy*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, „Śląsk”, Katowice, s. 105–122.
- Suchojad Izabela (2010), *Topografia żydowskiej pamięci. Obraz krakowskiego Kazimierza we współczesnej literaturze polskiej i polsko-żydowskiej*, Universitas, Kraków.
- Sulima Roch (2000), *O imionach widywanych na murach*, [w:] *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 53–91.

-
- Warszawskie gry literackie (2009), red. A. Czetwertyńska, K. Grubek, Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej, Warszawa (dostęp on-line: http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/CEO/davBinary/Publikacje/gry_literackie1.pdf).
- Wolting Monika (2005), *Przejęcie motywów literackich przez współczesną sztukę studzienną*, [w:] *Motyw studni w literaturze i sztuce niemieckiej. Studium kulturoznawcze*, Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław, s. 201–207.
- Zagajewski Adam (2002), [wywiad], *Ironia i ekstaza*, rozm. B. Gruszka-Zych, „Tygodnik Powszechny”, nr 12, s. 1, 9.
- Zeidler-Janiszewska Anna (1997), *Słowo wstępne*, [w:] *Pisanie miasta — czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, s. 7–8.
- Żakowska Anna (2009), *Hegemonia porządku i utopia wiecznie żywa*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 114–123.

NATALIA LEMANN
Uniwersytet Łódzki*

Literatura, historia, kultura popularna — przestrzeni konwergencji. Wprowadzenie

Literary Studies, History and Popular Culture — the Spaces of Convergence. Introduction

Abstract

The aim of the article is to juxtapose literary studies, literature and history as neighboring branches of humanistic knowledge. The author compares the methodologies of history and literary studies in the field of narrativity, and, in accordance with Hayden White, comprehends history as a type of fiction, *historio-graphia*, literary artifact. In this optic *historiography* and literary studies are diagnosed as forming a sisterhood relationship. When the opportunity arises it is shown that the idea of postmodern history is no novelty, since until the decline of the XVIIIth century history and literary were not opposite at all. Actually, the way of thinking about history as an (literary) art has a splendid tradition rooted in antiquity. In the scope of Braudel's history of the "longue durée" it is the model of history as a (hard) science separated from literary studies as an art and ideographical science that constitutes a methodological aberration. Comparative analyzes leads to the conclusion, that both these "scientific" branches developed almost simultaneously (cf. feminism, gender, postcolonialism, posthumanism, animal studies). Also the literary genres, such as the (post)modern historical novels, alternate histories or historical fantasy, opened the space of convergence between history and literary, because of the mutual fluctuation and "parasiting" of the ideas, topics and poetic. The participation of popular culture makes the history and literary studies more transgressive, widely open for the contemporary forms of communication and more hearable. In this scope, the author presents historical gamebooks, facebook's historical events, transmedia historical stories.

literary studies, *historio-graphia*, popculture, (post)modern historical novels, alternate histories, historical fantasy, new forms of communication

*Pracownia Antropologii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny,
Uniwersytet Łódzki
ul. Franciszkańska 1/5
91-431 Łódź
natalialemann@uni.lodz.pl

Literatura i historia, jako jedne z najważniejszych sfer humanistycznej refleksji, a równocześnie dwie osobne, choć nie do końca rozłączne nauki akademickie, pozostają ze sobą od początków swego istnienia w rozległych i wielopoziomowych kontaktach. Ich wzajemne relacje, można by opisać jako związki siostrzane. Nic więc dziwnego, że historia i literaturoznawstwo przeszły przez etap burzliwych kłótni, historycznych rozstań i pełnych emocji powrotów... Współcześnie jednak, za sprawą wielorakich i głębokich przemian, jakie przeżywa na naszych oczach humanistyka, stając się już nie tylko inter — ale i transdyscyplinarną, holistyczną nauką o człowieku, historia i literatura oraz literaturoznawstwo, wydają się być ze sobą bliżej niż kiedykolwiek. Za sprawą zwrotu narratystycznego historycy zrozumieli¹, że historia jako *rerum gestarum*, posługując się narracją, podlega takim samym procedurom wytwarzania i interpretacji jak literatura *sensu stricto*. Skoncentrowanie uwagi na warstwie narracji historycznej spowodowało, że „jako przedmiot analizy pozostał jedynie tekst (dyskurs, narracja) odcięty od pozatekstowej rzeczywistości, czyli od ontologicznego i epistemologicznego kontekstu. Historia w tym ujęciu staje się nie tyle studium przeszłej rzeczywistości ile działalnością pisarską o charakterze retorycznym” (Topolski 1996: 84). Stąd Dominic LaCapra proponował nawet, by studiowanie historii i jej akademickie uprawianie odbywało się na wydziale literatury bądź filozofii (La Capra 1985; Topolski 1996: 85). Oczywiście, taki pogląd jest skrajny², obrazuje on jednak trwające od dłuższego czasu ciążenie historii w kierunku literatury.

Począwszy od Rolanda Barthesa i jego słynnego manifestu ogłaszającego uniwersalność narracji z 1966 roku — „narracja jest ponadnarodowa, ponadhistoryczna, ponadkulturowa, narracja jest jak życie” — oraz postawionego w roku następnym przewrotnego pytania: „Czy rzeczywiście opowieść o wydarzeniach minionych (...) różni się jakąś cechą swoistą, pod jakimś niewątpliwym względem od opowieści fikcyjnej, którą możemy znaleźć w epepei, powieści lub dramacie?” (Barthes 1984: 237, Bolecki, Nycz 2004a, 2004b), zmiany w paradygmacie myślenia o historii doprowadziły do przewrotu w myśleniu o historii. Linda Orr, w swej książce o Michelecie twierdziła kategorycznie, że historia i literatura nie mogą być definiowane niezależnie od siebie w tym sensie, że

¹ Metodolodzy historii wciąż podkreślają konieczność podnoszenia poziomu samoświadomości metodologicznej wśród historyków. Nie chodzi nawet o kwestie związane z narracją historyczną, ale o bardziej prymarne kwestie, tj. zakres znaczeniowy głównych pojęć historycznych, które jak wykazuje Reinhart Koselleck (Koselleck, 2001; 2009), zmieniają i to znacznie swe znaczenie, wpływając na reguły wnioskowania i dowodzenia historycznego.

² Wielu historyków, m. in. przywoływany Jerzy Topolski, uznając niezbywalną narracyjność dzieł historiograficznych, broni jednak naukowego, empirycznego charakteru historii.

pierwszą można definiować przez odniesienie do faktów, a drugą do fikcji (Orr 1976). Arturo Danto twierdził, że „Historia opowiada historie” (Danto 1965), zaś dla Haydena White’a — historia jest historio-grafią, słownym artefaktem, pisaniem o historii, „rodzajem pisarstwa, które należy do kategorii czy klasy dyskursów prozy artystycznej” (White 2009: 14, 26) a jej wytworem „literacki artefakt” (White 2009: 80), skoro, „przeszłość jest krainą fantazji” (White 2009: 37). Wiedza historyczna ma więc charakter konstruktywistyczny i jako taka nie może być traktowana jako całkowicie alternatywna wobec literatury i fikcji (White 2009: 12-13).

Historia i literatura w perspektywie długiego trwania — obraz przewrotny

Oczywiście, historykom narratywistom nie chodziło o całkowite zakwestionowanie naukowości historii i jej możliwości trafnego wnioskowania o przeszłości, a jedynie o dobitne zwrócenie uwagi na jej humanistyczny, czyli idiograficzny a nie nomotetyczny wymiar. Zarówno źródła historyczne, jak i narracje historiograficzne (*res gesta* i *rerum gestarum*), czy według innego nazewnictwa prymarne i sekundarne źródła historyczne) mają narracyjny, podległy prawom retoryki i poetyki, a przez to interpretowalny i perswazyjny charakter. Celem narratywistów było uświadomienie historykom konstrukcyjnego charakteru ich twierdzeń, wbrew, jak przyjęło się twierdzić, starannie pielęgnowanemu pozytywistycznemu paradygmatowi naukowości. Dość często zapomina się, że nawet w XIX wieku historycy wiedzieli, iż historia pod pewnymi względami do złudzenia przypomina literaturę. Leopold von Ranke, zwolennik pozytywistycznego podejścia do nauki historycznej, autor słynnej formuły: „historia chce powiedzieć jedynie, jak to właściwie było” („er bloss will sagen, wie es eigentlich gewesen”) (Ranke 1874, cyt. za Grabski 2003: 467-487, por. Heintel 1979; Koselleck 2001: 94), w 1831 roku napisał:

Historia tym się różni od nauk, że jest jednocześnie sztuką. Nauką jest ona zbierając, znajdując i przenikając; sztuką — ponownie kształtując, przedstawiając to, co znalezione, rozpoznane. (...) Jako nauka jest ona spokrewniona z filozofią, a jako sztuka z poezją. (...) Historia łączy je obie w czymś trzecim, co jest tylko jej właściwym żywiołem (Ranke 2003: 82-83).

Ranke podkreślał też wagę szczegółu dla badań historycznych, tak iż Robert Jausz sytuuje go w związku z tym w gronie prekursorów podejścia mikrohistorycznego (Ranke 2003: 84, por. Jausz 2003: 406-412), a nawet zwrotu etycznego. Dowodem etycznego i empatycznego nastawienia historyka niemieckiego są następujące słowa:

W książce historycznej zostaje natomiast zostaje wypowiedziane nie tylko jestestwo autora i pogląd autora; interesuje nas ona raczej ze względu na zawarte w niej obce życie. Wiele z tego, co zostało opisane, przypadło, innych rzeczy nie opisano w ogóle — wszystko to jest dotknięte śmiercią; nie umarli całkiem, ich istota i istnienie oddziałują o tyle, o ile zostały zrozumiane; dopiero z wygaśnięciem pamięci następuje prawdziwa śmierć. (Ranke 2003: 91-92).

„Korzenie” narratywistycznego zwrotu w historiografii tkwią najwyraźniej nieco głębiej w historiograficznej glebie, niż zwykle się uważać. Co ciekawe, słynna formuła „powie-dzieć, jak było naprawdę”, nabiera nieco innego znaczenia, gdy się ją przytoczy w pełnym kontekście:

Wyznaczono historii urząd sądenia przeszłości, pouczenia współczesnych ku pożytkowi przyszłych pokoleń; tak wysokich urzędów nie czuje się godna niniejsza próba; pragnie ona tylko powiedzieć, jak to właściwi było (Ranke 1874, cyt. za Grabski 2003: 473).

Niemiecki historyk protestuje w ten sposób przeciw toposowi *historia magistra vitae*, opowiadając się tym samym po stronie jednorazowości i uczasowienia dziejów (dzieje jako jednorazowe wydarzenie lub jako uniwersalny związek zależności: Koselleck 2001: 87), przeciwstawionych historii (pouczający przekaz egzemplaryczny: Koselleck 2001: 87). Przypomnienie, że dzieje i historia nie są *de facto* pojęciami równoważnymi jest zasługą Reinharta Kosellecka. To znaczące przesunięcie semantyczne, powodujące nowe rozumienie pojęcia historia dokonało się u schyłku XVIII. Od tego czasu historia, to już nie tylko suma wszystkich historii (opowieści), ale i reguły jej funkcjonowania i wytwarzania, stanowiące w swej jednorazowości bezdyskusyjną całość (dzieje). Dzięki konwergencji dotychczas różnych terminów, historia stała się zarówno swym podmiotem (dzieje) jak i przedmiotem (historia) (Koselleck 2001: 85-106; Koselleck 2009: 71-77).

Dostrzeżenie „postmodernistycznych” elementów w filozofii Rankego, badaczka tak ważnego dla naukowego paradygmatu historii, rzuca nowe światło na istotę zwrotu narratywistycznego w historii. Okazuje się bowiem, że narratywistyczna krytyka poglądów Rankego pióra Haydena White’a czy Franklina Ankermita jest być może próbą zapobieżenia niechcianym parantelom metodologicznym i polega na przejawieniu, a w zasadzie zdemonizowaniu, zgodnie z teorią „lęku przed wpływem” Harolda Blooma (Bloom 2002), myśli poprzedników, które to okazują się w pewnych aspektach aż nazbyt podobne. Dowodzi tego zaciekleść, z jaką świadomie „niedoczytano” Rankego, wpasowując go w paradygmat li i jedynie naukowości, tak by w społecznym odbiorze jego myśli nie znalazł się choćby cień podobieństwa do myśli narratywistów (por. Lemann 2008: 5-39). Dowodzi to faktu, że warto samodzielnie i wnikliwie studiować dzieła historyków, wydawałoby się dobrze znanych, mających ustabilizowaną pozycję w historii nauki. Historycy postmoderniści w istocie bowiem przypomnieli starą, sięgającą antyku tradycję widzenia historii w ścisłym związku ze sztuką. „Historia est proxima poetis est quaddammodo carmen solutum”, powiedział już Kwintyliusz (*Institutionis oratoriae*, lib. X, 31). Podane powyżej przykłady dowodzą, że historię, literaturę i literaturoznawstwo łączą dużo bliższe i głębiej zanurzone w czasie więzy, niż się to tradycyjnie pojmuje.

Sięgając korzeni dystynkcji literatury i historii przypomnieć trzeba, że Arystoteles rozdzielał poezję i historię w tym zakresie, że „historyk mówi o wydarzeniach które miały miejsce w rzeczywistości, drugi zaś o takich, które mogą się wydarzyć” (Arystoteles, 1998, 9: 338). Wyprowadził jednak z tego wniosek, że to poezja jest bardziej filozoficzna i poważna, bo „historia wyraża to, co jednostkowe, zaś poezja to, co ogólne” (Arystoteles 1998, 9: 330). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dalszy rozwój historii jako nauki niejako zaprzeczył dystynkcji Stagiryty. Stosując rozróżnienie Kosellecka na dzieje

i historię okazuje się, że historia skupiała się wprawdzie na tym, co ogólne, egzemplaryczne, powtarzalne (historia), potem zaś na tym, co całościowe, niepowtarzalne i niepodzielne (dzieje). Wspominana powyżej szczegółowość i detaliczność w pracach Rankego służyła bowiem wzbogaceniu opisu kronikarskiego, uczynieniu go maksymalnie dokładnym. Szczegół nie był więc istotny sam w sobie, a ukonkretniał historię polityczną, wydarzeniową. Inne podejście do szczegółu w historii, uczynieniu z niego materiału badawczego samego w sobie i jednocześnie odejście od historii wydarzeniowej, to efekt pojawienia się mikrohistorii, jako jednego z nurtów historii niekonwencjonalnej (Domańska 1996, 1999, 2006, Topolski 1996; 1998). Pomijany w tradycyjnej narracji wydarzeniowej szczegół, jednostkowy fakt, czy konkret ludzki, staje się teraz przedmiotem badań i opisu, który wydobyć ma zeń elementy charakterystyczne dla całej kultury. Geertzowski „opis gęsty” stosowany jest do opisu „małego” przedmiotu obserwacji, tak by odtworzyć tekst danej kultury, symbolizując ją poprzez mikroopisy. Niewidoczny na kartach wielkiej historii politycznej i wydarzeniowej zwykły człowiek powraca do historii. Jest to możliwe dzięki skierowaniu uwagi historyków na pomijane dotychczas źródła historyczne, tj. rejestry sądowe, dokumenty handlowe itp. Jerzy Topolski napisał, że „Warto uprawiać historię choćby dlatego, by odkryć, że istniała Béatrice de Planissoles” (Topolski 1998: 155), wydobyta z mroków historycznego niebytu kobieta z przełomu XII i XIII w., bohaterka pracy Emmanuela Le Roy Ladurie *Montaillou: wioska heretyków 1294-1324* (Le Roy Ladurie 1975, wyd. pol. 1998). Z perspektywy Braudelowskiego „długiego trwania” wzajemnych związków historii i literatury, jako aberrację metodologiczną (w znaczeniu o jakim pisał Grzegorz Działowski (Działowski 1995)) potraktować można paradygmat naukowości historii w rozumieniu Rankego i innych historyków pozytywistycznych.

Dla ścisłości trzeba przypomnieć, że praktycznie aż do końca XVIII stulecia historia i literatura nie były rozdzielane, zaś do XIX wieku pojęcie literatury obejmowało całość piśmiennictwa (Culler 1998: 30) a „historiografię uważano za odmianę dyskursu oratorskiego i przedmiot właściwy teorii retoryki (White 2009: 28). Również współcześnie narrację historyczną traktuje się jako składową część literatury danego okresu. Sytuacja taka ma miejsce chociażby w serii *Dzieje literatur europejskich*, wydawanej przez PWN od 1977 roku (por. Topolski 1996: 5-6). Pierwszą katedrę historii utworzono w 1504 roku na uniwersytecie w Mainz. Katedra „Lectura historiae”, była nastawiona jedynie na czytanie historyków antycznych, z dzieł których czerpano nauki moralne (właśnie historia jako *vita magistrarum*) i interpretację pojęć etycznych. Bernhard Schöfflerlin, który kierował tą katedrą, we wstępie do swego tłumaczenia dzieła Tytusa Liwiusza (*Ab Urbe condita libri CXLII*), wskazywał na korzyści płynące ze studiowania dzieł starożytnych historyków. Natomiast pierwsze katedry historii w nowożytnym rozumieniu utworzono w Niemczech, u schyłku epoki napoleońskiej. W Berlinie w roku 1810 r., zaś na Sorbonie w roku 1812. Nieco wcześniej, bo w dobie Oświecenia, powstał w 1737 r. uniwersytet w Getyndze, który rychło zyskał sobie sławę uniwersytetu historycznego, m.in. dzięki działalności Davida Köhlera, twórcy tamtejszej instytucji „Academia Historica”, będącej pierwszym w dziejach Instytutem Historycznym (Grabski 2003: 354-355). W stuleciu XIX historycy na równi z wiarygodnością historyczną dbali o poziom językowy i literackość swych dzieł, bo wiedzieli, że literackość nie unieważnia poziomu faktograficznego, zaś zwiększa poczytność, a więc zasięg oddziaływania konkretnej

reprezentacji przeszłości i wzmaga efekt realności historycznej. Historycy tacy jak Jacob Burckhardt, wspomniany już Leopold von Ranke czy Jules Michelet i Karol Szajnocha wciąż są z przyjemnością czytani, bo ich dzieła mimo, iż wierne postulatowi naukowości historii, zdecydowanie zasługują na miano literatury.

Tym bardziej więc zaskakuje konkluzja wybitnego i poczytnego historyka Marcina Kuli, który badając reportaże historyczne jako rodzaj współczesnej historiografii, twierdzi, że „historiografia winna być albo naukowa (historiografia faktograficzna) albo ciekawa do czytania. *Tertium non datur*” (Kula 2011: 311). Kula w ten sposób poniekąd unieważnia znaczenie literackiej świetności dawnych dokonań historiografii. Być może jest to efekt daleko idącej specjalizacji, tego, że znów cytując Kulę: „Nie ma już historyków, są jedynie specjaliści od epok” (Kula 2011: 311). Być może jednak Marcin Kula boi się rozpuszczenia naukowości historii w żywiole beletrystyki i tego, że historycy przestali współcześnie mieć monopol na wytwarzanie wiedzy historycznej? Strach nie jest na szczęście jednym trybem odbioru obserwowanych współcześnie przemian paradygmatów i reguł wytwarzania i dystrybucji wiedzy historycznej. Niektórzy historycy podchodzą do zmienionej sytuacji bardziej afirmatywnie. Andrzej Radomski, przykładowo, analizując twórczość Ryszarda Kapuścińskiego dostrzega w nim historyka współczesności, przyznając oczywiście, że „z punktu widzenia akademickiej historiografii nie ma w jego tekstach drobiazgowej analizy źródeł, ustalania faktów, wertowania archiwów, czy rozbudowanego aparatu krytycznego” (por. Radomski 2010: 82). Symptomatyczne, że do twórczości Kapuścińskiego odnosi się w cytowanym już przez mnie artykule i Marcin Kula, obnażając swój „mieszany stosunek do referowanego zjawiska (tj. dominacji żywiołu reporterskiego we współczesnej historiografii. Przep. N.L.)” (Kula 2011: 311). Historyk dość niechętnie przyznaje jednak, że:

Szachinszach i *Cesarz* wniosły wiele do rozumienia problemu rewolucji także przez historyków. Obawiam się, że nawet więcej niż liczne nasze prace, które często są już w tym stopniu monograficzne i erudycyjne, że nie nadają się ani do czytania, ani do uogólnień, stanowiących warunek naukowości (Kula 2011: 311).

To jednak Andrzej Radomski, zwolennik otwierania granic akademii, stawia odważnie istotne pytanie: „Z drugiej jednak strony dlaczego tylko akademicka historiografia ma mieć monopol na tworzenie wiarygodnej wiedzy historycznej czy w ogóle wiedzy historycznej?” (Radomski 2010: 82). Ten sam problem podnosił parę lat wcześniej Krzysztof Pomian

Byłoby łatwo wystrzelić się w toż profesorską i obwieścić, że wyłącznie publikacje zawodowych historyków należą do historii, pozostałe są zaś tylko dziennikarstwem lub literaturą, co sprawia, że należy je traktować jeśli nie z pogardą, to na pewno z pobłażliwością. Byłoby to jednak zachowanie tyleż dowolne, co daremne. Daremne, ponieważ w naszych demokratycznych społeczeństwach określanie treści i granic historii nie jest zastrzeżone dla historyków zawodowych (Pomian:2006: 224).

Kwestia obecności żywiołu literackiego w obrębie narracji historycznej, a także kwestia utraty monopolu na wiedzę historyczną, budzi wśród historyków głębokie kontrowersje.

Nie wszystkim bowiem łatwo jest dostosować się do zmieniających się dynamicznie reguł wytwarzania i kolportowania wiedzy. Dowodzi to, że nie wszyscy są równie chętni do negocjowania swego słownika ze światem, afirmatywnej zgody na to, że żaden ze słowników nie jest ostateczny.

„Trzecia droga”, czyli historia, która chce być literaturą

Okazuje się jednak, że wbrew temu co twierdził Marcin Kula: *tertium est datur*. Przykładem „trzeciej drogi”, czyli zbliżania się monografii historycznej do poetyki reportażu są chociażby bestsellery historyczne Anthony’ego Beevora tj. *Stalingrad*. Beevor przyczynę swego czytelniczego sukcesu postrzega jako efekt

długiej tradycji, której ojcem był Edward Gibbon. Potem miała wielkich dziedziców, jak Carlyle, Macaulay, Trevelyan. To jest historia rozumiana jako narracja, opowieść. My w Anglii zawsze uważaliśmy, że historia to dziedzina literatury. Że trzeba pogodzić akademicki wykład historii z dającym się przeczytać dobrym opowiadaniem” (Beevor, Stasiński 2009).

Przypomnę w tym miejscu, że literacką nagrodę Nobla w 1902 roku otrzymał Theodor Mommsen za walory literackie 3-tomowej pracy *Historia Rzymu*.

Dla Anthony’ego Beevora historia jest bestsellerem (taki tytuł nosi cytowany wywiad). Marcin Kula wymieniając oczywiście nazwisko autora *Stalingradu*, ów cytat znacząco trawestuje, konstatując, iż „Beevor wypowiedział się, że historia nie jest nauką lecz bestsellerem” (Kula 2010: 310). Beevor w cytowanym wywiadzie dokładnie takich słów nie wypowiedział. Znaczące i do pewnego stopnia niepokojące jest jednak, że dla Kuli terminy „nauka” i „bestseller” czytaj: literatura, są całkowicie rozłączne. Słowem, to co historyczne w tej optyce nie może być równocześnie i literackie...

Współcześnie, jakby na przekór temu hermetycznemu stanowisku, wykształciło się nawet, jak mi się wydaje, zjawisko czy też stanowisko, które chętnie nazwałabym mianem „historyka celebryty”. Na takie miano zasługują, choć oczywiście z odmiennych powodów, Norman Davies (znakomity warsztatowo i poczytny autor chociażby *Boże-igo igrzyska. Historii Polski; Europa: rozprawa historyka z historią; Powstanie '44* i in.) czy Jan Tomasz Gross. Gross jest badaczem/pisarzem kontrowersyjnym i wykorzystuje skandal jako strategię promocyjną (por. Michałowski 2003: 80). Uczciwie trzeba jednak przyznać, że jego książki (np. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka; Strach: Antysemityzm w Polsce. Historia moralnej zapaści; Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*) są świetnie napisane i wręcz domagają się analizy i interpretacji, jakiej poddaje się teksty *stricte* literackich. Wydaje mi się, że właśnie teoretycznoliteracka analiza narracji, obnażająca strategię perswazyjną i stosowaną przez autora retorykę, byłaby tym, co pozwoliłoby zrozumieć i do pewnego stopnia unieszkodliwić fenomen twórczości Grossa. Przecistawianie bowiem pracom Grossa opasłych, zaopatrzonych w tysiące przypisów, tomów akademickich nie jest skuteczną strategią walki. W dobie medialności historyk, by był słyszany, znów musi być pisarzem, i to sprawnym.

Historia i literatura żywoy metodologicznie (nie do końca) równoległe

Zjawisko konwergencji historii i literatury jest dużo starsze, niż sam termin konwergencji. Nie mam oczywiście zamiaru deprecjonować owego terminu, który zdaniem Jenkinsa opisuje „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki na jaką mają ochotę” (Jenkins 2007: 9). Skoro jednak „Konwergencja nie jest ustalonym porządkiem, lecz ciągłym procesem, lub serią zderzeń pomiędzy różnymi systemami medialnymi” (Jenkins 2009: 9), uważam że można ten termin rzutować w przeszłość, by dokonać pełniejszego oglądu objętych nim zjawisk. W tym przypadku chodzi o związki literatury i historii, a przede wszystkim możliwość wyróżnienia tych zjawisk, które zaistniały bądź uległy intensyfikacji na skutek funkcjonowania w przestrzeni transmedialnej, rzeczywistości Web 2.0 oraz skomplikowanych relacji i fluktuacji, jakie dokonują się w przestrzeni Internetu i kultury popularnej. Dokonując przeglądu tych zjawisk, najpierw wskażę możliwe przestrzenie konwergencji literatury i historii i ich paradygmatów, które jednak dokonują się bez udziału nowoczesnych mediów.

Wiele metodologii i trendów w badaniach literaturoznawczych i historycznych rozwijało się równoległe, co dowodzi przede wszystkim faktu, że humanistyka winna być postrzegana holistycznie, bez względu na to jaki wycinek ludzkiej działalności i refleksji bada. Wydaje się jednak, że to literaturoznawstwo, a przede wszystkim teoria literatury, jest bardziej elastyczna, niż jej mocniej okopująca się na bastionie naukowości siostra, historia. Przejmowanie nowinek metodologicznych zachodzi zazwyczaj pomiędzy tymi dwiema naukami równoległe, lecz to literaturoznawstwo korzysta z nich jednak chętniej i bez większych oporów ze strony środowiska naukowego.

Feminizm i gender rozwijał się na gruncie literaturoznawstwa równoległe z historiograficznym projektem tzw. her-story (por. Ohrn 1995; Domańska 1994). Był to efekt emancypacyjnego sprzeciwu wobec dominującego patriarchalizmu historiografii i pojawił się w historiografii u schyłku lat 60-tych XX wieku. Kobiety skupione w tym ruchu postrzegały tradycyjną historiografię i historię jako efekt falocentryzmu, rugującego z dziejów kobiety i kobiecość. Faktycznie, tradycyjne źródła historyczne, te politycznej natury, prawie nie udzielają kobietom głosu, dowodząc istnienia Wielkiej Ciszy, o której mówiła Mary Daly (Daly 1973, por. Gajewska 2008: 28). Uderzające, że feminizm II fali nie przywiązywał większej wagi do podziału pomiędzy naukami humanistycznymi, tudzież powrócił do starego rozumienia słowa „literatura”. Nastawione na rozpowszechnianie myśli feministycznej wydawnictwa i periodyki, takie jak chociażby założone w 1973 roku przez Carmen Callil Virago Press, publikowały równocześnie teksty beletrystyczne jak i naukowe.

Warto jednak zauważyć, że feminizm w historiografii z pewnymi oporami przedierał się do skostniałych środowisk akademickich, pozostając w zasadzie do dziś dnia projektem w ramach tzw. historiografii insurekcyjnej, powiązanej z szeroko pojętymi studiami nad podporządkowanymi. W Polsce dopiero współcześnie, kiedy na Zachodzie jest to nurt już nieco przebrzmiały, bądź radykalnie odmieniony w stosunku do swych pierwocin, badania nad kobietami przedzierają się do świadomości akademickiej. Najlepszym przykładem była założona przez prof. Annę Żarnowską Komisja Historii Kobiet

przy Polskim Komitecie Nauk Historycznych działająca od lat 90-tych do 2010 roku. Po śmierci Anny Żarnowskiej w 2007 roku przewodniczącą Komisji została prof. Jadwiga Hoff. Efektem prac komisji była m.in. 8-tomowa seria wydawnicza pod tytułem *Kobieta i...* przedstawiająca różne aspekty życia kobiet na ziemiach polskich w XIX i XX wieku (np. kobieta i społeczeństwo, edukacja, polityka, kultura, praca, małżeństwo).

Przykładem zainteresowania her-story w dziejach najnowszych są również konferencje organizowane choćby przez Instytut Pamięci Narodowej, tj. „Kobiety w opozycji społecznej i opozycji w Polsce 1944–1989 — na tle porównawczym” czy mająca miejsce w tym roku we wrześniu druga interdyscyplinarna odsłona tej konferencji pt. „Kobieta na zakręcie 1939–1989”³. Wymienić też trzeba projekt *Historia Pol(s)ki*, prowadzony przez gender studies i PAN (<http://historiapolki.genderstudies.pl/>). Każdy z wymienionych przykładów i projektów naukowych ma charakter transdyscyplinarny. Na tym tle dokonania feministycznie i genderowo wychylonych badań literaturoznawczych są o wiele większe i powszechnie znane, nie widzę więc konieczności podawania bardzo obszernej i doskonale w środowisku znanej bibliografii.

Niejakie zapóźnienie cechuje również historiograficzną refleksję dotyczącą postkolonializmu. Podczas gdy powieść (post)kolonialna znacznie wyprzedza założycielskie dzieło Edwarda Saïda (*Orientalizm*, 1973), badania postkolonialne w literaturoznawstwie z kolei wyprzedzają postkolonializm jako nurt historiograficzny. *Subaltern Studies Group* powstała dopiero na początku lat 80-tych i jej zamiarem było prze-pisanie historii Indii, zgodnie z sygnałami dawanymi właśnie z teorii literatury i twórczości artystycznej. Współcześnie wzajemne wpływy pomiędzy dokonaniem historiografii postkolonialnej a powieścią postkolonialną zasługują właśnie na miano konwergencji, swobodnego przepływu. Mimo, że jest to temat niesłychanie interesujący i obiecujący pozwolę sobie jedynie na wstępną sygnalizację problemu.

Mikrohistoria, to kolejny nurt badań historiograficznych, który rozwijał się w powiązaniu z literaturoznawstwem i twórczością artystyczną. Przesunięcie punktu ciężkości filozofii historii z problemów reprezentacji historycznej (dominujące w latach 80-tych) w kierunku kwestii pamięci (por. Ankersmit 2004: 367-401; Saryusz-Wolska 2009, Le-Goff 2007) i doświadczenia historycznego, dokonało się w połowie lat 90-tych. Pisarstwo mikrohistoryczne jest wciąż chyba najpopularniejszym i najpoczytniejszym rodzajem tzw. nowej historiografii. „Historia ponownie pochyla się nad człowiekiem” (Domańska 1999: 20), powiada Ewa Domańska, i rzeczywiście taka historia jest bardziej ludzka, bo opowiada o człowieku wrzuconym w świat, o ludzkim doświadczeniu. Mikrohistoryczne prace historiograficzne opisują drobne wydarzenia powszechnych dni historii, bez przyspieszonego oddechu rozpedzonego rydwanu historii, skupiają się na badaniu i przybliżaniu małych światów — miasteczek, wsi, osiedli czy nawet rodów, kamienic, lub ulic — i zwykłych ludzi, pokazywanych przez badacza w celu wskazania na ich odmienność, inność, obdarzaną szacunkiem i godną zanotowania. Prace takie jak *Wielka masakra kotów* Roberta Darntona (Darnton 1984), *Ser i robaki* Carlo Ginzburga (1976;

³ Miałam przyjemność uczestniczyć w tej konferencji i mogłam zaobserwować fakt, że środowisko IPN dość niechętnie podchodziło do takiej problematyki, sugerując że są ważniejsze tematy, związane choćby z działalnością opozycyjną itp. sprawami. Rozległość podejmowanych na tej konferencji tematów pokazała jednak, że problem jest ważny i akademicko zaniedbany.

pol. tłum. 1989) czy *Montaillou: wioska heretyków...* Emanuela Le Roy Ladurie posiadają akcję, dialogi, bohaterów i wyraźnie wyeksponowaną osobę narratora (historycy „zaimka pierwszej osoby” por. Domańska 1999); nurt ten zawdzięcza wiele literaturze. Każdorazowo są to czytelnicze bestsellery, znacznie wykraczające oddziaływaniem poza grono zawodowych historyków. Niebywale ciekawy przykład stanowi książka *Martwe pewniki* Simona Schamy (1991). Dzieło pozbawione jest przypisów, zaś jego główna postać (generał Wolff) to bohater fikcyjny. Pozycja Schamy jest jednak wartościową faktograficznie, choć pozwala przemówić prawdzie bardziej esencjalnej niż literalnej. Schama, zgodnie z dystynkcją Arystotelsa sięgnął, ze znakomitym historycznym skutkiem, do uprawnień poety, pokazując wydarzenia, „które mogłyby się zdarzyć”. Prace mikrohistoryków udowadniają, że można pozostać wiernym historii, będąc równocześnie pisarzem, ba, można bez większego uszczerbku dla realnej wartości faktograficznej wybrać artystyczny a nie *stricte* naukowy modus pisania.

Czasami po prostu trudno dokonać wiążącej klasyfikacji twórczości niektórych autorów bestsellerów historycznych. Jest to przypadek chociażby książek Petera Englunda, jak przykładowo jego najnowszej pracy *Piękno i smutek wojny*. Praca Englunda bezustannie meandruje, znajduje się po-między literaturę piękną a nauką historyczną, co nie może dziwić w konstelacji Geertzowskich gatunków rozmytych. We wstępie Englund powiada: „Jest to książka o pierwszej wojnie światowej. Nie jest to jednak opowieść o tym, co to była za wojna. A zatem znajdą tu Państwo raczej człowieka niż fakty, raczej wrażenia, przeżycia i nastroje niż procesy wojenne. Chodziło mi o rekonstrukcję świata uczuć, a nie przebiegu działań wojennych” (Englund 2011: 7). Z całą pewnością zaś książkę Englunda czyta się dużo lepiej niż monumentalne dzieło Janusza Pajewskiego, *I Wojna światowa* (1991) i przynosi ona dużo pełniejsze, głęboko humanistyczne, bo przefiltrowane przez konkretne losy, zrozumienie tego jak świat i ludzie zmienili się nieodwołalnie w ciągu tych czterech lat.

Kolejnym nurtem niekonwencjonalnej historiografii, który rozwija się równolegle na gruncie literaturoznawstwa i historiografii jest tzw. historia nieantropocentryczna, a zwłaszcza historia animalistyczna i posthumanistyczna. Badania nad zwierzętami (poruszające m.in. takie tematy, jak rola zwierząt pociągowych w rozwoju gospodarczym Europy, rola koni w konkwisie Ameryki, procesy zwierząt w średniowieczu itp.) były podejmowane w historiografii od drugiej fali szkoły *Annales* (por. Darnton 1984). Współcześnie jednak zyskują one coraz więcej popularności, zwłaszcza dzięki dominacji kultury audiowizualnej. Wspomina się np. słynne zwierzęta w historii tj. konie (Bucefał Aleksandra Macedońskiego, Kasztanka marszałka Piłsudskiego); ptaki (gęsi kapitołińskie ratujące Rzym), słynne słonie (w armii Hannibala; najnowsza, świetnie udokumentowana historycznie powieść Noblisty Jose Saramago *Podróż słonia* o słoniu imieniem Salomon, który w XVI wieku podążył z Lizbony do Wiednia jako prezent ślubny dla arcyksięcia Maksymialna Habsburskiego); psy (suka Blondi rasy owczarek niemiecki, należąca do Hitlera; Łajka, itd.). Wydaje się jednak, że tak radykalna zmiana optyki, jaką proponują badania nad zwierzętami, jest w wymiarze narracyjnym efektem skorzystania z dobrze znanej w teorii literatury strategii zmiany „punktu widzenia”, inicjującej prymarny literacki chwyt udziwiania. W samej literaturze zaś narracja z punktu widzenia zwierząt uprawiana była z powodzeniem od antyku. Zastosowanie tej

wywiezionej z praktyki literackiej perspektywy pozwala osiągać niezwykle efekty narracyjne i zapewnia silną empatyczną imersję czytelnika/widza w prezentowanym świecie, tak iż głos Innego jest dobitnie słyszany i pozwala spojrzeć na człowieka i jego sprawy z pożądanego dystansu. Dziś chyba wszyscy znają historię o dzielnym niedźwiedziu Wojtku, a w zasadzie kapralu Wojtku w armii Andersa, który brał m.in. udział w bitwie pod Monte Casino. Osobą, która oddała głos Wojtkowi (jak widać badania nad zwierzętami wpisują się w nurt historiografii insurekcyjnej, emancypacyjnej, pochylonej nad podporządkowanymi) był major Wiesław Antoni Lasocki, autor trzech książek poświęconych dzielnemu niedźwiedziowi. Pierwsza z nich ukazała się w Londynie w roku 1968 (*Wojtek, niedźwiedź-żołnierz*) zaś sam major Lasocki, o czym się często zapomina, jest jednym z prekursorów historii animalistycznej, bo w roku 1966 napisał książkę *Zwierzęta i żołnierze*. Notabene na tym przykładzie można poczynić pewne uwagi dotyczące natury rewolucji w nauce i tempa przebijania się „nowinek” metodologicznych do głównego nurtu badań i powstawania z nich nowych paradygmatów. Nic dziwnego, że w dobie konwergencji proces ten zachodzi dużo szybciej. I właśnie, historia Wojtka została spopularyzowana jednak dopiero dzięki filmom, w 2008 powstał polski film dokumentalny *Piwko dla niedźwiedzia*, reż. Maria Dłużewska, a w roku 2011 w kooperacji TVP i BBC powstał film *O niedźwiedziu co poszedł na wojnę*. Historia szlaku Andersa widziana z perspektywy samego Wojtka i żołnierzy, jego towarzyszy broni jest po prostu bardziej interesująca. Co ciekawe, byli żołnierze, przyzwyczajeni w swych wspomnieniach wojennych do sięgania po etos bohaterski — a co za tym idzie minorowego tonu (posługując się tropologią White’a tropu tragedii) — mówiąc o szlaku wojennym i przygotowach z Wojtkiem uśmiechają się do swych wspomnień, podważając tym samym nieco stereotypowy pogląd, że człowiek na wojnie nie ma prawa do radości. Historia Wojtka doczekała się już i wersji komiksowej, dostępnej w czterech wersjach językowych równocześnie. Komiks stworzyli uczniowie Zespołu Szkół Tekstylno-Handlowych w Żaganiu w ramach projektów eTwinning (*Jak niedźwiedź Wojtek został polskim żołnierzem*, http://www.zsth.home.pl/etwinning/nasz_komiks.html). O Wojtku powstała też propagowana na youtube piosenka (*Voytek, The Soldier Bear*, <http://www.youtube.com/watch?v=ZzEyGu1l9rQ&feature=related>). Historia Wojtka jest typowym przykładem opowieści trans-medialnej (Jenkins 2007: 260). Podobną furorę zrobiła historia muru berlińskiego widziana z perspektywy mieszkających w pasie ziemi niczyjej królików! (*Królik po berlińsku*, 2009).

Powoli, choć konsekwentnie, rozwija się również nurt historiografii posthumanistycznej, sytuując wyparty dotąd abiekt, jako interesującą kategorią badawczą. Nurt ten wpisuje się w projekt historiografii niekonwencjonalnej, która sięga po kontrowersyjne „propozycje badawcze, które są o tyle interesujące, o ile stanowią inspirację, a nie jakies gotowe wzorce (Domańska 2006: 77). Tak rozumiana historia nieantropocentryczna zajmuje się np. zjawiskiem kanibalizmu w skrajnych sytuacjach, kwestiami skatologicznymi, bo „historiografia estetyzuje to, co kulturowo niebezpieczne (wstrętne)” (Domańska 2006: 101). Warte podkreślenia, że to właśnie estetyzacja, czyli operacja tradycyjnie lokowana w dziedzinie literatury pięknej, pozwala historiografii sięgnąć po tematy trudne. Wyprzedzając nieco późniejsze wywody, zadam dość przewrotne pytanie, czy estetyzacja wstrętnego w historiografii jest dozwolona, w literaturze pięknej zaś nie?

Domańska uznaje za interesujące badawczo posthumanistyczne kwestie związane chociażby z faktem, że cienie pozostałe w Hiroshimie i Nagasaki nie są cieniami a wdrukowanymi w bruk i mury fragmentami ciał ludzkich, zaś współczesna nauka pozwala na specyficzne upamiętnienie człowieka — chociażby wszczepienie ludzkiego DNA w ciało drzew (co podobno jest popularne w USA), a także prokurowanie tzw. LifeGem, czyli diamentu w który są zamienione zwłoki ludzkie (por. Domańska 2005). Tak powstały diament można nosić na rękę... Otwierają się tutaj szerokie pola dociekań filozoficznych od bardzo dawna podejmowanych przez literaturę, choćby przez *science fiction*.

„Trzecia droga” wersja druga – czyli literatura, która chce być historią

To właśnie literatura piękna, powieść historyczna i jej inwarianty, powodują najszerszą przestrzeń konwergencji z historią. Dość łatwo jest prześledzić tutaj przenikanie trendów czy komparatystyczne przestrzenie czytelnych wpływów i inspiracji. Ostatnimi laty Hayden White zaproponował termin „proza historyczna”, argumentując: „po wieloletnich studiach jestem przekonany, że pisarstwo historyczne ujęte w formę narracji jest rodzajem literatury” (White 2009: 17). W pomieszczonych w cytowanej książce studiach White chętnie odwołuje się nie tylko do literatury pięknej, jako świadomie historycznej (m.in.: proza latynoamerykańska, np. Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, *Austerlitz* W. G. Sebald, historia alternatywna *Spisek przeciw Ameryce* Philipa Rotha itd.) ale i do filmów, np. do dokonań Oliviera Stone’a, zwłaszcza filmu *JFK*. Temu ostatniemu twórcy White zarzuca jednak mylenie elementów historycznych i fikcjonalnych. Termin White’a „proza historyczna” można pomieścić w jednym szeregu z konceptami teoretycznymi meta-powieści historiograficznej (Lindy Hutcheon) czy epicką historiografią (Natalia Lemann). Literatura piękna w dobie utraty przez zawodowych historyków monopolu, demokratyzacji tego dyskursu, potrafi nie rezygnując z kategorii literatury pięknej mówić relewantne rzeczy odnośnie epistemologii historii, natury procesu historycznego, historiozofii i metodologii historii.

Nie wchodząc tym razem w dokładniejsze analizy wskażę jedynie kilka przykładów wywiedzionych z moich własnych badań⁴. Hanna Malewska, pisarska i historyk archiwistka pracująca m.in. w Archiwum Kórnickim, jest autorką *Listów staropolskich z epoki Wazów* (1959) i *Panów Leszczyńskich* (por. Lemann 2010: 217-233). Pierwszy z wymienionych to wybór tekstów źródłowych, opatrzone komentarzem autorskim, drugi zaś to powieść historyczna rozgrywająca się w wymienionej epoce. Powieść *Panowie Leszczyńscy* (1961) była szeroko komentowana przez historyków. Janusz Tazbir ganił początkowo nadmierny optymizm w ocenie struktury ustrojowej Polski epoki Wazów i wydolności

⁴ W takim zestawieniu powinno pojawić się nazwisko Teodora Parnickiego, pisarza kluczowego dla analizy wzajemnych uwarunkowań i fluktuacji metodologii historii i literatury oraz literaturoznawstwa. Ograniczone rozmiary tego szkicu uniemożliwiają jednak analizę jego twórczości. O Parnickim nie sposób bowiem mówić w sposób skrótowy. Pomińcie twórczości autora Słowa i ciała jest więc świadomym, odpowiedzialnym naukowo wyborem. Wybrane utwory Teodora Parnickiego analizowałam w innych pracach (Lemann 2008: 39-71; Lemann 2012b).

politycznej państwa, a przede wszystkim idealizm w ocenie postępowania konkretnych osobistości życia publicznego, jak chociażby przypisywanie im altruizmu politycznego (Tazbir 1960; 2003), by po latach przyznać, że

Po czterdziestu przeszło latach od ogłoszenia powyższej recenzji poglądy jej autora [tj. Tazbira — przyp. N.L.] na wiek XVII w wielu miejscach i kwestiach zbliżyły się do tych, jakie Hanna Malewska zawarła była w swoich komentarzach do *Listów staropolskich* [i powieści *Panowie Leszczyńscy*]. Obecnie badacze coraz cieplej patrzą na epokę baroku, ale nikt z nich nie zdobył się na podobną antologię, zaopatrzoną w równie wnikliwy i trafiający w samo sedno komentarz (Tazbir 2003).

Podobnie dwaj pisarze, Jacek Bocheński w *Nazo poecie* i Christoph Ransmayr w *Ostatnim świecie*, w zupełnie odmiennych literacko gatunkach, niezależnie od siebie rozpatrują przyczyny wygnania poety Owidiusza. Dochodzą oni do wniosków, które wymykały się zawodowym historykom, którzy z lęku przez zarzutem o niewiarygodność „przesłuchiwanych” źródeł odrzucali jako niewiarygodne utwory poetyckie samego Owidiusza. Dopiero niedawno historycy, dotychczas niechętni źródłom poetyckim, sięgnęli po Owidiuszowe *Żale i Listy z Pontu...* z podobnym skutkiem jak wymienieni pisarze (por. Lemann 2011: 129-148). Podane powyżej przykłady dowodzą, iż współczesna powieść historyczna, daleka od swej walterscottowskiej kuzynki, ma moc wyprzedzania ustaleń epistemologicznych zawodowych historyków. Główna różnica pomiędzy takimi powieściami a monografiemi zawodowych historyków polega na wyborze trybu pisania, a tryb beletrystyczny nie unieważnia ważkości ustaleń naukowych (por. Lemann 2008). W tym miejscu można więc odwrócić przytoczoną powyżej uwagę Arystotelesa z *Poetyki*, iż Herodot⁵ mógł pisać wierszem a jego dzieło i tak pozostałoby historycznym. Świadomi warsztatu literackiego i historycznego pisarze mogą pisać powieści ważne historycznie (m.in. mikrohistorycy o czym pisałam wyżej), co nie powoduje iż przestają być historykami.

To, że pisarze chętnie korzystają z prac zawodowych historyków, nie jest niczym nowym, jednak współcześnie poczytne dzieło literackie może spowodować, bądź odświeżyć zainteresowanie konkretnym dziełem historycznym. *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka jest zainspirowana pracami Jana Tomasza Grossa (Gross: 2004), czy pozycją *My z Jedwabnego* Anny Bikont (2004) oraz filmami *Miejsce urodzenia* Łozińskiego, *Shtetl* Marzyńskiego i *Sąsiadami* Arnold (2001). Dramat *Słobodzianka* odnowił falę zainteresowania wyżej wymienionymi tekstami kultury, na czym medialnie skorzystała niejako przy okazji praca *Wokół Jedwabnego* (2002) wydana przez IPN. Historycy podkreślają fakt, iż Słobodzianek pominął ich badania związane z liczbą ofiar (por. Neuger 2009: 103). Dramatopisarz za podstawę bierze badania Grossa, a nie te zrobione przez historyków Instytutu Pamięci Narodowej. Jak wiadomo wokół utworu *Słobodzianka* przetoczyła się burzliwa dyskusja medialna, która, jak sądzę, odżyje za chwilę na naszych oczach za sprawą filmu *Pokłosie* w reżyserii Władysława Pasikowskiego. Postmodernistyczne,

⁵ Notabene Stagiryta niezbyt szczęśliwie wybrał przykład, albowiem *Dzieje* Herodota nie są eufemistycznie mówiąc uznawane za przykład świadomej warsztatowo krytyki źródeł. Autorytet Herodota jako historyka był zresztą nadwątlany już w starożytności.

zgodne z koncepcją de Mana „pasożytowanie”, czy mówiąc bardziej elegancko formuła alegatywności (termin Gisèle Mathieu-Castellani) są tutaj wzajemne. Słobodzianek wykorzystuje autorytet badań historycznych jako wsparcie dla wiarygodności swej kreacji i „wstrzelenie się” w trend, zaś historycy zyskują szerszy rozgłos.

„Historycy zrobili swoje, filmowcy, dziennikarze, prokuratorzy, sędziowie, politycy, moralisci wszyscy zrobili swoje. A trupy są dotąd niepochowane” (Neuger 2009: 104). O ile polityczna i historyczna debata znużyła społeczeństwo, o tyle sztuka Słobodzianka ożywiła tę dyskusję, bo „słowo raz uwolnione, nie powróci już do strefy milczenia”, twierdzi Neuger (Neuger: 104). Rodzi się pytanie, czy przyznanie Słobodziankowi Nike nie jest czasem efektem wysiłku ponownego podniesienia ww. dyskusji?

Podobną sytuację wywołał film Agnieszki Holland *W ciemności*, który spowodował falę zainteresowania wspomnieniami *Dziewczynka w zielonym sweterku* Krysi Chiger (Chiger 2011). Drugą inspiracją dla Holland była praca Roberta Marshalla, *W kanałach Lwowa* (Marshall 2011). Również szeroko komentowana powieść Jonathana Littella, *Łaskawe* (Littel 2006), rozprętała prawdziwą burzę (por. Izdebska 2011: 209-231; Koronkiewicz 2008; Chwin 2008; Pięćciak 2008). Żywiłowa dyskusja zaangażowała zarówno historyków, jak i krytyków literackich i literaturoznawców. Powieść *Łaskawe*, zgodnie ze słowami autora, miała dwie główne inspiracje. Pierwsza, to praca historyczna, *Stalingrad* Anthony'ego Beevora – lektura książki spowodować miała u pisarza „nieodpartą wizję Maximiliana Aue” (Littel 2006) oraz zdjęcie przedstawiające powieszzone, obnażone do połowy zwłoki młodej Rosjanki, nadgryzione przez psy. Wpływ tego zdjęcia, które należy odczytywać jako semiofor, czyli zapośredniczający przeszłość dokument, stanowiący swoistą protezę pamięci, łączący wymiar semiotyczny z materialnym (Pomian 2006: 143; por. Ankersmit 2002:55-83), którego ekfrazę znajdujemy w powieści, dopomina się analizy, podobnie jak wpływ *Stalingradu* Beevora. Ograniczone rozmiary tego artykułu uniemożliwiają dokładną analizę, zasygnalizuję więc jedynie fakt, że pomiędzy *Łaskawymi* a pracą Beevora można znaleźć rozległe obszary przyległości w zakresie języka, analizy i obrazowania. Zresztą fenomen powieści Littella, zdaniem Pierre'a Nory sprawia, że „Na tym poziomie to zjawisko może zrozumieć wyłącznie historyk, nie wydawca ani autor” (zdanie to przytacza Littel w wywiadzie udzielonym „Le Monde”) (Littel 2006: naxaue.pl), co podchwycili historycy i na łamach zawodowych periodyków wydawali o książce sprzeczne opinie, np.: „Publikując *Łaskawe*, Jonathan Littell zakończył kryzys narracyjnej prozy współczesnej. (...) Cierpienie ludzi wydanych na żer Historii znajduje pełniejszy wyraz w artystycznym zmyśleniu niż w dyskursie historycznym” (Michel Guénaire, za maxaue.pl). Przeważały jednak wyraźnie głosy oskarżające powieść o skatologię i pornografię śmierci. W tym miejscu przypomnę maksymę historiografii niekonwencjonalnej – „historiografia estetyzuje wstrętne” (Domańska 2006: 101). Powieść Liitella domaga się analizy łączącej warstwę literacką i historyczną, bo już pierwsze zdanie powieści odsyła nie tylko do François Villona (por. Izdebska 2011: 209-231) („Bracia śmiertelnicy, opowiem wam jak było”), ale i do ironicznie potraktowanej formuły historiografii obiektywistycznej, wykorzystującej formułę Rankego „powiedzieć jak było naprawdę”. Powieść Littella należałoby więc „obejrzeć” pod kątem ironicznego potraktowania wielu konceptów i metodologii historycznych tj. przeciw-historii (Foucault), niebezpieczeństwa nadużycia projektu historii insurekcyjnej, ironicznego odwrócenia

„uprzywilejowanej poznawczo pozycji ofiary” (formuła *bell hooks*, por. Domańska 2008: 19-36), faktu, że podług moralności oprawcy nie mogą mieć swej prawdziwej historii i korzystać z empatii odbiorcy. To ostatnie dziwnie brzmi zwłaszcza w kontekście definicji różnic pomiędzy historiografią klasyczną, podległą prawdzie, a niekonwencjonalną, wierną przede wszystkim kategorii szczerości... W kontekście zaś Arystotelesowskiej dystynkcji pomiędzy historią a poezją, interesujący jest fakt, że Littel, jak sam twierdzi, był gotów do napisania powieści, dopiero w momencie w którym zrozumiał, że musi być ona zorganizowana wg struktury *Oresteji*... Tak oto w nowym *entourage* u powracają wcale nie nowe pytania o to, czy struktura tragedii może być usprawiedliwieniem dla estetyzacji Holocaustu i śmierci? Powieść prowokuje pytania leżące u podstaw literaturoroznawstwa i historii, powodując przy okazji wzrost zainteresowania historią Trzeciej Rzeszy. Istniejąca w Internecie strona maximilianaue.pl zachęca do immersji w tekst, do „zabawy”. Czytelnik, wchodząc na stronę, musi określić się jako żołnierz i złamać szyfr, odpowiadając na pytania związane z historią III Rzeszy i II wojny światowej, bądź wejść jako cywil, nie musząc wykazać się wiedzą. Pytanie tylko, ile osób zrezygnowało z intelektualnego wyzwania i określiło się mianem cywila? Wykorzystanie mechanizmu agonu jest tym, co transmedialnie rozszerza przestrzeń empatii z głównym bohaterem.

Literatura i historia w objęciach kultury popularnej — rzecz o transgresji i słyszalności

Współcześnie również niektóre gatunki literatury popularnej mają coraz większy udział w kształtowaniu świadomości historycznej społeczeństwa. Fakt ten spotyka się z dwójką oceną, uzależnioną od generalnego stosunku wobec kultury popularnej. Walczą ze sobą stanowisko krytyczne i liberalne, prezentowane chociażby przez Richarda Shustermana (Shusterman 1998). Niekiedy sprzeciw, a przynajmniej zaniepokojenie, budzi fakt, że fantasy historyczna czy powieści historii alternatywnej mają realny silny wpływ na budzenie zainteresowania młodego pokolenia historią. Wydaje mi się, że sceptycyzm wobec nowych zjawisk jest pokłosiem tradycyjnego podejścia do praktyki edukacyjnej. Etykieta „fantasy historyczna” nie powinna wiązać się z natychmiastowym aktem anatemy, zwłaszcza że odium dla gatunku spowodowane jest najczęściej niezajomością jego prawideł i najświetniejszych realizacji. Powieści fantasy mogą być i często są świetnie historycznie i źródłowo umocowane. Przykładem choćby cykl husycki Andrzeja Sapkowskiego (Sapkowski 2002; 2004; 2006), który wykorzystuje np. czeski historyk Martin Čapský w swej biografii Przemka Opawskiego (Čapský 2005). Czeski badacz nie dość, że wymienia utwór Sapkowskiego w bibliografii (w osobnym dziale obok źródeł i fachowych rozpraw), to jeszcze rozdziały swej rozprawy opatruje mottami zaczerpniętymi ze wspomnianych powieści. Ów „mały realizm historyczny” (Pietrasik 2007, Sapkowski, Bereś 2005:131) jest wspomagany poprzez poetykę gatunku. Pietrasik zastosował ten termin jako aluzję do nurtu polskiej prozy pierwszej połowy lat 60-tych, charakteryzującej się opisem życia codziennego zwykłych ludzi. Zdaniem Pietrasika, Sapkowski zbliża się do tej poetyki, skoro eksponuje brud ulic czy też fizjologiczną stronę zachowań ludzkich. Wydaje mi się jednak, że w tym sensie lepiej byłoby stworzyć neologizm „realizm skatologiczny”. Ja zatem, używając zaproponowanego przez Pietrasika terminu, umieszczam go w innym kontekście. Sądzę, że świetnie charakteryzuje on wysiłki Sapkowskiego

i innych autorów fantasty historycznej, zmierzające do wytworzenia „efektu (historycznej) realności” posługując się terminem Barthesa (Barthes 1982). Epitet „mały” proponuję traktować, jako formę rozróżnienia wobec prac zawodowych historyków, z których ustaleń Sapkowski chętnie i skrętnie korzysta, co wykazałam w poświęconym cyklowi husyckiemu studium (por. Lemann 2008: 141-177).

Pisarzom fantasty zależy na wiernym osadzeniu swych utworów w realiach historycznych, bo w ten sposób „autorytet historii” (alegatywność) wspomaga działanie zasady apokryfu, pod-kreowania (termin J. R. R. Tolkiena) magii pod znane wydarzenia, wspomagając strategię uprawdopodobniania i komunikacji z czytelnikiem. Czytelnik obezwładniony faktografią łatwiej dopuszcza możliwość, że to magia pomogła wygrać pod Waterloo Wellingtonowi (Clarke 2004), a udział smoków w walkach pomagał przeciwnikom Napoleona (Novik 2008). Czytelnicy jednocześnie potrafią respektować prawa gry pomiędzy prawdą historyczną a zmysłem, bo jest to niejako wpisane w ich horyzont oczekiwań. Paradoksalnie, etykieta genologiczna fantasty, wyodrębnia więc czujność i wprowadza tryb lektury relacyjnej.

Bardzo intrygującym przykładem nośności edukacyjnej fantasty historycznej i historii alternatywnych jest niebywała popularność powieści Setha Grahama Smitha, *Abraham Lincoln łowca wampirów* (2012). Niedawno na ekrany filmowe wszedł film w reżyserii Timura Bekmambetowa (2012). W powieści, jak nietrudno się domyśleć, przyszły prezydent trudni się za młodu zabijaniem wampirów, które zamordowały mu matkę. O dziwo, lub o grozo (można wybrać opcję do której czytelnik/badacz się skłania), powieść jest dobrze przygotowana pod względem dokumentacji historycznej. Znamienny jest jednak fakt, że Dave Blanchett, rzecznik biblioteki i muzeum Lincolna powiedział, że cieszy się z powieści i filmu, bo „dzięki temu filmowi historią prezydenta zainteresuje się młode pokolenie widzów” (<http://kultura.gazeta.pl/kultura/2029020,114438,11799341.html>). W tej optyce doprawdy nieistotny jest fakt, że ta powieść, o proveniencji nader ludzkiej, powstała w efekcie wampirycznego boomu ostatnich lat. Utwory fantasty historycznej i historii alternatywnej, rozbudzają zainteresowania historyczne czytelnika. Odsyłają go niejako do prawdziwego tekstu historii, przyczyniając się tym samym do wzrostu znajomości historii.

Kolejnym interesującym elementem konwergencji historii, literatury i kultury popularnej są przykłady kreowania za sprawą kultury popularnej mody na pewne wydarzenia historyczne. Kiedy szwedzki zespół Sabbaton nagrał w roku 2008 piosenkę *Forty to One* o bitwie pod Wizną, doprowadził do eksplozji zainteresowania tym wydarzeniem historycznym, zwanym polskimi Termopilami. Co ciekawe, ponoć informację o tej bitwie dostarczył zespołowi polski fan. Zespół ten jak wiadomo „lubi” heroiczne wątki polskiej historii, skoro nagrał też piosenkę *Uprising* o Powstaniu Warszawskim. W efekcie bitwa pod Wizną stała się opowieścią transmedialną, bo Rafał Roskowiński stworzył komiks *Wizna 1939, 40:1* specjalnie w związku z premierą oficjalnego teledysku grupy Sabbaton. Co ważne, komiks można pobrać ze strony www.wojsko-polskie.pl. Jak widać, w tym przypadku ważniejszy jest potencjał edukacyjny komiksu a nie medium, dość powszechnie jeszcze uznawane za gorsze. Mit polskich Termopil został utrzymany, bo zakończeniem wspomnianego komiksu jest trawestacja słynnego epigramu Symonidesa: „Przechodniu powiesz Sparcie, że leżym tu jej syny, wierni jej prawom do ostatniej życia

godziny.” Tu: „przechodniu powiedz ojczyźnie, żeśmy walczyli do końca, spełniając swój obowiązek” (Roskowiński 2008: 12). Telewizja publiczna włączyła się w promowanie piosenki *Forty to One*, podobnie jak utworu *Uprising*. Obie piosenki emitowano w głównym wydaniu Wiadomości w TVP1. Historia kapitana Raginisa natychmiast stała się medialną, udało się wreszcie odnaleźć grób walecznego obrońcy... Również i na tym przykładzie widać, że kultura popularna przyczynia się do wzrostu świadomości historycznej. Tym, co spowodowało zainteresowanie grupy Sabbathon – a tym samym odbiorców ich muzyki – wymienionymi przykładami z historii Polski, jest ich archetypiczność i heroiczny wymiar.

Instytucje państwowe chętnie korzystają z platformy kultury popularnej, jeśli widzą w niej szanse kształtowania świadomości historycznej w pożądanym optyce. Kultura popularna może stać się medium edukacyjnym polityki historycznej, polegającej na (zgodnie z definicją Marka Cichockiego, jednego z promotorów terminu) „wzmocnieniu publicznego dyskursu o przeszłości, poprzez różne formy jego instytucjonalizacji”, czy (wg Dariusza Gawina) „instrumentu afirmacji zbiorowej tożsamości (w tym przede wszystkim wspólnej przeszłości)” (Cichocki 2006: 11; Gawin 2006; por. Cichocka A., Panecka A. 2005; Gawin 2009).

Przy okazji piosenki szwedzkiego zespołu niejaką sławę zyskał historyk, dr Tomasz Wesołowski, od lat zajmujący się legendą tej bitwy. Polskę obiegła informacja, że przygotowuje on książkę poświęconą bitwie (Wesołowski, Żmijewska 2009). Niestety, Wesołowski obala starannie, od blisko 70 lat, konstruowany mit obrony Wizny i być może dlatego, mimo zapowiedzi w 2008 roku, książka nie ukazała się do dnia dzisiejszego.

Również historie alternatywne⁶ paradoksalnie wydają się szansą na zwiększenie świadomości historycznej, wymuszając lekturę relacyjną. Czytelnik musi wiedzieć jak naprawdę potoczyły się dzieje, by móc zrozumieć dokonane przez pisarza odstępstwa prawdziwego przebiegu historii. Potencjał edukacyjny historii alternatywnych doceniło nawet Narodowe Centrum Kultury inicjując cykl *Zwrotnice Czasu*, zawierający obok serii powieściowej zabawę interaktywną dla internatów. Zaproszono ich bowiem do proponowania swych własnych zakończeń do poddanych alternatywnych scenariuszy. NCK świadomie wykorzystało więc Internet jako przestrzeń edukacji i interakcji z odbiorcą i zbudowanie pożądanego wizji historii. Okazuje się, że również Internet może stanowić wydatne wsparcie dla edukacji publicznej. Fenomen Facebooka został wykorzystany w znanym i opisanym projekcie „Henio na Facebooku” stanowiącym przykład „komemoracji w społeczeństwie sieciowym” (Solska 2011). Autorem pomysłu był Paweł Brożek, student historii, pracownik lubelskiego ośrodka „brama grodzka-teatr NN”, który 18 września 2009 roku utworzył na Facebooku profil najmłodszego z członków rodziny Żytomirskich, Henia, urodzonego z roku 1933, ofiary Holocaustu. Komemoracyjna symulacja profilu Henia, którego dodawano do znajomych, pisano doń listy, stanowi przykład pozytywnego wykorzystania potencjału edukacyjnego społeczeństwa sieciowego poprzez uruchomienie pomostu pokoleniowego, oraz mikrohistorycznie umożliwioną przestrzeń empatii.

⁶ Gatunek historii alternatywnych analizowałam w następujących pracach: Lemann 2011a; 2011b; 2012.

Niejako na rewersie wspieranych państwowo działań NCK mieszczą się demokratyzujące dyskurs historyków, oddolne inicjatywy inicjujące trudną dyskusję, co daje nadzieję na otwarcie przestrzeni negocjacji nie tylko nad historią i odrodzenie demokracji deliberatywnej. Przykładem niech będzie strona www.powstanie.pl prowadzona przez przeciwników powstania warszawskiego, z której można bezpłatnie pobrać książki (m.in. *Kulisy katastrofy powstania warszawskiego 1944. Wybrane publikacje i dokumenty* 2009) prezentujące odmienną od lansowanej w mediach wizję powstania. W celu zapewnienia dialogu, autorzy strony podają pełną bibliografię wraz z linkami do apologetycznych obrazów

Niezwykle interesującym pomysłem na nowoczesną edukację historyczną są gry, zarówno planszowe, jak i komputerowe. Również i tutaj istnieje przestrzeń konwergencji literatury i historii. Wydaje się bowiem, że historia, szukając jak najnowocześniejszych i alternatywnych wobec tradycyjnej narracji mediów, wpada czasem w pułapkę owej nowoczesności. Gry zdaniem chociażby Jerzego Szeji są wielką nadzieją edukacji Web 2.0 (por. Radomski 2010). Szeja, jako wielki admirator gier, skrzętnie pomija jednak takie wybryki nazbyt swobodnej wyobraźni, jak *Dante's Inferno*, potępiane równomiernie i solidarnie przez historyków i literaturoznawców. W owej grze Dante rusza na trzecią krucjatę, wraz z rycerzami Ryszarda Lwie Serce zdobywa Akkę i rusza na Jerozolimę, bagatela 200 lat przed *Boską komedią!* Nie każda gra, posługująca się historycznym czy nawet literackim kostiumem, ma potencjał edukacyjny.

Po formę gry chętnie sięgnęło jednak w swych działaniach edukacyjnych Muzeum Powstania Warszawskiego. W ten sposób powstała gra planszowa *Mali powstańcy*, stworzona przez Filipa Miłusińskiego, wydana przez wydawnictwo Egmont we współpracy z Muzeum Powstania Warszawskiego i Związkiem Harcerstwa Polskiego. Strategia promocyjna gry obejmowała m.in. konferencję prasową właśnie w Muzeum Powstania Warszawskiego. Bohaterowie gry, mali powstańcy mają za zadanie przynosić meldunki między strategicznymi punktami stolicy. Gra ma bawić i uczyć jednocześnie, niestety zebrała fatalne recenzje. Wbrew założeniom okazało się bowiem, że gra nie pogłębia wiedzy o powstaniu ani nawet nie prowokuje chęci samodzielnego zgłębiania historii ruchów harcerskich. Owszem, gra jest interakcyjna, zabrakło jednak immersji, możliwości zanurzenia się w prezentowanym przez nią świecie i empatycznej identyfikacji z bohaterami. Po fiasku gry w Internecie (por. www.masz-wybor.pl) pojawił się jednak pomysłany jako kontrpropozycja tzw. *gamebook* (por. Machocka 2009) *Janek. Historia małego powstańca*, której autorami są dr Maciej Słomczyński i Benjamin Muszyński (2011). Słomczyński zauważył, że „grając w *Małych powstańców*, świadomie lub nie, infantylizujemy wydarzenia okresu Powstania Warszawskiego. Jeśli naszym celem nie jest tylko wspomnienie o nim, ale także zrozumienie, ocena oraz kształtowanie postaw i wartości, trzeba zastanowić się, czy gra planszowa jest odpowiednim ku temu narzędziem” (Słomczyński, Muszyński 2011: 5). Tekst podzielony jest na numerowane paragrafy, a uczestnik zabawy na końcu każdego paragrafu dokonuje realnego wyboru, przechodząc do alternatywnych ścieżek sygnowanych numerami kolejnego paragrafu. Sam zatem decyduje, jak potoczy się historia Janka – „jesteś jednocześnie czytelnikiem, bohaterem i autorem”. *Gamebook Janek. Historia małego powstańca*, oferuje nawigację w alternatywnych kierunkach, podlegającą metaforze „drzewka połączeń” (Machocka

2009: 168). Identyfikacja z bohaterem umożliwiona jest poprzez plastyczną, dynamiczną narrację. W trosce o edukację, twórcy zadbali o kilka „min”. Nierozważna, brawurowa decyzja skutkuje śmiercią, bądź poważnym zranieniem bohatera i odsyła do początku gry, skłaniając do poszukania alternatywnej, rozsądniejszej, ścieżki – „Pamiętaj też o tym, że ty możesz sobie pozwolić na komfort cofnięcia czasu, jednak na polu walki wielu małych bohaterów i bohaterek nie miało takiej szansy” (Słomczyński, Muszyński 2011: 11). *Gamebook* idealnie wpisuje się w przestrzenie komparatystyczne z dokonaniem grupy OuLiPo, dziełami Cortazara, *Gra w klasy*, Italo Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, lub *Zamek krzyżujących się losów*, czy też niesłusznie niedocenianą *Niekończącą się historią* Michalea Ende.

Na przykładzie gry *Janek. Historia małego powstańca* doskonale widać, że najpełniejsze przestrzenie konwergencji pomiędzy literaturą a historią możliwe są wciąż dzięki fenomenowi narracji. Historia i literatura mówią bowiem o człowieku, a przypomnę, że narracja to uniwersalna metafora życia. Narracja jest jak życie. W życiu zaś, choć jak wiadomo, są kłótnie i powroty, to wciąż liczą się więzi rodzinne. A fakt, że historia i literaturoznawstwo wciąż i to od bardzo dawna są siostrami — podobnymi i doskonale do siebie pasującymi — mam nadzieję udowodniłam niniejszym szkicem.

Bibliografia:

- Ankersmit F. (2002), *Pochwała subiektywności*, przeł. T. Sikora, [w:] *Pamięć. Etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*, red. E. Domańska, przeł. E. Domańska i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 55-83.
- Ankersmit F. (2004), *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *tenże, Narracja, reprezentacja, doświadczenie, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków, s. 367-401.
- Arystoteles (1983), *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław.
- Barthes R. (1984), *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz i Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 237-256.
- Barthes R. (1982), *The Reality Effect*, in: *French Literary Theory Today. A Reader*, ed. By Tzvetan Todorov, Cambridge, s. 11-17.
- Beevor A., *Stasiński M.*, (2009), Historia to bestseller, „Gazeta Wyborcza” nr z dn. 19 marca 2009, cyt za: http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,84011,6399794,Historia_to_bestseller__a_Brytyjczycy_wiedza__jak.html?as=1&startsz=x [dostęp z dnia 18 września 2012]
- Bereś S., Sapkowski A. (2005), *Historia i fantastyka*, Warszawa.
- Bikont A. (2004), *My z Jedwabnego*, Wołowiec.

- Bloom H. (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków.
- Bocheński J. (1974), *Nazo poeta*, Warszawa.
- Čapský M. (2005), *Vévoda Přemek Opavský (1366-1433). Ve službach posledních Lucemburků*, Brno-Opava
- Chiger K. (2011), *Dziewczynka w zielonym sweterku*, przeł. D. Paisner, Warszawa.
- Cichocki M. (2006), *Polityka historyczna za i przeciw*, „Mówią wieki”, nr 8, s. 11.
- Clarke S. (2004), *Jonathan Strange i pan Norrell*, t. 1-3, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, Kraków.
- Culler J. (1998), *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa.
- Daly M. (1973), *Beyond God the Father, toward a Philosophy of Women's Liberation*, Boston.
- Danto A. (1965), *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press.
- Darnton R. (1984), *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York.
- Domańska E. (1994), *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra” nr 7-8, s. 22-28
- Domańska E. (1996), *Montaillou — Arkadia „heretyckiego” historyka*, [w:] *Historia. Mity. Interpretacji*, red. H. Barszczewska-Krupy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 89-111.
- Domańska E. (1999), *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Domańska E. (2005), *Diatantaty. Prochy, diamenty i metafizyka obecności*, „Czas Kultury” nr 3-4.
- Domańska E. (2006), *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Domańska E. (2008), „O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary. (Uwagi metodologiczne)”, [w:] (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku, pod red. Hanny Gosk i Bożeny Karwowskiej, Warszawa, s. 19-36.
- Dziamski G. (1995), *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”*, „Kultura Współczesna”, nr 3-4, <http://kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/662.pdf> ds. 19.09. 2012
- Englund P. (2011), *Piękno i smutek wojny. Dwadzieścia niezwykłych losów z czasów światowej pożogi*, Kraków.
- Gajewska a (2008), *Hasło: Feminizm*, Poznań.

- Gawin D. (2006), *Wspólnota przeszłości*, „Rzeczpospolita”, nr z dn. 7 października. Cyt za: http://www.teologiapolityczna.pl/gawin_06_10_wspolnota_przeszlosci, ds. 30.12.2011.
- Gawin D. (2009), *Polityka historyczna — próba bilansu*, „Arkana”, nr 6 (90), cyt. za: <http://www.teologiapolityczna.pl/dariusz-gawin-polityka-historyczna--proba-bilansu-arcana-nr-90-#p,1> ds. 30.12.2011.
- Ginzburg C.(1989), *Ser i robaki:wizja świata pewnego młynarza z XVI wieku*, przeł. R. Kłos, posłowie L. Szczucki, Warszawa.
- Grabski A. F (2003), *Dzieje historiografii*, wprowadzenie R. Stobiecki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Gross J. T.(2008a), *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Kraków.
- Gross J. T. (2008b), *Strach: Antysemityzm w Polsce*, Historia moralnej zapaści, Kraków.
- Gross J. T. (2011), *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków.
- Heintel E. (1979), „*Jak to właściwie było?*”. *Historiozoficzny przyczynek do problemu metody w historii*, w: *Perspektywy historiozoficzne*, red. J. Litwin, Wrocław-Warszawa.
- Izdebska A. (2011), *Opowieść dla „Braci śmiertelników”, czyli „Łaskawe” Jonathana Littella*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 54, z. 1, s. 209-231.
- Jak niedźwiedź Wojtek został polskim żołnierzem*. http://www.zsth.home.pl/etwinning/nasz_komiks.html
- Jauss H. R. (2003), *Historia jest tekstem. O metamorfozach dyskursu historycznego*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i opracowanie Jerzy Kałużny, Poznań, s. 406-412.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa.
- Koronkiewicz M. (2008), *Kto się boi Littella?* <http://ogrodynauk.pl/Czasopismo/Artykul/52>
- Koselleck R. (2001), *Semantyka historyczna*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. W. Kunicki, Poznań.
- Koselleck R. (2009), *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, przeł. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa.
- Królik po berlińsku* (film), (2009), reż. B. Konopka.
- Krwawy Abraham Lincoln*, <http://kultura.gazeta.pl/kultura/2029020,114438,11799341.html>

- Kula M. (2011), *Reportaż historyczny jako rodzaj współczesnej historiografii*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin.
- Kulisy katastrofy powstania warszawskiego 1944*. Wybrane publikacje i dokumenty: (2009) <http://powstanie.pl/> ds. 19.09. 2012.
- Kwintilian (1951), *Kształcenie mówcy*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław.
- LaCapra D. (1985), *History and Criticism*, Ithaca-London.
- Ladurie Le Roy E.(1998), *Montaillou: wioska heretyków. 1294-1324*, przeł. E. Żółkiewska, Warszawa.
- Lasocki W. A. (1966), *Zwierzęta i żołnierze*, Londyn.
- Lasocki W. A. (1968), *Wojtek spod Monte Cassino: opowieść o niezwykłym niedźwiedziu*, Londyn
- Lasocki W. A. (1986), *Wojtek. Niedźwiedź-żołnierz*, Londyn
- Le Roy Ladurie E. (1988), *Montaillou. Wioska heretyków 1294 — 1324*, tłum. Ewa Dorota Żółkiewska, Warszawa.
- LeGoff J. (2007), *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp. P. Rodak, Warszawa.
- Lemann N. (2008), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Łódź.
- Lemann N. (2010), *Fabularyzacja i re— narracja źródeł historycznych w powieści historycznej na przykładzie „Listów staropolskich z epoki Wazów” i „Panów Leszczyńskich” Hanny Malewskiej*, [w:] *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Boleckiego i J. Madejskiego, Warszawa, s. 217-233.
- Lemann N. (2011a), *Czy można uchronić się od przeszłości? — historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie wiedzy historycznej i polityki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011/2, t. 54, s. 339-356;
- Lemann N.(2011b), *PODobna historia, czyli rzecz o historii alternatywnej i jej miejscu we współczesnej historiografii i literaturoznawstwie*, [w:] *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre/W poszukiwaniu użyteczności gatunku historii alternatywnych*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Philologica Wratislaviensia:Acta et Studia. Vol. 5, Wrocław, s. 21–38.
- Lemann N. (2011c), *Literackie metamorfozy Owidiusza w cieniu wieży Babel. Powieści „Nazo poeta” Jacka Bocheńskiego i Ostatni świat Christopha Ransmayra — czyli pożytki płynące z rozplenienia dyskursów (historia-literatura-fantastyka)*, [w:] *My w wieży Babel. Między przekleństwem, a błogosławieństwem*, red. M. Cieszkowski, J. Szczepaniak. Bydgoszcz, s. 129-148.

- Lemann N. 2012b, *PODobni NiePODobni*. „Muza dalekich podróży” Teodora Parnickiego i „Lód” Jacka Dukaja jako przykład dwóch sposobów relatywizacji historii, „PORÓWNANIA” 10, 2012, Vol. X, , s. 173–188.
- Lemann N. (2012a), *Czy historia może być skandalem? Rzecz o historiach alternatywnych i ich sporach z przeszłością/teraźniejszością*, [w:] *Skandal w kulturze*, red. B. Płona-Syroka, Seria Tabu-trend-transgresja, t. 1, Warszawa, s. 123-138.
- Littel J. (2006), *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurogeon, Kraków
- Machocka A. (2009), *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, „Homo ludens” nr 1, s. 155-176.
- Malewska H. (1959), *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Kraków.
- Malewska H. (1961), *Panowie Leszczyńscy*, Kraków.
- Marshall R. (2011), *W kanałach Lwowa*, przeł. K. Puławski, Warszawa.
- Michałowski P. (2003), *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*, „Przestrzenie teorii” nr 2, s. 73-88.
- Miejsce urodzenia* (1992), reż. P. Łoziński.
- Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, (2004a) red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa.
- Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, (2004b), red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa.
- Neuger L. (2009), *Splot. Refleksje nad „Naszą klasą” Tadeusza Słobodzianka*, [w:] T. Słobodzianek, *Nasza klasa Historia w XIV lekcjach*, Gdańsk.
- Novik N. (2008), *Smok Jego Królewskiej Mości*, przeł. P. Kruk, Poznań
- O niedźwiedziu co poszedł na wojnę* (film) (2011), reż. W. Hood, A. Lavis, TVP i BBC
- Ohrn D. (1995), *Herstory: Women Who Changed the World*
- Oprawcy milczą, wywiad z Jonathennem Littellem, „Le Monde”, za www.maxaue.pl dostęp z dnia 18 września 2012.
- Orr L., Jules Michelet (1976), *Nature, History, Language*, Cornell University Press.
- Pajewski J. (1991), *Pierwsza wojna światowa 1914-1918*, Warszawa
- Pietrasik Z. (2002), *Widok z wieży błaznów*, „Polityka” nr 43, <http://archiwum.polityka.pl/art/widok-znbsp;wiezy-blaznow,376224.html> ds. 19.09.2012.
- Pięciak W. (2008), *Historia w oczach psychopaty*, „Tygodnik Powszechny” nr 40/2008.
- Piwko dla niedźwiedzia* (2008), reż. M. Dłużewska, TVP
- Polityka historyczna: historycy-politycy-prasa. Konferencja pod honorowym patronatem Jana Nowaka Jeziorańskiego*, 2005, pod red. A. Cichockiej, A. Paneckiej, Warszawa.

- Pomian K. (2006), *Historia— nauka wobec pamięci*, Lublin.
- Radomski A. (2010), *Internet-Nauka-Historia*, Lublin.
- Ranke von L. (2003), *Idea historii powszechnej*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przeł. i oprac. Jerzy Kałużny, Poznań, s. 82-96.
- Ransmayr Christoph (1998), *Ostatni świat*, przeł. Jacek Buras, wstęp, Andrzej Szczypiorski, Warszawa
- Recenzja gry „Mali Powstańcy http://www.planszowki.gildia.pl/gry/mali_powstancy_warszawa_1944/mali_powstancy_-_recenzja_gry
- Roskowiński R. (2008), *Wizna 1939*, 40:1, <http://www.wojsko-polskie.pl/articles/view/13197,KOMIKS+%E2%80%9EWizna+1939%E2%80%9D.html>
- Chwin S. (2008), *Erynie wybaczą każdemu*, „Tygodnik Powszechny” nr 40/2008.
- Sapkowski A. (2002), *Narrenturm*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. (2004), *Boży wojownicy*, SuperNOWA, Warszawa.
- Sapkowski A. (2006), *Lux perpetua*, SuperNOWA, Warszawa.
- Saramago J. (2012), *Podróż słońca*, przeł. W. Charchalis, Poznań.
- Saryusz-Wolska M. (2009), *Pamięć zbiorowa i kultura: współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków.
- Sąsiedzi* (film) (2001), reż. A. Arnold
- Schama S. (1991), *Dead Certainties. (Unwarranted Speculations)*, New York 1991
- Shtetl* (film), (1996), reż. M. Marzyński
- Shusterman R. (1998), *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nas sztuką*, przeł. A. Chmiłowski, Wrocław
- Słobodzianek T. (2009), *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Gdańsk
- Słomczyński M., Muszyński B. (2011), *Janek. Historia małego powstańca*, Chojnice, www.masz-wybor.com.pl
- Smith G. Seth (2012), *Abraham Lincoln łowca wampirów*, Warszawa.
- Solska E. (2011), *Komemoracja w społeczeństwie sieciowym. Dyskursywne konsekwencje projektu „Henio on Facebook”*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin.
- Szeja J. (2008), *Nowa forma kultury: wyzwanie pedagogiki?*, w: „Kultura i Historia” nr 14.
- Tazbir J. (1960), *Listy staropolskie. Recenzja*, „Nowe Książki” w roku 1960,

- Tazbir J. (2003), *Czytając Hannę Malewską. Panowie Leszczyńscy po latach*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 13.
- Topolski J. (1996), *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa.
- Topolski J. (1998), *Od Achillesa do Béatrice de Planissoles. Zarys historii historiografii*, Warszawa.
- W ciemności* (2011), reż. A. Holland
- Wesołowski T., Żmijewska M., 2009, http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,100421,7007423,Wizna__nieslychany_mit_kampanii_wrzesniowej_.html?as=2&startsz=x ds. 18.09. 2009
- White H. (2000), *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków.
- White H. (2009), *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. P. Borysławski i in., Kraków.
- Wokół Jedwabnego* (2002), pod red. Pawła Machcewicza i Krzysztofa Persaka, t. 1 *Studia*, s. 525, t. 2 *Dokumenty*, s. 1034, Warszawa.

KATARZYNA GUTKOWSKA
Uniwersytet Śląski*

Afterpop — konwergencja (prawie) doskonała

Afterpop: The (Almost) Perfect Convergence

Abstract

The paper focuses on one of the newest notions in Spanish literary theory created by Eloy Fernández Porta in his work *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2007). The theorist reaches for the aesthetical accomplishments of postmodernism, avant-pop and cyberpunk in order to analyze them in the context of the new artistic mentality from the beginnings of XXI century. Juggling multitude of literary techniques and names from various cultural backgrounds such as W. S. Burroughs, Julián Ríos, David Foster Wallace, David Cronenberg or Michael Haneke, Fernández Porta searches for new criteria and new methods of recognizing the complexity and insights of intermediatic, multifaceted and polysemic, implosive „new literature”.

*Zakład Hispanistyki, Instytut Języków Romańskich i Translatoryki
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
katarzyna.gutkowska@us.edu.pl

Pojęcie „afterpop”, otwierające rozważania na temat nowych, konwergencyjnych tendencji w kulturowo ukierunkowanych analizach poetologicznych, może jawić się jako terminologiczna prowokacja i gra na wzór Habermasowskiej postpostnowoczesności¹. W kontekście odważnych i erudycyjnych rozważań Eloya Fernández Porty (ur. w 1974 r.) okazuje się jednakże przydatnym narzędziem w opisie przemian, jakie zaszły w światowej prozie (stanowiącej tu najczęściej synekdochiczne ujęcie literatury) w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Według Fernández Porty zmieniło się dużo — zakres oddziaływania mediów, w tym również pozawerbalnych, niedrukowanych środków przekazu sprawił, że literatura stała się nie tylko — jak ogłaszali postmoderniści — hipertekstem, ale tekstem intermedialnym. Ścieżka wiodłaby tu „de la metaficción a los metamedia”: od metafikcji do metamediów, czyli do tekstów intermedialnych, których kreacja z góry zakłada przekroczenie barier formalnych związanych z formatem książki (Humanes Bespín 2007). Gatunkiem, który z największą łatwością winien poddać się wymogom poetyki intermedialnej, zdaje się opowiadanie, ponieważ:

[...] el relato breve, tradicionalmente, [...] siempre [...] había sido un objeto cultural desde luego inferior a la novela pero también sujeto a una perceptiva, a una normativa y unos principios más estrictos que los de la novela. Es por eso que a partir de los cuarenta con Borges y después de él con los posmodernistas norteamericanos algunos autores empezarán a coger este objeto literario de vanguardia, en un banco de pruebas y experimentación [...] el ciberpunk a principios de los ochenta llega en un momento en el que el cuento, al menos en la tradición norteamericana, ya se ha establecido como género de vanguardia [...] a partir de ahí, el uso de los nuevos medios técnicos, sea cuentos en la red, sea poemas en flash [...] son un factor de transformación dentro de la teoría del relato [...] a mí me parece más importante el tratamiento temático de las nuevas tecnologías en esos relatos, porque si se da un cambio en la concepción de literariedad suscitado por los nuevos medios eso afectará a toda literatura, y probablemente a ese nivel no haya distinción entre la teoría del relato y teoría de la novela (Humanes Bespín 2007) .

[...] krótkie opowiadanie, tradycyjnie (...) bez wątpienia stanowiło zawsze wytwór kultury o statusie gorszym od tego przyznanego powieści, a jednocześnie podległy ocenom, normom i zasadom surowszym od tych stosowanych wobec powieści. To dlatego od lat czterdziestych wraz z Borgesem, a później też z północnoamerykańskimi postmodernistami,

¹ Sam Eloy Fernández Porta żartobliwie opisuje popularność pojęć z prefiksem post jako inwazję „post-its”. Zob. Fernández Porta 2007: 33 i n.

niektórzy autorzy zaczną eksperymentować właśnie z tą awangardową formą literacką. (...) Cyberpunk² powstaje na początku lat osiemdziesiątych, czyli w momencie, gdy opowiadanie — przynajmniej w tradycji amerykańskiej — ma już utrwaloną pozycję jako gatunek awangardowy. (...) Od tego momentu użycie nowych środków technicznych, uwidocznione czy to w opowiadaniach zamieszczanych w sieci, czy w formie wierszy przedstawianych w animacjach flash (...), staje się bodźcem prowadzącym do zmian w teorii opowiadania (...) istotne wydaje mi się włączenie w obszar problematyki opowiadań tematu nowych technologii, ponieważ — jeżeli w wyniku użycia nowych środków przekazu zmieni się koncepcja literackości — wpłynie to na całą literaturę i prawdopodobnie granica między teorią opowiadania i teorią powieści ulegnie zatarciu. — tłum. K.G.]

Jakkolwiek słowo „dzieło” w kontekście afterpopu pokoleniu Mariása, Vila-Matasa i Muñoz Moliny wydać się może określeniem pochopnym i „na wyrost”, dla Fernández Porty jest oczywistością. Przynależący do tej samej grupy wiekowej hiszpański prozaik, fizyk, twórca *Nocilla Project* — powieściowej trylogii i filmu dokumentalnego, który dopełnia tomy *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience*, *Nocilla Lab* — Agustín Fernández Mallo, mówiąc o przyszłości gatunku powieściowego, podkreślał, że powieść:

(...) pasará por un soporte „que albergue texto música, fotografía y vídeo, y conexión on-line a la Red, y que la novela será una composición de ese tipo, mucho más completa y compleja que el cine incluso” (Azancot 2010) .

[zaakceptuje wsparcie, jakiego dostarcza tekstowi muzyka, fotografia, wideo i łączy z Internetem oraz to, że powieść będzie kompozycją tego typu, dużo bardziej kompleksową i skomplikowaną, nawet od kina — Tłum. K. G.].

To deklaracja nie bez znaczenia, biorąc pod uwagę, że jego *Nocilla Project* odbił się szerokim echem w świecie literackim Hiszpanii i stał się podstawą do stworzenia etykiety pokoleniowej „los nocilleros” lub też „los nocilla”³. Fragmentaryzm jego prozy i pretekstowe traktowanie fabuły sprawiły z kolei, że twórców jego pokroju nazywa się też „los fragmentarios”. Fernández Porta i Fernández Mallo niejednokrotnie razem przedstawiali „Nocilla Project” i inne pozycje w duchu avant — i afterpopu, tzn. z użyciem multimedialnych projekcji, fragmentów filmu, obrazu z użyciem fonii: przekazu na żywo i muzyki (nie raz jednocześnie). Obaj zresztą podobnie pojmują istotę literatury i wróżą popularność rozbestwionej intertekstualnie i intermedialnie „krótkiej powieści”, *nouvelle*.

² Cyberpunk pojmowany jest tutaj jako: „nurt w światowej fantastyce, powstały w latach 80. Niektórzy znawcy zjawiska twierdzą, że dokładnie w 1984 r. tj. w roku wydania *Neuromancera* Williama Gibsona — biblii tego gatunku. Główni przedstawiciele to, obok Gibsona, Rucker, Sterling, Cadigan, Stephenson. Podstawową cechą wszystkich dzieł cyberpunkowych jest opis wnętrza sieci komputerowej, elektronicznej rzeczywistości, którą — za dziełem Gibsona — nazywa się cyberprzestrzenią. Istotnym wyróżnikiem świata przedstawionego jest zasada High tech, low life, co oznacza przedstawianie bohatera wyróżniającego się niskim poziomem życia (np. mieszkającego w slumsach) w świecie wysoko rozwiniętej technologii. Elementy cyberpunka obecne są także w polskiej fantastyce: Dukaj, Ziemiakiewicz, Wiśniewski.” (Marecki 2003: 299)

³ *Nocilla* to hiszpańska marka czekoladowego kremu do smarowania pieczywa.

Ważne w kontekście koncepcji Fernándeza Porty jest stwierdzenie autora *Nocilla Dream* o krótkowzroczności i ograniczeniu twórców krytykujących prozę młodszego pokolenia; stwierdzenie, kończące się deklaracją pełnej otwartości na odmienne od afterpopowych rozwiązania artystyczne:

Hay personas que se creen los garantes o elegidos para salvaguardar un templo sagrado, tarea que, en realidad, nadie, salvo una perversa maquinita que hay en cerebro llamada Super Yo, les ha perdido. Y trasladan esa confusión al terreno moral, de sacerdote. La literatura para ellos es una moral que está siendo violentada. Un puritanismo como otro cualquiera. Nada nuevo bajo el sol. Lo triste es comprobar que hay gente que piensa que aquí no hay sitio para todos. Personalmente, me encanta que se edite literatura que nada tenga que ver con la mía, y cuanta más, mejor. Me parece un signo de buena salud. (Azancot 2010)

[Są ludzie, którzy uważają się za gwarantów bądź wybranych, by ocalić świątynię, o co nie prosili ich nikt inny poza tą perwersyjną maszynką zwaną Super Ego. I przerzucają owo nieporozumienie na płaszczyznę moralną, kaznodziejską. Literatura to dla nich moralność, która została pogwałcona. Purytanizm jak każdy inny. Nic nowego pod słońcem. Smutno jest odkryć, że są ludzie, którzy uważają, że nie ma tu miejsca dla wszystkich. Ja sam cieszę się, że wydaje się literaturę, która nijak nie przypomina mojej — im jej więcej, tym lepiej. Wydaje mi się to oznaką zdrowia. — tłum. K. G.]

Opozycja: oni-zachowawczy i my-otwarcu jest znamienna, bo na niej *de facto* opiera się koncepcja afterpopu w literaturze. Przy czym otwartość urodzonych w latach siedemdziesiątych wynika z diametralnie innego zestawu punktów artystycznego odniesienia. Dla „nocilleros” najważniejszą referencyjną płaszczyznę stanowi wszak literatura amerykańska w wydaniu autotematycznym i z wątkiem refleksji kulturowej, telewizja (w szczególności animowane seriale mieniące się wielopiętrowymi aluzjami do wszelkich rejestrów kultury i sztuki w stylu *The Simpsons* i *Family Guy*), muzyka popularna, w tym również ta „popularna-niszowa”, oraz kino silnie wyzyskujące wielowarstwowość przekazu (jak np. *Funny Games* Michaela Haneke, w którym typ muzyki filmowej zastosowany w danej części filmu odzwierciedla mentalność bohaterów, ich moralność i pościągą za sobą cały bagaż stereotypizowanych skojarzeń (por. Fernández Porta 2007: 46)).

Wykazując, że urodzony w 1948 r. w Barcelonie Enrique Vila-Matas — jak można mniemać obecnie najlepszy i najchętniej rezygnujący ze schematycznych rozwiązań powieściopisarz hiszpański — wbrew pozorom nie jest twórcą tekstów afterpopowych, Fernández Porta podkreślał, że „młodszych” odróżnia od niego właśnie amerykocentryzm (Paryż przestaje już być wspomnianą z nostalgią, artystyczną kolebką), fabularna pretekstowość i jeszcze szersza kontekstowość, biograficzna transgresyjność homo *duplicis* i bliski, choć traktowany *cum grano salis*, związek z naukami ścisłymi, widoczny na poziomie leksykalnym i konceptualnym. Dla przykładu warto przytoczyć krótką charakterystykę powieści, która stała się punktem wyjścia dla „los fragmentarios” czy „los afterpoppies”:

Nocilla dream, que puede soportar sin pesadumbre la etiqueta *indie*, es una de las apuestas narrativas más arriesgadas de los últimos años. Proliferan en ella las referencias al cine

independiente norteamericano, a la historia del collage, al arte conceptual, a la arquitectura pragmática, a la evolución de los PCs y a la decadencia de la novela. Agustín Fernández Mallo se fija en los outsiders del siglo XXI y sobre todo en la misteriosa conexión entre algunas vidas alternativas y globalizadas que transitan por escenarios de Serie B: rubias de burdel que sueñan con que algún cliente las lleve hacia el Este, ácratas que habitan en extrañas micronaciones, ancianos chinos adictos al surf, un argentino que vive en un apartahotel de Las Vegas y construye un singular monumento a Jorge Luis Borges... Todos ellos atrapados en la metáfora conductora de los desiertos y en la belleza del vacío.⁴

[*Nocilla dream*, która bez problemu zniosłaby etykietkę *indie*, to jedna z tych najnowszych i najzuchwalszych powieści wytwornych. Obfituje w odniesienia do niezależnego kina północnoamerykańskiego, do historii kolażu, do sztuki konceptualnej, do architektury pragmatycznej, do ewolucji pecetów i do upadku powieści. Agustín Fernández Mallo skupia się na outsiderach XXI wieku i przede wszystkim na tajemniczym połączeniu między alternatywnymi i zglobalizowanymi życiowymi historiami, które uchodzą za scenariusze kategorii B: blondynki z domu publicznego marzące o tym, że któryś z klientów zabierze je na Zachód, anarchiści żyjący w dziwnych minipaństewkach, uzależnieni od surfowania chińscy starszuszki, Argentyńczyk mieszkający w apartamencie w Las Vegas i tworzący pomnik Jorge Luisa Borgesa... Wszyscy oni uwięzieni w przewodniej metaforze pustyni i piękna pustki. — Tłum. K. G.]

Inspiracją do napisania tego artykułu był minitraktat teoretycznoliteracki: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (Berenice, Córdoba 2007) oraz coraz wyrazistsza tendencja do wewnątrztekstowego kumulowania elementów pozaliterackich (audialnych i audiowizualnych) w obrębie tekstów literackich, czyli właśnie owa „implozja mediów”, która zbiera i zapewne będzie zbierać w prozie najnowszej coraz obfitsze żniwo. Co ciekawe, nie tylko w prozie, ale również w krytyce. Książka Fernández Porty jest w końcu rozbudowanym opisem modelu interpretacyjnego współczesnych powieści i jednocześnie pozycją sytuującą się na granicy krytyki literackiej, szkicu historycznoliterackiego, teoretycznoliterackiego projektu i analizy socjokulturowej. To hybryda w czystej postaci — brakuje tylko dołączonego do niej filmu bądź ścieżki dźwiękowej, choć to też nie byłoby czymś zupełnie nowym. Coraz częściej do rozpraw i tomów zbiorowych rzeczywiście dołączane są za granicą płyty DVD z filmami dokumentalnymi bądź wywiadami, jak w przypadku *Vila-Matas. Portátil* (co można by przetłumaczyć jako *Przenośny Vila-Matas* bądź *Vila-Matas. W przenośni*) lub też pojawiają się swoiste ścieżki dźwiękowe, osobliwe soundtracki, czego namiastkę mamy na przykład w eseju-tractacie *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene* Włocha Alessandra Baricco (Baricco 2002) (chodzi tu o wyróżnione graficznie elementy tekstu z minitytułem: „bonus track”, które znajdują swoje rozwinięcie obok tekstu właściwego w końcowej części książki).

Czytając Fernández Portę, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mimo ochoczo przejętej stylistyki i problematyki „nowomedialnej”, młoda proza, tekstowo zawłaszczając to, co pozaliterackie i ultranowoczesne, wyłania się na bazie misternej sieci powiązań z tradycją, również tą wykreowaną przez mistrzów prozy, zwłaszcza hiszpańskojęzycznej:

⁴ Opis pochodzący ze strony wydawcy: <http://www.candaya.com/nocilladream.htm>.

Cortázar, Borges i Fuentes. Cortázarowskie zamięłowanie do fabularnej dysocjacji, fragmentaryczności i literackiej magii osadzonej w kontekście trywialnej codzienności, a także do kreacji rozbitej tożsamości „ja”; skłonność Borgesa do re-produkcji związku między słowem i rzeczywistością jako fundamentu świata poznawalnego, obsesyjnie powracający motyw książki, (nie)linearności czasowej i labiryntu oraz — w końcu — świetnie znane z *Aury* Fuentes nakierowanie na „ty”, igranie fikcyjną prawdą i fałszem, domysłem i „namacalną” prawdą, cielesnością i nietyknością — wszystko to znajduje odzwierciedlenie w prozie afterpopowców.

Prefiks „after” jest tu kluczowy, ponieważ „los poppies” (jak nazywa ich Fernández Porta) to inna klasa artystów. Fernández Porta nie odmawia popkulturze prawa do wspięcia się na wyżyny sublimacji czy odkrywczoci, niemniej — podobnie jak w przypadku wysokiego (akademickiego) i niskiego (beatnikowego, Borrowshowskiego) postmodernizmu — wyróżnia w jej obszarze niską i wysoką kulturę pop i to właśnie ta druga, ambitniejsza, penetrująca nie tylko powierzchniowy wymiar egzystencji jednostki i zbiorowości w medialnej rzeczywistości, wraz z tradycją hołubiącą literaturę oraz fundamentami przygotowanymi przez avant-pop stworzyły nową narracyjną jakość, czyli afterpop. Avant-pop charakteryzuje:

uprawianie wielu gatunków sztuki, mieszanie kultury masowej z wysoką czy awangardową, łączenie dziedzin i przede wszystkim związku z internetem. Avantpopowiec chętnie posługuje się recyklingiem, jego ulubioną metodą twórczą jest samplowanie, dzieła najczęściej oddaje w postaci hipertekstu, uwielbia mieszać gatunki, na przykład prozę z komiksem. Dzieło avantpopowca to kolaż form przestrzennych, audialnych, wizualnych, widoczna jest jego znajomość telewizji, reklam, gier wideo, teledysków i struktur programów komputerowych (Marecki 2010: 220)⁵.

Autor afterpopowy z kolei to taki, który do osiągnięć avantpopowych dodaje szczególnie rodzaj (samo)świadomości, zgodnie z którą to, co avantpopowe, stanowi zaledwie uverture do gry z bardziej rozwiniętymi (meta)mediami. Autor taki:

se sitúa en un espacio histórica y simbólicamente posterior: asume que la cultura de consumo tal y como se conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no sólo «está en ruinas» sino que, en cierto modo, es el pasado inmediato. En algunos casos llega incluso a asumir que se trata de «un clásico» al que se respeta pero se da muy por sentado —tan por sentado que va desapareciendo—. En este sentido, tal autor da el paso siguiente al que lleva la camiseta de Michael Jackson *en broma*: ahora no es sólo un icono, por importante que fuera, el que se postula como «pasado» y «fantasmal», sino una estética entera. «Ahora aparezco. Ahora desaparezco. Ahora aparezco para desaparecer y se me perdonarán,

⁵ Warto zacytować tu fragment pochodzącego z tego samego tomu szkicu Piotra Siweckiego, który w swoim opisie avant-popu zwraca uwagę na inne, równie ważne właściwości tego nurtu: Banalizm i avant-pop wyrażają wspólne dążenie pisarzy, którym jest nie tyle odnalezienie własnej dykcji jako skrajnie indywidualnego stylu, ile odnalezienie dykcji w bezstylowości kooperacyjnej, czy też raczej kooperacyjnej bezstylowości (eklektyzm, plagiaryzm). Copyright przestaje być sygnałem odrębności twórcy — staje się często kategorią opisującą doświadczenie określonej grupy społecznej, pokolenia, choć jednocześnie pozostaje sygnałem tęsknoty za indywidualizmem nieuwikłanym w konsumerystyczną maszynę promocji (Siwecki 2010: 238).

espero, ciertas vacilaciones a la hora de intentar promover algo parecido al orden luego de un *permisivo caos de años*». Estas palabras, con las que empieza el relato de Fresán *Apuntes para una teoría del escritor*, me parecen muy representativas de la posición en que se sitúa el escritor afterpop. Esta posición se define por una ironía inestable y reconocida que se pone de manifiesto en una serie de continuos *deslizamientos* entre distintas maneras de abordar *el permisivo caos de años* de la cultura de consumo. En algunos casos se trata de una actitud retro en la que se describe la cultura pop desde un supuesto futuro; en otros, encontramos un gesto *engagé*, como si se tratase en una *causa* que requiere de filiación. [...] el escritor *afterpop* aparece de manera simbólicamente violenta en esa cultura adoptando posiciones que la problematizan, como la del extranjero, el primitivo o el teórico, de la misma manera, también *desaparece* de ella, adoptando actitudes que la superan, como la del *coolhunter*. (Férrandez Porta 2007: 62-63)

[sytuuje się w późniejszej przestrzeni symbolicznej i historycznej: zakłada, że kultura konsumpcyjna w formie, w jakiej ją postrzegano w drugiej połowie XX wieku, nie tylko znajduje się w fazie upadku, ale — w pewnym sensie — niejako już jest niedawną przeszłością. W niektórych wypadkach autor wychodzi nawet z założenia, że chodzi o „klasykę”: szanowaną, ale traktowaną pobłażliwie — na tyle, że ta zdaje się zanikać. Autor afterpopowy idzie zatem o krok dalej względem tego, kto zakłada koszulkę z Michaelem Jacksonem *dla żartu*, tak że ten, który staje się „przeszły” czy „widmowy”, jest nie tylko ikoną (jakkolwiek ważną by nie był), ale wręcz całą estetyką. „Teraz się zjawiam. Teraz — znikam. Teraz się zjawiam, by zniknąć i zostaną mi — mam nadzieję — wybaczone rozterki przy próbie zaprowadzenia czegoś na kształt porządku następującego po *pobłażliwym chaosie lat*”. Słowa te, będące początkiem opowiadania Fresána: *Notatki o teorii pisarza*, wydają mi się reprezentatywne dla pozycji, w której pisarz afterpopowy się znajduje. Konstytuuje ją jawna, nieco chwiejna ironia, która uwidacznia się w serii ciągłych poślizgnięć między różnymi sposobami ujęcia owego *pobłażliwego chaosu lat* kultury konsumpcyjnej. W wybranych wypadkach chodzi o nastawienie *retro*, w którym opisuje się popkulturę z perspektywy potencjalnej przyszłości, w pozostałych — odnajdujemy gest *engagé*, jak gdyby chodziło o *przyczynę*, która wymaga zaciepienia, zakorzenienia. [...] pisarz afterpopowy zjawia się w kulturze w sposób symbolicznie gwałtowny, zajmując pozycje, które kulturę tę problematyzują, jak na przykład obcokrajowiec, prymityw czy teoretyk lub — analogicznie — znika z niej, przyjmując rolę, które ją ogarniają i niejako przewyciężają, np. *coolhuntera*. — Tłum. K.G.]

Kreśląc różne odmiany popu, Fernández Porta używa stylu, który skrzy się feerią obrazów i metaforyczno-alegorycznych ujęć kultury niskiej i wysokiej. Krytyk przekształca analizy w przewrotne i obrazoburcze powielanie opowieści, przywoływanie toposów, historii i postaci lubianych i łatwo deszyfrowanych przez popspołeczeństwo. I tak pojawia się tu konsumpcyjne wchłonięcie jednego z poetów przez surrealistycznego Jednorozca, którego grupa poetycka w ferworze oglądania meczu w telewizji zapomniała nakarmić⁶, w czym pobrzmiwają echa mesjanistyczno-ocalającej koncepcji intelektualisty, związanej z ofiarnością jednostek wybitnych na rzecz ogółu. Przedstawiony też

⁶ Motyw ten Fernández Porta zaczerpnął z opowiadania *The Saving of Surrealism* Marvina Cohena z 1973 r. Zob. Fernández Porta 2007: 222-223.

zostaje w poetyce tabloidu romans Pani Awangardy z Panem Popem w *Paradise City*, brylujących w świecie nowości i technicystycznych pobudek kreatywnych, które wiodą artystów na manowce; Pop jawi się tu jako postać o mentalności przesiąkniętej pragmatycznym spojrzeniem na sens sztuki i społeczeństwa, z aktorską wprawą udającą, że rozumie wszystko, nawet kiedy tak nie jest. W świecie, gdzie o trendach decyduje Mallarmé, a relacje prasowe z Francji płyną od samego Jeana-François Lyotarda, romans Awangardy z Popem znajduje kuriozalne zwieńczenie w ironicznie zobrazowanej pogoni kochanków za autentyczną wzniosłością, kochanków — dodajmy — szczerze chcących pogodzić strategie rynkowe z awangardowym projektem skupionym na przedstawieniu nieprzedstawialnego „now”⁷. Owo teraz związane jest z koncepcją nowoczesności w świecie rynku:

Ser moderno en la era del mercado implica, como es sabido, debatirse entre la confianza en la novedad –tecnológica, artística– y la certidumbre de la capacidad que el mercado tiene para reapropiar en su favor los contenidos de la novedad. La respuesta *avant-pop* a esta problemática no será ya la de ignorar programáticamente/tolerar sociológicamente los productos de la baja cultura ni la de conservar museísticamente los objetos de la alta, sino la de teorizar sobre *Los Simpson* y descubrir las virtudes del *Finnegans Wake* en diagonal. En cuanto a la cuestión de la novedad, valga *el dictum* de Mark Amerika: “Mezcla de vanguardismo alquímico y formación de capital chamánica, el *avant-pop* no es tu típico movimiento literario (Fernández Porta, 2007: 228).

[*Być nowoczesnym* w erze rynkowej oznacza, jak wiadomo, ciągłe pertraktacje między zaufaniem do nowości — technologicznej, artystycznej — i pewnością, że rynek będzie w stanie zawłaszczyć dla własnych korzyści nowe treści. Odpowiedzi *avant-popu* w przypadku tego problemu nie stanowiłoby programowe ignorowanie/społeczne tolerowanie produktów kultury niskiej ani muzealna konserwacja przedmiotów kultury wysokiej, ale teoretyzowanie o *Simpsonach* i odkrywanie w nich wartości z *Finnegans Wake*. Jeśli chodzi o kwestię nowości, wystarczy przytoczyć wypowiedź Marka Ameriki: „Mieszanka alchemicznego awangardyzmu i szamańskiego wykształcenia, *avant-pop* nie jest twoim typowym nurtem literackim”. — Tłum. K. G.].

Fernández Porta przejął pojęcie *avant-popu* od Larry’ego McCaffery’ego⁸, który z kolei zaczerpnął je z tytułu jednej z płyt Lestera Bowie, trębacza i kompozytora, który na

⁷ Fernández Porta odwołuje się tu do tekstu Jeana-François Lyotarda „Lo sublime y la vanguardia”. Zob. Fernández Porta 2007: 227.

⁸ Autor m.i n. *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation*, Boulder: Black Ice Books, 1993 i *After Yesterday’s Crash: The Avant-Pop Anthology*, Penguin, New York, 1995. Druga z wymienionych pozycji, charakteryzowana przez samego McCaffery’ego jako “thirty-two stories, novel excerpts, and text-and-visual materials” (McCaffery 1995: XVI) zawiera krótkie formy literackie grupy pisarzy silnie zróżnicowanej pod względem estetycznych upodobań. Znajdujemy tam utwory autorstwa: Avant-Pop’s seminal figures such as Ronald Sukenick, Robert Coover, Steve Katz, and Raymond Federman — post-Beat authors who grew up listening to baseball and Bird, who during their twenties watched Elvis change the spin of the entire planet with just a few shakes of his televised pelvis, and who during the 1960s left the isolation of their underground ghetto to join a small but raucous crowd up on the pop culture dance floor, where they shimmied all night long with disreputable types that “serious” artists had always been

nowo aranżował i odtwarzał znane popularne melodie: *Blueberry Hill* i *Crazy*. McCaffery wyczuł, że strategia ta jest analogiczna do tej stosowanej w literaturze postmodernistycznej i wykorzystywał ten termin w szkicach o najbardziej eksperymentalnych nurtach literatury. Eloy Fernández Porta zaś z powodzeniem wykazał, że czerpanie z nomenklatury muzycznej w znacznym stopniu ułatwia i ukonkretnia opis wciąż rozwijających się tendencji w prozie. Krytyka muzyczna, w polskiej prasie zepchnięta na dalszy plan względem recenzji filmowych i teatralnych, w pełni świadoma efemeryczności upodobań publiczności i nieustającego eksperymentowania dźwiękiem, wymuszonego przez obracający się bez przerwy kalejdoskopowy wir technicznych możliwości, szybciej reaguje na konieczność generowania nowych terminów i rewizji tych już istniejących, a przez to zyskuje na wiarygodności.

Pojęcie *avant-popu* przejął też Ronald Sukenick upatrujący w *avant-popie* ruch nie tylko literacki, ale przede wszystkim kulturalny i społeczny, którego preferowaną formą wyrazu jest hiperfikcja:

El texto concebido como agregación de fuentes, formas y registros, crítica a la vez que creación y forma vital más que producto *cultural*. La hiperficción sería así la forma contemporánea de la tradición retórica, que Sukenick contrapone a la tradición de la lógica en el siguiente sentido: si la segunda propone directrices, convicciones y razonamientos definidos, la primera es un catálogo de recursos, ideas oposicionales y modalidades de expresión (Fernández Porta, 2007: 230-231).

[Tekst pojmowany jako skupisko źródeł, form i rejestrów, stanowiący raczej kreację i żywotną formę, a nie produkt *kulturowy*. Hiperfikcja byłaby w ten sposób współczesną formą tradycji retorycznej, którą Sukenick przeciwstawia tradycji logiki, w związku z faktem, że jeśli ta druga dostarcza wskazówek, przekonań i konkretnego rozumowania, to ta pierwsza jest katalogiem chwytów, przeciwstawnych pomysłów i odmian wyrażania. — Tłum. K. G.].

„Gest *avant-popowy*” polegały zatem na zmanipulowanym wyzysku bodźców, informacji i wartości płynących ze sfery kulturowej i rynkowej, który miałby przyczynić się do wywrotowo ewokowanej przemiany zarówno rynkowej, jak i artystycznej. Zmieniony komunikat zachowywałby się jak wirus komputerowy, nicując społeczeństwo i jego przyzwyczajenia od środka na wskroś. Konsekwencją takiego myślenia jest

warned to steer clear of: comic books, genre novels, grade-B Hollywood films, sports, and television. It also includes work by tricksters, maximalists, Border-writers, and other eccentrics — writers like Tom Robbins, Guillermo Gómez-Peña, Rikki Ducornet, Paul Auster, Don DeLillo, Curt White, Harold Jaffe, and Gerald Vizenor — who kept the *avant-pop* going during the late seventies to mid-eighties while most of America was retreating into reactionary conservatism. But the main emphasis here is work by the most interesting new kids on the literary block, those who had never not been jacked into a remote-control culture: rappers (Ricardo Cruz, Mark Amerika), hackers (Marc Laidlaw, David Blair), cyberpunk godfathers (William Gibson, Bruce Sterling), slackers (Craig Padawer, Ben Marcus); brat-packers (Bret Easton Ellis, David Foster Wallace); postfeminists (Lynne Tillman, Euridice, Susan Daitch, Lauren Fairbanks); and visionary lunatics (Stephen Wright, Steve Erickson, William T. Vollman, Craig Baldwin). (McCaffery 1995: XVI-XVII).

cyberpunkowa teoria Marka Ameriki, zgodnie z którą przejęcie subwersyjnych czynników ma się odbyć poprzez Internet, nośniki danych oraz wszelkie inne informatyczne technologie i sprowokować powstanie nowego modelu tworzenia i twórcy:

[...] el proyecto de un *gomi no sensei*, un maestro de la basura que construye a partir de los deshechos de la cultura contemporánea, llenando su carrito con una mezcla heterogénea de restos del hipermercado pop, recogiendo la polifonía posmoderna, adorando la idea de indiferenciación, empollando un relato o quizá una novela entera en los confines de una sola unidad sintáctica, apelando a la unidad de atención de un mosquito. (Amerika, Olsen 1995: 14)

[projekt *gomi no sensei*, „mistrza śmieci”, który tworzy na bazie odpadków współczesnej kultury, wypełniając swój koszyk heterogeniczną mieszaniną resztek z pophipermarketu, zbierając postmodernistyczną polifonię, adorując koncept nierozróżnialności, mieszcząc opowiadanie, a może nawet całą powieść w granicach jednej syntaktycznej jednostki, odwołując się do typowych dla komara możliwości skupienia się na jednym zagadnieniu. — Tłum. K. G.]

Opis ten jednak zdecydowanie lepiej oddaje istotę euforycznego zachłyśnięcia się konsumpcjonistycznymi możliwościami twórczymi typowym dla „los poppies”, podczas gdy tytułowy *afterpop* to nurt, w którym eksponowane zostają inne wartości. Zderzając artystę pop i *afterpop* Eloy Fernández Porta zwraca bowiem uwagę na inny — wyższy — stopień samoświadomości artystycznej i społecznej *afterpopowców* oraz przyświecającą im odmienną hierarchię wartości. Wydaje się, że przynajmniej na razie *afterpop* wpisuje się w pulę nurtów niszowych, emancypujących się, a przez to wciąż rozwojowych. Niewykluczone, że z biegiem czasu utraci swą intermedialną świeżość, zmultiplikowaną fragmentaryczność — i tak żywo kreowaną nadbudowę teoretyczną — niektórzy krytycy nawet zwracali na to uwagę domagając się od „nocilleros” więcej tekstów literackich, a mniej teoretyzująco-eseistycznych⁹. I chociaż Fernández Porta nie uważa się za rzecznika pokolenia Fernández Mallo, Lorigi i Uribe, bez wątplenia wyczuwa celowość ich twórczych intencji — formalnego anektowania kulturowych obszarów pozasłownych, przedstawiania książek w formie prezentacji multimedialnych połączonych z monodramatycznym happeningiem, prowokacyjnego igrania tendencjami starszymi i nowymi oraz eksperymentów w zakresie fabuły i stylu. *Afterpop*, mimo że stanowi nieco bardziej wysublimowaną odmianę popu, wiąże się z zacieraniem granic między kulturą „poppy” a tą wysoką czy *quasi*-wysoką, pełni też funkcję porządkującego kryterium w zalewie tekstów wykraczających poza tradycyjne ramy genologiczne i bazujących na odwołaniach do wszelkiego rodzaju mediów i ich wytworów o różnych poziomach wyrafinowania.

Przetransponowanie tej koncepcji na grunt polski w obliczu braku rodzimych całościowych odczytań tendencji w prozie ostatnich dziesięcioleci okazałoby się — zdaje

⁹ „Menos teoría, menos normativa y disciplina inglesa para los demás, y más novela.” [Mniej teorii, mniej wytycznych i angielskiej dyscypliny dla pozostałych, a więcej powieści. — Tłum. K.G.] (Azancot 2010).

się — w dużym stopniu korzystne: nie ma wszakże zbyt wielu polskich prozaików, urodzonych w połowie lat 70., którzy odważyliby się na syntetyzującą wypowiedź uwzględniającą wszelkie, a przynajmniej większość tendencji prozatorskich pokolenia trzydziestolatków. Wyjątek stanowi być może szkic-esej Michała Witkowskiego, zatytułowany *Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)* (Witkowski 2010: 90-50). Przedrukowany w zbiorowym tomie *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik* (2010), przygotowanym przez krytyków oraz pisarzy związanych ze środowiskiem „Ha!artu”, tekst Witkowskiego nie stanowi jednak ujęcia, które nadal można postrzegać jako choćby zbliżone do kompletnego: sygnowany jest bowiem datą 2001, przez co krąg przywoływanych przezeń tekstów i nazwisk zawęża się głównie do lat dziewięćdziesiątych — pierwszej polskiej dekady wolnorynkowej i zmediatyzowanej. Na razie brakuje więc recyklingowej kontynuacji (*Recyclingu bis?*): równie zamasytowanego i precyzyjnego zamysłu nad młodą prozą drugiego dziesięciolecia wieku XXI, tym bardziej że — mimo iż niektóre z wyłuskanych przez Witkowskiego cech młodego piarstwa przetrwały, jak np. eksploatawanie założeń „pop-fracji” i tworzenie „literatury z literatury” w różnych, mniej lub bardziej zaskakujących konfiguracjach — wciąż pojawiają się tendencje nowe, sytuujące się zresztą niejako na przekór oczekiwaniom i nadziejom Witkowskiego. W 2001 roku autor *Margot* pisał:

Roczniki siedemdziesiąte przeprowadziły już dosyć sprawną i szybką akcję dekonstrukcji modelu mitograficznego, dlatego pisanie dalej utworów „podgryzających” mitografię, powieść inicjacyjną i nostalgiczną to wyważanie otwartych drzwi. Również ton został już dostatecznie obniżony, sprowadzony na ziemię. Ta pierwsza fala roczników siedemdziesiątych [...] odegrała rolę likwidatorską i mam nadzieję, że na tym się nie skończy. Bo oto po oczyszczeniu terenu otwierają się przed nami ogromne, wspaniałe perspektywy. Taki język, jaki sobie wywalczyliśmy, uwolnieni od konwencji mitograficznych i innych, otwiera nas na prawdziwą, jak najbardziej dzisiejszą rzeczywistość, tę „łodówkę na nóżkach”, jak ją pozwoliłem sobie nazwać. Mam nadzieję, że przynajmniej niektórzy z nas opiszą ją świeżym, agresywnym językiem, bez min i manier konwencji, bez stylizowania, i nareszcie zechcą objaśnić, co się pod tą rzeczywistością kryje (Witkowski 2010: 49-50).

Jak w kontekście przewidywań autora *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej* należałoby zatem potraktować — by wymienić przynajmniej jedno z bardziej znanych i istotnych nazwisk — cenioną i obsypywaną nagrodami twórczość Ignacego Karpowicza, w której różnego rodzaju mity i stylizacja nierzadko pełnią rolę kompozycyjno-fabularnej dominanty? Analiza Witkowskiego jawi się jako przyczynek, jako jedno z początkowych ogniw opisu tego, co w literaturze — a zwłaszcza w prozie — technicznie nowe. Od czasu do czasu pojawia się także pojedyncza wypowiedź nagłośnionego medialnie autora, jak np. *Lament miłośnika cegieł* Jacka Dukaja, w którym — jak na ironię — wyrażona zostaje nie tyle nadzieja na krystalizowanie się nowatorskich tendencji, co tęsknota za XIX-wiecznym realizmem, fabularną pełnią i konsekwentnie rozwijaną opowieścią. Poza Przemysławem Czaplińskim z jego *Efektami bierności. Literaturą w czasie normalnym* (Kraków 2004) czy *Powrotem centrali. Literaturą w nowej rzeczywistości* (Kraków 2007), nikt w zasadzie nie proponuje też modelu przydatnego w interpretacjach tego, co w prozie polskiej w kontekście mediów rzeczywiście mogłoby uchodzić za innowacyjne.

Być może decyduje o tym jeszcze europo— i polskocentryczne nastawienie prozaików debiutujących w ostatnich dekadach — niewielu z nich sięga bowiem po pozycje nieprzetłumaczone, a ważne w kontekście metaprozatorskich badań na świecie, np. po modne w niszowych kręgach intelektualnych powieści i eseje Davida Fostera Wallace'a czy przewrotne teksty krytyczne Enrique Vila-Matasa. Być może zatem *afterpop* jeszcze do Polski nie dotarł. Zwłaszcza że *avant-pop*, stanowiący — jak wiemy — jeden z filarów *afterpopu*, jeszcze niedawno, bo w 2010 roku, został scharakteryzowany przez jednego z polskich badaczy następująco:

obecnie jeden z najpopularniejszych ruchów w sztuce zachodniej. Zrodzony na gruzach postmodernizmu jako mutacja cyberpunka największe triumfy święcił w latach dziewięćdziesiątych. Do Polski dociera z opóźnieniem, podobnie jak z opóźnieniem dotarły do nas elementy, które przyczyniły się do powstania *avant-popu*, czyli mass media i wysoko rozwinięta technologia (Marecki 2010: 220).

Mimo wyraźnie procesualnego charakteru adaptowania nowej estetyki na gruncie polskim Marecki jednocześnie dostrzega wpływ i cechy *avant-popu* w dziełach wybranych młodych polskich prozaików i artystów, m.in. u Sławomira Shutego, u Wilhelma Sasnała i w pracach duetu Krasnowolski-Tkaczyk (Marecki 2010: 221-225).

Wydaje się, że z *afterpopem* może być podobnie: nieco więcej czasu potrzeba polskim autorom na włączenie w akt twórczy możliwości oferowanych przez „nowe” media w sposób, który wynosiłby ich strategie poza poziom literalnych odwołań i mechanicznych kopiowań stylów obecnych w nieliterackich sytuacjach komunikacyjnych. Warto zaznaczyć, że trudną zdaje się ocena potencjalnej dynamiki akomodacji *afterpopowych* postaw twórczych nawet w przypadku tak dominującego i prężnie rozwijającego się w Polsce medium, jakim jest internet. Widoczny na początku pierwszej dekady XXI wieku ferment wokół pojęcia „litternetu” czy „netartu” zdaje się ostatnio tracić swą moc — bądź co bądź ówczesznie „nowe” media dziś już spowszedniały na tyle, że stanowią integralny element polskiej codzienności, nie przynoszą zaś zbyt wielu oczekiwanych owoców w sferze kulturowo-artystycznej. Jak w 2003 roku pisała przenikliwie Marta Cuber w symptomatycznie zatytułowanym tekście *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*:

Polska proza internetowa (i jeden dramat) przypomina naiwne dziecko, które chciałoby zjeść cukierek i jednocześnie zatrzymać go w ręce. Teksty, jakie przeglądałam, starają się bowiem załatwić dwie sprawy nie do pogodzenia (przy ambitnych założeniach): zachować właściwości tradycyjnej literatury i, gdzie można (a raczej, gdzie wypada), błysnąć sieciowym nowatorstwem. W ten sposób jednak nie podobna zostać *avant-garde*. Poza wszystkim nie proponuje się w nich wiele ciekawego: zarówno na poziomie narracji, jak i fabuły. Nie chciałabym się bawić w prognozowanie, ale wreszcie będzie trzeba polskiemu litternetowi zjeść ten cukierek (przymierzania się do poważniejszej literatury internetowej, jeżeli tylko taka jest możliwa) i kupić nowe, to znaczy zaproponować garść bardziej interesujących pomysłów. Oczywiście, przy założeniu że proza internetowa zamierza rozszerzyć kanał komunikacyjny o czytelników Prousta, Joyce'a czy Llosy... Bo namawianie literatury popularnej (a na tym poziomie zatrzymuje się przynajmniej kilka wymienionych tekstów) do zakupu kolejnych torebek łakoci jest niekonieczne (Cuber 2003: 92-93).

Utwory, wokół których Cuber rozwija surową ocenę polskiego liternetu, to: *Tabu* Kingi Dunin (1998), *Miłe fantazji początki* Sławomira Shutego (2001), *Cz@t* (dramat) Krzysztofa Rudowskiego, *S@motność w sieci* (2002) Janusza. L. Wiśniewskiego czy tworzona wspólnie z internautami *Krótką historią Iwony Tramp* Krystyny Kofty (2001). Tytuły te na literackim rynku funkcjonują już od ponad dziesięciu lat, jednak wcale nie znalazły wielu polskich, „liternetowych” następców. Media w polskiej literaturze to najczęściej źródło powieściowej motywiki, sztafaż dla fabuły, nie zaś równorzędne narzędzie w kreacji narracyjnych światów.

Na scenie polskiej nie ma też chyba jeszcze młodego badacza o tak wyrazistej osobowości, jak Eloy Fernández Porta¹⁰, który brawurowo zonglując nazwiskami twórców z różnorakich dziedzin kultur — pojawiają się tu jeszcze W. S. Burroughs, Julián Ríos, David Cronenberg czy wspomniany już Haneke — i odwołując się do ich eksperymentów, teorii i intencji, pryncypialnie, ale z wdziękiem i pomysłem określa, gdzie sytuuje się znaczenie tekstów literackich w panoramycznym ujęciu kultury aktualnej. Przecistawia się tendencyjnemu i schematycznemu odczytywaniu tekstów młodych prozaików, pokazując „popowość” fabuł pisarzy „poważnych”, wspieranych przez *establishment*, np. Javiera Mariasa oraz „afterpopowość”, nowatorskość w powieściach „los nocilleros”, np. Raya Lorigi. Trzeba podkreślić, że to właśnie ta nowa formacja zyskała cenną świadomość, że literatura — bombardowana ze wszystkich stron sensotwórczymi bodźcami, elastyczna względem koncepcji filozoficznych, etycznych, antropologicznych, teologicznych i ideologicznych — rzeczywiście, jak przekonuje Fernández Porta, staje się miejscem konwergencyjnej „implozji medialnej”, ustawicznego przenikania się i reinterpretowania kulturowych i myślowych atomów, które wspólnie stanowią o istnieniu globalnej sieci kulturowej. Świadomość ta z kolei otwiera nieporównanie większe obszary dla (poza)literackich i poetologicznych peregrynacji.

Bibliografia:

Amerika Mark (2007), *Meta/Data. A Digital Poetics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Amerika Mark, Olsen Lance (1995), *Smells like Avant-Pop: An Introduction, of Sorts*, [w:] *In memoriam to Postmodernism*, San Diego, San Diego State University Press. Cyt. za: Fernández Porta Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Editorial Berenice, s. 232.

Azancot Nuria (2010), *Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos? Los jóvenes nocilleros se enfrentan a las críticas generales de autores consagrados*, „El Cultural”, 12.03.2010 r., http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26783/Los_fragmentarios_a_muerte_con_los_clasicos (28.05.2012r.)

¹⁰ Warto podkreślić, że wszystkie wydane po *Afterpopie...* pozycje Eloya Fernández Porta (np. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era de Afterpop*) również spotkały się z żywymi reakcjami krytyków, w przeważającej części pozytywnymi. Za swój najnowszy esej-traktat €*O\$. *La superproducción de los afectos* Fernández Porta otrzymał w kwietniu 2010 roku nagrodę Anagrama za najlepszy esej.

- Baricco Alessandro (2002), *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, przeł. na hiszp. X. González Rovira, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Cuber Marta (2003), *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*, [w:] *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Rabid, Kraków, ss. 80-98.
- Fernández Porta Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Editorial Berenice.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza.
- Humanes Bespín Ivan (2007), „A mí me gusta hablar de qué actitudes pueden representar a autores distintos o distintos estados de ánimo del mismo autor”. Wywiad z Eloyem Fernándezem Portą, <http://www.literaturas.com/v010/sec0707/entrevistas/entrevistas-02.html>. (28.05.2012r.)
- Kita Barbara (2003), *Miedzy przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków.
- Literatura polska 1989-2009. Przewodnik* (2010), pod red. P. Mareckiego, Wydawnictwo Ha!art, Kraków.
- Marecki Piotr (red.) (2003), *Liternet.pl*, Rabid, Kraków.
- Marecki Piotr (2010), *Avant-pop po polsku* [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 219-229.
- McCaffery Larry (red.) (1995), *After yesterday's crash. The Avant-Pop Anthology*, Penguin, New York.
- Siwecki Piotr (2010), *Optymizm warunkowy albo kilka tautologicznych uwag na temat literatury alternatywnej — avant-pop i banalizm jako strategie istnienia literatury w społeczeństwie spektaklu*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 231-244.
- Witkowski Michał (2010), *Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 9-50.
- Wójtowicz Ewa (2008), *net art*, Rabid, Kraków.

BEATA ŚNIECIKOWSKA
IBL PAN*

Konwergencja transkulturowa? Polscy twórcy wobec logowizualności Orientu

Transcultural Convergence? Polish Artists and the Oriental Verbo-visibility

Abstract

The article concerns different aspects of convergence processes of the traditional Oriental genres in the Polish culture, focusing on haiku, *haiga* and *haibun*. It examines book art, visual arts and the artistic websites. The theoretical frame of the research is rooted in the concept of transculturality introduced by Wolfgang Iser.

The author analyses Polish works of art employing different strategies of combining words and images, thereby showing unexpected similarities between cultures and revealing the artistic changes caused by the choice of different media. The investigation proves the most interesting compositions uncover unexpected common elements between apparently contradictory traditions, the necessary condition is, however, at least the basic knowledge of the Other.

*Pracownia Poetyki Historycznej
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk
ul. Nowy Świat 72
00-330 Warszawa
beata.snecikowska@gmail.com

W artykule interesują mnie dwa zasadnicze problemy: wywodzona z koncepcji Wolfganga Welscha transkulturowość oraz różne przestrzenie konwergencji; przenoszenie starych orientalnych form werbo-wizualnych w środowisko sieciowe, przestrzeń książki artystycznej i przestrzeń wystawienniczą. To konwergencja szczególnego rodzaju — transplantację gatunków na nowy medialny grunt i płynące stąd ewentualne przetworzenia poprzedzić musi ich prymarna asymilacja w nowej kulturze.

Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne” (Jenkins 2007: 9, zob. też Jakubowicz 2011: 27). W badaniu orientalnej logowizualności zadomowiającej się w przestrzeni Okcydentu istotne są naturalnie wszystkie wymienione płaszczyzny, w moim szkicu uprzywilejowuję jednak kwestie kulturowe. Uznaję, że konwergencja może być interesującym polem badawczym dla komparatystyki kulturowej, „nie dokonuje się [bowiem] poprzez urządzenia medialne, bez względu na to, jak wyrafinowane mogą się one stać. Konwergencja zachodzi w umysłach pojedynczych konsumentów [i uczestników kultury — dop. B. Ś.] i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami (Jenkins 2007: 9).

Zajmują mnie zasadniczo trzy formy artystyczne: haiku, *haiga* i *haibun*. Gatunkiem łączącym je wszystkie jest haiku — poezja na wielu poziomach silnie związana ze sztukami wizualnymi (kaligrafia; pokrewieństwo obrazowania w haiku i np. *sumi-e*, *nanga*, *ukiyo-e*; wspólnota postaw estetycznych i etycznych malarzy i poetów — zob. np. Śniecikowska 2007: 243-251). Okazuje się, że na nowym gruncie kulturowym haiku również wchodzi w różnorakie relacje ze sztukami wizualnymi: na poziomie typografii i ilustracji książkowej (zob. Śniecikowska 2007: 255-262), ale także w interesujących mnie tutaj układach przestrzennych i w środowisku sieciowym.

Logowizualność haiku w nowym środowisku kulturowym polega m.in. na silnym splataniu wierszy i ich ilustracji: malarskich, fotograficznych, filmowych. Zjawisko to łączyć można z japońską sztuką *haiga* — robią to zresztą sami twórcy. *Haiga* (typ *sumi-e*) to obrazy ilustrujące poszczególne wiersze haiku bądź malowane w duchu tej poezji (zob. np. Takeuchi 2005: 198, Addiss 2005: 204, Addiss 2006: 217-242), zwykle współwystępujące z wykaligrafowanym tekstem wiersza na tym samym zwoju, karcie papieru, wachlarzu. Przedstawiają jeden bądź kilka kształtów na monochromatycznym tle, niekiedy zdają się niemal abstrakcyjne (zob. np. <http://www.japonia.org.pl/?q=node/75>, <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/haiga.html>). Niektórzy badacze mianem *haiga* określają całość słowno-obrazowej kompozycji, traktując pracę złożoną z tekstu i obrazu jako artystyczną jedność, rodzaj słowografii (zob. Śniecikowska 2005: 79, 83-84), której bez szkody dla utworu rozdzielić nie sposób (Addiss

2006: 217-242, Watts 1988: 178). W moich rozważaniach zasadniczo podążam tym tropem, nie ignoruję jednak różorakich pęknięć w okcydentalnych *haiga*, w szczególności tych stworzonych przez dwoje autorów (poetę i plastyka).

Haiku zapisywane były nie tylko na zwojach z ilustracjami *haiga*, ale także w *haibun* przeplatających prozę i wiersze, będących często dziennikami podróży (zob. np. Bashō 1994). Epika często wyjaśniała niedopowiedzenia liryki, ujawniając okoliczności powstania wierszy, nierzadko także podpowiadając ich zanurzoną w faktografii interpretację. We współczesnych zachodnich inkarnacjach, w szczególności tych stworzonych online, *haibun* bardzo często łączy się z *haiga*, tworząc różnorakie hybrydyczne (medialnie i genologicznie — zob. Grochowski 2000, Szura 2003: 173) układy logowizualne.

Prymarnie *stricte* werbo-wizualne były jedynie *haiga*. Haiku i *haibun* na wiele sposobów wiązały się jednak z plastyką (zob. np. Śniecikowska 2007: 244-251). Transplantacja haiku i łączących się z nim form na grunt Okcydentu¹ oznacza również ekspansję logowizualności.

W zasygnalizowanych przestrzeniach konwergencji poszukuję różorakich przejawów transkulturowości. Zastanawiać się można, czy do badania okołohaikowej logowizualności nie wystarczy zadomowiona już w nauce o literaturze interkulturowość (międzykulturowość), wsparta dyskursem o multikulturowości (wielokulturowości). Sądzę, że nie — to tym wyraziście, że oglądowi poddaję teksty kultury odległe w czasie i przestrzeni. Chcę posłużyć się zatem stosunkowo nowym na polskim gruncie pojęciem „transkulturowość” („ryzykownym, dyskusyjnym i nie do końca jeszcze przez badaczy kultury oswojonym” — Rewers 2007: 119), uznając, że pozwala ono pełniej i lepiej określić istotę badanych zjawisk. W opisie związków między Orientem a Polską nie interesuje mnie postrzeganie kultur jako izolowanych monolitów (zob. Welsch 1998, Welsch 2004, Wilkoszewska 2004: 14). Chcę w miarę możliwości unikać ostrego, często zafałszowanego faktyczny obraz, dualizmu Wschód-Zachód. Interesuje mnie cieniowanie pozornie nieprzekraczalnych różnic, ujawnianie fikcyjności barier, pokazywanie podobieństw i odkrywanie zaskakujących miejsc spotkania. Eksploracja płaszczyzn konwergencji starych form werbo-wizualnych jest do tego znakomitą okazją. Przestrzeń transkulturowa jest bowiem „miejscem spotkania: nie tyle konfliktu, ile interferencji wartości i norm różnych kultur” (Rewers 2007: 128).

1. Poza dwa wymiary

a. Haiku a książka artystyczna

W jednym z artykułów dotyczących haiku poza Japonią czytamy, iż na gruncie innym niż macierzysty właściwie „musimy zapomnieć o szacie graficznej” (Kotlarek 2009: 440). Nic bardziej błędnego. Wizualność haiku poza Orientem rozważać można (trzeba) już na podstawowym, typograficznym poziomie. Roland Barthes słusznie przekonuje o istotności pełnego światła zapisu haiku w zachodnich publikacjach (Barthes 2003: 57). Sposoby typograficznego traktowania haiku na Zachodzie są jednak bardzo liczne. Jednym z biegunów jest właśnie ceniona przez Barthesa asceza typograficzna, drugim

¹ Opiswane zjawiska charakterystyczne są także dla kultury innych krajów Zachodu (najwyrazistszym przykładem jest rozwinięta werbo-wizualna „haikowość” Ameryki).

— nachalne, banalne orientalizowanie (*quasi*-kaligrafie, ornamenty z ideogramów itp. — zob. Śniecikowska 2007: 256-257, 260-262). „Szata graficzna” haiku, o której mamy rzekomo poza Nippoem zapominać, bywa jeszcze intensywniej eksplorowana. Wiązana z haiku wizualność zdaje się rozsadać ramy karty, domagając się pełnoplastycznego dopełnienia i ukonkretnienia. W tym szkicu interesuje mnie przenoszenie haiku poza dwa wymiary strony, związane z bardzo intensywnym włączaniem tej poezji w obszar sztuk wizualnych.

Na początek chcę skupić się na kilku przedsięwzięciach z obszaru tzw. książki artystycznej — artefaktach niedostępnych szerszemu gronu odbiorców, wykonanych ręcznie w niewielkiej liczbie egzemplarzy². Co dzieje się z haiku w takich odstępach artystycznych? Jaka jest kulturowa podbudowa tych działań?

Asamblaż Katarzyny Szpilkowskiej *Haiku z plaży*³ (<http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/317>) składa się z podniszczonego drewnianego pudełka, obłych kamieni, na których zapisano pojedyncze słowa oraz niewielkiego zeszytu w linie w oprawie z grubych desek. Na kartach zeszytu znalazło się 19 wierszy, pod każdym z nich widnieje nieregularna atramentowa kropka (zaznaczono je także na pustych stronach przedzielających kartki z tekstami). Te ekspresyjne, przypominające odciski palców kleksy można za swoiste okcydentalne nawiązanie do japońskiej kaligrafii (malowanego jednym pociągnięciem pędzla okręgu *ensō* — symbolu jedności, pustki, całości). Niebieska barwa tuszu wydaje się znacząca — i kleksy, i litery (wychodząca za linie odręczna majuskuła) sprawiają wrażenie trochę nieporadnych, uczniowskich. Dość szybko wyjaśnia się związek między wierszami a słowami z kamińców: miniatury stworzone zostały właśnie z leksemów na nich zapisanych. Niektóre liryki⁴ — przepełnione czułością dla świata, dowodzące prób wczucia się w inne byty i jednocześnie świeże językowo — istotnie bliskie są prototypowym⁵ zachodnim haiku. Niektóre⁶ są jednak wyraźnie niespójne, jakby stworzone delikatnie zmodyfikowaną (powtarzalne układy składniowe) dadaistyczną metodą⁷ wyciągania słów (kamieni ze słowami) z postawianego kapelusza.

² Opisane książki artystyczne znajdują się w kolekcji Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

³ Technika własna, pismo odręczne. Książka pokazywana była m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo (21.10.2011-19.11.2011) oraz na wystawie „Książki artystów Polski Środkowej zgłoszone do kolekcji *Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku*” (Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego — 2.06.2009 — 30.06.2009, Biblioteka Narodowa w Warszawie — 20.10.2009 — 20.11.2009, kuratorki wystawy: Alicja Słowikowska, Jadwiga Tryzno). Zob. <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/1/pid/6>; <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/16>; <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/15>.

⁴ Przykładowo: „KAMIEŃ TRWA./MORZE/ODDYCHA/NIEBIESKO”, „SKÓRA/ŚMIEJE SIĘ/Rybio”, „PTAK PŁAŚA —/WIATR/PEŁZA/BEZTROSKO”.

⁵ W opisie form o orientalnym rodowodzie przenoszonych do kultury Zachodu posługują się modelami prototypowymi, przydatnymi szczególnie w badaniu prac realizujących niektóre tylko spośród centralnych cech gatunków. Zob. Śniecikowska (w druku).

⁶ Przykładowo: „SZUMNIE PARSKA/UŚMIECH/Ryba TRWA/PIESZCZOTLIWIE”, „UŚMIECH/ODDYCHA/ZIARNIŚCIE/Ryba/TRWA/SZUMNIE”.

⁷ Narzuca się także analogia z amerykańską grą towarzyską *Haikubes* (zestaw 63 kostek do tworzenia haiku,

Relacja między wierszami a zestawionymi z nim obiektami nie jest oczywista, pewien związek semantyczny pozostaje jednak czytelny. Kompozycja na długo zatrzymuje odbiorcę. Szpilkowski udaje się bowiem utrzymać równowagę między tym, co silnie sensualne a tym, co intelektualne. Asamblaż istotnie wiąże się z haikową i zenistyczną estetyką: upodobaniem do rzeczy zwyczajnych, noszących ślady zużycia, wykorzystujących elementy świata natury (zob. np. Kozyra 2010). Tytułowe haiku zostało unaocznione, ukonkretnione i „usensualnione” przez swoiste przyrodnicze *ready mades* (kamienie) i proste, choć uduchowione, przedmioty ze świata ludzi⁸. Autorka ciekawie łączy inspiracje dalekowschodnie z oswojonymi choć uduchowionymi, a jednocześnie dezautomatyzowanymi atrybutami codzienności i — dzieciństwa (zeszyt, atrament). Umiejętność nieoceniającego, świeżego, jakby dziecięcego przyglądania się światu to zresztą kluczowy postulat zen. Kulturową różnorodność widać także w poetyce wierszy, oscylującej między niekłamana „haikowością” a delikatnym purnonsensem.

Zupełnie inaczej ukonkretnia haiku Marek Gajewski. Jego Haiku III⁹ (http://www.vebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL) to kompozycja przygotowana z niezwykłym pietyzmem i wielką dbałością o tworzywo. Układ pracy kojarzy się z formą niewielkiego, rozkładanego, przenośnego ołtarza — tryptyku, spowitego (na czas transportu?) w barwioną na czerwono flizelinę. Skrzydła „ołtarza” stworzone zostały z grubych kart kremowego papieru (z każdej strony trzy podwójne karty), na których zapisano dwa krótkie, medytacyjne teksty buddyjskie i jedno haiku¹⁰. Na kartach znalazły się także linoryty artysty — grafiki z pogranicza abstrakcji i figuracji, ułożone w pasy bądź wpisane w grube czarne okręgi (tonda stanowiące kolejne „powidok” *ensō*?). Kompozycje te kojarzą się jednocześnie z dalekowschodnim tuszowym malarstwem pejzażowym i, przynajmniej w pierwszym odbiorze, z pasowymi układami egipskich reliefów czy... komiksem.

Na środkową część układu składa się wachlarz zdobiony znanymi ze skrzydeł „ołtarza” pasami linorytu, ukryta w małym zagłębieniu podłużna płytka — matryca graficzna (jedna z wielu użytych przy tworzeniu pracy), wreszcie — osiem luźnych kart, na których zapisano teksty klasycznych haiku Bashō, Busona, Issy w przekładach Agnieszki Żuławskiej-Umedy¹¹. Gajewski użył ręcznie malowanego, wygotowywanego, grubego papieru o lekko postrzępionych brzegach. Już sam barwiony papier (monochromatyczne, miękko rozlewające się plamy koloru) zdaje się zawierać ukryte, spowite mgłą pejzaże, czekające tylko na mocniejszy figuratywny akcent. Gajewski decyduje się na ak-

na każdej zapisano słowo bądź krótką frazę). Zob. np. <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>

⁸ Czytelny pozostaje tu zresztą podróznicy aspekt haiku i *haibun* (stara skrzynka/walizeczka — może przywieziona z podróży w czasie i przestrzeni, zeszyt — pamiętnik z wakacyjnej podróży?).

⁹ Książka wykonana w nakładzie 1 egzemplarza, praca nad nią trwała w latach 1985-2009. Praca pokazywana m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo i na wystawach w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego — zob. przypis 3.

¹⁰ Żaden z tekstów nie jest podpisany, notka opisująca pracę podaje tylko nazwiska autorów — Bashō (błędnie zapisane jako „Basko”), Busona, Issy, Rajneesha (Osho), Seung Sahna, samego Gajewskiego — nie łącząc ich z poszczególnymi utworami literackimi.

¹¹ Przekłady z antologii *Haiku*, tłum. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Ossolineum, Wrocław 1983.

cent niejako podwójny — tekstowy i *stricte* graficzny. Tworzy intrygujące horyzontalne układy: na dole kart starannym, w żadnej jednak mierze nieorientalizowanym pismem zapisuje teksty haiku, u góry odbija znane już pasy linorytów. Te, kolejny już raz oglądane, kompozycje graficzne zyskują dodatkowy wymiar: zdają się autorską, okcydentalną wariacją na temat japońskiej kaligrafii (liniowy zapis prowokuje próby odczytania ornamentu¹²). Abstrakcyjne grafiki zaczynają jednocześnie pełnić rolę niepokojących — bo niezrozumiałych — *haiga*.

Bogatą kompozycję dopełnia tekst o „Wielkim Człowieku”, który „nazywał się Nie Wiem” — utwór o wyraźnie zenistyczno-taoistycznym wydźwięku zapisany (ukryty) na tylnej ścianie „ołtarza”.

W pierwszej chwili układ plastyczny proponowany przez Gajewskiego wydać się może barokowy, odległy od prostoty i swoistej ascezy haiku i tradycyjnej estetyki japońskiej — oraz tego, co w kulturze Okcydentu wychodzi im na spotkanie. Z pewnością praca odzwierciedla silne w gronie polskich twórców-orientofilów przekonanie, że to, co inspirowane Dalekimi Wschodem, musi mieć mocne wsparcie w „szlachetnej”, operującej unikalnymi materiałami płaszczyźnie wizualnej. *Haiku III* to jednak kompozycja spójna, przemyślana (tworzona na przestrzeni dwudziestu kilku lat!), głęboko medytacyjna. Starannie wybrane teksty poetyckie i prozatorskie łączy — mimo stuleci dzielących ich powstanie — wspólna zenistyczna po(d)stawa. Bardziej eklektyczny jest układ wizualny, godzący jednak bliskie zachodniemu artyście techniki i formy (tryptyk, kompozycja pasowa, tondo) z dalekowschodnimi inspiracjami. Nazwa lirycznej miniatury staje się synekdochą (*pars pro toto*) dla szerszego, zbudowanego jednak na podobnych estetycznych i filozoficznych podwalinach układu słowno-graficznego.

Jak widać na przykładzie opisanych książek artystycznych wprowadzanie haiku poza dwa wymiary strony wiązać się może z ich znaczną rekontekstualizacją. Twórcy wychodzą poza gatunkowe konwencje Orientu, kompozycje są autorskimi — w opisanych przypadkach zasadniczo udanymi — próbami ukonkretnienia miniatur o dalekowschodnim rodowodzie poprzez połączenie ich z formami znanymi z własnej kultury i własnego doświadczenia sensualnego.

Obie książki artystyczne z „haiku” w tytule skontrastować warto z pracą Franciszka Bunscha *Motyle*¹³ (<http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/120>) — jednocześnie prostszą kompozycyjnie i mniej jednorodną. To zadrukowana/zapisana jednostronnie książka-harmonijka (po złożeniu niewielkiej zeszyt w twardej oprawie), niebędąca jednak zwykłym, poskładanym wielokrotnie pasem papieru. Doklejone do krawędzi stron, przedłużające je geometryczne kształty sprawiają, że po rozłożeniu książka staje się w pełni trójwymiarowa. Pośród barwnych figur z pogranicza abstrakcji i figuracji (motyle? pajęczyna?) zapisano teksty haiku i bliskie haiku. Uznać można, że

¹² Intertekstem może być tu zresztą antologia *Haiku*, z której teksty zaczerpnięto (pierwsza i dotąd najważniejsza w Polsce — zob. przypis 12), wydana z wielką dbałością o układ graficzny, gdzie swoistymi ilustracjami były właśnie kaligrafie.

¹³ Rok powstania 2007, nakład 2 egz. (warianty), linoryt, maszyna do pisania, drukarka. Książka prezentowana m.in. na wystawie *Współczesna Polska Sztuka Książki* w Tokyo (21.10.2011-19.11.2011) i na wystawie polskiej książki artystycznej ze zbiorów Muzeum Książki Artystycznej w kwietniu 2010 w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego.

taka forma nawiązuje do japońskich słowno-obrazowych zwojów *shi-ga-jiku* (*shinga jiku* — zob. np. Trzeciak 2002: 139). Prócz haiku do kompozycji włączono jednak również wiersze liryczne niemające wiele wspólnego z japońskimi miniaturami oraz żartobliwe „nowe gatunki” (entomologiczno-społeczne, nie literackie): rozrzucone na „przedłużonej” barwnej karcie nazwy „motyli” („dewocik szlachetny”, „podbijaczek błękitny” i in.). Wielokształtność, niejednorodność graficzna i genologiczna i, wreszcie, sam nietypowy, „zaczepny” format pracy silnie odciągają uwagę odbiorcy od lirycznych miniatur o japońskim rodowodzie. Formy wizualne odległe od zenistycznej estetyki przenoszą punkt ciężkości z wierszy na uduziwnienia graficzne, zaburzając synergię form haiku i domnie-manego *haiga*. Podkreślmy jednak, że Bunsch, inaczej niż Szpilowska i Gajewski, wcale nie chciał uczynić haiku centrum swej pracy (co znajduje odzwierciedlenie m.in. w jej tytule). Twórczą dezyderatą nie było tu chyba poszukiwanie głębokich relacji transkulturowych.

Kontrapunktem dla opisanych, różnorodnie przetwarzających tradycję haiku i *haiga* książek artystycznych, może być kompozycja *haijinki* i malarki *sumi-e* Lidii Rozmus — jeszcze dwuwymiarowa, wyraźnie jednak anektująca przestrzeń. *W podróży* (Rozmus 2005) to książka opublikowana w „normalnym” wydawnictwie, dostępna na rynku księgarskim. Mimo to uznać ją można za eksperymentalny artefakt. Rozmus, tak jak liczni japońscy twórcy, jest autorką bogatego literacko i graficznie całokształtu pracy. Tom mieści się w eleganckiej, orientalizowanej „skrzyneczce” — tekturowym etui o nietypowym rozmiarze i ascetycznej kolorystyce (jednym z przedstawionych na nim motywów jest *notabene* ekspresyjne, czyste formalnie *ensō*). Sama książka ma postać zadrukowanego obustronnie, długiego, kilkakrotnie klejonego pasa papieru złożonego w harmonijkę. Można ją swobodnie rozłożyć, tak jak zwój — rozwinąć. Jest artefaktem przeznaczonym w równym stopniu do czytania i do oglądania, warstwy wizualna i literacka bardzo harmonijnie splatają się i dopełniają.

Tytuł tomu kojarzy się z inkrustowaną wierszami podróżną prozą Bashō. Kolejne „strony” zawierają fragmenty prozatorskie dotyczące różnorodnych miejsc i zdarzeń. Proza przeplata się z haiku łączącymi się z nią tematycznie — zupełnie jak w japońskich *haibun*, gdzie w ustępach epickich ujawniano inspiracje poszczególnych wierszy. U Rozmus zapis tekstowy dopełniony zostaje poprzez czarno-białe fotografie umieszczone asymetrycznie na płaszczyźnie „kart”. Dodatkowym elementem graficznym jest biegnące wzdłuż całego „zwoju”, ekspresyjnie malowane *sumi-e* tworzące pas o różnym natężeniu czerni i szarości, z wyraźnym wzorem cienkiego pędzla (przypominającym zapis EKG). Same zdjęcia towarzyszące tekstom prezentują zwykle — jak haiku i jak liczne obrazy dawnych japońskich mistrzów — szczegóły ze świata natury, najczęściej silnie wyeksponowane pojedyncze kształty. Łączą się tu zatem formy *haiga* i *haibun* (sama Rozmus dostrzega ten spłot, określając swe kompozycje jako *haibun-ga* — zob. Kreis 2002: 8)¹⁴.

Autorka podąża śladem dawnych japońskich twórców, jej innowacje są jednak równocześnie nieznaczące i znaczące: obok *sumi-e* pojawiają się fotografie, *haibun* i *haiga*

¹⁴ Co ciekawe, Rozmus nie chciała „skazić” zwoju nadmierną (w perspektywie orientalnych pre-tekstów) paratekstualnością — podziękowania i słowniczek wydrukowała na osobnej, złożonej na pół, dołączonej do tomiku karcie.

splývają się¹⁵, zwój staje się harmonijką kart. Same haiku — podobnie jak strona wizualna *W podróży* — dość wiernie podążają za orientalnymi wytycznymi, niebędąc przy tym polskojęzycznymi imitacjami obcych tekstów¹⁶.

W podróży, pracę najczystsza gatunkowo spośród dotąd opisanych, określić można jako aktywną kontynuację dawnych form (zob. Balbus 1983: 145), książki Szpillkowskiej, Gajewskiego, Bunscha wymykają się tak jednoznacznej kwalifikacji. Nie znaczy to naturalnie, że trójwymiarowość automatycznie generować musi większe bogactwo form, na pewno jednak wiąże się z większą niejednorodnością układów (szczególnie jeśli twórca decyduje się na technikę asamblażu) i bardziej polisensorycznym ich odbiorem. To prace w pewien sposób odważniejsze, obarczone większym ryzykiem niezrozumienia, bardziej bezkompromisowe, niejako bardziej autorskie. *Motyle* to rodzaj swobodnej okcydentalnej wariacji na motywach orientalnych. Kompozycja Gajewskiego jest próbą (dosłownego!) obudowania haiku różnorodako łączącymi i kojarzącymi się z nim układami graficznymi i kontekstami filozoficznymi. Szpillkowska wreszcie niejako przekłada haiku na przedmioty, by następnie na powrót scalić je w formie wierszowej. Sytuacja ontyczna trzech opisanych książek artystycznych jest w pewien sposób paralelna do materialnego bytu klasycznych *haiga* (całość złożona ze słów i form wizualnych istniejąca w jednym/niewielu egzemplarzach), co jednak, naturalnie, nie wystarcza, by mówić o przejawach transkulturowości. Dowodem na transkulturowe zbliżenia jest jednak spójne, twórcze łączenie form artystycznych — i pozaartystycznych — pochodzących z różnych uniwersów kulturowych. Podstawą musi być, bez wątpienia, pogłębiona wiedza o Innym (choć w pewnych aspektach Podobnym) i... klarowne rozłożenie akcentów w pracy (przykładem negatywnym *Motyle*). Dzięki temu nawet w silnie modyfikowanych formach orientalnych spójnie zapisać można doświadczenia człowieka Zachodu.

b. Wystawy z „haiku” w tytule

Fenomenem, który domaga się bliższego rozpoznania, są także liczne w Polsce w ostatnich latach wystawy malarstwa i instalacji, w których tytuły pojawiają się „haiku”¹⁷. Jak widać, plastycy i muzealnicy wyczuwają w orientalnych miniaturach bardzo silny po-

¹⁵ To stosunkowo częste we współczesnych pracach nawiązujących do tradycji sztuki Japonii — szczególnie w internecie (o czym dalej).

¹⁶ W ściśle wytyczonych genologicznych ramach zjawia się delikatnie wprowadzana, m. in. poprzez deautomatyzację percepcji, nowoczesna epifania (zob. Śniecikowska w druku, Michałowski 2008).

¹⁷ Oto wybrane ekspozycje (nieopisywane szerzej w artykule):

— *Strumień żółtego piasku*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, IX 2001 (haiku o. Hieronima Stanisława Kreisa, kaligrafie Riseki Hashimoto oraz malarstwo *sumi-e* i sztuka bonsai — opis wystawy: Kreis 2002: 7-10).

— Paula Rettinger, *Haiku*, Cień Klub, Kraków 2003.

— Janina Kraupe, *Haiku*, Artidotuum Gallery, Kraków, V 2007 (zob. <http://artidotuum.pl/wystawy/>).

— *Wystawa Haiku*, Ośrodek Języka i Kultury Japonii w Łodzi, 2010.

— *Haiku i Wachlarze*, Filia nr 29 Miejskiej Biblioteki Publicznej, Lublin, X/XI 2010.

— Włodzimierz Witalis Tyc, *Podszepty monsunu albo haiku o zakochanych*, Galeria Chłodna 20, Suwałki, XI 2010-I 2011.

tencjał wizualny. Niekiedy zestawienia plastyka — haiku czynione są *ex post*, decyzją kuratorów poszukujących transkulturowych porozumień tam, gdzie na pozór trudno się ich spodziewać. W ten sposób dochodzi do niespodziewanych spotkań, prezentacji prac bardzo niejednorodnych, z różnych — nie zawsze oczywistych — powodów związanych z poetyką japońskich liryków¹⁸.

Największym okołohaikowym przedsięwzięciem wystawienniczym ostatnich lat była ekspozycja *Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku* w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (15 II — 15 III 2002) — niecodzienne zamierzenie polegające nie tylko na tropieniu, ale też na kreacji przestrzeni konwergencji (i transkulturowości). Na ekspozycję złożyły się przekłady klasycznych japońskich haiku i wiersze polskich poetów (Stanisława Cichowicza, Janusza Stanisława Pasierba, Jerzego Harasymowicza, Hieronima Stanisława Kreisa) oraz obrazy i instalacje twórców polskich i z Polską związanych — w sumie niemal 160 obrazów i grafik Adama Bunscha, Jerzego Stajudy, Teresy Pągowskiej i Kojiego Kamojiego (za: *Nowa wystawa...*). Zebrano zatem dzieła z różnych czasów i różnych uniwersów i zaproszono je do dialogu. Arbitralnie przyporządkowano także prace wizualne poszczególnych autorów porom roku (istotna cecha haiku). To sytuacja niejako wymarzona przez Welscha — artefakty niekoniecznie świadome siebie nawzajem nagle zaczynają prowadzić rozmowę.

Źródłem klasycznych haiku było postrzeganie rzeczywistości — w szczególności świata przyrody — w kategoriach bliskich filozofii zen. Łukasz Kossowski, kurator i autor koncepcji wystawy, uznaje, że taki sposób doświadczania rzeczywistości nie musi wcale wyrastać z głębokich buddyjskich korzeni. Postawa kontemplacji codzienności ma — szczególnie w dobie nowoczesności — pewne znamiona uniwersalności:

Dla czworga artystów biorących udział w naszej prezentacji właśnie kontakt z żywą naturą, traktowaną jako zadana artyście Tajemnica, wydaje się najistotniejszym źródłem inspiracji. Znamienne zaś postawą wobec natury jest skupienie i empatia. W twórczości Bunscha będzie to pochylenie się nad mikrokosmosem natury. Dla Teresy Pągowskiej czy Kojiego Kamojiego to notowanie powidoków konkretnych zdarzeń. Dla Stajudy — kontemplacja wyciszonych pejzaży (*Czy można przesadzać...*: b.n.s.).

Trafne zdają się także rozpoznania dotyczące nieoczywistych relacji interdyscyplinarnych:

W haiku niezwykle ważną rolę odgrywa interwał, chwila ciszy między poszczególnymi wersami. W malarstwie i grafice rolę tę spełnia „pusta”, niezapełniona przestrzeń kompozycji. To pole dla konkretyzacji odbiorcy. Surowość materiałów (niezagruntowane płótno w obrazach Pągowskiej, prosta sklejka w kompozycjach Kamojiego, kalki techniczne, papiery japońskie lub czerpane u Stajudy i Bunscha) świetnie współgra z formalną prostotą i „zgrzebnością” haiku (*Czy można przesadzać...*: b.n.s.).

Zob. też: Olędzka-Frybesowa 1994: 116-117.

¹⁸ Symptomatyczne jest także sygnowanie terminem „haiku” dzieł fonograficznych łączących inspiracje rodzime i orientalne, niekoniecznie jednak związanych blisko z samą poezją haiku — np. Anna Maria Jopek, Makoto Ozone Haiku, Music 2011; Brzóska (Dariusz Brzósiewicz), Emce Kwadrat (Marcel Adamowicz), Sójka (Stanisław Sojka), Samplaire (Wojciech Chołasiński), *Haiku fristajl*, Polskie Radio 2006.

Dokonane przez kuratora (i, po części, samych artystów) zestawienia obrazów, grafik i wierszy ujawniają istotne paralele między sztukami i między kulturami. Interdyscyplinarnymi łącznikami są: kontemplacyjne skupienie na szczególe, zanurzenie w codzienności i „zwykłości”, zainteresowanie materiałem (także w stanie nieobrobionym), afirmacja pustki, ograniczenie gamy barwnej (zob. też Hniedziewicz 2001). Każdy z artystów subtelnie i po swojemu dowodzi powiązań między sztuką haiku i zen a nowoczesną polską plastyką.

Barwne grafiki Bunscha — inspirowane drzeworytem *ukiyo-e*, skupione na pojedynczych obiektach, wierne starym japońskim materiałom i technikom wykonania — w oczywisty sposób nawiązują do estetyki, która stała się podglebiem haiku¹⁹. Także powiązanie prac Bunscha z wiosną nie budzi większych zastrzeżeń (tym bardziej, że do ekspozycji wybrano m.in. grafiki przedstawiające kwitnące gałęzie jabłoni)²⁰.

Mniej oczywiste zdają się relacje haiku i malarstwa Teresy Pągowskiej. Nieoczywistość nie wyklucza jednak faktycznego głębokiego pokrewieństwa. Kossowski pisze:

Najważniejsza jest atmosfera obrazów Pągowskiej: intymna, pełna erotycznych napięć, niedopowiedziana. Wiele prac artystki kojarzy się z syntetyczną i zdyscyplinowaną, a jednocześnie impresyjną formą japońskiego wiersza haiku. [...] Ta poetyka emanuje nie tylko z malowanych przedmiotów. [...] Wszystko, co zbędne, zostaje odrzucone: imitacja trójwymiarowej przestrzeni, kolorystyczne popisy, bogate faktury, intelektualne spekulacje (Czy można przesadzać...: b.n.s.).

Emanujące z płócien skupienie, kontemplacja „cichego życia” niemal haptycznie przedstawionych przedmiotów, udziwnienia wizualnej reprezentacji wciąż jednak mimetycznie ujmowanych obiektów istotnie przywołać mogą na myśl dobre, wyrafinowane haiku (skrajna prostota orientalnych miniatur jest wszak mitem — zob. np. Żuławska-Umeda 2007). Z haiku wiązać można także swoistą pogodę przedstawień Pągowskiej, w pewien sposób pokrewną delikatnemu, afirmacyjnemu humorowi japońskich liryków (zob. Śniecikowska 2009: 91-102) oraz samą osobistą atmosferę obrazów (zob. Hniedziewicz 2001). I wreszcie (w późnych pracach), wykorzystanie niezagruntowanego podobrazia, na którym artystka kreśli — niczym twórca *sumi-e* — „malarskie znaki, operując kilkoma zaledwie ruchami pędzla” (Kitowska-Łysiak 2007). Bardzo silne wyabstrahowanie

¹⁹ Kossowski pisze o Bunschu: „Idąc w ślad za mistrzami japońskiego drzeworytu *ukiyo-e* i stosując jego tradycyjną technologię — drukowanie farbami wodnymi na spoiwie krochmalowym, odkrywał przyziemny mikrokosmos natury, zmienny i pulsujący życiem, zgodnie z rytmem pór roku. Zmieniając rodzaj papieru, tworzył rozliczne barwne i fakturowe warianty motywu, wydobywając bogactwo nastrojów i docierając do jego symbolicznej istoty. Te niewielkie w formie arcydzieła są zarazem jawną manifestacją dalekowschodniej estetyki z jej podstawowymi zasadami: kompozycyjnej asymetrii, aktywnej roli pustej przestrzeni oraz generalną zasadą przedstawiania fragmentu natury zawsze jako reprezentanta uniwersum” (Czy można przesadzać...: b.n.s.).

²⁰ Warto jednak przypomnieć, że Bunsch był również malarzem chrześcijańskich scen religijnych (dość odległych w swej stylistyce od estetyk Orientu) i autorem dramatów osnutych na motywach religijnych. Tego rodzaju fuzja zainteresowań charakteryzuje dość licznych polskich twórców haiku i „haiku” (dość wymienić wspomnianych już Pasierba i Kreisa — katolickich duchownych niestroniących w poezji od tematyki stricte religijnej). Ta kontemplacyjna sztuka zdaje się silnie ciążyć ku religii (czy raczej — religiom).

prezentowanych zjawisk z rzeczywistości (np. tła wziętego z natury) wyraźnie jednak obrazy te od estetyki haiku oddala. Podobnie jak sygnalizowany przez Kossowskiego erotyzm²¹. Inna rzecz, że w przypadku opisywanej ekspozycji nie idzie o domniemaną (niemożliwą przecież!) ekwiwalencję obrazów i wierszy, a o unaocznienie pewnych, nie zawsze oczywistych, paralel²². I jeszcze jedno — czy wiązać Pągowską z latem? To z pewnością kwestia ikonografii konkretnych prezentowanych płócien. Wszechstronność artystki, wielka różnorodność podejmowanej przez nią tematyki dodatkowo uprawomocniają takie metaforyczne przyporządkowanie.

Bardziej oczywisty wydaje się wybór „jesiennego” Stajudy, twórcy pokazywanych na ekspozycji subtelnych, jakby niedopowiedzianych pejzaży — balansujących na granicy tego, co zewnętrzne i tego, co wsołne. Także to zestawienie budzić może pewne kontrowersje. Haiku są silnie mimetyczne, prace Stajudy natomiast wyraźnie przekształcają i deformują widzialną rzeczywistość. Jednakże — powtórzmy raz jeszcze — nie o prostą ekwiwalencję tutaj chodzi.

Ostatnią, zimową część wystawy wizualnie organizują prace Kojiego Kamojiego, Ja-pończyka od dziesięcioleci zamieszkanego w Polsce, niejako „z urzędu” uprawnionego do zajęcia stanowiska w sprawie malarskiego haikowania. Kamoji znany jest już zresztą z tworzenia prac odwołujących się do haiku (*Haiku-Woda*, *Haiku-Deszcz* — zob. Gorządek 2009) oraz wypowiedzi na temat tej poezji (Kamoji 2006: 29).

Magdalena Hniedziewicz, następująco opisuje tę część ekspozycji:

Wchodzimy do sali, w której otwiera się przed nami, na czarnym tle ściany, metafizyczny pejzaż *Nocnego deszczu* o prostych, mocno zakreślonych formach; abstrakcyjnych a zarazem określających jakąś [...] przestrzeń, sugestywnych w wciąganiu wzroku w głąb czerni. Przed nim na podłodze [...] instalacja [...]: arkusz srebrzystej blachy ze stojącą na środku szklanką wody. Trudno powiedzieć, jak artysta osiągnął to napięcie pomiędzy ciemnym, mocnym w swych formach obrazem a ulotnością srebrzysto-przezroczystej instalacji; jest w tym trudna do wyrażenia metafizyka [...]. Na bocznych ścianach obrazy. Białe powierzchni zdają się istnieć wyłącznie dzięki umieszczonym na nich punktom i liniom, dyskretnym, z pewnej odległości niemal niezauważalnym. [...] Obrazy Koji Kamoji zdają się idealnie realizować to, co Agnieszka Żuławska-Umeda [...] powiedziała [...] na temat haiku: że słowa zdają się istnieć jedynie po to, byśmy odczuwali rozciągającą się pomiędzy nimi przestrzeń/milczenie (Hniedziewicz 2001).

Prace Kamojiego zdają się znakomicie — jednocześnie namacalnie i niewyraźalnie — oddawać także istotę zimy. Pustka, rezygnacja z artystycznej wielomowności, ograniczenie palety barw, swoista hibernacja — wszystko to doskonale współgra także z zimowymi haiku mistrzów gatunku. Kamoji poszedł oczywiście znacznie dalej niż klasyczni *haijiowie* w procesie abstrahowania i skupiania/przenoszenia znaczeń. Niemniej — estetyczne powiązania pozostają bardzo silne.

²¹ XX-wieczne „zreformowane” haiku w Japonii i haiku na Zachodzie nie zawsze od erotyki stronią. Wystawa w Muzeum Literatury wyraźnie ciążyła jednak ku wzorcom haiku klasycznych (i bliskim ich literackim przetworzeniom).

²² Sama Pągowska bardzo przychylnie odniosła się do idei wystawy (informacja uzyskana od Ł. Kossowskiego), szukanie związków z haiku nie było jednak dezyderatą jej twórczości.

Ciekawe, notabene, że Kossowski, znawca malarstwa symbolizmu, nie zdecydował się na zestawianie haiku z niewątpliwie korespondującymi z japońską, czy wręcz — haikową estetyką płótnami Wojciecha Weissa czy Jana Stanisławskiego (zob. np. Kossowski 1999, Król 2011, Król 2007, *Ten krakowski Japończyk...*). Kurator szuka powiązań bardziej współczesnych, mniej oczywistych, czasem — bardziej aluzyjnych zarówno na płaszczyźnie sztuk wizualnych, jak i literatury (haiku współczesnych polskich twórców dalekie od najprostszych naśladownictw). Tego rodzaju wystawa istotnie pokazuje ważne zbliżenia tradycyjnej estetyki Japonii (nawet w jej najbardziej surowym wcieleniu) i szeroko rozumianego modernizmu. W ten sposób odkrywa się i, w pewnej mierze, także kreuje istotne, choć niekiedy nieprzeczuwalne miejsca wspólne.

Na koniec zapytać warto o trafność podtytułu ekspozycji: *Twórczość mistrzów haiku*. Prezentowane teksty literackie to istotnie klasyczne haiku lub utwory stosunkowo bliskie haikowego prototypu. Prac plastycznych nie sposób w tym kontekście jednoznacznie oceniać. Tytuł silnie prowokuje do zadawania dobrze znanej, oswojonej sztuce pytań o nieoczywiste transkulturowe związki. W tak zaaranżowanym układzie nie sposób zresztą pewnych paralel nie dostrzec. Przedsięwzięcie wystawiennicze oceniać można jako dyskusyjne czy, co najmniej, odważne — niemniej, o to chyba właśnie w badaniu i prezentowaniu zjawisk artystycznych chodzi.

Zaskakującym kontrapunktem dla opisanej ekspozycji może być wystawa Sławomira Brzoski *Płynna tożsamość — haiku* (6 VII — 27 VIII 2011, galeria „Imaginarium” w Łodzi). W Muzeum Literatury miniatury poetyckie były istotnym elementem prezentacji, wchodziły w stosunkowo zgodny, choć różnorodny dialog z XX-wiecznymi obrazami i grafikami. Odwiedzający wystawę Brzoski długo poszukuje odpowiedzi na pytanie o związek prac wizualnych z haiku, bez pomocy autora eksplikującego swe zamierzenia w towarzyszącym wystawie objaśnieniu (ulotce) mógłby nie dostrzec najmniejszych paralel.

Wystawa dzieli się na dwie, dopełniające się — jak twierdzi artysta — części. W pierwszej sali pokazano instalację, na którą złożyły się trzy krzesła oraz pasma czerwonej i niebieskiej wełny. Od dwóch krzeseł biegną promieniście ku górze nitki czerwone, od trzeciego — wełna niebieska. Na krzesłach „czerwonych” leżą owinięte niebieską wełną kształty przypominające kamienie, na „niebieskim” — omotany czerwoną włóczką prostopadłościan (duża książka?). Cała praca przywodzi na myśl wysmakowane awangardowe kompozycje przestrzenne Nauma Gabo. Jej związek z haiku jest jednak zagadkowy. Autor wyjaśnia (w opisie wystawy), iż instalacja

poprzez rytmy równoległych linii będzie odnosić się do idei podróży. Kreowanie, rozciąganie, a następnie po wystawie zwijanie wełny w kłębek to proces, podczas którego staram się być w pełni świadomym każdego kroku i naprężeń linii. Proces powstawania i destrukcji w moim rozumieniu jest tożsamy z oddychaniem, czym odnoszę się do archaicznych intuicji istnienia Wszechświata.

Jak widać, sala wystawowa stała się dla twórcy miejscem maksymalnego, medytacyjnego wczucia się w wykonywaną czynność. Sama medytacyjność aktu kreacji (niebędąca przy tym kontemplacją zewnętrzną rzeczywistości) to za mało, by szukać istotnych związków z poetyckimi miniaturami.

Całkowicie niezrozumiała w kontekście zapisanego w tytule ekspozycji terminu jest druga część wystawy. W osobnym pomieszczeniu na przeciwległych białych ścianach pokazywane są dwa filmy wchodzące w bezgłosny dialog. Jedyne dźwięki w sali to wibrująca, rytmiczna (naśladująca rytm oddechu) muzyka, zmieniająca się nieznacznie w czasie projekcji. Na ścianie naprzeciw wejścia wyświetlany jest film przedstawiający sceny z życia współczesnych Papuasów, *vis à vis* natomiast widzimy nagranie zmieniającej się twarzy białego, około 40-letniego mężczyzny (autora). Zwiedzający szybko wychwytuje związek między filmami.

Na początku biały mężczyzna ma zamknięte oczy i prosty rzemienny naszyjnik na nagim torsie. Młodzi Papuasi przyglądają się mu (a właściwie temu, co mieli przed oczami w trakcie kręcenia filmu) z uwagą. Twarz białego zaczyna się zmieniać, papuascy chłopcy ożywają się, pokazują coś palcami. Twarz nadal ciemnieje, rysy wyostają się, prosty rzemień zaczyna przypominać barwny plemienny wisior. Przemianie przypatrują się już nie tylko dzieci, ale i dorośli. W momencie najsilniejszego napięcia, gdy „biały” całkowicie upodabnia się do ludzi z antypodów, jeden z Papuasów gra na prymitywnym, trzymanym w ustach instrumencie. Widzowie słyszą jednak wciąż tylko tę samą wibrującą muzykę. Przemiana zaczyna zachodzić w odwrotną stronę. Film „z drugiej ściany” pokazuje Papuasów i Papuaski wykonujących codzienne czynności. Na koniec jeden z „dzikich” wynosi przed chatę mumię przodka i sadza ją przy stole. Twarz z przeciwka jest z powrotem biała, mężczyzna ma otwarte oczy, nic już nie zdobi jego szyi. Wszyscy wrócili do swoich korzeni? Mimo że w istocie jesteśmy bardzo podobni? Oczywiście jest w tym kontekście tytułowa „płynna tożsamość”. Co jednak z haiku?

Nic zupełnie nie wynika z przywołania orientalnej nazwy gatunkowej — może poza irytacją zwiedzającego wystawę. Haiku ma, być może, funkcjonować jako sygnał głębokiego, medytacyjnego przeżycia, podróży rozumianej jako poszukiwanie pomostów między kulturami. Paralela między japońskimi siedemnastozgłoskowcami, instalacją z wełny i krzeseł oraz filmami inspirowanymi życiem Papuasów jest jednak wyjątkowo mało prawomocna. Próżno szukać także śladów artystycznej prowokacji. Wielki kulturowy bagaż haiku w ogóle nie został przez twórcę dostrzeżony. Czy zawinił brak wiedzy? Czy może haiku miało być tylko modnym wabikiem przyciągającym widzów na wystawę?

Na koniec — jeszcze jedno przedsięwzięcie z zakresu sztuk wizualnych i wystawienictwa. Malwina Hryńczak zatytułowała swą wystawę *Wampiry/Haiku* (Galeria Twórców Galera, Piekarnia Cichej Kobiety, Zielona Góra, X-XI 2010). Szokujące zestawienie w tytule wyjaśnia się w sposób najprostszy z możliwych — *Wampiry* i *Haiku* to dwa prezentowane cykle prac. Oba łączy kolorystyka (czerni i biel), wyrazistość i zmysłowość obrazowania (zaskakujące kadrowanie, haptyczność wydobywanych światłocieniem detali) oraz samo wykorzystanie technik fotomontażu w grafice komputerowej. Pierwszy cykl dotyka społecznego wykluczenia, różnych współczesnych form „wampiryzmu” (homoseksualizm, nosicielstwo HIV, choroba psychiczna, odmienność etniczna itd.)²³. Cykl drugi proponuje bardziej wieloznaczną, erudycyjną grę z kulturowymi stereotypami

²³ Problematykę tę ciekawie wydobywa groteskowe przerysowanie i stylizacja ekspresjonistyczna prac.

i ikonami kultury (http://www.isp.uz.zgora.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=300&Itemid=449). Niespójność tematyczna ekspozycji jest pierwszym zwiastunem jej stylistycznych pęknięć.

Na każdą z prac w cyklu *Haiku* składają się trzy zasadnicze komponenty: obrazowy, „ideogramiczny” i werbalny. Widzimy niespodziewanie zestawiane bądź zaskakująco kadrowane postaci, przedmioty, zwierzęta. Dopełnieniem — i jednocześnie swoistym quasi-przekładem układów figuratywnych — są niby-ideogramy ułożone z kości, symboli, figur itp. I wreszcie teksty, domniemane haiku, które uznać trzeba raczej za aforyzmy: bazujące na kalamburach, dowcipne, refleksyjne, ale też — prowokacyjne i niepokojące.

Pierwsze „haiku” brzmi: „Jest miejsce/dla cienia...”. Tekst sygnowano: „Słońce”. Fotomontaż przedstawia kota, mysz i ich cienie na ścianie — mysz przypadł kotu, koci — myszce. Do tego — *quasi*-ideogramy przypominające na poły abstrakcyjne awangardowe fotogramy. Kolejne utwory przypisane zostały konkretnym postaciom. I tak np. Henryk VIII „pisze”: „Kobiety są jak róża/— lubię je ścinać”. Temu „haiku” towarzyszy fotomontaż wpisujący zdefragmentowaną postać kobiety w kwiat róży i dwa rzędy „ideogramów” stworzonych z sylwety nagiej kobiety w różnych pozach. Fotomontażowi przedstawiającemu uśmiechniętą twarz księżnej Diany spoglądającą zza koła samochodowego towarzyszy tekst: „Pokrętne/są ścieżki Pana/Diana”. Do tego — „ideogramy” z niby-znaków drogowych. Niepokojący dystych „W słońcu południa/domek z kart” (obok widać domek z kart na pustyni i karciane *quasi*-ideogramy) „sygnował” Osama bin Laden. Hitler z kolei spogląda na oświetlone tłumy i „mówi”: „Zaczarowana historia... Przywołuję te chwile”. Do tego — „ideogramowa translacja” z czołgów, pocisków, hełmu, czaszki, swastyki. I wreszcie dość banalny tekst: „Zgubiłam się.../Na ścieżkach Życia” podpisany niespodziewanie: „Śmierć”. Obok — „ideogramy” z kości i fotomontaż — kontur kostuchy wypełniony fotografią przedstawiającą uliczkę i idącą nią postać.

Mamy zatem bardzo atrakcyjne wizualnie, pomysłowe, niekiedy szokujące bądź balansujące na granicy dobrego smaku kompozycje logowizualne. W pewnej mierze przypominają one... starą formę europejskich emblematów z alegorycznym przedstawieniem osób bądź zjawisk, lemmą (inskrypcją, mottem) eksplikującą sens obrazu oraz subskrypcją (zwykle epigramatem) wyjaśniającą związki obrazu i motta²⁴. Lemmą byłyby tu, naturalnie, wizualne *quasi*-ideogramy. Kompozycje okazują się pod wieloma względami intrygujące, intertekstualne, ale — w bardzo niewielkim stopniu związane z haiku (i, co za tym idzie, z *haiga*). Dla Hryńczak haiku to synonim miniatury poetyckiej o swoście żartobliwym zabarwieniu (zob. wypowiedź artystki — <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>). Autorka nie zachowuje żadnych (poza związłość) kluczowych, prototypowych cech gatunku, także humor rozumie inaczej niżli autorzy klasycznych haiku (zob. Śniecikowska 2009). Najsilniejszą paralelę z orientalnymi formami stanowi sama logowizualność układu. Pokrewieństwa z europejskimi epigramatami i werbo-wizualnymi emblematami są jednak znacznie wyrazistsze — mimo obecności

²⁴ Kompozycje Hryńczak łączy dalekie pokrewieństwo z pracą Gajewskiego (właściwie jej częścią — ręcznie barwionymi kartami zawierającymi teksty haiku i quasi-ideogramowe układy graficzne). W kompozycji Gajewskiego, głęboko wnikającej w buddyjską estetykę, próżno szukać jednak powinowactw z emblematami.

w pracach markujących orientalność „ideogramów”. Inspiracja orientalna nieoparta jakimikolwiek głębszymi studiami zaowocowała zatem wzbogaceniem form... okcydenalnych (epigramat, emblemat). Domniemane konwergowanie haiku w inną płaszczyznę artystyczną okazało się chybione, co nie przesądza jednak, jak widać, o nośności samej pracy.

Opisałam trzy całkowicie różne ekspozycje odwołujące się w tytułach do haiku. Okazuje się, podobnie jak w przypadku omawianych książek artystycznych, że o najciekawszych, prawdziwie transkulturowych zbliżeniach mówić można wówczas, gdy działalność artystyczna czy kuratorska poparta jest wiedzą i poprzedzona głębokim namysłem. Tylko taka twórczość gwarantuje wydobycie ciekawych, nieoczywistych przestrzeni wspólnych. Nawet jednak powierzchowne, naskórkowe, stereotypowe nawiązania pokazują, mimo wszystko, pewne paralele między formami wyrosłymi z tradycyjnej orientalnej estetyki i poszukiwaniami polskiej sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej. Najistotniejszy zdaje się tu silny nacisk na eksponowanie materialności i materiałowości prac oraz samo silne dążenie do werbo-wizualności.

2. Orient po polsku — w Internecie

Płaszczyzną szczególnie interesującą dla badania konwergencji dalekowschodnich gatunków logowizualnych jest środowisko sieciowe. Przeglądając polskie strony dotyczące haiku bardzo szybko natrafić można na formy opisywane jako *digital art haiga* (bądź *digital haiga*), *foto-haiga*, *foto-filmo haiga*, fotografia haiku, cyfrowe *haibun*. Zasadnicze pytania, jakie zadać trzeba tym pracom, dotyczą ich innowacyjności. Co wraz ze zmianą medium zmienia się w dziele w porównaniu z jego prymarnym „pre-tekstem” — „analogową” formą orientalną? Jak mają się kompozycje internetowe do wcześniejszych (i nadal powstających) polskich prac na papierze? Na ile autorzy wykorzystują siećową interaktywność, hipertekstowość, szeroko rozumianą multimedialność? Innymi słowy — czy następuje istotna modyfikacja wcześniejszych układów czy może czytamy po prostu w różnym stopniu orientalizowany „internetowy papier”?

Zaskakuje (przynajmniej w pierwszej chwili), jak wielu twórców wykorzystuje formę bloga. Taki wybór dyktują zapewne względy praktyczne (zob. np. Hopfinger 2010: 183-184): łatwość założenia i prowadzenia bloga oraz możliwość komunikacji wewnątrz sieciowego środowiska *haijinów* i twórców *haiga*. Około-haikowe blogi mają zwykle charakter mieszany, pełnią jednocześnie kilka funkcji (m.in. dziennika, pamiętnika intymnego, filtra — zob. np. Gumkowska 2009: 240-241). Wpisy — zawierające haiku lub *haiga* — uporządkowane są chronologicznie, czytelnicy mogą komentować teksty, mogą także wyświetlić profil autora oraz, co szczególnie istotne, korzystać z linków do stron innych internautów-orientofilów. W ten sposób szybko poznać można obfitą polską blogosferę skupioną, zasadniczo, wokół pojęcia „haiku”²⁵. To bardzo istotne z perspektywy życia literackiego, choć właściwie pozaartystyczne, wykorzystanie sieciowości (zob. np. Cywińska-Milonas 2002: 96-97).

²⁵ Zaskakuje notabene, że niemal wszystkie komentarze na stronach (także forach) poświęconych haiku i *haiga* są bardzo pozytywne, ewentualny krytycyzm jest zawsze niezwykle wyważony. Grono poetów tworzy rodzaj klubu literackiego, którego niepisana regułą jest wielka życzliwość dla działań innych artystów. Ci jednak są równocześnie czytelnikami, recenzentami, autorami — otwarta krytyka mogłaby, przypuszczal-

Interesujące mnie blogi to często przepastne wirtualne „szuflady otwarte”, gdzie twórcy przechowują i jednocześnie upubliczniają teksty literackie oraz związane (i niezwiązane) z nimi obrazy i fotografie, gdzie zapisują refleksje, notują relacje z konkursów literackich i spotkań autorskich, zamieszczają recenzje książek, wreszcie — wklejają pliki muzyczne czy filmy, niekoniecznie mieszczące się w kategorii *film-haiga* (zob. <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, <http://eddie-ad.blogspot.com/>, <http://haiassneg.blogspot.com/>, <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>). Autorzy często uciekają się do typowej dla sieci nieostateczności i niegotowości przekazu (zob. np. *Szczęсна 2011*: 200, *Szczęсна 2009*: 68). Przedkładają swe wiersze do oceny i nierzadko pod wpływem komentarzy zmieniają je bądź pozwalają innym je zmieniać. W sieci istnieje także płaszczyzna dla specyficznych interpersonalnych działań intermedialnych — internauci współtworzą *haiga*, dobierając do cudzych wierszy prace plastyczne (np. fotografie), często silnie modyfikując tym samym wydzwięk liryków²⁶.

Niektóre blogi można za dzieła otwarte *in statu nascendi*. Z oczywistych (ontycznych) względów nie są zamkniętą, wyczelowaną, w pełni zakonponowaną artystycznie całością. Nie są jednak także zupełnie przypadkową literacko-artystyczną rupieciarnią (zob. np. <http://haiassneg.blogspot.com/>, <http://haikuofplanet.blogspot.com/>). Czy zatem mamy do czynienia z „najwspółczesniejszymi sylwami” (Gumkowska 2009: 231)? Nie bez racji stwierdza Anna Gumkowska, że „[d]la form multimedialnych, które z natury należą do allogennych systemów semantycznych, termin »sylwiczność« traci znaczenie” (Gumkowska 2009: 231-232). Podkreślić trzeba jednak, że blogi okołohaikowe są sylwiczne już na poziomie swej literackiej zawartości — pod wieloma względami blisko im do dawnych *silvae rerum*, a także do pewnych wcieleni sylw współczesnych (zob. Szczepan-Wojnarska 2005: 76-77, Nycz 1984).

Marcin Składanek uznaje strony www za „domeny paratekstów” (Składanek 2010: 399). Internetową obfitość (związaną przede wszystkim z szeroko rozumianą nawigacją) stron nawiązujących do orientalnej logowizualności traktować chce jednak nie tylko jako paratekstualną. Mimo dość skromnych ram (wyznaczanych m.in. przez częsty tu format bloga) strony te traktowane bywają przez autorów jak swoiste werbo-wizualne przedmioty estetyczne, a nawet — *toutes proportions gardées* — pewnego rodzaju multimedialne dzieła totalne. To oczywiście godzenie sprzeczności — „blogowość” oznacza nieustanną zmienność, byt bloga zależny jest zresztą także od pewnych całkowicie pozaartystycznych uwarunkowań.

Zauważmy wreszcie, że różne bywa tutaj samo natężenie „blogowości” — niektóre strony dążą do swoistej ascezy formalnej i funkcjonalnej: autorzy ograniczają liczbę linków zewnętrznych, niekiedy blokują możliwość komentowania, dbają o spójność

nie, skutkować ostracyzmem środowiska.

²⁶ Przykładowo zestawienie wiersza Magdaleny Banaszkiewicz: „późna jesień/w opuszczonym ogrodzie/ rdzewieje kwiat” z fotografią Joanny Lewandowskiej przedstawiającą starą zardzewiałą balustradę z motywem kwietnym unicestwienia nośną metaforę (najciekawszy element cytowanego haiku). Zob. <http://magdajasma.blogspot.com>. Zob. też <http://joo-dailyhaiku.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50>.

wizualną bloga, zbliżając go tym samym do w pełni autorsko zaprojektowanej strony internetowej czy wręcz — publikacji papierowej. Liczne polskie „okołohaikowe” miejsca w sieci okazują się jednak nijakie czy wręcz — estetycznie bylejakie (zob. np. <http://eddie-ad.blogspot.com/>, <http://orston.blogspot.com/>). Wielofunkcyjność bloga sprzyja estetycznemu bałaganowi, choć wcale nie musi go generować.

a. Orientalizacja

Dużą część stron prezentujących haiku, *haiga*, *haibun* cechuje wyrazista, mimikryczna orientalizacja komunikatu wizualnego i słownego. Autorzy usilnie próbują odtworzyć stare środki przekazu przy użyciu nowego, egalitarnego medium.

Przyjrzyjmy się jednej z najbardziej dopracowanych polskich kompozycji logowizualnych — układowi wierszy i fotografii Waldemara Frąckiewicza *Krople słońca*²⁷ (<http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>; praca posiada także formę drukowaną²⁸). Ten internetowy tom poezji czy też, precyzyjniej, rodzaj rozwijającego się zwoju z tekstami i fotografiami jest jednocześnie bardzo bliski haiku i *haiga* oraz dość od ducha tych sztuk odległy. Kompozycja jest bardzo jednorodna i bardzo klarowna wizualnie (operuje tylko bielą, czernią, szarością). Poruszające, nieprzegadane haiku dobrze korespondują ze zdjęciami przyrody, mimo iż obrazów i wierszy nie łączy prosta relacja ilustracyjności. Mnóstwo tu niedopowiedzeń — i w samych tekstach, i w nieoczywistych fotografiach dopełnianych białymi, pustymi przestrzeniami (zob. Barthes 2003: 57). Praca rodzi bardzo silne skojarzenia ze starymi werbo-wizualnymi *shi-ga-jiku*, mimo iż fotografia to nowoczesne medium chwytania świata. Na wskroś nowoczesny technologicznie jest zresztą także sam cyfrowy „zwój”. *Foto-haiga* Frąckiewicza utrzymane jest jednak w duchu japońskich dzieł malarskich i graficznych dobrze korespondujących z haiku (zob. Śniecikowska 2007). To zatrzymane w kadrze obrazy przyrody, najczęściej prezentujące jeden-dwa wyraziste kształty na stosunkowo jednolitym, również wziętym z natury tle. Zwykle są to jednak formy bardziej niezwykłe, układy bardziej konceptystyczne niżli te przedstawiane przez japońskich malarzy (co wiązać można zapewne m.in. ze zmianą medium — fotografia chwyta wszystko, „uartystycznienie” przekazu wymaga pewnej dezautomatyzacji percepcji).

Internetowy tom Frąckiewicza ma wszakże jeszcze jedną, ukrytą płaszczyznę. Klikając na zdjęcie otrzymujemy szczegółowy, osobisty opis fotografii (to tym ważniejsze, że nie każda daje się w prosty sposób łączyć z wierszem haiku), uzupełniony o okoliczności jej powstania, a nierzadko także gotową interpretację — niekiedy obszerną, zanurzoną w różnych nurtach orientalnej i zachodniej filozofii. Znika nagle cała estetyczna klarowność i niedopowiedzenie, kurczy się przestrzeń pozostawiona odbiorcy dla interpretacji czy wręcz — współreakcji dzieła. Czy zatem przekreślona zostaje tym samym łączność z haiku?

²⁷ Frąckiewicz proponuje także kompozycję innych haiku i zdjęć — ich zestawienie nie jest już jednak formą tak wyczelowaną i tak bliską estetyce Wschodu. Zob. <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/haiku.htm>. Zob. też <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>.

²⁸ 52 strony, rozmiar 20 cm x 20 cm (Frąckiewicz 2002). W takim układzie tracimy wrażenie rozwijania zwoju oraz ukryte egzegezy.

Istotnym odniesieniem okazują się, po raz kolejny, japońskie *haibun*. Interpretacje Frąckiewiczza odbiegają oczywiście od tych znanych np. z *dzienników Bashō* (zob. Bashō 1994) — objaśnienia polskiego autora bliższe są traktatowi, uczonej egzegezie. Niemniej — związek pozostaje widoczny. Mamy zatem do czynienia z ciekawą hybrydą literacką i medialną, współczesnym, internetowym ekwiwalentem dwóch form związanych z haiku — prymarnie: zwoju zawierającego wiersze i obrazy (*shi-ga-jiku*), sekundarnie: tekstu zapisującego związane z konkretnymi zdjęciami i, pośrednio, wierszami fakty, wrażenia, interpretacje (pokrewnego *haibun*)²⁹. Przeskoki między gatunkami umożliwia właśnie wykorzystanie sieci.

Praca Frąckiewiczza — w takim właśnie „haigowo-haibunowym” kształcie — ma zresztą swój papierowy odpowiednik. Nie jest nim jednak książkowa postać *Kropel słońca*, a opisywany już tom Lidii Rozmus (Rozmus 2005)³⁰. Dzięki wykorzystaniu medium internetu kompozycja Frąckiewiczza — inaczej niż książka Rozmus — pozwala na zachowanie pełnej estetycznej czystości *haiga*. *Haibun* jest tu niejako opcjonalne.

Frąckiewicz zaproponował pracę totalną, zakomponowaną w najdrobniejszych słowno-graficznych szczegółach. Nie skorzystał z formy bloga, stworzył kompozycję zamkniętą, swoiście wsobną i samowrotną, niestanowiącą przy tym ogniwa ściśle powiązanej linkami, „pulsującej” okołohaikowej blogosfery.

Wizualnej i literackiej orientalizacji poddano również wiele innych polskich stron www. W kontekście pracy Frąckiewiczza nie dziwi, że najbardziej interesujące artystycznie, najbardziej wysmakowane z nich albo w ogóle rezygnują z formy bloga, albo też blogową interaktywność świadomie redukują. Szablon jest silnie personalizowany, możliwość swobodnego komentowania tekstów — blokowana (zob. np. *foto-haiga* Doroty Pyry <http://rozsypany-czas.blogspot.com/search/label/haiga>).

Dalekowschodnie nawiązania w wielu obecnych w sieci *haiga* można jednak w pierwszej chwili przegapić, orientalizm jest już bowiem „na swojsko” przerabiany. Barwne współczesne fotografie nie prezentują znanych z malarstwa *sung* czy *sumi-e* powyginanych gałęzi czy górskich szczytów. Sposób komponowania kadru (prezentacja szczegółu na monochromatycznej płaszczyźnie) i samo skupienie na detalu w pewnej mierze zbliżają jednak te polskie *haiga* do estetyki haiku i stowarzyszonych z nim sztuk wizualnych (zob. np. blog Urszuli Wielanowskiej <http://jasminum72.blox.pl/html>). Inna rzecz, że trudno znaleźć tego rodzaju prace wybitne. W sieciowej powodzi nie najlepszych *haiga*, gdzie landszaftowym zdjęciom towarzyszą zapisane rozfalowaną czcionką imitacje haiku (zob. Michałowski 2008), uwagę przykuwają kompozycje po prostu artystycznie przyzwoite. *Foto-haiga* Grażyny Kaźmierczak (<https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>) wyróżnia już samo zróżnicowanie liternictwa w zależności od semantyki i stylistyki poszczególnych haiku. Układy te pokazują także rzecz dość oczywistą, nieznaną jednak polskim

²⁹ Haiku i fotografie utrzymane w haikowej estetyce obeerzeć można także na stronach Marka Szyryka (poety i fotografa): <http://szyryk.art.pl/>. W tym wypadku nie mamy jednak do czynienia z relacją bliska *haiga* ani *haibun*.

³⁰ Charakter prozatorskich zapisków sytuuje pracę Rozmus bliżej tradycyjnych *haibun*, *W podróży* i *Kropie słońca* łączą jednak aktywna kontynuacja haiku (zob. Balbus 1983: 145).

papierowym *haiga*: dobór obrazu do tekstu (Kaźmierczak zestawia niekiedy te same wiersze z różnymi fotografiami) wyraźnie zmienia odbiór całej logowizualnej kompozycji. Jeszcze dalej idzie Jadwiga Gala Miemus (<http://poezja.com.pl/?q=node/625>) — część jej wierszowych konceptów jest zupełnie niezrozumiała bez fotografii (trudno np. „szczeble do wieczności” kojarzyć z cieniami pni drzew na ścieżce do cmentarza).

Element wizualny bywa wreszcie tylko ornamentem okołohaikowych blogów. Może ciekawie dekorować stronę z wierszami (zob. <http://zimowehaiku.blogspot.com/>) bądź irytująco, nachalnie ujednociać przekaz — np. multiplikowanym motywem *quasi-orientalnym* (<http://entuzjazm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>).

Po raz kolejny okazuje się jednak, że kluczem do artystycznego sukcesu (bez względu na wykorzystane medium) jest po prostu wiedza wspierająca twórcze intuicje, pozwalająca na łączenie ogniw literackich i wizualnych na różne sposoby podobnych bądź — komplementarnych.

b. Naturalizacja obcości — „jedność w wielości” czy niespójny eklektyzm?

Najciekawsze w badaniu interesujących mnie form w internecie wydają się procesy ich silnej naturalizacji na nowym gruncie kulturowym (zob. Johnson 2011: 130): włączanie do prac inspirowanych sztuką Japonii elementów kultury Zachodu, silne integrowanie równouprawnionych „tkanek”: obcej i rodzimej, wreszcie — wskazywanie czy wręcz kreowanie przestrzeni transkulturowych. W przypadku obecnych w sieci *haiga* (i form pokrewnych) tak rozumiana naturalizacja dotyczy przede wszystkim strony wizualnej. Warstwa tekstowa jest zwykle dość zachowawcza, powiela znane z drugiej ręki obce wzorce, nie proponując głębszych okcydentalnych „wtrętów” na poziomie poetyki.

Zastanowić się trzeba, czy naturalizacja pozwala na uzyskanie swoistej „jedności w wielości” (tym bardziej, że w *haiga* czy *film-haiga* mamy do czynienia z ingrediencjami różnomediálnymi) czy też zatrzymuje się na poziomie niespójnego eklektyzmu. Niełatwo przewidzieć, że różne artefakty dają różną odpowiedź na tak stawiane pytanie.

Marek Domagała (MarekHaik) zaproponował w blogu <http://haikuofplanet.blogspot.com> prosty, oryginalny układ graficzny: poszczególne *haiga* to niby-pocztówki wyświetlające się na abstrakcyjnym, pokrytym akwarelowymi „zaciekami” tle. Same „pocztówki” imitują gruby, czerpany papier w kolorze sepia; wyraziste, jakby kreślone ołówkiem proste wyznaczają płaszczyzny ilustracji do haiku. To już subtelny dialog z orientalną okołohaikową estetyką — struktura „papieru” sugeruje wielką dbałość o tworzywo, idealnie proste ołówkowe krechy są jednak bardzo odległe od ekspresyjnego duktu pędzla w malarstwie czy kaligrafii zen³¹. Same cyfrowe obrazy balansują między figuracją a abstrakcją, wykorzystują bądź naśladują różne techniki artystyczne (przetworzona cyfrowo fotografia, suchy pastel, akwarela). To techniki typowe dla sztuki Zachodu (podobnie jak wspomniany szkic ołówkiem), mimo iż dziełka wyraźnie nawiązują do dalekowschodniej estetyki (ekspozycja szczegółu, rola tła). Domagała dokonuje delikatnej, przemyślanej naturalizacji *haiga*, nie zacierając przy tym metryki formy.

Najciekawszym artefaktem bloga jest jednak film (*film-haiga*) — świetna etiuda ze znakomitym, orientalizującym, niepokojącym podkładem muzycznym, ilustrująca czy

³¹ To kompozycje pod wieloma względami zbliżone do kart, na których zapisano haiku w książce artystycznej Gajewskiego.

właściwie konstruuje tekst haiku (słowa w nieprzypadkowy sposób pojawiają się na ekranie): „neon snakes/dig in the moonlight/tunnel dreams” (w wersji polskiej: „węże neonów/drażą w księżycu/tunele snów”). Dziełko wyraźnie nawiązuje do tradycji filmu awangardowego, rodzi silne skojarzenia np. z kinem Len Lye’a z lat trzydziestych. Jednocześnie świetlne węże rozbłyskujące na ekranie kojarzyć można z „błyskowymi”, ekspresyjnymi, niemal abstrakcyjnymi formami tuszowego malarstwa *sumi-e* (np. *zenga*). Dalekowschodnie konotacje rodzi także pojawiający się w filmie krąg księżyca. Sam wiersz to również największy w całym blogu eksperyment literacki — najsilniej metaforyczny, najbardziej oddalony od prototypu gatunkowego. To bardzo ciekawy (dotychczasowy) punkt dojścia haiku i *haiga* w internecie — praca bardzo kreatywna, w znacznym stopniu wykorzystująca możliwości sieci i jednocześnie — dowodząca możliwości inspirującego spotkania kultur czy też, mówiąc po Welschowsku, wydobywania transkulturowych miejsc wspólnych³².

Zwykle jednak naturalizacja haiku, *haiga* i *haibun* przebiega znacznie mniej gładko — „szwy” między formami i tradycjami są bardzo widoczne, zaś wyrazistego, niespójnego, rażącego eklektyzmu po prostu nie sposób postmodernistycznie rewaloryzować (zob. Kazimierska-Jerzyk 2008: 94-140). Nawet w tych niespójnych układach daje się, mimo wszystko, wytropić ciekawe pomysły zestawień słowno-wizualnych, transkulturowe „błyski” dowodzące, że można spójnie godzić poetyki, bez uciekania się do imitacji. Przykładowo, Mariusz Ogrzyzko (podobnie jak wielu innych polskich *haijinów* publikujący wiersze w wersji anglojęzycznej — <http://haiga.pl/2.html>) potrafi połączyć estetykę surrealizmu z haiku znakomicie chwytającym japońskie *sabi* (osamotnienie, dystans emocjonalny, akceptacja nieuniknionego — zob. Watts 1988: 182, Kubiak Ho-Chi 2009: 84-85). Sepiowe zdjęcie różnego rodzaju krzeseł chaotycznie poustawianych na śniegu (piasku?) jest ilustracją do wiersza „winter cemetery/i sit near the smallest grave/the brightest” (‘cmentarz zimą/siedzę przy najmniejszym grobie/najjaśniejszym’ — przeł. B. Ś.). Innym biegunem eksperymentu jest tworzenie haikowych ekfraz³³ dzieł sztuki Zachodu (także sztuki dawnej). Dialog odległych form często okazuje się rozmową pozorowaną, mimo to niektóre prace zdają się jednak wzajemnie ciekawie oświecać (przypadek *Sądu Ostatecznego* Memlinga i jego haikowej ekfrazy — <http://sehaikuan.blogspot.com/>).

Na uwagę zasługują wreszcie fotografie i grafiki komputerowe Aleksandra Litowczaka (<http://haiga-budzenie.blogspot.com>³⁴) — czerpiące z różnorodnych inspiracji, zachowujące ślady estetyki zen (prezentacja szczegółu na jednorodnym tle), rezygnujące jednak z jej ascezy, dalekie od stylistycznego wysmakowania (parada rozfalowanych czcionek, ostre kolory). Za najciekawsze prace artysty uznają proste abstrakcje geome-

³² Eksperymentatorstwo Domagały znakomicie widać w zestawieniu z anachronicznymi pracami Jadwigi Gali Miemus określanymi przez autorkę jako *filmo-foto haiga* (bądź *foto-filmo haiga*) <http://poezja.com.pl/?cat=10> (seria filmowych i fotograficznych obrazów natury z mało wyrazistym podkładem muzycznym, „podjeżdżające” do widza proste, imitacyjne haiku; brak intrygujących napięć na linii obraz-tekst).

³³ Klasyczne haiku, o czym się na Zachodzie zwykle zapomina, dość często bywały ekfrazystyczne i intertekstualne — zob. np. Haiku (2006): 154, 162-163.

³⁴ Za znacznie mniej interesujące uznają bardziej jednorodne grafiki Litowczaka stworzone do haiku Magdaleny Banaszkiewicz — <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>.

tryczne, nieudające kompozycji orientalnych, a równocześnie — dobrze wpisujące się w klarowne schematy obrazowe *haiga* i haiku. Prostemu obrazowaniu wyraźnie szkodzi jednak „grube” liternictwo i, przede wszystkim, rozbijająca przekaz dosłowność³⁵. Sam mariaż abstrakcji geometrycznej i haiku uznaję za udany (czy może — potencjalnie udany). Ciekawa jest także u Litowczaka dążność do graficznego odwzorowywania faktury opisywanych materiałów³⁶ — kolejna inkarnacja obserwowanego w wielu omawianych pracach zainteresowania szeroko rozumianą materialnością. To także specyficzny, modernistyczny z ducha, łącznik między estetykami.

Twórczość polskich autorów haiku, *haiga*, *haibun* w internecie uznać można za w znacznym stopniu... papierową. Artyści starają się maksymalnie upodobniać swe prace do tego, co zobaczyć można w drukowanych tomach. Mimikra jest zresztą zwykle dwustopniowa (jakkolwiek różnego rodzaju to stopnie) — przekaz cyfrowy upodabnia się do tradycyjnego, natomiast sama stylistyka tekstów i układów graficznych silnie nawiązuje do tego, co orientalne (bądź co haikuiści i *haigaiści* za takie uznają). Niemal wszystkie cyfrowe *haiga* czy *haibun* są jednak swoistymi medialnymi hybrydami — twórcy nie chcą rezygnować z prostych, modyfikujących przekaz funkcjonalności sieci. *Haijinowie* i autorzy *haiga* nie są jednak, jak się okazuje, szczególnie zainteresowani artystycznym spożytkowaniem multimedialności, interaktywności, hipertekstowości. Tylko nieliczni twórczo łączą media. Czy idzie o swoiste redukcje bodźców, stylistyczną ascezę czy raczej pewnego rodzaju niedbalstwo, wygodnictwo, wykorzystywanie sieci jak podręcznego raptularza? Bliższa prawdy wydaje się druga odpowiedź.

Mimo to stwierdzić trzeba, że liczne blogi w jakiejś mierze przypominają orientalne *haibun* wzbogacone o stronę wizualną (czyli rodzaj *haibun-ga*). Wyraziste staje się dzięki temu pewne podobieństwo między praktykami twórców haiku oddalonych w czasie i przestrzeni. Odwracając kierunek dociekań, uznać można, że *haibun* japońskich *haijinów* (z linii Bashō) sytuuje się pomiędzy formą dziennika, *silva rerum* a... sylwami współczesnymi³⁷.

³⁵ Przykładowo, wiersz „stolik w ogrodzie —/do talerza z owsianką/wpadł płatek śliwy” ilustruje Litowczak następująco: oto na zielonym tle poziomy pas bieli w czerwonej kratkę (zapewne obrus bądź cerata). Na nim — żółty okrąg z wyraźną obwódką (talerz) i białą drobinką wewnątrz (płatek). W innym *haiga* twórca decyduje się na artystyczną powściągliwość — fragment rombu dotykającego poziomej prostej to znak... tramwaju („pięta nad ranem — w śnieżnej zadymce znika/trzeszczący tramwaj”). Ascetyczne, suspensowe obrazowanie psują jednak udosławiające przekaz gwiazdki w miejscu styku rombu-pantografu i linii.

³⁶ Widzimy np. niemal haptyczne zbliżenie kożucha („tłok na przystanku —/wiatr wciska się pod kożuch/ wraz z lekkim mrozem”) czy światłocieniowo modelowane kabaretki („prawie pusty bar —/jakaś obca kobieta/na stołku obok”), przeczuwamy delikatność długich wełnianych włókien w niemal abstrakcyjnych splotach szala („czapka i szalik/kalendarzowa wiosna/właśnie nadeszła”), rozpoznajemy podmuch wiatru na grającej światłocieniem, wielopłaszczyznowej, monochromatycznej grafice komputerowej („szosta nad ranem —/wiatr wpada do tramwaju/przed grupką ludzi”).

³⁷ O powiązaniach tradycyjnej japońskiej estetyki i idei modernizmu — zob. Śniecikowska (w druku).

3. Konwergencja transkulturowa?

Opisałam różne przestrzenie konwergencji orientalnej logowizualności, pokazując mniej i bardziej udane próby przeszczepiania obcych gatunków w nowe obszary kulturowe i medialne. Stwierdzić trzeba na koniec, w jakim stopniu konwergencja łączy się tutaj z transkulturowością. Sam Welsch opiera swe rozpoznania m.in. na obserwacji kultury japońskiej:

Dla Japończyków podział obce — swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na podstawie kryterium pochodzenia, nie odgrywał żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeżeli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to jest japońskie — niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być uznane za swoje (Welsch 2004: 42, podkr. A utora).

Na ile opis ten odnieść można do opisanych w szkicu prac? Innymi słowy — czy haiku, *haiga*, *haibun* stały się polskie? Sądzę, że do pewnego stopnia tak. Tym bardziej, że japońskie gatunki (przeprofilowywane w procesie genologicznej transplantacji) w nowych warunkach kulturowych i medialnych okazują się zaskakująco pokrewne starym formom Okcydentu: *silvae rerum*, pamiętnikom, emblematom, wreszcie — po prostu ilustracjom. Najciekawsze okazują się przy tym te kompozycje, gdzie różnorakie związki Wschód-Zachód eksponowano świadomie. Wówczas powstać mogą aktywne kontynuacje orientalnych gatunków, uzupełniające dalekowschodnie receptury różnorakimi ingrediencjami z kultury Zachodu. Zaskakujące płaszczyzny spotkania, porozumienia, podobieństwa myślenia o sztuce i odczuwania sztuki ujawniać mogą nawet prace łączące to, co pozornie całkowicie nieprzystawalne — haiku z poetyką surrealizmu czy tradycją abstrakcyjnego filmu awangardowego. Nie znaczy to, naturalnie, że surrealizm czy kino lat trzydziestych miały wiele wspólnego ze stylistyką i światoogłędem interesujących mnie gatunków orientalnych. Otwarty na różnorakie bodźce artysta wykorzystać może jednak w procesie tworzenia bardzo niejednorodne inspiracje, dla których, jak się okazuje, znaleźć można wspólny mianownik. Warunkiem koniecznym zdaje się jednak choć odrobinę pogłębiona wiedza o Innym (zob. np. Said 2005).

Powtórzmy wreszcie raz jeszcze, że istotnym (także w perspektywie transkulturowości) łącznikiem między tradycjami jest samo silne dążenie do zespalania słowa i obrazu, przekraczania i łączenia granic sztuk. W orientalnym uniwersum jest ono zaszczeplone bardzo głęboko, poparte m.in. wielowiekowymi praktykami kaligrafów czy malarzy *haiga*, w kulturze Okcydentu natomiast wyraźnie nasiliło się w dobie nowoczesności³⁸. Jego intensywności dowodzi m.in. fakt włączania w obręb sztuk wizualnych form prymarnie bliskich plastyce, ale nie — logowizualnych (jak haiku czy *haibun*).

Opisane zjawiska sztuki polskiej końca XX i początku XXI wieku z całą pewnością wyrastają bowiem z ducha modernizmu, w zdecydowanej większości nie wrastając przy tym w postmodernizm. Rozwój technologiczny umożliwił ich zaistnienie w nowych kontekstach medialnych, nie zacierając jednak zjawisk tych metryki. Taka optyka

³⁸ O wspólnocie dążeń świadczą m.in. paralele między awangardową słowografią a niektórymi orientalnymi (starymi) i polskimi (współczesnymi) układami *haiga*. Ciekawym kontekstem może być tu również np. współczesny nurt liberatury.

pozwała dostrzec liczne zbliżenia nowoczesnej sztuki Zachodu z Orientem (zob. np. Michałowski 2008: 129-133, 142-144; Johnson 2011; Hokenson 2007: 693-714., Hakutani 2009), które również postrzegać można jako swoistą, szeroko rozumianą przestrzeń transkulturowości. Dość wymienić (poza samą dążnością do łączenia sztuk): fragmentaryczność, swoiste „kadrowanie” prezentacji, zainteresowanie drobiazgami codzienności i doświadczeniem sensualnym jednostki, „ubogą” estetykę, obrobione artystycznie chwytanie „błyskowych” epifanii. I wreszcie — samo otwarcie na kulturową inność, która w bliższym oglądzie okazać się może zaskakująco znajoma.

Bibliografia:

- Addiss Stephen (2005), *Haiku i haiga*, [w:] *Estetyka japońska. t. 2. Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków.
- Addiss Stephen (2006), *Interactions of Text and Image in Haiga*, [in:] *Matsuo Bashō's Poetic Spaces*, ed. by E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Balbus Stanisław (1983), *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Barthes Roland (2003), *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Seuil, Paris.
- Bashō Matsuo (1994), *Z podróźnej sakwy z dodaniem „Dziennika podróży do Sarashina”*, przeł. i wstęp A. Żuławska-Umeda, Wydawnictwo Sen, Warszawa.
- Brzóska (Dariusz Brzósiewicz), Emce Kwadrat (Marcel Adamowicz), Sójka (Stanisław Sojka), Samplaire (Wojciech Cholaściński) (2006), *Haiku fristajl*, Polskie Radio.
- Cywińska-Milonas Maria (2002), *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Czy można przesadzać kwiaty rzepaku? Twórczość mistrzów haiku* (2002), katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 15 II — 15 III 2002, Warszawa.
- Frąckiewicz Waldemar (2002), *Krople słońca. Fotografia. Haiku*, nakładem autora, Lublin.
- Gorządek Ewa (2009), *Koji Kamoji*, http://www.culture.pl/web/guest/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/koji-kamoji, dostęp 13.09.2012.
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy*, Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Gumkowska Anna (2009), *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. 1. *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Haiku* (2006), tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biała.

- Hakutani Yoshinobu (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hniedziewicz Magdalena (2001), *Haiku w poezji i w obrazach*, „Pismo Krytyki Artystycznej” 2001, nr 35, <http://free.art.pl/pokazpismo/nr35/tekst3.html>, dostęp 30.10.2007.
- Hokenson Jan Walsh (2007), *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism*, [w:] *Modernism*, vol. 2, ed. by A. Eysteinnsson, V. Liska, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2007.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- <http://artidotuum.pl/wystawy/>, dostęp 18.09.2012.
 - <http://budzenie-jasna.blogspot.com/>, dostęp 12.09.2012.
 - <http://cojestgrane.pl/wydarzenie/66718/>, dostęp 2.10.2012.
 - <http://eddie-ad.blogspot.com/>, dostęp 15.09.2012.
 - <http://entuzjizm.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?157645>, dostęp 2.08.2012.
 - <http://haiassneg.blogspot.com/>, dostęp 19.09.2012.
 - <http://haiga.pl/2.html>, dostęp 6.10.2012.
 - <http://haiga-budzenie.blogspot.com/>, dostęp 2.10.2012.
 - <http://www.haikubytwo.com/review-haikubes/>, dostęp 10.09.2012.
 - <http://haiku2009-publikacje.blogspot.com/>, dostęp 30.09.2012.
 - <http://haikuofplanet.blogspot.com/>, dostęp 4.10.2012.
 - <http://haikuworld.blox.pl/html/1310721,262146,14,15.html?3,2011>, dostęp 3.09.2012.
 - <http://jasminum72.blox.pl/html>, dostęp 15.09.2012.
 - <http://joo-dailyhaiku.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50.>, dostęp 2.09.2012.
 - <http://magdajasna.blogspot.com>, dostęp 24.09.2012.
 - <http://orston.blogspot.com/>, dostęp 2.09.2012.
 - <http://poezja.com.pl/?cat=10>, dostęp 1.10.2012.
 - <http://poezja.com.pl/?q=node/625>, dostęp 14.10.2012.
 - <http://rozsypany-czas.blogspot.com/>, dostęp 14.10.2012.
 - <http://rozsypany-czas.blogspot.com/search/label/haiga>, dostęp 10.10.2012.
 - <http://sehaikuan.blogspot.com/>, dostęp 13.10.2012.

-
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/haiku.htm>, dostęp 20.08.2012.
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/hieroglify.htm>, dostęp 2.06.2012.
- <http://serwisy.umcs.lublin.pl/w.frackiewicz/KS.htm>, dostęp 2.06.2012.
- <http://szyryk.art.pl/>, dostęp 15.06.2012.
- <http://travellingbetweentheworlds.blox.pl/html>, dostęp 1.09.2012.
- <http://www.brooksbookshaiku.com/LidiaRozmus/haiga.html>, dostęp 12.06.2012.
- http://www.isp.uz.zgora.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=300&Itemid=449, dostęp 3.10.2012.
- <http://www.japonia.org.pl/?q=node/75>, dostęp 6.09.2012.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/1/pid/6>, dostęp 8.07.2012.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/15>, dostęp 8.07.2012.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/2/pid/16>, dostęp 8.07.2012.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/120>, dostęp 10.06.2012.
- <http://www.kolekcja.bookart.pl/info/viewpub/tid/4/pid/317>, dostęp 8.07.2012.
- http://www.vwebsoft.pl/mgajewski/display_gallery.php?SectionID=4&GalleryID=3&Lang=PL, dostęp 29.07.2012.
- <http://zimowehaiku.blogspot.com/>, dostęp 12.09.2012.
- <https://plus.google.com/photos/108591924668579813559/albums/5272690246302443393?banner=pwa>, dostęp 3.09.2012.
- Jakubowicz Karol (2011), *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Johnson Jeffrey (2011), *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham — Boulder — New York — Toronto — Plymouth.
- Jopek Anna Maria, Makoto Ozone (2011), *Haiku, Music*.
- Kamoji Koji (2006), ***, [w:] *Haiku*, red. i tłum. A. Żuławska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biała.
- Kazimierska-Jerzyk Wioletta (2008), „Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką. Piękno, eklektyzm, epigonizm, infantyliizm, Universitas, Kraków.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata (2007), *Teresa Pągowska*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/teresa-pagowska, dostęp 2.09.2012.

- Kossowski Łukasz (1999), *O inspiracjach japońskich w sztuce polskiej*, [w:] *Chopin — Polska — Japonia. Wystawa z okazji 80 rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Warszawa.
- Kostyrko Teresa (2004), „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux — przyczynek do pojmowania terminu, [w:] *Estetyka transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Kotlarek Magdalena (2009), *Haiku — Akunin — Przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*. t. XV. *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Kozyra Agnieszka (2010), *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa.
- Kreis Hieronim (2002), *Od autora*, [w:] tegoż, *Strumień żółtego piasku*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków.
- Król Anna (2007), *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów/An Image of a Floating World in the Paintings of Jan Stanisławski and his Studets*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.
- Król Anna (2011), *Japonizm polski/Polish Japanism*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011.
- Kubiak Ho-Chi Beata (2009), *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków.
- Michałowski Piotr (2008), *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas, Kraków.
- Nowa wystawa w Muzeum Literatury, „*Biuletyn Kulturalny*” z 28.02.2002, www.msz.gov.pl/files/file_library/42/20020225p_6978.doc, dostęp 30.10.2007
- Nycz Ryszard (1984), *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra (1994), *Przeciw czemu protestują haiku*, „*Teksty Drugie*”, z. 2.
- Rewers Ewa (2007), *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-powojennej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Universitas, Kraków.
- Rozmus Lidia (2005), *W podróży*, Deep North Press, Evanston.
- Said Edward W., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zyska i S-ka, Poznań 2005.
- Składanek Marcin (2010), *Parateksty w środowiskach informacyjnych mediów interaktywnych*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków.

- Szczepan-Wojnarska Anna M. (2005), *Sylwiczny i intymistyczny charakter blogów*, [w:] *Język @ multimedia*, red. Agnieszka Dytman-Stasienko, Jan Stasienko, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław.
- Szczęśna Ewa (2009), *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*. t. 1. *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Szczęśna Ewa (2011), *Dyskurs internetowy a literacki*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*. t. 2. *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęśna, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011.
- Szura Magdalena Antonina (2003), *Czy blog może być literaturą?*, [w:] *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków.
- Śniecikowska Beata (2005), *Słowo — obraz — dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, seria: *Modernizm w Polsce*, Universitas, Kraków.
- Śniecikowska Beata (2007), *Between Poem and Painting, between Individual and Common Experience — the Art of Haiku in Japan and in Poland*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, vol. IX (XVIII), s. 243-270.
- Śniecikowska Beata (2009), „*In the Beginning Was... Laughter*” — *Humour in the Japanese and Polish Haiku Poetry*, [w:] *Humor. Teorie, praktyka, zastosowania/Humour. Theories, Applications, Practices*, Tom 2/2: *Making Sense of Humour*. red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski.
- Śniecikowska Beata (w druku), *Oryginały czy imitacje? Wokół „najprawdziwszych” polskich haiku*, „Pamiętnik Literacki”.
- Takeuchi Melinda (2005), *Wiersze i obrazy*, [w:] *Estetyka japońska*. t. 2. *Słowa i obrazy. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków.
- Ten krakowski Japończyk... Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa/That Krakow Japonist. Japanese Art. Inspirations in the Work of Wojciech Weiss* (2008), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.
- Trzeciak Przemysław (2002), *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Watts Alan W. (1988), *Zen w sztuce*, [w:] *Buddyzm*, wybór i oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Krakowskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Kraków.
- Welsch Wolfgang (1998), *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Cz. 2, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.

Welsch Wolfgang (2004), *Tożsamość w epoce globalizacji — perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.

Wilkoszewska Krystyna (2004), *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.

Żuławska-Umeda Agnieszka (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Neriton, Warszawa.

KAROLINA SIDOWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Techniczne zaplecza literatury. Wpływ medium na kształt tekstu na przykładzie maszynopisów F. Nietzschego *Schreibmaschinentexte*

Technical Backgrounds of Literature. The Influence of the Medium on the Text on Example of Nietzsche's Typescripts *Schreibmaschinentexte*

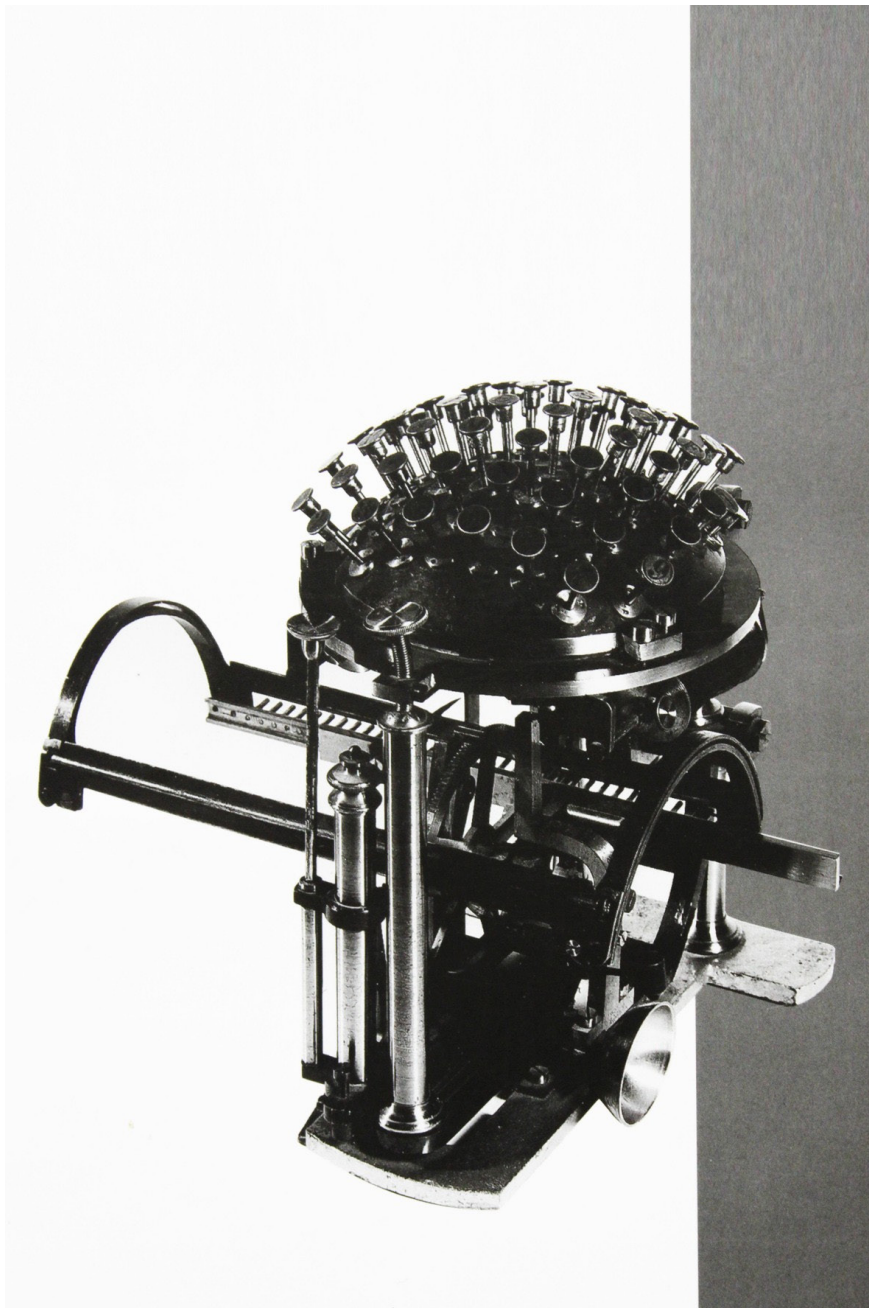
Abstract

The main focus of this article is a bibliophile edition of Nietzsche's letters and short writings, typed on the Maling Hansen typewriter. The interesting and unfamiliar to wide audience "medial" episode in the biography of German philosopher is presented here in extended context, including his relationship with Lou Andreas Salome, which took place at the same time as fascination about typewriting. New technical medium seems to have affected strongly his writing style, both on formal and semantic level, but also his thinking and self-perception. Typewriting itself is often a topic in the letters to his friends and a source of metaphors, which express an intimate relation between author and his tool. The correspondences between the medium and creative activity of the subject, noticed and reflected in Nietzsche's texts, are of great importance in the new media theory, represented in the article by McLuhan and Kittler.

* Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii
Uniwersytet Łódzki
ul. Sienkiewicza 21
90-114 Łódź
karolinasidowska@wp.pl

W dobie żywej ekspansji mediów elektronicznych codziennie jesteśmy świadkami prze-
możnego wpływu, jaki wywierają one na nasz sposób mówienia, pisania, tworzenia lite-
ratury, jak też ogólnie myślenia, funkcjonowania w świecie. Te współzależności między
medium a modus ludzkiej aktywności sięgają oczywiście daleko poza wiek dwudziesty,
a nawet dziewiętnasty, tradycyjnie nazywany wiekiem „pary i elektryczności”. Z dłu-
giej i bogatej historii mediów i ich oddziaływania na literaturę, będącą nieodmiennie
sednem badawczych zainteresowań i wspólnym punktem odniesienia, na potrzeby tego
szkicu wybrałam jeden krótki wycinek, wręcz epizod, który dotyczy przebrzmiałej epoki
maszyn do pisania, który jednak wydaje się ciekawy a zarazem mało znany szerszej pub-
liczności. Przywoływanie „zamierzchłych” czasów maszynopisania z jednej strony trąci
myszką, sentymentalnym dziwactwem, z drugiej znajduje uzasadnienie w historycznym
rozwoju mediów, gdzie wynalezienie i upowszechnienie maszyny do pisania było jed-
nym z kamieni milowych, zwiastunem modernistycznych przemian i nadchodzącego
boomu technologicznego. Chciałabym na chwilę wrócić do tych początków w kontekście
twórczości Fryderyka Nietzschego, filozofa patronującego nowoczesności i nowożytnemu
światopoglądowi. Pretekstem do niniejszych rozważań jest tom *Schreibmaschinen-
texte*, zbierający w formie fotograficznych kopii wszystkie teksty Nietzschego, spisane
na maszynie marki Malling Hansen, którą autor *Zaratustry* otrzymał w prezencie od
siostry Elisabeth i użytkował raptem przez kilka miesięcy 1882 roku. Niewielka objętoś-
ciowo acz atrakcyjna bibliograficznie publikacja zawiera, prócz przedmowy i krytycz-
nego komentarza do zebranych maszynopisów, także krótkie posłowie znanego teorety-
ka mediów, Friedricha Kittlera, podejmujące temat żywych relacji między używanymi
przyborami piśmiennymi a ludzkimi emocjami, oczywiście w odniesieniu do biografii
Nietzschego. Nieprzypadkowo wielokrotnie pada tu nazwisko Lou Andreas Salomé, któ-
rą filozof poznał właśnie w 1882 roku i z którą już po kilku miesiącach ożywionych kon-
taktów i rozmów jego drogi gwałtownie się rozeszły, mniej więcej w tym samym czasie
kiedy i maszyna definitywnie odmówiła posłuszeństwa.

Korpus tekstów dzieli się na dwie części: pierwsza z nich obejmuje piętnaście listów
filozofa, adresowanych do rodziny: matki i siostry Elisabeth oraz do przyjaciół i znajo-
mych. Nietzsche pisze o bieżących wydarzeniach swego pobytu w Genewie, o kiepskim na
ogół stanie zdrowia, planach wyjazdowych, wypowiada się na temat twórczości swojej
i swoich korespondentów, udziela rad i wskazówek, wreszcie — prosi o załatwienie kon-
kretnych spraw, w tym finansowych. Nie brakuje tu również autوماتycznych wtrętów,
dotyczących samej czynności maszynopisania, kiedy np. ubolewa nad swoim brakiem
wprawy, utrudniającym pisanie dłuższych tekstów, czy przeprosza za literówki i błędy,
wynikające bądź z jego niezręczności, bądź z uszkodzeń i ograniczeń samej maszyny.



Fot. 1. Maszyna do pisania marki Malling Hansen, od nazwiska duńskiego konstruktora (Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*)

Druga część zbioru, opatrzona tytułem *500 Überschriften auf Tisch und Wand. Für Narrn von der Narrenhand — 500 napisów na stole i ścianie, spisanych dla głupców ręką głupca* — to w większości wiersze i aforyzmy, po raz pierwszy w całości zebrane i udostępnione publiczności w tej formie, pokazującej proces ich powstawania, dokumentującej wszystkie pomyłki, skreślenia i poprawki, także te odręczne, naniesione wyblakłym już nieco atramentem, nadające tekstom charakter palimpsestu.

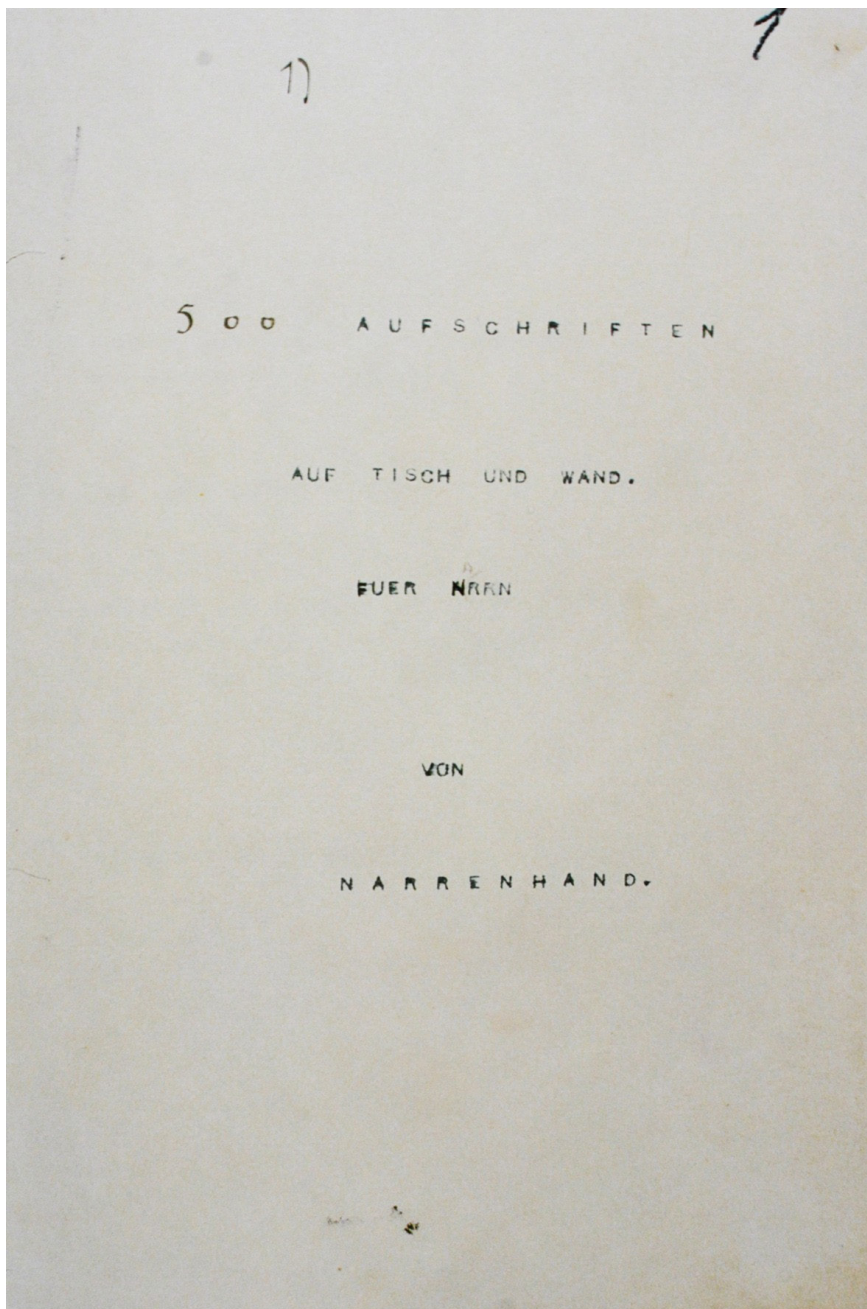
Wiele mówiąca jest w tym kontekście widoczna już na stronie tytułowej adnotacja wydawców: „aus dem Nachlass”, oznaczająca, że udostępnione teksty pochodzą z tej części spuścizny Nietzschego, która nie była wydana za jego życia, której sam nie planował upubliczniać¹. Nie ulega wątpliwości, że twórczość określana jako „Nachlass” ma świadomie szkicowy, brudnopisowy charakter, w przeciwieństwie do tych dzieł, nad których edycją filozof czuwał osobiście, niekiedy finansując druk z własnych środków. Spośród aforyzmów ze *Schreibmaschinentexte* tylko kilka jak dotąd ukazało się w różnych zbiorach i monografiach. Większość z nich nie była nigdzie publikowana, jak na przykład jeden z siedmiu dwuwierszy, wysłanych przez Nietzschego w liście do Köselitza: „Byle z umiarem! Tylko psina/wypróżnia się co godzina” (Nietzsche 2003: 45)², który Elisabeth Förster-Nietzsche wycofała z druku, uznając za zbyt swawolny i odstający od ogólnego formatu spuścizny wielkiego brata.

Gros prezentowanych czytelnikowi listów, wierszy i aforyzmów jest znanych badaczom-nietzscheanistom, choć duża część z nich wciąż pozostaje dostępna jedynie w języku niemieckim. *Schreibmaschinentexte* prezentują jednak komplet maszynopisów Nietzschego w sposób wywołujący sugestywne wrażenie obcowania z oryginałem. Przy okazji nasuwają się refleksje dotyczące nie tyle wymowy poszczególnych, z reguły krótkich utworów, co ogólnego charakteru tej twórczości, o ramach wyznaczonych według całkowicie zewnętrznego, pozaliterackiego kryterium — faktu zapisu przy pomocy konkretnego urządzenia.

Zarówno listy, jak i w większości rymowane aforyzmy charakteryzuje nie tylko skrótość, ale też wyraźnie wyczuwalna lekkość, wręcz żartobliwość. Rodzi się pytanie, czy i w jakim stopniu nowe medium zapisu wpłynęło na ten nieskrępowany ton i lakoniczną formę. Swoistą wskazówkę stanowi przywołanie autorytetu niedawno zmarłego Friedricha Kittlera, jako tego badacza, który szczególny nacisk kładł na rolę mediów technicznych w procesie tworzenia kultury. Podejmuje tę tematykę m. in. w swoim wczesnym studium z 1985 roku, poświęconym zmieniającym się systemom rejestracji danych (Kittler 1986). Podkreślanie „techniczno-medialnego *apriori*” (określenie medioznawcy Hartmuta Winklera) w odniesieniu do każdej gałęzi nauki sprowadza się do tezy, że wszelka wiedza jest pre-formatowana przez wykorzystane do jej pozyskania i rejestracji środki techniczne. Takie stanowisko stoi w wyraźnej kontrze do tez innego znanego badacza, Marshalla McLuhana, pojmującego media jako swoiste protezy, „przedłużenie” (*extensions*) percepcyjnych i koncepcyjnych możliwości ludzkiego podmiotu (McLuhan

¹ Zdania nietzscheanistów co do tego, jak ją traktować, są podzielone, tym bardziej, że zwłaszcza w przypadku tych fragmentów znaczna była ingerencja siostry w ostateczny kształt zachowanego dzieła, polegająca nawet na dopisywaniu bądź poprawianiu niektórych pasażów.

² Wszystkie tłumaczenia fragmentów listów i tekstów Nietzschego w tym szkicu pochodzą od autorki: KS.



Fot. 2. Strona maszynopisu z napisem tytułowym (Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*)

1964). Według Kittlera, owe zewnętrzne aspekty grają niebagatelną rolę: uwolnione ze stosunku podrzędności zdają się dominować proces postrzegania a nawet myślenia. Oczywiście, teoria ta znajduje zastosowanie również w ujęciach literaturoznawczych.

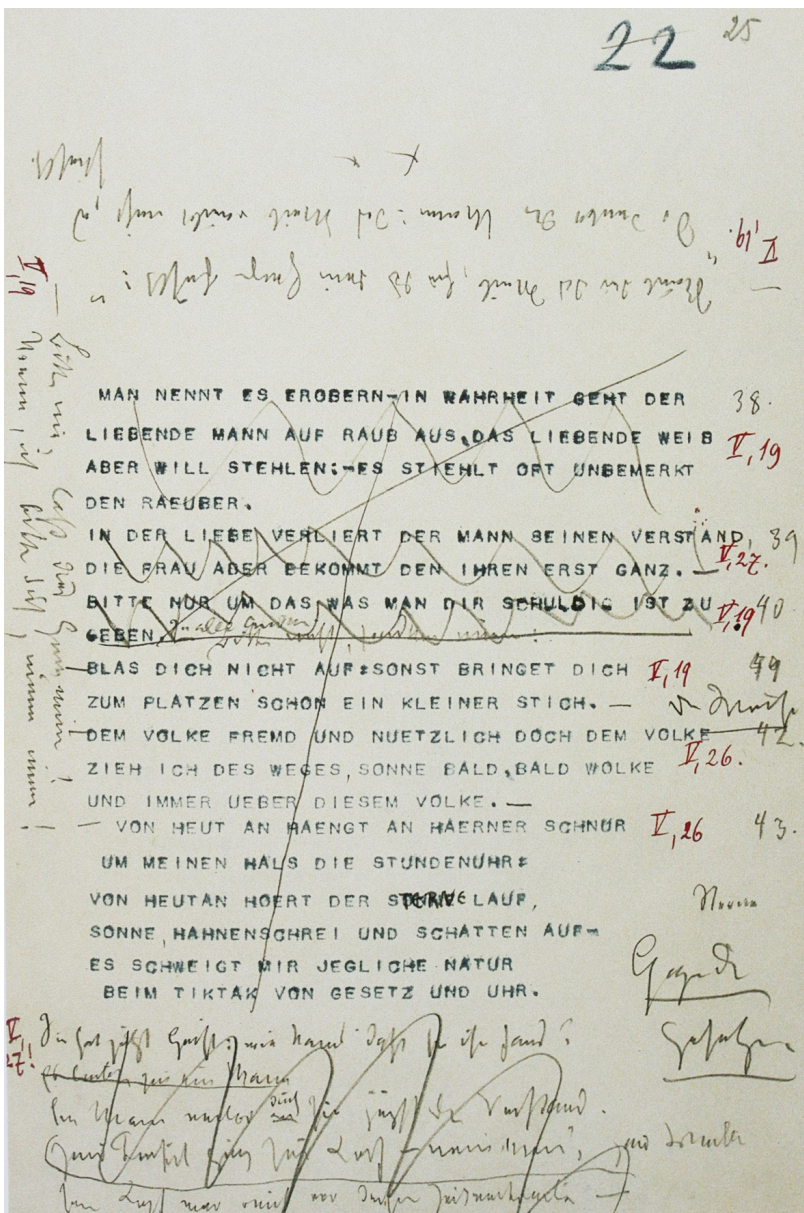
Poglądy niemieckiego medioznawcy znajdują sugestywny oddźwięk w przemysłeniach Nietzschego, którym dał wyraz w liście do Heinricha Köselitza, potwierdzając sugestię przyjaciela słowami: „Ma pan rację: przyrządy piśmienne, jakich używamy, wpływają na nasze myśli” (Nietzsche 2003: 18). Köselitz postrzega to jako nieprzyjemne dla siebie ograniczenie, w ujęciu Nietzschego stwierdzenie brzmi neutralnie, ma charakter obiektywnej refleksji nad sposobem funkcjonowania ludzkiego umysłu. Można je wręcz interpretować jako dostrzeżenie możliwości wzbogacenia myśli o nowy wymiar i jakości niedostępne w innych okolicznościach, bez stymulującego oddziaływania narzędzia. Czy tak było w przypadku autora tego listu? Czy to właśnie użycie maszyny do pisania, wynalazku nowoczesnego, ale niedoskonałego, wymagającego licznych napraw, którego obsługi dopiero trzeba się nauczyć, zdecydowało o specyfice tekstów filozofa stworzonych w tym okresie?

Nie ulega wątpliwości, że maszyna i sama czynność maszynopisania żywo zajmowały uwagę autora *Zaratustry*. Pomysł takiego nabytku wyszedł zresztą od niego, w związku z pogarszającym się stanem zdrowia, zwłaszcza wzroku (Por. Wershler-Henry 2005: 46). Krótkowzroczność filozofa w latach siedemdziesiątych XIX wieku nasila się, pojawiają się coraz silniejsze ataki bólu, normalne funkcjonowanie staje się coraz trudniejsze, do tego stopnia, że potrzebuje pomocy przy pisaniu i czytaniu. W tym kontekście rodzi się m.in. pragmatyczna myśl o małżeństwie oraz — zdecydowanie łatwiejszy w realizacji — projekt nabycia maszyny do pisania. Pod koniec grudnia 1881 roku Nietzsche, sam przebywając w Genui, listownie prosi siostrę o dokonanie zakupu w jego imieniu. Wskazuje przy tym konkretnie na duńską markę Malling Hansen, jako sprawdzoną i wygodniejszą w użyciu, lżejszą niż wersja amerykańska — choć przecież i tak niezdatną do sporządzania pisemnych notatek podczas spacerów, co należało do zwyczajów filozofa. Ostatecznie sprzęt kupuje Elisabeth Nietzsche i wysłała do Genui przez Paula Rée na początku 1882 roku. Aparat w kształcie czaszy, „produkujący” zapis tylko wielkimi literami, do tego widoczny dopiero po zapisaniu całej linii tekstu, okazał się wielkim ułatwieniem choćby przy sporządzaniu codziennej korespondencji. W liście do Elizy Fincke, zamieszczonym zresztą w omawianym zbiorze, Nietzsche tłumaczy się: „Jestem niemal ślepy i dopiero odkąd mam tę maszynę mogę znowu odpisywać na listy” (Nietzsche 2003: 30). Motyw maszynopisania pojawia się częściej, między innymi w korespondencji z siostrą, z Heinrichem Köselitz, Franzem Overbeckiem, przy czym maszyna nabiera niemal sympatycznych rysów: „jest delikatna jak mały szczeniak i sprawia wiele zachodu — ale i radości” (Nietzsche 2003: 28). Pisząc o jej uszkodzeniach i naprawach Nietzsche uczłowiecza ją, traktuje niczym „pacjenta”, który podobnie jak właściciel co i rusz przechodzi gorsze okresy. Po pierwszej takiej „kuracji” wysłała siostrze entuzjastyczną kartkę, z nietypową jak na niego dokładną adnotacją „Sonntag Nachmittag” (niedziela popołudnie): „Hurra! Właśnie przyniesiono mi do mieszkania maszynę; pracuje znowu doskonale” (Nietzsche 1986: 170).

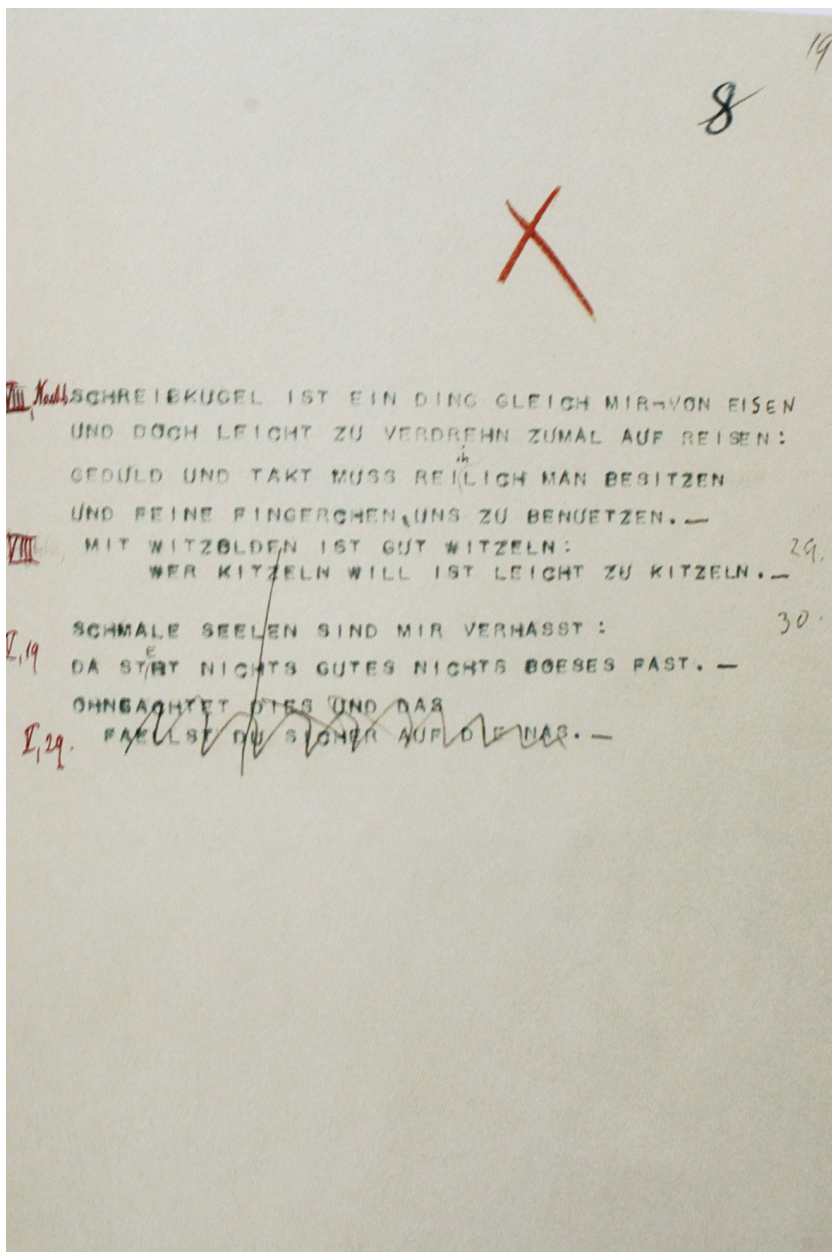
Ten intymny stosunek do własnego narzędzia pracy przypomina współczesne przywiązanie do technologicznych gadżetów: laptopów, telefonów komórkowych, iphonów.

Tak jak one służą nie tylko biznesowym interesom i codziennej komunikacji, ale — niekiedy przede wszystkim — rozrywce, tak i w przypadku maszyny do pisania Nietzschego trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowiła dla niego nie tylko rodzaj technicznej „protezy”, ale i źródło niemal dziecinnej radości. Do takiego wniosku skłaniają nie tylko wzmianki w listach, ale także lektura większości wierszy i rymowanych aforyzmów, z których emanuje przyjemność zabawy słowem, wzmocniona o przyjemność korzystania z nowoczesnego jak na tamte lata, sprytnego urządzenia. Przydatne narzędzie objawia swoją drugą naturę: atrakcyjnej zabawki. Oczywiście używanie każdego sprzętu wymaga obycia i wprawy, by mógł on dobrze spełniać swoją funkcję. Stąd też stosunkowo duża liczba zapisków o charakterze wprawek, prób, ćwiczebnych wariacji tekstów, które dopiero na którejś kolejnej stronie uzyskują ostateczny kształt i poprawny zapis, zupełnie jakby twórczy zamysł rozwijał się wraz z biegłością posługiwania się urządzeniem.

Niewątpliwie krótka forma aforyzmu dobrze nadaje się do takich ćwiczeń i doskonalenia manualnych umiejętności. Jednak wybór tego gatunku nie był podyktowany tylko wprowadzeniem nowego medium technicznego. W rzeczywistości predylekcja Nietzschego do lapidarnej formy dała się zauważyć o wiele wcześniej, a jej świadectwem jest opublikowany w 1878 roku zbiór *Ludzkie, Arcyludzkie*. We wszystkich późniejszych dziełach widać upodobanie do aforystycznych, dobitnych sformułowań, zdań-dynamitów, słownych fajerwerków. W dużej mierze z takich zdań zbudowany jest cały tom *Tako rzecze Zaratustra*. Wybór aforyzmu jako najodpowiedniejszego kształtu dla przekazywanych myśli był więc świadomą, stosunkowo wczesną decyzją, nie zaś, przynajmniej nie w pierwszym rzędzie, efektem technicznej ignorancji. Wydaje się prawdopodobne, że na tę decyzję wpłynęła intensywna lektura pism Lichtenberga a także moralistów francuskich: La Rochefoucaulda, Pascala i Chamforta. Jednak najistotniejsze w tym względzie jest przekonanie samego Nietzschego, że tylko otwarta, dynamiczna forma jest w stanie oddać nieskrępowany bieg myśli, meandry sprzeczności i paradoksów, będących udziałem prawdziwie wolnego umysłu. Wpisane w aforyzm autoreferencyjność, dystans, ironiczno-refleksyjny charakter dobrze harmonizują z „wywrotowymi” poglądami filozofa, podającymi w wątpliwość fundamentalne jak dotąd tezy i aksjomaty. Niewykluczone, że te preferencje krótkiej formy miały też związek ze wspomnianym zwyczajem pieszych wędrowek, podczas których filozof zawsze miał przy sobie ołówek i notatnik, by na gorąco chwytać najtrafniejsze pomysły i wyrażenia. Kłopoty ze wzrokiem i częste migreny zapewne również utrudniały bądź wręcz uniemożliwiały wielogodzinne skupienie uwagi. W tym kontekście fakt, że pisząc na maszynie Nietzsche nie mógł, ze względu na budowę mechanizmu, śledzić wystukiwanych liter, mógł nawet stanowić swoistą ulgę — fizyczną a może i psychiczną, mentalną, co przekłada się na ogólną atmosferę tekstów.



Fot. 3. Strona maszynopisu z odręcznymi poprawkami (Nietzsche, Schreibmaschinentexte)



Fot. 4. Strona maszynopisu z tekstem wiersza-aforyzmu
(Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*)

Cień choroby pada jednak nawet na najweselsze fragmenty. Charakterystyczne, że maszyna, nieodporna na uszkodzenia mechaniczne, a nawet na wilgotne śródziemnomorskie powietrze, urasta do rangi symbolu, przedmiotowego *alter ego* chorowitego właściciela:

Maszyna — rzecz w istocie swej podobna do mnie
choć z żelaza, to wrażliwa wszak ogromnie
zwłaszcza w podróży. Bez wycucia, cierpliwości
nie skorzysta nikt na naszej obecności (Nietzsche 2003: 61).

Utożsamianie się z maszyną automatycznie nobilituje ją i uczłowiecza³. Świadczy również o silnym nakierowaniu uwagi autora na ten właśnie przedmiot. To zresztą niejedyny tekst, w którym maszynopisanie pojawia się jako źródło poetyckiej metaforyki. W tym sensie związek między medium a przekazem wychodzi poza granice czysto formalne, zaczyna kształtować proces myślenia i kojarzenia.

Wiele wierszy i aforyzmów ma charakter autorefleksyjny, związany z osobą autora, jego twórczością i recepcją. Często dochodzi w nich do głosu dykcja autoironiczna, humor, żart, co przy świadomości nękających go w tym okresie ataków choroby tym bardziej zaskakuje. Stosunkowo mało tu charakterystycznego nietscheańskiego radykalizmu, wyniosłości, mizoginizmu, mizantropii, pogardy dla słabych i małodusznych. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie ośmioletkowego wiersza o łódce, nazwanej „Aniołkiem”, w którą przemieniła się pewna niestała dziewczyna. Nieznośne wręcz nagromadzenie zdrobnień w tym wierszu przypomina z jednej strony manierę Heinricha Heinego, z drugiej przywodzi na myśl prostą dziecięcą rymowaną. Wrażenie kiczu ustępuje jednak wobec ewidentnej autorskiej intencji sparodiowania określonej konwencji literackiej. Parodystyczny zamiar prowadzi do powstania tekstu autentycznie zabawnego, lekkiego, bez ukrytego żądła kąśliwej satyry, którego lektura wzbudza szczery uśmiech. To *Nietzsche ludens*, jakże różny od przenikliwego, nieprzejednanego krytyka z *Antychrysta* czy *Poza dobrem i złem*.

Chyba można zaryzykować twierdzenie, że do tego dość pogodnego stanu ducha — mimo całkiem niewesołego stanu ciała — w jakimś stopniu przyczyniła się ekscytacja i radość z nowego, niecodziennego nabytku: maszyny do pisania. Przyniosła z sobą uwolnienie od konieczności ślęczenia nad drobnymi, mało czytelnymi manuskryptami, ale i wielkie nadzieje na przyszłość, wiarę w jej techniczne możliwości i ich znaczenie dla dalszej ożywionej działalności twórczej. Jak się niebawem okazało, były to nadzieje płonne. Ostatni napisany na maszynie list do Köselitza nosi datę 24 marca 1882 roku. Nietzsche donosi w nim o rychłym wyjeździe z Genui do Rzymu, od tego momentu nie zarejestrowano innych maszynopisów. Krótki epizod „techniczny” w biografii wielkiego filozofa dobiegł końca. Tym samym trochę przesadzone wydaje się upatrywanie w nim „końca metafizyki pisma ręcznego” w historii filozofii. To raczej przysłowiowa pierwsza

³ Por.: „If the writing ball is a thing — an object — so too is the philosopher: »A THING LIKE ME«. If the philosopher is alive, so too is the writing ball; (...) In typewriting, the organic and the inorganic fuse into »US«, an assemblage of iron and meat, becoming one continuous instrument at the disposal of an entirely other set of »FINE FINGERS« (Wershler-Henry 2005: 51).

jaskółka modernizacyjnych przemian, które w ostatnich dekadach XIX wieku coraz wyraźniej zaczęły zaznaczać się w różnych dziedzinach aktywności naukowej, tak w naukach ścisłych, jak i humanistyce.

Kittler w swoim posłowniu porusza jeszcze jeden motyw, związany z pół żartobliwym, pół proroczym marzeniem Nietzschego o kolejnym medialnym wynalazku, „maszynie do czytania”, odnosząc go do zbieżnego w czasie poznania Lou Andreas Salomé. W korespondencji Nietzschego z Franzem Overbeckiem czytamy:

Teraz moi przyjaciele muszą postarać się dla mnie o maszynę do odczytu: inaczej nie nadążę za samym sobą i zabraknie mi duchowej strawy. Albo raczej: potrzebowałbym młodego człowieka w moim otoczeniu, dość inteligentnego, by ze mną współpracować. Dla tego celu byłbym nawet skłonny zawrzeć dwuletnie małżeństwo (Nietzsche 2003: 28).

Poznana u Malwidy von Meysenbug w Rzymie w kwietniu 1882 roku młoda Rosjanka o nieprzeciętnej inteligencji i rozbudzonym umyśle przez moment wydawała się idealną kandydatką do tej roli. Paul Réé, sam zafascynowany Lou, wyraźnie zachęcał Nietzschego do ożenku z nią, jednak ostatecznie propozycja spotkała się z odrzuceniem. Cała trójka spędziła jednak w przyjaznej atmosferze kilka sierpniowych tygodni 1882 roku w wynajętym przez Nietzschego domu w Tautenburg. W dużej mierze do ostatecznego zerwania stosunków z Lou Salomé przyczyniła się jego siostra Elisabeth, która w związku z dużo młodszą cudzoziemką widziała mezalians i uchybienie godności rodziny. Czarę goryczy przepełniło afiszowanie się Lou podczas festiwalu w Bayreuth z tzw. *Petschenfoto*. Widnieje na nim uwieczniona z pejczem na wozie, do którego w miejsce koni zaprzęgnięci są Nietzsche wraz Paulem Ree. Zdjęcie powstało podczas letniego pobytu w Tautenburg a inspiracją do niego mogła być podobna scena z *Walkirii* Wagnera, a także — jak można wyczytać z zapisków Elisabeth Foerster-Nietzsche — ustęp z noweli Turgeniewa *Pierwsza miłość*, którą osobiście czytała wiosną 1882 r. cierpiącemu na dolegliwości wzrokowe bratu. Niewątpliwie do tautenburskiego incydentu i fotografii nawiązuje zdanie z *Zaratustry*, które często — z reguły bez pogłębionego komentarza i uwzględnienia złożoności zjawiska oraz autoironicznego potencjału tej sentencji — cytuje się jako ewidentny dowód mizoginizmu filozofa: „Idziesz do niewiast? Nie zapomnij bata!” (Nietzsche 2005: 64). W postaci starej kobiety, wypowiadającej tę przestrożę, Elisabeth miała jakoby od razu rozpoznać siebie (Ottmann 2011: 233).



Fot. 5 Zaaranżowane zdjęcie przedstawiające Lou Andreas Salome, Paula Ree i Fryderyka Nietzschego, <http://www.friedrichnietzsche.de/bin/showpic.php?picnr=141>

Przypuszczalnie podczas pobytu w Tautenburg zrodziło się w Andreas-Salome podejrzenie, że w relacji z autorem Antychrysta przyznane zostało jej miejsce podrzędne, na co nie chciała zgodzić się po swoich wcześniejszych, niezbyt fortunnych doświadczeniach z mężczyznami. Od wczesnej młodości jej priorytetem był osobisty rozwój, nieskrępowany związkiem z żadnym mężczyzną, zwłaszcza związkiem o charakterze seksualnym. Jej uczucie do Ree, jak też do Freda Andreasa, którego poślubiła w 1887 r., pozostawały w sferze czysto platonicznej; dopiero związek z Rainerem Marią Rilkiem nosił cechy silnej namiętności także w sferze fizycznej. W stosunku do Nietzschego natomiast jej pozycja była od początku nacechowana czysto intelektualną fascynacją. I tak, chociaż na jesieni 1882 r. wszyscy troje, wliczając Paula Ree, pozostawali ze sobą w kontakcie, wspólny wyjazd do Paryża nie doszedł do skutku, tj. odbył się, ale bez udziału filozofa. Nietzsche poczuł się boleśnie dotknięty „zdradą” Lou, co pozwala przypuszczać, że ostatecznie traktował ją nie tylko jako materiał na żonę — opiekunkę i sekretarkę, ale jak prawdziwie partnerski, „siostrzany” umysł — „Geschwister-Hirn”. Co ciekawe, w jednym z listów do siostry wymienia to rozstanie niemal jednym tchem obok innych spraw, w tym związanych z maszyną: „Jeśli chodzi o maszynę do pisania, to ma pęknięcie: jak wszystko, co trafia do rąk ludzi o słabym charakterze, czy chodzi o maszyny, czy o problemy, czy o Lou” (Nietzsche 1986: 369). Oba obiecujące epizody w życiu filozofa zakończyły się fiaskiem. Z dzisiejszego punktu widzenia musi pozostać czystą spekulacją, czy w tamte wiosenne i letnie miesiące 1882 roku radość z maszyny do pisania i przyjemność płynąca z inteligentnych rozmów z równą sobie partnerką były jakoś ze sobą powiązane. Próżno natomiast w dalszej biografii Nietzschego szukać podobnie pogodnego, ożywionego i wręcz beztroskiego okresu. Postępy choroby wkrótce dają się zauważyć także w sferze mentalnej i umysłowej; ostatnie dziesięć lat życia do śmierci w 1900 roku filozof spędził w odosobnieniu, pielęgnowany przez matkę i siostrę w domu w Naumburg.

Schreibmaschinentexte mają więc nie tylko wartość dokumentu, prezentującego kopie autentycznych maszynopisów wraz z poprawkami i dopiskami, poczynionymi ręką autora Zaratustry, nie tylko stanowią pełny zbiór tego typu tekstów, ale też są zachowanym świadectwem pewnego wycinka czasu o szczególnym charakterze. Zgromadzony tu materiał, zwłaszcza druga, nie-epistolarna część, pozwala dostrzec mniej znane oblicze filozofa, bardziej radosne, dowcipne, ale nie sarkastyczne, autoironiczne, pozbawione gorczy, której można by się tu spodziewać — zaś kompetentne opracowanie i komentarz sytuują zjawisko „maszynopisania” Nietzschego w szerszym, historyczno-kulturowym kontekście i podsuwają kilka odkrywczych i obiecujących pomysłów interpretacyjnych.

Bibliografia:

- Andreas Salome Lou (1968), *Lebensrückblick*, red. E. Pfeiffer, Insel Verlag, Frankfurt a. Main.
- Kittler Friedrich (1985), *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kittler Friedrich (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford Univerisity Press, Stanford.
- McLuhan Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mentor, New York.
- Nietzsche Friedrich (1986), *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, t. 6, red. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München/Berlin/New York.
- Nietzsche Friedrich (2003), *Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar*, red. S. Günzel, R. Schmidt-Grépály, Bauhaus-Universität Weimar, Weimar.
- Nietzsche Friedrich (2005), *To rzekł Zaratustra*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Biblioteka Gazety Wyborczej.
- Nietzsche — Handbuch. Leben — Werk — Wirkung* (2011), red. H. Ottmann, Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Safranski Rüdiger (2003), *Nietzsche: biografia myśli*, tłum. D. Stroińska, oprac. Z. Kuderowicz, Czytelnik, Warszawa.
- Wershler-Henry Darren (2005), *The Iron Whim. A Fragmented History of Typewriting*, Cornell University Press, Ithaca/New York.

IRENA GÓRSKA
UAM*

Liberatura wobec rekonfiguracji *aisthesis*

Liberature in Relation to the Reconfiguration of *Aisthesis*

Abstract

This article proposes to inspect the phenomenon of liberature from the perspective of the reconfiguration of *aisthesis*, as described by Wolfgang Iser. In the German researcher's approach, this consists in the questioning of the primacy of vision in favour of other senses, and is, first of all, an effect of the dominance of the media. However, in a broader approach towards the reasons of transformations, *aisthesis* must be looked for in phenomena that are summarised in the formula of „new aesthetics”, as proposed by Arnold Berleant. One of the significant features of this concept is the constant expansion of the area of art and the appearance of forms that stimulate the audience experience, requiring the switching on of new sensory receptors. Without a doubt, liberature is one of those forms of art that require interactivity and a special involvement. Being a unique example of the co-existence of various types of messages (verbal, iconic and material), liberature requires a polysensory perception. This, in turn, can be a source of aesthetic satisfaction, but also a reason for an impoverishment of the aesthetic experience spanning between *aisthesis* and *anaisthesis*.

*Zakład Estetyki Literackiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. A. Fredry 10
61-701 Poznań
irenaszandor@poczta.onet.pl

Każda kultura i każdy wiek ma swój ulubiony model percepcji i wiedzy, który chętnie poleca się wszystkim i do wszystkiego. Znakiem naszych czasów jest odrzucanie narzuconych wzorców.

(McLuhan 2001: 211)

Załamaly się granice pomiędzy gatunkami sztuki i często nie wiemy, gdzie przyporządkować jakąś nową formę: environnement to rzeźba, czy architektura; happening i performance powinniśmy traktować jako formy teatralne, czy malarskie (jako kontynuację action painting), czy też jest to zupełnie nowa forma posługująca się syntezą elementów teatru, malarstwa, rzeźby, tańca i muzyki (Berleant 2007: 75).

Wątpliwości wyrażone w przytoczonych słowach Arnolda Berleanta można by w pewnym zakresie odnieść także do zjawiska, jakim jest liberatura. Jej status bowiem jako gatunku sztuki też nie daje się jednoznacznie określić. Trudno mówić, że to po prostu literatura czy wręcz — jak swego czasu postulował Zenon Fajfer — czwarty rodzaj literacki (Fajfer 2010 A). To także coś więcej niż tylko tradycyjnie rozumiana książka. Liberaturę trzeba widzieć raczej jako szczególny rodzaj sztuki, który sprzęga w jedno to, co werbalne, ikoniczne i materialne. Pozostaje ona specyficznym splotem warunkujących się wzajemnie treści i materialnej formy dzieła, stanowi „połączenie semiozy tekstowej z semiozą materialnego nośnika” (Kalaga 2010: 11). Ponadto — jak wylicza Katarzyna Bazarnik — dzieło liberackie wykorzystuje typograficzne środki wyrazu, przestrzenną organizację tekstu, autorefleksyjność czy metatekstualność, hybrydyczność, interaktywność i ergodyczność (Bazarnik 2010: 160-161 A). Można powiedzieć, że liberatura rozpięta się między literaturą a dziełem plastycznym. Więcej nawet, w pewnym sensie odsyła nawet ku architekturze i to w dwóch wymiarach — przestrzeni tekstu rozmieszczonego na stronie, który „gra” także swoją własną „teksturą” (zob. *Tekst-tura* 2005) i przestrzeni samego materialnego nośnika często nieprzypominającego już przecież tradycyjnego książkowego kodeksu. Istotny jest też fakt, że zewnętrzna forma nie pełni tutaj w żadnym razie jedynie funkcji praktycznej czy ozdobnej, lecz przede wszystkim pozostaje nośnikiem znaczeń nierozzerwalnie związanych z treścią. Nie będzie więc przesady w stwierdzeniu, że w liberaturze najdosłowniej ucieleśnia się przekonanie Marshalla McLuhana, iż przekazańnik jest jednocześnie przekazem.

To szczególnie splecenie formy i treści jest niezwykle znamienne. Sprawia bowiem, że wpisanie dzieła liberackiego w inne medium jest właściwie niemożliwe. Zdaniem Katarzyny Bazarnik, jego charakterystyczne cechy związane przede wszystkim z materialnością i ikonicznością wówczas znikają lub ulegają zniekształceniu. Dlatego też — jak można sądzić — koncepcja e-liberatury — wydaje się nieco chybiona (Bazarnik 2010: 161-163 A).

Osobną, acz niezwykle istotną kwestię stanowi również fakt, że technika zakłóca intensywność bezpośredniego, zmysłowego kontaktu z każdym dziełem. Materialność będąca przecież — jak pisała Bazarnik — wyznacznikiem gatunkowym liberatury

(Bazarnik 2010 B) w e-przestrzeni właściwie znika. W najlepszym razie może być zastąpiona jedynie swoim własnym wizerunkiem. Każda medialna materializacja dzieła przypomina raczej rodzaj dokumentacji — zauważa Grzegorz Dziamski. Wskazuje bowiem wyłącznie na to, jak dzieło może wyglądać, a nie czym jest w swej istocie (Dziamski 2007: 207). W tym kontekście niezwykle trafne są słowa Rüdigera Bubnera, który pisał, że „zmysłowej bezpośredniości nie można przekazać środkami technicznymi” (Bubner 2005: 71).

Warto podkreślić fakt, że liberatura ma jednak niewątpliwą przewagę nie tylko nad tradycyjnie wydaną książką, ale również np. nad książką elektroniczną, bo domagając się szczególnego rodzaju percepcji, wprowadza tym samym do doświadczenia odbioru zdecydowanie więcej jakości. Książka elektroniczna bowiem — twierdzi Tomasz Goban-Klas — najczęściej zachowuje istotne cechy pierwowzoru, zwykle także czyta się ją w sposób linearny, podobnie jak tradycyjnie wydany kodeks. Istotną zmianą jest natomiast brak fizycznego kontaktu z samą materią książki, którą zastępuje monitor określonego elektronicznego czytelnika (Goban-Klas 2011: 124-125). Mamy tu więc do czynienia z przeniesieniem treści na inny nośnik, co naturalnie zmienia sposób obcowania z dziełem i wymaga — jak zauważa Małgorzata Sopyło — umiejętności obsługi urządzeń technicznych (Sopyło 2008). Jednak e-książka — co trzeba podkreślić — domaga się ciągle przede wszystkim czytania. Liberatura natomiast chce od odbiorcy także innych rodzajów aktywności.

Wydaje się zatem, że swoistą osobliwością liberatury jako formy sztuki jest bez wątpienia fakt, że w dobie popularności audiobooków czy książek elektronicznych domaga się bezpośredniego, fizycznego kontaktu z własną materią. Liberatura jest bowiem wymownym ucieleśnieniem przekonania, że dzieło sztuki jest — jak pisał przed laty Mieczysław Wallis — „częścią swego nośnika fizycznego” (Wallis 2004: 67) albo mówiąc jeszcze dobitniej: „Nie jest [...] niczym innym niż swoją własną materią” (Pareyson 2009: 59)¹. Zatem zarówno artystyczny, jak i estetyczny wymiar dzieła, warunkowany jest przez jego materialność. Zamiana nośnika/przekaznika na inny unicestwiłaby właściwie istotę dzieła liberackiego, niszcząc jego wielowymiarowość.

W kontekście powyższych rozważań warto raz jeszcze przywołać McLuhana: „Drukowana książka zachęciła artystów do maksymalnego zredukowania wszelkich form ekspresji do opisowej i narracyjnej płaszczyzny słowa drukowanego. Pojawienie się elektrycznych środków przekazu uwolniło natychmiast sztukę z narzucanych jej ograniczeń” (McLuhan 2001: 256). Mając na uwadze słowa kanadyjskiego filozofa można chyba przyjąć, że liberatura stanowi pewnego rodzaju kompromis pomiędzy tradycyjną książką redukującą formy ekspresji a mediami elektronicznymi znoszącymi te ograniczenia.

Bez wątpienia liberatura wpisuje się w nowoczesny nurt sztuki, która odsyła ku refleksji nad sposobami postrzegania świata nie z pozycji zewnętrznego, najczęściej biernego

¹ Pareyson pisze: „nie ma sztuki, która nie realizowałaby się poprzez zaadoptowanie jakiejś materii fizycznej, jak słowa (będące dźwiękami, abstrahując od ich sensu), kolory, marmury i kamienie, czy samo ciało człowieka, jak w mimice oraz w tańcu” (Pareyson 2009: 54).

obserwatora, lecz aktywnego uczestnika, a nawet współtwórcy dzieła. Postawa ta oznacza „odejście od postawy oglądu [...] ku postawie zanurzenia w świecie [...] od noesis do *aisthesis*” (Wilkożewska 1999: 21).

Ku nowej *aisthesis*

Właśnie w greckim słowie *aisthesis* streszcza się „postrzeganie za pomocą zmysłów”. W istocie więc ekwiwalentem *aisthesis* pozostaje — na co zwraca uwagę Katya Mandoki — termin „doświadczać” i w tym sensie każde doświadczenie z definicji pozostaje estetyczne (Mandoki 2007: 35). Również autor Estetyki poza estetyką akcentuje fakt, że nasze odniesienie do rzeczywistości i nasze poznanie mają fundamentalnie estetyczny charakter (Welsch 2005: 86). Podejmując natomiast trop rozważań Rudigera Bubnera, można powiedzieć, że doświadczenie estetyczne jest po prostu pewnym szczególnym przypadkiem zwyczajnego ludzkiego doświadczenia (Bubner 2005: 181). Analogiczną refleksję wyraża Berleant. Badacz ten stwierdza, że chociaż samo wyrażenie „doświadczanie zmysłowe” pozostaje neutralne, to fakt, że zawsze jest ono dookreślone przez rozmaite czynniki biologiczne, społeczne, historyczne, kulturowe, a także przez wszelkie nasze osobiste przeżycia sprawia, iż doświadczenie to zyskuje również wymiar estetyczny. Doświadczenie estetyczne jest zatem nie tylko zapośredniczone kulturowo, ale samo z natury jest kulturowe. (Berleant 2011: 49, 58). Pozostaje ono w ścisłym związku z wszelkimi ludzkimi doświadczeniami, obejmuje nie tylko sztukę, ale też wszystkie inne obszary rzeczywistości i bynajmniej nie wymaga jakiejś szczególnej postawy, dystansu czy odosobnienia. Percepcja zmysłowa człowieka zawsze ma więc także charakter estetyczny.

Aisthesis, oznaczając szeroko pojęte postrzeganie zmysłowe, odsyła zarówno do zmysłów dystansu (wzrok i słuch), jak i zmysłów kontaktu (dotyk, smak, węch). Jednak w istocie od wieków z kategorią tą wiązano przede wszystkim zmysły wzroku i słuchu jako zmysły „wyższe”. Percepcji fizycznej nadawano natomiast niższy status. Podział na to, co sensualne i to, co zmysłowe, pozostawał konsekwencją uznawanego przez wieki przekonania o dualizmie ciała i duszy. Jak zauważa Arnold Berleant, rozróżnienie to — sięgające korzeniami starożytnej Grecji — wynikało także z faktu utożsamiania *aisthesis* przede wszystkim z doświadczeniem sztuk pięknych (malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka i poezja). W tradycyjnym ujęciu zatem dyscyplina zwana „estetyką” zajmowała się nie doznawaniem i postrzeganiem, lecz właśnie sztuką. Wynikało to z przeświadczenia, że obiekty artystyczne wymagają odosobnionej kontemplacji i że stosownymi dla tej kontemplacji receptorami są zmysły dystansu. Efektem tego była więc swoista degradacja zmysłów kontaktu (Berleant 2011: 45-63).

Dziś jednak, na co zwracają uwagę w swych propozycjach estetycznych m. in. Arnold Berlant, Wolfgang Welsch czy Richard Shusterman, podział na zmysły kontaktu i dystansu nie daje się dłużej utrzymać. Dualistycznemu rozdzieleniu człowieka na to, co cielesne i to, co mentalne, przeczy w istocie już sam fenomen percepcji zmysłowej, która przecież — co podkreśla w swoich rozważaniach autor *Świadomości ciała* — z natury jest jednocześnie psychiczna i somatyczna (Shusterman 2010: 244). Twórca somaestetyki² akcentuje fakt, że ciało jest wszak obecne w każdym ludzkim doświadczeniu, także

² W polskich wydaniach prac R. Shustermana pojawia się zarówno forma somatoestetyka, jak i somaestety-

w obcowaniu z wysoko rozwiniętymi medialnymi technologiami i dodaje, że „każdy afekt ma swą podstawę w ciele” (Shusterman 2007: 91). Także Berleant stanowczo stwierdza: „to, co zmysłowe pojawia się razem z tym, co sensualne i na ogromnym obszarze sztuki i doświadczenia estetycznego to, co zmysłowe staje się dominującą cechą ich sensualnego oddziaływania. W rzeczywistości nie da się często odróżnić jednego od drugiego” (Berleant 2007: 109). Podział na zmysły dystansu i kontaktu upada zdaniem badacza także w obliczu współczesnej wiedzy o tym, że w istocie każde wrażenie zmysłowe jest zdarzeniem cielesnym i oznacza po prostu aktywność neurobiologiczną (Berleant 2011: 54-55). Berleant wskazuje równocześnie na fakt, że „doświadczenie estetyczne nigdy nie traci łączności ze źródłowymi dla niego cielesnym działaniem i receptywnością” (Berleant 2011: 58).

Trzeba także przyznać, że przedkładanie zmysłów „mentalnych” nad „cielesne” wydaje się nienaturalne i sztuczne również w perspektywie współczesnych form sztuki. W ich obliczu waloryzowane przez tradycyjną estetykę zmysły wzroku i słuchu jako „zmysły wyższe”, tracą swą uprzywilejowaną dotąd pozycję na rzecz koncepcji człowieka pięcioletniego. Doświadcza on świata — jak pisze Katarzyna Otulakowska — „nie tylko z oglądu/wglądu, ale przez dotyk, ze słuchu, przez węch i zapach oraz smakując go” (Otulakowska, 2010: 489).

Wolfgang Welsch zauważa, że „paleta form odbioru estetycznego jest z samej zasady wieloraka, rozległa i nie do ograniczenia, a Berlant pisze wprost, że charakteryzowanie danej sztuki przez pryzmat zmysłu, za pomocą którego jest postrzegana, prowadzi do zafałszowania doświadczenia estetycznego (Berleant 2007: 104). Bliski temu stanowisku jest także autor *Estetyki poza estetyką*, gdy stwierdza, że wyróżnienie jednego zmysłu sprawia, iż znieczuleniu czy uśpieniu poddane zostają wszystkie pozostałe. W tej perspektywie doświadczenie obok wymiaru estetycznego zyskiwałoby jednocześnie rys anestetyczny (Welsch 1998: 537). Zatem z uprzywilejowania danego zmysłu kosztem innych nie może płynąć nic dobrego dla ludzkiego doświadczenia, które w tej sytuacji byłoby niezwykle zubożone i ograniczone.

Współcześnie na znaczeniu bez wątpienia zyskuje — zignorowany przez Kanta — somatyczny wymiar doświadczenia estetycznego. Nie daje się go już dłużej sprowadzać wyłącznie do bezinteresownego podobańia się lub niepodobańia, czyli w istocie do określonego stanu umysłu, intelektualnej przyjemności. Za Shustermanem *aisthesis* można więc zdefiniować jako użycie ciała będącego ośrodkiem sensoryczno-estetycznej świadomości (Shusterman 2010: 40). Estetyczne doznanie bowiem — jak pisze filozof — nigdy nie istnieje jedynie w głowie ludzkiego podmiotu (Shusterman 2007: 71).

W ujęciu przywołanych badaczy — Berleanta, Welscha, Shustermana — *aisthesis* zmienia więc całkowicie swój dotychczasowy charakter. Jawi się nie tylko jako doświadczenie estetyczne w ogóle (które odnosić należy zarówno do sztuki, jak też do wszelkich innych obszarów rzeczywistości), ale — co niezwykle istotne — opisuje psychiczny, jak i somatyczny wymiar każdego ludzkiego doznania. Wyrzeka się podziałów na zmysły „wyższe” i „niższe”, traktuje je równorzędnie, odwołując się jednocześnie do psyche i somy.

ka. Zob. na ten temat wyjaśnienie tłumacza kończące książkę R. Shustermana *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 260.

Doświadczenie estetyczne osiąga bowiem swą synestezyjną pełnię tylko wówczas, gdy — jak zauważa autor *Prze-myśleć estetykę* — w różnym stopniu aktywizuje wszystkie zmysły (Berleant 2011: 100). Dopiero tak postrzegane percepcyjne doznanie — polisensoryczne i zwracające się w stronę somatycznego odczuwania — pozwoliło przełamać rozumienie doświadczenia estetycznego jako mentalnego stanu świadomości (Berleant 2011: 101).

Tę niezwykle znaczącą zmianę w pojmowaniu *aisthesis* bardzo trafnie opisuje zaproponowana przez Wolfganga Welscha formuła *rekonfiguracji aisthesis*. Streszcza się w niej właśnie doświadczenie polisensoryczne, cieleśne i mentalne jednocześnie. Formuła Welscha wskazuje przede wszystkim na zakwestionowanie prymatu widzenia na rzecz innych zmysłów. Niemiecki badacz pisze: „Karty zmysłowości zostały na nowo przetasowane. Odchodząc od ustalonej hierarchii, dąży się albo do równomiernej oceny wszystkich zmysłów, albo [...] do różnorodnych hierarchizacji, determinowanych przez każdorazowy cel” (Welsch 2005: 127). Źródłem przemian w pojmowaniu *aisthesis* Welsch upatruje zwłaszcza w fakcie dominacji mediów i rozwoju nowych technologii. Wiąże je także z przeistaczającymi się wciąż wzorcami i wymaganiami kulturowymi. Ujmując jednak rzecz w szerszej perspektywie, trzeba uznać, że owa *rekonfiguracja aisthesis* zostaje wyrazem nie tylko rozmaitych przemian kulturowych (w tym stale rozwijających się technologii medialnych), ale przecież jest także efektem transformacji dokonujących się w sztuce. Nowe formy sztuki domagają się nowej *aisthesis*, w której żaden ze zmysłów nie jest już dominujący.

Powyższe przekonanie mieści się w zaproponowanej przez Berleanta kategorii „nowej estetyczności”. Odrzuca ona cechy tradycyjnej estetyki i zwraca się m.in. ku nowym ruchom w sztuce i ku nowym formom artystycznym³, które domagają się z kolei adekwatnych działań perceptualnych. Za pozytywną cechę „nowej estetyczności” uznaje filozof przede wszystkim stałe poszerzanie się domeny sztuki, a także percepcyjną integrację wszystkich elementów pola estetycznego⁴: wartościującego, odbiorczego, twórczego i wykonawczego (Berleant 2007: 12). Pisze: „Dzisiaj nie tylko rozróżnienie pomiędzy twórcą, estetycznym odbiorcą, przedmiotem artystycznym i wykonawcą straciły swą wyrazistość; także ich funkcje zaczęły się na siebie nakładać, stając się pewnym kontinuum w procesie doświadczenia estetycznego” (Berleant 2007: 91). Berleant akcentuje także fakt, że konsekwencją rozrastania się obszaru sztuki jest pojawianie się takich jej form, które dynamizują doświadczenie odbiorcy, upominając się niejednokrotnie o włączenie nowych receptorów zmysłowych, w tym zmysłu dotyku i kinestezy (Berleant 2007: 72-94). Wymóg szczególnej aktywności odbiorcy powoduje także, iż granica między nim a twórcą ulega rozmyciu. Właśnie liberatura — jak można sądzić — jest jedną z tych form sztuki, która stanowi ucieleśnienie „nowej estetyczności”, a tym samym domaga się owej zrekonfigurowanej *aisthesis*

³ Wśród wielu nowych form w sztuce domagających się nowych działań perceptualnych wymienia Berleant m.in.: happening, environment, film, architekturę funkcjonalną czy rzeźbę kinetyczną. (Berleant 2007: 93)

⁴ Ideę „pola estetycznego” A. Berleant zaproponował już w 1970 roku w książce *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*.

Liberatura i doświadczenie estetyczne

Chociaż rację ma Zenon Fajfer, gdy pisze, że „Nie istnieje książka tak zachłanna, dzieło tak totalne, żeby aż angażowało wszystkie zmysły” (Fajfer 2010: 82 A), to liberatura jako przedmiot doświadczenia estetycznego domaga się bez wątpienia szczególnego zaangażowania. Będąc specyficznym połączeniem cech typowych dla różnych sztuk (literatury, plastyki, a nawet rzeźby czy architektury), przekształca jednocześnie nasz sposób postrzegania. Domaga się bowiem symultanicznego odbioru tego, co materialne, ikoniczne i werbalne. Jak każde dzieło wyzwala określone formy percepcji, a sama — mówiąc za autorem *Estetyki poza estetyką* — staje się miejscem, w którym łączą się one w jedno. Odwołując się do różnych zmysłów, aktywizuje mnogość sposobów doznawania i każdorazowo scala je w niepowtarzalny układ (Welsch 2005: 137-142). Ta wielość i różnorodność uruchamianych form percepcji dzieła liberackiego wpisana jest już w samą jego strukturę. Może ono bowiem przybierać właściwie dowolny kształt, wygląd i być zbudowane z dowolnego niemal materiału, co przecież nie pozostaje obojętne zwłaszcza dla zmysłu dotyku. Gdy konwencjonalna forma książkowa zostaje zmodyfikowana np. przez zamknięcie kodeksu w betonowych okładkach (jak w przypadku *Świątyni kamienia* Andrzeja Bednarczyka) lub zastąpiona np. szklaną butelką (czego przykład stanowi dzieło Zenona Fajfera *Spoglądając przez ozonową dziurę*), tradycyjne czytelnice doświadczenie musi wówczas ulec całkowitej przemianie.

Można zatem powiedzieć, że liberatura, promując interaktywność i konieczność wielosensorycznej percepcji, unieważnia tradycyjny model kontemplacji oraz utrwaloną przez wieki hierarchizację zmysłów faworyzującą przede wszystkim wzrok. Ten ostatni — jak zauważa Welsch — „nie jest już — ani w świecie współczesnej fizyki, która nie opiera się na naoczności, ani w świecie mediów — niezawodnym zmysłem kontaktu z rzeczywistością, za jaki niegdyś był uważany” (Welsch 2005: 127). Wzrok nie jest także uprzywilejowany przez współczesne formy sztuki, w tym liberaturę.

W przypadku dzieł liberackich trudno mówić zatem, że odwołują się one do danego konkretnego zmysłu. Jak malarstwo w tradycyjnym ujęciu jest sztuką dla wzroku, a muzyka dla słuchu, tak liberatura pragnie uruchomienia wielu receptorów zarówno „mentalnych”, jak i „somatycznych”. Za Fajferem można ją określić jako „ciało do czytania [...] do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem”. Dzieło liberackie zaczynamy bowiem poznawać już w momencie zetknięcia się z jego ciężarem, kształtem czy fakturą papieru (Fajfer 2010 A: 81).

Domaga się więc ono uruchomienia równocześnie wzroku, jak i dotyku. Można nawet powiedzieć, że włącza zmysł kinestezji, gdy zmusza do manipulowania kodeksem, czyli *de facto* do fizycznej aktywności, zaangażowania własnego ciała, aby odczytać tekst zapisany wertykalnie lub po prostu „do góry nogami” albo też, by sprostać wyzwaniu, jakim jest kształt i przestrzenny wymiar dzieła. Z pewnością więc liberatura wymaga polisensorycznego odbioru. Doświadczenie dzieła sztuki jest bowiem „udane tylko wtedy, gdy jest całościowe” (Welsch 2005: 141).

W kontekście rozważań o naturze liberatury trzeba stwierdzić, że kluczową kategorią pozostaje tu odbiorca i to — w odróżnieniu od czytelnika tradycyjnie wydawanej literatury — musi to być odbiorca niezwykle aktywny, poszukiwacz sensów, który chce pokonywać stawiane mu wyzwania. Jak zauważa Agnieszka Przybyszewska, większość dzieł

liberackich domaga się odbiorcy typu dionizyjskiego, którego aktywność sprawia, że dopełniają się znaczenia, a niejednokrotnie także pełna struktura tekstu (Przybyszewska 2005: 45). Zatem z jednej strony to przecież czytelnik sam „tworzy” dzieło liberackie, gdy w akcie percepcji, ciągle na nowo ustala jego kształt, ale też reguły odbioru. Doświadcza więc dzieła za każdym razem inaczej nie tylko dlatego, że zmienny jest kontekst tego obcowania z przedmiotem artystycznym (ten aspekt dotyczy wszakże każdego doświadczenia estetycznego niezależnie też od tego, czy będzie to doświadczenie sztuki, czy obiektów nieartystycznych), ale także dlatego, że dzieło liberatury, ze względu na swą specyficzną wielotworzywowość i wpisaną weń alinearność, wręcz domaga się stale nowych sposobów odbioru. Niejednokrotnie prowokuje przecież także do wciąż innej kolejności czytania/oglądania. Stale każe czytelnikowi dokonywać wyborów.

Z drugiej jednak strony — jak chociażby w przypadku *Oka-leczenia* pozostającego modelowym przykładem dzieła liberackiego — tej swobodzie pozostawionej czytelnikowi można przeciwstawić wymóg lektury bardzo sumiennej, domagającej się czytania „z dokładnością do jednej tysięcznej litery” (Fajfer 2010: 113 A). Nie zmienia to jednak faktu, że lekturę trójksięgu można rozpocząć od dowolnego tomu. *Oka-leczenie*, łączy bowiem w jedną całość trzy kodeksy. Te zaś odpowiadają trzem tekstom odnoszącym się do trzech różnych zdarzeń, które — pisze Katarzyna Bazarnik — łączą się ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie determinują. Konstrukcja *Oka-leczenia* wskazuje więc jednocześnie na autonomię każdego z tomów i kolistość narracji (Bazarnik 2010: 155 A). Trzy połączone kodeksy zmuszają w istocie odbiorcę także „do kolistości doświadczenia taktylnego — otwieranie książki nie ma w istocie końca, bowiem zamykając jedną część otwieramy kolejną” (Kalaga 2010:15). Mówiąc jeszcze inaczej zamykanie i otwieranie, początek i koniec aktu lektury zyskują wspólną tożsamość. Książka zatem przestaje tutaj być przezroczystym medium, lecz staje się elementem strukturalnym dzieła. Znaczą tu zarówno specyficznym połączone okładki kodeksów, kolor kartki i czcionki, a także kształt i wielkość liter, ich rozmieszczenie na stronie czy wreszcie słowa zamienione w obrazy.

Wszystkie te elementy stanowią dla odbiorcy swoiste zadanie do wykonania. Przeżycie sztuki trzeba tu ujmować jako formę tworzenia, nieustannego odtwarzania porządku doświadczenia. Akt wykonawczy byłby więc niezbywalnym czynnikiem doświadczenia liberatury. Za Pareysonem można powiedzieć, że to właśnie wykonanie jawi się jako jedyna możliwość dostępu do dzieła (Pareyson 2009: 244).

Wśród istotnych cech liberatury na szczególną uwagę zasługują bez wątpienia właśnie „interaktywność i ergodyczność, czyli zaangażowanie czytelnika w determinowanie przebiegu narracji, jego aktywny współudział w nadawaniu ostatecznego kształtu, jaki utwór przybierze w trakcie lektury” (Bazarnik 2010: 160 A). Warto podkreślić, że ów ostateczny kształt buduje się wciąż od nowa podczas każdego kolejnego spotkania z dziełem. Doświadczenie odbiorcy — mówiąc słowami Rüdigera Bubnera — jawi się zatem jako stale nowe i niewyczerpywalne. Celem przeżycia estetycznego jest odkrycie jedności dzieła. Ta zaś pozostaje efektem refleksji oscylującej naprzemiennie pomiędzy detalami i całością, próbując uchwycić wzajemne relacje między nimi. Zatem jedność dzieła zawsze jest niestabilna, nigdy nie pozwala objąć całości, która w każdym kolejnym akcie percepcji ulega nieustannym metamorfozom. Właśnie w tak opisaną przez

Bubnera jedności dzieła tkwi nieskończona powtarzalność doświadczenia, które nigdy się nie zużywa (Bubner 2005: 69, 74). Słuszne byłoby więc przekonanie, że każde kolejne doświadczenie dzieła daje mu — jak powiedziałby Luigi Pareyson — „nową edycję” (Pareyson 63).

Przewrotnie rzecz ujmując, można powiedzieć o dziele w ogóle, a o literaturze w szczególności, że kształt ostateczny nigdy ostateczny nie jest. Przypadkowość i alinearność jako cechy liberatury wytwarzają — jak można rzecz ująć za Tadeuszem Miczką — „stan permanentnej przygodności estetycznej” (Miczka 1999: 61). Dzieło ustanawiane jest bowiem „na chwilę” w akcie odbioru. Istnieje wciąż na nowo w performatywnych gestach powoływania sensów i ciągle zmieniających się swoich własnych wersjach. Materialność, werbalność i ikonizacja dzieła liberackiego w procesie doświadczenia jawią się w stale nowych konfiguracjach. Raz dominujący może być — jak pisze Fajfer — aspekt architektoniczny dzieła, innym razem wizualny, a jeszcze innym materialny albo wszystkie mogą się wzajemnie przenikać (Fajfer 2010 A: 5)⁵. Całość pozostaje jednak nieuchwytna. Totalność dzieła nie daje się ogarnąć, bowiem — mówiąc słowami Bubnera — dostęp do owej totalności nigdy nie jest całościowy i ostateczny (Bubner 2005: 73)⁶. „W miejsce modelu logocentrycznego pojawia się zasada aleatoryczności i przestrzennego rhizome” (Kalaga 2010: 18). Właśnie przypadkowość i wielokształtność nadają szczególny charakter doświadczeniu odbiorcy. Liberatura byłaby tego wymownym przykładem. Wymaga ona bowiem szczególnego zaangażowania, które za Arnoldem Berleantem można określić jako „zaangażowanie estetyczne”.

Postawa ta, w ujęciu, jakiej proponuje autor *Wrażliwości i zmysłów*, w radykalny sposób obala Kantowską propozycję oddzielenia doświadczenia estetycznego od praktyki życia i sfery poznania, a tym samym unieważnia model bezinteresownej kontemplacji, którą badacz nazywa wprost „akademickim anachronizmem” (Berleant 2007: 50). Zaangażowanie w koncepcji Berleanta nabiera całkowicie nowego znaczenia, które — zauważa Krystyna Wilkoszewska — zostało wyeliminowane z dotychczasowej estetyki i które wiązać należy z postawą praktyczną (Wilkoszewska 2008: 219). Zaangażowanie domaga się bowiem wprowadzenia do doświadczenia estetycznego podmiotu ucieleśnionego, a więc wyposażonego we wszystkie zmysły, zarówno dystansu, jak i kontaktu. Właśnie kategoria ucieleśnienia⁷ służy tutaj zlikwidowaniu dualistycznego podziału człowieka na

⁵ Fajfer pisze, iż istnieją różne odmiany liberatury; pierwsza to taka, w której dominuje czynnik architektoniczny (tutaj tekst niejako wymusza określoną budowę książki czy nawet jej fragmentu), następną obejmują dzieła o bardziej wizualnym charakterze (w tym przypadku warstwa graficzna, np. fotografie, rysunki, jest w szczególności sposób zintegrowana z tekstem albo też sam tekst tworzy obraz). Jeszcze inną odmianę liberatury reprezentują dzieła, w których na pierwszym planie pozostaje ich materialny wymiar (papier czy też inne tworzywa stanowiące wraz z książką rodzaj instalacji) (Zob. Fajfer 2010 A: 62).

⁶ Bubner stwierdza, że wszelka wykładnia jest dostarczona zawsze wraz z dziełem i tę „wolność od przymusu interpretacji” — określa mianem totalnego oglądu sztuki. W totalność wpisane jest więc przekonanie, że wszystko, co konieczne dla zrozumienia dzieła jest już w nim obecne. Jednak dopiero spotkanie totalności ze zmysłowością w procesie doświadczenia estetycznego sprawia, że powstaje między nimi specyficzne napięcie. „Oscyluje ono między zmysłowym odczuwaniem niedostatku i brakiem pojęciowego zapotrzebowania. [...] Wytrzymanie tego napięcia decyduje właściwie o estetycznym doświadczeniu w jego całości” (R. Bubner 2005, 73).

⁷ Berleant pisze o ucieleśnieniu w dwóch zasadniczych znaczeniach. W pierwszym — jak zaznacza autor —

umysł i ciało. Ucieleśnienie bowiem osiąga swą pełnię „poprzez wyraźną obecność ciała połączoną ze zmysłową koncentracją” (Berleant 2007: 120), domaga się włączenia w estetyczną aktywność nie tylko świadomości, ale też cielesności odbiorcy. W tym kontekście warto przywołać także spostrzeżenie Teresy Pękali, która pisze: „Interaktywne działania artystyczne, wymagające współpracy wielu zmysłów, odwołują się do — różnej od intelektualnej — kognitywności. Jej zaletą jest niewątpliwie bezpośredniość i dążenie do jedności wynikające z charakteru uczuć i wielosensoryczności poznania” (Pękala 2008: 158). Taki rodzaj estetycznego obcowania z dziełem dobrze opisuje właśnie zaangażowanie, które będąc wysoce percepcyjne, pragnie raczej somatycznego odczuwania, doświadczenia znaczeń niż ich rozumowego poznawania (Berleant 2007: 117). Można bowiem powiedzieć słowami Maurice Merleau-Ponty’ego, że ciało wie więcej, bo to w nim dokonuje się zapis wszelkich poprzednich doznań i doświadczeń, nawet nieuświadomionych (Merleau-Ponty 2001: 260).

Berleant przekonuje, iż właśnie zaangażowanie odpowiada „znacznie lepiej niż chłodny obiektywizm percepcyjnemu, somatycznemu i kognitywnemu uczestnictwu, którego wymaga od nas sztuka [...]” (Berleant 2007: 13). Niezbywalną cechą zaangażowania byłoby intymne uczestnictwo, silnie aktywizujące doświadczenie pozwalające „przezwyćież odczucie odrębności, które oddziela nas od rzeczy” (Berleant 2011: 43)⁸. Zdaniem autora *Prze-mysleć estetykę* zaangażowanie wskazuje zatem na dwie bardzo istotne cechy doświadczenia estetycznego — na jego aktywną naturę i uczestnictwo jako jego nieusuwalną jakość (Berleant 2007: 51).

Właśnie tej aktywności i uczestnictwa w pierwszej kolejności domagają się dzieła liberackie. Obcowanie z nimi ma tu z pewnością inny charakter niż w przypadku tradycyjnej książki, choć zapewne również w odniesieniu do niej namacalność, a także „wygląd dotyk i zapach jej stron stanowią unikalną oś czy też horyzont doświadczenia” (Shusterman 2007: 88). W dziele liberackim wyzwaniem dla odbiorcy pozostaje zsintetyzowanie w doświadczeniu odbioru wymiaru materialnego, werbalnego i ikoniznego dzieła. W świetle postawy zaangażowania warto podkreślić także fakt, iż w dziełach liberatury — inaczej niż w tradycyjnej książce — nawet samo pismo może być wyzwaniem dla odbiorcy. Nie jest już ono bowiem jedynie swoistą „protezą” dla języka mówionego. Nie stanowi wyłącznie jego fizycznego fundamentu — jak rzecz ujmował Roman Ingarden (Ingarden 1976: 21-22) — lecz jednocześnie jest tekstem i obrazem, wyrażając sensy, równocześnie je niejako ucieleśnia. Liberatura właściwości drukowanego pisma uczyniła bowiem jedną z zasadniczych swoich materii i między innymi dlatego nie pozwala na to, „żeby percepcja druku czy pisma była jak najbardziej przelotna, żeby jak najszybciej dokonał się ten krok ku uchwyceniu typowego brzmienia słowa, no i jego znaczenia” (Ingarden 1881: 278). Wręcz przeciwnie. Można powiedzieć, że w dziele liberackim

„aura obecności fizycznej zawarta zostaje w dziele sztuki”, natomiast drugie znaczenie „pojawia się w estetycznej odpowiedzi na sztukę, kiedy mamy do czynienia z cielesnym uczestnictwem odbiorcy” (Berleant 2007: 112-113).

⁸ Warto dodać, że kategoria zaangażowania estetycznego służy Berleantowi również do podkreślenia ciągłości sztuki. Stanowi swoisty pomost pomiędzy sztuką tradycyjną a nowoczesnymi jej formami (Berleant 2007: 26). Na temat zaangażowania estetycznego pisał A. Berleant już w swoim pionierskim dziele nietłumaczonym dotychczas na język polski *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.

— podobnie jak np. w poezji konkretnej — pismo „gra” własną grafią, albo jeszcze inaczej, iż mamy tu do czynienia ze *sceno-grafią* pisma. Wolno oczywiście potraktować owe gry jako rodzaj swoistego utrudnienia „dostępu” do znaczeń ukrytych w tekście, ale można również postrzegać je jako wyzwanie dla cierpliwego, dociekliwego czytelnika.

Szczególny przypadek tekstu liberackiego stanowi z pewnością tekst emanacyjny⁹. Jego twórca przyznaje, że ów specyficzny eksperyment pomyślany jest jako wyraz ikoniczności doskonałej. Tekst, pozostając niewidzialnym, ma być jednak możliwy do zobaczenia (Fajfer 2010: 97 A). Wymaga wszak od odbiorcy szczególnej aktywności i specyficznego rodzaju percepcji, by mógł się urzeczywistnić. W tekst emanacyjny, co szczególnie warto podkreślić, wpisana jest więc konieczność niezwykle silnego zaangażowania czytelnika, który w sensie dosłownym powołałby ów tekst do istnienia. Nie może bowiem — jak np. w trakcie czytania tradycyjnego zapisu — pobieżnie objąć go wzrokiem, bo tu tekst staje się widzialny właśnie dzięki jego wysiłkowi. Postępując wedle danego przez autora klucza, percypujący musi wyeliminować poszczególne warstwy tekstu, by odkryć zakamuflowane przez nie znaczenia i ucieleśnić te — jak to określił Zenon Fajfer — „bezcieleśnego wyższego rzędu” (Fajfer 2010: 113 A).

Idea tekstu emanacyjnego polega na konieczności odczytywania inicjalnych liter kolejnych słów, spod których wyłania się następna warstwa tekstu, a potem następna i jeszcze następna, a u kresu tej wędrówki — jak pisze Zenon Fajfer — znajduje czytelnik słowo-źródło¹⁰ (Fajfer 2010 A: 126 B). Z jednej strony zasadnie można przypisywać owemu ukrytemu wyrazowi szczególną wagę i — by rzecz tak ująć — konsystencję. W nim bowiem streszczają się wszystkie wyeliminowane uprzednio pokłady słów i znaczeń. Z drugiej jednak strony ważki wydaje się fakt, że docieranie do owego słowa-źródła, jednocześnie zmusza do usuwania, a w istocie do unieważniania wszystkich „mijanych” po drodze do celu warstw tekstu. Tekst emanacyjny rozgrywałby się zatem nie tylko między tym, co widzialne i niewidzialne, ale także między uobecnieniem a unicestwieniem, między słowami, ale też bez ich udziału. Jego istotę trafnie można wyrazić słowami Johna Deweya, który pisał: „To, co widoczne, tkwi w tym, co niewidoczne; w rezultacie to,

⁹ Tekst emanacyjny (w pewnym przynajmniej stopniu) można traktować jako swoiste nawiązanie do anagramatycznej koncepcji lektury zaproponowanej przez Ferdynanda de Saussure’a. Anagramy bowiem, jak i tekst emanacyjny, wytwarzają „wtórne znaczenia i wtórne teksty, które są [...] ukryte, ale jednocześnie są także rzeczywiste” (Dziadek 2006: 50). Oba projekty (nawiązując do tytułu książki J. Starobinskiego: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971) można określić również jako „słowa pod słowami”. Trzeba jednak zaznaczyć, że o ile dla „ucieleśnienia” tekstu emanacyjnego istotny jest przede wszystkim zapis słów, a nawet pojedynczych liter, o tyle anagramy de Saussure’a to anagramy fonetyczne. Ich rozumienie odbiega tu więc od tradycyjnego ujęcia literackiego czy teoretycznego. W analizach szwajcarskiego badacza chodziło bowiem o to, by czytać i opisywać różne kombinacje głosek, a nie liter (Zob. Dziadek, 2006: 34). Warto też wskazać na fakt, że w przypadku tekstu emanacyjnego wszystkie warstwy tekstu są czytelnikowi dane (choć nie wprost), natomiast metoda lektury anagramatycznej nigdy nie daje pewności, że znalezione słowo jest jedynym, że nie istnieją obok niego jeszcze inne (Zob. Dziadek, 2006: 38-39).

¹⁰ „Słowo-źródło” kojarzyć się tu może ze „słowem-tematem”, które stanowiło istotny element przywołanej wyżej koncepcji anagramatycznej lektury de Saussure’a. Genewski badacz twierdził nawet, że pisanie tekstów opartych na anagramach było w istocie dekomponowaniem przez twórcę słowa-tematu (Zob. Dziadek 2006: 38).

co niewidoczne decyduje o tym, co dzieje się z tym, co widoczne; namacalne opiera się niepewnie na tym, czego nie można dotknąć i co pozostaje nieuchwytnie” (Dewey 1958: 43-44).

Odbiorca, rekonstruując to, co niewidzialne, odkrywając kolejne warstwy znaczeń, staje się — jak zauważa Agnieszka Przybyszewska — gwarantem spójności utworu (Przybyszewska 2005: 57). Dzieło liberackie, a tekst emanacyjny w szczególności, istnieje zatem dzięki interaktywnej działalności percypującego. Ta konieczność aktywnego współdziałania — podobnie jak w przypadku hipertekstowej powieści interaktywnej, na co zwracała uwagę Anna Łebkowska (Łebkowska 2008) — po prostu w ów tekst jest wpisana. Nie będzie więc chyba nadużyciem stwierdzenie, że w pewnym sensie liberatura przypomina sztukę multimedialną, dla której charakterystyczna jest — jak zaznacza Maria Popczyk — właśnie interaktywność, tworzenie dzieła w trakcie odbioru, a także niemożliwe do przewidzenia rozmaite wersje końcowych rezultatów (Popczyk 1999: 133-134). Używając zaś terminologii McLuhana można liberaturę określić także mianem *zimnego środka przekazu*, który w odróżnieniu od *środków gorących* — zmusza czytelnika do współuczestnictwa i uzupełniania (McLuhan 2001: 229 i n).

Zaangażowanie odbiorcy związane z doświadczaniem liberatury ma zatem bezspornie wymiar sensualny, zmysłowy i świadomościowy. Stawia wyzwania, intensyfikuje interpretacyjne przestrzenie, każe dociekać, odszyfrowywać sensy, ustanawiać nawet strukturę tekstu. Wysiłek sprostania tym wszystkim wymaganiom może stać się oczywiście źródłem estetycznej satysfakcji, ale równocześnie trzeba przyznać, że nadmiar bodźców może sprzyjać rozproszeniu, zacieraniu sensów czy nawet zniechęceniu. „Kto bez przerwy nastawiony jest na optyczne i akustyczne prowokacje, na koniec w ogóle przestaje widzieć i słyszeć” (Bubner 2005: 182). Warto przywołać tu także spostrzeżenie Richarda Shustermana, który stwierdza, że właśnie media angażujące najwięcej sensorycznych modalności mogą prowadzić do zubożenia naszego doświadczenia (Shusterman 2007: 88).

Także w przypadku liberatury warstwa ikoniczna oraz materialny wymiar dzieła mogą stanowić — jak się wydaje — urozmaicenie, uzupełnienie warstwy językowej, ale równie dobrze mogą być odbierane jako przeszkoda w dotarciu do znaczeń tekstu. Trudno bowiem porzucić tradycyjne nawyki linearnego czytania. Pozostawiona odbiorcy samodzielność, którą wolno postrzegać jako zaproszenie do współtworzenia dzieła, niejednokrotnie prowadzi także do niepewności i bezradności. Rację ma Wojciech Kalaga, gdy pisze, iż dwa porządki ontologiczne, które łączy liberatura: intencjonalny i materialno-wizualny mogą ze sobą współdziałać, tworząc odmienne doświadczenie lektury albo, wręcz odwrotnie, mogą wieść ku rozproszeniu sensów w doświadczeniu odbioru (Kalaga 2010: 19).

Powyższe rozważania pozwalają zatem wysnuć wniosek, że liberatura jako „literatura totalna”, w której „materia zdania przynależy do przestrzeni książki, a przestrzeń książki do materii zdania” (Fajfer 2010: 113 A), domaga się także *totalnej aisthesis*. Jednak, paradoksalnie, ta totalność właśnie może okazać się pułapką zastawioną na łaknącego doznań odbiorcę. Z jednej strony bowiem liberatura z pewnością może przyjemnie zaskakiwać i wiodąc do naruszenia naszych utrwalonych percepcyjnych przyzwyczajzeń, wносить powiew świeżości i nowości, z drugiej jednak, może po prostu drażnić, irytować,

wytrącać z równowagi. Wydaje się bowiem, że konieczność równoprawnego potraktowania wszystkich zmysłów, których użycia domaga się dzieło liberackie, zamiast przynieść estetyczną satysfakcję z polisensorycznego doświadczania, może także ów efekt zniweczyć. Przewrotnie bowiem, nadmiar bodźców aktywujących rozmaite receptory zmysłowe zamiast ku estetycznemu spełnieniu, może także prowadzić ku rozczarowaniu; od *aisthesis* ku *anaisthesis* (Welsch: 1998)¹¹. Zatem „ostrożnie z liberaturą!”¹²

Bibliografia:

- Bazarnik Katarzyna (2010 A), *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Bazarnik Katarzyna (2010 B), *Materialność jako wyznacznik gatunkowy liberatury*, [W:] *Materia sztuki* red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Berleant Arnold (2007), *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków.
- Berleant Arnold (2011), *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, redakcja naukowa K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Bubner Rüdiger (2005), *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Dewey John (1958), *Experience and Nature*, wyd. 2, Dover Publications, New York
- Dziadek Adam (2006), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Dziamski Grzegorz (2007), [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010 A), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010 B), *Od liberatury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków .
- Goban-Klas Tomasz (2011), *Wartki nurt mediów. Ku nowym formom społecznego życia informacji. Pisma z lat 2000-2011*, Universitas, Kraków.
- Ingarden Roman (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego, z j niemieckiego przełożyła. D. Gierulanka*, PWN, Warszawa.

¹¹ Zob. także O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.

¹² Wyrażenie „Ostrożnie z liberaturą” stanowi parafrazę tytułu tomu *Ostrożnie z literaturą!* (przykłady, wykłady raz inne rady), red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.

- Ingarden Roman (1981), *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, PWN, Warszawa
- Kalaga Wojciech (2010), *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń. Wstęp*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Kant Immanuel (1986), *Krytyka władzy sądzienia*, Przedmowa i przekład. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lebkowska Anna (2008), *Doświadczenie interakcji i identyfikacji (Hipertekstowa powieść interaktywna)*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa
- Mandoki Katya (2007), *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate, Aldershott.
- Marquard Odo (2007), *Aesthetica I anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- McLuhan Herbert Marshall (2001), *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Miczka Tadeusz (1999), *Multimedia — oczywistości i domysły. Szkic o estetycznej przygodności nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków
- Otulakowska Katarzyna (2010), *Zero_jedynkowa zmysłowość człowieka*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Pękala Teresa (2008), *Estetyczne doświadczenie przeszłości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa.
- Popczyk Maria (1999), *Dzieło sztuki jako medium*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Przybyszewska Agnieszka (2005), *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach liberatury i hipertekstu* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Shusterman Richard (2007), *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław.

-
- Shusterman Richard (2010), *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków.
- Sopyło Małgorzata (2008), *Estetyka książki elektronicznej*, Novae Res — Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia.
- Wallis Mieczysław (2004), *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków.
- Welsch Wolfgang (1998), *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, opracowanie i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Welsch Wolfgang (2005), *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, Universitas, Kraków.
- Wilkożewska Krystyna (1999), *Estetyki nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkożewska, Universitas, Kraków.
- Wilkożewska Krystyna (2008), *Doświadczenie estetyczne — strategie pragmatyzacji i zaangażowania*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa.

PIOTR MARECKI
Uniwersytet Jagielloński*

„Obsesyjna antycypacja” — Wojciech Bruszewski jako prekursor literatury nowych mediów w Polsce

Obsessive Anticipation — Wojciech Bruszewski as a Precursor of New Media Literature in Poland.

Abstract

The author discusses the work of the Łódź multimedia artist, filmmaker, photographer, member of the Warsztat Formy Filmowej group, who, near the end of his career, wrote two novels (Fotograf and Big Dick) and the drama Dryl. The works discussed include those in which the author experiments with text (the projects New Words from 1972, the Poetry Machine from the early 1980s, and Sonets from the 1990s, among others). The potential of these works as a precursor to Polish New Media Literature is shown in relation to literary forms such as cyberpoetry, the multimedia novel, and generative literature.

*Instytut Kultury
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
ul. Łojasiewicza 4,
30-348 Kraków
e-mail: piotr.marecki@ha.art.pl

Dzieło Wojciecha Bruszewskiego jest rozpoznawane jako technologicznie wszechstronne. Trudno jednoznacznie określić obszar, w którym się realizował. W wybranych informacjach w różnych kolejnościach przy jego nazwisku pojawiają się: sztuki wizualne, film, literatura, muzyka, radio, performance, fotografia. Niejednokrotnie podkreśla się także, że autor *Fotografa* wymagał od sztuki tego, co od nauki. Sztuka w jego mniemaniu powinna wykorzystywać wszystkie możliwe sposoby poznawania rzeczywistości. Stąd praca zarówno w dźwięku, słowie, obrazie, jednocześnie korzystanie z komputerów, bardzo czułych przyrządów elektronicznych, generatorów akustycznych, modyfikowanych kamer. Tymi przyrządami obsesyjnie i konsekwentnie artysta testował świat. One pozwalały mu pokazywać go na sposób halucynacyjny. Te narzędzia sprawiały, że Bruszewski był poniekąd z jednej strony artystą inżynierem, z drugiej artystą badaczem. Jak zaznacza znawca jego medialnej twórczości Ryszard Kluszczyński:

Bruszewski szczególnie wnikliwie rozważał problem relacji między rzeczywistością a jej audiowizualnym przedstawieniem, oraz między widzem a rzeczywistością i jej reprezentacją (przenosząc następnie te analizy również na teren sztuki wideo). Podkreślał on zwłaszcza dualizm pojęcia rzeczywistości, rozróżniając jej wymiar materialny (to, co istnieje poza nami) oraz mentalny (to, czym jest ona dla nas). To drugie znaczenie traktował jako produkt kultury, zbiór konwencji, co prowadziło go w dalszej konsekwencji do przyjęcia tezy, że nasz kontakt z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz jest zapośredniczony przez język. Bruszewski zwrócił także uwagę, że mechaniczne i elektroniczne media (fotografia, film, wideo etc.) działają częściowo niezależnie od reguł rządzących naszym umysłem, że obraz świata przez nie komunikowany nie jest tożsamy z naszym własnym jego przedstawieniem, jednoznacznie podporządkowanym obowiązującym kulturowym konwencjom poznawczym (Kluszczyński 2012: 152).

Wojciech Bruszewski zaczynał jako twórca filmu i sztuk wizualnych. Przeszedł typową drogę dla filmowca w Polsce, ukończył studia na wydziałach operatorskim (1970) i reżyserii (1975) w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Wspólnie z kolegami działającymi w polu sztuk wizualnych wniósł do słynnej filmówki zainteresowanie formą i awangardą. Był jednym z filarów istniejącej w latach 70. XX wieku łódzkiej grupy Warsztat Formy Filmowej, w której obok niego działali Ryszard Waśko, Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński. Do

dzisiaj uważa się, żeby był to jedyny okres w historii polskiej kinematografii, kiedy artyści na poważnie zaczęli poddawać refleksji pracę formy w kinie. Sam artysta opowiadał o Warsztacie Formy Filmowej i braku zrozumienia w środowisku :

Byliśmy grupą zbuntowaną w szkole filmowej, niezadowoloną z akademickiego programu. Po I roku doszliśmy do wniosku, że niczego ciekawego nie dowiemy się od naszych wykładowców, że trzeba przejść na system samokształceniowy. Sami sobie narzuciliśmy pewien naukowy program... najczęściej interesowała mnie maszyna człekopodobna. Np. kamera, która widzi i my widzimy, czy też urządzenie, które słyszy i my słyszymy. Badając te maszyny, zastanawiałem się zawsze nad samym sobą... Wszystkie rzeczy, które cenię w jakiś sposób, były zawsze próbą zrozumienia świadomości, hipotetycznej świadomości maszyny... (Zagrodzki 2010: 175).

W obszarze zainteresowań WFF znalazła się m.in. analiza samego medium filmowego; włączenie go w nurt rozważań conceptualnych i odrzucenie perspektywy estetycznej oraz literackiej. Bruszewski, działając w awangardowej łódzkiej formacji, wpisał się w dominujący wówczas na świecie model kina strukturalnego, proponując jego odmianę, czyli film analityczny. Do encyklopedycznych informacji należy, że Wojciech Bruszewski był rodzimym prekursorem sztuki wideo. Łódzki artysta wprawdzie zaczynał jak każdy student szkoły filmowej od etud kręconych na taśmie, jednak jako pierwszy w Polsce zaproponował pracę wideo (*Pictures Languages*, 1973), brał także udział w pierwszej polskiej muzealnej prezentacji wideo w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1973 roku.

Od początku lat 80. działał zarówno jako artysta i profesor (w latach 1981-1996 był profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od 2005 roku wykładał w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi), także od tego momentu datuje się jego zainteresowanie komputerami.

Literatura. Projekty generatywne

Jak pisze biograf Bruszewskiego Jerzy Zagrodzki, artysta obsesyjnie antycypował. I chociaż słowo i tekst były mediami, które twórca eksplorował od początku swojej działalności, literackimi dokonaniem Bruszewskiego zainteresowano się dopiero pod koniec jego życia¹, kiedy opublikował powieść *Fotograf*, wydaną w formie tradycyjnej książki i znakomicie przyjętą przez krytykę literacką. W tym samym roku własnym nakładem przygotował do druku kolejną powieść *Big Dick*, która dotychczas nie ukazała się w dużym nakładzie oraz dramat *Dryl* wydrukowany w 2012 roku w wakacyjnym numerze magazynu „Dialog”. Autor niniejszego artykułu ma na celu przedstawić, dotychczas nieomawiane przez literaturoznawców, projekty Bruszewskiego realizowane na styku literatury i innych mediów.

Przyglądając się pracom Bruszewskiego, w których wykorzystany jest tekst, należy wrócić do wspomnianego pionierskiego filmu wideo, który był próbą przełożenia na konkretne obrazy przedmiotowe abstrakcyjnych znaków językowych (na przykład: a — piasek, B — kamień, C — droga etc.). Nagranie nie zachowało się, z relacji wiadomo, że

¹ Wojciech Bruszewski zmarł w 2009 roku, dwa lata wcześniej ukazała się jego powieść *Fotograf*.

projekt przypominał dobrze opracowaną realizację telewizyjną. Samo rejestrowanie odbyło się 9 maja 1973 na magnetowidzie Philips na taśmie „open reel”. W trakcie realizacji pracowały cztery kamery. Projekt nie miał tradycyjnie pojętej treści, zabieg formalny z literami służył do przekazania absurdalnej informacji o transporcie bagażu w Polskich Liniach Lotniczych. W „Zeszytach Formy Filmowej” nr 1 (1974) Bruszewski zapisał: „Proponuje się wymiennność abstrakcyjnego znaku, jakim jest litera, na konkretny przedmiot. — w części pierwszej uczy się widzów nowych znaków, — w części drugiej nowym kodem przekazuje się tekst, — kod stanowią rzeczy znajdujące się w plenerze otwartym”².

Rok wcześniej powstał obiekt *Nowe Słowa*, który można potraktować jako permutacyjny i generatywny, przekraczający konwencję języka i testujący jego potencjalność. Obiekt ten i pomysł będzie wielokrotnie rozwijany i zmieniany wraz z rozwojem technologii. Maszynka Bruszewskiego polegała na możliwości wygenerowania dwustu pięćdziesięciu sześciu połączeń między klockami z literami. Większości z nich to nowe wyrazy, nie mające statusu słów w słowniku języka polskiego.



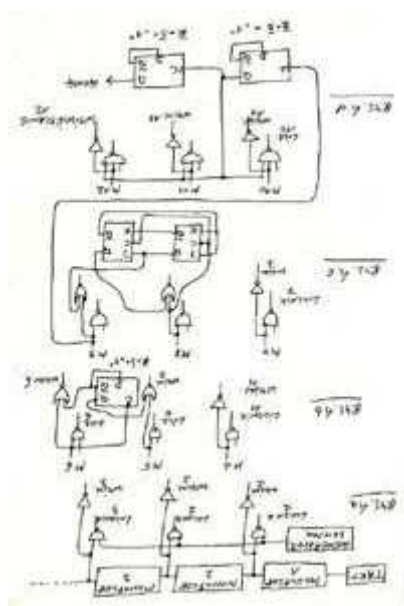
² Cyt. za katalogiem wystawy Fuchs Elżbieta, Zagrodzki Jerzy (2010), *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, s. 61.



Rys. 1, 2, 3 Wojciech Bruszewski, *Nowe Słowa*, 1972, archiwum rodziny artysty

Do tego pomysłu artysta powrócił w 1981 roku, kiedy wznowił prace nad Maszyną Poetycką generującą nowe słowa, która powstała jeszcze w erze przedkomputerowej, ale w zgodzie z ich algorytmiczną logiką. Maszyna Bruszewskiego nigdy fizycznie nie zaistniała, jej działanie było odtworzone tylko za pomocą kostek do gry, sam model komputerowy powstał znacznie później. Pisał Bruszewski:

Miała to być tablica wyświetlająca teksty non stop. Jeden element świetlny wyświetlacza miała stanowić jarzeniówka o długości 50 cm. Zatem wyświetlacz miał mieć 1 metr wysokości i 6 metrów długości. Punktem wyjścia miał być elektroniczny generator szumu. System elektronicznych liczników i zatrząskówek miał wyświetlać w miejsce liczb — litery. Zaprojektowany został wyświetlacz samogłosek i spółgłosek. Ich miejsce miało być stałe. Losowane byłyby przerwy, tj. brak litery jako podział serii liter na słowa. Rym miał być realizowany poprzez kopiowanie trzech ostatnich liter co drugi wiersz. Wykonana Maszyna powinna być podłączona do sieci elektrycznej i pracować non stop. Powinna pracować w takim tempie, aby umożliwić swobodne czytanie tekstu. Przyjmując 3 sekundy na jedną linię tekstu, można twierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że pierwsze wylosowane zdanie powtórzy się za około 300 lat (Fuchs, Zagrodzki 2010: 158).



rys. 4, 5 Maszyna Poetycka, archiwum rodziny artysty

Kolejnym projektem miksującym tworzywo pochodzące z różnych mediów, w tym m.in. literackiego był projekt *Romantica* (1989-1990) zrealizowany w Radiu Łódź. Komputer Amiga w oparciu o procedury losowe realizował akustyczny performance, a radio

transmitowało go do milionów słuchaczy w kilku województwach (Fuchs, Zagrodzki 2010: 187). Był to projekt, w którym wykorzystano słowa z wierszy Adama Mickiewicza, muzykę Chopina, głos samego artysty, także odgłos szczekającego psa.



Rys. 6 Akustyczny performance *Romantica*, fot. A rchiwum rodziny artysty

Bardzo istotną wystawą Bruszewskiego było *Święto Pracy* 1 maja 1992 (1-8 maja 1992) w Łodzi. Artysta przedstawił na niej pierwszy tom *Sonetów*, który składał się z 359 wygenerowanych wierszy:

Urządzenie natomiast ma swój początek w metafizycznym pytaniu: czy na początku było słowo? Sonety to doświadczenie chaosu. Aby w miejsce zwierzęcego skowytu wydawać dźwięki godne człowieka, aby nie popaść w fonetyczną paranoję, która akceptuje spółgłoski, a wyklucza samogłoski lub odwrotnie, chaosowi (na który składa się kombinatoryczna otchłań dwudziestu kilku znaków) zakładam kulturowy kaganiec, krępuję go klasyczną formą i zasada wymiawalności słów. Ponieważ jestem Polakiem, po dwóch kolejnych spółgłoskach musi wystąpić samogłoska. Gdybym urodził się Czechem, dopuściłbym możliwość wystąpienia czterech spółgłosek jedna po drugiej. Klasyczna forma to ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC. Maszyna losuje jedną z dwóch struktur, następnie losuje serię liter o długości o długości od jednego

do ośmiu znaków, sprawdza wymawialność słów, tworzy rym przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, tworzy tytuł przez kopiowanie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek..., a na koniec notuje datę i godzinę kreacji³.

Książka powstała w nocy z 18 na 19 marca 1992 (w ciągu minuty generowane były 2 sonety). Program do generowania tekstów został napisany przez Bruszewskiego, opublikowane w tomie sonety powstawały metodą losowania, które zostało poddane dość rygorystycznym zasadom: przede wszystkim struktury sonetu, także charakterystycznego dla języka polskiego występowania spółgłosek i samogłosek oraz samej długości wymawianych słów. Przykładowy sonet generatywny wyglądał następująco:

Yk dog fudc...

Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw,
Pa dygl pa af tnap pnyqacr iz ygofabe.
Ga yzmopy apoles gaqnyzn pobomaj vfuabe,
Tedu amquci obe e dyjneb e ud urmutyw.

Ejmujcu ebygeb pa boz u eqod dcukeva,
Hwy tnev iryrhac adh hpidzoh myzihih.
Czipciz cwamsyp tfawo ij fectocq jhujhjh,
Akelco u oqbotin tpe o syhut i eeava.

Gib vzacom atfyhva edo qevnifw yvhesvo,
Wme dvyv gly inijatv fiqiqfo didysvo,
Ykcagho jasu ytkie i abap aga y vuhr.

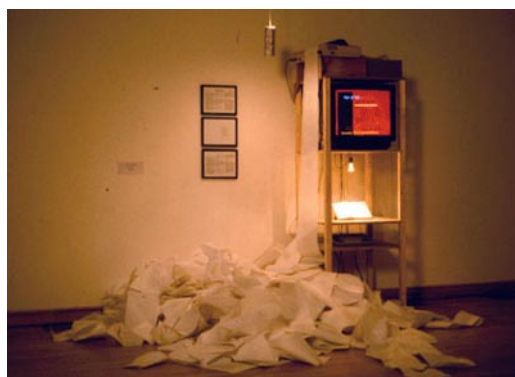
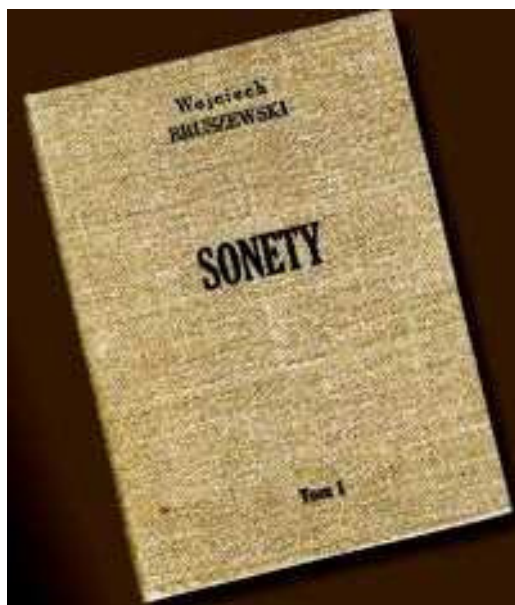
Min ino a uti tnylegħ qjywgu sja kukauhr,
Fum pohc iqvarva iqikby yncy gazwoh,
Ze nanv mqibumo iryfuma ijc edg obhawoh⁴.

Pod każdym wierszem pojawiała się data z dokładną godziną wygenerowania tekstu. Zafascynowany maszynami i ich udziałem w powstawaniu dzieła sztuki, artysta oddał wygląd książki także Amidze (wykorzystał do tego program TeX). Sonety drukowane były w jednym egzemplarzu siedmiokrotnie, miały także wersję audio mówioną syntetycznym głosem⁵.

³ Wojciech Bruszewski, *Sonety*, (2001) http://www.2b.art.pl/index.php?LANG=pl&struct=9_5&art_ID=106 [odczyt 13.10.2012]

⁴ Za stroną <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Bruszewski/project.html> [odczyt: 13.10.2012]

⁵ Powstał także film, będący parodią wieczorków poetyckich, w którym aktor Leon Niemczyk czyta sonet generatywny Bruszewskiego, artysta towarzyszy mu grając na fortepianie. Nagranie jest dostępne na stro-



Rys. 7, 8 *Sonety* Wojciecha Bruszewskiego, archiwum rodziny artysty

Sonety były efektem fascynacji Bruszewskiego komputerami. W jednym z wywiadów dla fanów Amigi artysta tak mówił o sobie: „Jestem profesorem, wykładałem w wyższej uczelni artystycznej. Jako chyba jeden z pierwszych w Polsce, w 1983 roku, założyłem Pracownię Grafiki Komputerowej w Akademii Sztuki w Poznaniu. Pracowaliśmy najpierw na Atari, a potem na Amigach. Spędziłem tam 13 lat. Później, przez osiem lat, pracowałem na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu realizując część programu

Zakładu Plastyki Intermedialnej. Tam były kiedyś Amigi, ale za moich czasów już PeCety. Obecnie wykładam w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Na PeCetach”. Z tej krótkiej autobiograficznej notki wynika jaką rolę komputery odgrywały zarówno w procesie dydaktycznym, jak i w realizacjach artystycznych. Co bardzo istotne Bruszewski był artystą Amigi (obok *Sonetów* na Amigę napisane zostały inne projekty m.in. *Romantica*, *Radio Ruiny Sztuki* czy performatywny *C.H.O.P.I.N.*), znawcą programów, kodu. W tym należy upatrywać największego prekursorstwa. W obszarze literatury przed łódzkim artystą nikt nie podejmował podobnych prób. Bruszewski zaistniał w świecie Amigi jako twórca nowego formatu Amiga-PL. „Zastanawiałem się, dlaczego wielki świat nie zauważył polskich znaków, gdy powstawał standard ASCII. Mój pomysł polegał na brutalnym wciśnięciu się do ASCII przy możliwie najmniejszych stratach. Tak zwany *standard* Amiga-PL pozwalał pisać nie tylko po polsku, ale nie stwarzał problemów w pisaniu po angielsku, po niemiecku, po francusku i po hiszpańsku”⁶. Swobodnie używał także oprogramowania, zwłaszcza DPaint, Director, Scala, Bars&Pipes i Amiga-TeX. Zapytany w jednym z wywiadów, na jakich pracował komputerach, wskazywał na A4000 i A1200.

Sonety miały także swoje przedstawienie w postaci instalacji w galerii, odbywało się to poprzez generowanie w nieskończoność wierszy na wstędze papieru, syntezy mowy czytał je także live. Zapraszany do pokazywania swoich prac tylko w galeriach, Bruszewski odpisywał kuratorom: „Dokonuję przecież przewrotu w literaturze, a nie w sztukach wizualnych”⁷.

Literatura. Powieści z wykorzystaniem innych mediów

Przywiązany do Amigi, w momencie, kiedy ten typ komputerów nie wygrał batalii rynkowej z pecetami, porzucił prace programistyczne. W drugiej połowie pierwszej dekady XXI wieku zajął się pisaniem powieści i dramatu. W świat literatury wprowadziła go powieść *Fotograf*, portretująca status awangardowego artysty w okresie PRL-u. I chociaż książka wydana została tradycyjnie, sama forma nie przypominała klasycznej budowy. Bruszewskiemu zależało na oddaniu konstrukcji fotograficznej, odtworzeniu narracji w taki sposób jakby historię opowiadały fotografie. Krytyka przyjęła powieść z niedowierzaniem i entuzjazmem, charakterystyczny jest głos Tadeusza Nyczka: „Oczom własnym nie wierzę. Nie tylko, że całkiem normalna książka, to jeszcze znakomita! Powieść jak dzwon, z bohaterami, akcjami, anegdotami, faktami historycznymi, szczyptą erotyki, rewelacyjnymi obserwacjami, a w dodatku z niezmiernym poczuciem humoru napisana. Ten filmowiec, fotograf, akcjonista okazał się nadzwyczajnym artystą pióra, bijącym na głowę dziesiątki naszych zawodowców, dziergających swoje akapity w poczuciu dziejowej misji” (Nyczek 2008: 48).

Znacznie ciekawszą pod względem eksperymentalnych rozwiązań i wykorzystania nowych mediów jest druga powieść artysty *Big Dick*. Głównym bohaterem powieści jest Richard von Hakenkreuz, który na początku XX wieku z niewielkiej miejscowości

⁶ Cyt. za <http://www.ppa.pl/publicystyka/wojciech-bruszewski-marzec-2007.html> [odczyt: 13.10.2012]

⁷ Cyt. za <http://www.ppa.pl/publicystyka/wojciech-bruszewski-marzec-2007.html> [odczyt: 13.10.2012]

w Afryce przyjeżdża do Europy i przywozi ze sobą swastykę. Akcja rozgrywa się przez cały XX wiek i w początkach XXI wieku do momentu usunięcia z programu Microsoft Word symbolu nazizmu. Autor powieści określił jej gatunek jako „fikcję dokumentalną”.

Mistrz kamuflażu Richard von Hakenkreuz jest postacią drugiego planu w makropolytce XX wieku, spotyka się z możliwymi tego świata (prezydentami, generałami, biznesmenami). Pojawia się w bardzo ważnych, rozstrzygających, jak i kompromitujących momentach dziejów ludzkiego globu. Książka zakrojona jest na wielowymiarową, brawurową, niemożliwą opowieść o XX wieku. W realizacji tej niemożliwości pomaga artyście forma utworu. „Fikcja dokumentalna” zawiera 44 kody, które są odsyłaczami do „elektronicznej biblioteki” zawierającej zaszyfrowane pliki audiowizualne oraz fotografie. Zatem specjalnie przygotowana przez artystę strona internetowa staje się integralną częścią powieści. Czytelnik w konkretnych partiach przerywa lekturę tekstu, dzięki znajomości kodu dostaje się do „elektronicznej biblioteki” i konfrontuje świat przedstawiony w słowach z dowodami audiowizualnymi w Internecie, które stawiają jeszcze więcej znaków zapytania i potęgują poczucie halucynacyjnego porządku świata.

Intuicje Bruszewskiego sformułowane ponad trzy dekady temu okazały się częścią poetyki najbardziej innowacyjnych projektów współczesnej literatury. Dzisiaj nikogo już nie dziwi używanie w procesie twórczym maszyn i komputerów; w ten sposób w polskiej literaturze od kilku lat działają m. in. poeci cybernetyczni. Nierzadko na spotkaniach utwory generowane są losowo, przy udziale publiczności, odczytywane przez syntezytory mowy, jako część poetyki wykorzystywane są szumy komunikacyjne. Niczym nowym są także artyści, którzy pracują w kodzie, a znajomość programów komputerowych jest współcześnie nierzadko częścią poetyckiego fachu.

Bibliografia

Bruszewski Wojciech (2012), *Dryl*, „Dialog” nr 7/8.

Bruszewski Wojciech (2007), *Fotograf*, Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, Kraków.

Fuchs Elżbieta, Zagrodzki Jerzy red. (2010), *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź.

Galanter P. (2003), *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*, http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf.

Kluszczyński Ryszard W. (2012), *Przestrzenie generatywności. Wprowadzenie do twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, „Dialog” nr 7/8.

Kluszczyński Ryszard W. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

Nyczek Tadeusz (2008), *Czytanie na trawie... czyli fotograf pisze Fotografa*, „Przekrój” nr 26.

BOGUSŁAWA BODZIOCH-BRYŁA
Akademia Ignatianum, Kraków*

Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie *Spod* Zenona Fajfera i *The Surprising Spiral* Kena Feingolda

From an E-poem towards an Interactive Work of Art. Convergence of the Media Based on the Examples of Zenon Fajfer's *SPOD* and Ken Feingold's *The Surprising Spiral*

Abstract

The text, using the example of a work belonging to the literary style (*But Eyeing Like Ozone Whole* by Zenon Fajfer) and the interactive art (the installation *The Surprising Spiral* by Ken Feingold) analyses the idiosyncrasy of works positioning themselves at the borderland of media and literature, works both literary (textual, narrative and poetic) as well as media ones (changeable, iconic, set in a computer program, double-indirect), paying attention to the meaningfulness of the disciplines borderland (in this case literary and media studies). The author stresses the reasonableness of the question asked by Katarzyna Bazarnik, whether, by accident, Darwin's evolution of species continues. In the author's opinion, based on her observation of works belonging to the literary style and the discussed work *The Surprising Spiral* by Ken Feingold, this question should get a positive answer. And possibly, as an effect of initiation, which has already happened, we will soon be entering the museum-gallery space not only in order to look but also to read.

*Wydział Filozoficzny, Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum w Krakowie
ul. Kopernika 26
31-501 Kraków.
bogusiabb@interia.pl

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 zawiśnie 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 powiedział, 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 liter (Fajfer 2010: 108-109).

Tak mógłby brzmieć wstęp do tekstu poruszającego problem przemian dzieła literackiego na przełomie XX i XXI wieku¹, gdyby nie fakt, że artyści, zmieniając fizyczną formę książki, postąpili o krok dalej. Zenon Fajfer dokonał kontaminacji dzieła literackiego z pewnymi właściwościami charakterystycznymi np. dla internetowej sieci, natomiast Ken Feingold włączył tekst literacki oraz formę kodeksu w obręb interaktywnego dzieła-instalacji. Tekst niniejszy koncentruje się na dwóch, moim zdaniem silnie ze sobą związanych dziełach: elektronicznej wersji utworu Zenona Fajfera *SPOD*, zamieszczonej na płycie pt. *Primum Mobile*, dołączonej do papierowego tomu *dwadzieścia jeden liter*, zawierającej wersje wierszy przygotowane w formie audiowizualnej prezentacji oraz na interaktywnym a jednocześnie głęboko narracyjnym przypadku dzieła sztuki, instalacji Kena Feingolda zatytułowanej *The Surprising Spiral*.

O pojęciu konwergencji słów kilka

Konflikt dwóch obserwowanych obecnie nurtów kultury — konwergencji i kultury uczestnictwa — odmienił świat mediów i zapewne określi jego rozwój na najbliższe

¹ A biorąc pod uwagę np. niektóre eksperymenty grupy OPOJAZ (reprezentującej formalizm rosyjski), także na przełomie XIX i XX w.

dekady — pisze Mirosław Filiciak (Filiciak 2006: 170). Medioznawcy od kilku już lat podkreślają złożoność zjawiska konwergencji, skutkującą wieloaspektowością jego rozumienia.

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 treść (Jenkins 2009: 107). 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 Interactive Ruperta Murdocha w 2005 roku oznacza nie tylko wejście koncernu 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 (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 304).

Z powyższych 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.

Henry 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” (Jenkins 2007: 109).

Autorzy wydanego niedawno 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 koncerny medialne, które wytwarzają 20% produktów składających się na 80% sprzedaży, nie znikają (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 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 (Jenkins, Thornburn 2003: 3).

W literaturze naukowej podkreślane bywają również ogólnokulturowe konsekwencje konwergencji oraz konieczność zmiany pewnych przyzwyczajęń i wypracowania nowych narzędzi adekwatnych do badania i opisu powstających w wyniku konwergencji nowych 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” (Jenkins 2003: 179). Zwraca się również uwagę na fakt, iż 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 mediów (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 100).

Pytania te okazują się również istotne w odniesieniu do dzieł literackich, a szczególnie interesujące wydają się wnioski poczynione na podstawie obserwacji utworów, które wykorzystują 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* (Hopfinger 2010), 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 — zdaniem Hopfinger — zaowocowały eksperymentami formalnymi, by w pewnych momentach procesu historycznoliterackiego i historycznokulturowego wyraziście się zintensyfikować. Podsumowując zmianę, jaka dokonała się w położeniu i recepcji literatury

po przełomie 1989 roku, podkreśla badaczka, iż 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, które znajduje wyraz m.in. na tzw. scenie komunikacyjnej, na której spotykają się 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 (Hopfinger 2010: 22).

Literackie konsekwencje konwergencji mediów, czyli o sposobach recepcji e-poematu i związanych z tym problemach


Zenon Fajfer, autor *Spoglądając przez ozonową dziurę*, eksploatuje możliwości oferowane przez hipertekst nad wyraz ostrożnie, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideą zawartą w jego poezji². Przeanalizujemy sposób, w jaki przed oczyma czytającego jawi się interesujący nas utwór: na początku na ekranie pojawiają się cztery kolejne litery, tworząc zapis Spod. Każda z liter okazuje się początkiem kolejnego wyrazu. Po rozwinięciu wszystkich powstaje napis, stanowiący tytuł utworu: *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Tytuł naprzemiennie związa się i rozwija, przybliżając i oddalając względem oczu czytającego.

² Niewątpliwą trudność sprawia zrelacjonowanie w formie tradycyjnego opisu procesu „dziania się”, „stania się”, czy też raczej powstawania omawianego utworu, trudno bowiem w tradycyjny sposób cytować tę przeobrażającą się całość. By więc choć w niewielkim stopniu przybliżyć obraz utworu, jego wygląd na ekranie monitora, najwygodniej posługiwać się tzw. zrzutami ekranu (print screenami) wiersza.



S p o d

Fot. 1



Spoglądając przez ozonową dziurę

Fot. 2

Następnie na ekranie stopniowo zaczyna pojawiać się tekst, który po chwili wypełnia całą jego przestrzeń, tworząc zapis:

Skończone. Powieki opuścić. Jeszcze raz? Z ekranu na inny ekran. Zdejmowanie zasłony. Albo krzyk. Ale. Daremna rozpacz. Ujadanie losu i czasu. Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen. Tchnieniem wypełni oko niebowłęcia. Aby doglądało martwych inicjałów. Albo rozbiło ekran. Kto się poważy rozbić ekran? Skryć jakoś? Innym głosem łaski odmawiać? Skrytobójczego ekranu majestat obrazić? Spieprzyć zabawę ludzikami? Ile finezji. Odstrzał wiosenny, akt niewysłowionego altruizmu. Łuski znaleźć. Albo odciski. Dowód na obronę wrobionego, apodważalne alibi. Lufa blefuje? Okaleczyć otrzy snajpera. Teraz! AktTakTkaKat. Trafisz, nieomylna istoto? Aż staną ci epikur. Niewiele, a taka udręka. Albo lepiej bez ostrzeżenia. TkaTakKatAkt. Antrakt. Miłość, namłość, imłość. Gołe dupska zastaniając immunitetem. Emocjonalna interpretacja. Nabrać dystansu, zobojętnieć. Inny ekran: jestem widzem. Erupcja utajonej fantazji. Odwrócone role. Istnieją inne role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo niezaangażowanym emocjonalnie scenarzystą. Zatrzymać kamerę! Łyczek orzeźwiającego ozonu. Scenariusz trzeci, aleatoryczny. Tron niebowłęcia, interaktywna scena przewijania. Adieu. Zanim mną tyłek obetrą. Albo lepiej butelkę odłóż. Tu. Albo może tam. Od nowa. I co? I nic. Niezbyt efektowna gra. Ostatni epizod. Podchodzisz i trącasz atelierową flaszę. I uwalniasz mnie?

Fot. 3

Kolejne wersy powstałego utworu ulegają pogrubieniu i zacienieniu, po czym niektóre znaki znikają, w konsekwencji czego ekran przybiera wygląd następujący:

S P o J r Z e n i e Z
z A k A D r U l i
c H e A k t o R s T
w o n A d m i A r
e K s p r e S j l g ł o
S e m o S z l l
f O w a n a Ł z A
o D n o w a L
b O o s T A T n
i A s c e N a t u A l b o
T A M n i G d z
i E i N d z l
e j w E u f O r l i
r O z t r z a s k A
n e s Z k Ł
o o S t a T n
i s p A Z m t o A l
b o T A m t O n l c l n N e
g O e P i t a f l u m

Fot. 4

SPoJrZenie ZzA kADrU
licHe AktoReTwo
nAdmiAr eKpreSjl
gloSem oSzlfOwana
ŁzA
oD nowa
aLbO
oeTATniA sceNa
tu Albo TAM
niGdziE iNdziej
w EufOrli rOztraskAne sZkŁo
oStaTni spAZm
to Albo TAmTO
nlc lnNegO
ePitaflum

Fot. 5

Rozsunięty tekst zsuwa się z trzaskiem, tworząc kolejny zapis (Fot.5.). W momencie zsuwania się tekstu, słychać donośny dźwięk tłuczonego szkła.

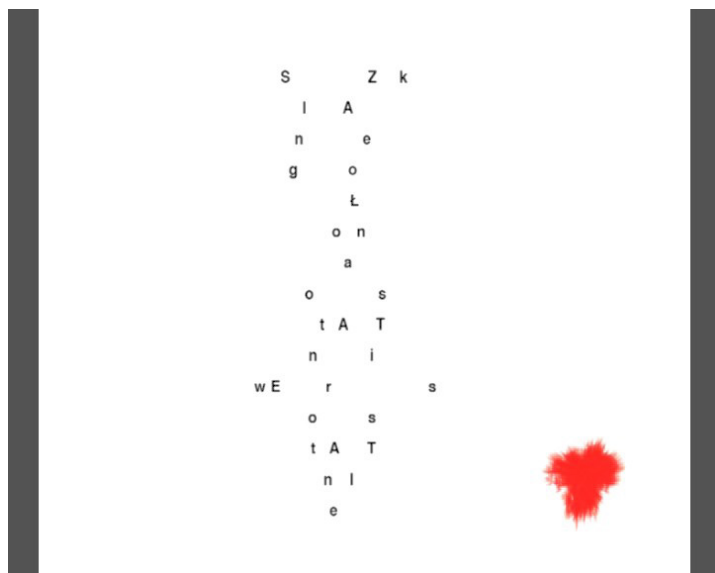
Znaki znów zmieniają swoje położenie, niektóre znikają. Procesowi towarzyszy dźwięk gniecionego szkła. Dodatkowo, w prawym dolnym rogu ekranu pojawia się mały, w pierwszej chwili ledwie widoczny, czerwony punkt, który rozrasta się, tworząc kleks przypominający plamę krwi. Plama — w miarę zanikania kolejnych partii tekstu — powiększa się.



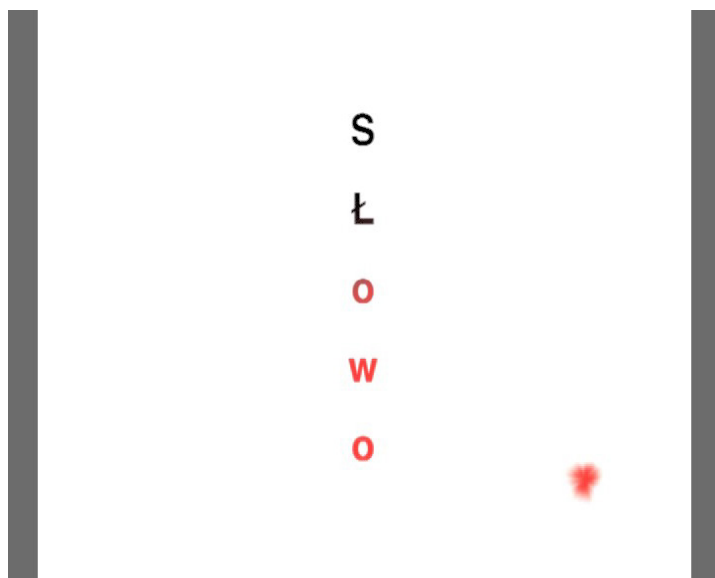
Fot. 6



Fot. 7

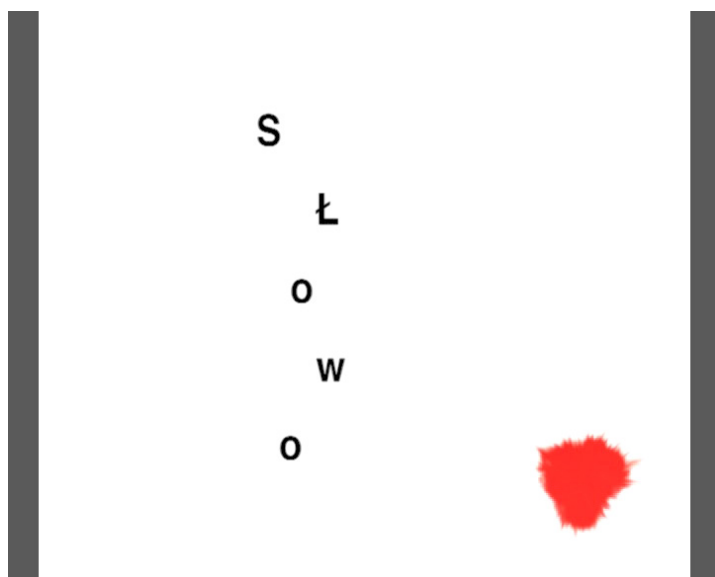


Fot. 8



Fot. 9

Kolejny etap przeobrażeń polega na zanikaniu tych partii tekstu, które zapisane zostały małymi literami, w konsekwencji czego utwór kurczy się, aż do momentu, w którym na ekranie pozostaje jedynie zapis „słowo”. Zaczyna on ulegać stopniowemu powiększeniu.



Fot. 10



Fot. 11

W finale przeobrażeń, którym ulega utwór, słyhać kobiecy głos, wypowiadający wyraz „słowo”. Następnie obraz znika.

Dodać należy, iż wiersz dostępny jest w dwóch wersjach — elektronicznej i, nazwijmy to, „materialnej”, gdyż trudno określić innym mianem zwinięty w rulon utwór zapisany na przezroczystej folii, ukryty w butelce. Poemat w butelce obejmuje treść zgodną z zapisem zamieszczonym na Fot.3., z nieco inaczej jednak rozmieszczonym tekstem. Przed czytelnikiem stoi też większa niż w przypadku e-poematu trudność, musi on bowiem zdobyć się na wysiłek odczytania tekstu na dwa sposoby: najpierw pełnej treści wydrukowanej na folii, później natomiast winien złożyć w spójną całość jedynie drukowaną czcionkę, co okazuje się zadaniem dosyć jednak dla wzroku uciążliwym³.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie sposób podejmować się prób interpretacji utworu bez uwzględnienia autorskiego wyjaśnienia jego genezy oraz ostatecznej formy, mimo iż wyjaśnienie owo zwerbalizowane zostało znacznie wcześniej (na długi przed powstaniem utworu, w kontekście pracy nad *Oka-leczeniem*):

Chciałem opisać niewyraźne — opisać narodziny i śmierć. Dotknąć samego momentu odchodzenia 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. Az 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 ludzkim doświadczeniu niewidzialne, pozostało niewidzialne także dla czytelnika. Czułem, że tylko wtedy będzie to prawdziwe. Niewidzialne, a jednak możliwe do zobaczenia — dodajmy od razu. [...] Ale do tego konieczny jest jakiś nowy wymiar tekstu, jakaś nowa forma. Forma umożliwiająca umieszczanie słów w innej przestrzeni, czy też — mówiąc bardziej precyzyjnie — umożliwiająca stworzenie tej przestrzeni.

Zacząłem obmyślać różne metody szyfrowania słów [...]. Formą, po której tak wiele sobie obiecywałem, było coś, co nazwałem emanacjonizmem — rodzaj szkatułkowego akrostychu, z kilkoma warstwami zwiniętego tekstu. Od tradycyjnego akrostychu emanacjonizm

³ Dodać należałoby, że tekst ten okazuje się niezbyt podatny na nieprzewidziane przez autora formy użycia; np. próba jego skserowania na potrzeby uczelnianej dydaktyki zakończyła się źle: folia momentalnie popękała w kilku miejscach, a wiersz rozsypał się na kawałki; ponadto w takiej postaci niezwykle trudno wyjąć go z butelki.

różni się tym, że powinno się czytać inicjały słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wyłaniających się warstw), a nie tylko liniiek, 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 słowa.

Jak to w praktyce wygląda proponuję prześledzić na przykładzie powstałego dziesięć lat później wiersza *Ars poetica* (2004), istniejącego także w wersji elektronicznej (Fajfer 2010: 97-98).

Łukasz Jeżyk zauważa, że praktyka literacko-multimedialna stosowana przez Fajfera, papierowy tom *dwadzieścia jeden liter* wraz z dołączoną audiowizualną prezentacją *Primum Mobile* stanowi doskonały przykład udowadniający,

jak problem świadomości medialnej tekstu w sposób bezkolizyjny łączy się z poczuciem zanurzenia w języku, metoda spojrzenia na interfejs i elementy wizualne z dekonstrukcjonistycznym podejrzeniem wymierzonym w język, a refleksja z zakresu teorii mediów wpływa na kwestie związane z metafizyką obecności na przecięciu wskaźników materialnych oraz tych, odwołujących się do rzeczywistości wirtualnej (Jeżyk 2010: 176).

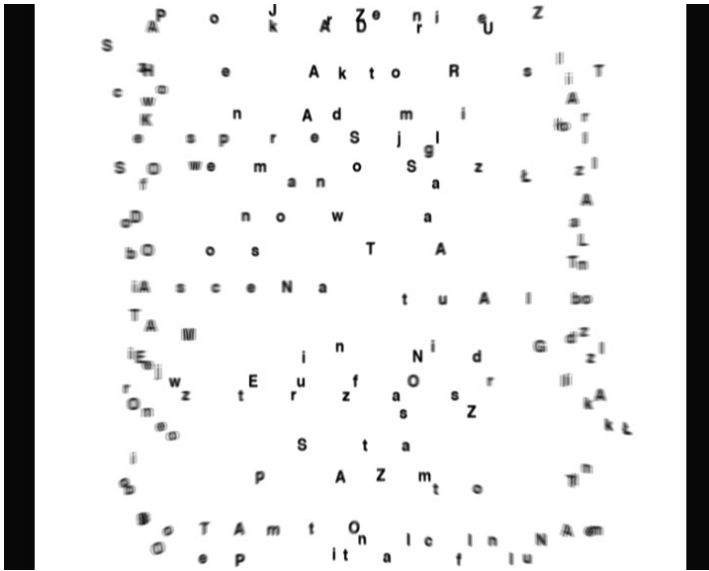
Nie sposób wiersza tego interpretować linearnie. Taka lektura stanowiłaby rodzaj przemocy dokonanej na tekście. Raczej bardziej sensowna zdaje się tu strategia postępowania polegająca na wyłapywaniu poszczególnych rozbłysków sensów i kontynuowanie zainicjowanych w ten sposób ścieżek, wędrując przez kolejne, zaproponowane przez autora ekrany. Sugeruje nam to zresztą sam podmiot wypowiadający, pisząc: „Emocjonalna interpretacja. Nabrać dystansu, zobojętnieć”.

Mamy do czynienia z tworem o powstawaniu wiersza, rodzeniu się poematu, ale i nowego życia. Zastosowane kontaminacje pojęć „niemowlęcie” i „niebo” („Tchnieniem wypełni oko niebowłęcia”) traktować można jako podkreślenie boskiego pierwiastka w istnieniu, aluzję do biblijnego aktu stwarzania („tchnął w jego nozdrza tchnienie życia”), co sygnalizować może przychodzące z zaświatów nowe życie. Istotną rolę spełniają w wierszu również inne kontaminacje: „otrzy” (Dowód na obronę wrobionego, podważalne alibi. Lufa/ blefuje? Okaleczyć otrzy snajpera. Teraz! AktTakTkaKat. Trafisz, nieomylna/ istotno?), „namłość, imłość” („Antrakt. Miłość, namłość, miłość”), „scenazista” („Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/ niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą”). Można uznać, iż powstałe wskutek kontaminacji neologizmy zastępują u Fajfera metaforę. Stanowią rodzaj ekranu w ekranie, swoją dwuznaczność przenosząc pomiędzy znaczeniami. Kontaminacje zwracają uwagę właśnie na kwestię dwuznaczności, etapowego dopełniania znaczeń, ich nakładania się, jakby zapowiadając to, co wydarzy się zaraz pod postacią zmian ekranów, otwierających, dopowiadających do treści już istniejących — nowe, odsłaniające się czytelnikom wraz z następstwem kolejnych obrazów.

Fajfer przeciwstawia sobie dwie kategorie: wieloznaczności, rozszerzalności sensów, określanej przez liryczne „ja” mianem „zdejmwania zasłony” oraz jednoznaczności, zamknięcia i ograniczenia („Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen”).

Otwartość poematu, widoczna w przeobrażającej się strukturze, sygnalizowana jest również na poziomie sensów utworu w podkreślonej zmienności ról pomiędzy nadawcą a odbiorcą, twórcą a czytelnikiem („Odwrócone role. Istnieją inne/role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą. Zatrzymać kamerę! [...] Scenariusz trzeci, aleatoryczny. [...],/interaktywna scena przewijania. Adieu...”).

Jasność tekstu została w kontrolowany sposób zaburzona przez autora, który wprowadził element chaosu, przemieszania, by ukazać moment, w którym tekst przestaje znaczyć jako zapis, zaczyna natomiast oddziaływać jako całość wizualna (Zob. Fot. 12).



Fot. 12

To moment, w którym nie sposób dostrzec w ekranie zapisanego sensu, można jedynie spoglądać na przemieszane znaki jako na obraz, powtórzmy — obraz chaosu. Stan ów jest odpowiedzią na dyskomfort wywołany poczuciem spętania, ograniczenia, które należy przełamać („Daremna rozpacz. Ujądanie losu i/ czasu. Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen”, „Skrytobójczego ekranu majestat”, „Niewiele, a taka udręka”), co też się w wierszu na różne sposoby, na różnych poziomach utworu (repcji i konstrukcji) dokonuje. Mamy tu bowiem do czynienia z przechodzeniem „Z ekranu na inny ekran”, „Zdejmowaniem/ zasłony”, rozbiciem ekranu („Kto się poważny rozbić/ekran?”), systematycznym przekształcaniem się sensów („AktTakTkaKat”, „Miłość, namłość, imłość.”), nieoczekiwaną zamianą ról („Inny/ekran: jestem widzem. Erupcja utajonej fantazji. Odwrócone role. Istnieją inne/ role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/ niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą”).

Konsekwencją tak dokonanego wyzwolenia jest wspomniana już erupcja („Albo krzyk/ Aż stanął ci Epikur, Erupcja utajonej fantazji./Podchodzisz i trącasz atelierową flaszę. I uwalniasz mnie?”) oraz chwilowy chaos, rozbitcie sensów.

Nie sposób dokonać pełnej interpretacji, pełnego wyjaśnienia tekstu sieciowego, gdyż niewyjaśnialność wpisana została przez autora w podstawę tekstu. Na niej — w założeniu — oparta jest również jego struktura⁴.

Literackość i medialność wiersza emanacyjnego

Utwór ten uznać można za istotny m.in. ze względu na nośnik, na który zdecydował się Fajfer, rezygnując z tych, z których zwykł dotąd korzystać, nietradycyjnych i nowatorskich w ujęciu, lecz mimo wszystko umiejscawiających się bardziej po stronie „mediów starych” (znaczenie tego terminu należy jednak odróżnić od powszechnie stosowanego w medioznawstwie, gdyż materia, na której bazował artysta — m.in. szkło⁵ czy też bardzo nietradycyjnie wykorzystywany papier⁶ — bez wątpienia stanowi przykład nietypowych środków rejestracji), a sięgając po nośnik interaktywny. Właśnie ze specyfiki owego nośnika wynika kolejna warta podkreślenia kwestia, gdyż artysta, wybierając medium interaktywne, nie zdecydował się — jak można by się spodziewać — wykorzystać wszystkich możliwości, jakie ono oferuje, nie zrezygnował bowiem z — w pewnym sensie dosyć tradycyjnego, płaskiego — rozmieszczenia tekstu na stronie, w nieznaczonym tylko stopniu wykorzystującego rozgałęziającą się strukturę hipertekstu⁷. Dlatego też m.in. nie sposób użyć w odniesieniu do niego określenia „dzieło otwarte”, lecz może nieco ryzykownego — „dzieło niedomknięte”.

Oczywista wydaje się dwoistość utworu, jego osadzenie zarówno w sferze literackiej, jak i medialnej, wszak utwór Fajfera to dzieło literackie, dziejące się w punkcie zderzenia mediów i literatury. Oprócz wyznaczników literackości, poetyckości (środki artystyczne, funkcja poetycka — Jakobsonowska projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji, która staje się konstytutywnym chwytem szeregu), zauważalne są cechy typowo medialne, wśród których wskazać można: zmienność dynamicznie przeobrażającego się przekazu; jego ikonizację (istotność obrazu), rozumianą na dwóch poziomach: jako tworzenie ze znaków literowych graficznie znaczącej całości (kształt zapisu, szczególnie w odniesieniu do Fot. 4., Fot. 5., Fot. 6., Fot. 8., Fot. 9., Fot. 10., Fot. 11.), a także jako wykorzystywanie znaków graficznych, obrazów (np. rozrastająca się czerwona plama, Fot. 6., Fot. 7., Fot. 8., Fot. 9., Fot. 10, Fot. 11.), czy też zabarwiający się w miarę

⁴ W czynnościach analityczno-interpretacyjnych można byłoby oczywiście postąpić dalej, w ograniczonych rozmiarach artykułu nie wystarczyłoby jednak wtedy miejsca na zarysowanie innych, nie mniej istotnych aspektów utworu, dlatego analizę i interpretację tekstu utworu celowo pozostawiam niedokończoną, otwartą, zarysowując jedynie pewnej wątki interpretacyjne.

⁵ Np. w przypadku materialnego — szklanego wydania Spoglądając przez ozonową dziurę z 2004 roku, a także wydania drugiego („poprawionego”), w kartonowym opakowaniu (Fajfer, 2009).

⁶ Zob. np. *Oka-leczenie* K. Bazarnik i Z. Fajfera. (Bazarnik, Fajfer 2009)

⁷ jak uczynili to m.in. Sławomir Shuty (w przypadku powieści hipertekstowej *Blok*, której lektura może odbywać się np. zgodnie z topograficznym — opartym na układzie kolejnych pięter i mieszkań literackich bohaterów-lokatorów — kierunkiem tekstu lub poprzez klasyczne hiperłącza; <http://www.blok.art.pl/>), Radosław Nowakowski (w *Końcu świata według Emeryka*), itp.

zanikania wspomnianej plamy wyraz „słowo” (Fot.11.); oparcie utworu literackiego na programie komputerowym; zapośredniczenie przez nowe medium⁸ (jako rodzaj zapośredniczenia, które wkracza na poziom sensów utworu⁹).

Fajfer podejmuje polemikę z niektórymi z właściwości nowych mediów wskazywanymi przez Lva Manovicha (Manovich 2006: 91-118)¹⁰: trudno dyskutować z reprezentacją numeryczną, kwestią modularności budowy poszczególnych obiektów czy transkodowaniem, ale wątpliwości budzi już np. kwestia automatyzacji, tworzenia przekazu nie powierzyl bowiem Fajfer programowi komputerowemu; czytelnik co najwyżej może utwór uruchomić, jest też w stanie go zatrzymać, nie ma tu jednak mowy o wyeliminowaniu z aktu twórczego uczestnictwa człowieka, a tym samym o jakimkolwiek pozabawieniu utworu (na etapie procesu twórczego) intencjonalności. Utwór powstał jako realizacja intencjonalna; stanowi owej intencjonalności efekt. Wiersz Fajfera nie może też zaistnieć wariacyjnie, w postaci różnych wersji (odbiorca nie jest w stanie stworzyć odmian literackiego przekazu¹¹), nie stanie się więc jego twórcą i partnerem nadawcy, dialog możliwy jest dopiero na poziomie interpretacyjnym (wariacyjne mogą być dopiero jego interpretacje).

⁸ W przypadku wiersza Fajfera stwierdzić można, iż mamy tu do czynienia nie tylko z zapośredniczeniem przez język, lecz również z dodatkowym rodzajem skomplikowania — zapośredniczenie o strukturę, która nie jest strukturą binarną, lecz kłaczowatą, rozgałęziającą się. Nie wystarczy tu więc mówić jedynie o zapośredniczeniu, lecz należałoby mówić o zapośredniczeniu i zagęszczeniu, splątaniu. (W pewnym stopniu, gdyż — jak już wspominałam — Fajfer ograniczył hipertekstowy charakter dzieła na rzecz pewnego — nazwijmy to — kontrolowanego otwarcia).

⁹ Literatura tradycyjna również była zapośredniczona przez format papieru i druku, ale owo zapośredniczenie nie rozpościerało się na płaszczyznę sensów utworu (wyjątek stanowiły utwory z nurtu poezji konkretnej [kaligramy], eksperymenty futurystów oraz inne nawiązania do nich), a o książce myślało się jako o treści, sensach.

¹⁰ Lev Manovich, charakteryzując język nowych mediów, wśród jego właściwości wymienia następujące:

— reprezentację numeryczną (wszystkie obiekty nowych mediów są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej); obraz lub kształt mogą być zapisane jako 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 składa się 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 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 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 ta pierwsza wpływa na te drugą: tak powstają np. nowe gatunki medialne, nowe treści przekazu, a także zmienia się organizacja mediów rozumianych jako instytucje.

¹¹ chyba, że za wariacje uznamy wersję „materialną” (poemat zamknięty w szklanej butelce) i elektroniczną.

W przypadku dzieła Fajfera można mówić co najwyżej o interesującym dialogu literatury z nowymi mediami, pewnego rodzaju literackim romansie, który — biorąc pod uwagę siłę medialnej fascynacji — zaczyna nosić wszelkie cechy stałego związku¹².

Gwoli ścisłości, przyznać należy jednak, że tak naprawdę niektóre ze wskazanych przez Manovicha właściwości realizują się dopiero w umyśle odbiorcy. Gdyby wziąć pod uwagę dzieło Fajfera w ujęciu całościowym, i jako równie istotne potraktować zarówno samo dzieło, jak i potencjalne interpretacje, które generuje — można byłoby niewątpliwie mówić o dziele nowomediálním.

Fajfer eksplloatuje możliwości oferowane przez hipertekst nad wyraz ostrożnie, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideami zawartymi w jego poezji¹³. Jego dzieło stanowi całość wyraźnie ograniczoną, „dziejącą się” za każdym razem tak samo. Jest przestrzenne, choć w zupełnie inny sposób, bardziej — jeśli można to tak ująć — w głąb samego siebie lub pomiędzy kolejnymi poziomami (odsłonami, ekranami) tego samego tekstu niż pomiędzy różnymi — tworzącymi całość — 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. Motyw ekranu pojawia się w tekście nadzwyczaj często („z ekranu na inny ekran”, „rozbiło/ekran”, „Kto się poważy rozbić ekran?”, „Skrytobójczego ekranu majestat obrazić?”). „Inny/ekran: jestem widzem” — pisze Fajfer¹⁴ i konsekwentnie rozpoczyna uruchamianie

¹² Podobne wnioski będą dotyczyć utworów Fajfera *Ars poetica* i *Traktat Ontologiczny*.

¹³ O tym, że stosowane przez artystę wybory są w pełni uzasadnione i przemyślane, świadczy m.in. jedna z wypowiedzi, wyjaśniająca przyczyny zastosowania formy emanacyjnej wiersza. Pisze Fajfer: „Co do formy emanacyjnej, to powody, dla których w ten sposób piszę, są złożone. Wiem, że najbardziej rzuca się tu w oczy (atrakcyjnie wysoki) stopień trudności, jaki stoi przed piszącym — są tacy, którzy po prostu lubią takie literackie «ekstremalne sporty». Ja jednak, wbrew pozorom, do nich nie należę. Nie mógłbym danej formy uprawiać jedynie ze względu na skalę formalnego wyzwania — bez naprawdę istotnego powodu takie popisy mnie nie interesują. Zacząłem tak pisać, bo szukałem innego wymiaru. Wymyśliłem tę formę, bo mi była potrzebna do wyrażenia treści, których nie chciałem czy nie mogłem wyrazić wprost, a jedynie sygnalizując je właśnie poprzez strukturę tekstu. Forma emanacyjna pozwala na przezwyciężenie elementarnych opozycji: otwarte-zamknięte, cielesne-duchowe, widzialne-niewidzialne, realne-wirtualne etc. i jest to dla mnie wystarczający powód, by ją uprawiać. Ja w tej formie dostrzegam duży potencjał mimetyczności, i to zarówno dla treści realistycznych, jak i tych bardziej ezoterycznych czy abstrakcyjnych. Z jednej strony umożliwia ona przełamanie linearności przekazu i osiągnięcie prawdziwej symultaniczności, ponieważ w najbardziej rozwiniętym stadium utworu składa się z kilku warstw tekstu biegnących równocześnie i tylko od czytelnika zależy w jakiej kolejności te warstwy poznaje. (Jest to może bardziej widoczne w tekstach drukowanych, bo w wersjach elektronicznych kolejne warstwy same rozwijają się i związają przed czytającym — cóż, akurat w przypadku tych utworów wprowadzenie czynnika ruchu wydaje mi się w pełni uzasadnione, ruch wydobywa z nich ukryty potencjał.) Z drugiej strony, mimo złożonego, wieloaspektowego obrazu świata, jaki z takiej struktury się wylania, teksty emanacyjne mogą uchodzić za wyraz filozoficznego monizmu. To pojedyncze słowo, z którego cała ta tekstowa pajęczyna zostaje wywiedziona, jest jak jakaś pierwotna Jednia, w której wszystko się zawiera i do której wszystko powraca”. (Fajfer, *WSTEP. Rok 1999: czyli od Oka-leczenia do liberatury* <http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html>).

¹⁴ Podobny zamysł przyświecał utworowi *Ars poetica* („Na nowym ekranie obejrzą cię znów” — pisał autor) i w identyczny niemal sposób eksplloatował możliwości medium.

kolejnych ekranów, pokazując czytelnikowi, w jaki sposób może on zobaczyć (odczytać) dzieło w wersji pierwotnej¹⁵, a następnie rozszerzonej o kolejne obrazy. Każda kolejna „odsłona” wiersza zmienia jego sens i — znacząco go rozszerzając — zwraca uwagę na aspekt nowy, nieobecny w wersji poprzedzającej.

Mimo iż zastosowana przez Fajfiera postać hipertekstu okazuje się — przez wspomniane już — celowe ograniczenie — zamknięta (lub co najwyżej — jak już wspominałam — niedomknięta), samo dzieło pozostaje otwarte. Co więcej, ową otwartość należy przyjąć jako zasadniczą cechę utworów tego typu. Nie jest to zresztą nowość w literaturze. Mniejszy lub większy element otwartości pojawiał się przecież w najbardziej znanych próbach ujęć definicyjnych dzieła literackiego (poetyckiego), a także dzieła sztuki. Wystarczy wspomnieć stosowane przez Romana Ingardena pojęcie miejsc niedookreślonych, Umberto Eco kategorię dzieła otwartego, czy Roberta Escarpita teorię podatności na zdradę. W świetle tych tez wszelkie próby powiedzenia o wierszu pełnej prawdy wydają się interpretacyjną przemocą. W przypadku dzieł wykorzystujących nośnik nowo-medialny wspomniana otwartość nabiera po prostu bardziej dosłownego, zasadniczego charakteru, przestaje bowiem dotyczyć jedynie kwestii interpretowalności zastosowanych tropów i samego tekstu, lecz zaczyna wynikać ze struktury dzieła, która przestaje być warstwowa (strukturalizm), a zaczyna hipertekstowa, kłączowata, rizomatyczna, gdyż na takiej właśnie podstawie bytowej (rozgałęziającego się medium) ulokowany został sens utworu.

Gdzie poszukiwać narzędzi do interpretacji dzieł literackich sytuujących się na pograniczu literatury i mediów? W teoretycznym zasobie narzędziowym literaturoznawstwa czy medioznawstwa? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie nie istnieje. Zasadniczo „pomiędzy”, czyli (jak zawsze) w samym dziele, które (o ile stanowi dzieło warte uwagi) samo wskaże doświadczonemu interpretatorowi, z zasobu której dyscypliny kiedy winien skorzystać. Problem polega jedynie na tym, iż materia artystyczna niewątpliwie wyprzedziła narzędzia jej opisu, bowiem w pewnym sensie w opisie teoretycznym wciąż jeszcze skazani jesteśmy na narzędzia literaturoznawcze i filmoznawcze, a biorąc pod uwagę fakt, iż filmoznawstwo w dużej mierze opiera się na teorii dzieła literackiego — sytuacja staje się nad wyraz ograniczona.

Katarzyna Bazarnik, podejmując próbę teoretycznoliterackiego dookreślenia literatury, wśród cech gatunkowych charakteryzujących utwory zaliczane do tej grupy również wskazuje właściwości lokujące się pomiędzy dziełem literackim i medialnym¹⁶, czyli: użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, podporządkowane przekazowi werbalnemu i jemu służących; przestrzenną organizację tekstu, często skutkującą niekonwencjonalną formą książki; ikoniczność, zarówno obrazową, jak i diagramatyczną (ikoniczność struktury); autorefleksyjność czy metatekstualność; hybrydyczność/polimedialność; interaktywność i ergodyczność, czyli zaangażowanie czytelnika

¹⁵ 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.

¹⁶ Zaznaczając jednak, iż ów zbiór cech jest rozmyty, a zatem dla zaliczenia utworu do literatury nie jest konieczne zidentyfikowanie w danym utworze wszystkich.

w determinowanie przebiegu narracji; materialność; specyfika medium (wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu, w konsekwencji czego nie jest możliwy przekład interdialny, bowiem przeniesienie samego tekstu na inny rodzaj nośnika zniekształca utwór (Bazarnik 2010: 159-161).

Opis poematu kadr po kadrze... Dzieło poetyckie — ujęcie filmowe. Błąd podejścia?

Problemy z dziełami tego typu pojawiają się już w momencie odbioru, a znacznie kumulują w chwili podjęcia usiłowań ich opisu. Bo jak cytować poemat zmienny, przeobrażający się? Jediną możliwością jest potraktować utwór po trosze jak dzieło filmowe i próbować, klatka po klatce, zatrzymywać, uchwytywać w momencie pomiędzy kolejnymi postaciami, etapami przeobrażania się¹⁷, mając jednocześnie świadomość, że już w samym tym założeniu tkwi błąd, pewien rodzaj gwałtu na tekście, który przecież, przynależąc do pewnego rodzaju interaktywnego nośnika, w swój przekaz wpisaną ma wynikającą z niego ruchomość, przeobrażeniowość, zmienność — nie zaś statyczność zatrzymanego kadru filmowego¹⁸. Sposób postępowania, jaki — chcąc nie chcąc — obrać musi interpretator dokonujący analizy tekstu Fajfera, opiera się na zatrzymaniu, mimo iż zatrzymanie takie jest sprzeczne z samą istotą e-tekstu i intencją autorską twórcy, postulującego ucieczkę od statyczności, bezruchu tradycyjnego dzieła literackiego w stronę tekstualnej dynamiczności, przeobrażania się.

Powyższe dylematy pokazują, jak bardzo mylne i nietrafione mogą być próby posilkowania 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-poemat¹⁹.

Opis poematu kadr po kadrze... Związki pomiędzy filmem a literaturą charakteryzuje pewna dwutorowość i dwukierunkowość wynikająca z faktu, iż — jak mogliśmy do tej pory obserwować — obie te dziedziny czerpią z siebie nawzajem. Powszechnie wiadomo, iż 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

¹⁷ Czemu zresztą służy przycisk aktywny z napisem „Pauza”, w który wyposażona została np. internetowa wersja przywoływanego wiersza *Ars poetica*.

¹⁸ Również przecież analiza i interpretacja dzieła filmowego nie dotyczy dzieła oglądanego w bezruchu, rozbitego na klatki i kadry.

¹⁹ Mam tu jednocześnie świadomość, iż możliwe, że owym wspomnianym spowolnieniem obciążona jest jedynie percepcja odbiorców wyrosłych i wyedukowanych na tradycyjnym starym medium, linearnym, opartym na tradycyjnym druku, dla których to czytelników struktura hipertekstowa, rozgałęziająca się, przeskakująca z tekstu do tekstu poprzez odsyłacze, linki — zawsze będzie wydawała się formą nieuporządkowania. Możliwe, iż owo wrażenie chaosu stanowi defekt wynikający z przyzwyczajenia do zapisu linearnego. Możliwe też, iż owa dysfunkcja obca jest młodszym odbiorcom kultury, którzy pierwszą edukację pobierali już przy wykorzystaniu medium opartego na hipertekście.

wiele przykładów zestawiania filmu i poezji. „Gdyby porównać kino ze sztuką słowa, gatunkiem mu najbliższym okaże się nie proza, lecz poezja” — pisał J. Tynianow (Tynianow 1972: 11), którego zdaniem

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 poetycko (Tynianow 1972: 11).

Zjawisko filmu z punktu widzenia poetyki analizował w roku 1933 Roman Jakobson. Jego koncepcja opierała się „na zasadzie *pars pro toto* umożliwiającej ekranową zamiannę 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 fotografowanych” (Jakobson 1972: 13)²⁰. Zdaniem Jakobsona, jasne jest, iż

między znakami wizualnymi, przestrzennymi, w szczególności malarstwem, a — z drugiej strony — sztuką literacką i muzyką, a mającymi do czynienia przede wszystkim z czasem, istnieje nie tylko pewna liczba znaczących różnic, ale że 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 wspomnień” (Jakobson 1989: 83).

Zgodnie z opracowanym w 1948 roku przez francuskiego filmowca Alexandre’a Astruca konceptem krytycznym *caméra-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.

Reżyser — pisał Astruc — 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 eseju (Hendrykowski 1994: 41)²¹.

²⁰ Na powinowactwo literatury i filmu zwracają uwagę również inni badacze. (Zob. Rek 1994: 233-257; Godzic 1984).

²¹ Inny z przedstawicieli szkoły formalnej — B. Eichenbaum zwracał uwagę na odmienność sytuacji, 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 specyficzny symbol epoki) minionej kulturze słowa, a sytuację, w jakiej znajduje się — szukający odpoczynku od słowa, pragnący przede wszystkim widzieć i odgadywać — widz kinowy — sytuacji zwykłego czytelnika (Eichenbaum 1972: 43).

W książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (w rozdziale zatytułowanym *Poetyka w świetle medialności i multimedialności*) analizowałam związki pomiędzy poetyką literatury utrwalonej na nośniku „tradycyjnym” (drukowaną) a poetyką filmu²². Podczas gdy w przypadku dzieła filmowego przetwarzanie głównych idei odbywa się za pomocą specjalnych metod wizualnych i akustycznych, w poezji przetwarzanie takie dotychczas zwykle możliwe było przede wszystkim za pośrednictwem języka i poprzez zabiegi dokonywane na języku. Wizualizacja dokonywana była co najwyżej poprzez częste wplatanie w sytuację liryczną nawiązań do urządzeń współczesnej cywilizacji technicznej oraz stylizowanie wypowiedzi poetyckiej na wzór wypowiedzi filmowej. Duża częstotliwość wspomniania wpływała na częstość dokonywanych w umyśle odbiorcy konkretyzacji. Zabiegi te niewątpliwie interpretować należało w kategoriach nawiązania do historii początków dwudziestego wieku, kiedy to na gruncie polskiej i europejskiej kultury toczyła się, mająca na celu nobilitację rozwojowej koncepcji myślenia o sztuce, walka o wypracowanie nowego modelu nie tylko literatury, ale i innych sztuk, takich jak film czy sztuki plastyczne²³. Wtedy to symbol nowoczesności — kinematograf — stanowił dla futurystów jeden z najważniejszych punktów odniesienia i nadrzędnych wartości lirycznych.

Znaczną część pisarskiego dorobku futurystów można określić jako „literaturę odnowioną kinem” (Miczka 1995: 5-29). W literackim dorobku tej formacji zaobserwowano nadzwyczaj wiele punktów stykowych między literaturą a filmem, a katalog kategorii okazuje się dosyć złożony. Stanowią go nie tylko tematyczne nawiązania do techniki kinematograficznej, czy stosowanie sygnałów metajęzykowych, ale przede wszystkim wspólny model wyjściowy konstruujący narrację i sposoby artystycznego obrazowania, na co składają się m.in. przykłady przytoczone przez Anatola Sterna w szkicu zatytułowanym *Film w poezji*, w którym czytamy m.in. o tajemnicach rytmiki obrazowej, symultanizmie, technice krótkiego monologu, lirycznej etiudzie filmowej, asocjacji wielkich planów, opętańczym montażu, aspektach filmu niemego i dźwiękowego (Stern 1959: 211-249). T. Miczka, poddając analizie utwory: Brunona Jasińskiego (*Przejechali. Kinematograf*), Stanisława Młodożeńca (*XX wiek*), Tytusa Czyżewskiego (*Sensacja w kinie*), Jerzego Jankowskiego (*Pszczucie, Tram w popszek ulicy, Pszemiana*), wśród szczególnych zabiegów wymieniał przypominające serię filmowych zbliżeń kadrowanie, montaż oddzielnych zbliżeń, metodę katalogowania obrazów poetyckich, technikę światłocienia, przenikania i ruchu wewnątrzkadrowego, rozczłonkowanie przedmiotowych opisów, negowanie chronologii, wysoką konkretność poetyckich obrazów, odchodzenie od przyczynowo-skutkowego i chronologicznego układu zdarzeń, ikonizację języka literackiego, ilustrowanie sposobów ludzkiego widzenia i słyszenia w ramach konwencji gatunkowych, wnikanie w tkankę utworów elementów stechniczowanego życia oraz podkreślanie jego dynamiczności, konstruowanie poetyckiego utworu w oparciu o (wypracowaną wcześniej przez futurystów włoskich i rosyjskich) technikę scenariusza schematycznego — wytyczającego linię rozwoju akcji, scenariusza emocjonalnego, diagramu, opartą na kadencjach wiersza technikę quasi-montażu, nowelę filmową, streszczenie utworu ekranowego, scenariusze dialogowe.

²² Zob. Bodzioch-Bryła 2011: 90-143.

²³ Problem dokładniej analizuje Tadeusz Miczka w artykule pt. *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939* (Miczka 1995: 5-29).

T. Miczka²⁴, nawiązując do słów P. P. Pasoliniego, zaznacza ponadto, iż łatwo znaleźć dowody przekonujące, że literatura futurystyczna stanowiła katalog utworów w pewnym sensie „nieskończonych, zmierzających od kształtu poetyckiego do formy wizualnej, zbiór dzieł posiadających [...] «strukturę, która chce być inną strukturą»” (Miczka 1995: 5-29).

Dosyć wyraźne jest również zjawisko wykorzystywania chwytów charakterystycznych dla dzieła filmowego w poezji powstałej po roku 1989. W przywoływanej książce²⁵ zwracałam uwagę na fakt, iż nowe media wpływają na współczesny tekst poetycki w tak silnym stopniu, iż nie tylko uzasadniona, ale wręcz potrzebna w opisie teoretycznoliterackim okazuje się kategoria „medialności tekstu poetyckiego”, i to również w odniesieniu do najbardziej tradycyjnej postaci wiersza — wiersza zapisanego na kartce papieru. Wśród tendencji i najczęściej stosowanych przez twórców chwytów wskazać należy m.in.: próby utrwalania obrazów rzeczywistości za pomocą różnego rodzaju nośników obrazu, na błonie fotograficznej poczynając, poprzez ruchomy obraz zapisany za pośrednictwem kamery video oraz kamery filmowej, aż po symulację komputerową²⁶. Wyraźne jest tu więc dążenie autorów do uzyskania efektu pewnej (oczywiście bardzo ograniczonej) ruchomości, dynamiczności tekstów literackich. Czy to możliwe, że e-wiersz Fajfera, i utwory podobne, próbują odwrócić tę tendencję, proponując odbiorcy dzieło, które — by można było wejść z nim w dyskurs — należy co chwilę zatrzymywać?

Czyżby zatem *Dwadzieścia jeden liter* Zenona Fajfera było modelowym prototypem e-liberatury, przykładem [...] sensowności zastosowania tego terminu, a darwinowska ewolucja gatunków toczyła się w najlepsze dalej?” — zapytuje Katarzyna Bazarnik (Bazarnik 2010: 163). Biorąc pod uwagę dzieło, które przywołam za chwilę, czyli *The Surprising Spiral* Kena Feingolda — na postawione przez badaczkę pytanie należałoby chyba odpowiedzieć twierdząco.

²⁴ Jako przykłady wskazując *Zielone oko* Tytusa Czyżewskiego, *But w butonierce*, *Przejechali* Bruno Jasieńskiego, *Panoramę* Stanisława Młodożeńca, *Pierwszy grzech* Anatola Sterna, *Oczy tygrysa* Tytusa Czyżewskiego.

²⁵ Tam też zawarłam wyczerpującą analizę wspomnianych — nowomediálních — chwytów i tendencji. W niniejszym szkicu wspominam jedynie o tych, które charakteryzują najsilniejsze związki z dziełem filmowym. Zob. Bodzioch-Bryła 2006 (2011): 90-143.

²⁶ Zróżnicowany jest również stopień skomplikowania wspomnianych zabiegów, które podzielić można na kilka kategorii: klisze wprowadzane w formie prostych nawiązań do sfery wynalazków współczesnej techniki; bardziej skomplikowane zabiegi polegające na naśladowaniu funkcjonowania mechanizmów np. typu percepcji charakterystycznej dla kamery video czy kamery filmowej, aż po najbardziej skomplikowane zabiegi poetyckie, polegające np. na naśladowaniu fabuł gier komputerowych, często imitujących specyfikę następstwa obrazów rzeczywistości wirtualnej, animacji czy symulacji komputerowej.

***The Surprising Spiral* Kena Feingolda jako przykład dzieła totalnego, mieszczącego się pomiędzy dziełem sztuki a dziełem literackim²⁷**

Niezwykle ciekawym przykładem artystycznego eksperymentu, stanowiącego, jak sędzę, znamienity przykład konwergencji starych i nowych mediów, w efekcie czego powstaje nowa artystyczna, a zarazem literacka jakość, jest dzieło z 1991 roku, autorstwa Kena Feingolda, zatytułowane *The Surprising Spiral*. Jak pisze o swoim dziele sam twórca,

The Surprising Spiral to interaktywna praca wykorzystująca komputerowo sterowane video-dyski, grafikę komputerową, cyfrowy dźwięk i tekst oraz syntezowane głosy; a wszystko to uzupełniają rzeźby. Forma pracy angażuje widza/uczestnika. Zdolność interakcji i kierowania strumieniem obrazów i dźwięków pozwala widzowi na „zabawę”, na szukanie bądź unikanie celu, na rozkoszowanie się ścieżkami labiryntu. Znajdują się tu dwie rzeźby/interface’y — obiekty które umożliwiają widzowi interakcję z pracą. Jeden z nich to duża, wydrążona, ręcznie wykonana księga (13”x 15”x 6”), w której znajdują się repliki ludzkich dłoni. W centrum okładki znajduje się przezroczysty ekran dotykowy, który okazuje się szklaną „okładką” księgi. Na ekranie tym znajdują się odciski palców, umieszczone powyżej opuszków większej dłoni umieszczonej wewnątrz księgi. Podczas gdy widz dotyka któregokolwiek z odcisków, mogą zdarzyć się różne rzeczy: poszczególnym dotknięciom zawsze towarzyszą odpowiednie dźwięki, zazwyczaj również głos; wideo może zmienić miejsce akcji na dowolne miejsce w świecie, można również uruchomić animację tekstową. W każdym wypadku, zmierza się w pewnym kierunku w labiryncie²⁸.

²⁷ Dzieło *The Surprising Spiral* Kena Feingolda było również przedmiotem mojej analizy w artykule pt. *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*, w którym zwracałam uwagę na wykorzystywanie przez współczesnych artystów elementów natury w procesie tworzenia dzieła sztuki.

²⁸ Zob. http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Opis ten pochodzi ze strony WWW promującej XI Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów Wrocław 2005. Data dostępu: 03.08.2012.



Fot. 13 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)²⁹

Praca ta ma skomplikowaną strukturę przyczynowo-skutkową; jeden dotyk widza może mieć natychmiastowy lub opóźniony efekt wizualny. Chciałem — pisze artysta — aby oddawało to nasze codzienne doświadczenie następstwa przyczynowo-skutkowego. Innymi słowy, niekiedy widzimy efekt bezpośrednio; innym razem, dużo później. Żaden widz nie zobaczy tego samego strumienia obrazów ani nie usłyszy tych samych dźwięków w identycznej sekwencji. Co więcej, działania poprzedniego widza będą miały wpływ na strukturę, jaką odkryje kolejny. Na grzbiecie książki widnieje tytuł w języku hiszpańskim — *La Espiral Sorprendente*, będący hołdem złożonym Borgesowi i Pazowi — pisarzom, którzy zainspirowali powstanie tej pracy.

Innym interaktywnym obiektem jest również książka, autentyczna książka Octavio Paza, *The Monkey Grammarian*. Na okładce umieszczony jest odcisk ludzkich warg z umieszczonym między nimi bladym czerwonym świtałem. Kiedy widz położy palce na tych ustach, usłyszy czytany na głos tekst książki. Kiedy zabierze palce, usta znów zamilkną.

Jeśli ktoś zdecyduje się na interakcję z pracą przez dłuższy czas, wówczas zostanie wprowadzony ścieżką obrazów prowadzących do zapętlonych obrazów „natury”. Na tym etapie praca wyczyści ze swojej pamięci ślady po poprzednim użytkowniku i rozpocznie na nowo od kolejnego dotknięcia. Obiekty te umieszczone są na wykonanych przez artystę rzeźbach, a te z kolei znajdują się na pomalowanej drewnianej platformie³⁰.

²⁹ Zob. http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 03.08.2012.

³⁰ http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 03.08.2012.



Fot. 14 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³¹

Jak interpretować takie dzieło? Posługując się sugestiami samego Feingolda, stwierdzić należy, iż

Praca ta dotyczy jednoczesnego doświadczenia ekstazy i pustki wynikłych z labiryntowej natury przemieszczania się, bycia w ruchu; dotyczy takiego stanu umysłu, w którym zastanawia się on nad samym sobą i nad organizacją języka, myśli i percepcji. Obrazy przemieszczają się z jednego miejsca na świecie w inne — ciągły ruch pasażera, tego, kto przechodzi, przemyka; obraz świata wzdłuż ścieżki bez żadnego horyzontu, końca. To są obrazy, które zarejestrowałem w okresie 1979-1991 w USA, Indiach, Japonii, Argentynie, Tajlandii, Szkocji i na Sri Lance, bez żadnej uprzedniej koncepcji reżyserskiej. To są okruczności, wizualne i dźwiękowe pozostałości po tym, co przeszło, co było obok. Niejako druga strona — momenty, które zarejestrowała kamera jako to, co zwykliśmy nazywać „naturą”, tj. czas poza naszymi zobowiązaniami, wydarzenia nieistotne dla ludzkiej działalności, porządek czasu, który wyznacza naszą ścieżkę przez ten czas, kiedy jesteśmy w ruchu i kiedy nie³².

Ciekawą analizę instalacji zaproponował Piotr Zawojski. Badacz zauważa, iż jest ona wręcz modelowym przykładem realizacji reprezentującej pierwszą generację artystów podejmujących próby stworzenia interaktywnego dzieła narracyjnego (choć nielinearnego, czy może raczej multilinearne), przemawiającego za pomocą historii generowanych przez interaktorów-użytkowników. Historie te nigdy nie mogą się powtórzyć, sekwencyjność opiera się na modułach zaproponowanych przez artystę, ale moduły owe mogą być każdorazowo dowolnie komponowane w procesie odbiorczym. Narracyjność

³¹ Źródło fotografii: <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-surprising-spiral/> Data dostępu: 15.07.2012.

³² Źródło strony: http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 15.07.2012.

jest tu wypadkową swego rodzaju gry, którą prowadzi użytkownik z dziełem za pośrednictwem interfejsu(ów). Odwołując się do mitycznej „księgi” świata jako labiryntu, przywołując Borgesa i Paza, pisarzy patronujących powstaniu pracy, artysta zaprojektował wielowątkową i rozgałęzioną trasę nawigacji po zarejestrowanych podczas podróży po świecie obrazach, wykorzystując również fragment filmu fabularnego *L'immortelle* Robbe-Grilleta, dokumenty, spoty reklamowe, animacje komputerowe, a także różne efekty dźwiękowe, słowa i teksty wypowiedane w kilku językach (Zawojski 2005)³³. Fragmenty *El mono gramático* Octavio Paza można usłyszeć, kiedy użyje się drugiego interfejsu. Zawojski podkreśla, iż tak jak w Borgesowskiej *Księdze piasku*, wędrówka przypomina tu hipertekstową nawigację. Borges, tworząc koncept nieskończonej księgi, nazwał ją *Księgą Piasku*, bowiem ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca. „Linia składa się z nieskończonej ilości punktów; płaszczyzna z nieskończonej ilości linii; nadobjętość z nieskończonej ilości objętości...” pisze Borges i słowa te celnie charakteryzują ideę przyswiewcająca Kenowi Feingoldowi (Zawojski 2005).

Jorge Luis Borges, do którego twórczości nawiązuje Feingold poprzez umieszczony na dziele hiszpański tytuł, w opowiadaniu *Księga piasku* opisuje Księgę Totalną, świętą, która przeobraża się w księgę monstrualną, diabelską. Sam jej opis, podkreślający sprzeczności i leżący u jej podstaw paradoksalny charakter, koresponduje z wielowymiarowością *The Surprising Spiral*:

Był to tom *in octavo*, oprawny w materiał. Niewątpliwie przeszedł przez wiele rąk. Kiedy go oglądałem, zaskoczył mnie jego niezwykły ciężar. Na grzbiecie był napis Holy Writ, a pod spodem Bombay.

— Dziewiętnasty wiek, prawda? — zapytałem.

— Nie wiem, nigdy tego nie widziałem — brzmiała odpowiedź.

Otworzyłem księgę na chybił trafił. Litery były nie znane. Strony, które wydawały się zniszczone, a ich typografia marna, były drukowane w dwóch kolumnach, tak jak biblie. Tekst był gęsty, ułożony wersetami. W górnym rogu każdej strony widniały arabskie cyfry. Zastanowiło mnie, że strona parzysta nosiła (powiedzmy) numer 40 514, nieparzysta zaś, idąca zaraz po niej, numer 999. Odwróciłem ją: na jej odwrocie znalazłem numer ośmiocyfrowy. Była tam też mała rycina, z rodzaju tych, jakie znajdują się w encyklopediach: kotwiczka, narysowana piórkiem, niby niezdarna ręka dziecka. Wtedy właśnie nieznajomy powiedział:

— Niech pan dobrze się jej przypatrzy. Nie zobaczy jej pan nigdy więcej. Cos jakby groźba zabrzmiało w tym zapewnieniu, ale nie w głosie. Zapamiętałem miejsce i zamknąłem tom. Natychmiast go otwarłem. Nadaremnie strona po stronie szukałem rysunku kotwicy. Aby pokryć zmieszanie, powiedziałem:

— Jest to wersja Pisma w którymś z języków hindustańskich, nieprawdaż?

— Nie — odpowiedział. Potem zniżył głos, jakby chciał powierzyć mi jakiś sekret: — Nabyłem ten egzemplarz w miasteczku na równinie w zamian za Biblię i parę rupii. Ten, co go posiadał, nie umiał czytać. Podejrzewam, że Księgę Książ uważał za amulet. Należał do

³³ <http://www.zawojski.com/2006/04/19/galaktyka-post-gutenberga/>. Data dostępu: 15.07.2012.

bardzo niskiej kasty: nie można było nadepnąć na jego cień bez zarażenia się. Powiedział mi, że jego książka nazywa się *Księga Piasku*, albowiem ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca.

Poprosił, bym poszukał pierwszej strony.

Oparłem lewą rękę na okładce i otworzyłem księgę dwoma niemal ściśniętymi palcami: dużym i wskazującym. Wszystko nadaremnie: między okładką a ręką zawsze znajdowało się parę stron, jakby kielkowały z książki.

A teraz niech pan poszuka ostatniej.

I to również mi się nie udało; zaledwie, nie swoim głosem, zdołałem wyjąkać:

— Nie może to być.

Sprzedawca biblii ściszym tonem powiedział:

— Nie może być, ale jest. Liczba stron w tej książce jest dokładnie nieskończona. Żadna nie jest pierwsza. Żadna nie jest ostatnia. Nie wiem, czemu są tak, a nie inaczej ponumerowane. Może dlatego, by wykazać, że określenie nieskończoności wymyka się jakimkolwiek liczbom. — Po czym, jakby myśląc głośno, dodał: — Jeżeli przestrzeń jest nieskończona, jesteśmy w jakimkolwiek punkcie przestrzeni. Jeżeli czas jest nieskończony, jesteśmy w jakimkolwiek punkcie czasu.

Jego rozważania rozdrażniły mnie, więc powiedziałem:

— Pan jest zapewne wierzący?

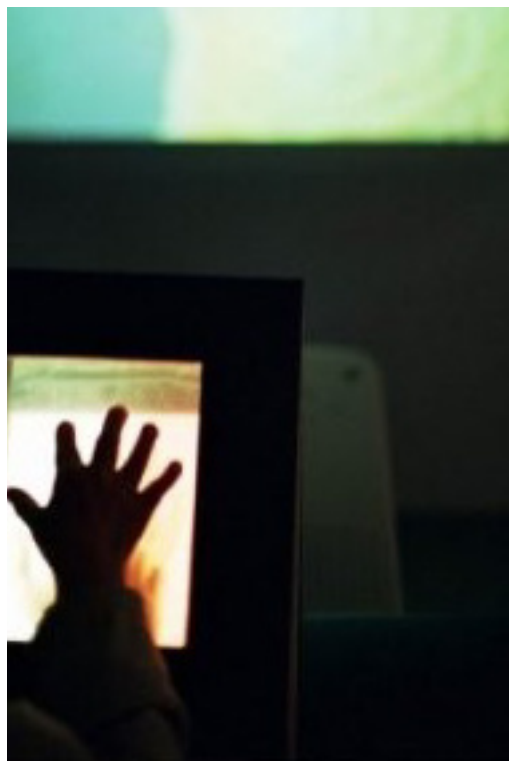
— Tak, jestem prezbiterianinem. Moje sumienie jest spokojne. Jestem pewien, że nie oszukałem tamtego człowieka, dając mu *Słowo Boże* w zamian za tę diabelską księgę. [...]

Nikomu nie pokazałem mej zdobyczy. Do szczęścia jej posiadania dołączył się lęk, by mi jej nie ukradziono, a potem nieufność, że może jednak nie okaże się nieskończona. [...] Za pomocą lupy przebrałem jej zniszczony grzbiet i okładki i odrzuciłem przypuszczenie jakichkolwiek sztuczek. Sprawdziłem, że małe ryciny oddalone są od siebie o dwa tysiące stron. Zapisałem je w notatniku alfabetycznym, który dość szybko się wypełnił. Nigdy się nie powtórzyły (Borges 1999: 122-127).

Absurd, paradoks („Nie może być, ale jest” Borges 1999: 124), oksymoroniczność („Liczba stron w tej książce jest dokładnie nieskończona” Borges 1999:124; podkreślenia B. B-B.) — to kategorie łączące oba przywoływane dzieła, wpisujące się zarówno w kontekst pracy Feingolda, jak i prozy Borgesa. Jak widać, szczególność księgi podkreślana jest w tekście na różne sposoby. Artysta proponuje swoistą grę z odbiorcą, nie tylko dekonstruuje odwieczne prawdy, ale również sugerując, by w podobny sposób czytać tekst *Księgi Piasku*: „Zastanowiło mnie, że strona parzystą nosiła (powiedzmy) numer 40 514, nieparzystą zaś, idąca zaraz po niej, numer 999. Odwróciłem ją...” — pisze Borges, przekształcając tym samym świętą księgę w księgę diabelską, „monstrualną”, co dokonuje się nie tylko na płaszczyźnie symbolicznej, poprzez odwrócenie liczby sygnującej stronę (999 zmienia się w 666), ale i mentalnej: „Poczułem, że jest ona jakimś koszmarem, czymś nieczystym, co bezczęści i przenika rzeczywistość. Pomyślałem o ogniu, ale złąkłem się, że spalenie nieskończonej księgi będzie również nieskończone i zadusi dymem całą planetę” (Borges 1999: 127).

Dzieło — instalacja *The Surprising Spiral* Kena Feingolda podejmuje również zdaniem Zawojkiego problem rozwoju interfejsów, a szerzej cybersztuki — problem taktylności. Feingold wspomina, iż jednym z powodów zainteresowania się przez niego monitorami dotykowymi była inskrypcja umieszczona w zaprojektowanym przez Marcela

Duchampa katalogu przygotowanej przez niego, wraz z André Bretonem, w roku 1947 wystawy zatytułowanej *Le Surréalisme*. Na okładce książki umieszczona została sztuczna pierś kobieca, a na jej rewersie znajdował się francuski napis „Prerie de Toucher” — „Proszę dotknij...” Fizyczna relacja, bliskość, bezpośredni kontakt — oto przeniesiona w technologiczny wymiar książka, dotykana, uruchamia zupełnie nową labiryntową, hybrydalną rzeczywistość, ale by mogła się ona przed nami otworzyć i abyśmy mogli się w niej zanurzyć, musimy przejść przez doświadczenie księgi (Zawojski 2005).



Fot. 15 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³⁴

The Surprising Spiral to dzieło tekstowe, narracyjne, a jednocześnie hipertekstowe, rizomatyczne. Przy zwróceniu uwagi na dosyć istotną jego właściwość (na której w równiej mierze, co na fizycznej materialności oraz audiowizualności się opiera), jaką stanowi

³⁴ Fotografia autorstwa Anny Morgowicz pochodzi ze strony WWW wortalu culture.pl: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wro-miedzynarodowe-biennale-sztuki-mediow. Data dostępu: 15.07.2012.

jego językowy charakter, można byłoby zaryzykować stwierdzenie, że mamy do czynienia nie tylko z odmianą dzieła hipertekstowego, interaktywnego, medialnego, lecz przede wszystkim tekstowego — literackiego.

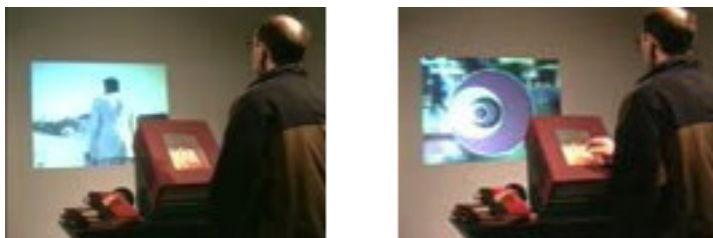
A oto fragment drugiego z przywoływanych przez Feingolda tekstu — *Małpy gramatycznej* Octavio Paza (*El mono gramático*, 1970), utworu niezwykłego, napisanego prozą, w którym splatają się elementy reportażu, eseju i poezji³⁵. Dowodzi on, że związek dzieła Feingolda z literaturą, a w szczególności z tym konkretnym dziełem, jest ewidentny:

Wypowiedziane czy napisane, słowa pojawiają się i wpisują, jedno po drugim, w swoją własną przestrzeń: w kartkę papieru, w ścianę powietrza. Przechodząc stąd dotąd, wykreślają jakiś szlak, mają swój przebieg, są tożsame z czasem. Przemieszczają się nieustannie z jednego miejsca na drugie, wyznaczając w ten sposób linię, poprzeczną lub pionową (w zależności od rodzaju pisma). Patrząc na to zjawisko z innej perspektywy, perspektywy równoczesności, czy inaczej — zbieżności, która jest właściwa poezji, zdania tworzące tekst jawią się jako wielkie głazy, nieruchome i przezrocyste: tekst zastyga, znaki przestają płynąć. Ten bezruch przyprawia o zawrót głowy, jako że jedna rzecz prześwieca przez drugą: każda strona jest odbiciem innej strony, echem następnej lub poprzedniej — echem i odpowiedzią, metaforą i rymem. Nie ma końca, nie ma także i początku: wszystko jest środkiem. Nie ma przedtem ani potem, z przodu ani z tyłu, na zewnątrz ani wewnątrz: wszystko jest we wszystkim. Jak w zarysie muszli oceanicznego ślimaka, wszystkie czasy streszczają się w chwili teraźniejszej, która rozsypuje się w palcach, a przecież jest ona, niczym kryształ górski, kondensacją innych epok, zakłętą w ulotny błysk [...]. Utwory poetyckie to nic innego jak krystalizacje powszechnej gry w analogię, to napełnione światłem przedmioty materialne, które, odtwarzając mechanizm i ruch rotacyjny analogii, stają się źródłem nowych analogii. W wierszach świat przebiera się w świat, co opiera się na grze podobieństw wyłaniających się z różnic, a także z podobieństw zaprzeczających sobie. Hanuman zapisał na skałach sztukę teatralną *Mahanataka*, mającą ten sam temat, co *Ramajana*. Po przeczytaniu jej Walmiki zaniepokoił się, iż przyćmi ona jego własny poemat, i błagał Hanumana, by ukrył gdzieś swoje dzieło. Wódz Małp usłuchał prośby poety, rozwalił skałę, a odłamki jej wrzucił do oceanu. Pióro i atrament Walmikiego, utrwalające na papierze litery, są metaforami piorunów i deszczu, którymi Hanuman zapisał swój dramat na blokach skalnych. Zapis ludzki jest odbiciem zapisu wszechświata, jest jego przekładem, a także — jego metaforą³⁶

Octavio Paz mówi tu oczywiście o intertekstualności, i to nie tylko literatury, ale całej natury, całego świata. Fragment ten dowodzi, że również natura (doświadczany przez nas świat) jest tekstowa i dialogiczna, a intertekstualność natury przekłada się na intertekstualność kultury i ją umożliwia.

³⁵ Zob. <http://www.newsweek.pl/Europa/jedno-pioro-jest-ptakiem,43818,2,1.html>. Data dostępu: 28.07.2012.

³⁶ Paz, *Małpa gramatyczna*, <http://www.grupaphp.com/phpspiskiplotki/sip008.php>. Data dostępu: 15.07.2012.



Fot. 16 i 17 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³⁷

Językowo-eksperymentalny aspekt omawianego obiektu akcentuje Dorota Hartwich. W sprawozdaniu z wystawy *Inna książka. Książka i tekst poza książką w dobie nowej komunikacji*³⁸ podkreśla, iż eksperyment językowy tego rodzaju obrazuje, jak

język uniezależnia się od rzeczywistości, wydobywa z ram gramatycznych reguł, uwalnia od zasad logiki, funkcjonuje według własnych prawideł. Nie jest już odzwierciedleniem świata, traci — jak powiedziałaby Michel Foucault — swoją przezroczystość; signifiant opuszcza signifié, słowa — nawet jeśli umożliwiają jeszcze oglądanie za ich pośrednictwem rzeczy — nie są ich analogonami. Drzewo, które zapisuję, nie jest drzewem, które widzę — mówi głos w interaktywnej instalacji Kena Feingolda *The Surprising Spiral* [...]. Feingold w swojej instalacji także dokonuje wyzwolenia słowa [...]; autor dzieła przyjmuje świadomie opracowaną strategię artystyczną [...]. Feingold wyzwala słowo pisane — tekst, wyrывая go z pierwotnego środowiska, tj. z książki. Konstruuje interaktywną księgę bez tekstu... (Hartwich)³⁹,

której tekst tworzy każdy kolejny interaktor i w sumie wszyscy razem, każdy bowiem poprzedni ma wpływ na to, co usłyszysz i zobaczysz kolejny. „Feingold wyeliminował z książki tylko słowo pisane. Słowo mówione jest obecne, funkcjonuje poza książką — można je, znów poprzez dotknięcie, „wydobyć” z repliki ust umieszczonej na autentycznym tomie Octavo Paza (*The Monkey Grammarian*). Do czytanego na głos tekstu przyporządkowywane są losowo obrazy rzeczywistości, wywoływane ruchem ręki odbiorcy” (Hartwich).

Piotr Zawojski kwestię tekstowości łączy z McLuhanowską ideą przenikania się mediów.

A zatem to książki poruszają wyobraźnię kogoś, kto pracuje z nowymi technologiami, są one uwewnętrzniane przez nią, wedle starej maksymy McLuhana głoszącej, iż każde nowe

³⁷ Źródło fotografii: http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813. Data dostępu: 15.07.2012. Zob. też przygotowana przez autora dokumentację dzieła: http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813. Data dostępu: 05.09.2012.

³⁸ która miała miejsce w maju 2005 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz wrocławskiej Mediatece, jako wydarzenie specjalne (impreza towarzysząca) XI Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 05.

³⁹ <http://odra.okis.pl/article.php/371>. Data dostępu: 15.07.2012.

medium inkorporuje media go poprzedzające, nie może być mowy o prostym zastępowaniu czy «uśmiercaniu». Chociaż przypomnieć można w tym momencie głośny (swego czasu, choć ciągle kontynuowany) *Dead Media Project* Bruce'a Sterlinga (Zawojski 2005),

przedstawiający koncepcję „martwych (czy też uspionych) mediów”. Projekt przedstawia

dziesiątki różnorodnych wynalazków medialnych, które w swoim czasie uważane były za „rewolucyjne”, „epokowe”, a potem bardzo często okazywały się przelotnymi fascynacjami, modami, technicznymi gadżetami po prostu. Wiele z nich [...] miało jednak swoje znaczenie artystyczne, cywilizacyjne, kulturowe. Niektóre przyczyniały się do poważnych zmian bądź przekształceń w stylu życia określonych społeczności. Jacqueline Goddard, wielka postać, muza dwudziestowiecznej bohemy artystycznej [...], we wspomnieniach ze smutkiem skonstatowała, że „telefon był przyczyną śmierci Montparnassu”. Można to potraktować nie tylko jako metaforyczne określenie wpływu mediów na nasze życie (Zawojski 1998: 101-112)⁴⁰.

Mamy więc do czynienia ze szczególnym rodzajem dzieła mieszczącego się na pograniczu medialności (dzieła-instalacji) i tekstowości (dzieła-księgi), z formą wymykającą się próbom ujęcia i zaklasyfikowania. Dzieło medialne, multimedialne, oparte jest 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 dzieło (nie będące 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; powstające w procesie odbioru-interakcji i procesualne, trwające tak długo, jak długo rozwija się interakcja, dopóty, dopóki interaktor nie zdecyduje się przerwać swego kontaktu z dziełem. Dzieło, w przypadku którego nie może być mowy jedynie o pełnej skupieniu obserwacji, kontemplacji, przeżywaniu *katharsis* z bezpiecznego dystansu; wymagające odpowiedzi odbiorcy, konkretnego działania wpływającego 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 dotyk (Kluszczyński 2001: 85-99).

Dzieło Feingolda wykorzystuje większość z wymienionych przez Ryszarda Kluszczyńskiego środków ekspresji. Mimo iż formą zewnętrzną częściowo naśladuje medium tradycyjne (księgę), tak naprawdę oparte jest na nośniku komputerowym, wykorzystuje film, dźwięk, fotografię, słowo pisane i mówione jednocześnie (a dokładnie: słowo pisane przetransponowane na postać mówioną). Dzieło to stanowi reprezentację sztuki multimedialnej, związanej i bezpośrednio wynikającej z rozwoju technologii komputerowych (multimedialność — złożona wieloskładnikowa i wieloaspektowa komunikacja z komputerem), którą to odmianę sugeruje Kluszczyński określać mianem sztuki interaktywnych multimedii lub sztuki hipermedialnej. Wspomniane określenie zwraca

⁴⁰ Zob. też: <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZCyfob.htm>. Data dostępu: 15.07.2012.

uwagę na hipertekstualny charakter dzieła, które nie posiada linearnego porządku charakterystycznego dla struktur tekstowych, lecz oparte jest na wielopoziomowej strukturze hipertekstu, gdzie występuje swobodna wielokierunkowa nawigacja przez liczne jego poziomy. Wspomnieć można, iż Kluszczyński wyróżnia też tzw. klasyczną odmianę sztuki multimedialnej, wynikającą z szerokiego pojmowania kategorii medium (które może mieć odniesienie do każdej formy ekspresji), sztukę, charakteryzującą się współwystępowaniem w ramach jednego dzieła kilku różnych, dowolnych form ekspresji artystycznej. Co interesujące, *The Surprising Spiral* stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy pierwszym i drugim zakresem znaczeniowym omawianego pojęcia. Z klasyczną odmianą sztuki multimedialnej łączy je fizyczna namacalna postać imitująca księgę. Oprócz tego, że można je 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.



Fot.18. Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)⁴¹

Interaktywna lektura w przestrzeni galeryjnej?

W tym miejscu należałoby postawić pytanie o to, czy taka właśnie będzie przyszłość literatury? Czy w związku z opisaną niedawno przez Marylę Hopfinger demokratyzacją, digitalizacją i audiowizualną naturą kultury literackiej literatura zacznie podążać w stronę

⁴¹ Fotografia pochodzi ze strony WWW Center for Art and Media ZKM w Karlsruhe: <http://on1.zkm.de/zkm/werke/SurprisingSpiral> Data dostępu: 15.07.2012.

literackich reprezentacji znamionujących dzieła totalne — materialne i tekstowe jednocześnie, ale także hipertekstualne, rizomatyczne, medialne? Jak *The Surprising Spiral*? Inicjacja 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 zmieniałby 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. Tym bardziej, że oprócz *The Surprising Spiral* wskazać można inne przykłady tego typu, jak np. *Text Rain* (z 1999 roku) autorstwa duetu Camille Utterback i Romy Achituv⁴², *Beyond Pages* (1995) — praca, którą stworzył Masaki Fujihata⁴³.

Co tak naprawdę różni Feingolda i Fajfera? I Fajfer i Feingold upominają się o całościowe, holistyczne traktowanie dzieł. Zarówno u jednego, jak i drugiego mamy do czynienia nie tylko z przekazem tekstowym, lecz też z istotnością fizycznego ukonstytuowania obiektu i jego wpływem na znaczenie (przekaz płynący z) utworu. W przypadku *The Surprising Spiral* jest to po prostu dzieło (interaktywna instalacja) w znacznie większym stopniu wykorzystujące fizyczny, materialny charakter artefaktu, przybierające postać interfejsu.

Jestem oczywiście świadoma ryzyka tkwiącego w zestawianiu dzieł należących do tak odmiennych środowisk twórczych: sztuki interaktywnej i e-liberatury. Poprzez to kontrowersyjne zestawienie chciałam zwrócić uwagę na fakt, iż w sferze sztuk pięknych i literatury istnieją dzieła narracyjne, które stanowią ewidentny przykład nowych jakości powstałych w wyniku konwergencji mediów i literatury. I jedno i drugie jednak — każde z innych powodów — stawiają zdecydowany opór interpretatorowi (*The Surprising Spiral* — gdyż nie generuje spójnej narracji, stanowi co najwyżej artystyczny dowód na tekstowość czy też intertekstualność świata; Fajfera — ze względu na nazbyt przez autora kontrolowane, zamknięte, ukonstytuowanie zarówno na poziomie struktury, jak i zawartych treści; cyberpoematy natomiast (o których nie było mowy w niniejszym artykule) — zwykle ze względu na ograniczoność płynących z nich treści). Wymagający czytelnik, odbiorca, interaktor oczekiwałby od generowanych przez nie sensów potencjału literackiego, który mógłby się zmierzyć z potencjałem zasobu literackiego kultury druku. Jako literaturoznawcom przyjdzie nam na razie oczekiwać na dzieło cybernetyczne (które umiejscawiałoby się gdzieś pomiędzy *The Surprising Spiral* Feingolda, wierszami cybernetycznymi Bromboszcza, a treściami na miarę *Imienia róży* Umberto Eco). Na razie jednak nasze apetyty pozostają niezaspokojone.

Bibliografia

Bazarnik Katarzyna, *Fajfer Zenon* (2009), Oka-leczenie, Korporacja Ha!art, Kraków.

Bazarnik Katarzyna (2010), *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [W:] Z. Fajfer (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*. Korporacja, Ha!art, Kraków.

⁴² Zob. m.in.: <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/>. Data dostępu: 05.09.2012.

⁴³ Zob. m.in.: <http://www.youtube.com/watch?v=f1XXHe9diY>. Data dostępu: 05.09.2012.

- Bazarnik K., Fajfer Z., *Wstęp. Rok 1999: czyli od Oka-leczenia do liberatury*, <http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html>. Data dostępu: 15.07.2010.
- Bodzioch-Bryła Bogusława (2006), *Ku ciału post-ludzkiemu... Polska poezja po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Borges Jorge Luis (1999), *Księga piasku*, [w:] tegoż, *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa.
- Eichenbaum Borys (1972), *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa. Za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Fajfer Zenon (2009), *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *W stronę liberatury*, [w:] tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*, pod red. K. Bazarnik, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków.
- Filiciak Mirosław (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Godzic Wiesław (1984), *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Hartwich Dorota (2005), *Litera na wolności*: <http://odra.okis.pl/article.php/371>. Data dostępu: 15.07.2010.
- Hendrykowski Marek (1994), *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nova”, Poznań.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Jakobson Roman (1972), *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa. Za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Jakobson Roman (1989), *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka I*, red. M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa.
- Jenkins Henry (2003), *Quentin Tarantino's Star Wars? Digital Cinema, Media Convergence and Participatory Culture*; Za M. Filiciak (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa. <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/starwars.html>.

- Jenkins Henry, *Thornburn David* (2003), *Introduction*, [w:] *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, D. Thornburn, H. Jenkins (red.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. Za M. Filiciak (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa. Za M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly (2009), *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Jeżyk Łukasz (2010), *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera* [w:] Z. Fajfer (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Kluszczyński Ryszard W. (2001), *Światy multimediiów*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków.
- Lister Martin, Dovey Jon, Giddings Seth, Grant Lain, Kelly Kieran (2009), *Nowe media. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Miczka Tadeusz (1995), *Kino jako poezja optyczna. Próby futurozacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939*, [w:] *Kino — Film: poezja optyczna?* Red. J. Trznadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Nowakowski Radosław (2005), *Koniec świata według Emeryka*; <http://www.emeryk.wici.info/>
- Paz Octavio (1974), *Małpa gramatyczna*, przeł. Krystyna Rodowska; <http://www.grupaphp.com/phpspiskiiplotki/sip008.php>.
- Preikschat Wolfgang (1994), *Wideo jako metafora*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce.
- Rek Jan (1994), *Między filmem a literaturą. Szkic do portretu Łódzkiego Ośrodka badań nad filmem*, [w:] *Film: Obraz — Język — Wyobraźnia — Idea*, red. J. Trznadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Shuty Sławomir (2002), *Blok*; <http://www.blok.art.pl/>
- Stern Anatol (1959), *Film w poezji*, [w:] *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Tynianow Jurij (1972), *Prawa kina*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa. Cyt. za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.

Zawojski Piotr (1998), *Cyfrowe obrazy fotograficzne — pomiędzy bytem wirtualnym a rzeczywistym*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok; <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZCyfob.htm>. Data dostępu: 15.07.2012.

Zawojski Piotr (2005), *Galaktyka post-Gutenberga*, „artPapier”, nr 12. <http://www.zawojski.com/2006/04/19/galaktyka-post-gutenberga/>

http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813

<http://on1.zkm.de/zkm/werke/SurprisingSpiral>

<http://oneartworld.com/artists/K/Ken+Feingold.html?atab=works&image=2806>

http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php.

http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wro-miedzynarodowe-biennale-sztuki-mediow.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-surprising-spiral/>

<http://www.newsweek.pl/Europa/jedno-pioro-jest-ptakiem,43818,2,1.html>

URSZULA PAWLICKA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski*

Ruch jako podstawa materializacji cyfrowej poezji konkretnej

Move as a Condition of Materializing Digital Concrete Poetry

Abstract

Concrete poetry is concerned purely with language. This poetry disregards syntax and meaning in order to explore the relationships between literal characters. In the 60's Max Bense, a philosopher, theorist and the creator of concrete poetry, posited the idea of using the computer in art. Artists started to use the computer to generate digital concrete poetry. The digital version characterizes movement and interaction. The movement uncovers hidden layers, subtexts and reveals different correlations between literal characters. The movement visualizes the way of perceiving and understanding the work. Max Bense used the category of connection in order to describe the multilayers found in concrete poetry. I refer to this category in order to present kinetic digital concrete poetry. I will describe a variety of compositional strategies, which concentrates solely on language. I will highlight the different digital poetry genres in which the features of concrete poetry are realized.

digital concrete poetry, Max Bense, kinetic features of concrete poetry, compositional strategies, digital poetry genres

*Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ul. K. Obitza 1
10-725 Olsztyn
ulapawlicka@wp.pl

Początki poezji cyfrowej

Na pierwszej międzynarodowej wystawie *Between Poetry and Painting* w Londynie w 1965 roku nie zabrakło uczestników niemieckiej grupy poetów konkretnych ze Stuttgartu. Czołową postacią był wówczas Max Bense — profesor, filozof, poeta i pionier semiotyki w Niemczech. Poetka Jasia Reichardt, przedstawiająca swoje prace na wspomnianym wydarzeniu, na pytanie Bensego o dalszą drogę artystyczno-literacką, odpowiedziała wprost, że nie wie — ten bez zastanowienia poradził jej, by spojrzeć w komputer i zbadała jego możliwości (Prince 2003: 4). Anegdotka stanowi osobliwy wstęp do historii poezji cyfrowej, która — słowami Bensego — dokonała przeniesienia wzroku z papieru na ekran komputera. Wskazuje również na historyczne przejście od poezji konkretnej do cyfrowej.

Badacze poezji cyfrowej jak Chris Funkhouser, Friedrich W. Block, Roberto Simanowski czy Anna Katharina Schaffner wysuwają twierdzenie o powstaniu trzeciego etapu rozwoju eksperymentów literackich — pierwszym byłaby poezja wizualna (od XVI wieku do początku XX wieku), a drugim poezja konkretna (druga połowa XX wieku) (Schaffner 2006). Funkhouser definiuje poezję cyfrową jako „komputerową sztukę literacką, która może być rozpatrywana i doceniana w kontekście tradycji poetyckiej” (Funkhouser 2007: 24), stąd w swojej publikacji *Prehistoric Digital Poetry* wykazuje pewną historyczną ewolucję poezji digitalnej: od awangardzistów z lat 20. XX wieku, po neawangardzistów z grupy OuLiPo z lat 60. Drudzy, według Funkhousera, stanowią prehistoryczną formę poezji cyfrowej, gdyż już wtedy rozpoczęto eksperymenty w postaci hipertekstu (przykładem jest *Jeśli zimową nocą podróżny* Itala Calvina) oraz literatury kombinatorycznej (*Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau) (Pisarski 2001).

Za początek poezji cyfrowej, a raczej eksperymentów ją zapowiadających, Funkhouser uznaje rok 1959, kiedy Max Bense zasugerował swojemu studentowi Theo Lutzowi zaprogramowanie pierwszego generatora do losowego generowania elektronicznych wierszy. Stochastycznie wyprodukowany, za pośrednictwem komputera utwór, bazował na słowach zaczerpniętych z powieści *Zamek* Franza Kafki (Funkhouser 2007: 37-38). Od 1960 roku rozpoczęto próby tworzenia poezji komputerowej, a następnie Bense zdefiniował poezję komputerową jako tzw. poezję sztuczną, która w odróżnieniu od „naturalnej” nie angażuje subiektywnej świadomości przedstawianego świata, lecz redukowana jest do automatycznego generowania za pośrednictwem maszyny (Block 2010). Lata 1959-1995 uznane są za czas „pre-poezji cyfrowej”, która dzięki powstaniu systemu WWW, otwierającego etap zaawansowania technologicznego, rozwijając się będzie na szerszą skalę i docierając do większego grona odbiorców (Block 2010).

Poezja cyfrowa powstaje zatem za pośrednictwem nowych mediów, które nie są tylko narzędziem do produkcji, lecz także jego integralnym składnikiem i przede wszystkim — kontekstem służącym do zrozumienia danego projektu cyfrowego, jego estetyki i działania. Właściwości takie jak: struktury przestrzenne, kinetyczność, interaktywność, multilinearność i wieloskładnikowość — umożliwiły dalsze eksplorowanie i badanie znaku językowego, zapoczątkowane przez poetów konkretnych.

Reinhard Doehl, Emmett Williams i Augusto de Campos to twórcy tradycyjnej poezji konkretnej, którzy zaczęli eksperymentować z komputerem, rozpoznając jego możliwości w zarówno w komponowaniu nowych form poetyckich, jak i w szybkim rozpowszechnianiu własnej twórczości. W 1992 roku Augusto de Campos w jednym z wywiadów wyraził nadzieję, że nowe eksperymenty multimedialne odpowiedzą na pytanie o to, co pozostaje jeszcze do odkrycia. Artysta, który jako jeden z pierwszych zaangażował swoje wiersze, podkreślił, że komputer zmaterializował i wzmocnił to, co było statyczne na papierze. „Verbivocovisual” poezji konkretnej, czyli próba połączenia komunikacji werbalnej i pozawerbalnej, zostaje dosłownie zrealizowana pod postacią grafiki, dźwięku i kinetyki. Augusto de Campos wprost stwierdził, że „ruch konceptualny stał się ruchem rzeczywistym” (Schaffner 2006).

Celem niniejszej pracy jest próba zanalizowania relacji między tradycyjną poezją konkretną a jej postacią cyfrową. W szczególności skoncentruję się na podstawowej różnicy, jaką jest ożywienie statycznego utworu. Ruch bowiem jest podstawową strategią cyfrowej poezji konkretnej, odkrywającą jej wielowarstwowość i multilinearność.

Charakterystyka poezji konkretnej

Pojęcie „konkretny” wywodzi się od malarza Theo van Doesburga, który w *Manifestie sztuki konkretnej* odniósł je do metod malarskich, polegających na prezentowaniu przedmiotu wyłącznie dzięki środkom obrazującym (Wende 2006: 235). Poezja konkretna pojawiła się w latach 50. XX wieku w Europie i Ameryce. Za przedstawicieli gatunku uważa się Szwajcara Eugena Gomringera i członków brazylijskiej grupy „Noigandres” (Decio Pignatari, bracia Augusto i Haroldo de Campos). W 1953 roku Öyvind Fahlström ogłosił pierwszy *Manifest poezji konkretnej*. W latach 60. gatunek ten przybiera na sile. Najważniejszymi twórcami są (oprócz wymienionych): S. S. Schmidt, F. Mon (Szwajcaria); I. H. Finlay, D. S. Houédard, E. Morgan, S. Bann (Anglia); J. Hiršal, J. Kolař, J. Valoch (Czechosłowacja); E. E. Cummings (Stany Zjednoczone) (Gazda 2000: 550). W latach 60. Dick Higgins wprowadził termin *intermedia* na określenie dzieł bazujących na różnych dziedzinach sztuki, nadając tym samym poezji konkretnej rangę gatunku (Higgins 2000: 127). Konkretyści wprowadzili własne pojęcia na określenie tekstu przestrzennego: „słowo-przedmioty” — bracia de Campos — oraz „konstelacja słów” — Gomringer, odwołując się tym samym do poezji wizualnej, która słowo wzmocniała prezentacją ikonyczną.

Pierwsze teksty-obrazy pojawiły się już w starożytności i nosiły nazwę *technopaegnia* — z greckiego *techne* (sztuka, dzieło) oraz *paegnion* (gra, zabawa). Pojęcie wprowadzone przez Decymusa Magnusa opierało się na trzech składnikach: kształcie ikonycznym, tekście językowym oraz graficznym wykonaniu (Rypson 1989: 17). Od XVI-XVIII wieku

zauważyć należy bogaty rozwój poezji wizualnej, wówczas bowiem pojawiły się różne odmiany piktogramów: labirynty słowne, kwadraty magiczne, logogryfy czy tautogramy.

Wierszowana kostka (tubus) to najczęściej kwadratowy lub prostokątny układ liter, zawierający wers lub dystych, który czytelnik może odczytywać w tysiącach kombinacji, jak gdyby w labiryncie. Kolejność lektury tekstu podstawowego może się zmieniać zależnie od życzenia czytającego, właściwa treść jednak pozostaje niezmienna (Rypson 1998: 184).

Nelinearność i kombinacyjność tekstu o ustalonej konstrukcji uzyskiwane były dzięki stosowanej technice anagramowej, akrostychicznej czy chronograficznej. Zabawy słowno-literowe z XVI wieku powracają w drugiej połowie XX wieku w poezji konkretnej pod postacią palindromów i także anagramów, przykładem są utwory konkretyzisty Andre'a Thomkinsa (Bujnowski 1976: 21). Ustrukturalizowane figury poetyckie pojawiają się w twórczości Stanisława Dróżdża, który stosował czworobok, „płaszczynę pokrytą powtarzającymi się z określoną częstotliwością znakami, pulsującą jednostajnym, równo odmierzoną rytmem” (Sterna-Wachowiak 1976: 66) — ilustracją są utwory *Czasoprzestrzenie*, *Wahanie*, *Pewność* i *Niepewność*. Konstrukcja architektoniczna u Dróżdża pojawia się również w „poetyckich krzyżówkach”: „Słowa pokazują się wtedy w zazębieniach, zachodzą na siebie, kłócą się lub wydają w koherentne relacje” (Sterna-Wachowiak 1976: 68). Labirynty poetyckie i kwadraty magiczne są istotnym korzeniem poezji 3D, która podobnie jak poezja konkretna bada wewnętrzne relacje między elementami słownymi.

Przełom XIX i XX wieku jest kolejnym okresem, w którym następuje odrodzenie wizualnego zapisu pisma, dzięki dwóm wielkim prekursorom: Williamowi Morrisowi oraz Stéphane'owi Mallarmému. Francuski poeta i krytyk literacki Mallarmé wysunął koncepcję powierzchni tekstu jako jego elementu konstytutywnego. W 1896 roku opublikował poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, który był radykalną prezentacją możliwości poezji wizualnej. Plan ikoniczno-przestrzenny był równie istotny jak zapis tekstowy. O znaczeniu poematu decydowało zatem zarówno położenie słów, jak i ich właściwości typograficzne: format czcionki, krój i typ. Liczyło się zatem to, co dzieje się wewnątrz tekstu, relacje między znakami a przestrzenią. W ten sposób Mallarmé zburzył linearny sposób odczytania utworu, wprowadzając ideę gry przypadku i znaczeń, zależnych od kierunku lektury (Hopfinger 1993: 88). Ważnym wydarzeniem, mającym wpływ na rozwój poezji wizualnej, było odkrycie chemiografii, która dokonała rewolucji w reklamie (Bohn 2006: 12). Od 1912 roku zauważyć zatem można inspirację nowoczesną reklamą w działalności kubistów (Francis Picabia *Kobieta*), futurystów (Filippo Tommaso Marinetti, *Słowa na wolności*) i dadaistów (Kurt Schwitters, *Krytyk*). Ważny krok ku abstrakcjonizmowi wizualnemu wykonał przedstawiciel francuskiej awangardy poetyckiej Guillaume Apollinaire, wydając w 1918 roku dzieło *Kaligramy* i zapoczątkowując lirykę kaligramatyczną. Artysta, nawiązując do gatunku *carmen figuratum* przełamał dotychczasowe konwencje wprowadzając do tworzywa literackiego elementy graficzne i nadał tekstom poetyckim charakter wizualny (Hopfinger 1993: 91).

W założycielskim tekście poezji konkretnej z 1958 roku *Plan pilota para poesia concreta* bracia Augusto i Haroldo de Campos oraz Décio Pignatari głoszą „ogólną sztukę

słowa”, koncentrującą się na materialności i samorefleksyjności języka. Badanie słowa jako przedmiotu fizycznego dokonuje się dzięki jego uprzestrzennieniu i uwydatnieniu właściwości dźwiękowo-wizualnych:

Poezja konkretna odkrywa przestrzeń graficzną jako strukturalny element tekstu, zastępuje linearno-czasowy rozwój wiersza czasoprzestrzenną strukturą, tworzy specyficzny — verbivocovisual — obszar językowy, w którym komunikacja werbalna współpracuje z komunikacją pozawerbalną (Dziamski 2009: 127).

Öyvind Fahlström z kolei w manifestie poezji konkretnej *Z pawiąsząwaniem urorurodziurodzin* postuluje wyciskanie materii języka, czyli testowanie jego najdrobniejszych elementów: słów i liter (Fahlström 2006: 96). Poezja konkretna polega na doświadczaniu utworu, a nie na jego rozumowaniu, stąd warstwa semantyczna jest zredukowana. Jak stwierdził Eugen Gomringer, są to teksty będące rzeczywistością samą w sobie. W obrębie utworu konkretnego dostrzega się warianty tego samego zwrotu, które na płaskiej powierzchni odszukiwane i odczytywane są symultanicznie. Utwór odbiera się jako system zwrotów, ujawnianych jako efekt gry językowej. Właściwością poezji konkretnej jest przesunięcie ciężaru z procesu znaczeniowego na związki międzysłowne. Bense wskazuje na najważniejsze kategorie poezji konkretnej, jakimi są przestrzeń (układ strukturalny wiersza), składniki (słowo, obraz i dźwięk) oraz odbiór symultaniczny, odkrywający różnorodne możliwości semantyczne:

Chodzi tu o poezję, która redukuje swój język prawie całkowicie do momentów strukturalnych i semiotycznych, a więc do bezpośrednich materialnych funkcji mowy i lingwistycznych danych. Konkretnie teksty wykorzystują w idealnym wypadku mowę nie tylko jako nosiciela znaczeń, lecz poza tym — i to być może silniej — jako akt wokalny i wizualny. Słowo występuje więc równocześnie na płaszczyźnie morfologicznej (znaczenie), graficznej (figuratywna spostrzegalność) i fonicznej (przebieg dźwiękowy) jako środek poetyckiego kształtowania. Kontekst tekstu konkretnego stanowi równocześnie semantyczny, wizualny i foniczny związek (Bujnowski 1976: 6).

Istotna w poezji konkretnej jest tzw. gramatyka obrazu oraz gestykulacja tekstu, opisane przez Franza Mona. Pierwsza polega na położeniu tworzywa językowego, odległości znaków oraz ich gęstości. Gestykulacja z kolei określa sposób, w jaki tekst językowy ukazany jest na powierzchni: jego ekspansja, uszeregowanie czy spiętrzenie (Mon 2006: 246). Poezja konkretna uzyskuje formę konstelacji, czyli zbioru elementów językowych, które wchodzi ze sobą w rozmaite relacje. Gomringer w 1955 roku scharakteryzował konstelację jako:

(...) najprostszą możliwość ukształtowania poezji opartej na słowie, obejmuje ona grupę słów — tak jak obejmuje grupę gwiazd i staje się gwiazdozbiorem — dane są słowa ułożone obok siebie albo jedno pod drugim, dwa lub trzy lub więcej — nie za dużo — słów, myślowo-materialny stosunek i to wszystko! Konstelacja jest porządkiem i zarazem swobodną przestrzenią o ustalonych wielkościach, pozwala na grę, pozwala na seryjne tworzenie słowo-pojęć a, b, c i ich możliwych odmian (Rypson 1989: 320).

Architektoniczna dbałość o wizualne przedstawienie utworu sprawia, że nastąpiło przesunięcie od „związku słów do związku konstrukcji” (Hopfinger 1993: 104). Oprócz układu strukturalnego liczą się również właściwości typograficzne, jak kształt i wielkość liter, zastosowana czcionka oraz barwa.

Przestrzenne rozłożenie słów zmusza do zastanowienia się nad sposobem czytania poezji konkretnej, która odrzuciła dotychczasowe schematy lektury linearnej na rzecz multilinearnej. Celem czytelnika jest obserwacja utworu, a następnie wyznaczenie własnej linii odbioru, polegającej na odkrywaniu kolejnych warstw syntaktycznych i semantycznych. Kontemplacja pozwala na dostrzeżenie tego, co niewidoczne, na wykazaniu relacji czy przejść między słowami, które ujawniają się wyłącznie w trakcie — mówiąc słowami Marjorie Perloff — „patrzenia zarówno na tekst, jak i przez niego” (Bohn 2006: 9). Poezja konkretna wymaga bowiem poszukiwana „czegoś poza tym”, co jest przekazane bezpośrednio, jak wyznaje Franz Mon:

Coś poza tym zajmuje mnie bezustannie; tego *tutaj* prawie nie ma lub raczej: mnie w tym nie ma, ponieważ nieodłącznie *coś poza tym* kusi mnie i odwodzi. We wszystkim, co mnie spotyka, tkwią obydwa momenty, a *coś poza tym* oddziałuje najsilniej w obrazach zredukowanych do znaków-odsyłaczy, zwłaszcza w znakach pisma (Mon 2006: 243).

Dzieło konkretne silnie angażuje zmysł wzroku, odbiorca postrzega utwór szeregiem spojrzeń wielokierunkowych, dzięki czemu jest w stanie odkryć różne wcielenia tego samego tekstu. Sens poezji konkretnej polega zatem nie na ostatecznym ukształtowaniu jedności utworu i jego interpretacji, lecz na ciągłym procesie jego przeobrażania i niustannym wyłanianiu nowych ujęć.

Od kategorii „spójnika” do kinetyczności poezji cyfrowej

Bense akcentuje znaczenie systemu strukturalnego poezji konkretnej, którego siłą jest dokonywanie ciągłego zwrotu obserwacyjnego, polegającego na negowaniu wcześniejszego ujęcia nową perspektywą odczytania. Lektura staje się aktem nieskończonego odkrywania kolejnych warstw: „znaczenie nie da się zamknąć w prostej postaci to, lecz przybierze postać zbioru figur (...), które moglibyśmy zapisać jako i to i to i... (Sławek 1989: 21). Bense, prezentując program poezji konkretnej, wprowadził kategorię „spójnika”, który jest jej siłą napędową, bowiem ma wskazywać na nieskończone możliwości strukturalne utworu (Sławek: 18). Znak spajający podkreśla różnorodność wcielenń tego samego tekstu językowego, stąd ponownie akcentuje się element formalny, a nie semantyczny. Niemiecki filozof demonstruje tym samym znaczenie tego, co przejściowe, „pomiędzy” i marginesowe. W poezji konkretnej eksponuje się problematykę marginesu — tego, co jest między tekstem a pustą przestrzenią kartki (Sławek: 19). „Spójnikiem” w cyfrowej poezji konkretnej jest proces przejścia — ruch, łączący poszczególne odsłony obiektu i ujawniający ukryte warstwy. W cyfrowej odmianie „i” również jest głównym mechanizmem obiektu i elementem wprawiającym go w czyn. Dynamika ujawnia właściwości autoprodukcyjne tekstu, wskazuje bowiem na zdolność niekończących się

modyfikacji tego samego tworzywa językowego. Aktywność w cyfrowej poezji konkretnej jest realizacją jej naczelnej właściwości, jaką jest nieustanny ruch między tym co jawne, a tym co ukryte.

W wersji cyfrowej konstrukcja poszerzona jest o składnik działania, ożywiający utwór. Ruch obiektu odkrywa ukryte zależności między znakami językowymi, odsłania subteksty, kryjące się w tekście pierwotnym oraz w efekcie konstruuje obiekt wtórny. Mechanizm demaskuje tekst językowy poprzez ujawnienia wewnętrznych układów, które w tradycyjnej poezji konkretnej nie były dostępne bezpośrednio. Ruch wizualizuje odbiór, który w analogowej wersji odbywał się w umyśle czytelnika. W poezji konkretnej istotą jest eksplorowanie materii językowej — stąd ważniejszy od rezultatu (i semantyki) jest proces stawania się (generowanie struktury). Kluczową funkcję pełni zatem działanie — przejście od jednego wariantu tekstu do drugiego (Pawlicka 2011).

Schaffner wymienia cztery najważniejsze cechy cyfrowej poezji konkretnej: kinetyczność utworu — może być on zaprogramowany na pewne działanie lub zaanimowany; symultaniczność — odkrywanie wszystkich wymiarów utworu jednocześnie; wariacyjność i dynamiczność oraz przestrzenność — obiekt zyskał wymiar objętościowy, w którym liczy się zarówno położenie, znaków, ich wzajemna odległość i gęstość (Schaffner 2006). Przestrzeń i ruch — te dwie kategorie decydują o wielopłaszczyznowości utworu, który staje się konstrukcją zbudowaną z kolejnych odsłon. Interaktywność, fluktuacyjność i trójwymiarowość pozwalają na penetrowanie obiektu oraz na jego ciągłej reorganizacji i modyfikacji.



Rys. 1 *Endemic Battle Collage*

Adekwatnym przykładem obrazującym właściwości cyfrowej poezji konkretnej jest adaptacja utworów statycznych do warunków sieciowych. Zaanimowanie tradycyjnej poezji konkretnej jest sugestywnym zaprezentowaniem zmian, jakie zaszły w omawianym gatunku pod wpływem nowych mediów. Przykładem jest *Endemic Battle Collage* Geofa Hutha (Huth 2006) — utwór przyjmuje kształt komputerowego ekranu, na którym prezentowane są różne przeobrażenia wyrażen językowych, wizualnie stylizowanych na język komputerowy. W *Endemic Battle Collage* liczy się przestrzeń, na której ujawniają się

słowa, zmieniające swe położenie czy pomnażające się. Artysta nawiązuje do poezji konkretnej wokalne, która akcentowała brzmieniowe warstwy języka. Podobnie jak niegdyś Ernst Jandl w *Lustig* rozciągał tytułowe słowo, wydobywając dźwięczność, tak Huth multiplikuje na ekranie wyrażenie „glasssky”, uzyskując tym samym wizualny dźwięk szumu. Kolejne odsłony obiektu prezentują przekształcenia na tym samym wyrażeniu językowym, poprzez przestawienie miejsc liter i ich zwielokrotnienie, uzyskując zwrot „glass ask sky”. Następny kadr prezentuje fragment *Cosmic Text* Dona Sylwestera Houédarda, w którym artysta poezji konkretnej za pomocą przestrzennego ułożenia słowa „rain” oddał wrażenie strumienia deszczu. Podobnie jak u Hutha — w wyniku ruchu zwielokrotnione słowo „rain” rozpada się na litery, odzwierciedlając przy tym doświadczenie ulewy. Twórca rozpatruje także słowo „echo”, które zredukowane do ostatniej litery „o” wizualizuje proces akustyczny zjawiska. Przykładem konstelacji jest natomiast mechanizm ujawniających się na przemian wyrazów „thread”, „red”, w którym drugi zajmuje różne miejsce, w efekcie literalnego odbioru i aliteracji słów dostrzega się i słyszy także pojęcie „read”. Ruch wskazuje na wydobywanie z jednego słowa innych terminów w niego wplecionych. Ponadto, ponownie ujawnia się charakter wokalny utworu.

W kolejnej odsłonie ujawnia się tekst przypominający siedemnastowieczne wiersze labiryntowe — Huth przedstawia prostokątny labirynt zbudowany z liter, w którym stopniowo na zasadzie zabawy „wykreślanki” zaznaczane są słowa na białym tle. Następnie na tym samym diagramie dokonywany jest proces analogiczny, z tym że odnajduje się już inne wyrazy wyróżniane tłem czarnym. W innym fragmencie *Endemic Battle Collage* artysta nawiązuje do tradycyjnego tekstu konkretnego, będącego reklamą czterechsetletniego jubileuszu Rio de Janeiro, w którym słowo „rio” wizualnie układało się w kształt góry Corcovado. Huth wykorzystuje ten sam wyraz, pomnażając go przez wariacje anagramowe, uzyskując w efekcie dynamiczny łańcuch językowy „rioorioori”. Innym razem stylizuje się na utwór Gomringera, który słowo „schweigen” ułożył w szeregach i kolumnie pozostawiając w środku puste miejsce, mające oddać tytułowe „milczenie”. Huth z kolei analogicznie buduje szeregi i kolumny z wyrazów „window” i „sudden” — w wyniku ruchu słowa zmieniają swoje położenie, przez co puste centrum także ulega przesunięciu. Mechanizm u Hutha także obrazuje znaczenie tytułu, który interpretować można jako nagle otwarcie, gwałtowną lukę (Pawlicka 2011).

Adaptacją jest również animacja *Pêndulo* E. M. de Melo e Castro (De Melo e Castro), utworu tegoż autora z 1961/1962 roku. Tytułowe słowo ułożone pionowo przyjmuje postać tytułowego wahadła, które wprawiane jest w ruch. Począwszy od ostatnich liter, wszystkie stopniowo poruszają się horyzontalnie. Iluzja optyczna sprawia, że obserwujemy pomnożenie się liter, a każda z nich staje się odrębnym elementem wahadła. Drgania wywołują wrażenia hipnotyzujące, w wyniku czego można dostrzec wyłaniające się nowe słowa.

Strategie tworzenia cyfrowej poezji konkretnej

Cyfrowa poezja konkretna porusza zagadnienia lingwistyczne. W centrum zainteresowania znajduje się język — aspekt fonetyczny, morfologiczny, syntaktyczny oraz niekiedy również semantyczny. Strategiami kompozycyjnymi są: wizualizacja utworu z odkrywaniem jego wewnętrznych subtekstów; anagramowe przekształcania, w celu ukazania

niezliczonych możliwości modyfikacji; rozbijanie słów na poszczególne znaki, by uwydatnić zarówno autonomiczność liter, jak i proces generowania tekstu; letrystyczne łączenie liter bądź sylab, mające podkreślić foniczność i rytmiczność języka.

Cyfrowa poezja konkretna, koncentrująca się na materii języka, często przybiera charakter konceptualny — mówiąc słowami Jima Andrewsa — staje się rodzajem „językowego gadżetu” (*langwidget*) (Andrews 1998a), gdyż skupia wyłącznie uwagę na abstrakcyjnych literowych performansach. Trafnym przykładem utworu konceptualnego jest *Sound poems* Jörga Piringera (Piringer 2002-2008), który skupia się wyłącznie na fonetycznym brzmieniu liter. Twórca prezentuje trzy minimalne prace abstrakcyjne, wymagające interaktywnego działania użytkownika. W „gravity and reflection” odbiorca „klika” na białą przestrzeń by wygenerować litery, które spadając wydobywają nieprzyjemny dźwięk zderzenia czy odbijania o powierzchnię metalu. Z kolei w „predator vs. prey” — użytkownik aktywuje siedem liter, które zaczynają krążyć niczym pszczoły, wydając z siebie dźwięk adekwatny do swojego fonetycznego brzmienia.

Cyfrowa poezja konkretna wymaga określonej techniki kompozycji. Pierwszą jest wizualizacja utworu, oddająca jego przestrzenną architekturę oraz tym samym zwracająca uwagę na jego wielowarstwowość i kryjące się w nim subteksty.

Ars Poetica Zenona Fajfera (Fajfer 2007) jest dziełem emanacyjnym, definiowanym przez twórcę jako:

(...) tekst w całości wywiedziony z jednego słowa (lub zdania), z którego pierwszych liter wyłaniają się nowe słowa, a z nich kolejne, itd. Jego lektura może przebiegać w dwóch kierunkach: od Słowa-Matki do mniej lub bardziej obszernego wielowarstwowego tekstu oraz z powrotem: poprzez redukcję owego tekstu do pierwotnego Słowa (Fajfer 2005: 20).

Ars Poetica jest wizualizacją zasady akrostychu — tekst pierwotny zminimalizowany jest do pierwszych liter słów w każdym wersie, w wyniku czego powstaje zdanie: „Twoimi/Widzieć/Oczami/Inaczej/Mieć/Inne/Oczy/Chodź/Zobacz/Ale/Moimi/I”. Z danego wyrażenia ponownie pozostają wyłącznie pierwsze litery, które czytane pionowo tworzą wyrazy „twoimi oczami”. Analogicznie po kolejnej redukcji zostaje słowo „to”, z którego wyłania się na końcu litera „t”. Po ukazaniu procesu inwolucji czytelnik może kliknąć na komendę „rewind”, która uaktywni akt „rozwijania się” tekstu, czyli inaczej jego ewolucji — od jednej litery do całego poematu. Utwór przedstawia mechanizm redukcji i emanacji, dokonywany na tym samym materiale językowym. Przejście od zdania do litery podkreśla autonomiczność znaków słownych i możliwość ich łączenia w większe elementy. „Widzieć/Oczami/Inaczej” oznacza w tym kontekście patrzeć przez-tekst — na to co marginesowe, ukryte, ujawniające się między czynnością organizacyjną i reorganizacyjną (Pawlicka 2011).

Esencją uprzestrzennienia poezji konkretnej jest poezja 3D, prezentująca utwór literacki jako obiekt trójwymiarowy. Odbiór polega albo na poruszaniu „tekstową kostką 3D”, jak w przypadku *the arrival of the beeBox* Karpinskiej, albo na penetrowaniu „tekstowego opakowania” od środka, odczuwając wrażenie bycia osaczonym przez słowa — ilustracją jest I, You, We Dana Wabera i Jasona Pimble’a. Aya Karpinska w swoim *Manifeście tekstu trójwymiarowego* wskazuje na znaczenie przestrzeni, która zyskała

nobilitację w drugiej połowie XX wieku za sprawą rozwoju nowych mediów (Karpinska 2003). Spacjalizacja, według Manovicha, dokonała się we wszystkich sferach naszego życia i wymaga od człowieka ponownego określenia się w świecie ahierarchicznym i perspektywistycznym. W przeciwieństwie do ujęcia dwuwymiarowego, płaskiego, linearnego — projekty 3D prezentują obraz przestrzenny, nieliniowy, kinetyczny, w którym percepcja zależna jest od miejsca postrzegania, lecz jednocześnie każdy punkt widzenia posiada taką samą wartość. Poruszanie „tekstową-kostką” bądź poruszanie się w głębi „tekstowego pomieszczenia” jest fizycznym doświadczaniem wewnętrznych relacji między słowami. „Przestrzenne relacje są fundamentalne dla każdego aspektu naszego życia”, stwierdza Karpinska (Karpinska 2003).

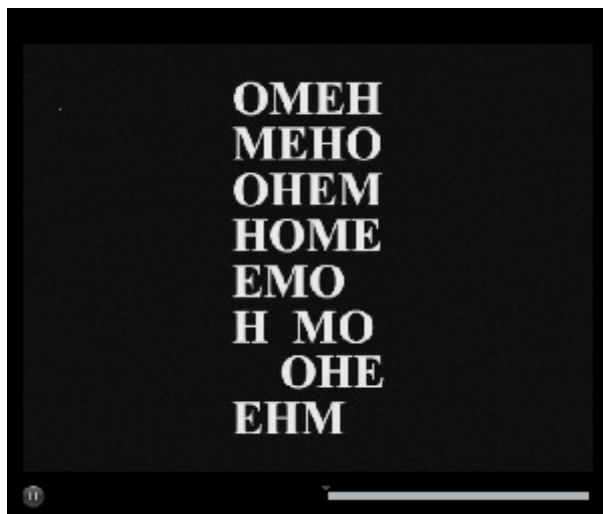
Projekt *I, You, We* (Waber, Pimble 2005) przedstawia przestrzenne kombinacje tekstowe w zależności od ruchu komputerową myszką. Na ekranie rozmieszczone są warstwowo, sześciowymiarowo, zaimki „I”, „you”, „we” oraz czasowniki — dopiero po poruszeniu obiektu komputerową myszką odkrywamy kolejno zasłonięte słowa. Odbiorca wybiera sobie konkretny wyraz, a następnie poruszając się w wyznaczonym przez siebie kierunku, tworzy własny łańcuch słów, np. „I stray you reintegrate we” czy „we remonstrate you attach”. Czytacz można podążając od słów pojawiających się na pierwszym planie ku środkowi i odwrotnie; kierując wzrok ku prawej lub lewej stronie, ku górze lub dołowi. Waber i Pimble oferują niezliczoną ilość tekstowych możliwości, które są efemeryczne i nietrwałe — wystarczy poruszyć obraz, by nie powrócić już do poprzedniego układu. Artyści za pomocą techniki 3D ukazują nie tylko połączenia syntaktyczne, ale przede wszystkim związki międzyludzkie — między „ja”, „ty”/”wy”, „my” przepływa szereg czasowników/zdarzeń, które zmieniają relacje. Wystarczy tylko chwila by związek „zaimków osobowych” zniszczyć, trudniej na nowo go odzyskać.



Rys. 2 *I, You, We*

Kolejną metodą strukturalną są przekształcenia anagramowe, czyli permutacyjne zmiany tekstu w ramach własnego zbioru elementów. Punktem wyjścia utworu *EMOH 2* Tomasa Wilmańskiego (Wilmański 2011) jest układ ośmiu rzędów, w którym każdy składa się z tytułowych liter ułożonych anagramowo. Labirynt słowny stopniowo zanika na skutek operacji usuwania poszczególnych liter, czemu towarzyszy dźwięk, kojarzący się z rzucaniem czarnej kostki. Magiczne brzmienie pojawia się przy każdym mechanizmie, odsłaniającym poszczególne litery na czarnym tle (niewidocznym już diagramie), które

czytane literalnie (od góry do dołu) tworzą hasło tytułowe, z kolei czytane na wspak oznaczają „home”. Animacja odsłania ukryte słowa, każdorazowo ułożone w innym miejscu.



rys. 3 EMOH

Przykładem jest również animacyjny utwór konkretny *Enigma n* Andrews (Andrews 1998b), prezentujący słowo „meaning”, które po aktywowaniu rozpada się na litery swobodnie dryfujące w przestrzeni. Praca przedstawia zagadnienie postaci tekstu w płynnym środowisku cyfrowym, który staje się nieliniarny, performatywny i asynchroniczny. Użytkownik po wybraniu trzech opcji wymieszania liter, krążących wokół niezbadanego i niepewnego centrum, może wybrać polecenie „przeliteruj”, by ustawić znaki literowe w pierwotne słowo. Jednak jak słusznie zauważa Bill Marsh — opcja „Spell” jest „fałszywym zakończeniem” (Marsh 1999), jest tylko pozorem stabilizacji słowa, gdyż aktywuje kolejne polecenia: „0/1”, zatrzymujące akcję w danym punkcie, „Colour”, wprowadzające zmiany barw liter oraz „Discombobulate”, modyfikujące rozmiar czcionki obiektów, „Speed”, umożliwiające przyspieszenie wybranych liter bądź ich spowolnienie.

Andrews określa utwór jako „filozoficzną poetycką zabawę dla poetów”, którzy od baroku dążyli do uprzestrzennienia pisma, do uzyskania wrażenia jego wielowarstwowości oraz do uwydatnienia znaczenia typografii. Kwadraty magiczne, labirynty literowe czy późniejsze kaligrama Appolinaire’a były niczym enigmy z zaszyfrowanym znaczeniem „n” w tytule Andrews oznaczać może z jednej strony kolejną tajemniczą zagadkę ukrytą we wnętrzu słowa, z drugiej zaś nieskończoność kombinacji liter i możliwości ich projektowania.

Trzecią techniką konstrukcyjną jest rozbijanie słowa na poszczególne znaki, w celu uwydatnienia autonomiczności liter oraz przedstawienia sposobu generowania wyrazów.

Neil Hennessy w utworze *Basho's Frogger & Jabber* (Hennessy 2000a) odwołuje się do nonsensownego wiersza Lewisa Carrolla *Jabberwocky*, do języka zaumnego oraz letryzmu. *Jabberwocky* Carrolla — zawarty w książce *Po drugiej stronie lustra* — jest tekstem absurdalnym, mającym odzwierciedlić świat odwrócony, magiczny, bajkowy. Neil Hennessy bazuje również na haiku Matsuo Basho oraz na efektach tłumaczeń owego utworu. Projekt jest wizualnym, konceptualnym anagramem, polegającym na rozbijaniu słów na poszczególne litery, a następnie na ich łączeniu w wyrazy pozbawione sensu. Generowanie słów odbywa się zgodnie z pewnym prawdopodobieństwem powstawania haseł w języku angielskim, przez co mogłyby znaleźć się w słowniku. Idea ta kojarzy się z *Ursonate* Kurta Schwittersa, który stworzył fonetyczny wiersz ze słów nieistniejących w języku niemieckim, a brzmiących melodyjnie. Kombinacje liter wiążą się z zasadą łączenia atomów, w związku z czym słowa traktuje się jako zbiór molekuł. Niebieskie pojęcia powstają poprzez połączenie permutacyjnych liter, następnie scalają się z kolejnymi „atomami” tworząc wyrazy o barwie zielonej. Wyrażenia zaznaczone czcionką czerwoną są swoistym bezproduktywnym odpadem, który eksploduje i rozpada się na kawałki-liter. *Basho's Frogger & Jabber* przypomina „alfabetyczną zupę” (*alphabet soup*), z której wyłowić można nie jedno słowo, a także tekstową maszynę, generującą utwory kombinatoryczne (Hennessy 2000b).



rys 4 *The Dreamlife of Letters*

Andrews w poezji-grze *Arteroids* (Andrews 2004) nawiązuje do klasycznej gry zręcznościowej *Asteroidy* z 1979 roku, w którym gracz poruszał się statkiem kosmicznym po przestrzeni planetarnej, jego celem było strzelanie w asteroidy i latające spodki oraz zniszczenie ich, by nie wywołać kolizji. W projekcie Andrews w miejsce statku pojawia się na środku ekranu albo słowo „poezja” (*poetry*), albo „pragnienie” (*desire*), które służą za broń przeciwko wyłaniającym się wyrazom. Odbiorca za pomocą strzałek na klawiaturze porusza słowem-pistoletem, a następnie przyciskiem „x” strzela w wyrazy, które w efekcie rozpryskują, pozostawiając na ekranie ślady w postaci pojedynczych liter.

Tworzenie projektów za pośrednictwem nowych technologii polega właśnie na rozkładaniu i deformacji istniejących postaci, w celu połączenia różnych elementów w nową jakość. Gra o poezję jest nieustanną grą w poszukiwanie formy innowacyjnej i języka niepowtarzalnego. Huth zauważa, że *Arteroids* zmusza nas do zastanowienia się nad ograniczeniami poezji i do przełamania barier między formami sztuki (Huth 2006).

„Strzelanie” w słowa byłoby metaforą rozbijania owych granic oraz także obserwowanie zachowań „uwolnionych słów” w rzeczywistości nowomediów. Popękane słowa pozbawione znaczenia, eksplodują i rozpadają się na pojedyncze litery, które wolne są od wewnętrznych relacji i stają się otwarte na nowe kombinacje. Konceptualna gra, polegająca na „rozrywaniu” słów, została porównana przez samego Andrews do techniki cut-up stosowanej przez Williama S. Burroughsa, który ciął taśmy audio, traktując tym samym dźwięk jako obiekt dający się komponować (Andrews 2005). Litery-atomy, powstałe po rozstrzelaniu słów, podobnie stają się autonomicznym obiektem, który można projektować, konstruować i układać w określonej czasoprzestrzeni. Język traktowany jest przez Andrews niczym programowalny przedmiot, w którym można zmienić kod, by wyreżyserować nowy proces, nowy układ i sens.

Ostatnią metodą konstrukcyjną cyfrowego utworu konkretnego jest uwydatnienie dźwięczności liter, które łączą się w harmonijnie brzmiące sylaby i słowa. Brian Kim Stefans w *The Dreamlife of Letters* (Stefans 2000) porusza zagadnienie funkcji języka oraz mechanizmu powstawania słów. Wariacyjnie prezentowane litery alfabetu łączą się ze sobą, przemieszczają, rozpadają, by w efekcie wygenerować nowe wyrazy. Twórca nawiązuje do francuskiego kierunku w poezji lettryzmu, według którego istotą poezji są jednostki fonetyczne — stąd utwór Stefansa określony został jako „neolettryzm”. Wykorzystywana aliteracja [*me, mean, member; abilities, about, abut*] wskazuje na wyłanianie się słów z pojęć już istniejących. Ponadto twórca wizualnie eksponuje związek między słowem a jego znaczeniem — przykładem jest choćby wyraz „dream”, który pomnożony „przepływa” przez ekran i znika niczym ulotne marzenia.



Rys. 5 *The Circus*

Przykładem są także animacje konceptualne Anny Marii Uribe, określone przez Simanowskiego jako „elegancki minimalizm z orzeźwiająjącym humorem” (Simanowski 2004). W *The Circus* (Uribe 2000b) artystka prezentuje manifestacyjny pochod liter i znaków interpunkcyjnych, które poruszają się w rytm muzyki. Marsz liter „h”, „m”, „n” pojawia się także w *Animal Parade* (Uribe 2000a), insynuując paradę zwierząt. Barwy liter (m.in. żółty, niebieski), dźwięki oraz ruch (wydłużanie i obniżanie) mają wywołać wrażenie, że

zamiast znaków mamy do czynienia ze zwierzętami: słoniem, koniem czy żyrafą. Okazuje się zatem, że litery są niezależne, posiadają własną naturę i dodatkowo mają siłę kreatywną.

Do lettryzmu odwołuje się również Andrews w interaktywnym utworze audialnym *Nio* (Andrews 2001a), w którym użytkownik przejmując rolę kompozytora, generując muzykę z dźwięków przypisanych poszczególnym sylabom. „Nagrywanie” melodii stanowić ma analogię do pisania utworu harmonijnie brzmiącego, opartego na rytmiczności głosek. Andrews zauważa, że łatwiej jest skomponować utwór z pojedynczych elementów uprzednio zaprojektowanych wizualnie i dźwiękowo (Andrews 2001b). *Nio* jest również projektem dowodzącym programowalności poezji i sterowania obiektami multimedialnymi. Poszukiwanie upragnionych dźwięków, ich obróbka, manipulacja i łączenie do złudzenia przypomina proces pisania tekstu literackiego, w którym dźwięki zostają zamienione na słowa. *Nio* określić można zatem jako „pisanie dźwiękiem” czy jako „lettrystyczny taniec”.

Nowe media proponują poetom niezliczone możliwości badania języka, dzięki kinetyczności, interaktywności, wielowymiarowości i multilinearności. Cyfrowa poezja konkretna jest spełnieniem zamierzeń artystycznych niemieckiego filozofa Maxa Bensego, który postulował wykorzystanie potencjału nowych technologii. Omawiany gatunek wykorzystuje różne techniki kompozycyjne, odwołując się tym samym do poezji wizualnej, poezji gry, poezji audialnej czy 3D po to, by jeszcze głębiej zanurzyć się w materię języka.

Bibliografia:

- Andrews J. (1998b), *Enigma n*, <http://vispo.com/animisms/enigman/index.htm>
- Andrews J. (2001a), *Nio*, <http://www.vispo.com/nio/>
- Andrews J. (2004), *Arteroids*, <http://vispo.com/arteroids/indexenglish.htm>
- De Melo e Castro E. M., *Pêndulo*, <http://www.youtube.com/watch?v=Ff9XAvGJMPE&feature=related>
- Fajfer Z. (2007), *Ars Poetica*, http://techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html
- Hennessy N. (2000a), *Basho's Frogger & Jabber*, http://collection.eliterature.org/2/works/hennessy_frogger_jabber.html
- Huth G. (2006), *Endemic Battle Collage*, http://collection.eliterature.org/2/works/huth_endemic_battle_collage.html
- Piringer J. (2002-2008), *Sound poems*, http://collection.eliterature.org/2/works/piringer_soundpoems.html
- Stefans B. K. (2000), *The Dreamlife of Letters*, http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html

- Uribe A. M. (2000a), *Animal Parade*, <http://www.vispo.com/uribe/2000/circo/animales.html>
- Uribe A. M. (2000b), *The Circus*, <http://www.vispo.com/uribe/2000/circo/desfile.html>
- Waber D. Pimble J. (2005), *I, You, We*, http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we.html
- Wilmański T. (2011), *EMOH 2*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/Wilmanski/emoh.html>
- Andrews J. (1998a), *Digital Langu(im)age. Language and image as objects in a field*, <http://vispo.com/writings/essays/jimarticle.htm>
- Andrews J. (2001b), *Nio and The Art of Interactive Audio for The Web*, http://www.vispo.com/nio/The_Art_of_Interactive_Audio.htm
- Andrews J. (2005), *Games, Poetry, Art, Play and Arteroids*, <http://vispo.com/arteroids/onarteroids.htm>
- Block F. W. (2010), *How to Construct the Genre of Digital Poetry*, http://www.netzliteratur.net/block/digital_poetry.pdf
- Bohn W. (2006), *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 5-25.
- Bujnowski J. (1976), *Poezja konkretna*, „Poezja”, nr 6, s. 3-40.
- Dziamski G. (2009), *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs10/Grzegorz_Dziamski.pdf
- Fahlström Ö. (2006), *Z pąknięciem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 90-97.
- Fajfer Z. (2005), *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod red. M. Dawidek Gryglickiej, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 11-22.
- Funkhouser C. T. (2007), *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*, The University Alabama Press, Tuscaloosa.
- Gazda G. (2000), *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa.
- Hennessy N. (2000b), *JABBER: The Jabberwocky Engine*, <http://www.ubu.com/papers/ol/hennessy02.html>
- Higgins D. (2000), *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hopfinger M. (1993), *W laboratorium sztuki XX wieku: o roli słowa i obrazu*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa.

- Huth G. (2007), *Vortex and Coretext*, <http://dbqp.blogspot.com/2006/01/vortex-and-coretext.html>
- Karpinska A. N. (2003), *Manifesto of Three-Dimensional Text*, [w:] Tejze, *The arrival of the beeBox: an Exploration of Spatial Text*, <http://technikai.com/box/beeBoxPaper.pdf>
- Marsh B. (1999), *Review: "enigma n" and "Infoanimism" by Jim Andrews*, <http://vispo.com/guests/BillMarsh/andrews.html>
- Mon F., *Dwa teksty o tekstach*, „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 241-247.
- Pawlicka U. (2011), *Słownik Gatunków Literatury Cyfrowej: Cyfrowa poezja konkretna*, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2174-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-cyfrowa-poezja-konkretna.html>
- Pisarski M. (2001), *Grupa OuLiPo i literatura nowych mediów*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/awangarda/oulipo.htm>
- Prince P. D. (2003), *Women and the Search for Visual Intelligence*, [w:] *Women, Art & Technology*, ed. J. Malloy, Cambridge, The MIT Press, London, s. 2-15.
- Rypson P. (1989), *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa.
- Rypson P. (1998), *Labiryntowe diagramy literowe*, „Meander”, nr 2, s. 183-204.
- Schaffner A. K. (2006), *From Concrete to Digital: the Reconceptualisation of Poetic Space*, <http://www.logolalia.com/minimalistconcretetry/archives/Anna-Katharina-Schaffner-From-Concrete-To-Digital.pdf>
- Simanowski R. (2004), *Concrete Poetry in Digital Media*, <http://www.dichtung-digital.org/2004/3/simanowski/index.htm>
- Sławek T. (1989), *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Sterna-Wachowiak S. (1976), „Język” poezji konkretnej, „Poezja”, nr 6, s. 59-71.
- Wende W. (2006), *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, „Literatura na Świecie”, nr 11/12, s. 223-237.

Ilustracje

- Rys. 1. Screenshot: Huth G. (2006), *Endemic Battle Collage*, http://collection.eliterature.org/2/works/huth_endemic_battle_collage.html
- Rys. 2. Screenshot: Waber D., Pimble J. (2005), *I, You, We*, http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we.html
- Rys. 3. Screenshot: Wilmański T. (2011), *EMOH 2*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/Wilmanski/emoh.html>

- Rys. 4. Screenshot: Stefans B. K. (2000), *The Dreamlife of Letters*, http://collection.eliterature.org/1/works/stefans__the_dreamlife_of_letters.html
- Rys. 5. Uribe A. M. (2000b), *The Circus*, <http://www.vispo.com/uribe/2000/circo/desfile.html>

MONIKA KOCOT
Uniwersytet Łódzki*

Werbiwokowizualny performance? O otwieraniu Cage'a według Edwina Morgana

Verbivocovisual Performance? Edwin Morgan's *Opening the Cage*

Abstract

The paper will attempt an analysis of Edwin Morgan's concrete poem *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words* as an example of the intermedial text. By writing through John Cage's conceptual poetry, Morgan constructs a "verbivocovisual" poem that works both on a visual plane and in verbal performance. It is this fusion and interaction of different medial processes and procedures that makes *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words* so challenging from the cognitive point of view.

The paper will address: a) the way the constructivist scheme produces its own meanings, but also brings out the material aspect of the word, its plasticity; b) the incessant game of (r)(d)econstruction of meaning; c) the poem's exploration of the half-way house between concrete and linear poetry, the so-called Morgan's „third language”.

*Katedra Kultury i Literatury Brytyjskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
al. Kościuszki 65
90-514 Łódź,
monikakocot@gazeta.pl

— Your thinking's full of holes.

— That's the way I make it.

John Cage, *Diary: How To Improve The World*

Edwin Morgan, szkocki poeta narodowy, znany jest ze swoich poszukiwań nowych form wyrazu — debiutuje w nurcie poezji katastroficznej, a z biegiem czasu osiąga mistrzostwo już to w poezji konkretnej, już to w poezji *science fiction*; jest także autorem słynnych *Sonetów ze Szkocji* (*Sonnets from Scotland*), a w XXI wieku daje się poznać jako dramaturg. W latach sześćdziesiątych Morgan dołącza do ruchu konkretystycznego publikując zbiór wierszy zatytułowany *The Second Life* (1968)¹, który czyni go jednym z najbardziej cenionych światowych konkretystów, a jednocześnie ukazuje predylekcje poety do świadomego wychodzenia poza ramy gatunkowe poezji konkretnej, do budowania dynamicznego dialogu z tradycją szkockiej, brytyjskiej, czy jeszcze szerzej, światowej poezji konwencjonalnej, i poszukiwania inspiracji już to w tekstach kultur antycznych, już to w świecie popkultury.

Przedmiotem szkicu jest wiersz *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words*, który stanowi przykład konkretystycznego palimpsestu. Poprzez prze-pisanie conceptualnego tekstu Johna Cage'a, Morgan wydaje się konstruować „werbiwokowizualny”² wiersz, którego kompozycja i konstrukcja sprawiają, że aspekty werbalny, dźwiękowy i wizualny są, przynajmniej w założeniu, trwale i nierozzerwalnie ze sobą połączone. Termin „werbiwokowizualny” podkreśla: a) werbalny aspekt wiersza, czyli położenie akcentu na sens słów w rozumieniu konwencjonalnym, b) aspekt wokalny/dźwiękowy, który podkreśla muzyczność wiersza (w znaczeniu rytmu, rymu, onomatopei, itp.³), oraz wagę głośniejszej lektury tekstu, c) wizualny aspekt wiersza w znaczeniu jego kompozycji, konstrukcji, czasami ujmowanej jako konstelacja, odpowiedzialnej za budowanie znaczenia. I właśnie ta potencjalna fuzja i interakcja różnych procesów i procedur medialnych stanie się

¹ Inne wiersze konkretne autora można znaleźć w tomach: *Newspoems* (1965-1971), *Emergent Poems* (1967), *Gnomes* (1968), *The Horseman's World* (1970), *The New Divan* (1977), *Uncollected Poems* (1949-1982). Cytowany wiersz pochodzi z tomu *Collected Poems* z roku 1996.

² Termin używany między innymi przez Jamesa Joyce'a, brazylijskich konkretystów, Marshalla McLuhana (zob. McLuhan Marshall, Papanek Victor J. (1967), *Verbi-Voco-Visual Explorations*, Something Else Press, New York).

³ O tym jakie chwytły stosuje Morgan w tym zakresie w poezji konkretnej pisze Colin Nicholson w monografii poświęconej twórczości Morgana: Nicholson Colin (2002), *Inventions of Modernity*, Manchester UP, Manchester.

przedmiotem analizy. Ponadto, uwaga skupiona będzie na sposobie aktualizacji wielo-
poziomowego dialogu Morgana z tekstem Cage'a, między innymi w kontekście widzenia
Opening the Cage jako wiersza sytuującego się na granicy poezji konkretnej i konwen-
cjonalnej.

Jednakże, aby wskazać i zrozumieć co inspiruje Morgana do eksploracji punktów
styku poezji konkretnej i konwencjonalnej, należy przywołać teoretyczne założenia
przyświecające działaniom poetyckim tzw. Drugiej Awangardy:

1. odkrycie przestrzeni, włączenie wartości płaszczyzny i wartości graficznych do
procesu tworzenia tekstu;
2. stworzenie wyboru językowych form podstawowych i ich oddzielnych przed-
stawień: tematyzacja środków tworzenia tekstu;
3. konstruktywna albo aleatoryczna kompozycja podstawowych jednostek tekstu
— przestrzeń tekstu zastępuje konstelacja;
 - a) izomorfizm formy i treści — forma organiczna i fenomenologia kształtowania;
 - b) izomorfizm czasu i przestrzeni — geometryczna i matematyczna forma kształ-
towania;
4. przekaz struktury zamiast przesłania wiadomości; obiektywizacja i konkrety-
zacja zamiast reprezentacji i oznajmiania treści;
5. antysentymentalne, antysubiektywistyczne przedstawienie obiektywnych ele-
mentów i struktur językowych;
6. umiędzynarodowienie poezji przez ograniczenie jej struktur uniwersalnych
(Schmidt 1971: 45).

Równie ważne jest, jak zauważają Robert Crawford i W. N. Herbert, uświadomienie
sobie, że szkocki temperament włóczy pozwala przekraczać Morganowi ustanowione,
konwencjonalne zasady i reguły tworzenia wiersza konkretnego⁴.

Ponieważ poezja konkretna jest zjawiskiem awangardowym, dzieli ona typowe dla
awangardy skłonności do tego, co Marjorie Perloff nazywa „radykalną sztu(cz)ką” (ang.
Artifice).

Sztu(cz)ka w takim sensie — wyjaśnia amerykańska badaczka — jest nie tyle kwestią po-
mysłowości czy manieri, wysiłku i eleganckiego podstępu, co uświadomieniem sobie, że
wiersz, obraz lub tekst-performance jest przedmiotem wytworzonym — zaaranżowa-
nym, skonstruowanym, wyselekcjonowanym — i że jego interpretacja jest również pro-
cesem konstruowania, jakiego podejmuje się odbiorca. W najlepszym wypadku ów proces
wzmacnia odbiorcę poprzez zmianę sposobu w jaki postrzega on zdarzenia (Perloff 1991:
27-28)⁵.

⁴ Por. Teksty Roberta Crawforda i W. N. Herberta [w:] Crawford, Robert and Hamish White [1990], *About
Edwin Morgan* (red.), Edinburgh UP, Edinburgh.

⁵ “Radical artifice is less a matter of ingenuity and manner, of elaboration and elegant subterfuge, than the
recognition that a poem or painting or performance text is a ‘made’ thing—contrived, constructed, cho-
sen—and its reading is also a construction on the part of its audience. At best such construction empowers
the audience by altering its perceptions of how things happen” (Perloff 1991: 27-28).

Wśród „programowych” działań Edwina Morgana można wymienić: a) konstruowanie za pomocą konstelacji słów; b) zawieszenie funkcji referencyjnej znaku (gra znaczącego i znaczonego mająca na celu „odkotwiczenie” znaczenia), połączone z działaniem zasady powtórzenia i różnicy, prowadzące do (d)(r)esemantyzacji słów; c) komponowanie dzieła otwartego, dzieła w ruchu, z jego wieloperspektywicznością, niejednoznacznością i niedookreślonością; d) aktualizację poetyki śladu („gry resztkami”), polegającej na grze cytatami, aluzjami z tekstami kultury; e) podjęcie swoistej gry z czytelnikiem, czyniące go aktywnym (współ)kompozytorem wiersza — odbiorca tekstów Morgana staje się podmiotem (współ)tworzącym znaczenie w tekście za-danym, jest tym, kto „odbiera” morfodynamikę tekstu, zgadzając się na procesualność znaczenia⁶.

W *Programie poezji konkretnej* sformułowanym przez brazylijską grupę „Noigandres” czytamy o dwóch rodzajach izomorfizmu:

Równoległe do izomorfizmu formy i treści istnieje izomorfizm czasu i przestrzeni, z którego wynika ruch. W pierwszej fazie poematu konkretnego izomorfizm zbliża się do obszaru naśladowania rzeczywistości (wprawienie-w-ruch); na plan pierwszy wysuwa się forma organiczna i fenomenologia kształtowania. W fazie wyższej izomorfizm zmierza do roztopienia się w czystym ruchu strukturalnym (ruch właściwy); panuje tu geometryczna forma i matematyka kształtowania (uwrażliwiony racjonalizm) (Solt 1970: 71)⁷.

W dorobku Morgana można by znaleźć wiele przykładów wierszy konkretnych, w których podkreślona zostaje forma organiczna wiersza, oddająca znaczenie danej kompozycji słów (lub nawet jednego słowa), ale wydaje się, że szkocki poeta jest (cenionym) mistrzem przede wszystkim w geometrycznej i matematycznej (kombinatorycznej) formie kształtowania, czy kompozycji wiersza. I nawet jeżeli wiersze wykorzystujące działanie zasady powtórzenia i różnicy wydają się mniej ekspresywne, w uważnej lekturze dostrzec można akcent jaki kładzie Morgan na morfodynamikę tekstu, na migotanie sensów. Jeżeli, jak chce Tadeusz Ślawek, tekst konkretny ma ukazywać jakby materialny proces uzyskiwania przez wiersz struktury, formy, postaci wizualnej czy akustycznej, jeżeli wiersz jest „strumieniem energii, ruchem, kinezą” (Ślawek 1990: 17), to nie dziwi wyznanie Morgana: „energia jest najważniejszą rzeczą w poezji. Przejawia się ona nie tylko w wyrażonych myślach, lecz także i w rytmie. Działa w prostych kolokacjach i przeciwieństwach słownych” (Ślawek 1990: 17-18). W poezji Morgana przykładów na

⁶ „O ile komunikacja językowa oraz przedstawienie językowe oparte są na autorskiej umiejętności przekazywania czytelnikowi informacji, jak również zdolności tego drugiego do ich pojęcia, to, co nie zostaje powiedziane, jest równie ważne jak to, co zostaje powiedziane. Ponieważ znaczenie jest produktem systemu różnicowego, co wykazał już dawno Ferdinand de Saussure i o czym przypomina nam wciąż Jacques Derrida, sens implikuje jego nieobecność, i vice versa.” Bohn, Willard, *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Delaware 2000, s. 25.

⁷ „Parallel to form-subject isomorphism, there is space-time isomorphism, which generates movement. At the first stage of concrete poetry praxis, isomorphism tends to physiognomy, to movement imitating physical appearance (motion): organic form and phenomenology of composition predominate. At a more advanced level, isomorphism tends to resolve itself into pure structural movement (movement proper); during this phase, geometric form and mathematics of composition (rational sensibility) predominate” (Solt 1970: 71).

czystą kinezę jest wiele. Choćby *Warning Poem* (Morgan 1996: 554), *The Moment of Death* (Morgan 1996: 555), czy *Siesta of a Hungarian Snake* (Morgan 1996: 174). Ale są też wiersze, w których zostaje podjęty dialog kultury popularnej, z którą utożsamiany jest nurt konkretystyczny, z szeroko pojętą kulturą wysoką. Istotną cechą poetyki immanentnej Morgana jest aktualizowanie poetyki śladu, gry cytatami z tekstami kultury; wydaje się, że właśnie matematyczna forma kształtowania otwiera przestrzeń dialogu, który manifestuje się w wierszach „przepisujących się przez” teksty kultury (o czym w dalszej części szkicu). Intensywność tego procesu jest o tyle ciekawa, co niespotykana u innych twórców-konkretystów, może poza Domem Sylwestrem Houédardem i Johnem Furnivalem, choć nawet oni podkreślają wyższość formy organicznej nad geometryczną i matematyczną metodą kształtowania (tym, co twórcy manifestu konkretystycznego nazywają „uwrażliwionym racjonalizmem”).

Więcej, w przypadku werbiwokowizualnych tekstów Morgana iście „tricksterowe” podkreślanie płynności granic między izomorfizmami formy i treści a przestrzeni i czasu zostaje zintensyfikowane poprzez eksplorowanie punktów styku poezji konkretnej i poezji konwencjonalnej. W artykule *Morgan’s Words*, W. N. Herbert cytuje słowa poety:

Wydaje mi się, że chciałem zobaczyć jak się ma poezja konkretna do poezji w ogóle. To nie było tak, że przestawiłem się na poezję konkretną jako sposób tworzenia chwilowych obrazów... szukałem punktów styku między poezją konkretną a linearną. Wiele z moich wierszy bada (are exploring) ten stan pomiędzy, nie do końca konkretny, nie całkiem linearny, lecz łączący oba porządki (Herbert 1990: 72)⁸.

Inny cytat dookreśla tę kwestię:

Zainteresowałem się poezją konkretną jako ekonomicznym środkiem tworzenia pewnych efektów, które byłyby niemożliwe do wytworzenia za pomocą innej techniki. Owe efekty są dla mnie częścią poezji jako takiej, i o ile wykorzystanie przestrzeni graficznej i swoista nadekspresja wizualnych i dźwiękowych kształtów istnieją w załączku w poezji konwencjonalnej, o tyle w poezji konkretnej przenoszą wiersz do sfery malarstwa, rzeźby, reklamy czy muzyki. Nie odnoszę wrażenia, że granice zostają ostatecznie przekroczone, ponieważ jestem silnie przywiązany do słów, jako składowych semantycznie warunkowanego potoku (Morgan 1990: 256-257)⁹.

⁸ „I think I wanted to see what concrete poetry was up to in relation to poetry in general. It wasn’t that I just switched over to concrete poetry as a way of producing instantaneous images—that was part of it—but I think I also wanted to see if there was some kind of common ground between it and linear poetry. Quite a number of my poems are exploring that half-way house, not strictly concrete and not strictly linear but mixing the two” (Herbert 1990: 72).

⁹ „I became interested in concrete poetry as a means of producing economically and arrestingly certain effects which would not otherwise be possible. These effects I still consider to be within the realm of poetry, though the use made of graphic space, and the exaggeration of such visual or sonic gestalts as exist in embryo in all poems, are clearly beginning to draw the poem over into other areas—painting, sculpture, advertising, music. In my own work I don’t feel that the boundary into these other areas is crossed, because I have a strong sense of solidarity with words as parts of a semantically charged flux” (Morgan 1990: 256-257).

Morgan stwierdza, że o ile izoluje lub zniekształca słowa, robi to w zgodzie z wyobrażeniowymi regułami/nakazami, które konstytuują się za pośrednictwem języka, i które owego języka w istocie nie niszczą:

Lubię rozciągać możliwości humoru, satyry dzięki technikom konkrystycznym. I choć to oznacza „grę” słów, liter, czy interpunkcji, jest to twórczy (imaginative) a przez to zasadniczo poważny rodzaj gry... To oznacza, że każdy z moich wierszy jest „o czymś”, a nie jest jedynie obiektem kontemplacji... Lubię słuchać jak semantyczne matryce podskakują i trzeszczą, ale nie łamią się... Być może anatomia wierszy konkretnych jest surowa i szkieletowa, lecz w środku jest coś żywego i prowokującego (Morgan 1990: 256-257)¹⁰.

Jak żywe i prowokujące może być „migotanie znaczących” (Marjorie Perloff) w wydaniu wariacyjnym pokazuje wiersz *Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words*, będący „przepisaniem się przez” sentencję z Cage'owskiego *Lecture on Nothing (Wykładu o niczym)*: „nie mam nic do powiedzenia i mówię to i to jest poezja” (Kutnik 1997: 46). Wiersz jest tekstem intermedialnym (konstituowanym przez więcej niż jeden system znaków (Clüver 2002: 166) tak, że aspekty wizualny, werbalny i performatywny (rozumiany jako performatywny akt lekturowej interpretacji¹¹) są nierozłączne. Z kognitywnego punktu widzenia, to właśnie interakcja różnych procesów/procedur mentalnych i medialnych stanowi wyzwanie dla odbiorcy.

I have nothing to say and I am saying it and that is poetry.

John Cage

I have to say poetry and is that nothing and am I saying it
I am and I have poetry to say and is that nothing saying it
I am nothing and I have poetry to say and that is saying it
I that am saying poetry have nothing and it is I and to say
And I say that I am to have poetry and saying it is nothing
I am poetry and nothing and saying it is to say that I have
To have nothing is poetry and I am saying that and I say it
Poetry is saying I have nothing and I am to say that and it
Saying nothing I am poetry and I have to say that and it is
It is and I am and I have poetry saying say that to nothing
It is saying poetry to nothing and I say I have and am that

¹⁰ „Insofar as I isolate or distort them I do this in obedience to imaginative commands which come through the medium of language and are not disruptive of it. I like to extend the possibilities of humour, wit, and satire through concrete techniques. And although this involves ‚play,’ whether of words, letters, or punctuation, it must be an imaginative and therefore fundamentally serious kind of play. This means that each of my poems has a „point” and is not just an object of contemplation, though it is also that. I like to hear the semantic mainsheets whip and crack but not snap. . . . Abstract painting can often satisfy, but „abstract poetry” can only exist in inverted commas. In poetry you get the oyster as well as the pearl, and the pursuit of purity is self-defeating. The best concrete poems, as it seems to me, acknowledge this fact inversely; their anatomy may be rigid and exoskeletal, but there is something living and provocative inside” (Morgan 1990: 256-257).

¹¹ Zob. Lopez Tony (2006), *Meaning Performance: Essays on Poetry*, Salt Publishing, Cambridge, 25-26.

Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that
 And that nothing is poetry I am saying and I have to say it
 Saying poetry is nothing and to that I say I am and have it
 (Collected Poems 178)

I am here , and there is nothing to say .
 If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silences ; but what silence requires
 is that I go on talking . Give any one thought
 a push : it falls down easily .
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?
 ¶
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 and I am saying it as I need it and that is
 poetry . This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —
 ¶
 we may love them . This is a composed
 talk , for I am making it
 just as I make a piece of music. It is like a glass
 of milk . We need the glass
 and we need the milk . Or again it is like an
 empty glass into which at any
 moment anything may be poured
 . As we go along , (who knows?)
 an i-dea may occur in this talk .
 I have no idea whether one will
 or not. If one does, let it. Re-
 ¶
 gard it as something seen momentarily , as
 though from a window while traveling .

Cage'owski *Lecture on Nothing* wygłoszony jesienią roku 1949 w barze *The Club*, a opublikowany w „Incontri Musicali” w sierpniu 1959 jest jednym z najsłynniejszych wykładów/odczytów Cage'a, a zarazem jednym z najważniejszych manifestów artystycznych współczesnej sztuki awangardowej. Warto przyrzeć się fragmentom wykładu, by lepiej zrozumieć filozofię tekstu Morgana.

Jerzy Kutnik tłumaczy ten fragment następująco:

Jestem tutaj , i nie mam nic do powiedzenia .
 tacy, którzy chcą gdzieś iść , Jeśli wśród was są
 każdej chwili . mogą wyjść w
 cisza ; ale cisza wymaga Nam po- trzebna jest
 ; żebym mówił dalej .
 lek-ko popchnąć ; Myśl wystarczy tylko
 ; ale ten, który popycha, i to, co jest popychane żeby upadła
 bawę nazywaną dys-kusją razem tworzą tę za-
 Czy podyskutujemy potem ?

 Albo , możemy po prostu u-stalić, że nie będzie dys-
 kusji . Jak sobie chcecie. Tymczasem
 jednak mamy ciszę i
 słowa, które tworzą pomagają tworzyć tę
 ciszę .
 Nie mam nic do powiedzenia
 poezja i mówię to i to jest
 , jakiej potrzebuję
 Ta przestrzeń czasu jest zorganizowana
 Nie musimy się bać tej ciszy, –

 możemy ją polubić
 To jest komponowana
 pogadanka , bo tworzę ją
 tak, jak tworzę utwór muzyczny. Jest jak szklanka
 mleka . Potrzebujemy szklanki
 i potrzebujemy mleka . Albo jest jak
 pusta szklanka do której w każdej
 chwili , można coś nalać
 Z upływem czasu , (kto-wie?)
 może jakaś i-dea pojawi się w tej pogadance
 Nie mam pojęcia, czy tak się stanie
 czy nie. Jeśli się pojawi, to dobrze.

(Kutnik 1996: 44)

W komentarzu do wiersza krytyk pisze, że choć Cage deklaruje, że nie ma nic do powiedzenia, w istocie mówi nam, że jest całkiem odwrotnie, z tym jedynie zastrzeżeniem, że to, co zamierza przekazać nie jest konwencjonalnym komunikatem, skonstruowanym w oparciu o zasady dyskursywnej logiki, lecz że został pomyślany jako przykład procesu konstruowania dyskursu poetyckiego według zasad stosowanych przez Cage'a w muzyce:

Nie mamy tu więc do czynienia z odczytem „o” poezji, lecz z odczytem-poematem, hybrydą gatunkową, której poetyckość realizuje się w procesie czytania tekstu-partytury zgodnie z zapisanymi w nim dyrektywami wykonawczymi. Zamiast wyklądać klarownym językiem swoją poetycką teorię, autor „na żywo” demonstruje mechanizm powstawania poezji (Kutnik 1996: 45).

We wstępie do tomu pism zatytułowanego *Silence: Lectures and Writings*, sam Cage pisze, że zajmując się różnymi dziedzinami twórczości, stara się do dzieła należącego do jednej z nich wprowadzać elementy charakterystyczne dla innych dziedzin (Cage 1961: IX). Ów zbiór odczytów i esejów jest nieocenionym źródłem wiedzy na temat filozofii tekstów, zawiera bowiem noty i informacje na temat struktury formalnej i sposobu realizacji partytur zarówno utworów muzycznych, jak i poetyckich. Nie możemy wszak zapominać, że *Lecture on Nothing* traktowany jest przez autora jako utwór poetycki właśnie. Zapytany przez zaprzyjaźnioną poetkę, Mary Caroline Richards, dlaczego nie zaprezentuje konwencjonalnego odczytu, Cage odparł: „Nie wygłaszam tych odczytów po to, by zaskakiwać publiczność, ale dlatego, że odczuwam potrzebę poezji” (Cage 1961: x). Należałoby dodać jedynie, że poezji rozumianej jako „mówienie o niczym”. Własna definicja Cage’a podana jest we wstępie do *Silence* i brzmi następująco:

Według mnie poezja nie różni się od prozy tylko tym, że jest w taki czy inny sposób sformalizowana. Nie jest też poezją ze względu na swoją treść czy wieloznaczność, ale dlatego, że wprowadza do świata słów elementy muzyki (czas, dźwięk). Tradycyjnie, poezja przekazywała jakiś ładunek informacji, czasem całkiem ciężki (np. indyjskie sutry i śastry), bo w tej postaci był on łatwiejszy do zrozumienia (Cage 1961: X)¹².

Z definicji tej wynika, że o poetyckim charakterze utworu literackiego nie decyduje jego treść, lecz forma¹³. Pierwsze zdanie poniższego fragmentu *Lecture on Nothing* ukazuje pozorną prostotę tej kwestii: „To, co ja nazywam poezją, często określane jest jako treść. Ja nazywam poezją formę”.

¹² “As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words. Thus, traditionally, information no matter how stuffy (e. g., the sutras and shastras of India) was transmitted in poetry. It was easier to grasp that way” (Cage 1961: X).

¹³ Jeśli chodzi o formę muzyczną, czyli warunek konieczny by *Lecture on Nothing* uznać za utwór poetycki, na wykład składają się dwa rodzaje podziałów wewnętrznych: w skali makroritmicznej wykład jest podzielony na pięć głównych części w proporcji 7, 6,14, 14, 7, a w skali mikroritmicznej każda z tych części składa się z odpowiedniej liczby części mniejszych, zawierających po 48 taktów (7+6+14+14+7=48). Cały wykład jest złożony z całostek dwunastowierszowych, każda po cztery takty. Tekst, zapisany w poziomych wierszach, tworzy na stronie cztery kolumny, które funkcjonują tak jak pionowe kreski na pięciolinii, rozdzielające poszczególne takty (Kutnik 1996: 47).

What I am calling	poetry	is often called	content.
I myself	have called	it form	. It is the conti-
nuity	of a piece of music.	Continuity	today,
when it is necessary	,	is a demonstration	of dis-
interestedness.	That is,	it is a proof	that our delight
lies in not	pos-essing anything	.	Each moment
presents what happens	.		How different
this form sense is		from that	which is bound up with
memory:	themes	and secondary themes;	their struggle;
their development;	the climax;	the recapitulation	(which is the belief
that one may	own one's own home)	.	But actually,
unlike the snail	,	we carry our homes	within us,
		to fly	or to stay
which enables us		to fly	each.
, —	to enjoy	each.	But beware of
that which is	breathtakingly	beautiful,	for at any moment
	the telephone	may ring	or the airplane
come down in a	vacant lot	.	A piece of string
or a sunset	,	possessing neither	,
each acts		and the continuity	happens
.	Nothing more than	nothing	can be said.
Hearing	or making this	in music	is not different
—	only simpler —	than living this way	.
	Simpler, that is	,	for me, — because it happens
		that I write music	.
		to to	

(Cage 1961: 111)

Spójrzmy teraz jak w kontekście *Lecture on Nothing* sytuuje się *Opening the Cage: 14 Variations of 14 Words* Morgana. Dwuznaczność tytułu wiersza (*Otwieranie klatki* lub *Otwieranie Cage'a*) jest jedynie preludem do inicjowanej przez Morgana gry *illynx*, aktualizującej się w werbalnym odczycie odbiorcy (*notabene* ważnym aspekcie lektury wiersza w mniemaniu Morgana), będącej efektem przekształcenia (pozornie?) parataktycznego w swej strukturze zdania-motta w 14 parataktycznych wariacji na jego temat. Ukształtowanie poziomu syntaktycznego wiersza stawia czytelnika wobec trudnego zadania, jako że sens poszczególnych słów i fraz jest niedookreślony. Langacker definiuje parataksę jako „unikanie złożonych zdań na rzecz pojedynczych zdań połączonych luźno w taki sposób, że żadne nie jest podporządkowane innemu” (Langacker 1991: 438). Analizując wskaźniki zespolenia Paul J. Hopper i Elisabeth Closs Traugott zwracają uwagę, że „bardziej wyraziste i niezależne sposoby sygnalizowania zespolenia (takie jak angielskie „that”) łączą się z minimalną semantyczno-pragmatyczną integracją, natomiast mniej wyraziste są skorelowane z maksymalną sematyczno-pragmatyczną integracją. W porównaniu z hipotaksą (współzależnością) i podrzędnością (zależnością), parataksa (względna niezależność) byłaby przykładem minimalnej integracji semantyczno-pragmatycznej — semantyczne związki między elementami w strukturze zdania parataktycznego budują się jedynie poprzez odniesienie” (Hopper 2003: 179). Słabe zintegrowanie wskaźników zespolenia w wierszu Morgana warunkowane jest przez wariacyjność

ich użycia w ramach 14-wyrazowej syntagmy. Kolejne wersy tworzą niejako świadomie źle skonstruowane zdania złożone, a brak interpunkcji utrudnia odnalezienie punktów odniesienia. Jako że układ elementów sceny jest nieprawidłowy, pomijając fakt, że owe elementy podlegają ciągłemu ruchowi, proces kotwiczenia (predykcji) jest poważnie zaburzony. Wariacyjna w swej naturze aplikacja zasady powtórzenia i różnicy prowadzi do nieustannego „odkotwiczania” sensu leksemów i całych fraz. Mając do dyspozycji 14 słów, Morgan przetwarza oryginalne zdanie tak, że leksemy „nothing” („nic”), „say” („mówić”), „saying” („mówienie”) i „poetry” („poezja”), przy ciągle zmieniających się punktach odniesienia, będących efektem umiejętnej manipulacji zaimkami „it” i „that”, oraz przypadkowym przetasowaniu słów, mają coraz to inny sens.

Gdy przyjrzymy się wybranym wersom, dla przykładu “Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that” czy “It is and I am and I have poetry saying say that to nothing”, wydaje się jasne, że linearne, syntaktyczne relacje między częściami składowymi zdania są rozluźnione. Stąd nie możemy mówić o konwencjonalnej scenie, czy obrazowaniu konwencjonalnym w rozumieniu Langackerowskim (Langacker 1991: 215-217, 294-298, 364-366). Co nie oznacza, że pewne wersy nie sprawiają wrażenia bardziej spójnych, ale nawet wtedy „migoczący” podmiot mówiący pomija znaczący fragment informacji lub łącznik, bez których nie łatwo jest odczytać związki przyczynowo-skutkowe w dłuższej wypowiedzi: “And that nothing is poetry I am saying and I have to say it.” Biorąc pod uwagę, że “nothing” może odnosić się do “saying” z poprzednich wersów, cały wers można by czytać następująco: “that is the poetry I am saying, and I have to say it.” Ale nawet gdy niejako narzucimy sensy na wybrane słowa, przesłanie zdań nadal pozostanie niedookreślone, a czasami wręcz tautologiczne; a przecież dla całej formacji konkretyzmu (nie tylko poetyckiego), tautologia jako taktyka radykalnej autozwrotności jest jednym z podstawowych chwytów.

Dla Jean Matter Mandler, 14 wersów stanowić mogłoby 14 niezorganizowanych scen¹⁴ choć żaden z wersów nie byłby pozbawiony sensu — Morgan proponuje 14 wariacji, ale wybiera te, które choć trochę spełniają warunek koherencji. Czy można traktować to jako wskazówkę dla czytelnika? Czy odbiorca powinien pozostawić wiersz takim jaki jest — pokawałkowanym, zniekształconym, kapryśnie opierającym się interpretacji — czy może powinien podjąć wyzwanie i zagrać w grę. Jeżeli nie gramatyka/syntaksa konstytuuje tu dyskurs, cóż innego jest za to odpowiedzialne?

Dla Tony’ego Lopeza zarówno cytat z Cage’a, jak i wariacje Morgana można widzieć jako performance (Lopez 2006: 25-35). Takie odczytanie wiersza konkretnego wskazuje na bardzo ważny aspekt lektury, mianowicie na aktualizację funkcji sprawczej w werbalnym odczycie. „Mówienie” „niczego” stające się „poezją”, jest wszak tym, co czynił Cage i do czego odwołuje się w swych wariacjach Morgan. Intuicja Lopeza dotycząca performatywnej natury Morganowskich wariacji wydaje się uzasadniona, jako że mamy tu do czynienia z tym, co Eco nazywa „dziełem otwartym”, czy „dziełem w ruchu”, a według poety, głośna lektura wiersza jest warunkiem koniecznym odbioru skondensowanych w nim poziomów znaczeniowych.

¹⁴ Zob. Mandler Jean Matter (1984), *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.

Znacząco determinujące jest umieszczenie mówiącego „ja” w parataktycznej konstrukcji zdania, która w wierszu Morgana tworzy możliwości aktualizacji nowych znaczeń obecnych w za-danym słowie, frazie, zdaniu; tekst-cytat staje się pre-tekstem. Struktura wiersza, opierająca się na semantycznych przeskokach, kontrastach, inwersjach czy transformacjach, lecz także na fonicznych czy dźwiękowych układach, wskazuje na niedookreśloność znaczenia i intensyfikuje semantyczną niespójność śród— i międzywersową. Działanie wiersza oparte jest na swoistym „migotaniu”, „rozbłykiwaniu” znaku niepostrzeżenie zmieniającemu swój kurs znaczeniowy i nieustannie zestawiającemu rozbieżne kursy. Znaczenie docelowe jest nieustannie odsuwane, opóźniane, oddalone, tym samym stając jest systemem wciąż odnawiających się różnic, zaś energia owego nieustannego powrotu różnicy jest tym, co umożliwiła wszelkie znaczenie. Pisząc o Derridiańskiej różni unaoczniającej się w poezji konkretnej, Tadeusz Sławek stwierdza: różnia mówi nam, że „znaczenie nie da się zamknąć w prostej postaci „to”, lecz przybierze postać zbioru figur (retorycznych, filozoficznych, tanecznych), które mogliśmy zapisać jako *to i to i to i to i...*” (Sławek 1990: 21). Owe zabiegi mają na celu powstrzymanie czytelnika od odkrywania jedyne, obiektywnego znaczenia, zmuszenie go do zawieszenia, zakwestionowania oczekiwań wobec tekstu, z tym samym do eksplorowania nowych odczytań, do prze-pisywania tekstu (już zresztą prze-pisanego)¹⁵.

Opening the Cage jest dziełem otwartym *par excellence* — jest wystarczająco spójne, by mogło stanowić przedmiot refleksji estetycznej, a jednocześnie zbyt wielowymiarowe i niedookreślone, by można było uczynić go obiektem linearnej deskrypcji, ująć całości znaczące w nadrzędną, organizującą całość. Tu bowiem każde odkryte znaczące aktywizuje maszynę generującą kolejne znaczące, na kształt kłacza, *rhizome* — systemu acentrycznego i ahierarchicznego.

W jednym ze swoich pierwszych manifestów, *From Line to Constellation* z roku 1954, Gomringer twierdził, że poezja konkretna konstituuje rzeczywistość samą w sobie a nie wiersz o tym czy owym. Postrzegana wizualnie albo jako całość, albo jako struktura składająca się z mniejszych całości, jej kompozycja miała wyobrażać konstrukcję (arrangement) a jednocześnie przestrzeń do zabawy w ustalonych ramach; oko odbiorcy mogło do woli eksplorować ową przestrzeń, bawić się jej pozalinearną, nieliniarną strukturą (Solt 1970: 67). Zarówno Gomringer, jak i Bense podkreślają znaczenie wizualnej konstrukcji znaczenia, gdzie przekazem jest forma, materialny kształt wiersza (Solt 1970: 67).

Dla Morgana, o czym wspominałam już wcześniej, forma jest ważna, ale jeszcze ważniejsza wydaje się zabawa tym, co brazylijscy konkretyści nazywają geometryczną i matematyczną formą kształtowania (uwrażliwionym racjonalizmem); stąd tyle miejsca w analizie poświęca się na metodę kompozycji i inspirację tejże, ponieważ każdy wiersz Morgana, będący „przepisaniem się” przez tekst kultury, a jest ich całkiem sporo (część z nich nazwana jest przez samego autora wierszami „wyłaniającymi się”), inicjuje grę z tekstem źródłowym — tak oto *Message Clear* jest wielopoziomowym dialogiem z Ewangelią Św. Jana 11.25, w *Wittgenstein on Egdon Heath* Morgan bierze na warsztat

¹⁵ Por. Goldenstein Jean-Pierre (1986), „La Lecture au défi: Remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie”, *En hommage à Michel Décaudin*, pod red. P. Brunel i in., Minard, Paris, s. 160.

twierdzenie z *Traktatu Filozoficznego*: „świat jest wszystkim, co jest faktem”, w *Levi-Strauss at the Lie Detector* z kolei poddaje dekonstrukcji twierdzenie antropologa strukturalisty zaczerpnięte z jego *Mysli nieoswojonej* — „każda klasyfikacja ma wyższość nad chaosem”.

Typografia wyżej wymienionych wierszy konkretnych Morgana podkreśla grę pustki i znaku, wymaga od czytelnika zbierania/kompletowania słów z (pozornie chaotycznie) rozsypanych grafów/liter. Przykładowo, na *Message Clear* składają się 54 „prześwietlone”/„wytarte” wersy, będące kombinacjami wersu ostatniego, wyjątkowo ukazanego w pełni. Poprzez grę obecności i braku liter/grafów Morgan konstruuje nowe odczytania słów obecnych w pełni dopiero w wersji końcowym. Pozostałe wiersze zaczynają się od zdania-cytatu, po to by ulec dekonstrukcji. W bliższej lekturze jednakowoż, każdy taki akt de-konstrukcji czy de-semantyzacji okazuje się być re-konstrukcją, re-semantyzacją, zgodną z „filozofią” tekstu źródłowego.

W kontekście wspomnianych wierszy *Opening the Cage* otwiera przed czytelnikiem całkiem nowe wyzwanie. Bo oto, od strony wizualnej, wiersz stanowi ścisły blok tekstowy o kształcie prostokątnej (14 słów x 14 wersów) klatki (*cage*), która nie wydaje się otwarta. Jak sugeruje Jerzy Jarniewicz, wiersz jest niejako graficznym zaprzeczeniem Cage’owskiego „nic”, bo oto przywołane w cytacie „nic”, treściowa biała plama zaczerpnia białą kartkę (Jarniewicz 2008: 83), krytyk wskazuje na typograficzne zaczerpienie kartki nicością, oczywiście w rozumieniu Cage’owskim, Cage’owskie „nic” służy Morganowi za treść, którą szkocki poeta wypełnia pustą przestrzeń (Jarniewicz 2008: 83-84). Nowe wyzwanie dla czytelnika polega na wytworzeniu cezur, pozwalających na uspojnienie tekstu. To odbiorca musi wytworzyć znaczenie spośród wielu potencjalnych znaczeń i widząc je wszystkie na raz, zdecydować kiedy i które wybrać; będąc zmuszonym do ciągłego modyfikowania swoich oczekiwań i interpretacji, czytelnik/performer jest niejako zmuszony do eksperymentowania z tekstem¹⁶.

Skąd więc tytułowe *Opening the Cage*? Dlaczego „otwieranie” klatki, jakiej „klatki” i kto ją otwiera? Biorąc pod uwagę motto i aleatoryczną naturę wiersza, domyślamy się, że otwierana klatka to nazwisko Johna Cage’a, a więc metaforycznie wchodzimy w świat muzyki i poezji Cage’a. Jego nazwisko działa tu jako pre-tekst generujący skojarzenia takie jak: aleatoryzm i sonoryzm, operacje losowe, dekonstrukcja linearnych struktur i *quasi*-logicznych sentencji, dyseminacja znaczenia, przyjemność metanarracji.

Antyestetyka Johna Cage’a, polegająca na dezorganizowaniu klasycznego modelu relacji syntagmatycznych, znana jest jako estetyka przypadku (estetyka aleatoryczna). Zawdzięczamy też Cage’owi ideę kompleksów dźwiękowych, komponował przecież utwory, w których zamiast czystych dźwięków używał akordów bez funkcji harmoniczej, będących zasadniczo amalgamatem dźwięków połączonych z barwami, czasem trwania, intensywnością (Nattiez 1993: 9). Morgan robi rzecz podobną — poprzez zestawianie ze sobą pozornie bezsensownych „zbitek” słownych. Biorąc pod uwagę naturę procesu przepisywania, poeta dysponuje jedynie 14 słowami, które podlegają działaniu zasady

¹⁶ Por. Davies Margaret (1986), „Modernité and Its Techniques”, *Modernism: Challenges and Perspectives*, pod red. M. Chefđor i in., University of Illinois Press, Urbana, s. 155.

powtórzenia i różnicy. Poprzez „rozbrojenie” (Marjorie Perloff¹⁷) składni, poeta kwestionuje linearność danego stwierdzenia i pozwala kolejnym elementom zmienić swoje położenie. Jak trafnie zauważa Jean-Pierre Goldenstein, zadanie czytelnika polega na eksplorowaniu przestrzeni poza linearnością i porządkiem; poprzez „przygodę pisania, dana jest mu przygoda czytania” (Goldenstein 1986: 160). Relacje między autorem a tekstem i między odbiorcą a tekstem są odmienione. Zupełnie jak w przypadku Cage’owskich performance’ów, gra poetycka Morgana ma związek z naciskiem na aktywne, uczestniczące i kreatywne działanie odbiorcy tekstu.

Strategia *Opening the Cage* polega na „ponownym nasycaniu” sensów słów poprzez ciągłe zmiany kontekstów. Czytelnicy są zmuszani do modyfikowania interpretacji. Morgan jest tu bliski eksperymentom zarówno Gertrudy Stein, jak i Cage’a; podobnie jak jego poprzednicy, Morgan uważa, że powtórzenie jako takie nie istnieje, bo samo słowo, nawet użyte po wielokroć, za każdym razem ma nieco inne znaczenia, pojawia się powiem w innym kontekście. Za pomocą wariacji poeta nasycą język, i tak oto kolejne powtórzenia słów „poetry,” “nothing,” or “saying” naświetlają coraz to inne ich sensy.

Roland Barthes łączy nową rolę performance’u z ideą różnorodnych znaczących w muzyce Cage’a i nieustanną produkcją nowych znaczących w akcie słuchania. Jego zdaniem jest ogromna przepaść między muzyką klasyczną i jej odbiorem polegającym na odcyfrowaniu konstrukcji kodu a tym, co nazywa „nową muzyką”, której przykład stanowi muzyka Cage’a i która oferuje słuchaczom „migotanie znaczących”. Ta heterogeniczność kodów i zmieniających się znaczeń i odniesień ma wpływ proces słuchania, który Barthes odnosi do doświadczenia czytania nowoczesnego tekstu: “podobnie jak lektura nowoczesnego utworu [...] nie polega na odbiorze, na poznaniu i wyczuwaniu owego utworu, lecz pisaniu go na nowo”, tak też istnieje rodzaj kompozycji, która wymaga od nas byśmy ją „wykonali” (perform), „operowali” jej muzyką, „byśmy zwabiali ją (o ile się da) w nieznaną praxis” (Barthes 1985: 259, 265).

Tadeusz Sławek zauważa, że “poezja konkretna jest ciągłym ruchem, nieustanną oscylacją między jawnym a ukrytym, między rzeczą a jej użyciem” (Sławek 1990: 139). Co ciekawe, tę różnicę uświadamiamy sobie dopiero *post factum*. „Zdajemy sobie sprawę z możliwości jednej interpretacji akurat w momencie, w którym przyjmujemy właśnie drugi wariant. Obie interpretacje drzemią wewnątrz siebie i poruszamy się jak wewnątrz popartowskiego obrazu od jednej konfiguracji do drugiej, gdyż w momencie osiągnięcia pewnego kształtu natychmiast rodzi się podejrzenie i konieczność uzupełnienia go postacią aktualnie nieobecna” (Sławek 1990: 139). Podobnie dzieje się w analizowanym

¹⁷ Zob. A nalizę i interpretację mezostychu “What you say” Johna Cage’a autorstwa Marjorie Perloff. Wiersz jest prze-pisanym tekstem wypowiedzi Jaspere Johnsa na temat estetyki. Cage rozmawia o mezostychu z Joan Retallack w wywiadzie opublikowanym w *Aerial* (1991), razem z *Art Is Either a Complaint*. Cage wyjaśnia: „[...] cały wiersz składa się ze słów Jaspere Johnsa, które poddane operacjom losowym, dzięki czemu łączą się ze sobą inaczej niż w oryginalnej wypowiedzi Johnsa. Z drugiej strony, wydają się uwydatniać to, co mówił... I właściwie nie wiem, czemu mnie to dziwi, bo wszystkie słowa są przecież jego (*śmieje się*). Ale łączą się inaczej” (Retallack 107). Istnieje zaskakujące podobieństwo między prze-pisanymi tekstami Morgana i Cage’a. Ideologie tekstów są takie same. Różnica leży w wizualnych technikach użytych przez Morgana w *Opening the Cage* z roku 1965. Wiersz Cage’a, pisany 20 lat później, eksploruje przede wszystkim muzyczność języka.

wierszu — czytelnik doświadcza kolejnych „epifanii” dotyczących natury poezji i jej związków z pustką, nicością, brakiem (oddawanych za pomocą słowa „nothing”), a pełnią, obfitością, bogactwem kombinatorycznych układów łączących “nothing” z “poetry” i z aktem ich wypowiedziania, odgrywania.

Opening the Cage jest przykładem wiersza wpisującego się w ponowoczesną konwencję, której cechą charakterystyczną jest zainteresowanie kierowane ku opozycji rzeczy prostych i nieskończenie zróżnicowanych i zarazem podatnych na serializację. Wydaje się również, że konwencja poezji konkretnej, a ściślej mówiąc, nieustanne przekraczanie reguł tworzenia poezji konkretnej, pozwala Morganowi nawiązywać do całkiem odległych tradycji. Poddając 14 słów działaniu wariacji, która bazuje na probabilizmie, Morgan komponuje — a stawiając czytelnika na pozycji tego, kto otwiera, a tym samym “komponuje” zarysowaną (ramowanie) klatkę słów (Cage’a), z 14 wersami, a w każdym 14 słów — konkretną wersję sonetu¹⁸. Oto Morgan decyduje się włożyć swoje przemyślenia na temat pustki/nicości i poezji oraz niedookreśloności znaczenia w klasyczną i surową formę sonetu; forma sonetu jest połączeniem tradycji włoskiej i angielskiej, treść natomiast odbiega od klasycznych wzorców, tematyki miłosnej, a przede wszystkim od lirycznego charakteru i osobistego przekazu. Wszak Morgan zanurzony jest w innym tekście do tego stopnia, że nie używa ani jednego swojego słowa, czyniąc tym samym sonet wierszem nie(od)autorskim, choć wyjątkowo autotematycznym. Zderzenie między niedookreślonością i płynnością semantycznych konturów a sztywnością czy ograniczeniem formy wytwarza wyjątkowe środowisko do pokazania względności idei dyseminacji znaczenia. Werystyczne zasady pisania i komponowania wiersza są tu podważone. Harmonia, z zasady związana z formą sonetu zostaje przekształcona w iluzję granic — “klatka” (“the cage”) jest zamknięta i to czytelnik musi dokonać aktu jej otwarcia.

Odnosząc się raz jeszcze do *Lecture on Nothing*, należy podkreślić wagę struktury, czy formy muzycznej, która akcentuje sensory bardziej niż użyte w niej słowa:

¹⁸ W szkicu poświęconym *Opening the Cage* Jerzy Jarniewicz wnikliwie rozwija ten i inne wątki. Zob. Jarniewicz Jerzy (2008), *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław, s.80-88.

That music is cept simple measured accepted, rare moments train us	simple to make the limitations be-cause . in return of ecstasy, to make what we make	comes from of structure. it can be thought out, It is a discipline accepts whatever which, .	one's willingness to ac- Structure is figured out, which, even those as sugar loaves train horses, How could I
better tell tell contained forty minutes	what structure about this, within long	is this talk a space of time ?	than simply to which is approximately
¶			
That forty minutes each unit volving permits which I find so As you see, It makes very little	has been divided into is divided a square root this micro-macrocosmic acceptable I can say anything difference	five likewise. is the only rhythmic structure and accepting . what I say	large parts, and Subdivision in- possible subdivision which , . or even how I say it.

(Cage 112)

Struktura wiersza Morgana jest ważnym nośnikiem semantycznego przesłania. W odróżnieniu od większości dyskursów w sztuce, prze-pisany wiersz-wykład nie rozwija się, nie przechodzi w logiczny sposób od wątku do wątku, od tezy do przykładu lub analogii. Mówi raczej coś o estetyce, używając, przypomnijmy, nie więcej niż 14 słów. Oczywiście, fakt, że „mówi coś” jest wielką siłą wiersza. Moglibyśmy czytać *Opening the Cage* w kontekście słynnego teorematu z Cage'owskiej *Muzyki eksperymentalnej*, mówiącego że „bezcelowa gra” sztuki oznacza „budzenie się do doświadczenia własnego życia, które jest tak wspaniałe kiedy pozbędziemy się przeszkody w postaci umysłu i pragnień” („waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way”) (Cage 1961: 12). Bezcelowa gra nie jest kwestią robienia „jakiegokolwiek eksperymentu”. Nie chodzi o to, że wszystko jest dozwolone, że każdy może być artystą, że każda przypadkowa koniunkcja słów, dźwięków czy obrazów staje się sztuką. Raczej, jak to udowadnia *Opening the Cage*, zwyczajność (w tym przypadku komentarz Cage'a o sztuce poezji) dostarcza artyście wszystkiego tego, co potrzebne mu do zrobienia „czegoś innego”. I to właśnie jest to, co Cage robi w swojej muzyce/poezji a Morgan w poezji. Choć dowiadujemy się, że nie ma zasadniczej prawdy tworzenia sztuki, nie ma sposobu na powiedzenie czym jest sztuka i co robi artysta.

Konsekwentne stosowanie „poetyki gry resztkami”, „poetyki śladu” stawia przed czytelnikiem zadanie polegające na otwieraniu wizualnie zarysowanej (ramowanie) klatki słów Cage'a, (współ)tworzenie tekstu w oparciu o działanie zasady pustki i znaku, czy opozycji *verbum/vox*, a działania te, zgodnie z wykładnią Perloff, na zawsze odmieniają jego spojrzenie na rzecz i zjawiska.

Bibliografia:

- Barthes Roland (1985), *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, tłum. R. Howard, Blackwell, Oxford.
- Bohn Willard (2000), *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Delaware.
- Cage John (1961), *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan Press, Middletown, CT.
- Clüver Claus (2002), "Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music", *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, pod red. E. Hedling and U.B. Lagerroth. Rodopi, Amsterdam-New York.
- Davies Margaret (1986), *Modernité and Its Techniques*, [w:] *Modernism: Challenges and Perspectives*, pod red. M. Chefdor i in, University of Illinois Press, Urbana.
- Goldenstein Jean-Pierre (1986), *La Lecture au défi: Remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie*, [w:] *En hommage à Michel Décaudin*, pod red. P. Brunel i in., Minard, Paris.
- Gomringer Eugene (Herbert W. N. (1990), *Morgan's Words*, [w:] *About Edwin Morgan*, pod red. R. Crawford i H. White, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Hopper Paul i Elisabeth G. Traugott (2003), *Grammaticalization*, CUP, Cambridge.
- Jarniewicz Jerzy (2008), *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Kutnik Jerzy (1997), *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage'a*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kutnik Jerzy (1996), *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie”, nr 01-02/(294-295)..
- Langacker Ronald (1991), *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. II: Descriptive Application, Stanford UP, Stanford.
- Lopez Tony (2006), *Meaning Performance: Essays on Poetry*, Salt Publishing, Cambridge.
- Mandler Jean Matter (1984), *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.
- Moholy-Nagy Lazlo (1982), *Literature*, [w:] *The Avant-Garde Tradition in Literature*, pod red. R. Konstelanetz, Prometheus Books, Buffalo, NY.
- Morgan Edwin (1996), *Collected Poems*, Carcanet, Manchester.
- Morgan Edwin (1990), *Nothing Not Giving Messages: Reflections on Work and Life*, pod red. H. White, Polygon, Edinburgh.
- Nattiez Jean Jacques (1993), *The Boulez-Cage Correspondence*, tłum. R. Samuels, CUP, Cambridge.
- Perloff Marjorie (1991), *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of the Media*, Chicago UP, Chicago.
- Schmidt Siegfried J. (1971), *Ästhetische Prozesse*, Kiepenheuer und Witsch, Köln.

Sławek Tadeusz (1990), *Między słowami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

Solt Mary Ellen (1970), *Concrete Poetry: a World View*, Indiana UP, Bloomington.

Webster Michael (1995), *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, Lang, New York.

IZABELLA ADAMCZEWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Celebryta upadły. O jednej z autopromocyjnych strategii pisarskich na przykładzie polskich sylw ponowoczesnych i dyskusji okołoliterackich

Fallen Celebrity. On One of the Self-Promotional Strategies, Based on Polish Postmodern Silvas and Literary Discussions

Abstract

The article deals with the phenomenon of literary celebrity — one of the self-promotional strategies that help Polish authors, who write in the „media time”, appear in the mainstream. After 1996, the mass media (mainly commercial press and television) set up bestsellers in Poland and let authors become stars (the examples of media careers of Jerzy Pilch, Wojciech Kuczok, Dorota Masłowska or Michał Witkowski are presented, to name only a few). After a decade of torn by desire to be an authority or celebrity Polish writers are beginning to turn away from the mass media. The influence of commercial television and popular press in Polish literary life is covered in quasi-autobiographical postmodern silvas (Michał Witkowski's *Margot* and *Drwal*, Dorota Masłowska's *The Queen's Peacock*, Sławomir Shuty's *Jaszczur*), in which the author is shown as a „personality” created by media, frozen image and product.

*Pracownia Antropologii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny,
Uniwersytet Łódzki
ul. Franciszkańska 1/5
Łódź 91-431
izabella.adamczewska@lodz.agora.pl

Omawiając w książce *Powrót centrali* przemiany kultury literackiej w Polsce po 1989 roku, Przemysław Czapliński zauważył: „żyjemy w państwie synoptykalnym¹, w którym nie być widzianym oznacza nie istnieć, a nieobecność nie jest uważana za nonkonformizm, tylko za nieważność” (Czapliński, 2007: 62).

Jakimi kanałami dociera do współczesnego odbiorcy informacja o literaturze? Czapliński nie miał oczywiście na myśli medialnego obiegu specjalistycznego — wysokiego, misyjnego, adresowanego do czytelnika o dużej kompetencji literackiej, ale niszowego (Cyranowicz 2007). Po 1996 roku² to masowe media (głównie wysokonakładowa prasa i telewizja) ustanawiają w Polsce bestsellery i pasują literatów na gwiazdy³. Jak zauważa Paweł Dunin-Wąsowicz⁴, kompletnie nie są przy tym zainteresowane literaturą, co najwyżej autorem, i to w równym stopniu jak uczestnikiem talk-show w rodzaju *Wybacz mi* (Dunin-Wąsowicz, 2004: 20). To, jak w trakcie ostatniej dekady zmienił się styl kultury literackiej w Polsce, pokazuje przykład Michała Głowińskiego. Chociaż w autobiograficznej powieści *Kręgi obcości* wyznał, że jest homoseksualistą, w modny medialny dyskurs coming-outowy nie dał swojej książki wpisać. Znużony pytaniem o prywatne sprawy, mówił do Dariusza Zaborka („Duży Format”): „Ale proszę mi już nie zadawać więcej

¹ Koncepcję synoptyconu, który w interpretacji Czaplińskiego zastąpił PRL-owski panopticon, wprowadził Thomas Mathiesen, a rozwinął Zygmunt Bauman, w *Płynnej nowoczesności* objaśniając: „Widowisko zastępuje nadzór, bez szkody dla jego dyscyplinującej mocy” (Bauman 2006:133). Współczesna kultura synoptykalna najpełniejszą realizację zyskała w gatunkach telewizyjnych inspirowanych voyeuryzmem: talk-show i reality show.

² Za symboliczne zdarzenia Czapliński uznał likwidację „Nowego Nurtu” i upadek młodoliterackich pism na skutek przeniesienia się działalności recenzenckiej do kilku wysokonakładowych gazet oraz powołanie nagrody Nike. Natomiast dla Pawła Dunin-Wąsowicza to 2004 r. „należałoby uznać za cezurę zamykającą XX w. i razem z nim historię literatury polskiej postrzeganej jako zjawisko powszechne i samoistne w oderwaniu od realiów ekonomicznych. Śmierć Czesława Miłosza i jej konsekwencje medialne, nagroda NIKE dla Wojciecha Kuczoka, rezygnacja Olgi Tokarczuk z wydania nowej książki własnym nakładem – to cegły, z których mурowany jest słupek miłowy znaczący w kulturze naszej nowe stulecie” (Dunin-Wąsowicz 2004: 18).

³ W *Powrocie centrali* Czapliński podejmuje temat rekomendacji na bestseller przez autorytet i przez masowe media. O sile tej drugiej drogi miałby świadczyć przypadek *Siostry* Małgorzaty Saramonowicz, zrecenzowanej w 1996 roku na łamach „Gazety Wyborczej” przez nieznanego nikomu recenzenta. Powieść (krytykowana w recenzenckim „obiegu wysokim”) sprzedała się w rekordowym wówczas nakładzie 40 tys. egzemplarzy. Sytuacją pisarza w mediach Czapliński zajął się również w *Ruchomych marginesach* (*Cóż po poecie w czas medialny*). Sugerował wówczas, że owszem, pisarze są w mediach obecni, ale niewłaściwie — wszechobecni, nieobecni, źle widziani lub nadobecni.

⁴ Autor jest mecenasem literackich roczników 60., 70. i 80. Właściciel wydawnictwa Lampa i Iskra Boża, wydawca miesięcznika „Lampa”, „odkrył” m.in. Dorotę Masłowską, Agnieszkę Drotkiewicz i Jakuba Żulczyka.

takich pytań, ja jestem starym człowiekiem, a nie Dodą Elektrołą. Ani aktorem Poniedziałkiem, który mówi o tym z dużą swobodą. On jest młodszy ode mnie o 40 lat, to inna epoka” (Głowiński, Zaborek 2011: 12). Natomiast Dariusz Nowacki, broniąc w 2004 roku Jerzego Pilcha przed atakami o nieprzystającą pisarzowi medialność (na przykład udział w polsatowskim programie rozrywkowym *Bezludna wyspa* i gościnne występy na pierwszej stronie tabloidu „Fakt”), argumentował: „Jasne, Jarosław Iwaszkiewicz nie wystąpiłby u boku Marcina Dańca w jednym telewizyjnym show. Tyle, że zmarły przed ćwierćwieczem pisarz funkcjonował w innej rzeczywistości, wolnej od terroru rynkowego i medialnego sukcesu” (Nowacki 2004: 17)⁵.

Czapliński ustanawia jako cezurę w kontaktach pisarzy z mediami rok 1996, pisząc: „to początek końca złudzeń o życzliwości mediów dla swobodnej i wielostylowej dyskusji literackiej” (Czapliński 2007: 111). Powstałe po 1989 roku pisma literackie nie wytrzymały konkurencji rynkowej, a stacje radiowe zostały sformatowane. Ale przełomowy był dopiero rok 2002 i przypadek Doroty Masłowskiej, pokazujący, że media masowe mogą skutecznie wypromować pisarza bez udziału autorytetów — krytyków literackich i akademików. Opublikowaną w niszowym wydawnictwie Lampa i Iskra Boża debiutancką powieść maturzystki z Wejherowa pochwalił w „Polityce” Jerzy Pilch. Promocyjna machina ruszyła. W telewizyjnym programie *Idol* polecił *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Robert Leszczyński. „Wysokie Obcasy” poświęciły Masłowskiej (to absolutny precedens) prawie cały numer — nie tylko ośmiostronicowy wywiad, będący zarazem *cover story* dodatku, ale i redakcyjny editorial⁶. Na fali nagłej medialnej popularności Masłowska dawała się fotografować w dresiarским kapturze, opowiadała o tacie marynarzu i pokazywała dziennikarzom ławeczkę pod blokiem, przy której zbierała dokumentację do debiutanckiej powieści.

W wysokonakładowej prasie dominują dwa modele pisania o literaturze: informacyjny, czyli krótkie noty o książkach, przypominające okładkowe „blurby”, oraz reportażowy, w którym literatura staje się pretekstem do zarysowania aktualnego zjawiska społeczno-kulturowego (na przykład diagnozy pokoleniowej)⁷ lub właśnie przedstawienia autora (a raczej jego medialnej osoby, która może zacząć funkcjonować w mediach masowych jako celebryta⁸). W cenie jest klucz autobiograficzny. I tak o *Małżu* Marty

⁵ Artur Górski pisał o Pilchu na łamach „Życia Warszawy”: „stał się wpływową postacią życia społecznego. Pojawia się w mediach. Raz piszą o nim kolorowe magazyny dla pań, ujawniając jego związek z atrakcyjną blondynką, innym razem o szansach naszej reprezentacji dyskutują z Pilchem eksperci od piłki nożnej. Autor *Miasta utrapienia* ma też wiele do powiedzenia w sprawie skoków Adama Małysza” (Górski 2006).

⁶ Editorial napisała Małgorzata Szejnert; zestawia w nim powieść Masłowskiej z *Lampartem* Lampedusy (Szejnert 2002: 4).

⁷ Literaturę roczników 70. rozpatrywano np. w kontekście „generacji NIC”, a wydawnictwo Ha!Art opatrzyło powieść Dominiki Ożarowskiej *Nie uderzy żaden piorun* etykietką pierwsza polska powieść o pokoleniu urodzonym w III RP. Wyśmiewając się z tej strategii promocyjnej, Krzysztof Varga napisał o książce Jakuba Żulczyka, tobym opatrzył tę książkę hasłem reklamowym «Pierwsza polska powieść pokolenia emo» (Varga 2008: 14). O marketingowym potencjale kategorii pokolenia kulturowego Varga pisał wcześniej w tekście *2000 — pokolenie czy Pollena?* (Varga 1999).

⁸ Celebrities — osoby znane z tego, że są dobrze znane (Boorstin 1964: 57) to gwiazdy społeczeństwa konsumpcyjnego, produkowane i wytwarzane przez przemysł kulturowy (Godzic 2007: 24). Sformu-

Dzido („minipowieści” o młodych bezrobotnych) pisano w kontekście problemów autorki (i jej grupy rówieśniczej) ze znalezieniem pracy; sugerowano, że druga książka Dzido, *Ślad po mamie* (o aborcji) również inspirowana jest jej doświadczeniami⁹. Recenzent „Gazety Wyborczej” o *Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha napisał tak: „Opowieść o pićiu, zakochaniu i otrzeźwieniu pisarza alkoholika Jurusia. Totalnie autobiograficzna, czemu Pilch oczywiście zaprzecza, ale czy ma jakieś wyjście?” (Cichy 2001: 16).

Szafowanie autobiograficznym konkretem stało się dogodnym chwytym autopromocyjnym dla samych pisarzy. Po sukcesie debiutanckiego *Gnoju* Wojciech Kuczok opowiadał wszem i wobec o swoich sprawach rodzinnych, trudnej relacji z ojcem, a następnie, idąc za ciosem, o problemach małżeńskich (na łamach kobiecego miesięcznika „Twój Styl”). W „Gazecie Wyborczej” wyjaśniał: „To bardzo dobrze, że pisarz może być celebrytą w kraju, w którym podobno nikt nie czyta książek. (...) Chodziło (...) o to, żeby z rozmowami o literaturze wyjść poza niszę pism literackich” (Wodecka, Kuczok 2010: 27). Medialna kariera Sławomira Shuty rozpoczęła się od pełnienia roli eksperta do spraw konfliktów pracowników z korporacjami; autor inspirowanej własnymi doświadczeniami antykorporacyjnej i antykonsumpcyjnej powieści *Zwał* wypowiadał się m.in. w programie telewizyjnym o protestujących sprzedawcach sieci marketów „Biedronka”. O sukcesie rynkowym autobiograficznej powieści *Bidul* Mariusza Maślanki (na temat dzieciństwa w domu dziecka) Kuba Frołow w książce *Jak wypromowano bestseller* pisze tak: „Skali popularności «tematu» dowiodło wystąpienie Maślanki w nadawanym na

łowanie „celebryta-literat” oznaczałoby, że dla publiczności istotą popularności jest nie twórczość pisarza, lecz jego persona medialna. W artykule używam tego słowa na określenie sytuacji, gdy pisarz prezentowany jest w mediach na takich prawach, jak aktor czy piosenkarz — choć oczywiście nie w takiej skali. Boorstin dowodził, że Arthur Miller stał się prawdziwym celebrytą dopiero, kiedy poślubił Marylin Monroe, ale już Albert Camus pisał, że we współczesnej cywilizacji największą sławę pisarz osiągnąć może nie będąc czytany (za: Rudzińska 1978: 173). Joe Moran wyprowadza historię literackiego gwiazdorstwa już z drugiej połowy XIX w., wiążąc popularność m.in. Dickensa, Twaina i Wilde’a z powstaniem prasy groszowej i wskazując, że to właśnie w 1849 r. określenie *celebrity* zaczęto odnosić do znanych osób, a nie tylko faktu bycia sławnym (Moran 2000:16). Społeczna rola pisarza-celebryty uzupełnia — po przekroczeniu trzeciego progu umasowienia — listę Stefana Żółkiewskiego, na której znalazły się role: działającego w kanonie eksperta, technika literackiego — producenta tekstów z kręgu literatury popularnej, działacza powiązanego z ruchami społecznymi, pisarza „na usługach”, związanej ideologicznie z konkretną instytucją i pisarza-intelektualisty, uaktywniającego się w chwilach kryzysu cywilizacyjnego czy politycznego (Żółkiewski 1973). Społeczny status pisarza zmienił się w obliczu utowarowienia literatury (por. np. M. Podraza-Kwiatkowska: 1975, P. Czapliński 1997: 165-190). Opozycję pomiędzy twórcą — indywidualnością a twórcą — producentem przyniosły już pisma Waltera Benjamina (Benjamin 2011). *Homo creator* przeciwstawiony tu został modelowi *homo faber*, produkującemu przedmioty sztuki na masową skalę. Wydaje się, że współcześnie można by dodać do tej diady amerykański model *self-made man* — zarówno w sensie pisarskiej autokreacji (czego *casus* Michała Witkowskiego jest doskonałym przykładem), jak i w rozumieniu płynnej tożsamości zawodowej — polski pisarz bywa obecnie zarazem pracownikiem korporacji, chętnie pracuje również w branży reklamowej (Dunin-Wąsowicz 2005: 38-40).

⁹ Małgorzata Niemczyńska napisała na łamach „Gazety Wyborczej”: „W książce *Ślad po mamie* (...) Marta Dzido przyznaje się do usunięcia ciąży i namawia inne kobiety do aborcyjnych „kaming-altów”. Ilustrujące tekst zdjęcie Dzido podpisane zostało: „Marta Dzido urodziła dziecko w wieku 19 lat i wkrótce potem zaszła w ciążę ponownie” (Niemczyńska 2006: 2).

żywo w telewizji TVN programie *Pod napięciem*, w którym poruszane są głośne, bulwersujące opinię publiczną tematy jak bandytyzm osiedlowy, korupcja w urzędach państwowych” (Frołow 2006: 26-27).

Pretekstem do rozpatrywania literatury w kontekście osobistej historii pisarza bywa tzw. poszlaka nazwiskowa¹⁰. Szczególnym przypadkiem jej zastosowania jest sylwa współczesna w odmianie kreacyjno-autobiograficznej. Zdaniem Ryszarda Nycza, filozoficzne i światopoglądowe zaplecze sylwy wyznacza między innymi opozycja wobec pojmowania artysty jako autorytetu i gwaranta sensu tekstu oraz rozumienia pisarstwa jako zawodu, a literatury jako instytucji. Jest to zarazem sprzeciw wobec biblijno-encyklopedycznego modelu literatury. Sylwy współczesne przybierały charakter dokumentu osobistego, bo ich autorzy zamierzali zmanifestować kryzys zaufania do konwencjonalnej literackości. Był to też sposób na prezentowanie „prawd prywatnych”. „Szczerość posunięta do ekshibicjonizmu” — podsumowują sylwy współczesne Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, wywodząc model sylwy, „autentyku” i literatury *quasi*-dokumentarnej tego okresu „z poczucia niewystarczalności istniejących form literackich dla opisania świata, z nieuchronnego uwikłania literatury w pojedynkę z kłamstwem masowych środków przekazu, a także z antyhistorycystycznego i etycznego nastawienia pisarzy”¹¹. Nie bez znaczenia były oczekiwania czytelnicze: „Czytelnik karmiony propagandowym kłamstwem i sztuczną sztuką, szukał «prawdziwej literatury» i bliskości autora” (Czapliński, Śliwiński 1999: 132, podkreślenia moje).

Odnajdując kontynuację tego modelu prozy w literaturze nowszej, Czapliński i Śliwiński piszą już nie o sylwie współczesnej, lecz „ponowoczesnej”. Kiedy sylwiczność powraca w latach 90., to raczej jako gra gatunkami i konwencjami, oraz z odmienną rolą autobiograficzności¹². Zdaniem Czaplińskiego i Śliwińskiego, sylwa jako obietnica szczególnych rewelacji prywatnych czy historycznych stała się po prostu anachroniczna, spóźniona tematycznie, bo „Po 1989 roku poobnażali się wszyscy, więc nie było już czego podglądać” (Czapliński, Śliwiński 1999: 280, podkreślenie moje).

W świetle tej diagnozy zastanawiające jest posługiwanie się poszlaką nazwiskową w *Lubiewie* i *Drwalu* Michała Witkowskiego, *Pawiu królowej* Masłowskiej i *Jaszczurze*

¹⁰ Por. np. Sławiński 1986:139.

¹¹ W tej kategorii mieszczą się również łże-dzienniki. Apokryf autobiograficzny. Powieść życie — tak o swoim Kalendarzu i klepsydrze (1976) we Wschodach i zachodach księżycy (1982) pisał Tadeusz Konwicki. Jak dopowiada Tadeusz Drewnowski, nie jest to już „zwykła pocziwa sylwa, lecz sylwa nowej epoki, „dzisiejszego świata” (Drewnowski 1997:487).

¹² Autorzy podręcznika *Literatura polska 1976-1998* sugerują, że odejście od sylwy współczesnej pod koniec lat 80. podyktowane zostało zastąpieniem popularności autentyku modą na fabulację. W sylwie ponowoczesnej pojawia się „nieformalny porządek” (choćby w celach prześmiewczych), wskazywany przez rekwizyt — np. karty tarota, abecadło, fractale. „Różnica — piszą — tkwi w tym, że w sylwie dzisiejszej można wyznaczyć ład”. Do sylw ponowoczesnych zaliczają: *Abecadło* (1997), *Pieska przydrożnego* (1997— zbiór prozatorskich miniatur: spostrzeżeń, kilkunastu wspomnień, interpretacji i „tematów do odstąpienia”) i *Inne abecadło* (1998) Czesława Miłosza, *Tarot paryski* (1993) i *Kabaret metafizyczny* (1994) Manueli Gretkowskiej, *Duklę* Andrzeja Stasiuka (1997) oraz *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk (1998) i *Rozważania sylwiczne* Stanisława Lema (1999). Termin podchwyciła Hanna Gosk (Gosk 2009: 107-122), dopowiadając, że w swojej odmianie ponowoczesnej sylwa rozwija głównie ideę fragmentu, a od sylwy współczesnej różni ją „ład” (nazwany przez autorkę „nową konwencją”).

Sławomira Shuty¹³. Sylwiczność *Lubiewa* wyraża się w żonglowaniu stylizacjami i cytami — to kolekcja różnych form (ramowa stylizacja na reportaż, wywiad, wykorzystywanie anegdoty, maksymy, cytatu z dworcowej ściany czyli *ready-made*, lapidariów). W *Pawiu królowej* warstwa narracyjna poddana została rygorom prozy rytmicznej, ale na sylwiczność wskazuje niejasny status genologiczny tekstu, który można odczytywać jako aluzję do poematu dygresyjnego¹⁴, wariację na temat powieści o artyście czy stylizację na tekst hiphopowy. W *Lubiewie*, *Pawiu królowej* i *Drwalu* eksponowane jest również „bycie w toku” aktu twórczego. Teksty łączy obecność podmiotu sylleptycznego, czyli konstrukcji prowokującej do dopatrywania się w opowiadaczu tekstowego odpowiednika autora (Nycz 1996b: 39)¹⁵. W najbardziej skrajnym przypadku dokonuje się to przez wprowadzenie sygnatury autorskiej polegającej na tożsamości imienia i/lub nazwiska czy też pseudonimu artystycznego postaci literackiej i rzeczywistego, pozatekstowego twórcy. I tak narratorem *Lubiewa* i *Drwala* jest Michał Witkowski, *Pawia królowej* — Dorota Maśłowska, a *Jaszczura* — Sławomir Shuty. Nie oznacza to rzecz jasna, że pomiędzy twórcą a czytelnikiem zawarty zostaje pakt autobiograficzny — podmiot sylleptyczny ustanawiany jest przez gest rozdarcia, rozwarstwienia na „ja” tekstowe i „ja” twórcy.

Przykład *Lubiewa* pokazuje, jak poszlaka nazwiskowa pomaga wypromować medialnie tekst literacki. Zabierając się do opisanego w *Lubiewie* środowiska „ciot”, Witkowski stworzył złudzenie charakterystycznego dla powieści środowiskowej zewnętrznego opowiadacza, niezaangażowanego obserwatora („pana dziennikarza”), by natychmiast uchylić tę konstrukcję narracyjną. Dowiadujemy się, że Michaśka należy do opisywanego świata, gdy narrator opisuje Orbisówkę — kawiarnię, miejsce schadzek wrocławskich ciot. Dokonuje wówczas *coming-outu*: „Ja byłem tym chłopcem (Witkowski 2005: 41). W scenie na plaży Lubiewa narratora zaczyna pewien gej, słowami: „Jest mi znane, że jesteś pisarzem polskim... I na Zachodzie bywałem (...) michał witkowski (...) co nie?” (Witkowski 2005: 137). Choć powieść opatrzona została zastrzegającą notą „Wszystkie postaci (imiona, nazwiska, pseudonimy) występujące w tej książce, jak również opisane sytuacje, są całkowicie fikcyjne, jakiegokolwiek podobieństwo do osób i sytuacji

¹³ Wymienione sylwy ponowoczesne można uznać też za powieści o artyście — tematyczną odmianę gatunkową powieści, której bohaterem jest twórca — literat, rzeźbiarz, malarz, muzyk, aktor, a w najnowszych realizacjach również dziennikarz i pracownik agencji reklamowej — niekoniecznie w pełni zawodowej aktywności. Maśłowska, Witkowski i Shuty podejmują indywidualistyczny wariant tej odmiany gatunkowej (drugim jest środowiskowy, koncentrujący się na przedstawieniu bohemy artystycznej). W wariacie indywidualistycznym bohater prowadzący sportretowany jest najczęściej w procesie dojrzewania artystycznego — odkrywania twórczego powołania i zdobywania rzemiosła. Tematyzowane są jego uwikłania, dylematy twórcze i konflikt ze światem (od dylematu Sztuka czy Czyn i prawda życiowa kontra prawda artystyczna poprzez temat sztuki dla sztuki, aż po konsekwencje uwikłania twórcy w kulturę masową) (por. Adamczewska 2012: 802-809).

¹⁴ Najbardziej symptomatyczne są: współlistnienie w tekście warstw epickiej, lirycznej i dyskursywnej, oraz fragmentaryczna konstrukcja. Podobnie jak w gatunkowym prototypie, w *Pawiu królowej* luźne epizody fabularne łączy motyw podróży bohatera (w tym wypadku również narratorki — MC Doris, która przemierza warszawską Pragę na rowerze).

¹⁵ Artykuł Nycz został też zamieszczony w książce *Język modernizmu* (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997). W tropologicznej koncepcji podmiotowości literackiej Nycz oprócz syllepsis wykorzystuje symbol, alegorię i ironię.

rzeczywistych — przypadkowe” autor, Witkowski chętnie opowiadał w kolorowych pismach o swej orientacji seksualnej i bujnym życiu „Michaśki Literatki” zwanej „Śnieżką”. Udzielił wywiadu nawet tygodnikowi „Nie”. Chętnie pozwalał się stylizować do sesji zdjęciowych. Dziennikarce „Polityki” opowiadał: „kiedy książka wyjdzie i pojawia się na przykład pani z «Vivy!», nie mogę się oprzeć. Wypożyczone markowe ciuchy, makijaże, szcztokowane włosy i nagle patrzę i widzę swoje ciało przebrane za to, co świat uważa za Michała Witkowskiego (...) Muszę się wreszcie zbuntować przeciwko temu wszystkiemu, bo jak nie, to zostaną drugą Violetą Villas” (Janowska, Witkowski 2008).

Zainspirowaną własnymi medialnymi doświadczeniami postaci artysty-celebryty wprowadził do powieści *Margot*, którą — co istotne — promował hasłem „Waldek Mandarynka to ja”. Nawiązał w ten sposób do głównego bohatera tekstu — *Waldemara Bacardi Mandarynki, męczennika wczesnego show-biznesu polskiego* (Witkowski 2009: 120), który postanawia przedrzeć się do mitycznej Polski a (czyli do Warszawy), przez reality show. Przyjmuje pseudonim artystyczny, występuje w reklamie i ekskluzywnej sesji zdjęciowej do czasopisma „Viva”. „Reklamowałem wszystko, byłem we wszystkich programach — wyznaje Mandarynka” (Witkowski 2009: 155).

Witkowski nie ukrywał, że opisana w *Margot* historia zainspirowana została jego własnymi doświadczeniami z mediami masowymi. W rozmowie z Tomaszem Kwaśniewskim („Duży Format”) mówi wprost: „od dawna nosilem się z zamiarem opublikowania mojego dziennika medialnego. To znaczy zapisków z czasów największych maskarad medialnych, plus różne śmieszne wydarzenia, które przeżyłem osobiście, np. gdy byłem zamknięty w programie *Bar*” (Kwaśniewski, Witkowski 2009: 13). Na fali promocji książki, konsekwentnie podtrzymał tę „medialną maskaradę”. Pojawił się w telewizyjnym show Jakuba Wojewódzkiego, gdzie opowiadał o romansie ze znanym z tabloidów i portali plotkarskich stylistą. Wziął udział w licznych sesjach zdjęciowych, bo „medialność” to przecież również przekładalność na obraz. Nie były to oczywiście fotografie z maszyną do pisania, piórem czy laptopem i biblioteką w tle. Witkowski dał się przebrać za Barbarę Radziwiłłównę z Jaworzna-Szczakowej, a promując *Margot* musiał się zmieścić w wózku z hipermarketu¹⁶. „Jakbym siedział w fajkę przy biurku wśród książek jak Gombrowicz, media nie kupiłyby tego” — skonstatował w jednym z wywiadów (Łupak, Witkowski 2006: 17). Pokazuje to tendencję ogólną, bo współcześni literaci stylizowani są do sesji zdjęciowych dla pism na dwa sposoby. Ich wizerunek ma korespondować z tematem tekstu, lub — w przypadku magazynów lifestylowych, ekskluzywnych — z typem magazynu. Ten drugi rodzaj to sesje wykwentne, glamour¹⁷.

¹⁶ Fotografie autorstwa Rafała Milacha dla „Elle” i „Vivy” można obejrzeć na autorskiej stronie internetowej Michała Witkowskiego: <http://www.michalwitkowski.pl/pl/content/galeria> (dostęp z 11.12.2011). Fotografie Anny Bedyńskiej — http://agencjagazeta.pl/foto/5,103177,7571942,Portfolio_Anny_Bedynskiej.html?i=28 (dostęp z 11.12.2011).

¹⁷ W Stanach Zjednoczonych ta tendencja ujawniła się jeszcze w latach 20., a na większą skalę — 80. XX w. Wydawany od 1923 r. magazyn „Time” ozdabiał okładki wizerunkami pisarzy umieszczonymi na nawiązującym do tekstu literackiego tle — i tak J. D. Salinger pokazany został na tle pola zboża (nawiązanie do Buszującego w zbożu), a Ernest Hemingway z marlinem (*Stary człowiek i morze*); obie okładki można obejrzeć na stronie internetowej www.times.com. Kontrowersyjna była sesja zdjęciowa Jerzego Kosińskiego, który na okładce „New York Times Magazine” pokazał nagiego torsa, stojąc u wrót stajni, ubrany w strój do konnej jazdy. Joe Moran w książce *Star Authors* przywołuje artykuł z „Newsweeka”, w którym dziennikarz

Przykładem — zdjęcia Michała Witkowskiego do pisma „Viva!”, w której autor wystąpił w białym garniturze. A także sesja zdjęciowa Magdaleny Miecznickiej, promująca jej powieść *Cudowne życie Magdy M.* (której tytuł sugeruje autobiograficzność historii). Miecznicka sfotografowana została w krótkiej, mocno wydekoltowanej sukience; leży na kanapie lub spaceruje po ogrodzie z parasolką. Najwięcej kontrowersji wywołała sesja glamour, w której wziął udział Sławomir Shuty — sfotografowany dla „Elle” na kanapie z IKEA, w ubraniach popularnych firm odzieżowych. Krytykowano nawet nie autopromocję na łamach kolorowego pisma, ale jej nieprzystawalność do antykonsumpcyjnego i antykorporacyjnego modelu prozy pisarza (sesja odbyła się na fali medialnej popularności Zwału)¹⁸. W obyczaj fotografowania pisarzy w pełnym makijażu i luksusowej odzieży wymierzone są *Wciągaj razem z nami. Sesja fotograficzna sponsorowana przez mąkę krupczatkę i Szokująca sesja zdjęciowa „Szewska pasja czyli sesja mody humanistycznej”* (tu jako sponsor podawane jest MPO Warszawa) — obie opublikowane w niszowej „Lampie”¹⁹.

Krytykowany za celebryctwo, Witkowski postanowił się publicznie wytłumaczyć. W opublikowanym w „Polityce” felietonie *Pisarz w medialnej siecce* (Witkowski 2009: 64) wymienił trzy modele obecności pisarza w mediach. Pierwszy, starointeligencki, reprezentuje np. Julia Hartwig, a charakteryzuje go „zachowanie absolutnie nienastawione na sprzedaż, która w tym modelu jest tematem tabu”. Taki literat współpracuje tylko z mediami kulturalnymi (jak „Tygiel Kultury”, „Odra”, czy „Nowe Książki”). Kategoria druga skupia pisarzy popularnych. Witkowski zauważa z zazdrością, że Olga Tokarczuk i Marek Krajewski udzielają się, owszem, w mediach wysokonakładowych, na przykład w „Gazecie Wyborczej” czy „Polityce”, ale nie przekraczają granicy dobrego smaku, bo ich książki i tak zajmują wysokie pozycje na listach bestsellerów. Autor *Lubiewa* z przykrością konstatuje: „ja Tokarczuk nie jestem i bez superpromocji nie sprzedam się”. Trzeci model, czyli właśnie model Witkowskiego, polega zatem na rozpaczliwym udzielaniu się wszędzie, masowo. Pisarskie role eksperta i technika literackiego (Żółkiewski 1973) zostają tu uzupełnione o nową: pisarza-celebryty.

Tekst chętnie był komentowany; w dyskusji zabrali głos m.in. Jarosław Klejnocki, Dariusz Nowacki, Jaś Kapela. Krzysztof Varga zapytywał: „Wierzy Witkowski w to, że jak pobredzi gdzieniegdzie o tym, że wstrzyknął sobie botoks, to się naród rzuci do empików?” I dodał: „to pierwszy tekst, w którym popularny pisarz ujawnia, że jest gotów zrobić wszystko, upodlić się na dowolny sposób, dać ciała na wszystkich frontach, byle parę osób więcej kupiło jego książkę. To prawdziwy rewolucyjny *coming out*” (Varga 2012: 36

skomentował tę fotografię następująco: Wyobraźmy sobie, co pomyślałby o tym Herman Melville (Moran 2000: 2).

¹⁸ Jan Sowa nawiązując do medialnej popularności innych pisarzy, zauważył: „Ani Kuczok ani Witkowski nie podważają swoim zachowaniem sensu swoich powieści (o ile wiem Kuczok nie pastwi się nad swoim synem a Witkowski nie jest homofobem z LPR), a Shuty to niestety robi” (Sowa 2005).

¹⁹ *Szokująca sesja zdjęciowa „Szewska pasja czyli rewia mody humanistycznej”* — występują m.in.: Dorota Masłowska, Agnieszka Drotkiewicz, Mirosław Nahacz — sponsor sesji MPO Warszawa, „Lampa” 3/2004. *Wciągaj razem z nami. Sesja fotograficzna sponsorowana przez mąkę krupczatkę*, w której udział wzięli: Dorota Masłowska, Mirosław Nahacz, Kazimierz Malinowski, Stanisław Łubieński, Malina Malinowska, Justyna Jaworska, Wojciech Mitura, „Lampa” 5 (14) 2005.

i 35). Bardziej wyrozumiały był Dariusz Nowacki, zauważając, że autora *Lubiewa* zgubiła nadmierna szczerość (Nowacki 2011: 147). Nauczony doświadczeniem, Witkowski zdysantosał się od roli pisarza-celebryty w powieści *Drwal*.

Bohaterem autotematycznej i autoironicznej historii jest Michał Witkowski, lat 36, popularny gejowski pisarz. Wyrusza po sezonie do nadmorskiej leśniczówki, by odpocząć od Warszawy — „kariery, mediów, intryg (...) salonów, nagród, pieniędzy, pism kobiecych, lansów” (Witkowski 2011: 315) — i zbierać materiały do kolejnej powieści, kryminału. *Drwal* stylizowany jest na dziennik, a pisane przez narratora dzieło tworzy się na oczach czytelnika — tekstowy Witkowski opisuje proces zbierania materiału i wraz z odbiorcą rozwikluje zagadkę kryminalną. Wpada też na pomysł, jak zjednać sobie krytykę literacką — napisze „powieść dla krytyków”, za którą na pewno dostanie nagrodę Nike i Kościelskich. Co prawda mieszkańcy Międzyzdrojów go jeszcze rozpoznają („pan w telewizorze się udziela, [...] pan jest znaną gwiazdą, [...] o panu w «Gali» pisali, że pan miał botoks” — Witkowski 2011: 95), ale tekstowy Witkowski przedstawia się jako „celebryta upadły” — miał swój epizod, ale później wszystkie światła zostały wyłączone, nowej książki nie napisał, pies z kulawą nogą się nim nie interesuje²⁰. Jak widać, nie tylko nadmorski kurort został przedstawiony w *Drwalu* po sezonie. Poprzez autoironiczną konstrukcję narracyjną Witkowski dystansuje się od medialnej sieczki. Konsekwentnie zachowuje się tak również w kontaktach z mediami. W wywiadach mówi teraz: Będę się ukrywał za powieścią. „Więc o *Drwala* proszę mnie pytać, a nie o celebryctwo” (Wodecka, Witkowski 2011). A w promującym najnowszą powieść wideoklipie wyznaje: „Jestem osobą, która ma robić show wewnątrz książki, pomiędzy pierwszą a ostatnią stroną okładki. (...) Ja jako Michał Witkowski mam prawo być szary (...) nie sprzedaję siebie”²¹.

Podobną woltę wykonała w *Pawiu królowej* Masłowska. Bohaterką tekstu jest Dorota Masłowska, która po sukcesie debiutanckiej powieści (aluzja do *Wojny polsko ruskiej*) i urodzeniu córki popada w kryzys twórczy, a zamiast uczestniczyć w warszawskim show-biznesie, wychowuje dziecko. „Po domu specjalnie chodzi, a nuż rozpoznają ją jakieś sprzęty domowe, spytają jak nowa powieść, z bliskich nielicznych ktoś czasem aby jej przyjemność zrobić spyta, czy to ona jest Dorota Masłowska, pozorując, że ją w tłumie rozpoznał, aby podtrzymać wrażenie jej sławy i popularności” (Masłowska 2005: 126). Sfrustrowana, tęskni za utraconą sławą. Szczęśliwie „wtem telefon dzwoni, kto może to być, może to oni, może to biblioteka uzdrowskowa w Zdroju Kudowie przyznała jej doroczną nagrodę za ciekawy styl i osobowość, biegnie, o szlafroka potyka się poły, czasopisma «Twój Pies» dziennikarka to może, chce, aby opowiedziała o psie swoim, którego nie posiada i sfotografować się z nim dała, a co jej szkodzi, więc słuchawkę podnosi, mówi: «halo, ja w to wchodzę»” (Masłowska 2005: 146-147).

W co „wesza” tekstowa Dorota Masłowska? Przypomnijmy kontekst pozaliteracki. Zmęczona niespodziewaną popularnością po opublikowaniu *Wojny*, w jednym z wywiadów wyznała: „Kiedyś tam patrzę do interesującego i kierowanego do osób intelektualnie się spieszących czasopisma «Metro» i co widzę na okładce? Dorota Masłowska w ciąży! Tu Pamela Anderson rozwodzi się z mężem, Jennifer Lopez zamroziła sobie

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=PMJrDleK0IU>.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=SgxYm6fff98&feature=related>.

macieć, a obok, nie przymierzając, ja, a przynajmniej ktoś do złudzenia podobny (...) Zobaczyłam jasno, że Dorota Masłowska to rodzaj osoby namalowanej na dykcie (...) Ja tu mam jakieś swoje życie (...) a równolegle ze mną funkcjonuje jakaś pani o podobnym, wręcz takim samym nazwisku i jest tworem równie osobowym, jak drużyna piłkarska” (Staszewski, Masłowska 2005)²².

Takie twory — a także mechanizmy zawłaszczania pisarzy przez menedżerów i media — opisała w swojej sylwie. Sportretowany przez nią artysta nie jest już nawet wytwórcą, jest wytworem — strategii menedżerskich i medialnych. Realizuje pochodzące z zewnątrz (od specjalisty do spraw marketingu) pomysły mające mu zapewnić popularność. Tworzone na zamówienie dzieło (a raczej jego społeczny kontekst) ma umożliwić osiągnięcie sukcesu finansowego i medialnego. Recepta na sukces to na przykład naruszanie tabu społecznego i epatowanie cielesnością, krytyka patriariatu, homoseksualizm czy brzydota. Poetkę neolingwistkę masowa publiczność poznaje dzięki zaaranżowanej sesji zdjęciowej w tabloidzie „Twoje Esemesy”, a dziennikarz muzyczny powraca na salony, bo publicznie przyznał się do nadwagi, czyli dokonał coming-outu. Masłowska krytykuje też dominujący w wysokonakładowej prasie reportażowy styl pisania o literaturze. Kiedy menedżer Szymon Rybaczko proponuje tekstowej Dorocie Masłowskiej napisanie piosenki hipopowej, argumentuje: „pani symbolizuje autentyczność, w bloku mieszkanie, no to właśnie taka osoba do hip hopu tworzenia świetnie się nadaje” (Masłowska 2005: 148). Jest to zarazem aluzja do sytuacji w polu literackim²³, którą w artykule *Pisarz jak coca cola* skomentował Robert Ostaszewski. Zdaniem krytyka, „sama w sobie medialna popularność to nic złego, właściwie wyzyskana może nawet przyczynić się do popularyzacji literatury. Niepokojący jest jednak sposób, w jaki masowe media wpływają na decyzje wydawnicze. Poświęcając uwagę wybranym zjawiskom literackim albo wręcz je kreując, dają wydawcom wyraźny sygnał: takiego typu teksty należy drukować. Media interesują się «polskimi Bridget Jones», więc wydawcy zasypują rynek dziesiątkami tego rodzaju tytułów. Medialną gwiazdą staje się Dorota Masłowska, więc zaczyna się wyścig wydawców, kto wyda najmłodszego i najbardziej skandalizującego debiutanta — zauważa Ostaszewski” (Ostaszewski 2004).

Pisarza jako upadłego celebrytę — „wypalonego i oszukanego przez wielkie wydawnictwa” — opisuje również Sławomir Shuty w powieści *Jaszczur*. Głównym bohaterem i narratorem jest „autor pierwszej narodowej powieści hipertekstowej²⁴ (...) sławomir mateja, który na co dzień ukrywa się (...) pod pseudonimem artystycznym Sławomir Shuty”

²² Masłowska tego nie zmyśliła. W „Metrze” nr 361 z 03.06.2004 w rubryce *Życie towarzyskie i uczuciowe* (s.10), pod notatką o piosenkarce („Jennifer Lopez (34) być może po raz trzeci stanie przed ołtarzem. Jej nowy latynoski narzeczon, piosenkarz Marc Anthony, właśnie został rozwodnikiem [...]”) pojawia się informacja o autorce *Wojny polsko-ruskiej*: „Dorota Masłowska (21) nie przestaje szokować! Dwa lata temu napisała *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną*, uznaną za objawienie młodej literatury. Od tamtego czasu pisze głównie felietony. Pomysłu na powieść nie znalazła, znalazła za to pomysł na życie. Autorka jest w czwartym miesiącu ciąży! Do ojcostwa przyznaje się podobno jej chłopak. Złośliwi mogliby jednak posądzić o nie choćby literackiego opiekuna Masłowskiej Pawła Dunina.”

²³ Pojęcie pola literackiego jako pola permanentnych konkurencyjnych walk, w którym kluczowym aktem jest zajęcie odpowiedniej pozycji, zapożyczam od Pierre’a Bourdieu (Bourdieu 2001).

²⁴ To aluzja do powieści *Blok* (www.blok.art.pl).

(Shuty 2012: 29). Dawniej uznawany za „wielką nadzieję krajowej literatury, człowieka wielkiego formatu, legendę”, od dawna nic nie opublikował. Dla chleba jeździ na prowincjonalne spotkania autorskie, a wydawnictwo wymawia mu umowę na nową powieść, bo nie dostrzega w niej „potencjału bestsellerowego”. Dziennikarze przyjmują łapówki za napisanie recenzji, a minister kultury nie odpowiada na podanie o stypendium na powieść społeczno-obyczajową. „Prasa podpira, hołota dostaje za to granty, tak zwani krytycy, pośrednicy, układ scalony, który wie i obwieszcza, żadne twórcze szaleństwo, ale sprawny marketing, lewe interesy i kumoterskie układowiki pod płaszczykiem” — tak diagnozuje rynek wydawniczo-medialny tekstowy Shuty (Shuty 2012: 53). Nie bez znaczenia jest kontekst promocyjny *Jaszczura* — autor powrócił z W.A.B. do niszowej Korporacji Ha!Art, co nowy wydawca podkreślał, dodając, że książka przedstawia zespolenie świata literatury z pieniądzem oraz obnaża reguły rządzące mediami²⁵.

Medialno-rynkowy terror w polu literackim skarykaturowany został w *Jaszczurze* przy pomocy następującej sytuacji fabularnej: wydawca sugeruje tekstowemu Sławomirovi Shuty, że opublikuje jego powieść, ale pod jednym warunkiem — pisarz musi się zdecydować na „specyficzną politykę promocyjną”: „specjalnie na potrzeby numeru specjalnego i sesji okładkowej” popełni samobójstwo. Jak tłumaczy, „każdej książce potrzebna jest tragedia z krwi i kości, nawet nie tekst, ale charyzmatyczny autor, postać mięsista i autentyczna, która nie cofa się przed niczym, co samo w sobie stymuluje sprzedaż, widzi pan te nagłówki w prasie?, pisarz nie poradził sobie z kryzysem i..., sam pan wie, gaz?, skok?, overdawka?” (Shuty 2012: 134).

Śmierć tekstowego Sławomira Shuty miała być symboliczna, bo — co zauważył w *Fotografiach ostatnich* Janusz Anderman — „w naszych czasach pisarz ciągnie swą twórczość za sobą do grobu. Wznowienia zdarzają się niezwykle rzadko, bo martwy autor nie może mieć już wpływu na sprzedawalność książki. Nie weźmie udziału w kampanii promocyjnej, nie opowie w telewizji o polityce, sztuce kulinarnej, piłce nożnej i modzie, nie wda się sprytnie w romans z nastolatką i nie zdradzi jego szczegółów dziennikarce z pokolorowanej wydmuszki dla kobiet. Nie ma pisarza, nie ma jego książek” (Anderman 2010: 88). Ostatnia w Polsce próba wskrzeszenia takiej legendy literackiej miała miejsce po prawdopodobnie samobójczej śmierci Mirosława Nahacza — odkrytego przez Andrzeja Stasiuka nastolatka z Beskidu Niskiego (rocznik 1984), autora czterech powieści. Ostatnią — *Niezwykłe przygody Roberta Robura*, odrzuciło za życia pisarza wydawnictwo Czarne, ale pośmiertnie postanowiła opublikować firma Prószyński i S-ka (rzekomo na prośbę czytelników, o czym poinformowano w otwierającym książkę metatekście *Od wydawców*). Okładkę *Niezwykłych przygód* ozdobiło czarno-białe zdjęcie autora i adnotacja „OSTATNIA KSIĄŻKA”, a w dyskusjach okołoliterackich wskazywano na promocyjny potencjał tej decyzji wydawniczej. Mimo to Nahacz nowym Hłaską nie został. Skomentował to Jakub Żulczyk w dodatku kulturalnym do „Dziennika”. Nawiązując do PRL-owskich „kaskaderów literatury”, zauważył: „Społeczeństwo się zmieniło: to społeczeństwo, w którym wydarzeniem sezonu jest związek starzejącej się aktorki²⁶

²⁵ Cytat ze strony internetowej Korporacji Ha!Art: <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/zapowiedzi/2344-slawomir-shuty-jaszczur.html>

²⁶ Starzejąca się gwiazda, która próbuje odzyskać swoje miejsce w polu artystycznym, to popularny motyw

z młodym, jurnym tancerzem, zaś tragiczna śmierć jednego z najzdolniejszych młodych pisarzy przechodzi — poza dwoma okolicznościowymi reportażami — praktycznie bez echa” (Żulczyk 2009)²⁷.

Masłowska jest jedyną pisarką, która pojawia się w książce Wiesława Godzica o celebrytach w polskim życiu publicznym po 1989 roku. Medioznawca analizuje występ autorki *Pawia królowej* w telewizyjnym talk show *Tok2Szok*. „Dwudziestokilkulatka sprawiała wrażenie kompletnie zagubionej w studio i co gorsza — w życiu. Nie odpowiadała na pytania, tylko mruczała niewyraźnie pod nosem; nie patrzyła ani w kamerę, ani w stronę prowadzących” — pisze Godzic. I konkluduje: Masłowska nie jest celebrytką, „jest natomiast bardzo dobrą pisarką, która nie potrafi — i pewnie nie chce — zachowywać się w telewizji według jej reguł. Chce być autentyczna” (Godzic 2007: 149). O niechęci do kreowania przez media wizerunków Masłowska opowiadała Justynie Sobolewskiej: „Wywiad do pisma kolorowego ma być opowieścią o tym, jaka jesteś NAPRAWDĘ. Ale żeby go zrobić, idziesz na sesję do hotelu, ubrana w nie swoje ubrania wybrane przez stylistkę, historia musi być przeprowadzona według schematu: kiedyś było gorzej, były trudności, ale teraz jest wspaniale, zdania muszą być pojedyncze, a wyrazy dwusylabowe. Nie wiem, co ludzi pcha w te szpony, przecież dalej jest «Fakt» i «Super Express» i zdjęcie, jak kupujesz cebulę w warzywniaku” (Masłowska, Sobolewska 2012).

Być Michałem Głowińskim czy Jackiem Poniedziałkiem?²⁸ Po dekadzie intensywnego flirtowania z mediami i rozdarcia pomiędzy pragnieniem bycia Autorytetem czy Celebrytą polscy pisarze zaczynają odwracać się od mediów masowych. Dorota Masłowska zakpiła z nich w *Pawiu królowej*, Michał Witkowski i Sławomir Shuty ukazali w *Drwalu* i *Jaszczurze* postać „celebryty upadłego”. Czy rezygnacja z kolaboracji z mediami masowymi jest dobrą strategią? Joe Moran przekonuje w swojej książce o amerykańskich literatach-celebrytach, że nieosiągalność bywa atrakcyjnym walorem medialnym. J. D. Salinger, autor *Buszującego w zbożu*, nie dawał wywiadów od połowy lat 50., zabronił zamieszczania swoich zdjęć na okładkach, a w 1986 r. miał proces sądowy z Ianem Hamiltonem i wydawnictwem Random House o publikację biografii, w której znalazły się jego prywatne listy. Thomas Pynchon udostępnił tylko dwa zdjęcia, a kiedy miał odebrać National Book Award za *Tęczę grawitacji*, wysłał na ceremonię komika. Obaj byli atrakcyjnym celem dla paparazzi — zdjęcie przyłapanego pod supermarketem Salingera zamieściła w 1988 r. gazeta „New York Post” (tekst zatytułowano *Catcher Caught*). Pynchon został w 1997 roku namierzony przez internet przez reportera „New York” i sfotografowany na ulicy (Moran 2000: 54, 64–65). W obu przypadkach próba ucieczki z maszyny medialnej stała się przyczynkiem do wzmocnienia zainteresowania ze strony dziennikarzy. W Polsce podobna wydaje się sytuacja Tadeusza Różewicza, znanego

literacki. Wykorzystuje go Jacek Dehnel w opowiadaniu *Blaski i nędze życia artystki estrady* z tomu *Balzakiana*, a także Witkowski w *Margot*.

²⁷ Na felieton Żulczyka odpowiedzieli m.in. Jarosław Klejnocki, Tomasz Piątek, Mariusz Sieniewicz. W różnym tonie — pojawił się np. głos, że ostatnia powieść Nahacza nie była dobrą książką, a biografia autora po prostu nie stanowiła dobrego materiału na legendę.

²⁸ Nawiązując do cytowanej rozmowy z Michałem Głowińskim, robię aluzję do tekstu Agnieszki Wolny-Hamkało. Notatkę na blogu dotyczącą *Cudownego życia Magdy M. Magdaleny Miecznickiej* Hamkało zatytułowała *Być Carlą Bruni i Marią Janion* (<http://wolnyhamkalo.blog.polityka.pl/page/7/>).

z niechęcią do dziennikarzy (którą dobitnie wyraził w wierszu *Sława*²⁹). Anna Żebrowska przez pięć lat rozmawiała z poetą, zanim udało jej się uzyskać zgodę na publikację wywiadu *Poeta zapozna Targeta* w „Dużym Formacie” (Różewicz, Żebrowska 2005: 6-8). Jedna z rozmów została nagrana na ukryty w pączku dyktafon (Gluza 2006). Przyznając Żebrowskiej nagrodę im. Barbary Łopieńskiej podkreślano, jak trudno z Różewiczem przeprowadzić wywiad. Dla „Dużego Formatu” był to materiał ekskluzywny.

Bibliografia:

- Adamczewska Izabella (2012), *Powieść o artyście*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa, s. 802-809;
- Adamczewska Izabella (2012), *Sylwa współczesna*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa, s. 1057-1063;
- Anderman Janusz (2010), *Był pisarz*, [w:] Tegoż, *Fotografie ostatnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków;
- Bauman Zygmunt (2006), *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków;
- Benjamin Walter (2011), *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa;
- Boorstin Daniel J. (1964), *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*, Harper&Row New York;
- Bourdieu Pierre (2001), *Reguły sztuki. Geneza I struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków;
- Cyranowicz Maria (2007), *Jak krytyka nie służy krytykowi — czyli o tym, co traci krytyk jako czytelnik pisząc recenzję*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków;
- Czapliński Przemysław (1997), *Wobec powinności. Portrety twórcy w czasie przełomu*, [w:] Tegoż, *Ślady przełomu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków;
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr (1999), *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków;
- Czapliński Przemysław (2007), *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie Kraków;
- Drewnowski Tadeusz (1997), *Próba scalenia. Obiegi — wzorce — style*, PWN, Warszawa;

²⁹ pewien dziennikarz/z miejscowej gazetki/co o mnie pisze/„znany wrocławski poeta”/a mówi do mnie/„panie Stanisławie”/czuję się dotknięty (...) a czy ja nie naruszę pana/ prywatności/jeśli spytam Pana jak się pan czuje/jako klasyk za życia kontrowersyjny/ żywy pomnik” (Różewicz 2000:229).

- Dunin-Wąsowicz Paweł (2004), *Co tu się stało z literaturą?*, „Lampa” nr 9, s. 18-21;
- Dunin-Wąsowicz Paweł (2005), *Bystrzy dyletanci*, „Lampa” nr 1, s. 38-40;
- Frołow Kuba (2007), *Jak wypromowano bestseller*, Biblioteka Analiz, Warszawa;
- Godzic Wiesław (2007), *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa;
- Gosk Hanna (2009), *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, PWN, Warszawa, s. 107-122;
- Masłowska Dorota (2005), *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa;
- Moran Joe (2000), *Star Authors. Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London;
- Nowacki Dariusz (2011), *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice;
- Nycz Ryszard (1996), *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Universitas, Kraków;
- Nycz Ryszard (1996b), *Tropy „JA”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa;
- Nycz Ryszard (1982), *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław, s. 63-86;
- Ostaszewski Robert (2004), *Pisarz jak coca cola*, „Dekada Literacka” nr 1;
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1975), *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków;
- Różewicz Tadeusz (2000), *Sława*, [w:] Tegoż, *Uśmiechy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław;
- Rudzińska Kamila (1978), *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, PIW, Warszawa;
- Shuty Sławomir (Mateja Sławomir) (2012), *Jaszczur*, Korporacja Ha!Art, Kraków;
- Sławiński Janusz (1986), *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, Ossolineum, Wrocław;
- Sowa Jan (2005), *Shuty i ja*, albo krótki skowyt, „Ha!Art” nr 20, s. 100;
- Varga Krzysztof (1999), *Pokolenie czy Pollena*, [w:] *Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy pokolenie '89, dzieci wolnego rynku czy blokery*, red. M. Piasecki, Warszawa;
- Varga Krzysztof (2008), *Zazdrość o powstanie warszawskie*, „Gazeta Wyborcza”, 08.04, s. 14;

- Varga Krzysztof (2012), *Warsawnication*, czyli los pisarza, [w:] Tegoż, *Polska mistrzem Polski*, AGORA, Warszawa, s. 35-37 (pierwodruk: „Duży Format” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 29.10.2009);
- Witkowski Michał (2011), *Drwał*, Świat Książki, Warszawa;
- Witkowski Michał (2005), *Lubiewo*, Korporacja Ha!Art, Kraków;
- Witkowski Michał (2009), *Margot*, Świat Książki, Warszawa;
- Witkowski Michał (2009b), *Pisarz w medialnej sieczce*, „Polityka” nr 2727, 17.10, s. 64;
- Żulczyk Jakub (2009), *Legenda*, której nie było, „Dziennik”, 14-15.02;
- Żółkiewski Stefan (1973), *Kultura literacka 1918-1932*, Ossolineum, Wrocław;

Wywiady i recenzje

- Cichy Michał (2001), *Bezpovrotnie utracona abstynencja*, „Gazeta Wyborcza” 01.06, s. 16;
- Gluz Renata (2006), *Żebrowska dostała nagrodę im. Barbary N. Łopieńskiej*, „Press”, 11.05;
- Głowiński Michał, Zaborek Dariusz (2010), *Amator kwaśnych jabłek*, „Gazeta na Święto” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 30.10-01.11, s. 10-13;
- Górski Artur, *Po głośnych rozwodach czas na samobójstwo*, „Życie Warszawy”, 20.10;
- Janowska Katarzyna, Witkowski Michał (2008), *Lubię nieoczywiste*, „Polityka” nr 2640, 09.02, s. 64-66;
- Kuczok Wojciech, Wodecka Dorota (2010), *Mam Polskę w discmanie*, „Gazeta Wyborcza”, 26.11, s. 26-27;
- Masłowska Dorota, Sobolewska Justyna (2012), *Nikt nie chce być pisarzem, każdy chce być gwiazdą*, „Polityka”, 5.06;
- Masłowska Dorota, Staszewski Wojciech (2005), *Mc Doris gotuje butelki*, „Wysokie Obcasy” (dod. do „Gazety Wyborczej”), 21.05, s. 46-50;
- Łupak Sebastian, Witkowski Michał (2006), *Moja kąpiel we fleszach*, „Gazeta Wyborcza”, 21.09, s. 17;
- Niemczyńska Małgorzata (2006), *Ta dziewczynka to ja*, „Gazeta Wyborcza Kraków”, 07.11., s. 2;
- Nowacki Dariusz (2004), *Jerzy Pilch — pisarz nowoczesny*, „Gazeta Wyborcza”, 16.02, s. 17;
- Różewicz Tadeusz, Żebrowska Anna (2005), *Poeta zapozna Targeta*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 19.12, s. 6-8;

Szejnert Małgorzata (2002), *Doroto, czekam po południu*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 28.09, s. 4.

Witkowski Michał, Zygmunt Michał (2005), *Pisarz to facet mocny w gębie*, „Lampa” 2 (11), s. 62-67; Masłowska Dorota, Surmiak-Domańska Katarzyna (2002), *Silna Dorota Masłowska*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 28.09, s. 6-14;

Witkowski Michał, Wodecka Dorota (2011), *Spalone zwłoki muszą być*, „Gazeta Wyborcza”, 01.12.

MONIKA KAŻMIERCZAK
Uniwersytet Łódzki*

(Re)formowany postanalfabeta. Uczeń wobec przeobrażanej rzeczywistości szkolnej

A (Re)Formed Post-Illiterate. The Pupil in Transformed School Reality

Abstract

This article shows the impact of new media, including the Internet, on incessantly reformed Polish school. The article underlined the determinants of modern education, which have a significant impact on student attitude towards each other and the environment. Coexistence of desirable human values next to computerization and mechanization of life — seems to be the only chance for harmonious development of young people.

*Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki
al. Kościuszki 65
90-514 Łódź
kazmierczakmonika@o2.pl

Czy zastępując słowo człowieka maszyną, nawet tak doskonałą jak komputer, nie zubożymy stosunków międzyludzkich, czy przekazując nowoczesne nauczanie maszynom oraz nowoczesnym technologicznie procesom samokształcenia nie uwolnimy procesu nauczania od niewidocznego, ale niezbędnego elementu wychowawczego? (Pilch 1999: 23)

Uczeń XXI wieku stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnej edukacji. Zatracony w wirtualnej rzeczywistości „cyfrowy tubylec” (wg M. Prensky’ego pokolenie urodzonych po 1983 r.) w niczym nie przypomina dawnego człowieka symbolicznego (Cassirer 1998: 80-82), refleksyjnego czytelnika oswojonego z kulturą tekstu, w miarę sprawnie poruszającego się w przestrzeni idei i myśli (gr. *kosmos noetos*, łac. *mundus intelligibilis*), różni się też znacznie od „ekranowego czytelnika” (Książek-Szczepanikowa 1996), który w latach 90. XX wieku zajął (niestety) dominującą pozycję w polskiej edukacji. Zredukowany do jednego dominującego zmysłu wzroku, a w zasadzie tylko naoczności, *homo videns* poddaje się głównie hipnotyzującemu oddziaływaniu formy, nie zaś treści, w znikomym stopniu umie dekodować kierowane do niego komunikaty. „Cyfrowy tubylec” preferuje samotność lub kontakt za pomocą prostych sygnałów, gestów (pozawerbalny) czy monosylab, gdyż informacja (tekst, komunikat) skupia uwagę głównie na sobie, czyli samym tworzywie, a także jak najszybszym przekazaniu treści.

Od lat stopniowo, lecz w dużym tempie młodzież ztraca umiejętność nie tylko komunikowania się opartego na słowie, ale także logicznego i krytycznego myślenia. Obserwowana ikonolatria (kult obrazów) doprowadziła do zmian w funkcjonowaniu mózgu ucznia XXI wieku, którego kompetencje językowe, komunikacyjne i kulturowe, a także sprawności są w stanie atrofii, co wiąże się z nieskutecznym uczestnictwem w procesie porozumiewania się. Niezadowolający poziom komunikacji werbalnej jest po części efektem zastąpienia myślenia linearnego — wielowątkowym, bezrefleksyjnym, nieprowadzącym do ogólnych konkluzji, jak również cofnięciem do pierwotnych doświadczeń i odruchów oraz powtarzalnych, zautomatyzowanych działań. Upraszczenie mentalnej reprezentacji przekazu oraz jego przetwarzanie za pomocą schematów poznawczych — to nierzadko mechanizmy obronne wobec przeciążenia informacyjnego. W ich wyniku tworzy się poważne zagrożenie: „(...) rośnie nowe pokolenie sprawnie klikające myszką we właściwe ikonki już od trzeciego roku życia, dla którego wybranie właściwego przycisku nie stanowi problemu, natomiast jest nim odnalezienie i wykorzystanie właściwej, wiarygodnej i aktualnej informacji w lawinowo narastającym jej gąszczu” (Torlińska 2004: 368).

Należący do kategorii *homo computerus* (Morbitzer 2000) infouczeń XXI wieku bardzo skupia się na przejrzeniu świata albo pozyskaniu wiadomości niezbędnych do zaliczenia sprawdzianu (stąd popularność internetowych przeglądarek i wyszukiwarek) niż odnalezieniu źródeł czy przyczyn jakiegoś zjawiska. Potrzeba natychmiastowego zdołbycia, a później gromadzenia, przetwarzania i wykorzystywania różnego typu danych sprawiła, że „konwergencja w systemie kodów, informacji, komunikowania i informatyki jest, być może, wydarzeniem kulturowym *par excellence* końca XX stulecia” (Mayor

2001: 302), a w wieku XXI będzie też wyznaczać kierunek edukacyjnych przemian. Powszechność nowych nośników i łatwy dostęp do informacji wymuszają reformę szkoły, by nie była dłużej postrzegana jako skostniały relikwiarz przeszłości izolujący się od społeczeństwa i swoich wychowanków (Pachociński 2006: 83). Konieczność bycia *information literate person* dotyczy więc nie tylko uczniów, ale również władz oświatowych, wydawców, nauczycieli i rodziców — szczególnie w dobie wprowadzania do szkół dokumentów elektronicznych oraz programów multimedialnych. W związku z powyższym techniczny i cyfrowy analfabetyzm dorosłych nie może dłużej być czynnikiem zakłócającym nowoczesne i wartościowe uczenie się młodych ludzi, lecz — z drugiej strony — nie można pozostać obojętnym w sytuacji, gdy „zmarę niedoinformowania, która trapiła naszych rodziców, zastąpiła jeszcze gorsza zbrodnia, jaką jest zalew informacji” — słusznie twierdzi Zygmunt Bauman (Bauman 2011: 7). Ważne, by „negocjowalna” w postmodernizmie wiedza stała się przyczynkiem do lekcyjnych dyskusji i konstruktywnych sporów, które służą doskonaleniu umiejętności komunikacyjnych, pogłębionej analizie problemu oraz rozwijaniu twórczego myślenia.

Postulat ten zwraca uwagę na istotne znaczenie dwóch rodzajów myślenia: konwergencyjnego oraz dywergencyjnego. Myślenie zbieżne, logiczno-analityczne i krytyczne, wymaga poszukiwania jednego poprawnego rozwiązania określonej kwestii — jeden cel. Drugi typ myślenia, badawcze i twórcze — przebiega w obrębie czterech płynności: słownej, skojarzeniowej, ekspresyjnej oraz ideacyjnej, co pozwala odnaleźć wszelkie możliwe rozstrzygnięcia trudnych, nierzadko otwartych problemów. Ten typ w większym stopniu ukazuje indywidualne możliwości człowieka, wymaga większej motywacji i pokonania wewnętrznych barier związanych z pomysłami oryginalnymi, często zaskakującymi otoczenie. Każdy proces myślenia twórczego kończy się weryfikacją pomysłów, czyli wyborem działań, które mogą przynieść największą korzyść. Skoro „myślenie konwergencyjne zapewnia ścisłość, natomiast myślenie dywergencyjne ożywia dyspozycję do tworzenia” (Zborowski 1986: 33), w wielu sytuacjach pełny sukces może zapewnić łączne ich stosowanie. W szkolnej edukacji ważne jest na pewno, by nie zaniedbywać myślenia jako takiego, rozbudzać i pobudzać ciekawość świata oraz żądzę poznania, nawet jeśli miałyby przyjąć formę buntu przeciwko autorytarnym, uznanym opiniom znawców.

Ulotność czy niepewność utrwalonych w tradycji faktów i opinii doprowadziła do obniżenia autorytetu naukowców, nauczycieli i rodziców. W tej sytuacji młodzi ludzie zrewidowali pojęcie wiedzy — jej synonimem stała się sieć, czyli rzeczywistość budowana na podstawie relacji między informacjami czy zjawiskami (Zacher 2007: 209). W tym właśnie obszarze „konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu” — twierdzi amerykański znawca kultury popularnej Henry Jenkins (Jenkins 2007: 9). Według niego nowe media usprawniają i ułatwiają komunikowanie się, co więcej, przyczyniają się też do rozwoju systemów kulturowych oraz dystrybucji kultury w społeczeństwie. Oznacza to, że konieczne jest edukowanie zarówno sprawnego technicznie komputerowca, tworzącego w przyszłości digi— lub nawet kognitariat (Morbitzer 2000), jak też wychowywanie wrażliwego człowieka, czyli kształcenie holistyczne, położenie nacisku na integrację polisensoryczną i wieloaspektowy rozwój ucznia w zakresie: umysłowym, fizycznym,

afektywnym, moralnym, duchowym itd. Kształcenie specjalizacyjne, monotechniczne, jednostronne, podobnie jak materializm informacyjny — w sposób znaczący hamują ogólny rozwój człowieka.

Mechanicznego przyswajania i reprodukowania faktów nie można więc nazwać prawdziwą edukacją, szczególnie mając na uwadze wyróżnione przez Ryszarda Tadeusiewicza groźne dla uczniów zjawiska: informacyjnego smogu, informacyjnej mgły oraz informacyjnego dymu. „Jesteśmy wszyscy — czy tego chcemy, czy nie chcemy — uwikłani w tę rewolucję teleinformatyczną i jedyne, co możemy (i powinniśmy!) zrobić, to tak przygotować siebie, społeczeństwo oraz (zwłaszcza!) kształcąca się obecnie młodzież, by maksymalnie wykorzystała dobre strony zachodzących przemian i w maksymalnym stopniu zabezpieczyć się przed ich negatywnymi konsekwencjami. Aby jednak przed czymś się zabezpieczyć — trzeba to poznać” — podkreśla Rektor AGH w Krakowie (Tadeusiewicz 1999). Wielość i różnorodność mediów w kształceniu implikuje konieczność znajomości ich języka i zasad wychowania przez media, tj. nabywania kompetencji medialnych¹, które Wiktor Niedzicki nazwał „kluczem do świata przyszłości” (Niedzicki 2004: 99). Składające się na kompetencje medialne wiedza, umiejętności i postawy narzucają konieczność kształcenia w trzech zasadniczych obszarach: o mediach (odbior i rozumienie komunikatów, znajomość tworzywa, języka), dla mediów (tworzenie komunikatów medialnych, aktywne uczestnictwo w kulturze) oraz przez media (obsługa narzędzi medialnych, infostrad). Wobec przemian XXI wieku szkoła nie może ograniczać się do przekazywania wiadomości, ale „musi [...] pomóc uczniom w krytycznym postrzeganiu rzeczywistości, w odkrywaniu, analizowaniu i interpretowaniu pojęć i znaczeń” (Pachociński 2006: 44). Niezwykle potrzebne są działania wspierające ucznia w świadomym i krytycznym korzystaniu z zasobów internetowych, wskazanie sposobów radzenia sobie z przeciążeniem informacyjnym oraz informacyjną papką (ang. *infotainment*), ochrona przed ogłupianiem i manipulacją. Prawdziwe kształcenie zakłada bowiem harmonijne działania w obu aspektach: poznawczym (wiadomości i umiejętności) oraz emocjonalno-motywacyjnym (postawy i działania). W związku z powyższym wdrażane w szkołach programy winny wspierać kreatywność dzięki nauce posługiwania się różnorodnymi informacjami łatwo dostępnymi w sieci bądź ćwiczeniom lekcyjnym, wykorzystującym ikoniczne oraz multimedialne środki rejestracji i przekazu myśli, komunikatów czy informacji. W tym momencie zaczyna się proces autentycznego kształcenia oraz autoedukacji — uczeń rozumie wiadomości i dąży do odnalezienia najbardziej korzystnych rozwiązań wskazanego problemu.

Niestety, większość młodych ludzi, sprawnie poruszających się w wirtualnej przestrzeni i świecie poddawanych procesowi infokomputeryzacji, na co dzień charakteryzuje tzw. postanalfabetyzm, na który składają się analfabetyzm funkcjonalny (ang. *functional illiteracy*), kulturowy (ang. *cultural illiteracy*), jak również moralny (ang. *moral illiteracy*). Trudności w zrozumieniu oraz wykorzystaniu drukowanych informacji bądź zupełne ich niezrozumienie — mogą wpływać na zaburzenia rozwoju ucznia. Brak albo

¹ W. Strykowski podzielił kompetencje na pięć grup: 1. Kompetencje z zakresu teorii mediów; 2. Kompetencje w zakresie języka i komunikowania medialnego; 3. Kompetencje dotyczące odbioru komunikatów medialnych; 4. Kompetencje dotyczące korzystania z mediów; 5. Kompetencje dotyczące tworzenia komunikatów medialnych (Strykowski 2004: 34).

nadmiar danych przy odczytywaniu oraz interpretowaniu czytanych treści, także charakterystyczny dla postmodernizmu relatywizm moralny pogłębia uczucie zagubienia, szczególnie gdy deprecjonowany jest tradycyjny układ nauczyciel/mistrz-uczeń². Odkąd w powszechnej świadomości media postrzegane są jak wyrocznia i monopolista wiedzy, szkoła ma coraz mniejsze możliwości kształcenia ucznia ku mądrości, „mądrość i wiedza nie zamieszkują bowiem w książkach, programach komputerowych czy w Internecie. Tam są jedynie informacje. Mądrość i wiedza są zawsze ucieleśnione w człowieku, są zdobywane przez uczącą się osobę i przez nią wykorzystywane” — podkreśla znawca społecznych, cywilizacyjnych, kulturowych oraz edukacyjnych konsekwencji rozwoju mediów Janusz Morbitzer (Morbitzer 2000). Kult wiedzy pewnej, prawdy, wartości oraz naukę refleksyjnego odbioru świata — zastąpiła żądza informacji dającej władzę i kontrolę nad drugim człowiekiem: „technologie informacji i komunikowania uprzywilejowują istotę poinformowaną, a nie świadomą, informację, a nie refleksję, wiedzę, a nie mądrość” (Mayor 2001: 305). Tak też funkcjonują pokolenia uczniów: niepewnie szukają własnego miejsca w świecie, w sposób intuicyjny uczą się poruszania w gąszczu informacji oraz obsługi coraz doskonalszego sprzętu. I choć *Strategia rozwoju systemu edukacji na lata 2007-2013* zakładała szybkie reagowanie na przeobrażenia związane z rozwojem nauki, nowoczesnych technologii i globalizacji, Ryszard Pachociński słusznie mówi o nieprzygotowaniu szkoły i zbyt wolnych zmianach systemu (Pachociński 2006: 35). Kolejne reformy formułują — paradoksalnie — dalekosiężne cele, nie wyznaczają natomiast zadań służących przygotowaniu ucznia do życia teraz, w dobie transformacji społeczeństwa postindustrialnego.

Zmieniające oblicze szkoły pokolenie „cyfrowych tubylców” wymusza na polskim Ministerstwie Edukacji Narodowej przygotowanie programu w zakresie stosowania technologii informacyjno-komunikacyjnych (TIK), uwzględniających nowe konwergentne media. 3 kwietnia 2012 r. został przyjęty przez Radę Ministrów projekt pod nazwą „Cyfrowa Szkoła”. Pełne efekty działań prowadzonych w czterech obszarach: e-nauczyciel, e-zasoby edukacyjne, e-szkoła, e-uczeń będzie można ocenić po sierpniu 2013 r. Niepokoi jednak, iż w głównej mierze władze oświatowe skupiły się na wyposażeniu lub doposażeniu szkół w nowoczesne nośniki informacji, rzeczywistą edukację medialną pozostawiając nadal w sferze projektu i dalekosiężnych planów.

Potrzeba komputeryzacji oraz informatyzacji szkół wynika z tego, że każda nowa technologia stopniowo zastępuje wiele starszych, usprawniając tym samym wykonywanie codziennych zadań. Dawny proces dywergencji, związany z budowaniem urządzeń zapisujących i odtwarzających osobno dźwięk, obraz statyczny i ruchomy czy tekst (maszyna do pisania, adapter, magnetofon, projektor, aparat fotograficzny i in.), został zatrzymany przez konstruowanie coraz nowocześniejszych środków teleinformatycznych, które cechuje symulacyjność i wirtualizacja, jak również demokratycznych, polisensorycznych oraz interaktywnych mediów, posiadających możliwość multiplikacji

² Rezygnacja z autorytaryzmu dała pozytywne efekty (m.in. większa aktywność obu podmiotów kształcenia, zmniejszenie dystansu międzypokoleniowego, większa tolerancja), choć nie brakuje też negatywnych skutków (np. wąski pragmatyzm, zaburzenie relacji międzyludzkich, kultura wyczerpania, relatywizm poznawczy i etyczny, fragmentaryczne widzenie świata).

informacji. W miarę możliwości ekonomicznych (a te są skrajnie różne) szkoły starają się doposażać pracownie w tablice interaktywne, pełniące też funkcję multimediów dzięki komputerom podłączonym do Internetu. Wydawnictwa edukacyjne również starają się nadążać za zmianami, w związku z tym przygotowują nową ofertę dla szkół — obok tradycyjnych środków dydaktycznych proponują płyty z ćwiczeniami, e-podręczniki, multibooki czy korzystanie z platform edukacyjnych.

Oferta pomocy dydaktycznych, wykorzystujących najnowsze technologie, jest zatem bogata. Technicyzacja, informatyzacja, komputeryzacja i inne działania pozwalające na korzystanie z nowinek technicznych coraz częściej wypierają edukację opartą na słowie, żywej dyskusji, dialogu oraz na bezpośrednim komunikowaniu się — edukację budującą prawdziwe relacje międzyludzkie oraz pozwalającą dookreślić własną tożsamość, w dużej mierze zorientowaną na cele wychowawcze. Zmodyfikowane założenia teleologiczne częściowo zorientowane są na edukację medialną³, umiejętności sprawnego posługiwania się technologiami informacyjno-komunikacyjnymi, programami multimedialnymi, na świadomy odbiór dzieł sztuki audiowizualnej. Wśród wyróżnionych w *Podstawie* kompetencji i sprawności znalazły się zapisy uwzględniające korzystanie z nośników informacji, a dotyczące: samodzielnego wyszukiwania danych przy pomocy technologii informacyjno-komunikacyjnych czy selekcjonowania.

Stosowane współcześnie cele operacyjne, poza opisem efektów kształcenia w kategoriach umiejętności bądź czynności, uwzględniają też zapisy dotyczące postaw i zachowania ucznia oraz aksjologii wychowawczej, choć trudno je zmierzyć i raczej nie poddają się jednoznacznej, kryterialnej ocenie. Autorzy *Podstawy* zwracają uwagę na świadome i odpowiedzialne wykorzystywanie nowych technologii, krytyczną analizę informacji (prawda-kłamstwo, opinia-fakt, elementy manipulacji i perswazji, łamanie zasad etyki itd.) oraz „kształtowanie postaw warunkujących sprawne i odpowiedzialne funkcjonowanie we współczesnym świecie [...], w społeczeństwie informacyjnym” (*Podstawa*: 16). Nowa *Podstawa programowa*, częściowo respektująca istnienie pluralizmu kulturowego, koresponduje z postulatami wyrażonymi przez Marię Próchnicką, według której kompetencje i umiejętności informacyjne (ang. *information literacy*) „stanowią zintegrowany zespół wiedzy, umiejętności, postaw, świadomości i wartości, które są konieczne do działania we współczesnym społeczeństwie, we wszystkich sferach życia społecznego” (Próchnicka 2007: 442). Tymczasem atrakcyjna, wciąż zaskakująca technika wiąże emocje i pragnienia z posiadanymi albo pożądanymi rzeczami (komputer, iPod, iPhone, tablet i in.), edukacja dla kariery eksponuje w głównej mierze pragmatyzm, egoizm, rywalizację, scjentyzm kompetencji kluczowych (Pilch 1999: 44), dyspozycyjność i mobilność „człowieka technopolu”. Ogromny potencjał nowych technologii może więc zostać

³ W obrębie zainteresowań szkolnej edukacji medialnej pozostają proste i złożone przekazy medialne: drukowane (prasa, książki — jedno z najstarszych środków przekazu), ikoniczne (plansze, fotografie, foliogramy, filmy), audialne (audycje radiowe, nagrania magnetofonowe, płyty analogowe i kompaktowe), audiowizualne (programy telewizyjne, nagrania VHS i DVD spektakli teatralnych czy filmów) oraz multimedialne i hipermedialne (komputer — programy multimedialne oraz Internet, nośniki CD-ROM i DVD-ROM).

zaprzepaszczony przez niewłaściwe wychowanie młodych ludzi oraz brak rzetelnego przygotowania do korzystania ze zdobyczy cywilizacji w sposób bezpieczny, a zarazem aktywny.

Refleksja nad interaktywnymi formami kształcenia „w edukacji oznacza koniec «jednokierunkowego» przekazywania informacji uczniom, ponieważ funkcjonują już oni w «polu» wiedzy stworzonym przez nowe środki przekazu, które to pole, choć całkiem innego rodzaju, jest o wiele bogatsze i bardziej złożone niż jakikolwiek inny tradycyjny program nauczania” — podkreślał Marshall McLuhan (McLuhan 2001: 270). Przygotowanie do właściwego odbioru i wykorzystania informacji musi zostać oparte na dostrzeżalnych zmianach współczesnego modelu komunikacji, co zostało uwypuklone również w nowej *Podstawie programowej dla III i IV etapu kształcenia*. Do ważnych zadań polskiej szkoły należy m.in.: zwrócić uwagę na „różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez Internet” oraz uświadomić „konsekwencje stosowania form charakterystycznych dla elektronicznych środków przekazywania informacji, takich jak: SMS, e-mail, czat, blog” (*Podstawa*: 38). Zapisy te są ważne, gdyż dotyczą nie tylko technologii informacyjnej, ale również komunikacyjnej, zwracając uwagę na potrzebę rozwijania innych niż tradycyjne sposobów porozumiewania się uczniów z dorosłymi. Jednak do realizacji postulatów muszą być przygotowani przede wszystkim nauczyciele, którzy najczęściej we własnym zakresie poznają nowe technologie, co dla wielu nie jest łatwe (m.in. bariera wieku, odmienny sposób postrzegania świata).

Przy użyciu tradycyjnych środków dydaktycznych, raczej uzupełnianych niż zastępowanych przez elektroniczne odpowiedniki, polonista ma przygotować ucznia do redagowania wypowiedzi oraz hiperwypowiedzi, analizy i interpretacji utworu, jak również „porównania tekstu linearnego i hipertekstu rozumianego jako wypowiedź nieciągła, nieliniowa, stanowiąca system powiązanych segmentów tekstowych, łączonych dowolnie przez użytkownika języka w każdorazowym akcie odbioru” (*Podstawa*: 43). Jest to wyjście naprzeciw odmiennemu sposobowi odbioru przez infocznia. Inne spojrzenie na informacyjną mozaikę czy postmodernistyczne dzieła kultury wykracza poza arystotelesowską tradycję sztuki jako imitacji (*mimesis*), nie pozwala uchwycić ciągów przyczynowo-skutkowych, zatem utrudnia odnalezienie odpowiedzi na pytania o przyczynę i celowość działań człowieka. Umiejętność stosowania nowoczesnych form przekazywania treści można więc łączyć z doskonaleniem innych sprawności, a także rozwojem humanistycznego aspektu życia, czyli osobowości oraz indywidualnych zainteresowań ucznia, jego postaw.

Podkreślana *harmonia mundi*, czyli niezwykle pożądanym stanem równowagi między człowiekiem a technologią, warunkuje poszanowanie dla wartości humanistycznych, zdobyczy ery Gutenberga oraz osiągnięć cywilizacji. „W relacji człowiek-technika chodzi przede wszystkim o to, by człowiek, posługując się coraz doskonalszymi narzędziami, wytworami własnej myśli, nie działał wbrew swoim interesom i nie niszczył uświęconego liczącą kilka tysięcy lat tradycją środowiska aksjologicznego” — podkreśla Janusz Morbitzer, rozpatrując obecność świata wartości w Internecie (Morbitzer 2004). Ważne, by uczeń potrafił utrzymać stan zrównoważonego rozwoju kultury i techniki — jak zakłada Józef Bańka w swej koncepcji rozwoju cywilizacji eutyfronicznej, czyli takiej, „w której dochodzi do głosu fuzja horyzontów sfery *phronesis* (rozumu) i sfery *thymos*

(godności). Wyrastająca z tej fuzji cywilizacja zmierza do oparcia swego rozwoju na etosie moralnym i wychowaniu. [...] Człowiek cywilizacji eutyfronicznej wyraża wiarę, że prawdziwa rzeczywistość jest częściowo sensualna (tymiczna), częściowo zaś racjonalna (froniczna), tzn. że jest natury emocjonalnej, a zarazem racjonalnej⁴ (Bańka 2004: 11).

Podkreślane we współczesnej dydaktyce hasła personalizmu i podmiotowości ucznia w dużej mierze wspierają rozwój „usieciowionego” prosumenta (Toffler 1997), czyli aktywnego konsumenta produktów edukacyjnych, mającego sprawnie funkcjonować w przestrzeni szkoły, którego jednostkową inteligencję zastąpiła globalna wiedza, uzupełniana również przez niego — mieszkańca „globalnej wioski”. Zyskująca coraz większe rzesze zwolenników kultura wiedzy (ang. *knowledge culture*) jest elementem kultury uczestnictwa (ang. *participatory culture*), w której każdy zachęcany jest do aktywnego tworzenia, weryfikowania i dystrybuowania informacji. Taką postawę młodych ludzi wymuszają przeobrażenia cywilizacyjne, w tym nowe media, które „wymagają od uczestników aktywności, orientacji i świadomości własnych preferencji” — zauważa Urszula Glensk (Glensk 2007: 67). Można zatem mówić o nowym wyzwaniu dla polskiej szkoły — konwergencji kompetencji (technicznych, kulturowych, językowych, czytelniczych medialnych i in.) zarówno ucznia, jak i nauczyciela. Również zdaniem Tadeusza Pilcha edukacja humanistyczna powinna harmonijnie łączyć kształcenie naukowo-techniczne oraz wychowanie aksjologiczno-moralne i humanistyczne, przygotowujące „do życia we wspólnocie i dla wspólnoty” (Pilch 1999: 209).

W nowoczesnym kształceniu sukces gwarantuje zintegrowana nauka odbioru komunikatów i posługiwania się narzędziami, które służą do ich przekazywania, bez zaniedbywania pozostałych aspektów edukacji, takich jak: wychowanie emocjonalne, aksjologiczne i twórcze, w których efekcie następuje aktywizacja młodego człowieka. „Człowiek pełny (*homo concors*) to istota harmonijnie rozwinięta, zgodna wewnątrznie, aktywna [...]. Jest to zarazem człowiek twórczy (*homo creator*)” — podkreśla zwolennik teorii kształcenia wielostronnego Wincenty Okoń (Okoń 1998: 56), „jednostka [...] nie tylko refleksyjnie podtrzymująca i doskonaląca własną tożsamość, ale żyjąca z poczuciem konieczności własnej działalności w optymalizowaniu świata według zaakceptowanych przez siebie wartości i kryteriów — można dodać za socjologiem wychowania Zbigniewem Kwiecińskim (Kwieciński 1998: 39). Tożsamość bowiem podlega modyfikacjom, konstytuuje się w interakcji z Innym, także cyberroz mówcą. Poprzez czerpanie oraz przyswajanie (walencja kulturowa) różnorodnych czynników uczeń kształtuje swoje „ja”, zaś poglądami, tożsamością dziedziczną, nabywaną i prezentowaną⁵ — wpisuje się w polemikę z tradycją, ale również bezruchem intelektualnym. Stosowanie starych i nowych form komunikacji ma zatem sprzyjać wychowaniu człowieka zaangażowanego w rozwój kultury, przeobrażającego antropo— i cybersferę (znana strategia Człowiek Tworzy Kulturę — CTK oraz nowa Człowiek Tworzy Cyberkulturę — CTCK).

⁴ *Homo eutyphronicus: eu* — dobro; *thymos* — godność, emocjonalne komponenty życia człowieka; *phronesis* — rozum, intelektualne komponenty życia człowieka.

⁵ J. Nikitorowicz (za M. Gordonem) wyróżnił kilka poziomów tożsamości kulturowej: jednostkowa, rodzinna, lokalno-parafialna, regionalna, narodowa-państwowa, kontynentalna, globalna (Nikitorowicz 2001: 15-35).

Sieć informatyczna staje się przestrzenią konwergencji kultur i społeczności, łączy świat techniki oraz humanistyki i daje niespotykane dotąd możliwości poznawania świata czy mieszkańców „globalnej wioski” (wirtualne galerie sztuki, biblioteki, czytelnice, kina, komunikatory itd.). Przyjęcie obu strategii CTK i CTCK jest elementem wyróżnionej przez Margaret Mead kultury prefiguratywnej (Mead 2000: 29)⁶, w której młodzi zyskują głos ważny, jeśli nie decydujący o interpretacji teraźniejszości, w której może dojść do inwersji pedagogicznej — uczeń przerasta nauczyciela (szczególnie w zakresie umiejętności informatycznych).

Celem nowoczesnego systemu edukacji jest ukształtowanie człowieka kreatywnego, samodzielnego i nieustannie doskonalącego się w wielu dziedzinach (Wojnar 1996: 141). Nobilitowanie uczniowskiego oglądu świata wymusiło również refleksję dydaktyczną o odmiennym spojrzeniu na dekodowanie tekstów kultury oraz prowadzeniu z nimi dialogu, o dostosowywaniu celów, technik i metod kształcenia do nowego obrazu rzeczywistości i coraz ważniejszego dla młodych ludzi digiświata. W edukacji polonistycznej nadal ważne są kreatywność i kreacja, twórczy odbiór literatury oraz redagowanie tekstów artystycznych, lektura prowadząca do za-czytania oraz od-czytania. Rację ma Ryszard Kapuściński, który twierdzi: „Patrzcie na książkę jak na wiadomości telewizyjne, jak na pierwszą stronę gazety: rzucić okiem i zaraz zająć się czymś innym. Oto, co jest groźne, jako że odbiorca jeśli czyta w skupieniu dzieło, z którym obcuje, jednocześnie rekonstruuje je i dopełnia” (Kapuściński 2000: 138). Występuje tu obopólna korzyść, bowiem żaden tekst nie zaistnieje bez jakiegokolwiek refleksyjnej interpretacji odbiorcy, zaś ubogacenie czytelnika nastąpić może tylko w akcie bezpośredniej i zaangażowanej lektury utworu.

Realizacja tego postulatu w obecnych uwarunkowaniach kształcenia wydaje się trudna. Uczniowskie obcowanie z tekstem ogranicza się w głównej mierze do bezrefleksyjnego przesłania zapisu czy próby czytania literalnego. „Bogiem było Słowo” — jakże prawdziwie brzmi stwierdzenie św. Jana w XXI wieku! Dla uczniów słowo, szczególnie pisane, bardzo szybko traci swą boską moc, dlatego wyzwaniem dla edukacji polonistycznej jest budowanie systemu bazującego na wiedzy o uczniu (potrzeby, motywacje, aspiracje, postawy, środowisko itd.) oraz wykorzystaniu nowych sposobów poznawania dzieła literackiego i wytworów kultury. Wielu polonistów trwa w przekonaniu, że kształtowanie postaw musi odbywać się w bezwzględnej kulcie tradycji, nie tylko jej poszanowaniu, również w atencji wobec słowa pisanego, które od początku dominowało w szkolnym procesie nauczania-uczenia się. „Naczelne miejsce literatury zdaje się [...] wyrastać z prastarych źródeł symbolicznego języka dźwięków, charakterystycznego dla naszego kręgu kulturowego, w przeciwieństwie do obrazów (piktogramy i ideogramy) w sylabowym piśmie logograficznym” — twierdzi Maciej Tanas z Uniwersytetu Warszawskiego (Tanas 2010: 3).

Zakorzeniony już w Polsce kult (ruchomego) obrazu i dźwięku wymusza rewizję postaw i szkolnych metod kształcenia, nawet samego pojęcia „kultura”. Rzeczywistość XXI wieku wymaga, by polska szkoła kształciła nie tylko inter-, ale również cyberkulturowych

⁶ M. Mead różni także kultury: „konfiguratywne”, w których dzieci i dorośli uczą się od swoich rówieśników, oraz „postfiguratywne”, w których dzieci uczą się gł. od swoich rodziców.

poliglotów, którzy od najmłodszych lat muszą uczyć się nadawać i ze zrozumieniem odbierać komunikaty, uczestniczyć w życiu różnych społeczności, ale również sprawnie poruszać w świecie nowych mediów, niwelować skutki daltonizmu kulturowego. Hipertekstowym umysłem, nastawionym na myślenie wielowątkowe i jednoczesne wykonywanie kilku działań (np. granie, wysyłanie sms-ów i słuchanie muzyki) trudno odbierać świat w tradycyjny sposób, nie sposób też zrozumieć realia i wyzwania codzienności. W efekcie edukacyjnych zaniedbań czytają teksty w sposób powierzchowny, jednoznaczny i bezkrytyczny, mają trudności z różnymi operacjami myślowymi, jak: analiza, synteza, porównywanie, abstrahowanie, uogólnianie. Ważna jest świadomość kulturowa i językowa, bowiem „chcąc nawiązać dialog z kulturą współczesną, trzeba poznać język, którym ona do nas przemawia” (Polakowski 1992: 57), obecnie także „specyfikę uniwersalnego języka cyfrowego, w tym typograficznych emotikon” (*Podstawa* 38), którymi uczniowie posługują się na co dzień. Działania zorientowane na aktywizację i indywidualny rozwój ucznia pozwolą mu dookreślić tożsamość jednostkową oraz społeczną, dzięki czemu zbudują poczucie bezpieczeństwa i przynależności, ale również otwartości czy tolerancji.

Biorąc pod uwagę metaforę człowieka jako tekstu⁷, każda nowa próba odczytania dzieła to swoisty dialog czytelnika z literaturą i z samym sobą. W jego toku dokonuje się nie tylko odkrywanie kodu świata, ale również aktualizacja znaczenia tekstu dla czytelnika, dotarcie do indywidualnej ludzkiej egzystencji, poznawanie oraz dookreślanie siebie: „Utwierdzenie kulturowego zadomowienia w tradycji, uczucia szacunku wobec dziedzictwa — to zadanie tyleż poznawcze, co wychowawcze, skierowane ku kształtowaniu osobowości ucznia, ku motywacji wyborów aksjologicznych i zachowań życiowych” (Kostkiewiczowa 1997: 12). Dlatego nadrzędnym zadaniem wychowanych w kulcie Gutenberga dorosłych, „cyfrowych imigrantów” jest zainteresować tradycją literacką, zadbać o drożność kanału komunikacyjnego między treściami kształcenia i uczniem (rola mediatora), pokazać sposoby okiełznanania informacji (rola krytyka), nauczyć holistycznego oglądu świata (rola mentora-przewodnika), także refleksyjnego spojrzenia na człowieka w świecie nowych technologii, cyfrowych mediów i wyzwań współczesności (rola antropologa, socjologa). Obecność doświadczonego i czujnego nauczyciela jest niezbędną przede wszystkim w procesie interioryzacji (przekształcanie informacji w wiedzę), wychowywania ku mądrości oraz wartościom. Mimo odmiennych priorytetów edukacyjnych i postaw (u dorosłych to m.in. kult słowa, myślenie linearne, większa cierpliwość i systematyczność, większe kompetencje komunikacyjne, krytycyzm), a także funkcjonowania głównie w realnej czasoprzestrzeni — dorośli humaniści pozostają niezbędnym podmiotem nowoczesnej edukacji, przewodnikami w świecie kultury i wartości, animatorami edukacji międzykulturowej, do której zainteresowań należą również cyberspołeczności. W większym niż dotąd stopniu pełnią też rolę amatorów-terapeutów uzależnień, którzy w realnym świecie walczą o właściwy poziom edukacji czy zaangażowanie ucznia w proces kształcenia, przychylnie i z nadzieją patrzą na receptywne i kreatywne formy pracy z utworem literackim, który jest sojusznikiem w niełatwych

⁷ Metafora pochodzi ze starożytnych pism *Corpus Hermeticum* i wskazuje, że człowiek i świat to swoiste zjawiska lingwistyczne.

zmaganiach o wszechstronny rozwój oraz dobre wychowanie młodych ludzi. W takim nauczaniu potrzebny jest więc nauczyciel o autorytecie emancypacyjnym (Dudzikowa 2002: 98)⁸, który nawiąże dobre relacje z uczniami i nie będzie negował twórczych odczytań tekstów, zachęci do formułowania własnych opinii w poszanowaniu godności oraz poglądów innego człowieka.

Wśród wielu postulatów dotyczących nowoczesnej edukacji warto podkreślić właśnie te związane z antropocentryzmem oraz pedagogiką emancypacyjną, która „stara się prowadzić wychowanków do wyzwolenia od wszelkich, nieuzasadnionych form opresji powodowanej przez siły natury, kultury, techniki i gospodarki. [...] W praktyce oznacza to troskę o tworzenie społecznych, organizacyjnych i materialnych warunków do podmiotowego funkcjonowania ucznia, respektowania jego wolności i godności osobistej, urzeczywistniania wszystkich przysługujących mu praw” (Szymański 2007: 49-50). Hasła pedagogiki emancypacyjnej wskazują zatem na zniesienie wszelkich barier ograniczających rozwój ucznia („wolność od”). Wśród źródeł zniewolenia badacz przemian społeczno-edukacyjnych w kontekście zmian cywilizacyjnych Mirosław J. Szymański wskazał: brak wiedzy i umiejętności, znaczące oddziaływanie stereotypów, nieumiejętność dostosowania się do zmian, niepodjęcie walki o realizację własnych celów, ale również tradycję i przestarzałe konwencje (Szymański 2007: 50). Te ostatnie same w sobie nie stanowią zagrożenia dla wolności i rozwoju, kiedy są traktowane jako elementy budujące powszechną świadomość i tożsamość jednostki, społeczności czy państwa albo wyznaczają normy zachowań.

Wymienione zadania szkoły są o tyle istotne, że obniżenie poziomu prezentowanej wiedzy i umiejętności, a także zaniechania w kształtowaniu postaw, mogą skutkować poważnymi zaburzeniami, jak np.: wzrost stanów lękowych (syndrom wymyślonego i straszego świata), bezkrytycyzm, odwrócenie na przemoc i agresję, a nawet nasilenie zachowań agresywnych i autoagresywnych. Zakłócenia w sferze edukacyjnej są w tym przypadku nierozzerwalnie związane z problemami społecznymi. „Paradoksem współczesnej cywilizacji i kultury stało się to, że postęp naukowo-techniczny, który miał przynieść dobre i ułatwiające życie rozwiązania, wywołał i nadal wywołuje, już nie tylko jednostkowe, ale też totalne zagrożenia dla ludzkości” (Krapiec 2004: 48), powoduje izolację i depersonifikację jednostki, a także rozluźnienie czy wręcz atrofie więzi społecznych oraz rodzinnych. Zagubione po drugiej stronie ciekłokrystalicznego ekranu infoAlicje coraz bardziej pochłaniane są przez magiczną cyberkrajinę, w której: „Rozum wysiada/W uszach ciągły brum/Wciąż mnie dopada informacji szum” — jak śpiewa Budka Suflera. W *Cybermanii* autor tekstu Andrzej Mogielnicki zidentyfikował niektóre zagrożenia współczesności: nieumiejętność rozróżniania prawdy od fikcji, poczucie ciągłego zagrożenia, chaos, apatia, skrajne wyczerpanie fizyczne itd. Człowiek omamiony przez komputer nie potrafi określić wewnętrznych źródeł lęków i obaw, coraz bardziej zatracając kontakt z samym sobą, co w efekcie prowadzi do frustracji. Czuje się też uwięziony w szklanej pułapce ekranów, trwa w poczuciu czyhającej śmierci i toczy nieustanną walkę o życie, choć nie wie z kim albo z czym. Podmiot liryczny wiersza *Drogi kąciku*

⁸ M. Dudzikowa wyróżnia trzy koncepcje autorytetu: liberalna, emancypacyjna, konserwatywna (Dudzikowa 2002: 85-86).

porad Stanisława Barańczaka jako antidotum na depresję i bezsenność, wywołane przez codzienne krwawe wiadomości, proponuje wizyty u terapeuty, więcej spacerów oraz zmniejszenie ilości spożywanej kawy. Ma jednak świadomość, że zalecenia te nie przyniosą trwałych efektów, a kolejna porcja faktów medialnych pogłębi jeszcze niepokój, który nieustannie dręczy każdego człowieka w realnym świecie.

Jedną z prób spokojniejszego funkcjonowania jest stworzenie własnego „cyber-ja”. Wykreowany awatar staje się nieosiągalnym w rzeczywistości ucieleśnieniem ja idealnego (hind. *A vatāra* — inkarnacja bóstwa), wyposażonym jedynie w pożądane najlepsze cechy zewnętrzne i osobowościowe. Pojawiający się tutaj Lacanowski dramat identyfikacji wynika z różnic między świadomością realnego *ja* oraz wykreowanym wirtualnym obrazem *ja* — rozdarcie podkreślone jest przez istnienie dwóch bytów w równoległych światach. Z badań psycholog Marty Znajmieckiej-Sikory wynika, że współcześnie „zaczyna się zarysowywać dość wyraźnie kategoria *ja w oderwaniu od interakcji z innym*, która [...] może zdominować w przyszłości sposób opisywania i pojmowania siebie, jeśli tempo zmian społecznych nadal będzie wykazywać tak oszałamiające przyspieszenie. Jaźń [tego] typu [...] jest jaźnią oderwaną od istoty fizycznej, od struktury społecznej i interakcji ze środowiskiem [...] Nastolatek nie radzi sobie ze swoim otoczeniem, przyjmując często postawę bierną lub wycofującą się. [...] Być może niestabilna sytuacja w kraju, brak reguł funkcjonowania społecznego, zanik autorytetów powodują osłabienie mechanizmów adaptacyjnych (*coping self*)” (Znajmiecka-Sikora 2004: 107-108).

Telewizję, do niedawna jeszcze „kociołek nad wspólnym paleniskiem” skupiający rodzinę, zastąpiły domowe komputery, izolujące domowników (każdy zastyga przed własnym monitorem), przyczyniające się do rozluźnienia, nawet zaniku więzi rodzinnych, a w konsekwencji także społecznych czy narodowych, bez których wartość i sens traci jednostkowe istnienie człowieka. Komputer działa wówczas jak narkotyk, przez który młody człowiek ucieka do wyimaginowanego digiświata, zaprzestając tym samym realizacji swych powinności społecznych wobec rodziny czy najbliższych. Im więcej czasu technofil spędza w wirtualnej przestrzeni, tym trudniej mu funkcjonować w rzeczywistości. Wobec odczuwanego lęku przed otoczeniem czy szkolnymi niepowodzeniami nastolatek szuka przestrzeni, w której odczuje satysfakcję, odniesie sukces czy zyska aprobatę. Komputer pozwala unikać bezpośredniego kontaktu wzrokowego, daje możliwość kompletowania obrazu nowego siebie, podczas aktu tworzenia człowiek jest jednocześnie demiurgiem (kreatorem) i ja idealnym (doskonałą istotą kreowaną). W przypadku tworzenia wirtualnego alter ego trudno jednak mówić o pokonaniu koszmaru fragmentaryzacji ciała czy dualizmu ciało-umysł poprzez konfrontację z własnym odbiciem. Zdarza się, że świadome rozszczepienie, jak i stany psychotyczne o charakterze schizoidalnym prowadzą do zatarcia granicy realne-nierealne, wówczas świat wirtualny staje się coraz bardziej rzeczywisty, a obraz w cyberlustrze zyskuje na wiarygodności.

Atrakcyjność alternatywnego świata powoduje, że młody człowiek bardziej żyje w hiperrzeczywistości niż w realnym świecie (teza Jeana Baudrillarda) pełnym zagrożeń i determinantów, jak konwenanse, zasady, prawa, powinności, obowiązki itp. Zamknięty Po Drugiej Stronie Monitora, zakompleksiony i wycofany nastolatek może w bezparadonowy sposób komentować wydarzenia na forach internetowych, wprost wyrażać i zaspokajać skrzętnie skrywane pragnienia bez narażania się na przykrą ocenę czy krytykę

ze strony otoczenia. Paradoksalnie, są to wyróżnione przez Abrahama Masłowa potrzeby wyższego rzędu: m.in. przynależności (społeczne, afiliacji) i uznania (egoistyczne, szacunku i uznania). Ich niezaspokojenie może prowadzić w realnym świecie do „metachorób” (np. depresja, nerwice) bądź do „metapatologii” (apatia, alienacja, cynizm). Budowany przez Internet oraz inne media *imago mundi* należy jednak traktować w kategoriach „krzywego zwierciadła”, nie zaś prawdziwego obrazu, pamiętając o preparowanych faktach medialnych czy retuszach. Nowe media budują świadomą halucynację, *symulakrum* (łac. *simulacrum* — podobieństwo, pozór), czyli obraz do pewnego stopnia tylko naśladujący realia, który przez wielu błędnie jest uznawany za wiarygodne odzwierciedlenie rzeczywistości.

W wyimaginowanej i wykreowanej przestrzeni nie dochodzi przecież do ukształtowania podmiotowości *ego*, lecz *cyberego* — żywy człowiek przestaje powoli istnieć w świadomości cyberpodmiotu, w swoim wyobrażeniu cały przenosi się do wirtualnego świata, co w dość wyrazisty sposób ukazali twórcy filmu *Sala samobójców* (reż. Jan Komasa). Poczucie akceptacji, mocy i sprawstwa wydaje się atrakcyjniejsze niż przerażający realny świat, w którym piętrzą się trudności. Nadzieją na załagodzenie konfliktu między techniką a relacjami interpersonalnymi są właśnie coraz doskonalsze awatary, z wyraźną mimiką twarzy i gestami, co powoli przygotowuje do powrotu do realnego świata i niełatwego życia wśród prawdziwych ludzi, pozwala uczyć się rozpoznawania ludzkich reakcji i komunikatów werbalnych oraz pozawerbalnych. Jeśli uznać prawdziwość twierdzenia, że „osobami możemy stać się tylko dzięki temu, że zostaniemy wprowadzeni w język” (Taylor 2001: 69), nie można ignorować umiejętności bezpośredniego porozumiewania się, sprawności komunikacyjnej, ale również estetyki mówienia, które są istotnymi elementami wieloaspektowego rozwoju ucznia: intelektualnego, naukowego, emocjonalnego, moralnego oraz kształtowania postaw allocentrycznych. Ignorowanie kształcenia literackiego i językowego, a oparcie się głównie na przekazach wizyjnych prowadzi może do problemów z nauką, obawy przed posługiwaniem się książką (jako rzeczą obcą, nieznaną), funkcjonalnego analfabetyzmu, zaburzeń koncentracji uwagi, mówienia czy licznych dysfunkcji. Warto zadbać o stopniowe, kontrolowane wprowadzanie dziecka w kulturę audiowizualną i świat nowych mediów, nie zaniedbując przy tym kultury literackiej. Zagrożenia ze strony mass mediów, głównie uzależnienia od Internetu, komputera, informacji czy telewizji, są właśnie — jak podkreśla Janusz Morbitzer — wynikiem „naruszenia równowagi między kulturą techniczną a humanistyczną oraz nieodpowiedzialnego użytkowania tych mediów” (Morbitzer 2006: 259). Komputer i Internet — paradoksalnie — ograniczają młodym ludziom bezpośredni kontakt z człowiekiem, a dla niektórych wręcz stają się interakcyjnym partnerem, mającym choć częściowo zaspokoić potrzeby, głównie emocjonalne.

Wytworzona w wyniku rewolucji technicznej opozycja: kultura techniczna-kultura humanistyczna wyznacza obecnie nowy kierunek rozwoju świata. W nieustannej walce między tymi dwiema kulturami szala zwycięstwa przechyla się na stronę techniki, to ona przykuwa uwagę, rządzi emocjami człowieka, rozbudza pożądanie dóbr materialnych — bogiem jest technika! Człowiek tworzy wokół siebie rzeczywistość odpowiadającą jego potrzebom i oczekiwaniom, nazywaną przez Józefa Bańkę „światem technicznego eksperymentowania, gdyż przedmiot techniczny, który przekształcił przestrzeń

z naturalnej w funkcjonalną jest czymś, co zostało stworzone, tzn. jego części składowe zostały uporządkowane według wzoru sztucznego” (Bańka 2002: 14). Człowiek jest zatem podmiotem i przedmiotem wszelkich działań w przeobrażanej rzeczywistości, zaś aktywność techniczna w dużym stopniu ogranicza rozwój wartości humanistycznych.

Nowa, ostatnimi czasy nieustannie reformowana szkoła, stara się przygotować ucznia do świadomego życia w nowoczesnym społeczeństwie technopolu. W swej aksjologii techniki i cywilizacji Józef Bańka podkreśla, że postęp cywilizacyjny trzeba wesprzeć edukacją zorientowaną na wartości oraz instynktem moralnym, bez których rozwój osobowościowy człowieka jest niepełny, nie umie przewidzieć wielu negatywnych konsekwencji wynikających z rozwoju techniki, nie jest w stanie zauważyć niewolącego i destrukcyjnego wpływu nowych technologii na jego własne życie. Trudno zaakceptować sytuację, w której skupienie uwagi na nośnikach informacji czy samej tylko informacji sypcha na margines sferę kulturową, gdyż ma to „daleko idące negatywne skutki dla kształcenia i wychowania” — ostrzega badający zastosowanie komputerów w humanistyce oraz pedagogice medialnej Bronisław Siemieniecki (Siemieniecki 2007:137).

W związku z powyższym trzeba dążyć do alfabetyzacji technicznej i medialnej młodzieży (też dorosłych), czyli stopniowo przekształcać społeczeństwo informacyjne w społeczeństwo wiedzy, wykazujące się zrozumieniem różnych aspektów (ekonomicznych, społecznych, prawnych, etycznych i in.) związanych z pozyskiwaniem i świadomym wykorzystywaniem informacji. Niezbędne są działania edukacyjne skierowane na formowanie ducha człowieka, kształtowanie właściwych postaw i hierarchii wartości, które pozwalają wyzoliczyć się od współczesnego konsumpcjonizmu oraz izolacjonizmu, odnaleźć swoje miejsce we wspólnocie (rodzinie, grupie rówieśniczej, społeczeństwie), a przede wszystkim — odnaleźć prawdziwe „ja”, człowieka w sobie oraz Innym. Osiągnięcie pożądanej równowagi edukacyjnej stanie się możliwe wówczas, gdy u podstaw „nowego humanizmu, w którym będzie dominował komponent etyczny, a wiedza o kulturach i wartościach duchowych różnych cywilizacji i szacunek do nich zajmą należne miejsce jako niezbędna przeciwwaga globalizacji, która nie ogranicza się do aspektów czysto technicznych i gospodarczych” — już pod koniec lat 90. słusznie wnioskowali autorzy raportu *Edukacja. Jest w niej ukryty skarb* (Raport 1998: 47).

Bibliografia:

- Bańka J. (2002), *Edukacja filozoficzna. Ścieżka edukacyjna*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Jarosławiu, Jarosław.
- Bańka J. (2004), *Słownik pojęć i tekstów filozoficznych. Przewodnik encyklopedyczny po reentyzmie, eutyfronie i etyce prostomyślności*, t. 1. A–N, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań.
- Bauman Z. (2011), *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Cassirer E. (1998), *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa.

- Dudzikowa M. (2002), *Autorytet nauczyciela i edukacja. Trzy opcje*, [w:] *Edukacyjne drogi i bezdroża*, pod red. R. Kwiecinskiej i S. Kowala, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Glensk U. (2007), *Digitalny obserwator uczestniczący*, „Nowe Książki”, nr 4.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kapuściński R. (2000), *Lapidarium IV*, Czytelnik, Warszawa.
- Kostkiewiczowa T. (1997), *Przyjąć wspólną odpowiedzialność*, [w:] *Kompetencje szkolnego polonisty 2. Szkice i artykuły z metodyki z lat 1994-1996*, pod red. B. Chrzastowskiej, WSiP, Warszawa.
- Krąpiec M. A. i in. (2004), *Kultura wobec techniki. Materiały z sympozjum z cyklu „Przyszłość cywilizacji Zachodu”*, zorganizowanego przez Katedrę Filozofii Kultury KUL, Fundacja Rozwoju Kultury Polskiej, Lublin.
- Książek-Szczepanikowa A. (1996), *Ekranowy czytelnik — wyzwanie dla polonisty*, Wydawnictwa Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Kwieciński Z. (1998), *Dziesięciościan edukacji (składniki i aspekty — potrzeba całościowego ujęcia)*, [w:] *Wprowadzenie do pedagogiki. Wybór tekstów*, pod red. T. Jaworskiej, R. Lepperta, Oficyna Wyd. Impuls, Kraków.
- McLuhan M. (2001), *Wybór tekstów*, pod red. E. McLuhana, F. Zingrone’a, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Mayor F. (2001), *Przyszłość świata*, Fundacja Studiów i Badań Edukacyjnych, Warszawa.
- Mead M. (2000), *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołówka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- J. Morbitzer (2000), *Od homo sapiens do homo computerus* <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt4/homo.html> [dostęp 30.04.2012 r.]
- Morbitzer J. (2004), *Świat wartości w Internecie*, http://www.tuo.agh.edu.pl/Aksjol_Int_AGH_JMorbitzer.pdf [dostęp: 30.04.2012 r.]
- Morbitzer J. (2006), *O dwóch stronach edukacji komputerowej i medialnej*, [w:] *Szkoła w nauce i praktyce edukacyjnej*, t. 2., pod red. B. Muchackiej, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Niedzicki W. (2004), *Kompetencje medialne kluczem do świata przyszłości*, [w:] *Media a edukacja. Kompetencje medialne społeczeństwa wiedzy*, pod red. W. Strykowskiego i W. Skrzydlewskiego, Wydaw. Oficyna Edukacyjna eMPI2, Poznań.
- Nikitorowicz J. (2001), *Wielopłaszczyznowa i ustawicznie kreująca się tożsamość w społeczeństwie wielokulturowym a edukacja międzykulturowa*, [w:] *Kultury tradycyjne a kultura globalna. Konteksty edukacji międzykulturowej*, t. 1, Trans Humana, Białystok.

- Okoń W. (1998), *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa
- Pachociński R. (2006), *Oświata i praca w erze globalizacji*, IBE, Warszawa.
- Pilch T. (1999), *Spory o szkołę. Pomiędzy tradycją a wyzwaniem współczesności*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych, których ukończenie umożliwi uzyskanie świadectwa dojrzałości po zdaniu egzaminu maturalnego http://bip.men.gov.pl/men_bip/akty_prawne/rozporzadzenie_20081223_zal_4.pdf [dostęp 1.05.2012].
- Polakowski J. (1992), *Kulturoznawcza koncepcja kształcenia literackiego dzisiaj*, „Dydaktyka Literatury”, t. 13.
- Próchnicka M. (2007), *Information literacy. Nowa sztuka wyzwolona XXI wieku*, [w:] *Książka, biblioteka, informacja: między podziałami a wspólnotą*, red. J. Dzieniakowska, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce.
- Raport dla UNESCO. Edukacja. Jest w niej ukryty skarb* (1998), pod przewodnictwem J. Delorsa, SOP. Wydawnictwo UNESCO, Warszawa
- Siemieniecki B. (2007), *Media w pedagogice*, [w:] *Pedagogika medialna. Podręcznik akademicki*, t. I, pod red. tegoż, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Strykowski W. (2004), *Kompetencje medialne: pojęcie, obszary, formy kształcenia* [w:] *Media a edukacja. Kompetencje medialne społeczeństwa wiedzy*, pod red. W. Strykowskiego i W. Skrzydlewskiego, Wydaw. Oficyna Edukacyjna eMPi2, Poznań.
- Szymański M. J. (2007), *Pedagogika emancypacyjna — szanse i bariery*, [w:] *Refleksje nad współczesną pedagogiką w Polsce*, pod red. E. Rogulskiego, Wydawnictwo Niepaństwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Białystok.
- Tadeusiewicz R. (1999), *W dymie i we mgle...*, <http://www.solidarnosc.org.pl/~ksn/Docs/rystad.pdf> [dostęp 1.05.2012]
- Tanas M. (2010), *Pedagogika wobec wyzwań technologicznych współczesności*, <http://www.up.krakow.pl/ktime/ref2010/tanas.pdf> [dostęp 3.05.2012]
- Taylor Ch. (2001), *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., PWN, Warszawa.
- Toffler A. (1997), *Trzecia fala*, PIW, Warszawa
- Torlińska B. (2004), *Alfabetyzm społeczeństwa wiedzy a kompetencje informacyjne*, [w:] *Media a edukacja. Kompetencje medialne społeczeństwa wiedzy*, pod red. W. Strykowskiego i W. Skrzydlewskiego, Wydaw. Oficyna Edukacyjna eMPi2, Poznań.
- Wojnar I. (1996), *Światowa dekada rozwoju kulturalnego — nowe propozycje dla edukacji*, [w:] *Edukacja wobec wyzwań XXI wieku*, pod red. I. Wojnar i J. Kubina, ELIPSA, Warszawa

Zacher L.W. (2007), *Transformacje społeczeństw — od informacji do wiedzy*. Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa.

Zborowski J. (1986), *Rozwijanie aktywności twórczej dzieci*, WSiP, Warszawa.

M. Znajmiecka-Sikora (2004), *Poziom samooceny i rozwój wiedzy o sobie w okresie adolescencji — analiza przeprowadzonych badań*, „Sztuka Leczenia”, t. X, nr 3-4.