

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVI, ZESZYT 2 (112)



Łódź 2013

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/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO:
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Sławomir Gala, Jan Szymczak, Edward Karasiński

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF:
Jarosław Płuciennik

REDAKCJA/EDITORS:
Craig Hamilton, Joanna Jabłkowska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY:
Agnieszka Śliz

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), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Kryszinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI W ROKU 2013:
Hans Richard Brittnacher, Stephen Dewsbury, Marja Härmänmaa, Reinhard Ibler, Agnieszka Izdebska, Joanna Jabłkowska, Bogumiła Kaniewska, Anna Kędra-Kardela, Michał Kuziak, Alina Kwiatkowska, Erwin Leibfried, Małgorzata Leyko, Lars Lönnroth, Piotr Mitzner, Magdalena Rembowska-Płuciennik, John R. Yamamoto-Wilson

REDAKCJA JĘZYKOWA:
Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Uniwersytetu Łódzkiego
Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2013
Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

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

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowski
REDAKCJA TECHNICZNA: Aleksandra Szpiegowska, 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

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych. Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach CEEOL, EBSCOhost, ERIH i na portalu ePNP i IIBUK.

SPIS TREŚCI — CONTENTS

Od redakcji: *On-line/Off-line* 7

ROZPRAWY — ARTICLES

- Ewa Szczęsna, *Piśmienne bycie w przestrzeni cyfrowej. Współczesne ślady tożsamości* 17
- Agnieszka Karpowicz, *Reinkarnacje słowa: media, gatunki, praktyki* 33
- Elżbieta Winiecka, *Pismo wobec doświadczenia uczestnictwa* 51
- Marta Rakoczy, *Tekst, pisanie, szkoła w perspektywie antropologicznej* 73
- Maciej Maryl, *Blog jako „dziennik elektroniczny”. Analiza genologiczna blogów pisarzy* 87
- Krzysztof Gajewski, *No comment. Z poetyki komentarza elektronicznego* 111
- Irena Chawrińska, *Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie* 129
- Agnieszka Smaga, *Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd* 147
- Lidia Gąsowska, *Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca* 165
- Agnieszka Oberc, *Ja piszę, ty piszesz, oni piszą. Literacka twórczość fandomu jako czynnik integrujący społeczność* 185
- Dominik Antonik, *Literatura w audiowizualnym typie kultury* 197
- Karolina Sidowska, *Literatura a przełamywanie wstydu* 211
- Dobrawa Lisak-Gębala, *Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych* 223
- Magdalena Skrzypczak, *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)* 239
- Katarzyna Trzeciak, *Lubimy czytać, lubimy pisać, ale kto z tego korzysta? Kilka uwag o społecznościowych portalach recenzenckich* 259

ON-LINE/OFF-LINE

Obublikowanie we wrześniu bieżącego roku na łamach „The Guardian” artykułu *What’s wrong with the modern world* autorstwa amerykańskiego pisarza Jonathana Franzena uruchomiło lawinę krytyki pod adresem autora, który nie pierwszy raz wypowiedział się negatywnie na temat nowych mediów oraz kondycji współczesnej kultury. Ostrze krytyki skierował przede wszystkim w stronę mediów społecznościowych. Tweeter i Facebook nie tylko pochłaniają mnóstwo naszego czasu, przyczyniają się do spłycenia kontaktów międzyludzkich, ale także, co Franzen odnotowuje ze szczególną niechęcią, stają się głównym narzędziem promocji wykorzystywanym przez wielu twórców. Dla pielęgnującego nieco anachroniczne wyobrażenia o elitarności pisania Franzena taki model jest nie do zaakceptowania. Aktywny na Tweeterze Salman Rushdie więcej ma, jego zdaniem, wspólnego z celebrytą spragnionym poklasku publiczności aniżeli z pisarzem. Nie chodzi zresztą wyłącznie o używanie mediów społecznościowych jako narzędzia promocji, ale i o zgubny wpływ tych ostatnich na naszą zdolność koncentracji i pogłębionej refleksji. Ciągły kontakt z mediami uniemożliwia namysł, spokój, które są niezbędne do stworzenia czegoś wartościowego – twierdzi pisarz. Innym ważnym wątkiem jego krytyki jest władza mediów (władzę tę uznał za przykład miękkiego totalitaryzmu), zdolnych do wpływania na nasze gusta, myśli oraz postępowanie. Odpierając liczne ataki, Franzen podkreślał, że nie jest wcale technologicznym ignorantem, ze strachu przed mediami ferującym tak niepoehlebne sądy, przeciwnie – sam korzysta z nowych technologii (nieraz nałogowo), nie może jednak nie dostrzec zagrożeń płynących z ich strony (por. NMa, NMb, NMc, NMd). Z łatwością dałoby się znaleźć więcej diagnoz współczesności utrzymanych w podobnym tonie, zapewne jednak nie każda z nich wywołuje tak silny oddźwięk w przestrzeni publicznej. Próbę oceny współczesności (nie zawsze krytyczną) podjęli także, by ograniczyć się do kilku ważnych tytułów bieżącego roku: Howard Gardner w *The App Generation*, Clive Thomson w *Smarter Than You think* czy Tom Standage w *Writing on the Wall* (NMd). Trudno dziwić się, że szybkość zachodzących na naszych oczach zmian technologicznych oraz sprzęgniętych z nimi przeobrażeń kulturowych wywołuje tak duże zainteresowanie, skłaniając do tworzenia mglistych jeszcze scenariuszy przyszłości. Żywiołowość dyskusji wywołanej wystąpieniem Franzena uzmysławia wagę tej tematyki, zarezerwowanej nie tylko dla specjalistów, ale dyskutowanej chętnie także w przestrzeni społecznej. Mimo eksplozji zainteresowania tą problematyką wiele kwestii nie zostało jeszcze rozwiązanych, wiele czeka na ponowne przemyślenie i zrewidowanie. Z trudem torują sobie drogę nowe teorie weryfikujące obiegowe opinie dotyczące społeczeństwa, nowych mediów, kultury itd. Artykuły zebrane w niniejszym

tomie skłaniają do krytycznego spojrzenia na współczesne problemy, ogniskując się wokół związku starych i nowych mediów, miejsca słowa, pisma, literatury, zarówno w przestrzeni cyfrowej, jak i, nazwijmy ją umownie, przestrzeni off-line. Wiele radykalnych teorii, w których pobrzmiwało przekonanie o końcu pewnej epoki, przełomie ustępuje dziś tym bardziej umiarkowanym. Przykładem takiego „kompromisowego” stanowiska jest wpływowa teoria konwergencji Henry’ego Jenkinsa. Badacz przeciwstawił się postrzeganiu postępu technologicznego jako procesu gwałtownych zmian, w którym stare media nieodwracalnie wypierane są przez nowe. W jego teorii istotne jest także podkreślenie cyrkulacji treści w przestrzeni wielomedialnej. „Jako konwergencję – konstatuje autor – rozumiem 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. [...] Będę się tu spierać z poglądem, że konwergencja powinna być pojmowana przede wszystkim jako proces technologiczny, łączący funkcje różnych mediów w tym samym urządzeniu. Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu” (Jenkins 2007: 9). Przyjęcie założenia o współistnieniu różnych mediów, obiegów informacji pozwala na przykład odsunąć na dalszy plan jałowe niekiedy dyskusje na temat wyższości książki drukowanej nad elektroniczną czy upadku czytelnictwa w związku z ograniczeniem zasięgu książki-kodeksu na rzecz książki zapisanej na innych nośnikach. Wielu malkontentów zapewne sceptycznie przyjąłoby uwagi, że czytamy więcej niż kiedyś, jakkolwiek zmienił się sam sposób czytania oraz nasze lektury. Nieco inną miarę przyłożyć należy więc do oceny tych zjawisk. Trafne wydaje się nazwanie przez Michaela Heima kultury, w której żyjemy kulturą przeglądania (por. Hopfinger 2010: 169). Mniej czytamy „od deski do deski”, więcej czasu spędzając w internecie i dzieląc naszą uwagę między zróżnicowane gatunkowo, objętościowo, tematycznie teksty; niejednokrotnie przeplatając lekturę zorientowaną na poszukiwanie informacji (np. w artykułach prasowych czy fragmentach książek) śledzeniem komentarzy w serwisach rozrywkowych.

Obcowanie z różnymi tekstami, czytanie oraz pisanie stanowią nieodłączny element naszej kultury. Wysyłanie maili, sms-ów, pisanie komentarzy, tweetów czy blogów staje się codzienną aktywnością coraz większej liczby ludzi. Nie tylko nie spełniły się więc apokaliptyczne wizje upadku kultury słowa, ale przeciwnie, doszło do poszerzenia jego zasięgu, w związku z anektowaniem nowych przestrzeni. Znamienna dla naszych czasów stała się erupcja pisania, powiązane z czytaniem, swoistego „czytanie-pisanie” (Płuciennik 2012: 251-252). Technologizacja społeczeństwa przyczyniła się niezupełnie zgodnie z przewidywaniami do odrodzenia znaczenia tekstu, choć z drugiej strony, mówienie o zjawisku „wtórnej piśmienności” (Maryla Hopfinger wyróżniła następujące etapy rozwoju kultury: etap oralności, piśmienności, audiowizualności oraz ostatni – powrotu do piśmienności; por. Hopfinger 2010: 164) wydaje się nieco niebezpieczne, gdyż degraduje obraz, którego miejsca we współczesności nie należy oczywiście marginalizować. Powyższe uwagi, zdajemy sobie sprawę, dalekie od oryginalności, koncentrujące się wokół

kwestii dość dobrze znanych i opisanych, mają na celu uzmysłowienie, jak trudne jest uchwycenie kierunku zmian współczesnej kultury. Problemy zasygnalizowane powyżej znajdują oryginalne rozwinięcie w artykułach zebranych w niniejszym zbiorze.

Ewa Szczęsna (*Piśmienne bycie w przestrzeni cyfrowej. Współczesne ślady tożsamości*) analizuje wpływ nowych technologii na proces czytania i pisania, czy szerzej, doświadczania tekstu. Jak bowiem zauważa autorka: „Zmieniający się status ontyczny aktywności komunikacyjnych w świecie wirtualnym, transgresja, jaka dokonuje się w relacji tekst — użytkownik, nierozłączność aktywności nadawczo-odbiorczych znacząco wpływają na sposób istnienia tekstu, skoro działania użytkownika są koniecznym jego składnikiem. W efekcie czytanie staje się pisaniem (działaniem). Pisanie jest klikaniem. Klikanie jest doświadczaniem tekstu za pośrednictwem tekstury”. Tekst nie jest już zamkniętą i skończoną całością; czytanie wiąże się z ciągłym działaniem, dokonywaniem wyboru, modyfikowaniem tekstu – na przykład dopisywaniem, komentowaniem itd.

Agnieszka Karpowicz (*Reinkarnacje słowa: media, gatunki, praktyki*) odrzuciwszy na wstępie tezę o śmierci słowa, przypatruje się różnym nowym przestrzeniom jego obecności. Trafnie i efektywnie opisała status słowa we współczesności, odwołując się do metafory Dicka Higginsa: „[...] słowo — niczym giętka, zwinnie, elastyczny i sprytny wąż — wciska się wszędzie, a w momentach, które zbyt chętnie odbieramy jako jego śmierć, znajduje się tylko w stadium zmieniania skóry i odradzania się w nowej postaci. Słowo jak w tańcu węzłów reaguje płynnie na muzykę fakira, czyli na bodźce z zewnątrz, ruchy i drgania kulturowej i medialnej rzeczywistości, przybiera różne postaci i formy w interakcji z dziejącą się, żywą jej tkanką”. Autorka zwraca uwagę na trudności, jakich nastęrcza badanie wielu różnorodnych form twórczości słownej, niejednokrotnie nazbyt łatwo włączanych w uniwersum literatury. Rozważa czy rzeczywiście uzasadnione jest mówienie o tekstowości czy literackości improwizowanych słamów, blogów, powieści hipertekstowych itd. Zestawienie z literaturą (które w myśl anachronicznego założenia służyć ma nobilitacji jakiegoś gatunku), nie pozwala niejednokrotnie dostrzec jego specyfiki. Wiele z omówionych przez autorkę form operujących słowem nie ma nic wspólnego z klasycznie (za W. Ongiem) rozumianym tekstem jako całością zamkniętą i autonomiczną (jakkolwiek możliwe jest ich wtórne wydrukowanie, wydanie w postaci tekstu). Autorka poszukuje narzędzia badania tych różnorodnych form operujących słowem poprzez odwołanie do (zmodyfikowanej przez nią) Bachtinowskiej koncepcji gatunków mowy.

Elżbieta Winiecka (*Pismo wobec doświadczenia uczestnictwa*) zajmuje się istotnym problemem wielostronnego wpływu mediów na pisanie, a także relacje człowieka ze światem, sposób myślenia czy komunikacji w danej epoce. Udowodniono wszak, że każde narzędzie pracy człowieka staje się jego przedłużeniem, wywołując również istotne zmiany w pracy mózgu. Autorka przygląda się przemianom, jakie zaszły w związku z pojawieniem się nowych mediów. Oznaczały one przejście (mówiąc w ogromnym uproszczeniu) od kultury refleksyjności, dystansu, tworzonej przez linearne pismo, do kultury charakteryzującej się większą powierzchownością, szybkością i rozproszeniem. Problem zdeterminowania sposobu poznawania świata przez dominujące w danej epoce medium (na przykładzie stron internetowych) przedstawiony został także w artykule Agnieszki Smagi (*Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd*).

Marta Rakoczy (*Tekst, pisanie, szkoła w perspektywie antropologicznej*) podkreśla potrzebę rewizji niektórych poglądów dotyczących pisania oraz tekstu, silnie zakorzenionych w naszej kulturze. Kultura Zachodu, jak zauważa badaczka, traktuje pisanie jako proces mentalny, zapominając o tym, że przed wiekami, stanowiło ono mozolną czynność fizyczną, polegającą na utrwalaniu słowa w opornym materiale (ślady tego przechowuje choćby greckie słowo *graphein*, oznaczające wydrapywanie/wyskrobywanie). Pisanie w naszej kulturze kojarzone jest przede wszystkim z działaniem indywidualnym, kreatywnym, co usuwa z kolei w cień pamięć o kolektywnych, średniowiecznych praktykach czytania oraz pisania. Kształtowany od nowożytności tryb lektury indywidualnej, cichej, sprzyjającej namysłowi i oryginalności – jakkolwiek popularny – nie stanowił (i nie stanowi), jak pokazuje autorka, jedynego obowiązującego modelu. W tym kontekście jako przykład podaje wczesnoszkolne praktyki czytania i pisania, nastawione na wyuczenie określonych czynności; stanowiące przede wszystkim element procesu socjalizacji.

Przestrzeń cyfrowa umożliwiła rozwój nowych gatunków bądź otwiera kolejny rozdział w istnieniu starych. Komentarz, jakkolwiek dobrze zdomowiony w genologii (jego początków możemy szukać w starożytności) i funkcjonujący w licznych odmianach, ostatnimi czasy przeżywa prawdziwy renesans. Gatunek ten stanowić może interesujący przedmiot badań nie tylko genologów, ale i adeptów innych nauk – socjologów, psychologów czy kulturoznawców. Rozważaniom na temat budowy oraz funkcji komentarza internetowego poświęcony został artykuł Krzysztofa Gajewskiego (*No comment. Z poetyki komentarza elektronicznego*).

Komentarze stanowią istotny element towarzyszący innej ważnej formie wypowiedzi internetowej, jaką jest blog. Maciej Maryl analizuje blog (*Blog jako „dziennik elektroniczny”. Analiza genologiczna blogów pisarzy*) jako specyficzną formę wypowiedzi, stanowiącą połączenie gatunków „tradycyjnych” (jak dziennik i pamiętnik) oraz formy „dykursu elektronicznego”. Zwraca przy tym uwagę na niebezpieczeństwo zbyt łatwego utożsamienia blogu z dziennikiem czy pamiętnikiem, prowadzącego do nadmiernego uproszczenia, a w związku z tym zatracenia specyfiki tej formy wypowiedzi. Wśród elementów, które znacząco odróżniają „dzienniki internetowe” od tych tradycyjnych wskaźników należy przede wszystkim obecność odbiorców wpływających w znaczący sposób na kształt blogów – ich treści, styl pisania itd. Możliwość otrzymywania przez autora sygnałów zwrotnych od publiczności stanowi jeden z ważnych elementów Internetu 2.0 oraz związanej z nim kultury uczestnictwa.

Internet aktywizuje na niewyobrażalną wcześniej skalę grupy fanów, stając się przestrzenią integracji środowisk skupionych wokół określonych dzieł, ułatwiającą wymianę informacji, prowadzenie dyskusji, a także publikowania tekstów. Pisane przez fanów „fanfiki” (teksty *fan fiction* – czyli teksty fikcjonalne związane na różne sposoby z dziełem „kanonicznym”, stanowiącym dla nich punkt wyjścia; rozwijające na przykład nie w pełni „wyeksploatowane” wątki dzieła głównego, dopowiadające dalsze losy postaci, snujące historie alternatywne itd.) stanowią ważny fragment aktywności fanów. Udośćnianie własnych tekstów innym odbiorcom służy nie tylko zacieśnianiu więzi w obrębie *fandomów* (a więc społeczności fanów, skupionej wokół danego tekstu), umożliwiając także zaspokojenie potrzeb twórczych. Publikowane w internecie teksty *fan fiction* są

następnie komentowane, oceniane przez innych fanów, a niektóre z nich rozwijane przez kolejnych autorów. W trosce o podnoszenie wartości publikowanych tekstów ukazują się rozmaite wskazówki dla nieprofesjonalnych w większości autorów, zawierające niekiedy bardzo szczegółowe uwagi na temat konstruowania fabuły, postaci, budowania dialogów itd. Wokół zarysowanego wyżej zjawiska twórczości fanowskiej skupione są dwa artykuły niniejszego zbioru – autorstwa Agnieszki Oberc (*Ja piszę, ty piszesz, oni piszą. Literacka twórczość fandomu jako czynnik integrujący społeczność*) oraz Lidii Gąsowskiej (*Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca*).

Za inny przykład kultury uczestnictwa, analizowany w artykule Katarzyny Trzeciak (*Lubimy czytać, lubimy pisać, ale kto z tego skorzysta? Kilka uwag o społecznościowych portalach recenzenckich*) uznać można internetową krytykę literacką. Nawiasem mówiąc, publikowane masowo internetowe recenzje, komentarze i inne teksty krytyczne stanowią kolejny dowód na to, że przewidywanie upadku czytelnictwa jest prognozą przedczesną. Choć trudno przyjąć założenie, że krytyka literacka w internecie tworzona jest wyłącznie przez amatorów, to jednak nie można nie dostrzec, że rzeczywiście dominują w niej krytycy nieprofesjonalni, dzielący się swoimi wrażeniami z lektury z innymi „zwykłymi” czytelnikami. Zasięg krytyki internetowej jest dziś zdecydowanie szerszy niż krytyki profesjonalnej, uprawianej przez literaturoznawców. Autorka zwraca uwagę na wiele istotnych problemów dotyczących kondycji internetowej krytyki w zestawieniu z krytyką w czasopiśmie, koncentrując się zwłaszcza na problemie ograniczonej wolności krytyków. Problem braku niezależności (istnienia sieci relacji, w które uwikłane są gazety, wydawcy oraz recenzenci) nie dotyka jedynie krytyki w czasopiśmie, ale obecny jest również w przestrzeni internetu, przez niektórych uznawanej za enklawę wolności. Zjawisko pisania recenzji na zamówienie jest tylko jednym z przejawów ograniczenia wolności krytyki internetowej. Inne niebezpieczeństwo wiąże się z pragnieniem dotarcia do jak największej liczby odbiorców, co skutkuje pisaniem „pod czytelnika” – pragnieniem schlebienia gustom publiczności, widocznym choćby w wyborze tematyki czy w dostosowaniu do odbiorców stylu wypowiedzi. Autorka zwraca uwagę na niską wartość merytoryczną wielu tekstów internetowych, ich schematyczność, a także językową nieporadność.

Dominik Antonik (*Literatura w audiowizualnym typie kultury*) na przykładzie twórczości Michała Witkowskiego oraz Jacka Dehnela bada problem „obiegu” literatury w społeczeństwie informacyjnym. Tradycyjna książka – jak podkreśla autor – nie jest wypierana przez nowe media, stając się jednym z elementów literackiej „bazy danych”, a więc „interaktywnej, transmedialnej przestrzeni”, z której czerpiemy wiedzę o literaturze; w której możemy znaleźć kontynuację książkowych wątków. Dostęp do treści książki, możliwy jest na wiele sposobów – poprzez słuchanie wywiadów z twórcami, czytanie ich wypowiedzi publicystycznych bądź wpisów w serwisach społecznościowych, śledzenie działalności artystycznej itd.

Karolina Sidowska (*Literatura a przełamywanie wstydu*) odwołując się do kilku przykładów literackich (m.in. Manueli Gretkowskiej oraz Michała Witkowskiego), omawia problem wstydu, tabu w literaturze. Artykuł porusza wiele interesujących zagadnień, poczynawszy od nakreślenia filozoficznego kontekstu wstydu oraz przyczyn jego

powstawania. Problem ten wart jest rozważenia także w szerszej perspektywie – czy w kulturze epatującej często obscenicznymi obrazami, treściami, możliwe jest jeszcze szokowanie odbiorcy, istnienie tematów tabu?

Dobrawa Lisak-Gębala (*Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych*) analizuje eseje kilku autorów (m.in. J. Iwaszkiewicza, Z. Herberta, E. Bienkowskiej, M. Zagańczyka, J. Dehnela) stanowiące zapis doświadczenia obcowania ze sztuką. Wiodącym motywem stało się w nich poszukiwanie aury dzieł; aury współtworzonej (jak za Benjaminem tłumaczy autorka) przez niepowtarzalne dzieło sztuki oraz czasowo-przestrzenny kontekst, w jakim zostało ono ustytuowane. Warto dodać, że nie bez wpływu na sposób percypowania dzieła pozostają między innymi kulturowe modele podróżowania oraz wiedza na temat recepcji danego dzieła w przeszłości.

Na problematyce doświadczenia przestrzeni jako inspiracji dla literatury skupia się także Magdalena Skrzypczak (*Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego*). Ważne miejsce w rozważaniach autorki zajmują między innymi zagadnienia mnemologii, aktualizowania doświadczenia określonej przestrzeni (możliwe dzięki pracy pamięci); także sposoby ukazywania przestrzeni poprzez posłuzenie się figurami wędrownymi, będącymi „dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Figury wędrowne stanowią [...] rodzaj soczewek, przez pryzmat których można: oglądać, doświadczać i opisywać/zapisywać przemierzaną przestrzeń”.

Wokół problemu doświadczenia zogniskowany jest także artykuł Ireny Chawrilskiej (*Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie*). W centrum zainteresowania autorki znalazły się dzieła hybrydyczne, powstające z połączenia elementów ikonicznych oraz werbalnych (do tego rodzaju dzieł zaliczyć można na przykład: poezję konkretną, książkę artystyczną czy liberaturę). Specyfika doświadczenia dzieła hybrydycznego wynika, jak podkreśla autorka, z braku wyraźnych „scenariuszy” jego odbioru. Dotarcie do niejednoznacznego sensu dzieła wiąże się także z koniecznością zmiany modelu percepcji – porzucenia kontemplacji na rzecz odbioru multisensorycznego. Poprzez niejednorodny „twór” jakim jest dzieło hybrydyczne artysta ukazuje złożoność świata, „komunikuje niemożliwość uchwycenia sensu na poziomie rzeczywistości”.

Zebrane w niniejszym tomie artykuły koncentrują się wokół istotnych problemów statusu słowa, pisma, literatury we współczesności, a także różnych sposobów doświadczenia tekstu zarówno w przestrzeni *on-line*, jak i *off-line*. Mamy nadzieję, że mimo nieobecności w zbiorze pewnych istotnych wątków (w przywołanym powyżej przeglądzie rzuca się zapewne w oczy brak artykułów poświęconych mikroblogom czy na przykład memom, stanowiącym w ostatnim czasie ważny element przestrzeni internetu), zaprezentowane oryginalne ujęcia wielu problemów staną się źródłem inspiracji i dalszych naukowych poszukiwań dla przedstawicieli różnych nauk humanistycznych.

AGNIESZKA ŚLIZ
JAROSŁAW PŁUCIENNIK

Bibliografia

Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

Płuciennik Jarosław (2012), *Sylwiczność nasza powszednia i metakognicja*, „Teksty Drugie” 2012 nr 6.

Artykuły poświęcone Jonathanowi Franzenowi:

NMa http://wyborcza.pl/1,75475,15165847,Franzen__Ludzie__dziecinniejemy__tekst_z__Ksiazek_.html (dostęp: 2.02.2014).

NMb <http://booklips.pl/newsy/jonathan-franzen-krytykuje-twittera/> (dostęp: 2.02.2014).

NMc <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1558827,1,literaci-w-wirtualnym-swiecie.read> (dostęp: 2.02.2014).

NMd <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1566243,3,internet-zabija-kulture.read#ixzz2s4qoIpV9> (dostęp: 2.02.2014).

ROZPRAWY
ARTICLES

EWA SZCZĘSNA
Uniwersytet Warszawski*

Piśmienne bycie w przestrzeni cyfrowej. Współczesne ślady tożsamości

Literate Existence in the Digital Space. Contemporary Traces of Identity

Abstract

The aim of this study is to present how the development of writing technology influences writing itself. In this paper the analysis is focused on mechanisms of reinterpretation of writing and reading in digital space, in other words, the change in experience of text. To summarize, modern media techniques make reading become writing, when writing becomes clicking (an action taken upon the texture), and clicking becomes the experience of text. Another goal is to present a special role of the texture as the tool of text's creation as well as the place of cohesion. The importance of semiotic tissue of digital text, especially in the case of digital art, is visible in the formation of intratextual relations. These relations are created in the process of working one element of texture onto another, which allow them to play an important role in the creation of textual meaning.

*Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: e.k.szczesna@uw.edu.pl

Czytanie jest pisaniem. Pisanie jest klikaniem

Hasła problemowe: relacje tekst — doświadczenie, pisanie jako styl życia, w przestrzeni humanistyki cyfrowej kojarzą się przede wszystkim z zagadnieniami związanymi z powszechnością pisania w domenie publicznej, globalizacją indywidualnego zapisu, rozwojem nowych form tekstowych i reinterpretacją zastanych, czy wreszcie, ze zmieniającą się relacją między piśmiennością a oralnością — kształtowaniem nowych form istnienia języka (pisana mowa, ikonizowane pismo, polisemiotyczność i multimedialność wypowiedzi).

Zmieniający się status ontyczny aktywności komunikacyjnych w świecie wirtualnym, transgresja, jaka dokonuje się w relacji tekst — użytkownik, nierozłączność aktywności nadawczo-odbiorczych znacząco wpływają na sposób istnienia tekstu, skoro działania użytkownika są koniecznym jego składnikiem. W efekcie czytanie staje się pisaniem (działaniem). Pisanie jest klikaniem. Klikanie jest doświadczeniem tekstu za pośrednictwem tekstury.

W kulturze cyfrowej odbiór tekstu już na poziomie percepcji jest jego doświadczaniem. Co więcej, doświadczenie fizykalne tekstu ukazuje się jako warunek odbioru percepcyjnego. Czy można klikanie, jako czynność techniczną, zaznaczanie, wybór elementów tekstowych na ekranie komputera w odbiorze np. powieści hipertekstowej uznać za czynność analogiczną do przewracania stron podczas czytania powieści utrwalonej w medium tradycyjnej książki? Na pierwszy rzut oka, wydawałoby się, że tak. Otworzenie książki (wcześniej zaś wejście w jej użytkujące posiadanie na drodze użyczenia, kupna), przekładanie stron (doświadczenie książki jako przedmiotu fizykalnego) jest niewątpliwie **technicznym warunkiem lektury**. Odpowiednikiem takiego doświadczenia w sferze kultury cyfrowej jest właśnie akt klikania — mam tu na myśli samą czynność naciskania klawiszy klawiatury czy myszki, przesuwania za pomocą myszki kursora na ekranie, czy zaznaczania i przesuwania palcem elementów na ekranie sensorycznym.

I na tym, w moim przekonaniu, podobieństwo się kończy. Przekręcanie stron i klikanie łączą bowiem ze sobą odmienną intencję w sferze aktywności odbiorczej — udziału czytelnika w sposobie ukazywania się tekstu. Z odwracaniem, przekładaniem stron wiąże się wypełnienie intencji jednego sposobu lektury — oto autor, konstruując tekst (tworząc zapis), ustanawia określony porządek czytania (w konwencjonalnym tekście słownym porządek zapisu jest porządkiem czytania). Porządek ten, w przypadku lektury np. książki z tekstem powieści, wyznaczony też został przez wypracowaną w toku rozwoju kultury pisma i papierowych nośników informacji konwencję, w której kształtowaniu uczestniczył też aspekt technologiczny. Konwencjonalizacja porządku zapisu prowadziła do jego transparentności, która co jakiś czas zakłócana była twórczymi ingerencjami

autorów. Utwory eksperymentalne, które odstępstwo od tej zasady czyniły przedmiotem zabiegu artystycznego (jak np. *Gra w klasy* Cortazara, czy utwory Stanisława Czycza) akcentowały zawarty w medium potencjał twórczy, możliwość dodatkowej tekstualizacji tekstury.

W tekstach tradycyjnych nie tylko autor, ale również czytelnik mógł (i nadal może) nie przestrzegać zasady linearnego odbioru. Niepokorny czy niecierpliwy czytelnik może czytać wybiórczo, selekcionować i fragmentaryzować teksturę, jednak wobec istniejącej normy, taką lekturę uważa się za błędną (błąd lekturowy). Co więcej, tępi się ją (czym chętnie zajmują się szkolni nauczyciele, ucząc szczegółowej lektury szczegółowymi treściami). Odstępstwo od normy lekturowej wychodzi zatem od czytelników, którzy nie mogąc doczekać się odpowiedzi na pytanie: „kto zabił?” lub: „czy on i ona będą żyli długo i szczęśliwie?” przerywają bieżącą lekturę, by zajrzeć na ostatnią stronę powieści. Kolejną grupę niepokornych czytelników stanowią ukształtowani w kulturze newsów, fleszów, sms-ów, twitterów młodzi odbiorcy, którzy opuszczają obszerne opisy przyrody w *Nad Niemnem* z powodu braku cierpliwości czytelniczej.

Jest jednak i inny rodzaj ingerencji w porządek lektury. Jej przykładu dostarcza lektura rozpraw filozoficznych (m.in. *Ecce homo* Nietzschego), jakiej dokonywał Stanisław Ignacy Witkiewicz¹. Wskazują na nią odrębne wykreślenia fragmentów tekstu, czytelnicze dopiski na marginesach i w interliniach, rysunki, nanoszone różnymi kolorami komentarze — zarówno te dowcipne, ironiczne, prześmiewcze, jak i te poważne. Każda z tych aktywności zaświadcza o istnieniu czytelniczej potrzeby ingerowania w tekst, doświadczania go, modelowania i osvajania cudzego tekstu, wpisywania własnej aktywności interpretacyjnej w jego tkankę. Witkacy w swojej lekturze pism filozoficznych (i pewnie nie tylko on) był prototypem użytkownika.

Istnieją zresztą książki, które niemal z zasady czytamy wybiórczo, niekoniecznie w porządku następujących po sobie stron. Mam tu na myśli nie tylko święte księgi, encyklopedie, słowniki czy książki kucharskie i przewodniki, ale także tomy poezji, zbiory aforyzmów i sentencji. Już nie z zasady, ale coraz częściej, dzieje się tak również w przypadku lektury prac naukowych czy rozpraw filozoficznych. Thomas Eriksen w *Tyranii chwili* pisze o skracaniu i upraszczaniu narzucanym przez szybko płynący czas, o hegemonii fragmentów (Eriksen 2003: 160), którą badacz postrzega jako efekt natłoku informacji i nakazu nieustannego ich aktualizowania.

Czytelnika fragmentarycznego, dla którego czytanie staje się użytkowaniem, przerbaniem, a więc **pisaniem tekstu**, kształtują też współczesne media masowe, zabiegające nieustannie o jego uwagę i prześcigające się w jej zawłaszczaniu. Dobrego przykładu dostarcza tu rynek prasy. Semiotyczny sposób konstruowania artykułów — wyszczególnianie najważniejszych fragmentów (głównych tez artykułu) większą, pogrubioną czcionką, niekiedy też czerwonym kolorem, umieszczanie ich w wydzielonych, przyciągających uwagę miejscach na płaszczyźnie strony, liczne ilustracje zachęcają do lektury

¹ Lekturę tę prezentowała wystawa *Marginalia filozoficzne* zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie (19.01-22.02.2004, kurator: Paweł Polit).

fragmentarycznej, zastępowania rzetelnego, linearnego czytania, **przeoglądaniem**². Wybiórcza lektura jest dokonywanym przez czytelnika pozbawionym utrwalenia przekształceniem tekstury.

Wymienione przejawy niesubordynacji lekturowej prototypowe wobec lektury w mediach cyfrowych obrazują zjawisko percepcyjnego i mentalnego **nadpisywania** przez odbiorcę własnego tekstu na tekście istniejącym (z elementów tego tekstu). Oto **czytanie staje się pisaniem**, czy też: **nadpisywaniem tekstu na tekście**. Jest tworzeniem palimpsestu, który zostaje utrwalony (jak w przypadku Witkacego, ale również w przypadku sposobu, w jaki uczeni z ołówkiem w rękę czytają książki innych uczonych) lub też (co zdarza się częściej, choćby w przypadku odbioru czasopism) nie zostaje utrwalony, pozostając jedynie **palimpsestem mentalnym**.

Mechanizmy lekturowe, które przy tradycyjnej książce (czy szerzej: tradycyjnym tekście pisanych lub drukowanym) miały zwykle status aberracji, w lekturze przekazów cyfrowych umieszczone są w przestrzeni **normy**, uznane za zasadę lektury.

Dotyczy to przede wszystkim **kategorii wyboru**, która zostaje wpisana w nadawczą intencję lektury, ale także **dopisywania, komentowania**. Te aktywności (które są aktywnościami pisania) wyznaczają wielowariantywne istnienie tekstu. Zaznaczenie, wybór elementu tekstowego, porządku ukazywania się tekstury, skomentowanie, dodanie elementu tekstowego są **śladowi czytelniczej obecności**; odpowiadają na odbiorczą potrzebę zaznaczenia swojej obecności w tekście. Nie są, jak w przypadku tradycyjnego tekstu, działaniami samowolnymi, ale zostają wpisane w intencję nadawczą. Ujmując rzecz jeszcze inaczej, można stwierdzić, iż te formy aktywności odbiorczej i możliwości działania na tekście, które zostają przewidziane i zaprojektowane komputerowo (zaprogramowane) znajdują się w sferze intencji nadawczej autora i samego medium. Akt wyboru elementów tekstury, ustanawianie przez użytkownika porządku ukazywania się elementów tekstury, co niewątpliwie ma wpływ na kształtowanie znaczeń, lokuje się w intencji hipertekstu. Jest doświadczeniem upiśmiennionego czytania, czy czytania, które jest pisaniem, w którym tkanka tekstu przestaje być nietykalna, a staje się miejscem działań twórczych. Odmienność odbiorczej aktywności znajduje odzwierciedlenie w kategorii użytkowania tekstu.

Wraz z rozwojem kultury cyfrowej zmianie ulega sposób (a w konsekwencji norma) czytania tekstu. Badania neurologów i psychologów percepcji pokazują, że czytanie stron internetowych, odbiór tekstów na płaszczyźnie ekranu komputera przebiega w sposób skokowy. Różnice w sposobie percepcji treści na ekranie komputera dotyczą też osób ukształtowanych w tradycji książki drukowanej i osób ukształtowanych w tradycji nowych mediów interaktywnych. W pierwszym przypadku przeszukiwanie odbywa się z mniejszą częstotliwością, a wzrok odbiorcy dłużej zatrzymuje się na poszczególnych fragmentach tekstu, śledząc liniowo jego rozwój, w drugim zaś częstotliwość

² Przeoglądanie jako formę lektury analizuję w rozdziale „Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna” zamieszczonym w książce *Komparatystyka dla humanistów* (Dąbrowski 2011: 289-321).

przerzucania uwagi gwałtownie wzrasta, a czas jej utrzymywania na jednym fragmencie tekstu maleje. A zatem wypracowana przez tradycję pisma logika myślenia przyczynowo-skutkowego, spójne narracje, sekwencje rozwoju zdarzeń ustępują miejsca skojarzeniowości.

Wpływ technologii komunikacyjnych na sposób doświadczania tekstu (akt konstruowania tego doświadczenia i wypracowanie określonego typu percepcji) podejmowany był przez badaczy wielokrotnie. Warto tu przywołać myśl Derricka de Kerckhove'a, który z umysłem piśmiennym wiązał skłonność do operowania pojęciami, przetwarzania informacji bardziej w myśli niż w działaniu, poleganie bardziej na słowach niż na obrazach (Kerckhove 1996: 110-119). Cechy te przeciwstawiał umysłowi oralnemu, któremu za Ongiem przypisywał myślenie skojarzeniowe, koncentrowanie się na rekonstrukcji wyobrażeń, kładzenie nacisku na pamięć, wynajdywanie metafor i tworzenie mitów. Komunikacja cyfrowa nie oddziela tych form myślenia, ale je łączy, konfrontuje, wprawia w ruch wzajemnych interakcji. W efekcie doświadczenie przekazu cyfrowego jest nie tylko doświadczeniem polisensorycznym, ale także reinterpretującym zastane porządki epistemologiczne tekstu. Reinterpretacja ta zdaje się wykraczać poza wskazaną przez badaczy oralizację i ikonizację pisma, upiśmiennienie mowy i obrazu³. Oznacza raczej swobodną interakcję rozmaitych form percepcji i porządków strukturywania tekstu — przy czym porządki te są różne z punktu widzenia dotychczasowych technologii, nie zaś z punktu widzenia digitalności, dla której tworzą spójny system i podlegają tym samym prawom.

Zmiana sposobu odbioru tekstów nie oznacza zniesienia **koherencji** (spójności semantycznej), która w tradycyjnym tekście podtrzymywana jest przez spójność formalną (linearną). W przypadku przekazów cyfrowych czynnikiem wspierającym koherencję jest spójność, którą określam tu jako **semiotyczną**. Otóż o sposobie czytania i konstruowania znaczeń w przekazach cyfrowych decyduje często organizacja znakowa przekazu na ekranie komputera. Koherencja ta może być faktyczna, gdy elementy znakowe zorganizowane są tak, że wyznaczając porządek odbioru, opatrują całość określonym znaczeniem, ale może być też pozorną — gdy sposób organizacji elementów znakowych na ekranie sprawia, że użytkownik odnosi wrażenie spójności elementów, które znaczeniowo są od siebie odległe. Warto tu podkreślić, że to właśnie spójność semiotyczna — a zwłaszcza **gry** ową spójnością i jej **zakłócenia** organizują często sztukę digitalną.

Sposób ukazywania się tekstu (jego tkanka) nie jest transparentnym medium, ale staje się samym tekstem. Dotyczy to nie tylko przedstawień obrazowych, ale widoczne jest już na poziomie czcionki. I tak np. Diane Gromala zaprojektowała czcionkę digitalną, która ma charakter eklektyczny — jest kombinacją różnych typów czcionek tradycyjnych i nowoczesnych. *Excretia* — gdyż taką nazwę nosi projekt — ma charakter dynamiczny — format liter może zmieniać się nieustannie na oczach widza, uczestnicząc

³ Zob. M. Sandbothe, (2001), *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków, s. 215-222.

w kreowaniu znaczeń tekstowych, które już na poziomie warstwy przedstawień odsłaniają swą niestabilną naturę. Zmieniający się nieustannie kształt liter jest śladem wielu tożsamości, która konstryuuje każdego piszącego.

With Excretia, a Word processor is no longer simply a productivity tool but a reflective experience in itself. As the writer works, he sees how his biofeedback reshapes his words. [...] Excretia makes writing truthful in the ironic sense that it reveals the writer's bodily states. [...] Writing can be reflective interface, a mirror of the author, although not a perfect mirror because our written identity is different from who we are when we are speaking casually. In fact, we have many written identities, as we write in different voices for different audiences and different purposes (Bolter, Gromala 2005: 166, 168).

Zmiana sposobu odbioru polega na fizykalnym zaangażowaniu w tkankę tekstu. Dotyk, cielesność uczestniczą w kreacji tekstury. Odbiorca tradycyjnego tekstu książkowego nie ma możliwości ingerencji w tkankę tekstu. Przyjmuje tekst w formie, która została mu zaproponowana. Jego aktywność, poza percepcją tekstu uruchamiana jest na poziomie rekonstrukcji wyglądków (konkretyzacji), interpretacji i wartościowania. Doświadczenie tekstu jest jego oddziaływaniem na konstruowanie znaczeń przez odbiorcę. Znajduje to odzwierciedlenie w koncepcjach prezentowanych przez Stevena Knappa (Knapp 1993), który postrzega literaturę w kategoriach językowo wyrażonej reprezentacji, uczącej rozumienia podstaw dokonywanych przez nas ocen (literatura jako reprezentacja sprawczości), a zatem mającej wpływ na naszą samoświadomość; jeszcze wyraźniej zaś w koncepcji Marthy Nussbaum, według której „Literackie techniki narracyjne czynią czytelników danego dzieła obserwatorami, którzy współodczuwają, ale muszą w końcu osądzić — zdecydować, w jakim stopniu samoocena postaci przedstawionych jest trafna bądź mylna, w jakim stopniu ich historie zależą od dokonanych przez nie wyborów, przypadku bądź wpływów społecznych, których nie potrafiły przewyżczyć” (Culler 2013: 43).

W hipertekście postawa „sędziego literackiego” schodzi na plan drugi, ustępując miejsca postawie „sprawcy zdarzenia tekstu” a w efekcie sprawcy świata, którego ten tekst jest reprezentacją. Przekaz cyfrowy pozwala działać, wręcz **wymaga działania, doświadczenia tekstu**, jego sprawczości. Klikanie uruchamia zdarzenie tekstu i decyduje o sposobie jego zaistnienia. Tekstura zyskuje status przedmiotu doświadczenia tekstowego, jest doświadczana w sposób fizykalny. Widoczne jest to zwłaszcza w rozmaitych projektach — instalacjach uprzestrzeniających tekst i wiążących go z ciałem odbiorcy, gdzie doświadczenie pisania jest doświadczeniem kreowania tekstu całym ciałem.

Słowo pisane (tworzące tekst) nie jest już wyłącznie „narzędziem eksternalizacji myśli, założeń, uczuć”, sposobem „zatrzymania ich w bezruchu” (Eriksen 2003: 55), ale samo staje się przedmiotem działań tekstowych, przedmiotem doświadczenia odbiorczego. Klikanie jest pisaniem — powodowaniem tekstu, organizowaniem sposobu jego ukazywania się. Uruchamia wpisana w zlinkowane słowo moc performatywną. W niektórych przypadkach owa performatywność współgra z performatywnością zaznaczonej wypowiedzi słownej (w Austinowskim rozumieniu performatywu jako wypowiedzenia, które wykonuje działania) i wówczas wzmacnia i konkretyzuje jego performatywną moc.

Z działaniem związany jest akt immersji, który w przekazie cyfrowym pozwala doświadczyć sposobów uobecniania się świata przedstawionego w teksturze. Przekaz digitalny jest miejscem, w którym zarówno świat przedstawiony jak i sama tekstowość (czy struktury tekstowe) są doświadczane w teksturze. Tekstura, która jest pisana w procesie czytania, nie jest mniej lub bardziej transparentnym medium — transporterem czytelnika — widza w świat przedstawiony, ale miejscem doświadczenia estetycznego, w którym dokonuje się także samopoznanie podmiotu.

Klikanie jest doświadczaniem tekstu za pośrednictwem tekstury

Znak i tekst są analogicznymi **strukturami relacji**. W obu przypadkach mamy do czynienia z ustanowionym w akcie odbioru znaczeniem, dla którego impulsem (w postawie odbiorczej) i miejscem kodowania/zapisu (w postawie nadawczej) jest zewnętrzna wobec poznającego podmiotu warstwa przedstawień. W obu przypadkach znaczenie jest aktywnością poznającego podmiotu, dla której to aktywności sposób ukazywania się znaku (warstwa przedstawień) lub tekstu (tekstura) jest impulsem uruchamiającym procesy interpretacyjne. Kreowane w akcie odbioru znaczenie jest zmienne, elastyczne, zależne od wielu czynników takich, jak na przykład: cechy osobowościowe podmiotu jako uczestnika kultury, jego wiedza, aktywność intelektualna, światopogląd, wiek, płeć, indywidualne doświadczenia tekstowe i pozatekstowe, doświadczenia wspólnotowe — kulturowe, historyczne, społeczne.

Zasadnicza różnica między obiema strukturami relacji (znakiem i tekstem) polega na stopniu rozbudowania i skomplikowania elementów (czynników) relacji. Dotyczy to zarówno sposobu ukazywania się jak i znaczenia znaku/tekstu — jego odmian i uwarunkowań. Tkanka semiotyczna znaku i tekstu różnią się najogólniej rzecz ujmując, stopniem złożoności, który ujawnia się w procesie ustanawiania znaczeń (interpretacji). Warstwa przedstawień znaku jest tak skonstruowana, że w procesie odbioru daje jeden spójny impuls do wykreowania znaczenia. Inaczej jest w przypadku tekstu, gdzie w procesie odbioru ustanawianie znaczeń wymaga dostrzeżenia i określenia relacji znaczeniowych, zachodzących między elementami tekstury — poczynając od relacji, w jakie wchodzi znaki, a kończąc na relacjach, w jakie wchodzi ze sobą jednostki o wysokim stopniu rozbudowania, jak chociażby jednostki fabularne a nawet całe przekazy, na co przykładu dostarczają tematyczne serie wydawnicze, cykle powieściowe, seriale czy kampanie reklamowe, które są **politekstami**, gdzie znaczenie globalne ustanawiane jest w interakcji nawet znacznej liczby tekstów.

W przypadku politekstów ustanawianie znaczenia globalnego jest przebiegającym w czasie procesem, w którym znaczenie tekstu jest nieustannie modyfikowane na skutek konfrontowania go z kolejnymi przekazami cyklu, przy czym zmieniające się znaczenie globalne może powodować (i zwykle powoduje) modyfikację już ustanowionych znaczeń tekstów jednostkowych.

Tekstura, czyli tkanka semiotyczna tekstu, jest składnikiem tekstu postrzeganym zmysłowo: wzrokiem, słuchem, dotykiem, powonieniem; mającym zazwyczaj swoje utrwalenie (zapis, np. słowny, nutowy, ikoniczny, audiowizualny); zorganizowanym w określony sposób (specyficzny dla formy gatunkowej). Właściwa danemu tekstowi tekstura jest zamkniętym zestawem określonych elementów mających swoją kompozycję.

W konwencjonalnym tekście zamknięty charakter tekstury pozostaje w opozycji do wielorako uwarunkowanej, zmiennej w czasie interpretacji. Jako taka tekstura wyznacza podstawowe granice tekstu.

Istnieją tekstury nie mające z założenia utrwalenia (np. improwizacje muzyczne, spektakle teatralne), które mogą być jednak rejestrowane (utrwalenia wtórne). Przykładu dostarczają tu wprowadzone do internetu (dostępne na YouTube) audiowizualne zapisy malowania piaskiem (*sand animation, sand art*), by przywołać tu choćby prace Kseni Simonovej czy Ilany Yahav⁴, rejestracje spektakli czy nagrania improwizacji muzycznych. Trzeba jednak zaznaczyć, że rejestracja nie jest w tym przypadku cechą gatunkową przekazu, sprawia, że powstaje nowy tekst (i nowa tekstura). Tekstury pozbawione z założenia utrwalenia, mają charakter jednorazowy; mogą mieć też partyturę, projekt (zapis) ramowy; w takim przypadku same stają się tekstem — są efektem interpretacji zapisu projektowego.

Tekstura ma swój wymiar **technologiczny** oraz **formalny**. Oznacza to, że jest tworzona przy pomocy określonych technologii — narzędzi medialnych, np. technologii pisma, druku, fotografii, narzędzi audialnych, audiowizualnych, interaktywnych (obecnie coraz powszechniej cyfrowych). Oznacza to także, że już na poziomie tekstury przekazywane są, czy może lepiej, konstruowane informacje typologiczne — forma tekstury jest nośnikiem znaczeń gatunkowych — formalnych (jest architekstem w rozumieniu Genette'a).

Umiejętności rozpoznawania większości form gatunkowych już na poziomie percepcyjnego odbioru tekstu uczestnik kultury nabywa w efekcie uczestnictwa w kulturze (tu także kształcenia zinstytucjonalizowanego i samokształcenia). Krótko mówiąc, już na poziomie odbioru percepcyjnego, bez konieczności zagłębiania się w semantykę przekazu rozpoznajemy, że dany tekst jest utworem poetyckim, utworem prozatorskim, plakatem filmowym, komiksem, artykułem prasowym, reklamą wizualną, filmem, spektaklem teatralnym, blogiem, grą komputerową czy hipertekstem literackim.

Kompozycja elementów tekstury, organizacja semiotyczna, technologia dostarczają **wskaźników informacji gatunkowej i rodzajowej**. I tak np. układ słowa drukowanego w wersy i strofy (czy strofoidy) będzie nośnikiem informacji o tym, że mamy do czynienia z wierszem, układ słów w sposób ciągły z zaznaczeniem wypowiedzi dialogowych, wyodrębnieniem rozdziałów kojarzyć się będzie z prozą. Z kolei podział na szpalty, obecność lądu, fotografii z podpisami, charakterystyczny format strony będą przywołać na myśl artykuł czasopiśmienniczy. Obecność interfejsu, linków, możliwość podejmowania działań na teksturze przy zachowaniu cech przywołanych przykładów tekstury wskazują na to, iż konwencjonalny tekst poddany został remediacji cyfrowej.

Interpretowane na poziomie odbioru percepcyjnego cechy tekstury wyznaczają jej **poetykę** (poetykę tkanki tekstu), która ma istotny wpływ na globalną poetykę tekstu.

Rozpoznanie cech poetyki tekstury dokonywane jest w postawie odbioru porównawczego — konfrontowania organizacji tekstury określonego przekazu ze znanymi odbiorczy modelami — typami tekstury i odpowiadającymi im typami tekstów.

⁴ Zob. www.sandstory.com

Celowe wykorzystanie cech formalnych tekstury charakterystycznych dla określonego gatunku w celu wpisania w nie treści charakterystycznych dla innej formy gatunkowej (np. wpisanie treści reklamowych w formę charakterystyczną dla poezji) może być elementem kreacji artystycznej lub zabiegiem perswazyjnym.

Tekstura jest koniecznym źródłem impulsów kreacji znaczeń, które powstają w aktywnym intelektualnie spotkaniu poznającego podmiotu z tkanką tekstu. Wytwarzane przez podmiot znaczenia są bądź to inicjowane przez teksturę (jak ma to miejsce w postawie komunikacyjnej odbiorczej), bądź to w niej kodowane (jak dzieje się to w postawie komunikacyjnej nadawczej). Obie te aktywności mają charakter twórczy, są osobne, ale bywają też łączone. Z pewnością nie można ich sobie przeciwstawiać. Dobrego przykładu dostarcza tu aktywność tłumacza, krytyka, historyka kultury (badacza tekstu literackiego, dokumentu, przekazu ikonicznego czy muzycznego). Każda z tych aktywności jest aktywnością interpretatora, któremu tekstura dostarcza najpierw impulsu do kreowania znaczeń, do wykonania pracy interpretacyjnej, która przekształca teksturę w tekst, który następnie zostaje zakodowany w nowej teksturze.

W środowisku cyfrowym dotychczasowe formy semiotyczne i struktury medialne poddane zostają **remediacji**. W efekcie polisemiotyczność, multimedialność i palimpsestowość cyfrowej tekstury w konfrontacji z dotychczasowymi mediami mogą być postrzegane jako elementy różnych systemów. Poddane remediacji, w przestrzeni cyfrowej są wzajemnie uzupełniającymi się elementami jednego systemu medialnego, przy czym u podstaw owej wspólnoty znajduje się wspólna niematerialna materia tekstury, identyczność bytowa każdego elementu tekstury generowanego cyfrowo.

Ważnym efektem digitalnej remediacji jest też zmiana w sferze zakresu aktywności podmiotu stanowiącego tekst w procesie odbioru tekstury. Dla kultury analogowej charakterystyczna jest stałość tekstury. Poza sytuacjami tekstowymi eksperymentalnymi, zasadniczo tekstura jest dana odbiorcy w określonej, jednej postaci, bez możliwości dokonywania w niej jakichkolwiek zmian. Ma wartość dowolnie rozbudowanego znaku (nietykalnego eksponatu), który dostarcza impulsu do ustanawiania znaczeń. Jej istotną cechą jest niezmienność. Jedynie możliwe rekonstrukcje czy renowacje nie są działaniami odbiorczymi, ale naprawczymi, służącymi odbudowaniu oryginału. Aktywność odbiorcza możliwa jest na poziomie znaczeń, interpretacji, której tekst zawdzięcza swoją zmienność. Być może właśnie to nieruchomość tekstury legła u podstaw teorii mówiących o zakodowanym w tekście określonym znaczeniu, do którego odbiorca powinien dotrzeć.

W przekazie digitalnym odbiorca **doświadcza tekstu** zarówno na poziomie znaczenia, jak i tekstury. Istotną zmianą ontyczności tekstury jest jej ruchomość, możliwość dokonywania zmian w teksturze. Praca użytkownika na teksturze jest aktywnością zaprogramowaną, przy czym zaprogramowanie dotyczy istnienia zestawu możliwych działań na tekście. Podjęcie działania lub jego niepodjęcie, porządek działań, wybór elementów, ich dopisywanie, przestawianie, pomijanie pozostają w gestii użytkownika. Powodowanie przez użytkownika określonej formy tekstury, innej w przypadku różnych użytkowników, a zazwyczaj także innej podczas kolejnych aktów lektury, jest istotnym czynnikiem różnicowania znaczeń.

W erze internetu powszechność codziennych działań na cyfrowej teksturze jest koniecznym warunkiem fortunnego uczestnictwa w życiu społecznym — staje się stylem życia. Wzmocnieniu ulega **podmiotowa funkcja tekstury**, która pełni nie tylko funkcję transparentnego medium znaczeń, ale jest także nośnikiem znaczeń metatekstowych, informacji gatunkowej, materia tekstury nadbudowanej oraz narzędziem tekstowym. Zmieniająca się forma tekstury, jej niematerialność w świecie mediów cyfrowych, wzmocnienie roli innych funkcji poza podstawową — transparentnego nośnika znaczeń, odzwierciedla nową tożsamość tekstu i jego użytkownika.

Funkcje tekstury w dobie nowej tożsamości tekstu

Tekstura jest przede wszystkim **transparentnym medium znaczeń**. Funkcja ta należy do najbardziej podstawowych, zwłaszcza w przypadku tekstów konwencjonalnych. Związana jest z informacyjnością tekstu, postrzeganiem tekstury jako nośnika znaczeń tekstowych, co charakterystyczne jest w szczególności dla początkowej fazy rozwoju poszczególnych mediów (wynalazek druku, fotografii, kinematografu, internetu kojarzono przede wszystkim z utrwaleniem i komunikowaniem treści).

Techniki zapisu, zwielokrotniania i dystrybucji informacji słownej, ikonicznej, audialnej, audiowizualnej ukierunkowane są przede wszystkim na uniezależnienie tekstury od czasu i przestrzeni. Trzeba tu podkreślić, że owa niezależność dotyczy właśnie tekstury a nie tekstu, którego wielorakie uwarunkowania (związane np. z momentem, miejscem odbioru, predyspozycjami poznającego podmiotu) czynią go jednostką o względnej stabilności. W zasadzie stałość tekstury jako impulsu prowokującego do kreowania znaczeń tekstowych (tekstu) jest jedynym gwarantem względnej stabilności tekstu. Ta stałość, namacalność, weryfikowalność tekstury (w przeciwieństwie do zmiennej, niestabilnej w swej istocie, wielorako uwarunkowanej interpretacji) legła u podstaw powszechnej identyfikacji tekstury z tekstem.

W świadomości przeciętnego uczestnika kultury tekst utożsamiany jest z teksturą (np. powieści, filmu, artykułu prasowego, czy innego przekazu), której odbiorca przypisuje jakieś zasadniczo jedno znaczenie. Im większa powtarzalność (kopiowalność) formy tekstury, im dalej posunięte jej skostnienie, tym większa jej transparentność. O takiej transparentności należy mówić w przypadku konwencjonalnej książki, gdzie powtarzalność tych samych rozwiązań typograficznych, tej samej zasady organizacji elementów słownych, ikonicznych, graficznych prowadziło do uprzeczyczenia tekstury. Idea transparentności tekstury organizuje też sztukę realistyczną — w najrozmaitszych jej formach semiotycznych i medialnych — zarówno realistyczne malarstwo, jak i fotografię, literaturę czy film. Organizuje też sposób istnienia przekazów digitalnych, w szczególności wszystkich tych, które nastawione są na możliwie szybkie ustanawianie przez odbiorcę określonych znaczeń tekstowych. Serwisy informacyjne, portale i fora internetowe — krótko mówiąc wszystkie te formy, które nastawione są na informacyjność i komunikacyjność — dążyć będą do maksymalnej transparentności tekstury przy jednoczesnym uczynieniu jej nośnikiem informacji gatunkowej. Organizacja tekstury ma być taka, by użytkownik możliwie najszybciej mógł rozpoznać formę tekstową (jeszcze

zanim ustanowi treść przekazu), ustanowić znaczenia w interpretacji interaktywnej (otworzyć zlinkowane fragmenty, uczestniczyć w procesie komunikacyjnym wyznaczonym przez gatunkową formę danego tekstu).

Funkcja tekstury jako transparentnego medium odnosi się do tekstur cyfrowych w nie mniejszym stopniu niż do tekstów kultury druku czy analogowej audiowizualności. Różnica polega na tym, iż w przypadku mediów interaktywnych tekstury z dominującą funkcją transparentnego medium, funkcją tą obejmują nie tylko znaczenia tekstowe, czy informacje gatunkowe, ale także aspekt interaktywnej komunikacji (transparentność narzędzi komunikacji). Dominacja funkcji transparentnego medium wymagająca form powtarzalnych, wyrazistych prowadzi nieuchronnie do konwencjonalizacji tekstury, a wręcz jej stereotypizacji. Dochodzi tu do swoistego paradoksu. Z jednej strony transparentność wymaga uproszczenia, redukcji form tekstury, ograniczenia wariantowości tak, by doszło do wykrystalizowania się form gatunkowych; z drugiej jednak strony oferowana przez technologie digitalne niezliczona ilość modyfikacji tekstury w sferze barw, form graficznych (np. kształtów czcionki), układu elementów na płaszczyźnie ekranu, efektów dźwiękowych, czy form kinetycznych, przeciwstawia się transparentności.

Tekstura pełni też funkcję nośnika znaczeń **metatekstowych** (tekstura wielodyskursywna). W takim przypadku jej transparentność zostaje w pewnym stopniu zakłócona. Tekstura wielodyskursywna zwraca bowiem na siebie uwagę odbiorcy, aktywizuje go intelektualnie, czyni partnerem dialogu; bardzo często wprowadza grę między dyskursami (np. w *Wybrańcu* Tomasza Manna, *Kubusiu Fataliście* Denisa Diderota, *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvino, czy *Fantomasie przeciw wielonarodowemu wampirom* Julio Cortázar), konfrontuje je dialogowo.

Funkcja tekstury jako **nośnika informacji gatunkowej** realizuje się w tym, iż każda tekstura zawiera cechy, które są wskaźnikami przynależności formalnej tekstu. Chodzi tu o cechy semiotyczne, medialne, kompozycyjne elementów tekstury, które już na poziomie odbioru percepcyjnego, bez wnikania w warstwę semantyczną tekstu, pozwalają zidentyfikować formę tekstową (przynależność gatunkową, rodzajową tekstu).

Sytuacja, gdy semiotyczna tkanka tekstu nie jest transparentnym nośnikiem (medium) znaczeń tekstowych, ale kreuje dodatkowy przekaz, którego znaczenia wchodzą zwykle w relacje interpretacyjne z semantyką tekstu, opisuje teksturę, która staje się **materią tekstury nadbudowanej**. Dobrego przykładu realizacji tej funkcji dostarcza poezja konkretna, w której tekstura słowna poza byciem nośnikiem znaczeń tekstowych jest też tekstem ikonicznym — wyrazy poza tym, że znaczą, tworzą formy ikoniczne. Podobnie bywa w przypadku utworów sztuki cyfrowej. W *Text Rain* (Camille Utterback, Romy Achituv) litery układają się w słowa, które są nośnikami znaczeń semantycznych, ale są też nośnikiem treści nadbudowanych — spadające na ciało odbiorcy litery układają się w słowa, wskazując w sposób symboliczny na udział użytkownika kultury w kształtowaniu znaczeń tekstowych i samego tekstu.

W przestrzeni cyfrowej jedną z najważniejszych funkcji tekstury jest funkcja **narzędzia tekstowego**. Funkcję tę pełnią przede wszystkim elementy tekstury należące do narzędziowej oprawy tekstu (elementy interfejsu graficznego), zwykle oddzielone od przestrzeni tekstury będącej bezpośrednim nośnikiem znaczeń, ale pełnią ją również elementy znajdujące się w polu tekstowym będącym bezpośrednim nośnikiem znaczeń

(np. zlinkowane słowa, ikony). Już sam fakt wielowariantowości przedstawień — możliwości modelowania kształtu, wielkości, barwy czcionki, warstwy ikonicznej, dźwięku sprawia, że uwaga odbiorcy kierowana jest na teksturę. Dokonywanie działań na tekście znosi jej przezroczystość; im większa różnorodność form tekstury (wielość formatów czcionki, tła, proponowanych form organizacji elementów na ekranie), tym mniejsza jej transparentność. Powtarzalność tych samych form w funkcji nośnika znaczeń powoduje odbiorcze obojętnienie na teksturę, sprawia, że staje się ona dla odbiorcy przezroczysta.

W przypadku, gdy elementy tekstury są narzędziami tekstowymi, gdy tekstura staje się polem działań tekstowych uwaga użytkownika przesuwa się z patrzenia przez teksturę na patrzenie na nią. Bolter pisze, iż przesunięcie to, czy też oscylacja między przezroczystością a nieprzezroczystością, patrzeniem „przez” a patrzeniem „na” obecne już było w kulturze druku, w literaturze modernistycznej przesuwałej punkt ciężkości z tekstu jako historii na tekst jako strukturę aluzji (Bolter 2011: 185).

Warto rozważyć relację między funkcją narzędzia tekstowego a funkcją metatekstową. Obie łączy odnośnienie się nie do świata przedstawionego wykreowanego przez tekst, ale do samego tekstu. Podczas jednak, gdy metatekst odnosi się do znaczeń — zakończony jest w akcie interpretacji, stając się interpretacją uobecnioną, funkcja działań w hipertekście odnosi się przede wszystkim do tkanki tekstu.

W konfrontacji z teorią aktów mowy funkcja narzędzia tekstowego (działań) przywołuje akty wykonawcze — performatywne, które nie podlegają kryterium prawdziwości, ale tworzą fakty w rzeczywistości. Podczas jednak, gdy akty mowy pokazują, jak słowa odnoszą się do rzeczywistości pozajęzykowej, funkcja działań pokazuje jak słowa i inne, mające znaczenie elementy tekstowe mogą działać innymi słowami i innymi elementami tekstury. Działania w hipertekście takie, jak: przenoszenie, przywoływanie, zaznaczenie, wycinanie, wklejanie, aktywizowanie są bezpośrednimi działaniami na teksturze. W komunikacji cyfrowej dowolne elementy tekstury (słowa, ikony) opatrywane są funkcją powodowania znaczeń w ramach tekstu. To sprawia, że można tu mówić o swoistej **komunikacji wewnątrztekstowej** — w której dochodzi do interakcji komunikacyjnych między elementami tekstury wewnątrz jednego tekstu.

Sposób istnienia tekstury w hipertekście literackim skłania do rozważenia kategorii **intratekstowości**. Możliwość rozbijania elementów tekstowych (atomizacja), wprowadzenia ich w ruch, łączenia, hipertekstowego wiązania rozwija relacje wewnątrztekstowe — interakcje, w jakie wchodzi elementy wewnątrz tekstu. Wraz z rozwojem komunikacji (tu też sztuki) cyfrowej rozwija się **mikrokosmos tekstu**, którego elementy wprowadzane są w ruch interakcji. Mikrokosmos tekstu można opisywać w konfrontacji z jego makrokosmosem, który tworzą niewątpliwie relacje intertekstualne — wszelkie formy „wyjścia” poza jednostkowy tekst, nawiązania relacji z innym tekstem. Przykłady zabiegów intertekstualnych, które wpisują się w tworzenie makrokosmosu tekstowego są wszelkie struktury relacji tekstowych: przekłady, adaptacje, cytaty, parafrazy, aluzje, parodie, trawestacje, pastisz — i to zarówno te dotyczące elementów treściowych tekstów, jak i elementów formalnych (struktur tekstowych).

Z funkcją narzędzia tekstowego związana jest funkcja **podmiotu komunikacji**, która realizuje się we wchodzeniu w relacje dialogowe z użytkownikiem, wpisania w teksturę

zaprogramowanej, symulowanej aktywności tekstu jako partnera dialogu, interlokutora. Dialog ten jest wyznaczany przez zasady rządzące daną formą tekstową; wymaga od użytkownika znajomości reguł posługiwania się teksturą cyfrową.

Hipertekstowa tekstura może kumulować wymienione wyżej funkcje. Dzieje się tak zwłaszcza w przestrzeni sztuki otwartej na wieloraką interpretację. W hipertekście literackim *Blueberries* Susan Gibb fioletowe słowa-linki są transparentnymi nośnikami znaczeń; jednocześnie ich transparentność ograniczana jest ruchomą, zmieniającą się pod wpływem działań użytkownika barwą — elementy ikoniczne tworzą nadbudowaną nad słowem teksturę, kreują tekst o wartości metaforycznej. Fiolet wiąże się z pojawiającym się we wspomnieniach bohaterki obrazem jagód i kojarzonym z nim, uporczywie powracającym wspomnieniem molestowania seksualnego w dzieciństwie. Zmiana barwy słów (po ich kliknięciu) na szary jest symbolem daremności podejmowanych wysiłków, by wymazać traumatyczne wspomnienia z pamięci. Zlinkowane słowa pełnią jednocześnie funkcję medium znaczeń, materii tekstury nadbudowanej oraz narzędzia tekstowego. Kumulacja funkcji, z których jedne wiążą się z transparentnością tekstury (medium znaczeń), inne wręcz przeciwnie, ją ograniczają, czy skupiają uwagę odbiorcy na teksturze (tu zwłaszcza funkcja materii tekstury nadbudowanej) wywołują rodzaj napięcia, gry semantyczno-syntaktycznej, w której opatrzone wieloma funkcjami słowo nabiera wartości homonimii — jedno słowo wiąże różne znaczenia i różne funkcje tekstowe (figura kumulacji, która spaja funkcję semantyczną, syntaktyczną i działań tekstowych).

Semantyzacja a wręcz fabularyzacja tkanki semiotycznej tekstu sprawia, że czytanie staje się bezpośrednim doświadczaniem świata przedstawionego. Tkanka tekstu nie jest neutralnym medium, ale miejscem obecności fabuły (sprzężenie metaforyczne warstwy semiotycznej i fabularnej). Fabuła zostaje upostaciowiona w znaku pisma — fioletowe, szare słowa są znakiem traumatycznych zdarzeń z dzieciństwa, których nie sposób się pozbyć. Adaptacja Pisarskiego, zmiany dokonane na poziomie tekstury (w warstwie semiotycznej tkanki tekstu) dodatkowo modyfikują znaczenia (wprowadzenie barwy czerwonej wprowadza konotacje cierpienia, okaleczenia psychiki bohaterki).

Jeszcze bardziej wyraźnego przykładu pisania tekstu ciałem, angażowania ciała odbiorcy w teksturę dostarczają projekty przestrzenne — wspomniany już *Text Rain* (Cammille Utterback, Romy Achituv, z 1999 roku) projekt będący adaptacją wiersza Zimrotha i inspirowany poezją konkretną Apollinaire'a (wierszem *Il pleut* z 1918 roku); czy *Still Standing* (Bruno Nadeau, Jason E. Lewis, z 2005 roku)⁵. W *Text Rain* dotykanie liter, słów, wpływ na ich kształt, postać tekstu jest elementem zaprojektowanej aktywności użytkownika; [wskazuje na potrzebę aktywności twórczej odbiorcy już na poziomie tekstury]. Kinetyczne jednostki tekstu — słowa, litery odsłaniają nowe możliwości znaczeniowótórcze języka, pisma jako tkanki tekstu. Podczas gdy w *Il pleut* Apollinaire dokonywał reifikacji, czy wręcz ikonizacji słów, rysując słowami ich znaczenie (padanie deszczu narysowane słowem „pada”); Utterback i Achituv rozbijają słowa, nasycając spadające litery, fragmenty słów skojarzeniami związanymi z deszczem. Słowa wiersza stają

⁵ Oba projekty analizie poddał Roberto Simanowski w kontekście przekraczania granic gatunkowych i gry tekstem (Simanowski 2007: 35-53). Projekt *Text rain* analizowali również Jay David Bolter i Diane Gromala (Bolter, Gromala 2005: 12-15).

się deszczem. Podczas gdy u Apollinaire'a czytelnik miał zobaczyć deszcz narysowany słowem, tu ma doświadczyć tekstu padającego deszczem (udeszczowionego tekstu). Sztuka digitalna kreuje **metaforę kinetyczną**.

Odbiór utworu jest jego fizykalnym doświadczeniem, dokonuje się w interakcji z teksturą, w procesie kreowania znaczeń — czytanie znów staje się pisaniem. To w sferze tekstury. A w sferze interpretacji — autorzy intencjonalnie wpisują kontekstowość w lekturę utworu. Konstruowanie znaczeń ma dokonywać się w konfrontacji z utworem Apollinaire'a i Zimrotha, w konfrontacji nieruchomego słowa drukowanego z ruchomym słowem w przestrzeni digitalnej, i wreszcie w konfrontacji doświadczenia sensu z doświadczeniem tekstury (w wierszu Zimrotha pojawia się motyw rozmowy dwojga ludzi, która jest rozmową języka ciała i języka słów). W tym kontekście czytanie nie tylko staje się pisaniem, czy nadpisywaniem znaczeń tworzących się w efekcie konfrontowania znaczeń kilku utworów, ale także staje się doświadczeniem tekstury, wzajemnym oddziaływaniem użytkownika na teksturę i tekstury na użytkownika. Jest **odciskaniem na tekście własnej tożsamości i konstruowaniem jej** (czy może ostrożniej — poznawaniem) w kontakcie z dziełem.

W sztuce cyfrowej znaki pisma szczególnie łatwo zyskują status podmiotów działań tekstowych. Poddane ikonizacji, stają się jednocześnie przedmiotem i miejscem eksperymentu, doświadczenia materii tekstu. Punkt ciężkości zostaje przesunięty z bycia transparentnym medium treści na bycie materią tekstu — materią do ukształtowania niemal tak, jak dzieje się to w przypadku rzeźby.

Michał Anioł w blokach marmuru dostrzegał kształt postaci, którą — jak zwykł mawiać — uwalniał jedynie z uwięzienia. Współcześni twórcy sztuki digitalnej, w tym także literatury cyfrowej dostrzegają w literach, słowach, frazach współlistnienie wielu możliwych tekstów (wielu równoległych tekstur), niosących różne, wchodzące ze sobą w dialog, polemizujące ze sobą, konfrontujące się wzajemnie znaczenia. Pisanie, tworzenie sztuki jest w tej sytuacji uwzględnieniem w teksturze, jej organizacji wielości interpretacyjnej, wielości znaczeń, która dotychczas, w tradycyjnym tekście mogła pojawiać się dopiero w sytuacji czytania — na poziomie interpretacji. Jest uznaniem prawa czytelnika do **współtworzenia tekstu już na poziomie jego tkanki**; uczynieniem go partnerem w procesie odkrywania znaczeń tekstowych uwięzionych w teksturze.

*

Sztuka digitalna, czyniąc nas współtwórcami pojawiającego się na ekranie tekstu, pozwala nam na nowo określić naszą tożsamość, wydobyć ją lub zrekonstruować w procesie współtworzenia tekstu, pozostawić jej ślad w teksturze. Sprawia, że doświadczamy istoty człowieczeństwa i nieśmiertelności. Jednocześnie, angażując nas zarówno intelektualnie, jak i fizykalnie w doświadczenie tekstu, dowodzi, że słynne przeciwstawienie kultury naturze jest nieporozumieniem. Opisywana przez humanistów kulturowość człowieka jest dla niego w najwyższym stopniu naturalna — a z pewnością nie mniej naturalna i tak samo powiązana z cielesnością jak jego biologiczność.

Bibliografia

Bolter Jay D. (2011), *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Routledge, New York.

Bolter Jay D., Gromala Diane (2005), *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and Myth of Transparency*, The MIT Press.

Culler Jonathan (2013), *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Universitas, Kraków.

Eriksen Thomas H. (2003), *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, przeł. G. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Kerckhove Derrick de (1996), *Powłoka kultury. Odkrywanie elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa.

Knapp Steven (1993), *Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism*, MA: Harvard University Press, Cambridge.

Komparatystyka dla humanistów (2011), pod red. M. Dąbrowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Simanowski Roberto (2007), *Digital Art and Meaning, Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art., and Interactive Installation*, University of Minnesota Press, Minneapolis- London.

Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów (2001), wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków.

<http://www.youtube.com/watch?v=CamrO-9jjQo&list=PL0AE2A2A6C6249B3C>

<http://www.youtube.com/watch?v=heMgid4rkzU>

<http://www.youtube.com/watch?v=oxbHrjoNfkA>

AGNIESZKA KARPOWICZ
Uniwersytet Warszawski*

Reinkarnacje słowa: media, gatunki, praktyki

Reincarnations Of The Word: Media, Genres, Practices

Abstract

The text presents the project of multimedial, contemporary verbal environment research which uses a category of speech genres (Bakhtin). Focusing on the secondary genres (genres of verbal creativity) it justifies the argument that „The world is not dead. It’s merely changing it’s skin” (Dick Higgins), and therefore in the living verbal environment we deal with changing, heterogeneous media of verbal expression that determine, in part, ways of being and describing genres. This paper presents performance, text and hyper-text as a basic means of existence of the verbal forms in contemporary culture; means which demand an adequate category of description and research tools in order to avoid textualization of multimedial genres and not to treat them like a literature.

*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Słowo i wąż

„Słowo nie jest martwe; ono jedynie zmienia skórę” (cyt. za: Rypson 1989: 353) — nie sposób chyba znaleźć lepszej i trafniejszej odpowiedzi na wszelkiego rodzaju okołoliterackie dyskursy kryzysowe niż ten aforyzm Dicka Higginsa.

Definiowanie współczesnej kultury w kategoriach śmierci narracji, nieustannie głoszonych schyłku opowieści i książki, agonii form werbalnych czy też bolesnych, przedśmiertnych konwulsji sztuki słowa dokonujących się pod naporem niosącej spustoszenie kultury wizualnej, komunikacji audiowizualnej i innych form będących wynikiem hegemonii nowych mediów, przywodzi na myśl nieodparcie diagnozowanie żywego środowiska komunikacyjnego, ruchliwego, płynnego i zmiennego kontekstu medialnego oraz powstających w nim form przez kogoś, kto nigdy nie zaryzykował, aby w tym środowisku się zanurzyć.

Wystarczy jednak choć na chwilę podnieść głowę znad książki — w zupełnie inny sposób niż to proponował Roland Barthes próbujący „rozgwieździć” tekst i rozsądzić jego znaczenia, działając z wnętrza samego tekstu, czy Umberto Eco wysyłający w tym momencie czytelników do bibliotek albo odsyłający ich do lektury encyklopedii — żeby usłyszeć gwar współczesności, której niemal nigdy „nie zamykają się usta”; zobaczyć bezmiar słów, z których utkana jest codzienność i odświętność. Nietrudno wtedy stwierdzić, że jest to kultura współtworzona przez formy słowne będące wynikiem funkcjonowania jednostek w rozlicznych sferach działania językowego, a co istotne, w większości tych sfer nie da się istnieć bez słowa, opowieści, powiedzenia lub napisania czegoś.

Ujrzymy wtedy obraz kultury wielomedialnej, zmiennej, ale też takiej, w której nie tyle na każdym kroku potkniemy się o truchła wyczerpanych form i portrety trumienne wybrzmiałych, choć szlachetnych dawniej, gatunków, ile zostaniemy ogłuszeni, odurzeni i zakrzyczani wręcz przez nieustannie pojawiające się formy nowe: osobiste strony internetowe błyskawicznie stają się *passé* i ustępują miejsca profilom na portalach społecznościowych, slamy konkurują nie tylko z tomikami wierszy, lecz także z bitwami *freestyle’owymi*, nowe media powołują do istnienia *tweety* i powieści hipertekstowe, zamiast aforyzmów na każdy dzień tygodnia dostajemy demoty, z kolei gawęd o sztuce kulinarnej i historii jedzenia słucha się z zapartym tchem, a przepisy kulinarne w wydaniach albumowych czytane są z wypiekami na twarzy niemalże jak najbardziej wciągająca powieść, reklama staje się sztuką, jej twórcy igrają ze słowem niczym wytrawni poeci-lingwiści, natomiast osoby grające w RPG i MUD-y nie tylko czytają powieści stanowiące częstokroć kanwę zabawy, lecz także sami snują i piszą swoje historie, z kolei ekranizacje młodzieżowej klasyki literackiej skutkują istnym *boomem* wydawniczym, który nie tak trudno zaobserwować w dowolnie wybranej, współczesnej księgarni.

Z całą pewnością wszystkie te twórcze działania językowe uczestników kultury dowodzą, że słowo i ekspresja językowa nie zanikają pod naporem audiowizualności i multimedialności, lecz przemieszczają się, znajdują sobie nowe obszary, zagnieżdżają się w nowych mediach, a co za tym idzie — zmieniają swój sposób istnienia, status, formę estetyczną. Z tego powodu właśnie domagają się one trochę innego opisu i diagnozowania, niż te, które wypracować można patrząc na efekty, artefakty, zastygłe dzieła — podobnie zresztą jak w wypadku współczesnej twórczości wizualnej, którą trudno już oglądać z perspektywy uświęconej tradycją historii sztuki.

Mówiąc jeszcze inaczej, sposoby opisu, kategorie i narzędzia analizy ekspresji językowej, wypracowane w kulturze druku, dostosowane znakomicie do badania wytworów i zjawisk właściwych kulturze typograficznej, nie będą najważniejszym sposobem sondowania i diagnozowania kultury posttypograficznej, a przecież takie kategorie jak „tekst” czy „literackość” nie są obiektywne, odwieczne, niewinne i niezakorzenione historycznie, lecz stanowią sposoby ujmowania rzeczywistości językowej ściśle przynależące do typograficznej formacji kulturowej, której konsekwencją stała się w pewnym momencie strukturalistyczna tekstualizacja języka traktowanego jako zbiór arbitralnych znaków językowych, a także semiotyczne utekstowanie całej niemal ludzkiej przestrzeni kulturowej, już choćby za sprawą znamiennej i długowiecznej kategorii „tekstu kultury” w odniesieniu do obrazu, gestu, ciała czy przestrzeni, które przecież tekstem w sensie ścisłym nie są.

Wydaje się, że współczesne, wielomedialne, heterogeniczne środowisko komunikacyjne wypełnia wyjątkowo konkretną i brzemienneą w skutki treścią tyleż lekką, co nośną, metaforę zastosowaną w aforyzmie Higginsa. Określenie „zmieniać skórę” ukazuje słowo jako żywy byt, jako obleczone powłoką ciało pełniące życiodajne funkcje, a przez to odwołuje nas do organizmu funkcjonującego w jakimś środowisku, na zasadzie podwójnej osmozy czerpiącego z tego, co na zewnątrz. Metafora kojarzy także słowo z wężem, który odradza się nieustannie w nowej postaci po okresie zrzucania starej skóry, co przywodzi na myśl bolesną degradację i obumieranie.

Owszem, słowo — niczym giętki, winny, elastyczny i sprytny wąż — wciska się wszędzie, a w momentach, które zbyt chętnie odbieramy jako jego śmierć, znajduje się tylko w stadium zmieniania skóry i odradzania się w nowej postaci. Słowo jak w tańcu węzów reaguje płynnie na muzykę fakira, czyli na bodźce z zewnątrz, ruchy i drgania kulturowej i medialnej rzeczywistości, przybiera różne postaci i formy w interakcji z dziejącą się, żywą jej tkanką. Jeśli nie potraktujemy słowa jako sposobu odnoszenia się do rzeczywistości, lecz jako działanie w niej, bycie i komunikacyjne współbycie (Godlewski 2003; Karpowicz 2012), zrozumiemy, że formy słowne są niezbywalne i nieusuwalne jako wynik sposobu działania w świecie, bycia w nim, podczas gdy on sam z natury rzeczy jest zmienny.

Gdyby nie pojawiła się przestrzeń miejska z jej murami, stacjami metra, przystankami i kolejkami podmiejskich linii czy słupami ogłoszeniowymi, po cóż — i na czym — miałyby powstawać malunki graffiti lub vleпки. Gdyby nie istniała wielkomiejska kultura klubowa, dla kogóż, gdzie i z jakiego powodu warto by organizować i tworzyć słamy. Na tej samej zasadzie bez internetu nikt nie pisałby blogów, jak i dawniej bez prasy drukarskiej trudno by było o narodziny powieści i rzesz jej czytelników (Watt 1973). Nie

chodzi o to, że nowe media lub materialne nośniki słowa determinują ludzką ekspresję językową, lecz o to, że stwarzają one nowe przestrzenie, powołują do istnienia różne pola działania, które — jak widać chociażby na przykładzie internetu — chcemy czym prędzej zagospodarować, twórczo wykorzystać, omówić, czasem wręcz zagadać, z jednej strony, korzystając ze znanych już i utartych form czy też użyć języka, a z drugiej strony przekraczając je i wytwarzając formy nowe, wślizgujące się elastycznie niczym wąż w szczeliny i wolne przestrzenie proponowane przez nowe media.

Zanurzając się we współczesnym środowisku komunikacyjnym, nietrudno jednak popaść ze skrajności w skrajność i zachłysnąć się bogactwem „literatury”, „tekstową” aktywnością członków kultury, a w ogromie heterogenicznych form językowych próbować dostrzec — odrobinę inne, ale jednak — teksty lekko odstające od literackiej normy, i radośnie obwieścić, wbrew krytykom i malkontentom, że „literatura jeszcze nie umarła!”.

Przed pułapką tego entuzjazmu uchronić może zwrócenie uwagi na przykład na to, że blogi współistniejące w sieci z komentarzami czy wpisami na forum, tylko bardzo pozornie wydają się kontynuacjami wcześniejszych dzienników osobistych, a popularne pozornie odtwarzane w formie *audiobooków* trudno już nawet nazywać „czytadłami”, zaś slamy odbywające się ku ucieście rozentuzjazmowanej publiczności i *freestyle* podtrzymujące tradycję mistrzowskiego składania słów w improwizacji, w jak najmniejszym stopniu dają się utożsamiać z tomikiem poetyckim. Powieść hipertekstowa tak naprawdę tylko w bardzo nieudolnych realizacjach może być bez jakiegokolwiek szkody dla jej swoistości przetransponowana do drukowanej książki, a jej struktura nie jest tożsama nawet z postmodernistycznymi, literackimi „modelami do składania” twórców śniących jeszcze wtedy o hipertekstowej utopii. Sama tekstowość, a nawet piśmienność, tych form wydaje się bardzo problematyczna, a przynajmniej nieoczywista, o ich „literackim” charakterze (na razie) nie wspominając.

Jeśli przyrzeć się uważniej wszystkim tym praktykom, widać, że co prawda każdą z tych ekspresji można — gdyby z jakichś powodów bardzo się chciało — zapisać w formie tekstu. Czy jest to jednak równoznaczne z tym, że uczestnicy kultury teksty wytwarzają i w istocie z nimi obcuja, podobnie jak odbiorcy, publiczność bitew *freestyle’owych* lub osoby mające zwyczaj zaglądać niemal co dzień do swoich ulubionych, logowizualnych blogów? Czy faktycznie ich doświadczenie jest analogiczne do tego, które charakteryzuje komunikację opartą na tekście? Czy wydrukowany blog od razu staje się tożsamy z dziennikiem osobistym, a powieść hipertekstowa z powieścią? Czy zapisując sprawnie rymowane słowa *freestyle’owca* uzyskamy po prostu tekstowe wiersze i wersy? Skoro odpowiedź na wszystkie te pytania nieuchronnie musi być negatywna, to być może oznacza to również, że sprowadzanie tych żywych przejawów współczesnej twórczości słownej do kategorii pisania, tworzenia literatury i tekstów nie jest do końca uprawnione.

Skóra słowa i tekst

Skóra, którą zmienia słowo, jest więc jego powłoką, czymś, w co się je przyobleka, aby w tej nowej postaci wciąż mogło funkcjonować w żywym i zmieniającym się środowisku komunikacyjnym. Pod tą właśnie metaforą można sobie wyobrazić wszelkie media,

w których historycznie i synchronicznie powstają najrozmaitsze formy słowne, związane z twórczą ekspresją uczestników kultury obecną w każdym medium: od oralności przez pismo i druk po audiowizualność i multimedialność (Mencwel 2006: 57-58).

Wydaje się, że dla opisu i uporządkowania tak gęstego i tak różnorodnego środowiska komunikacyjnego, kluczowe będzie odejście od przypisywania wszystkim formom „literackości” równoznacznego z ich tekstualizowaniem, ponieważ w ten sposób odbiera się tym gatunkom ich specyfikę kulturową. Chodzi więc o dostosowanie narzędzia badawczego i języka opisu do sposobu istnienia ekspresji językowej we współczesnej kulturze tak, aby i ją samą diagnozować przez pojawiające się w niej formy słowne jako środowisko twórcze, aktywne, dalekie od stanu kryzysu i wyczerpania.

Niektóre z tych form słownych — jak komentarze na forach lub miejska poezja pisana na murach — dopiero wtórnie mogą stać się tekstami, a pierwotnie przypominają raczej „wydarzenia piśmienne” (Frankel 2010) lub działania rękopiśmienne niż autonomiczne, zamknięte, statyczne teksty definiowane tak przez Waltera J. Onga (Ong 2011). Dla jeszcze innych — jak słam czy *freestyle* — charakterystyczna jest sytuacja *performance*, definiowana za Richardem Baumanem jako sposób funkcjonowania oralnych form sztuki słowa, które istnieją zasadniczo tylko w trakcie wykonania, są określonym sposobem mówienia niesprowadzalnym do tekstu ani nawet przekazu językowego, ponieważ funkcjonują jako formy werbomotoryczne, widowiskowe, zanurzone w kontekście sytuacyjnym i współtworzone w trakcie międzyludzkiej interakcji (Bauman 2010). Nie chodzi tu po prostu o jakkolwiek rozumiane i mniej lub bardziej sprawcze działanie i zachowanie językowe czy też jakikolwiek „występ”, komunikacyjne odegranie czegokolwiek uprzedniego wobec tego wystąpienia, lecz o bardzo określony rodzaj wypowiedzi sprzężony z konkretnym medium słowa, jakim jest oralność — pierwotna lub ta, która jest zapośredniczona na przykład przez media oparte na zapisie (analogowym czy cyfrowym). Dlatego też dla definiowania form słownych, z którymi mamy do czynienia we współczesnym środowisku medialnym, ważny okazuje się ich każdorazowy sposób istnienia wynikający z ich niezbywalnie medialnego zakorzenienia.

Performance jest przypisany oralnym ekspresjom językowym, rękopis to sposób istnienia form słownych właściwy chirografii, tekst związany jest nieodłącznie z kulturą typograficzną, a hipertekst, którego projekty były, co prawda, opracowywane już w kulturze typograficznej, zrealizował się w pełni i umożliwiał powstawanie nowych form dopiero w nowym środowisku medialnym. Różne sposoby istnienia, zależne od sytuacji medialnej to kwestia, której nie można pomijać przy opisie form audiowizualnych. Ostatni z wymienionych sposobów istnienia ekspresji językowej to sytuacja, w której brak spójnej podstawy medialnej, z czym mamy do czynienia w przypadku gatunków audiowizualnych, które są bliskie oralności (audialność), typografii (wizualność i tekstowość) albo pozostają swoiste dla danego gatunku (audiowizualność), łącząc te dwa sposoby istnienia. Nawet rękopis nie jest absolutnie niewinnie przekładalny na postać tekstu, a dziennik pisany do szuflady — choćby to robił pisarz przewidujący opublikowanie go w przyszłości (Rodak: 2011) — ma inną swoistość niż czysty, przejrzysty i sterylny, drukowany tekst. Ponadto dzieje się tak już nawet ze względu na rodzaj pisma, który sprawia, że gatunek taki jak haiku może istnieć tylko w kulturze posługującej się zapisem ideograficznym, a każdorazowe przeniesienie go w inne środowisko wymaga

operacji przekładu polegającej na przykład na rozdzieleniu słowa i obrazu lub pozostawieniu oryginalnego zapisu obok wersji zapisanych literami alfabetu. Oczywiście jest to przypadek skrajny, ale jednocześnie wydobywający ogromne znaczenie zmiany czegoś tak pozornie błahego jak odmiany medium, jakimi są pismo ideograficzne i alfabetyczne, i wskazujący na to, że nie jest to przekład niewinny. W bliższym nam kręgu kulturowym można zrozumieć tę różnicę, uświadamiając sobie, że podobnie nieprzekładalne na tekst — tak więc nie poddające się analizie w tych kategoriach, choć pozostające przekazem o charakterze językowym — są na przykład miejskie tagi.

Istnienie hipertekstu skłania z kolei do przededefiniowania i zrewidowania samego pojęcia „tekstu”, do którego odwołuje się on już w nazwie i zmusza wręcz do spostrzeżenia nie tyle utożsamiających analogii, co różnic, tak znaczących i ważnych w analizie:

Hipertekst jest [...] intertekstem nie tylko na poziomie treściowym i gatunkowym (jak w przypadku relacji opisywanych przez Barthes'a i Bachtina), lecz także na poziomie konstrukcyjnym. Intertekstualność hipertekstu nie jest potencjalna, jest niezbywalna. Hipertekstualność wiąże się także z interaktywnością, która zakłada, że to czytelnik jest aktywnym podmiotem, którego działania kształtują jego ścieżkę lektury (Rogozińska, Szewczyk 2014).

Tekst z kolei jest komunikatem zamkniętym, zdekontekstualizowanym, linearnym, autonomicznym wobec autora, który sam staje się potencjalnym odbiorcą własnego komunikatu. Odrywa on ekspresję językową od żywego, interakcyjnego „tu i teraz”, w którym współtworzony jest przekaz:

Teksty drukowane wyglądają na wykonane maszynowo, zgodnie ze stanem faktycznym. Przestrzeń opanowana chirograficznie ciąży ku ozdobności typu kaligraficznego. Porządek typograficzny imponuje zazwyczaj schludnością i niechybnością: doskonale regularnymi linijkami, wszystko w odpowiednim miejscu, wszystko dobrze wyrównane, choć brak linijek czy interlinii, które często pojawiają się w manuskryptach. Oto rzucający się w oczy świat zimnych, nieludzkich faktów (Ong 2011: 32).

Takiemu postrzeganiu druku jako medium słowa odpowiada jednak tylko niewielki wycinek rzeczywistości językowej stanowiącej środowisko typograficzne. Mechaniczność i odpodmiotowienie drukowanego przekazu oderwanego od ludzkiego głosu, a nawet od ludzkiej ręki, nie podlega kwestionowaniu, ale jest to tylko modelowy, idealny, czy też dominujący sposób funkcjonowania typografii, odpowiadający najpełniej wariantowi literatury zamkniętej w książce. A wydaje się, że nawet w przypadku typografii przedstawianej pod postacią jednego z nieustannie zmieniających się węzowych wcieleń słowa, zagładanie tylko między okładki książki nie jest dobrym punktem wyjścia do stawiania diagnoz na temat kulturowego sposobu funkcjonowania jakiegokolwiek formy ekspresji językowej, a tym bardziej do charakteryzowania całego środowiska komunikacyjnego rozumianego tu jako przestrzeń współczesnej kultury.

Tylko jednym z wielu możliwych modeli tego uporządkowania będzie linearny tekst, a precyzja definiowania jest kluczowa, jeśli nie chcemy rozmywać specyfiki blogów, wpisów na forach internetowych, miejskiej „bazgraniny” i *tweetów* w tekstowym uniwersum

oplatającym rzekomo uczestników kultury: działających, mówiących i piszących oraz stukających w klawiaturę, zsemiotyzowaną siecią abstrakcyjnych znaków. Widzenie specyfiki medium, w którym funkcjonuje dana treść, jest też niezwykłe, jeśli nie chcemy spłaszczać dziejących się na żywo *performance'ów* i działań *on-line* osiągających natychmiastowość i sprawczość oraz bezpośredniość bliską charakterowi komunikacji oralnej — choć zapośredniczonej przez pismo — do martwych liter tekstu. Ostatecznie zaś i zapewne paradoksalnie, takie ujęcie umożliwi ocalenie samej literatury i właściwych jej wartości, jeśli nie zechcemy tak bardzo rozmywać specyfiki literatury pięknej — wyjątkowej i oryginalnej ekspresji kultury druku i stanowiącej jedno ze szczytowych osiągnięć społecznej formacji tożsamej z formacją typograficzną — w dyskursywnym uniwersum, w potoku gadaniny, paplaniny i codziennego komunikowania się tak niezbędnego do tego, aby w świecie skutecznie działać i po prostu w nim być; jeśli ważne jest dla nas zobaczenie w tym niezróżnicowanym, językowym świecie, różnicy między powieściami Dostojewskiego i Kafki a wpisami na blogach, wytworami generatorów e-poezji czy nawet pisaniami miłosnych poematów przez maile — i nie chodzi tu wcale o różnicę związaną z jakością czy też wartością artystyczną. Po prostu nie są to ekspresje tożsame, a ujmowanie ich wszystkich jako „tekstów” lub form literackich takie utożsamienie nieuchronnie implikuje.

Nawet w kulturze typograficznej tekstowość wielu przekazów jest problematyczna, jeśli zgodzimy się przyjąć bardzo wąskie, antropologiczne, Ongowskie rozumienie tekstu, ponieważ nie można ich czasem sprowadzić tylko do niewidzialnych, przezroczystych i efemerycznych cząstek — liter — będących jedynie (i jedynym) nośnikiem treści. Czcionka jest zjawiskiem wizualnym, widzialnym, postrzeżeniowym, chociaż jej typ idealny, związany z Ongowską wizją drukowanego tekstu wydaje się tak przezroczysty, że niemal niewidoczny. Jednak gatunki logowizualne — tak charakterystyczne dla medium druku — samoistnie zdają się ten typ idealny przekraczać, a przez to — podważać ich tekstowy charakter. Stąd też nawet typograficzne formy językowe przekraczają tę tekstowość, czasem świadomie i intencjonalnie, jak w eksperymentach awangardowych, a czasem z powodu przechwytywania lub przedrzeźniania napisów oficjalnych i równych rzędów majestatycznych liter na miejskich tablicach, jak w przypadku grafficiarzy czy vlepkarzy. Tekst jest bowiem związany z kulturową funkcją czytelności, przejrzystości przekazu typograficznego, czyli wizualnością niewydobytą na plan pierwszy. Ten typ wizualności właściwy jest tekstom w sensie ścisłym (jako zamkniętym całościom, najczęściej funkcjonującym w książce), a często także tekstowym wariantom pism urzędowych, obwieszczeń, ustaw, drukowanej literze prawa, tabliczkom zakazu i nakazu. Jednak ta przezroczystość ma także funkcje kulturowe, na przykład wydobywa arbitralność i autorytarność przekazu, a jego maszynowość i mechaniczność wspomaga moc, powagę, siłę, przekazu przez odpowiedzialność — ukazanie obiektywności, powszechności, nienaruszalności i niepodważalności komunikatu. Z kolei drugi typ wizualności tekstu obejmuje szyldy, plakaty, komiksy, reklamy, pocztówki, magazyny ilustrowane, ale także poezję wizualną (przy uwzględnieniu jej transmedialności i historycznych form, wśród których czysto typograficzny będzie letryzm i poezja konkretna). Widać więc, że nawet to, co drukowane niekoniecznie jest pełną realizacją potencji tekstu.

Ponadto, jak dowodził Marshal McLuhan, czytanie i patrzenie nie są dwiema rozłącznymi funkcjami naszych umysłów: „Interioryzacja techniki alfabetu fonetycznego przenosi człowieka z magicznego świata ucha do neutralnego świata wizji” (McLuhan 2001: 159). Teoretyk mediów twierdził, że to właśnie wynalazek druku stanowił przyczynek do hegemonii okocentryczności i percepcji wzrokowej w XX wieku. Już samo czytanie jest w tej koncepcji początkiem narastającego procesu wizualnego zdobywania, powielania i rozpowszechniania wiedzy, wiąże się z narodzinami dominacji widzenia słowa nad jego słyszeniem:

Kiedy słowa są napisane, stają się oczywiście częścią wizualnego świata. Podobnie jak większość elementów tego świata, stają się statyczne i tracą dynamizm, który jest niezwykle charakterystyczny dla całego świata słuchu, a w szczególności dla słowa mówionego. [...] A zatem, ogólnie rzecz ujmując, słowa, przez to, że stają się widoczne, łączą się ze światem względnie obojętnym wobec widza — światem, z którego magiczna „siła” słowa została usunięta (McLuhan 2001: 162).

McLuhan wydobywa splot znaku pisanego z obrazem, odwołując się do mentalnego poziomu percepcji, a więc według niego już sam druk daje początek współczesnej kulturze obrazkowej, jest związany z przechodzeniem od audialnego do wizualnego, choć językowego, bycia w świecie. Patrząc z tej perspektywy, trudno zrozumieć, dlaczego napór wzrokocentryzmu miałby być zagrożeniem dla kultury druku i typograficznej formacji kulturowej, a nie jej konsekwencją.

Robert Bringhurst, przekonując swoich uczniów zajmujących się projektowaniem typografii, o tym, że drukowane litery mają odpowiadać wizualnymi środkami na niewidzialne idee, a więc chirografia — „taniec żywej dłoni” (Bringhurst 2007: 11) — zawsze pozostaje życiodajnym pniem drzewa typografii, przyrównał nowe urządzenia, technologie i media słowa pisanego do młodych i nowych liści, którymi co roku obrastają jego gałęzie. Niemalże co roku mogą pojawiać się nowe media i technologie. Podobnie też, cyklicznie, wąż zmienia skórę. Jednak w obu przypadkach mamy do czynienia nie tyle z sytuacją obumierania, co przeistaczania się i językowego zagospodarowywania słowem coraz to nowych obszarów, mediów, pól społecznego, komunikacyjnego, ale i twórczego, działania.

Oczywiście nie jest tak, że w tym momencie stare formy są nieuchronnie spychane w niepamięć lub zupełnie zamierają. Podlegają one po prostu prawom remediacji (Bolter, Grusin 1999; Bolter 2001), mogą zyskiwać formę wtórnie tekstową, jak mit, pieśń czy epos w kulturze typograficznej, by odwołać się do bardziej archaicznych przypadków, uzmysławiających jednocześnie, że proces, o którym mowa, nie jest szczególnym zjawiskiem współczesności poddanej opresji nowych mediów. Z kolei w kulturze typograficznej i posttypograficznej wciąż istnieją enklawy oralności, współtworzone przez różnego rodzaju gatunki, które nie dają się w pełni opisać w oderwaniu od ich oralnego usytuowania medialnego, czego najlepszym przykładem będzie dziś *freestyle*, slam czy koncert estradowy. Jednak istnieją również gatunki, które nie miałyby właściwej sobie postaci albo nie zaistniałyby wcale, gdyby nie proces medialnych przemian, innym

z kolei właśnie nowe media dają drugie i długie życie (powieść). Gdyby słowo nie zmieniało skóry, niewątpliwie mogłoby zamierać, bo trzeba pamiętać, że to właśnie ona musi być na tyle elastyczna, cienka i wrażliwa, żeby umożliwiać komunikację i międzyludzką wymianę.

Wąż z rękami i gatunki twórczości słownej

W tradycji chińskiej istnieje przypowieść o malowaniu węża z rękami, według której pewien bogacz postanowił uraczyć wielu gości jedną butelką alkoholu. Ostatecznie zdobywcą upragnionego trunku miał być ten, kto namaluje na podłodze wizerunek węża jak najszybciej i jak najlepiej. Kiedy pierwszy z konkurentów skończył pracę, stwierdził, że ma jeszcze dość czasu, by domalować wężowi ręce, co też uczynił. Jak nietrudno się domyślić, nie został w ten sposób zwycięzcą konkurencji i szczęśliwym posiadaczem butelczyny.

Domalowywanie wężom rąk nieuchronnie przypomina operacje takie, jak analizowanie *freestyle'u* lub bloga w kategoriach tekstowych, opisywanie rymu, rytmu i gier lingwistycznych tak, jakby żywy *performance* był tylko jakimś niewiele znaczącym dodatkiem do słów i ich treści. Już sama klasyfikacja przypisuje tym formom cechy i funkcje, których kulturowo wcale nie posiadają, kiedy komiks lub blog nazwiemy „literaturą”. Podobnym nadużyciem będzie więc twierdzenie, że — powiedzmy — kultury oralne mają swoją „literaturę” w postaci mitu lub pieśni, tyle że jest to „literatura ustna”. Tej tekstualizacji wstecznej odpowiada właśnie ruch w przeciwnym kierunku, gdy hip-hop czy komiks staje się nazewnictwo „literaturą popularną”, *freestyle* wytwarzaniem „tekstu ustnego”, a strony internetowe zaczynają pęcznieć od „tekstów” i „literatury”, ponieważ tym, co widzimy na statycznym ekranie komputera są litery.

Historia o malowaniu węża z rękami przestrzega nie tylko przed taką postawą, lecz także poucza, że próbując osiągnąć jakiś cel i próbując wyprzedzić innych, musimy postępować po prostu rozsądnie, biorąc pod uwagę cel, do którego zmierzamy. Dlatego też pierwszym warunkiem jest zróżnicowanie samego języka opisu, przekroczenie jego tekstowych ograniczeń, aby w tym gęstym środowisku medialnym móc się orientować, nie sprowadzając wszystkiego do tekstu, dostrzegając, że jest on tylko jedną z postaci, jaką przybiera twórczość słowna.

Wszystkie te zjawiska — nazywane dotychczas formami lub ekspresjami językowymi — można by określić mianem gatunków twórczości słownej (Karpowicz 2013), zupełnie nieprzypadkowo odwołując się terminologicznie do koncepcji Michaiła Bachtina, a przynajmniej tej jej części, dla której istotne jest pojęcie „twórczości słownej” oraz kategorii prymarnych i wtórnych „gatunków mowy” (Bachtin 1986). Najogólniej rzecz biorąc, jest to propozycja badania przy użyciu Bachtinowskiej — ale zredefiniowanej i uzupełnionej — kategorii gatunków form językowych, które funkcjonują w wielomedialnym środowisku kultury współczesnej. Nie zagłębiając się tu w szczegóły i niuanse ani konteksty, którymi ta koncepcja obrosła, ten wybór uzasadnić można choćby tym, że gatunki mowy bywały już wielokrotnie wykorzystywane w analogicznym celu i funkcji przez antropologów lingwistycznych, etnografów i innych badaczy próbujących rozpoznać dane środowisko społeczne przez jego językowe przejawy, chociaż badań nie

przewodzący oni we własnej kulturze, lecz na odległych czasoprzestrzennie terytoriach. Jeden z nich, William F. Hanks, zajmując się kulturą Majów, łączył Bachtinowską kategorię gatunków mowy z *habitusem* Pierre'a Bourdieu, pisząc:

[...] gatunki mowy są widziane zarówno jako rezultaty historycznie określonych działań, jak i czynniki konstytuujące te elementy rzeczywistości, w ramach których konkretne działania stają się możliwe. Gatunki zatem, jako rodzaje słowa, czerpią swoją organizację tematyczną z oddziaływania pomiędzy systemami wartości społecznych, konwencją językową i przedstawianym światem. Czerpią swą praktyczną realność ze związku z konkretnymi aktami językowymi, których są zarówno produktem, jak i pierwotnym źródłem (Hanks 2014).

Na podobną możliwość zoperacjonalizowania tej kategorii zwracali też uwagę inni badacze, jak Richard Bauman i Charles L. Briggs, przedstawiający możliwość wykorzystania tej koncepcji w odniesieniu do kultur oralnych i folkloru, co może być dodatkowo cenną wskazówką, gdy chcemy opisywać gatunki związane z folklorem miejskim lub tym, z którym mamy do czynienia w środowisku społecznym, jakim jest internet (Rogozińska, Szewczyk 2014):

pojęcie gatunku (niekoniecznie wprost tak nazywane) przynajmniej od czasów Boasa odgrywa istotną rolę w antropologii lingwistycznej. Klasyfikacje gatunkowe dostarczyły podstaw do badań języków Indian amerykańskich. Badania nad pojęciem gatunku nabrały rozpędu wraz z rozwojem etnologii, strukturalizmu, etnografii mowy oraz studiów nad problematyką twórczości słownej skoncentrowanych wokół pojęcia *performance*. Popularność „metalingwistyki” Bachtina oraz nowych ujęć dotyczących emocjonalności i płci kulturowej również nadała nową wagę badaniom nad pojęciem gatunku (Bauman, Briggs 2014).

O takie właśnie, antropologicznie zorientowane, rozumienie gatunku mowy tu chodzi. Badacze ci czerpali też inspirację z Bachtinowskiego rozróżnienia dwóch podstawowych rodzajów gatunków mowy: prymarnych i wtórnych, które można zoperacjonalizować również na potrzeby badania współczesnego środowiska komunikacyjnego i wyławiania z niego specyficznych, zakorzenionych medialnie, heterogenicznych form.

Wydaje się, że wyselekcjonowanie wszystkich gatunków mowy we wszystkich mediach znanych kulturze współczesnej byłoby zajęciem tyleż niemożliwym, co jałowym. Ich zmienność, płynność i błyskawiczne powstawanie form nowych mogłoby faktycznie doprowadzić albo do porażki badawczej i konstatacji o nieograniczoności i nieopisywalności tego środowiska, albo — czemu równie blisko do porażki — do opisywania ich wszystkich — mimo ich różnorodności i medialnej heteroglosji współczesnego świata — jako form „literaturopodobnych” czy też różnych odmian tekstu albo jako zwykłych, zdemokratyzowanych, upowszechnionych i mniej zinstytucjonalizowanych kontynuacji gatunków już istniejących. Możliwe jest jednak wyjście z tej sytuacji podwójnego impasu.

Uznając niemożliwość wyselekcjonowania wszystkich gatunków tak, aby każdemu z nich odpowiadały osobne kryteria i kategorie opisu, a także przyznając się w punkcie

wyjścia do porażki, jaką może się wydawać próba nadążania z opisem za zmieniającym się niemalże z dnia na dzień przyrostem i przerostem nowych form komunikacji, wystarczy skupić się na gatunkach wtórnych, których definicję trzeba jednak odpowiednio przeformułować w stosunku do Bachtinowskich inspiracji teoretycznych. Za gatunek prymarny (prosty, pierwotny) można uznać formę, która nie absorbuje innych gatunków prymarnych i w związku z tym ich nie modyfikuje. Jest on zredukowany najczęściej do jednej funkcji, pełni rolę sprowadzalną do sfunkcjonalizowanego kontekstu sytuacyjnego, ponieważ jego zadaniem jest skuteczne działanie w rzeczywistości społecznej. Przykładem mogą być gatunki o bezpośredniej funkcji komunikacyjnej, mające na celu powiadomienie o czymś lub zapamiętanie czegoś, istniejące nie tylko w komunikacji ustnej, lecz także w medium pisma, jak na przykład lista zakupów, którą przygotowujemy sobie przed pójściem do supermarketu, albo recepta wypisywana przez lekarza, służąca skutecznemu wykonaniu konkretnej czynności. Takie formy nie wymagają przekroczenia algorytmu, chociaż może się tak zdarzać ze względu na indywidualne intencje użytkownika gatunku. Zauważmy jednak, że złamanie konwencji może znacznie utrudnić, jeśli nie uniemożliwić, wykonanie tej czynności, a więc niwelować jego bezpośrednią skuteczność w danej sferze działania. Wystarczy wyobrazić sobie receptę zapisaną wierszem lub w formie poezji konkretnej albo rozbudowaną w formie narracji pierwszoosobowej.

Gatunki wtórne, którym należałoby tu przyporządkować kategorię gatunków twórczości słownej, są więc również zanurzone w kontekście kulturowym i nierozdzielnie z nim związane, chociażby przez to, że w ich skład wchodzi gatunki proste, związane bezpośrednio ze społecznymi sytuacjami komunikacyjnymi. Gatunek wtórny jest formą złożoną, absorbującą przynajmniej jeden inny gatunek pierwotny (prosty), a przez to go przeobrażającą i modyfikującą. Tak rozumiany gatunek twórczości słownej to całość wielofunkcyjna, niesprowadzalna do jednej roli pełnionej w sfunkcjonalizowanym kontekście danej sytuacji. Na przykład lista zakupów nie jest wtórnym gatunkiem mowy, choć może być napisana nawet wierszem, ponieważ indywidualne intencje i zastosowania danego gatunku twórczości słownej nie są jego cechą gatunkową. Byłby to prosty gatunek piśmienny, który może zostać wchłonięty przez inną formę wypowiedzi i wraz z nią współtworzyć wielofunkcyjną, złożoną całość, która z kolei jest gatunkiem wtórnym i przekształca ten pierwszy, zmieniając jego cele, znaczenia i sposób funkcjonowania, jak na przykład dzieje się z listą zakupów spożytkowaną w jednym z wierszy Stanisława Barańczaka. Również SMS-y uległy absorpcji, dając w efekcie złożoną formę, jaką jest *tweet*, pełniący wiele różnych funkcji (od autoprezentacji i autopromocji po rozsiewanie plotek lub komentowanie wydarzeń w celu budowania własnego, pozytywnego wizerunku lub czyjegoś negatywnego wizerunku, a nawet po funkcję aforyzmów) i niesprowadzalny do prymarnego powiadomienia czy przekazania informacji.

Kategoria gatunków pozwala przede wszystkim traktować formy słowne — od *freestyle'u* przez kartkę okazjonalną po wiersz i powieść hipertekstową — jako element rzeczywistości kulturowej, badać je jako zjawiska niezbywalnie zakorzenione kulturowo, także jeśli chodzi o ich kształt formalny, konstrukcję czy formę estetyczną:

Język jest używany w postaci pojedynczych konkretnych wypowiedzi (ustnych i pisemnych) osób uczestniczący w danej sferze działalności. Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągania w każdej z takich sfer nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną (Bachtin 1986: 352).

Widać wyraźnie, że według Bachtina gatunki mowy są wynikiem (i narzędziem) podmiotowych praktyk podejmowanych w określonej sferze kulturowej, a jednocześnie sposobem działania w tym obszarze. Bachtinowską kategorię bezpośredniego obcowania językowego, któremu mają być przypisane gatunki prymarne, rozumieć tu należy pragmatycznie, czyli jako zjawisko rozgrywające się na poziomie kontekstu, a nie samego kontaktu. Istnieją przesłanki, że autorowi tej kategorii chodziło raczej o bezpośredni kontakt między mówiącymi osobami. Poza tym nie zwracał on szczególnej uwagi na kontekst medialny i skłaniał się często do uznania prymarności wszystkich gatunków ustnych wobec form pisanych (bezpośredniość jako bezpośredni kontakt), co sprawia, że koncepcja ta musiała zostać w tym miejscu wyraźnie przededefiniowana i uzupełniona. Jednak pojawiająca się w jego pismach kategoria „sfer działalności”, używania języka „w postaci pojedynczych konkretnych wypowiedzi (ustnych i pisemnych) osób uczestniczących w danej sferze działalności” ma ogromne znaczenie dla łączenia gatunków twórczości słownej z rzeczywistością kulturową. Widać wyraźnie, że gatunki mowy mogą być ujmowane jako wynik i narzędzie praktyk językowych uczestników tej kultury, sposób poruszania się po różnych sferach działania, które ponadto nie determinują charakteru praktyk ani gatunków; mowa tu raczej o nieskończonej elastyczności i nieustannej, zmiennej historycznie i sytuacyjnie interferencji między sferami działania a wypowiedziami, gatunkami a przekształcającymi je praktykami.

W perspektywie Bachtinowskiej wypowiedź jest więc u podstaw związana z działaniem, robieniem czegoś: „Dziedziny zastosowania języka w życiu społecznym. Różnorodność i nieograniczoność tych dziedzin. W różnych sferach powstają różne gatunki mowy, tj. formy wypowiedzi” (Bachtin 2009: 413). Dzięki temu, że istnieją społecznie ustrukturyzowane (choć zmienne historycznie) sfery owego działania (być może w jakiś sposób faktycznie bliskie znaczeniowo kategorii pola ukutej przez Pierre'a Bourdieu, jak sugerował Hanks), praktyki językowe zyskują pewną regularność, a prawidła i zasady zastosowania osadzają się w postaci prymarnych gatunków mowy, które z kolei stają się materiałem dla form twórczych. Praktyki językowe są zawsze związane z jakąś sferą działania kulturowego: z jednej strony powstają wciąż nowe sfery działania, a wtedy pojawiają się nowe praktyki językowe (stabilizujące się w postaci gatunków mowy), z drugiej, same sfery działania już istniejące ulegają przekształceniom prowokowanym nowymi użyciami języka albo je prowokującymi. Praktyki językowe mogą stwarzać nowe sfery lub przekształcać te, które już istnieją (na przykład powieść w rozumieniu Bachtinowskim

będąca między innymi wynikiem wyłonienia się sfery prywatnej, intymnej nieobsługiwanej już przez kulturę oficjalną i jej dyskurs, a jednocześnie w perspektywie medialnej nieodłącznie związana z powstaniem i rozpowszechnieniem się druku). Człowiek określa swoje miejsce w świecie przez praktyki językowe stabilizujące się lub już ustabilizowane w postaci gatunków mowy, które w tym sensie są prymarnie działaniami w świecie, w rzeczywistości kulturowej; przedostają się z jednej sfery działania do innej i zmieniają swój charakter, mogą zyskiwać w tym procesie status sztuki słowa (*verbal art*), literatury, ponieważ to praktyki językowe mogą przekształcać gatunki, zmieniać je, przesuwając z jednej sfery do innej. Nie ma powodu, aby sądzić, że inaczej jest w przypadku praktyk i gatunków istniejących w kolejnych już w historii kultury, współczesnych nowych mediach.

Poszukiwanie gatunków twórczości słownej w mediach innych niż druk nigdy nie jest więc próbą znalezienia w nich odpowiedników literatury lub gatunków posiadających jej cechy czy funkcje, lecz zbadaniem ich własnych funkcji związku z charakterem medium i sferą działania. Znaczącym przeformulowaniem ujęć literaturoznawczych i teoretycznoliterackich oraz tekstocentrycznych będzie tu odejście od traktowania literatury jako wzorca wszelkiej twórczości słownej na rzecz widzenia w niej tylko jednego z wariantów usytuowanego w konkretnym medium. Utwór literacki nie jest też zjawiskiem posiadającym cechy konieczne (na przykład wysoki stopień nadorganizacji językowej, narracja), które świadczyłyby o wtórności wszelkich gatunków twórczości słownej usytuowanych w innych mediach. W żadnej mierze nie chodzi tu również o poszukiwanie gatunków wtórnych, którym można by przypisać jakkolwiek rozumianą literackość czy artystyczność. Stąd też koncepcja gatunków wtórnych jako twórczych, stanowiąca alternatywę dla tamtych kategorii, które są zbyt mocno związane z definiowaniem literatury i literackości na podstawie kryteriów formalnych i takich, które odnoszą się do tego, co stanowi organizację wewnątrztekstową lub opierają (albo próbują rozsądzić) podziały na pojęciu fikcyjności; a wszystkie te kategorie wyrastają z rozpoznań humanistyki skoncentrowanej i wypracowanej na tekstach.

Próba wyróżnienia i przejrzystego sklasyfikowania gatunków twórczości słownej w tym gęstym środowisku wymaga refleksji nad literackim czy też tekstowym przyporządkowaniem wszystkich tych form. Celem nie jest tu znajdowanie różnych marginalnych gatunków, które można by „zmieścić” w szufladce z etykietką „literatura” — takie ujęcie pozornie nobilituje inne gatunki (osiągają status sztuki słowa), ale faktycznie degraduje je, odbierając im ich specyfikę, na przykład medialną czy kulturową, jak chociażby wtedy, gdy piosenkę lub komiks nazwiemy literaturą popularną. W pierwszym przypadku jest to zabieg tekstualizujący, sprowadzający gatunek do słów tekstu, który może być w istocie sprawą drugorzędną lub zupełnie nie mieć znaczenia, podobnie jak sama treść śpiewanych słów. W drugim przypadku zbyt łatwo o pominięcie logowizualności gatunku i skupienie się na jego narracyjnym charakterze — traktowaniu go po prostu jako „opowieści” — a dodatkowo na określeniu „popularna” (mimo wieloletnich prób nobilitacji tej sfery twórczości, kładzie się na nim cień pejoratywności). Widać więc, że takie podejście — i tak utkana sieć stanowiąca narzędzie badawcze pozwalające uchwycić i opisać różne przejawy twórczej, językowej działalności kulturowej — zniekształcałyby badane i poławiane fakty, zubażałyby je, czasem zacierając lub odbierając

im ich specyfikę. Ze względu na usytuowanie medialne gatunki mają właściwy sobie sposób istnienia. Konkretyzacje to także realizacje pewnych potencji medium, w jakim usytuowany jest gatunek, nie determinujące jednak ostatecznej formy i pozwalające na swobodne przekraczanie medialnych ograniczeń, czego przykładem jest na przykład próba zaprojektowania powieści hipertekstowej w druku jeszcze przed zaistnieniem faktycznego hipertekstu, co czynili między innymi twórcy tak zwanej prozy postmodernistycznej czy eksperymentalnej. W obrębie każdego środowiska medialnego — również za sprawą twórczych działań i praktyk uczestników kultury — istnieją zarówno zestandaryzowane gatunki prymarne służące bezpośrednio komunikacyjnej, jak i gatunki wtórne, zanurzone w kontekście medialnym, ale najczęściej nie będące sprawną realizacją jego potencji, lecz ich przekroczeniem, a może nawet przekroczeniem cech i ograniczeń właściwych danemu medium słowa. Warto też dodać, że literatura zajmuje wyjątkowe miejsce w tym procesie, będąc często jednym z najbardziej czujnych i czułych sejsmografów przemian dokonujących się w ludzkim środowisku komunikacyjnym, wychwytyjącym często najszybciej zmieniające się progi logosfery (Rutkowski 1987) i mającym szczególną pozycję społeczną jako sfera niezawisła, autonomiczna (artystyczna), w której na tej podstawie powstają utopie i projekty przyszłych środowisk medialnych, jak stało się w przypadku znużonej tekstem i abstrakcyjnością słowa sprowadzonego do literatury awangardowej czy postmodernistycznej.

Poza wszystkim, perspektywa medialna pomagająca uświadomić sobie, że to, co bywa uznawane za literaturę, pierwotnie nią nie było (na przykład mit, epos), a i dziś nie zawsze nią jest (piosenka, pieśń, kołysanka, słuchowisko radiowe, blog), pozwala także zrozumieć, że takich rzekomych śmierci i kryzysów słowa, narracji, tekstu czy języka, o której słyszy się dziś w kontekście nowych mediów, mieliśmy w historii kultury pod dostatkiem, jednak żadna z nich nie okazała się ostateczną agonią: ani wtedy, gdy zapis „uśmiercał” słowo żywe, ani w momencie, gdy „spustoszenie” w wysokiej sztuce szlachetnego słowa siała prasa drukarska czy litografia demokratyzująca przekazy językowe i sztukę, ani nawet w momencie, gdy telewizyjne nowele zadawały „śmiertelny cios” powieściom i opowieściom. Jedyne, o czym świadczą te cykliczne „śmierci”, „upadki” i schyłki”, to fakt, że wąż faktycznie wymienia nieustannie swoją medialną powłokę na nową; że także dziś dokonuje się powtarzalny proces remediacji-reinkarnacji; że: „Słowo nie jest martwe; ono jedynie zmienia skórę”.

Bibliografia:

- Bachtin Michaił (1986), *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachtin Michaił (2009), *Z notatek do Problemu gatunków mowy*, [w:] *Ja — Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. Danuta Ulicka, Universitas, Kraków 2009, t. 1.
- Bauman Richard (2010), *Sztuka słowa jako performance*, przeł. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, wyb., oprac. P. Czapliński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Bauman Richard, Briggs Charles L. (2014), *Gatunek, intertekstualność i władza*, przeł. O. Kaczmarek, *Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).
- Bringhurst Robert (2007), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków.
- Bolter Jay D. (2001), *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah.
- Bolter Jay D., Grusin Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Frankel Beatrice (2010), *Pojęcie wydarzenia piśmiennego*, przeł. N. Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa.
- Godlewski Grzegorz (2003), *Słowo o antropologii słowa*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- William F. Hanks (2014), *Gatunki mowy w teorii praktyki*, przeł. A. Kobelska, *Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Słowo — twórczość słowna — literatura, Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. K. Haggmayer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Karpowicz Agnieszka (2013), *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, [w:] *Od aforyzmu do zina. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Mencwel Andrzej (2006), *Wiedza o kulturze a wiedza o literaturze*, [w:] *Wyobrażenia antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- McLuhan Marshal (2001), *Galaktyka Gutenberga*, [w:] *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingore, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Ong Walter J. (2011), *Oralność i pismienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rodak Paweł (2011), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rogozińska Anna, Szewczyk Matylda (2014), *Internet jako medium i jako przestrzeń społeczna: wstęp do dyskusji o internetowych gatunkach twórczości słownej*, [w:]

Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).

Rutkowski Krzysztof (1987), *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz.

Rypson Piotr (1989), *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa.

Watt Ian (1973), *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa.

ELŻBIETA WINIECKA
Uniwersytet im. A. Mickiewicza*

Pismo wobec doświadczenia uczestnictwa

Writing Towards The Experience Of Participation

Abstract

This article discusses the influence of media on the experience of writing. The aim here is to show two models of participation in the culture, two models of the brain, two models of communication. First, connected with the culture of printed books, is based on the distance, reflexivity and aloneness. Second, born with new media and called „culture of participation”, is a new style of life (interactive) and thinking (logovisual). It redefines roles of the author and the reader. The shift from the one to the second is dynamic, happening here and now. The effects of it are today still unpredictable for us. Anyway literature and literary studies are changing, influenced by new digital technologies treated as extensions of man.

*Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: e.winiecka@wp.pl

Zanim spróbuję scharakteryzować doświadczenie uczestnictwa, dane nam dzięki pismu, do literaturoznawczego dyskursu chciałabym wprowadzić dwa terminy. Pierwszy z nich to medium. Drugi to technologia. Sięgając do wyjaśnień medioznawców, ustalmy najpierw znaczenie każdego z nich.

Medium jest środkiem umożliwiającym komunikację między ludźmi. Dawniej każde z mediów funkcjonowało osobno: pełniło odmienne społeczne i kulturotwórcze role, miało odrębne rynki i grono odbiorców. Gazety, książki, poczta, telegraf, telefon, a później także radio i telewizja — podlegały specyficznym regułom, adresowane były do różnych kręgów publiczności. Za sprawą cyfryzacji, dającej możliwość sprowadzenia wszystkich mediów do jednolitej postaci cyfrowej, strukturalna granica pomiędzy nimi uległa unicestwieniu. Zarówno obraz, fotografia, wykres, dźwięk, jak i elektroniczne pismo, mają teraz ten sam liczbowy charakter. Wielość kodów, którymi charakteryzowała się kultura analogowa, zastąpionych zostało w ten sposób jednym, uniwersalnym kodem¹.

Stare media, wśród nich drukowana książka i gazeta, choć zepchnięte niekiedy przez nowe media na ubocze, nie znikają. Jak zauważa Jenkins, „Umierają zaledwie narzędzia, których używamy, by zyskać dostęp do treści medium” (Jenkins 2006: 19). Niektóre technologie przekazu wychodzą z użycia i zastępowane są przez inne, bardziej nowoczesne i doskonalsze, same media rozwijają się jednak nadal. Na przykład medium muzyki są dźwięki, zaś kolejne sposoby jego utrwalenia i rozpowszechnienia: płyty winylowe, kasety, płyty CD, pliki MP3 — to technologie.

Kiedy myślimy o komunikacji językowej, myślimy oczywiście o słowach. To one są medium komunikacji. Natomiast oralność (czyli posługiwanie się słowem mówionym), piśmienność, druk, z jego najpowszechniejszą i najbardziej wpływową postacią jaką jest książka, wreszcie słowo w wersji elektronicznej, nazywane posttypograficznym, to kolejne technologie. Ich wynajdywanie nie eliminowało jednak starszych. Nowe media zmieniają za to starsze lub, jak powiedziała Jenkins, konvergują. Konwergencja

¹ Dzięki temu, posiadając jedno inteligentne, wielofunkcyjne urządzenie (np. smartphonę), możemy posługiwać się nim jak telefonem, czytać z niego książki, słuchać muzyki, oglądać i nagrywać filmy, robić i opracowywać zdjęcia, a przede wszystkim dzięki Internetowi mieć łączność z całym światem – ściągać pliki audio i wideo, wysyłać oraz odbierać wiadomości tekstowe, dźwiękowe, śledzić najnowsze informacje, kontaktować się ze znajomymi, nawiązywać nowe znajomości, a także kupować, sprzedawać, inwestować na giełdzie itd.

to powszechny w kulturze współczesnej proces wchodzenia starych i nowych mediów w złożone interakcje: każda treść może teraz pojawić się we wszystkich możliwych kanałach. Nowe, cyfrowe media upodabniają się do starych i odwrotnie².

Jeśli zatem mówimy o tym, że we współczesnej kulturze wizualnej pismo wciąż pełni ważną rolę, to jest to prawda pod warunkiem, że pismo jako technologię badać będziemy w jego związku z nośnikami, które nie tylko zmieniają naturę pisma, ale też charakter, funkcje i znaczenie piśmienności jako działalności kulturowej. Różne technologie pisma: odręczna, drukowana i elektroniczna ukształtowały bowiem różne modele kultury, różne style ludzkiego działania i myślenia. O ile przejście między technologią rękopiśmienną i drukiem było przede wszystkim zmianą ilościową: zintensyfikowało i przyspieszyło zmiany zapoczątkowane przez wynalazek pisma, o tyle pojawienie się w XIX wieku maszyny do pisania, a następnie w wieku XX komputera, a zwłaszcza Internetu przyniosło wyraźną zmianę jakościową w sposobie funkcjonowania pisma.

Aby lepiej zrozumieć przełom związany z usieciowieniem naszego doświadczenia piśmienności warto, znów za Henry Jenkinsem, odwołać się do dwupoziomowej charakterystyki mediów autorstwa Lisy Gitelman (Gitelman 2006). Badaczka stwierdziła, że na jednym poziomie medium to technologia umożliwiająca komunikację; ma zatem charakter techniczny. W przypadku nowych mediów jest skomplikowaną, zrozumiałą przede wszystkim dla informatyków, procedurą przekształcenia przekazywanej treści: dźwięku, obrazu itp. na ciąg liczb kodujący fizyczny kształt treści. Na drugim poziomie media to jednak także systemy kulturowe, które oddziałują na inne media oraz kształtują sposoby myślenia i działania ich użytkowników.

To drugie, szerokie, kulturowe rozumienie mediów zakłada, że są one złożonym zestawem „protokołów”, czyli różnorodnych związków społecznych, ekonomicznych i materialnych. Protokoły te są zmienne, uwarunkowane historycznie (Gitelman, cyt. za: Jenkins 2006: 19-20). I tak, w medium książki wpisana była zarówno wieloetapowa praca nad jej przygotowaniem: pisanie (poprzedzone trwającym niekiedy długie miesiące etapem intelektualnej pracy nad projektem dzieła), redagowanie oraz druk, jak i sposób obcowania z woluminem złożonym z szeleszczących kartek zamkniętych między okładkami, a wreszcie możliwość różnych form dostępu do niej: kupna w księgarni lub wypożyczenia w bibliotece, a potem samotnej lektury. Kiedy jednak zmienia się technologiczne medium — druk zastępuje forma elektroniczna — zmianie ulegają kulturowe protokoły: książki nie chwytny już w dłonie, nie przewracamy stron, nie kreslimy po nich, zaznaczając ważniejsze fragmenty, lecz czytamy z ekranu w postaci cyfrowego e-booka. Pojawienie się książek elektronicznych nie usmierciło tradycyjnych książek, zmieniło jednak ich status, modyfikując kulturowe protokoły. Kiedy zaś na początku lat 90. ubiegłego wieku coraz więcej użytkowników zaczęło korzystać z Internetu, pismo po raz kolejny uległo wpływowi tej ekspansywnej technologii. Zmiana, jaka nastąpiła,

² Ciekawym, choć bardzo prostym, przykładem takiej konwergencji technologii cyfrowej z piśmem odręcznym jest Windows Journal – oprogramowanie stanowiące część systemu Microsoft Windows, umożliwiające użytkownikowi sporządzanie „odręcznych” notatek na ekranie komputera lub tabletu. Można w tym celu używać nawet zwykłej myszki komputerowej. Podobnie jednak jak elektroniczna czcionka, również odręczne e-pismo stanowi zaledwie symulację pisma. Jego emitowany na ekranie obraz zapisywany jest na dysku w postaci zerjedynkowej, a materialny wymiar jest iluzją.

odwróciła dotychczasowy bieg naszej zindywidualizowanej, opartej na refleksyjności kultury. Tej właśnie zmianie, obserwowanej także w literaturze, chciałabym poświęcić swoje rozważania.

Jak podkreślają medioznawcy, nowe media to szansa i wyzwanie dla literaturoznawców, którzy muszą zmienić sposób definiowania swoich zadań oraz narzędzia, którymi się posługują. W refleksji nad współczesną rolą pisania jako aktywności niezbędne jest przyjęcie inter-, czy nawet transdyscyplinarnej, perspektywy. Pisanie mieści się dziś na styku wielu dyscyplin: filologii, filozofii, medioznawstwa, a także psychologii i neurologii. Jego funkcje i kulturotwórcza rola, jaką odgrywa, mają wymiar antropologiczny. Aby uwiarygodnić swoje rozważania, sięgać zatem będę do wyników badań pokrewnych dziedzin, odnosząc je do stanu filologii i teorii literatury.

Refleksję nad pismem definiowanym nie jako system znaków, lecz jako wyrafinowane narzędzie, zawdzięczamy kanadyjskiemu medioznawcy Walterowi Jacksonowi Ongowi. To on wszechstronnie wykazał, jak pojawienie się pisma zmieniło kulturę, jak wpłynęło na rozwój nauki, a także jak zmieniło świadomość użytkowników (Ong 2010; Ong 2011). Pogłębiona refleksyjność i autorefleksyjność to też, zdaniem Onga, skutek działania pisma, które, jak każde narzędzie, jakim człowiek się posługuje, wywiera wpływ na strategię myślenia i procedury postępowania, a także na sposób doświadczania siebie i świata zewnętrznego. Podobne poglądy sformułował Marshall McLuhan, który swoją słynną tezę, że medium wpływa na treść przekazu, dopełnił twierdzeniem, że kolejne narzędzia — media w znaczeniu technologicznym — stają się stopniowo przedłużeniami człowieka (McLuhan, 2004). Podobnie działa pismo oraz jego zmechanizowana odmiana — druk. Piśmienność to doświadczenie radykalnie zmieniające myślenie.

Gest pisania w kulturze nowoczesnej stał się symbolicznym gestem oddzielenia karzejańskiego podmiotu od świata i cielesnego doświadczenia. Tego, kto pisał, nie było tam, gdzie pisał. Nie docierały doń głosy z zewnątrz, ponieważ pisząc przebywał w przestrzeniach mentalnych swojego umysłu. Pisanie traktowane było zatem jako czynność prywatna, a nawet intymna, często sprzyjająca introspekcji, wsozna, analityczna, krytyczna i dystansująca wobec świata, od którego piszący oddzielał się białą kartką. Kreślił na niej znaki za pomocą stosunkowo prostego narzędzia, jakim było pióro, będące zarówno przedłużeniem ludzkiej ręki, jak i myśli. Płynność czynności rękopiśmiennictwa dawała wrażenie, że rytm pisania odpowiadał rytmowi myślenia³. Nawet gdy pojawił się druk i zmieniły się formy dystrybucji tekstu, a książka zaczęła odgrywać kulturotwórczą rolę, czynność pisania pozostawała niezmienna: autor pisał w zaciszu swojej pracowni.

Dopiero wynalezienie maszyny do pisania wprowadziło przełom w relacji twórcy z pisaniem przez siebie tekstem. Obecność dodatkowego technicznego medium zaczęła

³ Język polski sankcjonuje tę zależność we frazeologicznym „przelewaniu myśli na papier”. Zwrot ten odnosi się przede wszystkim do czynności odręcznego pisania. Choć pismem odręcznym posługujemy się dziś coraz rzadziej, nikt w związku ze zmianą medium nie próbuje mówić o przelewaniu myśli na klawisze lub ekran. Wynika to oczywiście z natury języka, który nie nadąża za zmianami kultury. Język odzwierciedla też stan świadomości swoich użytkowników. O ile płynność ruchu piszącej ręki pozwala zachować poczucie naturalności związku między pisaniem i myśleniem, o tyle mechaniczne stukanie w klawiaturę to złudzenie radykalnie niszczy. Doświadczenie zapośredniczenia staje się faktem. Natomiast „przelewanie myśli na papier” staje się metonimią łatwości pisania w ogóle.

oddziaływać na sposób myślenia oraz styl. Nie było już mowy o bezpośredniości relacji między myślą i zapisem. Przelewanie słów na kartkę zastąpił proces ich mechanicznego wystukiwania. To hybrydyczne doświadczenie współpracy człowieka i maszyny, w którym sztuczne medium radykalnie odcina piszącą rękę od kartki, źródło od efektu, zainicjowało ciąg przekształceń piśmienności. Medioznawca Norbert Bolz nazywa je „decydującym grammatologicznym cięciem nowożytności”. Zdaniem badacza, „wyłączenie pisma odręcznego” za sprawą techniki medialnej sprawiło, że „już nie ręka jest znakiem ludzkim, ale palce wydające dyspozycje, słowo zaś nie jest słowem ludzkim, lecz jedynie informacją”. To zaś równoznaczne jest z rozpadem jedności „wskazywania, rysowania i oznaczania” (Bolz 1994: 45). Wizja sztucznego mechanizmu, który rozrywa pierwotne, ludzkie doświadczenie pisania, jest zgoła apokaliptyczna. Wskutek zastosowania maszyny do pisania i prasy drukarskiej słowo poddane zostaje logice maszyny, która dzieli je na litery, a rękę paradoksalnie degraduje do rangi jej przedłużenia. „Od tego momentu — uważa Bolz — ręce służą tylko do obsługiwanego klawiatury. Wraz z nastaniem maszyn-do-pisania, anonimizujących pismo, ginie świat ręki, słowa i człowieka.” (Bolz 1994: 46)

Najsłynniejszym bodaj przykładem tej antropologicznej zmiany, która dokonała się za sprawą przejścia od rękopiśmienności do pisma maszynowego, jest przypadek Fryderyka Nietzschego. Filozof w wieku trzydziestu siedmiu lat zaczął tracić wzrok. Czytał z coraz większym trudem, musiał również ograniczyć sporządzanie notatek. Zrozpaczony perspektywą niemożności pisania, zamówił w 1882 roku duński model maszyny do pisania⁴. Dzięki nowoczesnej „kuli piszącej”, Nietzsche mógł znów wrócić do twórczej pracy. Nauczył się bezwzrokowo obsługiwać maszynę i, poruszając jedynie opuszkami palców, znów zaczął pisać. Jak jednak zauważyli jego przyjaciele, zmienił się jego styl pisania: stał się zwięzły, nieomal telegraficzny. Powołując się na relacje współczesnych, Nicolas Carr notuje, że w jego piśmie

Pojawiła się nowa energia, jakby „siła” pochodząca od maszyny, jej „stalowość”, poprzez tajemniczy mechanizm metafizyczny przenikała słowa, które odciskała na papierze (Carr 2013: 30).

Przyjaciel filozofa, Heinrich Köselitz, w jednym z listów do niego zauważył, że maszyna do pisania może wpłynąć na nowy styl wypowiedzania się. Na potwierdzenie dodał, że w jego pracy charakter zapisu — jego muzyczność i styl — zależą od jakości papieru i ołówka. W odpowiedzi Nietzsche napisał: „Masz rację. To, czym piszemy, odgrywa pewną rolę w sposobie formowania się naszych myśli” (cyt. za: Carr 2013: 31).

Intuicje filozofa potwierdzili już w dwudziestym wieku neurologowie oraz medioznawcy. Dowiedli oni, że każde narzędzie, jakim posługuje się człowiek, zmienia działanie ośrodkowego układu nerwowego. Jak maszyna do pisania wyobcowała Nietzschego od własnego rękopisu, umożliwiając mu namysł nad technicznymi uwarunkowaniami pracy intelektualnej, tak wszystkie narzędzia, jako media łączące człowieka z rzeczywistością i zapośredniczające jego doświadczenie, zaburzają jednoznaczny granicę między „ja” i światem, wewnątrz i zewnątrz. Na dwuznaczną rolę mechanicznych przedłużeń

⁴ Wynalazcą niezwykłej „kuli piszącej” był Hans Rasmus Johann Malling-Hansen.

człowieka, do których zaliczyć można również druk, zwrócił uwagę Marshall McLuhan. Wskazywał on na to, że z jednej strony angażują one człowieka, włączają w świat i społeczeństwo, uniemożliwiając powściągliwość i postronność człowieka piśmiennego: to bowiem, jak funkcjonujemy w świecie i co o nim wiemy, zależne jest od naszych przedłużeń, które podłączają nas do niego. Z drugiej jednak — alienują i zobojętniają, albowiem odindywidualizowują tę relację. Doświadczenie takiego kontaktu czynią nieautentycznym, zapośredniczonym, sztucznym⁵.

Tak właśnie definiowane doświadczenie piśmienności modyfikowanej przez zmienne technologie czyni z niej zjawisko niejednoznaczne i fascynujące. W literaturze mamy do czynienia z całym wachlarzem odmian doświadczenia piśmienności: od opisanego przez Jana Jakuba Rousseau pisania o sobie jako uzupełnienia mowy, do wydobytej przez Derridę z jego rozważań paradoksalnej figury suplementu.

Rousseau — człowiek pisma, który do pisma czuł najgłębszą niechęć ze względu na to, że nigdy nie jest ono w stanie sprostać prawdzie osoby, zaczął pisać, by pokonać własną nieśmiałość oraz by innym udowodnić własną wartość. Jednak mając poczucie, że pismo jest tylko uzupełnieniem, pisał też po to, by pokazać światu, że jest inny niż to, co pisze. W jednym ze swoich listów tłumaczy: „Jeżeli moje wyrażenia są niekiedy dwuznaczne, staram się żyć tak, aby moje postępowanie określało ich sens” (cyt za: Starobinski 2000: 172).

Zgodnie z sięgającym Platona poglądem, słowo jest dla Rousseau analitycznym znakiem myśli, a zapis analitycznym znakiem słowa mówionego. Pisanie jako znak znaku, podwójnie zapośredniczyło zatem myśl. Dlatego pisarz protestuje przeciwko wyobcowującej mocy pisma: nie ufa jego możliwościom wyrażania doświadczenia. I, jakkolwiek szczerzy stara się być w swych wyznaniach, wciąż ma poczucie, że słowa nie ułatwiają komunikacji, a porozumienie możliwe jest tylko w niemym uścisku i komunii serc. Dlatego też w *Marzeniach samotnego wędrowca* nie szuka porozumienia z czytelnikiem, lecz pisze dla samego siebie, tłumacząc, że dzięki temu w przyszłości będzie mógł powrócić do momentu pisania, co umożliwić ma mu zwielokrotnione, „podwójne istnienie.” Monograf Rousseau, Jean Starobinski, odnotowuje rzecz fundamentalną: akt pisania jest dla Rousseau aktem autokomunikacji (Starobinski 2000: 171), bo tylko on sam jest w stanie po latach, odnajdując w pamięci opisane przeżycia, zrozumieć i rozpoznać prawdę swojej osoby i jej doświadczeń, towarzyszących niedoskonałemu ich opisywaniu.

Z kolei dla Derridy wyprowadzona z wywodów Rousseau logika pisma jako suplementu demaskuje jego sztuczność. Pismo jest podstępna pułapką, elementem obcym, hybrydycznym, oferującym zamiast upragnionej pełni tożsamości przewrotną grę uzupełnień, niekończącą się grę znaków:

Dodaje tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się w-miejsce-czegoś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę. Jeśli przedstawia i tworzy obraz, to wskutek uprzedniego braku obecności. Uzupełniająca i zastępująca uzupełnienie jest pomocnikiem, instancją

⁵ Por. na ten temat uwagi: Rosochacka 2011, data dostępu: 1.07. 2013.

podrzedną, która zajmuje-miejsce. Jako substytut nie dodaje się po prostu do pozytywności obecności, nie tworzy żadnej wypukłości, jego miejsce wyznaczone jest w strukturze przez znamię pustki (Derrida 1999: 199-200).

Bieguny refleksji nad egzystencjalną i kulturową rolą pisma w nowoczesnej kulturze rozpinają się więc między jego doświadczaniem jako wyobcowującej siły, czyniącej z każdej próby komunikacji za jego pomocą niekończącą się grę *significance*, wieczne odwleczenie obecności, a mieszczącym się na drugim biegunie sobąpisaniem zrekonstruowanym przez Michela Foucaulta (Foucault 1999)⁶. Przykładem pierwszego jest choćby autokreacyjne dzieło Witolda Gombrowicza, drugiego: minimalizujące rozdziew między doświadczaniem a jego utrwaleniem życiopisanie Edwarda Stachury, czy, pozbawione patosu i oficjalności człowieka epoki Gutenberga, prozy Mirona Białoszewskiego, imitujące równoczesność pisania i przeżywania oraz zbliżające pismo do potocznej gadaniny.

Wskazane tu przykłady traktują pismo jako jednorodne medium, które zmienia doświadczenie człowieka i jego relacje ze światem, stając się bądź przekleństwem udręczonej świadomości, bądź schronieniem dla wrażliwej jednostki, która przed niezrozumieniem świata ucieka w kreowanie alternatywnych, bezpiecznych światów ze słów.

Tymczasem punkt ciężkości doświadczenia piśmienności za sprawą mediów elektronicznych przeniósł się dziś z kwestii zapośredniczenia naszych relacji ze światem na problem tego, co medium robi z jego użytkownikami.

Powołując się na badania neurologów i psychologów, Nicolas Carr (Carr 2013) opisuje wpływ dominującego medium na sposób działania naszego mózgu. Plastyczność synaps, a w konsekwencji całego mózgu sprawia, że z łatwością dostosowujemy się do nowych narzędzi. Z perspektywy neurologicznej jest to efektem przeprogramowania pracy mózgu pod wpływem warunków, w jakich on funkcjonuje. W ten sposób empiryczne przekonania Johna Locka o tym, że mózg to *tabula rasa*, którą zapełniamy swoimi doświadczeniami, udało się pogodzić z racjonalistycznymi przekonaniem Kanta, który uważał, że rodzimy się z „szablonami umysłowymi”, decydującymi o tym, jak postrzegamy i rozumiemy świat. Eksperymenty, przeprowadzane przez naukowców, dowiodły, że obie koncepcje nawzajem się uzupełniają: geny determinują połączenia synaptyczne między neuronami (co potwierdza przekonania Kanta), ale to nasze doświadczenia decydują o sile i skuteczności tych połączeń, wywierając wpływ na przekształcanie się mózgu, co przekłada się na nowe zachowania (jak uważał Locke):

Mózg przestał być więc maszyną, za którą go niegdyś uważano. Chociaż różne jego obszary są połączone z odmiennymi funkcjami umysłowymi, komórki, z których obszary te są zbudowane, nie stanowią trwałych struktur ani nie odgrywają sztywno przypisanych im ról. Są bowiem elastyczne, zmieniają się wraz z nabywanymi doświadczeniami, z zachodzącymi okolicznościami oraz z pojawiającymi się potrzebami (Carr 2013: 42).

⁶ W artykule *Sobąpisanie* autor rekonstruuje starożytną tradycję pisania jako pracy myśli, doświadczenia duchowego, próby, sprawdzianu i dochodzenia do własnej tożsamości poprzez wytrwały trening, pracę nad sobą (*askesis*). Pisanie staje się formą medytacji, rachunku sumienia i samopoznania, próbą i sprawdzianem.

Wnioski, formułowane przez naukowców z dziedziny psychologii i neurologii, stanowią argument dla literaturoznawców, badających kategorię doświadczenia oraz to, w jaki sposób zmieniające się technologie pisma wpływają na pracę naszego mózgu, a także jak wpływa to na percepcję i charakter relacji z rzeczywistością, czyli właśnie doświadczenie. Tak jak przeczuwał Nietzsche, sposoby myślenia, postrzegania i działania zmieniają się cały czas, także pod wpływem narzędzi, jakimi się posługujemy. Jeśli zatem weźmiemy pod uwagę dwa podstawowe media piśmienności, z jakimi mamy do czynienia współcześnie: książkę oraz komputer, ten drugi dodatkowo sprzężony z Internetem, musimy mówić o dwóch modelach kultury, dwóch modelach pracy mózgu, dwóch modelach komunikacji. Przy czym przejście od jednego do drugiego nie ma charakteru zwrotu, rewolucji czy przełomu, lecz raczej stopniowej, choć dynamicznie dziającej się na naszych oczach, ewolucji, której efekty są dla nas dzisiaj wciąż jeszcze nieprzewidywalne. Powtórzmy raz jeszcze: pojawienie się nowych technologii elektronicznych nie eliminuje starszych mediów, lecz zmienia je tak, że w nowych warunkach ich rola i działanie również ulegają modyfikacji.

Pismo, z jakim mamy do czynienia na ekranach naszych komputerów, nazywane jest pismem monitorowym, piśmiennością elektroniczną (Gwóźdź 2004: 98-99), zaś przez Waltera Onga „posttypografią” (Ong 1992: 182, nn). Ten nowy status pisma na ekranie skłania do sformułowania tezy o przekroczeniu przez nie granicy między dyskursywnością słowa i figuratywnością obrazu. Kulturę logocentryzmu, której kres wieszczył Derrida — prorok nowej ery tekstualizmu — zastąpiła kultura „logowizualności” (Gwóźdź 2004: 99), w której pismo nie imituje już myślenia historycznego, linearnego, lecz powierzchniowe i wyobraźniowe. Jak tłumaczy medjoznawca, „alfabet został dziś w dużej mierze „skalkulowany”, zdigitalizowany” i „nie alfabetem Falskiego dziś czytamy i piszemy, ale coraz częściej alfabetami, które w większej mierze są efektem posttypografii właśnie” (Gwóźdź 2004: 99), a to znaczy: myślenia imaginatywnego, obrazowego, powierzchniowego i powierzchownego zarazem:

Taka zapewne jest logika przechodzenia z galaktyki Gutenberga do galaktyki Turinga: owo „tkanie” przy pomocy pisma powierzchni, już nie ‘nawlekanie’ paciorków na różanec tekstu — a więc pisanie nie „w służbie linijki”, ale „w służbie powierzchni” (Gwóźdź 2004: 100, sformułowania wewnątrz cytatu za: Flusser 1993: 23).

Niezależnie od tego, czy — jak Walter Ong i Andrzej Gwóźdź — uznamy pismo elektroniczne za kolejny etap rozwoju piśmienności, czy też — jak Norbert Bolz i Vilém Flusser — stwierdzimy, że pismo, które legło u podstaw myślenia historycznego i ufundowało pojęcie postępu oraz nauki jako krytycznego badania — wyewoluowało w jakieś inne, dalekie od pisma formy myślenia i ekspresji, a pisanie definiowane tradycyjnie nie ma przyszłości, sytuacja, z jaką mamy do czynienia w Internecie, domaga się nowych sposobów badania. Do przeszłości odchodzi kultura książki, jej miejsce zajmuje kultura Internetu.

⁷ Warto dodać, że także Jean Baudrillard brak dystansu między ekranem a tekstem, wynikający z wizualności nowego medium uznaje za sprzeczne z naturą pisma.

Pomijając w tym miejscu skomplikowane kwestie pisma elektronicznego, które, wytwarzane przez procesor jest raczej symulacją pisma, skupmy się na przemianach komunikacji, związanych z usieciowieniem aktu mechanicznego wytwarzania tekstu. Tekst do tej pory myślny i traktowany jako całość, staje się częścią sieci. Jakkolwiek nie brakuje sceptyków, którzy twierdzą, że komputer niszczy tekst i podważa fundamenty teorii literatury, ponieważ pozbawia racji istnienia tak szacowne filozofie jak hermeneutyka, to warto zaufać tym medioznawcom i teoretykom kultury, którzy w zmianie widzą szansę filologii. Tą szansą jest hipertekst — nowa formacja obrazotekstów, będąca efektem możliwości zapisu cyfrowego:

Otóż hipertekst jest niczym innym jak usieciowioną (w wersji *online*) składnią przestrzenną obrazów tekstu i ikon (mówię jedynie o zdominowanym tekstowo hipertekście), niweczącą ostatecznie formy dyskursywne na rzecz strategii przedstawiających [...].

– zauważa Andrzej Gwóźdź (Gwóźdź 2004: 103). Powstające w Internecie e-literackie teksty-obrazy, obrazy tekstów poddanych działaniu technologicznych możliwości cyfrowego medium, zbudowane są zatem ze struktur, które wchodzą w rozmaite kombinacje ze sobą, budząc raczej powierzchniowe asocjacje i rozwijając ciąg przyłączanych w nieskończoność elementów. Znaczenie każdego elementu jest pochodną miejsca, jakie w strukturze wyznacza jej jednorazowa i niepowtarzalna lektura.

Pisanie *offline*, jako czynność zawsze indywidualna, sprzyjało namysłowi. Słowa, traktowane jako znaki mające swoją głębię, zdolne do wchodzenia w wieloznaczne relacje, opalizowały znaczeniami. Pisanie *online*, wyjęte z inkubatora odosobnienia i czasu, który sprzyjał dojrzewaniu refleksji i stylu, przynosi rozproszenie myśli, powierzchowność sądów, fragmentaryczność tekstu, jego tymczasowość i otwartość. Ze względu na natychmiastową dostępność, reakcja czytelnika wpisana jest w reguły komunikacyjne tekstu, który nie rości sobie prawa do konkluzywności, lecz jest konwersatoryjny, zbliżający się do stylu mówionego, w związku z tym jest też składniowo nieskomplikowany i eliptyczny.

Wszystkie różnice między dwiema technologiami piśmiennymi można sprowadzić, w dużym rzecz jasna uogólnieniu, do dwóch odmiennych modeli doświadczenia — pogłębionej refleksyjności, intelektualizmu i krytycyzmu oraz płytkości (Nicholas Carr), naskórkowości, rozproszenia, emocjonalności, cielesności (taktylności).

Refleksyjność, a także linearność myślenia spod znaku kultury książki, stopniowo dziś słabnie wskutek aktywności pisania *online*. Za sprawą multimedialnej, hipertekstowej, nastawionej na szybkość i efektywność rzeczywistości Internetu, zmienia się sposób pracy naszego mózgu. Wielozadaniowość powoduje rozproszenie, trudności ze skupieniem i koncentracją. W konsekwencji cechą nowej epoki, nazywanej epoką Turinga, staje się interaktywna, nastawiona na łączność i wymianę informacji dynamika natychmiastowych reakcji, błyskawicznych ripost, krótkotrwałego zainteresowania, i permanentnej dekoncentracji wskutek „przebodźcowania”. Czy słowo wciąż jeszcze funkcjonuje w tej rzeczywistości jako znak — nośnik znaczenia? A może, jak twierdzą medioznawcy, w coraz większym stopniu stanowi pozbawiony głębi element wizualnej struktury hipertekstu, w którym obrazy, słowa, diagramy oraz dźwięki funkcjonują jako

powierzchowne, ruchome imaginacje, otwierające wyobraźnię i przekraczające granice prawdopodobieństwa i wyobrażalności, lecz zarazem pozbawione głębi znaczenia i referencji, „odznakowane” (Gwóźdź 2004: 89), jak mówi Andrzej Gwóźdź, i poddane logice *designu*? Jeśli nawet teza ta jest zbyt radykalna, w jasny sposób wyraża stan świadomości wielu współczesnych użytkowników i badaczy, postawionych wobec nowej ontologii hipertekstu.

Przyglądając się hipertekstowej strukturze tekstów *online* łatwo zauważyć można, że doświadczenie nowej piśmienności jest zjawiskiem hybrydycznym, rozwijającym się pomiędzy zastanymi porządkami: pomiędzy dwoma symbolicznymi kodami języka i liczb; czyli pomiędzy *logos* i *techné*; pomiędzy rzeczywistością i wirtualnością, wreszcie pomiędzy nadawcą i odbiorcą — jako zjawisko interaktywne i znoszące kategorie autorstwa i własności intelektualnej⁸. To ustanowienie sfery *między* dotyczy także statusu estetycznego tekstów powstających *online*. Plasują się one bowiem pomiędzy estetyką a pragmatyką swego przeznaczenia. Pisanie *online* jest działaniem, jego funkcja perswazyjna i użytkowa wydają się zatem przynajmniej równie istotne jak walory artystyczne. Dzieło w sieci jest docenione wtedy, gdy skutecznie zabiega o uwagę odbiorcy i skłania go do reakcji. Dzięki temu powstają oczywiście nowe formy ekspresji, opartej na wymianie, dialogowości oraz logice synekdochicznego zastępowania fragmentu linkiem, odsyłającym do innych fragmentów, tekstów, mediów. Strategie wysyłania i odbierania, edytowania i publikowania, kopiowania i wklejania, są procesami, które służą wynalezieniu, jak uważa Heiko Idensen, „innej kolektywnej podmiotowości” (Idensen 2008). Byłaby to podmiotowość równie hybrydyczna i nieomknięta, zainfekowana cudzym myśleniem, działaniem, pisaniem, jak teksty powstające *online*. Nie sposób bowiem rozdzielić już tego, co moje i cudze w sferze myśli, skoro nie czerpiemy już z tekstów jako gotowych i trwałych źródeł, lecz przechwyтуjemy i samplujemy zaledwie ulotne skojarzenia, sugestie, emocje, włączając je już jako własne do pisanych w błyskawicznym tempie ripost. Powstający w ten sposób hipertekst byłby nową, tekstualną formą: otwartą, intertekstualną, ahierarchiczną, którego pojawienie się przewidział Derrida i która, jak twierdzi George P. Landow, jest bogatsza i prawdziwsza „w stosunku do naszego potencjalnego doświadczenia” (Landow 2005: 213).

Sięgnijmy do przykładu. Blog, nowy gatunek, rozwijający się *online*, uznać można za internetową odmianę dziennika. Granice szczerości i otwartości blogerów uzależnione są od celów, jakie autorzy sobie stawiają. Jedni tworzą tematyczne kolekcje, drudzy chwalą się swoimi pasjami, jeszcze inni komentują na bieżąco wydarzenia z życia prywatnego i publicznego. Tym, co łączy wszystkich piszących, jest wytrwałość oraz regularność w sporządzaniu notatek, aktualizowanych nawet kilka razy dziennie. Blog to bowiem wytwór kultury uczestnictwa i dzielenia się. Pisanie, w kulturze książki czynność będąca metonimią samotności oraz odrębności piszącego, dziś jest najpowszechniejszym sposobem nawiązywania i podtrzymywania kontaktu. Pisanie bloga wzmacnia więzi społeczne, pozwala na tworzenie małych, lokalnych wspólnot, wyjętych spod ograniczeń przestrzeni. Tym, co stanowi istotne *novum* tego gatunku, jest motywacja

⁸ O dyskursach hybrydowości i hybrydowości kultury pisze Couchot, 1994.

autorów; silna potrzeba obdarowywania: sobą, swoją wiedzą, doświadczeniem, a także wymiana informacji i praktycznych życiowych rad. Z perspektywy psychologicznej jest też niewątpliwie reakcją na zanik rzeczywistych więzi społecznych.

Przykład, który chciałabym tutaj omówić, należy do stosunkowo nielicznie reprezentowanej w Internecie grupy blogów literackich. Na początku lat dwutysięcznych, kiedy jeszcze blog nie był gatunkiem tak popularnym, Justyna Zimna, dwudziestokilkuletnia autorka, wówczas studentka filologii polskiej, zgłosiła na konkurs prowadzony przez siebie dziennik. Zdobył on nagrodę i został wydany drukiem. Pisany najprawdopodobniej na komputerze (o czym świadczą choćby metatekstualne komentarze dotyczące formy tekstu), koncentruje się przede wszystkim na poszukiwaniu przez autorkę własnej tożsamości. Miejscem, w którym odnajduje ona siebie, jest stworzony przez nią samą idiomatyczny język. To w nim — w konstruowanych na własny użytek metaforach, retorycznych konstrukcjach, znajduje kruche oparcie dla swojej egzystencji, której realność wciąż budzi jej obiekcje. Proste pytanie: kim jestem? otwiera otchłań wątpliwości. Dziennik staje się więc metodą na stworzenie siebie z języka i w języku. A że pisząca zdaje sobie sprawę ze złudności i kruchości oparcia, jakie dają słowa, konstatuje raz po raz, że tworząc siebie pisaniem, w coraz większym stopniu staje się fikcją:

To całe tutaj — pisze w metakomentarzu do swoich notatek — powinno nazywać się *Dziennik frazeologiczny* i stanowić przykład na patologiczny przypadek usłowienia się. Od dawna mieszkam w podziemnych korytarzach znaczeń. Historia mojego życia to w dużej mierze niebezpieczne związki wyrazów, uwiedzenia przez metafory, otwieranie się przez słowa-klucze i zdania-wytrychy. A nade wszystko rozpaczliwe pragnienie samoopowiedzenia, wyczerpujące próby napisania samej siebie do końca, z podawaniem przypisów i bibliografii wspomnień włącznie (Zimna 2003: 55).

Metaforyka piśmienna, zbliżająca się do ucieleśnionego *écriture féminine*, lecz zarazem będąca konstruktem intelektualnym z wbudowanym weń mechanizmem autokontroli i metakrytycyzmu, wskazuje na silną więź łączącą autorkę z kulturą piśmienną:

W żyłach nieprzerwanie płynie rwący potok liter, mam ich czasem tak dużo, że pozwalam sobie na krwotok, żeby nie rozpaść się, nie wybuchnąć przez ten nadmiar. Nie rozumiem tylko, jakim cudem udało mi się wyjątkowo okiełznać chęć skierowania tej lawiny słów na innego człowieka. Mówienie do siebie nie ma na mojej giełdzie towarzyskiej zbyt wysokich notowań (Zimna 2003: 53).

Miesiąc później. Starannie postawiłam trzy gwiazdki między mną z wtedy, a mną z teraz. A przecież i tak się sobie wymknę. Słowo po słowie, przecieknę sobie przez palce. Zamienię się w fikcję literacką. Zmyślę swoje własne tropy. Nie ocali mnie język. Nie ocali mnie pamięć. To, co o sobie powiem, nigdy nie będzie mną. W słowa wkradnie się epicki czas przeszły, jak w fotografii sepia.

Ja. Własny apokryf (Zimna 2003: 64).

Ten dziennik intymny staje się substytucją, Freudowskim mechanizmem obronnym, zagadywaniem traumy, sublimacją złych doświadczeń z dzieciństwa, znajdujących

ukojenie i zastąpienie w mówieniu, w języku. Jest też kompensacją zarazem, bo autorka nie akceptuje siebie, więc tworzy się w języku, co wynagradza jej brak akceptacji otoczenia i najbliższych. Daje tu o sobie znać stosunkowo prosty mechanizm opisany przez psychoanalizę: pisanie staje się formą psychoterapii, z tym, że z góry skazaną na niepowodzenie, bo autorka nie wierzy w siłę słów, w ich zdolność wypełniania pustki. A jednak nieustannie uprawia coś, co sama nazywa sobopisaniem, czyli pisaniem, tworzeniem, kreowaniem siebie w piśmie takiej, jaką chciałoby się być w rzeczywistości:

O, i tu być może bliska jestem przyczyn tego sobopisania, jakie od kilku stron uprawiam. Bez względu na rozmiar (i płeć...) trapiących mnie problemów, ni w tak zwaną cholerę nie pójdę z nimi do psychologa, czy innego psychiatry (Zimna 2003: 54).

Pisanie nie jest zatem rekonstrukcją, re-prezentacją istniejącej wcześniej tożsamości bohaterki, lecz jej konstrukcją, symulacją, uwodzącą pięknem, będącym wyłącznie pięknem języka, nie — osoby. Pisanie jako autoterapia jest zatem także samooszustwem, bo przecież trudno zeń uczynić skuteczne lekarstwo na rzeczywiste życiowe problemy. Pisanie jest też substytutem kontaktu z innymi, reakcją na brak kogoś, kto — zamiast wewnętrznego „ja” — stałby się partnerem rozmowy i lustrem, w którym autorka ujrzałaby siebie prawdziwą.

„Jak ja pięknie opowiadam sobie o sobie” (Zimna 2003: 63) — zauważa. I, jakkolwiek trudno zapomnieć o wpisanej w tę formę literacką możliwości upublicznienia, to jednak dominuje tu zasada autokomunikacji. Nawet jeśli jest to rodzaj performansu odgrywanego dla potencjalnych przyszłych czytelników, to dziennik staje się wypowiedzią skierowaną do siebie **zamiast** do innych.

Mówię jednak — żeby zagłuszyć obsesyjną potrzebę drugiego człowieka.

Może język do tego właśnie został stworzony? Nie do porozumiewania się z drugim człowiekiem, do tego bardziej przydatny jest sensualizm skóry i racjonalizm pocałunków, ale po to, by wypełnić puste miejsca po ludziach? (Zimna 2003: 53)

Filozoficzne zaplecze dla tej językowej działalności egzystencjalnej tworzy niewątpliwie przypomniana przez Michela Foucaulta koncepcja sobapisania, rekonstruująca starożytną doniosłość *askesis* pisma, które stanowiło rodzaj ćwiczeń duchowych pogłębiających samodyscyplinę i uczących pięknego życia. Odległym prototypem dla tej intymnej formuły mówienia o sobie zdają się być również, oprócz dwudziestowiecznych dzienników intymnych, nieuchronnie implikowane, choć w charakterze zdecydowanie polemicznym, osiemnastowieczne *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau, które na długi czas stały się ekspresją dylematów nowoczesnej kruchej podmiotowości, wyobcowanej ze świata i języka, oparcia dla swej tożsamości szukającej raczej w głębokich intuicjach esencjalistycznej jaźni, aniżeli w języku.

Oba konteksty, choć tak odległe w czasie i kulturotwórczej randze, stanowią egemplifikację modelu piśmienności ukształtowanej przez etykę książki i normy komunikacji literackiej — odwleczonej w czasie, anonimowej i czysto potencjalnej. Tymczasem po upływie dekady, kiedy już każdy mógł założyć swojego bloga i stać się pisarzem, autorka

przeniosła swoje zapisy *online*, kontynuując je pod tym samym tytułem *Dziennik frazeologiczny*. Stał się on doskonałą egzemplifikacją cech, którymi różni się nawet najbardziej osobisty blog od dziennika intymnego. Technologia zmienia normy szczerości, modyfikuje sposób posługiwania się językiem. Blog, prowadzony przez autorkę, stanowi przykład konwergencji mediów: w nowej technologii stara forma zaczyna ulegać metamorfozie. Pierwszą podstawową zmianę powoduje natychmiastowa publikacja każdego wpisu. Rozmowa toczy się między prawdziwym autorem i prawdziwym czytelnikiem, który reaguje natychmiast i oczekuje odpowiedzi. Intymny dziennik przekształca się zatem w intymną, lecz przecież publiczną, rozmowę prowadzoną w obecności nieokreślonej liczby anonimowych świadków, którzy wyłącznie czytają zapisy, nie dopisując swoich komentarzy. Obok zapisów poświęconych sprawom prywatnym, pojawiają się obszernie rozważania na temat kultury, sztuki i ważnych problemów społecznych. Specyficzny egocentryzm dziennika przestaje sprawdzać się bowiem w przestrzeni interaktywnej komunikacji. Wspólnota czytelniczek, stworzona wokół swoiście definiowanej kobiecości, z jej potrzebą opowiadania i przedyskutowywania problemów, bardzo szybko staje się grupą dobrych znajomych, które — nie znając się osobiście — opowiadają sobie o swoich dzieciach, problemach, sposobach radzenia w trudnych sytuacjach.

A Wy. Czy śni Wam się przeszły dzień, czy kultura i sztuka? Czy w snach przechodzicie przez własne, czy przez powieściowo-filmowe światy? Skąd pochodzą Wasze słowa? Echo — skąd odbite? [...]

Czy zastycacie czasem jak wyżły weimarskie, wystawiając ustrzelony celnym słowem cudzy problem? Czy nie zdumiewa Was, że jest w nas więcej, aniżeli przeżyliśmy? Niesiemy z sobą pół cywilizacji, w przytroczonych do brzuchów sakwach, w turystycznych lodówkach na cytaty. [...] Nasze dzieci uwielbiają rodzinne spacerunki po centrum handlowym. To jest świat już po pełnej kolonizacji, każdy jej nowy cykl otwiera się paleontologią wspomnień; pilnuj swojej warstwy, niech Cię ładnie i godnie odkopią.

To, co w dzienniku wydanym drukiem daje nadzieję na porozumienie: potencjalność istnienia idealnego czytelnika, na blogu zostaje zweryfikowane przez rzeczywistą publiczność, która ma własne normy czytania i rozumienia. Ta uśredniona norma odbioru niweluje niuanse stylistyczne, pomija walory estetyczne tekstu. Sobopisanie, praktykowane w formie drukowanej dziennika, w blogu przekształca się w pisanie o sobie. I nie jest to wyłącznie podyktowane gatunkowymi regułami dziennika *online*, lecz także reakcjami czytelniczek, do których pisząca dostosowuje swój styl, zwłaszcza w odpowiedziach na komentarze. Z poetyckości autorskiego idiomu wyłuskane zostają przez odbiorców twarde, życiowe konkrety, milczeniem zaś pomijane są kwestie, które dla autorki cały czas wydają się najistotniejsze: temat własnych i cudzych zmagających z językiem, z kulturą, która formatuje jednostkę. Innymi słowy — wciąż dominuje tu refleksja nad imaginatywnością, głębia nad powierzchownością, piśmienność nad wizualnością, poetyckość nad dosłownością:

Nie jestem ręką dla siebie samej, żadnych zabezpieczeń na przeszłość, co niewiarygodne, przestałam niemal zupełnie pisać, choć jeszcze oddycham. Wraz

z ustaniem pisma ustaje we mnie życie. Jakbym powstrzymywała się od samej siebie. Nie ma mnie nigdzie indziej, poza moim językiem. Nikt go nie chce już słuchać, bo nie służy do życia. Jestem metaforą, z której się rezygnuje, ponieważ powstrzymuje niezakłóconą emisję komunikatów, prostolinijną propagację fal dźwiękowych, które wraz z zakupami niosą pocieszenie; consolatio ustawione jak wyścig.

Moje pisanie nie nadaje się do mówienia, to proste.

Jestem błędem w samej sobie i nie potrafię długo oceniać go dobrze, ponieważ jest niechciany, a ja wraz z nim. Nie mam nastroju i osobowości poza językiem, jestem wynikiem własnej nadwyżki komunikacyjnej, tam istnieję i tam przepadam, milcząc.

[...]

Wyświetlam się na ekranach języka, jak japońska reklama na drapaczu chmur, nieczytelna, natrętnie migocząca; najważniejsze, żeby nie przestawać, nigdzie indziej mnie nie ma. Czy ktoś już sklasyfikował przypadek reklamy pustej, poza którą nigdzie nie istnieje jej rozpaczliwie emitowany przedmiot przedstawienia?

Nie ma mnie nigdzie indziej, aniżeli w tym właśnie stadium wyświetlania.

Pamiętam jeszcze to uczucie. Że mogę wszystko, przecież to wystarczy napisać.

Nie brałam jednak dotąd pod uwagę, że bez napisania zniknę (Zimna 2013, data dostępu 1.07.2013).

Dzielenie się to zasada obowiązująca obie strony blogowej konwersacji. Jedna opowieść wywołuje kontropowieść. I, jakkolwiek taki dialog bywa niekiedy pozorny, ponieważ każdy z interlokutorów odnosi się głównie do własnych doświadczeń, to jednak podczas takiej wymiany buduje się poczucie silnej więzi i wspólnotowości wobec podobnych problemów. Tak, jak w przypadku dziennika drukowanego, silna jest tu funkcja psychoterapeutyczna pisania, przy czym pojawia się element nieobecny wcześniej: realna komunikacja w czasie zbliżonym do rzeczywistego.

Skąd się bierze siebie? Pewną siebie siebie? Dzisiaj znowu nie wiem. A Wy wiecie? To dla mnie strasznie ważne pytanie, odpowiedzcie, proszę, potrzebuję do tego całej wioski.

Czy jesteście sobą? (Zimna 2013, data dostępu 1.07.2013)

Przykład bloga omówiony przeze mnie, jest o tyle niezwykły, że zapisy prowadzi bardzo samoświadoma literaturoznawczyni, obeznana z najnowszymi technologiami i medioznawczymi teoriami na temat ich działania. Obecność cyfrowego medium wnika w język piszącej, medioznawcze metafory służą wyjaśnieniu egzystencjalnej sytuacji autorki:

Uspokajający brak ciężaru dla liter. Przesuwam post nad karnawalem tła bez najmniejszego trudu.

Ulga dowolnie regulowanej perspektywy.

Pozwalam się cicho indeksować w najoryginalniejszych powtórzeniach i treściach.

W pasku wyszukiwarki wprowiam w ruch proste metafory, jest posłuszna

w swoich odniesieniach. Śmieję się, wyniki są dobre, czas i Gaspard Winckler potwierdzają, że da się łączyć wszystko z wszystkim, by powstała kolekcja, nieuprawnione rymowanie danych (Zimna 2013, data dostępu 1. 07. 2013).

Linki, zamieszczane z rzadka niby uobecniona bibliografia do tekstu, odsyłają do stron z artykułami stanowiącymi inspirację lub komentarz do podejmowanych wątków, każdy wpis ilustruje też dowcipna fotografia lub rysunek, będące metonimicznym uzupełnieniem wpisu.

Ta intermedialność, nieśmiało wykorzystywana przez ludzi książki, wchodzących w świat hipertekstu, jest symptomem jeszcze jednej, ważnej zmiany. Otóż pomiędzy rozmaitymi mediami: elektronicznym pismem, elektronicznym obrazem, animacją, muzyką, nawiązuje się szczególna więź. Owo **pomiędzy** okazuje się tu słowem-kluczem. Dawniej pismo pozwalało na bycie w świecie, teraz na bycie pomiędzy światami.

Na koniec, prawem kontrastu i porównania dwóch modeli formowania się wspólnoty plemiennej wokół nowej elektronicznej piśmienności, chciałabym zatrzymać się chwilę przy typie twórczości, który jest wytworem nowej medialnej kultury uczestnictwa. Po odkryciach e-literatury, wykorzystującej multimedialne możliwości hipertekstu, nastąpiła era piśmienności 2.0: elektronicznych tekstów powstających dzięki nowym nowym mediom czyli mediom społecznościowym. Możliwość pozostawania w stałym piśmiennym kontakcie z całym światem stała się faktem. Pisanie *online* cieszy się popularnością ze względu na swą większą w stosunku do rozmowy przez telefon dyskrecję: pisać możemy zawsze i wszędzie, mając zarazem pewność, że nasz komunikat nie zakłóci nikomu działania: może bowiem zostać odebrany w dowolnym momencie. Dzięki mobilnym urządzeniom takim jak laptop, notebook, smartohone, iPhone firmy Apple, Droid firmy Motorola, Nexus One firmy Google, Internet zabieramy po prostu ze sobą. Nicolas Carr słusznie zauważa, że „te małe urządzenia stanowią zapowiedź tego, że sieć jeszcze silniej splecie się z naszymi codziennymi czynnościami, przez co uniwersalny charakter naszego medium tylko się wzmocni” (Carr 2013: 116). Staniemy się zatem niebawem w jeszcze większym stopniu istotami czytającymi i piszącymi, jednocześnie w coraz większym stopniu będziemy uzależnieni od medialnych przedłużeń. Podmiot w sieci staje się maszynowo-ludzka hybrydą, istotą postludzką, dla której pisanie to czynność ekstrawertyczna. Nowym zjawiskiem staje się tożsamość zbiorowa, której pochodną jest osłabienie rangi autora, aż do pojęcia autorstwa zbiorowego czy socjologicznej kategorii aktora-sieci Bruno Latoura.

A jednak, zdaniem badaczy, pokolenie 2.0 obcuje ze słowem pisanim dużo intensywniej niż jakiegokolwiek pokolenie wcześniej (Rudin 2011). Miliony osób spędzają czas podłączone do portali społecznościowych: czytają, piszą, edytują, selekcionują i interpretują pisane słowa. Przykładem takiego miejsca w sieci, gdzie w każdej chwili piszą i czytają miliony użytkowników, jest Twitter — portal społecznościowy o zasięgu ogólnosiwiatowym, założony w 2006 roku w celu łączenia małych grup przez wiadomości sms-owe. Dziś ta społeczność liczy kilkaset milionów użytkowników i komunikuje się nie tylko przez sms-y, ale również przez specjalne strony internetowe i aplikacje na smartphony. Cechą charakterystyczną tekstów powstających na Twitterze jest limit długości ćwierknięcia, wynoszący 140 znaków. To radykalne ograniczenie objętości tekstu

ma decydujący wpływ na poetykę tweetów. Właśnie dzięki tej cesze natura ćwierknięć [od ang. *to tweet* — zaćwierkać] jest w gruncie rzeczy bardzo poetycka. Każde formalne ograniczenie zmusza bowiem do zwrócenia uwagi na konstrukcję komunikatu: autor z większą starannością dobiera zatem słowa, kontroluje ilość użytych znaków, które masyzna (np. telefon komórkowy) liczy za niego. Odradza się idea dworskiej konwersacji, aforystyczności, sentencjonalności i gnomiczności.

O tym, że w istocie tweety mają w sobie literacki potencjał, świadczy rozwój twiteratury, twórczości powstającej w mediach społecznościowych, nastawionych na natychmiastowy odbiór. Cechą najbardziej charakterystyczną tych nowych tekstowych form jest niewielka objętość, ograniczona powierzchnią ekranu telefonu komórkowego. Za jej prekursora uznawany jest Hemingway, który jako pierwszy wpadł na pomysł tworzenia sześciowyrzawowych fabuł. "For Sale: baby shoes, never worn." — to sześciowyrzawowa historia będąca kwintesencją pisarskiej zwięzłości i dyscypliny konstruującej pomost pomiędzy tym, co napisane a tym, co przez słowa implikowane i co generuje całe pole skojarzeń i fabularnych rozwinięć. Twórcą literatury komórkowej jest najprawdopodobniej japoński pisarz Yoshi, którego *Opowieść o Ayu* już od 1999 roku była dostępna na jego stronie internetowej, skąd można było ściągać kolejne fragmenty w formie e-maili odbieranych przez telefon komórkowy. Powieść komórkowa zyskała ogromną popularność, stronę pisarza odwiedzały miliony osób, natomiast wydana pod tytułem *Deep love* została sprzedana w wysokości 1,3 mln egzemplarzy.

Nicholas Carr również przywołuje przykład japońskich powieści komórkowych, które zdobyły na początku XXI wieku szczyty list bestsellerów. Jego zdaniem moda na nie zaczęła się w 2001 roku, gdy młode Japonki zaczęły pisać historie na telefonach komórkowych a następnie zamieszczać je na stronach internetowych, gdzie były czytane i komentowane. Działania te doprowadziły do powstania swoistej powieści w odcinkach *online*, co wykorzystali wydawcy, którzy zaczęli je drukować. Powieści te mają proste fabuły i nieskomplikowane postacie, pisane są też krótkimi zdaniami, charakterystycznymi dla wiadomości tekstowych. Składają się głównie z dialogów, bo ich młodzi autorzy wychowali się na popularnych wśród japońskich nastolatków komiksach. Najczęstsze motywy to miłość, przyjaźń, erotyka, rzadziej historie kryminalne. Oczywiście walory artystyczne tych utworów są niewielkie, ale zyskały ogromne grono czytelników. Ponieważ powieści te pisane były i publikowane nieomal w czasie rzeczywistym, autorki, bombardowane mailami od fanów, zmuszane były do pisarskiej aktywności również w nocy.

Doświadczenie pisania na telefonie komórkowym ma również wymiar czysto fizyczny: wpływa na rytm dnia i nocy, podporządkowuje sobie wszystkie inne aktywności, stając się stylem życia i rodzajem uzależnienia, nie tyle od pisania, co od komunikowania się z czytelnikami. To bowiem naciski czytających stymulowały częstotliwość pojawiania się kolejnych wpisów. Pisanie staje się grą zespołową, autor pisze pod wpływem uwag czytelników. Dla jednej z autorek skończyło się to nawet kontuzją, ponieważ po miesiącu intensywnej działalności pisarskiej pękło jej naczynie krwionośne w palcu, którym piła na telefonie.

Podobnych inicjatyw literatury rozprzestrzeniającej się w postaci wiadomości tekstowych, rozsyłanych w formie płatnych sms-ów, pojawiło się na całym świecie dużo więcej.

Powieści składające się z setek wiadomości tekstowych, układających się w fabułę, pisane są najczęściej przez dwudziestoparoletnich autorów. Mają bardzo krótkie akapity (160 znaków, które mieszczą się na ekranie), dużo dialogów, mało opisów, a spacje zaznaczają miejsca, w których bohaterowie myślą, bądź zastanawiają się nad czymś. Odcinki powieści wysyłane są na darmową stronę internetową, skąd można je ściągnąć na komórkę. Składają się głównie z dialogów, zawierają emotikony. Tradycyjna powieść okazuje się dla pokolenia czytelników hipertekstów zbyt trudna: długa, skomplikowana, pisana złożonymi zdaniami. Ta moda na komórkową powieść wskazuje przede wszystkim, jak zmiany w stylach czytania zmieniają style pisania.

W Polsce w 2003 roku opublikowano powieść *Słowa mają siłę* Daniela Senderka, którą nazwano pierwszą powieścią sms-ową. Jest to historia nieszczęśliwej miłości do kobiety, którą bohater uwodzi. Składa się z około 1200 sms-ów, opatrywanych przez bohatera komentarzami budującymi wątplą linię fabularną. Sama powieść nie była jednak rozsyłana w odcinkach, jak to miało miejsce w przypadku zachodnich pierwowzorów, ale ukazała się w formie drukowanej i elektronicznej (jako ebook). To nie czytelnicza popularność tekstowych wiadomości, lecz decyzja autora zaważyła na powstaniu publikacji książkowej. Jako czytelnicy pozostajemy wciąż bardzo tradycyjni, i zapewne dlatego — mało kreatywni.

Tymczasem fikcja 2.0, czyli ta, która powstaje i żyje w mediach społecznościowych to niezwykły przykład mariażu formalnych ograniczeń medium wymuszonych przez zmianę przekaznika (zamiast woluminu — ekran telefonu) i kanału dystrybucji (sieć wirtualna zamiast księgarni i bibliotek), który wygenerował zupełnie nową formę skrótovej treści i narracyjnych eksperymentów. Michael Rudin (Rudin, 2011) wskazał aż pięć różnych odmian gatunkowych fikcji w obrębie społecznościowych form piśmienności: twitteraturę, nanofikcje, opowieści wieloautorskie, infografiki i historie darmowe.

Mikrofikcje [*nanofiction, microfiction, twiction, twistery* lub *tweetfic-to*] to rodzaj opowieści nieprzekraczających 140 znaków. Jest to forma stanowiąca rodzaj metafory rewolucji, jaką w piśmienności przeprowadził Internet: powstają nowe formy dostosowane długością do możliwości koncentracji uwagi współczesnego czytelnika, które można przeczytać na komputerze lub telefonie komórkowym. W swej zwięzłości i fotograficznej obrazowości podobne są do haiku. Realizują regułę: im krócej, tym lepiej. Dzięki temu idealnie wpasowują się we współczesny model życia, bo mieszczą się w „szczeliniach dnia”⁹ Mają też ogromny potencjał poetycki.

Historie wieloźródłowe [*source-crowded stores*] to powstające głównie na Twitterze opowieści pisane przez wielu autorów, które można uznać zarówno za realizację idei muszkieterów: jeden głos za wszystkich, jak i komunistycznej: jeden głos w imieniu wielu. Użytkownicy tworzą nie sztukę grupy, lecz sztukę masy, ponieważ ich utwory będą zapamiętane nie ze względu na ich treść, ale przede wszystkim ze względu na proces powstawania.

⁹ Ben White <http://nanoism.net/about/>

Infografiki wypełniają lukę między krótkimi historiami i powieściami graficznymi, są eksperymentem narracyjnym, sprawdzającym możliwości multimediów w przyszłej e-literaturze, która już dziś łączy audio, wideo, strony internetowe. Stanowią wizualne reprezentacje danych i informacji. Infografiki mówią zamiast słów.

Michael Rudin pokazuje, jak e-epoka krzyżuje i łączy ze sobą pojęcia z różnych dziedzin, jak trudno oddzielić zainstalowanych w sieci użytkowników usługi od czytelników, bo ich kompetencje i potrzeby spletają się w jedno. Zauważa, że formalne ograniczenia stają się źródłem fascynujących pomysłów i eksperymentów wykorzystujących nowe możliwości medium. Przypomina też znaną doskonale regułę awangardowej poezji: „najkrótsze teksty mogą znaczyć najwięcej” [„the littlest texts may matter most”]. Czyżby historia literatury zataczała koło i, w nowym medium, wracała do tych samych problemów, które fascynowały twórców sto lat temu? Oczywiście to tylko złudzenie. Nie ma powrotu do przeszłości.

Autorzy dostosowują się do potrzeb czytelniczych: ich poczucia grupowości, przynależności, wspólnotowości. Względy społeczne dominują nad względami literackimi, dlatego — jak prorokuje Carr — pisarze będą musieli rezygnować z językowej i formalnej wirtuozerii oraz eksperymentów na rzecz języka prostego, przystępnego i nijakiego. Tymczasowość tekstu elektronicznego również zmienia styl pisania. Obcowanie z nowymi formami multimedialnych przekazów zmienia też nasz mózg, który Carr przyrównuje do mózgu żonglera: zdolny do podzielności uwagi, pracujący zadaniowo i interaktywnie, zatracca jednocześnie zdolność do koncentrowania się na analizie jednorodnego tekstu. Kultura i etyka książki z wolna odchodzi w przeszłość. Książka to był akt ostateczny, skończony i nienaruszalny, w sieci można go nieustannie korygować, rozbudowywać, rozwijać i aktualizować.

Wydaje się dość prawdopodobne, że usunięcie z czynności pisania elementu nieodwracalności zmieni z czasem stosunek pisarzy do własnych tekstów. Nacisk związany z dążeniem do perfekcji zmaleje, a wraz z nim rozluźni się artystyczna dyscyplina, którą narzucał. (Carr 2013: 135)

Cokolwiek się jeszcze wydarzy, jedno jest pewne: nowy świat pozostanie światem piśmiennym. „Świat monitora jednak — co powoli zaczynamy pojmować — różni się wyraźnie od świata zadrukowanej kartki” (Carr 2013: 99). Zmiany są nieuchronne.

Bibliografia:

Bolz Nobert (1994), *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wprowadzenie i oprac. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków.

Carr Nicholas (2013), *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, Wydawnictwo Helion, Gliwice.

Couchot Edmond (1994), *Between the Real and the Virtual: The Art of Hybridization*, „Annual InterCommunication '94”, Tokyo.

- Derrida Jean (1999), *O gramatologii*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Flusser Vilem (2011), *Does Writing Have a Future? (Electronic Mediations)*, translator N. A. Roth, introduction M. Poster, Minnesota.
- Foucault Michel (1999), *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Gwóźdź Andrzej (2004), *Od pigmentu do interfejsu*, [w:] *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kitler Friedrich Adolf (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford.
- Idensen Heiko (2008), *Hipertekst — wiedza radosna? O krytyce hipermedialnej techniki i praktyki kulturowej*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Landow George Philip (2008), *Hipertekst a teoria krytyczna*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- McLuhan Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York.
- McLuhan Marshall (2004), *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Ong Walter Jackson (2010), *Osoba świadomość komunikacja. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa
- Ong Walter Jackson (1992), *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, Wydawnictwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Gitelman Lisa (2006), *Introduction: Media as Historical Subjects*, [w:] *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge.
- Rosochacka Agata (2011), *Protetyczna propozycja. Ciało, doświadczenie, podmiot*, „Kultura i Historia” 2011, t. 20, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2567>
- Rudin Michael (2011), *From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It*, Journal of Electronic Publishing „Journal of Electronic Publishing”, Volume 14 jesień 2011 Volume 14, Issue 2.
- Starobinski Jean (2000), *Przejrzystość i przeszkoda*, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Zimna Justyna (2003), *Dziennik frazeologiczny*, [w:] *Studenckie debiuty literackie*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.

Zimna Justyna (2013), <http://dziennikfrazeologiczny.blogspot.com/>

MARTA RAKOCZY
Uniwersytet Warszawski*

Tekst, pisanie, szkoła w perspektywie antropologicznej

Text, Writing And School In Anthropological Perspective

Abstract

The paper is an attempt to reveal an anthropological structure of following categories: text and writing; the categories that nowadays require cultural, historical and institutional relativization. I maintain that the paradigm of writing as mental, individualistic creation and freely chosen way of life is a result of late modernity. Moreover, even today it is not the only paradigm and is not universally acceptable. The illustration of this that I develop in this text is an example of today's exercise books. School - as the main institution of literate initiation, including mass first contact with literature — is an institution in which the practice of writing, regulated by school breaks and specific for capitalist society dual division of time, is a specific one, being a tool of well-defined, perceptual and social discipline. However, this discipline does not exclude creativity, as long as we leave its late-modern definition.

* Instytut Kultury Polskiej
Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: marta.rakoczy@wp.pl

„Tym, co przede wszystkim rozumiemy w dyskursie — jak pisał Paul Ricoeur powołując się na Heideggerowskie *Bycie i czas* — nie jest inna osoba, lecz „pro-jekt”, to jest zarys nowego sposobu bytowania w świecie. Tylko pismo [...] ponieważ uniezależnia się nie tylko od swego autora i od swej pierwotnej publiczności, lecz także od ograniczeń sytuacji dialogicznej, objawia to przeznaczenie dyskursu, jakim jest projektowanie świata” (Ricoeur 1989: 112-113). Pismo jako technologia — jak pisał Walter J. Ong — jest „niewypowiedzianie cenne i po prostu zasadnicze dla pełniejszej, pogłębionej realizacji potencjałów człowieka [...] Pismo podnosi świadomość [...] Używanie technologii może ubogacać ludzką psychę, powiększać ludzkiego ducha, intensyfikować życie wewnętrzne” (Ong 2011: 136-137). Obaj cytowani autorzy, jak wiadomo, mieli dobitny wpływ zarówno na badania teoretyczno-literackie, jak i badania nad piśmiennością jako najstotniejszym medium zachodniej współczesności. Obaj też byli gorliwymi apologetami takich instytucji kulturowych, jak filozofia i literatura: instytucji, których nowożytny kształt zdecydował o ich sposobie rozumienia pisma. W tekście tym będę dowodzić, że stojące za ich ujęciem rozumienie czynności piśmiennych jako czynności twórczych — pozwalających działać w nowy i bardziej świadomy sposób w rzeczywistości kulturowej oraz jako czynności indywidualistycznych, dziejących się między bezcielesnym tekstem oraz równie bezcielesnym umysłem — domaga się relatywizacji. Jest ono bowiem nie tyle rozpoznaniem istoty pisma, ile efektem określonych historycznie i społecznie warunków kulturowych. Moim celem jest zatem problematyzacja symptomatycznej dla Ricoeura i Onga fenomenologii pisania, a w konsekwencji — naszkicowanie nowych sposobów ujmowania związków między pismem, twórczością a doświadczeniem: związków, które wymykają się jakiegokolwiek esencjalistycznej charakterystyce.

W artykule tym przyjmuję — za antropologami piśmienności — że aby wydobyć owe różnorodne związki należy podjąć antropologiczne badanie rozmaitych praktyk piśmiennych, zwłaszcza ich kontekstów instytucjonalnych, przestrzennych, czasowych i materialnych (Godlewski 2008: 199-262, Artières, Rodak 2010). A ściślej — należy podjąć refleksję nad szkolnymi praktykami piśmiennymi, pozwalającymi dostrzec w pisaniu coś więcej niż swobodną twórczość opartą na jednostkowej pracy umysłu. Rzecz jasna, z perspektywy uczestnika kultury współczesnej, pisanie tekstów wiąże się często z twórczością oraz swobodnie obranym stylem życia: z praktykami literackimi i pozaliterackimi — pisanie blogów, tweetów czy też sporządzaniem graffiti. Związek ten znajduje wyraz w słownikach współczesnej polszczyzny, w których pisanie definiowane jest przede wszystkim jako „formowanie, ujmowanie swoich myśli na piśmie”, „komunikowanie” a także „tworzenie, utrwalanie na piśmie dzieła literackiego, naukowego itp., komponowanie”. Tylko jedno z czterech wymienianych dziś przez słownik znaczeń

odwołuje do materialności i cielesności pisania, mówiąc o „kreśleniu na papierze lub innym materiale znaków graficznych ręcznie lub o odbijaniu ich za pomocą maszyny”. Pozostałe budują definicje poprzez odwołania do jego umysłowych bądź „twórczych” korrelatów, związanych z określonym efektem komunikacyjnym, w tym przede wszystkim z tworzeniem „dzieła naukowego lub literackiego” stanowiącego w świecie zachodnim przedmiot szczególnej nobilitacji kulturowej (*Mały Słownik Języka Polskiego* 1996: 626). Innymi słowy, pisanie jest tu rozumiane przede wszystkim jako czynność indywidualistyczna i mentalna. A jednostkowa praca umysłu — wiązana głównie z takimi instytucjami jak sztuka i nauka — uznawana jest za warunek jakiegokolwiek twórczości.

Zauważmy, że w przeciwieństwie do dawnych współczesne definicje słowa „pisać” wyraźnie separują czynności pisania od rysowania. Zgodnie z dzisiejszymi intuicjami językowymi, pierwsza z nich leży raczej na antypodach dawnego sensu czasownika „pisać” czyli „malować, rysować, zdobić barwnymi szlaczkami-znaczkami” (Bańkowski 2000: 587). Środkiem zarówno formowania myśli, komunikowania, jak i piśmiennej twórczości staje się słowo zdeponowane w ciągu liter, nie zaś linia, kształt, kolor lub gest ręki. Sama czynność konotowana jest jako czynność dziejąca się w sposób bezcielesny — między jednostkowym umysłem, słowem a graficznym znakiem, którego materialność zostaje wyraźnie zmarginalizowana. Podobna eliminacja cielesności i materialności następuje w definicji pisma, mówiącej, że stanowi ono „zespół widzialnych znaków odniesionych w umowny sposób do określonego poziomu strukturalnego języka” (*The New Encyclopedia Britannica* 2002: 1025) lub „system znaków, służący do utrwalania lub zastąpienia języka mówionego przez zapis” (*Encyklopedia powszechna PWN* 1985: 548). Pismo sprowadzone tu zostaje do określonej treści oraz określonej, oderwanej od ciała i materii, wizualności. Podobnie jak równie odseparowany od cielesnej i materialnej praktyki pozostaje „tekst” definiowany przez współczesne słowniki jako „treść słowna jakiegokolwiek wypowiedzi ustnej czy pisemnej” (*Mały Słownik Języka Polskiego* 1996: 935).

Taka conceptualizacja pisania jest efektem długiej i różnorodnej w zależności od kręgu kulturowego ewolucji kulturowej. Aby ją zobrazować, warto tu przywołać André Leroi-Gourhana, który w przeciwieństwie do takich teoretyków piśmienności jak Walter J. Ong analizował narodziny pisma alfabetycznego nie tyle w kategoriach powstania najbardziej ekonomicznego systemu reprezentacji pozwalającego, jak inne systemy pisma, tworzyć „teksty” w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, ile w kategoriach odejścia od cielesno-pozawerbalnej specyfiki prehistorycznego grafizmu. Związany, między innymi, z malowidłami naskalnymi i nacięciami kreślonymi na przedmiotach grafizm — twierdził w *Le Geste et la parole* — opierał się na całkowicie odmiennej od pisma alfabetycznego, promienistej, nielinernej i rytmicznej organizacji znaczeń (Leroi-Gourhan, 1964-65). Nie stanowił on Ongowskiego „dyskursu autonomicznego”; tekstu znaczącego niezależnie od kontekstu jego wykonania. Nie był on w ogóle tekstem, lecz śladem działania; zjawiskiem, którego ukoronowanie stanowił raczej wszechstronnie angażujący człowieka proces, nie zaś jego intelektualny czy komunikacyjny efekt.

Grafizmowi — dodajmy — obca była późniejsza, zachodnia separacja czynności pisania i rysowania; separacja nadal nieobecna w kulturach dalekowschodnich, w których do obu czynności — jak zauważa Tim Ingold w książce *Lines. A Brief History* — używano tych samych materiałów oraz podobnych kryteriów oceny (Ingold 2007: 131-136). Brak

wyraźnego rozróżnienia tych czynności powodował, zdaniem Leroi-Gourhana, że grafizm stanowił niezależne względem języka werbalnego, przełamujące jego ograniczenia, narzędzie poza-pojęciowej ekspresji. Ekspresji, której nie utożsamiano z ekspresją myśli, lecz z medium całościowego, poznawczo-emocjonalno-cieleśnego doświadczenia będącego alternatywą wobec symbolizmu mowy. Wszak związki myśli ze słowem oraz słowa ze znakiem graficznym — wiemy to już z dzieł Lwa Wygotskiego — nie mają charakteru uniwersalnego a tym bardziej wrodzonego (Wygotski 1989: 407). Mają one charakter kulturowy a to znaczy, że podlegają historycznemu i społecznemu programowaniu.

Innymi słowy, zmiana kontekstu historycznego i kulturowego a w końcu — instytucjonalnego pozwala ujrzeć swoistość współczesnych konceptualizacji „pisania” oraz „tekstu”. Pozwala też spopularyzować samą kategorię twórczości. Jak zauważa Elisabeth Hallam i Tim Ingold we wstępie do książki *Creativity and Cultural Improvisation*, kategoria ta święci obecnie triumfy na globalnym rynku konsumpcji, na którym twórczość „zaczyna być postrzegana jako główna siła napędowa ekonomicznego wzrostu i społecznego dobrobytu”, pojawiając się w tytułach licznych książek naukowych, zwłaszcza dotyczących biznesu, edukacji i zarządzania (Cyt. za Hallam, Ingold, 2007: 2). Autorzy ci omawiają dwa konkurencyjne względem siebie i podyktowane określonymi warunkami kulturowo-historycznymi sposoby rozumienia twórczości: jako innowacji i improwizacji (2007: 1-24). Pierwszy z nich polega na utożsamieniu jej z jednostkową, przełamującą społeczne konwencje ekspresją oraz z radykalnym zerwaniem z przeszłością. Utożsamienie to promuje indywidualizm, wyraźną dychotomię tego, co społeczne i jednostkowe, a także dodatnie wartościowanie teraźniejszości i przyszłości oraz nastawionej na efekt zmiany. A jako takie stanowi typowy produkt zachodniej nowożytności. Jak piszą Hallam i Ingold:

To właściwe dla nowożytności pojmowanie jej [twórczości — przyp. i tł. M. R.] z perspektywy efektów, charakteryzuje twórczość nie tyle poprzez jej moc adaptacji i reagowania na konkretne uwarunkowania rzeczywistości, ile poprzez jej moc wyzwalania się od stwarzanych przez rzeczywistość ograniczeń. Rozumienie to kulturowe — na gruncie działalności naukowej i artystycznej — wolność ludzkiej wyobraźni mającej moc przekraczania uwarunkowań przyrodniczych i społecznych. Zgodnie z nim, twórczość nie tylko, będąc w opozycji do konwencji, bliska jest innowacji, ale także jest czymś, co przysługuje jednostce w opozycji do zbiorowości; teraźniejszości, nie zaś tradycji; czymś, co jest właściwe umysłowi, czy też inteligencji przeciwstawianych bezwładnej materii (2007: 3).

Tymczasem zdaniem tych autorów, kategorię twórczości należy znacząco poszerzyć, nie utożsamiając jej z wiodącą do zmiany niekonwencjonalnością działania, lecz z improwizacją jako taką. Improwizacja nie musi wcale oznaczać świadomego, ukierunkowanego na zmianę przekraczania reguł. Stanowi ona istotę wszelkiego działania, ponieważ nie istnieje żaden odtwórczo realizowany scenariusz życia kulturowego i społecznego (Hallam, Ingold 2007: 1). Każdy system konwencji dostarcza jedynie ogólnych wskazówek, które należy skontekstualizować; dostosować do konkretnego zawsze niepowtarzalnej sytuacji (Hallam, Ingold 2007: 2). Postulowane przez nich utożsamienie twórczości z improwizacją jest tożsame z ujrzeniem w niej procesu: swoistego „dziania się” przebiegającego nie tyle w umyśle jednostki, co we wzajemnych interakcjach obdarzonych sprawczością

rzeczy, osób i środowiska. Pozwala ono dostrzec twórczy potencjał w tak niepozornych czynnościach, jak chodzenie po zatłoczonej ulicy, czy też — koncentrując się już na praktykach pisania — wypełnianie urzędowego formularza, deklaracji podatkowej czy też zeszytu ćwiczeń.

Zastosowanie się do tych postulatów metodologicznych niesie ze sobą wiele konsekwencji. Jedną z nich jest możliwość zdetronizowania nowoczesnej instytucji literatury; pozbawienie jej monopolu w dziedzinie twórczości piśmiennej (Karpowicz 2012: 36-49). Inną — pogłębiona, antropologiczna problematyzacja takich kategorii jak tekst i pisanie, których rozumienie nadal w znacznym stopniu przebiega pod znakiem refleksji nad literaturą traktowaną w nowożytny, krytykowany przez Ingolda, sposób.

Zajmijmy się pojęciem pisania. Przykładowo, w kulturze starożytnej Grecji czasownik *graphein* oznaczał pierwotnie wydrapywanie/wyskrobywanie liter, kojarząc pisanie nie tyle z czynnością intelektualną, ile z działalnością fizyczną i to wiążącą się z dużym wysiłkiem, pracą w opornym materiale, za pomocą ostrego narzędzia (Harris 1986: 29). Podobnie było w starożytnym Egipcie, w którym praca pisarza-skrzyby była przeciwstawiana pracy rolnika czy rzemieślnika, nie jako twórczość czy sztuka, lecz jako praca mniej fizycznie męcząca, czystsza i dająca większe profity społeczne (Kuckenburg 2006: 210).

Podobnej relatywizacji można poddać kategorię tekstu, którego kulturowe i historyczne konkretyzacje nie mieszczą się w jednej definicji (Majewski 2013: 31-32). Pominając to, że kategoria ta odnosi nas do tak różnych artefaktów, jak tekst literacki, przepis kulinarny, inskrypcja nagrobna czy spontaniczny napis na murze, warto pamiętać, że przez długie wieki w wielu kontekstach instytucjonalnych i kulturowych teksty były z reguły wspólnie, w sposób nadzorowany wysłuchiwane, nie zaś czytane po cichu przez samotnego i względnie swobodnego czytelnika. Nie stanowiły one przedmiotu mniej lub bardziej dowolnych procesów interpretacyjnych. Były raczej przedmiotem memoryzacji; internalizacji zawartych w tekstach wzorów i wartości. Przykładowo, w czasach Platona materiałem do nauki czytania i pisania pierwszych ciągów liter były fragmenty klasycznej poezji. Ich lektura nie miała nic wspólnego z interpretacją w dzisiejszym, szkolnym rozumieniu — rekonstrukcją zawartej w tekście autorskiej intencji — a zatem z nowożytnym, choć sięgającym źródeł średniowiecznej hermeneutyki biblijnej sposobem jego czytania (Olson 2011). Tekst pełnił tu przede wszystkim funkcje parenetyczne stanowiąc rezerwuar pozytywnych wzorców (Ford 2003: 26).

Wbrew późnonowożytnemu dyskursowi łączącemu pisanie ze swobodną czynnością, zwłaszcza zaś procesem nie tyle fizycznym co mentalnym, polegającym na bezpośrednim uzewnętrznianiu myśli na papierze, czynności pisania w starożytnej Grecji towarzyszyły zupełnie inne konotacje. Pisanie bywało tu kojarzone z czynnością nie tylko fizyczną, ale też społecznie dyscyplinującą: nie polegającą na tworzeniu w ciszy umysłu określonych, uzewnętrznianych później treści, lecz na cielesnym reprodukowaniu narzuconych z góry form graficznych. Ślad tego myślenia znajdujemy u Platona porównującego w *Protagorasie* egzekwowanie prawa państwowego do egzekwowania linii, którą nauczyciel szkicuje na tabliczce piszącemu pierwsze litery dziecku. Powiązanie wymogów prawa i nakreślonych przez nauczyciela liter, których dziecko nie pisze samodzielnie, lecz które własnoręcznie odtwarza oraz towarzysząca mu uwaga, że „kto poza nie wykroczy, tego państwo poskramia”, są dość znaczące (Platon 1999: 284). Kreślenie pierwszych liter zostaje tu

wyraźnie przeciwstawione swobodnej czynności artystycznej czy intelektualnej i utożsamione z dyscyplinującą reprodukcją z góry narzuconego wzorca. Nie trzeba dodawać, że to rozumienie pisania wartościowane jest przez Platona dodatnio. Utożsamienie go ze stylem życia byłoby czymś dla Platona nie tyle niezrozumiałym, ile po prostu zgubnym.

Idea pisania jako odbywającej się w ciszy umysłu kreacji oraz swobodnie obranego stylu życia jest zatem owocem nowożytności. Historyczne i kulturowe przyczyny tego są, jak wiadomo, złożone. Po pierwsze, utożsamienie pisania przede wszystkim z czynnością mentalną: z bezpośrednim obcowaniem z własną myślą „przelewaną” na papier było, przynajmniej częściowo, dziełem określonych, ułatwiających pisanie materiałów piśmiennych, pozwalających usunąć w cień fizyczną czynność pisania na rzecz czynności intelektualnej. Warto pamiętać, że pisanie w czasach przednowożytnych było dość ciężką pracą, wymagającą nie tylko samego kreślenia liter na opornym materiale pergaminu, ale także skrobania i wygładzania tego ostatniego (Ingold 2007: 142-143). Stąd w czasach św. Tomasza z Akwinu twórczość intelektualna kojarzona była raczej z mówieniem/dyktowaniem niż samodzielnym pisanem, czego dobitnym przykładem jest choćby jego podyktowana *Summa*.

Ponadto, koncepcja pisania jako kreacji wymagała swoistej koncepcji tekstu jako reprezentacji jednostkowej myśli, nie zaś jako wspornika pamięci: koncepcji, która apogeum swe osiągnęła w czasach nowożytnych (Olson 2011: 273-293). W czasach Platónskich czytanie i pisanie nie było w zasadzie czynnością tworzenia i odtwarzania tekstów rozumianych jako zewnętrzne, samodzielne nośniki informacji. Było sposobem tworzenia i odtwarzania wsporników pamięci a to znaczy, że należało je pod opieką autorytetu uwewnętrznić i posługiwać się nimi później w rozmaitych kontekstach społecznych i politycznych, związanych z ustną komunikacją, zorientowaną na wspólnotę polis i łączącą ją więzi aksjologiczne (Ford 2003: 25-26). Koncepcja tekstu jako reprezentacji wymagała rozwinięcia swoich środków graficznych i semantycznych pozwalających samodzielnie — a zatem pod nieobecność jego autora oraz instytucji odpowiedzialnych za „właściwe” jego rozumienie — interpretować tekst w kategoriach jego mocy illokucyjnej. Oznacza to, że wiązany przez Waltera J. Onga z pismem jako takim ideał tekstu, który „mówi sam za siebie” (Ong 2011: 131-132) nie towarzyszył wcale początkom piśmienności. Ideał ten wymagał odkrycia, że pismo nie jest wcale doskonałym narzędziem reprezentacji języka mówionego. A w konsekwencji — że wymaga ono wynalazku znaków interpunkcyjnych, teorii umysłu i towarzyszącego jej odpowiedniego słownika pozwalającego sygnalizować intencje komunikacyjne autora i zawierającego choćby takie czasowniki, jak „przypuszczać”, „wątpić”, „twierdzić”, „zakładać” etc. (Olson 2011: 180).

Przejście od ideału tekstu jako wspornika pamięci do ideału tekstu jako reprezentacji widać dobrze, jeśli zestawimy ze sobą traktat średniowieczny z nowożytnym. Jeśli średniowieczne *questiones* zachowują agoniczną strukturę scholastycznej dysputy oraz mało precyzyjne odwołania do innych tekstów, to jest to efektem nie tylko samej formy nielicznych manuskryptów nie posiadających paginacji a zatem uniemożliwiających precyzyjne zlokalizowanie cytatów. Jest to przede wszystkim efektem tego, że uczestnicy tych dyskusji należą do tej samej wspólnoty pamięci: że mają te teksty zinternalizowane. Traktaty nowożytne tracą swą agoniczną strukturę, imitując raczej tok jednostkowej myśli niż przebieg wspólnej rozmowy i zawierając precyzyjne odwołania do innych

tekstów: odwołania możliwe w kulturze druku, ale też powodowane sytuacją, w której piszącego i czytającego nie łączy już wspólna pamięć. Ich organizacja świadczy o zastosowaniu się do ideału tekstu jako reprezentacji, przeznaczonego do samotnej, analitycznej lektury oraz znaczącego pod nieobecność autora i zinstytucjonalizowanej wspólnoty interpretacyjnej. Dlatego paradygmatyczny dla nowożytności traktat Spinozy *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona i na pięć części podzielona* rozpoczyna się od definicji podstawowych pojęć oraz aksjomatów towarzyszących dalszemu rozumowaniu a następnie serii twierdzeń, towarzyszących im dowodów oraz ewentualnych objaśnień i przypisów wspierających lekturę tekstu głównego. Nie przypadkiem też zawiera ona wiele odwołań wewnątrztekstowych, dostarczających czytelnikowi precyzyjnych wskazań samodzielnego poruszania się po tekście rozumianym jako owoc „twórczej” czyli przekraczającej tradycję pracy pojedynczego umysłu.

Warto dodać, że warunkiem nowożytnego utożsamienia pisania z indywidualistycznym — rozumianym jako innowacja — i dziejącym się na poziomie umysłu tworzeniem, a w końcu ze stylem życia, była względna demokratyzacja piśmienności. W średniowieczu, kiedy pismo stanowiło w zasadzie monopol kleru, służąc głównie takim dominującym instytucjom jak kościół czy państwo, nie mogło stać się narzędziem jednostkowej ekspresji. Rzecz jasna, wspomnianej demokratyzacji nie wyjaśnia samo pojawienie się druku oraz indywidualizmu jako wartości nowożytnej. Nie wyjaśnia jej nawet pojawienie się w XVIII i XIX wieku powszechnej edukacji piśmiennej, a to dlatego, że po pierwsze, w każdym kraju europejskim edukacji piśmiennej towarzyszyły często inne założenia i wartości (Graff 1987b), a po drugie — nie zawsze i nie wszędzie demokratyzacja oznaczała przywoływaną już wielokrotnie koncepcję pisania jako kreacji. Przykładowo, osiągnięcie bardzo wysokiego poziomu piśmienności w XVIII-wiecznej Szwecji oznaczało, owszem, jej demokratyzację, ta ostatnia jednak nie pociągała za sobą demokratyzacji pisania jako aktu indywidualnej ekspresji. Piśmienność tę osiągnięto w ramach religijnej, stworzonej na potrzeby protestanckiego kościoła, edukacji powszechnej, która nie kładła nacisku na pisanie jako samodzielne tworzenie określonych tekstów, lecz na wybiórcze i kontrolowane ich czytanie (lektura katechizmu, Biblii) i to czytanie — dodajmy — faworyzujące memoryzację określonych treści, nie zaś ich interpretację (Charlier 2007: 455).

Co więcej, choć utożsamienie pisania z czynnością indywidualistyczną, mentalną oraz twórczą — polegającą na przekraczaniu określonej tradycji tekstowej — ma charakter późnonowożytny, nie było ono i nie jest utożsamieniem obowiązującym w każdej późnonowożytnej instytucji kulturowej. Dobrą ilustracją tego są dzisiejsze praktyki wczesnoszkolnego pisania oraz obcowania z tekstem. Szkoła — jako główna instytucja inicjacji piśmiennej, w tym pierwszego, masowego kontaktu z literaturą — jest instytucją, w której praktyki pisania są przez długi czas bliższe raczej czynnościom rytualnym (Holthoon von 2007: 439). Obcowanie z tekstem nie jest tu swobodną, samotną i krytyczną lekturą, polega bowiem na wspólnym, skanonizowanym i poddanym interpretacyjnej kontroli jego odczytaniu (Olson 2009: 571-572).

Przyjrzyjmy się wczesnoszkolnym praktykom piśmiennym. Zanim czynność pisania stanie się narzędziem samodzielnego tworzenia treści, musi zostać uwewnętrzniona. Ów pierwszy trening o charakterze przede wszystkim cielesnym nie jest społecznie

neutralny, polega bowiem na powiązaniu czynności pisania z szeregiem kulturowych znaczeń i wartości oraz na wykształceniu określonego kulturowo rodzaju percepcji. Trening ten — pomijany w klasycznej teorii piśmienności oraz w badaniach nad społecznym funkcjonowaniem tekstów — jest związany z określonymi kulturowo sposobami zarządzania uwagą. A jako taki wpływa na organizację późniejszego doświadczenia.

Zauważmy, że w przypadku ćwiczeń grafomotorycznych pisanie nie ma jeszcze charakteru intencjonalnej komunikacji; nie stanowi ani narzędzia jednostkowej ekspresji ani też narzędzia myśli. Jest ono właściwie czynnością cielesną a dokładnie — inicjującą ciało do określonych gestów. Gesty te, podobnie jak gesty rytualne, nie stanowią jeszcze instrumentu świadomego osiągnięcia przez jednostkę własnych, partykularnych celów. A jako takie mają one charakter nie tyle instrumentalny, co symboliczny, stając się wyrazem przynależności do świata dorosłych: znakiem kompetencji piśmiennych jako wyznaczników władzy oraz wiedzy. Oczywiście, zastosowanie do ćwiczeń grafomotorycznych mocno obciążonej tradycją antropologiczną kategorii rytuału wymaga pewnego uzasadnienia, a dokładnie — wymaga wydobycia się z klasycznego, dość wąskiego jego rozumienia jako zjawiska odwrotnego, zarezerwowanego dla sfery *sacrum*, społeczności pierwotnych i polegającego na mniej lub bardziej mechanicznej reprodukcji tradycji. Wszak w szerszym i coraz częściej stosowanym ujęciu, reprezentowanym choćby przez Erica Rothenbuhlera (Rothenbuhler 2003) oraz w odniesieniu do szkoły przez Petera McLarena (McLaren 1986), rytuał może mieć charakter świecki, nowoczesny oraz jak najbardziej twórczy. Albowiem działanie zbiorowe polegające na otwartym na specyfikę konkretnej sytuacji stosowaniu się do pewnych zbiorowo skodyfikowanych reguł, nie wyklucza wcale twórczości jako improwizacji. Wręcz przeciwnie, stanowi jej warunek.

Rzecz jasna, tym, co różni szkolne rytuały piśmienne od rytuałów tradycyjnych jest to, że ich uczestnicy podlegają ciągłej, indywidualnej ewaluacji. Ewaluacja ta jednak ma także charakter symboliczny. Cały trening zachowuje rytualny charakter, bowiem działania dziecka nie są podejmowane ze względu na kalkulację środków i celów, lecz z tego względu, że inni tak robią i „tak się robić powinno”; ze względu na dokładnie te same racje, które stoją za działaniem rytualnym ludzi dorosłych. Odbywane w ramach edukacji początkowej ćwiczenia piśmienne są praktyką zbiorową, osadzoną w nieneutralnym czasie i przestrzeni. Trudno je zinterpretować, jeśli skoncentrujemy się jedynie na sposobie, w jaki ćwiczą one ciało i umysł pojedynczego dziecka. Pisanie polega tu na zbiorowej, wykonywanej symultanicznie czynności w przestrzeni społecznie uporządkowanej i zhierarchizowanej, poddanej oddziaływaniu nadzorującego tę czynność autorytetu oraz w czasie ogólnie regulowanym przez dzwonki, a dokładnie — przez właściwy dla kapitalistycznego społeczeństwa dualny podział czasu (praca/lekcja *versus* odpoczynek/przerwa). Nie jest ono tożsame ze stylem życia: z formą działania właściwą dla nowoczesnego indywidualizmu. Jak każdy rytuał służy ono, przywołując wyrażenie Petera McLarena — „psychospołecznej integracji” (McLaren 1986: 45), a dokładnie — nadaniu jednostkowym działaniom umysłowym i cielesnym wspólnego rytmu powiązanego z ewokowaniem określonej sfery symbolicznej. Podobnie jak rytuał, pisanie ma tu charakter zestandaryzowany i powtarzalny, zgodny z ogólnie ustalonym scenariuszem. I w końcu stanowi ono swoiste *performance*. W odróżnieniu

od *performance'u* artystycznego, nie stanowi pokazu indywidualnych kompetencji. Jest raczej działaniem więziotwórczym, zbiorowo ewokowanym znakiem przynależności do określonej wspólnoty.

Ćwiczenia grafomotoryczne mają jednak jeszcze inną funkcję. Służą społecznemu programowaniu określonego rodzaju percepcji a co za tym idzie — określonego rodzaju doświadczenia. Programowanie to, co ważne, nie dotyczy „wiedzy, że” — wiedzy eksplcytnej, językowo artykułowanej i rewidowanej w toku dalszego, pozaszkolnego rozwoju jednostki: wiedzy, którą oferują czytane na późniejszym etapie edukacji teksty. Dotyczy ono, korzystając z kategorii Michaela Polanyi'ego, „wiedzy milczącej” — ucieleśnionej i nie ujawniającej się w postaci jakichkolwiek wprost wyrażanych wzorców czy wartości. Wiedzy, która ma wpływ na nasze doświadczenie, choć nie pozwala go kształtować w sposób mniej lub bardziej swobodny.

Jednym z podstawowych elementów ćwiczeń grafomotorycznych jest nabycie umiejętności wiernego odtwarzania szablonu każdej z liter umieszczanego na początku linijki zeszytu ćwiczeń i następnie samodzielnie przez ucznia naśladowanego. Sposób wyrobienia tej kompetencji nie jest przezroczystry i co ciekawe — różni się w zależności od rodzaju pisma oraz towarzyszącego mu kręgu kulturowego. Albowiem wartościami preferowanymi w zachodniej, alfabetycznej kaligrafii, która bazuje na swoistej koordynacji ręka-oko jest — jak wskazywał Tim Ingold — niezmienność, trwałość i wzrokocentryczność.

Widać to świetnie, jeśli szkolną kaligrafię zachodnią zderzymy z kaligrafią chińską. W ramach tej ostatniej dzieci uczą się danego ideogramu, wykonując w powietrzu powiązany z nim gest ręki. Ćwiczenia te — w zachodnich szkołach wykorzystywane zaledwie incydentalnie — znacznie mocniej lokują czynność pisania w pamięci motorycznej, nie zaś pamięci wzrokowej. Ponadto, klasyczne traktaty dalekowschodniej kaligrafii uczą, by doskonałość duktu pisma osiągać dzięki obserwacji rzeczy. Nie chodzi tu jednak o to, aby w kształcie ideogramu oddać niezmienną, trwałą istotę rzeczy przez niego oznaczanej. Chodzi o to, aby w geście ręki oddać jej ruchliwość i zmienność. Oznacza to także, że miarą doskonałości kaligraficznej nie jest tu utrwalony wygląd duktu pisma, lecz stojąca za nim, intencjonalna ekspresja cielesna, która z punktu widzenia zachodniej kaligrafii — kładącej nacisk na określone dyscyplinowanie ciała podporządkowanego idei wizualnej precyzji — jest czymś całkowicie zbędnym (Ingold 2007: 131-136). Z punktu widzenia zachodniej inicjacji piśmiennej, przywoływane przez Ingolda słowa chińskich kaligrafów mówiących, jak osiągnęli doskonałość wykonując konkretne ideogramy poprzez gestyczne naśladowanie ruchu latających ptaków, bawiących się szczurów lub spadającego w przepaść wodospadu wydają się całkowicie niezrozumiałe (2007: 131-133). Albowiem w zachodniej grafomotoryce specyfika samego gestu zostaje usunięta poza zakres działania intencjonalnego. W przeciwieństwie do kaligrafii dalekowschodniej ciało staje się przezroczystym medium wytwarzania/odtworzania określonych treści, podczas gdy w tej pierwszej — jako nieprzezroczyste narzędzie naznaczonej treścią ekspresji — podlega intencjonalnej kontroli oraz stopniowemu doskonaleniu.

Oczywiście, wykonywanie ćwiczeń grafomotorycznych trudno nazwać twórczością, jeśli pod pojęciem tym rozumiemy działanie innowacyjne, rozumiane zgodnie z nowożytnym, indywidualistycznym i krytykowanym przez Ingolda paradygmatem. Jeśli

jednak poprzez twórczość rozumieć będziemy improwizację, dostrzeżemy, że wykonanie tych ćwiczeń może być twórczym dostosowaniem się do określonej sytuacji oraz do przekazywanych przez autorytet reguł. Jak piszą Hallam i Ingold:

Trzymając na właściwy sobie sposób pióro, piszący kieruje stalówkę wyłącznie dzięki ruchowi dłoni i palców. Wykonana na papierze linia jest śladem procesu gestycznej improwizacji. Choć można nauczyć się „poprawnego” sposobu stawiania liter poprzez naśladowanie wzorców, pismo danej osoby jest swoistym, rozpoznawalnym aspektem jej bycia, przekazywanym światu podobnie jak jej głos. [...] Osobisty dukt pisma nie jest zamierzony ani zaplanowany, lecz rodzi się poprzez proces improwizacji, przede wszystkim poprzez podejmowane przez piszącego „łącznie” poszukiwania szybkiego i wydajnego sposobu łączenia liter. W piśmie łączonym każdy [...] na swój sposób modeluje połączenia liter (2007: 13).

Dlatego stosowane we wczesnopiśmiennej edukacji praktyki wcielania trudno uznać za praktyki biernej reprodukcji. Choć nie stanowią „stylu życia”, pozostają narzędziem kreowania i podtrzymywania określonego doświadczenia społecznego i percepcyjnego.

Oczywiście, nie sposób uznać, że wgląd w specyfikę funkcjonowania wczesnoszkolnych praktyk piśmiennych powie nam, czym jest pisanie jako swoista praktyka kulturowa. Przeciwnie, pozwala nam on jedynie sproblematyzować szereg klasycznych definicji pisania, obecnych nie tylko w pismach Onga i Ricoeura, ale także w myśleniu potocznym. Nie ma, jak sądzę, jedynej słusznej definicji pisania, podobnie jak nie ma jednej charakterystyki jego związków z twórczością, doświadczeniem i jednostką. Jest raczej wiele praktyk piśmiennych i wiele towarzyszących jej kontekstów instytucjonalnych. Zaś zrozumienie całego *continuum* towarzyszących im logik i polityk czeka na kolejne pokolenia antropologów piśmienności.

Bibliografia:

- Mały Słownik Języka Polskiego* (1996), pod red. E. Sobol, t. 1, PWN, Warszawa.
- Antropologia pisma. Od teorii do praktyki* (2010), red. Artières Philippe, Rodak Paweł, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bańkowski Andrzej (2000), *Etymologiczny Słownik Języka Polskiego*, t. 2, PWN, Warszawa.
- Carruthers Mary J. (1990), *The Book of Memory: The Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge.
- Chartier Anne Marie (2009), *The Teaching of Literacy Skills in Western Europe. An Historical Perspective*, [w:] *Cambridge Handbook of Literacy*, ed. D. R. Olson, N. Torrance, Cambridge University Press, Cambridge.
- Connerton Paul (2012), *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Creativity and Cultural Improvisation* (2006), red. Ingold Tim, Hallam Elisabeth, Berg, New York, Oxford.

- Ford Andrew (2003), *Where Literacy Counts: Schooling, [w:] Writing Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, ed. Harvey Yunis, Cambridge University Press, Cambridge.
- Godlewski Grzegorz (2008), *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Goody Jack (2011), *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, PIW, Warszawa.
- Goody Jack (2006), *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego Warszawa.
- Goody Jack (2012), *Mit, rytuał i oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Goody Jack Watt Ian (2007), *Następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska [w:] *Almanach antropologiczny: oralność/ piśmiennosc*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Graff Harvey J. (1979), *Literacy Myth: Literacy and Social Structure in the Nineteenth Century City*, Academic Press, New York.
- Graff Harvey J. (1987), *The Legacies of Literacy: Continuities and Contradictions in Western Culture and Society*, Indiana University Press, Bloomington.
- Harris Roy (1986), *The Origin of Writing*, Duckworth, London.
- Harris Roy (2009), *Rationality and the Literate Mind*, Routledge, New York.
- Havelock Eric A. (2006), *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmiennosci w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego Warszawa.
- Havelock Eric A. (2007), *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Holthoon von Frits (2009), *Literacy, Modernisation, Intellectual Community and Civil Society in Western World, [w:] Cambridge Handbook of Literacy*, ed. D. R. Olson, N. Torrance, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ingold Tim (2000), *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London, New York.
- Ingold Tim (2007), *Lines. A Brief History*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York.
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Kuckenburg Martin (2006), *Pierwsze słowo: narodziny mowy i pisma*, transl. B. Nowacki, PIW, Warszawa.
- Leroi-Gourhan André (1964-65), *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris.

- Majewski Paweł (2013), *Pismo, tekst, literatura. Praktyki piśmienne starożytnych Greków i matryca pamięci kulturowej Europejczyków*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- McLaren Peter (1986), *Schooling as a Ritual Performance: Towards a Political Economy of Educational Symbols and Gesture*, Routledge & Kegan Paul, USA.
- The National Literacy Campaigns. Historical and Comparative Perspectives* (1987), ed. Harvey J. Graff, R. F. Arnove, Springer, New York.
- The New Encyclopedia Britannica* (2002), „Writing”, t. 29, Chicago, London, New Delhi, Paris etc.
- Olson David R. (2011), *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje piśmienności*, tłum. M. Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Olson David R. (2009), *Literacy, Literacy Policy and the School*, [w:] *Cambridge Handbook of Literacy*, ed. D. R. Olson, N. Torrance, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ong Walter J. (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Platon (1999), *Protagoras*, [w:] tegoż, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty.
- Ricoeur Paul, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, tłum. K. Rosner, PIW, Warszawa 1989.
- Rodak Paweł (2009) *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hebrard, Fabre, Lejeune*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rothenbuhler Eric (2003), *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wielka Encyklopedia PWN* (1985), red. PWN, Warszawa.
- Vandendorpe Christian (2008), *Od papirusu do hipertekstu, Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

MACIEJ MARYL
IBL PAN*

Blog jako „dziennik elektroniczny”. Analiza genologiczna blogów pisarzy

Blog As An „Electronic Journal”. Genre Analysis Of Writers’ Weblogs

Abstract

The article is an attempt at genre analysis of online journals by three Polish writers (Sylwia Chutnik, Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski) in both literary-studies and technological perspective. I argue that this specific commingling of a personal document and electronic discourse results in a new form of writing, which functions in a secondary-orality environment. The uniqueness of this form, in comparison with traditional personal documents, stems from the participation of the audience, which co-authors the text and influences its shape. Blog is a result of the personalization culture, in which the reader influences the writer.

Artykuł powstał w ramach projektu Blog jako nowa forma piśmiennictwa multimedialnego, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/06232

*Instytut Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa
e-mail: maciej.maryl@ibl.waw.pl

Wprowadzenie: filtry i dokumenty osobiste

Mimo że blogi to w historii piśmiennictwa forma stosunkowo młoda, literatura dotycząca ich statusu gatunkowego jest dość obfita i stale się rozrasta. Badacze zazwyczaj podkreślają ich hybrydyczność i „ponadgatunkowość”, w obrębie której powstają teksty zróżnicowane gatunkowo. Jest to zresztą właściwość wszystkich form dyskursu elektronicznego, jak e-mail, czat czy forum — chodzi tu o pewien zestaw wyznaczników, które niejako umożliwiają zaistnienie danego gatunku. Jak zauważają Giltrow i Stein (2009: 10), takie zjawiska jak fotokopiowanie czy e-mail równocześnie umożliwiają zaistnienie pewnych gatunków, jak i ograniczają inne. W podobnym duchu proponowaliśmy z Krzysztofem Niewiadomskim porównanie blogu do książki — formy wyższego rzędu, której techniczne i semantyczne właściwości wpływają na tekst, ale nie determinują go w pełni (Maryl i Niewiadomski 2013: 85; tam też omówienie bieżącej literatury przedmiotu).

Kluczowym w dyskusjach o gatunkowości blogu pozostaje rozróżnienie na gatunek i format, czyli zespół technicznych właściwości, które wpływają na kształt i gatunek przekazu (Herring 2004; Maryl 2012). Amy Devitt w artykule poświęconym formalistycznym ujęciom w analizie nowych gatunków — niejako w kontrze do badaczy z nurtu nowej retoryki, upatrujących głównych wyznaczników gatunkowych w działaniu społecznym — pisze, iż „format jest formą bez treści [*substance*], której brakuje tej koniecznej fuzji dla uzyskania znaczenia gatunkowego. Być może blogi są podzbiorem gatunków, które dałoby się zdefiniować przy pomocy samego formatu, odrzucając naszą definicję gatunków opartą na działaniu” (Devitt 2009: 40).

Jeżeli przyjąć, iż „blog” to określenie ponadgatunkowe, musimy przyjrzeć się możliwym realizacjom konkretnych gatunków pisarstwa w ramach blogu. W tego typu dyskusjach najczęściej rozważa się relacje blogu do jego poprzedników (zob. np. Heyd 2009; Serfaty 2003). Badacze wydają się zgodni, iż mamy tu do czynienia z dwoma tradycjami: reportersko-newsową czy fachową, oraz dokumentem osobistym. W przekrojowym artykule dotyczącym wpływu ewolucji blogosfery na problematykę gatunku, Miller i Shepherd wyróżniają trzy orientacyjne fazy rozwoju blogów (2009: 267-271). Pierwsza, do ok. 1999, to okres dominacji informatyków-specjalistów, którzy wykorzystują formę blogu do komunikacji między sobą. Forma ta — podobnie zresztą jak pierwsze strony WWW — służy do „filtrowania” informacji dostępnych w sieci, czyli udostępnianiu linków i opisów stron związanych z tematyką blogu. Okres drugi, do ok. 2005, to okres *boomu* blogowego. Młodzi użytkownicy nieprofesjonalni zakładają blogi, korzystając z prostych szablonów, by utrzymywać kontakt ze znajomymi i dzielić się prywatnymi informacjami. Badaczki w dość ciekawy sposób dostrzegają tu wpływ kultury celebryckiej,

która skłania do upubliczniania prywatności (zob. także Miller i Shepherd 2004). Faza trzecia, według badaczek, to współistnienie blogów z serwisami społecznościowymi jak Facebook czy Myspace. Można dyskutować, czy aby nie mamy tu jednak do czynienia z przejęciem pewnych funkcji (utrzymywanie kontaktu, informowanie o sobie, dyskusja z kręgiem znajomych) przez portale społecznościowe, co z kolei skutkuje zwrotem blogu w stronę bardziej rozbudowanych form (pamiętnik, felieton, publicystyka, reportaż). We wcześniejszym artykule (Miller i Shepherd 2004) autorki wiążą te fazy z dwoma głównymi grupami pierwowzorów gatunkowych blogów: filtrami oraz dokumentami osobistymi. Pierwsza grupa koresponduje z okresem „specjalistycznym” w historii blogu i odnosi się do gatunków zawierających luźny zbiór informacji na dany temat. Badaczki wyróżniają tu antologie, czy zbiory wyimków z sieci. Grupa druga dotyczy dzienników i pamiętników (a w kontekście internetowym za pierwowzór można podać stronę domową) i to właśnie nią się tu zajmujemy.

Podobne rozróżnienie znajdziemy w badaniach Andy’ego Koha (2005) oraz — nawiązującej do niego — Aimeé Morrison (2008). Badaczka umieszcza blogi na spektrum między „publicznymi” a „osobistymi”. Do pierwszej grupy zalicza blogi poświęcone „dziennikarstwu, polityce i tabloidowym plotkom o celebrytach”. „Wiele z tych blogów przypomina organizacją media głównego nurtu, jako przedsięwzięcia komercyjne, wspierane wpływami z reklam i napędzane statystykami czytelności. Bloggerzy z tych wytriny często dostają pensje i mogą mieć pomoc w postaci personelu badawczego, organizacyjnego czy technicznego” (Morrison 2008). Na drugim krańcu spektrum Morrison umieszcza blogi, które można uznać za osobiste, czyli „HTML-owych spadkobierców papierowych gatunków piśmiennictwa osobistego (*life writing*): autobiografie, wspomnienia, dzienniki, albumy z wycinkami i pamiętniki” (Tamże).

Viviane Serfaty (2003), analizując amerykańską kulturę blogową przełomu stuleci, dodatkowo odróżnia pamiętniki internetowe (*online diaries*) od blogów. Do pierwszej grupy badaczka zalicza teksty publikowane bez możliwości komentowania, nad którymi piszący ma pełną władzę (choć nie oznacza to braku komunikacji z czytelnikami, np. via e-mail). Blogi różnią się od nich, według badaczki, ponieważ oprogramowanie decyduje o tym, co oglądamy na ekranie, a „blogger ma bardzo ograniczoną możliwość edytowania i kasowania odpowiedzi” (2003: 66). Wydaje się, iż współcześnie, wobec bardzo dobrze rozwiniętych szablonów blogowych, problem ten przestaje mieć znaczenie i wyróżnik ściśle uzależniony od oprogramowania nie powinien być wiążący. Zamiast tego można skorzystać z kryterium komunikacyjnego, odróżniając blogi monologowe (nie dopuszczające dyskusji, nastawione na ekspresję) i blogi dialogiczne (dopuszczające w różnym stopniu udział publiczności (omawiam to rozróżnienie w: Maryl 2012)).

Niniejszy tekst poświęcony będzie tym wszystkim osobistym tekstom, czyli „dziennikom elektronicznym”. To sformułowanie dość dobrze oddaje hybrydyczność tej formy wypowiedzi, w której elementy dziennikowe (czy literackie) wiążą się z właściwościami dyskursu elektronicznego. Tego rodzaju blogi osobiste — zwane też często wprost dziennikami czy pamiętnikami — nie przywołują bezpośrednio tradycji literackiej, chociaż znajdują się pod silnym wpływem konwencji dokumentu osobistego. Z drugiej strony, nie są typowymi dziennikami, ponieważ formy tradycyjne (rękopiśmienne bądź drukowane) zostają uzupełnione o własności tekstu elektronicznego ze wszystkimi tego

konsekwencjami: od stylistycznych po komunikacyjne. Badanie dzienników elektronicznych musi uwzględniać obydwie te wymiary, gdyż równorzędnie wpływają one na ostateczny kształt tekstu. Gumkowska (2009b) nazywa tę formę „błogiem-dziennikiem intymnym”, oddając w ten sposób złożoną relację między tradycją literacką a komunikacją elektroniczną. Według badaczki, blog posiada takie cechy tradycyjnych gatunków diarystycznych, jak perspektywa osobista, doraźność (minimalny dystans między zdarzeniem a zapisem), referencjalność (data, miejsce), chronologia zapisu i swoboda wyboru formy wypowiedzi (Tamże: 236-237). Serfaty (2004) wyróżnia ponadto takie cechy „strukturalne” blogów intymnych jak akumulacja (zbieranie różnorodnego materiału), otwartość (brak zamknięcia, np. w porównaniu z autobiografią), autotematyzm, sprzężenie zwrotne (reakcje czytelników). W poniższych analizach staram się wskazać z jednej strony cechy płynące z tradycji literackiej, oraz — z drugiej — wpływy dyskursu elektronicznego.

Analizę gatunku dziennika elektronicznego przeprowadzam na przykładzie blogów trojga pisarzy: Sylwii Chutnik (Sch), Jarosława Klejnockiego (JK) i Jerzego Sosnowskiego (JS)¹. Wybrałem te blogi z kilku względów. Po pierwsze, autorzy przejawiają zainteresowanie związkami tej formy twórczości z tradycją literacką. Po drugie, charakteryzuje ich wysoka świadomość własnych działań jako blogerów, o czym często piszą. Po trzecie, wokół tych blogów kształtują się ciekawe i odmiennie wspólnoty komentujących. Po czwarte, są to blogi dość różnorodne zarówno ze względu na tematykę i role społeczne autorów, jak i na koncepcje prowadzenia blogu czy osobę nadawcy. Po piąte, wszystkie trzy blogi funkcjonują w sieci w odmienny sposób — jako strona własna (Sosnowski), platforma wydawnictwa (Klejnocki) i serwis blogerski (Chutnik). W dalszych partiach tekstu zamierzam pokazać interakcję elementów literackich i elektronicznych dziennika elektronicznego na przykładzie tychże utworów.

Przedstawiane niżej analizy stanowią także propozycję badania tekstów elektronicznych, wykorzystującego takie dane pozatekstowe, jak data wpisu, liczba komentarzy, pseudonim komentujących, itp.. Ilościowe zestawienia tych wskaźników nie przesądzają o interpretacji badanego tekstu, tylko dostarczają badaczowi cennych informacji uzupełniających. Wykorzystanie tych dwóch źródeł danych — tekstu i wskaźników pozatekstowych — uznaję za niezbędne w analizie blogów.

Elementy tradycji literackiej

Całościowa koncepcja tekstu

Antonina Szura (2003) pytała, czy blog może być literaturą, skoro nie ma zamkniętej formy. Michał Głowiński, zestawiając powieść z formą dziennika intymnego, stwierdza, iż „jeśli przez dzieło rozumieć wypowiedź, która jako całość zorganizowana jest według pewnych z góry przyjętych zasad, dziennik nie jest dziełem (to forma bez formy)” (Głowiński 1997: 66). Gumkowska odnosi te zastrzeżenia do problematyki blogowej, zwracając uwagę na brak „przemysłanej kompozycji całości” tych tekstów (2009: 237). Głowiński porównywał jednak dziennik z powieścią, toteż pojęcie całościowej koncepcji

¹ Wszystkie cytaty z tych blogów oznaczam inicjałem pisarki lub pisarza oraz cyfrą arabską. Wykaz cytowanych wpisów umieszczam w bibliografii.

— w dużej mierze — odnosi do płaszczyzny narracyjnej, czyli ciągłości opowieści. Jak zauważa Philippe Lejeune, w przypadku dzienników intymnych mamy jednak do czynienia z pewną całością wyznaczaną przez formę zapisu — mimo że narracja składa się z serii nieregularnych notatek, to jednak sam zeszyt, fizyczna forma tekstu, kreuje pewną ciągłość opowieści (2010: 50).

Materiał zebrany w analizach, pozwala stwierdzić, iż w przypadku blogów można mówić o całościowej koncepcji tekstu, choć nie w znaczeniu ciągłości narracyjnej. Dzienniki elektroniczne charakteryzuje bowiem pewien całościowy zamysł twórczy, wzajemne powiązanie wątków, określona stylistyka, zakres tematyczny (choć przeważnie bardzo szeroki). Choć autor zakładający blog nie może wiedzieć, dokąd jego tekst zmierza, jak będzie wyglądał za rok, kiedy się skończy itp., to z pewnością staje przed takimi samymi dylematami, jakie trafiły Jacka Bocheńskiego, który próbuje nakreślić ramy gatunku przed przystąpieniem do pisania:

W pisaniu blogu (ustaliłem z osobą kompetentną w gramatyce, że mówimy blogu, nie bloga) dopiero się ćwiczę, wciąż jeszcze nie opanowałem tego nowego gatunku literackiego. Poczesa mnie jedno. W blogu nie ma regu! Mam być spontaniczny. Dobrze, to na dziś kończę. A wcale nie powiedziałem tego co chciałem. [...] Na pewno wrócę do tematu. Ale teraz tu spontanicznie kończę. Publikuję wpis (jacekbochenski.blox.pl, 14.12.2009).

Ta swoiście „zaplanowana spontaniczność” staje się jednym z pierwszych elementów formuły blogu Jacka Bocheńskiego. Pisarz rozważa także zagadnienie cykliczności („blog należałoby pisać regularnie [...] żeby ci, którzy do niego zaglądną, wiedzieli, czego się trzymać, jakich terminów” [tamże.]) i poruszanej problematyki („Takie tam fidrygałki chodzą mi po głowie. Akurat do blogu” (jacekbochenski.blox.pl, 9.11.2009)). Próbuje także skłonić komentujących do reakcji (tamże). Koncepcja prowadzenia blogu nie musi być jasno wyrażona i zdefiniowana — jest płynna, ewoluuje, podlega korektom. Nie zmienia to jednak faktu, iż teksty nie powstają całkiem „spontanicznie”: kolejne wpisy i interakcje z publicznością odnoszą się jednocześnie do tekstów już na blogu opublikowanych (kontynuacja), jak i wpisów, które dopiero powstaną (korekta przyjętych reguł formułowania wypowiedzi). Dobrze to widać u Jarosława Klejnockiego, który przyznaje otwarcie, że jego „blog jest w zamysle projektem krytycznoliterackim”, chociaż czytelników zdecydowanie bardziej interesują zagadnienia polityczne (JK-1), co znajduje zresztą odzwierciedlenie w kształcie dyskusji i tematyce kolejnych wpisów. Jeżeli przyjrzeć się blogom w perspektywie porównawczej, wyraźnie widać ukryte założenia przyświecające autorom. Klejnocki nazywa swój blog „raptularzem”, co szczegółowo uzasadniano — często „jak leci”, chaotycznie, *ad hoc* — wydarzenia rodzinne i domowe, plotki, sprawozdania z uroczystości towarzyskich, sprawy życia publicznego, dowcipy, anegdota i facecje, ale też wydatki, ceny towarów czy szczegóły księgowego prowadzonego gospodarstwa. Zatem porządny raptularz (choć słowo „porządny” wydaje się tu trochę nie na miejscu) to istny groch z kapustą, pomieszanie ważnego z nieważnym, istotnego z nieistotnym, prywatnego z publicznym (JK-2).

Pisarz nawiązuje przy tym do zagadnienia literatury sylwicznej — przemieszania fikcji z autobiografią. Autor poświęca sporo miejsca rozważaniom nad swobodnymi formami wypowiedzi, jak wspomniany raptularz, anegdota (JK-3) czy felieton (JK-4), które

stanowią inspirację dla całego blogu. Koncepcję krytycznoliteracką podkreśla cykl tekstów „według mistrzów”, poświęconych kolejno Stempowskiemu, Miłoszowi, Zagajewskiemu, Herbertowi, i Brodskiemu. Klejnocki także regularnie pisze o laureatach głównych nagród literackich (Kościelskich, Mackiewicz i Nike). Zachęcając czytelników do dyskusji, pisarz prezentuje utwory, które niegdyś go poruszyły (JK-5).

Jerzy Sosnowski swój blog nazywa dziennikiem lub dziennikiem internetowym. Analiza kolejnych wpisów ujawnia, że wśród najczęściej poruszanych tematów znajdziemy zagadnienia społeczno-polityczne (także bezpośrednio związane z audycjami prowadzonymi przez pisarza w radiowej Trójce), oraz osobiste. Zagadnienia literackie pojawiają się w cyklu „Biblioteka”, poświęconym interpretacjom wierszy cenionych przez pisarza. Koncepcja całości wydaje się nieco zbliżona do dynamiki audycji radiowej — „prowadzący” zagaja temat dyskusji w swoim wpisie, po czym pojawiają się komentarze („głosy słuchaczy”), polemika autora i kolejne komentarze.

Sylwia Chutnik również poświęca sporo miejsca problematyce tej formy piśmiennictwa, którą w jednym z wpisów nazywa „przemawianiem na wirtualnej trybunie Hyde Parku” (SCh-1). Autorka wskazuje różniczne trudności z prowadzeniem blogu — musi być wyrazisty, w miarę aktualny i ciekawy (JK-6). W przeciwieństwie do bardziej zdystansowanych form wypowiedzi u Klejnockiego (stylistyka felietonowa) czy Sosnowskiego (stylistyka publicystyczna), Chutnik nie stroni od uwag osobistych: „występuję pod imieniem i nazwiskiem, z własną twarzą i na nic zdadzą się ściemy i kręcenie. Dlatego też nie ukrywam, że ostatni tydzień to był koszmar” (SCh-2). W tym wydaniu koncepcja blogu zakłada dyskurs szczerości.

Osoba nadawcy (subiektywizm, wyrazistość, wielość ról)

Prowadzenie dziennika wymaga nadawcy, który wypowiada się w sposób subiektywny, z własnej perspektywy, łącząc i oceniając różne wydarzenia w świetle własnych doświadczeń. Ponadto dziennik — jako dokument osobisty — charakteryzuje (przynajmniej markowana) niezależność od ewentualnych wydawców. Pod tym względem nadawca blogu nie różni się zbytnio od nadawcy dziennikowego.

W przeciwieństwie do blogów tematycznych, których autorzy prezentują się jednowymiarowo, jako eksperci w danej, często wąskiej, dziedzinie, w dziennikach elektronicznych mamy do czynienia z wielością ról społecznych i zainteresowań, które łączy osoba nadawcy. Dzienniki elektroniczne, podobnie jak drukowane, nie zawierają informacji typowo osobistych, właściwych raczej formom intymnym, nieprzeznaczonym do publikacji. W dziennikach pisarzy odnajdziemy zaś dwie główne role: „zawodową” (informacje związane z wykonywanym zawodem) i ogólną rolę „inteligenta” czy eseisty.

Autorzy omawianych dzienników są pisarzami, choć żadne z nich nie jest „pisarzem zawodowym”, tj. osobą, której głównym zajęciem jest pisanie książek. Część wpisów dotyczy jednak życia pisarza, np. relacji ze spotkań autorskich, czy promocji książek w perspektywie bardziej osobistej, jak w przypadku Sylwii Chutnik, która tak opisuje tego typu wydarzenia od strony kulis:

Festiwale literackie mają też to do siebie, że pisarz czy pisarka wychodzą ze swoich jaskini i neuroz do ludzi. Muszą się jakoś ogarnąć na twarzy i komunikować z ludźmi. Niektórzy burczą pod nosem, niektórzy brylują z konferansjerką a jeszcze inni chleją od rana, bo nie

mogą znieść napięcia. Dzięki jeżdżeniu po różnych miastach można: - również się nachlać, - poznać/spotkać twórców, których czytało się z wypiekami na twarzy przez lata i próbować się nie posikać wmuwając sobie, że fuck the authorities (SCh-3).

W tym i podobnych wpisach Chutnik opisuje obowiązki zawodowe pisarza jako pewną fasadę, za której kulisy mogą zjrzeć odbiorcy jej zapisków. Zwierza się także z presji, którą odczuwa jako pisarka:

Najbardziej lubię, jak się wciąż pytają, kiedy druga książka. Jak leżałam na porodówce to też się mnie pytali „no a kiedy następne dziecko?” Człowiek jest fabryką do produkowania. Co zrobić, jak zachce ci się pisać? Położyć się i przeczekać (SCh-4).

Tajemnice zawodu zdradza też Klejnocki, podając stawki za spotkania autorskie (JK-7). Pisarze pozwalają również odbiorcom wejrzeć w proces twórczy — nie tyle pytając ich o zdanie, ile raportując postępy. Sosnowski pisze:

Tymczasem wracam powoli do książki, którą mam latem oddać. Spodziewam się, że nie później niż za dwa tygodnie praca ruszy z kopyta. [...] Teraz właściwie należałoby po prostu elegancko zakończyć rozpoczęte wątki. Tak „po prostu” to się nie da, bo rzecz jest rozwichrowana, jak (mam nadzieję) wielowątkowy sen, czy raczej pół-sen, w którym zwidy mieszają się z jawą (JS-1).

U Sosnowskiego takie wpisy są często usprawiedliwieniem braku aktywności dziennikowej (por. JS-15). Wydaje się, że pisarstwo w tych dziennikach nie ma jakiegoś wyjątkowego statusu i pojawia się raczej jako zawodowy punkt odniesienia: twórcy raczej informują o opublikowaniu książki czy spotkaniach autorskich, niż zdradzają tajniki warsztatu czy opis fabuły. Odbiorcy także nie wydają się być w dyskusjach szczególnie zainteresowani twórczością (choć zdarzają się interesujące świadectwa odbioru w komentarzach).

Oprócz roli pisarza, autorzy badanych blogów odwołują się do innych ról społecznych, wyznaczających inne ramy ich działalności. Klejnocki pisze o roli nauczyciela (JK-8), a cały jego blog można ująć jako realizację roli krytyka literackiego. Sosnowski wiele miejsca poświęca swojej pracy radiowca — komentując zarówno audycje, które prowadzi (często zaprasza odbiorców do wysłuchania), jak i sytuację w radiu (zwłaszcza w czasie burzliwych przemian w Trójce). Wielu komentujących wpisy blogowe zabiera głos właśnie po wysłuchaniu audycji. Sylwia Chutnik zaś występuje również w roli aktywistki, jako prezeska fundacji MaMa i feministka, pisząca o różnych inicjatywach i problemach społecznych.

Jeżeli można by mówić tu o jednej roli nadawcy dziennika elektronicznego, która spajałaby te różnorodne obszary zainteresowań, byłaby to rola szeroko pojętego inteligenta. Autorzy blogów występują jako aktywni krytycy i komentatorzy wydarzeń kulturalnych, medialnych i społeczno-politycznych, żywo zainteresowani sytuacją w kraju

i wyrażający swoje zdanie. Odwołują się przy tym do rozległego zasobu lektur i pewnego stylu życia, czego najlepszym przykładem jest sposób spędzania wakacji — Klejnocki i Chutnik piszą o lekturach wakacyjnych, obejrzanych filmach i własnych obserwacjach.

Tematyka (wieloaspektowość)

Tak zdefiniowana rola odzwierciedla się w tematyce wpisów. Przeważnie autorzy zajmują krytyczne stanowisko wobec różnych aktualnych zjawisk życia kulturalnego, społecznego i politycznego. Dla Klejnockiego na przykład, asumpt do rozważań często stanowią artykuły prasowe, z którymi polemizuje (JK-9, JK-10). Sosnowski dużo pisze o kontrowersyjnych zagadnieniach stanowiących przedmiot jego audycji, wywołujących burzliwe dyskusje (np. antysemityzm, Kościół i polityka), co może stanowić rozgrzewkę przed audycją, a także dokończenie wątków, na które nie starczyło czasu antenowego. W przypadku Chutnik sporo wpisów ogniskuje się wokół spraw związanych z rolą kobiety w społeczeństwie, oraz własnych obserwacji antropologicznych.

Gdybyśmy mieli generalizować, można by uznać, iż blog Klejnockiego ma profil krytycznoliteracki, Sosnowskiego — społeczno-polityczny, a Chutnik — społeczny. W każdym z tych przypadków najistotniejsza jest postać nadawcy, który prezentuje swoje zdanie i rozpoczyna dyskusję. Różnorodnej tematyce odpowiadają także różne formy wypowiedzi, które — co wynika z tradycji dziennikowej — są z reguły subiektywne.

Wielość form

Jedną z głównych form wypowiedzi można ogólnie nazwać eseistyczną, choć łączy w sobie także formy krytyczne i polemiczne. Chodzi tu zatem o esej jako gatunek subiektywnej twórczości, zawierającej przemyślenia i asocjacje, odznaczający się wyrazistą postawą autora wobec przedmiotu rozważań. Klejnocki w swych rozważaniach krytycznoliterackich o twórczości Rymkiewicza czy Nahacza feruje dość mocne sądy (JK-11, JK-12, JK-13, JK-14). Chutnik zaś, podejmując problematykę społeczno-kulturową (rzemieślnicy warszawscy wypierani ze Śródmieścia SCh-5, zamykane squaty SCh-6, awantura przed koncertem Madonny w Polsce SCh-7), zawsze wyraźnie akcentuje swoje stanowisko po jednej ze stron sporu.

Kolejną formą jest reportaż, czy raczej list z podróży. Nie chodzi tu jednak o tematyczny czy „przewodnikowy” wpis z blogów podróżniczych, tylko o bardziej subiektywne impresje. Listy Chutnik z podróży do Indii (zob. SCh-8) i relacje Klejnockiego z wakacji (JK-15) utrzymane są w stylistyce listów z podróży, znanych choćby z XIX-wiecznej epistolografii literackiej: celem podróżnika jest ocena zastanej rzeczywistości społeczno-kulturowej z punktu widzenia swoich odbiorców. Dlatego znajdziemy tu, zwłaszcza w zapiskach Chutnik, dążenie do opisu obyczajów i różnic kulturowych (np. stosunek mężczyzn do kobiet) w formie socjologizującej syntezy. Sosnowski z kolei prezentuje swoje impresje z podróży do Budapesztu raczej w modelu romantycznym — nie tyle analizując rzeczywistość wokół siebie, ile pokazując, jak na niego oddziałuje nowe środowisko. Wśród zapisków znajdziemy zatem małe scenki dramatyczno-poetyckie i wiersz (JS-3). W obydwu przypadkach mamy jednak do czynienia z subiektywnym świadectwem, zapisywanym z wyraźnej, autorskiej perspektywy.

Wśród pozostałych form znajdziemy różnorodne narracje — scenki z życia, fragmenty, anegdoty, wspomnienia. Autor figuruje tu jako obserwator rzeczywistości, którą

filtruje, ocenia i prezentuje czytelnikom. Chutnik notuje, na przykład, rozmowy zasłyszane w tramwaju, narratywizując je w stylu własnych powieści (SCh-9). Czasem anegdota funkcjonują jako przykład z własnego życia, stanowiący uzupełnienie wyводу. Rozważając stosunek Miłosza do natury, Klejnocki przytacza dwie zasłyszane anegdoty o przestrzeni stepowej (start rakiety z Bajkonuru i szarża czołgów na stepie), aby zabarwić poważne rozważania odrobiną ironii (JK-16). Chutnik z kolei wykorzystuje znarratyzowaną historię własnego odejścia od katolicyzmu, pisząc o roli religii w Polsce (SCh-10).

Często podobne narracje przybierają formę tekstów literackich. Wspomnienia Sosnowskiego o koncercie Milesa Daviesa w Warszawie, podnoszące temat szczęścia w życiu mają strukturę opowiadania (JS-4). Chutnik publikuje zaś panteon własnych babć, żywo przypominający konwencję *Kieszonkowego atlasu kobiet* (SCh-11, SCh-12). Autorka często oddaje się też zabawom literackim: fragment o fascynacji Białoszewskim stylizowany na twórczość tego poety (SCh-13), opis eskapady miejskiej zakończony stwierdzeniem, że to jednak była fikcja (SCh-14), czy literackie autonarracje kobiece (SCh-15, SCh-16).

Podsumowując: dzienniki elektroniczne zawierają dużo cech „tradycyjnych” dokumentów osobistych — dzienników, listów z podróży. Są przede wszystkim subiektywne, korzystając z szerokiej gamy środków wyrazu. W centrum pozostaje nadawca i jego (lub jej) obserwacje, wspomnienia, przekonania, itd. Skoro rozważyliśmy „literackość” dzienników elektronicznych, przyjrzyjmy się ich „blogowości”. Blog, jako forma dyskursu elektronicznego, uwikłana w sieciową komunikację, nie jest bowiem takim samym dokumentem osobistym, jak formy nieinternetowe.

Elementy dyskursu elektronicznego

Za sprawą zmiany kontekstu wypowiedzi z komunikacji drukiem na komunikację sieciową, blogi — jako dokumenty osobiste — stanowią formę dyskursu elektronicznego (Davis i Brewer 1997). Komunikacja drukiem była zapośredniczona przez różne instytucje (redaktor, korektor, wydawca) i skierowana do szerokiej, anonimowej publiczności (np. czytelnicy danego pisma). Specyfika komunikacji elektronicznej czyni bardziej symetrycznymi relacje między nadawcą i odbiorcą, a także między odbiorcą a instytucjami — autor blogu samodzielnie podejmuje decyzje „wydawnicze” o publikacji określonych materiałów. Przede wszystkim jednak forma elektroniczna wpływa na styl i język wypowiedzi.

Czasowość

W przypadku blogów, podstawową kwestią jest ich czasowość czy cykliczność. Dziennik elektroniczny nie tylko istnieje, ale także rozwija się i trwa w czasie. I choć wymiar ten można by przypisać tradycji dzienników intymnych (czyni tak np. Gumkowska 2009: 237), to w przypadku blogów mamy do czynienia z innym rodzajem czasowości. Według Lejeune’a wpis jest „ślądem” pozostawionym na określonym nośniku, a seria

takich śladów — czyli dziennik — „zakłada intencję oznakowania czasu poprzez ciąg punktów odniesienia”, czy też „tkanie sieci czasu” (2010: 37). Czasowość dziennika „tradycyjnego” zasadza się na sytuacji komunikacyjnej, w której odbiorca jest nadawcą:

To przede wszystkim dla siebie samego prowadzi się dziennik: jestem swoim własnym odbiorcą w przyszłości. Chcę mieć możliwość jutro, za miesiąc, za 20 lat, odnalezienia elementów mojej przeszłości: tych które zanotuję, i tych, które będą mi się kojarzyć z zanotowanymi elementami w mojej pamięci (dlatego nikt nie będzie mógł odczytać mojego dziennika w taki sposób, jak ja to zrobię) (Tamże: 39).

Wymiar temporalny blogu różni się tu ze względu na odmienny status komunikacyjny: pisanie nie tyle (lub „nie tylko”) dla siebie, ile dla mniej lub bardziej określonej publiczności, zapoznającej się z tekstem na bieżąco, w chwili powstania. Blog jest bowiem hiperaktualną formą wypowiedzi, nastawioną na „tu i teraz”. Wymiar czasowy dzienników elektronicznych podkreślają jubileusze i wpisy okolicznościowe. Chutnik świętuje setny wpis (SCh-1), ale także pierwszą rocznicę powstania blogu (SCh-17). Pisarze składają też życzenia świąteczne (np. JS-5). Takie sytuacje stanowią okazję do podsumowań, odniesienia się do zagadnień poruszanych w ciągu roku, a także sformułowania deklaracji dotyczących przyszłości blogu. Píše Klejnocki:

Wątpiono czy mi się będzie chciało prowadzić ten blog regularnie, czy aby nie robię tego głównie w celach autopromocyjnych, dopytywano o ewentualną cenzurę ze strony Wydawnictwa Literackiego (właściciela tego miejsca w sieci) oraz autocenzurę... Na razie okazuje się, że wszystko to były płonne zmartwienia. Przedsięwzięcie zamierzam prowadzić nadal, wciąż w podobnym duchu. W pierwszym roku działalności zamieściłem 39 wpisów, znakomita większość — to teksty merytoryczne. Postaram się utrzymać tę częstotliwość w następnych latach (JK-17).

Z reguły wpisy okolicznościowe wywołują falę komentarzy z życzeniami i podziękowaniami. Rytm blogu uzależniony jest także od rytmu pracy. Pisarze z reguły ogłaszają przerwę wakacyjną na czas urlopu (np. JK-18) lub szykują specjalne publikacje (wspomniana wyżej powieść w odcinkach Chutnik). Upływ czasu wywołuje też poczucie winy, właściwe twórcom dokumentów intymnych, którzy zwykle „tłumaczą się” z zaniedbywania pamiętnika. Autorzy apelują o wyrozumiałość, ponieważ, na przykład, kończą książkę (JK-19) lub po prostu mają nadmiar innych obowiązków jak Jerzy Sosnowski:

Znów długa przerwa w pisaniu dziennika. Trzytygodniowa. Ale ja po prostu zajmuję się obecnie kradzieżą czasu. Z punktu widzenia racjonalnego planowania dobę mam wypełnioną „po wrąbki”. Menisk wypukły się robi, ot co (JS-6).

W przypadku blogów podobne uwagi skierowane są przede wszystkim do czytelników, oczekujących nowych wpisów lub odpowiedzi na komentarze (JS-7). Pamiętnikarski topos „braku czasu” zostaje tu wykorzystany do zapewnienia odbiorców o szacunku ze strony autora.

Język („blogowość”)

Oprócz wymiaru czasowego, sieciowa forma blogu wpływa także na język i styl wypowiedzi. Wspominałem już wyżej, że pisarze zastanawiają się nad formą swoich blogów, próbując dopasować je do konwencji przyjętych w tej formie komunikacji.

Główną kwestią jest tu skrótość wypowiedzi — wpis blogowy powinien być przede wszystkim zwięzły. Klejnocki pisząc o skandalach literackich nagle zauważa, że się rozpisał i urywa wywód, który kontynuuje w kolejnym wpisie (JK-13). Dyskurs elektroniczny stawia na ekonomię i szybki przekaz, co najlepiej oddaje internetowy akronim *tl;dr* (*too long; didn't read* — za długie, nie czytałem). Choć często upatruje się w tym zjawisku upadku złożonych form wypowiedzi językowych (np. Dukaj 2010), to powinniśmy raczej patrzeć na nie przez pryzmat wielości informacji i różnych tekstów, przetwarzanych codziennie przez użytkowników internetu. Niewykluczone, że czytelnicy tak naprawdę czytają tyle samo (lub i więcej), tylko wybory tekstowe są bardziej rozproszone.

Blog nie powinien być także zbyt poważny. Klejnocki, jak już wcześniej wspominałem, często odwołuje się do form felietonowych. Chutnik pisze ze świadomością, że wpis nie może być zbyt „ciężki”:

Koleżanka okrzyczyła mnie, że moje wakacyjne wpisy na blogu wcale nie są lekkie, łatwe i przyjemne. [...] Pewnie ma rację, w końcu prowadzi najpopularniejszy wirtualny pamiętnik. Pomyślałam sobie, że znowu nie wpasowałam się w konwencję i za bardzo smucę. Bardzo Państwa przepraszam, *mea culpa*, dziś będzie lekko jak w kolorowej gazetce (SCh-18).

Wpis blogowy powinien być zatem krótki i niezbyt poważny (SCh-19). Nie musi to oznaczać pisanie o banałach, czego przykładem są poważne tematy z blogów omawianych pisarzy, natomiast forma nie może być zbyt nudna, żeby znalazła czytelnika. Nie myliłbym zatem tej skrótości czy prostoty z banalizmem — dotyczy ona raczej dostosowywania się do konwencji dyskursu elektronicznego, który, w dużo większym stopniu niż komunikacja drukiem, zbliżony jest do sytuacji oralnej.

Ślady takiego myślenia o blogach odnajdziemy w metaforach, których używają pisarze, odnoszących się niejako do form kontaktu twarzą w twarz. Klejnocki, na przykład, pisze do komentującego, że miło mu „Pana spotkać w tym miejscu” (JK-10), a w innym miejscu dziękuje „Drogim Gościom” strony za „możliwość porozmawiania w ramach «komentarzy»” (JK-17); Sosnowski używa zaś formuły „do niedługiego przeczytania” (JS-8). Chutnik traktuje swój blog jako „wirtualną trybunę Hyde Parku”, z której przemawia (SCh-1). Sytuację komunikacji bezpośredniej podkreślają zwroty do odbiorców, wzorowane na formach oralnych — „PT Goście” (JS-8), „PT Internauci” (JS-1) „Proszę Państwa” (A82) — lub epistolograficznych: „Witam” (SCh-20), „Drogi Nanku” (JK-10). Często pojawiają się też odniesienia do postaci znanych autorowi skądinąd: pojawia się

dawny student (JK-21), do Chutnik odzywają się starzy znajomi (SCh-21), a Klejnocki, pisząc o przyjacielu, nadmienia w nawiasie: „wiem, że zagładasz do tego bloga w dalekiej Ameryce, pozdrawiam Cię” (JK-22).

Pisanie blogu jest pisanem we wspólnocie, a zatem wszelkie teksty — z racji formy publikacji — kierowane są do grupy odbiorców, która komentarzami wpływa na kształt komunikatu. Możliwość zabierania głosu przez czytelników wpływa na swoiste zwielokrotnienie osoby nadawcy: mamy do czynienia z autorem, który publikuje wpisy, ale także zarządza stroną i moderuje dyskusję.

Nadawca wielokrotny

Nadawca blogu pełni dwoistą funkcję twórcy i komentatora wpisów. Odrębność tych ról wydaje się jednak pozorna. Choć komentarz jest formą reaktywną, dialogiczną, a wpis wydaje się bardziej monologowy, granica między tymi gatunkami pozostaje płynna. Blog jako całość oparty jest na interakcji i komunikacji, a więc wpisy zawierają mniej lub bardziej wyraźne odniesienia do komentarzy wcześniejszych.

Zatem zamiast myśleć o dwóch rolach blogera (pisarza i komentującego), traktowałbym je łącznie, a samą postać nadawcy nazwałbym moderatorem komunikacji rozgrywającej się we wspólnocie: zagaja dyskusję i bierze w niej udział. Wskazuje na to wiele własności komunikacji blogowej. Po pierwsze, prowadzący domagają się od czytelników komentarzy — świadectwa, że blog jest żywy, że się rozwija. Blogger, który ma wgląd w statystyki strony, może ocenić na podstawie ilości odwiedzin, czy ktoś czyta publikowane wpisy. Z analizy wypowiedzi badanych blogerów wynika jednak, iż to aktywna reakcja publiczności jest miarą powodzenia blogu. Nie chodzi zatem wyłącznie o dotarcie do publiczności, ile o sprowokowanie dyskusji. Dobrze oddaje tę postawę poniższy wpis Sylwii Chutnik, skierowany bezpośrednio do czytelników:

Halo, dlaczego nikt nie komentuje? Widzę po statystykach, że jednak ktoś czyta moje wpisy. Czyżby okazało się to, co podejrzewałam: to pisanie ani ziębi, ani grzeje. Trzeba pomarudzić coś o kościele katolickim, wierze lub tupnąć: nie zgadzam się, aby pojawiła się dyskusja. Dobrze. Spróbuję w punktach zachęcić do wypowiedzania się. Zajątrzyć, zagaić, rozpalić (SCh-22).

Kiedy następnie pod wpisem pojawia się sporo (20) komentarzy, autorka dziękuje za reakcję. Takie podziękowania i udział autora w dyskusji są ważnym rysem blogów. Wiadać to zwłaszcza w pierwszych postach, kiedy wspólnota dopiero się formuje i twórcy bardziej zabiegają o odbiorców. Jarosław Klejnocki od początku dziękuje za komentarze (np. JK-23), natomiast kiedy po dziesiątym wpisie (poświęconym krytykowi literackiemu Marcelowi Reichowi-Ranickiemu) wywiązuje się żywa debata, autor pisze:

Dziękuję wszystkim za wizytę tutaj i nader interesujące wpisy. To pierwsza taka wymiana myśli na moim blogu i przyznam, że jestem z niej bardzo zadowolony. Oraz wdzięczny. Polecam się na przyszłość (JK-10).

Po drugie, blogerzy przeważnie sprawują kontrolę nad komentarzami pojawiającymi się na stronie — często akceptują je przed publikacją, by uniknąć spamu i niepożądanych

treści. Odbiorcy muszą więc darzyć autora zaufaniem i wierzyć, że opublikuje komentarz bez ingerencji. Działa to jednak w dwie strony — brak zaufania może dramatycznie ograniczyć udział w dyskusji. Bloger ma zatem władzę cenzorską, co nie oznacza wcale, że musi z niej korzystać.

Po trzecie, blogerzy wpływają na treść i styl komentarzy, ustanawiając *decorum* komunikacji. Same wpisy blogujących ustalają niejako tematykę komentarzy, choć dyskusja potrafi podryfować w nieprzewidzianym kierunku. Zaproponowana przez autora rozmowa o ewolucji eseistyki Rymkiewicza i woltach intelektualnych, szybko przeradza się w spór na temat poprawności i niepoprawności politycznej (JK-13). Jeżeli autor zajmie stanowisko w sporze między komentującymi, to niejako przyzwala na dalsze rozwijanie danego wątku. Sosnowski pisze w jednym z komentarzy: „Kiedy oczami duszy mej widzę, jak za chwilę zacnie się tu kolejna dyskusja o antysemityzmie, wola moja, by odpowiedzieć, gwałtownie maleje” (JS-9). Wpływ na tematykę dyskusji jest zatem ograniczony, ponieważ formuła komunikacyjna blogu sytuuje pisarza w roli jednego z dyskutantów — może wyrażać swoje racje i odnosić się do wypowiedzi innych, ale nie ma monopolu na prawdę.

Trochę inaczej rzecz się ma z językiem i poziomem dyskusji. Każdy blog i forum internetowe narażone są na ataki tzw. „trolli” czyli internautów wcinających się w dyskusję z argumentami *ad personam*, obrażającymi współdyskutantów i blogera. Internetowy *savoir vivre* uczy, by trolla „nie karmić”, tzn. ignorować i brakiem uwagi skłonić do porzucenia wątku. W przypadku blogów sprawa wydaje się trochę bardziej skomplikowana, ponieważ — w przeciwieństwie do forum — to bloger niejako ponosi odpowiedzialność za styl dyskusji. Wśród badanych pisarzy wszyscy zajęli stanowisko wobec wulgarności, próbując nieco utemperować dyskutantów. Sylwia Chutnik, której wpis o koncercie Madonny w Polsce wywołał żywiołową dyskusję, przyciągając kilku trolli, wyraża w następnym wpisie smutek, upominając niejako komentujących:

wiele się teraz mówi o chamstwie w necie i zastanawia nad fenomenem agresji wylewającej się z komentarzy i wpisów na forum. Myślę, że równie niebezpieczna jest pogarda. Poniżamy drugiego człowieka, nie przebijając w słowach, nie próbując nawet sięgać po racjonalne argumenty. Mój poprzedni wpis otrzymał właśnie taki prezencik. Serdeczne nie dziękuję. Serdeczne do zobaczenia w realu — chętnie porozmawiam. Twarzą w twarz, a nie kryjąc się za ekranikiem (Sch-23).

Bloger jest zatem strażnikiem *decorum*, odpowiedzialnym za poziom dyskusji, choć musi jednocześnie uważać, by jej nie zdławić. Dobrym przykładem tych dylematów jest wypowiedź Klejnockiego, który — po ożywionej dyskusji na temat Michała Witkowskiego — zauważa:

Jako Gospodarza tego blogu cieszyła mnie (choć nieco dwuznaczna to radość) ożywiona dyskusja, jaką toczyli w komentarzach pod poprzednim wpisem Goście. Dwuznaczna — bo trochę ręka swędziała, by wkroczyć w roli moderatora (ale to by było niezbyt grzeczne jednak — wszak jesteśmy dorośli i spieramy się kulturalnie) (JK-24).

Dwuznaczność tej roli dobrze widać w apelu, jaki Klejnocki wystosował do dyskutantów podczas płomiennej dyskusji o Mirosławie Nahaczu: „nie mam nic przeciwko ostrym diagnozom, proszę tylko o pozostawanie w paradygmacie literackiej polszczyzny” (JK-12). Napomina przy tym ostro jednego ze stałych dyskutantów:

Drogi Nanku, BARDZO uprzejmie proszę o kontrolę nad emocjonalnością swych wypowiedzi. Zależy mi na tym, by dyskusje na tej stronie stroniły od języka epitetów, a już szczególnie epitetów wulgarnych. Z pewnością nawet mocne treści da się wyrazić inaczej (Tamże).

Upomniany Nanek unosi się honorem i zapowiada, że nie będzie się już udzielał na tym blogu, co wywołuje od razu reakcję prowadzącego: „Nie, no Nanek, nie obrażaj się tak od razu. Bez Ciebie ta strona już nie będzie taka sama” (tamże). Ta pozornie błaha wymiana zdań pokazuje specyfikę komunikacji blogowej, utrzymanej często w dość ostrym, zbliżonym do potocznego języku. Bloger pracuje nad tym, by inwektywy nie przysłoniły meritum dyskusji, choć musi negocjować poziom z dyskutantami, by ich nie zrazić. Z drugiej strony, odbiorcy także pilnują, by język prowadzącego pozostawał zrozumiały dla odbiorców — np. upominają Klejnockiego, że używa niezrozumiałego żargonu literaturoznawczego (tamże). To sprzężenie zwrotne prowadzi nas do kolejnego aspektu — wpływu komentujących na język blogu, który podkreśla wtórnie oralny charakter tej komunikacji.

Wypowiedzi odbiorców — odbiorca jako nadawca

Wpis blogowy zarówno powstaje w ramach danej wspólnoty, jak i ją współtworzy. Wiedza na temat komentujących — o ile nie posługują się imieniem i nazwiskiem lub nickiem z serwisu blogowego — ogranicza się w zasadzie do tego, co możemy wywnioskować z treści komentarzy. I choć w analizowanych blogach, można zidentyfikować nieliczne postaci — na przykład literaturoznawców i poetów u Klejnockiego czy radiowców u Sosnowskiego — to wspólnota w dużej mierze pozostaje anonimowa. Nie oznacza to jednak anonimowości pojmowanej negatywnie (odmowa identyfikacji pozwalająca na bezkarne naruszanie norm społecznych), tylko anonimowość jako naturalny element komunikacji elektronicznej. Choć komentujący rzadko przedstawiają się prawdziwym nazwiskiem, często używają tego samego nicku. A zatem ich tożsamość internetowa (lub dotycząca danego blogu) jest budowana w dyskusji, w kolejnych wypowiedziach, sprawiając, iż stają się rozpoznawalni w ramach wspólnoty, czego najlepszym przykładem jest wspomniany wyżej zwrot Klejnockiego do niejakiego Nanka.

Członkami wspólnoty blogowej są przede wszystkim odbiorcy zainteresowani poruszaną tematyką, czemu wyraz dają zabierając głos w dyskusjach. W zależności od profilu blogu, znajdziemy komentujących obytych z literaturą (Klejnocki), zaciekawionych problematyką społeczno-kulturową (Sosnowski) czy społeczną (Chutnik). Możemy tu wyróżnić odbiorców stałych i sporadycznych. Do tej drugiej grupy zaliczam wszystkich, którzy trafiają na blog przypadkowo (np. za pośrednictwem wyszukiwarki lub linku) albo są czytelnikami biernymi i zabierają głos wyłącznie w niektórych sprawach. Odbiorcy sporadyczni najczęściej ujawniają się przy „gorących” czy kontrowersyjnych tematach, ferując własne sądy. Do tej grupy należą też trolle.

Jeśli chodzi o odbiorców stałych, trudno postawić wyraźną granicę. Wydaje się, że jakimś wskaźnikiem jest liczba komentarzy pozostawionych w danym roku na stronie. Poniższa analiza zawiera zestawienie komentarzy na blogach badanych pisarzy z dwóch ostatnich lat. Ograniczyłem się do tego przedziału czasowego, by porównanie było możliwe. Warto tu jednak podkreślić, iż blog Sosnowskiego istnieje pod tym adresem od 2006 roku, Klejnockiego — od końca 2008, a Chutnik założyła swój dziennik (poprzednio prowadziła blog w innym serwisie) dopiero w lutym 2009. Te różnice pozwalają nam jednak coś powiedzieć o dynamice rozwoju wspólnoty blogowej.

	CHUTNIK			KLEJNOCKI			SOSNOWSKI	
	2009	2010	Razem	2009	2010	Razem	2009	2010
Ilość wpisów	49	87	136	36	29	65	90	102
Ilość komentarzy	238	637	875	284	268	552	918	1622
Śr. ilość komentarzy na post	4,86	7,32	6,43	7,89	9,24	8,49	10,20	15,90
Ilość komentujących	135	224	359	57	46	103	184	385
Śr. ilość kom. na użyt.	1,76	2,84	2,44	4,98	5,83	5,36	4,99	4,21
Użytkowników z kom. > 100	0	0	0	0	0	1	0	3
Użytkowników z kom. >50	0	3	3	1	0	2	4	6
Użytkowników z kom. >20	1	3	3	4	3	7	10	13
Użytkowników z kom. >10	2	5	9	7	8	11	20	28
Użytkowników z kom. = 1	101	162	249	32	25	51	102	234

Tabela nr 1. Statystyki komentarzy na blogach Sylwii Chutnik, Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego.

Powyzsza tabela wyraźnie pokazuje różnice między kształtem wspólnot badanych blogów. Blog Sosnowskiego, ponad dwukrotnie starszy od pozostałych, cechuje bardzo duża liczba wpisów (niemal sto rocznie) i rekordowa liczba komentarzy — 2540 (13,2 komentarza na wpis). Najmniej wpisów (65 przez dwa lata) zamieścił Klejnocki, ale chociaż Sylwia Chutnik opublikowała przeszło dwa razy więcej postów (136), zbierając więcej komentarzy (875), to jej teksty nie wywoływały takiego odzewu jak zapiski Klejnockiego. Jeżeli porównamy liczbę komentujących na tych dwóch blogach, zobaczymy, że choć u Chutnik jest ona trzykrotnie większa (359), to niemal 70% tej grupy stanowią odbiorcy sporadyczni, podczas gdy u Klejnockiego i Sosnowskiego proporcje między sporadycznymi a częstymi bywalcami są niemal równe. Procentowy udział stałych bywalców (powyżej 10 komentarzy w badanym okresie) jest najwyższy u Klejnockiego (10,6%).

Co nam to mówi o samych blogach? Dzięki danym liczbowym uzyskujemy wgląd w dynamikę badanych tekstów — blog Sylwii Chutnik (w serwisie iWoman.pl) czyta więcej osób, ale odbiorcy nie tworzą tak stałej wspólnoty dyskusyjnej, jak w przypadku Klejnockiego. Dobrze ugruntowaną wspólnotę odnajdujemy zaś u Sosnowskiego, gdzie przez dwa lata aż 42 dyskutowaną wypowiedziadało się więcej niż 10 razy, z czego ponad połowa więcej niż dwudziestokrotnie.

Ciekawe różnice widać też we wpisach, które wywołują najwięcej komentarzy na omawianych blogach. Porównuję tu 10 wpisów, które wywołały największe dyskusje w okresie 2009-2010 (zob. Tabela nr 2). Uogólniając, można tu stwierdzić, że są one jednocześnie najbardziej typowe dla badanych blogów, to znaczy, dobrze odzwierciedlają ich profil.

Lp.	Sylwia Chutnik		Jarosław Klejnocki		Jerzy Sosnowski
	Tytuł wpisu	Ilość kom.	Tytuł wpisu	Ilość kom.	Tytuł wpisu
1.	Dziękuję!!	47	Universal writer	36	Tymczasem się nie usłyszymy
2.	Wierzę Anecie K.!	38	Przepis na legendę	33	Sprawa Wawelu
3.	Dobro dzieci jako broń	36	Papiery pośmiertne	30	Zgorszenie
4.	Cwaniary część 1	31	Witamy w krainie frustracji	26	W Trójce

	Sylvia Chutnik		Jarosław Klejnocki		Jerzy Sosnowski
5.	Bezpieczne miasto? Czy istnieje?	22	Przeciw krytykom (z Gombrowicza)	21	W dzisiejszym „Newsweeku”...
6.	Anty duchowość	21	Po co czytać?	20	Czasami mam wrażenie, że śnię
7.	Do widzenia, pani Izo	21	Według mistrzów cz. V (Josif Brodski)	20	Magda Jethon, Krzysztof Skowroński, Trójka
8.	Nienawidzę (dwukropek)	20	Jeszcze o szkole i lekturach...	19	Więc znowu w Trójce
9.	Gospodynie domowe na Sejm!	19	Pisarz za mało (niżby sam chciał) kupowany	18	Magda Jethon odwołana
10.	Praca domowa to też praca	18	„bruLion” i Jan Polkowski	17	Znów do usłyszenia

Tabela nr 2. Najczęściej komentowane wpisy na blogach Sylwii Chutnik, Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego.

Na blogach Sosnowskiego i Chutnik największym zainteresowaniem cieszyły się kwestie kontrowersyjne dotyczące bieżących wydarzeń politycznych i społecznych. W przypadku Sosnowskiego, z racji wykonywanego zawodu, ponad połowa najpopularniejszych wypowiedzi dotyczy zawirowań w radiowej Trójce (zmiany w dyrekcji, zwolnienie pisarza i jego powrót do pracy). Dyskutanci przeważnie solidaryzowali się z pisarzem, dodawali otuchy i zajmowali jednoznacznie negatywne stanowisko wobec politycznych rozsad. U Sylwii Chutnik najczęściej komentowane są wpisy poświęcone zagadnieniom społecznym, wobec których autorka zajmuje jednoznaczne stanowisko (sprawa Anety K., parada równości, kobieta w kulturze hinduskiej, polski katolicyzm, o kobietach pracujących w domu). Wyjątkowo często komentowane są także wpisy skierowane do samej wspólnoty, jak rocznica założenia blogu czy zapowiedź powieści w odcinkach i jej pierwsza odsłona. Na tym tle ciekawie jawi się blog Klejnockiego, w którym najpopularniejsze wpisy niemal wyłącznie dotyczą literatury: nagród literackich, krytyki literackiej, współczesnej literatury polskiej, czytelnictwa i nauczania języka polskiego.

Co interesujące, we wszystkich trzech przypadkach do najpopularniejszych należały wpisy poświęcone katastrofie Smoleńskiej. Sosnowski zajął stanowisko w kwestii pochówku pary prezydenckiej na Wawelu (JS-10), Chutnik pożegnała Izabelę

Jarugę-Nowacką (SCh-24), a Klejnocki zamieścił okolicznościowy wpis, nawiązujący do eseju Brodskiego (JK-25). Trudno powiedzieć, czy dyskusje, które się wywiązały dotyczyły bezpośrednio wpisów, czy samej burzliwej atmosfery tamtych dni, która skłaniała ludzi do zabierania głosu i zajmowania stanowiska.

Typy komentarzy — specyfika sytuacji oralnej

Charakterystyczną własnością sytuacji komunikacyjnej blogu jest jej wielostronność. Pisarz kieruje swoje wpisy do odbiorców anonimowych (potencjalnych lub milczących), do wspólnoty złożonej z komentujących i, wreszcie, do konkretnych członków tej wspólnoty. Z drugiej strony, komentujący, adresują swe wypowiedzi zarówno do pisarza, jak i do szerszej wspólnoty czy do konkretnych jej członków.

Zwroty do pisarza dotyczą przeważnie spraw niezwiązanych z tematyką wywodu, służąc raczej nawiązaniu bezpośredniego kontaktu czy zmanifestowaniu swojej obecności. Poczesne miejsce wśród bezpośrednich zwrotów do pisarza zajmują pochwały: „mądra i ciekawa relacja” (JK-26), „Niesamowite! To chyba jedna z niewielu stron w Internecie, na której wreszcie nie ma nic o Świętym Mundialu ;)” (JS-11); „dziękuję za ten tekst. oberwało mi się w czasie żałoby, za to, co mówiłam o naszym neurotycznym społeczeństwie i hipokryzji... teraz odetchnęłam jakoś czytając swoje myśli na tym blogu...” (SCh-25). Wydaje się wręcz, że można mówić o pewnym gatunku wypowiedzi w formie „laudacji fanowskiej”, najczęściej spotykanym w internetowych księgach gości. Na blogach szczególnie dotyczy to wpisów poświęconych twórczości — czytelnicy piszą o swoich przeżyciach z książkami pisarzy z bardzo osobistej perspektywy (np. „Ta powieść, oraz eseje, bardzo mi pomagają” JS-3).

W swoich komentarzach odbiorcy próbują także wpływać na kształt blogu — oprócz aprobaty i pochwał, znaleźć można sporo głosów krytycznych, zwłaszcza posunięć uznawanych za nieautentyczne. Gdy administrator strony Klejnockiego zamieścił na blogu skan artykułu prasowego, stanowiącego rozwinięcie jednego z blogowych wpisów pisarza, komentator KczK szydził: „Autor tego bloga nie jest licealistą, żeby się w tak obcesowym stylu chwalić, że mu tekst w gazecie wydrukowali. Naprawdę, niepotrzebne to, ociera się o śmieszność” (JK-20). Czytelnicy Sosnowskiego czasem wychwytyują literówki. W przypadku Chutnik, czytelnicy komentują jej styl: narzekają, że powieść się dłuży, albo że wpisy tak „wyczerpują” zagadnienie, że nie pozostaje miejsca na komentarze (SCh-26, SCh-27). Odbiorcy docinają jednak nie tylko autorom, ale i sobie wzajemnie, krytykując komentarze (JK-27). Dyskusje na blogu czasem przypominają spotkanie starych znajomych — dyskutanci wchodzą w określone role, które z czasem wpisują się w pejzaż dyskusji. Klejnocki na przykład, zgadza się w komentarzu, że niektóre wybory życiowe Iwaszkiewicza naznaczone są „często zupełnie haniebnymi decyzjami”, zaznaczając, że „Z pewnością Nanek w swych komentarzach nie omieszka nam o tym przypomnieć” (JK-22).

Najżarliwsze spory toczą się wokół tematów społeczno-politycznych. Przeważnie mamy w nich do czynienia z dużą polaryzacją opinii i gwałtownością wypowiedzi (np. dyskusja o poprawności politycznej [JK-20], o wolności słowa [JS-12], antysemityzmie [JS-13], o karze śmierci [JS-14], karmieniu piersią w miejscu publicznym [SCh-28], czy o lekcjach religii w szkole [SCh-10]). Mniej emocji budzą kwestie literackie, choć i one często sprowadzają się do dyskusji politycznych (np. dyskusja o Herbercie preradzająca

się w rozmowę o wyborach politycznych [JS-15]). Sporo też rozmów autotematycznych, o blogu czy o samych odbiorcach, jak wspomniana już dyskusja o nieużywaniu wulgaryzmów (JK-12), o ulubionych książkach (JS-16), sposobach na umilanie czasu (SCh-29) czy o strachu przed lataniem i innych lękach (SCh-30).

Osobną, typowo sieciową formą komunikacji jest *crowdsourcing*, czyli wspólna praca nad jakimś zagadnieniem czy poszukiwanie informacji w środowisku sieciowym. Gdy Klejnocki publikuje, jako ciekawostkę, wiersz, na który natrafił w Korei, czytelnicy korygują przekład z angielskiego i znajdują źródło (JK-28). Na blogu Sosnowskiego wpisy z serii „Biblioteka” stanowią asumpt do wspólnej interpretacji poezji (np. JS-17). Blogi stają się także miejscem weryfikacji i pozyskiwania wiedzy literaturoznawczej — wpisy przyciągają świadków, którzy dzielą się informacjami o życiu mniej znanych i zapomnianych pisarzy (np. Ryszarda Schuberta [JK-29]) czy relacjonują tragiczne wydarzenia. Po wpisie Sosnowskiego o Ryszardzie Milczewskim-Bruno, swą wiedzą o ostatnich chwilach poety podzielili się naoczny świadek Włodzimierz Kowalewski (JS-18).

Podsumowując te rozważania o komunikacji blogowej, przypomnijmy historię blogu Matkipolki. Gdy ogłoszono konkurs „Wydamy Ci blog” (który wspomniana blogerka wygrała), organizatorzy stanęli przed poważnym problemem: w jakiej formie należy opublikować blog, a dokładniej — co począć z komentarzami. Nie obyło się tu bez pomocy prawników, którzy musieli ocenić status praw autorskich. Wedle ekspertyzy, komentarze pozostają własnością intelektualną komentujących, a zatem zwycięski blog ukazał się wyłącznie jako zbiór wpisów. Choć treść pozostała ta sama (być może odrobinę przeredagowana), to z chwilą wydrukowania blog zmienił swój status — z dynamicznej formy tworzonej we wspólnocie stał się gotowym, skończonym utworem drukowanym. Jak próbowałem pokazać w tych rozważaniach, komentarze należy uznać za integralną część tekstu. Kontekst powstawania blogu jest równie istotny — inaczej tworzy się blog na własnej stronie, a inaczej w serwisie. W obydwu przypadkach bloger staje przed odmienną publicznością, która wpływa na język, dobór tematów i powodzenie blogu. Blog, jako forma dyskursu elektronicznego, jest nastawiony przede wszystkim na aktywną odpowiedź odbiorców, która stanowi najlepsze świadectwo jego wagi.

Zakończenie

Choć mowa tu była głównie o blogach prowadzonych przez pisarzy, można uogólnić, że blog osobisty jest odmianą dokumentu osobistego, stanowiącą zapis bezpośredniego doświadczenia podmiotu, subiektywnych odczuć, poglądów. W tym rozdziale próbowałem pokazać, iż specyficzne połączenie formy dokumentu osobistego i dyskursu elektronicznego tworzy nową formę piśmiennictwa, funkcjonującą w środowisku wtórnie oralnym. Nietypowość tej formy, w porównaniu z tradycyjnymi dokumentami osobistymi, polega na udziale publiczności (na prawach niemych widzów lub aktywnej, komentującej wspólnoty), która współtworzy tekst i wpływa na jego kształt. Blogi są bowiem efektem kultury personalizacji, w której odbiorca wpływa na nadawcę, skłaniając go do modyfikacji przekazu.

Blogi pisarzy to dobry materiał badawczy dla historyka literatury, poszerzający wiedzę biograficzną o pisarzach, ujawniający motywacje, czasem genezę utworów. Nie można ich jednak analizować w oderwaniu od kontekstu wspólnotowego. Jak pokazały

przedstawione tu analizy, blogi różnią się od siebie strategiami komunikacyjnymi, koncepcją prowadzenia, typem wspólnot, ich rozmiarem i układem. Tradycyjne dzienniki, pisane do szuflady lub cyklicznej publikacji, dostarczały podobnych materiałów. Kontekstem komunikacji była jednak szersza, mniej doprecyzowana, kultura literacka, a w tym wypadku mamy do czynienia z odbiorcami empirycznymi, którzy na bieżąco wpływają na kształt przekazu, tworząc wspólnotę odbiorców tych tekstów.

Bibliografia

- Davis Boyd H. i Jeutonne P. Brewer (1997), *Electronic discourse: linguistic individuals in virtual space*, State University of New York Press, Albany.
- Devitt Amy J. (2009), *Re-fusing form in genre study*, [w:] *Genres in the Internet. Issues in the theory of genre*, Eds. Janet Giltrow and Dieter Stein, John Benjamins, Amsterdam.
- Dukaj Jacek (2010), *Za długie, nie przeczytam...*, „Tygodnik Powszechny”, 17.08.2010, online: <http://tygodnik.onet.pl/1,51179,druk.html>, (dostęp 4.10.2011).
- Giltrow Janet and Dieter Stein (2009), *Genres in the Internet. Innovation, evolution, and genre theory*, [w:] *Genres in the Internet. Issues in the theory of genre*, Eds. Janet Giltrow and Dieter Stein, John Benjamins, Amsterdam.
- Głowiński Michał (1997), *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie, Prace wybrane*, t. II, red. R. Nycz, Universitas, Kraków.
- Gumkowska Anna (2009), *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, [w:] *Tekst (w) sieci*, t. I *Tekst, język, gatunki*, red. Danuta Ulicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Koh Andy, Alvin Lim, Ng Ee Soon, Benjamin H. Detenber i Mark A. Cenite (2005), *Ethics in Blogging. Weblog Ethics Survey Results*. <http://weblogethics.blogspot.com/2005/07/ethics-in-blogging-2005.html>, (dostęp: 19.10.2013).
- Lejeune Philippe (2010), „Drogi zeszyt...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, wyb. i opr. P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Maryl Maciej, Niewiadomski Krzysztof, (2013), *Blog = książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, [w:] „Przegląd Humanistyczny” (w druku).
- Maryl Maciej (2012), *Konwergencja i komunikacja. Gatunki wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2.
- Maryl Maciej (2009), *Reprint i hipermedialność — dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*, [w:] *Tekst w sieci 2*, red. Anna Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

Morrison Aimeée (2008), *Blogs and Blogging: Text and Practice*, [w:] *A Companion to Digital Literary Studies*, red. R. Siemens i S. Schreibman, Blackwell, Oxford, <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/> (dostęp 16.09.2013).

Serfaty Viviane (2004), *Online Diaries: Towards a Structural Approach*, [w:] „Journal of American Studies” nr 3 (38).

Serfaty Viviane (2003), *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs*, Rodopi: Amsterdam.

Wykaz cytowanych wpisów z blogów pisarzy

Przy tytułach podano daty wpisów.

Sylwia Chutnik (sylwiachutnik.blog.iwomana.pl)

[Uwaga — blog już nie istnieje]

Sch-1 - „Sto wpisów sprawia, że lubię liczby”, 20.6.2010.

Sch-2 - „Bądź tylko taką, jaką chcemy cię mieć”, 19.2.2010.

Sch-3 - „Voyage, voyage”, 12.10.2009.

Sch-4 - „Powstańcze nie-pisać”, 3.8.2009.

Sch-5 - „Ginące rzemiosło”, 27.2.2009.

Sch-6 - „Rozbrat i Elba, czyli squatting w Polsce”, 11.5.2009.

Sch-7 - „Niech żyje szambo”, 16.8.2009.

Sch-8 - „Mumbai calling”, 11.3.2010.

Sch-9 - „Dialogi na cztery nogi”, 8.11.2009.

Sch-10 - „Anty duchowość”, 9.8.2009.

Sch-11 - „Babciaki”, 6.9.2009.

Sch-12 - „Szalone antyki”, 13.9.2009.

Sch-13 - „Na Mirona”, 22.3.2009.

Sch-14 - „Kiedy jest sobota”, 25.10.2009.

Sch-15 - „Cyber grrrl”, 26.7.2009.

Sch-16 - „(kiedy jest się zmęczoną i rąbie przymus pisania)”, 1.5.2010.

Sch-17 - „Rok blogowy”, 17.2.2010.

Sch-18 - „Dymsza- love forever”, 12.7.2009.

Sch-19 - „Polskie to jest radio”, 30.3.2010.

Sch-20 - „Zero tolerancji dla dłużników alimentacyjnych”, 9.2.2009.

Sch-21 - „Lista nieustających przebojów”, 29.3.2009.

Sch-22 - „Nienawidzę (dwukropek)”, 4.10.2009.

Sch-23 - „Dwie Emilki”, 23.8.2009.

Sch-24 - „Do widzenia, pani Izo”, 11.4.2010.

Sch-25 - „Balon, który zaraz pęknie”, 15.4.2010.

Sch-26 - „Tajemnica starej sukienki część 2”, 9.1.2011.

Sch-27 - „Nienawidzę (dwukropek)”, 4.10.2009.

Sch-28 - „Publiczne karmienie piersią”, 5.4.2009.

Sch-29 - „Nie ma to jak prezenty”, 1.10.2010.

Sch-30 - „Strach przed lataniem”, 1.6.2009.

Jarosław Klejnocki (klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl)

JK-1 - „Jeszcze o szkole i lekturach...”, 30.03.2009.

JK-2 - „Dlaczego raptularz”, 04.08.2008.

JK-3 - „Zwodnicza siła towarzyskiej anegdoty”, 24.10.2008.

JK-4 - „I znów o krytyce...”, 17.04.2009.

JK-5 - „Według mistrzów cz.I (Jerzy Stempowski)”, 11.08.2009.

JK-6 - „W poszukiwaniu tematu...”, 10.02.2009.

JK-7 - „Universal writer”, 16.11.2009.

JK-8 - „Koniec pewnej przygody”, 29.08.2009.

JK-9 - „Pochwała Przesłania Pana Cogito”, 10.09.2008.

JK-10 - „Przeciw krytykom (z Gombrowicza)”, 29.10.2008.

JK-11 - „Przepis na legendę”, 16.02.2009.

JK-12 - „Papiery pośmiertne”, 24.02.2009.

JK-13 - „Skandaloholizm cz. I”, 30.09.2008.

JK-14 - „Skandaloholizm cz. II”, 08.10.2008.

JK-15 - „Powrót z tropików”, 06.07.2009.

JK-16 - „Według mistrzów cz. II (Czesław Miłosz)”, 21.09.2009.

JK-17 - „Mały jubileusz”, 31.07.2009.

JK-18 - „Przerwa wakacyjna”, 16.06.2010.

- JK-19 - „Nowa książka...”, 14.01.2009.
- JK-20 - „Pierwodruki”, 31.10.2008.
- JK-21 - „Lektury wakacyjne i... wakacje!”, 13.06.2009.
- JK-22 - „O Iwaszkiewiczu”, 26.01.2009.
- JK-23 - „Rzemieślnik czy artysta?”, 17.09.2008.
- JK-24 - „Bestseller za życia, kanon po śmierci”, 29.10.2009.
- JK-25 - „Według mistrzów cz. V (Josif Brodski)”, 16.04.2010.
- JK-26 - „Wyznania jurora”, 14.10.2008.
- JK-27 - „bruLion i Jan Polkowski”, 05.11.2009.
- JK-28 - „Wiersz z Korei”, 14.11.2008.
- JK-29 - „Lektury zabronione, lektury niezbędne”, 19.12.2008.
- Jerzy Sosnowski (www.jerzysosnowski.pl)
- JS-1 - „Minione pół roku”, 1.9.2006.
- JS-2 - „Walczak, Houellebcq i ja”, 21.9.2006.
- JS-3 - „Jeszcze z Budapesztu”, 5.2.2006.
- JS-4 - „Mój Miles”, 19.12.2008.
- JS-5 - „Życzenia i prezent pod choinkę”, 23.12.2010.
- JS-6 - „Mój Nietzsche”, 3.10.2006.
- JS-7 - „Coś innego”, 19.1.2011.
- JS-8 - „Powolny powrót strony”, 1.7.2006.
- JS-9 - „Niechętnie, półgłosem”, 24.1.2011.
- JS-10 - „Sprawa Wawelu”, 14.4.2010.
- JS-11 - „Wakacje!”, 23.6.2006.
- JS-12 „Mahomet i Madonna”, 14.2.2006.
- JS-13 - „Tallis na Święta”, 15.4.2006.
- JS-14 — „Jeszcze o karze głównej”, 10.8.2007.
- JS-15 — „Pochwała naiwności, mimo wszystko”, 11.4.2007.
- JS-16 - „Rzeczpospolita i Marzenie”, 1.12.2006.
- JS-17 - „Biblioteka — odc. XLVI”, 18.12.2010.
- JS-18 - „Biblioteka — odc. XXIII”, 31.10.2008.

KRZYSZTOF GAJEWSKI
IBL PAN*

No comment. Z poetyki komentarza elektronicznego

No Comment. On Poetics Of Electronic Comment

Abstract

The aim of the paper is to analyze electronic comment as a new genre of speech. At the beginning the state of the art is presented. The history of comment in manuscript printed books is outlined, as well as main functions of comment. Then two kinds of post-typographical comments are indicated: programming comment and Internet comment. The article limits its scope to the last one. The research based on a case of a news taken from a popular Polish language Internet portal. Seven types of comments are discovered: an approval, a question/desideratum, an amplification/a dialog, a correction, a disapproval, an impression, a parasitism. Three most numerously represented groups happen to be a disapproval, an impression, and a parasitism. In the conclusion a hypothesis explaining the phenomenon is proposed.

*Instytut Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa
e-mail: krzysztof.gajewski@gmail.com

Stan badań

Komentarz, jeden z najstarszych intertekstualnych gatunków mowy, znany jest niemal od początków piśmiennictwa. Starożytność przekazała nam bogatą komentatorską twórczość myślicieli z epoki hellenistycznej, na wieki średnie przypadł rozkwit tego gatunku. Epoka nowożytna w mniejszym stopniu sprzyjała działalności komentatorskiej, co wiąże się być może z umacnianiem się przekonania o wartości oryginalności i indywidualnego autorstwa tekstu literackiego czy filozoficznego. Nasza współczesność wydaje się przynosić renesans komentarza, gdyż można zaryzykować tezę, że jeszcze nigdy komentowanie nie było tak popularne jak dziś — w epoce rozwoju mediów elektronicznych i ufundowanej na nich formacji zwanej kulturą uczestnictwa, która udostępnia na skalę masową narzędzia umożliwiające łatwe dzielenie się nią, organizowanie jej i komentowanie właśnie (Jenkins 2009: 8). Komentarz w świecie posttypograficznym, pojawiający się pod artykułem na portalu informacyjnym, pod wpisem na blogu, pod postem na forum internetowym czy w serwisie społecznościowym zyskuje niekiedy rangę autonomicznej wypowiedzi, bywa cytowany, staje się zarzewiem publicznej dysputy. Niniejszy artykuł przedstawia próbę teoretycznego ujęcia zagadnienia morfologii i funkcji komentarza internetowego.

Etymologia słowa „komentarz” odsłania jego dwuznaczność. W łacinie odnajdujemy bowiem dwa podobnie brzmiące, ale znaczeniowo nietożsame czasowniki: *commentor* oraz *comminiscor* (zob. Korpanty 2001). Ten pierwszy znaczy tyle, co „myśleć, badać, omawiać, pisać, obmyślać”, stąd formy rzeczownikowe: *commentor* (wynałazca, sprawca) oraz *commentator* (wynałazca, autor, komentator), *commentatio* (myślenie, rozumowanie, opis, interpretacja) oraz *commentarius* (notatnik, sprawozdanie, zapiski, traktat, notatki). Z kolei czasownik *comminiscor* odsyła do słów „wymyślać, zmyślać, stwierdzać fałszywie”. Pochodzi odeń forma przymiotnikowo-rzeczownikowa *commentus* (udawany; pomysł, wymysł, dowodzenie). W obu jednak tych formach widoczna pozostaje struktura złożenia: ,com' (czyli cum, tzn. ,z') oraz ,mens' (myśl)¹. Widać tu strukturalne podobieństwo do słowa ,komunikacja', w którego sensie Yves Winkin dostrzega wpisaną ideę wymiany daru (Winkin 2007: 206).

Pojawia się tu dwoistość semantyczna, której polszczyzna — w odróżnieniu od angielszczyzny — po łacinie nie odziedziczyła. Język angielski dysponuje dwoma słowami: *commentary* i *comment*. *Commentary* to transmitowana przez media relacja z dziejącym się właśnie wydarzenia albo książka lub artykuł objaśniające inną książkę, utwór literacki lub koncepcję. *Comment* zaś to wyrażone przekonanie na temat kogoś lub czegoś,

¹ Co kieruje nas w polszczyźnie dość nieoczekiwanie ku słowu „zmysł”.

krytyka albo dyskusja czegoś, co ktoś powiedział lub zrobił (Summers 2003)². W polszczyźnie napotykać tylko jedno słowo: „komentarz”. Szymczak notuje następujące znaczenia: przypisy do tekstu; wypowiedź omawiająca aktualne zdarzenia; krytyczne uwagi o kimś lub o czymś (Szymczak 1982). Warto dodać, że w najnowszej polszczyźnie elektronicznej upowszechnia się słowo „koment” w znaczeniu komentarza do artykułu opublikowanego na portalu internetowym (zob. np. Miejski słownik slangu i mowy potocznej, 03.07.2013).

Słownik terminów literackich notuje dwa sensy: komentarz edytorski (filologiczny), czyli aparat krytyczny dołączony do edycji tekstu literackiego, oraz komentarz autorski — element dyskursu narratora auktorialnego, wyrażający przekonania odnośnie do świata przedstawionego i fabuły (zob. Głowiński i in. 1998). *Słownik rodzajów i gatunków literackich* dorzuca jeszcze komentarz prasowy, czyli artykuł lub innego typu wypowiedź o charakterze publicystycznym (Gawron 2006).

Autorzy haseł z przywoływanych słowników wymieniają następujące funkcje komentarza filologicznego (por. Markiewicz 2000):

1. wyjaśnianie form językowych
2. dostarczanie informacji faktograficznych
3. objaśnianie aluzji
4. objaśnianie miejsc, do których zrozumienia wymagana jest specjalistyczna wiedza
5. wskazanie miejsc niezrozumiałych dla komentatora.

Komentarz autorski natomiast miałby służyć:

1. ocenie
2. wartościowaniu
3. wyjaśnieniu

przedstawionych w utworze literackim zdarzeń, postaw i sytuacji (por. Bogdanowska 2003).

Danuta Ulicka wyróżnia dwa typy komentarzy: oficjalny oraz zastępczy. Ten pierwszy wspiera legitymizację panującej władzy i sankcjonuje interpretację kanoniczną, drugi umożliwia oddolne działanie subwersywne, co czyni poprzez ukrywanie mowy autonomicznej pod postacią komentarza i przemycanie w ten sposób treści wywrotowych (Ulicka 2011: 18). Użyteczną charakterystykę tego „gatunku pasożytniczego” (Kraus 2002: 1) znajdziemy w artykule programowym internetowego periodyku poświęconego, jak głosi podtytuł, „praktyce i teorii komentarza”. Cechy wyróżniające komentarz na tle innych gatunków wypowiedzi są, zdaniem autora wstępniaka, następujące:

1. *focus* — komentarz koncentruje się na jednym przedmiocie lub jego części
2. *presence* — komentarz nie zastępuje swego przedmiotu, ale zachowuje jego obecność i strukturę

² Słynne *No comment* miało zostać po raz pierwszy oficjalnie wypowiedziane w roku 1950 przez Charlesa Rossa, rzecznika prasowego Białego Domu (Harper 2001, dostęp 05.07.2013), choć wg innego źródła miał owo wyrażenie słyszeć już w roku 1946 Winston Churchill od amerykańskiego dyplomaty Sumnera Wellesa (Markiewicz, Romanowski 2005: 475).

3. *dilation* — komentarz pozostaje w stosunku do swego przedmiotu w relacji równoległości (towarzyszy mu) oraz prostopadłości (przerywa jego tok)
4. *copia* — komentarz zachowuje proporcję rozmiaru w stosunku do swego przedmiotu
5. *prolifiration* — komentarz nie formułuje tezy głównej, ale sprzyja rozmnożeniu znaczeń, koncepcji i odniesień
6. *access* — komentarz zapewnia interpretacyjny dostęp do swego przedmiotu poprzez próbę jego zrozumienia (Masciandaro 2009, dostęp 05.07.2013).

Po teoretycznym wstępie nieco uwagi warto poświęcić refleksji nad historią gatunku i konkretnymi realizacjami ww. postulatów teoretycznych. Gruntowna i kompetentna historia komentarza czeka jeszcze na swego autora. Na potrzeby niniejszej rozprawki wystarczy wskazać kilka kamieni milowych w rozwoju gatunku. Wiele przykładów znajdziemy w epoce aleksandryjskiej, obfitującej w filologiczne komentarze do dzieł Homera. Komentarz będzie typowy dla tych czasów, które przytłoczone wspaniałością odziedziczonych po dawnych mistrzach dorobku artystycznego czy filozoficznego koncentrują się na jego przyswajaniu i reinterpretacji, a nie na tworzeniu własnych oryginalnych utworów. Tytuł dzieła Juliusza Cezara przekładanego na język polski jako *Pamiętniki o wojnie galijskiej* w oryginale brzmi *Commentarii de bello gallico*, co świadczy o używaniu interesującego nas terminu, jak już wspomniano powyżej, w znaczeniu „sprawozdania, notatki, zapiski”. W dużej mierze, dzięki komentarzom Awerroesa spuścizna Arystotelesa trafiała do średniowiecznego czytelnika. Orygenes, św. Hieronim, św. Augustyn i inni Ojcowie Kościoła, jak i ich adwersarze, z upodobaniem wypowiadali się w formie komentarzy do całości lub części Biblii. To właśnie w *Komentarzach do Listów św. Pawła* Pelagiusz polemizuje z koncepcją łaski koniecznej, a Jan Kalwin swe tezy wykląda w *Komentarzach do Pisma Świętego*. Jak widać, komentarz, mimo swego rodzaju przyrodzonej mu drugoplanowości i wtórności, nieraz w dziejach piśmiennictwa pełnił role pierwszoplanowe, a nawet przełomowe.

Wraz z nadejściem kultury elektronicznej rola komentarza zdaje się zyskiwać na znaczeniu. Architektura Web 2.0 realizuje wreszcie zapowiadany już przez McLuhana dwukierunkowy model funkcjonowania mediów. Każdy użytkownik internetu może bez trudu nadać własny przekaz na kanale publicznym. W rozwoju mediów to wydarzenie bezprecedensowe.

„Komentarze — pisze Paul Levinson — są dziś najczęstszą formą trwającego nieustannie, opartego na piśmie dyskursu w przestrzeni *nowych nowych mediów*” (Levinson 2010: 43). Levinson zwraca uwagę na proliferację tej formy, nie mającą pod tym względem równych pośród innych elektronicznych gatunków mowy. W biocenozie Pajęczyny są to niby rozpleniowane komary, nie niosące wiele treści, efemeryczne i ulotne, choć niekiedy dokuczliwe, przyciągnięte świeżym mięsem w postaci wpisu na blogu, artykułu gazetowego czy statusu w serwisie społecznościowym.

Podobnie Jan Grzenia wymienia komentarz jako jeden z kilkunastu głównych gatunków tekstu elektronicznego (Grzenia 2007: 152). Precyzując tezę Grzeni i odwołując się do terminologii Henry’ego Jenkinsa, można uznać komentarz za jeden z podstawowych przejawów elektronicznej kultury uczestnictwa (Jenkins 2006; por. Schäfer 2011), jeden z najprostszych sposobów sieciowej partycypacji.

Obok figury hipertekstu to właśnie instytucja komentarza umożliwia pojawienie się postaci wreadera (Landow 1991), czyli czytelnika będącego jednocześnie pisarzem, łączącego rolę nadawcy i odbiorcy. O ile hipertekst był podstawowym narzędziem interaktywności w epoce jednokierunkowego Internetu lat 90., o tyle komentarz staje się nim w zrealizowanej przez Web 2.0 utopii komunikacji symetrycznej.

Komentarz w świecie post-typograficznym

W uniwersum przekazu elektronicznego można wskazać co najmniej dwa pojęcia, do których odnosi się zajmujące nas słowo:

1. komentarz programistyczny
2. komentarz internetowy.

Komentarz programistyczny to część tekstu źródłowego programu komputerowego ignorowana przez kompilator lub interpreter i przeznaczona jedynie dla oczu ludzkich.

```
# this program prints „Hello World” to the screen and then quits  
print „Hello World!”
```

W powyższym fragmencie kodu komentarz sygnalizowany jest przy pomocy znaku kratki (#), tekst następujący po tym znaku aż do końca linii będzie traktowany jako komentarz, a więc coś niepotrzebnego z punktu widzenia działania programu. Programiści zamieszczają komentarze, aby wyjaśnić działanie tych partii kodu, których użytek i sens mogą wydawać się nieoczywiste. Dobry komentarz oszczędza wówczas wielu minut pracowitego analizowania nie zawsze przejrzyście pisanego kodu źródłowego.

Jeśli chodzi o głównego bohatera niniejszego szkicu, komentarz internetowy, to jednym z jego typowych przedstawicieli jest komentarz pod artykułem prasowym na portalu informacyjnym:

Za konstytutywne cechy tego gatunku mowy uznać należy:

1. charakter reaktywny
2. aktywny otwarty dostęp
3. bierny otwarty dostęp

Poprzez charakter reaktywny rozumieć należy wtórność komentarza wobec jego przedmiotu: racją istnienia komentarza jest uprzednie istnienie tekstu komentowanego. Cechę tę dzieli komentarz z innymi intertekstualnymi gatunkami mowy takimi jak parodia lub pastisz.

Aktywny otwarty dostęp miałyby w tym kontekście znaczyć tyle, że każdemu użytkownikowi medium elektronicznego zapewniona jest możliwość napisania własnego komentarza. I analogicznie, bierny otwarty dostęp polegałby na tym, że każdy użytkownik może internetowy komentarz odczytać.

Paul Levinson wymienia szereg funkcji spełnianych przez komentarz internetowy zamieszczony pod wpisem blogowym. Komentarz:

1. jest „głosem ludu”, „greckim chórem”, elementem demokratyzacji mediów;
2. służy promocji strony autora komentarza;
3. umożliwia komunikację z autorem komentowanego tekstu; korektę;
4. stanowi narzędzie dla trolli (Levinson 2010: 43-46).

Promocja strony internetowej autora komentarza polega na tym, że w stopce komentarza (morfologia gatunku zostanie omówiona poniżej) można czasami znaleźć m.in. link do strony, którą komentujący chciałby spopularyzować, zwykle jest to jego własna strona lub blog. W punkcie ostatnim pojawia się ważna postać z uniwersum mediów elektronicznych, jaką jest troll.

Trolling to termin wędkarski, który oznacza tyle co łowienie na błyszczkę, a więc poprzez zarzucanie sztucznej przynęty. W świecie komunikacji zapośredniczonej komputerowo przy pomocy tego określenia zwykle się wskazywać — w sposób wartościujący negatywnie — działania komunikacyjne mające na celu zakłócenie owej komunikacji. Troll rzuca przynętę, czyli jakieś fałszywe i napastliwe stwierdzenie, którego przeznaczeniem jest wywołać dezorganizację dyskusji i kłótnię (Wallace 2001: 136; Levinson 2010: 261-262). Przykładem trolla jest Antek Emigrant, intensywnie działający kilka lat temu na forach dyskusyjnych portalu onet.pl, każdą ze swych licznych wypowiedzi rozpoczynający incipitem „Cześć komuszki”. Skądinąd to właśnie wskutek działania onetowych trolli komentarz internetowy jako gatunek nie cieszy się dobrą opinią, o czym świadczą napotykanne w polskim internecie wyrażenie „głupi jak komentarz na onecie”. Niemniej zjawisko ma już dość szacowne dzieje, przynajmniej w skali rozwoju komunikacji internetowej, gdyż już w roku 1990 Mike Goodwin sformułował żartobliwe prawo funkcjonujące do dziś pod jego nazwiskiem (znane również jako *reductio ad Hitlerum*), głoszące, że „wraz z wydłużaniem się dyskusji *online* prawdopodobieństwo porównania do nazistów lub Hitlera wzrasta do jedności” (Goodwin 1994).

Poniżej próbuję zweryfikować i rozszerzyć tezy Levinsona, tzn. zbadać ich zasadność w odniesieniu do komentarza internetowego jako takiego, nie ograniczając się do blogosfery.

Na podstawie analizy komentarzy zamieszczanych na portalach wp.pl, onet.pl, interia.pl, gazeta.pl, youtube.pl, facebook.com, wykop.pl³ można wskazać kilkanaście elementów, które składają się na repertuar możliwych składników morfologicznych komentarza internetowego:

1. nick autora
2. nick adresata
3. czas publikacji
4. avatar
5. temat
6. treść
7. ocena
8. przyciski umożliwiające ocenę
9. łącze do odpowiedzi
10. przycisk umożliwiający odpowiedź
11. przycisk umożliwiający zgłoszenie naruszenia regulaminu
12. wtyczka społecznościowa
13. stopka

³ Ta lista najpopularniejszych polskojęzycznych witryn internetowych zawierających komentarze została sporządzona na podstawie rankingu Alexa.

Novum w porównaniu z tradycyjnym komentarzem z uniwersum druku stanowi pozycja określona jako nick adresata, wskazująca do kogo komentarz jest skierowany. To specyfika komentarza internetowego: odsyła on nie tylko, wzorem klasycznego komentarza, do komentowanego tekstu, ale również (fakultatywnie) do któregoś z poprzednich komentarzy. Wskutek tego komentarze internetowe mogą tworzyć wątki, czyli ciągi odpowiedzi na pewien komentarz. Dlatego też standardowym obecnie elementem konstrukcyjnym komentarza internetowego jest przycisk umożliwiający odpowiedź na ten właśnie konkretny komentarz.

Przy większości nicków autorskich pojawia się znak tyldy (~), który sygnalizuje, że dany nick ma charakter tymczasowy i został wybrany specjalnie na potrzeby opublikowania tego właśnie komentarza. Tylko nieliczni użytkownicy korzystają ze stałych nicków, które nie są poprzedzone tyldą a których używanie pociąga za sobą konieczność utworzenia konta na danym portalu i zalogowania się do tego konta na czas komentatorskiej aktywności. Jednak nawet owe tymczasowe nicki nabierają doraźnie trwałego charakteru na przestrzeni jednej dyskusji, gdyż zdarza się, że użytkownik nicka tymczasowego zabiera głos wielokrotnie, każdorazowo wpisując ten sam nick. Umożliwia to prowadzenie dłuższych dyskusji.

Avatar to element graficzny, który czyni z komentarza internetowego gatunek multimedialny. Zwykle jest to grafika automatycznie dołączana przez oprogramowanie portalu, ale w przypadku zarejestrowanych użytkowników Sieci może być to dowolny przekaz graficzny niewielkich rozmiarów, składający się na internetową tożsamość użytkownika.

Ad 7, 8, 11, 12: Web 2.0, technologiczny korelat sieciowej kultury uczestnictwa, zakłada jak najdalej idącą współpracę odbiorcy, stara się jak najbardziej obniżyć próg wejścia w sferę aktywnego kształtowania sieciowego przekazu. Dlatego też standardem we współczesnym komentarzu sieciowym stają się przyciski społecznościowe umożliwiające błyskawiczne opublikowanie komentarza w serwisach społecznościowych. Jeszcze prostszą formą interwencji, rzec by można, atomem partycypacji, jest możliwość oceny czytanego komentarza; wszystkie badane portale taką możliwość udostępniały. Do tej sfery należy zaliczyć również przycisk umożliwiający zgłoszenie komentarza jako łamiącego prawo lub zasady regulaminu danego serwisu internetowego.

Aby wyjść poza czystą spekulację, warto przyjrzeć się bliżej konkretnym przedstawicielom gatunku będącego tematem niniejszych rozważań, „wyjść w teren”, posłuchać żywej mowy elektronicznego komentarza. Korpus badawczy znajduje się na wyciągnięcie ręki. Komentarz jest dziś stałym elementem konstrukcyjnym niemal każdej witryny WWW. Można zaryzykować tezę, że większość spędzanego w Sieci czasu zajmują współczesnemu internaucie wizyty na stronach portali społecznościowych. Podstawą partycypacji w tego rodzaju środowiskach sieciowych jest prowokowanie komentarzy i aktywne komentowanie.

Czy w tak mnogich i heterogenicznych egzemplarzach badanego gatunku daje się dostrzec jednolitą strukturę funkcji? Zmierzenie się z taką hipotezą wymagałoby szczegółowego przeanalizowania reprezentatywnej grupy komentarzy z każdego z ważnych w tym kontekście (a więc publikujących komentarze swych czytelników) elektronicznych rodzajów, za jakie można uznać: witryny informacyjne, portale społecznościowe,

witryny umożliwiające publikację zdjęć, klipów audio i wideo, portale aukcyjne, portale typu *social bookmarking* oraz dziesiątki innych gatunków elektronicznej wypowiedzi. Badania takie powinny zostać wykonane osobno dla różnych języków, a ich porównania mogłyby doprowadzić do interesujących rezultatów.

Studium przypadku

Analizie poddany zostanie jeden artykuł prasowy, a ściślej rzecz ujmując komentarze pod nim opublikowane. Został on zamieszczony na jednym z najpopularniejszych wg rankingu Alexa polskich portali internetowych. Artykuł nie został wybrany przypadkowo. Celem był wybór takiego tekstu, który nie porusza treści kontrowersyjnych politycznie, obyczajowo czy religijnie. Dzięki temu możliwe było uniknięcie nadmiaru komentarzy przewidywalnych. Jednocześnie tekst musiał być na tyle intrygujący, aby w ogóle jakiegokolwiek komentarze wywołać. Wybrany tekst, zatytułowany *Planetoida pędzi w kierunku naszej planety*, został podpisany inicjałami (PG 2013, 05.06.2013) i jak można wnioskować z umieszczonego obok logo Polskiej Agencji Prasowej, stanowi nieprzetworzoną lub tylko nieznacznie przetworzoną depeszę wyprodukowaną przez PAP.

Artykuł otrzymał w sumie 375 komentarzy, które były pisane między godziną 7:05 dnia 27 maja 2013 a godziną 22:17 dnia następnego, a więc w sumie w przeciągu 39h i 12 minut, co daje jeden nowy komentarz średnio co 6 minut. Na potrzeby niniejszej publikacji przeanalizowane zostały 122 najstarsze komentarze, które zostały opublikowane między godziną 7:05 i 9:26, a więc w czasie pierwszych 2h i 21 minut (artykuł został opublikowany z godziną 6:58). Oznacza to, że nowy komentarz był dodawany średnio co minutę. Próbką badawcza stanowiąca korpus ma objętość ok. 19 tys. znaków. Dla porównania — sam artykuł zamykał się w 2000 znaków.

Już pobieżna lektura korpusu sugeruje dwa typy klasyfikacji. Po pierwsze, rzuca się w oczy, że ze względu na zajmowany poziom tekstowy wyróżnić można dwa rodzaje komentarzy. Komentarz pierwszego poziomu stanowi bezpośrednią reakcję na komentowany artykuł. Np.:

CARTHWIG: W średniowieczu też przelatywały, tylko nikt o tym nie mówił bo nie widział. Przelatywały od zawsze i zawsze będą przelatywać. A zderzenie może nastąpić tak jak wygrana w totolotku⁴.

Niekiedy zdarza się jednak, że komentarz pod artykułem bezpośrednio odnosi się nie do samego artykułu, ale do komentarza zamieszczonego wcześniej, np.: „~kawusia do ~Konsul: BRAWO! celna uwaga!”

Można zatem wyróżnić:

1. komentarze pierwszego poziomu
2. komentarze drugiego poziomu (metakomentarze, komentarze do komentarzy).

⁴ Ten i dalsze komentarze internetowe cytuję podając jedynie nick autora oraz treść komentarza. Ze względów redakcyjnych rezygnuję również z opatrywania przypisami pojedynczych komentarzy. Wszystkie komentarze znajdują się pod linkiem: <http://wiadomosci.onet.pl/forum/planetoida-pedzi-w-kierunku-naszej-planety,2,913502,0,czytaj-najnowsze.html> (dostęp 20.07.2013).

Wprowadzona klasyfikacja jest rozłączna i pełna, tzn. każdy komentarz wpada do dokładnie jednej z grup, co łączy się z faktem, że uporządkowanie ma charakter formalny.

Druga propozycja kategoryzacyjna opiera się na kryteriach treściowych i funkcjonalnych. Stanowi ona rezultat próby określenia zbioru funkcji pełnionych przez komentarz internetowy czy też postaw przyjmowanych przez komentujących użytkowników. Na podstawie analizy korpusu powstała następująca lista postaw:

1. Aprobata — pozytywna ocena komentowanego tekstu
2. Pytanie/dezyderat — pytanie do autora komentowanego tekstu, prośba o wyjaśnienie lub postulat uzupełnienia informacji podawanych przez tekst
3. Amplifikacja/dialog — rozwinięcie myśli zawartych w komentowanym tekście lub podjęcie dialogu z tekstem; obszerne uzupełnienie lub dialogowa riposta może płynnie przejść w postawę impresyjną (pkt. 7) lub pasożytniczą (pkt. 8)
4. Korekta — sugestia poprawki językowej lub rzeczowej
5. Polemika — negatywna ocena tekstu lub negacja sądu zawartego w tekście poparta argumentami merytorycznymi; brak owej argumentacji świadczy o przyjęciu przez komentatora postawy czystej dezaprobaty (pkt. 6)
6. Dezaprobaty — negatywna ocena pozbawiona rzeczowej argumentacji; jeśli dezaprobaty zostanie poparta rzeczową argumentacją, zamienia się w polemikę.
7. Impresja — refleksja luźno związana z tematem tekstu
8. Pasożytnictwo — treść tekstu komentowanego stanowi pretekst do forsowania tez nie wiążących się z nim bezpośrednio

Może zająć przypadek, gdy w jednym komentarzu łączą się elementy kilku postaw.

Biorąc pod uwagę wspomnianą wyżej klasę komentarzy drugiego poziomu, czyli komentarzy będących odpowiedziami na komentarze, trzeba podkreślić, że pod terminem „komentowany tekst” w przedstawionej przed chwilą klasyfikacji postaw komentatorskich rozumieć należy nie tylko sam artykuł, ale również dowolny doń komentarz. Komentarze bowiem wchodzą ze sobą w dialogi, a artykuł, który stał się pierwszą przyczyną ich powstania, schodzi często na dalszy plan. Widać to w przykładach, którymi ww. postawy komentatorskie zostaną zilustrowane.

Aprobata

W przeanalizowanym korpusie znalazły się jedynie trzy komentarze (wobec 122 wchodzących w skład badanego korpusu) reprezentujące postawę aprobaty:

(1) ~BRAVO NAUKOWCY: Dzięki naukowcom możemy odetchnąć z ulgą. Podziwiam precyzję obliczeń, bo to wszystko dotyczy 3 wymiarów a przecież z tej odległości oni obserwują z ruchomego punktu (Ziemia) jedynie na podstawie 2 wymiarowych zdjęć. 2 kilometry to po drobny w Rosji niedawno, która spowodowała znane skutki, to byłaby prawdziwa katastrofa dla cywilizacji.

(2) ~kawusia do ~Konsul: BRAVO ! celna uwaga !

(3) ~Baja do ~Rafal: Masz rację i to jeszcze jaką bo pędzi i to wielkie jak cholera.

De facto tylko komentarz (1) odnosi się w sposób afirmatywny do badanego artykułu. Dwie pozostałe aprobaty dotyczą komentarzy innych użytkowników. Postawa aprobaty dla tekstu opublikowanego w witrynie internetowej pojawia się więc stosunkowo rzadko, w tym wypadku jest to mniej niż 1% korpusu. Zauważmy dodatkowo, że pochwała nie dotyczy pracy dziennikarza, autora artykułu, ale naukowców, których badania są tematem artykułu.

Pytanie/dezyderat

Jako jedną z podstawowych funkcji komentarza blogowego wymienia Levinson komunikację z autorem mającą w szczególności na celu korektę komentowanego tekstu. Ta funkcja realizowana jest w analizowanym przypadku poprzez postawy: „Pytanie/dezyderat”, „Amplifikacja/dialog” oraz „Korekta”. W sumie ilość tego rodzaju komentarzy wyniosła 25, a więc około 20% badanego korpusu. Komentarzy typu „pytanie/dezyderat” odnotowano 6. Oto niektóre z nich :

(1) ~tjf: czym się różni asteroida od planetoidy

(2) ~Taki, co chciałby popatrzeć na niebo: Panowie Astronomowie z ONETU! / Gdzie ta zapowiadana przez Was kometa, która miała być jaśniejsza od Księżyca? Podawajcie wiadomości astronomiczne bardziej realnie. Przy dzisiejszym zapyleniu powietrza i zniszczeniu środowiska nadmiernym oświetleniem dobrze byłoby chociaż w internecie wiedzieć, co się dzieje na niebie, bo zobaczyć nie można.

(3) ~ewa: Czy ta planetoida nie ma mniejszych koleżanek niewidocznych na razie, jak poprzednia, które ujawniły się nad Rosją nie tak dawno.

Użytkownicy zadają pytania redakcji portalu: w pierwszym przypadku jest to pytanie merytoryczne z zakresu leksyki astronomicznej, w drugim — prośba o uzupełnienie tekstu stosownymi grafikami; w przykładzie (3) zaniepokojona użytkowniczka pragnie pogłębić swą wiedzę na temat opisywanego zjawiska.

Amplifikacja/dialog

Większy wybór przykładów (13 egzemplarzy) pojawia się w zakresie komentarzy amplifikujących komentowane treści lub też nawiązujących z nimi równorzędny dialog.

(1) CARTHWIG: W średniowieczu też przelatywały, tylko nikt o tym nie mówił bo nie widział. Przelatywały od zawsze i zawsze będą przelatywać. A zderzenie może nastąpić tak jak wygrana w totolotku.

(3) ~Baja do ~ewa: Ta planetoida to jeszcze mały pikuś. Prawdziwe przedstawienie czeka nas jesienią / Naukowcy z zachodniego Ontario nas nie pocieszyli — kometa ISON, którą będziemy mieć okazję zobaczyć już niebawem, gołym okiem nawet w pełni dnia, może wywołać niewyobrażalne zmiany klimatu. Wszystko przez pył, który na początku 2014 r. dotrze do atmosfery naszej planety. Za jego sprawą dojdzie do gigantycznego spadku temperatury. (...) Już 18. listopada br. odkryta 21 września 2012 r. przez białoruskich oraz rosyjskich naukowców kometa C/2012 S1 znajdzie się najbliżej Ziemi i ma być ona

najjaśniejszym takim obiektem w historii astronomii. W tym dniu odległość Ziemi od ciała wyniesie ok. 0,0125 j.a, czyli o 0,0001 j.a. bliżej niż wynosi odległość Ziemi od Księżyca. Astronomowie dają 90 proc. szans na ujrzenie komety nawet w ciągu dnia.

(3) ~HURaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa do ~jacek2090: NA PEWNO UDERZY W PAŁAC KULTURY

Tego rodzaju komentarze zostały zebrane pod nazwą „Amplifikacja/dialog”, choć np. przykład (1) egzemplifikuje akt bagatelizacji, a więc zbliża się do postawy polemicznej lub nawet dezaprobaty. Można również uznać, że kwestionuje sensacyjny czy dramatyczny wydźwięk opublikowanego artykułu, a więc dokonuje rodzaju korekty. Jak widać, jednoznaczna klasyfikacja komentarzy nie zawsze jest oczywista czy nawet wykonalna. Przykład (2) z kolei reprezentuje komentarz drugiego poziomu, będący odpowiedzią na cytowany powyżej komentarz poziomu pierwszego autorstwa użytkowniczki „~ewy”. Przytoczony został jedynie fragment obszernej wypowiedzi (ponad 2000 znaków, a więc mniej więcej o objętości komentowanego artykułu). Operujący fachowym słownictwem oraz precyzyjnymi danymi, przytaczający źródła podawanych informacji komentarz współbrzmi z kasandrycznym tonem wypowiedzi „~ewy”. Z punktu widzenia reprezentowanej postawy komunikacyjnej można go uznać za amplifikację ciężącą w kierunku impresji.

Komentarz (3) podobnie nawiązuje dialog nie bezpośrednio z autorem artykułu, ale z komentatorem internetowym. Komentarz użytkownika „~jacek2090” dotyczył kwestii stylistycznych (zob. niżej). Użytkownik podpisujący się nickiem „~HURaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa” nawiązuje z nim dialog, choć zmienia rejestr na buffo, zatem można by ten komentarz uznać za impresyjny lub pasywny.

Korekta

Oto przykłady komentarzy zakwalifikowanych jako korekta:

- (1) ~jacek2090 : jak coś leci w kierunku to na pewno w to uderzy, piszcie inaczej bo matury byście nie zdali...
- (2) ~Wesoły wegetarianin do ~jacek2090: Kierunek to połowa “sukcesu” jeszcze musi mieć zwrot “do Ziemi.
- (3) ~: do zeus47: Rób spację po przecinku będzie ładniej.

Tego rodzaju wypowiedzi podejmują próbę komunikacji z autorem tekstu w celu wprowadzenia korekty. Komentatorzy odnoszą się nie tylko do informacji prasowej, ale również do komentarzy innych czytelników, jak w przypadku (3), w którym jeden użytkownik zwraca uwagę na typograficzne usterki w komentarzu innego użytkownika. Pojawia się problem w zaklasyfikowaniu przykładu (2). Z jednej strony zgłasza on uzupełnienie do komentarza (1), na który jest odpowiedzią, z drugiej zaś — do samego artykułu. Funkcja pełniona przez komentarz powinna być określana względem tekstu komentowanego, w konkretnych przypadkach niełatwo jednak niekiedy rozstrzygnąć czy tekstem komentowanym jest sam artykuł prasowy, czy też komentarz innego użytkownika.

Korekta to jedna z czterech wskazanych przez Levinsona funkcji komentarza internetowego. Z powyższej analizy wynika jednak, że funkcja ta nie jest dominująca. W badanym korpusie znalazło się tylko 6 tego typu komentarzy (5% korpusu).

Polemika

Komentarze polemiczne były znacznie liczniejsze, stanowiły ok. 16% całości (19 egzemplarzy). Zostały one zdefiniowane jako dezaprobata poparta merytoryczną argumentacją. Przykłady:

(1) zeus47 do ~jacek2090: Ty jej z pewnością nie masz. Fakt, że jadę np. w kierunku polskiego wybrzeża, nie oznacza, że nie mogę dojechać równie dobrze do Świnoujścia jak do Gdyni.

(2) ~Heniek do zeus47: Jeżeli jedziesz w kierunku Gdyni, to na pewno do Świnoujścia nie dojedziesz.

(3) ~zimny drań: Jak leciało na Czerabińsk to nikt nie zauważył, ale jak leci około 6 mln kilometrów od Ziemi, to już trąbią :) Ktoś tu ma źle skalibrowane urządzenia...

Zwraca uwagę, że tylko 4 komentarze z 19 nie są metakomentarzami, czyli nie odnoszą się do komentarzy innych użytkowników, lecz bezpośrednio do depeszy PAP. Ton polemiczny pojawia się więc najczęściej w reakcji na czyjś komentarz. Cytowany w przykładzie (1) „zeus47” kwestionuje stylistyczne ustalenia „jacka2090” (zob. przykłady komentarzy-korekt), podając argument w postaci wyrażenia zawierającego frazę, której poprawność użycia ten ostatni kwestionuje. Dyskusję kontynuuje Heniek, zaprzeczając z kolei konkluzjom „zeusa47”. Problem zasadności użycia wyrażenia „w kierunku” w omawianym artykule prasowym zaprzętnął uwagę wielu komentatorów, sprowokował ich do podawania szeregu dalszych argumentów i stworzył osobny wątek dyskusji.

W przykładzie (3) polemika dotyczy innej sfery. Autor komentarza dyskredytuje zasadność publikowania tekstu w tonie apokaliptycznym w sytuacji, gdy rzeczywiste zagrożenie (upadek fragmentów meteorytu na rosyjski Czeliabińsk) nie doczekało się nagłośnionych medialnie zapowiedzi.

Dezaprobata

Grupa tak zakwalifikowanych komentarzy okazała się w badanej próbie najliczniejsza, choć trzeba podkreślić, że i w tym wypadku niektóre komentarze trudno było przyporządkować jednoznacznie. Reprezentowana przez nie postawa dyskredytacyjna kieruje się nie tylko w stronę komentowanego artykułu prasowego, ale i wypowiedzi innych komentatorów.

(1) ~do redaktorka: Nie kłam. Nie w kierunku naszej planety, ale obok. I nie jest oddalona „niespełna” 6 mln kilometrów, tylko aż 6 mln. Robisz sensację i niepotrzebnie bijesz pianę

— racja, za to Ci płacą. Ale miej trochę szacunku do nas, Czytelnioiw, którzy nie lubia jak im się kłamie w tytule. To może znaczyć tylko Twój brak kultury. Widać jesteś wychowany przez media, których jesteś niewolnikiem.

(2) ~asdf do ~do redaktorka: Zauwaz jak nigdy sie nie podpisuja pod artykulem. Taki artykuł z nazwiskiem i blok na kariere dziennikarska do reszty zycia. Ktos powinien wziasc imiona tych pismakow i opublikowac na czarnej liscie dziennikarskiej.

(3) ~Jay do ~Cezar II: Ale w rodzinie wszyscy zdrowi?

Zwraca uwagę silne emocjonalne nacechowanie publikowanych wypowiedzi. Już dawno badacze mediów spostrzegli, że tekstowa komunikacja elektroniczna sprzyja agresji słownej, która stanowi istotę takich zjawiska jak trolling czy *flaming* (zob. Joinson, 2003: 64-77). O ile jednak celem trollingu jest wywołanie sprzeczki (tzw. „flejmu”) poprzez atak na innych użytkowników forum, o tyle cytowany powyżej komentator podpisujący się nickiem „do redaktorka” nie ma takiego zamiaru, owszem, może się spodziewać poparcia, sądząc po mnogości innych postów o podobnych intencjach. I takie poparcie uzyskuje w wypowiedzi podanej jako przykład (2). Wypowiedź ta stanowi być może przykład komentarza, który wymyka się zaproponowanej typologii postaw komentatorskich. Z jednej bowiem strony jest komentarzem dyskredytującym artykuł prasowy, z drugiej jednak jest metakomentarzem, odpowiedzią na komentarz i w stosunku do owego komentarza poprzedzającego przyjmuje postawę amplifikacyjną i dialogową. Przykład (3) przynosi typową, czystą dezawuację komentowanego tekstu, którym w tym przypadku jest komentarz innego użytkownika, komentarz skądinąd godny uwagi (przytoczony zostanie poniżej).

Impresja

Refleksje luźno związane z tematem artykułu, pod którym zostały opublikowane stanowiły ok. 15% korpusu (18 przykładów). Większość spośród tych refleksji ogranicza się do wyrażenie emocjonalnego nastawienia komentatora do przeczytanej wiadomości. Najprostsze z nich porzastają na lapidarnym ujęciu tego nastawienia:

(1) ~Wanda: Nie mogę się już doczekać.

(2) ~lototek do ~mechanik: nie chcę takiej wygranej!

(3) polski.bydlaczek(2): może zmieni trajektorie, czekam

Niektóre z nich rozrastają się w mini-narracje:

(4) ~o lala: Może kosmici wstrzeliwują się w Ziemię, a przedział czasu w ich wymiarze, to jak w naszym przeladowanie magazynka kałacha?

Inne z kolei proponują rozbudowaną profecję sięgającą po stylizację biblijną:

(5) ~Cezar II: Po wojnie w której runie Khan ze Wschodu, gdy trzy dni trwać będzie zamienienie — to jest ten zapowiadany Biblijny Znak Jonasza — w ciągu jednej nocy — nim ziemia wykona jeden obrót — obce ciało runie dwa razy: w ocean i na ląd. Stolica świata będzie zniszczona... gdy padnie Rzym upadnie świat. Sprawiedliwy Sędzia nadchodzi.

Ze względu na małe rozmiary komentarza przy jednoczesnej wysokokontekstowości stosowanego przez nie kodu (Hall 1999) czasem niełatwo rozstrzygnąć, czy została w nim zastosowana rama ironiczna.

Pasożytnictwo

Grupę komentarzy reprezentujących postawę pasożytniczą (27 egzemplarzy, 22% korpusu) można by w zasadzie uznać za podgrupę komentarzy o charakterze impresji, ponieważ zawierają sądy wiążące się w sposób odległy z przedmiotem komentowanego tekstu. Niemniej wydawało się celowe wyodrębnienie tej osobnej grupy ze względu na czysto pretekstowy sposób potraktowania tematyki tekstu. O ile w przypadku impresji impulsem do napisania komentarza pozostaje komentowany tekst, o tyle pasożytnictwo jest postawą aktywną, która czerpie impulsy do działania z samej siebie, a temat komentowanego jest w zasadzie nieistotny.

(1) ~zuza: zanim uderzy w ziemię to i tak Tusk zniszczy wszystko w Polsce

(2) ~Gienia: Może pierdyknie w Biały Dom albo w Kneset !!! Modłę się o to od kilku już dni do Matki Jasnogórskiej

(3) ~abp: najlepiej byłoby zebi pierdyknęło w klechów i pedziów.

Tematyka komentarzy z tej grupy koncentrowała się wokół kilku gniazd semantycznych. Były to:

1. obelga polityczna — 13 komentarzy (48% całości grupy)
2. komentarze antykatolickie — 6 (22%)
3. komentarze antysemityczne — 5 (19%)
4. komentarze homofobiczne — 3 (11%)
5. inne — 3 (11%)⁵.

Jak widać, niemal 90% komentarzy zaklasyfikowanych jako pasożytnicze, a więc takie, dla których artykuł stał się pretekstem do umieszczenia treści zupełnie z nim niezwiązanych, ma charakter krytyki skierowanej do osób publicznych lub grup społecznych (katolików, żydów, gejów). Należy być ostrożnym w dosłownym traktowaniu wszystkich komentarzy, część z nich ujęta jest być może w ramę ironiczną, nieczytelną ze względu na niedostatecznie silne wykładniki ironii.

⁵ Podane wielkości nie sumują się do 100%, gdyż jeden komentarz może należeć do kilku podgrup.

Pojawia się pokusa, aby — nie wnikając w szczegóły — uznać powyższy rodzaj komentarzy za klasyczny przykład *trollingu*. Jednak sięgając do powyżej przytoczonej definicji zjawiska trudno tego stanowiska bronić. *Trolling* ma na celu dezorganizację dyskusji internetowej poprzez napastliwe ataki werbalne. Komentarze pasożytnicze nie atakują żadnego z komentatorów bezpośrednio, lecz zawierają sądy wymierzone w osoby, co do których nie można zakładać, że w ogóle w dyskusji biorą udział. Tego rodzaju komentarze zdają się spełniać — odwołując się do repertuaru Jakobsonowskich funkcji języka — przede wszystkim funkcję emotywną, a więc odgrywają rolę narzędzia autoekspresji.

Podsumowanie

Poniżej znajduje się zestawienie liczebności wszystkich grup komentarzy.

Zwraca uwagę wyraźna przewaga komentarzy o nastawieniu krytycznym w stosunku do komentowanego tekstu, takich jak polemika czy dezaprobata. Do tych ostatnich, ze względu na ich treść, należałoby również zaliczyć niemal wszystkie komentarze pasożytnicze. Zjawisko to można tłumaczyć wielorako, ale wyjaśnienia te wykraczałyby poza czystą analizę komentatorskiego dyskursu. Wyprzedzając jednak analizy o zacięciu społecznym i psychologicznym, warto pokusić się o uwagę, że to właśnie sprzeciw jest najsilniejszą motywacją do publicznego zabrania głosu. Jak widać to w przypadku komentarzy o charakterze pasożytniczym sprzeciw ów może przyjąć formę nienawiści — taką posiada około jedna piąta wszystkich komentarzy. Ich autorzy potraktowali dyskusję spontanicznie powstałą pod artykułem prasowym jako okazję do wyrażenia przy użyciu przemocy symbolicznej swoich radykalnych przekonań politycznych, religijnych lub obyczajowych. Można postawić szereg hipotez, które wyjaśniałyby ową nadreprezentację głosów radykalnych. Być może wynika ona stąd, iż ich autorzy rzadziej niż osoby o poglądach umiarkowanych mają okazję otwarcie rozmawiać o swoich przekonaniach. Być może jest to wyraz sprzeciwu wobec umiarkowanych, tolerancyjnych komentarzy najliczniej reprezentowanych na badanym portalu.

Komentarze internetowe bywają czasem bagatelizowane; wielu uważa, że nie warto się z nimi zapoznawać, gdyż są pozbawionym wartości spamem, miejscem wirtualnych kłótni, tzw. *flame wars*, wywoływanych przez kierujących się złą wolą dyskutantów-trolli. Rekapitułując przedstawione wywody, można stwierdzić, że teza ta bywa bliska rzeczywistości, ale nie jest stuprocentowo prawdziwa. Choć chęć wyrażenia sprzeciwu wydaje się dominującym motywem komentatorskiej aktywności, to jednak komentarze wyrażające dezaprobatę odznaczają się dużą różnorodnością. Część z nich rzeczywiście stanowi przykład czystej agresji językowej i symbolicznej (tak jest w przypadku komentarzy pasożytniczych czy komentarzy wyrażających nieuargumentowaną dezaprobatę), zdarzają się jednak i takie, które nie służą wyłącznie negacji (celem niektórych komentarzy, np. korekt czy polemik jest krytyka konstruktywna). Bogactwa funkcji komentarza z całą pewnością nie można więc sprowadzić do oręża wirtualnej potyczki słownej.

Bibliografia

- Bogdanowska Monika (2003), *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Jerzy (1998), *Słownik terminów literackich*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Gawron Agnieszka (2006), *Komentarz*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska, Universitas, Kraków.
- Godwin Mike (1994), *Meme, Counter-meme*, „Wired magazine” Oct, Issue 2.10, <http://www.wired.com/wired/archive/2.10/godwin.if.html>.
- Grzenia Jan (2007), *Komunikacja językowa w Internecie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hall Edward T. (1999), *Przekaz wysokokontekstowy i niskokontekstowy*, [w:] Hall Edward T., *Taniec życia*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa: Muza SA.
- Harper Douglas (2001), *Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com>.
- Jenkins Henry (2006), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins Henry et al (2009), *Confronting the challenges of participatory culture : media education for the 21st century*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Landow Georg P. (1991), *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Joinson Adam N. (2003), *Understanding the Psychology of Internet Behaviour. Virtual World, Real Lives*, Palgrave MacMillan, Nowy Jork.
- Levinson Paul (2010), *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Longman Dictionary of Contemporary English* (2003), red. D. Summers, Longman: Pearson Education, Harlow.
- Markiewicz Henryk (2000), *Drogi i manowce komentarza literackiego*, „Pamiętnik Literacki” nr 4.
- Markiewicz Henryk, *Romanowski Andrzej* (2005), *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Masciandaro Nicola (2009), *About*, <http://glossator.org/about/>.
- Miejski słownik slangu i mowy potocznej, hasło: Koment*, <http://www.miejski.pl/slowo-koment>.
- Mirko Tobias Schäafer (2011), *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

PG (2013), *Planetoida pędzi w kierunku naszej planety*, <http://wiadomosci.onet.pl/swiat/planetoida-pedzi-w-kierunku-naszej-planety,1,5525815,wiadomosc.html>.

Słownik łacińsko-polski (2001), red. J. Korpanty, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa.

Słownik języka polskiego (1982), red. M. Szymczak, PWN, Warszawa.

Ulicka Danuta (2011), *Siła komentarza*, [w:] *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziewski, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.

Wallace Patricia (2001), *Psychologia internetu*, przeł. T. Hornowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.

Winkin Yves (2007), *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa.

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie

The Hybrid Work of Art as Experience

Abstract

This article focuses on the hybrid work of art viewed as a form of experience. I take into consideration the issue of the hybrid work of art viewed as a form of experience from the perspective of how Dewey wrote about art which can be perceived as a form of experience. How can we understand the notion of experience in relation to the work of art, and, more importantly, to the hybrid work of art? My analysis of the experience category is based on the philosophical texts written by Luigi Pareyson. The question I would like to answer is if hybrid works of art portray the experience of contemporary reality. My considerations are founded on the poems by Paula Claire (*ES-SENSE* and *Hymns to Isis*) and the artist's book by Jim Butler (*A.M.D.G.*).

* Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk
e-mail: i.chawrińska@gmail.com

Nawiązanie w tytule niniejszego artykułu do pracy Johna Deweya *Sztuka jako doświadczenie* jest oczywiście nieprzypadkowe. Jakiego rodzaju myślenie o sztuce zaproponował Dewey? Przeciwstawiał się podziałom, zgodnie z którymi sfera estetyczna była oddzielona od sfery poznania czy moralności. Można nawet powiedzieć, że podobnie jak Wielka Awangarda miał nadzieję, że świat można wypełnić zbawczą mocą sztuki. Według filozofa każde doświadczenie poznawcze ma swój komponent estetyczny, a wbrew postulatom Kanta, należy uznać, że i moralność nie jest pozbawiona aspektów estetycznych. Dewey podkreślał, że: „[...] każda działalność praktyczna, o ile jest całkowita i z własnego impulsu zmierza do spełnienia, posiada jakość estetyczną” (Dewey 1975: 50). Doświadczenie estetyczne stanowiło dla Deweya doświadczenie kompletne, którego nie można opisać w kategoriach *stricte* psychologicznych z perspektywy oceniającego podmiotu. Równie istotny jest dla filozofa rzeczywisty przedmiot, który stanowi podstawę owego przeżycia. Moc wywołania tego rodzaju reakcji przypisywał Dewey wszelkim przedmiotom. Badacz podkreślał jednak, że nowoczesny świat nie sprzyja głębokiemu doświadczeniu rzeczywistości. Według Deweya:

nadmiernie gorliwa aktywność i żądza działania sprawia, że doświadczenie bardzo wielu ludzi, zwłaszcza w tym pełnym pośpiechu i niecierpliwości środowisku ludzkim, w jakim żyjemy, jest wręcz niewiarygodnie ubogie, całkowicie powierzchowne. Nie ma możliwości, aby jakiegokolwiek doświadczenie mogło się dopełnić, ponieważ zanim do tego dojdzie, wkracza w wielkim pośpiechu coś nowego. To, co uchodzi za doświadczenie, staje się tak rozproszone i nijakie, że nawet nie zasługuje na tę nazwę (Dewey 1975: 57).

Zapewne nietrudno zgodzić się z konstatacją Deweya, jakkolwiek uwagi te mogą zostać potraktowane przez czytelnika tekstu jako trywialne. Jeśli chcielibyśmy posłużyć się upraszczającym schematem, moglibyśmy uznać, że doświadczenie estetyczne we współczesnym świecie nie jawi się już tylko jako doświadczenie w ogóle w sensie Deweyowskim (które można odnosić do sztuki i innych elementów rzeczywistości), lecz może także opisywać psychiczny i somatyczny wymiar ludzkiego przeżywania świata. Wolfgang Welsch określa ten proces jako rekonfigurację *aisthesis*:

W dzisiejszych czasach daje się zaobserwować również proces rekonfiguracji *aisthesis*. Na przykład, w następstwie dominacji mediów ulega zakwestionowaniu prymat widzenia, jaki od czasów starożytnej Grecji kształtował zachodnią kulturę, by osiągnąć swe apogeum w epoce telewizji. Współczesna krytyka okularocentryzmu ma wprawdzie również inne przyczyny, ale doświadczenie mediów stanowi jeden z ważkich czynników (Welsch 2005: 126).

Owa rekonfiguracja *aisthesis* stanowi oczywiście efekt przemian w kulturze współczesnej z rozwijającymi się technologiami medialnymi na czele, ale jest również wyrazem przemian, jakie zachodzą w obrębie samej sztuki. Pojawiające się nowe formy w sztuce wymagają od odbiorcy percepcji, w której żaden ze zmysłów nie jest już dominujący.

Zasadniczo zajmowanie się problematyką doświadczenia może okazać się niekonkluzywny, a ewentualne wnioski jałowe. Problematyka ta wzbudza skrajne opinie zarówno w kwestii swojej ważności, jak i zasadności podejmowania nad nią namysłu w akademickich rozważaniach. Trudno również o jasne konkluzje wśród badaczy tej tematyki. Żadnych deklaracji co do sposobu rozumienia kategorii doświadczenia nie złożył ani Martin Jay — autor książki *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, ani, na polskim gruncie, Dorota Wolska, autorka książki *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Jednak badacze najbardziej sceptycznie nastawieni do problematyki doświadczenia, którzy podają w wątpliwość wartość poznawczą tego zagadnienia dla wszelkiego rodzaju działalności naukowej, przyznają jednocześnie, że niezwykle trudno w humanistyce nie odwoływać się do tej sfery ludzkiego uniwersum. Z pewnością problematyka doświadczenia jest najbardziej powszechna w codzienności oraz najbliższa człowiekowi w jego egzystencji i kontakcie ze światem. Świadczą o tym chociażby uwagi, które Roger-Paul Droit sformułował w swoim artykule *Wielkość doświadczenia*, znanym w Polsce dzięki tłumaczeniu, które ukazało się w „Tekstach Drugich” (Droit 2006: 106):

Oczywiście, możemy spróbować skonstruować p o j ę c i e doświadczenia „w ogóle”, ale byłoby ono dość niejasne. Nie chcę wnikać w gąszcz filozoficznej problematyki, której tematem jest doświadczenie, ponieważ mamy jednocześnie szczęście i nieszczęście borykać się z terminem, który od zawsze miał (i ma) sens płynny i stanowi jedno z najbardziej codziennych pojęć (to było dobre doświadczenie, jeszcze tego nie doświadczyłem itd.), a także posiada całą gamę znaczeń teoretycznych — w sensie właściwym — w dziełach filozofów. [...] Obawiam się, że przez całe lata nie osiągniemy niczego, jeśli będziemy rozpatrywać to zagadnienie z punktu widzenia jego genealogii (Droit 2006: 106-107).

Droit konstatuje, że każde doświadczenie ma podwójny wymiar: bierny i aktywny, zawsze jest doznawane i przekazywane (zob. Droit 2006: 107). Z punktu widzenia niniejszych rozważań bardziej istotna jest kwestia przekazywania doświadczenia, która oczywiście nie pozostaje bez wpływu na drugi jego aspekt — doznawania. Jak to się dzieje, że doświadczenie twórcy zostaje „zawarte” w dziele? Czy uprawniony jest pogląd, że dzieło hybrydyczne, będące na pograniczu literatury i sztuki wizualnych, stanowi efekt doświadczenia współczesnego świata? Czy struktura dzieł hybrydycznych w specyficzny sposób oddaje wielopoziomą złożoność i symultaniczność, niejasność rzeczywistości ponowoczesnej? Dlaczego artyści wybierają taką a nie inną formę — hybrydę? Można zaryzykować następującą tezę: dzieła hybrydyczne ustrukturuwane są w taki sposób, że komunikują niemożliwość uchwycenia sensu na poziomie rzeczywistości. Aporetyczność rzeczywistości może ujawniać się za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem. Najpierw jednak należy zapytać, jakiego rodzaju dzieła możemy uznać za hybrydyczne?

Hybrydyczność dzieła artystycznego

Jako użytkownicy kultury współczesnej funkcjonujemy w przestrzeni, którą coraz częściej wypełniają dzieła niejednorodne, składające się z dwóch albo większej liczby nośników sensu. Mowa tu o poezji wizualnej, poezji konkretnej, poezji cybernetycznej i cyfrowej, książce artystycznej, liberaturze. Każdy z wymienionych przykładów dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych stanowi swego rodzaju hybrydę. Nie trudno zauważyć, że niektóre z wymienionych twórców artystycznych zalicza się do uniwersum dzieł sztuki — o ile uznajemy jeszcze dzieło sztuki za prawomocną kategorię — a niektóre uznaje się za dzieła literackie.

Pozornie rzecz nie wydaje się skomplikowana. Pod względem gatunkowym poezję konkretną można wywieść z tradycji poezji wizualnej sięgającej starożytności oraz rozmaitych ruchów awangardowych poczynawszy od „słów na wolności” Marinettiego, przez kaligramy Appolinaire’a po *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Mallarmégo i zaliczyć do eksperymentów literackich. Książkę artystyczną, którą w polskiej tradycji uznaje się przede wszystkim za obiekt muzealny, z łatwością możemy uznać za sztukę. Liberaci sami nazywają swoje przedsięwzięcia literackimi, więc można zaliczyć ich twórczość do uniwersum dzieł literackich o awangardowych proveniencjach. Z pewnością trudniej jest od razu zaklasyfikować dzieła, które powstają przy użyciu tak zwanych nowych mediów. Często jednak można usłyszeć, że mamy tu do czynienia z dziełami literackimi uwikłanymi w kontekst multimediów. To uproszczenie pokazuje nam, że nowe zjawiska artystyczne mogą w łatwy sposób zostać uznane za coś wtórnego i „zaledwie” korzystającego z nowego czy innego medium.

W dziele hybrydycznym istotne jest to, że dochodzi tam do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej dzieła oraz jego intencjonalności w sensie Ingardenowskim. Przywołuję tu Ingardena, ponieważ w jego teorii szczególnie wyraźnie widoczne jest, jak rola materii zostaje zredukowana do funkcji zapisu, nie odgrywa istotnej roli. Sfera materialna dzieła literackiego pozwala jedynie, zdaniem Ingardena, dotrzeć do intencjonalności w nim zawartej w procesie konkretyzacji. W przypadku dzieła hybrydycznego materialność dzieła nie deprecjonuje jego sfery 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.

Hybrydy są dziełami, których strategia twórcza polega na „uniępodobnieniu” się do innych dzieł i zarazem wykluczeniu multiplikacji czy reprodukcji, choć to niezwykle utopijne założenie. Hybrydy wydają się być poza prawem gatunkowym, nie naśladują i nie chcą być naśladowane. Jako odbiorcy nie mamy również scenariusza lektury czy odbioru hybrydy; to dzieło jakby opatrzone błędem i przez to wartościowe. Dzięki mitologicznym odniesieniom podczas percepcji hybrydy ujawnia się pewien niepokój poznawczy. Niepokojąca jest jej heterogeniczność, złożenie z rozmaitych elementów, które same w sobie nie zaskakują, a w zestawieniu ze sobą tworzą istotę, która jest dziwna, niepokojąca, a której Arystoteles w ogóle odmawiał racji bytu¹.

¹ Arystotelicy nie akceptowali hybrydy jako złożenia z dwóch różnych natur. Według Arystotelesa powstanie tego rodzaju istot nie dochodzi do skutku, ponieważ nie powstają one w sposób celowy. Zgodnie

Pojęcie dzieła hybrydycznego, podobnie jak pojęcie intermediów Higginsa, umożliwia uporządkowanie dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych bez przesądzania, czy dane dzieło należy do uniwersum dzieł literackich czy dzieł sztuki. Dzięki temu pojęciu z całej gamy przykładów sztuki i nie-sztuki, literatury i nie-literatury możemy wyodrębnić dzieła, w których tekst i obraz zostały zintegrowane w taki sposób, że efektem tego procesu artystycznego stała się nowa jakość estetyczna. Słowo nie stanowi tu ozdoby dla obrazu ani obraz nie stanowi ornamentu urozmaicającego wygląd tekstu. Dzięki pojęciu „intermedia” można wskazać, jakie relacje zachodzą pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki w poszczególnych nurtach artystycznych. Hybryda, choć paradoksalnie stanowi zaprzeczenie organiczności, jest dziełem z pogranicza różnych sztuk, stanowiącym swego rodzaju organiczną całość, jak mityczne hybrydy, w których jednak możemy wskazać, że jeden człon pochodzi z jednej dziedziny sztuki, drugi — z innej dziedziny sztuki, i jednocześnie możemy szukać narzędzi, umożliwiających opis poszczególnych hybryd. Tego rodzaju opis charakteryzowałby się tym, że żaden z elementów dzieła hybrydycznego nie mógłby zostać bardziej dowartościowany. Za pomocą pojęcia hybrydy podkreślamy również, że w przypadku poezji konkretnej, książki artystycznej, liberatury, dzieł nowomediálních mamy do czynienia ze szczególną formą, bytem, w przypadku którego wymiar substancjalny jest bardzo istotny. Z założenia jest to byt efemeryczny i często jednorazowe połączenie substancji, a relacje zachodzące wewnątrz tego bytu niełatwo jest uchwycić i zanalizować.

Kiedy mowa o formie, mam na myśli formę w znaczeniu organicznej całości, w której nie można wskazać wnętrza i zewnątrz dzieła. W przypadku dzieł hybrydycznych za aspekty znaczące należy uznać zarówno semantyki języka, jak i struktury tworzywa. Dlatego z perspektywy niniejszego wywodu istotna jest myśl Luigiego Pareysona, który uznaje za dzieło sztuki formę, w której nie ma podziału na formę i treść. Zgodnie z teorią formatywności Luigiego Pareysona proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego elementy, łącznie z materią, która staje się znacząca.

Centrum teorii Pareysona stanowi formatywność², która jest swoistym połączeniem „formowania” czyli robienia oraz wymyślaniem „sposobu robienia”. Według badacza

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 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).

² Kluczowym pojęciem w estetyce Pareysona jest pojęcie *formatività*, które jest neologizmem w języku włoskim. Dzięki posłużeniu się neologizmem, Pareyson zwraca uwagę na jeden z najistotniejszych dla niego aspektów formy, czyli na jej aktywność. Dlatego również w języku polskim tłumaczka zdecydowała się na

każde działanie ludzkie ma charakter formatywny, czyli zarazem jest produkcją i inwencją (Kasia 2008: 19). W odniesieniu do sztuki badacz nazywa formatywnością: treść, materię, prawo. Treść dzieła sztuki (*il contenuto*) to „całe życie artysty, to jego działająca osobowość, ale nie tylko energia formująca, lecz także sposób formowania, czyli styl” (Kasia 2008: 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” (Kasia 2008: 19); dzieło sztuki stanowi więc uformowaną materię.

Do poszczególnych dzieł sztuki przenika konkretne myślenie i konkretna moralność poszczególnych artystów, osobisty sposób myślenia i działania, określona interpretacja rzeczywistości i nastawienie do życia. „Mowa tu o całym życiu osoby, o jej określonej i kompletnej duchowości, o jej niemożliwym i niemożliwym do zastąpienia doświadczeniu, które, opierając się na zasadzie skupienia wszystkich aktywności w konkretnym działaniu, muszą w jakiś sposób wejść w sztukę” (Kasia 2008: 37). Istotne jest, żeby artysta skupił się na tworzeniu formy, a nie na formowaniu myśli, działań, cnót, cech charakteru czy przedmiotów przeznaczonych do jakiegoś określonego celu. Koncentracji na tworzeniu formy sprzyja znalezienie odpowiedniej materii do formowania. W przeciwnym razie czysta formatywność mogłaby okazać się abstrakcją nie osadzoną w materii i pozbawioną „ciała”. Raz uformowana materia jako czysta forma gwarantuje dziełu sztuki autonomię³.

użycie neologizmu — *formatywność*. Według tłumaczki żadne z wcześniej używanych w tłumaczeniach pojęć: „kształtowanie” i „formotwórstwo” nie oddawało włoskiego *formatività*. Natomiast pozostawienie tego często występującego w tekście terminu w języku włoskim mogłoby przerywać ciągłość lektury. Zob. Kasia 2008: 19.

³ W języku Pareysona o autonomii dzieła artystycznego mowa wówczas, kiedy filozof pisze o zupełności dzieła sztuki (*Compiutezza dell'opera d'arte*): „Doskonałość artystyczna nie jest nieruchoma i ustalona, lecz dynamiczna w swojej określoności. Istnienie dzieła sztuki jest jego zupełnością, a jego zupełność jest ukończeniem procesu formowania” (Kasia 2008: 112). Zakończenie procesu formowania następuje, kiedy *lo spunto* dojrzeje, wówczas dzieło sztuki usamodzielnia się, tzn. nie następują już w nim zmiany autorskie, staje się ukończone, zamknięte, całkowite, zupełne i gotowe na interpretację (Zob. Kasia 2008: 81). *Lo spunto* to moment, w którym formatywna intencjonalność przeistacza się w działanie o jasno określonym celu. W chwili, w której artysta odnajduje *lo spunto*, czyli swego rodzaju impuls, czuje, że ma powstać określone dzieło, konkretna forma. Można uznać, że artysta zawęża swoje spojrzenie na świat do jednego punktu, poddaje się sile transcendentnej, która zostaje urzeczywistniona za pośrednictwem artysty. Proces formowania nie mógłby jednak zaistnieć, gdyby nie osoba artysty. *Lo spunto* jest nieruchome, jest nasieniem, które uwalnia i ukierunkowuje twórczą energię, musi dojrzeć, żeby stać się dziełem sztuki (Kasia 2008: 67). K. Kasia porównuje Pareysonowską koncepcję *lo spunto* do interpretacji źródła dzieła sztuki Martina Heideggera: „Źródło oznacza tutaj coś, z czego i za sprawą czego rzecz jest, czym jest i jak jest” (Heidegger 1997: 7). Mimo tego kategoria *lo spunto* pozostaje zagadkowa, nie można bowiem wskazać źródła jej pochodzenia, wiadomo jedynie jak działa. Pareyson nie rozstrzyga, czy jest ona przejawem transcendentnej siły, czy jest wartością immanentną w świecie. Na pewno kategoria ta służy do wyjaśnienia specyfiki procesu formowania czyli szeroko pojętej działalności artystycznej. Stanowi nasienie, a potem zarodek dzieła sztuki, prawo własnej organizacji. Formowanie nie może być zatem improwizacją, ponieważ opiera się na informacji zawartej w *lo spunto*.

Podążając tropem myśli Pareysona, nie można mówić o duchu i ciele w odniesieniu do dzieła sztuki, ponieważ dzieło sztuki znaczy dzięki swojej zmysłowej obecności i fizyczności. W dziele sztuki nie ma niczego duchowego, co nie byłoby jednocześnie fizyczne. Elementy fizyczne i duchowe dzieła są tożsame, ponieważ formowanie dzieła nie jest formowaniem treści, tylko formowaniem materii. Za znaczenie dzieła należy uznać jego fizyczną obecność i jedność, która jest przyczyną przeżycia estetycznego, czyli interpretacji.

Istotną rolę materialnego aspektu dzieła artystycznego podkreśla również Wolfgang Welsch: „W obliczu powszechnej ruchliwości i zmienności świata prezentowanego przez media uczymy się znów doceniać niezmiennność i oporność świata natury, w obliczu swobodnej gry informacji trwanie konkretnego, w obliczu zwiewności obrazów masywności materii” (Welsch 2005: 128). Nieustanna obecność mediów elektronicznych rodzi w człowieku tęsknotę za jednostkowością, obecnością cielesności. Welsch podkreśla jednak, że nie ma na myśli pragnienia powrotu do doświadczenia zmysłowego sprzed epoki elektronicznej; rewalidacja doświadczenia nieelektronicznego poniekąd wynika z tego elektronicznego, a między jednym i drugim zachodzą liczne związki. Dobrym przykładem jest w tym kontekście liberatura, która wyrasta ze swego rodzaju sprzeciwu wobec wszechobecnej remediacji, co jednocześnie nie przeszkadza Zenonowi Fajferowi korzystać z mediów elektronicznych w swej twórczości.

Forma, doświadczenie, poznanie

W dziele hybrydycznym zachodzą specyficzne relacje między doświadczeniem, powstającą z niego formą oraz procesem poznania, który towarzyszy zarówno twórcy dzieła interpretującemu swoje doświadczenie oraz odbiorcy, zmagającemu się z formą dzieła w procesie odbioru.

Wydaje się, że relacja między doświadczeniem a formą nosi znamiona cyrkularności. Świadczy o tym refleksja nad formami dzieł. Odbiorca pochyla się nad formą dzieła służącą poznaniu człowieka-podmiotu oraz jego doświadczenia, i odkrywa, że relacja między formą a doświadczeniem podmiotu utworu, jeśli posłużymy się tradycyjnymi kategoriami poetyki, ma charakter cyrkularny⁴. Mianowicie doświadczenie znajduje swą formę wyrażenia, a forma dzieła modeluje owo doświadczenie, pozwala je rozpoznać. Antonina Lubaszewska w swojej książce dotyczącej poetyki doświadczenia duchowego stawia pytanie o to, jak owa cyrkularność objawia się w literaturze (Lubaszewska 2009: 9). Czy dzięki formom, poetyce dzieła można rozpoznać, jakie są doświadczenia poszukujące swej formy i jakie są formy narzucające strukturę doświadczeniu? (zob. Lubaszewska 2009: 9). Badaczka snuje antropologiczną refleksję nad antropologicznym doświadczeniem. Odnosi się jednak w swoich badaniach do biografii i twórczości świętego Franciszka z Asyżu, czterech sensów Biblii, Ojców Pustyni i poddaje analizie doświadczenie duchowe rozumiane szeroko, niekoniecznie w sensie religijnym. W tym punkcie

⁴ Problematyce cyrkularności relacji między formą a doświadczeniem wiele uwagi poświęca Antonina Lubaszewska w książce *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.

czytelnikowi niniejszego tekstu z pewnością nasuwa się pytanie, na czym polega różnica między dziełem hybrydycznym jako doświadczeniem a tradycyjną powieścią ujmowaną jako doświadczenie. Sztuka współczesna również stanowi wyraz doświadczenia artysty, posługuje się rozmaitymi nośnikami sensu (np. konceptualizm czy text-art albo performans). Czym wyróżnia się relacja formy i doświadczenia w przypadku dzieła hybrydycznego?

Zasadniczo doświadczenie jest relacją w stosunku do tego, co na zewnątrz, jest efektem konfrontacji z obcym elementem w nas samych. To, czego ktoś musi doświadczyć jest tym, czego nie może wynioskować (Zob. Droit 2006: 107). Odbiorca dzieła hybrydycznego (i nie tylko dzieła tego rodzaju) doświadcza go jednocześnie jako rodzaju doświadczenia i jako zapisu czyjś doświadczenia, ponieważ forma stanowi wyraz doświadczenia, a zarazem służy modelowaniu doświadczenia. Należy podkreślić, że nie można wskazać dzieł, które nie stanowiłyby formy, ponieważ forma jako sposób doświadczenia staje się osiągalna, gdy używa środków umożliwiających odbiorcy dany sposób doświadczenia. Nawet twórca, który usiłuje uwolnić się od formy, czyni to za pośrednictwem formy jako efektu procesu formowania (jeśli posłużymy się kategorią Pareysonowską).

Wydaje się, że proces formowania dzieła hybrydycznego różni się tym, że dzieła tego typu są formowane w taki sposób, żeby wykluczyć powtórzenie; co jest założeniem utopijnym. Możliwa jest oczywiście multiplikacja poszczególnych dzieł. Twórcy literatury podkreślają nawet, że ich dzieła należą do uniwersum literatury, ponieważ są opatrzone numerem ISBN i publikowane w wielu egzemplarzach. Problemem dla hybrydy jest seryjność, czyli powstanie następnego podobnego dzieła, które można włączyć do zainicjowanej serii. Dzieła tego typu nie chcą naśladować ani nie chcą być naśladowane, co jest oczywiście następnym utopijnym założeniem. Relacja między obrazem, słowem, dźwiękiem w tego rodzaju dziełach nie jest w żaden sposób ustalona. Hybrydy bowiem nie tworzą gatunków o wyznaczonych cechach. Z pewnością nawiązują do licznych genologicznych rozróżnień, w poszczególnych dziełach dochodzi do kontaminacji różnego rodzaju gatunków, ale proces ten nie ma jasno wyznaczonych ram, jak w przypadku opery czy komiksu, których nie zaliczam do dzieł hybrydycznych. Jeśli hybryda może zostać ujęta w ramy gatunkowe, to chyba tylko w taki sposób, w jaki Ferdinand de Saussure stworzył system języka, w którym nie ma żadnych pozytywnych pojęć, nie ma nic poza różnicami.

Próba interpretacji hybrydy za każdym razem stanowi swego rodzaju studium przypadku, w którym trudno o jasne reguły procesu odbioru. Niektórzy czytelnicy zapewne mogą podać w wątpliwość ten wywód i uznać, że właściwie w sztuce w większości mamy do czynienia z hybrydami. Warto jednak wziąć pod uwagę, że w sztuce ramy gatunkowe nie są tak istotne, jak w przypadku literatury, o czym pisał już chociażby Jerzy Ludwiński:

[...] poszczególne gatunki sztuki, związane czystością własnych metod, płynęły ku odrębnym celom na różnych głębokościach rzeczywistości. Trudno je było ze sobą porównać, choć niekiedy ich drogi wydawały się równoległe, a poszczególne etapy zadziwiająco podobne. W miarę jak ruch ten stawał się szybszy, a gatunki artystyczne pęczniały od nowych treści, to całe tło — pole niczyje między nimi — powoli się wypełniało. Tutaj, na

stykach różnych dziedzin, działa się rzeczy najbardziej interesujące; tu krzyżowały się metody, traciły sens konwencje, powstawały nowe tendencje i gatunki sztuki, takie jak poezja konkretna, land-art., environment, happening, sztuka konceptualna, teatr otwarty. Czy ktoś potrafi dzisiaj powiedzieć, co jeszcze jest muzyką albo plastyką, albo teatrem? Czy da się bezbłędnie wyznaczyć granicę między sztuką a resztą rzeczywistości? Niektórzy twierdzą, że wszystko może być muzyką, poezją, teatrem, wszystko może być sztuką (Ludwiński 2009: 138-139).

Dzieła hybrydyczne stanowią jednostkowe dzieła sztuki, w przypadku których forma konkretnego dzieła jest charakterystyczna tylko dla pojedynczego egzemplarza bądź większej liczby egzemplarzy, jeśli weźmiemy pod uwagę książki artystyczne bądź librackie wydawane w większej liczbie egzemplarzy. Gdybyśmy porównali *Przez dziurę ozonową* i *Oka-leczenie* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik, nietrudno zorientować się, że obydwa te przykłady hybryd zostały uformowane w odmienny sposób. Pierwsza z książek przyjęła formę butelki, w której na przezroczystej folii został wypisany tekst poetycki, a całość została umieszczona w kartonie i opatrzona tytułem oraz numerem ISBN. *Oka-leczenie* natomiast przyjęło formę trójksięgu, w którym zawarte są trzy różne historie. Dla wymienionych dzieł w procesie ich formowania wybrana została taka a nie inna forma, niepowtarzalna. Właśnie unikatowość charakteryzuje dzieła hybrydyczne. Dlatego tak istotne jest pochylanie się nad każdym z dzieł z osobna. Proces ten Ryszard Nycz nazywa „wielowymiarowym studium przypadku” i uznaje za poetykę doświadczenia:

Poetyka doświadczenia [...] przybierająca w praktyce spluralizowaną postać wielowymiarowego studium przypadku nie odwołuje się do założenia swoistych cech, odrębnych przedmiotów, „macierzystych” metod ani teorii, deklarując swój bezparadygmacyjny i transdyscyplinowy charakter oraz „słabej” interpretacji jako zasadniczej strategii badawczego postępowania (Nycz 2007: 47).

Z pewnością taki sposób interpretacji, który proponuje Ryszard Nycz, umożliwi traktowanie poszczególnych dzieł jako indywidualów, o których nie można nic orzec dopóki odbiorca nie zacznie go percypować. W przypadku hybryd niemożliwe jest wydawanie sądów apriorycznych o dziele, na podstawie jego przynależności gatunkowej. Parafrazując wypowiedź Rogera-Pola Droit — dzieło hybrydyczne jest tym doświadczeniem, którego nie można wywnioskować bez kontaktu z nim. Czy możliwe jest jednak takie bezparadygmacyjne i transdyscyplinarne percypowanie dzieła hybrydycznego? Ostatecznie doświadczenie jest możliwe, jeśli percypujemy coś zgodnie z ustalonymi, narzuconymi, wybranymi kategoriami. Żaden podmiot nie jest w stanie uchwycić „przepływającego strumienia życia”.

Potwierdzenie powyższej konstatacji możemy znaleźć w książce Herberta Reada *O pochodzeniu form w sztuce*, w której badacz rozpatruje egzystencjalny sens formy. Według Reada zadaniem sztuki jest nie tylko przedstawianie, lecz także docieranie do najgłębszych źródeł poznania, o czym pisze w taki sposób: „sztuka to dana człowiekowi zdolność wyodrębniania formy z chaotycznego wiru jego wrażeń i kontemplowania tej formy w jej niepowtarzalności” (Read 1973: 13). Dalej badacz pisze: „skoro forma

wyprzedza ludzkie doświadczenie, mamy prawo przypuszczać, że świadomość formy człowiek otrzymał od swego naturalnego środowiska, a następnie spontanicznie naśladował w wytworach swoich rąk. Ale to forma była naśladowana, nie zjawisko, i to forma była symboliczna” (Read 1973: 86). Z rozważań Reada można wysnuć wniosek, że człowiek może ukonstytuować swoją tożsamość dzięki twórczym procesom formowania, nadać ramy własnemu doświadczeniu.

W podobnym tonie wypowiada się Georg Simmel w niezwykle popularnej pracy *Most i drzwi*, wprowadzając w eseju dotyczącym mody pojęcie „podstawowe formy życia”. Owe podstawowe formy życia, jak je określa Simmel, są wytwarzane przez podmiot, kiedy kształtuje on określoną materię i zarazem buduje za sprawą tego procesu swego rodzaju uniwersum treści istotnych dla tej jednostki. Podmiot styka się ze światem, który jest w ciągłym ruchu, któremu podmiot nadaje znaczenie. Wówczas, jak pisze Simmel, ów proces doświadczenia świata

ma treści, wytwarza wewnętrzne przedmioty: wyobrażenia, pojęcia, wiedzę; te zaś mają swoiste znaczenie i substancję, ważność i porządek — inne niż czysty monotony tok zdarzeń. Te treści, duchowe kształty, jakie przybiera istnienie, występują w pewnym uporządkowaniu: przede wszystkim w umyśle podmiotu, który je sobie przedstawia. Tym samym świat widziany jest z perspektywy jakiegoś centrum, co stwarza dystanse, akcenty, perspektywiczne przesunięcia i przecięcia natury zmysłowej i duchowej, niemające odpowiedników w obiektywnym wymiarze istnienia (Simmel 2006: 320).

Poezja konkretna jako doświadczenie?

Jak jednak odnieść kategorię doświadczenia do poezji konkretnej⁵?

⁵ Za kontrowersyjny może zostać uznany pogląd, zgodnie z którym poezja konkretna należy do uniwersum dzieł hybrydycznych. Wydaje się, że rozwiązanie sporu o przynależność poezji konkretnej podała już Stefania Skwarczyńska, która widzi je w źródłach zjawiska czerpiącego z syntezy sztuk jako pewnej tradycji. Jednocześnie badaczka podkreśla, że podejmowanie namysłu nad poezją konkretną i próba jej interpretacji wiąże się z wyjściem poza język w sensie lingwistycznym, a korzystanie z języka plastyki, co uznaje za argument za uznaniem poezji konkretnej za hybrydę („Zamierzając określić poetykę poezji konkretnej, a tym samym właściwy jej język poetycki, poetyka naukowa będzie zmuszona przenieść się wbrew swojej praktyce z «poezją tradycyjną» – z orbity semantyki na orbitę semiotyki. Oznacza to, że nie będzie już miała do czynienia wyłącznie z językiem w sensie lingwistycznym, ale także z językami pozalingwistycznymi, ściślej i ad rem: z językiem plastyki, a więc ze znakami językowymi i ze znakami ikonicznymi. Charakterystyka języka poezji konkretnej będzie na tyle kłopotliwa, że zażąda przewyżczenia zrozumiałej tendencji semiologii do porządkowania języków na zasadzie homogeniczności ich znaków” (Skwarczyńska 1977: 27). Nawet jeśli uznamy wiersze konkretystyczne za przedmioty fizyczne, w których niemożliwe jest oddzielenie słowa i obrazu, należy pamiętać, że w procesie percepcji odbiorca natychmiast oddziela jedno od drugiego i nie postrzega poezji konkretnej jednocześnie jako tekstu i obrazu. Poezja konkretna stanowi hybrydę, ponieważ jest wyrazem zdania sobie sprawy przez artystów z mechanizmów samego języka – jego semantyczności i przestrzenności. Dzięki połączeniu poezji, sztuki wizualnej i muzyki powstaje nowy byt, który zdaje sprawę z tego, jaki jest język. Dzięki temu konkretyści uważają, że stworzyli nowy język, a poezja konkretna wyrosła z pragnienia nowego języka uniwersalnego w obliczu jego ówczesnego kryzysu. Język poezji konkretnej stanowi zwrot na stronę tekstu wizualnego, hybrydą okazuje się sam język, jeśli zredukujemy go do pojedynczego słowa i dostrzeżemy w nim „możliwości autotelicznej orientacji słowa na swoją własną istotę, na swoją znakowość, na strukturę i sens równocześnie. Słowo, swoim czystym znaczeniem, dźwiękiem i kształtem, a więc niedostrzeganą

Zasadniczo jako czytelnicy tradycyjnej poezji, jesteśmy przyzwyczajeni do sytuacji czytelniczej, w której utwór poetycki przekazuje treść za pośrednictwem metafor, porównań i rozmaitych innych środków poetyckich. Podmiot liryczny opisuje świat, własne przeżycia, informuje o swoich doświadczeniach, które w rozmaity sposób są „zawarte” w utworze poetyckim. W przypadku poezji konkretnej trudno przyjąć, że informuje ona o emocjach, przeżyciach podmiotu lirycznego, opisuje świat, w którym ów podmiot się znajduje i którego doświadcza.

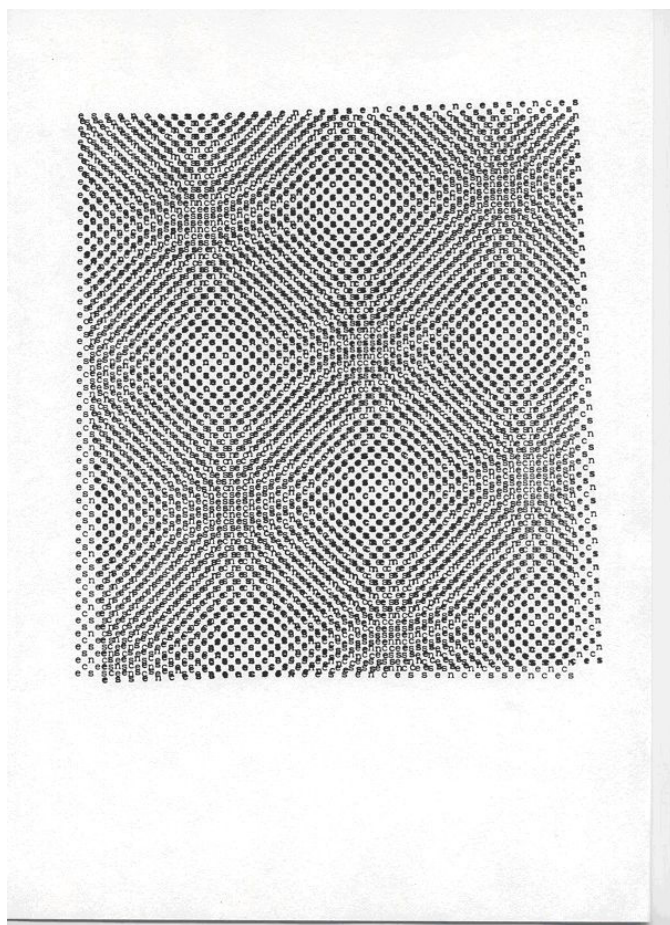
Tadeusz Sławek zauważa, że poezja ta ignoruje „ptolemejski system literatury skoncentrowany wokół autora, który w dziele przekazuje swoje doświadczenia” (Sławek 1989: 58). Nie znaczy to jednak, że konkretyści nie odwołują się do rzeczywistości. Czynią to, ale odnoszą się do rzeczywistości językowej, która jest oparta na elementach świata rzeczywistego. W poezji konkretnej dochodzi do zerwania relacji między rzeczywistością a przekazem, który stanowi wiersz konkretystyczny. Istotną rolę odgrywa napięcie między elementami językowymi, ich znaczeniem, obrazem i dźwiękiem. Wszystkie te elementy sprzęgnięte ze sobą stają się osobnym przedmiotem, i jednocześnie, nowym językiem uniwersalnym. Za sprawą uniezależnienia od konkretnych elementów świata rzeczywistego, poezja konkretna może wnikać w rozmaite konteksty rzeczywistości w zależności od tego, kto percypuje dany utwór. Może stać się swego rodzaju sposobem doświadczania rzeczywistości.

W tym kontekście chciałabym przywołać utwór Pauli Claire⁶ ES-SENSE, który stanowi jeden z cyklu (No 9) osiemnastu utworów typograficznych, powstałych na podstawie słów: *sense, nonsense, essence, quintessence, sensation, sensuous, sensual, sensitive* (sens, nonsens, istota, kwintesencja, sensacja, zmysłowa, zmysłowy, czuły)⁷. Utwory te zostały wykonane na maszynie do pisania przez wpisanie podstawowych tekstów, a następnie za sprawą kopiowania nakładane na siebie w celu uzyskania złożonych obrazów. Są to jednocześnie utwory wizualne i dźwiękowe, które Paula Claire wykorzystuje w swoich performansach.

dotąd wyraźnie autodefinicją, zaczęło stanowić bazę wiersza, jego grunt, „beton”, „concrete”, „konkret”, jak pisze Małgorzata Dawidek Gryglicka (Dawidek Gryglicka 2012: 68). Na przywoływany przez mnie powyżej artykuł Stefanii Skwarczyńskiej również powołuje się Małgorzata Dawidek Gryglicka w swojej pracy dotyczącej tekstu wizualnego, dzięki której zwróciłam uwagę na ten tekst, za co z tego miejsca chciałam serdecznie podziękować.

⁶ Paula Claire – brytyjska poetka, artystka, performerka; tworzy poezję wizualną, konkretną, dźwiękową, książki artystyczne, performanse. Współpracowała z Bobem Cobbingiem. Mieszka w Oksfordzie. Jest twórczynią archiwum poezji konkretnej w Oksfordzie – The Paula Claire Archive of Sound and Visual Poetry. Więcej informacji dotyczących Pauli Claire, a także jej twórczości można znaleźć na stronie internetowej www.paulaclaire.com

⁷ Opublikowane jako International Concrete Poetry Archive No 31, 1992.

Ilustracja 1 Paula Claire *ES-SENSE*

Jeśli przyjrzymy się uważnie utworowi *ES-SENSE*, z pewnością dostrzeżemy wibrujące i koncentrujące się w niektórych miejscach słowa „sens” i „istota” bądź „istnienie”, w zależności od tego, jaki typ myślenia o świecie preferujemy. A zatem, jak wspominałam wcześniej, poezja konkretna wnika w rozmaite konteksty rzeczywistości i jako odbiorcy w procesie percepcji możemy doświadczyć uniwersalnego, językowego i wizualnego spektaklu, który umożliwia nam również koncentrację na swoich doświadczeniach i przemyśleniach. Żaden z elementów odbioru utworu konkretystycznego nie musi zostać pominięty: odbiorca może koncentrować się na słowach, ich wizualnym kształcie bądź sensie słów, odwoływać się do własnych przemyśleń i doświadczeń, być może nawet tych metafizycznych.

Należy podkreślić, że w przypadku hybryd tego typu można mówić o kontemplacji jako zwieńczeniu procesu percepcji dzieła, ponieważ nie mamy tu do czynienia z zagadką, rebusem, którą należy rozwiązać, żeby przejść do percepcji wizualnej dzieła lub na odwrót — przyrzeć się utworowi z perspektywy wizualnej, a następnie podać znaczenie. Do kontemplacji mogą prowadzić tylko wytrwałe działania interpretacyjne: stawianie pytań, kwestionowanie, znajdowanie rozwiązań, docieranie jak najgłębiej. Sama kontemplacja jest widzeniem formy jako formy, zyskaniem nowego sposobu widzenia; to stan estetycznej przyjemności (*il piacere estetico*), którego źródło stanowi piękno. Jak pisze Pareyson:

Kontemplacja nie jest zatem wzburzona, lecz cała jest zamknięta we własnej łagodności, jest pozbawiona emocji i namietności. Kontemplacja jest *katharsis*, bo w jej nieruchomości życie zatrzymuje się i następuje przerwa, cichnie tumult uczuć i afektów, choć jej kulminacją jest porwanie i ekstaza, a kontemplujący, zyskując spojrzenie jasnowidza, zapomina o sobie samym, cały zawiera się w przedmiocie, podmiot niemal wychodzi z siebie (Pareyson 2009: 225).

Być może inne dzieło Pauli Claire przybliży czytelnikowi, na czym polega związek formy i doświadczenia w przypadku dzieł hybrydycznych oraz uzmysłowi, w jaki sposób dzieło tego rodzaju może być kontemplowane. Mam tu na myśli *Hymns to Isis*, które stanowią parę konkretnych poematów, wykonanych przez Paulę Claire w 1992 roku. Artystka zawiesiła je po dwu stronach lustra w salonie swojego domu w Oksfordzie. Kiedy ustawimy się twarzą do lustra, po lewej i po prawej stronie którego zawieszzone zostały poematy, zobaczymy w nim odbicie rzeki Tamizy. Rzeka widoczna jest z okien domu Pauli Claire, a dom od rzeki oddziela park. Właśnie odbicie takiego widoku widzimy w lustrze — park z biegnącą przez niego Tamizą.

Artystka próbowała dociec, skąd pochodzi nazwa rzeki Tamiza. W starożytności nazywano ją Tamesis, a w Oksfordzie bywa nazywana Isis. Nazwa zainspirowała Paulę Claire do refleksji nad pojęciem Isis. Pierwszym skojarzeniem jest oczywiście egipska bogini Isis (Izyda) — siostra i żona Ozyrysa, a matka Horusa. W okresie rzymskim była uważana za jedno z wcieleń Wielkiej Macierzy. W sztuce Isis często przedstawiano w pozycji siedzącej z małym Horusem na kolanach lub przy piersi. Przez wielu badacza tego rodzaju przedstawienie bogini uznawane jest za prefigurację obrazu Madonny z Dzieciątkiem Jezus w ikonografii chrześcijańskiej.

Zdaniem Pauli Claire bogowie i boginie stanowią wyraz ludzkich pragnień objęcia umysłem i wyobraźnią tajemniczych sił („For me, the idea of gods and goddesses shows our human desire to comprehend huge and mysterious forces”⁸). Isis jest boginią, która reprezentuje słońce i księżyc, męską i żeńską energię, jak yang i yin w chińskiej filozofii.

Artystkę zainspirował widok rzeki (wyglądającej jak stopione złoto) w styczniowy poranek o wschodzie słońca, kiedy na rzece widoczne były fale. Dlatego poemat reprezentujący energię *yang* został napisany złotą barwą na białym tle; litery wibrują, ponieważ zostały umieszczone na przemian i tym samym dają poczucie dynamiczności odbiorcy

⁸ Cytat pochodzący z mojej rozmowy z Paulą Claire, która miała miejsce 02.09.2013 roku w jej domu w Oksfordzie.

tego dzieła. Utwór ten Paula Claire nazywa *Isis in Sunshine*. Drugi z poematów, będący odzwierciedleniem energii *yin*, został napisany kolorem srebrnym na czarnym tle, formy literowe zaś rozmieszczone zostały w oddzielnych liniach; nie zachodzi między nimi interakcja, co daje odbiorcy poczucie spokoju i wprowadza refleksyjny nastrój. Ten utwór jest nazywany *Isis in Moonlight*, a inspiracją do jego stworzenia był widok Tamizy w nocy w pełni księżyca.

Możliwość kontemplacji dzieła Pauli Claire nie ulega wątpliwości. Kiedy odbiorca znajdzie się przed lustrem w salonie artystki — będącym najdogodniejszym i jedynym miejscem odbioru tego dzieła — jednocześnie doświadcza formy, która jest językowa, ale posługuje się też barwą i ruchem. Wchodzi również w relację z odbiciem w lustrze, co uruchamia kolejny łańcuch znaczeń zakorzenionych w kulturze. Sensem tych dwóch poematów jest ciągłe stawanie się i mnożenie znaczeń w zależności od tego, kto staje przed lustrem. Mimo głębokiego zakorzenienia w rzeczywistości i kulturze, utwory Pauli Claire za sprawą swojej formy uniezależniają się w pewien sposób od konkretnej rzeki Tamizy, stają się oddzielnymi przedmiotami i mogą wnikać w inne konteksty rzeczywistości, modelować doświadczenie odbiorcy w akcie kontemplacji.

Taktylne doświadczenie doświadczenia

Coraz częściej badacze podkreślają, że proces kontemplacji nie jest już możliwy w przypadku dzieł najnowszych. W dobie rekonfiguracji *aisthesis*, jak proces ten określa Wolfgang Welsch, nie można już mówić o kontemplacji dzieł, ponieważ dzieła wymagają wielosensorycznej percepcji. Tradycyjnie pojmowany model kontemplacji zakładał przywilejowanie oka, które przez wieki było najwyżej w hierarchii zmysłów. We współczesnej kulturze wzrok nie jest już w żaden sposób faworyzowany. Jak zauważa Welsch, wzrok „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).

Współczesna sztuka również wymaga odbioru polisensorycznego. Na tego rodzaju percepcję z pewnością musi być gotowy odbiorca A.M.D.G Jima Butlera⁹. Celem twórcy A.M.D.G było stworzenie dzieła, dzięki któremu mógł przekazać swoją refleksję dotyczącą dorostania w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a także oddać atmosferę przyjaźni i edukacji w katolickiej szkole. Butler zastanawiał się, jaką formę może przyjąć tego rodzaju doświadczenie. Uznał, że forma książki zapewnia odbiorcy intymne doświadczenie, kiedy może trzymać dzieło w dłoniach, pod warunkiem jednak, że to, co trzyma nie jest nic nie znaczącym opakowaniem tekstu wypisanego w środku. Artysta uznaje formę książki, przytaczając pogląd Ulissesa Carrióna, za sekwencję przestrzeni, miejsc. A jeśli każde z miejsc jest postrzegane w innym momencie, książka jest również sekwencją chwil („A book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment - a book is also a sequence of moments” (U. Carrión, The

⁹ Jim Butler – urodzony w Dublinie; mieszka w Cambridge; twórca książek artystycznych i innych form, w których dochodzi do integracji słowa i obrazu; wykłada w Cambridge School of Art. w Anglia Ruskin University. Więcej informacji dotyczących artysty oraz jego twórczości można znaleźć na stronie internetowej <http://www.jimbutlerartist.com>.

New Art of Making Books, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artists-books/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>). Dlatego każda strona A.M.D.G jest ustrukturowana w indywidualny sposób; żeby ją „czytać”, odbiorca musi zrozumieć elementy jej struktury. Bardzo istotne jest doświadczenie taktylne tej książki, które nie stanowi jedynie dodatkowego aspektu percepcji (oprócz percepcji wzrokowej), lecz jest równie istotne, jak jej doświadczenie za pośrednictwem oka. Kolejne strony książki są ustrukturowane w taki sposób, że odbiorca może poczuć to, co widzi. Twórca prowadzi grę z odbiorcą polegającą na taktylnym doświadczeniu przestrzeni książki. Doświadczenie taktylne poszczególnych stron sprawia, że odbiorca ma wrażenie, jakby dotykał rzeczywistości, o której „opowiada” Butler.

Książka Jima Butlera wymaga od odbiorcy uruchomienia wielu receptorów — „mentalnych” i „cielesnych”. Doświadczenie A.M.D.G zaczyna się już w momencie, kiedy stykamy się z fakturą papieru, kształtem, a nawet ciężarem książki. Podobnie jak w przypadku poezji konkretnej, kiedy odbiorca wypełniał swoim doświadczeniem utwór konkretystyczny, uzupełniał dzieło, które miał przed sobą o własny kontekst, nadawał dziełu znaczenie szczególnie zapośredniczone przez swoje doświadczenie. Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku A.M.D.G Jima Butlera. Zaryzykowałabym nawet poglądy, że w przypadku książek liberackich mamy do czynienia z podobnym procesem zmagania się z formą. Mianowicie, odbiorca w pewnym sensie sam tworzy A.M.D.G, w procesie percepcji ciągle na nowo ustala reguły odbioru tego dzieła. Doświadczenie książki Butlera za każdym razem jest inne, ponieważ zmienia się kontekst odbioru książki, co jest charakterystyczne dla każdego doświadczenia estetycznego. Należy podkreślić, że politworzywowa struktura dzieł takich jak A.M.D.G. wymaga, by za każdym razem doświadczać jej w inny sposób: zmieniać kolejność, perspektywę, na czym innym się koncentrować, bardziej doświadczać taktylnie a mniej percypować wzrokiem albo na odwrót. Dzieła tego rodzaju można określić doświadczeniem, ponieważ odbiorca właściwie tworzy je w procesie odbioru.

Zakończenie

Wydaje się, że dzieła hybrydyczne nie stanowią odtworzenia doświadczenia rzeczywistości, jej reprezentacji czy wtórnego ustalenia. Można je raczej uznać za przykłady zjawiska „literatury jako doświadczenia”, jak określa tego rodzaju dzieła artystyczne Ryszard Nycz (zob. Nycz 2007: 22). W tym znaczeniu sztuka stanowi faktyczne i specyficzne doświadczenie realności, sztuka jest, jak pisze badacz, „postacią, bez której «głuche masy niesformułowanego w nas» (by posłużyć się określeniem Schulza) nie doszłyby nigdy do progu świadomości i pojęciowo-językowego uformowania własnej określoności (czy tożsamości)” (Nycz 2007: 22). A jednocześnie ujmowanie doświadczenia w dyskurs nie oznacza, że jego zmysłowe, bezrefleksyjne i pozbawione znaczenia wymiary nie mogą nadal funkcjonować w dziele. Pewne aspekty dzieła, możliwe albo niemożliwe do wypowiedzenia/ukazania są zaszyfrowane w dziele, w „niestematyzowanym potencjale semantycznym jego materii semiotycznej”, jak pisze Nycz (Nycz 2007: 22), i mogą zostać reaktywowane w doświadczeniu odbiorcy.

Bibliografia:

- Arystoteles (1979), *O rodzeniu się zwierząt*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1980), *Zagadnienia przyrodnicze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Carrión Ulisses (1975), *The New Art of Making Books*, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>
- Dawidek Gryglicka Małgorzata (2012), *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków-Wrocław.
- Dewey John (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, Ossolineum, Wrocław.
- Droit Roger-Pol (2006), *Wielkość doświadczenia*, „Teksty Drugie” nr 3.
- Heidegger Martin (1997), *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Miziera, Fundacja „Aletheia”, Warszawa.
- Kasia Katarzyna (2008), *Rzemiosło formowania. Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków.
- Lubaszewska Antonina (2009), *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ludwiński Jerzy (2009), *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań.
- Nycz Ryszard (2007), *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Read Herbert (1973), *O pochodzeniu form w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedm. A. Osęka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Simmel Georg (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1977), *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych* [w:] *The Structure of Semantics of the Literary Text*, red. Mihály Péter, Akadémiai Kiadó, Budapeszt.
- Sławek Tadeusz (1989), *Filozofia spójnika i poezja negatywności*, [w:] *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Welsch Wolfgang (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Universitas, Kraków.

AGNIESZKA SMAGA
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego*

Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd

Abstract

At the present stage of technological development of websites, critical difference between the word and the image breaks down. It means we are not able to distinguish them from one another at the operational level (at the program level). Furthermore, in view of the presentation of the website, building process of the visual composition of the website is carried out neither according to the function of words (narrative), nor according to analog image (representation), but by the surface distribution of the data. Website becomes infographics, which abstract a fundamental system of lines and shapes from reality and transforms them into a basic form of rectangles (diagrams, graphs, tables, forms).

Publikacja powstała w ramach realizacji projektu badawczego NN 103 398340 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie.

*Wydział Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
e-mail: asmaga@neostrada.pl

Przedmiotem analitycznego zainteresowania czynię pismo i obraz, które współtworzą digitalne formy przekazów. Formę rozumiem w sposób obrazowy jako układ podstawowych elementów kompozycji na powierzchni cyfrowej strony. Wprowadzam tym samym badawcze założenie, że pismo — efekt aktu pisania — może być traktowane zarówno w kontekście kategorii obrazowości, jaki i wizualności. Pierwsze pojęcie odnosi się do przedstawienia, czyli przedmiotu percepcji, kolejne — do procesu odbioru.

Drugi termin nie budzi zasadniczo wątpliwości w kontekście obrazu i pisma, mimo złudzenia istnienia między nimi różnicy. Wrażenie to jest bowiem czystko konwencjonalne i wynika z faktu, że pismo w tradycji europejskiej czytamy najczęściej w nienarzucającej się, prawie transparentnej formie graficznej (Baines i in. 2010: 6)¹. Tak rozumiana typografia zorientowana jest na odbiór, czyli funkcjonalność komunikatu, gdzie „czytelny oznacza łatwy do przeczytania. Jeżeli czytanie przebiega łatwo to wizualny potencjał komunikatu zostaje zepchnięty na boczny tor” (Wilkins 1990: strony nienumerowane). Najczęściej w akcie percepcji następuje więc faktyczne ignorowanie specyfiki komunikacji wizualnej (np. ułożenia elementów na płaszczyźnie; działania przestrzeni negatywowej; zasad kontrastu, symetrii/asymetrii, proporcji, wzoru). Dlatego można mówić w przypadku odbioru pisma raczej o uproszczonej wizualizacji typu werbalnego, podporządkowanej sferze znaczeń (budowanych na prawach logiki języka), innej niż wizualizacja obrazowa.

Jeszcze bardziej problematyczne w odniesieniu do słowa, niż tylko sygnalizowane wyżej pojęcie wizualności, jest traktowanie go w kontekście kategorii obrazowości. Dlatego kryterium to wymaga doprecyzowania. **Obraz** rozumiem na sposób graficzny jako zaplanowany i zorganizowany układ podstawowych elementów przedstawienia — linii, zbiegających się pod kątem prostym i tworzących dwuwymiarowe kształty, które stanowią elementy większej kompozycji, czyli strony WWW.

¹ Zagadnienie typografii, rozumianej jako zautomatyzowane zapisanie i uporządkowanie języka, jest często pomijane w językowych analizach badawczych lub traktowane wyłącznie w kontekście stosunku szaty zewnętrznej (znaczącego) do niesionej treści (znaczonego). Zapominając, że sama typografia jest projektowaniem za pomocą pisma, czyli wizualnym komunikatem. Dlatego przedmiot – język – i system jego rejestracji – graficzny zapis – powinny być analizowane we wzajemnym powiązaniu. Tymczasem oba w systemie edukacji są najczęściej wykładane na niepowiązanych ze sobą uczelniach. Typografię określają dwa podstawowe cele, definiowane jako rozpoznanie i odpowiedź na potrzeby funkcjonalne przekazu oraz te związane z projektowaniem wizualnym, traktowanym jako kwestia estetyki. Pismo istnieje z jednej strony po to, by je przeczytano, z drugiej – jako element graficzny, taki jak punkt, linia, forma, kształt, płaszczyzna, faktura. Percypowane jest na dwóch poziomach: wizualizacji typu werbalnego i obrazowego. Pozostają one względem siebie w pewnym napięciu i dlatego skala zagadnień typograficznych jest bardzo duża. Już sam problem przejrzystości zapisu budzi szereg kontrowersji.

Linie mogą być realne, czyli złożone z wielu punktów usytuowanych obok siebie w tym samym kierunku lub wyimaginowane, domyślne, gdy prowadzą wzrok odbiorcy od jednego do kolejnego miejsca. Druga sytuacja dotyczy pisma, którego pojedyncze znaki graficzne oddalone są od siebie o stałą wartość światła międzyliterowego, a ich grupy — światła międzywyrazowego. W pierwszym przypadku kreski zawsze mają długość, brak im natomiast szerokości. Uzyskując ten parametr, stałyby się płaską powierzchnią, natomiast otrzymawszy wymiar głębokości — przestrzenią. W przypadku linii wyimaginowanej, tworzonej przez układ znaków pisma, posiada ona analogicznie swą długość oraz otrzymuje dodatkowo szerokość, wyznaczoną przez same litery. Dysproporcje między tymi dwoma parametrami są tak duże, że nie pozwalają linii pisma stać się płaszczyzną. Z kreską mamy bowiem do czynienia do momentu, gdy jej szerokość nie przekroczy połowy wartości długości. Natomiast w przypadku zbioru linii kategoria płaszczyzny uwarunkowana jest odległościami między kreskami, czyli interlineacją. Kreski, w konfrontacji z najczęściej statyczną powierzchnią przedstawienia i zawsze statycznym punktem (najmniejszym elementem kompozycji), cechuje dynamika. Stwarzają ona wrażenie ruchu, ponieważ wzrok przemieszcza się po nich, podążając w dwóch kierunkach. „Linia geometryczna jest niewidzialna. Jest torem poruszającego się punktu [...]. Tutaj następuje przeskok od statyki do dynamiki” (cyt. za. Paulin 2011: 21). Dodatkowo stanowi ona element kompozycji komunikujący podział, organizujący, porządkujący i wprowadzający hierarchię przedstawienia.

Linie realne lub wyimaginowane następnie łączą się, stanowiąc kontury kształtów. Czyniąc zewnętrzny zarys płaszczyzny, zaczynają się i kończą w tym samym punkcie. W przypadku stron WWW poziome linie zbiegają się z pionowymi najczęściej pod kątem prostym i tworzą dwuwymiarowe kształty (prostokąty, rzadziej kwadraty). Konstruują zamkniętą powierzchnię, która ma swój wymiar szerokości i wysokości, brak jej natomiast głębokości, czyli jest płaska. Powstałe formy występują w kompozycji strony WWW jako regularne figury na płaszczyźnie. Są elementem pozytywowym, wewnątrz negatywowej powierzchni tła. Te geometryczne kształty nie stanowią zobiektywizowanej, za pomocą systemów perspektywicznych, obrazowej reprezentacji organicznego świata. Same mogłyby, na prawach abstrakcji, tworzyć wirtualne rzeczywistości, stanowić na poziomie ich ujawniania się użytkownikowi alternatywę dla realnych bytów, zbudowanych w oparciu o kontrast linii biegnących pod kątem ostrym lub rozwartym, wzajemnie przecinających się, płynnych lub nieregularnych, tworzących trójwymiarowe obiekty.

Strony WWW traktuję jako płaskie powierzchnie, które analogicznie jak sztuka, konstruowane są poprzez zmienne relacje pisma do obrazu, np. ich podobieństwa, różnicy, tożsamości, pełnej odmienności. Dwie ostatnie zależności stanowią sytuacje graniczne i dlatego są rzadko spotykane w artefaktach kultury. Wyszczególnione stosunki nadają „widoczność oraz znaczenie praktykom łączenia słów, rozkładania barw, modelowania brzmień czy ruchu ciał” (Rancière 2007: 94), dodam: rozplanowania linii, kształtów, faktur. Na przykład, dominująca od XVI wieku zasada perspektywy linearnej, barwnej i powietrznej, tworzyła iluzję trzech wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie. W plastyczny sposób „opowiadała” zdarzenia, rozgrywające się na bliższym lub

dalszym planie, bardziej i mniej istotne, tworzyła wielopoziomowe narracje². „Koneksje” malarstwa, grafiki artystycznej i użytkowej z trzecim wymiarem podyktowane były więzią „z poetycką mocą słów i baśni”, generowaniem i odbiorem znaczeń na prawach logiki języka, czyli w układzie linearnym, przyczynowo-skutkowym, kategoryzującym³. Negując tę relację, w przypadku analizy strony WWW przypisujemy jej kategorię płaszczyzny, podkreślamy jej płaskość. Tym samym ustalamy inny rodzaj układu — formy — między tym, „czego dokonuje” punkt, linia, kształt i barwa a tym, „co” słowa pozwalają nam zobaczyć na powierzchni internetowej witryny (Arnheim 2011: 23-37).

Chcąc uznać prezentacje stron WWW za płaskie — idąc za wnioskami Jacques’a Rancièr’a — „trzeba sprawić, byśmy je postrzegli jako płaskie”. W tym celu trzeba zerwać więź przedstawienia — strony WWW — z reprezentacją, czyli odłączyć sugerowaną wyżej kategorię widzialności obrazu od *quasi*-widzialności pisma, a sam tekst od pojęcia narracji, tematu, motywu, związków przyczynowo-skutkowych, figury metafory (Rancièr 2007: 95). To rozdzielenie nie oznacza relacji izolacji i oderwania kategorii obrazu od pisma, ale ich nowy sposób wiązania oparty na prawach dostrzegalności i percepcji przedstawienia, konkretnie estetyki cyfrowej grafiki. Strona WWW jest postrzegana jako płaska, ponieważ słowa zaczynają wobec niej funkcjonować w inny niż dotychczas sposób. Nie są traktowane jako nadrzędny, weryfikujący i kodyfikujący system odniesienia w budowaniu znaczeń, a wyłącznie jako pojedyncze, obrazowe elementy wprowadzone do płaskiej, graficznej kompozycji. Oddziałują na siebie w jednej zwartej powierzchni przedstawienia. Zaproponowana strategia „ustawiania na powierzchni” bliska jest zasadzie działania komputera, opartej na warstwowej transmisji danych TCP/IP⁴ oraz konwencji projektowania graficznego z wykorzystaniem funkcji warstwy (Adobe Photoshop) lub stos (GIMP). W pierwszym przypadku zaproponowany układ wskazuje aspekt następstwa w dotarciu do danych. Natomiast w programach graficznych realizuje on relację hierarchii, to znaczy najniższą warstwę lub płaszczyznę stosu stanowi tło, które może być barwne lub przezroczyste i zajmuje całą dostępną przestrzeń

² Powstała ambiwalencja między poczuciem realnej przestrzeni a płaską powierzchnią obrazu, z perspektywy odbiorcy pobudzała jego percepcję. Powodowała sytuację konfrontacji i poszukiwania związków między trójwymiarową rzeczywistością a dwuwymiarowym przedstawieniem. Natomiast z pozycji artysty, projektanta, szczególnie dwudziestowiecznego, wywoływała pewien dysonans percepcyjny i w związku z tym poszukiwanie nowych dróg wypowiedzi plastycznej.

³ Na przestrzeni historii kultury podejmowano wielokrotnie próby zanegowania sugerowanego wyżej stanu rzeczy. W XX wieku zwrócono przede wszystkim uwagę na racjonalizację i uproszczoną klasyfikację procesu myślenia, dokonywaną przy udziale języka, wyznaczano słowom i obrazom zarówno funkcje semantyczną, jak i przedstawiającą. Zainteresowano się materią słowa. Można na tej podstawie wysnuć tezę, że w kulturze współczesnej słowo obok funkcji znaczeniowej zaczęło pełnić przedstawiającą, percypowaną rolę zarówno w porządku wizualizacji werbalnej, jak i obrazowej, nawet czasem wyłącznie drugiej (Hopfinger 2003).

⁴ Podział na warstwy oznacza, że po zainicjowaniu komunikacji przez wybrany program (np. przeglądarkę internetową, czyli po wpisaniu przez użytkownika dowolnego adresu) wysyłany komunikat (dane) jest przekazywany kolejnym powłokom, począwszy od aplikacji, a skończywszy na płaszczyźnie fizycznej. Gdy warstwa przekazuje dane do niższej, dołącza do nich własny nagłówek — informacje dotyczące formatowania. W ten sposób dane w ostatniej powłoce fizycznej posiadają pięć nagłówków. Po ich przesłaniu do zamierzonego odbiorcy, proces przetwarzania jest dokładnie odwrotny w stosunku do operacji nadania: kolejne nagłówki są usuwane — od warstwy fizycznej do poziomu aplikacji.

okna edytora obrazu. Kolejne wprowadzane elementy umieszczone są na oddzielnych warstwach. Te z kolei stanowią zarówno przestrzeń całego okna edytora, prostokątny jego fragment lub ograniczają się do kształtu prezentowanego elementu. Warstwy stanowią rodzaj „przezroczystych folii” i każda z nich jest niezależnym obrazem. W procesie ich nakładania kluczową rolę odgrywa kolejność. Ułożone są one jedna na drugiej, a ich ilość i porządek jest równolegle widoczny w oknie funkcyjnym. Warstwa wyróżniona na granatowo (Adobe Photoshop) lub niebiesko (GIMP) jest aktywna, to jej dotyczy aktualna operacja. W oknie edycji obrazu widzimy nałożone na siebie płaszczyzny, natomiast w okienku funkcyjnym, każdą z nich z osobna, co daje nam wrażenie „podziurawionej powierzchni przedstawienia”, nastawianej na manipulację elementami, dodanie lub odjęcie nowych widoków. Każdą z warstw możemy przesunąć w dół i do góry, czyli jesteśmy w stanie ustanawiać zmienną hierarchię ich wizualnego przedstawienia, również blokować, łączyć z innymi, ukrywać w prezentacji. O widzialności warstwy decyduje funkcja krycie i kanał alfa. W pierwszym przypadku jej widoczność można włączyć, wyłączyć lub płynnie regulować w zakresie 0-100. W sytuacji pełnego ukrycia w oknie edycji jest ona nadal obecna jako miniaturka w okienku funkcyjnym. Wreszcie możemy łączyć warstwy również opcjonalnie, tylko widoczne lub wszystkie (spłaszczenie). Operacja łączenia przekształca dowolną ilość warstw w jedną, uniemożliwiając dalszą zmianę konstruujących ją poziomów, bowiem część pikseli ulega bezwrotnej utracie.

Opisany dość szczegółowo układ warstwowy obrazu determinuje w pewnym stopniu proces myślenia człowieka „epoki komputera”. Jego przeznaczeniem jest doświadczenie i poznanie świata, czyli kompetencja medialna jest zapośredniczona przez grafikę. Ten nowy sposób rozumienia obrazu, pośrednio również pisma, konstruowania światobrazu (Heidegger 1977: 128-196), jest wytworem percepcji subiektywnej i kolektywnej. Doświadczenie obrazowe ufundowane jest na konstrukcji, którą sami tworzymy, ale sterowane przez modelujące medialnie obrazy cyfrowe (Belting 2007: 11-18). Przedstawienia zobaczone zmieniają się w zapamiętane, zakodowane. W efekcie podporządkowujemy nasze poznanie świata formie prezentacji i interakcji właściwej dla epoki, w której żyjemy, a uwarunkowanej dominującym medium. Kolejny raz możemy być świadkami sytuacji, gdy pytanie o to „jak” konstruowany jest obraz mentalny i zewnętrzny — współcześnie przy udziale układu warstwowego — jest bardziej istotne od pytania „co” on przedstawia lub znaczy. Unikamy w ten sposób niebezpiecznego zestawienia tego, „co” obrazowe z tym, „co” symboliczne, piśmienne i poszukujemy głębszych struktur wiążących oba przekazy. Mechanizmy wzajemnych powiązań, ze względu na swą złożoność i wielorakość, stanowią „nadwyżki zdolności syntagmatycznych nad semantycznymi ograniczeniami” (Bowie 1978: 27). Zmieniają się one na przestrzeni czasu, modelując tym samym znaczenie komunikatu.

W prezentowanej perspektywie mechanizm poznania cechuje współcześnie „upojenie powierzchnią” (cyt. za Gwóźdź 1994: 249), „pochwała powierzchni” (Flusser 1993), „głębia powierzchni” (cyt. za Zeidler-Janiszewska 1998: 69; Welsch 2005: 34-36). Ostatnie stwierdzenie jest kluczowe dla prezentowanych wniosków i bezpośrednio wskazuje na układ warstwowy percepcji i poznania, czyli manipulację powierzchniami danych i możliwość ich spłaszczenia. W tej perspektywie cytat charakteryzujący współczesnego człowieka jako pozbawionego „faustowskiego zainteresowania głębią”, należy traktować

jako obiektywne stwierdzenie faktu, nie wartościującą postawę. Wskazuje on na kulturową zmianę rozumienia kategorii głębi. Za Philippem Dubois możemy mówić, o „grubości cyfrowego obrazu”, „wizualne mikswowanie nie pozostaje bez efektu głębi, ale głębi, by tak rzec, powierzchni, głębokości powstałej z ułożenia obrazów”, nakładania na siebie kolejnych warstw na powierzchni warstwy-tła. Refleksje natury faustowskiej zastępuje namysł kombinatoryczny, poszukiwanie skutecznych układów różnorodnych elementów przedstawienia, użytecznych rozwiązań. Kategoria głębi nie dotyczy w związku z tym gotowego artefaktu a samego procesu obrazowania i pisania, który oczywiście nie pozostaje bez wpływu na spłaszczony obraz. Układ warstwowy „przebija” przez powierzchnię przedstawienia. Wymusza analityczny sposób odbioru. Wiedza o technice generującej obraz, kształtuje jego rozumienie i wreszcie percepcję, traktowaną jako używanie przedstawień (J. Derrida, B. Stiegler 1996: 165-169). Sugerowane elementy konstruowania obrazu świadczą o nowym sposobie bycia człowieka w świecie, a czasem wręcz nowej ontologii bytowania, którą określają kolejne terminy: organizacja, konfiguracja, projektowanie, modulowanie, odznaczanie, selekcja.

Uznając w przypadku stron WWW przywilej używania kategorii wielowarstwowej płaszczyzny, w miejsce uwiecznionej tradycją głębi perspektywy, zmierzam do traktowania obrazu strony WWW z poziomu jego projektowania i kodowania — dokumentu (X)HTML — jako ściśle wyliczonego przedmiotu logicznego. Natomiast z poziomu jego ujawniania się użytkownikowi stanowi on płaską powierzchnię, ale w pełni transponowaną, otwartą na proces, interakcję.

Przedmiotem szczegółowej analizy czynię drugą płaszczyznę — wygląd strony WWW — na poziomie jej graficznej organizacji i prezentacji użytkownikowi. Konfrontując ją z płaszczyzną generującą uzyskałam dwie zależności słowa i obrazu, wynikające ze specyfiki cyfrowego środowiska. Po pierwsze, proces tworzenia kodu z wykorzystaniem techniki hipertekstu⁵, sprawił że analogowa *jeu d'ecrir* — gra pisania — (obecna np. u Stéphane Mallarmégo 1945: 48, Tytusa Czyżewskiego, futurystów czy dadaistów) wzbogaciła się o nową funkcję — pisma w stadium działania, traktowanego jako „przykład szczególnie *designu*” (Bolz 1993: 203). Nastąpiło wyznaczenie powierzchni obrazu jako powierzchni pisania. Po drugie, mimo że wskazany wyżej proces konstruowania źródła strony WWW podlegał prawidłom „składni liniowej” języka (X)HTML i CSS to w efekcie tworzył on zbiór możliwości realizowanych w „składni powierzchniowej” — w perspektywie ujawniania strony WWW. Cyfrowe pismo, choć wprowadzane było zgodnie z wierszami poleceń, to zamykało je — jeszcze na poziomie generującym — w większe układy, po to by ostatecznie podporządkować oba (wersy, bloki) płaszczyźnie prezentacji digitalnego przekazu z wykorzystaniem modelu pudełkowego CSS. W momencie konfrontacji kodu źródłowego i strony WWW skonstruowanej na jego podstawie widoczne było podporządkowanie operacyjne składni liniowej pisma układom obrazowym — konfiguracji prostokątów. Zniesiona została tym samym krytyczna różnica

⁵ Hipertekst możemy w związku z tym traktować jako usieciowioną (w wersji *on-line*) składnię przestrzenną obrazów i tekstów. Mamy podstawy wnioskować, że ogranicza on nawet formy dyskursywne na rzecz strategii przedstawiających. Analiza tekstów cyfrowych powinna uwzględniać tę sytuację i rozbudować warsztat metodologiczny w oparciu o elementy komunikacji obrazowej (M. Porębski 2009: 219-233).

między słowem a obrazem na rzecz: z perspektywy kodu — cyfrowego pisma obrazu, z poziomu strony WWW — digitalnego obrazu pisma. Pojawiła się ich **tożsamość**, która wprowadzała sytuację graniczną w relacjach słowo/obraz. Nie funkcjonowała ona jednak na osi napięcia między tym, „co” słowne a tym, „co” obrazowe, ponieważ podyktowana została ich wspólnym wyznacznikiem — mechanizmem operacji, traktowanym jako jedna z odmian interakcji z odbiorcą. W prezentowanej analizie interesuje mnie fakt czy sygnalizowane cyfrowe zależności powstałe na poziomie generującym komunikat mają swoje konsekwencje w jego prezentacji.

Relacja utożsamienia słowa i obrazu, która faktycznie realizuje możliwości i istotę sieciowego środowiska, pojawia się w najczystszej postaci w formie znaków graficznych, w których sygnet — element obrazowy — nakłada się z logotypem — elementem litericznym.



Rysunek nr 1. Forma tożsamości pisma i obrazu⁶

Współcześnie logo tego rodzaju pojawiają się stosunkowo rzadko na stronach WWW, choć obecne są już w pasku przeglądarki. Dotyczą przede wszystkim pojedynczych znaków graficznych, bardzo rzadko ich zbioru. Mają charakter statyczny, sporadycznie dynamiczny. W najbardziej wyszukanych przykładach fuzja słowa i obrazu jest tak kompletna, że trudno rozstrzygnąć czy to litera stała się obrazem, czy odwrotnie. W tym przypadku, kierując się przyzwyczajeniami percepcyjnymi epoki analogowej, nie

⁶ Wszystkie prezentowane przykłady pochodzą ze witryny WWW Uniwersytetu Warszawskiego: <http://www.uw.edu.pl/> [dostęp: 3 czerwca 2012].

możemy arbitralnie orzec czy mamy do czynienia ze znakiem obrazu, czy ze znakiem pisma. Analogiczna sytuacja dotyczy liter wprawionych w ruch przy udziale języka Java, gdzie dynamiczna typografia uniemożliwia często ich lekturę.

Pismo i obraz na poziomie ich prezentacji na stronie WWW układają się najczęściej w **formę wyodrębnienia**, o charakterze statycznym, wywołanym lub dynamicznym. Reprezentują one dwa zasadnicze stopnie zespolenia: **wkomponowanie i współlistnienie**. W pierwszym przypadku obraz — np. jednobarwne, wielobarwne tło; ilustracja; zdjęcie; grafika; znak wodny — staje się prezentacyjną powierzchnią dla pisma.



Rysunek nr 2. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (wkomponowanie statyczne)

Relacja ta wynika z trybu pracy karty graficznej. Podyktowana została również zasadą budowy graficznego interfejsu użytkownika. Każdy jego element, zaczynając od najmniejszego, ma przypisany przez menadżera okien pewien prostokąt na ekranie, który wyświetlany jest z dokładnością do piksela, czyli jako obraz. Typowymi elementami GUI są: etykiety, okna, rozwijane menu, przyciski, paski przewijania, ikony, zakładki

i inne. Ich status jest różny: najczęściej posiadają parametr „parent”, czyli są elementem nadrzędnym względem pozostałych. Mogą stanowić również prostą etykietę, zawierającą tylko tekst. Wtedy związane są z obiektem czcionki, który decyduje o sposobie wyświetlania na nich znaków pisma. Relacja wyodrębnionego wkomponowania tekstu w obraz wzmocniona została w przypadku strony WWW dodatkowo zasadą jej budowy w oparciu o box model elementów CSS. Każdy komponent witryny konstruowany jest na poziomie jego kodowania z obramowania, zewnętrznego marginesu, wewnętrznego odstępu i zawartości. Również w tym przypadku tekst wpisany jest w kształt prostokąta, o ściśle zdefiniowanych parametrach: wysokości, szerokości, wartości marginesów, kolorze i obrazie tła. Wskazana obrazowa zasada budowy witryny dotyczy już pojedynczych, najmniejszych, obligatoryjnych elementów internetowej strony (ikon linków, ikon przycisków); jej większych komponentów (nagłówek, menu głównego, menu bocznego, treści, stopki, formularzy, mapy strony, tabel, list, diagramów, banerów reklamowych, wykresów, legend); również dodatkowych składników (liczników odwiedzin, kliknięć; adresów IP, czasu, daty, IP blokerów, newsów, sond, czytników RSS i innych).

Obok formy wyodrębnienia wkomponowanego faktycznego, statycznego pojawia się tekst wpisany w dynamiczny, obrazowy spektakl. Obecna jest również forma pośrednia między płaszczyzną prezentacji a interakcji z użytkownikiem, którą roboczo możemy nazwać **wywołaną**. Powstaje w momencie najechania kursorem na linkowany element strony, przeznaczony do interakcji z użytkownikiem. Jej wywołanie nie powoduje jeszcze ładowania, przy wykorzystaniu przeglądarki internetowej, nowego zestawu danych.



Rysunek nr 3. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (wkomponowanie wywołane)

Kolejna forma wyodrębnienia zakłada relację **współistnienia pisma i grafiki** lub obrazu malarskiego, zdjęcia, sceny z filmu w ramach jednej wspólnej, najbliższej płaszczyzny. W najprostszej swej postaci tworzy logo, składające się z sygnetu i logotypu, które możemy od siebie oddzielić. Na podobnej zasadzie funkcjonują ikonki będące najczęściej połączeniem obrazu, rysunku, grafiki lub ich fragmentów z tekstem lub ikony słowno-obrazowej z tekstem. Można je na poziomie przeglądarki spersonalizować. Zależnie od sposobu kodowania odsyłają razem lub każdy z osobna do następnej, cyfrowej formy przekazu. W przypadku generowania wspólnego oba traktowane są na prawach obrazu. Funkcjonują na zasadach ikony linku lub ikony przycisku. Koegzystencja słowa i obrazu w momencie najechania kursorem na jeden z wyszczególnionych komponentów relacji, wprowadza najczęściej kolejną, wywołaną medialną zależność. Analogicznie funkcjonują ikony składające się tylko z obrazu, gdy w momencie najechania na niego myszką pojawia się tekst.



Rysunek nr 4. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (współistnienie)

Relacja wyodrębnionego współistnienia obecna jest również w momencie interakcji kursor i tekst. Okazuje się ona najczęściej spotykaną zależnością na stronach WWW. Dotyczy najmniejszych jej komponentów (znaków graficznych, ikon linków, ikon przycisków) i większych (tabel, diagramów, wykresów, również materiałów reklamowych), wreszcie samego głównego okna strony WWW. Pojawia się natomiast rzadziej w przypadku menu bocznego i sporadycznie głównego.



Rysunek nr 5. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (współistnienie)

Pojedynczy komponent strony WWW, budujący zmienne relacje pismo/obraz, staje się jedną z części nadrzędnej, graficznej struktury: całej strony, okna przeglądarki internetowej. Jego wymiar wysokości i szerokości jest wynikiem ścisłych wyliczeń matematycznych, tak by zmieścił się w pełni w oknach przeglądarki. Elementy cyfrowej strony grupowane są i ustawiane w obrazowe szeregi. Tworzą rytmiczne układy w pionie lub poziomie, wykorzystując budowę wirtualnego diagramu, który gwarantuje przedstawieniowy porządek i jedność, podkreśla rytm i tempo przekazu wizualnego⁷.

⁷ Zbiór strukturalizujących diagramów stanowi rodzaj domyślnej siatki, dającej projektantom możliwość tworzenia wielu layoutów, przy zachowaniu wizualnej konsekwencji, ciągłości i spójności przekazu cyfrowego.



W zakładce "Ogólne informacje o uczelni" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- liczby studentów, doktorantów, pracowników
- liczby kierunków studiów
- struktur y uczelni (liczby wydziałów)

>>>



W zakładce "Dydaktyka" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- kierunków studiów (m.in. obcojęzycznych, międzynarodowych, poddyplomowych)
- e-nauczania
- internetowej obsługi studiów
- badań losów absolwentów

>>>



W zakładce "Rekrutacja" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- statystyk rekrutacyjnych
- nowych kierunków studiów

>>>

Rysunek nr 6. Seria form pismo/obraz na przykładzie pojedynczych komponentów internetowej strony

Grafy konkretne przede wszystkim prezentują dane, poprzez ich porównanie lub wskazanie dominującego trendu i są to najczęściej wykresy słupkowe, kołowe. Natomiast diagramy abstrakcyjne obrazują relacje między danymi, najczęściej dotyczą one struktury (warstwy, tablice, drzewa), czasem zbiorów. Pierwszy model tablicy porównuje dane z co najmniej dwóch różnych zbiorów, drugi — ukazuje wyraźnie hierarchię i umożliwia określenie relacji między dowolną ilością elementów, trzeci — stanowią zbiory zawarte w sobie nawzajem, gdzie przynajmniej jeden element musi być w pełni objęty drugim. W ostatnim przypadku grupowane kształty wskazują elementy, które stanowią część ogólniejszej struktury i te, które pozostają od niej niezależne. Kompozycje poziome (dotyczy to np. menu głównego) konstruowane są tak, by mieściły się na ekranie monitora, tymczasem układy pionowe (np. menu boczne, główne okna, czytniki RSS) mogą ulegać przesunięciu z wykorzystaniem suwaka. Poziomy budują relację bierności, są dane, tymczasem pionowe wprowadzają kategorię aktywności, stają się najczęściej zadaniem do wykonania. Wszystkie one, traktowane jako elementy nadrzędnej struktury, wprowadzają zasadę kontrastu rozmiaru i odległości, która dotyczy przede wszystkim elementów obrazowych, rzadziej piśmiennych. Komponentom cyfrowej strony brak rozróżnienia kształtów, czyli np. figur prostokątnych i obłych. Często obecna jest natomiast dobrze zasygnalizowana sekwencja, czyli kolejność przetwarzania danych, która uwzględnia nasze przyzwyczajenia percepcyjne czytania od lewej do prawej. Jest ona zaznaczona kolorem, zwiększonym kształtem lub obrazem. Hierarchia elementów przedstawienia sygnalizowana jest przy udziale zmiennej wielkości obrazu lub czcionki, kroju i rodzaju pisma. Pusta przestrzeń, zwana białą, negatywną odnosi się do obszarów strony WWW, nie zajętych elementem piśmiennym/obrazowym. Obejmuje odstęp między komponentami witryny lub jej zewnętrzne marginesy.

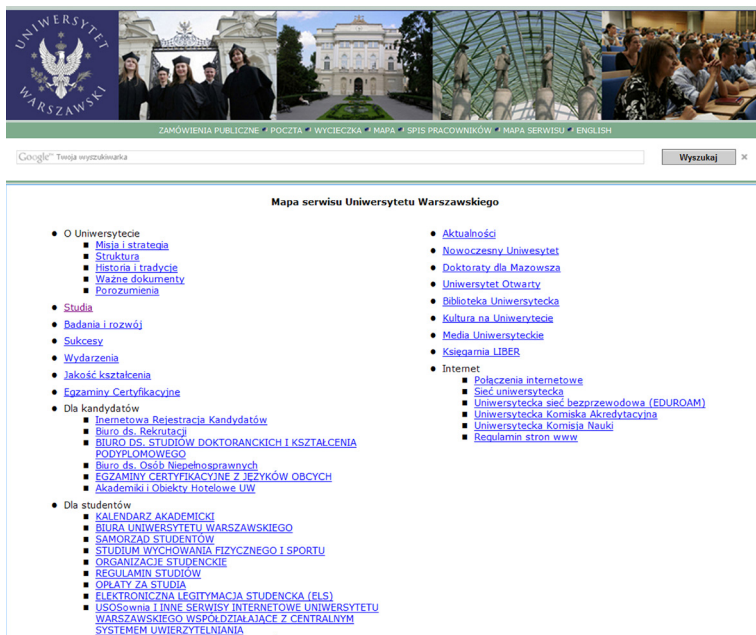
Na podstawie przeprowadzonej wyżej analizy komparatystycznej można jednoznacznie wnioskować, że na obecnym etapie rozwoju technologicznego strony WWW krytyczna różnica między konstruującym ją słowem i obrazem załamuje się, to znaczy nie jesteśmy ich w stanie odróżnić od siebie, na poziomie operacyjnym (po stronie działania programu), również funkcjonalnym — po stronie użytkownika (to temat oddzielnego artykułu). Utrzymana zostaje natomiast zasadniczo na płaszczyźnie prezentacyjnej. W nowej sytuacji ontologicznej i epistemologicznej cyfrowe komponenty przekazu — pismo i obraz — traktowane jako pojedyncze elementy procesu ujawniania utrzymują nadal przypisane im, tradycyjne typy funkcjonalności, związane z zakorzenionymi wzorcami percepcyjnymi. Pismo, które na przestrzeni historii kultury stało się podstawą komunikacji, generuje wielopoziomowe znaczenia, a obraz kontynuuje tożsamość mimetyczną. Oba, traktowane jako pojedyncze komponenty przekazu pozwalają stosunkowo szybko dotrzeć do informacji czy zrozumieć dużą ilość danych. Działają według wskazanych procedur tylko na płaszczyźnie ujawniania się pojedynczych elementów strony WWW, ale już nie kompozycyjnego wyglądu. Bowiem proces budowania nadrzędnej wizualnej kompozycji nie odbywa się ani w porządku zgodnym z funkcją słowa — narracją (wtedy przedstawienie ulegałoby procesowi upiśmienia), ani analogowego obrazu — reprezentacją (w tej sytuacji pismo poddane zostałoby ikonizacji), ale według **powierzchniowego układu danych**, typowego dla sztuki stosowanej. Na obecnym etapie rozwoju transmedium Internetu strona WWW jest graficznym wykresem, który wyabstrahowuje fundamentalny układ linii i kształtów ze spektakli realnej rzeczywistości i przekształca je w podstawową formę prostokątów, różnicowanych rozmiarem oraz kolorem tła. Nie ma tu rozbudowanych obrazowych przedstawień, nie pisze się obszernych historii, są tylko poznane podstawowe dane, ujęte w relacje, a zobrazowane przez diagramy abstrakcyjne typu struktura, tablica, drzewo, warstwa.

The image shows a screenshot of the University of Warsaw website. At the top, there is a navigation bar with links: ZAMÓWIENIA PUBLICZNE, POCZTA, WYCIECZKA, MAPA, SPIS PRACOWNIKÓW, MAPA SERWISU, ENGLISH. Below this is a search bar with the text "Google! Twoja wyszukiwarka" and a "Wyszukaj" button. The main content area is divided into several sections:

- Left sidebar:** A vertical menu with buttons for: O UNIWERSYTECIE, STUDIA, BADANIA I ROZWÓJ, SUKCESY, WYDARZENIA, JAKOŚĆ KSZTAŁCENIA, EGZAMINY CERTYFIKACYJNE, DLA KANDYDATÓW, DLA STUDENTÓW, DLA ABSOLWENTÓW, DLA PRACOWNIKÓW, AKADEMICKA SŁUŻBA ZDROWIA, KONFERENCJE, OGŁOSZENIA, PRACA NA UW, DLA MEDIÓW.
- Top right:** A vertical menu with buttons for: NOWOCZESNY UNIWERSYTET, DOKTORATY DLA MAZOWSZA, UNIWERSYTET OTWARTY, BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA, KULTURA NA UNIWERSYTECIE, MEDIA UNIWERSYTECKIE, WYDAWNICTWA UW, KSIĘGARNIA LIBER, INTERNET, VIDEOREPORTAŻE.
- Center:** A section titled "AKTUALNOŚCI" with a word cloud and the text "USŁUGI I WSPARCIE INFORMATYCZNE NA UW" and the URL "www.it.uw.edu.pl". Below this are several news items:
 - Uniuersytecka uczona laureatką „Polskiego Nobla”**: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej po raz dwudziesty pierwszy przyznała Nagrody Fundacji, które dzisiaj opinią najważniejszego wyróżnienia naukowego w Polsce. Wśród czworga nagrodzonych znalazła się Ewa Wipszycka, emerytowana profesor UW [więcej]
 - Spotkanie laureatów „Diamentowego Grantu”**: 5 listopada 2012 r. w Sali Senatu UW odbyło się spotkanie laureatów „Diamentowego Grantu” z udziałem władz naszej uczelni oraz Minister Nauki i Szkolnictwa Wyzszego, prof. Barbary Kudryńskiej. Młodzi ludzie mieli okazję opowiedzieć o swoich pracach badawczych, zadać pytania szefowej resortu nauki i wymienić się doświadczeniami [więcej]
 - Koncert urodzinowy UW z „Warszawianką” w roli głównej**: Tegoroczny koncert będzie wyjątkowy z dwóch powodów. Po pierwsze Uniwersytet świętuje 196. rocznicę powstania i przygotowuje się do wielkiego jubileuszu. Po drugie obchodzimy 40-lecie działalności folklorystycznej na UW połączonej z jubileuszem zespołu „Warszawianka”. Już 9 listopada Zespół uświetni swoim występem uniwersytecką uroczystość [więcej]
 - VII Kongres Obywatelski**: Szacunek dla siebie i innych, rozmowa, współpraca, odpowiedzialność i dobro wspólne – 10 listopada uczestnicy spotkania zastanowią się wspólnie, jakie postawy i umiejętności są kluczem do rozwoju Polaków i Polski. Zachęcamy do wzięcia udziału [więcej]
 - Spacer po Starych Powązkach**: Wszystkich wielbicieli historii Warszawy zachęcamy do wzięcia udziału w kolejnej wycieczce tropami przeszłości Uniwersytetu Warszawskiego. Tym razem zapraszamy na spacer po zabrykowej części Cmentarza Powązkowskiego. 11 listopada [więcej]
 - „Pamiętamy” – premierowy spektakl Teatru Akademickiego UW**: 12 listopada w Piwnicy pod Harendą młodzi artyści przypomną utwory artystów, których nie ma już wśród nas. W programie piosenki i wiersze m.in. Agnieszki Osieckiej, Marka Grechuty, Przemysława Gintrowskiego, Zbigniewa Herberta i Czesława Niemena [więcej]
 - Dr Fernando Astete Victoria o Machu Picchu**: 12 listopada dr Fernando Astete Victoria, dyrektor Parku Archeologicznego Machu Picchu, odwiedzi naszą uczelnię. Uczony wygłosi wykład: „Machu Picchu: problemy zarządzania stanowiskiem z Listy Dziedzictwa Światowego UNESCO” [więcej]
- Bottom right:** A row of logos including EUA, KRASP, UKN, UNICA, BIZNESORY, C F ELC, and EURO CROSS RESEARCHERS IN MOTION.

Rysunek nr 7. Seria form pismo/obraz na przykładzie całej internetowej strony

Infograficzna kompozycja znajduje swe odbicie już na poziomie struktury poszczególnych komponentów strony WWW (menu głównego, bocznego, mapy strony, tabel, listów, formularzy, wykresów, legend; wreszcie całej strony WWW. Wprowadzona jest w „celu ułatwienia rozumienia treści, równoległego, symultanicznego przetwarzania informacji oraz unaocznienia zawartych w danych ważnych właściwości i szczegółów takich jak zależności, reguły, trendy i prawidłowości, struktury, symetrie, podobieństwa, różnice między danymi i anomalie, które byłyby trudne do wykrycia przy pomocy metod czysto analitycznych” (Paradowski 2011: dostęp 10.10.2013). W tym przypadku infografika stawia sobie za cel nie tyle prezentację informacji, co jej weryfikację i testowanie. Najcenniejsze okazują się natomiast te układy, które same stają się procesem, mającym na celu analizę i eksplorację posiadanych danych celem dotarcia do fundamentalnego znaczenia, które rozumiane jest jako relacja części do części i do całości kompozycji.



Rysunek nr 8. Seria form pismo/obraz

Formy słowno/obrazowe generowane są przy użyciu kodu (X)HTML nie w celu ich prezentacji w funkcji: reprezentacji zdarzeń i obiektów rzeczywistości czy ich opisu, nawet nie graficznej czy infograficznej organizacji wiedzy o nich, mimo że w tym kształcie ujawniają się, a interakcji z użytkownikiem. Świadczy o tym podstawowa skala zasadniczych zależności słowa i obrazu, znanych już z medium strony drukowanej, odpowiadająca „analogowym” przyzwyczajeniom etycznym. Pojawiają się bowiem dwa rodzaje form prezentacyjnych: pismo wpisane w obraz lub z nim współlistniejące. Wskazane relacje można sprowadzić, przy dużym uproszczeniu badawczym, do znaku graficznego wiążącego sygnet z logotypem. Natomiast formy stanowiące **utożsamienie pisma i obrazu** — realizujące faktyczne możliwości i istotę sieciowego środowiska — pojawiają się stosunkowo rzadko. Relacja identyczności, obecna na poziomie generowania przekazu, nie znajduje przełożenia na jego prezentację w formie strony WWW. Okazuje się, że podyktowana została nie budowaniem napięcia między elementem znaczącym i znaczącym a podporządkowana poszukiwaniom wspólnych dla nich mechanicznych struktur i technik interakcji z odbiorcą.

WYSZUKIWARKA PRACOWNIKÓW UW

[Powróć na stronę główną UW](#)

Wyszukaj pracownika podając dane szczegółowe

Sortuj wyniki po Aby zmienić/uzupełnić informacje w spisie pracowników prosimy o kontakt

Wydział Nazwisko, Imię

Dane podstawowe:

Jednostka org.

Nazwisko: Imię:

Tytuł: Stanowisko:

Dane dodatkowe:

Telefon służbowy: wewnętrzny:

Telefon służbowy 2: Telefon służbowy 3:

Fax: Telefon kontaktowy:

Funkcja:

Specjalność:

E-mail:

Strona domowa:

Rysunek nr 9. Seria form pismo/obraz podporządkowana interakcji z odbiorcą

Oba komponenty cyfrowego przekazu: słowo i obraz stają się **tożsame dopiero w perspektywie ich funkcji użyteczności**. Wtedy zdefiniowane wyżej graficzne układy wskazują z jednej strony na swe źródła, czyli technikę generującą: układ binarny, protokół TCP/IP, GUI, pojemniki CSS; z drugiej — na funkcję (współdziałanie z użytkownikiem). Funkcjonalność nie jest w tym przypadku zdeterminowana elementem semantycznym, jak w tradycyjnie pojętej sztuce projektowania, gdzie dane zmieniane są w informacje wizualne, niosące dodatkowe znaczenia, a słowa służą grafice użytkowej jako model lub norma, opisują działania lub zdarzenia, które należy przełożyć na obrazowy przekaz. We współczesnym, usieciowionym środowisku użyteczność rozumiana jest raczej jako załączkowa forma relacji między człowiekiem a przedmiotem. Dlatego układy graficzne stają się przede wszystkim procesem, mającym na celu analizę i eksplorację posiadanych danych, celem wyboru właściwych narzędzi i technik kontaktu z użytkownikiem. Jej podstawowym zadaniem staje się projektowanie układów dynamicznych, rozwijających się w trakcie interakcji z człowiekiem. „Chodzi tu o coś więcej niż prostą interakcję przedmiotu z użytkownikiem, zaplanowaną i zawartą *implicit*e w stopniach swobody, wprojektowanych w dostarczony człowiekowi wytwór” (Giaccardi 2005: 342-345; Łukaszuk 2012: 15). *Formy słowno/obrazowe*; generowane przy użyciu sieciowych protokołów, kodu (X)HTML, CSS; prezentowane na stronach WWW, przy udziale przeglądarki internetowej, podporządkowane zostały „uruchomieniu ko-kreacji, wezwaniu użytkownika do współdziałania na równi z nieobecnym designerem”. Java skrypt (po stronie kodu) i kolejne, sukcesywnie rozwijane funkcje przeglądarek ułatwiają tę „ko-operację”. Umożliwiają użytkownikowi na przykład dostosowanie interfejsu do jego potrzeb i preferencji; tworzenie zakładek; obsługę skórek (motywów), przeglądanie w kartach, blokowanie wyskakujących okienek, filtrowanie reklam, szybkie wybieranie strony. Obecne są również opcje monitorujące i zarządzające prywatnymi danymi użytkownika, np.

ciasteczka, historia odwiedzin, formularze, hasła. W obu przypadkach projektowana jest nie tyle witryna WWW, co kształtowane środowisko kontaktu z nią. Tworzone są nowe powierzchnie postrzegania. Cyfrowa strona nie jest w związku z tym przeznaczona do prezentacji czy opisu zdarzeń, nawet nie do weryfikacji wiedzy o nich, a przede wszystkim do używania. Nie jest znakiem graficznym przedmiotu, nawet nie designerskim gotowym przedmiotem, a procesem graficznego kształtowania widzialności. Jej estetyczny porządek staje się połączeniem techniki, praktyki, digitalnych form widzialności oraz trybów zrozumiałości. Metody badawcze podejmujące zagadnienia komunikatów cyfrowych powinny uwzględniać tę złożoność i powyższe aspekty. W szczególności sytuacja ta dotyczy analizy literackiej, gdzie jej przedmiot — tekst — ujawnia się pod postacią obrazu a przeznaczony jest do użytkowania, pobudzania procesu „ko-kreacji”.

Bibliografia

- Arnheim R. (2011), *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Baines P., Haslam A. (2010), *Pismo i typografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Baudrillard J. (1994), *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Universitas, Kraków.
- Bolter J. D. (1990), *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. i wstępem opatrzył T. Goban-Klas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bowie M. (1978), *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cairo A. (2009), *Infographics and cognition*, Visualopolis.
- Giaccardi E., *Metadesigne as an Emergent Design Culture*, „Leonardo” 2005, nr 4.
- Ghiaccardi E., Fishera G., *Creativity and Evolution: A Metadesign Perspective*, <http://13d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/ead06.pdf> [dostęp: 23 listopada 2011].
- Heidegger M. (1977), *Czas swiatioobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, wybór oprac. i wstęp K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
- Flusser V. (1993), *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Berstein und Dusseldorf.
- Hopfinger M. (2003), *Doświadczenie audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, „Sic!”, Warszawa.

- Łukaszyk E., *Ergonomika kultury. O zasięgu idei metadesignu*, „Zeszyty Artystyczne” 2012, nr 22.
- Mallarmé S. (1945), *Villiers de l’Isle-Adam*, [w:] Tenże, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- Paradowski M. B. (2011), *Wizualizacja danych — dużo więcej niż prezentacja*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, <http://wiedzaiedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacjawiedzy.pdf> [dostęp: 10 listopada 2013].
- Porębski M. (2009), *Semiotyka a ikonika*, [w:] *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura*, red. G. Królikiewicz i inni, Kraków.
- Poulin. R. (2011), *Język projektowania graficznego*, przeł. A. Cichowicz, TMC, Warszawa
- Rancière J. (2007), *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kuryła i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Stiegler B. (1996), *L’image discrete*, [w:] *Échographies de la télévision*, red. J. Derrida, B. Stiegler, Éditions Galilée, Paris.
- Welsch W. (1998), *Estetyka poza estetyką. Oznaczeniu estetyki w czasach współczesnych i nowej formie dyscypliny*, przeł. K. Zamiara, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Welsch W. (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Universitas, Kraków.
- Widzieć/wiedzieć* (2011), red. P. Dębowski J. Mrowczyk, przeł. J. Jedliński i In., Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Wilkins B., *Type and Image*, „Octavo” 1990, nr 7.

LIDIA GAŚOWSKA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski*

Praktyka pisania *fan fiction*. Tutorial fanfikowca

Abstract

Mass literature and its more modern branch — popular literature, tends to be described as „trivial”, „third-rate” and worse. Nowadays, there is a consensus among scholars that the name „popular” is the most neutral and non-evaluative, so in this sense the literary production can be addressed and one can give it the status of an academic discipline. Common plots, themes, topoi and solutions which a researcher in the field of his interests explores, are not perceived as worse, imitative, predictable or banal... Today, in the age of information and pleasure the culture drifts and it is not dependent on the economics of production but rather on more information and free imagination. The individual becomes free from the tragic conflict of values. Community experience, which it ensures, is a model of experience of being with others and what is perhaps even more valuable, being-in-the-world of unquestioned significance. Community contemplates the passage, does not seek to create „great narratives”, leaving a space for other parts/fragments. It accounts for rooted local values, it is a place of their articulation. *Fandom*, in this perspective, becomes a post-modern form of diaspora.

*Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
ul. Kurta Orbitza 1, 10-725 Olsztyn
e-mail: lidiagasowska@wp.pl

Temat *Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca* mieści się w szerszym kontekście tworzenia prozy fanowskiej publikowanej w Internecie. Dotyczy czynności odbioru tekstów z kręgu popkultury (wśród których jest wiele bestsellerów). Owe „czynności” rozpisuję jako praktyki czytania i pisania o opublikowanych i rozpoznawanych wśród czytelników utworach. Efekty fanowskiej pracy interpretacyjnej przechodzą najśmielsze oczekiwania. Amatorskie opowiadania, wiersze, teledyski przyrastają niejako do utworu źródłowego, stając się jego uzupełnieniem, erratą czy posłowiem. Tekst fanowski nabiera walorów zindywidualizowanej prezentacji odbioru źródła oraz demonstruje znaczenia, jakie ma dla fana. Okazuje się, że pierwowzór tak porusza wyobraźnię, że trzeba samego go „przepisać” na nowo. Pogłębić wybrane wątki, uchylić rąbka tajemnicy, zmienić punkt widzenia, przyjąć perspektywę drugoplanowej postaci. Autor *fan fiction* pragnie przeżyć historię raz jeszcze, ale na własnych warunkach, które tworzy skontekstualizowane odczytanie pierwowzoru.

Praca nad *fan fiction* jest dowodem lektury kreacyjnej i krytycznej zarazem (Jenkins 2008, 12.09.2013)¹. Myślę, że jest to przemiana modelu reagowania na literaturę, w tym także modelu jej odbioru. Impresje, czyli fanfikowe opowiadania, w znaczeniu — świadectwa z lektury, są zamieszczane na forach literackich i w blogosferze. Fani — zarówno autorzy, jak i krytycy, opracowali własne słownictwo do mówienia o nich: *angst* oznacza opowiadanie o melancholijnym nastroju, *crossover* to połączenie dwóch lub więcej tytułów, *drabble* — fanfik, który ma dokładnie 100 słów, *Mpreg* jest „ostrzeżeniem”, iż opowiadanie zawiera wątek *male pregnancy* czyli „faceta w ciąży”, *oneshot* zawiera informację, że fabuła jest jednoczęściowa, *SI (self-insertion)* to wskazanie, że wykorzystano w fabule postać, z którą utożsamia się autor, *WIP (work in progress)* oznacza dzieło nieskończone². „W wielu komentarzach widać, jak mocno negocjowana jest zasadność istnienia tekstu i jego domniemanych opozycji względem tekstu źródłowego, a także, jak złożone warunki musi spełniać tekst fan fiku”³. Autorka jednego z wpisów na forum Mirriel wylicza skrupulatnie, co najbardziej razi ją w opowiadaniach amatorów pisania:

[...] Postaci rozchwiane psychicznie, dorośli ludzie (mężczyźni zwłaszcza) zachowujący się jak nastolatki z ZNPM [tzw. zespół napięcia przedmiesiączkowego — L.G.]. Facet, który

¹ H. Jenkins, *How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby-Dick (Part One)*, s.1 http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html [dostęp: 12.05.2011].

² [An-nah], *Co nas wkurza w fanfikach*, <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?t=9> [dostęp: 12.01.2014].

³ Por. L. Gąsowska (2011), *Moda na fan fiction, czyli jak fan tworzy fikcję i jak jej używa*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków. Tekst jest rozwiniętą wersją

strzela focha i wybiega we łzach. Wątki miłosne dominujące całą akcję i przebiegające wedle schematu „spotykają się — zakochują się — pojawia się rywal — główna postać ma dylemat kogo wybrać — wybiera swojego tru lov (czyli tego którego poznała na początku) — są razem — są zazdrośni — kłócą się — zdradzają się — godzą się” i tak w kółko, bez żadnej obudowy, bez innych wątków, bez tła. A właśnie, brak tła, brak ciekawych postaci pobocznych, postaci poboczne sprowadzone do schematów. Zła-Rywalka-ze-Świtą — rywalka głównej bohaterki otoczona kilkoma laskami [...]. Utożsamianie „róż = zło i bezmyślność” (często główna bohaterka jest równie bezmyślna jak jej rywalka, choć ubiera się na czarno...). [...] Brak realiów — kiedy mamy w Nowym Jorku na przykład jakąś ulicę, jakiś dom, jakiś park, pustkę rzeczywistości wokół bohatera, sam sobie czytelniku wyobraź miejsce akcji, a w ogóle to mogłoby się dziać gdziekolwiek. Japońska szkoła w Polsce na księżycu — przeniesienie polskich realiów na obcy kraj. Japońskie przyrostki nagiminnie używane na przykład przez rycerzy w świecie fantasy albo przez aniołów w niebie — bez sensu, ładu i składu. [...] Radosna bezmyślność autora, mieszającego czasy i epoki, zero świadomości realiów, zero logiki, postaci zachowujące się jak marionetki na sznurkach i pozbawione własnej woli. Autorzy/autorki, którzy deklarują się, że czytać nie lubią⁴.

Owa złożoność nie jest niczym nowym. To przetransponowanie zasad obowiązujących w prawdziwym świecie, dotyczących prawidłowego, czyli komunikatywnego pisania, do świata wirtualnego.

Miłośnicy popularnych bohaterów książkowych (przoduje saga o Harrym Potterze Joanne K. Rowling i *Zmierzch* Stephenie Meyer) i ich historii, fani seriali telewizyjnych, japońskich kreskówek (*anime*) i komiksów (*mangi*), gier komputerowych, filmów, czy aktualnych zjawisk medialnych (takim jest np. *boysband* One Direction czy Justin Biber), dopisują własne zakończenia, dopowiadają sobie losy bohaterów, zamieniają się miejscami z wybranym protagonistą, by osobiście uczestniczyć w wydarzeniach w ulubionym świecie przedstawionym. Czerpią pełnymi garściami z zasobów zmediatyzowanej kultury popularnej, łącząc swobodnie wątki z różnych tekstów kultury, dając opór patriarchalnej wizji świata, sprzeciwiając się głównonurtowym sposobom odczytywania dzieł.

Agata Włodarczyk i Marta Tymińska postrzegają *fan fiction* jako zjawisko literacko-kulturowe (Włodarczyk, Tymińska 2013, 12.09.2013)⁵. Również Przemysław Czaplński, charakteryzując społeczność fanfikowców, zwraca uwagę na rozbudzoną aktywność kulturową *fandomu*⁶. Łączy jego dokonania z Jenkinsowskim „klusownictwem” (Jenkins 2007: 45), które to rozwinęło umiejętności „zagarniania tekstu masowego” dla stworzenia alternatywnej grupy miłośników, a co najważniejsze, stworzyło metody i narzędzia przekształcania tego, co gotowe i ustalone w „niegotowe, niepełne, wymagające dopiero stworzenia” (Czaplński 2013, 12.09.2013.) Fanfikciarze przerabiają kulturę

pierwowзору.

⁴ [An-nah], *Co nas wkurza w fanfikach...*

⁵ A. Włodarczyk, M. Tymińska, *Fan fiction a literacka rewolucja fanowska. Próba charakterystyki zjawiska*, http://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2252/Wlodarczyk_Tyminska_Fan_Fiction.pdf?sequence=1

⁶ P. Czaplński, *Piracka akademia pisania*, „Gazeta Wyborcza” 18 stycznia 2013, nr 14, http://wyborcza.pl/magazyn/1,130290,13257727,Piracka_akademia_pisania.html

masową na własną modłę, upatrując w niej korzyści dla właściwej sobie ekspresji i dostrzegając możliwości ukazania siły własnej wyobraźni. Piratują, bez skrępowań, czasami z wdziękiem, a czasami niezgrabnie, dokonując abordażu tekstu pierwowzoru.

Fanowskie konfabulacje, snute marzenia i ułożone intrygi wspiera technika wyobrażana przez nowe media i estetyka wyrażająca się dążeniem do skrótowości wraz z drugim biegunem — ekstazą komunikacyjną. Stają się one popularną formą wyrazu oraz „infekują” wyobrażenia na temat literackości, tworząc typ literatury i lektury, jaki Maryla Hopfinger nazywa „komunikacją literacką” (Hopfinger 2010: 47). Ów typ komunikacji wskazuje na relacje uczestników dialogu (w naszym rozumieniu — fanów), na ich aktywne uczestnictwo w kulturze medialnej i literackiej (dostęp do Internetu i pisanie fanfikcji jako współistnienie i współopowiadanie), a także w komunikacji (wielokanałowe relacje w Sieci). Dla potrzeb naszego wywodu komunikacja przedstawiana przez badaczkę nowych mediów będzie nosiła nazwę komunikacji fanowskiej. Przedstawię wymagania też komunikacji, ukazując działanie tzw. analityzatorów fanowskich i pracę beta-czytelnika na stronach gromadzących prozę fanowską.

Anna Soczawa, młodziutka, bo zaledwie dwunastoletnia (w chwili debiutu) pisarka, w internetowym wywiadzie powiedziała: „Nigdy nie próbowałam pisać na siłę. Czekalam, aż wena sama nadejdzie, a jeśli trwało to zbyt długo, zabierałam się za *fan fiction*, które zawsze mi pomagają”. Wyznanie to, w różnych formach, przewija się jako wątek na forach poświęconych amatorskiej produkcji tekstualnej. Upraszczając, najczęstsza wskazówka i zachęta brzmi: jeśli nie wiesz, co napisać, *fan fiction* może ci pomóc, podając pomysły na „tworzenie barwnych postaci” i „wartką akcję”⁸ (Schmidt 2008, 12.08.2013). Żywiołowe i entuzjastyczne reakcje odbiorców najczęściej są przekazywane w formie zaszyfrowanego wpisu, np. „Świetne. ^^ Pisz szybciotko 4 część. x]]”⁹. Używane emotikony obrazujące cybermowę pełnią funkcję tak ornamentacyjną, jak i retoryczną, i są zamieszczane w komentarzach do wybranych *fan fiction*. Oczekiwanie czytelników na kolejne rozdziały od nowa pisanej historii jest najlepszą motywacją do kontynuowania pracy.

Tworzenie fanfików może być wyjątkowym doświadczeniem pisarskim, które obejmuje również debaty i dyskusje, a także wymiany zdań na forach literackich i czatach. Wpisuje się w obszar kultury uczestnictwa, która jest zapośredniczona przez media. Według jednego z internetowych poradników są dwa podstawowe kroki umożliwiające zaistnienie w świecie *fandomu*: po pierwsze, dobrze pisać, a po drugie, wykreować interesującą i rozpoznawalną postać — zgodną z oryginałem¹⁰. Ironicznie można by

⁷ Anna Soczawa http://maerafey.bnx.pl/print.php?type=N&item_id=23 [dostęp: 02.06.2012].

⁸ Są to dwa główne czynniki, których „budowy” należy się nauczyć, trzeba je rozpoznawać, by móc pisać wciągające faniki. Zob. W. Schmidt, *Amateur to Amateur: A Non-expert's Guide to Expert Writing*, <http://www.waynesthisandthat.com/writefanfic.htm>, s. 2, [dostęp: 02.06.2013].

⁹ [Narkotyk], *Spróbujemy?*, <http://piekno-milosci-zmierch.blog.onet.pl/7015467,381453910,1,200,200,80009625,381611219,8392796,0,forum.html> [dostęp: 02.06.2013].

¹⁰ [The Brat Queen], *The Two Step Theory Of Fanfic Step*: „The writing is good. [...] We recognize the characters”. <http://btvswritersguild.dymphna.net/thetwosteptheoryfanfic.html> [dostęp: 02.06.2012]. Jak widać, *fandomy* mają swoje własne zasady. Użyty skrót BTVS oznacza: *Buff*y, *the Vampire Slayer* (serial był emitowany

podsumować: najtrudniejszy jest krok pierwszy i ostatni. Zasady kompozycji tekstu, znajomość reguł ortografii i interpunkcji oraz poprawność językowa i stylistyczna rzadko są mocną stroną piszących prozę fanfikową. Hasło forum literackiego Mirriel przekornie głosi: „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie”¹¹.

Aby tekst został zamieszczony na odpowiedniej stronie gromadzącej *fan fiction*, musi spełniać różne wymogi:

Jeśli to twój pierwszy tekst wklejany na forum, rozejrzyj się najpierw po forum i zapoznaj z tekstami innych użytkowników. Możesz też znaleźć kogoś, kto przeczyta wcześniej tekst, powie, co o nim sądzi, pomoże poprawić błędy (ortograficzne, interpunkcyjne, stylistyczne, itp.) — taka osoba to tak zwana beta (od ang. beta reader). Jeśli nie masz nikogo znajomego, kto mógłby to zrobić, sprawdź ogłoszenia na naszej Liście bet lub w temacie Targowisko Bet. Zastanów się również, do którego działu pasuje twój tekst (patrz Działy ogólnodostępne) i czy zawiera treści +18 (patrz: Działy z ograniczonym dostępem)¹².

Jednakże zasady ustalają sami administratorzy stron, którzy zwykle nie stawiają poprzeczki zbyt wysoko; ze szkodą dla poprawności językowej *fan fiction*. Selekcja tekstów oraz ich kontrola nie jest zbyt ostra. Ład i porządek w świat prozy wnosi osoba korektora. Nazywa się ją beta-czytelnikiem (beta reader). Od jej umiejętności zależy poziom tekstu.

„Pirackie akademie pisania” generują najczęściej osiem zasad tworzenia dobrego *fan fiction*¹³.

Krok pierwszy (1) to wybór książki, filmu lub serialu, który pociągał wyobraźnię¹⁴.

Krok drugi (2) to dokładne przemyślenie budowy świata przedstawionego. Należy pamiętać o zasadzie, iż odbiorcami *fan fiction* są fani z reguły bardzo dobrze znający oryginalne charaktery postaci, źródłowe wątki, które chcemy być może strawestować czy sparodiować, a niekiedy wprost spro-fanować¹⁵. Charakterystykę tworzonej postaci trzeba więc oprzeć na dostępnym i przeczytanym kanonie dzieł, chyba że historia rozgrywa się w świecie alternatywnym; jednak nawet tam, jeśli wykorzystujemy postać z dzieła kanonicznego, która np. nie ma nóg, nie powinniśmy pisać, że „klęczała” albo „miała zziębnięte stopy” (Leavell [Ms. Nitpicker] 2002, 12.09.2013)¹⁶. Są to błędy, których

przez telewizję polska pod tytułem *Buffy: postrach wampirów* w latach 1997-2003).

¹¹ <http://forum.mirriel.net/faq.php?mode=rules> [dostęp: 12.01.2014].

¹² Zakładka pt. *Co powinienem zrobić przed wklejeniem tekstu*: <http://forum.mirriel.net/faq.php?mode=rules> [dostęp: 12.01.2014].

¹³ *How to Write a Fanfiction*, <http://www.wikihow.com/Write-a-Fanfiction>, [dostęp: 02.06.2013]. Por. L. Gąsowska, *Moda na fan fiction...*, s. 361.

¹⁴ W oryginale: „It can be anything- from your current favorite paperback novel to the old TV cartoons you used to watch as a child”. Tamże.

¹⁵ W oryginale: „Remember – people read fanfiction because they are fans of the original work, and they’d like it to be accurate to the original work – otherwise known as «canon» fanfiction”. Tamże

¹⁶ Więcej takich niechlubnych przykładów podaje J. Leavell [Ms. Nitpicker], *How to Write Almost Readable Fan Fiction* <http://littlecalamity.tripod.com/HowTo2.html>, s. 1-2, [dostęp: 01.06.2012].

nie ustrzegli się najlepsi¹⁷. Fani bardzo dobrze znają też cudze amatorskie opowieści, stąd zasadą fanfikowca, zarówno biernego czytelnika, jak i aktywnego piszącego, jest, by czytać i komentować¹⁸. Służy to także temu, by uczyć się na błędach — cudzych, „zrujnowanych” i nieudolnych opowieściach zamieszczonych w Sieci¹⁹. „Należy zapoznać się z kilkoma przynajmniej „ff” z wybranego przez nas gatunku (np. slash), bowiem wiele historii (wielu „sparowanych” bohaterów i spreparowanych wątków) jest już wyczerpanych. Fanfiki nie powinny się powielać — nie mogą być „nadpisywane”, ponieważ to mija się z celem fanfikowej rozrywki” (Gąsowska 2011: 362).

Fundamentalną zasadą jest załączenie pracy do odpowiedniego *fandomu*, stąd też doniosłą funkcję przypisuje się tytułowi, który wskazuje na kierunek poszukiwań fabuły i samej ich analizy. Ważne jest także, kto będzie odbiorcą: młodzież czy dorośli. W ostatnim przypadku zasadą jest oznaczanie prac, które zawierają sceny erotyczne.

Krok trzeci (3) polega na wyborze postaci, którą chcemy „sfanfikować”. Może to być bohater zapożyczony „u źródła”, ale możemy też spróbować zmienić jego charakterystykę, czyli zbudować tzw. *out of character* (OOC w języku *fandomów*; owe akronimy licznie występujące w „mowie fanów” są przyczynkiem do tezy o digitalizacji komunikacji w Sieci²⁰) bądź wprowadzić zupełnie nową, wymyśloną postać — *original character* (w języku *fandomów* — OC). Na tym etapie, należy wystrzegać się kreacji w typie znakomitej Mary Sue, która może narazić piszącego na ekspresyjną krytykę²¹.

Krok czwarty (4) to przemyślenie treści fanfiku. Pytania, które generują tekst fana mogą mieć formę: „Co jeśli ___ nie umarł?”, „Dlaczego ___ właśnie to czuje do ___?”, „Co by było gdyby ___ ożenił się/wyszła za mąż za ___?”. Opowiadanie możemy osadzić w czasach nam współczesnych, w przeszłości albo w przyszłości. Tym samym, dodając nowe fakty, zmieniając kanon, budujemy świat alternatywny (*an alternative universe*, w języku *fandomów* — AU) (tamże).

Krok piąty (5) — zbudowanie nastroju opowieści. Można odczytywać tę zasadę jako generowanie tła, w którym zostanie zaprezentowana całość, jako dodatek, który pozwoli wypełnić tekst i ukierunkować jego interpretację. To czy będzie mroczny czy radosny, zależy od twórcy *fan fiction*.

Krok szósty (6) — „Zacznij pisać!”. Ta wskazówka sprowadza się do przygotowania planu lub przynajmniej szkicowego zarysowania fabuły i wyboru punktu widzenia: czy zaangażujemy się emocjonalnie w opowiadanie i wybierzemy kreację narratora pierwszoosobowego czy opowiemy zdarzenie, zachowując dystans.

¹⁷ Zobacz fanowską stronę poświęconą twórczości Stephen Kinga. http://stephenking.pl/mw_ksiazki_poprawki.html [dostęp: 01.08.2011].

¹⁸ Można to sprowadzić do rady: jeśli nie czytasz innych prac, to jak możesz oczekiwać, że oni będą czytali twoje? Znajduje się tam zalecenie, iż w dobrym tonie jest wysłać mail, jeśli opowiadanie zyskało naszą aprobatę. Zob. *How To Write Better Fan Fiction: 184 quick and easy hints to improve writing* <http://www.waynesthisandthat.com/writefanfic.htm> [dostęp: 02.06.2012]; także W. Schmidt, *Amateur to Amateur...*, s. 1-2.

¹⁹ Na podstawie tłumaczenia własnego. W. Schmidt, *Amateur to Amateur...*, s. 1-2.

²⁰ M. Kamińska, *Niecie memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011, 49-48.

²¹ Na podstawie tłumaczenia własnego. Czytamy dalej w *Dodatku*: jest to typowe dla początkujących pisarzy, ale od początku niszczy im renomę/reputację; zob. *How to Write a Fanfiction*, s. 2.

Krok siódmy (7) — korekta własna, a najlepiej beta-czytelnika²². Należy bezwzględnie upewnić się, czy historia jest dobrze napisana, co oznacza, odpowiedź na pytanie, czy dokonaliśmy edycji błędów ortograficznych i gramatycznych. Źle widziana jest praktyka publikowania w Internecie opowiadań, które są niedopracowane gramatycznie czy stylistycznie, czyli, używając sformułowań kierowanych do młodych autorów, takich, „z których nie jesteśmy zadowoleni czy też nie jesteśmy wystarczająco dumni”²³.

Niekiedy wystarczy, że pracę kierowaną do internetowej publikacji przejrzy przyjaciel czy inny piszący „ff”, który może mieć dobre, bo krytyczne spojrzenie na całość tekstu. Wskazówka dodatkowa brzmi: zawsze słuchaj dwóch rodzajów komentarzy do swego *fan fiction*: tych niezwykle pochlebnych i tych wyjątkowo zjadliwych.

Krok ósmy (8) — publikacja w *fandomie*. Autor „ośmiokrokowego” poradnika *How to Write a Fanfiction* przypomina, że fanfiki istnieją, „bowiem są fani, którzy chcą je czytać”, w związku z tym dobrą zasadą jest podpisywanie swojej pracy. Jest to zgodne z regułą: „skoro już włożyłeś wysiłek w napisanie tego, bądź odpowiedzialny” (Leavell 2002, 12.09.2013). Jeśli fanfik jest dobry, zaczyna się budowanie marki pisarskiej i idącej za nią reputacji w środowisku amatorów produkcji tekstualnej.

Autorka jednego z opracowań dotyczących fanfikcji odnotowała:

„Terminowanie” w kręgu ulubionych opowiadań (kanonicznych i „fanonicznych”) i powieści może pomóc rozwijać własny styl. Sprzyja także zrozumieniu procesu tworzenia i doskonaleniu warsztatu. Zmusza do postawienia pytań w rodzaju: Jakie działania lub cechy charakteru są wiarygodne dla (s)tworzonych postaci? Jak one będą reagować w danej sytuacji? Jakie są motywy ich postępowania?²⁴

Są to umiejętności przydatne w każdym typie krytycznego czytania i analizy, w tym także akademickiej egzegezy literatury. Pisanie w Sieci fanfików wzbudza zainteresowanie analizami literackimi. Mniej lub bardziej profesjonalne komentarze usprawniają kolejną redakcję tekstu — ułatwiają jego edycję. Odczytywanie ich narzuca myśl o udziale w (nie)codziennych warsztatach kreatywnego pisania. Niestety, praktykowanie fanfików jest także przyzwoleniem na grafomanię.

Trudno polemizować z tezą, iż znaczna część fanowskich zmyśleń to literackie „odpady”, ale jeśli tylko czytelnik czy pragmatycznie nastawiony autor są gotowi poświęcić nieco czasu na szukanie, mogą znaleźć przykłady, które zaskakują — zostawiają w tyle profesjonalnie opublikowane prace. Trzeba pamiętać zresztą, że uogólniając („wszystkie fanfiki to grafomania”, „jak można się wzruszać «pisaniną jakiejś gimnazjalistki» albo widokiem różowego jednorożca wierzgającego w świetle księżycza jako *fan art*), można sprowadzić każde zjawisko do banału.

²² Z przewodnika dla *beta-readera*: <http://www.fangedfour.com/deadboy/thebetasbible.htm> jest on zamieszczony na stronie zajmującej się fanfikami o serialowej parze bohaterów: Buffy i Angel.

²³ Pisząc tę część pracy przygotowałam także materiał w oparciu o link <http://www.searchgrid.org/index.php?lang=pl&cat=455&month=2010-06&id=31319> [dostęp: 11.06.2011]. Niestety w chwili obecnej jest on nieaktywny.

²⁴ L. Gąsowska, *Moda na fan fiction...*, s. 361.

Rozwijając tutorial, dowiadujemy się o istnieniu innych, bezdyskusyjnych podstaw np. tego, iż należy ustalić pisownię imienia głównego bohatera (Schmidt 2008, 21.08.2013)²⁵. Dalej, opis musi być szczegółowy, gdyż „Czytelnicy nie wiedzą, co dzieje się w twoim umyśle. Im więcej przymiotników podasz, tym lepiej będą oni »widzieć«, co myślisz” (tamże). Na stronach anglojęzycznych pojawia się rada, by zamieszczać przed tekstem informację, że nie spodziewamy się gratyfikacji pieniężnych za napisany i opublikowany w Sieci „ff” (tamże).

Kolejna pula rad dotyczy konstrukcji językowej fanfików. Na tym polu jest zresztą, jak już wspominałam, najwięcej uchybień. Bardziej wymagającemu odbiorcy trudno niekiedy czytać niektóre teksty²⁶. Leniwy i niedouczony autor zostanie szybko skarcony czy nawet wykluczony z kręgu piszących, ale zła fama, że jego „ff” to niegramatyczne i nieortograficzne „bzdury”, pozostanie.

Liczne rady dotyczą konstruowania dialogu. Pisania dialogów uczyć się należy od mistrzów, a nie od innych fanów — przypominają internetowe poradniki. Postacie powinny mówić językiem żywym, nie mogą brzmieć „papierowo”. Dający wskazówki początkującym autorem „ff”, przestrzegają: „Pamiętaj, że w prawdziwym życiu używamy wielu skrótów i slangu, i rzadko dajemy naszym rozmówcom długie i ciężkie wykłady w fantazyjnej terminologii”²⁷. Poza tym należy posługiwać się poprawnymi i pełnymi zdaniami. Zdania różnią się długością. Długie wywody zachowajmy dla „postaci siedzących wieczorem przy kominku”, kiedy zaś tworzymy sekwencje walki lub pościgu, urozmaicmy i zdynamizujmy relację zdaniami krótkimi, pojedynczymi, które naśladują niepewność i szybkie działanie (Schmidt 2008, 12.08.2013).

Warto zwrócić uwagę na dwa proste komunikaty, które przedkłada się uczestnikom sieciowych warsztatów pisania *fan fiction*: „Nie mów co się stało — pokaż nam” oraz „Unikaj tego, co mówi nam zbyt wiele” (Schmidt 2008, 12.08.2013). Pierwsza rada dotyczy budowania dialogu i opisu działania. Jeżeli nasz bohater ma wypełnić rolę np. pośrednika, należy poinformować czytelników o tym, jak zareagował na wiadomość o misji, pokazać jego uczucia, zaprezentować je poprzez mimikę, mowę ciała. Czytelnik musi znać odpowiedź na pytanie, czy bohater miał wątpliwości co do uczestnictwa w jakimś

²⁵ W. Schmidt, *Amateur to Amateur...*, s. 4. Imiona nie powinny brzmieć tak samo, niechaj chociaż zaczynają się na różne litery alfabetu, co pozwoli czytelnikowi je odróżnić. Rada 56. dotyczy praktycznego rozwiązania dublujących się imion: zapisywanie alfabetu poziomo i wymyślanie nazwisk i imion zaczynających się na każdą literę. Jeśli ich zabraknie... to znaczy, że mamy zbyt wielu bohaterów (na podstawie: „Give each character a name that starts with a different letter of the alphabet. This helps the reader keep them separate. A useful technique for this is to write the alphabet vertically down a sheet of paper and create a last name starting with each letter. Repeat this process for first names. If you run out of letters you’ve got too many characters”).

²⁶ Autor jednego z wpisów na forum Mirriel zwierzył się: „Pisanie czegoś w stylu »popelniam błędy, ale każdy popełnia, hehe«. ARGH! Jak mnie to irytuje. Tekst musi być poprawny, nie ma czegoś takiego, że popełnia się błędy, bo inni też je popełniają. To prowadzi do drugiego punktu: dbałość o tekst, a mianowicie jej braku. Nie cierpię, kiedy ktoś wrzuca zupełnie nieprzejrany tekst, niechlujny, ze spacjami przed znakami przystankowymi, literówkami, etc. – rozumiem, jedną, dwie się przeoczy. Ale cały tekst? A wystarczy tylko przejrzeć ze dwa razy to, co się wcześniej napisało”. <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?t=111> [13.01.2014].

²⁷ W. Schmidt, *Amateur to Amateur...*, s. 4.

zadaniu. Autor powinien wiedzieć, co postać powie, gdy dotrze do celu. Czy ma stamtąd coś przynieść? Czy będzie uzbrojona? Czy odbędzie u celu długą rozmowę? Czy jest zła, rozbawiona, zmartwiona? „Daj nam całą scenę zamiast kilku zdań podsumowania”²⁸.

W polskich fanfikach często rażą sformułowania typu: „[...] Szatyn [podkr — L.G.] nie wytrzymał i chwycił [Naruto — L.G.] za przód koszulki”, „Usta blondyna [podkr — L.G.] zjechały na szyję składając na niej delikatne pocałunki i znacząc, co jakiś czas czerwonymi punkcikami”²⁹. Przytoczmy także przykład z wybranego *crossover fic*:

- Zobaczysz — powiedział uśmiechając się tajemniczo i wyciągnął rękę — Złap się mnie. Z i e l o n o o k i [podkr — L.G.] chwycił wyciągniętą kończynę [sic!] i zniknęli. Pojawili się przed małym piętrowym domkiem, oświetlonym blaskiem księżyca.
- To twój dom? — zapytał go oniemiały Harry [...].
- [...] Jest twój.
- Jak to mój? — zapytał zdezorientowany czarnowłosa [podkr — L.G.] [...] ³⁰.

Używane rzeczowniki odnoszące się do koloru włosów bohaterów albo są nieudolną próbą unikania powtórzeń i nawiązywania do znaczących elementów kanonicznej opowieści, z której zostali wzięci protagoniści, albo są kalką z języka angielskiego np. „the small brunett said look at the blond”³¹ (w przekładach brakuje ich autorom wyczucia językowego; jak napisałaby to Ms. Nitpicker — w języku polskim zwana pewnie „Panią Szukającą Dziury w Całym” czy też „Panią Kaśliwą” — „A od kiedy blond włosy mają jakiegokolwiek znaczenie, gdy chcemy pokazać swoje uczucia?”³²).

Jeśli fanfik rozgrywa się w nawiedzonym domu, „nie trzeba poświęcać opisom jego czterech ścian kilku stron”³³. Czytelnicy z reguły pomijają nudne i długie fragmenty. Atmosfera grozy niechaj narasta wraz z rozwojem akcji, zaś znalezione tajemnicze dokumenty dotyczące aktu własności domu, tajemnicze e-maile, głuchoe telefony, rozmowy z sąsiadami, powiedzą więcej o miejscu aniżeli statyczna pisarska prezentacja na wielu stronach, jak radzi Ms. Nitpicker na stronie opatrzonej sugestywnym tytułem, który

²⁸ „Don't TELL us what happened –SHOW us, with dialogue and action”, jak formuluje to Ms. Nitpicker. O dialogu zobacz: J. Leavell [Ms. Nitpicker], *How to Write Almost Readable Fan Fiction*.

²⁹ [Rebelos] *Naiwniak*, <http://sasunaru-two-by-rebelos.blog.onet.pl/Obsession-Naiwniak,2,ID367956799,n>.

³⁰ [Caathy] *Wyznanie*, http://hp-i-zatajone-dziedzictwo-yaoi.blog.onet.pl/1,AR3_2011-08_2011-08-01_2011-08-31,index.html. Pisownia zachowana w oryginale. Na tę pisarską manierę zwracała także uwagę użytkowniczka forum Vampirciowo, An-nah, pisząc, że rażą ją: „Dziwaczne kolorystyczne przydomki postaci (węgielnooki, lawendowowłosa i inne – i w ogóle, zastępowanie imienia postaci wyglądem...” <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?t=111> [12.01.2013].

³¹ [Ritszka and Hoshi], *Vangola High School*, http://www.fanfiction.net/s/6497660/1/Vongola_High_School [dostęp: 28.06.2012].

³² J. Leavell [Ms. Nitpicker], *How to Write Almost Readable Fan Fiction*.

³³ Zob. 94. wskazówkę: „We live in fast-paced times where action is valued over description. Use action phases to describe instead of adjectives which just tell [podkr. L.G. – jest to rada, która także zaleca, by używać czasowników zamiast przymiotników, czyli ukazywać zamiast opowiadać] However, bright adjectives and adverbs are used by top authors so don't be afraid of them when you feel they're needed”, W. Schmidt, *Amateur to Amateur...*, s. 3.

można przetłumaczyć: Jak napisać prawie dobry fanfik czy też *Jak napisać prawie-dobrych czytania fan fiction* (w oryginale: *How to Write Almost Readable Fan Fiction*)³⁴. Dowiadujemy się także, że pisać należy tak, aby historia była zrozumiała; należy wystrzegać się starotestamentowych wywodów, kto był czym synem. I trzeba oczywiście pamiętać, że dla zbyt rozwlekłego opisu dobrymi „nożycami” są dialogi (Leavell 2002, 12.09.2013).

Sceny fabularne warto konstruować tak, aby wiadomo było, gdzie znajduje się bohater, a także, w jakim czasie, o jakiej porze ma miejsce akcja. Jeżeli scena rozgrywa się w starym magazynie, to warto napisać, jak się tam dostać i podać szczegółowe dane, które przemawiają do zmysłów (co przypominałoby rady udzielane Mistrzom Gry w RPG-ach). Jaki zapach czujemy? Jakie słyszymy dźwięki? Co widzimy? Charakterystyczny przykład to: „Nie mów, że Giles jest w magazynie; mów, że miejsce wygląda na nowe i czyste, ale śmierdzi zjeżdżalnym tłuszczem, i że pola wokół niego są nawożone frytkami z *McDonalda*, które nie doczekały się dostawy”³⁵.

Powinno się unikać słów, których znaczenia się nie rozumie. Na jednym ze spotkań autorskich z Ewą Białołęcką, zaangażowaną w ruch *fan fiction*, pojawił się przykład takiego właśnie pisania — bohater historii „otulił się szczelniej otomaną”. Zapewne w domu „spoczywa na opończy”, jak spuentowała Białołęcka.

„Pani Kaśliwa” przestrzega przed mieszanymi metaforami (*mixed metaphors*) i porównaniami, które wprawiają w osłupienie, chociaż zarazem zaleca, by odchodzić od kliszowych sformułowań: „blady jak ściana”, „blady jak chusta”. Autorka zbioru wskazówek rozprawia się z przykładową nieudaną metaforą: „oczy, które były jak węgle, rzucały złowrogie błyskawice”. Żartobliwie zapytuje, czy „widzieliśmy kiedykolwiek burzę w stojaku na grilla?” Należy także wystrzegać się opisów, w których bohater, choć „stoi nieruchomo”, macha ręką. Powinno się uważać w wypowiedziach narratora na wyrazy, które tylko brzmią mądrze. Jeśli już ma na nas zerkać „opal oka”, to lepiej upewnić się, czy nie warto by było napisać po prostu o oczach niebieskich³⁶.

W języku angielskim na takie językowe zadęcie i napuszenie stylu jest określenie *purple prose*. Jeśli historię czyta się jak romans z dużą ilością potarganych włosów, pąsów, głębokich westchnień i spojrzeń, nadąsanych ust i oczu pełnych łez, to z pewnością „styl ma kolor fioletowy” (Leavell 2002, 12.09.2013). *Quasi-barokowy styl purple prose*, obfituje w sentymentalne figury retoryczne, nie stroni od przesady, patosu, zwraca uwagę kwiecistością zdań i słowną ornamentyką.

Przewodniki dla autorów *fan fiction* pouczają (nie wykraczając zresztą na ogół poza przekazywane w toku edukacji szkolnej wskazówki dotyczące tworzenia wypowiedzi pisemnych), że pisać należy zawsze logicznie i spójnie (nie atakować uwagi czytelnika „mieczem zza pleców”, jak ujmuje polski tutorial *O opisywaniu postaci*³⁷, bowiem

³⁴ „Dobry” fanfik – w znaczeniu, taki, „który da się czytać” – readable, w swobodnym przekładzie „czytelny” czy raczej „czytliwy”, bez kardynalnych błędów językowych czy konstrukcyjnych. J. Leavell [Ms. Nitpicker], *How to Write Almost Readable Fan Fiction*.

³⁵ Pytania przygotowane na podstawie rad Ms. Nitpicker. Tamże.

³⁶ Przykłady zostały zaczerpnięte od „Pani Kaśliwej”. Tamże.

³⁷ [Cereals], *O opisywaniu postaci*, <http://piorem-feniksa.blog.onet.pl/2,ID300034991,index.html> [dostęp: 12.05.2012].

każde zdarzenie ma swoją przyczynę), jak też wykazywać się wiedzą ogólną. Autorzy zajmujący się wspieraniem fikcji fanowskiej często dzielą się informacjami na temat prowadzenia prawdziwego policyjnego śledztwa czy zasad panujących na prawdziwej izbie przyjęć w szpitalu, co pozwala uniknąć zapisów o tym, że bohater postrzelony w serce i martwy od kwadransa nagle ocknął się i ostrzelał wrogów (co możliwe byłoby jedynie wówczas, gdyby był zombie). Na stronach z poradami często zamieszczane są nie tylko linki do słowników ortograficznych, ale także słowników slangu policyjnego, medycznego, historii średniowiecza „w pigułce”³⁸.

Należy wybrać punkt widzenia (POV — *point of view*, zwyczajowy skrót używany przez fanfikowców) określonego bohatera i trzymać się go w przedstawianej scenie. To on pozwala patrzeć na świat oczami bohatera³⁹. Zonglowanie punktami widzenia w prozie (podobnie jak nadużywanie strony biernej) wprowadza ogólny zamęt, czyniąc tekst „nieznośnym w czytaniu”. Kiedy „jesteśmy” Bellą ze *Zmierzchu*, myślimy i czujemy jak ona, a jeśli za chwilę (w tej samej scenie) zostajemy przeniesieni w świat widziany oczami Edwarda, to staje się to uciążliwe dla czytelniczej pamięci. Odbiorca tak chaotycznie skonstruowanych scen nie może oswoić się ani z jedną, ani z drugą postacią, bo nie pamięta, nic z tego, co one myślą, czują i widzą.

Zazwyczaj początkujący autorzy otrzymują radę, by nie publikować w Sieci historii, których nie zamierzają dokończyć. Jeśli nie mamy pomysłu na zakończenie, nie powinniśmy się w ogóle zabierać do pisania, bo to tak, jak gdyby obiecać dzieciom prezenty pod choinkę, a potem oszukać je, „odwołując święta Bożego Narodzenia” (Leavell 2002, 12.09.2013). Stąd też kolejna językowa i kompozycyjna rada: „Naszkicuj sobie projekt całości, wtedy rzeczywiście możesz użyć czasu teraźniejszego” (Leavell 2002, 12.09.2013). Nie popiera się też pisania *sequeli* przed dokończeniem historii, bowiem nie należy „rozdrabniać się” fabularnie ponad miarę.

„Trzeba czytać” — tymi słowami można podsumować większość porad, które wprowadzają początkujących fanfikowców do świata cyfrowych fanowskich opowieści. Czytać niekoniecznie klasyków, ale coś więcej niż prezentacja filmów na Filmweb i streszczenia seriali. Wprowadzający początkujących fanfikowców w arkana pisania „ff” zapewniają, że „to, co czytasz, zerka na ciebie” (tamże), zatem, jeśli czytamy nieporadnie napisane fanfiki, sami będziemy źle pisać.

Praktykując fanfikcję, fani-twórcy i fani-krytycy wchodzą w rozmaite relacje: chwalą, ganią swoje pisarskie próby, dzielą się wskazówkami dotyczącymi kompozycji „ff”, analizują język oryginałów, odgrywając, z mniejszą bądź większą swobodą rolę teoretyków literatury (poziom ich porad jest zróżnicowany; zdarza się niekiedy, że wskazówki wykraczają poza wiadomości ze szkoły ponadgimnazjalnej).

³⁸ Blog o nazwie *Piórem Feniksa* oferuje początkującym pisarzom linki do poradników o stawianiu przecinków, czy o interpunkcji w dialogach: zob. <http://piorem-feniksa.blog.onet.pl/2,ID293327781,index.html> [dostęp: 12.05.2012].

³⁹ Tamże. Zobacz także dyskusje o POV i porady na forum dotyczącym opowiadań blogowych: <http://www.opowiadania-blogowe.pun.pl/viewtopic.php?id=637> [dostęp: 12.05.2012].

Próbie stworzenia zasad oceny blogów fanfikowych (wyłącznie „potterowskich”) zawiera strona Oceny-fanfiction.mylog.pl z linkiem do pięciu autorskich zasad, które wyeksponowały dziewczęta, ukrywające się pod pseudonimami: Sylvill, Lori, Jess, Kicia, K⁴⁰:

Kryteria oceniania:

1. Pomysł (0-5 pkt);
2. Pierwsze wrażenie (0-5 pkt);
3. Wygląd (0-7 pkt + 1 pkt):
 - szablon (0-3 pkt + 1 pkt, jeśli jest własny);
 - sondy, toplicy i te inne, czyli dodatki (0-2 pkt);
 - rozmieszczenie (0-1 pkt) (czy jest logiczny rozkład dodatków);
 - inne (0-1 pkt) (np. brak działu „o mnie”);
4. Treść (0-37 pkt):
 - narracja (0-2 pkt) (tj. czy jest to „pierwszoosobówka” czy jakoś inaczej);
 - bohater (0-5 pkt); — drugoplanowi bohaterowie (0-5 pkt);
 - świat (0-5 pkt);
 - kanoniczność bohaterów Rowling (0-5 pkt);
 - marysueizm (0-5 pkt);
 - akcja (0-10 pkt);
5. Dopieszczenie tekstu (0-30 pkt):
 - błędy ortograficzne (0-4 pkt);
 - błędy interpunkcyjne (0-3 pkt);
 - błędy stylistyczne (0-4 pkt);
 - błędy logiczne (0-3 pkt);
 - błędy rzeczowe (0-4 pkt);
 - literówki (0-3 pkt);
 - język (0-3 pkt);
 - wulgaryzmy (0-3 pkt);
 - humor (0-3 pkt).

Skala ocen: 76-85 bardzo dobre, naprawdę; 66-75 lepsze niż dobre, ale jeszcze nie bardzo dobre; 56-65 dobre, ale trzeba jeszcze poprawić to i owo; 46-55 niezłe; 36-45 raczej przeciętne; 26-35 poprawki, dużo poprawek...; 16-25 generalny remont od zaraz!; 0-15 absolutnie do niczego

Mimo podkreślenia już na początku wagi wizualnej atrakcyjności, ostatecznie, dużo większe znaczenie przypisuje się walorom treści. Za poprawne napisanie tekstu, czyli za „Treść” (4) oraz „Dopieszczenie tekstu” (5), jak to ujęto, można otrzymać 67 punktów. Autorki krzykliwie (używając wersalików) deklarują: „KAŻDE OPOWIADANIE ZOSTANIE PO OCENIE DODANE DO LINKÓW!!! NAJLEPSZE TRAFIĄ TEŻ DO <<ULUBIONYCH>>. Do każdej oceny postaramy się dołączyć obszerny komentarz

⁴⁰ <http://oceny-fanfiction.mylog.pl/blog> [dostęp: 13.09.2013] oraz: [Sylvill, Lori, Jess, Kicia, K], *Oceny fanfiction*, <http://oceny-fanfiction.mylog.pl/comments/363872/> [dostęp: 12.05.2012] (zachowano pisownię oryginalną):

ze wskazówkami dla autora. Całość puentuje cytat z Fryderyka Nietzschego: „To, że każdemu wolno posiąść umiejętność czytania, szkodzi z czasem nie tylko pisaniu, ale i myśleniu”⁴¹.

Autorka o nicku Orla Mortycja zapewnia:

Wasze Blogi będziemy oceniać według następujących kryteriów: 1) Pierwsze wrażenie, czyli co nam w oczy się rzuciło po wejściu na wasz blog 2) Szablon, czyli czy kolory nie są zbyt jaskrawe i czy czcionka nie jest zbyt mała 3) Fabuła 4) Bohaterowie, czyli kto z kim i dlaczego 5) Pomysłowość, czyli jak bardzo jesteście schematyczni ^^ 6) Realizacja założeń przedstawionych w Zgłoszeniu 7) Poprawność języków 8) Ortografia i interpunkcja, czyli rzał i bul ^^ 9) Poziom opowiadania 10) Wrażenia końcowe 11) Punkty bonusowe Łącznie możecie uzyskać 110 punktów, po 10 za maksymalne wypełnienie kryterium. Oceny jakie możecie uzyskać: 110-100 — Wybitny. 99-80 — Powyżej Oczekiwań. 79-55 — Zadowalający. 54-35 — Nędzny. 34-16 — Okropny. Poniżej 15 — TROLL⁴².

W tych informacjach stronicze i dyskusyjne wydają się pozycje 5, 9, 10; autorka nie precyzuje, jakie narzędzia pozwolą odróżnić tzw. „poziom opowiadania” od „wrażeń końcowych”.

Analizatornie są często owocem aktywności grupowej. W grupie fani odnajdują wspólne pola fascynacji. Przynależność do *fandomu* kształtuje ich odrębność, a budowanie więzi wokół wybranych tematów czy zagadnień bądź topików, poświadcza ich tożsamość. Typowe wyznaczenie autora fanfikowej prozy może przybrać następującą formę ekspresji: „Pokrótce jestem fanem Naruto i lubię pisać różne opowiadania. Znajomi nazywali mnie często Bajkopisarzem i z ręką na sercu powiem, że mieli rację. Lubię opowiadać i lubię wywoływać ten dreszcz emocji. Po prostu ;) Więcej o mnie jest niżej <http://naruhina-loveandfight.blog.onet.pl/>”⁴³.

Zaangażowani uczestnicy *fandomów* załączają komentarze i własne teksty, tym samym jeszcze mocniej wyrażają wspólnotowość. Na uwagę zasługuje działanie analizatorni *Niezatapialna Armada Colonasa Wassona*, której krytyczną aktywność obrazuje np. analiza *Pagórkowate są ścieżki miłości, czyli Bella-wiecznie-zamyślona i Justin-prawdopodobnie-Bieber* (1/2):

Szanowni Czytelnicy! Powitajmy kolejną uroczą parę, o jakże wdzięcznych i wiele mówiących imionach: Justin i (Iza)Bella. Choć nigdzie nie jest powiedziane to wprost, okoliczności wskazują na to, że Justin jest Bieberem, a Bella nie jest TĄ Bellą. Sens i logikę należy, tradycyjnie, porzucić już u bram, w zamian Szanowni Czytający otrzymają: dużo spacerów, dużo westchnień, dużo patrzenia w oczy i dużo milczenia, a także podejrzenie wiele kąpieli — jak nie w basenie, to w wannie, jak nie w wannie, to we łżach boCHaterki. BoChaterowie nasi uwielbiają siadywać sobie na kolanach od przodu (także nago) i analizować swe oczy i trzustki od rańca do wieczora i od wieczora do rańca. Co pięć minut na przemian

⁴¹ <http://oceny-fanfiction.mylog.pl/comments/363872/> [dostęp:03. 06. 2012]

⁴² [Orla, Mortycja], *Oceny potterowskich fan fanfiction*, http://sum.mylog.pl/2009-08-24/kryteria_oceny [dostęp: 24. 05. 2013].

⁴³ [m2aster], *Zmiana*, <http://naruhina-loveandfight.blog.onet.pl> [dostęp: 24. 05. 2013].

schodzą się i rozchodzą, wyjeżdżają i wracają, jeden trólf goni drugiego (także dosłownie), a wszystkiemu towarzyszy niezwykle efektowny środek transportu — BUS z napędem warp. Cieszcie się, cieszcie! Analiza w mieście!⁴⁴.

Autor zredagowanego żywym stylem „zaproszenia do czytania” (z eleganckim zwrotem do „Szanownych czytelników”) świadomie posługuje się błędnym zapisem wyrazu „bohater”, zaznaczając swój dystans wobec protagonistów historii. Ironiczną postawę podkreśla także stosując fonetyczny zapis „trólf” — zapewne wskazujący na „prawdziwą miłość” (*true love*) fanfikowej pary.

Miłośnicy fanowskich zmyśleń postrzegają fanfiki jako dopełnienie dzieła, wypełnienie jego luk. Autorzy, wypowiadający się przy pomocy *fan fiction*, zwracają uwagę na żywotność swych tekstów, które rozwijają się nieustannie. Impulsu do pisania dostarczają czytelnicy, ale i inni twórcy faników, którzy współdziałają ze sobą. Agnieszka Bożejewicz w artykule *Zabawa w literaturę* podkreśla:

Potraktowanie fan fiction jako ważnej części kultury, takiej, która zasługuje na analizę przeprowadzoną za pomocą różnorodnych narzędzi teoretycznych, może nie tylko urozmaicić rozważania o istocie bycia czytelnikiem czy autorem, ale dopomóc w usankcjonowaniu fanowskiej aktywności. Tym samym uczestnictwo w *fandomie* przestałoby być traktowane jako trochę dziecinna rozrywka, której owocem są niskiej wartości utwory. **Wprowadzenie fanfiktów na poziom „prawdziwej” literatury i zastosowanie wobec nich podobnych wymogów mogłoby zaowocować narodzinami dla szerszego grona odbiorców interesującego gatunku literackiego [podkr. — A.B.]⁴⁵.**

Możliwość swobodnej amatorskiej produkcji odpowiada na „pożądanie” twórców, zaspokajają potrzeby samorealizacji, a także zapewnia rozwój kulturze. Nie trzeba już być „tradycyjnym” muzykiem czy literatem, aby tworzyć kulturę. Sporo jej obiektów pochodzi od ludzi, którzy nie odebrali artystycznego wykształcenia, a jednak realizują się twórczo. „Produkcji” artystycznej służą technologie umożliwiające „kręcenie filmów” czy „robienie muzyki”; bardzo łatwe jest również rozpowszechnianie własnych „dokonań”. I chociaż rodzaj pracy, w której zostały zamieszczone te uwagi niejako wymusza użycie cudzysłowów (dla podkreślenia, że nie są to jednak prawdziwe Dzieła i Dokonania, Filmy i Muzyka), daleka jestem od dyskredytowania tych prac, będących przykładami kultury amatorskiej, kultury, w kręgu której żywe są idee demokracji, równości, egalitaryzmu, wspólnej zabawy, zgrywy i karnawału, odciągające od śmiertelnie poważnych Rozważań o Znaczeniu i Interpretacji i równie poważnych sumach otrzymywanych za Tworzenie Dzieł. Przypomina to demontaż zamierzonego prawa do bicia monety w królestwie. Taką moc posiadali początkowo jedynie królowie, a mniej więcej od początków XX wieku taką moc ma „każdy posiadacz Edisona [marka fonografu — L.G.] czy aeolianu [marka pianoli — L.G.]” (Lessig 2008: 37-39).

⁴⁴ <http://niezatapialna-armada.blogspot.com/2011/02/102.html> [dostęp: 24. 05. 2013]; <http://przyczajona-logika.blogspot.com/> [dostęp: 29. 05. 2013].

⁴⁵ A. Bożejewicz, *Zabawa w literaturę*, <http://stankrytyczny.wordpress.com/2011/03/02/zabawa-w-literature-agnieszka-bozejewicz/> [dostęp: 03.06.2012].

Powyższe obserwacje potwierdza zgrabna intelektualnie teza Gregga Gillisa, który uważa, że żyjemy w „kulturze remiksu”, czyli „w czasach przywłaszczania, kiedy każdy uczeń ze szkoły podstawowej ma Photoshop i może sobie ściągnąć zdjęcie prezydenta Georga Busha i dowolnie «przerobić» jego twarz. A potem wysłać przeróbkę znajomym” (cyt za: Lessig 2008: 38). Praktykowanie fanfikcji jest istotą wolnej kultury, której koncepcje wyłożył przekonująco Lawrence Lessig. Zapewnienie tej wolności to ważny aspekt prawny w namyśle nad fanfikcją. Lessig podkreślił, że nie można zakazać fanom tworzenia kultury fanowskiej.

Fakt istnienia tutoriali fanfikcyjnych (dowodzących oryginalności i szerokiego zasięgu amatorskiego „wytwarzania”) jest argumentem na poparcie tezy, iż Web 2.0. wyzwala kreatywność. Użytkownicy stają się twórcami przekazów internetowych. To oni kreują zawartość poszczególnych stron (Olcoń-Kubicka 2010: 129-132). Kategoryzują je („tagują” treści) przy pomocy słów kluczowych — nadają nazwy własne i niekoniecznie eksperckie kategorie za pomocą *fanspeak*⁴⁶. Wymieniają się informacjami o szczególnie wartościowych zasobach. Tworzą wiedzę (fanon) w sposób dynamiczny, oddolnie określając, co jest wartościowe (Facebookowe „Lubię to!”)

Praktykowanie fanfikcji to zalogowanie się w kulturze uczestnictwa, którą starają się normować „przewodniki po pisaniu”. Uczestnictwo zaciera granicę między konsumentem a producentem. Producenci oddają pole konsumentom, by ci mogli wytworzyć własny produkt. Brzmi to optymistycznie, chociaż Andrew Keen nie bez racji przedstawia ten typ kultury jako amatorszczyznę, kulturę masy podatną na manipulację (Keen 2007). Badacz przepowiada upadek kultury opartej na profesjonalizmie, w której zanika prawda (dobro i piękno już dawno odeszły do lamusa), w której „kradzież intelektualna i plagiatowanie prowadzą do kompromitacji idei oryginalnego autorstwa i własności intelektualnej” (Olcoń-Kubicka 2010: 129⁴⁷).

Dalecy jesteśmy od forsowania tezy, że fanfiki to literatura — to raczej zjawisko literackie. Jak zauważa Agnieszka Bożejewicz, powołując się na refleksje Umberta Eco:

Nie chodzi tu o to, aby potępić słuchanie muzyki rozrywkowej, lecz by domagać się muzyki, która dostarczałaby rozrywki, stosując rozwiązania stylistyczne odpowiednie dla jakiegoś przyzwoitego poziomu, doskonale dopasowując się do swojego celu (a zatem z artystem) i unikając sytuacji, w której oddziaływanie na niekontrolowane odruchy, konieczne do osiągnięcia celu, przeważałoby ponad miarę nad innymi elementami równowagi formalnej⁴⁸.

⁴⁶ W niniejszym tekście: OOC, AU, POV

⁴⁷ Tamże, s. 130. Autorka, referując tezy A. Keena wyłożone w książce *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę?*, odnotowała, że „komunikacyjna przestrzeń sieci wyzwoliła i wzmocniła te skłonności, które w mediach nieinteraktywnych nie znajdowały możliwości ekspresji” (tamże, s. 131). Kultura wirtualna, sieciowa, to „reprezentacja” kultu amatora, który jest „efektem niedostosowania jednostek i zbiorowości do potencjału tkwiącego w sieci”. Dalej konstatuje, iż Internet jest niepokojącym medium, które „doprowadziło do zepsucia i degradacji norm etycznych i estetycznych w kulturze”.

⁴⁸ A. Bożejewicz, *Zabawa w literaturę*.

Badaczka, komentując ten sąd, wskazuje, że podobnie jak w przypadku różnych poziomów kultury, zjawiska literackie warto potraktować „jako komplementarne” (Bożejewicz 2010, 12.09.2013).

Za pomocą tekstu konstruujemy własnego czytelnika. Spisujemy z nim kontrakt:

Kontrakty wstępne bywają często ukryte, wymagają odnalezienia, niekiedy wyłożone są kawa na ławę, a czasami znowu przypominają partię szachów albo rozgrywkę pokerową. Albo układanie puzzli. Albo sprytny figiel. Albo zaproszenie do labiryntu. Albo — do tańca. Albo podstęp oszusta, który coś obiecuje i nie dotrzymuje słowa lub też dostarcza niewłaściwy produkt, albo to, czego wcale nie obiecywał, bądź wreszcie poprzestaje na niespełnionej obietnicy (Oz 2003: 141).

Czytelnik fanfikcji porwany przez tekst staje się, chcąc nie chcąc, współnikiem autora, współtowarzyszem podróży. Ma kilka niezbywalnych praw: „Czytelnik ma prawo do nieczytania, prawo do przeskakiwania stron, prawo do nieskończenia książki, prawo do czytania jeszcze raz, prawo do czytania byle czego, prawo do bovaryzmu (choroby przenoszonej przez tekst), prawo do czytania byle gdzie, prawo do czytania na wrywki, prawo do czytania na głos, prawo do milczenia” (Pennac 2007: 21). Ma prawo do pisania fanfiku, żywiołowego komentowania cudzych prób literackich.

Znawcy literatury wysokiej uczyli nas analizować: „techniki, motywy tematyczne, oksymorony i metonimie, alegorie i konotacje, ukryte aluzje judaistyczne, klucze psychologiczne i socjologiczne konteksty, archetypy i idee tragizmu, i co tam jeszcze. Tyle że wyłączają z tych rozważań przyjemność lektury tak dokładnie, że zapamiętujemy na całe życie, iż literatura to nie zabawa [...]” (Oz 2010: 140). A jednak większość kontaktów z dziełem literackim to rodzaj dobrowolnej aktywności, zabawowej, podejmowanej w czasie wolnym. Czytanie nadal dla wielu jest źródłem przyjemności. Jest formą spełnienia emocjonalnego i intelektualnego. Pisanie zaś staje się zabawą. Z jednej strony to walka o coś, z drugiej zaś przedstawienie, które może polegać na prezentacji, wystawieniu na pokaz czegoś niezwykłego, na naśladowaniu kogoś lub czegoś, wcielaniu się w jakąś rolę (Martuszevska 2008: 29). Fikcja to także zabawa w „tak jakby” (Martuszevska 2008: 23). Zabawa/gra cieszy, umożliwia traktowanie czegoś niepoważnie, pozwala być „tak jakby” Harrym Potterem, wiedzminem Geraltem, Bellą Swan. Literaturę czytamy przede wszystkim dla przyjemności, bawiąc się zagadkami, jak zauważyła Anna Martuszevska. Fani zaś, dodatkowo „praktykując” fanfikcję, bawią się nie tylko tym, co można znaleźć w samym dziele/oryginale, mając do dyspozycji także ujęcia „alternatywne”, w inny sposób przedstawiające dzieje ulubionych bohaterów.

Wszystkie opowieści udowadniają jedną prawdę, którą powtórzmy w tym miejscu za Paulem Levinsonem: ludzkość jest gatunkiem narracyjnym. Odróżniamy się od innych poprzez fakt, że sami potrafimy wplatać się w fabuły, co więcej, różnimy się rodzajami fabuł, jakie układamy. Tworzywem jest wszystko, czego dostarcza nam otoczenie. Jeśli zewnętrznych bodźców jest mało, dodajemy zaczyn naszych oczekiwań, mniej albo bardziej trafnych koncepcji, które wystarczą, by ukończyć fabułę (Levinson 2007: 47). Uszczegółowienie ich zachodzi dzięki istnieniu horyzontu literackich doświadczeń, w którym doniosłą rolę odgrywają aluzje, zarówno pośrednie, jak i bezpośrednie. Literackość pojmowana jako pewien tryb naszego wewnętrznego, fantazmatycznego życia,

przypomina trochę zabawę z przywoływaniem w myślach konkretnych scen z ulubionych filmów i przetwarzaniem ich fabularności (Janion 1991: 181). Powtórzymy, że opowieść tak rozumiana nie będzie miała nigdy końca. W świecie mediów elektronicznych przyjęło się, że prawdziwa i najlepsza jest zawsze ostanía wersja narracji, ale co, jeśli jest to ciągle ta sama historia, chociaż opowiadana innym językiem?

Język naszej wyobraźni i naszych potrzeb to język literatury. Mówiąc, że dominuje w nim literackość, mamy na myśli linearność fabuły, konwencję powieści awanturniczo-przygodowej, zdominowanej przez słowa: „wtem”, „potem”, „nagle” itd. (Martuszevska 2007: 34). Przy czym nadmienić należy — co przyznają wytrawni czytelnicy — że literatura jest lepsza od życia, bowiem, opiera się na schemacie: „zrobiła/zrobił to, ponieważ...”. W prawdziwym życiu, w przeważającej większości wypadków dominuje: „zrobiła/zrobił to” — ze znaczącą kropką na końcu.

Media elektroniczne są kolejnym narzędziem zaspokajającym naszą potrzebę snucia historii, tworzenia „nowych” opowieści, powtarzania tych doskonale znanych, łączenia ich w nowe kombinacje. Dzięki przeróżnym grom, przy wsparciu wypracowanej techniki personalizacji, możemy mieć wrażenie, że sami jesteśmy uczestnikami opowiadanych historii. Anna Martuszevska uznaje to za niebagatelny element powinowactwa nowych mediów z literaturą właśnie. Jest to rozległy obszar fabuł potencjalnych i możliwych sposobów ich prezentacji, wykreowanych przy pomocy środków z pogranicza wielu sztuk z wykorzystaniem technologii komputerowych⁴⁹.

Bibliografia

Gąsowska Lidia, *Moda na fan fiction, czyli jak fan tworzy fikcję i jak jej używa*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.

Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa.

Huizinga Johan (2007), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa.

Janion Maria (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa.

Jenkins Henry (2008), *How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby-Dick (Part One)*, http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html.

Kamińska Magdalena (2011), *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań.

⁴⁹ Por. „Fan fiction as a form of literature in its own right may have reached a watershed point, fueled in recent years by two factors: the seemingly bottomless devotion of fans of the Harry Potter and Twilight series, and technology. *Is Fan Fiction Ready to Go Mainstream Thanks to Fifty Shades of Grey?* <http://www.tor.com/blogs/2012/03/is-fan-fiction-ready-to-go-mainstream-thanks-to-fifty-shades-of-grey> [dostęp: 03.06.2012].

- Keen Andrew (2007), *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę?*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa.
- Lessig Lawrence (2008), *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa.
- Levinson Paul (2007), *Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa.
- Martuszevska Anna (2008), *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Warszawa.
- Olcoń-Kubicka Marta (2010), *Kulturowe wymiary Internetu*, [w:] *Wirtual. Czy nowy wsapaniały świat?*, red. K. Korab, Warszawa.
- Oz Amos (2003), *Opowieść się rozpoczyna. Szkice o literaturze*, przeł. W. Sadkowski z ang. tłumaczenia M. Bar-tura, Warszawa 2003.
- Pennac Daniel (2007), *Jak powieść*, przeł. K. Bieńkowska, Warszawa 2007.
- Siuda Piotr (2007), *Fanfiction — przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje — wizje — obawy*, (red.) W. Gruszczyński, A. Hebda, Warszawa.

Internetowe Poradniki Pisarskie

- [An-nah], *Co nas wkurza w fanfikach*, <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?t=9>
- [Cereals], *O opisywaniu postaci*, <http://pioremfeniksa.blog.onet.pl/2,ID300034991,index.html>
- [Orla, Mortycja], *Oceny potterowskich fan fanfiction*, http://sum.mylog.pl/2009-08-24/kryteria_oceny
- [Sylvill, Lori, Jess, Kicia, K], *Oceny fanfiction*, <http://oceny-fanfiction.mylog.pl/comments/363872/>
- [The Brat Queen], *The Two Step Theory Of Fanfic Step*, <http://btvswritersguild.dymphna.net/thetwosteptheoryfanfic.html>
- Co nas wkurza w fanfikach*, <http://forum.vampirciowo.pl/> [dostęp: 12.01.2014].
- How to Write a Fanfiction*, <http://www.wikihow.com/Write-a-Fanfiction>, [dostęp: 02.06.2013].
- How To Write Better Fan Fiction: 184 quick and easy hints to improve writing*, <http://www.waynesthisandthat.com/writefanfic.htm>
- <http://www.wikihow.com/Write-a-Fanfiction>.
- Is Fan Fiction Ready to Go Mainstream Thanks to Fifty Shades of Grey?* <http://www.tor.com/blogs/2012/03/is-fan-fiction-ready-to-go-mainstream-thanks-to-fifty-shades-of-grey>

Leavell Jane [Ms. Nitpicker] (2010), *How to Write Almost Readable Fan Fiction*, <http://littlcalamity.tripod.com/HowTo2.html> [dostęp: 01.06.2012].

Schmidt Wayne (2008), *Amateur to Amateur: A Non-expert's Guide to Expert Writing*, <http://www.waynesthisandthat.com/writefanfic.htm>

Fanfiki

[Caathy], *Wyznanie*, http://hp-i-zatajone-dziedzictwo-yaoi.blog.onet.pl/1,AR3_2011-08_2011-08-01_2011-08-31,index.html.

[m2aster], *Zmiana*, <http://naruhina-loveandfight.blog.onet.pl>

[Narkotyki], *Spróbujemy?*, <http://piekno-milosci-zmierzch.blog.onet.pl/7015467,381453910,1,200,200,80009625,381611219,8392796,0,forum.html>.

[Rebelos], *Naiwniak*, <http://sasunaru-two-by-rebelos.blog.onet.pl/Obsession-Naiwniak,2,ID367956799,n>.

[Ritszka and Hoshi], *Vangola Hogh School*, http://www.fanffiction.net/s/6497660/1/Vongola_High_School

<http://niezatapialna-armada.blogspot.com/2011/02/102.html>

<http://oceny-fanffiction.mylog.pl/blog>

<http://piorem-feniksa.blog.onet.pl/2,ID293327781,index.html>

<http://przyczajona-logika.blogspot.com/>

<http://www.opowiadania-blogowe.pun.pl/viewtopic.php?id=637>

AGNIESZKA OBERC
Uniwersytet Wrocławski*

Ja piszę, ty piszesz, oni piszą. Literacka twórczość fandumu jako czynnik integrujący społeczność

I Write. You Write. They Write. The Literary Works Of Fandom as A Factor in Integrating the Community

Abstract

Fan fiction is a fiction based on situations and characters that have been created by someone else. It is written by fans who use original texts to create their own art and culture. Writing *fan fiction* is something that fans do together. They discuss original texts, share their views and opinions about plot and characters, and create common interpretation that can be used by other *fandom* members. They also participate in creating new texts by commenting fanficks published by other fans. Writing is not only a way to express fans opinions about their favourite books and shows, but also an opportunity to spend time with people sharing their interests.

Analysis of fan-created texts shows not only its importance to individual fans, but also a vital role writing *fan fiction* plays in building fan communities and creating bonds between their members.

* Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: agnieszka.oberc@gmail.com

Fan fiction jest zjawiskiem polegającym na pisaniu tekstów wykorzystujących świat i postacie stworzone przez innych autorów. Fani przepisują napotkane teksty, dostosowując je do swoich potrzeb. Większość fanfików powstaje w obrębie *fandomu*, czyli społeczności fanów zgromadzonych wokół dzieła¹. Pojęciem tym zwykło się określać zarówno fanów poszczególnych tekstów, np. *fandom Harrego Pottera*, jak i społeczność fanów w ogóle. Fandom jest subkulturą opierającą się na tekstach stworzonych przez innych, wykorzystującą je do tworzenia własnych artefaktów i budowania własnych tradycji. Działalność artystyczna *fandomu* może przybierać wiele różnych form, wykorzystując różne media. Poza dziełami literackimi można więc natrafić na prace graficzne (tzw. *fanarty*), muzykę (*filk*) oraz projekty audiowizualne (*fanwidy*). Niezależnie od formy, wszystkie wytwory *fandomu* powstają w oparciu o dzieło oryginalne, zwane zazwyczaj kanonem. Kanon łączy fanów, dając im przestrzeń, w której mogą działać i tworzyć. W pewnym sensie dzieło kanoniczne nadaje fanom tożsamość, ponieważ większość fanów identyfikuje się poprzez związek z fandomami, w których tworzy. Stwierdzenie „Jestem fanem Star Treka” określa więc przynależność fana do grupy, która posiada własne tradycje, różniące się nieco od tych charakterystycznych dla fanów Harrego Pottera, choć oczywiście istnieje wiele elementów łączących obie te społeczności.

Niektórzy poprzestają na przynależności do jednego *fandomu*, jednak wielu fanów stopniowo zaczyna odkrywać kolejne teksty. Poprzez rozszerzanie swojej bazy fan staje się członkiem społeczności, którą Henry Jenkins określa jako *media fandom* (1992: 1). Charakterystyczne dla tej grupy jest koncentrowanie się nie na jednym dziele, lecz na wielu różnych tekstach: filmach, serialach, *anime*, komiksach, grach komputerowych oraz literaturze popularnej.

Potocznie uznaje się, że człowiek zostaje fanem z powodu fascynacji danym dziełem. Po natknięciu się na przemawiający do niego tekst, potencjalny członek *fandomu* zaczyna szukać kontaktu z innymi fascynatami, stopniowo zagłębiając się w kulturę fanowską. *Media fandom* pozwala jednak zaobserwować sytuację, gdy to chęć przynależności do *fandomu* decyduje o wyborze czytanych tekstów. Trzeba pamiętać, że podstawową cechą *fan fiction* jest jego zależność od tekstu pierwotnego. Z jednej strony pozwala to autorowi fanfika pomijać pewne elementy świata przedstawionego, ponieważ znający kanon odbiorcy potrafią odczytać treści, które zostały wyłącznie zasugerowane. Jednocześnie jednak oznacza to, że aby czytelnik mógł w pełni zrozumieć tekst, musi znać dzieło oryginalne. Niektóre fanfiki wymagają dokładnej znajomości całego kanonu, w innych

¹ Jak wyjaśnia fanlore: *fandom* – społeczność ludzi o podobnych zainteresowaniach, uczestniczących w działalności fanowskiej (<http://fanlore.org/wiki/Fandom> data dostępu: 18.01.2014, tłum. autora)

przypadkach wystarcza powierzchowna i fragmentaryczna wiedza, ale obcowanie z *fan fiction* zawsze wymaga odniesienia się do dzieła oryginalnego. Zdarza się więc, że fani zaczynają oglądać konkretny serial nie dlatego, że samo dzieło jest dla nich szczególnie inspirujące, ale ponieważ istnieje wiele ciekawych fanfików osadzonych w tym świecie, albo lubiany przez nich autor pisze w więcej niż jednym *fandomie*.

Sadzę, że warto zwrócić uwagę na konsekwencje takiego stanu rzeczy. Obserwując profile użytkowników fanfiction.net (www.fanfiction.net, data dostępu 15.05.2013), można zauważyć wyraźną tendencję, by czytać fanfiki zamieszczone w wielu różnych *fandomach*, podczas gdy samodzielnie pisze się teksty tylko do kilku z nich. Wydaje się więc, że przeciętny członek *media fandomu* dokładnie zna i analizuje kilka ulubionych tekstów. Posiada również wystarczającą wiedzę, by móc czytać teksty osadzone w kilku innych *fandomach*, choć nie jest ich aktywnym członkiem.

W tym kontekście trzeba zwrócić szczególną uwagę na rolę, jaką dla poczucia przynależności do *fandomu* pełni *fan fiction*. Jak zauważa Sheenagh Pugh, *fandom* jest raczej związkiem niezależnych republik aniżeli królestwem (2005: 116). Każda z oddzielnych społeczności posiada własne zainteresowania i może mieć niewiele wspólnego z pozostałymi. Praktyka pisania *fan fiction* przekracza granice poszczególnych grup. Choć twórczość literacka jest tylko jednym ze sposobów fanowskiej ekspresji, dla osób tworzących i komentujących fanfiki sam proces pisania jest silnie związany z tworzeniem więzów wewnątrz społeczności. Pozwala on, zwłaszcza w przypadku *media fandomu*, stworzyć wspólną kulturę opartą na wielu różnych tekstach.

Fan fiction jako interpretacja

Rozważania na temat *fan fiction* należy zacząć od przyjrzenia się recepcji dzieł pierwotnych, oba procesy bowiem, odbioru i tworzenia, wydają się w przypadku *fan fiction* nierozdzielne. Tekst oryginalny stanowi zarówno źródło, jak i materiał, z którego powstaje nowe dzieło. Większość fanów obcuje z tekstami w samotności, czytając lub oglądając je w zaciszu własnego domu, choć zdarzają się przypadki wspólnego oglądania seriali czy filmów. Tym jednak, co odróżnia fana od zwykłego widza jest fakt, że po przeczytaniu tekstu, włącza się on w dyskusję z innymi fanami. Jak stwierdza Jenkins: „Czytanie jest społecznym procesem, podczas którego indywidualne opinie są kształtowane i potwierdzane dzięki dyskusjom z innymi czytelnikami” (1992: 44 tłum. A. O.).

Można powiedzieć, że to właśnie dyskusje nad dziełem stanowią podstawę, na której opiera się *fandom*. Z jednej strony służą one wymianie informacji. Na wielu forach istnieje specjalne strefy, w których można znaleźć informacje na temat historii poszczególnych postaci i wyjaśnienia dotyczące funkcjonowania świata. Przykładem jest np. Strefa Harrego Pottera na forum Mirriel (<http://forum.mirriel.net> data dostępu: 20.05.2013). Znajdują się w niej informacje o postaciach epizodycznych, daty urodzin poszczególnych bohaterów, dane o rdzeniach różdżek itp.

Podstawowym celem interakcji fanów jest jednak interpretacja kanonu. Jenkins określa *fandom* jako środowisko krytyczne, zwracając uwagę na drobiazgową analizę, jakiej fani poddają wybrane teksty. Z tego powodu uznaje on *fan fiction* za formę tekstu krytycznego (1992: 88). Również Kristina Busse i Karen Hellekson w szkicu *Work in progress* (2006: passim) dostrzegają podobieństwa pomiędzy funkcjonowaniem świata

naukowego a *fandomem*, podkreślając przede wszystkim zdolność do absorbowania zarówno komplementarnych, jak i wykluczających się teorii. Trzeba jednak pamiętać, że interpretacja fanowska różni się znacząco od naukowej. Przede wszystkim wykracza ona poza informacje bezpośrednio zawarte w tekście, pozwalając fanom „dopowiadać” wydarzenia niemające miejsca w kanonie. Fani analizują nie tylko to, co zdarzyło się w tekście, ale również to, co według nich mogłoby się zdarzyć. Niezwykle często przenoszą punkt ciężkości na elementy będące w pierwotnym dziele marginalne (bohaterowie epizodyczni, nierozwinięty wątek). Podstawową różnicą jest jednak niezwykle osobiste podejście fanów do tekstu oraz skracanie dystansu pomiędzy dziełem i odbiorcą. Dla fana nie ma wyraźnej granicy pomiędzy fikcją a jego doświadczeniami, ponieważ metatekst, który tworzy wokół dzieła, może być oparty właśnie na osobistych przeżyciach. Toczące się dyskusje mogą koncentrować się na osobistych doświadczeniach, wyjaśniając relacje pomiędzy bohaterami w oparciu o własne nieudane związki, podczas gdy fikcyjne wydarzenia pozwalają ponownie zinterpretować własne doświadczenia. Ten brak dystansu jest jednym z powodów posądzenia fanów o nieumiejętność odróżnienia fikcji od rzeczywistości. Trzeba jednak pamiętać, że dystans i brak dystansu to dwie strategie, które może przyjąć czytelnik w kontaktach z tekstem. Żadna z nich nie jest lepsza od drugiej, a odbiorca może swobodnie zmieniać podejście do tekstu w zależności od potrzeb. Większość fanów podchodzi do swoich ulubionych tekstów zarówno z emocjonalnym zaangażowaniem, jak i z dystansem. Z jednej strony wykazują oni duże zainteresowanie tym, w jaki sposób tekst został zrobiony. Czytają wywiady z autorami książek i producentami filmów oraz wypowiedzi aktorów. Interesują się również technikami kręcenia, efektami specjalnymi, decyzjami o zmianach w scenariuszu. Można powiedzieć, że rozkładają tekst „na czynniki pierwsze”, by odkryć, w jaki sposób powstaje iluzja. Z drugiej strony pozwalają wciągnąć się do przedstawianego świata, traktując bohaterów jak prawdziwych ludzi, których historie i uczucia mogą być analizowane: „Fani widzą postacie jako jednocześnie *prawdziwe* i *skonstruowane*, przyjmując strategię „podwójnego odbioru”, która traktuje tekst zarówno z zawieszoną niewiarą, jak i ironicznym dystansem” (Jenkins 1992: 67, tłum. autora).

Dyskusja nad tekstem służy również wymianie prywatnych informacji między fanami. Internet sprawił, że zamiast pozostawać w obrębie lokalnej grupy, fani kontaktują się z ludźmi na całym świecie. Choć spotkania nadal stanowią istotny element życia *fandomu*, nie zawsze są one możliwe w przypadku ludzi pochodzących z różnych kontynentów. Wymiana informacji przy okazji rozmów o tekście jest więc tym ważniejsza, że pozwala fanom poznać się nawzajem.

W wyniku interakcji między członkami indywidualne opinie na temat dzieła stopniowo przekształcają się w zbiorowe interpretacje. Fani dyskutują na forach oraz czytają i komentują nawzajem swoje teksty. Niektóre idee zostają rozbudowane, inne nie znajdują zwolenników. W ten sposób powstaje *fanon*, czyli zbiór wszystkich elementów stworzonych przez fanów². Ze względu na ilość członków w *fandomie* niemożliwe byłoby oczywiście stworzenie jednolitej interpretacji. Zamiast tego zaobserwować można

² Sheenagh Pugh definiuje fanon jako element niepochodzący z kanonu, stworzony przez autora *fanfiction*, zaadoptowany przez innych (2005: 243).

wykształcenie się wyraźnie określonych typów. Jest to widoczne na przykład podczas analizy fanfików napisanych do *Harrego Pottera*. Ronald Weasley często przedstawiany jest jako najlepszy przyjaciel Harrego, towarzyszący mu we wszystkich jego przygodach. Równie często jednak można spotkać teksty, koncentrujące się na tych zachowaniach bohatera, które sugerują, iż Ron jest w rzeczywistości niedojrzały i zazdrosny o sławę przyjaciela. Powstają w ten sposób dwie bazowe wersje Rona, pozytywna i negatywna. Interesujący wydaje się fakt, że niezwykle często można napotkać w *fandomie* takie właśnie skrajne (oraz schematyczne) przedstawienia. Wyraźnie pokazuje to, jak bardzo subiektywna jest fanowska interpretacja. Obie wersje wywodzą się z wydarzeń zawartych w kanonie, lecz nadają im zupełnie inną wagę. Te funkcjonujące w obrębie *fanonu* bazowe interpretacje są następnie wykorzystywane przez poszczególnych fanów, którzy uzupełniają je o dodatkowe elementy. Ze względu na dużą schematyczność tych interpretacji można by uznać, że w rzeczywistości mamy do czynienia wyłącznie z przypadkowym podobieństwem poszczególnych obrazów. Wydaje się jednak, że jednym z argumentów przemawiających za istnieniem określonych „wersji” jest występowanie typowych „cech towarzyszących”. Na przykład, łagodny, rozsądny Remus Lupin jest często uzależniony od czekolady, podczas gdy oczy Remusa-wilkołaka w chwilach gniewu zmieniają kolor na bursztynowy. Tego typu elementy nie mają zazwyczaj żadnego istotnego wpływu na fabułę fanfika, pojawiają się jednak na tyle często, że warto zwrócić na nie uwagę.

Podczas pisania własnych tekstów fani wykorzystują nie tylko elementy uznawane za wspólne (a więc bazowe interpretacje czy takie szczegóły świata przedstawionego, które zatraciły związek z pierwotnym twórcą), ale również pomysły innych autorów. Członkowie *fandomu* wprowadzają więc do swoich fanfików autorskie postacie stworzone przez innych fanów lub osadzają swoje teksty w alternatywnych światach wymyślonych przez innych uczestników. Każdy tekst jest uwikłany w niezwykle rozbudowaną sieć tekstów, które stanowią jego bazę i kontekst.

Fan fiction jako dzieło literackie

Zazwyczaj pomysł na tekst jest omawiany wcześniej między przyjaciółmi i nieraz zdarza się, że w efekcie tych rozmów dwóch autorów decyduje się pisać wspólnie. Jednak nawet jeśli autor pisze sam, tekst zawsze powstaje pod wpływem wielu osób. Jedną z najbardziej widocznych i istotnych dla procesu powstawania fanfika osób jest *beta*. Termin *beta* (w języku angielskim: *beta reader*) wywodzi się od beta testerów, osób, które przed wydaniem oprogramowania komputerowego, testują jego jakość, wydajność oraz stabilność na wersji beta, czyli działającej, lecz niewykończonej wersji programu.

Relacje pomiędzy *betą* a autorem opierają się na współpracy. *Beta* zwraca uwagę na problemy i potknięcia oraz sugeruje rozwiązania. Autor stara się wprowadzić poprawki, po czym tekst ponownie zostaje przedyskutowany. Całość procesu przypomina negocjacje, które w efekcie prowadzą (a przynajmniej powinny) do powstania tekstu, który obie strony uznają za dobry. To, jak bardzo *beta* może ingerować w tekst zależy od konkretnego autora; zdarza się, że *beta* sugeruje duże zmiany w fabule albo usunięcie całych scen. Z drugiej strony może ona dokonać tylko kosmetycznych poprawek.

Jak zauważa Angelina Karpovich w swoim szkicu na temat roli *beta readera*, pozycja *bety* w *fandomie* łączy czytelnika, krytyka i edytora (2006: passim). *Beta* ma wyraźny

wpływ na tekst, nie jest to jednak wpływ bezpośredni, jako że ostateczna decyzja dotycząca tekstu należy do autora. Mimo to, ponieważ zwyczaj panujący w *fandomie* nakazuje podać imię osoby *betującej* tekst, *beta* przejmuje przynajmniej częściową odpowiedzialność za dzieło.

Oczywiście, w „profesjonalnej” twórczości czytelnicy również mają pewien wpływ na dzieło. Maile, spotkania autorskie i konwenty pozwalają fanom wyrażać swoje opinie i życzenia. Jednak jest to wpływ ograniczony, ponieważ pomiędzy autorem a odbiorcą istnieje spory dystans. W *fandomie* natomiast w zasadzie nie istnieje podział na nadawcę i odbiorcę, gdyż większość fanów pełni obie te role naraz. Dodatkowo Internet pozwala na praktycznie natychmiastową, bezpośrednią komunikację między fanami. Różnica pomiędzy nimi a typową krytyką literacką polega jednak głównie na tym, że „profesjonalna” krytyka powstaje po fakcie wydania dzieła, podczas gdy fani towarzyszą tekstowi podczas jego powstawania.

Jak już wspomniano, fanowska interpretacja tekstu bardzo często wykracza poza jego ramy, skracając dystans między tekstem a czytelnikiem i opiera się na osobistych doświadczeniach. Fani zazwyczaj stosują te same metody podczas analizowania tekstów innych członków *fandomu*. Komentatorzy opowiadają o swoich wrażeniach, często porównują wizję autora ze swoją własną. Ponieważ fani znają się między sobą, można też dostrzec wyraźne nawiązania do wspólnych doświadczeń, przeczytanych tekstów itp. Można uznać, że ten typ dyskusji dotyczy interpretacji kanonu, której dokonał autor. Jednocześnie jednak, *fan fiction* jest nie tylko interpretacją, ale i dziełem literackim. Komentując teksty fani zwracają więc również uwagę na to, w jaki sposób zostały one napisane. Język fanfika, sposób prowadzenia akcji, tworzenia postaci i budowania napięcia — wszystko to zostaje zauważone i opisane, jak choćby w komentarzu Zoe do rozwijającego się kryminału:

Uwielbiam kryminały, panią Christie, a Herkulesa Poirot kocham miłością niezmienną. Dlatego bardzo, ale bardzo spodobał mi się pomysł z Klubem Wtorkowych Spotkań. Kilka pań oglądających film, a następnie zgadujące zakończenie. Od razu wyobraziłam sobie potężny gmach uniwersytetu, profesorów i ich żony, atmosferę dzielnicy z małymi, willoowymi domkami [...].

Ale... i tu niestety pojawia się ale. Za dużo. Za dużo tego wszystkiego! Na samym początku wprowadziłaś do tekstu kilka nowych postaci, przez co wszystkie zaczynają mi się mieszać. Nie jestem w stanie zapamiętać, jak która miała na nazwisko, ani tego, czym zajmował się mąż której z nich. Takie szczegóły załadowały Ci tekst i spowolniły akcję - jeśli te wszystkie informacje nie są konieczne potrzebne, to może lepiej pozbyć się części z nich? (Zoe2011, data dostępu: 21.05.2012).

Jak widać, fani zwracają uwagę zarówno na swoje odczucia wobec tekstu, jak i na techniczne rozwiązania, które mogłyby go poprawić. Jeżeli czytelnicy zwrócą uwagę na nieścisłości czy błędy w tekście, oczekują, że w kolejnych fragmentach mankamenty te zostaną poprawione. Istnieją teksty, w których widać, jak na przestrzeni kilku rozdziałów zmienił się styl, ponieważ fani zwrócili uwagę na problemy, sugerując autorowi wprowadzenie pewnych zmian. Oczywiście, nie wszystkie komentarze zawierają techniczne, czy

jakikolwiek inne konstruktywne uwagi. Wiele z nich ogranicza się do wyrażenia pozytywnych emocji wobec tekstu. Komentarz w takim wydaniu służy wyłącznie podtrzymaniu kontaktu pomiędzy autorem i czytelnikiem. Otrzymywanie takich komentarzy pozwala autorowi poczuć, że jego praca jest przez pozostałych fanów doceniana, ale nie wnosi wiele w rozwój fanfika, nie dostarcza bowiem żadnej informacji zwrotnej. Z tego powodu na niektórych forach można zauważyć próby wymuszania przez moderatorów konstruktywnych uwag w komentarzach.

Fani komentujący tekst mogą zazwyczaj liczyć na odzew autora, który (przy okazji następnego odcinka albo w osobnym poście) odpowiada na pojawiające się wątpliwości. Wokół tekstu toczy się więc ciągła rozmowa, podczas której obie strony wymieniają opinie na temat tego, jak powinien on wyglądać.

Nie kupuję również twojej wersji Jamesa i, a właściwie w szczególności, Remusa. Wybacz, ale dla mnie są oni tutaj rozpieszczonymi dzieciakami, którzy nie widzą dalej niż poza czubek własnego nosa, wprawdzie pisząc to mam na myśli tylko Jamesa, ale Remus jest również zdecydowanie „nieremusowaty”.

Co do Jamesa i Remusa, cóż, zacznijmy od Pottera. Muszę stwierdzić, że nigdy za nim specjalnie nie przepadałam, a jego obraz w fanfikach zawsze wydawał mi się zbyt wyidealizowany, chyba właśnie dlatego poszłam w drugą stronę, robiąc z niego... no cóż, rozpieszczonego bachora, który ma poważne problemy ze sobą (Cattysxx 2006, data dostępu 21.05.2012).

Komentarze, zarówno czytelników jak i autorów, mogą pełnić jeszcze jedną funkcję. *Fan fiction* w oczywisty sposób jest tekstem niesamodzielnym, potrzebuje bowiem kanonu, by móc zaistnieć. Tak więc czytając tekst, fan musi brać pod uwagę to, co działo się w dziele pierwotnym. Czasem jednak pojawiają się pytania, na które ani kanon, ani fanfik nie udzielają odpowiedzi. Luki w kanonie są wypełniane przez *fan fiction*. Inaczej dzieje się z lukami w samych fanfikach. Część z nich również zostaje rozwinięta w osobne historie. Wielu autorów pisze całe serie osadzone w stworzonym przez siebie uniwersum. Zdarza się również, że inni fani zaczynają wykorzystywać istniejący już świat, by stworzyć swoje narracje. Czasem fani w komentarzach zadają pytania dotyczące szczegółów świata czy zachowań postaci. Odpowiedzi autora pozwalają zbudować spójny obraz rzeczywistości. Oznacza to, że nie można pominąć komentarzy podczas badania *fan fiction*, ponieważ nieraz zawierają one istotne informacje.

Jednym z ciekawszych sposobów włączania czytelników w powstanie tekstu jest przeprowadzanie przez autora ankiety pośród czytelników. Przykładem takiego działania może być *The Powers That Be*, autorstwa CrowNoYami (CrowNoYami 2010, data dostępu: 20.05.2013). Jest to *crossover*³ pomiędzy *Harrym Potterem* i *Buffy The Vampire Slayer*, koncentrujący się na postaci Spike'a. Opowiada o powrocie Spike'a (lub, jak twierdzi autorka, Wiliama Malfoya) do magicznego świata i jego poszukiwaniach przeznaczonego mu partnera. Jednak w chwili pojawienia się w Anglii Spike nie zna tożsamości swojego przyszłego towarzysza. Jak się okazuje, nie zna jej również sama autorka.

³ Fanfik łączący dwa różne *fandomy*, np. *Harrego Pottera* i *Władcę Pierścieni*.

W początkowych notach pojawia się informacja, że tekst będzie *slashem* (czyli tekstem ze związkiem homoseksualnym), ale dokładny *pairing* nie został jeszcze ustalony. CrowNoYami w piątym rozdziale swojego tekstu, w nocy autorskiej, zamieściła informację o ankiecie, mającej ustalić, kto zostanie partnerem Spike'a. Wśród proponowanych przez nią postaci był Harry, Snape, Remus, Draco. Fani mogli również zaproponować innego bohatera, choć autorka wprowadziła pewne ograniczenia (mężczyzna, nie Dumbledore). Ostatecznie zwyciężył *pairing* Spike/Harry, choć autorka obiecała napisać krótkie scenki z innymi popularnymi połączeniami.

Zachowania tego typu trudno jest ocenić. Z jednej strony można odczytać je jako nieporadność autora, który nie mając pomysłu na rozwiązanie, zrzuca odpowiedzialność na czytelników. Możliwa jest jednak inna interpretacja. Autorka tekstu miała pewien określony pomysł na fanfika. Ankieta pojawiła się dopiero w piątym rozdziale i prowadzona była przez dłuższy czas. W tym czasie powstały kolejne fragmenty, dla których tożsamość partnera nie była istotna. Autorka skoncentrowała się na opisanu losów Spike'a w magicznym świecie i pozwoliła fanom określić, kto powinien być jego partnerem.

Jednym z głównych powodów, dla których powstaje *fan fiction*, jest fakt, że fani chcą więcej, niż oferuje im kanon. Może to być chęć czytania dalszych przygód bohatera, albo pragnienie przyjrzenia się tym elementom kanonu, które nie zostały w pełni wykorzystane. Sheenagh Pugh określa to jako opozycję pomiędzy oczekiwaniem *more of* i *more from the text* (2005: 19). W gruncie rzeczy spora część tekstów powstaje, ponieważ fani chcieliby przeczytać jakąś historię. Jeżeli nie znajdzie się nikt, kto byłby gotów ją stworzyć, fani po prostu piszą ją sami. W tym kontekście, ankieta CrowNoYami jest próbą wyjścia naprzeciw oczekiwaniom czytelników, przy jednoczesnym realizowaniu własnych celów.

Chęć przeczytania konkretnej historii prowadzi również do rozwinięcia się różnego rodzaju koncertów życzeń, w których fani proszą o teksty spełniające konkretne kryteria. Szczególnie miłą odmianą tej praktyki jest ofiarowywanie sobie tekstów w ramach prezentów urodzinowych, czy na mikołajki:

Tekst powstał jako prezent dla Mithiany oraz po przedawkowaniu jednocześnie Jej twórczości i pewnej lubianej przez Nią piosenki. Z góry przepraszam, jeśli ktoś się poczuje rozczarowany.

Dziękuję, Miciu. Sto lat.

Semele (Semele 2005, data dostępu 15.05.2012).

Fan fiction może być również traktowane jako zabawa i możliwość sprawdzenia swoich umiejętności. Przykładem takiego zachowania są gry, które wykształcił *fandom*. Przyjmują one głównie formę różnych wyzwań, które mogą podjąć autorzy. Na Fanfiction.net jedną z praktyk jest tworzenie przez jednego z autorów „wyzwania” (*challenge*). Autor określa cechy tekstów, które mają powstać, np. gatunek, bohaterów, pewne konkretne elementy fabuły. Chętni do podjęcia wyzwania piszą następnie fanfiki spełniające

narzucone kryteria. Najsłynniejszym chyba wyzwaniem w *fandomie* potterowskim jest to stworzone przez Severitusa (Severitus2012, data dostępu: 23.05.2013). Zażądał on tekstu, w którym okazuje się, że Severus Snape jest biologicznym ojcem Harrego. Oprócz tego tekst miał spełniać jeszcze kilka innych warunków (obecność Lupina, zmiany w wyglądzie Harrego itp.). Wyzwanie to stało się tak popularne, że w efekcie wszystkie teksty przedstawiające Snape'a jako ojca Harrego zaczęto nazywać „severitusami”, nawet jeśli nie spełniały one pozostałych założeń. Bardziej sformalizowaną formą wyzwania są pojedynki literackie na Mirriel. Osoba rzucająca wyzwanie określa warunki starcia. Wyzwanie zostaje podjęte przez jedną osobę, po czym obaj autorzy (wyzywający i wyzwany) piszą teksty, które zostają następnie ocenione przez pozostałych forumowiczów (kategorie: pomysł, styl, realizacja tematu, kanoniczność, ogólne wrażenie). Jeszcze inną formą zabawy fanowskiej jest *fikaton*, czyli tworzenie jednego tekstu dziennie w odpowiedzi na podany przez prowadzących *prompt* (obrazek, tekst, filmik itp. mający stanowić inspirację do tekstu). *Fikaton* trwa kilka dni i w tym czasie każdy autor tworzy określoną liczbę tekstów.

Podsumowanie

Nadrzędnym czynnikiem integrującym społeczność fanowską jest niewątpliwie dzieło oryginalne, to ono bowiem łączy fanów w jedną grupę i daje im materiał, z którego mogą wytwarzać swoją sztukę. *Fanfiction*, dzięki swojemu związkowi z kanonem uczestniczy w tworzeniu tej wspólnoty kulturowej. Jednocześnie jednak jest ono czymś więcej. Fani nie tylko piszą swoje teksty w oparciu o wspólne dzieło, ale tworzą je razem, wykorzystując elementy pochodzące z tekstu oryginalnego oraz z twórczości innych fanów. Przynależność do *fandomu* oznacza zarówno określone podejście do tekstu, jak i sposób interakcji z innymi fanami. Przyglądając się *fan fiction* trzeba zwrócić uwagę na fakt, że w procesie jego powstania, od interpretacji dzieła źródłowego, do rozpowszechnienia gotowego tekstu, bierze udział nie pojedynczy fan, ale określona grupa. Co więcej, pisanie fanfika nie kończy się z chwilą zamieszczenia go na forum. Jest on cały czas przepisywany przez innych fanów, którzy go komentują lub wykorzystują w swojej twórczości. W takim kontekście słuszne wydaje się określenie *fan fiction* jako wiecznej *work in progress* (Busse, Hellekson 2006: passim), zarówno bowiem poszczególny tekst, jak i cała sieć *fan fiction* nieustannie się rozrasta, przemienia i przewartościowuje. Jednocześnie pisanie fanfików jest okazją do rozmów osobistych oraz debat naukowych. Pozwala fanom uczyć się od siebie nawzajem, wspólnie się bawić i porozumiewać się ze sobą na wyższym niż potoczna rozmowa poziomie. W latach 60 *fandom* stworzył hasło: „Fandom is a way of life”. Wydaje się jednak, że dla twórców *fan fiction*, to pisanie właśnie stało się stylem życia.

Bibliografia:

Busse Kristina, Hellekson Karen (2006), *Introduction. Work in Progress*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*, Pod. red. tychże., McFarland & Company, Inc, Jefferson. [Kindle Edition]

- Coleman Susanna (2010), *Making Our Voices Heard: Young Adult Females Writing Participatory Fan Fiction*, [w:] *Writing and the Digital Generation. Essays on New Media Rhetoric*. Pod. red. H. Urbański, McFarland & Company, Inc, Jefferson.
- Coppa Francesca (2006), *A Brief History of Media Fandom*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*, Pod. red. K. Hellekson, K. Busse, McFarland & Company, Inc, Jefferson. [Kindle Edition]
- Derecho Abigail (2006), *Archontic Literature: A definition, a History and Several Theories of Fan Fiction*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*. Pod. red. K. Hellekson, K. Busse, McFarland & Company, Inc, Jefferson. [Kindle Edition]
- Gąsowska Lidia (2009), *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja synergia*, Pod. red. H. Kubickiej, O. Taranek, Sutoris, Wrocław.
- Hellekson Karen (2010), *History, the Trace, and Fandom Wank*, [w:] *Writing and the Digital Generation. Essays on New Media Rhetoric*, Pod. red. H. Urbański, McFarland & Company, Inc, Jefferson.
- Jenkins Henry (1992), *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, New York.
- Jenkins Henry (2006), *Can One Be a Fan of High Art?*, http://henryjenkins.org/2006/07/can_one_be_a_fan_of_high_art.html.
- Jenkins Henry (2006), *Fan Fiction as Critical Commentary*, henryjenkins.org/2006/09/fan_fiction_as_critical_commen.html.
- Jenkins Henry (2007), *Everybody Loves Harry*, http://henryjenkins.org/2007/05/everybody_loves_harry.html.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, Warszawa.
- Kaplan Deborah (2006), *Construction of Fan Fiction Character Through Narrative*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*. Pod. red. K. Hellekson, K. Busse, McFarland & Company, Inc, Jefferson. [Kindle Edition]
- Karpovich Angelina (2006), *The Audience as Editor: The Role of Beta Reader in Online fan Fiction Communities*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*, ed. K. Hellekson, K. Busse, McFarland & Company, Inc, Jefferson. [Kindle Edition]
- Pugh Sheenagh (2005), *The Democratic Genre. Fan fiction in a literary context*, Bell and Bain Ltd, Glasgow.
- R. D. M. (1996), *First Fandom*, <http://www.jstor.org/stable/4240563>.

Southard Bruce (1982) *The Language of Science-Fiction Fan Magazines*, <http://www.jstor.org/stable/455177>.

Wooley Christine (2001-2002), *Visible Fandom: Reading The X-Files Through X-Phile*, <http://www.jstor.org/stable/20688369>.

Literatura podmiotu:

Cattysxx(2006), *Re: Lód w sercu*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=2&t=17450> [data dostępu: 21.05.2012].

CrowNoYami (2010), *The Powers That Be*, http://www.fanfiction.net/s/6229179/1/The_Powers_That_Be [data dostępu: 31.05.2012].

Semele (2005), *Nibylandia*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=1839> [data dostępu 15.05.2012].

Severitus (2012), *Severitus challenge*, <http://severitus.livejournal.com/5823.html> [data dostępu: 10.05.2012].

Zoe (2011), *Re: Romantyczna kryjówka*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=2&t=15021> [data dostępu: 21.05.2012].

DOMINIK ANTONIK
Uniwersytet Jagielloński*

Literatura w audiowizualnym typie kultury

Literature in the Audiovisual Culture

Abstract

The article shows that the biggest beneficiary of possibilities opened by infrastructure of information society is not contemporary literary avant-garde (hypertexts, electronic literature etc.) but popular literature ingrained in the very centre of social communication. Authors like Dehnel and Witkowski through their media activity, writing features in newspapers, blogging, using Facebook, organizing events in public space etc. blur the line between book and media environment and create interactive, transmedia literary space. Literature goes beyond books and libraries, like previously visual arts left traditional space of museum. Texts go out of books, enter a public space, meet people, connect with other media, setting up literary database scattered throughout the culture, which can be used in a different ways.

*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
e-mail: dominik.antonik@uj.edu.pl

Chciałbym zaproponować sposób myślenia o literaturze, który pozwoliłby na znaczne rozszerzenie tej kategorii. Zwiększenie możliwości i pola zainteresowań literaturoznawstwa wydaje mi się konieczne, jeśli chcemy, aby refleksja teoretyczna nie pozostawała w tyle za praktykami twórczymi. Ustalony, wydawałoby się, przedmiot badań literaturoznawców dziś traci rozpoznane funkcje i formy. Nieustannie zmienia się zasięg oddziaływania literatury, która anektuje kolejne — niegdyś nieliterackie — przestrzenie. Pisarze angażują w swoje projekty kolejne media, zmieniają się strategie organizacji treści literackich oraz środowisko, w którym literatura i jej czytelnicy funkcjonują. Jeśli chcemy, aby literaturoznawstwo nadążyło za literaturą, która zaczyna wymykać się ustalonym kategoriom, konieczne jest rozszerzenie używanych dotąd pojęć, otwarcie się na nowe obszary i perspektywy badawcze oraz skorzystanie z osiągnięć sąsiednich dyscyplin, z medioznawstwem na czele. Tylko nowoczesne i transdyscyplinarne podejście badawcze pozwoli zrozumieć fenomen literatury, odnajdującej się w samym centrum komunikacji społecznej.

Często mówi się, że literatura we współczesnym typie kultury nie ma szans na przetrwanie, że jest anachroniczna i stopniowo będzie odchodzić do lamusa. Wydaje mi się, że można zaobserwować zupełnie przeciwny proces — literatura zwiększa pole swojego kulturowego oddziaływania, wkraczając w przestrzeń medialną i społeczną, stając się materialną częścią rzeczywistości. Jej zasięg zaczyna pokrywać się z przestrzenią codziennej aktywności uczestników kultury.

Proces zapadania się sztuki w rzeczywistość ma długą historię, a swoje korzenie odnajduje w radykalnych ruchach awangardowych — od futurystów i dadaistów, przez konstruktywizm aż po Marcela Duchampa. Żaden z tych ruchów artystycznych nie działał w próżni, ale równoległe do głębokich transformacji społeczno-kulturowych, których głównym aktorem były media¹. Ryszard Kluszczyński pisze:

Dzieło sztuki ulegało procesom dematerializacji, destabilizacji i upłynnieniu, performatywizacji i swego rodzaju deformalizacji, opuszczając zarazem w niektórych wypadkach

¹ Sądzę, że badając wszelkie zjawiska kulturowe, powinniśmy założyć częściowy determinizm medialny, zgodnie z którym to dominujące media powołują odpowiedni typ kultury. Media i wytwarzane przez nie struktury trwale wpływają na człowieka, jego strategie percepcyjne i sposoby myślenia, warunkują formy organizacji życia zbiorowego i społeczeństwa, a w końcu powołują do życia odpowiednie instytucje kulturowe. Wnioski tak zwanej Wielkiej Teorii Piśmienności wciąż powinniśmy mieć na uwadze, pamiętając jednocześnie o jej uniwersalistycznych ambicjach i związanych z tym ograniczeniach czy słabych punktach.

przypisane mu terytorium galeryjno-muzealne i anektując w zamian przestrzenie publiczne, bądź wręcz stając się częścią praktyk społecznych, niczym się nieodróżniająca od innych zjawisk z tego obszaru (Kluszczyński 2010: 66).

Rewolucja ta obejmuje nie tylko sztuki wizualne, ale i literaturę. Tak jak plastyka najpierw wylewa się poza konwencjonalne ramy obrazu, by następnie wyjść z muzeum, tak literatura przekracza ograniczenia tradycyjnej książki, kwestionuje przekonanie, jakoby pismo było jedynym możliwym sposobem jej kodowania, a w końcu opuszcza szczelne biblioteki i czytelnice, by wkroczyć głęboko w sferę naszej codzienności i rozproszyć się w komunikacji społecznej. Bibliotekę rozumiem tu jako figurę zamknięcia i odseparowania od świata. To budynek oznaczony państwowymi insygniami, zakazem słuchania muzyki, rozmów i korzystania z telefonu — to przestrzeń oddzielona od codziennego przepływu informacji i kulturowej aktualności. Odpowiada temu lektura, rozumiana jako aktywność wyłączona — w przeciwieństwie do konsumpcji innych mediów, pochłania absolutnie i nie może być łączona z interakcjami społecznymi, używaniem komputera czy przemierzaniem przestrzeni miejskiej (Castells 2007: 340). Tradycyjnie rozumiana lektura pozostaje w opozycji do codziennych praktyk odbiorczych. W konsekwencji tworzy się podział na bibliotekę i świat, lekturę i życie, czytelników i aktywnych uczestników kultury.

Literatura, tworzona przez pisarzy, których zaraz przedstawię, opuszcza tak rozumianą bibliotekę. Wypełnia wiele poziomów komunikacji społecznej, a codzienna rzeczywistość jest sceną, umożliwiającą zanurzenie się w tej twórczości. Mottem dla takiego rozumienia literatury może być projekt Alison Knowles z 1967 roku pod tytułem *The Big Book*. Jest to przykład sztuki *environment*, sztuki — jak definiuje ją Kluszczyński — „otwartego środowiska, która zaprasza odbiorców do fizycznego wkraczania w jej przestrzeń” (Kluszczyński 2010: 98). *The Big Book* jest gigantyczną książką, która zawiera galerię sztuki, kuchenkę, telefon, toaletę, książki i inne przedmioty potrzebne do życia. Jest to projekt artystyczny przeznaczony do zamieszkania. Książka Knowles otacza odbiorców i tworzy fizyczną przestrzeń znaczeń podobnie jak twórczość Jacka Dehnela i Michała Witkowskiego, której specyficzny sposób rozumienia teraz przedstawię.

Wybrałem akurat tych dwóch pisarzy, ponieważ, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, przyjęli oni odmienne strategie komunikacyjne i zajmują specyficzne pozycje względem środowiska informacyjnego, ale ostatecznie osiągają ten sam efekt. Dehnel kreuje się na twórcę konserwatywnego, szuka legitymizacji dla swojej twórczości w przedwojennym stylu, kontynuuje dzieło przodków i klasyków, nieustannie ogrywa motyw staroświeckości, ale wykorzystuje do tego cały repertuar możliwości, stwarzanych przez infrastrukturę komunikacyjną społeczeństwa informacyjnego. Witkowski natomiast jest otwarcie zaangażowany w medialną ekspansję swojej twórczości i samego siebie, a walka o bycie literacką gwiazdą została nawet w jego twórczości stematyzowana. Przykład tych pisarzy pokazuje, że literatura najlepiej wykorzystująca potencjał współczesnej sceny komunikacyjnej może realizować każdy styl i temat. Nawet twórczość nawiązująca do przedwojennej klasyki, pod względem organizacji treści, pola oddziaływania i strategii skupiania uwagi odbiorców może okazać się nowatorska i skrajnie nowoczesna. Ta pozorna odmienność stosunków Dehnela i Witkowskiego do świata mediów i popularności sprawia,

że twórczość tych pisarzy świetnie służy za przykład nowatorskich, choć na pierwszy rzut oka mieszczących się w granicach tradycyjnej książki, projektów literackich, które wiele mówią o możliwościach współczesnej literatury w ogóle.

Zacznijmy od Dehnela — w jaki sposób czytamy jego twórczość i gdzie ją znajdujemy? Wchodzimy do Empiku i trafiamy na spotkanie z Jackiem Dehnelem. Przeciskamy się przez tłum, bierzemy „Gazetę Wyborczą” i udajemy się do kasy, mijając wyraźnie wyekspozowany regał z książkami autora *Lali*. Wychodzimy i wsiadamy do samochodu. Znudzeni oczekiwaniem na zielone światło, włączamy radio. Okazuje się, że Dehnel jest gościem audycji i właśnie udziela wywiadu. Opowiada o swoim rodzinnym mieście: „Dzieciństwo przemieszkalem w Starej Oliwie, w takiej bardzo pięknej dzielnicy z początku XX wieku, dzielnicy inteligencji niemieckiej, prawników, lekarzy. Wielkie domy z ogrodami” (Dehnel 2010: 02.09.2013).

Znamy *Lalę*, a dzięki niej znamy Gdańsk i sposób, w jaki Dehnel patrzy na to miasto, więc nawiązanie do początku XX wieku i wysokiej pozycji społecznej, jaką zajmowała wówczas inteligencja, zupełnie nas nie zaskakuje. Kiedy stoimy na kolejnych światłach, autor czyta fragment swojej powieści. Docieramy do domu i spożywamy posiłek, przeglądając jednocześnie internet. „Wirtualna Polska” poleca felieton Dehnela akurat o jedzeniu. To kolejna sytuacja, w której spotykamy się z literaturą, choć ani razu nie wzięliśmy do ręki książki.

Moje babcie nie lubiły gotować (o dziadkach nawet nie wspominam): jedna, kiedy mąż był w rejsie, posyłała podobno syna codziennie do restauracji, druga mawiała, że powinna mieć żonę do gotowania i sprzątanania; jej flagowym letnim daniem były „pierogi à la Karpińska”, czyli makaron polany ugotowanymi w osobnym garnuszku jagodami. „Smakuje tak samo, a różnica w nakładach pracy ogromna!” — mówiła z zadowoleniem (Dehnel 2011: 01.09.2013).

Jeśli ktoś zna twórczość Dehnela, felieton z „Wirtualnej Polski” potraktuje jak kolejny fragment powieści *Lala*. Te same historie lub ich kontynuacje, ci sami bohaterowie, ten sam styl. Wszystko wydaje się znane i pasuje do większej całości. Jeśli znamy *Lalę* lub felietony Dehnela publikowane w „Polityce”, wiemy, że dziadek był w rejsie, bo dowodził okrętami. Dostał nawet order *Virtuti Militari* za brawurową obronę wybrzeża. Doskonale znamy też babcię i jej upodobania. Z informacji rozproszonych w książkach, felietonach i wywiadach łączymy jedną opowieść.

Po obiedzie siadamy w fotelu z gazetą. W dodatku „Wysokie Obcasy” trafiamy na ilustrowany artykuł o współczesnych dandysach, a Dehnel jest jednym z jego bohaterów. Oczywiście, że jest. Dobrze znamy jego wizerunek z plakatów, prasy, okładek książek i z jego autobiograficznych powieści, więc zupełnie nie zaskakuje nas to, o czym mówi: „Rzeczywiście chodzę czasem (coraz rzadziej) w cylindrze, w surducie (który notorycznie mylony jest z frakiem, bo prawie nikt nie widzi różnicy) i z laską” (Dehnel 2009: 30).

Znamy tego dandysa, rozpoznając w nim z jednej strony samego autora, z drugiej strony bohatera opowiadań, m.in. *Miłości korepetytora* z książki *Balzakiana*. Znowś swobodnie przemierzamy się między wywiadami, literaturą, fotografiami i publiczną aktywnością pisarza. Wspomniana książka, jak sam tytuł wskazuje, inspirowana jest Balzakiem. Dehnel w wywiadach sporo mówił o francuskim pisarzu, napisał też wstęp

do jego książki *Nieznane arcydzieło*. Skąd to zainteresowanie? Okazuje się, że ono też jest fragmentem literatury, bowiem Balzaka tłumaczył Julian Rogoziński, jeden z bohaterów *Lali* i duchowy dziadek Dehnela. Powieściowy Julek i Jacek wreszcie się spotykają. Ponadto książka, do której Dehnel napisał wstęp, mówi o malarstwie, o kolejnej pasji pisarza, która w jego twórczości została stematyzowana. Wszystkie obszary aktywności Dehnela łatwo składają się w jakąś większą strukturę. Wystarczy wejść na stronę autora na Facebooku i obok informacji o najnowszych wywiadach i spotkaniach z pisarzem znajdujemy galerię jego obrazów — tych samych obrazów, których reprodukcje oglądać możemy w debiutanckiej *Kolekcji* i o których Dehnel opowiada w prasie, radiu, telewizji i w swoich książkach.

Motyw kolekcji znów trudno ograniczyć do jednego zbioru opowiadań, bo o pasji kolekcjonowania starych sprzętów, pocztówek i zdjęć Dehnel wspomina również w innych książkach i przy okazji każdego wywiadu. Fragment jego kolekcji możemy obejrzeć w internecie, a z części zebranych zdjęć powstała książka *Fotoplastikon*. To książka nie tylko do czytania, ale też do oglądania i słuchania — słuchowisko przygotowało Polskie Radio. Ponadto wybrane fotografie z książki można było obejrzeć w Fotoplastikonie Warszawskim. Po wystawie oprowadzał sam Jacek Dehnel, a relacja z wernisażu była transmitowana na żywo. Mamy więc książkę, jej fragmenty w internecie, radiowe słuchowisko, instalację artystyczną w muzeum i na tym się nie kończy, bo felietony Dehnela w „Polityce” i wpisy na prowadzonym przez niego blogu „Tajny Detektyw”² mają zwykle tę samą konstrukcję, co opowiadanka z *Fotoplastikonu* — wycinkowi z dawnej epoki (pocztówce, fotografii czy staremu artykułowi prasowemu) towarzyszy literacki komentarz.

Trudno mi sobie wyobrazić lekturę Dehnela w symbolicznej bibliotece, lekturę ograniczającą się wyłącznie do pojedynczych książek. U tego pisarza wciąż te same treści przeplatają się między wszystkimi jego książkami, ale też między wywiadami, felietonami, blogiem, występami w radiu i telewizji. Kontynuacje literackich wątków znajdujemy w internecie, na spotkaniach autorskich czy w instalacjach artystycznych w przestrzeni publicznej.

Jeden rozdział książki możemy przeczytać, drugi usłyszeć w radiu w wykonaniu autora, trzeci w postaci słuchowiska, czwartego rozdziału możemy wysłuchać podczas joggingu. Piątego na spotkaniu literackim, szóstego w trakcie wystawy poświęconej książce, rozdział siódmy możemy dopisać sami, łącząc rozproszone informacje. Twórczość Dehnela nie zawiera się w poszczególnych książkach, ale w niestabilnej sieci przepływów medialnych.

Twórczości Michała Witkowskiego również nie sposób zamknąć w bibliotece. Słynne *Lubiewo* to nie tylko siedem odmiennych pod względem tekstu, ilustrowanych wydań książki, ale też dwie wersje audiobooka, z czego jedna starannie odgrywana przez samego pisarza. Autor podkreśla w wywiadach, że niektóre fragmenty swoich powieści pisze specjalnie z myślą o głosowych wersjach książki, spotkaniach z czytelnikami i nagraniach telewizyjnych. Te specjalnie przygotowane fragmenty w cichej lekturze mogą wydawać się nieudane, przydługie i toporne stylistycznie, lecz dzięki aktorskim

² www.tajnydetektyw.blogspot.com

wykonaniom Witkowskiego stają się barwnymi, brawurowymi i najbardziej rozpoznawalnymi częściami jego literatury. *Lubiewo* to również spektakl w Teatrze Wybrzeże, odgrywany przez autora, to w końcu komiks, z którego plansze Witkowski publikował na Facebooku na długo przed jego premierą.

Do tradycyjnie rozumianej książki nie ograniczymy też *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*, bowiem podobnie jak *Lubiewo*, powieść ta odrywa się od jednego nośnika i zaczyna dryfować w środowisku medialnym, zyskując coraz to nowsze realizacje. Podobnie jak pozostałe swoje książki i tę powieść Witkowski przygotował w brawurowej wersji głosowej, która niewiele ma wspólnego ze zwykłą głośną lekturą. Jeszcze większe możliwości ekspresji, kreacji bohaterów, autorskiego stylu i samego siebie, pisarz zyskał, prezentując *Barbarę* w formie teatralnego One-Man-Show w TR Warszawa. Wprowadzaniu książki na rynek towarzyszyła seria spotkań Witkowskiego z czytelnikami, a każdy wieczór literacki poświęcony temu autorowi również przybiera charakter spektaklu — Witkowski nie tyle czyta swoje powieści, co odgrywa je, wciela się w postaci i powieściowego siebie, dopisuje na gorąco kolejne fragmenty. Na spotkaniach autorowi towarzyszą niekiedy odpowiednio ucharakteryzowani statyści i elementy scenografii, pomagając mu zmaterializować literacki świat.

Premierze książki *Margot* towarzyszył *performance* Witkowskiego w centrum Warszawy. Przy głównej stacji metra autor sprzedawał mandarynki, wcielając się w powieściowego Waldka i kontynuując jego historię. Pisarz miał na sobie koszulkę z nadrukiem nawiązującym do okładki książki i napisem „Waldek Mandarynka to ja”. W ten sposób Witkowski przypominał czytelnikom o tym, co podkreślał już w wielu wywiadach — że postać Waldka wzorowana jest na jego medialnej biografii, a prawdziwym bohaterem *Margot*, podobnie jak *Lubiewa* czy *Drwala*, jest on sam. Gdzie pojawia się Witkowski, tam pojawia się jego literatura. Literackie są zarówno teksty wydane w tradycyjnej formie, jak i głosowe interpretacje, billboardy, spektakle, spotkania z czytelnikami czy filmy promocyjne z udziałem Witkowskiego, osadzone w sceneriach jego powieści³.

Literacka była również kontynuacja książki w programie Kuby Wojewódzkiego, który jest jednym z bohaterów *Margot*. Autor przyszedł do studia w nietypowym stroju — spod skórzanej kurtki wystawała dłuższa damska bluzka z cekinami, w rękę zaś trzymał torebkę, różową jak okładka książki. Takie właśnie „torebki tirówki”, wraz z *Margot* i gadżetami w środku, wysyłane były do redakcji kulturalnych, wywołując powszechne zdziwienie. Tę nietypową scenę programu telewizyjnego wyjaśniała przypinka z napisem „Margot” na kurtce autora — jeden z promocyjnych gadżetów. Przypinka z jednej strony tłumaczyła, o co chodzi w tych przebierankach, z drugiej strony informowała, że przestrzeń telewizyjnego studia właśnie została zaanektowana przez literaturę. Na oczach widzów programu zapomniany pisarz w jednej chwili stał się bohaterem tabloidów i pokazał, że literacka historia Mandarynki nie tylko jest możliwa, ale że to jego historia. W programie, kontynuując wątek dotyczący celebrytów, Witkowski dopisał do

³ Książce *Margot* towarzyszyła seria krótkich filmów, w których Witkowski przechadza się między tirami, komentuje swoją twórczość i rozmawia z prostytutkami, przeklinając przy tym siarczyście i zachowując się w sposób, do jakiego wszystkich (na spotkaniach literackich, wywiadach) przyzwyczaił. Filmy każdy mógł obejrzeć na stronie internetowej poświęconej książce i portalu „YouTube”.

książki kolejny rozdział — ogłosił publicznie, że spotyka się z medialną gwiazdą i stylistą Tomaszem Jacykowem, co wszystkie gazety i portale internetowe o profilu plotkarskim ochoczo podchwyciły. Wszystko okazało się planowaną prowokacją, ale była ona częścią literatury, przedłużeniem książki i jej materializacją. Witkowski pisał o pragnieniu bycia celebrytą, odgrywał to pragnienie w telewizji i stał się nim.

Twórczość Witkowskiego jest świetnie zakorzeniona w komunikacji społecznej, a tekst książki zawsze jest tylko częścią większego literackiego spektaklu. Już do zrozumienia samej estetyki filmów, dołączonych do powieści *Drwal*, odbiorca potrzebuje nie tylko wiedzy na temat całej twórczości pisarza, ale i znajomości wielu jego działań i wypowiedzi, do których w filmach nawiązuje. Filmy otwiera muzyka, wprowadzająca nastrój grozy i graficzna sekwencja, układająca się w końcu w okładkę książki — ten symboliczny zabieg przypomina, że i taki rodzaj aktywności pisarza jest częścią jego projektu literackiego, zakrojonego na szeroką skalę. Wypowiedzi Witkowskiego zostały nakręcone w nieprzypadkowej scenerii. Autor siedzi na fotelu pośrodku pokoju urządzonego w stylu głębokiego PRL-u. Tandetne obicia, niewiarogodne imitacje skóry, charakterystyczna meblówka z lat 70. i wiele innych przedmiotów w tle, na których epoka złego gustu i bylejakości odcisnęła swoje piętno. To mieszkankie wyjęte nie z Polski Ludowej, ale ze świata powieści Witkowskiego, który za każdym razem w jakimś stopniu wypełniają mentalne i materialne relikty PRL-u. Taką rzeczywistość odnajdujemy w *Fototapecie* i tak wyglądało mieszkanie starych ciot z pierwszej części *Lubiewa* czy kantorek Barbary Radziwiłłówny. Taki tandetny świat zamieszkują kierowcy ciężarówek z *Margot* i taki znajdujemy w nadmorskich knajpach i domach wypoczynkowych opisanych w *Drwale*.

Do zrozumienia wielu wątków *Drwala*, potrzebna jest wiedza o medialnej karierze pisarza i jego literatury. Niektóre informacje zawarte w tekście mogą być zdekodowane tylko przez czytelników zaangażowanych we wszystkie wymiary twórczości pisarza. Idealny czytelnik jest aktywny, łączy rozproszone treści i wymienia się informacją. Specjalnie do takiego czytelnika skierowane są niektóre wątki, a za swoje zaangażowanie jest on nagradzany wiedzą, swobodą w poruszaniu się po twórczości pisarza, gadżetami, a w końcu głębią doświadczenia powieściowego świata i rozrywki.

Literatura Witkowskiego i Dehnela nie zawiera się w książkach, ale tworzy rozproszoną przestrzeń znaczeń i informacji, po której dosłownie można się poruszać. Literackie stają się wszystkie medialne wystąpienia pisarzy, które z wydzielonej dotąd przestrzeni sztuki zapadają się w materialność komunikacji społecznej i stają się stałym elementem przestrzeni kultury. Jak tę literaturę rozumieć? Tradycyjny model komunikacji literackiej całą tę przestrzeń znaczeń potraktowałby jako książkę i jej medialne przedłużenia. Byłby to model sieciowy, którego centrum stanowiłaby książka, a wszystko, co się do niej odnosi, funkcjonowałoby jako komentarz, reklama czy materialny cytat z literatury. Książka działałaby jak rdzeń, do którego odnoszą się audycje radiowe, wystawy, audiobooki, spotkania z czytelnikami, programy telewizyjne, wywiady z pisarzami, ich aktywność w sieci i wszystkie inne formy promocji książki. Te przedłużenia funkcjonowałyby jak nitki prowadzące do kłębka — do książki i literatury, od których można oddzielić wszystko, co tylko się do nich odnosi. Ten sieciowy model z wyraźnym centrum w postaci tradycyjnej książki uważam jednak za błędny. Wiąże się on bowiem

z podziałami na sztukę i komunikację społeczną, literaturę i marketing, wysoką kulturę i współczesne społeczeństwo medialne, w końcu z anachronicznym już podziałem na profesjonalnych czytelników i czytelników zewnętrznych w stosunku do utworów literackich⁴ (Hopfinger 1985: 203).

Dziś podziały te są zupełnie нефunkcjonalne. Produkt i marketing tworzy jedno wydarzenie, staje się jednym przedmiotem kultury, który osiąga własną dynamikę w komunikacji społecznej. Nie ma też sensu mówić o czytelnikach i pseudoczytelnikach literatury Dehnela i Witkowskiego, bowiem w ogólnodostępnym środowisku medialnym, które pokrywa się z przestrzenią społeczną, twórczość ta funkcjonuje w sieci przepływów, a każdy z jej elementów stanowi równoprawny punkt dostępu do treści literackiej. Autorzy pojawiają się w telewizji, radiu, prasie i internecie, a nawet spoglądają na nas z billboardów, kiedy jedziemy przez miasto. Pełnoprawny uczestnik współczesnej kultury musi umieć poruszać się między tymi informacjami.

Proponowałbym raczej model, w którym czytelnik ma przed sobą rozproszone wśród wielu przekazników treści literackie i przemieszcza się między nimi w każdorazowym doświadczeniu kultury. Byłby to model bazy danych, rozumianej jako pozbawiony centrum, hierarchii i granic zbiór elementów, na których użytkownik może dokonywać różnych operacji (Manovich 2006: 333-351). Zadaniem czytelnika byłaby konstrukcja interfejsu, znalezienie własnego sposobu dostępu do informacji i organizowanie ich według własnej strategii. Dawniej interfejs i dzieło stanowiły jedność, czego dobrym przykładem jest książka — następujące po sobie strony, spis treści i odpowiedni układ tekstu wymuszają konkretne zachowania odbiorcze i zakładają tylko jeden sposób dostępu do danych. W nowych mediach interfejs i zawartość są odseparowane, więc możliwe są różne interfejsy do tego samego dzieła. Tak właśnie działa twórczość Dehnela i Witkowskiego — odrywa się od książki i zaczyna prowadzić własne życie, dryfując i samoorganizując się w przestrzeni medialnej. Książka wciąż pozostaje nośnikiem literatury, ale już nie wyłącznym i nie uprzywilejowanym — właśnie to decyduje o specyfice, fenomenie i wydarzeniowym charakterze tej twórczości. To nie literatura zamknięta w bibliotece, ale twórczość, która wydarza się w codziennym doświadczeniu kultury, która wyłania się z wielu mediów i przestrzeni publicznej, wykorzystywanych przez nią jako nośniki, która żyje w przestrzeni medialnej i wciąż ulega transformacjom. Literatura działa jak baza danych, której nigdy nie mamy dostępnej w całości. Wybieramy z niej ograniczoną ilość elementów i łączymy je według dowolnej strategii. Na tym właśnie opiera się zasada wariacyjności sztuki interaktywnej i mediów interaktywnych, która niekiedy — jak starałem się pokazać — realizowana jest również przez literaturę.

Do opisu przestrzeni zakreślonej przez twórczość Dehnela i Witkowskiego można też użyć modelu paradygmatu i syntagmy. Tak jak zapisane zdanie tworzy realnie istniejącą syntagmę, a każde słowo ma za sobą wirtualny czy potencjalny paradygmat, tak w tradycyjnej twórczości książka działa niczym materialna syntagma. Jedną z cech

⁴ Hopfinger pisze o dwóch kulturach czytelnicych. Jedną tworzą profesjonalni odbiorcy, skupiający się tylko na tekście, drugą czytelnicy zewnętrzni w stosunku do utworów literackich, którzy opierają się na adaptacjach, wywiadach, programach telewizyjnych z udziałem pisarzy i w ten sposób poznają efektowne elementy biografii i dzieł interesujących ich autorów.

nowych mediów jest odwrócenie tej relacji — paradygmat staje się realny, a syntagma ulega wirtualizacji (Manovich 2006: 346-351). Tak działa również twórczość komentowanych przeze mnie autorów — ich publiczne wystąpienia, udzielane wywiady, aktywność w przestrzeni miejskiej, występy w telewizji, działalność w internecie i wszystkie inne formy prezentowania siebie i swojej twórczości są realnie istniejącym paradygmatem literatury, który pozbawiony jest jedynej i nadrzędnej syntagmy. To do czytelnika należy jej jednorazowa konstrukcja w procesie lektury, która w tym wypadku oznacza nawigację między elementami literatury, dryfującymi w przestrzeni medialnej. Musimy wybrać jedną ścieżkę narracji z wielu możliwych trajektorii między realnie istniejącymi fragmentami literatury (paradygmatem).

Twórczość, o której mówię, dałoby się też ująć jako literaturę hipermedialną, choć specyficznie rozumianą. W hipertekstach między leksjami istnieją hiperłącza, rzeczywiste połączenia. Wydaje mi się jednak, że obecność takich połączeń nie jest koniecznym warunkiem do zaistnienia hipernarracji. O specyficie odbioru współczesnej kultury świadczy umiejętność wyłapywania fragmentów rozproszonych przekazów z globalnego przepływu informacji i łączenia ich w całość znaczeniową mimo braku materialnych powiązań. Hipertekstualny jest tu raczej sposób myślenia niż układ informacji połączonych linkami. Zgadzałoby się to z tezą Manuela Castellsa, który twierdzi, że choć odbiorcy nie korzystają z hipertekstów, to pozostają w hipertekstualnej relacji z istniejącymi mediami.

Kultury nie przetwarzają maszyny, lecz nasze umysły. A zatem, jeśli nasze umysły mają materialną możliwość uzyskania dostępu do całego obszaru ekspresji kulturowej — mogą dokonywać selekcji jej fragmentów, łączyć je na nowo — to można powiedzieć, że mamy hipertekst: jest on w nas (Castells 2003: 227).

Chodzi tu o umiejętność łączenia rozproszonych informacji i swobodnego poruszania się między różnymi platformami medialnymi. Taka umiejętność wydaje mi się niezbędną do odbioru twórczości Witkowskiego i Dehnela w sposób, jaki zaproponowałem. Podobne zdolności nie wymagają dodatkowego treningu. Maryla Hopfinger pisze:

Każda epoka z siłą przymusu kulturowego modeluje wyposażenie antropologiczne swoich uczestników. Ukształtowanie typu kultury sprzyja bowiem określonej strukturze preferencji w odbiorze [...], tworzy rodzaj filtru, poprzez który każe swoim uczestnikom postrzegać świat i konstruować znaczenia (Hopfinger 2003: 12).

Nowe media warunkują zatem sposób przekazywania znaczeń i wpływają na strategie percepcyjne, poprzez kształtowanie się mechanizmu odbiorczego, który scala w spójną całość znaczeniową skomplikowane i często rozproszone informacje audiowizualne. Nowe media warunkują też współczesny typ kultury, otwierający przed literaturą nowe możliwości. Twórczość Dehnela i Witkowskiego w pełni wykorzystuje infrastrukturę komunikacyjną społeczeństwa informacyjnego, jak i strategie odbiorcze, dzięki którym może funkcjonować jako rozproszona całość. Sądzę, że właśnie w twórczości tych pisarzy, w samym centrum komunikacyjnym, a nie w liberackich awangardach, możemy obserwować efekty związku literatury z nowymi mediami i odpowiednimi dla

nich strategiami organizacji treści. To literatura rezygnująca z jednego nośnika na rzecz zwiększania pola swojego oddziaływania i możliwości, rozproszona pomiędzy wieloma platformami medialnymi, wtopiona w codzienność.

Zupełnie inną wizję rozwoju literatury proponuje Robert Chojnacki, który tak pisze o multimedialnych e-bookach:

Poczytny autor beletrystyki będzie bardziej reżyserem swojego dzieła niż pisarzem. Zawrze w książce muzykę budującą nastrój, która zagra w odpowiednim momencie, bo czytelnik będzie śledził ruch naszej żrenicy. Pisarz reżyser poprowadzi z nami przebiegłą grę. Mogąc modyfikować treści książki w dowolnym momencie, będzie mógł nas zwodzić co do jej ostatecznej wymowy. Proszę sobie wyobrazić: czyta pani książkę podróżniczą, słyszy dźwięki dżungli amazońskiej albo huk wodospadu Niagara. Może pani obejrzeć tajemny rytuał Indian, który udało się autorowi sfilmować po kryjomu komórką... (Chojnacki 2012: 01.09.2013)

Sądzę, że wszystkie możliwości, o których wspomina Chojnacki, zawierają się w literaturze, o której mówię. Literatura Dehnela czy Witkowskiego zapewnia złożone doświadczenia, angażuje czytelnika na wiele sposobów i przekazywana jest wszystkimi kanałami zmysłowymi, ale nie potrzebuje do tego multimedialnego nośnika. Nie zawiera się ani w książce, ani w pliku odtwarzanym na tablecie, lecz wypełnia środowisko medialne, w którym żyjemy (Lash, Lary 2011: 45). Dzięki temu jest to literatura w pełni interaktywna, a odbiorca może czuć się zindywidualizowany — tworzy własny i unikalny interfejs do literackiej bazy danych, na swój sposób przemierza przestrzeń złożoną z książek, wydarzeń w przestrzeni publicznej, tekstów w prasie i internecie, z głosów, filmów czy gadżetów. Co więcej, odbiorca aktywny i zaangażowany w literackie uniwersum pisarza może współtworzyć bazę danych i wpływać na jej strukturę poprzez konwergencję oddolną (Jenkins 2007: 256). Literatura wylewa się poza książki i tworzy świat, który otacza czytelnika i na który można wpływać.

Model literatury, rozumianej jako rozproszona baza danych, stoi według mnie w opozycji do wielu popularnych projektów wiążących literaturę z cyfrowymi nośnikami. Z jednej strony mamy twórczość takich pisarzy jak Dehnel i Witkowski, płynnie wkraczającą w przestrzeń medialną i wykorzystującą jej możliwości, z drugiej koncepcję cyfrowej rewolucji, która zakłada, że jeśli literatura ma przetrwać, musi przejść proces remediacji. Przykład Witkowskiego i Dehnela pokazuje, że literatura nie musi na dobre rezygnować z tradycyjnego nośnika, ani wiązać się z multimedialnym czytelnikiem, by dostosować się do typu kultury, kształtowanego przez nowe media i zajmować miejsce w samym centrum komunikacyjnym. Nowe media nie są zagrożeniem dla tradycyjnych środków przekazu, bo na scenie komunikacyjnej współwystępują media stare, nowe oraz — kluczowe dla ciągłego rozwoju wszystkich form kultury efekty ich wzajemnej modyfikacji — media stare przekształcone w nowe, których twórczość Witkowskiego i Dehnela jest najlepszym przykładem (Hopfinger 1997: 85).

Wizję rozwoju kultury w kierunku, jaki proponuje Chojnacki i inni rzecznicy cyfrowej rewolucji, Henry Jenkins nazywa mitem czarnej skrzynki. Mit ten zakłada, że książkę i inne media tradycyjne zastąpi jedno sprawniejsze urządzenie, które będzie stanowił uniwersalny klucz dostępu do wszystkich zasobów kultury. W opozycji do myślenia

w kategoriach technologicznej zmiany, Jenkins proponuje teorię konwergencji, która zachodzi na innym poziomie i znacznie lepiej tłumaczy zjawiska współczesnej kultury. To nie media zbiegają się w jednym punkcie, ale treści organizowane są w taki sposób, że z każdego miejsca kultury i w związku z konkretnym kontekstem sytuacyjnym mamy do nich odpowiednio sprofilowany dostęp — raz przez telefon, raz przez internet, telewizję, przestrzeń miejską, czy książkę (Jenkins 2007: 18-28).

Kultura konwergencji zakłada, że treści swobodnie przemieszczają się między mediami, za każdym razem zyskując specyficzną realizację. Teoria ta pozwala mówić o literaturze, która wychodzi z bibliotek i staje się transmedialnym opowiadaniem. Treści literackie nie są dostępne dzięki multimedialnej książce elektronicznej, w jednym miejscu, ale dzięki współpracy wszystkich mediów i kanałów dystrybucji. Różne systemy medialne zmuszone są do współpracy, a treści swobodnie między nimi przepływają. Publiczność natomiast nie ogranicza się do korzystania z jednego nośnika, lecz przemieszcza się w poszukiwaniu informacji między wszystkimi platformami medialnymi. Należy korzystać z wielu punktów dostępu do literatury, a twórczość Dehnela i Witkowskiego zapewnia ich naprawdę wiele.

Idealny odbiorca transmedialnej literatury oczy ma zawsze szeroko otwarte, korzysta z wszystkich kanałów dystrybucji treści, swobodnie porusza się po różnych zakątkach kultury i chętnie dzieli się swoim doświadczeniem. Doświadczeniem, którego intensywność i głębia wzrastają wraz z czasem i wysiłkiem, jakie czytelnik zainwestuje w śledzenie fragmentów opowieści na różnych kanałach medialnych. Literatura Dehnela i Witkowskiego zakreśla przestrzeń, którą trzeba eksplorować, a do odbiorczej aktywności i zaangażowania mobilizuje temporalna logika tej twórczości, czasowo-przestrzenne warunki dostępności tworzonego przez nią kontekstu czy transmedialnego labiryntu. To literatura, która działa w niewielkiej skali czasu, skupiając się na aktualności, a nie na pozostawianiu trwałego śladu. Operuje informacją do szybkiego wykorzystania, a nie wartościami i wiedzą, apelującymi do długotrwałej pamięci. Zwraca się do współczesnego odbiorcy, który zawsze jest „w tym samym czasie”, a nie do późniejszych pokoleń — działa w przestrzeni, a nie w czasie, co jest odwróceniem tradycyjnego modelu (Debray 2010: 5-19). Kiedy informacje przestaną krążyć, literatura opuści centrum komunikacji społecznej i wróci do książek zamkniętych w symbolicznej bibliotece.

Być może za jakiś czas dojdzie do sytuacji, kiedy o literaturze Dehnela i Witkowskiego nie będziemy mogli mówić w sposób, jaki wyżej zaproponowałem, bo ustaną procesy cyrkulacji medialnej, które dziś stanowią o jej specyfice i decydują o miejscu, jakie zajmuje w komunikacji społecznej. Można powiedzieć, że w końcu zostaną tylko książki, które będziemy mogli ocenić jakoby obiektywnie, w oderwaniu od mód, medialnego szumu i komunikacyjnej intensywności, jakie dziś towarzyszą tej literaturze. Ale to nieprawda. Przede wszystkim będziemy mieć do czynienia z zupełnie inną literaturą. Po latach projekty literackie Dehnela i Witkowskiego mogą być inne nie ze względu na zmienny kontekst historyczny i możliwość rekontekstualizacji, ale strukturalnie. Książki będą tylko odpryskiem, historycznym śladem większego projektu artystycznego. To kolejny argument za tym, by podobnym fenomenom literackim poświęcić więcej uwagi.

Bibliografia

- Castells Manuel (2003), *Galaktyka Internetu*, tłum. T. Hornowskiego, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Castells Manuel (2007), *Spółeczeństwo sieci*, przekł. M. Marody, red. nauk. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Chojnacki Robert (2012), *Połaskotać małpę w kąpiel*, rozmowę przeprowadziła M. I. Niemczyńska, „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75475,11353371,Polaskotac_malpe_w_kapieli.html
- Debray Régis (2010), *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Dehnel Jacek (2009), *Dandys*, rozmowę przeprowadziła K. Sulej, „Wysokie Obcasy” nr 45, s. 30.
- Dehnel Jacek (2010), *Gdańsk okiem sceptyka*, rozmowę przeprowadził Bartosz Wasilewski. Do odsłuchania na stronie internetowej radia: www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/263778,Gdansk-okiem-sceptyka.
- Dehnel Jacek (2012), *Kebab, czyli obiady jak u mamy*, www.ksiazki.wp.pl/tytul,Kebab-czyli-obiady-jak-u-mamy,wid,18440,felieton.html
- Hopfinger Maryla (1985), *Kultura współczesna — audiowizualność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hopfinger Maryla (1997), *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Hopfinger Maryla (2003), *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard Waldemar (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Lash Scott, *Lury Celia* (2011), *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przekład J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryński, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

KAROLINA SIDOWSKA
Uniwersytet Łódzki*

Literatura a przełamywanie wstydu

Literature And Overcoming Shame

Abstract

The focus of the article is literary approach to the emotion of shame. My thesis is that literature can be perceived as a helpful tool for overcoming shame, because it can present most intimate human experiences in aesthetic terms, free from stereotypical moral judgments. From this perspective I distinguish between exhibitionistic tendencies on the author's side and complementary voyeuristic impulse on the side of the reader. In this context I consider also the phenomenon of literary provocation and its function. In the next step I analyze two examples from Polish contemporary literature, a literary pregnancy diary *Polka* of M. Gretkowska and a gay-novel *Lubiewo* of M. Witkowski, which are in my opinion interesting proposals of aesthetic view on intimate but also relevant aspects of everyday life.

* Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii
Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Sienkiewicza 21, 90-114 Łódź
e-mail: karolinasidowska@wp.pl

W swoim słynnym eseju *Czytać aby żyć* Martha Nussbaum wysuwa tezę, że lektura jest aktem etycznym, o znaczących implikacjach dla całokształtu życia i współżycia czytelnika w międzyludzkiej wspólnocie. (Nussbaum 1990). W tym sensie należałoby rozumieć ów tytuł jako wezwanie do wykorzystania doświadczeń lektury, aby żyć tym lepiej, pełniej, odpowiedzialniej, świadomiej. Ale można też zinterpretować go inaczej i uznać, że czytanie zostało tu postawione na równi z czynnościami i procesami warunkującymi życie w jego podstawowej, biologicznej formie, że — parafrazując — bez czytania nie ma życia. Przynajmniej takiego, które byłoby warte tego miana. Niewątpliwie, mimo hiobowych doniesień o pogarszającym się stanie czytelnictwa, wciąż istnieje grono osób, dla których to patetyczne stwierdzenie obowiązuje i które faktycznie nie wyobrażają sobie dnia bez lektury. Czytanie jest w jakimś sensie ich stylem życia. Ten fakt, jak i generalnie sposób czytelniczego odbioru dzieła doczekały się zainteresowania ze strony literaturoznawców, a więc czytelników profesjonalnych, którzy z naukowego punktu widzenia, ale i nie bez osobistych sentymentów, próbują sobie i innym wyjaśnić fenomen czytania¹.

Już choćby rozpiętość tych studiów pokazuje wagę i skalę zjawiska. Pisanie natomiast, choć będące nieodłącznym, komplementarnym odpowiednikiem lektury, wydaje się mieć bardziej elitarny niż egalitarny charakter; przynajmniej tak było do niedawna. Krąg osób piszących był zwykle o wiele węższy niż czytających, nawet jeśli uwzględnic stopy dzienników, pamiętników i wierszy spisywanych dla siebie bądź do szuflady, których autorzy i autorki nigdy nie zaistnieli jako tacy w publicznej świadomości. W dobie stron internetowych, forów i blogów dotarcie z tekstem do odbiorcy jest banalnie proste, co dla wielu jest szansą i zachętą, również dla tych amatorów pisania, popularnie nazywanych grafomanami, których twórczość wcześniej zapewne nie przeszłaby przez redakcyjno-wydawnicze sito. Można się zastanawiać nad wartością tej demokratyzacji na gruncie sztuki, można za Tuwimem powtórzyć memento „Błogosławiony ten, kto nie mając nic do powiedzenia, nie obleka tego faktu w słowa” (Tuwim 1987). Można wreszcie uznać, że tak jak istnieją tzw. blokady twórcze, tak istnieje też coś w rodzaju imperatywu pisania (bądź imperatywu autopromocji — jeśli potraktować zjawisko mniej życzliwie). Owa

¹ Przynależą tu teksty o różnej stylistyce: od filozoficznych (słynna *Przyjemność tekstu* Rolanda Barthesa), przez literaturoznawcze np. Anny Burzyńskiej (*Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy* „Pamiętnik Literacki” 1/2000; *Literatura jako sztuka uwodzenia (przyczynek do tematu)* „Teksty Drugie” 4/1998; *Ciało w bibliotece* „Teksty Drugie” 6/2002; *Teoria i lektura: niebezpieczne związki*, „Pamiętnik Literacki” 1/2003), czy Ryszarda Koziołka (*Maski czytania*, [w:] *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006) po eseistyczne i erudycyjne wynurzenia, jak np. Alberto Manguela *Moja historia czytania czy – z polskiego podwórka – Młodszy księgowy* Jacka Dehnela, WAB, Warszawa 2013.

potrzeba ekspresji, zaznaczania swej obecności a wręcz wyciągania na światło dzienne własnych intymnych przeżyć i refleksji ma w sobie element ekshibicjonizmu. Wszyscy jesteśmy z natury ekshibicjonistami i podglądaczami; to naturalne odruchy, które stają się patologiczne, tylko jeśli przeradzają się w obsesję: „Każdy człowiek jest motywowany przez to głębokie pragnienie bycia widzianym, przyciągania uwagi, bycia zauważanym i słyszany” (Carr-Gomm 2010: 198). Ponadto, czy można wyobrazić sobie bez nich jakąkolwiek twórczość? Czy nie jest tak, że każdy autor jest w jakimś sensie ekshibicjonistą, tym, który — idąc za łacińskim źródłosłowem — przedstawia, pokazuje, obnaża się publicznie (tyle że nie dosłownie), uchylając poły tradycyjnego prochowca, ale właśnie przeciwnie — pozostając pod płaszczykiem słów i literackich konwencji? Specyficzne to obnażenie, gdzie odsłonięciu towarzyszy zasłonięcie, a prezentowane treści tylko pozornie oddają wiernie to, co twórcy w duszy gra. Szukanie w dziele bezpośredniego wyrazu przeżycia twórcy, jak chciał Dilthey, po upływie przeszło stulecia od czasów przełomu antypozytywistycznego byłoby śmiesznym, naiwnym anachronizmem. Wskazana jest raczej nieufność, tym większa, im bardziej tekst zdaje się być „szczerą” autobiograficzną relacją i zaleca się pierwszoosobową narracją. W rzeczywistości, jak zauważa Erazm Kuźma: „pisanie jest zawsze zdradą wewnątrz, zdradą w tym sensie, że to, co uchodzi za prawdziwe wewnątrz, zastępuje się sztucznym” (Kuźma 2006: 11).

Ekshibicjonistyczny odruch artysty czasem przybiera formę prowokacji, tj. świadomego i celowego pogwałcenia obowiązujących norm. Często takim działaniom przyświecają cele czysto marketingowe; chodzi o wywołanie medialnego szumu i podniesienie wyników sprzedaży, ale zbyt dużym uproszczeniem byłoby poprzestanie tylko na tym wyjaśnieniu. Niektóre z prowokacyjnych tekstów otwierają przed czytelnikiem drzwi do tych obszarów rzeczywistości, które zwykle pozostają zamknięte, na marginesie świadomości albo niewyartykułowane. Uchylając tabu, wzbogacają wiedzę i są szkołą wrażliwości. Dzięki tym udanym, obliczonym nie tylko na wywołanie szoku, ale przekazanie istotnych treści, pewne doświadczenia i zjawiska mają szansę przeniknąć z praktyki życiowej do kręgu tematów akceptowalnych literacko; poszerzeniu ulega nie tylko czytelniczy światopogląd, ale i zasób języka, nawet jeśli konserwatyści widzą w tym raczej demoralizację i zaśmiecanie mowy. Paradigmatyczne w tym względzie są dzieje rewolucji seksualnej w literaturze w drugiej połowie XX wieku, która w konsekwencji doprowadziła do wzbogacenia literatury i pogłębienia wrażliwości estetycznej i etycznej, m.in. przez zaprzeczenie zastygłym schematom i konwencjom (Por. Sadkowski 1987). Autorom skandalizujących dzieł w przeszłości — wszak prowokacja literacka nie jest wynalazkiem XX ani XXI wieku — groziły często poważne sankcje, łącznie z zakazem publikacji i więzieniem². Dziś rzadko w tych kwestiach wypowiada się sąd, chyba że książka narusza dobre imię konkretnego, personalnie urażonego czytelnika. Krytyka literacka zliberalizowała się podobnie jak jej przedmiot, a także skurczyło się pole jej oddziaływania, zaś liczne rzesze czytelników jak zawsze chętnie konsumują to, co modne i głośne. Publiczność, oswojona z drastycznymi scenami i obrazami w mediach, w polityce, w sztuce, coraz słabiej reaguje na prowokacyjne gesty i słowa; ta naturalna

² Najbardziej bodaj znany jest przypadek Markiza de Sade, który spędził szereg lat w Bastylli, oskarżony o obrazę moralności.

reakcja przypomina stan „zblazowania”, będący efektem intensywnego i długotrwałego pobudzenia nerwów, o którym pisał Georg Simmel już na początku ubiegłego wieku (Simmel 2006: 120). Rzadko zdarza się, by autorowi czy książce zarzucano propagowanie niemoralnych postaw, czy wykroczenie przeciw regułom dobrego smaku. Czy jest zatem jeszcze coś, co pisarzowi „nie uchodzi”? Czy są jeszcze jakieś tematy tabu, aspekty rzeczywistości, których przedstawianie wymaga od niego odwagi wyjścia poza przyjęte normy bądź swoistego „bezwstydu” w nowym ujęciu problemu? Czy ów brak wstydu można rozumieć pozytywnie, jako rodzaj otwartości i problematycznej skądinąd szczerości?³ Te pytania należą raczej do problematyki psychologii twórczości niż literaturoznawstwa, ja jednak na kolejnych stronach przyjrę się nie tyle psychice autorów, co wybranym tekstom z literatury najnowszej, które podejmują tematy „wstydlive”, dotychczas przemilczane, intymne oraz rozważę funkcję tego rodzaju przedstawień. Jak literatura radzi sobie z obrazowaniem wstydu bądź jego braku? Czy istnieje jakiś zestaw wstydliwych motywów i co z tego wynika dla życia w świecie realnym, nie-przedstawionym?

Wstyd jest emocją pojawiającą się w momencie uświadomienia sobie przekroczenia norm bądź konwencji obowiązujących w danym otoczeniu (Demmerling/Landweer 2007). Te normy i zasady różnią się oczywiście w zależności od epoki historycznej, szerokości geograficznej czy warstwy społecznej, co skłania wielu badaczy do traktowania wstydu jako zjawiska kulturowego, jednak jego uniwersalność — mimo różnych form ekspresji — każe sytuować zdolność do odczuwania wstydu wśród podstawowego antropologicznego wyposażenia człowieka. Ważnym, acz nie niezbędnym czynnikiem jest obecność świadków wstydliwego wydarzenia, którzy uosabiają niezmienną pogwałconą regułę. Jednak nawet kiedy brak w pobliżu świadka, sędzi i prokuratora norma lub zakaz są zawsze obecne w świadomości bądź podświadomości osoby, dopuszczającej się ekscesu. Spojrzenie Innego, w którym — jak pisze Sartre — spełnia się doświadczenie wstydu, jest konstantą bytu, nawet gdy Inny nie jest dany w swej fizycznej postaci: „Wstyd jest więc wstydem za siebie, lecz przed innym, wobec innego: te dwie struktury są nierozdzielne. Tym samym jednak potrzebuję innego, aby w pełni uchwycić wszystkie struktury mojego bytu; tak oto byt-dla-siebie odsyła do bytu-dla-innego”⁴ (Sartre 2007: 289). Z kolei Max Scheler, autor obszernej rozprawy o uczuciu wstydu, wywodzi go z dwoistości ludzkiej natury, zawierającej element duchowy, refleksyjny oraz cielesny,

³ Dość wspomnieć o rozróżnianiu między szczerością a autentycznością w filozofii egzystencjalnej, np. dla Sartre’a szczerość, jako opowiedzenie się za konkretną tożsamością, „byciem czymś”, jest *a priori* naznaczona złą wiarą, tj. ucieczką od nieusuwalnej dwuznaczności charakteryzującej istnienie bytu-dla-siebie, który nieustannie musi się dookreślać względem otaczających go niezróżnicowanych bytów-w-sobie. Dlatego „autentyczność musi być projektem znacznie bardziej radykalnym, wyjściem poza krąg złudzeń wspieranych przez szczerość, zaakceptowaniem własnej niicości jako jedynej cechy przysługującej podmiotowi” (Warchała 2006: 11).

⁴ Por. też następujący fragment: „Każde zwrócone na mnie spojrzenie ukazuje się w związku z pojawieniem się w naszym polu postrzegania pewnej zmysłowej formy; jednak wbrew temu, co można by sądzić, nie jest ono związane z żadną konkretną, ściśle określoną formą. Niewątpliwie najczęściej spojrzenie ujawnia zwrócenie pary czyichś oczu w moją stronę. Ale to spojrzenie równie dobrze pojawi się przy okazji jakiegoś szelestu gałęzi, jakiegoś odgłosu kroków, po których zapada cisza, jakiegoś dźwięku uchylanych okiennic, czy jakiegoś lekkiego poruszenia zasłony” (Sartre 2007: 332).

organiczny, który stawia człowieka w bezpośrednim sąsiedztwie zwierząt. To właśnie, co w nas kruche, śmiertelne, poddane prawom biologii i przez to ostro przeciwstawione uniwersalnym wartościom i ideom jest najczęściej powodem wstydu bądź odrazy (Menninghaus 2009: 177). Pobieżne spojrzenie na repertuar najbardziej popularnych, od wieków eksploatowanych motywów potwierdza tę tezę: najczęściej wstydzimy się nagości, cielesnych anomalii i chorób, fizjologicznych procesów, seksu, starości. Oczywiście wstyd może mieć też wymiar moralny, społeczny, wynikać z braku umiejętności czy kompetencji, być wynikiem nieetycznego zachowania, zdrady etc. Takie rozumienie, odnoszące się do osobistego poczucia honoru, pojawia się u Arystotelesa czy Platona i utrzymuje praktycznie do końca XIX wieku, kiedy to zaczęto wiązać wstyd głównie z cielesnością i seksualnością, zwłaszcza kobiecą (Frevort 2013: 24). Purytańskie wychowanie i kontrola miały służyć poskromieniu seksualnych popędów kobiet, które według Schelera cechuje niższe niż u mężczyzn poczucie wstydu (Scheler 2003: 32). Z drugiej strony tym tendencjom od połowy XIX wieku towarzyszyły dążenia emancypacyjne, które przybrały na sile w okresie międzywojennym a potem odrodziły się w fali feminizmu lat sześćdziesiątych. W odniesieniu do literatury krytyka feministyczna zwróciła uwagę nie tylko na stereotypowe i patriarchalne przedstawianie kobiet, ale też na nieobecność wielu ważnych aspektów kobiecej egzystencji, często związanych właśnie z ciałem i fizjologią, a więc tradycyjnie „nieczystych” i przemilczanych. Literatura końca XX i początku XXI wieku nadrabia te zaległości, nie dając się zredukować do lekceważącej formuły „literatury menstruacyjnej”⁵ (Nęcka 2006).

Jednym z najważniejszych kobiecych doświadczeń, dopiero od niedawna literacko wykorzystanym, jest ciąża i poród, temat książek *Domino. Traktat o narodzinach* oraz *Księga początku* Anny Nasilowskiej i *Polki* Manueli Gretkowskiej. Gretkowska, od momentu debiutu na początku lat dziewięćdziesiątych tradycyjnie uznawana za naczelną skandalistkę polskiej literatury, w swoim pamiętniku ciąży nie tyle szokuje, co zaskakuje — bezpośredniością i prostotą opisu, niepozbawionego anatomiczno-fizjologicznych detali, ale i nieepatującego nimi bez potrzeby. Rzadko która sytuacja w równym stopniu co ciąża uprawomocnia i uwiarygodnia skupienie się na cielesnych sygnałach i doznaniach. W tym pamiętniku, choć pisanym nie dla siebie a z myślą o innych czytelnikach, sugestia szczerości jest nadzwyczaj silna. Autorka-narratorka-bohaterka odsłania się przed odbiorcą w dwojakim sensie: pisząc o swoich lękach, wątpleniach i przemyśleniach, ale też o własnym odkształcającym się ciele, przy czym, jakkolwiek uderzające i śmiałe są te obrazy, sama zauważa: „Intymne jest to, co w głowie” (Gretkowska 2012: 276). To stwierdzenie, jak i cała książka, wyznaczają nowe granice sfery intymnej a tym samym wstydu, choć to uczucie nie jest obce bohaterce w najbardziej banalnych sytuacjach:

Nie pośliznąć się, nie pośliznąć. Docieram do sklepu. Z koszyczkiem obchodzę półki. W naszym bezzapachowym sklepie wykręca mnie odór wody. Flejtuchowaty pijak wybiera cukierki. Odwracam się ze wstrętem, chyba za ostentacyjnie. Znowu się na niego natykam przy warzywach. I nagle... Prrr — elegancka dama z koszyczkiem rozpierdza się. Nie

⁵ Za twórcę tego terminu uchodzi Jan Błoński.

mogę powstrzymać nagłej eksplozji. Pijak spogląda na mnie z rozbawieniem. Nie rozepnę kożucha i nie pokażę sprawcy, naciskającego spust gazów. Wstyd okropny (Gretkowska 2012: 244).

Fakt, że *faux pax* wynikało z przyczyn niezależnych i jest całkowicie niezawinione nie ma tu nic do rzeczy, wstyd pojawia się odruchowo. Zresztą, jego źródłem jest często nie wykroczenie poza przyjęte standardy zachowania a sam fakt utraty kontroli nad własnym ciałem, świadomość, że kulturowy konstrukt nagle okazuje się tak nietrwały wobec biologii:

Człowiek strasznie stara się być człowiekiem. Nie posikać się, nie posrać, nie zarzygać. Udawać cywilizowanego czyścioszka, panującego nad odruchami. Człowiek jest chyba bardzo znerwicowany sobą samym, tak zaciskając zwieracz i pęcherz. Biegnę do łazienki (Gretkowska 2012: 272).

Podobnych autorefleksji jest w Polsce więcej, przy czym nie można ich sprowadzić do zakwestionowania i odrzucenia wstydu, jako pozbawionego podstaw. Nową jakością jest raczej otwartość w mówieniu o nim, zaskakująca w przypadku emocji, która uparcie i często skutecznie dąży do ukrycia się przed badawczym wzrokiem otoczenia. To przyznanie się do wstydu, także przed samym sobą, jak i drobiazgowe roztrząsanie jego potencjalnych przyczyn, rozbiera go i unieszkodliwia. Nie bez znaczenia jest tu dystans do samego siebie, w najjaskrawszych przejawach przypominający, przynajmniej stylistycznie, rozszczepienie jaźni: „Czyste, niesplamione fizjologią ja uciekło gdzieś na czubek głowy. Stamtąd ogląda skręcające się z obrzydzenia i wstydu ciało” (Gretkowska 2012: 66). Podobnie w innym fragmencie tekstu: „Wstaję nocą i totalny niesmak. Obrzydzenie samą sobą. Leżę do toalety. Czy można lubić kogoś, dla kogo jedynym celem jest wstanie i zrobienie siku? Przyłapałam się właśnie na tej jedynej potrzebie o trzeciej nad ranem, reszta mnie śpi albo szydzi z siebie samej” (Gretkowska 2012: 147). Podobnym, nierzadko bardzo intymnym wynurzeniem, towarzyszy najczęściej spora dawka autoironii, wyrażającej się w typowych dla Gretkowskiej dosadnych zwrotach: „Czuję się samicą, z której zaraz się wyroi” (Gretkowska 2012: 342), czy: „Organizm wypycha na zewnątrz co może: hemoroidy, krew z nosa. Generalna próba przed wyrzuceniem Poli” (Gretkowska 2012: 331).

Humor i żart od wieków służą z powodzeniem neutralizowaniu wstydu, zwłaszcza tego dotyczącego sfery ciała, czego przykładem może być choćby średniowieczna i renesansowa literatura spod znaku Sowizdrzała. Śmiech wyzwala wszystkie osoby zaangażowane we wstydliwą sytuację, zarówno samego delikwenta, jak i świadków jego blamażu, często również odczuwających silne zakłopotanie. Humorystyczne ujęcie, żartobliwa konwencja stwarzają dystans, osłabiają powagę pogwałconej normy i tym samym dotkliwość grożącej sankcji, podobnie jak — na drugim biegunie — obowiązujące w społeczeństwie reguły a także ich naruszenie tracą znaczenie w sytuacji maksymalnej bliskości, gdzie zaczynają rządzić inne prawa, ustanowione przez partnerów intymnej relacji. I znów, paradoksalnie, intymność nie wyklucza humoru, a raczej poszerza jego kontekst. W książce Gretkowskiej oba te aspekty pozostają w równowadze. Bardzo osobiste, kluczowe z antropologicznego punktu widzenia przeżycie ciąży, dotychczas pomijane

w publicznym dyskursie, zostaje potraktowane bez fałszywego wstydu, ale też bez stereotypowego patosu. Akceptacja biologicznego, zwierzęcego wymiaru tego doświadczenia, wyrażająca się w potocznych, niekiedy wulgarnych słowach⁶ w niczym nie umniejsza jego metafizyki, przeciwnie, podkreśla złożoność przeżycia, jest krokiem naprzód w literackim eksplorowaniu ważnych rejonów ludzkiej egzystencji.

Książkę Gretkowskiej trudno uznać za skandalizującą i w tym sensie bezwstydną; tego rodzaju emocje wzbudziło natomiast swego czasu, tj. w 2004 r., pojawienie się „pierwszej powieści gejowskiej”⁷ autorstwa Michała Witkowskiego. Mowa oczywiście o głośnym *Lubiewie*, które w założeniu autora miało być nowym Dekameronem, „Wielkim Atlasm Ciot Polskich”. Jakkolwiek z przymrużeniem oka należy traktować te buńczuczne postulaty, ich rozmach świadczy o nieskrępowanym podejściu do „śliskiego” tematu homoseksualizmu, jak też przywołuje jego długą tradycję w historii literatury. Programowa otwartość z jaką Witkowski opisuje życie starzejących się gejów trochę przypomina literacki coming out. Mamy tu wyraźne dążenie do oddemonizowania homoseksualności, do zrewidowania konserwatywnych, drobnomieszczańskich nawyków myślowych; odruch wyzwalający, tęsknotę za możliwością swobodnej ekspresji, za życiem bez wstydu. Ów bez-wstyd byłby w tym ujęciu nie moralną degrengoladą, ale utopijną ideą powrotu do stanu rajskiej niewinności, kiedy ludzkość nie znała jeszcze grzechu ani moralnych ocen. Byłby to więc zarazem powrót do szczerości i naturalności, będącej udziałem dzieci i zwierząt. Taka wizja stoi jednak w jaskrawej sprzeczności z teatralnością i sztucznością „przejętych” pól bohaterów *Lubiewa*, którzy zresztą nie identyfikują się z emancypacyjnymi hasłami mniejszości seksualnych w politycznej debacie o równouprawnieniu. Naturalność jest im obca i wcale jej nie pragną, podobnie jak nie pragną pełnej społecznej akceptacji, transparentności i jednoznacznych, uniwersalnych standardów. Nie zależy im na autentyczności:

Żaden z nich nie wiedział o istnieniu operacji plastycznych ani o możliwości zmiany płci. Wystarczyło wymachiwanie zwykłymi czarnymi torbami, na które mówili „torebki”. [...] Wystarcza inne trzymanie papierosa, brak wąsów i te wszystkie słowa. W słowach tkwi ich siła. Niczego nie mają, wszystko muszą sobie dokłamać, dozmyślać, dośpiewać. [...] Wcale nie chcą być kobietami, chcą być przejętymi facetami. Tak im dobrze, to był ich sposób na całe życie. Zabawa w babę. Bycie prawdziwą kobietą to już nie to — zabawa ekscytuje, a spełnienie, jak to spełnienie... (Witkowski 2006: 12)

⁶ Tu zasadne są uwagi Sadkowskiego na temat stylu w odniesieniu do rewolucji seksualnej: „Coraz jaśniejsze staje się natomiast, że unikanie dosadności językowej tam, gdzie jest ona zasadna, gdzie jest odzwierciedleniem i ewokacją rzeczywistości językowej i psychologiczno-obyczajowej, jest artystycznym fałszem” (Sadkowski 1987: 337).

⁷ To miano nadano książce Witkowskiego dość pochopnie. Na fali zainteresowania, jakie wywołała, przypomniano inne utwory, wcześniej podejmujące podobną problematykę, m.in. *Rudolfa* Mariana Pankowskiego z 1980 r.

Źródłem podniecenia jest nie tylko szorstki seksapil nieokrzęsanych lujów⁸, ale również samo udawanie, maskarada i nieodłączny element ryzyka. Przyjmowanie ról i nieustanne oscylowanie między różnymi światami i tożsamościami określa egzystencję postaci Witkowskiego:

Lukrecja przybiera pozę starej hrabiny, której wojenne zawieruchy zabrały cały majątek, zakłada nóżkę na nóżkę (pomiędzy skarpetką a brązową nogawką w kant wystaje blada łydka poznaczona tatuażem żyłaków), zapala papierosa, chwilę trzyma dym, wreszcie wypuszcza jak dama, daleko przed siebie, w tkliwym zamyśleniu. Puszcza ulubioną piosenkę Anny German (Witkowski 2006: 14).

Częścią tej zabawy i gry jest m.in wstydlivość, choćby i udawana, krygowanie się i afekcja. Wstyd sygnalizuje złamanie zakazu, uświadomienie sobie wykroczenia przeciw obowiązującym regułom, a przecież właśnie naginanie reguł i łamanie obyczajowych tabu zapewnia bohaterom pożądany skok adrenaliny. Bataille opisuje podobne doświadczenie transgresji w kategoriach rozkoszy i trwogi (Bataille 2007: 42), jednak wydaje się, że i wstyd odgrywa tu niebagatelną rolę, jako uczucie pokrewne lękowi. W rzeczy samej wstyd jest rodzajem strachu — przed wykluczeniem, odrzuceniem przez otoczenie, ale też przed zdradą własnego ja, kiedy przekraczamy te prawa i zakazy, które nas definiują we własnych oczach. Jest reakcją na utratę panowania nad sobą, własnym ciałem bądź emocjami i słowami⁹. W tym sensie pełni funkcję ochronną w stosunku do najbardziej wewnętrznej i intymnej sfery indywiduum, stojąc na straży jej granic i zapobiegając zachowaniom sprzecznym z właściwą istotą danej jednostki (por. Chu, de las Heras 1994). Jednocześnie wstyd ma ważne znaczenie kognitywne. Jego pojawienie się pozwala rozpoznać moment naruszenia tabu — ów moment, kiedy wykroczenie przeciw istniejącej normie tym wyraźniej przywołuje ją w naszej świadomości. Podobnie jak inne emocje jest elementem wewnętrznego „systemu wczesnego ostrzegania”: dzięki niemu reguły zostają potwierdzone jako takie, a tylko tam, gdzie istnieją reguły, możliwa jest gra.

Co istotne, opresyjność doświadczenia wstydu, jego obiektywna przykrość, zdają się nabierać dla bohaterów *Lubiewa* rangi specyficznego waloru. Dla „ciot” w rodzaju Patrycji i Lukrecji charakterystyczne jest bowiem masochistyczne upodobanie do samoponizania. Czerpią perwersyjną przyjemność z bycia słabszym, uległym i wykorzystywanym: „Patrycja nagle odkrywa, że nazwała siebie dziadówką i bardzo się cieszy z tego nowego żartu. W którym gdzieś na dnie jest kropelka ponizania. Patrycja właśnie zamierza ją wypić, wylizać jak kropkę ajerkoniaku z dna kieliszka. Dziś wieczorem” (Witkowski 2006: 13). W tym kontekście uczucie wstydu traci swoje negatywne nacechowanie,

⁸ Por. fragment: „Luj to sens naszego życia, luj to byczek, pijany byczek, męska hołotka, żulik, bączek, chłopiec, który czasem wraca przez park albo pijany leży w rowie, na ławce na dworcu, albo w zupełnie nieoczekiwanym miejscu. [...] Luj może też być pedałem, byle był prosty jak dąb, nieuczony, bo z maturą to już nie chłop, tylko jakiś inteligencik. Żadnych min nie może robić, musi mieć głębę jak udo, po prostu obciążony skórą futerał, nic tam się nie może ukazywać, żadne uczucie!” (Witkowski 2006: 16)

⁹ Koresponduje z tym wywód Bataille’a dotyczący bezwstydu w momencie erotycznego zespolenia: „Bezwstydem jest zamęt, który sprawia, że nie panujemy nad ciałem, że tracimy trwałą i wyraźną osobowość” (Bataille 2007: 21).

a wręcz ulega zakwestionowaniu. Czy naprawdę jest udziałem bohaterów, czy też jego miejsce zajęła gra a postaci, jeśli się już wstydzą, to w zupełnie innych sytuacjach i z innych względów niż powszechnie przyjęte? Wygląda na to, że *Lubiewo*, ukazujące zresztą tylko specyficzny wycinek sceny gejowskiej — z podstarzałymi aktorami, żyjącymi wspomnieniami przeszłości — nie tyle problematyzuje psychiczne blokady i zahamowania homoseksualnych bohaterów czy tym bardziej autora, ile zmusza czytelnika do rozprawienia się z własnymi uprzedzeniami i wstydem odczuwanym niejako w zastępstwie przedstawianych postaci. Niejednokrotnie to właśnie taki rodzaj wstydu za kogoś jest źródłem oburzenia i postaw agresywnych, w tym wypadku homofobicznych. Witkowski pokazuje przy tym, jak tabuizacja i demonizacja prowadzą do zaślepienia, stracenia z oczu sedna problemu. Narrator *Lubiewa*, leżąc na wolińskiej plaży, konstatuje:

Ja je na opowieści naciągam... Chciałbym, aby się stały narratorkami, jak u Pasoliniego w *Salo*. Żeby codziennie opowiadały dla Państwa bardziej zboczone historie, przy pianinie, przy płonących drwach. Jakiś ciotowski Dekameron chcę tu odstawić. Tylko problem z tym taki, że grzechu już nie ma, ulotnił się, wsiąkł w piasek, jak kilka kropel, które strzepują z siebie po powrocie z morza. Gdzie się ulotnił? Kiedy? (Witkowski 2006: 80)

O ile u Gretkowskiej doznanie wstydu z rzadka bywa nazwane po imieniu, o tyle u Witkowskiego to słowo bodajże w ogóle nie pada, ale mimo to w czytelnicznym odczuciu oba teksty w dużej mierze koncentrują się właśnie na oswajaniu i przewyciężaniu tej emocji. W obu szczególnie rolę gra humor, ironia i dystans do opisywanych zagadnień, mimo zastosowanej narracji pierwszoosobowej, która ów dystans z reguły zmniejsza. Zawsze to jednak narrator jest medium, za którym się ukrywa autor, nawet jeśli żongluje aluzjami autobiograficznymi. Konwencja otwartości i szczerości, jakkolwiek oksymoronicznie brzmi to zestawienie pojęć, legitymizuje użycie kolokwializmów i wulgaryzmów, co sprawia, że nie tylko temat, ale i język przywołanych powieści można by niekiedy określić jako „bezwstydnny”, tj. niezgodny z konwencjami dobrego smaku, choć taki zarzut zdaje się nieznośnie naiwny i anachroniczny. Mimo, że rozluźnione, normy obyczajowe i estetyczne wciąż obowiązują, ergo wciąż możliwy jest eksces i prowokacja, choć coraz częściej wstydzimy się nie pogwałcenia zasad, a samego, odruchowo pojawiającego się wstydu. Wstydu, będącego też udziałem czytelnika, który masowo i z niemal perwersyjną przyjemnością pochłania zwłaszcza teksty tzw. skandalizujące, obsceniczne, zakazane, niecenzuralne i wywołujące rumieniec — zarazem wstydu i podniecenia. O ile u autora można doszukiwać się inklinacji ekshibicjonistycznych, o tyle czytelnik jest z natury voyeurem, wścibskim podglądaczem (por. Anz, 1998), szczególnie zainteresowanym tym, co najbardziej intymne i ukryte. Jak zauważa Agata Bielik-Robson: „Podglądanie innych w sytuacjach, które filozofia określa jako graniczne — narodziny, miłość i śmierć — okazuje się potrzebą nieodpartą, zdradzaną już przez osobniki najmłodsze, co nieomylnie wskazuje na jej niezmienny, uparcie naturalny charakter” (Bielik-Robson 2000). Tak się składa, że wymienione transgresyjne doświadczenia ściśle wiążą się z cielesnym wymiarem bytu i należą do motywów tradycyjnie uznawanych za wstydlive. Ich atrakcyjność i niemal magiczne przyciąganie wynika z faktu, że odsłaniają „fragment bytu osobliwego i nieoswojonego [...], to, czego nie rozumiemy, co przekracza granicę naszego pojmowania” (Bielik-Robson 2000). Głód poznania, o którym pisze

Bielik-Robson, dzięki literaturze może być zaspokajany w bezpiecznych, estetycznie określonych ramach. Ekshibicjonistyczno-voyeurystyczna gra między autorem a czytelnikiem toczy się poza zwyczajowymi moralnymi ocenami, a jej bez-wstydnosc staje się wartością.

Bibliografia:

- Anz Thomas (1998), *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, dtv, München.
- Bataille Georges (2007), *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bielik-Robson Agata (2000), *Podglądanie, czyli głód rzeczywistości*, „Tygodnik Powszechny” Magazyn Kulturalny nr 6 (44).
- Carr-Gomm Philip (2010), *Historia nagości*, przeł. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik, Bellona, Warszawa.
- Chu Victor, de Las Heras Brigitta (1994), *Scham und Leidenschaft*, Kreuz Verl, Zürich.
- Demmerling Christoph, Landweer Hilge (2007), *Philosophie der Gefühle*, Metzler Verl., Stuttgart.
- Dilthey Wilhelm (1974), *Przeżycie i poezja*, przeł. O. Dobijanka, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, Kraków.
- Frevert Ute (2013), *Vergängliche Gefühle*, Wallstein Verl, Göttingen.
- Gretkowska Manuela (2012), *Polka*, WAB, Warszawa.
- Kuźma Erazm (2006), *Od wyrazu do intymności*, [w:] *Intymność wyrażona*, red. Marian Kisiel, Maciej Tramer, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Menninghaus Winfried (2009), *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. Grzegorz Sowiński, Universitas, Kraków.
- Nasiłowska Anna (1995), *Domino. Traktat o narodzinach*, OPEN, Warszawa.
- Nasiłowska Anna (2002), *Księga początku*, WAB, Warszawa.
- Nęcka Agnieszka (2006), *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*, PARA, Katowice.
- Nussbaum Martha C. (1990), *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press New York. (polski przekład, [w:] „Teksty Drugie” 1-2 (73-74) 2002, s. 7-24.)
- Psychologia emocji (2005), red. Michael Lewis, Jeannette Haviland-Jones, Gdańskie Wydawnictwa Pedagogiczne, Gdańsk.

- Sadkowski Wacław (1987), *Wzlot i upadek. Rewolucja seksualna od Henry Millera do Williama Burroughsa*, „Literatura na Świecie”, nr 5-6.
- Sartre Jean Paul (2007), *Byt i nicność*, przeł. Jan Kiełbasa i in., Zielona Sowa, Kraków.
- Scheler Max (2003), *O wstydzie i poczuciu wstydu*, [w:] *Wstyd i nagość*, red. Marian Grabowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Simmel Georg (2006), *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Tuwim Julian (1987), *Aforyzmy i limeryki*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Warchala Michał (2006), *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków.
- Witkowski Michał (2006), *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków.

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
Uniwersytet Wrocławski*

Współczesna polska eseistyka w poszukiwaniu aury obrazów malarskich i fotograficznych

Contemporary Polish Essays In Search For The Aura Of Paintings And
Photographs

Abstract

Contemporary polish essays on paintings and photographs, by Wojciech Karpiński, Zbigniew Herbert, Ewa Bieńkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Wojciech Nowicki and Jacek Dehnel, are described in the article as the specific kind of real or envisaged journey — undertaken in space and time, in search for pictures' aura (Walter Benjamin's notion). Since essayists often mention about numerous obstacles that hinder the fully individual contact with famous paintings (eg. overabundance of known descriptions and artificiality of museum expositions), the increasing writer's interest in old, unique photographs could be regarded as an enclave for experience of aura.

Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/00510.

*Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: dobrawa_lisak@o2.pl

Formę eseju często zestawia się z podróżą — rozumianą jako model przemieszczania się, a zarazem doświadczania i poznawania, oraz jako gatunek literacki (Kowalczyk 1990: 24; Kozicka 1993: 42, 90-94; Szalewska 2012). Paralela owa, wskazująca na liczne wspólne elementy (takie, jak ruch między tematami, intelektualny spacer, dystans obserwatora), stać się może przyczynkiem do sformułowania spostrzeżenia elementarnej natury: zarówno podróż — tę na papierze czy też realną, jak i zamiar pisania eseju, przedsięwzięcie się zwykle po to, by odnaleźć rzecz godną zainteresowania, co więcej — rzecz, która jeśli nawet powszechnie znana, winna zostać po pierwsze doświadczona, po wtóre ujęta w taki sposób, by zaślniła nowym blaskiem. Theodor W. Adorno w tekście *Esej jako forma* stwierdza wszak, iż szczęście eksploracji, stanowiące siłę napędową eseju, polega na uwalnianiu rozważanego przedmiotu z dotychczasowych ram interpretacyjnych, właściwie — na stwarzaniu go od nowa (Adorno 1990: 96-97). Stąd nader cenne dla eseistów-podróżników, będą wszelkie wyprawy w nieznaną, wnikanie w przestrzeń zwykle opatrzone intrygującą etykietką *ubi leones*. Tam bowiem można prawdziwie doświadczyć. Jak zauważa Dariusz Czaja: „Podróż, by była czymś więcej niż przemieszczaniem się w przestrzeni, musi być doświadczeniem [...], które [...] obejmuje wystawienie się na próbę, i które zawsze będzie wiązać się z ryzykiem: niezrozumienia, banału, rozczarowania” (Czaja 2010: 12). Doświadczenie, eksperymentowanie, indywidualna perspektywa — to dodatkowo elementy, które stale pojawiają się przy próbie zdefiniowania migotliwej formy eseju.

Jak jednak sprostać tym postulatam, gdy tematem eseju staje się słynne malarstwo, a celem realnej podróży, transponowanej potem na poziom tekstu, jest miejsce opisane już przez niezliczoną liczbę autorów bądź obraz — percypowany nie tylko własnymi oczami, ale też przez pryzmat cudzych odczytań? Esej przecież powinien być oryginalny. Ponownie zacytuję słowa Czaj, dotyczące wypraw do kraju tradycyjnie obieranego na cel pielgrzymek artystycznych — czyli do Włoch, przestrzeni ekstremalnie nasyconej pod względem kulturowych skojarzeń (dlatego też w dalszej części artykułu to właśnie wybrane eseje włoskie staną się modelowym przykładem interesujących mnie zjawisk):

Bo jakże tu zobaczyć na nowo i oryginalnie coś, co zostało już setki razy na wszelkie sposoby prześwietlone, sfotografowane i opisane; jak w tym potężnym chórze odnaleźć swój własny głos. Ekstaza jest tylko potencjalna — no bo ileż można. Bo hektary zapisanych stron, wagony zdjęć, wszystkie te wytarte do bólu klisze myślowe i wizualne dają zaledwie słabą obietnicę olśnienia. Szale są w permanentnej nierównowadze, ale poszukiwaczy nieuchwytnego wciąż nie brakuje (Czaja 2010: 13).

Wojciech Karpiński, którego z pewnością można określić mianem „poszukiwacza nieuchwytnego”, w swoim sformułowanym prawie 30 lat wcześniej *credo* włoskiej peregrynacji, wyraźnie przeciwstawia się melancholicznemu podejściu i uleganiu przytłaczającemu odzuciu, iż wszystko już było, i wprost wskazuje taką podróż jako lekarstwo na acedię:

Zdarza się, że nie widzące oczy prześlizgują się po najślynniejszych obrazach, że piękno zewnętrzne, wewnętrzna wiedza zostają unieruchomione, rozłączone. Zaślepienie zdarzyć się może każdemu. Podróże powinny być właśnie przemyciem oczu, odnowieniem wrażliwości. Harmonijny splot wytworzony przez włoską kulturę, współwystępowanie sztuki i polityki, nieba i ziemi, ułatwia walkę z jałowością. Pamięć Włoch to także pamięć o przewycięzaniu niemocy. To lekarstwo przeciw duchowej gnuśności (Karpiński 2008: 17).

Natłok wrażeń zewnętrznych oraz erudycja, jak dowodzą eseje włoskie Zbigniewa Herberta, Jarosława Iwaszkiewicza, Wojciecha Karpińskiego czy Ewy Bieńkowskiej, nie zawsze traktowane muszą być przez samych autorów jako brzemię, szczególnie, gdy silne okazuje się poczucie więzi z europejską tradycją, a zarazem nicią przewodnią projektu poznawania danego miejsca i jego dzieł sztuki staje się własny pomysł interpretacyjny, przekładający się na wyraźne sprofilowanie literackiego przekazu. Adam Szczuciński słusznie zauważa, że pisanie o Włoszech staje się „zapiskami na marginesach cudzych dzieł” (Szczuciński 2008: 61) — wydaje się jednak, że sytuacja ta niekoniecznie musi oznaczać popadanie współczesnych esejów włoskich w stan dekadencji. Ze strategii komentowania lektur wzięły wszak początek jakże nowatorskie w swoim czasie Montaigne’owskie *Próby*, dziś postrzegane jako wzorcowa — „nowoczesna” — realizacja zapisu doświadczenia indywiduum (Sendyka 2006: 241-246).

W kontekście fragmentów dotyczących malarstwa, niezwykle istotnych w konstrukcji takich esejów podróżniczych, jak *Barbarzyńca w ogrodzie* Herberta, *Podróże do Włoch* Iwaszkiewicza, *Pamięć Włoch* Karpińskiego czy *Co mówią kamienie Wenecji* Bieńkowskiej, elementem kluczowym staje się właśnie sposób jednostkowego doświadczania dzieła sztuki, o którym możemy orzekać pośrednio na podstawie analizy ekfrazy i który często jest także tematyzowany *explicite* w odautorskich komentarzach, uwzględniających na ogół opowieść o okolicznościach spotkania z obrazami malarskimi, o czynnościach poprzedzających te sytuację i po niej następujących, o drodze, jaką trzeba było przebyć dla kontaktu z malowidłem. Ekfrazy i wspomniana otoczka narracyjna mają fundamentalne znaczenie, gdyż, tu właśnie objawiają się swoiste mapy przechadzek intelektualnych poszczególnych autorów.

Warto na wstępie przyjrzeć się temu, jak aranżowane są sytuacje kontaktu z dziełem sztuki w perspektywie ciężącego nad autorami — potencjalnie choćby — niebywałego bogactwa repertuaru cudzych interpretacji. W interesujących mnie esejach często pojawiają się liczne odwołania do podróżopisarstwa różnych epok dotyczącego *Grand Tour* po miastach Italii. Owe bezpośrednie oznaki stałego pamiętania o wcześniejszych wizytach słynnych ludzi sztuki i kultury we Włoszech: rozważanie ich słów, a w szczególności ich opisów malowideł, świadczą również *implicite* o tym, iż poznanie relacji poprzedników traktowane jest przez współczesnych eseistów jako rodzaj przygotowywania się przed podjęciem analogicznej wyprawy. Znamienne, że na przykład u Iwaszkiewicza

i u Karpińskiego odnajdziemy dwa fragmenty, które wręcz konstytuowałyby pewną wspólnotę podróżnych podziwiających w odmiennych czasach i okolicznościach te same dzieła sztuki. Iwaszkiewicz, po wyliczeniu znanych postaci (Delacroix, Matejki, Wyspiańskiego, Krasińskiego, Norwida i Wyki), które podobnie jak on podziwiała wenecką *Assuntę* („Wniebobraną”) Tycjana, stwierdza: „A każdy z nas widział swoją *Assuntę*” i dodaje, uruchamiając grę z modelem epifanicznego odbioru sztuki: „Czy mam powiedzieć: «swoje wniebowzięcie?»” (Iwaszkiewicz 2008: 41). O analogicznym uświadamianiu sobie nawarstwien cudzych spojrzeń podczas percepcji fresków Signorellego w Orvieto pisał Karpiński, wspominając Iwaszkiewicza, Miłosza i Herberta: „Gdy stałem przed Signorellim, pamiętałem o tamtych spotkaniach. Nie tylko nie przeszkadzały mi patrzeć, lecz pomagały w zobaczeniu dzieła na własną rękę” (Karpiński 2013: 130-131). To powtórzenie zachwytu rzecz jasna z jednej strony stanowi potwierdzenie przynależności do tradycji kultury europejskiej i do kręgu osób, które z wrażliwością i znanstwem potrafią docenić dzieła godne uwagi, z drugiej jednak — repetycja ta niewiele byłaby warta, gdyby nie zawierała w sobie również momentu bez precedensu: śladów indywidualnego doświadczenia, owego „zobaczenia na własną rękę”.

Wśród kilku odmiennych typów odbierania obrazu, jakie są aktualizowane w eseistyce dotyczącej malarstwa (wyliczyć można m.in. recepcję skupioną wyłącznie na odbiorze cech czysto plastycznych bądź rozwijanie asocjacji pozaartystycznych, wiodących, wbrew modelowi interpretacji genetycznej, nie ku momentowi powstania dzieła, ale przykładowo ku współczesności), warto wyróżnić odbiór bazujący na odczuciu aury obrazu malarskiego, gdyż wydaje się, iż ów rodzaj kontaktu ściśle łączy się z takim doświadczeniem, w którym objawić się mogą elementy na wstępie wskazane jako idealny cel zarówno formy eseju, jak i podróży (oraz podróżopisarstwa): w którym mianowicie jest miejsce na ryzyko i na eksperyment, a przedmiot, nawet ten osnuty siatką cytatów, ma szansę objawić się jako nowy. Termin aura rozumiem tu za Walterem Benjaminem jako wyjątkowość dzieła sztuki wynikającą z jego niepowtarzalności i zakorzenienia w ściśle określony miejscu i czasie. Według sformułowania myśliciela aura to „osobliwe przedziwo z przestrzeni i czasu: wyjątkowe zjawisko dali, niezależnie od tego, jak jest bliskie” (Benjamin 2011: 29; por. 1996: 17). Z takiego odbioru dzieła malarskiego często wywodzą się ekfrazy, które wydają się najbardziej interesujące, również pod względem literackiego ukształtowania. One to działają jako lustra dla eseistycznego podmiotu, tu objawia się zapis niepowtarzalnego, intymnego doświadczenia „ja” (Sendyka 2009).

Punktem wyjścia do budowy świeżego spojrzenia i własnego trybu doświadczenia okazać się może swoisty rodzaj kolekcjonerstwa — wyspecjalizowanego zbieractwa obrazów i wrażeń, jak również cytatów z pism poprzedników. Zgodnie z tezą Karpińskiego pełne przeżycie Włoch „wymaga delikatnego wyważenia między ignorancją a pedanterią, między nieuważą a spekulacją” (Karpiński 2008: 70). Słowa te brzmią niezmiernie podobnie do postulatów cytowanego już Adorna — jednego z teoretyków eseju: według maksymalistycznego projektu frankfurtczyka eseista winien być amatorem i dyletantem mimo erudycji, winien zaczynać swój wywód, gdzie chce, i porzucać go równie samowolnie. Cechować powinna go swoboda i „kontemplatywna dziecięcość” (Adorno 1990: 80, 85). Metoda ta jawi się jako zdecydowanie odmienna względem imperatywu kompletności i systematyczności cechującego postępowanie naukowe. Wybory

eseistów-podróżników, choć wydają się spontaniczne, często ujawniają jednak pewną metodę, której główną realizacją będzie poszukiwanie aury — siłą rzeczy czasami zdane na przypadek, kaprys, niesystemowe. Wspomniani eseści koncentrują się głównie na próbie wyobraźniowego ożywienia miejsca i czasu, z których dzieło czerpie swój początek. Stąd pomysł Herberta, by obrazy oglądać „pod słońcem ojczyzny malarza” (Herbert 2004: 180), dodatkowo z nadzieją, że uda się zanurzyć w przeszłości. Podobny cel stawiał sobie Karpiński, dążący do ujżenia włoskich miast poprzez pryzmat interpretowanych łącznie wielu elementów historycznych: konkretnych wydarzeń i życiorysów, dawnych obrazów, architektury, dzieł literackich, traktatów politycznych i ustroju władzy (Karpiński 2008: 54). Tu również sytuowałby się projekt „historycznej anamnezy” u Bieńkowskiej (Bieńkowska 2002: 159), polegający na próbie dotarcia do historii wyobraźni, do dziejów duchowości weneckiej XVI, XVII i XVIII wieku utrwalonej w obrazach malarskich. Zapisy auratycznego doświadczenia mogą też pojawiać się w eseju bez zapowiedzi, mniej metodycznie, a raczej kapryśnie — jak w *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicza, który we wstępnym autotematycznym komentarzu zaznacza, iż chce, by jego tekst odróżnił się od pism poprzedników, a ową cechą oryginalną miałyby być plan spisania autobiografii twórczej czy też duchowej. Ze względu na tę wręcz egotyczną perspektywę, o żywym doświadczeniu dzieła malarskiego, podług relacji Iwaszkiewicza, miałyby decydować również nastroj odbiorcy, jego niedawne przeżycia, a nawet pogoda, nie tylko zaś takie walory miejsca, w jakim dochodzi do kontaktu z obrazem, i walory samego dzieła, które byłyby stale dostępnym, adekwatnym gruntem dla rozkwitu doznania aury. Stąd takie doświadczenie, choć poszukiwane w odpowiedniej przestrzeni, niekoniecznie musi się ziścić.

Istotny wydaje się fakt, że śledząc relacje z podróży odbywanych w XX i XXI w., odnajdziemy nader liczne wzmianki o okolicznościach utrudniających pełne obcowanie z atmosferą Włoch jako przestrzenią sztuki; i nie będą to tylko, jak u Iwaszkiewicza, kwestie związane z migotliwością i niestałością doświadczenia indywidualnego, lecz sprawy zewnętrzne wobec podmiotu wypowiedzi. Podróżnicy szukający zakonserwowanej przeszłości, takiej, jakiej mogli jeszcze doświadczać Goethe czy Stendhal, często doznać mogą zawodu. Wśród owych przeszkód naczelne miejsce zajmują: instytucja muzeum (wraz z metodami ekspozycji i renowacji dzieł), masowa turystyka oraz przemiany cywilizacyjne — unowocześnianie przestrzeni miejskich, które eseści pragnęliby postrzegać jako nienaruszalny rezerwat aury dawnych Włoch.

W przypadku dzieł malarskich pierwotnie umieszczonych w miejscach kultu diagnozowaną przyczyną bezpowrotnej utraty aury jest przeniesienie do galerii. Iwaszkiewicz dowodzi: „Słynny fresk *Pochód śmierci* inaczej brzmiał w Palermo w podwórzu dawnego klasztoru zamienionego na koszary położone w pobliżu pałacu królewskiego, a inaczej się go odbiera w muzeum, gdzie oczyszczony i odosobniony, obliczony jest już tylko na bezpośrednie działanie malarskie” (Iwaszkiewicz 2008: 10). W ten sposób w praktyce realizuje się koncepcja André Malraux — „religia sztuki” zastępuje religię tradycyjną; w „muzeum wyobraźni” dzieła pochodzące z różnych tradycji i odmiennych kultur zostają ujednolicone jako obiekty mające oddziaływać przez swój kształt zmysłowy (Malraux 2005). Przestrzeń galerii, w której zwykle nie ma miejsca na czynienie subtelnych rozróżnień i w której odmienne obiekty są zrównywane z powodu kształtu

ekspozycji, wiąże się z natłokiem wrażeń trudnym do przyswojenia, na co stale narzeka Herbert. Iwaszkiewicz wenecką Gallerię dei Belle Arti określa wprost mianem „składu niepotrzebnych rupieci” i stwierdza gorzko: „Nasze muzea nie są ogrodami Epikura”; nie tylko nie można z nich „rozpocząć ofensywy” (Iwaszkiewicz 2008: 31), ale nawet nie gwarantują schronienia dla wartości związanych z tradycją kultury europejskiej. Muzeum jawi się w eseistyce podróźniczej ambiwalentnie. Katarzyna Szalewska, analizując pasaż tekstowe (do których zalicza m.in. *Barbarzyńcę w ogrodzie* Herberta, *Co mówią kamienie Wenecji* Bieńkowskiej i *Pamięć Włoch* Karpińskiego), wspomina o muzeum jako figurze, która z jednej strony pełni pozytywną funkcję w strukturze świata przeżywanego: jako miejsce ocalającego podmiotowość kontaktu ze sztuką, z drugiej jednak strony zinstytucjonalizowana galeria okazuje się również miejscem pustym, miejscem martwej historii (Szalewska 2012: 316). Faktycznie w strukturze rozważanych przeze mnie esejów podróźniczych uwidacznia się owa dwuznaczność: do muzeów można pielgrzymować, a nawet wyłowić kilka przeżyć absolutnie oszałamiających, lecz to tylko nikła nagroda za nieunikniony trud przemierzania kolejnych sal. Instytucja tradycyjnej galerii, silnie związana z naukowymi praktykami katalogowania właściwymi historii sztuki, generalnie nie jest waloryzowana pozytywnie. Obcowanie ze sztuką w muzeum to, podług określenia Bieńkowskiej, „sytuacja, prawdę mówiąc, bardziej intelektualna niż doznaniowa”, niwecząca nawet szansę na wyobraźniowe „wskrzeszanie” namalowanych scen, a to „z powodu atmosfery [...], nawet przy najlepszych warunkach nie sprzyjającej przeżyciom iluzjonistycznym” (Bieńkowska 2002: 247). Krytyka instytucji muzeum w ten sposób łączy się z wyraźnym nastawieniem antynaukowym Herberta, Iwaszkiewicza czy Bieńkowskiej. Wydaje się, iż, by móc ocalić szansę na intensywne przeżycie pojedynczych obrazów, eseści bardzo wiele pomijają (z pewnością na poziomie tekstowego zapisu, a zapewne czynią tak i w trakcie faktycznych wizyt w galerii), kolekcjonują zaś do prywatnego „muzeum wyobraźni” jedynie nieliczne dzieła.

Jak dowodzi Ewa Bieńkowska, nie tylko nowsze instytucje eksponujące malarstwo nie sprawdzają się jako przestrzeń przeżywania sztuki, ale też stare świątynie, czyli miejsca z natury swej potencjalnie auratyczne, ucierpiały współcześnie ze względu na przemiany cywilizacyjne. Ta niezwykle wyczulona na wszelkie niuanse świetlne eseistka, często czyniąca aluzje do mistyki światła, zauważa bowiem, iż obrazy w kościołach wyglądają dziś inaczej z powodu jednolitego światła elektrycznego, wprowadzającego „abstrakcyjne obnażenie” (Bieńkowska 2002: 180-181) i oddziałującego zupełnie inaczej niż ruchliwe płomienie świec tworzące pełen życia półmrok. Przypomina to narzekania Iwaszkiewicza na umieszczenie *Burzy* Giorgiona za szklaną szybą, tak, że mimo licznych wysiłków nic nie da się dojrzeć, jak również krytykowanie przez tegoż pisarza techniki renowacji obrazów — przemieniającej wiekowe, w swym podnizczeniu auratyczne dzieła, w krzykliwe jaskrawe i połyskliwe obrazy, które tracą wszystkie cechy związane ze swą metryką. Tak więc jednolite światło — z pozoru ułatwiające wnikliwą percepcję, szyba — chroniąca arcydzieło, czy współczesne techniki odnawiania obrazów, okazują się czynnikami cywilizacyjnymi, które niweczą aurę.

Charakterystyczną strategią eseistyki włoskiej jest rozciąganie aury odczutej podczas obcowania z obrazami na pejzaż miasta i okolicy — dzięki literackiemu chwytowi „ekfraz imaginacyjnych” (Hollander 1998) — ujmowany malarsko, na wzór dzieła sztuki.

Poszukiwaniu domniemanych prototypów widoków znanych z obrazów lub wskazywaniu pejzaży podobnych do tych malarskich ponownie stają na przeszkodzie przemiany cywilizacyjne. Wytrwałym tropicielem modyfikacji miast włoskich okazuje się Iwaszkiewicz, który w swych retrospektywnych *Podróżach* uwzględnia również wspomnienia o Italii z lat 20. i który, pielgrzymując przez pięćdziesiąt lat w te same miejsca, mógł widzieć różne oznaki modernizacji, przykładowo zmiany w architekturze miejskiej: wprowadzające dysonans w doświadczeniu poszukiwacza aury pojawianie się, w sąsiedztwie dawnych kościołów i pałaców, budynków nowoczesnych, postrzeganych jako brzydkie. Przyczyną narzekania jest też oczywiście tłum, pośpiech, ruch samochodowy. Warto jednak zauważyć, że podobne utyskiwania odnajdziemy również u Muratowa (m.in. Muratow 2008: 6-7), jednego z głównych autorytetów dla wspomnianych dotąd eseistów, który podróżował po Włoszech w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku. Z tej przyczyny owe narzekania jawią się jako pewien topos eseistyki podróżniczej, związany z wspólnym dla wielu autorów projektem szukania dawnej Italii — zawsze mitycznej, zawsze utraconej; identyfikowanej ze stadium nieskażonej jeszcze aury, które przesunąć należałoby do czasów podróży romantyków (wtedy to ukształtował się swoisty mit Włoch — Ugniewska 2011: 11-21). Zjawiskiem, którego z kolei Muratow nie mógł obserwować, była masowa turystyka. Stałą obecność Amerykanów, którzy zaczęli odwiedzać Włochy od około 1925, w bardzo malowniczy sposób obrazuje Iwaszkiewicz. W jego opisach *hippies* przesiadujący na rzymskich placach zyskują rysy Rousseau'owskiego „dobrego dzikusa”. Podobnie Herbert narzeka na obecność turystów-„farmerów”, którzy zamiast patrzeć bezpośrednio, wszystko fotografują, by potem obejrzyć zdjęcia w domowych pieleszach (Herbert 2004: 82). Iwaszkiewicz zauważa też wszechobecność Japończyków i Melanezyjczyków (Iwaszkiewicz 2008: 78).

Po krótkim przeglądzie wspomnianych okoliczności zewnętrznych, które utrudniać mogą głębokie doświadczenie sztuki, warto wskazać liczne strategie eseistów związane z poszukiwaniem remedium na tę sytuację. Strategie te często przypominają zalecenia z turystycznych przewodników, z tym że potraktowane *a rebours*. Iwaszkiewicz przykładowo na czas podróży wybiera listopad — miesiąc, w którym nie ma turystów (Iwaszkiewicz 2008: 141), bo przecież „ludzie tak okropnie przeszkadzają w muzeach” (Tamże: 76). Charakterystyczną praktyką jest tropienie mniej znanych malarzy lub obrazów ukrytych gdzieś na uboczu (np. Herbert relacjonuje auratyczne doświadczenie obrazu *Madonna del parto* Piera della Francesca w maleńkiej, niepozornej kapliczce w Monterchi). Podobnie Iwaszkiewicz w opisie Bazyliki św. Marka bardzo skrótowo opisuje całość świątyni, rozwódzi się zaś nad boczną kaplicą Izydora: „Nie tak tu pięknie i okazałe jak w samej bazylice, ale nie tak oficjalnie i jak gdyby intymnie. Kaplica z tymi późnymi mozaikami przypomina raczej wiejski kościół” (Iwaszkiewicz 2008: 22). Ekspertem od wyszukiwania obrazów, do których dotrzeć można jedynie dzięki ogromnej cierpliwości i niemałej dawce sprytu; dzieł trudno dostępnych, skrytych w kościołach rzadko jedynie otwieranych, jest Bieńkowska i kontynuujący takie poczynania Marek Zagańczyk, piszący przykładowo o oglądaniu długo poszukiwanego dzieła, przechowywanego gdzieś w „zagraconej zakrystii” (Zagańczyk 2005: 39).

Wszystkie wymienione okoliczności, związane ze współczesnym kształtem świata tekstów i świata pozatekstowego, skłaniają do postawienia pytania, czy

w zinstytucjonalizowanym już dyskursie artystycznych podróży do Włoch — nadal przecież kontynuowanym — można zaobserwować pewne ślady wyczerpania, takie namnożenie się cudzych spojrzeń i omówień oraz napór czynników cywilizacyjnych uniemożliwiających pełne doświadczenie obrazu, które sprawiałaby, że niełatwo jest pisać bezpośrednio o dziełach malarskich. Czy przy zamiarze afirmatywnego pisania o znanych obrazach coraz trudniej uniknąć banału? Nieuprawnione byłoby zbyt kategoryczne wypowiedzianie się w tej kwestii, szczególnie w odniesieniu do przyszłości, chciałabym wskazać jednak istotną zmianę w modelu najnowszych włoskich podróży, która mogłaby świadczyć o pewnym przesycie w dziedzinie podróżopisarstwa. Interesującym przykładem najnowszej eseistyki dotyczącej Włoch są *Droga do Sieny* Marka Zagańczyka i *Włoskie miniatury* Adama Szczucińskiego. Choć Włochy jawią się w tych tekstach jako przestrzeń przesiąknięta sztuką, przestrzeń, w której miniony świat dostępny jest jako zakonserwowany (z reguły autorzy ci lekceważą kwestie związane ze współczesnością), to nie same dzieła sztuki i nie doświadczenie ich aury staje się bezpośrednio deklarowanym celem wędrówki. W tym sensie wspomniani eseści kontynuują strategię Iwaszkiewicza, który, mimo głębokiego przywiązania do idei włoskiej peregrynacji, już niemal 50 lat wcześniej pisał jednocześnie wprost o odczuciu znużenia w związku z opisaniami takich wypraw (potwierdza to zaczerpnięte od Heinego motto książki: „Nie ma nic nudniejszego na tym świecie jak czytanie opisów włoskich podróży — chyba produkowanie tych opisów — i tylko w ten sposób autor może uczynić je do pewnego stopnia znośnymi, jeżeli o samych Włoszech postara się mówić jak najmniej”), i twierdził nieco prowokacyjnie, iż podróżowanie po kwiatkach jest zajęciem równie dobrym jak podróżowanie po obrazach (Iwaszkiewicz 2008: 12) oraz napisał: „Boticelli obejdzie się bez mojej pochwały” (Tamże: 226).

Strategia Zagańczyka polega na poszukiwaniu w galeriach, ale też i we włoskich krajobrazach, widoku ukochanej doliny — fantazmatu utworzonego na podstawie oglądanych dawnych malowideł oraz na bazie cudzych opisów krajobrazu, deskrypcji, które podług jego słów, „pozwalają widzieć oczami innych” (Zagańczyk 2005: 8). Szczuciński zaś szuka śladów literatów piszących o sztuce danego miasta w tymże właśnie miejscu (Szczuciński 2008: 11); przykładowo relacjonując wyprawę do Wenecji skupia się na wizytach Josifa Brodskiego. Intertekstualność w owej erudycyjnej eseistyce jest zjawiskiem typowym, ale tu mamy do czynienia z niebywałym zintensyfikowaniem tego fenomenu. Znamienne, iż w dość przewidywalnej strukturze opisów włoskich miast, w momentach relacji, w których zwykle pojawiały się u autorów, takich jak Herbert, Iwaszkiewicz, Karpiński i Bieńkowska, silnie zsubiektywizowane ekfrazy (stanowiące wszak dowody na szukanie własnego głosu!), Zagańczyk zamieszcza kilkakrotnie przytoczenia cudzych opisów. „Widzenie oczami innych” zastępuje więc „widzenie na własną rękę” wychwalane przez Karpińskiego — wypiera odbiór, który z odczytań deskrypcji sformułowanych przez innych autorów czynił jedynie szkołę wnikliwej percepcji, czyli szkołę uczącą przede wszystkim, że najcenniejsze jest doświadczenie indywidualne.

Warto zwrócić uwagę, że obok wspomnianych dwóch nowszych przykładów eseistyki, powielających trasę do Włoch i podkreślających istotne walory wyprawy człowieka Północy na Południe — w celu kulturowej inicjacji bądź odnowienia sił twórczych i życiowych, ostatnio wyraźnie zaznacza się alternatywna trasa literackich

podróży, skierowana również na południe, ale tym razem bardziej na wschód. Odnoszę się w szczególności do tomów Andrzeja Stasiuka (*Jadąc do Babadag* oraz *Dziennika pisanego później*): eseistycznych relacji z wypraw w poszukiwaniu mityzowanej Europy Środkowej, zanurzonej w archaicznej przeszłości. Podobnie jak w odniesieniu do podróży włoskich obserwujemy instytucjonalizację dyskursu (w postaci działalności wydawniczej „Zeszytów Literackich” i ich serii „Podróże”), tak też wspomniane alternatywne wyprawy łączą się z prowadzonym przez Stasiuka wydawnictwem „Czarne”, które, swoją drogą, również posiada serię podróżniczo-eseistyczno-reportażową „Sulina”, dotyczącą Europy (tu została wydana m. in. cytowana książka Dariusza Czaj; warto odnotować, że choć jest to opis podróży po Włoszech, trasa tej wyprawy omija słynne miasta, ich galerie i arcydzieła, omówione zaś zostały, i to z skrupulatnością antropologa kultury, przede wszystkim zjawiska mniej znane: np. rodowód tarantelli czy historia madrygalisty Carla Gesualdo). Dla esejów Stasiuka nader istotne jest prezentowanie specyficznej tożsamości: takiej, która oddala się radykalnie od kreacji obywatela Europy, czy nawet Herbertowskiego „barbarzyńcy w ogrodzie”. Tradycja śródziemnomorska i Zachód nie są już tutaj pozytywnie ocenianym punktem odniesienia. Stasiuk identyfikuje się z tożsamością mieszkańca Europy Środkowej; bliscy są mu Ukraińcy, mieszkańcy krajów bałkańskich, jego mit dotyczy „wyrzutków Zachodu, zdrajców Wschodu” (Stasiuk 2011: 160). Tworząc literackie transpozycje podróży po tych przestrzeniach Stasiuk poszukuje aury przeszłości, często wspominając też o pragnieniu odczucia grozy i autentyczności życia.

Zestawienie dwóch odległych typów podróży może być interesujące, szczególnie, iż postawa autora *Jadąc do Babadag* jako tropiciela archaicznej wspólnoty mieszkańców Europy Środkowej spotkała się z krytyką ze strony jednego z obrońców tradycji śródziemnomorskiej — Marka Zagańczyka, redaktora serii „Podróże” „Zeszytów Literackich”:

Świat Stasiuka kończy się tam, gdzie mój zaczyna, i jest odległy od tego, co sam dla siebie wybrałem [...]. Nie ma u Stasiuka miejsc rzeźbionych wspólną pamięcią. Nie ma tak ważnego dla mnie splotu natury i kultury. Jest to zapis rozpadu, obraz świata w zaniku. Gubię się wśród nazw węgierskich, albańskich, rumuńskich. Żadna mapa mi nie pomoże (Zagańczyk 2005: 77).

Choć owe dwie trasy wędrówek po Europie jawią się jako alternatywne, warto wskazać na cechy wspólne tych projektów eseistyczno-podróżniczych: dystans wobec globalizacyjnych zapędów kultury masowej (co bywa wskazywane jako ogólna właściwość współczesnej eseistyki — Kowalczyk 1990: 31), zanurzenie w historii, poszukiwanie aury i inspirujących doświadczeń, dążenie do poczucia wolności (również z powodu oddalenia się od Polski) — sumując: swoisty eskapizm, polegający często na poszukiwaniu przeszłości zakonserwowanej i zmityzowanej.

Powyższe uwagi stanowią interesujące zaplecze interpretacyjne dla analizy dwóch kolejnych tomów eseistycznych ogłoszonych właśnie w wydawnictwie „Czarne”, czyli zbiorów Wojciecha Nowickiego *Dno oka*, dotyczącego dawnej fotografii, oraz *Salki* (premiera: kwiecień 2013), w której porusza temat, podobnej do Stasiukowej, wyprawy w poszukiwaniu intrygującej inności — głównie na tereny Ukrainy i do krajów bałkańskich. Przemieszczanie się w przestrzeni łączy się u Nowickiego z podróżą w czasie (opisy

starych odbitek w *Dnie oka* również do niej zapraszają), z poszukiwaniem miejsc, w których czas z pozoru nie płynie. Ów związek fascynacji starymi zdjęciami i podróżowania objawia się również w *Jadąc do Babadag* — książce, która, zgodnie z komentarzem samego Stasiuka, zrodzić się miała z oglądania fotografii wykonanej wiele lat wcześniej przez André Kertésza, prezentującej niewidomego skrzyпка („Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. [...] Dokąd się nie wybiorę, szukam jego [zdjęcia] trójwymiarowych i barwnych wersji i często wydaje mi się, że je znajduję” — Stasiuk 2004: 209-210).

Co istotne, dwa tomy Nowickiego — potraktowane jako teksty komplementarne — posiadają kilka zasadniczych elementów, kluczowych również dla konstrukcji wspomnianych wcześniej esejów włoskich. Są to: rama narracyjna podróży, odniesienie do sztuk wizualnych, a przede wszystkim — poszukiwanie enklaw doświadczenia auratycznego. Nowicki jako zadeklarowany tropiciel „zbiorów na pograniczu cyrku, nauki i pornografii” (Nowicki 2013: 157), przy okazji opisów prowincjonalnych muzeów Europy Środkowej zamieszcza nawet obszerną krytykę zachodniej instytucji słynnych galerii, powtarzając poniekąd, choć w postaci zradykalizowanej, analizowany już tutaj wątek podróżopisarstwa włoskiego:

W tych krajach trochę na uboczu muzea są po prostu inne, one dopuszczają jeszcze takie rozrywki, które gdzie indziej zostały cichcem zabronione. To nie rozległe sale z połową Partenonu ani bombastyczny Luwr, ten Fort Nox sztuki z marmurem i płótnem zamiast złota, w którym ludzie przystają tylko tam, gdzie każe im się zatrzymywać głos ze słuchawek. Bo jeśli nie staną, to na nic ich podróż z daleka. Nawet mniejsze muzea lepszego świata są przecież olbrzymie, te ciągi sal z obowiązkowymi płótnami znanych mistrzów, ale nudnymi, te jakieś Rubensy ze stadem małych wieprzków, te oleje, na których ni to kobiety, ni to śwynie polatują w powietrzu; cóż mam poradzić na to, że z Rubensem sobie nie radzę, bo mnie rozbiera choroba, tak jak nie radzę sobie z wieloma innymi i nie mam ochoty ich oglądać. Muzeum staje się miejscem obowiązku, opresji, tu trzeba dygać grzecznie przed płótnami wymalowanymi na hektary, przed podpisami, przed nazwiskami. A te małe zakurzone zbiory na obrzeżach świata, w rzadko odwiedzanych muzeach są mniej wymuskane, pokazują rzeczy gdzie indziej już nieoglądane, kolekcję krawatów, okulary i syjamskie bliźnięta. Są esencją kraju, który je wydał, ledwie wydobywającego się z błota (Nowicki 2013: 158).

Takie właśnie kolekcje, które zapełniają również i „muzeum wyobraźni” opowiadającego, przypominają raczej gabinet osobliwości, dawne *Wunderkammeren*. Z pewnością przedmioty należące do tych zbiorów, wydają się eseiście *par excellence* auratyczne — związane z konkretnym miejscem i minionym momentem dziejów.

W *Salkach* mimo potępienia powszechnie cenionych ekspozycji arcydzieł malarskich pojawiają się jednak dwa interesujące passusy, zawierające świadectwo odczucia aury roztaczanej przez obraz słynnego twórcy. Pierwsza relacja dotyczy podziwiania *Oszusta z asem karo* Georga de La Toura, *nota bene* — malowidła prezentowanego w Luwrze, i zawiera ekfrazę, w której znać uniesienie („stanąłem (...) przed innym dziełem La Toura, *Oszustem z asem karo*, jednym z tych nieprawdopodobnie przemyślanych rozbłysków malarskiej wirtuozerii, tej feerii kolorów, idących od złota do złota poprzez ugry ciemne i żółte, srebrzystości, oliwki, cynobry i czerń. Czerń jest tu tłem jak tkaniny tworzące

w teatrze czarne pudło i tak jak tam wszystko wzmacnia, kolory, światła, całą tę podejrzaną grę w karty na pierwszym planie i grę spojrzeń” — Nowicki 2013: 162). To przeżycie, wpisujące się w model znany z eseistyki wcześniej opisanych amatorów malarstwa, skonfrontowane zostaje zaraz — z zupełnie odmienną recepcją innego obrazu La Toura, *U lichwiarza*, eksponowanego w lwowskim muzeum, gdzie uwagę zwraca „obtłuczona lamperia, na ścianach i sufitach zacieki” i „mrugająca świetlówka”:

Na obraz La Toura natknąłem się niespodziewanie i właściwie nie był to obraz, ale czarny prostokąt, spękany i wybruszony, ledwie wtedy czytelny. Nie potrafiłem odejść. Nokturn La Toura był pokryty dodatkową patyną, oprócz historii malarza i mojej z nim przygody nakładała się nań historia malatury. Wiele przeszła, raz za razem poddawana różnorodnym torturom, aż wzdeła się i załamała pod szerniałym werniksem, gotowa odpaść. Doczytywałem się obrazu pod tą maskującą siatką, przypatrywałem chaosowi spojrzeń, które wzajem do siebie prowadzą i zdradzają nie tylko gwałtowny charakter tego malarstwa, ale też — po raz kolejny — jego przemyślaną strukturę. La Tour z Lwowskiej Galerii Sztuki doskonale oddaje historię miasta, które przechowuje to płótno: w sali pomalowanej na brudnozielono, z zaciekami wody, w kącie wisiało dzieło niewątpliwie warte podróży. (...) Nawet tutejsze muzea były jeszcze jak dotknięte gangreną, opryskliwe i wzbudzające strach (Nowicki 2013: 163).

Z pewnością dzieło to jawi się jako naznaczone aurą, lecz istotny jest fakt, że jakość ta rozwija się ze względu na jawne ślady zniszczenia obrazu (co swoją drogą współgra z przeciwstawianiem się np. Iwaszkiewiczza zbytnej renowacji starych dzieł, czyli procedurze pozbawiającej obraz jego aury!). Podobnie Nowicki pisał o swoim przeżyciu *Ukrzyżowania* Antonella da Messiny w muzeum Brukenthala w Sibiu: „ta wersja od Brukenthala jest pełna spękań i wybrzuszeń i właśnie przez to poruszająca, jako świadectwo losów tego miasta, tego kraju, tych wszystkich krajów, jako przypadkowo powstała mapa zniszczeń (...)” (Nowicki 2013: 161-162). Aura rozwija się tu nie ze względu na ulokowanie obrazu w miejscu pochodzenia, trwanie w historycznym otoczeniu, ale na koleje losu, jakie dzieło przeszło, widoczne w zrujnowanej materii obrazu. Choć jest to innego typu nasiąknięcie przeszłością — dziejami miejsca ekspozycji (Lwowa czy Sibiu), ta cecha również przesądza o wyjątkowości obrazu.

Kluczowy dla niniejszych rozważań okazuje się fakt, iż Nowicki w *Dnie oka* analogicznie pisze o aurze zniszczonych, starych fotografii. W przypadku podartych, nieudanych odbitek według niego „aurę tworzy czas, jaki upłynął od ich wykonania — bo zniszczył, podarł papier, czyli osnuł niedopowiedzeniem. (...) Dla tych pierwotnie niewartych uwagi fotografii entropia jest ratunkiem, skokiem w kosmos obrazów, które ręka kuratora (zbieracza, autora tekstu) wyławia ze śmietnika i wystawia na piedestał” (Nowicki 2010: 173). Eseista deklaruje wprost: „Całe to pisanie po to właśnie: żeby stanąć po stronie obrazów rzeczywistych, więc chropawych” (Tamże: 177), dyskredytując gładkie reprodukcje czy wirtualne obrazy, oderwane od przeszłości, dryfujące bez możliwości powtórnego zakorzenienia. Takie podejście do obrazów fotograficznych oznacza również zgodę na ich nieuchronne blaknięcie (*fading* — por. Michałowska 2007: 140), a w końcu — na ich rozpad, a co za tym idzie — na odejście utrwalonego na kruchym papierze obrazu osób i miejsc w niepamięć, w niebyt. Warto dodać, iż Benjamin, twórca

pojęcia aury znany z dyskredytowania zdjęć jako seryjnych, nierozróżnialnych reprodukcji, podkreślał jednak auratyczność pierwszych, długo naświetlanych portretów (Benjamin 1996: 114-117).

Gdy rozpatruje się współczesną eseistykę o malarstwie i fotografii jako pewien spójny dyskurs, warto również na wspólnotę tych dwóch kręgów pisarstwa spojrzeć od strony historycznych przekształceń. Jeśli przyjmiemy tezę, iż eseista dążący do auratycznego doświadczenia obrazu, w przypadku kontaktu z dziełami malarskimi dawnych epok, współcześnie napotyka wiele trudności — tłumy turystów pstrykających fotografie, mnogość cudzych interpretacji — może uda się ujrzeć coraz intensywniejsze zainteresowanie dawną fotografią jako rodzaj alternatywy: enklawy dla doświadczenia aury w obszarze obiektów wizualnych. Literackim źródłem dla takich rozważań jest właśnie zbiór esejów Wojciecha Nowickiego *Dno oka* oraz tom eseizowanych ekfraz Jacka Dehnela *Fotoplastikon*.

Zaobserwować możemy w tych tomach element zbieżny ze strategią kolekcjonowania obrazów do prywatnego „muzeum wyobraźni” właściwą eseistom interesującym się malarstwem. Autorzy piszący o fotografiach bardzo często przywołują bowiem historię zdobycia konkretnych zdjęć: poszukiwań na pchlich targach, w antykwariatach, na internetowej giełdzie „allegro”. Ich kolekcje są — według słów Nowickiego — „wyłowione ze śmietnika”. W esejach dotyczących malarstwa odpowiednikiem takiego opisywania dziejów pozyskania danej odbitki okazuje się omawianie drogi, którą trzeba było przebyć dla kontaktu z wyjątkowym dziełem malarskim. W obydwu kręgach eseistyki, w relacjach o odszukaniu fascynującego obrazu, pojawia się często refleksja o roli przypadku i przeznaczenia, o zagadkowym splocie czynników, jaki zdecydował o zauważeniu pewnego obiektu.

Przedmiotem zainteresowania Dehnela i Nowickiego są stare odbitki, większość z okresu od około 1880 roku do około 1950; w tym sensie ich eseistyka o fotografii stanowi swoistą podróż w czasie. Impulsem decydującym o wyborze pewnej fotografii do zbiorów nie będzie jednak wyłącznie czas jej powstania, a raczej specyficzne nakłucie wrażliwości kolekcjonera (które często określa się Barthes’owskim terminem *punctum* — Barthes 2008), unikalne doświadczenie, odczucie inności, nowości. Poszukiwanie aury w praktyce często przeradza się w wyławianie tego, co odbiega od współczesnej wrażliwości; czasem są to elementy na skraju dziwactwa, pewne „zamiłowanie do kulawej urody” (Nowicki 2010: 175), z którego czerpią swój początek również i „podróże do zmuszałych krain, do synagog zrównanych z ziemią i do postindustrialnych pobojo-wisk” (Tamże). Katalog tych motywów powiązanych z innością w zbiorze małych próz Dehnela jest szczególnie rozbudowany, nierzadko skojarzyć go można z estetyką kampu (Sontag 1979). Pisarz skupia się na mentalności *belle époque* i czasów dwóch wojen światowych, wyławia zdjęcia usztucznione, robione na pokaz, w przebraniach. Ów „kolonialny koneser” (Zalewski 2010: 263) śledzi różnorakie granice inności: wybiera zdjęcia zdeformowanych ciał, eksponowanie odmienności pod względem rasy czy orientacji seksualnej. Dzięki pracy wyobraźni, swobodnym domysłom często „ożywia” fotografię — dociekając historii przedstawionych nań osób.

Na koniec warto zaznaczyć, że ów wyraźny impuls anachroniczny, wyobraźniowe podróżowanie w przeszłość pod wpływem bodźca wizualnego, jako element łączący

wymienione eseje (zarówno te dotyczące dawnego malarstwa, jak i te omawiające starą fotografię), zakreśla obszar różnorodnych sposobów doświadczania obrazu — często i takich, które nie mają wiele wspólnego z podziwem wobec arcydzieła. Projekt poszukiwania doświadczeń auratycznych oznacza przekroczenie percepcji nastawionej wyłącznie na domniemane piękno czy doskonałość obrazu (choć oczywiście często idzie z nią w parze). W grę wchodzi tutaj — również w przypadku kontaktu z malarstwem — zafascynowanie odmiennością, dziwacznością, a nawet grozą. Kluczowy okazuje się pewien zmysł historyczny, inny wszakże od tego, który zrodził instytucję muzeum — bardzo selektywny, u każdego z eseistów silnie zindywidualizowany.

Bibliografia:

- Adorno Theodor W. (1990), *Esej jako forma*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Benjamin Walter (2011), *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Benjamin Walter (1996), *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bieńkowska Ewa (2002), *Co mówią kamienie Wenecji*, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Czaja Dariusz (2010), *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Dehnel Jacek (2009), *Fotoplastikon*, Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- Herbert Zbigniew (2004), *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Hollander John (1988), *The Poetics of Ekphrasis*, „Word & Image” nr 4.
- Iwaskiewicz Jarosław (2008), *Podróże do Włoch*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Karpiński Wojciech (2013), *Twarze*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Karpiński Wojciech (2008), *Pamięć Włoch*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Kowalczyk Andrzej S. (1990), *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz)*, Eterna, Warszawa.
- Kozicka Dorota (1993), *Wędrowcy światów prawdziwych: dwudziestowieczne relacje z podróży*, TAIWPN Universitas, Kraków.

- Malraux André (2005), *Muzeum wyobraźni*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Michałowska Marianna (2007), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków.
- Muratow Paweł (2008), *Obrazy Włoch. Rzym*, przeł. P. Hertz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Nowicki Wojciech (2010), *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Nowicki Wojciech (2013), *Salki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Sendyka Roma (2006), *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sendyka Roma (2009), *Esej i ekfrazja (Herbert — Bieńkowska — Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” nr 11.
- Sontag Susan (1979), *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie”, nr 9.
- Stasiuk Andrzej (2004), *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Stasiuk Andrzej (2011), *Dziennik pisany później*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szalewska Katarzyna (2012), *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Szczuciński Adam (2008), *Włoskie miniatury*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Ugniewska Joanna (2011), *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Zagańczyk Marek (2005), *Droga do Sieny*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa.
- Zalewski Cezary (2010), *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków.

MAGDALENA SKRZYPCZAK
Uniwersytet Łódzki*

Doświadczanie przestrzeni w figurach wędrownych jako inicjacja procesu twórczego (off-line)

Experiencing Space In Wandering Figures As An Initiation Of The Creative Process (Off-Line)

Abstract

This paper focuses on experiencing space as an active, extreme off-line situation of the author/author in spe. It undertakes the problem of mnemology as a crucial, particular, and especially private/individual way of actualizing spaces once explored („past-spaces” actualization). It discusses the practice of space, „signification”/signing of private trajectories, the rhetoric of walking, and wandering/travel as inspiration for literature, writing, and the creative process. The main point of this article is that the figures of speech are the same for both language and space (according to Jean-François Augoyard’s, Michel de Certeau’s and Joanna Ślósarska’s research). In addition, the human body as a rhetorical device, via the act of walking down a street or jumping, can bring attention to important literary issues, such as genology of the text inspired in such a way. It seems interesting whether it is possible to analyze this kind of writing as an incarnation of the ancient hodoeporicon in a contemporary entourage.

*Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Kościuszki 65, 90-514 Łódź
e-mail: magdalenaskrzypczak@op.pl

Podróż, wędrowanie oraz sposób przemierzania przestrzeni jako inspiracja tekstów literackich stanowi jedno z bardziej frapujących zagadnień teorii procesu twórczego. Będąc w ciągłym ruchu, użytkownicy przestrzeni rozpisują jej tkankę w bardzo różnorodny sposób. Struktura przestrzenna i jej doświadczanie stanowi zaledwie materiał dla kreacji literacko oryginalnych światów. Odpowiedzialność za jej twórczą filtrację spoczywa na świadomych eksploratorach i artystach (abstrahując od materii, w jakiej pracują, w obrębie której twórczo działają).

Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na doświadczanie przestrzeni, które można rozumieć jako aktywną, niemal ekstremalną sytuację *off-line* (twórcy/twórcy *in spe*). W tym kontekście istotny wydaje się zarówno problem mnemologii jako szczególnego, bo indywidualnego/prywatnego aktualizowania przestrzeni niegdyś przebytych, jak i praktyk przestrzennych (sposobu sygnowania prywatnych trajektorii), retoryki wędrownej, podróży jako inspiracji literatury (również pisarstwa, aktu twórczego). Powołując się na ustalenia Jeana-François Augoyarda (1979), który pisał o „przestrzennej frazie”, Michela de Certeau (2008) oraz Joanny Ślósarskiej (2012), należy odnotować, że cechą istotną owych figur wędrownych w kontekście praktyki przestrzennej, np. aktu chodzenia, jest fakt, iż są one dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla języka i wypowiedzenia. Figury wędrowne stanowią zatem rodzaj soczewek, przez pryzmat których można: oglądać, doświadczać i opisywać/zapisywać przemierzaną przestrzeń. Z kolei te rozważania rodzą wątpliwości związane z genologią tak inspirowanego tekstu. Interesujący wydaje się problem, czy można by w tym kontekście mówić np. o inkarnacji późnoantycznego hodoeporikonu (Krzywy 2006: 293-295), tak „modnego” niegdyś opisu podróży, we współczesnym *entourage’u*.

Rozważania dotyczące doświadczania przestrzeni łączą się ze zwrotem przestrzennym/topograficznym, który według Elżbiety Rybickiej nie tylko bada współczesną przestrzeń w ruchu, „ale i sam podlega dyslokacjom, ruchom de- i reterioryzacji. W konsekwencji kategorie i praktyki przestrzenne są zarówno przedmiotem, jak i wehikułem badania relacji, zwłaszcza tych spod znaku *trans* i *inter*” (Rybicka 2012: 313). Jest sprawą oczywistą, że topografii nie można już oddzielać od aspektu antropologicznego, kulturowego, ikonicznego, zmysłowego, afektywnego czy performatywnego. Założenie bazo- we o wytwarzaniu przestrzeni przez podmiot stanowi ramę dla zwrotu topograficznego, a trajektorie wyznaczone przez ten ruch prowadzą w różne terytoria pisarstwa i badań literackich (Rybicka 2012: 316).

Miejsca i literatura to inspirujący duet — taka kompilacja to preludium do intelektualnych powrotów i pracy pamięci¹. Literatura i miejsca realne/geograficzne nie są względem siebie ekskluzywne, ale komplementarne, „związane podwójnym chiazmatycznym węzłem” (Rybicka 2012: 317). Można w tym miejscu przywołać ponowoczesną ideę „podwójnego porządku”, której zasadą jest stała oscylacja pomiędzy egzystencjalnym świadectwem („byłem tam”) a jego reprezentacją w tekście kultury, literaturze bądź fotografii etc. (Ślósarska 2012: 104), jak pisze Jorge Semprún — pomiędzy „pewną wiedzą a niepewnym rozpoznaniem tego, co widziane, między niepewnością zobaczenia a pewnością przeżycia, a także między intymnością historii osobistej wobec obcości i dziwności historii zbiorowej” (Semprún 1996: 258-261; Didi-Huberman 2008: 111-112). Uogólniając, można zauważyć, że powtórzenie nie jest niepożądanym, alogicznym, niepotrzebnym, bo nieużytecznym i niefunkcjonalnym „szumem”. Przy uważnej lekturze i „lekturze” — zgodnej z teorią Barthes’a (*une lecture serée*) — powtórzenie pozwala uchwycić treści, których odczytanie i rekonstrukcja byłyby niemożliwe w pobieżnym oglądzie. Repetycja jest, co prawda, zdarzeniem „zanieczyszczonym”, ale owo zanieczyszczenie implikuje szereg sensów, które warto poddać szczególnemu oglądowi. To zarazem gra, którą chętnie podejmujemy i jedna z niewielu gier, którymi można cieszyć się w pojedynkę. Wertykalizm pamięci pozwala na błogie, nieskrępowane i wówczas niezapośredniczone doświadczenie horyzontalne (egzystencjalne *hic et nunc*). Fluktuacja jest nieustająca. Fragmenty przeszłości upewniają nas w naszej terażniejszości, która jest w ciągłym zaniku — każda chwila w stanie agonalnym. Terażniejszość, permanentnie infekowana przez przeszłość, tworzy (nie)przerwane narracje.

Jak odnotował Paul Ricoeur, „jednak pamięć bez opowiadania jest niczym” (Ricoeur 2008: 62). Otóż tkanka wspomnieniowa, która jest nie tylko (przynajmniej nie zawsze) materią prywatną czy indywidualną, domaga się aktualizacji. Opowieści są sumą przeszłości i zapisem potencjalnej przyszłości. Na ich podglebiu wykluwają się i dojrzewają rzeczywistości alternatywne i równoległe. Paradoksalnie — proces opowiadania jest równoznaczny i z powolnym obumieraniem, i z narodzinami — ponieważ stanowi asumpt do refleksji, zmartwychwstałych na popiele przebrzmiałych narracji. Słowa zwinięte stanowią bazę dla słów rozwijających się na bazie tych, które są już przeszłością.

¹ Rybicka, wspominając o wzajemnej relacji miejsca i literatury, przypomina rozważania Roberta Packarda i zapożyczone z optyki pojęcie „refrakcji” (Rybicka 2012: 317; Packard 1990: 3). Według badacza literatura jest wariantem przyzmatu, który przekształca autentyczne *loci* w miejsca literackie. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o koncepcji *lieux de mémoire* Pierre’a Nory, uważanego za prekursora badań nad miejscami pamięci. Miejsca pamięci Nory znajdują się na biegunie nie-miejsc Marca Augé (2010). Pierre Nora mianem miejsc pamięci określa wszelkie praktyki, instytucje, przedmioty, obszary przestrzenne, które stają się swoistym „spichlerzem pamięci”. Celem *lieux de mémoire* jest zachowanie pamięci o przeszłości. Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 4/2008.

Historie raz opowiedziane mogą odradzać się i emanować w nieskończoną ilość form. Ich śmierć, również ta pozorna, jest początkiem zupełnie nowych opowieści. Ricoeur rozważa również kwestię związaną z niemożnością domknięcia w słowie życia:

Być może należało najpierw wybrać życie niż pisanie, aby pewnego dnia móc pisać i żyć. Wszyscy, ja także, przechodzą przez afazję? Ale czy to nie z tego stanu wychodzę pisząc te strony? „Żaloba pisania” ze względu na żalobę pamięci? Gdy jesteśmy słabi. Trzeba się trochę ugiąć, na długo zanim zmierzmy się z burzą (Ricoeur 2008: 67).

I nieco dalej pisze Ricoeur, powołując się na słowa Claude-Edmonde Magny², cytowane przez Jorge Semprúna:

Pisanie, jeśli ma być czymś więcej niż grą, czy stawką w grze, musi przejść długą, niekończącą się pracę ascezy, w której odrzucenie siebie pozwala sobie uchwycić: stawanie się samym sobą dokonuje się po rozpoznaniu, stworzeniu innego, którym się zawsze jest (Ricoeur 2008: 72; Semprún 1996: 304).

Istotnie — pisanie ma być czymś więcej niż grą i stawką w grze. Jest peregrynacją w głąb siebie, w głąb innych i może przede wszystkim — w głąb świata. Paradoksalnie odrzucenie siebie pozwala uchwycić esencję siebie — „ja” esencjonalne. Przytaczając te słowa, Ricoeur zmierza ku sformułowaniu tezy o życiu, które jest pisaniem i o pisaniu, które jest życiem. Między jednym i drugim wypada postawić znak równości. Pisanie jest względem życia zarówno „równoległe”, jak i „prostopadłe”³. W zapisie zatem rekontekstualizujemy nasze prywatne trajektorie. Taka uważna „lektura” okazuje się przydatna w literacko-przestrzennym projekcie artystycznym — w projekcie inspirowanym praktyką przestrzenną.

W takim razie kim są wędrujący zakorzenieni w codzienności, obserwator (*voyeur*) i wędrowiec (nomada)? Michael de Certeau pisze o nich jako makach ulicy, eterycznych splotach, węzłach codzienności. Warto zwrócić uwagę na wyjątkowo trafną metaforę maku. Sam badacz, powołując się na tę figurę, zyskuje status interpretowanego. Natomiast może bardziej adekwatne byłoby odwołanie się do makówki zamiast maku, jak na

² Należy w tym miejscu odnotować błąd tłumaczki Ricoeura – Anny Turczyn, która konsekwentnie w *Żyć aż do śmierci* pisze o Claude-Edmonde Magny jako o mężczyźnie, przydając tej postaci zaimki w rodzaju męskim, maskulinizując, podczas gdy Claude-Edmonde Magny to pseudonim Edmonde Vinel – żony znanego badacza dziejów starożytnego Rzymu Pierre’a Grimala. Edmonde Vinel to autorka wielu szkiców badawczych, dotyczących między innymi: Georges’a Bataille’a, Jeana-Paula Sartre’a, Jamesa Joyce’a, Honoré de Balzaca.

³ Uwagę o pisaniu jako ekspresji „równoległej” bądź „prostopadłej” względem życia rozumiem, podobnie jak Ricoeur, jako kwestię wyboru między życiem a pisaniem. Nie ma jednej odpowiedzi na to, czy ów wybór jest konieczny bądź uzasadniony. Zdaniem francuskiego filozofa ważne natomiast okazuje się sformułowanie samej wątpliwości, owego pytania dotyczącego osmozy życia i pisania.

gruncie literatury polskiej zrobił Bruno Schulz. W kontekście praktyk przestrzennych i maków ulicznych, w ramach dygresji, chciałabym przywołać w tym miejscu obraz wyobraźni Brunona Schulza z *Nocy wielkiego sezonu*:

Przychodziła pora Wielkiego Sezonu. Ożywiały się ulice. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało gorączką, domy dostawały wypieków, a ludzie wędrowali ożywieni jakimś wewnętrznym ogniem, naszminkowani i ubarwieni jaskrawo, z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą. Na bocznych uliczkach, w cichych zaułkach, uchodzących już w wieczorną dzielnicę, miasto było puste. [...] Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd i wysypywał się ciemną wysypką na czołe, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności. [...] Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu, w szurgocie tysięcy nóg, w gwarze tysięcy ust — rojna, splątana wędrówka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta. Tak płynęła ta rzeka, pełna gwaru, ciemnych spojrzeń, chytrych łypnięć, pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą, wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku. [...] Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem — głowy-grzechotki, ludzie-kołatki (Schulz 1998: 101-103).

Niewiele jest tak obrazowych, niemal fizycznie „namacalnych” przedstawień przechadzającego się, wędrującego tłumu⁴. To zaleta pisarskiej maestrii Schulza. Autorowi *Sklepów cynamonowych* udało się uchwycić *pars pro toto* obraz masy ludzkiej (by nie rzec — globu „gadających głów”). Co prawda, owa masa jest w prozie poetyckiej drohobyckiego pisarza nacechowana raczej pejoratywnie, ale sposób jej prezentacji jest bardzo sugestywny.

Przy okazji Schulza chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, która powinna już być może wybrzmieć nieco wcześniej; powołałam się na ten przykład w tym miejscu moich rozważań, zaznaczając, że jest to „pogłos”/echo towarzyszące mi zarówno w kontekście przywoływanych tu praktyk przestrzennych, jak i wspomnianego już powtórzenia i powrotu. Autor *Sanatorium pod klepsydrą* jest ojcem medytacji nad księgą i komentarzem, Autentykiem i kopią, od-tworzeniem (Błoński 1994). Czy z takiego punktu rozważań filologiczno-filozoficznych nie jest się już o krok od próby głębszego zrozumienia różnicy powtórzenia? (Deleuze 1997; Derrida 1999a).

Użytkownicy przestrzeni piszą ciałem miejski i miejscowy „tekst”, którego nie mogą odczytać. Musieliby, jak chce de Certeau, wznieść się na sam szczyt jakiegoś molochu, potężnego budynku czy góry, by móc dostrzec siebie w wielkiej kondensacji. Wówczas dopiero, po wzniesieniu się na wspomniany szczyt, śmiałkowie lub świadomi (może te dwa pojęcia idą z sobą w parze) dostrzegliby zapis architektoniczny, z-mapowaną

⁴ Skonstruowany przez Schulza obraz tłumu jest ponadczasowy i wciąż aktualny. Chociaż ówczesny handel wyglądał zupełnie inaczej – w opowiadaniu Schulza mieszkańcy miasteczka udają się do kolonialnego, może niewielkiego, ale za to doskonale wyposażonego sklepu ojca Jakuba – można mówić o pewnej analogii między drohobyckim tłumem i współczesnymi konsumentami – bywalcami galerii handlowych, spędzającymi w tym przybytku każdą wolną chwilę.

geografię i kartografię miejsca, sieci, sploty, kłącza i trajektorie. De Certeau pisze o scailaniu „największego z ludzkich tekstów” (de Certeau 2008: 93) — nawet fizycznie jednego z najbliższych człowiekowi, bo utkanego z ludzkich ciał i – jakkolwiek patetycznie i paradoksalnie może to zabrzmieć — z sygnatur ciał, „które były”, czyli z eteru i „resztek” bądź „strzępów” pamięci miejsca o bywalcach i przechodniach. Ogólnie rzecz ujmując, z pamięci o ciele, o materii, ale nie tylko. Jolanta Brach-Czaina w swojej medytacji poświęconej miejscu konkretnego obiektu (przedmiotu, który w pewnym sensie upodmiotawia) w rekonstrukcji sensu egzystencjalnego pisze:

Mamy niełatwe zadanie, bo w rozgrywającym się zjawisku nasza rola jest ogromna. Przed nami sens dany, który oczekuje i może być podjęty lub nie. A więc jednak przez nas podjęty, na nas oczekujący. [...] Ciasto na pierogi z wiśniami nie może być zbyt twarde, bo ma sprostać delikatności wiśni i właściwemu jej przewrotnemu łączeniu cech przeciwstawnych. Nie o to chodzi, żeby się lało, jak na naleśniki, ale powinno zawierać w sobie i wyrażać stosowną tu opozycję między twardością a płynnością. Czyż inaczej mogłoby pretendować do spowijania owoców, które tak zręcznie łączą pulchny miąższ, sok tryskający i bezwzględna twardość pestki? Wprawdzie do pierogów pestka musi być wydarta, ale pamięć po niej pozostaje (Brach-Czaina 1999: 19).

To wpisujący się w dyskusję nad nieantropocentryczną wizją świata fragment *Szczelin istnienia*, głośnej książki, stanowiącej na gruncie literatury polskiej preludeum do rozważań nad kondycją obiektu w świecie zdominowanym przez człowieka. Szczególnie interesuje mnie w powyższym cytacie pamięć, która pozostaje po pestce — symbolicznym zarzewiu nowego życia, ponieważ „jeżeli istnienie jest wartością, to wiśnia istniejąc realizuje tę wartość, podobnie jak i my własnym istnieniem ją wcielamy” (Brach-Czaina 1999: 9).

Tytułem dygresji dodam, że ten rodzaj pamięci, związany z sygnowaniem przestrzeni (niejako mapowaniem swojej indywidualnej drogi, prywatnego splotu jako świadectwa ziemskiego istnienia), koresponduje z popularną na gruncie filozofii przyrody, jeszcze w czasach Bolesława Prusa, teorią eteru jako substancji wypełniającej całą przestrzeń. Owa filozoficzna myśl dziewiętnastowieczna była pokłosiem dawniejszych, sięgających czasów starożytności, sądów na temat eteru jako kwintesencji (*quinta essentia*), czyli piątego żywiołu, w którym zanurzony jest wszechświat. W tym, nieco osobliwym, kontekście warto zauważyć, że przestrzeń przynależy każdemu, każdego dookreśla i wspiera definicję tożsamości. Jest zawsze obecna (*hic et nunc*). Jej plastyczna specyfika pozwala na swobodne sytuowanie swojej istoty (siebie) względem niej — zmiennej i nieziennej, łączącej i rozłączającej, rozprężającej i zasysającej jednocześnie sposoby jej doświadczania. Nie ma jednej definicji, ale jest konkret, mimo że czasem w nieco abstrakcyjnym *entourage'u*. Z pewnością można z tych prób naukowego mówienia/pisania o przestrzeni wysnuć tezę, że są one zarówno scjentystycznie, empirycznie, jak i intuicyjnie uzasadnione.

W swojej analizie praktyk przestrzennych de Certeau wykazuje, że miejsca są fragmentarycznymi, zwiniętymi historiami i „przyszłościami pozbawionymi czytelności przez innego” (de Certeau 2008: 109) — to ostatnie spostrzeżenie budzi w pewnym sensie mój sprzeciw. Owszem, nasze miejsca, pretendujące do miana historii zwiniętych, które

mają dopiero zostać poddane szczegółowej analizie, przefiltrowane przez wyobraźnię, są nieczytelne dla innego — ale tylko na wstępie jego drogi ku poznaniu tej/naszej narracji. Zadanie, które polega na „rozprężeniu” kłębka historii, który narósł w nas samych, jest niełatwe, ale możliwe do wykonania — wówczas nasza opowieść zostaje odczytana. Według de Certeau, miejsca są również nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć i jak wspomniałam wcześniej, każda przestrzeń jest potencjalną opowieścią, zagadką do rozwikłania. Paradoksalnie, przestrzeń jest zarówno gotowym, jak i surowym materiałem. Świadomy nomada ma w związku z tym ważne zadanie do realizowania:

Użytkownicy [...] wykorzystują niewidoczne przestrzenie; poznają je po omacku, jak w miłosnym zwarciu. Harmonizujące z sobą w owym splocie drogi, nieznana poezja, której każde ciało stanowi część naznaczoną przez wiele innych, wymykają się czytelności. [...] Sieć tych wysuwających się naprzód i krzyżujących pism tworzy złożoną historię, bez autora ani widza, w postaci fragmentów trajektorii i zmian przestrzeni: w stosunku do przedstawień jest ona nieskończenie i codziennie inna (de Certeau 2008: 94-95).

W powyższym cytacie wyeksplikowana zostaje pewna obcość, a nawet tajemniczość codzienności. Takie spostrzeżenie tylko pozornie wprowadza pewne pęknięcie w próbie logicznego ogarnięcia związku doświadczenia z codziennością. Odwiedziny konkretnego miejsca sprawiają, że to miejsce jednocześnie zachowuje i nie zachowuje pamięci o nich/o tychże. Każdorazowa, powtórzona „wizytacja” niesie z sobą *novum*, świeżość, można zaznaczyć — gramatykę *in spe* („pre-tekst”) i stopniowo, wraz z kolejnymi krokami, uwalnia wspomniane archiwum. Ciało pisze od nowa poemat uliczny — tekst będący pamięcią o drodze, którą skrupulatnie odmierzamy, dzieląc ją tym samym z innymi „pisarzami-użytkownikami”. Mniej lub bardziej świadomie bierzemy zatem udział w spisywaniu księgi ulicznej — ulicznego *opus magnum* (wielu autorów). Jednym z ważniejszych celów francuskiego badacza jest porzucenie „geometrycznych” i „geograficznych” rozważań dotyczących praktyk przestrzennych („sztuk działania”) na rzecz specyficznego rodzaju operacji („sposobów działania”) — jak sam pisze, „pewnego doświadczenia antropologicznego, poetyckiego i mitycznego przestrzeni” (de Certeau 2008: 95). Poddana takiej próbie odczytywania przestrzeń jawi się jako palimpsest. Zapisywany zapis zapisu. W efekcie tak rozumiana przestrzeń staje się wieloznaczną „wypowiedzią” (o wielowarstwowej semantyce).

Procedury praktyk przestrzennych, które wymykają się dyscyplinie, stanowią również osnowę życia społecznego. Są niepokorne i różnorodne. W tym kontekście należy przywołać tzw. „mowę błądzących kroków” (Ślósarska 2012: 104; de Certeau 2008: 98). Kroki są nierówne, często stawiane nieregularnie — nie można zatem mówić w ich przypadku ani o linearności, ani o ciągłości: „Nie można tej liczby [kroków — MS] porachować, ponieważ każda z jej jednostek należy do porządku jakościowego: to styl pojmowania i zawłaszczania przez dotyk i ruch. Roją się jako niezliczone pojedynczości. Gry kroków kształtują przestrzeń” (de Certeau 2008: 98). Kroki i ich „potencjał” (np. i jakościowy, i ilościowy) ustanawia miejsce/a i je kreuje. Spacer, łazikowanie (*flânerie*) jest stemplowaniem, znaczeniem, „mapowaniem” i praktyką, która zostaje zastąpiona śladem, czyli „takie utrwalenia są procedurami zapominania” (de Certeau 2008: 98). Tak

ulotne, chwilowe i kruche (by nie rzec — migotliwe) sposoby istnienia w świecie zostają zapomniane tylko po to, by po chwili ktoś inny podążył naszym tropem (i zapisał tym samym zupełnie inną historię).

Skoro mowa o retorycznym nomadyzmie, należy powtórzyć, że również masy/tłum kreują miasto (jak i inne projekty urbanistyczne). Już Charles Baudelaire jako „malarz życia nowoczesnego”⁵, koneser sztuki, znawca dziewiętnastowiecznej obyczajowości, wnikliwy obserwator, poruszył podobny problem w swojej twórczości (zarówno w *Kwiatkach zła*, jak i w poematach prozą). Zresztą obciążona sporym już bagażem kulturowym figura *flâneura* pochodzi właśnie od autora *Paryskiego spleenu* (potem koncept ten rozwinął m.in. Walter Benjamin w *Pasażach*). Materia ulic, miejskie arterie podlegają przekształceniom. Kroki parcelują, siekają, scalają i przerysowują miejską tkankę. Proces hybrydyzacji trwa nieustannie. Pieszcy stają się autorem niekończącego się tekstu.

A jak pojedyncze ciało reaguje z przestrzenią? Brach-Czaina w *Błonach umysłu* zastanawia się, dlaczego w naszej kulturze dotyk uległ dewaluacji względem pozostałych zmysłów. Skoro nasze jestestwo zamyka się w ciele — pokrywie cielesnej, skórze, które są granicami fizyczności, skąd deprecjacja dotyku, kojarzonego powszechnie z seksualnością? Brach-Czaina — w tylko sobie właściwy sposób — opisuje podstawową relację człowieka ze światem. W rozdziale *Dotknięcie świata* odnotowuje:

Zadziwiająca jest rozbieżność między ignorowaniem dotyku przez cywilizowaną świadomość a wielką rolą, jaką odgrywa on w naszym zwierzęcym i ludzkim życiu. Nie mówiąc o liściach, które czasem aż się kulą, gdy ktoś je poruszy. [...] Biegnę, przytykam stopy do ziemi, a powietrze napiera na mnie i pcha. Siedzę, leżę, przyciskam się do krzesła i łóżka. Dotyka mnie woda, gdy ją piję i gdy potykam się w kałuży. Ze wszystkim, co jem, stykają się usta. Skóry dotyka ubranie lub promienie słońca, albo wilgoć czy mróz. Nerwowo stukam palcami w kolano. Cokolwiek robię, nie mogę uwolnić się od dotykania. A jednak świadomość wszechobecności i wielkiego znaczenia dotyku uwięziona jest w kulturowym podziemiu? (Brach-Czaina 2003: 58)

Relacja między człowiekiem (wędrowcem) a światem jest obustronna i zwrotna. Świat nas dotyka, gdy my go dotykamy. Świat „bierze nas na języki”, tak jak my to robimy z nim, ponieważ z otoczeniem/ze światem wiążą nas ruch oraz podejmowane przez nas działania i wspomniane odczuwanie. Zatem skóra jest nie tylko pokrywą cielesną człowieka, jest w takim samym stopniu pokrywą otoczenia, przestrzeni, w której się zanurzamy — jest powłoką świata. To skrajnie subiektywny punkt widzenia i jak pisze Brach-Czaina, „topologiczna tajemnica świata polegałaby na tym, że takich skórnych domknięć ma on nieskończenie wiele” (Brach-Czaina 2003: 64). W naukowej medytacji — bo chyba tak można by określić prozę poetycką filozofki — znaleźć można wiele tego typu rewelatorskich inspiracji dla własnych poszukiwań, choćby w dziedzinie literatury właśnie. Kiedy człowiek wyrusza w podróż, jego tor ruchu, który wyznaczają figury

⁵ *Malarz życia nowoczesnego* to również tytuł eseju, który Baudelaire poświęcił francuskiemu artyście – Constantinowi Guysowi.

wędrownie, jest przyczyną „grymasu”, „zmarszczek świata”. Nie pozostaje nic innego, jak wziąć na literacki warsztat tę przestrzeń zmierzwioną i rozpisać „partyturę” prywatnych trajektorii.

Nieco trywializując — a może wcale nie jest to tak oczywiste, jakby się mogło wydawać — chodzenie to proces poszukiwania siebie i ciągłego odkrywania, że nas już tam nie ma, gdzie mogliśmy być (w kontekście sfery onirycznej lub wyobraźniowej) czy tam, gdzie przed chwilą byliśmy (sfera realna). To poszukiwanie czegoś na własność (nawet niekoniecznie trącając o reifikację). De Certeau pisze o tożsamości, którą zapewnia miejsce:

[...] jest tym bardziej symboliczna (ustanawiana), że pomimo różnic godności i zysków wśród mieszkańców napotyka tu wyłącznie rój przechodniów, sieć mieszkań znajdujących się w obiegu, dreptanie po tym, co wydaje się własne, świat dzierżaw nawiedzonych przez jakieś nie-miejsce albo miejsce wyśnione (de Certeau 2008: 104).

Już wybrzmiało w niniejszym tekście, że podróż jest momentem eksploracji pamięci własnej. Przyczynia się do odemknięcia indywidualnego katalogu, prywatnego archiwum. Wiadomości — dotychczas skrzętnie ukrywane — w czasie wędrowania zostają uwolnione, aktywizują się. Wędrowanie to trochę niecny proceder, próba nachalnego nieraz dopowiedzenia treści do tej pory nieuświadomionych. To wyprowadzenie (bądź wyprowadzanie) ich z celi umysłu często tylko po to, aby rzucić procesom racjonalizacji jakiś bardziej lub mniej precyzyjnie obrany „okrawek”. Informacje z często zamierzchłej już przeszłości są bagażem obfitującym w treści — nierzadko prywatne „hydry”.

Skutkiem praktyk i działań wytwarzających przestrzeń są pieszki retoryki. De Certeau zwraca uwagę, że czasami ważniejsza od zawartości tych prywatnych legend, opowieści „zawieszonych”, fragmentarycznych czy niepełnych, jest organizująca je zasada. Zdaniem badacza, owe narracje są utkane z resztek, okruchów świata: „opowieści o miejscach to *bricolages*” (de Certeau 2008: 108). Zgoda, takie opowieści potencjalnie są konsolidacją strzępów tego, co przebrzmiało i mając na uwadze warstwowość narracji tak konstruowanej — pewne podglebie, bazę i mit (może lepiej: wzorzec, paradygmat), a w ślad za nimi naszą działalność twórczą, zdolność kreacji — można mówić o *bricolage’u*. Tak rozumiane opowieści są złożone z gotowych elementów nawet wówczas, gdy część z nich stanowi nasze *sensorium*. Tropem rozważań Claude’a Lévi-Straussa⁶, de Certeau odnotowuje:

⁶ Francuski antropolog wprowadził do antropologii kulturowej i etnologii terminy *bricolage*, *bricoleur*, które etymologicznie odnoszą się do budowania, konstruowania jakiejś całości tylko z dostępnych materiałów, posługując się dostępnymi narzędziami. Jak pisze francuski antropolog, „świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką, tzn. w każdej chwili skończonym zasobem przedmiotów i materiałów, niejednorodnym z tego względu, że skład jego nie wiąże się z aktualnie realizowanym planem ani zresztą z żadnym planem szczególnym, lecz jest przypadkowym rezultatem wszystkich nadarzających się okazji odnowienia czy wzbogacenia posiadanego zasobu lub też nawiązania do poprzednich konstrukcji i destrukcji. Zatem zasobu środków, jakimi posługuje się *bricoleur*, nie może określać projekt (co zakładałoby zresztą, jak w przypadku inżyniera, istnienie tyłuż zespołów narzędzi co rodzajów projektów, przynajmniej w teorii), określa go jedynie instrumentalność. Mówiąc inaczej, językiem tegoż *bricoleura*, określa go to, że elementy są zbierane lub przechowywane na zasadzie

Fizyczne poruszanie się ma przechodnią funkcję wczorajszych lub dzisiejszych „przesądów”. Podróż (podobnie jak chodzenie) stanowi substytut legend, które otwierały przestrzeń na inność. Cóż owa przestrzeń ostatecznie wytwarza, jeśli nie — przez rodzaj powrotu „eksplorację pustyni mojej pamięci”, powrót do egzotyki [...] (de Certeau 2008: 107).

Skoro są powroty, to jest i anamneza — zatem „wizje porzuconej wsi francuskiej” i „fragmenty muzyki lub poezji” (Lévi-Strauss 1960: 405-406) lub, by nie posługiwać się *privativum* obcym — zapach lizbońskiej pietruszki i prania, mydlin Alfamy, berlińskiej kielbasy i uryny na Aleksanderplatz. Reasumując, nawet jeżeli zaledwie przez chwilę towarzyszy nam Heideggerowskie „wykorzenie”, jesteśmy w stanie doszukać się „swojści” w owym pozornym chaosie wrażeń i niedoświadczonych historii, by w ostatecznym rozrachunku wykreować tkaninę unikalną, bo naszą, „*haute couture*” na miarę intymnego doświadczenia i możliwości.

Nomadowie, tułacze i wędrowcy przejmują więc funkcję (re)konstruktorów: „[...] werbalne szczytki, z których składa się opowieść, powiązane z utraconymi opowieściami i niezrozumiałymi gestami, przypominają kolaż, który — ponieważ jest oparty na niezamierzonych relacjach — stanowi symboliczną całość (de Certeau 2008: 108). Ów kolaż, może zaprawiony melancholią, kruchy, wymusza odwołanie się do medium, za pomocą którego ulegnie nawet jeżeli nie petryfikacji (bo to zapewne byłoby ze szkodą dla niego), to utrwaleniu. Historia literatury i sztuki jest w tym względzie również historią kolażu oraz *bricolage'u* na specjalnych warunkach i usługach (re)konstruktora. *Bricoleur* jest jedną z możliwych inkarnacji wędrowca i podróżnika, zorientowanego na pochłanianie i przetwarzanie (owe re-konstruowanie) przestrzeni, które przemierza. Idąc, płynąc, lecąc, skacząc, biegnąc bierze on na warsztat i poddaje obróbce to, co udało mu się zdeponować w pamięci. Wówczas traci na wartości aspekt czasowy, dochodzi do przesunięcia w czasie (opóźnienia) immersji i zapisu/przetworzenia zdarzenia bądź struktury. Retoryka wędrowna zakłada, że retoryczne zwroty, tropy, figury stylistyczne dostarczają narzędzi (modeli i hipotez) do analizy sposobów zawłaszczania miejsc. Jest to zarazem potwierdzenie istniejącej między pewnymi figurami werbalnymi i figurami wędrownymi zgodności⁷. Wędrowne opowieści przejmują systemy przestrzenne i modyfikują je na własny użytek. Przestrzeń podlega prywatnej narracji w tym sensie, że jest

«to się zawsze może przydać». Składniki te są tylko w pewnym stopniu specjalistyczne, wystarczająco by *bricoleur* nie potrzebował specjalnego wyposażenia i znajomości wszystkich technik, nie na tyle jednak, by każdy z nich nadawał się do jedynego określonego zastosowania. Każdy element reprezentuje zespół stosunków – w równej mierze faktycznych i potencjalnych; są to operatory, które można jednak stosować do dowolnej operacji tego samego typu” (Lévi-Strauss 2001: 32–33). W projekcie Lévi-Straussa *bricoleur* jest również aktywną/czynną/partycypującą „personą”, która – bazując na dostępnych paradygmatach kulturowych – tworzy pewną jakość. Jest to o wiele bardziej skomplikowany, ale interesujący konstrukt i problem w myśli antropologa.

⁷ Według de Certeau, np. figury taneczne stanowią stylizację materiału przestrzennego, oba rodzaje figur bazują na „obróbce” surowego materiału – mowy/pisma i przestrzeni), np. dla architektów przestrzeń ma status dosłownego sensu sens propre, jak normalny i normatywny poziom – system językowy i gramatyczny dla językoznawców, do którego można by odnieść różnice sensu „przenośnego” sens figuré (de Certeau 2008: 101-102).

przez nią rekonstruowana, dzięki niej rekontekstualizowana i przetwarzana. Po-wieść, która również w sensie terminologicznym (pojęciowym) zawiera cząstkę znaczeniową implikującą działanie, anektuje przestrzeń.

Miasto, skoro już posiada własne tryby, mechanikę, ustalone trajektorie, ulice — przecinające się pod takim, a nie innym kątem — kamienie, fasady i chodniki, jest elastycznym i plastycznym materiałem dla artysty, pisarza, malarza, muzyka — różnica między reprezentantami tych dziedzin polega jedynie na medium — stopień wrażliwości jest prawdopodobnie kwestią bezdyskusyjną. Każdy z nich jest do pewnego stopnia kolekcjonerem i zbieraczem. Warto zastanowić się przez chwilę nad wartością i zasobem takich kolekcji⁸, pisać — zastanowić — ponieważ to niezwykle intrygujące, co artysta chowa za pazuchą, w skrzyni, w z namaszczeniem poskładanej kopercie na dnie szafy, w puszcze po praskich cukierkach i w notatniku — lub przywołując współczesnych artystów-celebrytów — co się kryje na pulpicie, jaka jest pojemność folderu, kto przesłał ten tajemniczy plik z rewelacyjnymi wiadomościami. I co znaczące, o czym pomyślał dziś rano przy kawie i croissantie, dlaczego akurat tak sformułował tę myśl na tweeterze, powielił ją facebooku, myspace oraz jeszcze zdigitalizował kolekcję, wrzucając jpg na portal instagram.

Manfred Sommer, autor sporej objętości traktatu filozoficznego na temat gromadzenia, zbierania, kolekcjonowania, pisze:

Ulubionym motywem teorii reliktyw jest popęd do zbierania. Jako łowcy i zbieracze byliśmy mu posłuszni przez miliony lat; gdy staliśmy się rolnikami i hodowcami — a zatem, z punktu widzenia ewolucji, całkiem niedawno — stał się on wprawdzie zbędny, ale nie dało się go po prostu wyłączyć. I tak jego ochocza realizacja wśród nas, ludzi osiadłych, jest zawsze regresywna: jako hobby chętnie się go dopuszcza, jako namiętność — toleruje, jako pasja staje się już jednak groźny, a jako szaleństwo wymaga terapii. Tak to już bywa z popędami (Sommer 2003: 99-100).

Owszem, może rzeczywiście tak to już bywa z popędami, ale ów relikw stanowi archiwum, z którego warto czerpać, gdy ma się coś interesującego do zakomunikowania. Sommer w swoim wywodzie podejmuje również kwestię relacji pisma i spichlerza (w pewnym sensie stawia między nimi znak równości):

[...] osiadli ludzie ponownie wykorzystują obydwie te innowacje. Robią z nich wtórny użytek, czyniąc ze spichlerza metaforę i utożsamiając z nim pismo. Wynik „noetycznego” zastosowania tego, co pierwotnie miało funkcję ekonomiczną, jest nam znany z historycznych

⁸ Sommer wyróżnia dwa typy: myśliwego i zbieracza – pierwszy wynika z pobudek ekonomicznych i wiąże się z konsumpcją, a tym samym miejsce zbiorów służy zanikaniu. Natomiast typ drugi – kolekcjoner par excellence – determinowany jest chęcią przechowania, zachowania, konserwowania, a pobudki są w jego przypadku czysto estetyczne. Co za tym idzie – kolekcja arystokratyczna ma zupełnie inną wartość, która wynika z odmiennej motywacji. Tytułem dygresji wspomnę, że negatywnym przykładem tzw. kolekcjonera-arystokraty, który przychodzi mi na myśl, jest bohater powieści Jorisa-Karla Huysmansa *Na wspak* (À rebours z 1884 r.) – dekadent diuk Jan des Esseintes, którego wiódł na manowce jego wysublimowany i osobliwy zarazem zmysł myśliwego-zbieracza. Jednak zdaję sobie sprawę, że przykład ten stanowi ekstremum.

badań nad pismem i kulturą: Pismo jest spichlerzem, w którym przechowywane są doświadczenie i wiedza. A także: Fakt przechowywania w piśmie ma konsekwencje dla tego, co jest w ten sposób przechowywane⁹ (Sommer 2003: 369).

Badacz słusznie zwraca uwagę, że nasze doświadczenie powstaje dzięki eksterioryzacji i socjalizacji pasywnie zgromadzonych i aktywnie zdobywanych treści — zimujących *nomen omen* w piśmie. Można w tym miejscu zaznaczyć, że sublimacja jest nieodzowna nie dlatego, że spichlerz może pęknąć w szwach, ale dlatego, że przechowywane precjoza mogą okazać się wartościowe dla potencjalnego odbiorcy, czytelnika, słuchacza etc.

Warto dodać, że zgodnie z terminologią przyjętą przez Sommera — przywołana już figura *bricoleura* ma inklinacje do kolekcji arystokratycznych. Inny to wszystko, co nas otacza (również świadkowie). Między nami a holistycznie pojętym światem dochodzi do ciągłej wymiany doświadczeń. To uczciwa cyrkulacja. Podejmujemy grę z otoczeniem. Uprawiamy żonglerkę, dzięki której pozostajemy w bliskim kontakcie z sobą nawzajem, ze zwierzętami, roślinami, rzeczami, obiektami. „Smakowanie” rzeczywistości i otaczającej przestrzeni jest wielowymiarowe — liczy się partycypacja, świadomość i natężona uwaga.

Poddając analizie praktyki przestrzenne i tzw. „nowoczesną sztukę wyrażania codzienności”, należy wskazać figury wędrowne, przez pryzmat których można intelektualnie „obejrzeć” przemierzane przestrzenie. Katalog tych figur-soczewek jest z pewnością obfitszy, ale póki co przywołuję synekdochę i asyndeton, uznane przez Jeana-François Augoyarda za dwie podstawowe figury stylistyczne; opisują także oksymoron, metonimię, parafrazę, o których wspomina Joanna Ślósarska. Z kolei Roland Barthes jest autorem dwóch figur/kategorii — *studium* oraz *punctum* (Barthes 2008: 52-53), które moim zdaniem warto przeschzępić na grunt retoryki wędrownej. Świadome zastosowanie figur wędrownych nie tylko dostarcza narzędzi do analizy i interpretacji tekstu kultury, ale w przypadku obrania tej — prawdopodobnie osobliwej — metody oglądu rzeczywistości, może stanowić również inicjację procesu twórczego. Aplikacja figur wędrownych w codziennej praktyce przestrzennej mogłaby zainspirować wstęp do oryginalnej twórczości własnej lub stać się częścią programu tzw. *creative writing*. Autor (autor *in spe*) podążając (dosłownie) raz obraną ścieżką, konstruując swoje indywidualne trajektorie oprócz aktualizacji „laboratorium zmysłów” może pokusić się o ekwilibrystykę przekształcania przestrzeni w wysublimowane formy językowe. Analityczny czy syntetyczny sposób „dotykania” świata, mowa prywatnych kroków, lingwistyczna ekspresja pozostają w jego (autora) gestii. Taka propozycja warsztatu jest zaledwie nieśmiałą próbą koronacji trybu *off-line* w dobie świeżącej triumfy ery *on-line*.

⁹ W książce Sommera jest wiele na pozór oczywistych, ale trafnych spostrzeżeń. Mamy zdolność akumulowania oraz różnicowania faktów, informacji, danych, wiadomości, które udało nam się pozyskać: „Fakty zbiera się zawsze pośrednio. Zbiera się bowiem nie fakty jako takie, lecz zdania, związki znaczeniowe. Zdania zbiera się również pośrednio. Potrzebują one bowiem materialnego medium, które jest ich nośnikiem i które utrzymuje je razem. Dla mnie jako jednostki zbieranie faktów oznacza nabywanie wiedzy, czyli poznawanie prawdziwych zdań i przechowywanie ich – za pomocą mózgu – w mojej pamięci. Nie jestem jednak jedynym nosicielem takich „porcji sensu”. Inni również dokonują spostrzeżeń, zdobywają wiadomości, dysponują wiedzą, którą można wyrazić w zdaniach. Gdy chcę się czegoś dowiedzieć o innych faktach, stają się dla mnie świadkami” (Sommer 2003: 425-426).

Jedną z figur wędrownych jest synekdocha (*pars pro toto*), która operuje częścią zamiast całości. Zadaniem fragmentu jest koncentracja większej, rozleglejszej, czasem nieogarnionej pełni (np. talerz, nakrycie, głowa zamiast konkretnej osoby; żelazo zamiast miecz, dach za dom etc.). Synekdocha zawsze odsyła do większej całości, odgrywa rolę czegoś „większego”, jednocześnie będąc treściowo dość pojemną. Jest figurą, która oprócz tego, że koncentruje, to dodatkowo zagęszcza obraz: szczególnie urasta do rangi reprezentacji. Z kolei asyndeton to konstrukcja składniowa zbudowana z członów (lub szeregu członów) połączonych bezspójnikowo; to figura retoryczna, która polega na łączeniu zdań lub członów zdania bez użycia łącznika (np. *veni, vidi, vici*). Asyndeton jest konstrukcją, która dokonuje selekcji — „zasysa” swoje wewnętrzne, składowe części. W retoryce wędrownej asyndeton ujawnia się w rozczłonkowaniu przemierzanej przestrzeni, omijaniu pewnych obiektów (być może istotnych, ale tę kwestię można dopiero interpretować), np. „skacząc na jednej nodze”, z miejsca na miejsce; dzięki metodzie elipsy (poprzez „brak” lub „opuszczenie”). Asyndeton wprowadza do przestrzeni nieobecność, rodzaj „zamilknięcia”. Skoro synekdocha „zagęszcza”, to asyndeton przerywa ciągłość (nieciągłość jako efekt „zacięcia” czy „ucięcia”). Przestrzeń organizuje się wówczas w tzw. „wysepki”, „spójne odrębności w wielości”. Jak odnotowuje de Certeau, asyndeton tworzy przestrzenie „typu antologicznego (złożone z „zestawionych obok siebie cytatów) lub eliptycznego (zbudowane z przerw, lapsusów i aluzji)” (de Certeau 2008: 103). Tym samym asyndeton realizuje również zasadę patchworku.

Wędrowne figury nanoszą swój paradygmat (swoje trasy) na trajektorie społeczne, tworząc nową jakość — opowieść skonstruowaną z fragmentów, niedopowiedzeń, aluzji — historię niekompletną, a jednocześnie (może właśnie dzięki tej niekompletności) pełną i treściwą. Dwie przywołane przeze mnie figury nawzajem się uzupełniają. Synekdocha jest figurą, która implikuje jakąś przestrzenną większość — nie wprost, niejawnie, ale właśnie dzięki odwołaniu się do części. Natomiast asyndeton podnosi rangę mniejszych przestrzeni, które mogłyby w toku wywodu ulec nagłemu rozproszeniu i w efekcie zaniknąć — „wprowadza nieobecność do przestrzennego *continuum*” (de Certeau 2008: 102).

Oprócz synekdochy i asyndetonu do katalogu figur wędrownych należy włączyć oksymoron, będący praktyką łączenia przestrzeni odwróconych (np. Foucaultowskich heterotopii, tzw. przeciw-miejsc). Jak pisze Joanna Ślósarska, dzięki oksymoronowi powstają nieco odrealnione przestrzenie, których istotną cechą jest połączenie jakiegoś fundującego, źródłowego miejsca i przestrzeni *à l'envers* (Ślósarska 2012: 105) Ta paradoksalna figura polega na łączeniu części tylko pozornie niespójnych. Warto zwrócić uwagę na potencjał interpretacyjny oksymoronu, który łącząc dwa przeciwne „żywioly”, tworzy nową — najczęściej symboliczną — jakość.

Kolejną wartością retoryczną, którą można określić mianem „mowy kroków” (Ślósarska 2012: 106) jest metonimia — figura, która dzięki zasadzie konstrukcyjnej „całość za całość” oferuje kreację różnych przestrzeni alternatywnych, nowych spójnych rzeczywistości. Metonimiczna wędrówka implikuje powstawanie równoległych światów oraz „zerwanie widzialności z materialnym” (Ślósarska 2012: 106). Taki sposób oglądu i doświadczenia przestrzeni pozwala na dużą swobodę (implikuje również zagadkę i tajemnicę, niepewność od-czytania zadanego „tekstu”). Parafraza z kolei pozwala na pewną

płynność opisu. Przede wszystkim wiąże się z powtórzeniem, zabiegiem iteracji, przekształcenia czegoś na wzór i podobieństwo czegoś innego. Wędrowne parafrazy to jedne z figur może najbardziej sentymentalnych, ponieważ wiążą się z powrotami do miejsc skądinąd znanych nomadzie. To figury melancholijnego „krążenia nad tekstem” przeszłości, które jednocześnie pozwalają mu na aktualizację w zupełnie nowych realiach. Tym samym przeszłe doświadczenie wpisuje się w świeży kontekst. Parafraza to materia delikatna, ponieważ istnieje pewne zagrożenie związane z przypadkowym, nieumyślnym zanieczyszczeniem wątku z przeszłości. Powtórzenie podróży niesie zatem z jednej strony niebezpieczeństwo zatarcia istoty, ale z drugiej — jest szansą oczyszczenia (bez wyrugowania z esencjonalnych treści).

Pozostają jeszcze dwie figury-operatory — *studium* oraz *punctum*, które przywołuję za Rolandem Barthes'em. *Studium* jest tropem, który odsyła do konkretnej przestrzeni (jako całości tworzącej pewną ramę) — to holistycznie pojęty przedmiot oglądu. Natomiast *punctum* jest epifanią (*kairos*); to pozorna niespójność (naruszająca zasadę *studium*) — intrygujący „zgrzyt”, „epifania paradoksu, który krzyczy w milczeniu/krzyczy ciszą” (Barthes 2008: 96; Markowski 2003: 292), „głos jednostkowości/poszczególności” (Barthes 2008: 136). Według Barthes'a *studium* stanowi:

[...] szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku: lubię i nie lubię, I like, I don't. Studium należy do porządku to like, a nie to love. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie; to jest ten sam rodzaj zainteresowania nieokreślonego, gładkiego, bez zobowiązań, jakie odczuwamy wobec ludzi, przedstawień, ubrań, książek, o których uważamy, że są „w porządku” (Barthes 2008: 53).

Na drugim biegunie sytuuje się kategoria *punctum* — element, który przełamuje tę „letniość” *studium* i angażuje zmysły, intryguje, przyciąga (skupia na sobie) uwagę Spectatora:

Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego uządlenia, tego znaku uczynionego przez zaostroszony przedmiot. To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła także do znaku kropki [...]. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. [...] *punctum* to uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie — ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point], ale też uderza mnie, miazdzy (Barthes 2008: 51-52).

Barthes'owskie *punctum* można więc rozumieć jako punkt skupiający szczególną uwagę odbiorcy, uwrażliwiający jego percepcję, wyostrajający (aktywizujący) zmysły (np. obiekt, postać, kolor, dźwięk), ale również istotę, „gęstość”, esencjonalną treść, którą ewokuje dany artefakt (przedmiot analizy — dzieło literackie, rzeźba, obraz czy fotografia). Można również rozważać *punctum*, w kontekście jego „muzyczności”. W przeciwieństwie do *studium*, które stanowiłoby spójną kompozycję muzyczną, pewien ciąg/zapis nutowy, *punctum* byłoby tym, co nadaje rytm i stanowi istotny kontrapunkt. Ten, jak pisze Michał Paweł Markowski — frapujący dublet — jest wart uwagi nie tylko ze względu na wzajemną grę opozycji, ale szczególnie z racji swoistej kompozycji, jaką stanowi (Barthes 2008: 46; Markowski 2003: 293).

Chciałabym zakończyć przywołaniem fragmentu *Wiosny* Schulza. Autor *Sklepów cynamonowych* już pojawił się w moich dotychczasowych rozważaniach jako inspirator serii obrazów poetyckich, w których nie sposób nie dostrzec owych „punktów drażniących”, względem których nie można pozostać obojętnym:

[...] Weszliśmy nagle w łagodną wiosnę, w ciepłą noc srebrzącą się po błocie nowym, dopiero co wzeszłym, fiołkowym księżycem. Ta noc przedwiosenna awansowała w pośpiesznym tempie, uprzedzała gorączkowo swe późne fazy. Powietrze, zaprawione dopiero co jeszcze zwykłą cierpkością tej pory, stało się nagle słodkie i mdłe, pełne zapachu deszczówki, wilgotnego iltu i pierwszych śnieżyczek zakwitających lunatycznie w białym świetle magicznym. I aż dziw, że pod tym szczodrym księżycem nie zaroiła się noc galaretką żabią na srebrnych błotach, nie wylęgła się ikrą, nie rozgadała się tysiącem plotkujących pyszczków na tych żwirowiskach nadrzecznych, przeciekających wszystkimi porami lśniąca siatką słodkiej wody. [...] Tak szliśmy pod przybierającą grawitacją księżyca. Ojciec i pan fotograf wzięli mnie między siebie, gdy padałem z nóg z wielkiej senności. Nasze kroki chrzęściły w mokrym piasku. Dawno już spałem, idąc, i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiazdnych fenomenów, gdy wreszcie stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. — Brawo, Józefie — zawołał ojciec z uznaniem i klasnął w dłoń. Był to oczywisty plagiat popełniony na innych Józefie, zastosowany do innych zgoła okoliczności. Nikt nie robił mi z tego powodu zarzutu. Mój ojciec Jakub kiwał głową i cmokał językiem, a pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową płynącą w błasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji (Schulz 1998: 159).

Medytacje poetyckie Schulza nie tylko korespondują z tematem mojego szkicu dotyczącego doświadczenia przestrzeni w figurach wędrownych, ale wyluskują fotografię jako osobliwe i szczególne medium — zakrzepłą kliszę, błonę pamięci, która projektuje, projektuje, projektuje...

Niniejszy szkic z pewnością nie wyczerpuje tematu, stanowi natomiast inspirację dla dalszych refleksji zarówno teoretycznych, jak i praktycznych. Problemy korespondencji i wzajemnej oscylacji figur wędrownych, spacjacji, sygnowania przestrzeni, różnoczasowości, pracy pamięci i nieustannych aktualizacji jej treści stanowią tym samym wciąż temat otwarty. Owe badawcze próby domagają się nie tylko dopowiedzeń i uzupełnień, ale również (może szczególnie) praktycznych realizacji postulatu ekstremalnego doświadczenia w stanie *off* (*off-line*). Można zaryzykować tezę, że literatura powstała z inspiracji ruchem i immersją (w doświadczanej przestrzeni) stanowi wariację na temat kinetycznych epifanii. Często bardzo prywatnych i domagających się werbalizacji. Proces twórczy podlega wówczas wpływowi całego świata, naszych trajektorii, miejskich arterii i zmierza ku eliminacji afazji i niemożności artykulacji.

Być może ciekawym problemem, który mogą zainspirować te rozważania, i który prawdopodobnie zasługiwałby na uwagę, jest kwestia genologii. Należy jednak odnotować, że w kontekście wszelkich opisów podróży raczej nie powinno się mówić o gatunku

literackim *sensu stricto*, ale o pewnej konwencji tematyczno-strukturalnej. Zatem czy podobne teksty literackie, które inicjuje doświadczenie przestrzeni, mogłyby stanowić inkarnację znanego z literatury starożytnej hodoeporikonu¹⁰, oczywiście we współczesnym *entourage'u*? Skłaniałabym się jednak ku twierdzeniu, że tak — taka twórczość wpisuje się w niegdyś już popularny w historii literatury nurt relacji z podróży (*itinerarium*) — tak często eksploatowanych od przełomu XVIII i XIX wieku opisów podróży (zarówno autoptycznych, jak i tych wyobrażonych). Czy proza okraszona szczyptą poezji, doprawiona sążnistym — często „zanieczyszczonym” lub zawoalowanym — opisem inspirowanym doświadczeniem przestrzeni może mieć takie inklinacje?

Bogata historia *topos graphos*, współgrając z przeświadczeniem o literackim i kulturowym wytwarzaniu przestrzeni (Rybicka 2012: 313), rezonuje z wciąż najprawdopodobniej nie wyczerpanym katalogiem koncepcji miejsca. We współczesnej humanistyce nieustannie wzrasta zainteresowanie przestrzeniami hybrydycznymi, pogranicami etc., które pozostają w obszarze aktywnej eksploracji, m. in.¹¹: wszelkie utopie, dystopie heterotopie, heterochronie, akcentujące wymiar temporalny „przeciw-miejsc” (Foucault 2006); nie-miejsca (Augé 2010); atopie, które mogą być analizowane zarówno w kontekście przestrzeni (miejsca), jak i dyskursu (podmiot atopiczny/atopizacja) (Barthes 1999; Dziuban 2008); czy szczególnie, mający procesualny status typ przestrzeni, jakim jest chora/xώρα (Derrida 1999b). Interesująca być może okazałaby się próba analizy konkretnych już koncepcji przestrzeni przez pryzmat narzędzi retoryki wędrownej. Tego typu dociekania mogą prowadzić jeszcze krok dalej, np. czy można by tak rozparcelować daną przestrzeń, aby uczynić ją częścią swojej prywatnej epifanii — jak wówczas praca pamięci kształtowałaby powidok doświadczenia spacjalnego? Czy stymulowana figurami wędrownymi twórczość mogłaby stanowić rodzaj bedekera literackiego? To pytanie pozostawiam na tę chwilę w zawieszaniu.

Bibliografia

- Augoyard Jean François (1979), *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, Paris.
- Barthes Roland (1999), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes Roland (1999), *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiwska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

¹⁰ Hodoeporikon stał się w XVI wieku modny w kręgu słuchaczy szkół humanistycznych, w których uprawiano ten gatunek literacki w ramach ćwiczeń z poetyki.

¹¹ W tym miejscu ograniczam się do przywołania koncepcji miejsc i przestrzeni. Nie zajmuję się nimi szczegółowo. Chcę wyłącznie zasygnalizować pewne możliwości interpretacyjno-analityczne.

- Benjamin Walter (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Błoński Jan (1994), *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka T.I.C., Kraków.
- Brach-Czaina Jolanta (2003), *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Brach-Czaina Jolanta (1999), *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków.
- Brzozowska Blanka (2009), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa — współczesne reprezentacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Curtius Ernst Robert (2005), *Książka jako symbol*, [w:] *Idem, Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida Jacques (1999b), *Xàρα/Chora*, przeł. M. Gołbiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Derrida Jacques (1999a), *O gramatologii*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Didi-Huberman Georges (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Dziuban Zuzanna (2008), *Atopia — poza miejscem i nie-miejscem*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Foucault Michel (2006), *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” nr 2 (16).
- Krzywy Roman (2006), *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Lévi-Strauss Claude (2001), *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Lévi-Strauss Claude (1960), *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, PIW, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (2003), *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Nora Pierre (2009), *Między pamięcią a historią: Les lieux de mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” nr 2 (Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi).
- Packard Robert (1990), *Refractions: Writers and Places*, Carroll & Graf, New York.

- Ricoeur Paul (2008), *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Rybicka Elżbieta (2012), *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Schulz Bruno (1998), *Noc wielkiego sezonu*, [w:] *Idem, Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Schulz Bruno (1998), *Wiosna*, [w:] *Idem, Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Semprún Jorge (1996), *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.
- Sommer Manfred (2003), *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa S.C., Warszawa.
- Szpociński Andrzej (2008), *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Ślósarska Joanna (2012), *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Wydawnictwo «scriptum», Kraków.

KATARZYNA TRZECIAK
Uniwersytet Jagielloński*

Lubimy czytać, lubimy pisać, ale kto z tego korzysta? Kilka uwag o społecznościowych portalach recenzenckich

We Likes Reading And Writing But Who Use It? Some Notes On The Social Networks Of Reviewers

Abstract

The aim of this paper is to present and discuss the phenomenon of unprofessional literary blogs. The main reference is lubimyczytac.pl which has over one hundred thousand of users who publish their reviews about books. Both lubimyczytac.pl and private literary blogs create an alternative place for discussing literature beyond professional, academic literary criticism. This alternative place pretends to be free from depending on market and to present an „authentic reading experience” rather than professional review. But schematic composition and language of those texts as well as the need to strive for the popularity causes the same mechanism of dependence as in professional literary criticism.

*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
e-mail: k_trzeciak@o2.pl

A mnie tak drażnią te smuty rzucane przez „profesjonalną krytykę”, która od czasu do czasu podnosiłeb znad swoich podań o kolejne granty, rozgląda się po świecie i dochodzi do wniosku, że nikogo z żyjących nie obchodzi „uniwersyteckie” widzenie literatury, hierarchie, dłubanina o najczęściej niewiele wartych, ale za to nominowanych do różnych nagród książkach. Smęcą, bo „uniwersytet” stracił monopol na widzenie, odczytywanie i interpretowanie literatury. Smęcą, bo nie chcą się „zniżyć” do poziomu (fakt, niektórych) blogerów, którzy lekko, z gracją, dowcipnie i elegancko ujmują w słowa to, co „profesjonaści” muszą nazywać z całym ciężarem słoniowym swoich nieporęcznych narzędzi poznawczych¹.

To jeden z wielu komentarzy, które pojawiły się w Sieci po publikacji artykułu Pauliny Małochleb, krytycznie diagnozującego sytuację i poczynania polskich blogerów literackich, przez autorkę nazwanych „grzecznymi konsumentami życia literackiego” (Małochleb 2013, 30.10.2013). To, co dla autorki tekstu *Blogi. Korupcja, kompleksy i partyzanci* było asumptem do przyjęcia krytycznego stanowiska (tj. brak wyrazistej polityki krytycznej, deklarowanie autentycznej, bezpretensjonalnej sympatii do samego aktu lektury, docieranie do bardzo szerokiego grona entuzjastów czytelnictwa), dla rzeszy jej oponentów pozostaje głównym powodem przewagi czytelników-entuzjastów nad wyspecjalizowaną i „smęcącą” swoją powagą krytyką profesjonalną. Blogerzy piszą lekko i z gracją, profesjonaści przytłaczają ciężarem metodologii — to stanowisko obrońców wolności recenzenckiej, za którymi stoi autentyczna pasja i doświadczenie czytania. Czyli właściwie co? Inny oponent Pauliny Małochleb odpowiada na to pytanie w ten sposób:

Blogerzy do dziś czują przyjemny dreszcz emocji, gdy trafia do nich kolejna przesyłka z książkami. Z tego powodu publikują — w profilach na Facebooku, na Twitterze, na blogach — zdjęcia książek, które właśnie otrzymali od wydawców bądź które kupili. Czytanie to ich pasja. Otwarcie nowej książki — święto. Tymczasem odnieść można wrażenie, że dla sporej części krytyków największe święto następuje w dniu, gdy otrzymują oni honorarium za opublikowany ostatnio tekst (Krempa 2013, 30.10.2013).

Można byłoby sądzić, że blogerzy otwierają paczki od wydawców i nieomal z wypiekami na twarzach zasiadają do lektury, po której następuje proces pisania. Tego jednostkowego,

¹ Opinia użytkownika podpisującego się pseudonimem „Bosy Antek”, umieszczona w jednym z komentarzy do artykułu „Odpowiedź w sprawie korupcji i kompleksów blogerów książkowych”, znajdującego się na jednym z blogów literackich - <http://www.dabudubida.com/2013/02/odpowiedz-w-sprawie-korupcji-i.html>, dostęp: 30.10.2013.

subiektywnego i wolnego od wszelkiej systemowości, właściwej profesjonalistom. I efektem takiej jednostkowości jest na przykład 15 krótkich recenzji *Arystokratów* Nory Roberts, powołujących się na wysoki poziom kreacji bohaterów, bezproblemowość w śledzeniu fabuły czy intrygującą tajemnicę². To oczywiście przykład skrajny i nieco krzywdzący, bo internetowi recenzenci sięgają przecież i po inną literaturę, przez nich samych określaną jako „ambitna i wymagająca”. Problem w tym, że i sama ta etykieta, jak i poprzednie klisze recenzenckie są produktem rodem właśnie z tych nieprofesjonalnych portali i podlegają ustalonym już prawom praktyk recenzenckich.

Maria Cyranowicz wskazywała, że recenzenctwo „jest solą w oku krytyki” (Cyranowicz 2007: 240), bo recenzją rządzi układ wydawniczy gazety z wydawnictwem. W przypadku recenzji w blogosferze tego rodzaju układ przestaje być obowiązujący, a zatem mogłoby się wydawać, że oto jest miejsce na szczerą i autentyczną wypowiedź o książce, nieuwikłaną w rynkowe mechanizmy. Abstrahując jednak od problemu rzekomego korumpowania blogerów przez wydawnictwa (wykorzystujące potencjał docierania recenzji internetowych do szerokiego grona odbiorców), sama autentyczność i szczerść blogerskich komentarzy jest problematyczna. Bowiem nawet jeśli deklaratorywnie autorzy recenzji chcą przedstawiać swoje najbardziej indywidualne wrażenia lekturowe, to dość łatwo zauważyć, że idiomatyczność takiego doświadczenia zatracą się w kliszach recenzenckich, powtarzanych jak mantra przez blogerów.

Podstawową wadą uprawiania każdego rodzaju recenzenctwa jest schematyczność recenzji: ekspozycja, retrospekcja, retardacja, kulminacja, puenta (Cyranowicz 2007, 240). Te mechanizmy dość łatwo daje się zauważyć w literackiej blogosferze³. Z kolei omówienia książek na portalach społecznościowych, jak choćby *Lubimyczytac.pl*, rządzą się nieco innymi zasadami, wśród których dominującym problemem okazuje się nie tyle kompozycja, ile język tego piarstwa, operujący frazesami i stereotypami myślowymi, które aplikowane są bez względu na poziom omawianej literatury. Czy to już zbrodnia przeciwko literaturze i plama na honorze recenzentów? Niekoniecznie, choć z pewnością jest to symptom wzbudzający niepokój. Przez użytkowników portalu *Lubimyczytac.pl*, których jest obecnie 230 tys., wspomniane frazesy nie są waloryzowane negatywnie; to nie tyle myślenie stereotypowe, co raczej wskazywanie na pewne miejsca wspólne, odwoływanie się do doświadczeń właściwych sporej grupie danego kręgu kultury (w zakresie

² Mowa tu o komentarzach zamieszczonych na portalu *Lubimyczytac.pl*. Specyfiką tego miejsca jest możliwość zamieszczania nieograniczonych formą i długością opinii o książkach. Stąd też pojawiają się zarówno jednozdaniowe rekomendacje: „książka bardzo fajna”, jak też bardziej rozbudowane wypowiedzi, których kluczowym komponentem jest omówienie fabuły tekstu wraz z własnym komentarzem, nastawionym przede wszystkim na wyeksponowanie fabuły (tj. kryterium „wciągnięcia” czytelnika) i konstrukcji psychologicznych postaci (czyli tego, na ile są prawdopodobne). W przypadku powieści Nory Roberts recenzenci brali pod uwagę głównie sposób konstruowania świata przedstawionego, który komentowali: „Zabrała nas w niesamowite miejsce, które opisała fantastycznie” – zob. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/52999/arystokraci/wszyscy/1#reviews>, dostęp: 30.10.2013.

³ Nie jest to oczywiście cecha właściwa jedynie krytycznemu piarstwu blogowemu. Łatwo dostrzec schematyczność recenzji publikowanych na łamach uznanych czasopism artystycznych, jednak w przypadku blogów literackich jest ona tym bardziej widoczna, im gorliwiej ich autorzy bronią się przed zarzutami wtórności i kliszowości swoich opinii.

wartościowania, sposobu operowania językiem, myślenia o strategiach życiowych itd.). Kwestia retoryki? Być może, ale trudno ją lekceważyć w momencie, gdy ma tak szeroki zasięg.

W artykule Pauliny Małochleb pojawiło się stwierdzenie, że krytyka profesjonalna, papierowa dąży do obiektywizmu (choćby pozornego), wynikającego z reguł, jakimi rządzi się prasa; wymuszającego ukrywanie osobistych preferencji lekturowych (Małochleb 2013, 30.10.2013). Warto w tym miejscu wspomnieć, że tego rodzaju diagnozę (choć inaczej wartościowaną) wyrażała 6 lat temu na łamach „Dziennika” Magdalena Miecznicka, wywołując swoim oburzeniem na konformizm profesjonalnej krytyki literackiej sporą burzę wśród krytyków⁴. Miecznicka wskazała na uderzający brak krytyki niezależnej, posiadającej niezawisły głos komentatorski, który obecnie został zagłuszony przez środowiska i redaktorów periodyków:

Prawie nie sposób funkcjonować dzisiaj poza tą czy inną koterią. Pisarze zostają wciągnięci w walkę ledwo coś napiszą — a często jeszcze zanim napiszą, i siła popierającego ich środowiska w większej mierze stanowi o ich sukcesie niż siła ich twórczości.

[...] Wygląda na to, że literatura po prostu mało kogo dzisiaj obchodzi, a autentyczne namiętności budzi walka środowiskowa przy pomocy literatury — szczególnie brutalna w podgrzanej obecnie atmosferze politycznej (Miecznicka 2007, 30.10.2013).

Tymczasem recenzenctwo blogerów ma być właśnie tą poszukiwaną sferą niezależności, której Jarosław Klejnocki upatruje w braku redaktorów, którzy w pismach papierowych ustawiają głosy krytyczne (Małochleb 2013, 30.10.2013). Jak w takim razie przejawia się owa niezależność pisarska?

Jeden z internautów, który włączył się swoimi komentarzami w dyskusję nad artykułem Pauliny Małochleb, odpowiada stanowczo: „blogerów chyba najbardziej boli nie to, że są bylejacy ale bardziej to, że są systemowi, a przecież mieli się za awangardę” (Małochleb 2013, 30.10.2013)⁵. Blogerzy książkowi to już pewna określona kategoria komentatorów. System, który warunkuje każde jednostkowe działanie, a przede wszystkim wpływa na sposób pisania. Osobisty zachwyt/niechęć wobec czytanej książki wbudowany jest w schematyczny układ, którego dominantą wartościowania są zwykle emocje, jakie wywołuje kreacja postaci.

Paulina Małochleb wskazywała, że beztraska krytyczna blogerów pozwala im na swobodne zestawianie ze sobą powieści Nory Roberts i Williama Goldinga (Małochleb 2013, 30.10.2013). Istotnie, jest coś zastanawiającego w komentarzach na portalu Lubimyczytac.pl, dotyczących np. *Ulissesa* Joyce’a. Książka ma 60 opinii i 501 ocen, które dały jej wynik 7,64 pkt w skali 10 pkt⁶. Recenzje są utrzymane w podobnym tonie — niemal

⁴ Artykuł *Krytykę literacką zżera konformizm* spowodował na łamach „Dziennika” cykl polemik, autorami których byli: Michał Paweł Markowski, Andrzej Skrendo, Maciej Urbanowski, Julian Kornhauser, Włodzimierz Bolecki i Marta Wyka.

⁵ Użytkownik Tomasz Jarynowicz.

⁶ Ocenę może wystawić każdy zarejestrowany w portalu użytkownik, bez konieczności dodawania opinii.

wszyscy czytelnicy zwracają uwagę na zagmatwanie i trudności w lekturze, pojawiają się też próby streszczenia fabuły i osobiste wyznania np. na temat „bojaźni i drżenia”, z którymi to czytający podchodzili do lektury. Są również komentarze bardziej odważne, akcentujące raczej możliwość lektury swobodnej, nieuwarunkowanej żadnym przygotowaniem teoretycznym czy metodologicznym, bez których doświadczenie czytania wydaje się bardziej autentyczne, prawdziwe, a sama książka „łatwa i przyswajalna”:

Postanowiłem jednak nie przejmować się tym, że nie wszystko zrozumieć i nie wszystko rozpoznać, ale cieszyć się samą przyjemnością lektury i niezwykłą możliwością „wejścia w umysł” głównych postaci książki. I ku mojemu zdziwieniu okazało się, że jest to możliwe, bowiem przy takiej „beztroskiej” lekturze *Ulisses* jest książką przyswajalną, a nawet „łatwą” — jak to ujmuje kongenialny tłumacz, Maciej Słomczyński w postłowiu. Nie była to dla mnie pozycja męcząca i przynudnawa, jak się tego obawiałem⁷.

Co taki głos zmienia w recepcji książki Joyce’a? Chyba dość sporo, bo czytelnik otwarcie zachęca do porzucenia zmitologizowanych obaw na temat trudności lektury i sugeruje podjęcie próby ze świadomością, że nie wszystko zostanie zrozumiane. Zupełnie na marginesie, ten rodzaj komentarza podobny jest do ustaleń Irzykowskiego, piszącego niegdyś o potrzebie poszanowania niezrozumiałości i uznania jej za wartość dzieła literackiego. Jest jednak pewien drobny szczegół, w znaczący sposób odróżniający stanowisko krytyka i komentatora portalu. Otóż Irzykowski konsekwentnie powtarzał, że „czytelnik chce, by go mylić, niepokoić, żeby miał coś do rozwiązywania, do przyswajania sobie, inaczej się nudzi” (Irzykowski 1980: 477). Tymczasem można odnieść wrażenie, że internetowi komentatorzy literatury lubią się nudzić, wskazując w swoich tekstach raczej na to, co bliskie, oswojone i zrozumiałe (nawet przecież odważny entuzjasta *Ulisesa* rozmontował kategorię niezrozumiałości, pomijając ją na rzecz indywidualnej przyswajalności i łatwości). Znow można byłoby zapytać, czy to jedynie kwestia retoryki? Czy pojęcie niezrozumiałości tekstu literackiego jest dla blogerów tożsame z jego „przynudawość”? Wiele komentarzy na to właśnie wskazuje. Obcość tekstu jest problematyczna i jako taka jest często pomijana, czy też zastępowana właśnie łatwością i zrozumiałością (nawet, jeśli jest to zrozumiałość ograniczona). Wydaje się, że w tym tkwić może pewna refleksyjna systemowość internetowych recenzentów. Produkują oni komentarze, z których przebija egalitarne traktowanie literatury *en bloc*, a ów egalitaryzm można byłoby podsumować hasłem „czytaj wszystko, zawsze COŚ zrozumiesz”. Postulowana awangarda blogerów literackich załamała się pod ciężarem stosików, wspomnianych już przez Paulinę Małochleb. Stosiki, czyli zdjęcia/listy książek oczekujących w kolejce do przeczytania zobowiązują. Ale jeszcze bardziej zobowiązuje chęć bycia zrozumianym przez jak najszersze grono potencjalnych czytelników. I nie ma w tym nic złego, jednak chęć ta (sama zupełnie niewinna) często podlega transformacji, zakończonej pisaniem pod odbiorcę. To, co nieprofesjonalni blogerzy zarzucają zawodowym krytykom (pisanie z nastawieniem na innych krytyków, konkretne medium czy redaktora), staje się w pewnym sensie ich własną przypadłością.

⁷ Fragment pochodzi z komentarza użytkownika „Snoopy”, dostępnego na: <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/34503/ulisses>

W swoim tekście o Lautremoncie Maurice Blanchot tak oto charakteryzował postawę komentatora:

Chciałby być czytelnikiem, który jest nieobecny w swojej lekturze, jest ledwie widoczną obecnością, najskromniejszą i najbardziej zredukowaną jak to tylko możliwe, aż do punktu, w którym stałby się samą rzeczą powiększoną przez spojrzenie, a nie okiem obcego, który osądza, oblicza, mierzy, definiuje i wyrzuca to, co widzi (Blanchot 2004: 44).

Autentyczne doświadczenie lektury francuski krytyk wiąże z radykalnym uprzedmiotowieniem czytelnika, który niejako wystawia się i odsłania na wszystko to, co przynosi czytany tekst. To literatura, nie odbiorca, posiada nieograniczoną władzę, a samo czytanie zawsze już ma potencjał destrukcyjny (wymierzony w czytający podmiot). Oczywiście, praktyka recenzencka nie może zupełnie zawrzeć tym słowom, bo uległaby anihilacji. Rzecz jednak w tym, by ten akt lektury nieustannie kwestionował granice podmiotu, umożliwiając przemianę jego i jego języka pod wpływem percypowanych słów. Wydaje się, że ten rodzaj lektury nie jest domeną grupy z literackiej blogosfery. Zakwestionowanie granic podmiotowości i otwarcie się na całą przypadkowość tekstu literackiego nie jest możliwe, gdy stawką staje się (przynajmniej deklaratywnie) konieczność wypracowania rozpoznawalnego komentatorskiego idiomu. Lecz i ten ztraca się wówczas, gdy receznetem internetowym powoduje potrzeba zdobywania sympatii wydawców i pozyskiwania kolejnych egzemplarzy recenzenckich. Wypada powtórzyć raz jeszcze — blogerzy nie są dziś awangardą czytelniczną, a pewnym systemem ustalonych trybów lektury, niejednokrotnie podporządkowanym właśnie wydawcom (co widać choćby na portalu *Lubimyczytac.pl*, gdzie zamieszczane są tzw. oficjalne recenzje, pisane na zamówienie właścicieli portalu, którzy z kolei publikują je na zlecenie wydawców właśnie). Problem jednak w tym, że nie jest do końca tak, jak chciałaby tego autorka kontrowersyjnego tekstu *Blogi. Korupcja, kompleksy i partyzanci*, postrzegając profesjonalną krytykę trwa jako bastion obiektywności i wartości literackiej (czymkolwiek by ona nie była). Trzyście lat temu w dyskusji redakcyjnej czasopisma „Res Publica Nowa” Dariusz Nowacki ubolewał nad przymusem zdrady kryteriów literackich wymuszonej przez kontekst, miejsce i odbiorcę tekstu krytycznego. Autor takiego tekstu jest sterowany medium, poprzez które filtruje swój głos krytyczny, nie będący już właściwie wyrazem osobistego doświadczenia lektury, lecz stopniem identyfikacji z pismem, w którym publikuje. Nowacki mówił przekorne: „Jeśli chcesz być wyrazisty, komunikować się z czytelnikiem, musisz porzucić sprawy literackości i pisać ideologicznie”⁸. Słowa profesjonalnego krytyka rozmywiają nieco wyraziste opozycje sformułowane w tekście Pauliny Małochleb. Dzisiejsi blogerzy, starający się o maksymalną niezależność, forsujący intymne przeżycia lektury, znajdują się w podobnej pozycji do krytyków profesjonalnych, również wprzęgniętych w warunki rynkowego istnienia. Problem zatem nie w tym, że jedna ze stron zaczyna prowadzić rząd (jak się okazuje — nie tak skromny) czytelnicznych dusz, kosztem drugiej. Chodzi o coś innego. Na poziomie prezentacji indywidualnego doświadczenia czytania obie

⁸ W rozmowie redakcyjnej, obok Dariusza Nowackiego, udział wzięli: Przemysław Czapliński, Kinga Dunin, Jerzy Jarzębski, Piotr Śliwiński i Marek Zalewski — *Literatura w uścisku mediów*, „Res Publica Nowa” 2000/7, s. 55.

strony są w dość niewygodnej pozycji. I pozostając właśnie na tym poziomie obecności, słyszalności i rozpoznawalności głosu krytycznego, zarówno krytyka *on-line*, jak i *off-line* podlega tym samym mechanizmom urynkwienia.

Od paru lat w Sieci działa kampania „Nie czytasz? Nie idę z tobą do łóżka”, chwytliwym hasłem promująca popularyzację czytelnictwa. W ramach zakończenia niniejszych rozważań, spośród których wiele nadal pozostaje otwartych, można byłoby to hasło uzupełnić: „Nie pieszysz? Nie masz problemu, bo nie stać cię na łóżko”.

Bibliografia

Blanchot Maurice (2004), *Lautréamont and Sade*, przeł. S. Kendell i M. Kednell, Stanford University Press, Stanford.

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 uniwersytem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Irzykowski Karol (1980), *Niezrozumialcy*, [w:] tenże, *Czyn i słowo. Pisma*, pod red. Andrzeja Lama, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Krempa Sławomir (2013), *Kto ma gdzieś czytelnika? O książkowych blogach i krytyce literackiej*, <http://www.granice.pl/publicystyka,kto-ma-gdzieś-czytelnika-o-ksiazkowych-blogach-i-krytyce-literackiej,686>

Literatura w uścisku mediów. Rozmowa redakcyjna z udziałem P. Czaplińskiego, K. Dunin, J. Jarzębskiego, D. Nowackiego, P. Śliwińskiego i M. Zaleskiego, „Res Publica Nowa”, 2000/7.

Małochleb Paulina (2013), *Blogi. Korupcja, kompleksy i partyzanci*, <http://xiegarinia.pl/artykuly/blogi-korupcja-kompleksy-i-partyzanci/>

Miecznicka Magdalena (2007), *Krytykę literacką zżera konformizm*, <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/190931,krytyke-literacka-zzera-konformizm.html>