

teksty

kultury

uczestnictwa

pod redakcją
Andrzeja Dąbrówki
Macieja Maryła
Aleksandry Wójtowicz

Instytut Badań
Literackich PAN

<http://rcin.org.pl>

teksty

kultury

uczestnictwa

teksty kultury uczestnictwa

pod redakcją
Andrzeja Dąbrówki
Macieja Maryła
Aleksandry Wójtowicz

prace



Fundacja Akademia Humanistyczna
Instytut Badań Literackich PAN



Recenzenci

prof. Jarosław Płuciennik

prof. Grzegorz Godlewski

Redakcja i indeks

Barbara Jędraszko

Korekta

Aleksandra Nizioł

Opracowanie typograficzne i łamanie

Anter

Projekt okładki i stron tytułowych

Anna Światłowska

© Copyright by Authors and IBL PAN, 2016

ISBN 978-83-65573-14-8

Prace Centrum Humanistyki Cyfrowej IBL PAN



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

<http://rcin.org.pl>

Ze względu na trudności z pozyskaniem dofinansowania prace zebrane w tym tomie czekały na druk przeszło dwa lata. Mimo naszych starań o szybkie wydanie książki następuje ono z przykrym opóźnieniem, za które przepraszamy Autorów i Czytelników. Jednocześnie pragniemy podziękować Instytutowi Badań Literackich PAN za sfinansowanie wydania tego tomu.

Andrzej Dąbrówka, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz

Spis treści

WSTĘP

Maciej Maryl, <i>Teksty – kultury – uczestnictwa</i>	9
--	---

TEKSTY

21

Ewa Szczęsna, <i>Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty</i>	23
---	----

Urszula Pawlicka, <i>Literatura cyfrowa w kontekście kultury uczestnictwa</i>	43
---	----

Katarzyna Lisowska, <i>Reprezentacja nowych technologii komunikacji w prozie podejmującej temat homoseksualności – analiza wybranych utworów</i>	69
--	----

Maciej Maryl, <i>Startup literacki. Blog a powieść w odcinkach na przykładzie pierwowzoru „Cwaniar” Sylwii Chutnik</i>	85
--	----

Halina Kudlińska, <i>Demotywator jako nowy gatunek dyskursu 2.0</i>	111
--	-----

Wojciech Kruszewski, <i>Kultura uczestnictwa i deficyt kompetencji. Problem edycji internetowej w Polsce</i>	141
--	-----

Aleksandra Wójtowicz, <i>Narzędzia mediów elektronicznych w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania</i>	157
--	-----

Łukasz Mirocha, <i>Wpływ komputacyjnego charakteru cyfrowego obrazowania i ekosystemów oprogramowania kreatywnego na estetykę mediów wizualnych</i>	175
---	-----

KULTURY

195

Jerzy Bobryk, <i>Twórczość w epoce technologii cyfrowej</i>	197
---	-----

Michał Koza, <i>Czy znasz ten mem? Pragmatyka i polityka internetowych wspólnot interpretacyjnych</i>	223
---	-----

Dominik Antonik, <i>Instalowanie Szymborskiej. O wspólnym budowaniu literackiego świata</i>	239
---	-----

Anna Perzyńska, <i>Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku</i>	259
---	-----

Aleksandra Szymił, <i>Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego</i>	277
---	-----

UCZESTNICTWA	301
Andrzej Dąbrówka, <i>Autorstwo uczestniczące</i>	303
Aleksandra Żurek, „ <i>Jak wam się podoba?</i> ”, czyli o kontakcie między nadawcą a odbiorcą na blogach prowadzonych przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym	329
Agnieszka Przybyszewska, <i>O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediowej (rekonesans)</i>	345
Krzysztof Gajewski, <i>Technologia wiki jako przedmiot badań literackich</i>	369
Aleksandra Dziak, <i>Teksty kultury uczestnictwa w szkole</i>	391
Ewa Turkowska, <i>Remediacja tekstów lirycznych i liryka sieci w kształceniu literackim</i>	411
NOTY O AUTORACH	435
NOTA WYDAWNICZA	442
INDEKS OSÓB	443

Maciej Maryl

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

Teksty – kultury – uczestnictwa

10.18318/978-83-65573-14-8.1

Pojęcie „teksty kultury uczestnictwa”, wokół którego ogniskują się prace zebrane w prezentowanym tomie, nawiązuje jednocześnie do dwóch terminów, dobrze zadamowionych we współczesnej refleksji kulturoznawczej: chcemy przyjrzeć się *kulturze uczestnictwa* od strony jej wytworów – *tekstów kultury*. To drugie określenie stosujemy tu w najszerszym zakresie – do opisu wszelkiego rodzaju produktów kulturowych o potencjale semiotycznym, co dotyczy zarówno utworów intencjonalnych (np. literatura, film, muzyka), jak i zjawisk mniej uchwytnych (np. obyczaje) czy bardzo złożonych (np. zbiór zachowań danego środowiska lub grupy). Owe teksty kultury wyrażają się za pośrednictwem konkretnych mediów podstawowych – by odwołać się do terminologii Grzegorza Godlewskiego – jak słowo, obraz i widowisko, którym kształt nadają poszczególne technologie przekazu, na przykład pismo, druk, koncert, film, wystawa w galerii czy w witrynie sklepowej (por. Godlewski 2008: 277-279). Repertuar tych technologii, czyli zasób form ekspresji treści, jest kulturowo zmienny.

Pojęcie „teksty kultury” zawiera w sobie ogromny potencjał metodologiczny, jest wyrazem dążeń strukturalistycznych, post-strukturalistycznych czy semiologicznych, zmierzających do uchwycenia rozległych struktur znakowych; projektuje szerokie pole dociekań i pozwala badaczom „czytać” nie tylko utwory literackie, ale najróżniejsze zjawiska, jak befsztyk i frytki (Barthes 2008: 107-110), turystykę i śmieci (Culler 1988: 168-183), dzieła

Rembrandta (Bal 1991) czy internetowy spam (Brunton 2013). Oczywiście chodzi tu nie tyle o same teksty, ile o czytanie za ich pośrednictwem samej kultury (konceptualizowanej jako kontekst, mity czy ramy odniesienia).

Dla prac zebranych w tym tomie – być może za sprawą kontekstu kulturowego, o którym jeszcze będzie mowa – najistotniejsza jest analiza współczesnych tekstów w odniesieniu do nowego paradygmatu kultury, w którym one funkcjonują. Aby dobrze odróżnić to podejście od innych badań prowadzonych z powodzeniem na tym polu (socjologicznych, medioznawczych, psychologicznych, marketingowych), odwołajmy się tu skrótowo do prac Stefana Żółkiewskiego, a zwłaszcza do *Tekstów kultury* (1988), które miały duży wpływ na sformułowanie pytań badawczych leżących u podstaw niniejszego zbioru rozpraw.

Socjologia kultury Żółkiewskiego, formułowana w latach 70. i 80. XX wieku, stanowi ciekawą mieszankę – krytycznie przetworzonych – różnorodnych prądów intelektualnych epoki: strukturalizmu, socjologii marksistowskiej, semiotyki radzieckiej, francuskiej historiografii i socjologii literatury¹. Celem badacza nie było bowiem skupianie się wyłącznie na funkcjonowaniu tekstów literackich w kulturze (sam zresztą podkreślał, że wyróżnianie obiegu literatury spośród innych mediów jest wyłącznie zabiegiem metodologicznym, wydzielaającym tylko jeden typ przedmiotów semiotycznych spośród ich ogółu, zob. Żółkiewski 1980: 244–245). Przeciwnie – Żółkiewski świadomie i konsekwentnie buduje projekt zintegrowanych badań nad kulturą, proponując antropologiczną refleksję nad jej tekstami (Żółkiewski 1988: 14). Dlatego też przedmiot swoich analiz – owe teksty kultury – definiuje bardzo szeroko, pansemiotycznie: „Przez to pojęcie rozumiemy wszelkie

¹ Nie ma tu miejsca na szczegółową egzegezę postawy badawczej Żółkiewskiego. Czytelników odsyłam do syntetycznych artykułów: Hopfinger 2003, Mencwel 2012.

struktury kodowe właściwe danej kulturze, a realizujące określone elementy jednego lub więcej systemu znaków funkcjonującego w tejże kulturze” (Ibidem: 23). Na marginesie warto dodać, że data publikacji *Tekstów kultury* nieprzypadkowo zbiega się w czasie z cytowanymi wyżej publikacjami Cullera (1988) czy Bal (1991) – tezy Żółkiewskiego wyrastają z podobnych źródeł i przyświeca mu zbliżony cel, choć realizowany w sposób odmienny.

U podstaw dociekań Żółkiewskiego można umieścić, inspirowane pracami Roberta Escarpita, pytanie: „co ludzie robią z danym typem tekstów, do czego im ten typ tekstów kultury służy” (Żółkiewski 1988: 35). Funkcjonalne podejście do wytworów kulturowych jest kluczowe dla jego myśli – przez analizę sposobu, w jaki teksty funkcjonują w danej zbiorowości, dochodzimy do wiedzy o niej samej. Takie postawienie sprawy, według Żółkiewskiego (Ibidem: 51), odróżnia tę propozycję od analiz socjologicznych, które za punkt wyjścia stawiają sobie relacje międzyludzkie, a następnie badają, jakie artefakty w ramach tych relacji powstają. Żółkiewski zaczyna od samych artefaktów.

Wszelkie obserwacje badacza, łącznie z rozbudowaną i najlepiej, zdaje się, z jego dorobku znaną koncepcją obiegów literatury, budowane są na gruncie zasadniczej opozycji między funkcją semiotyczną a rzeczową tekstów kultury. W uproszczeniu chodzi tu o dychotomię między zjawiskami wewnątrztekstowymi (budowa i znaczenie utworu) a zewnątrztekstowymi (funkcjonowanie tekstu w kulturze – jego dystrybucja i miejsce w obiegach, por. Żółkiewski 1980: 168). Funkcja rzeczowa tekstów kultury

wiąże się z ich rolą i miejscem w interakcjach społecznych, które umożliwiają im, po wynalazku druku, wielkość nakładów, wartości rynkowe egzemplarza, dostępność kanałów komunikacyjnych, przestrzenne warunki kolportażu czy upowszechniania, wykorzystanie środków masowej komunikacji, organizacje czytelnicze itp. (Żółkiewski 1988: 31).

Owo skupienie się na funkcji rzeczowej odróżnia koncepcję Żółkiewskiego od tradycji polskiej szkoły socjologii komunikacji literackiej i dociekań takich badaczy, jak Edward Balcerzan, Michał Głowiński, Janusz Sławiński czy Aleksandra Okopień-Sławińska, zainteresowanych bardziej znaczeniem (lub znaczeniami) utworu i relacjami komunikacyjnymi przezeń projektowanymi. Dla Żółkiewskiego kluczowa jest zaś owa funkcja rzeczowa, ponieważ – jak zauważa:

By określić funkcję rzeczową zjawiska (przedmiotu semiotycznego, sygnalizowanego przez teksty kultury), trzeba znać potrzeby społeczne, które dane zjawisko zaspokaja, trzeba znać jego genezę historyczną, umieć odpowiedzieć na pytanie, do czego służy i jakie ma znaczenie (od czego zaczynamy). Właściwie zatem pełna odpowiedź na pytanie o funkcję rzeczową będzie odpowiedzią na pytanie o funkcję społeczną (Żółkiewski 1988: 65).

Owo rozróżnienie i jego zastosowanie badawcze są kluczowe dla niniejszego tomu. Przyglądając się współczesnym tekstom kultury, staramy się odpowiedzieć na pytanie, do czego służą one danym społecznościom, i na tej podstawie mówić szerzej o współczesnych zjawiskach kulturowych. Kolejne przemiany na scenie komunikacyjnej wprowadzają nowe zjawiska, a także ułatwiają ich badanie, dostarczając łatwo dostępnego materiału. Jak pisał Żółkiewski,

analiza tekstów kultury stała się szczególnie dostępna i narzucająca się jako metoda pomocnicza czynności poznawczych wraz z dwudziestowieczną rewolucją komunikacyjną, wraz z wtargnięciem w tok procesów komunikacji społecznej środków elektronicznych, których działanie udostępniło obserwację audiowizualnych aspektów kultury (Ibidem: 68).

Co zatem zmieniło się za sprawą mediów elektronicznych na początku XXI wieku? Dochodzimy tu do drugiego z kluczowych dla tego tomu pojęć – „kultury uczestnictwa”, w której żyjemy

(uczestniczymy?). Takie przynajmniej można odnieść wrażenie, gdy wszędzie – od serwisów społecznościowych, przez strony newsowe, po sklepy internetowe – zachęca się nas do zabierania głosu, publikowania, wyrażania myśli i emocji. Użycie tego terminu pozwala odróżnić ten typ kultury od kultury masowej na podstawie wyposażenia technologicznego – symetryczne media komunikacji zastępują formy antysymetryczne. W największym uproszczeniu (w modelu idealnym kultury uczestnictwa) konsument kultury staje się jednocześnie jej twórcą.

Uczestnictwo w kulturze dotychczas pojmowano raczej biernie, jako „odbior” przekazu. Oczywiście nigdy nie chodziło tu o absolutną bierność słupa telegraficznego, by wspomnieć tu choćby takie koncepcje otwarte na „twórczą zdradę” czytelników jak style odbioru Głowińskiego, fenomenologia lektury Ingardena czy schemat kodowanie-dekodowanie Halla. Choć koncepcje te różnią się od siebie podłożem metodologicznym (strukturalizm, fenomenologia, semiotyka), punktem wspólnym jest tu przeświadczenie o tym, że w akcie odbioru przekaz ulega modyfikacjom. Nowością wprowadzaną przez kulturę uczestnictwa byłaby zatem swoista demokratyzacja twórczości i udzielenie głosu nowym twórcom, będącym dotychczas wyłącznie konsumentami.

Takie postawienie sprawy powinno natychmiast wzbudzić uzasadniony sprzeciw, ponieważ opiera się na założeniu, że wcześniejsze formy kultury (zwłaszcza masowej) były autorytarne i uniemożliwiały ekspresję twórczą. Oczywiście nie chodzi tu o samo uczestnictwo w kulturze, tylko o skalę jego możliwości, która w ostatnich latach – za sprawą technologii elektronicznych – zwiększyła się niewyobrażalnie.

Zwracają na to uwagę Jenkins, Clinton, Purushotma, Robinson i Weigel (2006) w raporcie *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education For the 21st Century*, w którym

postulują podejście całościowe: nie myślą wyłącznie o komunikacji, tylko o związkach między różnymi technologiami komunikacyjnymi i wspólnotami kulturowymi, które wokół nich wyrastają, i aktywnościami ułatwianymi przez te technologie. Takie wykorzystanie technologii jest możliwe tylko wtedy, gdy wspiera je kultura (Jenkins et al.: 8). Nie chodzi tu zatem o determinizm technologiczny, tylko raczej o specyficzny moment, ułatwiający uruchomienie określonego potencjału kulturowego:

Systemy medialne składają się z technologii komunikacyjnych, oraz społecznych, kulturowych, prawnych, politycznych i ekonomicznych instytucji, praktyk czy protokołów, które je kształtują i otaczają. [...] Niektóre czynności mogą być łatwiejsze przy wykorzystaniu danych technologii, niż innych a zatem wprowadzenie technologii może zainspirować pewne użycia. Jednakże owe czynności stają się powszechne wyłącznie wtedy, gdy wspiera je także kultura, kiedy odpowiadają na określone potrzeby w danym momencie historycznym (Ibidem).

Autorzy cytowanego tu raportu definiują kulturę uczestnictwa jako

kulturę charakteryzującą się relatywnie niskim progiem dla ekspresji artystycznej i obywatelskiego zaangażowania, dużym wsparciem dla twórczości i dzielenia się swoimi utworami, oraz pewnym rodzajem nieformalnej opieki mentorskiej, w ramach której to, co wiadome najbardziej doświadczonym, zostaje przekazane nowicjuszom. (Ibidem: 3).

Dla badaczy istotny jest tu także aspekt samowiedzy uczestników, którzy „wierzą, że ich wkład jest ważny i czują, że łączy ich pewna więź społeczna” (Ibidem). Do form kultury uczestnictwa badacze zaliczają afiliacje (członkostwo w różnorodnych wspólnotach internetowych), ekspresję (tworzenie nowych form twórczych, jak samplowanie, fan-fiction, mash-upy), wspólne rozwiązywanie

problemów (praca zespołowa ukierunkowana na określony cel jak tworzenie Wikipedii), dystrybucja (przepływ mediów, jak podcasting, blogowanie) (Ibidem).

Według Aarona Alana Delwiche'a i Jennifer Jacobs Henderson, redaktorów tomu *The Participatory Cultures Handbook* (2012), kultura uczestnictwa – zarówno jako zjawisko, jak i termin – jest dość świeża, a jej początki datuje się na połowę lat 80. XX wieku. Badacze wydzielają cztery fazy kultury uczestnictwa, wyróżniane zarówno na podstawie wydarzeń, jak i tematów badawczych. Faza pierwsza (*Emergence*) dotyczy lat 1985-1993 i wiąże się z rozbiciem monopolu komunikacyjnego przez ARPANET, akademicki pierwowzór internetu, na gruncie badawczym wyraża się zaś badaniami nad aktywnym, przedinternetowym odbiorem tekstów kultury (np. prace Fiske'a i Jenkinsa) (Delwiche, Henderson 2012: 4-5). Faza druga (*Waking up to the Web*) to lata 1994-1998 i początek popularności internetu (pojawiają się pierwsze dotcomy) i pierwsze prace badawcze dotyczące zjawisk kultury sieci (Ibidem: 5-6). Fazę trzecią (*Push-button Publishing*) badacze datują na lata 1999-2004 i wiążą z jednej strony z pojawieniem się łatwych i przyjaznych systemów do publikowania treści w internecie (nie trzeba już być programistą, by założyć własny blog) oraz z pierwszymi portalami społecznościowymi; nowym fenomenom towarzyszą opracowania badawcze (Ibidem: 6). Faza czwarta (*Ubiquitous Connections*) to lata 2005-2011, kiedy pojawiają się kluczowe urządzenia mobilne (jak smartfony i tablety), którym towarzyszą badania nad pozytywnymi aspektami nowej kultury (m.in. Lessiga czy Jenkinsa) (Ibidem: 7-8).

Periodyzacja proponowana przez Delwiche'a i Henderson w ciekawy sposób wiąże postęp technologiczny z refleksją nad nowymi zjawiskami kultury, co współbrzmi z przywołanymi wyżej тезami Jenkinsa, dotyczącymi ogniskowania przez nowe techno-

logie danych potrzeb społeczno-kulturowych, a także sprzężenia zwrotnego między kulturą i technologią. Dobrym tego przykładem może być pojawienie się w fazie trzeciej blogów, które można ujmować jako odpowiedź na zapotrzebowanie twórców na proste narzędzia do publikowania w sieci.

Warto tu także podkreślić duży potencjał krytyczny pojęcia „kultura uczestnictwa”, tworzonego w opozycji do kultury zhierarchizowanej. Delwiche i Henderson zauważają, że „funkcje zmonopolizowane przez garść hierarchicznych instytucji (np. gazety, stacje telewizyjne czy uniwersytety) zostały zawłaszczone przez niezależnych wydawców, strony udostępniające filmy, wspólnotowe banki wiedzy czy rozrywkę tworzoną przez fanów” (Delwiche, Henderson 2012: 3). Dobrze ujął to Henry Jenkins w książce *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* (1992), w której – inspirując się pracami Michela de Certeau – pokazuje, w jaki sposób kultura fanowska zawłaszcza (na drodze „kłusownictwa tekstowego”) teksty kultury oficjalnej, co pozwala wyrazić treści nieobecne w głównym nurcie (Jenkins 1992: 23).

Podsumowując, kultura uczestnictwa to pojęcie do pewnego stopnia sztuczne, odnoszące się do wpływu nowych form komunikacji (od kserografu po media społecznościowe) na tworzenie, dystrybucję i recepcję tekstów kultury. W istocie chodzi o to, że po czasie dość jednokierunkowych mediów masowych (telewizja, prasa, książka masowa) poszerza się pole czynnego uczestnictwa w kulturze, rozumianego tu także jako tworzenie tekstów. Wychoząc z założenia, że technologie pozostają w twórczym dialogu z kulturą (i jej podmiotami), w której powstają, prowadzimy na łamach tego tomu analizę nowych zjawisk tekstowych.

Prace tu zebrane podzieliliśmy na trzy części – Teksty, Kultury, Uczestnictwa – których nazwy należy traktować rzeczownikowo, jako hasła wyznaczające obszar problemowy. Choć wszystkie

artykuły na dobrą sprawę mogłyby znaleźć się w każdej z tych części, staraliśmy się pogrupować je w taki sposób, by wypuklić ten aspekt, na który autorzy kładli największy nacisk: analiza wytworów (Teksty), zbiorowości (Kultury) lub mechanizmów partycypacji (Uczestnictwa).

Część pierwszą (Teksty) otwiera artykuł Ewy Szczęsnej, poświęcony przemianom poetyki tekstu artystycznego pod wpływem mediów cyfrowych. Rozważania te kontynuuje Urszula Pawlicka, porządkując i konceptualizując nowe zjawiska w literaturze elektronicznej. Na tekstualny wymiar nowych technologii od nieco innej strony patrzy Katarzyna Lisowska, analizując reprezentacje gatunków internetowych w „tradycyjnej” twórczości literackiej.

Artykuły Macieja Maryła i Haliny Kudlińskiej przynoszą genealogiczną analizę nowych zjawisk tekstowych. Pierwszy z tekstów dotyczy gatunku powieści w odcinkach w wydaniu internetowym, drugi – analizy i konceptualizacji nowego, hybrydalnego gatunku demotywatora. Dwa kolejne szkice podnoszą problem tekstualności w kontekście internetowych edycji dzieł literackich. Wojciech Kruszewski analizuje kompetencje twórców internetowych archiwów i serwisów udostępniających dzieła literackie, zwracając uwagę na uchybienia edytorskie. Aleksandra Wójtowicz, na przykładzie twórczości Wacława Berenta, szkicuje zakres możliwości, jakie otwierają przed edytorami media cyfrowe. W ostatnim tekście z tej części Łukasz Mirocha analizuje materialne aspekty cyfrowych treści wizualnych, skupiając się na transmedialnym potencjale twórczości nowych mediów.

Część druga (Kultury) rozpoczyna się tekstem Jerzego Bobryka, który analizuje wpływ technologii na twórczość kulturową w perspektywie teorii czynności. Michał Koza wyróżnia, na wzór „wspólnot interpretacyjnych”, „wspólnoty memetyczne”, analizując komunikację za pomocą memów w portalach społecznościowych.

Dominik Antonik przygląda się procesowi kreowania wspólnoty konsumentów-odbiorców wokół marki pisarskiej na przykładzie Wisławy Szymborskiej. Dwa kolejne szkice podnoszą różne aspekty literackich kultur fanowskich – Anna Perzyńska analizuje wspólnotowy charakter gatunku na przykładzie fanowskiego „eposu” *Pan Severus*, adaptacji sagi o Harrym Potterze, Aleksandra Szymiła bada zaś pisarstwo fanek jako przejaw specyficznej działalności antysystemowej na przykładzie utworów z gatunku *slash*.

Ostatnią część tego zbioru (Uczestnictwa) otwiera historyczno-teoretyczny szkic Andrzeja Dąbrówki, badającego wpływ technologii piśmienności na postęp „autoryzacji” w kulturze, pojmowanej jako możliwość występowania w roli autora. Aleksandra Żurek opisuje relacje między autorkami i czytelnikami na przykładzie blogów gimnazjalistek. Agnieszka Przybyszewska skupia się na relacjach komunikacyjnych w nowej literaturze, podnosząc takie kwestie jak grywalność i performatywny charakter utworów. Krzysztof Gajewski natomiast w swoim szkicu rozpatruje kolektywny tekst Wikipedii jako przedmiot badań literackich.

Dwa ostatnie artykuły są poświęcone problematyce kultury uczestnictwa w edukacji. Aleksandra Dziak przedstawia postulaty dotyczące wprowadzenia tekstów kultury uczestnictwa w obręb edukacji szkolnej. Opis praktycznej realizacji takich tez przynosi artykuł Ewy Turkowskiej, ukazujący wykorzystanie liryki cyfrowej w procesie dydaktycznym.

Tom *Teksty kultury uczestnictwa*, podobnie jak same teksty kultury uczestnictwa, to zbiór niejednorodny i o szerokim zakresie. Prezentowane tu prace punktowo skupiają się na istotnych zjawiskach tekstowych, projektując różnorodne pola dla badań tekstualnych. Z pełną świadomością, że zasób tematów nie został jeszcze wyczerpany, redaktorzy tomu zachęcają do jak najbardziej twórczego odbioru – zyjemy wszakże w kulturze uczestnictwa.

Bibliografia

- Delwiche Aaron Alan, Jacobs Henderson Jennifer (2012) *Introduction. What is Participatory Culture?*, w: *The Participatory Cultures Handbook*, ed. Aaron Alan Delwiche i Jennifer Jacobs Henderson, New York: Routledge.
- Bal Mieke (1991) *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes Roland (2008) *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa: Aletheia.
- Brunton Finn (2013) *Spam: A Shadow History of the Internet*, Cambridge: The MIT Press.
- Culler Jonathan (1988) *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Godlewski Grzegorz (2008) *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hopfinger Maryła (2003) „Stefan Żółkiewski – teoretyk kultury”. *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. Alina Brodzka-Wald i Tomasz Żukowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Jenkins Henry, Clinton Katie, Purushotma Ravi, Robinson Alice J. i Weigel Margaret (2006) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education For the 21st Century*. Chicago: The MacArthur Foundation, <http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf> (06.07.2014).
- Jenkins Henry (1992) *Textual Poachers. Television fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Mencwel Andrzej (2012) „Stefan Żółkiewski – kultura, komunikacja, znak”. *Kulturologia Polska XX wieku*, <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=esej&haslo=zolkiewski> (13.07.2014).
- Żółkiewski Stefan (1988) *Teksty Kultury*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Żółkiewski Stefan (1980) *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Teksty – kultury – uczestnictwa

Autor definiuje pojęcie „teksty kultury uczestnictwa”, wokół którego ogniskują się prace zebrane w prezentowanym tomie. Nawiązuje ono jednocześnie do dwóch terminów, dobrze zadamowanych we współczesnej refleksji

kulturoznawczej – chodzi o namysł nad *kulturą uczestnictwa* od strony jej wytworów – *tekstów kultury*. Owe terminy zostają omówione w kontekście socjologii kultury. Następnie autor omawia zawartość tomu, który redaktorzy podzielili na trzy części: Teksty, Kultury, Uczestnictwa – których nazwy należy traktować rzeczownikowo, jako hasła wyznaczające obszar problemowy. Prace przyporządkowane do tych części koncentrują się, odpowiednio, na analizie wytworów (Teksty), zbiorowości (Kultury) lub mechanizmów partycypacji (Uczestnictwa).

Texts of Participatory Culture

This article aims at defining the concept of „texts of participatory culture”, central to works collected in the presented volume. The concept dwells on two terms, well established in contemporary cultural and literary studies, the reflection on *participatory culture* from the perspective of its products – *cultural texts*. These terms are discussed in the context of the sociology of culture. Theoretical discussion is followed by the presentation of the entire volume, which was divided into three parts, namely: Texts / Culture / Participation – each term defines a problem area. The articles assigned to these parts focus on, respectively, the analysis, respectively, the analysis of products (Texts), community (Culture) or mechanisms of participation (Participation).

TEKSTY

Ewa Szczęsna

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty

10.18318/978-83-65573-14-8.2

Technika nie jest więc samym tylko środkiem. Technika jest sposobem odkrywania [...] należy do wy-dobywania [...] jest czymś poietycznym.

Martin Heidegger *Technika i zwrot* (Heidegger 2002: 16)

Każdy przedmiot można przekształcić, każdy sposób można naśladować [...]. Tworzywa i techniki ulegające transformacji i naśladownictwu nie są takie same, sposoby istnienia i odbioru, statusy ontologiczne dzieł wykazują niekiedy fundamentalne różnice [...], a sposoby przejawiania się w nich sensu nie są porównywalne [...].

Gérard Genette *Palimpsesty* (Genette 2014: 407, 414)

Wartością kultury cyfrowej mającą wpływ na tekst literacki, a w konsekwencji na refleksję o nim, rzutującą na badania literaturoznawcze, są zmiany w sposobie istnienia słowa literackiego. Zmiany te polegają przede wszystkim na wzmocnieniu wartości aspektu semiotycznego tekstu oraz poddaniu go semantyzacji. Warstwa przedstawień słowa modelowana jest ruchem, dźwiękiem, barwą, które nie tylko modyfikują semantykę słowa jako znaku umownego, ale także wchodzą z nią w polemikę; tworzą znaczenia alternatywne.

W tekście cyfrowym słowo pisane/drukowane zostaje poddane kinetycznej ikonizacji i udźwiękowieniu, znaczenia są tworzone w interakcji ruchomej, przekształcającej się w procesie odbioru warstwy przedstawień słowa i jego semantyki (sfery denotacji i konotacji). Impulsem znaczeniowym jest zarówno słowo semantyczne, jak i ruchome, barwne i udźwiękowane słowo iko-

niczne. Znaczenie globalne powstaje jako efekt interakcji obu impulsów, co sprawia, że więź łącząca obraz graficzny i warstwę brzmieniową znaku słownego oraz pojęcie (znaczenia denotowane i konotowane) nie jest – jak u de Saussure’a¹ wyłącznie dowolna (czy też umowna, arbitralna) (zob. Saussure 2002: 89-91). Cyfrowy znak słowa pisanego (i szerzej tekst) może być wyłącznie arbitralny – umotywowany (wówczas gdy jest reprezentacją papierowego słowa / tekstu drukowanego), ale może też – co stanowi o specyfice środowiska cyfrowego – na prawach homonimii – być jednocześnie znakiem arbitralnym i symbolicznym lub/i narzędziem działania tekstowego. Jest znakiem wielofunkcyjnym, a z perspektywy zastanej kultury także hybrydycznym, kompilacyjnym.

Skoro sens w literaturze cyfrowej jest ustanawiany zarówno na poziomie semantyki słowa jako znaku arbitralnego, jak i na poziomie semantyki słowa jako znaku ikonicznego, a także interakcji obu semantyk, pozwala to, po pierwsze, mówić o **wewnątrztekstowej intersemiotyczności** (gdy semantyki obu semiosfer wchodzą w relacje wzajemnej reinterpretacji przy jednoczesnym zachowaniu odrębności znaczeniowej) oraz o wewnątrztekstowym palimpseście, w którym na znaczenia wykreowane semantyką słowa nakładane są znaczenia kreowane jego semiotyką (hybrydy znaku umownego i ikonicznego). Ponieważ zaś relacje, w jakie wchodzą pola znaczeniowe warstw palimpsestu, są często relacjami interferencji, przenikania się, można tu jednocześnie mówić o **wewnątrztekstowej transsemiotyczności**.

Drugą ważną zmianą jest przesunięcie, a konkretnie rozszerzenie w sferze sprawczości. Funkcja performatywna języka – zdolność słowa do oddziaływania na rzeczywistość, ustanawiania czegoś

¹ Ferdinand de Saussure terminem *signifiant* określał obraz akustyczny znaku językowego. W przestrzeni cyfrowej kategorię tę należałoby rozszerzyć na wtórne udźwiękowanie znaku językowego oraz na jego warstwę graficzną.

w świecie pozatekstowej rzeczywistości, zostaje wzbogacona o jego zdolność działania na tekście (Fisher-Lichte 2008; E. Domańska 2007). Oto wypowiedzią językową można ustanawiać zmiany w sferze tekstu (generatory mowy), ponadto zapis słowny nie jest wyłącznie nośnikiem znaczeń, ale może być narzędziem działań tekstowych – powodować świat tekstu, dokonywać przekształceń w jego przestrzeni, wiązać dowolne elementy tekstowe w obrębie jednego utworu, kreując rozmaite **związki intratekstualne**. Mariusz Pisarski trafnie zauważa:

Hipertekst jest przede wszystkim intratekstualny. Statystycznie rzecz biorąc, tysiące stron internetowych, z którymi ma do czynienia przeciętny użytkownik sieci, nie wspominając o najczęściej zamkniętych środowiskach dyskowych powieści hipertekstowych, najczęściej odsyłają do samych siebie, a nie do tekstów innych autorów, witryn i portali (Pisarski 2011: 187).

W sztuce hipertekstowej wewnątrztekstowym linkowaniem może rządzić zasada wiązania mechanicznego (czy automatycznego²) – gdy zabieg łączenia elementów tekstowych jest mniej lub bardziej przypadkowy, pozbawiony zdolności generowania efektów stylistycznych i retorycznych (zob. Szwechłowicz 2015: 282). Na przeciwnym biegunie w stosunku do intratekstualności mechanicznej znajdowałaby się intratekstualność estetyczna, czyli taka, w której sposobem linkowania rządziłaby zasada chwytu artystycznego. Między tymi skrajnie odmiennymi pod względem kreatywności rozwiązaniami lokują się liczne formy pośrednie – wiązania na prawach działania retorycznego, stylistycznego; wiązania pełniące funkcję poznawczą; pozostające w relacji komentarza,

² Joanna Szwechłowicz definiuje intertekstualność mechaniczną jako wynikającą z charakteru medium i wyrażającą się w „mechanicznym cytowaniu, referowaniu i powielaniu przez użytkowników schematu wcześniejszych wypowiedzi, najczęściej bez denotowania ich sensów” (Szwechłowicz 2015: 282).

uzupełnienia, analogii, podobieństwa, metonimii, metafory, przeciwieństwa czy asocjacji. Różne formy relacji odnoszą się zresztą nie tylko do linkowania intratekstowego, ale także intertekstowego. Te ostatnie formy powiązań mogą być również wykorzystywane w sposób estetyczny. W hiperpowieści „Kosmos” Jakuba Jagiełły (z 2015 roku) linkowe wyjścia poza utwór literacki (linki oznaczone niebieską diodą) w stronę rozmaitych stron internetowych zyskują – jako zabieg powieściowy – kwalifikację estetyczną (zob. [http://techsty.art.pl/?p=2024, 26.07.2016](http://techsty.art.pl/?p=2024,26.07.2016)).

Trzecia modyfikacja jest następstwem cyfrowej (niematerialnej) materii znaku tekstowego i nadbudowanego nad nim tekstu, a polega ona na coraz dalej posuniętym rozszerzaniu zakresu form literackich inspiracji innymi sztukami i dyskursami. Angażowanie w ustanawianie znaczeń tekstowych ruchomej i udźwiękowionej tkanki słowa jest źródłem nowych pomysłów artystycznych w sferze literackiego użycia innych sztuk i dyskursów, tworzenia ich reprezentacji i tekstowych śladów. Istotnej modyfikacji ulegają zatem formy relacji międzytekstowych – formy obecności innych tekstów w tekście cyfrowym. Na szczególną uwagę zasługują tu lingwistyczne inspiracje literatury cyfrowej nieliterackimi dyskursami i innymi, niż wyłącznie słowne, sztukami. Reinterpretacje widoczne są już na poziomie intertekstualności, którą Genette uznał za najbardziej literalny typ transtekstualności. Do tych form intertekstualności zaliczył między innymi cytaty, w którego przypadku mamy do czynienia z przytoczeniem fragmentu lub całości jakiegoś tekstu z podaniem źródła (autora, tytułu, miejsca i czasu publikacji). Cytat zostaje wyodrębniony (w przypadku tekstu słownego zaznaczony graficznie, choć znakiem cytowania może być też powszechna rozpoznawalność); wymaga literalności zarówno w sferze wyglądu/brzmienia przywołania, jak i w sferze sensu. To ostatnie oznacza, że nie będzie cytatem *sensu stricto* na

przykład przywołanie umieszczone w innym kontekście, który będzie zmieniał znaczenie. Mamy wówczas do czynienia z quasi-cytatem, użyciem, które może oddalać się od tekstu źródłowego bardziej niż na przykład taka parafraza, która zachowuje sens źródłowy mimo zmiany formy przedstawienia. Zazwyczaj cytat służy zilustrowaniu czegoś, potwierdzeniu jakiejś tezy lub pojawia się jako przedmiot analizy i interpretacji. W tekstach artystycznych jest na ogół formą użycia. Zwykle też jest podporządkowany myślowo i kompozycyjnie tekstowi przywołującemu; jest wobec niego podrzędny, stanowi jego niewielką część.

Na tle wskazanego wyżej „tego, co zazwyczaj” cytatu utwór Leszka Onaka *Młodość tysiąc osiemset sześćdziesiąt jeden liter później* (z 2016 roku) wprowadza odmienność w sposobie posłużenia się cytatem (zob. http://techsty.art.pl/m10/mlodosc_1861_liter_pozniej/#, 14.05.2016). I tak pod wskazanym tytułem zostaje przytoczona w całości *Oda do młodości* Adama Mickiewicza. Wprawdzie przywołanie zostaje pozbawione tytułu (a na ekranie widzimy tytuł *Młodość zero liter później*) i nazwiska autora, jednak znakiem cytowania staje się tu powszechna rozpoznawalność cytatu. Obok tekstu Mickiewiczowskiej ody w prawym górnym rogu umieszczony jest napis: *Naciśnij Esc lub kliknij tutaj, by doczekać starości*. Napis należy jednocześnie do dyskursu informatycznego – jest elementem interfejsu informującego o sposobie posługiwania się tekstem, a także częścią samego utworu. Nie mamy bowiem kliknąć wyłącznie po to, by uruchomić program, ale by „doczekać starości”. Metaforyczny sens tego zwrotu i jego udział w kształtowaniu znaczenia globalnego ujawnia się w jego konfrontacji z resztą utworu.

Spełnienie polecenia przez użytkownika uruchamia zmiany w warstwie przedstawień (dzianie się tekstury), która realizuje figurę redukcji. Oto w szybkim tempie z tekstury wypadają litery, w różnym, przypadkowym porządku, który zdaje się nie zmierzać

do tworzenia nowych słów z dotychczasowych. W tym samym czasie nieustannie zmienia się tytuł – a konkretnie wartość liczbowa, każde zniknięcie kolejnej litery z tekstu zostaje odnotowane w tytule – podana wartość liczbowa gwałtownie rośnie. Kiedy tekst całkowicie znika, a wartość ta wynosi 1861, tekstura (warstwa przedstawień tekstu) nieruchomieje. Na ekranie zostają tylko znaki przestankowe. „Młodość tysięcy osiemset sześćdziesiąt liter później” to doczekana starość, w której znikają idee wieku młodzieńczego, zostawiając po sobie jedynie ślady minionych emocji (których reprezentacją w utworze mogą być znaki przestankowe pozostałe po zniknięciu słów).

Oda Mickiewicza jest tekstową ikoną młodości, jej ucieleśnieniem znajdującym swój wyraz w utworze nie tylko w apostrofach do młodości, w idei przyjaźni, wezwaniu do wspólnego działania na rzecz dobra powszechnego, ale także w stylistyce wiersza i jego formie. Pomysł utworu Onaka opiera się na użyciu zarówno samej ody, jak i skonwencjonalizowanej już dziś jej interpretacji; na grze z konwencją kulturowego funkcjonowania tego tekstu oraz grze z konwencją przytoczenia. Z cytatem mamy tu bowiem do czynienia tylko do momentu uruchomienia stawiania się utworu Onaka – na etapie jego przed-dziania się. Od pierwszych chwil uruchomienia utworu cytat ulega przekształceniom – redukcji, która z jednej strony niszczy jego istotę, z drugiej jednak umożliwia oryginalność powstającego na jego bazie utworu.

Utwór Onaka stanowi także przykład cyfrowej polemiki z istotą tytułu czy parafrazą struktury³, jaką jest tytuł. Tradycyjnie tytuł nadany przez autora ma jedno brzmienie. Niekiedy wprawdzie zdarza się, że autor w trakcie pracy nad utworem zmienia tytuł

³Takie parafrazy, polemiki wpisywałyby się w nurt myśli teoretycznej dotyczącej architekstualności Gerarda Genette’a, ale także cytatów struktur (kategoria wprowadzona przez Danutę Danek). Zob. Danek 1972.

(przypadek „Lalki” Bolesława Prusa), rezygnuje przy wydaniu całościowym z tytułów obecnych w wersji odcinkowej (przypadek tytułów epizodów w „Ulissesie” Joyce’a); że zmianie ulega tytuł nadany przez inne osoby niż autor (np. zmiany tytułów obrazów dokonywane przez kuratorów i kustoszy); nie mówiąc o koniecznej zmianie brzmienia tytułu w sytuacji przekładu utworu na inny język. Zasadniczo jednak tytuły utworów nie ulegają przekształceniom w trakcie ich odbioru. Inaczej jest w omawianym przypadku, gdzie tytuł zmienia się wraz ze zmieniającym się utworem, oddając charakter dokonujących się przekształceń, dostosowując się nieustannie do zmiennego stanu tekstu. Aktualizujący się nieustannie tytuł oddaje charakterystyczną dla przestrzeni cyfrowej ideę poetyki aktualizacji, podmiany i zamiany tekstów, wymiany ich elementów – jako jednej z cech stałych utworów digitalnych. Akt aktualizacji tytułu może być dla odbiorcy dodatkowym wyzwaniem interpretacyjnym. Niepoprzestawanie na prostej konstatacji odwrotnie proporcjonalnej zmiany ilościowej w tytule i tekście może prowadzić do ciekawej konkluzji. Skoro bowiem w utworze Onaka żadna z tysiąca ośmiuset sześćdziesięciu dwóch wersji tytułu nie odnosi się do całości – każda do jednej poszczególnej zmiany, żadna z nich nie jest tytułem całości, ale elementem tekstowym udającym graficznie tytuł. Jest quasi-tytułem, który zwodzi czytelnika. Właściwego tytułu utworu odbiorca powinien raczej poszukiwać w adresie internetowym, gdyż ten obejmuje swym zakresem całość. Technologia cyfrowa manifestuje tu swą zdolność do uczestniczenia w inspirowaniu nowych postaci transtekstualności i nowych form artystycznych tworzonych na bazie gry z odbiorczymi przyzwyczajeniami⁴.

⁴ O konieczności wyjścia poza stanowiące uproszczenie identyfikowanie hipertekstualności (definiowanej jako „wspierana przez kod komputerowy zdolność tekstu do łączenia się z innymi tekstami za pomocą elektronicznych hiperłączy) z inter-

Kolejnym rodzajem transtekstualności są reprezentacje struktur stylistycznych i retorycznych, których przykładem są cyfrowe realizacje figur tekstowych. Są to z jednej strony reinterpretacje form zastanych, z drugiej zaś propozycje figur nowych.

Badanie sztuki – w tym w szczególności literatury cyfrowej – pod kątem jej organizacji stylistycznej, sposobów tekstowego posługiwania się myśleniem figuracyjnym prowadzi do wniosku o reinterpretacjach w sferze figuratywności. Po pierwsze więc literatura cyfrowa tworzy właściwe sobie **reprezentacje figur**. Reprezentacje te zachowują cechy pierwszorzędne – stanowiące o istocie figury (dotyczy to zwłaszcza figur myśli). Modyfikacje pojawiają się w sposobie realizacji figur – w sferze ich organizacji semiotycznej (kreowanie figur transsemiotycznych i transmedialnych) i angażowania w kreowanie znaczeń różnych poziomów tekstu. Przenikanie pól znaczeniowych warstwy słownej zostaje bowiem wzbogacone o przenikanie pól znaczeniowych (znaczeń skojarzeniowych) ruchomej ikonizacji słów i powiązanych z nimi dźwięków. Oto słowa mogą się na oczach odbiorców zmieniać: mogą przekształcać się w inne słowa, stawać się obrazami, które wchodzi w relację metaforyczną z semantyką słowa czy semantyką świata przedstawionego.

Należy tu podkreślić wagę, a nie wyłączenie kultury cyfrowej w kreowaniu transsemiotycznych i różnoznakowych struktur tekstowych, czego świadectwem jest chociażby obecność refleksji doty-

tekstualnością proponowane przez George'a Landowa, także wyjścia poza wyłączone postrzeganie jej jako technologicznego sprzymierzenia intertekstu (Graham Allen) czy postrzeganie jej w kategoriach swobodnej sieci skojarzeń, która sytuuje ją na antypodach intertekstu rozumianego jako określona sieć relacji wytwarzanych przez tekst (Michael Riffaterre), pisze Mariusz Pisarski. Według badacza konieczne jest dostrzeżenie i badanie literackich zabiegów gry hipertekstem, który może być anti-intertekstem czy parodią powiązań intertekstualnych. Zob. Pisarski 2011: 183-194 (cytat ze s.183). Zob. też prace, do których odsyła autor, w szczególności: Landow 1997; Allen 2000; Riffaterre 1994.

czącej wieloznakowych czy angażujących inne niż tylko językowe form wyrażania w organizację struktur tekstowych w kulturze poprzedzającej cyfrową. Przykładem niech będą badania metafory w ikonicznych formach przedstawienia czy badania nad narracją lub metaforą filmową⁵. Jednak cyfrowość zmienia skalę i zakres zjawiska, zacierając, a może wręcz znosząc granice między systemami znaków, między sztukami, dyskursami, mediami.

W przestrzeni przekazów cyfrowych w interakcje znaczeniowe mogą wchodzić elementy reprezentujące różne dyskursy, tworząc **figury transdyskursywne**. I tak na przykład w opublikowanej w 2013 roku *Matrioszce* Marty Dzido elementem dyskursu literackiego staje się dyskurs informatyczny (zob. <http://ha.art.pl/matrioszka/start.html>, 14.05.2016; zob. też omówienie utworu dokonane przez Urszulę Pawlicką, Pawlicka 2015: 189-195). Już pierwszy zlinkowany element słowny – wyróżnione wytłuszczoną czcionką wyrażenie „nawracające myśli samobójcze”, pozwala przejść do leksji, którą stanowią różne wersje samobójstwa projektowane przez bohaterkę, cyt.:

Wstaję więc, ubieram się, uśmiecham jak gdyby nigdy nic, wchodzę do łazienki, napuszczam wody do wanny i niby przypadkiem leżąc w tej wannie wypuszczam z rąk suszarkę, ojej...

Wychodzę na balkon, że niby chcę sprawdzić, czy ciepły jest dzień, opieram się o balustradę, wychylę się jeszcze trochę, jeszcze kawałek, ... i wypadam prosto głową w beton..., ojej...

Jadę do pracy samochodem, słucham muzyki, dźwięki są smutne, a ja się zamysłam, osiemdziesiąt na godzinę, bo przecież późno już, i ... i bum, prosto pod koła ciężarówki, nie zahamowałam, a czerwone było. Przy takiej prędkości nie miałam szans. Właściwie, to nie chciałam hamować..., ojej...

⁵ Świadomość filmowych realizacji metafory uzyskiwanej w efekcie zestawiania obrazów pojawia się w myśli Jurija Łotmana, zob. Łotman 2008: 100-101.

Każdą możliwą wersję kończy to samo słowo „ovej”, które jest łączem/linkiem prowadzącym do tej samej planszy z czarnym, migającym na czerwonym tle napisem „unexpected error”. Można tu mówić o zjawisku tekstowym, które Jurij Łotman określa jako efekt retoryczny. Zabieg ten polega na „zderzeniu znaków odnoszących się do różnych rejestrów” (Łotman 2008: 117). Oto do języka prozy zostaje wprowadzony język technologii cyfrowej – dyskursu informatycznego. Zetknięcie obu języków nie jest jedynie formą dyskursywnego kolażu, który polegałby na zestawieniu czy swoistym „sklejeniu” gotowych elementów – odmiennych form dyskursywnych, ale tworzy transdyskursywną metonimię, która staje się rodzajem komentarza.

Oto bohaterka postanawia popełnić samobójstwo. W jej myślach pojawiają się różne możliwe jego formy. Każdy wybór jednej z nich dokonany przez użytkownika powoduje pojawienie się planszy z przywołanym napisem. Zupełnie tak, jakby system nie przyjmował żadnego działania użytkownika prowadzącego do śmierci bohaterki jako tego, co zamyka główny wątek, niszczy fabułę, uniemożliwia jej dalsze istnienie. Można więc interpretować pojawiającą się planszę w perspektywie metatekstowej, a także na poziomie fabularnym, jako swoisty komentarz wewnętrzny – wprowadzający ocenę zamiarów czy myśli postaci. Taki komentarz tworzyłby rodzaj Łotmanowskiego efektu stylistycznego (Łotman 2008) – czyli takiego, który powstaje wewnątrz systemu. Z jednej strony wpisywałby się w tradycję komentarzy wewnątrzfabularnych dokonywanych z perspektywy świadomości nadrzędnej – nienależącej do świata przedstawionego, ale decydującej o nim (jak na przykład w *Wybrańcu* Tomasza Manna czy *Kubusiu Fataliście i jego panu* Denisa Diderota), z drugiej zaś tę tradycję by modyfikował – w efekcie zatarcia podmiotowego charakteru komentatora.

Trzeba dodać, że zakwalifikowanie analizowanego zabiegu jako efektu bądź to retorycznego, bądź to stylistycznego zależy od przyjętej przez użytkownika perspektywy interpretacyjnej. Każda z zasugerowanych tu propozycji interpretacyjnych (a z pewnością może ich być więcej) wydaje się równoprawna. Brak dominacji jednej konkretnej propozycji interpretacyjnej wynika ze sposobu, w jaki oba elementy tekstowe zostają połączone. Jest to mianowicie rodzaj zestawienia czy wręcz zderzenia obu elementów tekstowych. Poszczególne wersje myśli samobójczych bohaterki zostają zestawione z migającym napisem na prawach metafory lub (w zależności od przyjętej interpretacji) metonimii. Pojawiający się napis może być też po prostu użytym (na prawach gry relacją tekst–technologia) elementem dyskursu informatycznego, który równie dobrze mógłby pojawić się w sposób niezamierzony, jako informacja o błędzie w systemie czy programie, stając się, w sposób przypadkowy, elementem tekstu. Ta wielość możliwych interpretacji nie byłaby możliwa, gdyby oba elementy zostały ze sobą powiązane wypowiedzią narracyjną wprowadzającą komentarz.

Drugą grupę stanowią nowe figury. Takimi są na przykład **figury ruchu** (ruchomego słowa). W tekstach kinetycznych pojawiają się one na tej samej zasadzie, jak w poezji papierowej funkcjonują figury dźwiękowej wartości słowa (organizacji brzmieniowej – na przykład onomatopeje, aliteracje, paronomazje). Do figur ruchu zaliczam redukcję (odjęcie elementu tekstury), adiekcję (dodanie elementu tekstury), permutację (przemieszczenie elementu tekstury), deformację (przekształcenie elementu tekstury). Istotne jest tu zaznaczenie, że figury te mają charakter procesualny; są działaniem na znakach, które dokonuje się na oczach użytkownika. Jako takie w specyficzny sposób wyposażają teksturę w cechy struktury narracyjnej. Drugą ich istotną cechą jest to, że nazwy te odnoszą się do warstwy semiotycznej tekstu. Redukcja elementów znakowych

w tekście nie oznacza redukcji sensu. Wręcz przeciwnie, może wiązać się z jego rozszerzeniem, a z pewnością przekształcaniem, modyfikowaniem również w kierunku nadania cech narracji.

Utwarem wykorzystującym wymienione figury ruchu jest *Ars Poetica* Zenona Fajfera (zob. http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, 10.05.2016). Powtarzający się proces wymazywania (zaniku) wybranych liter w wyrazach i łączenia pozostałych liter w nowe słowa, a następnie odwrócenie tego procesu – rozsuwanie słów i dodawanie w miejsca puste nowych liter tworzących nowe słowa – można interpretować jako odkrywanie w jednym tekście wielu możliwych tekstów. Redukcja, adiekcja i permutacja przesuwają sens przekazu z semantyki słowa na semantykę jego sposobu ukazywania się. Działania przeprowadzane na teksturze w przestrzeni hipertekstu literackiego służą pokazaniu, że każda tekstura tworząca tekst zawiera w sobie materiał na inne tekstury i teksty; że w każdej mogą być one zaszyfrowane. A zatem znaczenie nie jest wartością obiektywną, ale wytworem interpretującego podmiotu – jest zmienną, która znajduje się w nieustannym ruchu. Zreinterpretowana zostaje też idea sztuki poetyckiej, która w przestrzeni cyfrowej nie jest kreowana wyłącznie stylistyką słowa jako znaku arbitralnego i ujmowana za pośrednictwem jego semantyki. Przestrzenią sztuki literackiej może być słowo graficzne i ikoniczne – również ono może być środkiem wyrażającym ideę cyfrowej *ars poetica*.

Trzeba zaznaczyć, że ruch jako nowe tworzywo utworu literackiego reinterpretuje zastane sposoby istnienia figur myśli – metafory, epitetu, hiperboli czy ironii. Przykładu literackiej metafory jako figury ruchu słowa w cyfrowej przestrzeni dostarcza *I, You, We* Dana Wabera i Jasona Pimble’a (z 2005 roku; zob. http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we.html, 10.05.2016).

Aktywowany kliknięciem utwór ukazuje wielowymiarową przestrzeń, z sześciokątem, w którym zawieszono są słowa. Słowa te umieszczone są w różnej odległości od siebie; jedne z nich znajdują się bliżej obserwatora – te są większe i bardziej wyraziste, inne dalej – w głębi, dlatego są mniejsze i mniej wyraźne. Słowa sprawiają wrażenie przypadkowych, niepowiązanych znaczeniowo. Kliknięcie wprawia w ruch całą przestrzenną konstrukcję, sprawia, że słowa przemieszczają się, oddalają od obserwatora lub przybliżają do niego. Odbiorca odnosi wrażenie, jakby przestrzeń słów napierała na niego, zaczepiała go raz jedną, raz inną stroną; jak gdyby wielowymiarowy świat ze słowami chciał przebić płaszczyznę ekranu i przeniknąć do jego świata. Brak tej możliwości może być metaforą uwikłania sztuki w medium. Całość można też odczytać jako metaforę literatury. Zmieniające się układy słów, dowolnie, wręcz przypadkowo pojawiające się w swobodnych konfiguracjach, można interpretować jako metaforę nieskończonych możliwości literatury (i, szerzej, sztuki), jej wolności tworzenia i otwartości na wiele możliwych znaczeń. Sztuka nigdy się nie kończy – nawet ten sam zasób elementów może inspirować do coraz to nowych kreacji.

W literaturze cyfrowej funkcja poetycka realizuje się w działaniach przeprowadzanych na teksturze. Działania te dają efekt semantyczny. Zatem podczas gdy w tradycyjnej poezji działanie figuratywne jest przeprowadzane przede wszystkim (choć nie wyłącznie) na poziomie znaczeń słów – relacji, w jakie są wprowadzane, w poezji cyfrowej odbywa się ono już na poziomie warstwy semiotycznej – relacji, w jaką wchodzi elementy semiotyczne (ruchowe, dźwiękowe, barwne, przedstawień graficznych itp.). A skoro tak, to na tym poziomie można odnaleźć metafory, epitety, hiperbole, ironię i wiele innych figur. Poezja ta tworzona jest ponadto w efekcie interakcji istniejących form ekspresji artystycznej. Jako taka wpisuje się w sferę twórczości intermedialnej, której formy

przetwarza i adaptuje do własnych celów. Chris Funkhouser, za Dickiem Higginsem, do form tych zalicza między innymi: happeningi, sztukę konceptualną, poezję dźwiękową, poezję konkretną, powieść wizualną, sztuki performatywne, fluxus (Funkhouser 2012: 28-31).

Poezja (i szerzej sztuka) cyfrowa nie poprzestaje na działaniach stylistyczno-semantycznych na teksturze, ale wydobywa znaczenia **z interakcji znaczeń obu poziomów** – warstwy przedstawień i semantyki świata przedstawionego, tworząc **figury transpoziomowe**. Ponadto w działania te angażowany jest użytkownik (dotychczas był aktywizowany intelektualnie przede wszystkim na poziomie semantyki znaczeń słownych). Angażowany jest fizycznie, nie tylko intelektualnie. A zatem figury na poziomie warstwy semiotyczno-semantycznej tekstu kreowane są także z jego cielesnym udziałem (klikanie, przesuwanie elementów, ich dobór, modelowanie). Ciało odbiorcy współuczestniczy w tworzeniu figuratywnego świata sztuki (zob. Vesna 2007) (na przykład powstały w 1999 roku projekt „Text Rain” Camille Utterback i Romy Achituv; zob. https://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78, 10.05.2016). Staje się tym samym częścią tekstu. Jest to działanie zarówno estetyczne, jak i perswazyjne. Angażowanie cielesne (oprócz angażowania intelektualnego) w kreację świata sztuki sprawia, że użytkownik ma poczucie, iż jest nie tylko odbiorcą, ale również współtwórcą działań tekstowych, mimo że udział ten został wcześniej zaprojektowany.

Semantyzacja warstwy semiotycznej i semantyka warstwy słownej tekstu nie są od siebie niezależne, nie są działaniami równoległymi, ale wchodzą w interakcje. W literaturze cyfrowej często łączy je relacja obopólnej interpretacji. To, co dzieje się na poziomie tekstury, reinterpretuje warstwę znaczeń słownych i odwrotnie – semantyka fabuły, świata przedstawionego, pozwala

lepiej (ciekawiej) interpretować zabiegi semiotyczne w warstwie tekstury (zob. *Blueberries* Susan Gibb, w przekładzie Mariusza Pisarskiego: *Czarne jagody*; zob. <http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/gibb/blueberries/titlec.html>; http://haart.e-kei.pl/hiperteksty/czarne_jagody/czarne_jagody.html, 12.05.2016).

Tworzenie utworów transsemiotycznych, transmedialnych, transdyskursywnych – kreowanych w interakcji różnych form nawiązań do rozmaitych semiosfer, mediów, dyskursów w obrębie jednego utworu (transmedialność i transdyskursywność wewnątrztekstowa) – ma też odpowiednik na poziomie ponad jednostkowym tekstem. Specyfiką współczesnej kultury jest tworzenie form tekstowych, które można określić jako **makroteksty**, które angażują zresztą różne, nie tylko cyfrowe, formy medialne sztuki. Nazwą tą określam konstrukcje wielotekstowe (obejmujące co najmniej dwa teksty) i wieloautorskie, które wchodzą ze sobą w relacje znaczeniowe, tworząc sensy naddane. Konstrukcjami tymi rządzi zasada transtekstowego kreowania znaczeń. Zatem podczas gdy intertekstualność zachowuje dominację jednego tekstu, w którym sygnały intertekstualne służą modelowaniu znaczeń tekstowych, a przywołania (odwołujące się do pamięci czytelnika) tworzą kontekst interpretacyjny, w przypadku makrotekstu znaczenie tworzone jest w interakcji, wzajemnej ingerencji semantycznej wszystkich tekstów tworzących makrotekst. Poszczególne teksty makrotekstu mogą istnieć osobno i zwykle tak jest, jednak tworząc makrotekst, wchodzą w swoisty dialog, którego efektem jest znaczenie naddane. Ów dialog wynika z tego, że sygnały transtekstowe przebiegają w obu kierunkach, są zwrotne, nie zaś jednokierunkowe jak w przypadku klasycznej intertekstualności.

Przykładem takiego makrotekstu może być relacja, w jaką wchodzi instalacja *Text Rain* Utterback i Achituv z kaligramem *Il Pleut* (1918) Apollinaire’a oraz wierszem Evana Zimrotha, który

został użyty w instalacji. Wiersz Apollinaire'a – deszcz malowany literami słów mówiących o padaniu, instalacja interaktywna, w której widoczne na ekranie padające słowa wiersza mogą być zatrzymane tylko przez ciało odbiorcy; wiersz Zimrotha mówiący o spojrzeniach, gestach, cielesności, łączących bliskich sobie ludzi bardziej i prawdziwiej niż słowa, które dystansują, wchodzą ze sobą w interakcje, stają się opowieścią o różnych obliczach słowa i ciała, o ich zdolności i nieumiejętności komunikowania, oddawania znaczeń. Roberto Simanowski pisze, że podobnie jak w wierszu Zimrotha rozmowa okazuje się bezcelową, pustą konwersacją, tak w *Text Rain* bezcelowy, pusty semantycznie jest cielesny kontakt użytkownika ze słowami (Simanowski 2007: 38).

Przestrzeń cyfrowa z jej programowalnością, niematerialnością znaku, łatwością zawłaszczania i przetwarzania każdej formy tekstowej, wprowadzania zmian jest środowiskiem, w którym postaci relacji transtekstualnych multiplikują się. Wskazane zabiegi intratekstowe, transtekstowe, transsemiotyczne, transdyskursywne i transmedialne stanowią jedynie przyczynek do badania możliwych form relacji, przeróbek i użyc struktur generujących znaczenia. Ta potencjalna różnorodność transformacji tekstu w powiązaniu z nowymi formami angażowania odbiorcy pozwala myśleć o przestrzeni cyfrowej jako miejscu niekończącej się interpretacji i transtekstowego przepływu służąc kreacji nowych form tekstowych – w szczególności literackich.

Bibliografia

- Allen Graham (2000) *Intertextuality*, London–New York: Routledge.
- Danek Danuta (1972) *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Domańska Ewa (2007) „Zwrot performatywny” *wie współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Fisher-Lichte Erika (2008) *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Funkhouser Christopher T. (2012) *New Directions in Digital Poetry*, New York–London: Continuum.
- Genette Gérard (2014) *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Strzyżewski, A. Milecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Heidegger Martin (2002) *Technika i zwrot*, przeł. J. Mizera, Kraków: Wydawnictwo Barab i Suszczyński.
- Landow George P. (1997) *Hypertext 2.0: The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lotman Jurij (2008) *Retoryka – mechanizm generowania sensu*, w tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pawlicka Urszula (2015) *Relacyjność strukturalno-semantyczna w hiperfikcji (na podstawie Matrioszki Marty Dzido)*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków: Universitas.
- Pisarski Mariusz (2011) *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania”, nr 8.
- Riffaterre Michael (1994) *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” no. 4.
- Saussure Ferdinand de (2002) *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Simanowski Roberto (2007) *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Szwechłowicz Joanna (2015) *Czytelnik/użytkownik jako internetowy recenzent tekstu literackiego*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków: Universitas.
- Vesna Victoria (2007) *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.

Netografia

<http://www.cdcc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/gibb/blueberries/titlec.html>; http://haart.e-kei.pl/hiperteksty/czarne_jagody/czarne_jagody.html (12.05.2016).

http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble_i_you_we.html (10.05.2016).

<http://ha.art.pl/matrioszka/start.html> (14.05.2016).

<http://techsty.art.pl/?p=2024> (26.07.2016).

http://techsty.art.pl/m10/mlodosc_1861_liter_pozniej/# (14.05.2016).

http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html (10.05.2016).

https://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78 (10.05.2016).

Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty

Artykuł ukazuje przemiany, jakie dokonują się w sferze literackich zabiegów transtekstualnych pod wpływem technologii cyfrowych. Charakterystyce poddane zostają nowe sposoby użycia cytatu, reinterpretacje cech formalnych tytułu oraz zmiany w sferze figur. W tym ostatnim przypadku jest to zarówno tworzenie cyfrowych reprezentacji figur zastanych, jak i kreowanie figur nowych w efekcie zaangażowania w przekształcenia stylistyczne i retoryczne ruchomej, ikonicznej i udźwiękowionej warstwy przedstawień słowa. Skutkiem przekształceń transtekstualnych, wchodzenia w relacje semiosfer i mediów są też makroteksty – formy tekstowe nadbudowane nad wieloma tekstami, tworzone w ich interakcji. U podstaw rozwoju form literackiej transtekstualności znajdują się przekształcenia słowa literackiego, angażującego w kreowanie znaczeń kinetyczną, udźwiękowioną i sprawczą teksturę.

Digital Transtextuality: Quotations, Representations of Figures, and Macrotexts

This article discusses the changes of literary transtextuality under the influence of digital technologies. According to the author, the forms of literary transtextuality are emerging through transformations of the kinetic, iconic and phonic layer of the word. The article focuses on three examples: literary quotation, title and figures. Macrotext is discussed as yet another form of a transtextual transformation, generated through interaction of multiple texts.

Urszula Pawlicka

UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI

Literatura cyfrowa w kontekście kultury uczestnictwa

10.18318/978-83-65573-14-8.3

Pokłosiem konferencji zorganizowanej w 2012 roku między innymi przez Edinburgh College of Art w ramach projektu badawczego ELMCIP (Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice) była publikacja *Remediating the Social* (Biggs 2012), koncentrująca się na zmianach organizacyjnych społeczeństwa pod wpływem nowych mediów oraz na socjologicznych aspektach sztuki i literatury cyfrowej. Na *Remediating the Social* złożyły się artykuły teoretyczne oraz dokumentacje praktyk artystycznych, angażujących systemy cyfrowe i sieciowe. Szczególnie ważne dla artystów było wykorzystanie mediów społecznościowych, rozpatrywanych nie tylko jako media umożliwiające interakcje społeczne (np. Facebook czy Twitter), lecz przede wszystkim jako część większego procesu „mediatyzacji społeczeństwa”, rozumianego jako przekształcanie i intensyfikowanie relacji społecznych przy użyciu nowych technologii. Wspólnota jest budowana w wyniku praktyk indywidualnych bądź kolektywnych, mających na celu wzmacnianie więzi międzyludzkich. Najważniejszym urządzeniem staje się komputer, pełniący funkcje nie tylko mediacyjne, lecz także sprawcze i performatywne. Komputer i – szerzej – urządzenia nowomediálne stały się ważnym czynnikiem w projektowaniu współczesnej kultury oraz w generowaniu sztuki i literatury cyfrowej (por. Biggs 2012: 11).

Syntopia społeczeństwa, kultury i technologii cyfrowych, o której na polskim gruncie pisali Ryszard W. Kluszczyński (Kluszczyński 2010) i Piotr Zawojski (Zawojski 2010), jest tak silna, że nie sposób opisywać poszczególnych elementów bez włączenia ich w pozostałe konteksty. W efekcie funkcjonuje wiele pojęć, charakteryzujących ów splot: kultura interfejsu, cyberkultura, kultura software'u, kultura cyfrowa, kultura nowomediálna czy kultura algorytmiczna. Każdy z tych terminów różni się sposobem ujęcia problemu – na użytek niniejszego tekstu interesuje mnie ogólny aspekt kształtowania współczesnej kultury za sprawą użycia inteligentnych urządzeń i oprogramowań jako kluczowych dla „mediatyżacji społeczeństwa”.

Według Janeza Strehoveca najistotniejsze jest pojęcie kultury algorytmicznej (*algorithmic culture*), która jest „w sercu dzisiejszej kultury internetu i społeczeństwa sieci, a seria algorytmów w istocie definiuje indywidualne zachowania, podejmowane decyzje, postępowanie i myślenie” (Strehovec 2012: 80; por. również przekład A. Małeckiej w: „Teksty Drugie 3/2015, s. 156-169). Strehovec przywołuje znaczące przykłady algorytmów, jakimi są PageRank Google, służące do pozycjonowania stron, oraz EdgeRank, który jest wykorzystywany przez Facebooka i którego zadaniem jest decydowanie, które posty ukazać się w Aktualnościach użytkowników, a które nie.

Oprócz algorytmu istotnym pojęciem jest *software*, którego rola jest kolosalna, ponieważ rozwijają się badania nad software'em (*software studies*), powstaje teoria software'u i sztuka software'u (Fuller 2008, Manovich 2013, Celiński 2013). Lev Manovich zauważa, że: „od medioznawstwa zmierzamy w stronę czegoś, co można by nazwać programoznawstwem, czyli od teorii mediów do teorii oprogramowania” (cyt. za Zawojski 2010: 144). Teza Manovicha jest potwierdzeniem przywołanej powyżej zmiany

w postrzeganiu mediów, które nie mają już funkcji wyłącznie komunikacyjnych, ale mają przede wszystkim służyć do rozwoju i wzmocnienia kreatywności. Głoszony zwrot postmedialny wiąże się z przesunięciem przedmiotu badań z hardware'u na software – z materialnego nośnika na kod cyfrowy i zdematerializowaną informację (Celiński 2013: 11-12, 31-35). Upowszechnienie komputerów, dostępność internetu oraz pojawienie się iPhone'a¹ umożliwiło powstanie globalnej sieci komunikacyjnej, zapewniającej mobilne, natychmiastowe i indywidualne uczestnictwo w życiu społecznym. To software zaczyna wyznaczać kierunek rozwoju mediów, kształtując tym samym strukturę społeczną.

Charakterystyka kultury uczestnictwa

We wrześniu 2010 roku Nick Montfort na pierwszych warsztatach zorganizowanych przez założycieli internetowej bazy ELMCIP w Bergen mówił o społeczności interaktywnej fikcji (*interactive fiction community*), obejmującej m.in. programistów, autorów, krytyków, graczy oraz ludzi organizujących wydarzenia czy konkursy. Montforta interesował nie tyle aspekt teoretyczny, dotyczący fikcji interaktywnej, ile kwestie praktyczne – twórca wielu prac generatywnych skoncentrował się wyłącznie na „twórczym programowaniu” (*creative computing*) (Montfort 2012: 15). Montfort wskazał na jeden z najważniejszych sposobów uczestnictwa w kulturze cyfrowej – termin „computing” należy rozumieć jako zdolność do korzystania z komputerów, przetwarzania danych oraz posługiwania się oprogramowaniem. Szczególnie atrakcyjne wydaje się użycie przymiotnika „creative”, sygnalizujące z jednej strony połączenie kreatywności artystycznej z programowaniem, z drugiej zaś możliwość samodzielnego generowania obiektów przez zdobycie

¹ Paul Levinson za największy przełom w historii *nowych mediów* uznaje pojawienie się iPhone'a w 2007 roku (Levinson 2010: 21).

umiejętności informatycznych. Według artysty opanowanie umiejętności programowania, podobnie jak działalność kulturowa, ma wartość społeczną, ponieważ pozwala wszystkim użytkownikom komputerów zaangażować się w praktyki software'u i użyć go do celów artystycznych (Montfort 2012: 18).

We wczesnych etapach popularyzacji mediów społecznościowych jedni badacze podkreślali ich negatywny wpływ na więzi społeczne i wartości kulturowe (Keen 2007), inni zaś, jak Henry Jenkins czy Paul Levinson (Levinson 2010) upatrywali w nowych technologiach pozytywnej możliwości rozwoju kultury i społeczeństwa. Zgodnie z twierdzeniem Jenkinsa: „ważniejsze od tego, jakie narzędzia są dostępne kulturze, jest to, jak kultura decyduje się używać tych narzędzi” (Jenkins 2009: 8). Autor *Kultury konwergencji* wskazywał na świadome posługiwanie się nowymi technologiami przez społeczeństwo, które dzięki aktywnemu uczestnictwu decyduje o kierunku rozwoju kultury. Jenkins wprowadza koncepcję „kultury uczestnictwa”, będącą „odpowiedzią na eksplozję nowych technologii medialnych, które umożliwiają konsumentom przechowywanie, komentowanie i rozpowszechnianie treści medialnych w niebywały dotąd sposób” (Jenkins 2009: 8). Badacz wyraźnie koncentruje się na aspekcie kulturowego uczestnictwa, a nie na interaktywności mediów, uznając, że „interaktywność jest własnością technologii, a udział jest własnością kultury” (Jenkins 2009: 8). Interaktywność, przynależna nowym mediom, pozwoliła przeciętnym odbiorcom na czynne uczestnictwo niemal we wszystkich sferach życia. W efekcie posługiwania się nowymi technologiami zachowania społeczne formują się przez działanie – określenie Biggsa *social in action* (Biggs 2012: 11) można rozumieć jako budowanie wspólnoty w szczególnych momentach interaktywnego odbioru, generowania treści, przesyłania danych, rozpowszechniania wiedzy czy krytycznego obnażania zasad algorytmów i polityki internetowej.

W publikacji *Confronting the Challenges of Participatory Culture* Jenkins definiuje kulturę uczestnictwa, wskazując na jej pięć fundamentalnych właściwości: niski próg artystycznej ekspresji i zaangażowania obywatelskiego; silną motywację do tworzenia i dzielenia się swoimi wytworami z innymi; nieformalny mentoring wewnątrz grupy; wiarę uczestników w wartość swoich działań; silną więź grupową oraz liczenie się z opinią innych dotyczącą własnej aktywności (Jenkins 2009: 3). Gerhard Fischer, opisując przejście od kultury konsumpcyjnej do partycypacyjnej (Fischer 2011: 42), dodatkowo przedstawia zarówno jej mocne, jak i słabe strony. Do pierwszych zalicza m.in.: zaangażowanie utalentowanych ludzi z całego świata, uczynienie wszystkich głosów słyszalnymi oraz wystawienie własnych wytworów na krytykę publiczną. Wady modelu kultury uczestnictwa wynikają natomiast: ze sceptycznego podejścia do prac kolektywnych, które narażają na utratę indywidualności i których rezultat może podważać wartość artystyczną; z nagromadzenia zbędnych informacji; z braku spójnego głosu oraz z niewystarczającego doświadczenia i niedostatków wiedzy niezbędnej do skutecznych realizacji zadań (Fischer 2012: 12).

Mimo pewnych słabości, wskazanych przez Fischera, kultura partycypacji daje swym uczestnikom nieistniejące dotychczas możliwości aktywnego udziału w życiu społecznym dzięki wykorzystywaniu nowych mediów. Kultura ta przyczynia się do budowania wspólnoty społecznej, w której każdy może być zarówno producentem, jak i konsumentem, twórcą i odbiorcą, artystą i programistą. Dzięki przeróżnym narzędziom technologicznym każdy może wygenerować i opublikować swój tekst, choćby dzięki zremiksowaniu istniejących utworów. Kultura uczestnictwa wiąże się ze zjawiskiem konwergencji, określonej przez Jenkinsa jako „przepływ treści między różnymi platformami medialnymi” (Jenkins 2007: 256) – użytkownik może zapożyczyć tekst z jednego

medium, przerobić go, połączyć z elementami innego medium, a następnie upowszechnić za pośrednictwem odmiennego środka przekazu. Remiksowanie, mash-upy czy adaptacje sieciowe² implikują powstanie cyfrowej sztuki transdyscyplinarnej, którą trudno analizować w obrębie tylko jednej dyscypliny. W przeciwieństwie do interdyscyplinarności, która zakładała pewien poziom oddzielenia mediów i funkcji – prace odwoływały się do innego medium, lecz wciąż pozostawały w sferze praktyk własnych – transdyscyplinarność konotuje bezpośrednie połączenie dziedzin, przechodzenie pewnych właściwości z jednego obszaru wiedzy do drugiego. W konsekwencji programista może stać się artystą, a artysta – programistą (Gibson 2008: 1). Dzięki działaniom kolektywnym projekty transdyscyplinarne stają się możliwe oraz pozwalają na poszerzenie perspektyw *badawczych*, dzięki czemu mogą aktywnie uczestniczyć w rozwoju współczesnych zjawisk kulturowych.

Przykładem na transdyscyplinarność są projekty literatury cyfrowej, które łączą właściwości literackie z aspektami cyfrowych sztuk (audio)wizualnych oraz przede wszystkim z procedurami programistycznymi. Egzemplifikacją są także prace powstałe w wyniku konwergencji sztuki z mediami społecznościowymi. *Social media art* to sztuka rozpowszechniana za pośrednictwem mediów

² Zaadaptowane do warunków sieciowych utwory tradycyjne ulegają transformacji z postaci statycznej na formę wykorzystującą właściwości nowych mediów. Statyczny dotychczas tekst ulega konwersji w formę hipertekstową, interaktywną, kinetyczną lub animacyjną i przeznaczony jest już nie tylko do czytania, lecz także do eksplorowania, oglądania i generowania. Polskimi adaptacjami sieciowymi są *Blok* Sławomira Shutego z 2003 roku (hipertekst jest recyklingiem jego wcześniejszych tekstów drukowanych, przede wszystkim *Cukru w normie* z 2002 roku), adaptacja dzieła *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego w wykonaniu Mariusza Pisarskiego w 2012 roku, w tym samym roku ukazał się przekład cyfrowy poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego w opracowaniu Urszuli Pawlickiej i wykonaniu Łukasza Podgórnego; internetowa gra paragrafowa z 2013 roku *Batwochwał* na podstawie opowiadań Brunona Schulza w przygotowaniu Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka, dźwięk zrealizował Artur Sosen Klimaszewski.

społecznościowych, powstająca z inspiracji specyfiką ich funkcjonowania oraz wykorzystująca treści ściągnięte z sieci (Pollack 2011). *Social media art* obejmuje takie działania, jak literatura powstająca na Twitterze, *net art* wykorzystujący design Facebooka, inicjatywy kolaboracyjne powstające na różnych portalach internetowych czy filmy wyprodukowane w wyniku remiksu wideo na YouTube. Istnieje również zjawisko *meme art* (Knibbs 2013, Grossman 2013) – zalicza się do niego sztukę opartą na memach oraz memy uznane za sztukę. Każda z relacji jest egzemplifikacją kultury uczestnictwa – wykorzystania twórczości internetowej, która bezsprzecznie prowadzi do zmian w rozumieniu kategorii sztuki.

Odwołując się do przytoczonych twierdzeń Fischera, słabością projektów z obszaru *social media art* byłyby nie zawsze zasługująca na uznanie ich wartość artystyczna. W kulturze uczestnictwa następuje jednak przesunięcie uwagi z jakości wytworu na aspekt kształtowania metod społecznej komunikacji. W miejsce pytania o wartość „arcydzieła” pojawia się zatem kwestia sposobów rozwoju więzi społecznych poprzez sieciowe prace kolektywne oraz kreatywne wykorzystywanie nowych technologii.

Najważniejszymi kategoriami kultury uczestnictwa są: partycypacja, kreatywność, współpraca oraz dzielenie się. Wszystkie te aspekty zostaną omówione w kontekście literatury cyfrowej, której już od lat 60., kiedy pojawiła się idea Xanadu Teda Nelsona, towarzyszyła myśl zbudowania „nieograniczonego systemu powiązanych ze sobą informacji mającego spełniać kontrkulturowe marzenia o powszechnym dostępie do informacji i o wolnym od jakichkolwiek barier komunikowaniu się ludzi” (Hopfinger 2010: 173).

Idee wspólnotowe w literaturze cyfrowej

W przeciwieństwie do literatury udostępnianej w internecie, dla której sieć jest medium wyłącznie do publikacji tekstów mających postać tradycyjną – literatura cyfrowa, generowana przy użyciu nowych technologii, traktuje nowe media nie tylko jako sposób rozpowszechniania utworów, ale przede wszystkim wręcz jako podmiot sprawczy, wytwórczy i taki, w którego kontekście należy rozpatrywać dzieła elektroniczne. Loss Pequeño Glazier twierdzi, że literatura cyfrowa powinna być analizowana nie z perspektywy kontynuacji czy rozszerzenia form drukowanych, lecz jako nowy sposób myślenia o tekście wynikający z funkcjonowania nowych mediów (Glazier 2002: 6). Dalej Glazier dodaje: „Sieć, którą czytamy, jest siecią, którą współtworzymy („the web we read is the web we write on”, Glazier 2002: 33), podkreślając tym samym podwójną funkcję użytkownika – będącego i odbiorcą, i twórcą; artysty – o statusie poety i programisty; oraz obiektu – mającego postać zarówno dzieła artystycznego, jak i procesu, nastawionego na dalsze działania.

Literatura cyfrowa, wymagająca zatem aktywności twórcy, urządzenia i użytkownika, postrzegana jest według Strehoveca jako społeczne wydarzenie (*social event*) (Strehovec 2012: 79). Wyraźnie zatem manifestuje się wspólnotowe znaczenie literatury elektronicznej, przejawiające się zarówno w użyciu nowych mediów mających wartość zarówno socjologiczną, jak i w jej strukturze wymagającej interaktywnego odbioru. Literatura cyfrowa, demonstrowana jako „społeczne wydarzenie”, rozgrywa się między różnymi podmiotami: twórczymi, odbiorczymi i technologicznymi.

Kreowanie wspólnoty przyświecało literaturze cyfrowej już od przywołanego momentu zaprojektowania przez Teda Nelsona systemu Xanadu – sieciowego archiwum danych, służącego

kolektywnemu budowaniu wiedzy. Propozycją nowego systemu społecznego był hipertekst ujmowany jako utopia państwa opar- tego na zasadach demokracji i heterarchii. „Hipertekst deformuje poczucie hierarchiczności i logiczności świata; utrwała przekonanie o jego przypadkowości i wirtualności, osłabia poczucie spójności na rzecz polifoniczności i rozłączności zjawisk” (Dróżdź 2009: 255) – struktura nieliniarna, sieciowa i otwarta pobudza więc myśl o ustroju wolnym od hierarchii, w którym to społeczeństwo partycypacyjne będzie nadawać kształt państwu.

Kolejna utopia pojawiła się wraz z rozwojem internetu, a z nim – paradygmatu sieci.

Internet ożywił w niektórych środowiskach postawy utopijne, rozumiane jako sprzeciw wobec aktualnego porządku społecznego. Pojawiły się nadzieje i projekty zagospodarowania sieci, wykorzystania wolnej przestrzeni, jeszcze niezdominowanej przez kapitalistyczne stosunki własności, w której można tworzyć alternatywne relacje społecznej współpracy, budować kognitywne wspólnoty, tworzyć obszary wymiany opartej na darze jako przeciwstawienie wdzierającym się we wszystkie dziedziny życia relacjom rynkowym i towarowym (Świąćkowska 2008: 131).

Pojawienie się internetu rozpoczęło zatem etap zaawansowania technologicznego i było przełomowym punktem w historii literatury cyfrowej, która od tej pory mogła być rozpowszechniana na skalę światową.

Warto jednak jeszcze raz zaznaczyć, że twórcy literatury elektronicznej już w erze „przedinternetowej” mieli ambicję budowania więzi społecznych przez realizowanie projektów kolektywnych. Przykładem są pionierskie hiperteksty Judy Malloy: *Uncle Roger* i *Forward Anywhere*. Powieść w odcinkach *Uncle Roger*³ powstała

³ W 1995 roku powstała pierwsza wersja sieciowa *Uncle Roger*, a w 2011 roku, w 25. rocznicę hipertekstu, został on rozbudowany między innymi o oryginalne fragmenty w części „Terminals” oraz o menu w „Party in Woodside”, estetyką zbliżone

w 1986 roku w pierwszej sieci elektronicznej (Art Com Electronic Network) i była wspólnie pisana na forum przez pierwszą sieciową społeczność The Well, założoną przez Malloy (Malloy b.r. A). W 1989 roku, w stulecie wydania pisma „The Wall Street Journal”, Michael Miller opublikował artykuł o technologicznych osiągnięciach epoki, w którym wspomina o pierwszym gatunku literackim powstałym przy zastosowaniu komputerów – *Uncle Roger* określił mianem „database novel” (Malloy 2012). Miller podkreśla, że konceptualna powieść Malloy wzmacnia rolę użytkowników, którzy brali udział w konstruowaniu utworu, a następnie sami decydowali o kolejności lektury jej fragmentów na ekranie swoich komputerów.

Forward Anywhere to natomiast hiperfikcja, która powstała w wyniku kompilacji e-maili wymienianych między Judy Malloy i Cathy Marshall podczas ich wspólnej pracy w Xerox PARC w latach 1993-1996 (Marshall, Malloy, b.r.). E-maile charakteryzujące się powtarzalnością wątków, powracaniem do pewnych zdarzeń, asocjacyjnością i intertekstualnością, były doskonałym materiałem do skonwertowania w strukturę hipertekstową. W efekcie otrzymujemy portret kobiet, które nie mając możliwości bezpośredniej komunikacji, sięgają po formę e-maila, by dzielić się swoimi przeżyciami, refleksjami i uczuciami (zob. Moulthrop b.r.). *Forward Anywhere* prezentuje nie tylko jeden z pierwszych wzorców struktury utworu literackiego, ale także wpisuje się w szerszy kontekst feministyczny, wskazujący na rolę kobiet w budowaniu technologii cyfrowych.

do pierwotnej wersji opublikowanej na ACEN Datanet. Natomiast w 2012 roku, podczas konferencji Electronic Literature Organization na Uniwersytecie West Virginia *Uncle Roger* został włączony do wystawy „Media Arts”, kierowanej przez Dene Grigar i Sandy’ego Baldwina. Od tej pory Malloy zaczęła pracę nad rekonstrukcją oryginalnej wersji *Uncle Roger* w języku BASIC. Proces odtwarzania pierwotnego stylu hiperpowieści z lat 1986-1988 był dokumentowany na Twitterze, a obecnie jest dostępny w internecie pod adresem: <http://www.well.com/user/jmalloy/uncle Roger/partytop.html> (Malloy 2012).

Communitize. Kreatywność i partycypacja

W dziedzinie literatury cyfrowej można wyznaczyć trzy kategorie – twórczą aktywność, partycypację oraz transnarodowość – które są znakiem przemian zachodzących w literaturze i które świadczą o jej roli w rozwoju kultury uczestnictwa.

Creative writing oznacza twórcze pisanie, czyli umiejętność samodzielnego przygotowywania utworu literackiego przy wykorzystaniu różnych gatunków tekstu, stylów językowych i środków artystycznych. *Creative writing* wiąże się z piśmiennością, natomiast *creative computing* z programowaniem. Przywołane już wcześniej pojęcie kreatywnego wykorzystywania komputerów świadczy o połączeniu kompetencji czytania i pisania z umiejętnością posługiwania się nowymi technologiami. Literatura cyfrowa wymaga zarówno od twórcy, jak i od użytkownika nie tylko zdolności piśmienniczych, ale także wiedzy o funkcjonowaniu kultury nowomediów i działaniu interfejsów. Stąd Roberto Simanowski używa terminu „transliteracy” na określenie poszerzenia umiejętności czytania i pisania o zdolności związane z uczestniczeniem w kulturze cyfrowej. Literatura cyfrowa uczy nas, jak posługiwać się technologiami, by wykorzystywać je w praktyce, oraz pomaga zrozumieć współczesną sztukę i kulturę (Simanowski 2010: 232). Twórcza aktywność w literaturze cyfrowej oznacza zdolność do wykorzystywania nowych narzędzi, by móc wyprodukować utwór oryginalny, intrygujący i wprowadzający nową jakość w danej dziedzinie.

Kreatywność to także świadomość tego, co możemy zrobić z obiektami dostępnymi już w sieci, istniejącymi na zasadzie *creative commons* czy *open source*. Twórcza aktywność to nie tylko pisanie procedur służących do wygenerowania utworu cyfrowego, ale przede wszystkim opracowywanie założeń całej struktury utworu, widzianego jako zbiór odrębnych kodów: językowych,

wizualnych, dźwiękowych, informatycznych. Dzieło cyfrowe odznaczające się twórczym myśleniem wyróżnia koncepcja interaktywnego działania – utwór elektroniczny postrzegany jako proces wymaga aktywnego odbioru. Kreatywność wiąże się zatem również z mechanizmem konstruowania obiektu przez użytkownika, który ma świadomość, że dany tekst-instrument zapewnia mu swobodę przetwarzania i produkowania.

Kreatywność, jako kategoria kultury uczestnictwa, manifestuje się w działalności kolektywnej i performatywnych praktykach wspólnoty. Simon Biggs i Penny Travlou opisują *creativity* jako proces interakcji i aktywność wymiany między członkami społeczności (Biggs, Travlou 2010). Odwołując się do koncepcji Jamesa Leacha z publikacji *Creative Land*, autorzy dodają, że konstytuowanie „kreatywnych” rzeczy ma służyć budowaniu zbiorowości partycypacyjnej, dlatego wyprodukowany przedmiot nie jest rozpatrywany wedle jego wartości ekonomicznej, lecz jest postrzegany w kategoriach „kultury daru”. Podczas gdy do tej pory kreatywność odnosiła się wyłącznie do praktyki indywidualnej, w kulturze uczestnictwa działalność jednostkowa staje się częścią procesu budowania aktywnej społeczności.

Twórcza aktywność w literaturze cyfrowej przejawia się zatem w strategiach budowania utworu (remiksowanie, wykorzystywanie wyszukiwarki internetowej) oraz w praktykach kolektywnych.

Sea and Spar Between Nicka Montforta oraz Stephanie Strickland jest utworem generatywnym⁴, powstałym w wyniku zremik-

⁴ Teksty generatywne cechują się samowytwarzaniem i permutacyjnością. Utwór powstały na bazie algorytmu nieustannie zmienia swą strukturę bądź zawartość, w efekcie konstruując nowe wersje tekstu. Chris Funkhouser twierdzi, że teksty generatywne mogą być postrzegane jako wykonywanie pewnego rodzaju permutacji, w wyniku czego następuje ich transformacja lub reorganizacja; składniki budowy tekstu lub języka zmieniają swą kolejność bądź są zamieniane na inne (Funkhouser 2007: 31-37).

sowania⁵ poezji Emily Dickinson z powieścią amerykańskiego pisarza Hermana Melville'a *Moby Dick* (Montfort, Strickland 2011). Można wnioskować, że motywy wyprawy wielorybniczej z utworu Melville'a zainspirowały artystów do zaprogramowania architektury tekstowej imitującej morskie głębiny, obejmującej około 225 bilionów wersów (każdemu przypisany jest numer położenia), których liczba miała być porównywalna do ilości ryb w morzu. *Sea and Spar Between* jest trafną egzemplifikacją działalności humanistyki cyfrowej, która wykorzystując cyfrowe techniki liczenia, pozwala na analizę jakościową tekstów literackich. Dzięki dostępnym narzędziom cyfrowym jesteśmy w stanie określić liczbę powtarzających się słów i wyselekcjonować tylko te frazy, które są interesujące dla naszego projektu. Przez wyznaczenie procedury wyboru słów można skomponować zremiksowany utwór.

Leonardo Flores porównał pracę Montforta i Strickland do *Stu tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, który również proponował czytelnikom skonstruowanie niezliczonej ilości utworów z określonej liczby słów (Flores 2013). Flores wskazuje jednak na znaczącą zmianę, którą można wiązać z rozwojem humanistyki cyfrowej, a mianowicie na przejście od postmodernistycznej przypadkowości do generatywnych utworów działających wedle konkretnych zasad. Odbiorca *Sea and Spar Between* może zatem swobodnie poznawać wszystkie wersy przez wpisywanie liczb o funkcji współrzędnych wyznaczających „geograficzne położenie” strof. W układzie liczb 3177869:10187681 pierwsza część odnosi się do długości tekstu; możemy wówczas eksplorować przestrzeń, kierując

⁵ Lawrence Lessig definiuje remiks jako kolaż elementów kultury RO (Read-Only). Lessig odróżnia kulturę RO „tylko do odczytu”, uprawniającą wyłącznie do odbioru pliku bez wprowadzania zmian, od kultury RW (Read/Write), umożliwiającej odczyt, modyfikację i zapis (Lessig 2009: 37). „Remiksowanie jest esencją twórczości RW. Jest wyrazem wolności korzystania z «nowych i starych piosenek» i tworzenia na ich podstawie” (Lessig 2009: 64).

strzałkami w prawo lub w lewo; drugi ciąg liczb natomiast określa szerokość tekstu, którą można zmieniać poprzez ruch strzałkami w górę lub w dół.

Judy Malloy, analizując projekt Montforta i Strickland, wskazuje na specyficzną „piśmienność” programowania (Malloy b.r. B), rozumianą jako generowanie kodu pełniącego funkcję poetyki tekstu literackiego. Analiza literacka *Sea and Spar Between* polega na odkryciu zasady konstruowania utworu, a następnie na zastanowieniu się nad literackim efektem zremiksowania danych fragmentów.

Kolejnym przykładem remiksu stworzonego na zasadzie *open source* – otwartego źródła programowania – jest *Taroko Gorge* Montforta o tytułowym parku narodowym w Tajwanie, opublikowany 8 stycznia 2009 roku (Montfort 2009). Generatywny projekt polega na mechanicznym i permutacyjnym rozszerzaniu się tekstu – struktura ta ma oddawać sukcesywność zwiedzania owego parku. Flores zauważa, że „tak jak nigdy nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki, tak nie można odczytać ponownie takiego samego układu tekstu” (Flores 2012). W wyniku udostępnienia kodu działania projektu rozpoczął się proces generowania utworów przez innych artystów, bazujących na procedurze *Taroko Gorge*. Kolejni twórcy poematu, m.in. Scott Rettberg, J.R. Carpenter, Talan Memmott, Leonardo Flores, Judy Malloy, podawali przed swoim nazwiskiem, jako znakiem autorstwa własnej pracy, przekreślone nazwiska artystów, na kodzie których opierali się, generując swój utwór. W konsekwencji 9 grudnia 2012 roku Montfort wznowił *Taroko Gorge*, nie wprowadzając do niego żadnych zmian, lecz wpisując przed swoją sygnaturą 20 przekreślonych nazwisk artystów, którzy wykorzystali bądź także zmodyfikowali jego kod. Ten gest pokazuje, po pierwsze, zacieranie granic autorstwa utworów stworzonych na bazie innych tekstów, powstających na zasadzie *open*

source – w efekcie procedura wykorzystywana w projekcie staje się ważniejsza niż autorstwo i sama treść. Po drugie, Montfort wskazuje na wspomniane już wcześniej połączenie *creative writing* z *creative computing* – kreatywność widać tu w twórczym wykorzystaniu otwartego kodu programowania w celu wygenerowania własnego utworu, o którego sukcesie będzie świadczyć nie ilość „wyświetleń”, ale liczba prac powstałych w wyniku jego przekształcenia.

Oprócz remiksu kolejną strategią budowania utworu cyfrowego, polegającą na wykorzystywaniu istniejących już tekstów, jest czerpanie materiałów z zasobów wyszukiwarki internetowej. Mimi Cabell i John Cayley, wraz z innymi autorami, w szkicu *Invisible Participation* (Cabell, Cayley i in. 2012) wskazali na kontekst niewidocznego i często nieświadomego uczestnictwa w kulturze. „Ukryta partycypacja” polega na budowaniu wiedzy o świecie, dostępnej w internecie, przez wykorzystywanie języka w sieci. Rortiańska zasada zależności między językiem i rzeczywistością ujawnia się we wpisywaniu słów w wyszukiwarce Google, która na podstawie najczęściej wywoływanych fraz indeksuje strony i tym samym steruje myślą użytkownika, kształtując przy tym jego obraz świata.

„Paszczka Google” (*the maw of Google*) staje się źródłem inspiracji dla artystów wykorzystujących wyszukiwarkę do uzyskiwania tekstu cyfrowego. Przykładem jest projekt *No Time Machine* Ayi Karpinskiej i Daniela C. Howe’a. Punktem wyjścia *found poetry*, czyli utworu skomponowanego z wydobytych, istniejących już wyrażeń, było fundamentalne pytanie o wartość czasu w życiu ludzkim, a dokładnie o to, co ludzie gotowi są porzucić, by odnieść sukces w tym „panicznym pędzie do skuteczności” (Karpinska, Howe 2007). Artyści poszukują odpowiedzi przez wpisywanie w wyszukiwarkę internetową zdań „nie mam czasu na” czy „nie możesz znaleźć czasu dla”. Na podstawie przygotowanego zestawu

procedur program analizuje wyniki i porządkuje je w formę poetyckiej rozmowy. We wstępnym opisie projektu Howe i Karpinska wskazują na istotę współpracy między człowiekiem i komputerem, który „rozszerza pole kreatywnego pisania poprzez włączenie mediów sieciowych i programowalnych” (Karpinska, Howe 2007). *No Time Machine* to zatem, po pierwsze, odzwierciedlenie znaczenia twórczej aktywności w kulturze uczestnictwa, realizowanej w technice generowania utworu i, po drugie, dowód „niewidocznej partycypacji”, w formie zamieszczania tekstów i postów w sieci, które następnie, w wyniku zindeksowania haseł w wyszukiwarce, kreują obraz świata i społeczeństwa.

Algorytmy wyszukiwarki stały się również inspiracją do zorganizowania przez Korporację Ha!art 7 września 2012 roku „warsztatów sieciowej literatury generatywnej według Johna Cayley’a”, pt. „Tomasz Pułka kontra Google”. Celem warsztatów prowadzonych przez Mariusza Pisarskiego było kolektywne skonstruowanie utworu dzięki użyciu fragmentów z prozy Tomasza Pułki *Vida local*, „przefiltrowanej” przez wyszukiwarkę Google. Zadaniem uczestników było wybranie z tekstu Pułki ciągu trzech słów, a następnie wpisanie ich w wyszukiwarkę i wyselekcjonowanie z wyświetlonej listy wyników zdania, zawierającego dane wyrażenie w innym niż pierwotny kontekście. Wspólna praca nad „rozbiórką” prozy Pułki przy użyciu „paszczy Google” miała na celu zestawienie tych dwóch podmiotów twórczych: z jednej strony oryginalnego i pretensjonalnego stylu autora *Vida local*, z drugiej zaś maszyny reprezentującej „zbiorową świadomość językową polskiej sieci” (red. Korporacja Ha!art 2012). Eksperyment miał również na celu zwrócenie uwagi na zagadnienie atrakcyjności języka współczesnych pisarzy – niezbitym dowodem na niekonwencjonalność stylu literackiego byłaby zatem informacja, że podana fraza nie została odnaleziona przez wyszukiwarkę Google.

Efektownością „współpracy” między uczestnikami warsztatów, materiałem wyjściowym, algorytmem Google i zasobami internetowymi było wytworzenie tekstu „o wybitnie niestabilnej i nie dającej się określić kwestii autorstwa” (Pisarski 2012). Pisarski zadaje intrygujące pytanie: „kto stoi za tekstem: autor oryginału, reguła kompozycyjna, jej pomysłodawca, algorytm wyszukiwania, autorzy zdań wynalezionych w sieci, czy osoba dokonująca wyboru słów (w oryginale) i zdań (w rezultatach wyszukiwania)?” (Pisarski 2012). Opublikowane na stronie Ha!art ciekawe, choć również niepokojące, wyniki pracy pokazują z jednej strony konwencjonalność zwrotów stosowanych przez użytkowników sieci, z drugiej zaś pewną ich wyobraźnię językową, skoro niemalże każdy zwrot z prozy Pułki znalazł swoje zastosowanie.

Poza wyszukiwarką internetową w literaturze generatywnej wykorzystuje się także media społecznościowe. 21 sierpnia 2009 roku Dene Grigar zorganizowała „The 24-Hr. Micro-Elit Project” – dwudziestoczworgodzinne pisanie mikroopowiadań na Twitterze. W ramach projektu każdy użytkownik serwisu mógł opublikować własną mikrofikcję w postaci jednego tweetu, respektując tym samym zasadę dotyczącą jego długości i wynoszącą do 140 znaków. W ciągu 24 godzin Grigar obserwowała i wybierała publikowane tweety poświęcone życiu codziennemu w Ameryce w XXI wieku. Niemal w tym samym czasie użytkownicy Twittera, pochodzący z ponad 25 różnych państw, opublikowali ponad 85 mikrohistorii. Przebieg wydarzenia został udokumentowany na stronie projektu, na której widnieją wybrane *flash fiction* – 24 godzinom zostały przypisane 24 mikroopowiadania (Grigar 2009).

Kategoria kreatywności, jak wskazałam, ściśle wiąże się z partycypacją, przejawiającą się w opisanych praktykach kolektywnych oraz we wspólnym budowaniu globalnej wiedzy o literaturze cyfrowej. Partycypacja implikuje transnarodowość, oznaczającą

współpracę międzynarodową oraz traktowanie całego zasobu literatury cyfrowej jako spójnego obrazu jej rozwoju, bez znaczących podziałów na kraje⁶.

Scott Rettberg w jednym z tekstów otwarcie przyznaje, że na pytanie o miejsce, gdzie można kupić jego prace, odpowiada, że wystarczy wpisać nazwisko w wyszukiwarce Google, by znaleźć jego teksty i je nieodpłatnie przeczytać (Rettberg 2009). Jeden z głównych teoretyków literatury cyfrowej manifestuje jej kolosalne znaczenie, jakim jest działanie zgodnie z „kulturą daru”. Większość prac literatury elektronicznej dostępna jest w sieci nieodpłatnie i po zainstalowaniu wymaganego oprogramowania można swobodnie je przeglądać. W tym samym artykule Rettberg przytacza jeszcze inną anegdotę z czasów formowania Electronic Literature Organization, kiedy jako dyrektor wykonawczy udawał przedsiębiorcom istotę funkcjonowania ELO na zasadach non profit – spotykał się z wówczas z wątpliwościami dotyczącymi sposobów zarabiania (*monetize*) organizacji. Rettberg w miejsce pojęcia *monetize* podstawia hasło *communitize* – neologizm stworzony przez połączenie słów „monetize” z „community” – podkreślając tym samym, że celem ELO mają być zyski nie finansowe, lecz „wspólnotowe” – założeniem jest bowiem budowanie społeczności przez darmowy dostęp do literatury cyfrowej i uczestnictwo w jej rozwoju.

Działająca zatem od 1991 roku organizacja non profit Electronic Literature Organization (zob. Rettberg 2012) wydała do-

⁶ Transnarodowość, jako jedna z idei literatury cyfrowej, wydaje się jednak utopią. W dalszej części tekstu, w której zostały omówione antologie literatury cyfrowej, można mimo wszystko zaobserwować podziały na kraje. W międzynarodowej antologii, przygotowywanej przez organizację Electronic Literature Organization, pojawia się kategoria „Multilingual or Non-English” – przez co następuje wydzielenie prac anglojęzycznych. W 2012 roku ELMCIP opublikowało natomiast antologię europejskiej literatury cyfrowej, co ponownie świadczy o grupowaniu projektów na „amerykańskie” i „europejskie”.

tychczas dwie antologie literatury cyfrowej – obie dostępne są w sieci (pierwsza ukazała się dodatkowo na płycie CD) (ELO 2006, 2011). *Electronic Literature Collection Volume One*, przygotowana przez N. Katherine Hayles, Nicka Montforta, Scotta Rettberga i Stephanie Strickland, została opublikowana w październiku 2006 roku i obejmuje około 60 utworów, w tym prace między innymi Jima Andrewsa, Johna Cayleya, Michaela Joyce'a, Shelley Jackson i Stuarta Moulthropa⁷.

Kolejna, pod redakcją Laury Borràs, Talana Memmotta, Rity Raley oraz Briana Kim Stefansa, ukazała się w lutym 2011 roku i zawiera także ok. 60 utworów autorstwa między innymi: Montforta, Jasona Nelsona, Jörga Piringera i Stephanie Strickland (we współpracy z innymi artystami). Obie kolekcje wzbogacone są o spis wyjaśnionych terminów, kluczowych do interpretacji utworów cyfrowych.

W 2012 roku założyciele badawczego projektu ELMCIP stworzyli kolejną antologię literatury cyfrowej, tym razem europejską, zawierającą 16 projektów (ELMCIP 2012). *Anthology of European Electronic Literature*, której edycją zajęli się Maria Engberg, Talan Memmott i David Prater, zawiera dodatkowo nagrania wideo oraz sylabusy przedmiotów, obejmujące zagadnienia literatury cyfrowej, wykładane na uczelniach wyższych.

Przywołany projekt ELMCIP, rozwijany w latach 2010–2013 i kierowany przez Scotta Rettberga, to baza sieciowa – inspirowana przywołaną już dwukrotnie wizją Teda Nelsona – gromadząca informacje o publikacjach dotyczących literatury cyfrowej oraz o działaniach praktycznych. Celem twórców ELMCIP było

⁷ W kolekcji pierwszej nie znalazła się „klasyka hipertekstu”, jak *afternoon a story* Michaela Joyce'a z 1987 roku czy *Its name was Penelope* Judy Malloy z 1993 roku – obie zostały wydane na dyskietce przez Eastgate Systems. Dostępny w antologii jest natomiast hipertekst Shelley Jackson *my body – a Wunderkammer* z 1997 roku, utwór jednej z najważniejszych postaci literatury cyfrowej.

zbudowanie jednego miejsca dla społeczności literatury cyfrowej, obejmującego aktywność zarówno badaczy, artystów, programistów, jak i krytyków i odbiorców. Kluczowe pytanie, przyświecające działaniu platformy, dotyczyło zatem sposobu ukonstytuowania „twórczej społeczności” ujmowanej w kategoriach transnarodowych i transkulturowych (Rettberg, Tomaszek 2012). Na stronie ELMCIP każdy autor posiadający konto może dodać wpis o danej publikacji, przyczyniając się tym samym do poszerzenia wiedzy o literaturze cyfrowej. Wspólne rozbudowywanie bazy staje się jednocześnie świadectwem dynamicznego rozwoju literatury elektronicznej, wymagającej zauważenia i szerszego włączenia w proces edukacyjny.

Dzięki zinstytucjonalizowaniu literatury cyfrowej, pod szyldem organizacji ELO, pozycja literatury elektronicznej stopniowo się poprawia, o czymś świadczą wspomniane sylabusy. Electronic Literature Organization kieruje inicjatywą CELL (Consortium on Electronic Literature), mającą na celu rozwijanie partnerstwa między organizacjami, uniwersytetami, wydawnictwami i innymi jednostkami zajmującymi się badaniami literatury cyfrowej i dbającymi o wzmocnienie jej pozycji (ELO CELL, b.r.). Partnerami w ramach CELL są między innymi wspomniana baza ELMCIP, strona internetowa „I ♥ E-Poetry” kierowana przez Leonardo Floresa oraz pismo „Electronic Book Review”, edytowane przez Josepha Tabbiego i w całości dostępne w sieci.

* * *

W 2007 roku N. Katherine Hayles opublikowała tekst pt. *Electronic Literature: What Is It?* (Hayles 2007), natomiast w 2008 roku Dene Grigar w „Electronic Book Review” zamieściła artykuł o znaczącym tytule *Electronic Literature: Where Is It?* (Grigar 2008), w którym prowokacyjnie pyta już nie o treść w literaturze

elektronicznej, lecz o jej miejsce w środowisku akademickim i, szerzej – we współczesnej kulturze. Jednym z najważniejszych postulatów Grigar jest zredefiniowanie terminu *literacy*, związanego ściśle z piśmiennością. Ponownie zatem pojawia się hasło głoszące potrzebę modyfikacji pojęcia literatury w odniesieniu do formy cyfrowej, która łączy się już nie tylko z czytaniem i pisanem, ale także z programowaniem, oglądaniem, słuchaniem, generowaniem, kinetyką czy nawet dotykiem. Zmienia się również tradycyjnie rozumiana kategoria „interpretowania” – odbiór literatury cyfrowej wiąże się bowiem nie z odtwarzaniem intencji autora, lecz z interaktywnym działaniem, z doświadczaniem właściwości współczesnej kultury cyfrowej czy w końcu z uczestnictwem w budowaniu więzi społecznej.

Bibliografia

- Biggs Simon (2012) *Remediating the Social*, w: *Remediating the Social*, ed. S. Biggs, Bergen: ELMCIP, University of Bergen, s. 11-14, <http://www.elmcip.net/story/remediating-social-e-book-released> (10.11.2013).
- Biggs Simon, Travlou, Penny (2010) *Distributed Authorship and Creative Communities*, „Dichtung digital” no. 41, <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/biggs-travlou.htm>, (11.10.2013).
- Cabell Mimi, Cayley John i in. (2012) *Invisible Participation: Language and the Internet*, w: *Remediating the Social*, ed. S. Biggs, Bergen: ELMCIP, University of Bergen, s. 134-137, <http://www.elmcip.net/story/remediating-social-e-book-released> (10.11.2013).
- Celiński Piotr (2013) *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Drózdź Andrzej (2009) *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*. Warszawa: Biblioteka Analiz.
- Electronic Literature Organization *CELL Consortium on Electronic Literature*, <http://eliterature.org/cell/> (10.12.2013).
- Electronic Literature Organization, *Electronic Literature Collection*, 2006 *Volume 1*, 2011 *Volume 2*, <http://collection.eliterature.org/> (10.12.2013).

- ELMCIP (2012) *Anthology of European Electronic Literature*, <http://anthology.elmcip.net/> (10.12.2013).
- Fischer Gerhard (2011) *Understanding, Fostering, and Supporting Cultures of Participation*, „Interactions” vol. 18, no. 3, s. 42-53, <http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/2011/interactions-coverstory.pdf> (12.11.2013).
- Fischer Gerhard (2012) *Cultures of Participation*, http://www.uni-siegen.de/infme/start_ifm/downloads/tagungen/slides-cultures-of-participation-siegen_fischer.pdf (12.11.2013).
- Flores Leonardo (29.12.2012) *Taroko Gorge [2012 remix] by Nick Montfort*, <http://iloveepoetry.com/?p=121> (13.10.2013).
- Flores Leonardo (02.01.2013) *Sea and Spar Between by Nick Montfort and Stephanie Strickland*, <http://iloveepoetry.com/?p=117> (13.10.2013).
- Fuller Matthew (ed.) (2008) *Software Studies: A Lexicon*, Cambridge: The MIT Press.
- Funkhouser Chris (2007) *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Gibson Steve (2008) *Introduction: Why Transdisciplinary Digital Art?*, w: *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*, ed. R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona. Heidelberg: Springer-Verlag Publications, s. 1-2.
- Glazier Loss Pequeño (2002) *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Grigar Dene (28.12.2008) *Electronic Literature: Where Is It?*, „Electronic Book Review”, <http://www.electronicbookreview.com/thread/techno-capitalism/invigorating> (10.09.2013).
- Grigar Dene (2009) *The 24-Hr. Micro-Elit Project. 24-Hrs. 24 Stories. All on Twitter*, http://www.nospace.net/dene/24hr/24-Hr_Micro-Elit_Project/Home.html (20.10.2013).
- Grossman Samantha (16.06.2013) *The Meme as Art: Painter Sophisticates Cyberculture*, <http://newsfeed.time.com/2013/06/16/the-meme-as-art-painter-sophisticates-cyberculture/> (09.10.2013).
- Hayles N. Katherine (02.01.2007) *Electronic Literature: What Is It?*, <http://eliterature.org/pad/elp.html> (10.09.2013).
- Hopfinger Maryla (2010) *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Keen Andrew (2007) *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Gharini. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

- Knibbs Kate (23.06.2013) *Are Memes the Pop Culture Art of our Era?*, <http://www.digitaltrends.com/social-media/when-does-a-meme-become-art/> (9.10.2013).
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jenkins Henry (2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education of the 21st Century*. Cambridge: The MIT Press.
- Karpinska, Aya, Howe Daniel C. (2007) *No Time Machine*, <http://turbulence.org/Works/notime/about.html> (18.10.2013).
- Kluszczyński Ryszard (2010) *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Lessig Lawrence (2009) *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Levinson Paul (2010) *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Malloy Judy (01.12.2012) *Uncle Roger – World Wide Web Edition*, <http://www.well.com/user/jmalloy/uncleroger/partytop.html> (10.10.2012).
- Malloy Judy (b.r. A) *The BASIC Uncle Roger – Beta Version_2*, http://www.well.com/user/jmalloy/uncleroger/uncle_readme.html (10.10.2012).
- Malloy Judy (b.r. B), *How new media writers create their work. Nick Montfort and Stephanie Strickland Sea and Spar Between*, http://www.narrabase.net/montfort_strickland.html (13.10.2013).
- Manovich Lev (2013) *Software Takes Command*. New York-London: Bloomsbury.
- Marshall Cathy, Malloy Judy (b.r.) *Forward Anywhere*, <http://www.eastgate.com/catalog/ForwardAnywhere.html> (10.10.2012).
- Montfort Nick (2009) *Taroko Gorge*, http://nickm.com/poems/taroko_gorge.html (13.10.2013).
- Montfort Nick, Strickland, Stephanie (2011) *How to Read Sea and Spar Between*, http://nickm.com/montfort_strickland/sea_and_spar_between/reading.html (11.10.2013).
- Montfort Nick (2012) *Programming for Fun, Together*, w: *Remediating the Social*, ed. S. Biggs, Bergen: ELMCIP, University of Bergen, s. 15-19, <http://www.elmcip.net/story/remediating-social-e-book-released> (10.11.2013).

- Moulthrop Stuart (b.r.) *Where To? A Review of Forward Anywhere by Judy Malloy and Cathy Marshall*, <http://www.eastgate.com/reviews/Moulthrop.html> (10.10.2012).
- Pisarski Mariusz (2012) *Tomasz Pułka kontra Google*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/27-proza/2584-tomasz-pulka-kontra-google.html> (20.10.2013).
- Pollack Barbara (06.01.2011) *The Social Revolution*, <http://www.artnews.com/2011/06/01/the-social-revolution/> (10.10.2013).
- Redakcja Korporacja Ha!art (2012) *Redakcja – Tomasz Pułka kontra Google. Darmowe warsztaty sieciowej literatury generatywnej według Johna Cayley'a*, <http://www.ha.art.pl/wiadomosci/2556> (20.10.2013).
- Rettberg Scott (2009) *Communitizing Electronic Literature*, „Digital Humanities” vol. 3, no. 2, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000046/000046.html> (02.11.2013).
- Rettberg Scott (2012) *Developing an Identity for the Field of Electronic Literature. Reflections on the Electronic Literature Organization Archives*, „Dichtung digital” no. 41, <http://www.dichtung-digital.de/en/journal/archiv/?postID=252> (02.11.2013).
- Rettberg Scott, Tomaszek, Patricia (2012) *Electronic Literature Communities, Part 1*, „Dichtung digital” no. 41, http://dichtung-digital.de/editorial/2012_41.htm (02.11.2013).
- Simanowski Roberto (2010) *Teaching Digital Literature. Didactic and Institutional Aspects*. w: *Reading Moving Letters*, ed. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld: Transcript Verlag, s. 231-248.
- Strehovec Janez (2012) *Derivative Writing. E-literature in the World of New Social and Economic Paradigms*, w: *Remediating the Social*, ed. S. Biggs, s. 79-83, <http://www.elmcp.net/story/remediating-social-e-book-released> (10.11.2013).
- Święćkowska Teresa (2008) *Wolne oprogramowanie i Open Access. Utopie internetowe czy fenomeny informacyjnego kapitalizmu?*, w: *Spotkania z utopią w XXI wieku*, red. P. Żuk, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Zawojski Piotr (2012) *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Katowice: POLTEXT.

Literatura cyfrowa w kontekście kultury uczestnictwa

Celem artykułu jest opisanie sposobów przejawiania się kultury uczestnictwa w literaturze cyfrowej. Po wstępie wprowadzającym w obszar „mediatyzacji społeczeństwa”, dokonującej się w wyniku nowych technologii, zostaje zdefiniowana kultura uczestnictwa, a także zostają wskazane najważniejsze jej wyznaczniki w kontekście teorii Henry’ego Jenkinsa i Gerharda Fischera. Dalej naświetlone zostają idee wspólnotowe w literaturze cyfrowej, które towarzyszyły jej twórcom od początku jej powstania. Następnie zostają wymienione trzy kategorie, wskazujące na funkcjonowanie literatury nowomediальной w kulturze uczestnictwa: twórcza aktywność (obejmująca *creative computing* według Nicka Montforta oraz *transliteracy* według Roberto Simanowskiego), partycypacja oraz transnarodowość. W kolejnych partiach artykułu zostają opisane poszczególne aspekty literatury cyfrowej przez odniesienie do konkretnych inicjatyw: począwszy od remiksu, wykorzystywania wyszukiwarki internetowej, przez praktyki kolektywne, po organizacje i platformy mające na celu partycypacyjne budowanie wiedzy o literaturze elektronicznej (ELO, ELMCIP, EBR).

Digital Literature in the Context of Participatory Culture

The article aims at analysing the emerging digital literature in the context of participatory culture. Following an introduction showing the process of „remediating the social” under the influence of new technologies, the article provides the definition of participatory culture, as well as a discussion of its main features, according to Henry Jenkins and Gerhard Fischer. Then it discusses how the community has always been a central force driving digital literature. Subsequently, the article describes three categories of digital literature which highlight its participatory aspects: creativity (including Nick Montfort’s *creative computing* and Roberto Simanowski’s *transliteracy*), participation and transnationality. The author discusses those categories in relationship to particular initiatives, artworks and projects.

Reprezentacja nowych technologii komunikacji w prozie podejmującej temat homoseksualności¹ – analiza wybranych utworów

10.18318/978-83-65573-14-8.4

Sposób funkcjonowania współczesnych mediów opisywany jest za pomocą kategorii kultury uczestnictwa i kultury konwergencji. Pierwsze pojęcie dotyczy zmiany wzorca partycypacji odbiorców w komunikacji masowej. Nie są oni obecnie postrzegani jako bierni konsumenci, lecz, przeciwnie, jako aktywne podmioty wchodzące ze sobą w interakcje (Jenkins 2007: 9). Drugi z wymienionych terminów opisuje natomiast „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi”, zachęcający odbiorców do swobodnego, uwzględniającego indywidualne zapotrzebowania, korzystania z różnych środków przekazu (Ibid.). Jednym z podstawowych wymiarów funkcjonowania przedstawionego modelu kultury jest komunikacja elektroniczna², charakteryzująca się specyficznymi, wyodrębnianymi ze względu na swoistość budowy i pełnionych ról, typami wypowiedzi. Formuły te mogą być z powodzeniem przenoszone do innych odmian dyskursu, także do dziedziny literatury. Właściwości interesującej mnie odmiany komunikacji

¹ Odwołując się do spostrzeżeń Ewy Chudoby, termin „homoseksualność” uznaję za szerszy i bardziej neutralny niż „homoseksualizm” (por. Chudoba 2012: 16).

² Jan Grzenia termin „komunikacja elektroniczna” odnosi do procesów „porozumiewania się ludzi za pośrednictwem elektronicznych mediów” (Grzenia 2007: 61), w tym – dzięki wykorzystaniu internetu (Grzenia 2007). W artykule koncentruję się na tekstach internetowych (por. też: Grzenia 2007: 45), ale ze względów stylistycznych posługuję się również, mającym szerszy zakres, określeniem „komunikacja elektroniczna”.

mają, jak postaram się wykazać, szczególne znaczenie dla utworów podejmujących problematykę nienormatywnych tożsamości seksualnych. Dla tego rodzaju twórczości wyjątkowo interesujące okazały się internetowe gatunki³, takie jak: czat, biogram umieszczony w portalu towarzyskim (stanowiące „elektroniczne warianty tekstów tradycyjnych”, Grzenia 2007: 154) oraz list elektroniczny. Analizując sposoby artystycznej reprezentacji wymienionych form, warto zatem postawić pytanie także o to, jaki wpływ na teksty literackie wywierają funkcjonujące w przestrzeni internetu schematy porozumiewania się, a w konsekwencji – zbadać znaczenie nowych technologii komunikacji dla przekształceń konwencji pisarskich. Przedstawiony problem rozważę, analizując cztery współczesne polskie powieści, w różny sposób odnoszące się do określonego w temacie artykułu zagadnienia⁴.

Zacznę od dwóch utworów, wykorzystujących przede wszystkim właściwości internetowego czatu i notki umieszczonej w portalu randkowym. Na początek przywołam książkę Bartosza Żurawieckiego *Ja, czyli 66 moich miłości* (2007)⁵, w której dużą rolę odrywają obie formy. Gatunkami tymi chętnie posługuje się bohater powieści, który jest użytkownikiem gejowskich serwisów internetowych. Narracja, przeplatana opisami rozmów prowadzonych w wirtualnym świecie (w cytowanych niżej fragmentach są one oznaczone kursywą), przyjmuje hybrydalną, mającą niejednoznaczny status literacki, strukturę:

³ Pojęcie „gatunku internetowego” lub „internetowych gatunków tekstu” zapożyczam z cytowanej pracy Grzeni. Więcej na ten temat – zob.: Grzenia 2007: 150–173. Za każdym razem, kiedy stosuję wymienione terminy, nawiązuję do rozpoznań autora.

⁴ Nie jest to z pewnością pełna lista utworów mieszczących się w obrębie przedstawianej w artykule tematyki. Za cenne uwagi w tej kwestii dziękuję doktorowi Piotrowi Sobolczykowi.

⁵ W dalszej części pracy posługuję się skrótem „JM” podanym wraz z numerem strony.

Bardzo dziękuję i jeszcze raz przepraszam, że zwracam Panu głowę. Ale odzywam się do Pana w bardzo delikatnej sprawie. Taksówka wywozła mnie daleko za miasto. [...] (JM, s. 55).

Ale pewnej samotnej nocy dostałem mesydz od arcy: – Amen! – Na wieki wieków. Czym mogę służyć? [...] Oczywiście zadzwoniłem natychmiast do Malinowskiego i powiadomiłem go o jutrzejszym spotkaniu (JM, s. 178-179).

Analizowana powieść stanowi zatem kompilację różnych, nie tylko literackich, typów wypowiedzi, w istotny sposób poszerzających horyzont problemowy książki. Wykorzystane formy, takie jak powieściowa narracja, anegdota (por. np. historię Starego Oblecha, JM, s. 207-215, s. 217-219), czat, notka umieszczona w portalu i list elektroniczny (JM, s. 60-63), wnoszą do tekstu charakterystyczne dla siebie struktury i konwencje. Wspomniane wyżej zabiegi nie układają się jednak w spójną, tworzącą nowy gatunek literacki całość, ponieważ ich celem jest utrzymywanie heterogeniczności i stałego przepływu znaczeń, czyli właściwości, jak postaram się wykazać, ważnych dla wypowiedzi podejmującej problem nienormatywnych tożsamości seksualnych.

Przedstawiona problematyka w istotny sposób wpływa na warstwę fabularną powieści. Wykorzystując narzędzia dostarczane przez elektroniczną komunikację, bohater przyjmuje maski, które pozwalają mu bawić się normami dotyczącymi płci i seksualności. W cyfrowym świecie może on wcielać się w kobietę i relatywizować sposoby klasyfikacji pożądania, czyli realizować fundamentalne założenia teorii *queer*, kwestionującej „istnienie stabilnych tożsamości (płciowych)” (Skucha 2007: 560):

Nie mogłam wtedy zasnąć, wierciłam się chwilę, a potem wstawałam włączałam komputer i wpadałam w sieć, gdzie od pewnego czasu podrywał mnie gej – Rodrigo [...] (JM, s. 105).

Orientacja – gay, bisexual czy trans? Romantyczny trans? Biseksualny dziewiętnastolatek? Wybieram opcję najbezpieczniejszą – gay (JM, s. 7).

Tendencja do ciągłego zmieniania ról i modeli zachowań skutkuje unieważnieniem pytań o płęć i orientację seksualną nadawcy internetowych komunikatów („To ja teraz wejść sobie na *www.lesba.pl*. O! Tu jest coś dla mnie na tę chwilę”, JM, s. 144)⁶. Parafrazując Jacka Kochanowskiego, można powiedzieć, że powieść Żurawieckiego ukazuje „niepowstrzymaną dyspersję sensu” seksualności (Kochanowski 2004: 210). Cel ten, zasygnalizowany na samym początku powieści typowo literackimi środkami, czyli dedykacją („dla nikogo”, JM, s. 5) i mottem („*Sex? God's biggest joke on human beings*”, JM, s. 5)⁷, zostaje osiągnięty dzięki wykorzystaniu charakterystycznych dla komunikacji elektronicznej form wypowiedzi. Dodajmy, że normy pisarstwa przestają być podstawowym punktem odniesienia rozstrzygającym o wyborze zastosowanych strategii⁸. Decydującą rolę odgrywa, istniejąca dotychczas poza głównym nurtem literatury i dlatego wymagająca nowych środków wyrazu, tematyka.

Przedstawioną konstrukcję bohatera uznaję za nawiązanie do stworzonej na gruncie myśli feministycznej koncepcji cyborga. W tekście został wykorzystany emancypacyjny potencjał wspomnianej figury, która jest traktowana jako symbol przekraczania i łamania norm dotyczących płci i seksualności. Powieść, prześmiewczo odnosząca się nie tylko do obowiązujących w społeczeństwie nakazów (por. wątek Malinowskiego – domniemanego heterosek-

⁶ Podobne wnioski sformułował Jacek Kochanowski, badając listy wysłane przez homoseksualistów do redakcji czasopism: „Dla analizy dekonstrukcyjnej – przynajmniej na pewnym poziomie ogólności – nie ma znaczenia [...] to, czy list został napisany przez kogoś, kto *rzeczywiście* jest gejem lub za takiego się uważa” (Kochanowski 2004: 208).

⁷ Są to słowa Bette Davis [„Seks? Największy boski żart z człowieka – przeł. K.L.]. W tekście zachowuję zgodną z oryginałem pisownię kursywą.

⁸ Nie mamy zatem do czynienia z opisaną przez Ryszarda Nycza wypowiedzią sylwiczną, dla której to właśnie literatura jest podstawowym „systemem odniesienia” (Nycz 1996: 32).

sualisty wprowadzanego w środowisko użytkowników gejowskich portali towarzyskich)⁹, ale także do praktyk dyscyplinujących, jakim poddawane jest ludzkie ciało (Loska 2001: 255-256), okazuje się swobodnym odwołaniem do rozpoznań Donny Haraway, podkreślającej, że „cyborg [...] to twór złożony tyłem z elementów społecznej rzeczywistości, co z fikcyjnych wyobrażeń [...]” (cyt. za: Sugiera 2003: 109). Świadomość wpływu nowych technologii komunikacji na kształtowanie ciał jednostek (Haraway 1990: 205) pozwala za pomocą tych samych technologii przeciwstawić się funkcjonującym w danej społeczności paradygmatom, a w konsekwencji – wyzwolić się z ograniczających rozróżnień i klasyfikacji:

[...] nauki o komunikacji i współczesne nauki biologiczne są ustanawiane przez podobny zabieg – przetłumaczenie słowa na problem kodowania, poszukiwanie wspólnego języka, w którym cały opór wobec zasadniczej kontroli znika, a wszelka różnorodność może zostać podporządkowana rozproszeniu, przegrupowaniu, zaangażowaniu i wymianie (Haraway 1990: 206 – przeł. K.L.).

Nie bez powodu w zakończeniu pierwszej części powieści bohater, decydując się przyjąć na pewien czas rolę lesbijki, postanawia: „Pójdę sobie gdzie indziej. Hen, hen... Cyberświat nie jest ani długi, ani gruby, ani duży, ale jest za to nieskończony” (JM, s. 144). Wirtualna przestrzeń, choć zbudowana na iluzji, staje się zatem miejscem, w którym obowiązuje nowe, niespotykane poza cybernetycznym światem, rozumienie cielesności i płci (Loska 2001: 256).

Trzeba przy tym zauważyć, że podstawowy kontekst dla zastosowanych w utworze Żurawieckiego strategii stanowi powieść Mi-

⁹ Por. np.: „- Jest [moja żona – przyp. K.L.] zadowolona z tego, co robi i co ja robię [...]. A nie widzę powodów, by jej wszystko opowiadać. To trochę zbyt... skomplikowane, nie sądzi pan? – Skąd, dla mnie to bardzo proste. To mój naturalny świat, czuję się w nim swobodnie i komfortowo. Wychowując w domu dwójkę dzieci chyba czułbym się nieco gorzej” (JM, s. 182).

chała Witkowskiego *Lubiewo*¹⁰. We wspomnianej książce również znajdziemy fragmenty wzorowane na umieszczanych w serwisach towarzyskich notkach:

Nie wiem, czy to ma sens [...], ale trudno, może się tu, w tym mieście znajdzie jakiś fajny, normalny gej, z którym można by stworzyć trwały związek [...], ja z Wrocka, nieprzejęty, fajny (podobno przystojny...), student 175/70/30 ;-) [...]¹¹.

W książce Witkowskiego odwołania do gatunków internetowych pełnią dwie funkcje. Pierwsza z nich, stylizacyjna, realizuje się dzięki zastosowaniu klisz językowych, które, jako jeden z funkcjonujących w powieści stereotypów komunikacyjnych, w paradoksalny sposób urozmaicają narrację *Lubiewa*. Natomiast druga funkcja przedstawionych wyżej formuł wiąże się z patronującą powieści ideą wszechstronnego zaprezentowania środowiska gejów, czyli, posługując się użytym w utworze określeniem, stworzenia „Wielkiego Atlasu Ciot Polskich” (LB, s. 189). Posłużenie się gatunkami komunikacji elektronicznej nadaje konstruowanemu obrazowi koloryt lokalny i w pewnym stopniu urozmaica fabułę (por. fragment *Randka* dotyczący spotkania będącego efektem znajomości internetowej [LB, s. 148-150]). Na marginesie warto także zauważyć, że techniki, które w *Lubiewie* stanowią jeden z elementów złożonego świata przedstawionego i zróżnicowanej narracji, stają się punktem wyjścia zabiegów będących podstawą struktury powieści Żurawieckiego.

Podsumowując pierwszą część artykułu, należy zauważyć, że oba wymienione utwory, ze względu na sposób wykorzystania

¹⁰ W dalszej części pracy posługuję się skrótem „LB” podanym wraz z numerem strony.

¹¹ Cytuję część zatytułowaną Cześć!, LB, s. 85; por. też: Kaja 98, LB, s. 107; Duchowny 69, lat 40, LB, s. 145.

internetowych narzędzi komunikacji, można uznać za teksty problematyzujące wpływ nowych technologii na istniejące wzorce tożsamości (por. np. Miczka 2006: 35-40). Interesują mnie zwłaszcza, będące głównym tematem obu książek, kwestie związane ze zmianą norm dotyczących seksualności. Zauważmy, że o ile w strukturze *Lubiewa* przestrzeń cybernetyczna i charakterystyczne dla niej formy wypowiedzi stanowią jedynie pewien wymiar funkcjonowania prezentowanej społeczności, o tyle w książce Żurawieckiego komunikacja internetowa w znacznie większym stopniu warunkuje status opisywanych postaci. W pierwszym utworze odwołanie do świata wirtualnego relatywizuje pojęcie tożsamości, zastępując jej „mocne” wyznaczniki „słabymi” (Miczka 2006: 35). Odwołanie do gatunków internetowych pozwala wskazać ludyczne (por. np. Herz 1999: 134) i performatywne aspekty seksualności (por. fragment powieści zatytułowany *Teorie*, LB, s. 273-274, a zwłaszcza część *Teoria przegięcia*, LB, s. 274).

Natomiast powieść Żurawieckiego koncentruje się na modelu „tożsamości granicznej, skrajnie zdynamizowanej” (Miczka 2006: 33), której istnienie jest zależne od możliwości stwarzanych przez komunikację elektroniczną (por. Miczka 2006: 35). Jak starałam się wykazać powyżej, bohaterowie analizowanego tekstu, dzięki interaktywności nowych technologii, mogą stale odgrywać wybrane przez siebie role, a w konsekwencji – kształtować własny, zbliżający się niekiedy do wizerunku cyborga, obraz (Miczka 2006: 37) i wpływać na zmiany w jego postrzeganiu przez odbiorców nadawanych wiadomości. Zwrócenie uwagi na charakterystyczną dla przestrzeni cybernetycznej tendencję do przetwarzania mocnej tożsamości „w krzyżujące się ze sobą formy tożsamości słabych” (Miczka 2006: 46) pozwala odczytać powieść z perspektywy propagującej „ucieczkę przed władzą dyskursu, wymykanie się ograniczającym kategoriom” (Skucha 2005: 560) teorii *queer*.

Druga grupa interesujących mnie utworów wykorzystuje inny charakterystyczny dla nowych technologii typ wypowiedzi, a mianowicie list elektroniczny. Jego zastosowanie ma jednak, co wykażę, analizując dwa kolejne przykłady literackie, inny wpływ na strukturę tekstu literackiego niż przedstawione w poprzednich akapitach zabiegi. Co ważne, w świecie internetu korespondencja elektroniczna pełni funkcję podobną do korespondencji tradycyjnej¹². Obecność wspomnianej formuły będę traktować z jednej strony jako próbę zaadaptowania epistolografii do współczesnych technik porozumiewania się, a z drugiej – jako specyficzne nawiązanie do konwencji powieści epistolarnej.

Komunikacja e-mailowa odgrywa dużą rolę w utworze Julii Fiedorczuk *Biała Ofelia*¹³. Choć tekst, łączący w sobie różne techniki narracji, trudno byłoby określić mianem powieści epistolarnej, to miejsce, jakie w strukturze książki zajmuje list elektroniczny, pozwala dostrzec w książce nawiązania do tej odmiany gatunkowej. Epistolografię traktuję szeroko, mając na uwadze zarówno różnice dzielące korespondencję tradycyjną i współczesną, jak i istniejące między nimi podobieństwa. List, niezależnie od techniki zapisu i przekazu, jest zakorzeniony w życiu nadawcy/nadawczyni (Skwarczyńska 2006: 84), a zatem odnosi się do życia wewnętrznego autora/autorki. W powieści Fiedorczuk korespondencja elektroniczna służy przede wszystkim wyrażaniu, często silnych i burzliwych, uczuć bohaterów:

¹² Badając zasygnalizowany problem, Grzenia podkreślił, że choć list elektroniczny ma „pierwotny w liście tradycyjnym”, to na jego przykładzie „można najlepiej [...] pokazać, jak dalece gatunek pierwotny może się zmienić, funkcjonując w formie elektronicznej” (Grzenia 2007: 158). Pamiętając o powyższym spostrzeżeniu, chciałabym jednak zwrócić uwagę na, mające szczególne znaczenie dla tekstów literackich, podobieństwa między oboma typami korespondencji.

¹³ W dalszej części pracy posługuję się skrótem „BO” podanym wraz z numerem strony.

Kochana Elizo [...]. Jesteś w każdej rzeczy, na którą patrzę. W każdym oddechu. W każdym śnie (BO, s. 139).

Witaj, Księżniczko [...]. Uśmiechasz się? Proszę Cię, bądź szczęśliwa! (BO, s. 148).

Dodajmy, że cechy, takie jak koncentracja na prywatności i subiektywizmie listu oraz uprzywilejowanie amatorskiej tradycji żeńskiego pisania, nawiązują do właściwości powieści epistolarnej (Watt 1973: 207). Co więcej, zdominowana przez kobietą perspektywę powieść odwołuje się do kliszy kulturowej uznającej epistolografię za domenę kobiet (Skwarczyńska 2006: 85). Nawiązanie to nie jest jednak bezkrytyczne, ponieważ wspomniany stereotyp okazuje się maską pozwalającą przedstawić problemy niemieszczące się w dominującym dyskursie kultury. W tym wypadku chodzi oczywiście o treści związane z wyrażeniem nienormatywnego pożądania w literaturze. Widzimy zatem, że utwór Fiedorczyk w pełni wykorzystuje możliwości dostarczane przez tradycyjny (patriarchalny) model literatury, szukając w nim jednocześnie piękności i niejasności. Dzięki tego rodzaju lukom do głosu dochodzi to, co inne i niedefiniowalne. Tożsamość bohaterki *Białej Ofelii* jest bowiem migotliwa i niejednoznaczna, a opisy erotycznej namiętności i wzajemnego przywiązania nie prowadzą do przyjęcia roli lesbijki:

„Co myślisz?” – spytała Eliza. „Nie wierzę – odpowiedziała Anna. – Nie wierzę, że istniejesz” (BO, s. 130).

Lubi, kiedy ta druga mówi do niej w ten sposób, kiedy mówi o miłości, jakiej jeszcze nie było, choć jednocześnie boi się, że te słowa są jak cienki lód, który w każdej chwili może się pod nią zerwać [...] (BO, s. 138).

Relacja Anny i Elizy nie mieści się w ramach heteronormatywnego porządku, co jednak nie skutkuje żadną identyfikacją zastępczą. Podobnie zatem jak w powieści Żurawieckiego, tożsamość genderowa bohaterki ulega relatywizacji (Kochanowski 2004: 208).

Lapidarna (por. Grzenia 2007: 161), a zarazem „refleksyjno-liryczna” (por. Skwarczyńska 2006: 388) formuła listu doskonale oddaje przedstawioną nierozstrzygalność, pozwalając zarazem w prosty i bezpośredni sposób mówić o jednostkowych uczuciach. W utworze Fiedorczyk nawiązania do powieści epistolarnej i, szerzej, do epistolografii polegają więc nie na przekraczaniu, lecz na maksymalizowaniu możliwości dostarczanych przez te formy. List elektroniczny, niezrywający związków ze swoim tradycyjnym odpowiednikiem, okazuje się zatem miejscem swobodnego mówienia o niedefiniowalnym pragnieniu.

Schemat komunikacji e-mailowej został również wykorzystany w powieści Michała Zygmunta *Lata walk ulicznych*¹⁴. Listy, wymieniane przez głównych bohaterów, Marka Polaka i Daniela Wildbraina, zostały zgromadzone w osobnym rozdziale, zatytułowanym *Korespondencja*. Przedstawiony zabieg wprowadza do struktury utworu element dialogiczności, a pozbawiając Marka części uprawnień narratora, zrównuje status wypowiedzi obu postaci. Kontakt e-mailowy pozwala zacieśnić więź rodzącą się między Polakiem i Wildbrainem. Jest to jednak relacja zupełnie innego rodzaju niż w wypadku bohaterek *Białej Ofelii*. Kody miłości homoseksualnej zostają włączone w intertekstualną grę, zbudowaną z odniesień do tekstów poruszających, w sposób jawny lub ukryty, temat nieheteroseksualnego pożądania. Na pozór powieść Zygmunta sytuuje się więc w obrębie opisanego przez Germana Ritza „estetyzująco-maskującego” modelu literatury homoseksualnej (Sobolczyk 2006: 176), który charakteryzuje się obecnością „tajnych znaków”, przywołujących na mocy tradycji wątki homoseksualne (Ritz 1998: 139). Reguły wspomnianych nawiązań są jednak ostentacyjnie demonstrowane, a tekst obnaża oczywistość wykorzystanych kon-

¹⁴ W dalszej części pracy posługuję się skrótem „LW” podanym wraz z numerem strony.

tekstów interpretacyjnych, co nadaje całej procedurze ironiczny charakter. Wrażenie to jest wzmacniane przez obecność stałych motywów dyskusji prowadzonych w obrębie krytyki genderowej, queerowej, gejowskiej i lesbijskiej:

[...] Wracając do domu, w autobusie, [...], skończyłem wreszcie – o kilka lat za późno – *Gender Trouble*; teraz pozwalam sobie zatem na przemądrzałość, lekką intelektualną pretensję i zastanawiam się, na ile opisywane przez Butler mechanizmy można zastosować w życiu (LW, s. 211-212). Szczęśliwie natknąłem się na dość ciekawy tekst o lujowskich fascynacjach pewnego przedwojennego polskiego poety [...] (LW, s. 214).

Co do uzupełniania ubytków, [...] kupię Hollinghursta i natychmiast ofiaruję go w prezencie (odczuwając pewien dyskomfort z racji wręczenia książki autorstwa kogoś, kto opisuje seks w toaletach publicznych) (LW, s. 217).

Warto także zwrócić uwagę na towarzyszące poszczególnym wypowiedziom motta, zapożyczone między innymi z twórczości Oscara Wilde'a (LW, s. 209).

Można powiedzieć, że bohaterowie Zygmunta bawią się formułą listu „o temacie naukowym” (Skwarczyńska 2006: 367), który przypomina swobodnie rozwijającą się konwersację. Punktem wyjścia, a zarazem podstawowym elementem gry jest dążenie do zakodowania nienormatywnego pożądanego w języku. Jednocześnie wykorzystane zabiegi natychmiast ujawniają sztuczność, którą – jak się okazuje – może wyeksponować spontaniczna formuła komunikacji e-mailowej (por. Grzenia 2007: 100-105).

Uogólniając przedstawione refleksje, trzeba zauważyć, że w powieściach Fiedorcuk i Zygmunta, podobnie jak w przeanalizowanych wyżej utworach Żurawieckiego i Witkowskiego, nie mamy do czynienia ze stabilną koncepcją tożsamości. W pierwszym tekście cechy bohaterki są rozmyte i niedookreślone, natomiast w drugim został wyeksponowany konwencjonalny charakter funkcjonują-

cych w kulturze sposobów klasyfikacji pożądania. Natomiast we wszystkich przedstawionych książkach sprzeciw wobec narzucania jednostce przymusu jednoznacznej identyfikacji konstytuuje się dzięki wprowadzeniu do narracji dynamiki charakterystycznej dla komunikacji elektronicznej (por. np. Grzenia 2007: 115 oraz Jenkins 2007: 21). Tym, co wyróżnia zaprezentowane w drugiej części artykułu utwory, jest nawiązywanie dialogu między formami komunikacji tradycyjnej i elektronicznej, a także zwrócenie uwagi na możliwości budowania intymnych relacji za pośrednictwem dostarczanych przez nowe technologie narzędzi¹⁵. Powieści Witkowskiego, Fiedorczuk, Zygmunta łączy natomiast traktowanie rozgrywających się w cybernetycznej przestrzeni interakcji jako tła wydarzeń dziejących się poza światem internetu. Natomiast w tekście Żurawieckiego, mimo wyraźnego, widocznego w płaszczyźnie fabularnej, przenikania się obu sfer, cyfrowa rzeczywistość okazuje się podstawowym obszarem funkcjonowania bohaterów.

Zmierzając do podsumowania rozważań, warto podkreślić, że najistotniejszą cechą wspólną analizowanych utworów jest, widoczne w warstwach fabularnej i stylistycznej, przyjęcie szerokiego rozumienia wirtualności, traktowanej jako stały element funkcjonowania każdej społeczności (Ibidem: 78). Z tej perspektywy zawierające się w języku i kulturze normy postrzegania i interpretowania rzeczywistości (Krajewski 2006: 81) okazują się sztuczne i zrelatywizowane w odniesieniu do obowiązujących w danej zbiorowości reguł (por. Ibidem: 79-85). Przedstawione w referacie powieści obnażają opisaną zależność i odzyskują dla siebie, realizującą nowe cele, wirtualność. Najbardziej konsekwentnie trop ten realizuje powieść Żurawieckiego, w której ludycznie ujęte re-

¹⁵ W przeciwieństwie do Grzeni nie traktuję listu elektronicznego jako gatunku monologicznego (por. Grzenia 2007: 158). Badacz zauważa zresztą, że „list elektroniczny bardzo łatwo może stać się częścią dialogu [...]” (Grzenia 2007: 160).

alia świata cyfrowego stają się, dzięki drwinie z obowiązujących w społeczeństwie konwencji, miejscem wyzwolenia jednostki (por. Krajewski 2006: 92, Jenkins 2007: XIV, oraz Hyży 2003: 257). Natomiast w pozostałych tekstach wykorzystano szczeliny istniejące w przestrzeni wirtualnej, wytwarzanej przez oficjalny dyskurs kultury. Choć tego rodzaju nieciągłości funkcjonują na każdym etapie rozwoju społeczeństwa, to analizowane powieści dowodzą, że możliwości dostarczane przez nowe technologie komunikacji w znacznym stopniu ułatwiają przekraczanie obowiązujących norm (Krajewski 2006: 92).

Przedstawione przykłady dowodzą, że wspomniane przezwyższe ciążenie dokonuje się dzięki zastosowaniu form porozumiewania się typowych dla cybernetycznego świata. Literatura, odwołując się do dynamiki, swobody i lapidarności gatunków internetowych, poszerza horyzont stylistyczny o kolejne strategie pisania, stwarzając zarazem szansę wyartykułowania kwestii pojawiających się dotychczas jedynie na marginesie głównego nurtu kultury. Nie bez powodu bowiem medioznawcy podkreślają, że środki elektroniczne pozwalają nadawcom i odbiorcom „komunikować doświadczenie i doświadczać” (Bauer 2009: 232). Ramę tego rodzaju praktyk stanowią natomiast, dostarczające nowych form wypowiedzi i przekształcające schematy relacji nadawczo-odbiorczych, formaty kultury uczestnictwa i konwergencji, które stają się istotnymi kontekstami poszukiwań współczesnych autorów i autorek.

Bibliografia

- Bauer Zbigniew (2009) *Dziennikarstwo wobec nowych mediów: historia, teoria i praktyka*. Kraków: Universitas.
- Chudoba Ewa (2012) *Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych tekstach literatury światowej i polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Libron.

- Fiedorcuk Julia (2011) *Biała Ofelia*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Grzenia Jan (2007) *Komunikacja językowa w Internecie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe.
- Haraway Donna (1990) *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. w: *Feminism/Postmodernism*, ed. and introd. L.J. Nicholson. Routledge: New York–London, s. 190-233.
- Herz Jessie C. (1999) *Wędrowki po Internecie*, przeł. P. Sitarski. Poznań: Zysk i S-ka.
- Hyży Ewa (2003) *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kochanowski Jacek (2004) *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*. Kraków: Universitas.
- Krajewski Marek (2006) *Społeczne jako wirtualne. O starym i nowym typie symulowania realności*, w: *Człowiek między rzeczywistością realną a wirtualną. Teksty wykładów wygłoszonych na sympozjum naukowym zorganizowanym przez Oddział Polskiej Akademii Nauk i Wydział Teologiczny UAM w Poznaniu dnia 7 grudnia 2005 roku*, red. A. Wójtowicz. Poznań: Ośrodek Wydawnictw Naukowych, s. 77-92.
- Loska Krzysztof (2001) *Elektroniczne ciało w poszukiwaniu tożsamości*, w: *Gender – film – media*, red. E.H. Oleksy, E. Ostrowska. Kraków: Rabid, s. 253-260.
- Miczka Tadeusz (2006) *Tożsamość człowieka w rzeczywistości wirtualnej*, w: *Człowiek między rzeczywistością realną a wirtualną. Teksty wykładów wygłoszonych na sympozjum naukowym zorganizowanym przez Oddział Polskiej Akademii Nauk i Wydział Teologiczny UAM w Poznaniu dnia 7 grudnia 2005 roku*, red. A. Wójtowicz. Poznań: Ośrodek Wydawnictw Naukowych, s. 25-53.
- Nycz Ryszard (1996) *Sylwy współczesne*. Kraków: Universitas.
- Ritz German (1998) *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 131-143.
- Skucha Mateusz (2005) *Gender. Queer. Literatura*, „Ruch Literacki” 6 (273): 551-564.
- Skwarczyńska Stefania (2006) *Teoria listu*, oprac. na podst. pierwodruku lwowskiego E. Feliksiak, M. Leś. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego.

- Sobolczyk Piotr (2006) *Hermetyczne pornografie Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 6 (102): 165-181.
- Sugiera Małgorzata (2003) *Lara Croft, córka Pandory: kobiecość i media*, w: *Gender w kulturze popularnej*, red. M. Radkiewicz. Kraków: Rabid, s. 103-115.
- Watt Ian (1973) *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkowski Michał (2005) *Lubiewo*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Zygmunt Michał (2010) *Lata walk ulicznych*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Żurawiecki Bartosz (2007) *Ja, czyli 66 moich miłości*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Reprezentacja nowych technologii komunikacji w prozie podejmującej temat homoseksualności – analiza wybranych utworów

W artykule przeanalizowano sposób, w jaki literatura podejmująca problematykę nieheteronormatywnych tożsamości seksualnych wykorzystuje gatunki internetowe. Kwestia ta została przedstawiona na przykładzie czterech współczesnych polskich powieści: *Ja, czyli 66 moich miłości* Bartosza Żurawieckiego, *Lubiewo* Michała Witkowskiego, *Lata walk ulicznych* Michała Zygmunta oraz *Biała Ofelia* Julii Fiedorczuk. W artykule zbadano status genologiczny wymienionych utworów. Wpływ gatunków internetowych na strukturę tekstu prozatorskiego skutkuje między innymi: urozmaiceniem narracji, wprowadzeniem elementu dialogicznego i nawiązaniem do powieści epistolarnej. Analizowane utwory usytuowano w perspektywie krytyki genderowej i queerowej. Zwrócono także uwagę na to, że gatunki internetowe pozwalają wprowadzić do literatury wątki feministyczne i homoseksualne, a tym samym poszerzyć horyzont stylistyczny i poznawczy literatury.

The Representation of New Communications Technology in the Prose Raising the Issue of Homosexuality – An Analysis of Selected Novels

The aim of the paper is to analyze the role of Internet genres in addressing the issue of non-heteronormativity of sexual orientation. The article based on the analysis of four contemporary Polish novels: Bartosz Żurawiecki's *Ja, czyli 66 moich miłości* (*Me and 66 Loves of Mine*) Michał Witkowski's (*Love-town*), Michał Zygmunt's *Lata walk ulicznych* (*Years of Street Fighting*) and Julia Fiedorczuk's *Biata Ofelia* (*White Ophelia*). Among problems dealt with in the article there is the question of the genre status of the analysed novels. The influence of the Internet genres on prose results in a greater diversity of the narrative, introduction of dialogical elements and references made to epistolary literature. The works in question are situated in the perspective of Gender and Queer Criticism. The author concludes that Internet genres broaden the stylistic and cognitive field of literature.

Maciej Maryl

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

**Startup literacki.
Blog a powieść w odcinkach na przykładzie
pierwowzoru „Cwaniar” Sylwii Chutnik¹**

10.18318/978-83-65573-14-8.5

Cwaniary to dotychczas największy sukces pisarski Sylwii Chutnik – powieść nominowano w 2013 roku do nagrody „Nike”, w tym samym roku stała się książką akcji „Warszawa czyta” (seria spotkań i wydarzeń związanych z daną lekturą), raczej ciepło przyjęła ją także krytyka. Rzecz traktuje o czterech warszawiankach, które (dosłownie) podejmują walkę z przedstawicielami społecznego zła: sprawcami przemocy domowej, neonazistami, niemoralnymi kamienicznikami. Recenzenci dość zgodnie wskazują kluczowe dla tej powieści zagadnienia: przepisywanie tradycyjnej powieści łotrzykowskiej i folkloru miejskiego (Tyrmand, Grzesiuk, Wiech, Nowakowski), nawiązania do poetyki komiksowej i twórczości Quentina Tarantino (zwłaszcza *Grindhouse: Death Proof, Kill Bill, Bękart wojny*), kontynuacja zainteresowań autorki miastem i typami ludzkimi z *Kieszonkowego atlasu kobiet* i *Dzidzi*, podnoszenie ważnych problemów społecznych (szczególnie istotny jest tu głosny w Warszawie problem czyścicieli kamienic; nazwisko jednego z bohaterów – Kossakowski – odsyła jednocześnie do współcześnie działającego na rynku nieruchomości biznesmena, oraz Targowiczana unieśmiertelnionego przez Słowackiego w *Horsztyńskim*

¹ 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.

i *Księdzu Marku*), kwestii zła, przemocy i zmiany (zob. np. Eire 2013, Karpiuk 2013, Konwerska 2013, Nietresta-Zatoń 2013, Robert 2013, Wołowicz 2013). Poniższa wypowiedź autorki dość dobrze zdaje się oddawać problematykę utworu:

mój dziadek, któremu dedykuję tę książkę, nauczył mnie miłości do Warszawy na książkach Grzesiuka, Wiecha, Nowakowskiego, Tyrman-da. Byłam wychowana na wszystkich balladach o Czarnej Mańce czy Antku Cwaniaku. Jestem dziewczyną, która próbuje się znaleźć w świecie męskich opowieści. W świecie, gdzie honor, Bóg, charakterność, są niepodważalnymi zasadami, za którymi często kryją się chamskie bójki. „Cwaniary” to zabawa, co by się stało, gdyby przepisać te męskie gierki miejskie na język kobiecy. [...] „Cwaniary” to próba stworzenia nieoczywistych, wyrazistych bohaterek, z którymi można się utożsamić. Zawsze chciałam być Shosa[n]ną Dreyfus z „Bękartów wojny” (Tomczuk 2012).

Celem niniejszego tekstu nie jest jednak analiza utworu, tylko przyjrzenie się jego pierwowzorowi² – powieści w (trzynastu) odcinkach, która ukazywała się na blogu Sylwii Chutnik od 30 czerwca do 30 sierpnia 2010 roku. Głównym przedmiotem namysłu będzie kwestia wpływu warunków powstania, tj. cykliczności, kontekstu blogowego i błyskawicznego sprzężenia zwrotnego, na kształt i treść utworu. Abstrahuję tym samym od problematyki zapisów brulionowych czy krytyki genetycznej, traktując wpis blogowy jako wczesną formę publikacji (być może poprzedzoną rękopisem, który nie będzie tu przedmiotem zainteresowania). Zastanowię się, w jakim stopniu blog, jako tekst kultury uczestnictwa, został wykorzystany przez autorkę przy pisaniu powieści. Ta forma

² Na marginesie warto tu dodać technologiczne zapośredniczenie naszego języka, w którym nie mogę mówić o „pierwodruku” tekstu, który pod wieloma względami jest terminem lepszym, ponieważ w przypadku pierwowzoru podobieństwo wersji nie jest tak ściśle określone, jak w przypadku „drukowania” kolejnych prac pod tym samym tytułem. Jeżeli praktyka opisywanych tu *startupów* literackich się upowszechni, być może będziemy mówić o pierwoblogach.

piśmiennictwa internetowego wydaje się idealnie sprzężona z ideą powieści w odcinkach jako przestrzeń bezustannej interakcji między twórcą i publicznością, wpływająca na treść kolejnych wpisów. Poruszę także kwestię wykorzystania pierwowzoru zarówno w badaniach nad historią powstania utworu, jako źródła pozwalającego na wgląd w proces twórczy, jak i w edytorskich analizach przemian tekstu. Zacznijmy od końca.

Blog jako źródło do badań nad procesem twórczym

Od lutego 2009 do końca grudnia 2011 roku Sylwia Chutnik prowadziła swój blog w serwisie iwoman.pl (<http://sylwiachutnik.blog.iwoman.pl/>). Obecnie na stronach portalu wisi archiwalna wersja blogu (bez elementów graficznych), zawierająca – jak się zdaje – większość wpisów wraz z komentarzami. Autorka usunęła jednakże wpisy dotyczące *Cwaniar*, toteż posługuję się wersją archiwalną, zapisaną w 2011 roku na potrzeby badań własnych, prowadzonych do pracy doktorskiej (część wpisów można znaleźć w internet Archive poprzez Wayback Machine).

Wpisy na blogu Chutnik dotyczyły przeważnie zagadnień związanych z dwiema dziedzinami: życie autorki jako pisarki (prace nad powieścią, spotkania autorskie, twórczość) i jako działaczki społecznej (ważne, bieżące tematy społeczne, akcje fundacji MaMa). O blogu pisałem więcej w innym miejscu (zob. Maryl 2013), toteż tutaj skupię się wyłącznie na kwestii, do czego może się on przydać badaczom powieści *Cwaniary*. Lektura blogu Chutnik pozwala do pewnego stopnia prześledzić historię zainteresowania autorki problematyką, która znalazła swoją realizację w *Cwaniarach*. W blogu znajdziemy dwa typy wpisów powiązanych z tematyką poruszaną w powieści. Wyróżniam tu nawiązania ogólne (generalna problematyka walczących kobiet) i szczegółowe (wątki, które znajdują realizację fabularną w utworze).

Do grupy odniesień szczegółowych zaliczam wątki wstępnie opracowane fabularnie (jako opisy postaci lub sytuacji), które często w bardzo zmienionej formie trafiają do powieści. Można tu wskazać wpis „Babcia” (6 IX 2009), stanowiący niejako kronikę babć, a znajdujący swoje odbicie w postaci babci z powieści *Czwaniary*. Innym takim wpisem jest „Daj znać ciężarówce” (5 VI 2010) o problemach kobiet w ciąży z poruszaniem się po Warszawie. Scena z kobietą ciężarną w autobusie otwiera cały cykl *Czwaniary* (znajdzie się również w książce). Nieprzypadkowa zdaje się tu także data wpisu – niespełna miesiąc przed opublikowaniem pierwszego odcinka w blogu.

Do drugiej grupy można zaliczyć takie wpisy jak „Dwie Emilki” (23 VIII 2009), portret dwóch Emilii zaangażowanych w powstanie listopadowe (Plater i Szczanieckiej), czy „Premiera filmu o powstankach” (18 X 2009) – w obydwu przypadkach autorka przejawia zainteresowanie historią aktywnego udziału kobiet w walce. Z perspektywy całego utworu ważna jest też bardzo emocjonalna notatka Chutnik, spisana po obejrzeniu filmu *Bękarty wojny* („Gdzie można zapisać się do Bękartów Wojny?”, 30 X 2009)³. Autorka pisze:

od pierwszej chwili widząc Brada Pitta w zapowiedziach i słuchając jego nawoływania „amerykańskich Żydów” do vendetty podnosiłam rękę do góry. O Jezu, nie jestem z Ameryki, ale ja też chcę, plis, plis, weź mnie do drużyny. Bo ja chcę wycinać swasty na czołach wszystkim zakamuflowanym faszystom, bo ja chcę rozwaląć ich głowy. Czy mogę, czy dacie mi szansę?

Film skłonił pisarkę do rewizji poglądów na temat pacyfizmu:

³ Ze względu na utrudniony dostęp do tych fragmentów pozwalam sobie na cytaty *in extenso*. We wszystkich cytatach zachowano pisownię oryginalną.

zastanawiając się po wyjściu z kina, i jeszcze przed snem i jeszcze dziś rano przy kawie odkryłam sekret powołania do wymierzania sprawiedliwości historycznej. Powołania do zaniechania pacyfistycznych mrzonek.

Chcę, do jasnej cholery, żeby mi ktoś pokazał, jak to wygląda, kiedy ofiara mści się na oprawcy. Bo ofiary też czasem zasługują na sprawiedliwość historyczną.

Chutnik dość wyraźnie nawiązuje we wspomnianym wpisie do sytuacji współczesnej i aktywności skrajnej prawicy:

moje pokolenie widzi zalegalizowane demonstracje skrajnej prawicy na ulicach Europy. A ci, którzy uczestniczą w kontr manifestacji, są skazywani. Wszyscy mówią, że „prawdziwych faszystów już nie ma”, a gadanie o nich w tych czasach to paranoja lewaków. Tak? To sobie w wyszukiwarkę teraz wpiszcie słowa drogie sercu każdego hajlującego debila: narodowy socjalizm, 88 i inne (podpowiadać nie mam zamiaru).

Drugim, równie istotnym z perspektywy powieści, wpisem jest post „Dziewczyńskie ustawki” (21 XI 2009), który składa się niemal w całości z artykułu opublikowanego przez autorkę w *Femino-tece* (Chutnik 2008). W artykule znajdziemy ślady zainteresowania przemocą i „ustawkami”, czyli umówionymi starciami zwaśnionych grup, walczących na odludziu (autorka wspomina o oglądaniu filmów z bijatyk w serwisie YouTube). Jednakże to właśnie w artykule znajdziemy główną refleksję na temat kulturowego postrzegania agresji dziewczyn:

„Dziewczyńskość” ustawkowa jest zatem pewnego rodzaju buntem przeciwko narzucanym modelom zachowania, wyłamywaniem się z zasad ugrzecznionej formy kontaktu między kobietami. [...] Podobnie jak mężczyźni bawiący się w płeć przeciwną przy okazji pokazów drag queen, tak i dziewczyny w ustawkach zamieniają się kulturowymi rolami. Zastępują twarze szalikami, a w rękach zamiast szminek mają pałki. [...] Nie chodzi tu jednak o ocenę ustawek jako chuligańskich wybryków czy honorowych bitew, a o próbę zauważenia zjawiska jako znaczącego ele-

mentu wychodzenia poza utrwalone ramy konwencji zachowań żeńskich i męskich (Chutnik 2008).

Bez zbędnej przesady można by stwierdzić, że w powieści *Cwaniary* pisarka kontynuuje niejako obydwie zarysowane tu wyżej wątki, zarówno skupiając się na zdecydowanym (i brutalnym) sprzeciwie wobec nazizmu i przemocy domowej, jak i zgłębiając różne oblicza kobiecej agresji. Ten trop zdają się potwierdzać wypowiedzi autorki po opublikowaniu książki:

Nawet mogłabym być taką dziewczyną. Jak obejrzałam „Bękart wojny”, to strasznie chciałam być Shosanną Dreyfus, taką superbohaterką, spalić Hitlera i wszystkich złych ludzi, takie rzeczy robić. Zresztą cała moja książka jest trochę jak Tarantino (cyt. za: Karpiuk 2013).

Przytoczone przykłady pokazują, że blog pisarki dostarcza materiałów pozwalających lepiej zrozumieć przebieg procesu twórczego, czyli stopniowe podejmowanie konkretnych zagadnień, które znajdują odzwierciedlenie w tekście literackim. Podobnie jak inne internetowe źródła dotyczące pisarzy (por. Maryl 2012), wpisy blogowe powinny być uwzględniane w procesie badawczym. Status blogu można tu porównać do takich materiałów jak dziennik twórcy czy inna twórczość okołoliteracka (zapiski, felietony, wywiady, odczyty). Warto też dodać, że obserwacja komunikacji w blogu (w tym także dyskusji w komentarzach) mówi również o dynamice powstawania utworu – Marta Zabłocka, stała komentatorka wpisów Chutnik, zostaje zwerbowana jako ilustratorka najpierw blogowych, a potem – książkowych *Cwaniar*.

Blog jako źródło do badań tekstologicznych

Dużo ciekawiej, jak się zdaje, rysuje się tu zagadnienie blogu jako źródła wiedzy o samym utworze – historii powstawania

i kształtowania się tekstu. Możemy założyć, że przyszli edytorzy dzieł wszystkich Sylwii Chutnik staną przed ciekawą kwestią uwzględnienia w wydaniu *Cwaniar* pierwowzoru powieści. Oczywiście z jednej strony zjawisko nie jest pod żadnym względem nowe, by przypomnieć choćby XIX-wieczną praktykę pierwodruku powieści w odcinkach, które dopiero później ukazywały się w zwartych tomach. Z drugiej jednak strony mamy do czynienia z sytuacją nieco odmienną – po pierwsze, blog ma inny status niż czasopismo. Nie ma tu redakcji, korekty, rytmu wydawniczego etc. Sam autor odpowiada za wszystko. Po drugie, komunikacja w blogu, z racji jednoczesności i bezpośredniego kontaktu z autorem, przebiega w inny sposób, niż dzieje się w komunikacji drukiem, dając czytelnikom – przynajmniej potencjalnie – większy wpływ na rozwój utworu. W tej części pracy skupiam się na wnioskach płynących z porównania tekstu odcinkowego *Cwaniar* z wydaniem książkowym powieści.

Swoje analizy przeprowadziłem z wykorzystaniem narzędzi cyfrowych ułatwiających pracę interpretacyjną. Archiwalne wpisy z blogu Chutnik pobrałem za pomocą programu HTTrack Website Copier. Posłużyłem się wersją cyfrową książki *Cwaniary* (wersja mobi przygotowana przez firmę eLib.pl). Obydwa teksty oczyściłem z danych pozatekstowych (np. komentarze, adnotacje, numery wersji), po czym skolajonowałem w programie MS Word 2010 („porównaj dwie wersje dokumentów”). Skolajonowaną wersję (w formacie rtf) przeanalizowałem przy użyciu programu Atlas.ti (wersja 7.1.5). Procedura polegała na przypisaniu interesującym mnie zmianom konkretnych tagów (tj. znaczników tworzonych na potrzeby tego badania), które następnie zestawilem i zinterpretowałem. Porównując różnice między tekstami, posiłkowałem się analizami stylometrycznymi, które przeprowadziłem za pomocą pakietu stylo w programie R (zob. Eder, Kestemont

i Rybicki 2013), wykorzystując do tego pokawałkowane teksty (blog podzielony na poszczególne wpisy oraz książkę podzieloną na rozdziały)⁴.

Pierwszym, uderzającym wynikiem analizy była konstatacja, że mamy do czynienia z dwoma dość różniącymi się tekstami. Książka (w opisaney wyżej wersji) ma 42 079 wyrazów, blog zaś tylko 8 649, czyli raptem jedną piątą wydania powieściowego. Rzut oka na spis treści pokazuje, że w istocie wersja pierwotna składa się wyłącznie na pierwszą z trzech części powieści (i fragment pierwszego rozdziału części drugiej). To jednak nie koniec różnic, które lepiej dostrzeżemy, analizując strukturę tekstu. W Tabeli 1 przedstawiłem spis odcinków blogowych *Cwaniar* z krótkim opisem najważniejszych wydarzeń w nich zawartych (niewyczerpującym całości wątków). W nawiasach kwadratowych umieściłem wątki, informacje i warianty, które pojawiają się dopiero w powieści, w cudzysłowie zaś znajdują się tytuły nowych, dopisanych później rozdziałów.

[Halina odwiedza grób Antka na cmentarzu]

[„Wtedy odkrywa się śmierć” – historia konfliktu z Kossakowskim prowadzącego do śmierci Antka]

1. Halina [Żyleta] jedzie autobusem [z cmentarza] i wysiada na starówce
2. Halina przechadza się po starówce i umawia z Celiną [Cios] na Pradze
3. Halina spotyka się z Celiną na Stalowej i zaczepiają neonazistów
4. Razem z Celiną biją neonazistów i idą do baru
5. Piją w barze wspominając minione bójki
6. Ciąg dalszy rozmów w barze; historia napaści na nastoletnią Halinę
7. Ciąg dalszy rozmów w barze; Celina chyba się zakochała [Historia Celiny]

[„Młode wdowy” – Celina i Halina jako „Klan Wdów”]

⁴ Autor dziękuje dr. Maciejowi Ederowi i dr. Janowi Rybickiemu za pomoc w przeprowadzeniu analizy.

- | |
|---|
| 8. Wychodzą z Baru [nad ranem] i spotykają Stefanię pobitą przez męża |
| 9. Umawiają się na następny dzień i idą spać; Halina przytula się do Antka [do wieszaka] |
| 10. Zabijają [dotkliwie biją] męża Stefanii
[„Ktoś tu kogoś spalił” – nurkowie opowiadają tragiczną historię spalonej Jolki; winny jest Kossakowski] |
| 11. Szkoła rodzenia z Antkiem [z mamą] |
| 12. Niedokończony tatuaż
[„Wspólnota balkonowa” – kobiety palące na balkonach]
[Długie spotkanie dziewczyn w salonie kosmetycznym Stefy] |
| 13. Wprowadzenie postaci Bronki [umierającej na raka] |

Tabela 1. Spis treści odcinków blogowych *Cwaniar* w porównaniu z wydaniem książkowym.

Historia opowiedziana w blogowych odcinkach jest prosta i pozwolę ją sobie w kilku słowach streścić, by lepiej opisać kontrast z wersją książkową. (1) Główną bohaterkę, Halinę, spotykamy w zatłoczonym autobusie; jest w siódmym miesiącu ciąży. (2) Wysiada na starówce i dzwoni do przyjaciółki Celiny, z którą umawia się na „robotę” na Stalowej. (3) Po drodze wypijają wódkę, po czym spotyka Celinę obok baru. Celina zaczepia dwóch neonazistów, prosząc o pomoc w naprawie samochodu, a następnie (4) bohaterki tłuką ich niemilosiernie. (5) Dziewczyny piją w knajpie, wspominając pierwsze bójkę, (6) Halina opowiada, jak została napadnięta i prawie zgwałcona pod blokiem – wtedy zrozumiała, że zemsta ją wyzwoli – (7) Celina zaś nieśmiało zwierza się, że się zakochała. (8) Wychodzą wieczorem z baru, spuszcza ją manto przechodniowi, ponieważ zdaje im się, że zaczepiał kiedyś jedną z nich, po czym spotykają przyjaciółkę Stefę z podbitym okiem (z winy męża). (9) Dziewczyny wracają do domów, Halina przytula się do swojego chłopaka, który na nią czeka. (10) Nazajutrz dopadają męża Stefy, wiozą go na Pole Mokotowskie, gdzie strzelają do niego z pisto-

letu, dobijają gazrurkami i podpalają w samochodzie. (11) Stefa ma im za złe, że jej nie zabrały, Halina z Antkiem idzie na szkołę rodzenia. (12) Halina robi sobie tatuaż, (12-13) obok przejeżdża jej koleżanka Bronka, prawniczka, która wraz z Haliną i Celiną tworzy trio Atomówek.

Streszczenie tekstu jest konieczne, by pokazać kluczowe różnice w interpretacji, spowodowane przez zmiany struktury wersji książkowej. Blogowe *Cwaniary* opowiadają historię czterech przyjaciółek, które aktywnie walczą ze złem uosobionym przez neonazistów i sprawców przemocy wobec kobiet. Dziewczyny nie przebierają w środkach, a motorem ich działania jest gniew i głęboko zakorzeniona potrzeba zemsty. Przemoc wpisuje się tu zatem w archetypiczną (czy też: rozumianą komiksowo) walkę dobra ze złem – w przypadku Celiny i Bronki trudno nam nawet wskazać motywy ich działań. Jeżeli powrócić do odwołań tarantinowskich, to wersja blogowa zdaje się realizować strategię *Bękartów wojny* (przemoc w imię walki dobra ze złem), książka zaś skłania się bardziej w kierunku *Kill Billa*, czyli ukonkretnienia źródła przemocy i chęci zemsty⁵. Przyjrzyjmy się powieści, by lepiej zilustrować tę różnicę.

Odcinki blogowe nie funkcjonują w książce na prawach zwartych całości – zostają włączone w obręb większych rozdziałów lub pokawałkowane (zwłaszcza pod koniec części pierwszej). Poszczególne odcinki – lub ich fragmenty – odnajdziemy w rozdziale drugim „Siekiera, motyka” (B1-B5)⁶, trzecim „Nie ma życia bez bijatyki” (B6-B7), piątym „Spuchnięta skóra” (B8-B11), szóstym

⁵ Dziękuję wszystkim uczestnikom dyskusji w Ośrodku Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego (30 X 2013) za cenne uwagi, które pomogły mi w sformułowaniu prezentowanych tu tez.

⁶ W trosce o jasność wyводу rozróżniam odcinki blogowe literą B, strony w książce zaś literą K (np. B1 to pierwszy odcinek blogowy; K30 to trzydziesta strona opublikowanej powieści. Cyt za: Chutnik 2012).

„Ktoś tu kogoś spalił” (B11), siódmym „Między szpitalem a balkonem” (B11-B12) i ósmym „Bronka nie lubi” (B11-B13). Powróćmy na moment do Tabeli 1. Wyraźnie widać, że zmiana kolejności i „obudowanie” oryginalnych odcinków nowymi rozdziałami zmienia strukturę, a co za tym idzie – znaczenie tekstu.

Zacznijmy od początku: dwa pierwsze rozdziały książki (nieopatrzone tytułem scena na cmentarzu i „Wtedy odkrywa się śmierć”) całkowicie rekontekstualizują postać Haliny. Postać, po pierwsze, zyskuje nazwisko (Żyleta), po drugie, przestaje być anonimową kobietą w ciąży, którą poznajemy w autobusie. Spotkamy ją wcześniej – na cmentarzu Bródnowskim (skąd będzie tym autobusem wracać). Chutnik całkowicie zmienia strategię narracyjną, prezentując nam Halinę jako nową członkinię „subkultury cmentarnych wdów”, opisując następnie śmierć jej chłopaka, Antka, który został zamordowany własnym nożem w efekcie zatargu z kamienicznikiem Kossakowskim. Całkowicie zmienia się zatem nasze postrzeganie postaci, której agresja stanowi teraz odpowiedź na agresję w stosunku do ukochanej osoby. Podobnie Chutnik postąpi z postacią Celiny, która także zyska nazwisko (Cios) i tragiczną historię miłosną (jej chłopak zginął w wypadku samochodowym). Obydwie historie składają się na opowieść o „Kłanie wdów”, którym poświęcony został rozdział „Młode wdowy”. Bohaterki pokazane są tu jako wypalone i cierpiące po stracie kobiety „z przeszłością” i bez przyszłości, pielęgnujące stratę. Sceny przemocy znane z odcinków blogowych nabierają w książce nowego znaczenia – stają się aktem zemsty za konkretną stratę. Wątek ten będzie najlepiej widoczny w ostatniej części powieści, kiedy dokona się symboliczna zemsta na Kossakowskim.

O nieco odmiennym przesłaniu tekstu blogowego świadczą dodatkowo parateksty, które wyraźnie go oddzielają od reszty blogu: zapowiedź cyklu i zakończenie. 23 VI 2010, na tydzień przed

pierwszym odcinkiem, pojawia się wpis „Zapowiedź! ratunku! uwaga!pomocy!”:

Od lipca do końca wakacji tutaj oto, na kartach tego bloga, ukazywać się będzie powieść w odcinkach!

Ku uciesze, na plażę, relaksacyjnie, lepsze od aerobiku – klikasz i czytasz.

Premierowe odcinki porozrzucane po dniach tygodnia, zatem dnia ani godziny nie mogą być Państwo pewni.

Tematyka powieściowa typowo urlopowa: wojna, permisywizm, krew i zdrada.

Przy każdym wpisie rysunek autorstwa Marty Zabłockiej, co dotychczas w komentarzach grasowała i tak to się właśnie kończy, że trzeba się potem natrudzić w głównej ramce.

Serdecznie zapraszam, polecam się, moje uszanowanie.

Autorka, nieco ironicznie zapowiada swój utwór, sytuując go od razu w popkulturowej konwencji („klikasz i czytasz”), sygnalizując jednocześnie kwestię przemocy („wojna, permisywizm, krew i zdrada”). Przesłanie odautorskie dużo wyraźniej widać w notce zamieszczonej pod ostatnim (B13) odcinkiem:

Bardzo dziękujemy za czytanie i oglądanie Cwaniar, to były miłe wakacje. Mamy nadzieję, że okryłyście w sobie wewnętrzną Halinę i Celinę i wiecie już, co robić.

Czas na dzień powszedni.

Pozdrawiamy,

Sylwia Chutnik

Marta Zabłocka

Znajdujemy w tej notce pewną interpretację utworu, pisanego niejako „ku pokrzepieniu serc”, dostarczającego (metaforycznie) wzorców zachowań, prezentującego superbhaterki tryumfujące nad złem. W książce zmienia się rama interpretacyjna utworu – zemsta „archetypiczna” ustępuje karze za winy; komiksowa bajka

o przemocy (mniej lub bardziej zawinionej) przechodzi w nieco łązawą opowieść o wyrównywaniu rachunków. Symptomatyczna jest tu historia męża Stefy. W blogu – za podniesienie ręki na żonę – zostaje zamordowany i spalony bez mrugnięcia okiem. Widać, że bohaterki są nieokiełznane, zafascynowane przemocą. W książce wyłącznie go obijają i nastraszą. Tę „przemianę” głównych postaci dobrze ilustruje fragment o powrocie Haliny z pijatyki z Celiną. W wersji blogowej bohaterka wraca o zmierzchu do domu, gdzie czeka zaniepokojony Antek. W książce – jak pamiętamy – Antek już nie żyje, bohaterki piją więc do rana. Fragment ten został jednak nieznacznie przeredagowany, co moim zdaniem dobrze oddaje „metamorfozę” postaci Haliny (w nawiasie kwadratowym umieściłem dopiski z książki):

Pożegnały się i Halina powoli wróciła do domu. Otwierając drzwi od klatki schodowej, spojrzała w stronę swojego mieszkania. W oknie świeciła się [niezgaszona] lampka w kuchni. Domowo, mieszczańsko, dobrze na ten dzień, tak musi być zawsze, pomyślała. Ledwo wspięła się na pierwsze piętro. Nogi spuchły niczym słoiki[balony] napełnione wodą. Na progu czekał już Antek.

– Martwiłem się o ciebie. Załatwiłaś wszystko?

Halina bez słowa przytuliła się do chłopaka.

[A potem westchnęła, odeszła od wiszącej na kołku kurtki i pogładziła ją delikatnie. Położyła się zmęczona do łóżka.] (B9, K85)

To, że główną bohaterkę, która w blogu wraca zmęczona do domu, wita zmartwiony chłopak, wydaje się świetnym przykładem odwrócenia tradycyjnych ról genderowych oraz świadectwem hardości tej postaci – oto mścicielka powraca z akcji do ogniska domowego, którego strażnikiem jest mężczyzna. W wersji książkowej bohaterka zaś obcuje ze zjawą i odprawia milczący rytuał. Nieobecność Antka zaowocuje zmianą niektórych wyrazów (ale nie większych partii utworu) – po prostu zamiast niego na szkołę

rodzenia w książce pójdzie matka; Antek blogowy był także dla Haliny źródłem komfortu ekonomicznego (pracował na umowie o pracę w serwisie rowerowym). Zresztą już na pierwszych stronach powieści pisarka informuje nas, że bohaterce trudno będzie wrócić po nadchodzącym porodzie „do pustego mieszkania, gdzie w przedpokoju stoją jeszcze buty chłopaka. Gdzie na wieszaku wisi jego bluza”, szykując niejako grunt pod omawianą przed chwilą scenę (K27).

Elektroniczna forma obydwu utworów pozwala na bardzo łatwe porównanie wszystkich, nawet najbardziej błahych zmian, co daje świetny wgląd w dynamikę procesu twórczego i redakcyjnego. Sam tekst utworu nie został zbyt przeredagowany. Co ciekawe, w tekście znajdziemy bardzo mało skreśleń (usunięto pojedyncze zdania), dużo więcej tu dopisków.

Jedną z form rozwinięcia jest uzupełnienie służące pogłębieniu opisu postaci. Dobrze to widać na przykładzie Haliny i Celiny, które ze zwykłych rozrabiak z blogowej opowieści przeistaczają się na kartach książki w ciężko doświadczone przez życie kobiety, zyskujące nie tylko rozbudowaną przeszłość, ale również nazwiska. Pojawiają się także dopiski służące spowolnieniu akcji – wstawki większych fragmentów (jak rozdział „Wspólnota balkonowa”), które uspokajają rytm powieści i służą rozbudowaniu opisu. Niektóre fragmenty książki zostały też złagodzone, jak wspomniana scena morderstwa, która zmienia się „jedynie” w brutalne pobicie. Ciekawie brzmi też redakcja fragmentu o piciu wódki przez ciężarną Halinę – zdawać by się mogło, że myśl o publiczności książkowej skłania do uzupełnienia wywodu o walor dydaktyczny:

[Blog:] Ostatni przed porodem, obiecuje, żadna tam z niej pato-matka. Umoczenie ust, wypłukanie kropelki i poczucie jej między zębami, na podniebieniu – czy to grzech? (B3)

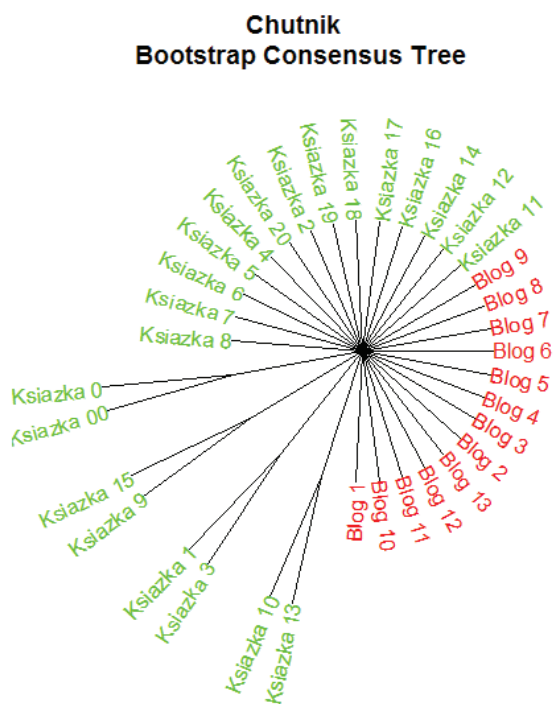
[Książka:] Ostatni przed porodem, obiecuje. Nie jest żadną patomatką, czytała raporty o złym wpływie alkoholu na płód, o chorobach spowodowanych alkoholizmem, o ogólnym rozpadzie więzi społecznych. Ale umoczenie ust, poczucie kropli wódki między zębami, na podniebieniu – czy to grzech? (K46)

Innym typem zmian są swoiste „celne pointy”, czyli dopiski wprowadzone, by dobitniej wyrazić jakąś myśl czy mocniej podsumować akapit: „Ogólnie należy pamiętać o tym, co dzikie i piękne, bo w mieście zbyt często zapomina się o widokach takich jak las czy jezioro. Człowiek się znieczula, kumkanie żab go denerwuje” (K42). Albo: „Cała reszta mogłaby równie dobrze grać w jakimś serialu, bo tyle ma z prawdy co bohaterowie tasiemca” (K43).

Konsekwencją zmian znaczenia utworu są drobne korekty konkretnych wyrazów: zabić/napaść; zadźgać/zemścić się; denat/mąż; Antek/mama. W tekście możemy też wyróżnić zmiany czysto redakcyjne, być może wprowadzone na etapie korekty przez wydawcę: – siatki/torby, bez nóg/zmęczeni, kobity/kobiety, baby; awantura/sytuacja; napierała siatami/łokciami; wnerwiony/rozemocjonowany; wsłuchać się/zrozumieć, o co chodzi; wyszła/wysiadła; miotała się/poruszała się; próbował/chciał; poprawiła koszulkę/ubranie; rysunek/fresk; nóż/szpadryna; spojrzała na zegarek/sprawdziła czas; kretynizm/tępota; bary/ramiona; po jajach/po brzuchu.

Podsumowując tę część rozważań, należy podkreślić, że mamy tu do czynienia z dwoma znacznie różniącymi się tekstami – mimo że jeden stanowi pierwowzór drugiego. Przypuszczenia te zdaje się potwierdzać analiza stylometryczna oparta na analizie występowania najpopularniejszego tysiąca słów (z pominięciem dziesięciu najpopularniejszych) (Rys. 1). Podobne analizy pozwalają

porównywać teksty na podstawie ich spójności leksykalnej⁷. W tym przypadku pokazują wyraźne różnice między tymi tekstami. Widzimy, że na podstawie analizy najczęściej występujących słów algorytm stylo oddziela rozdziały książki od kolejnych wpisów blogowych. Rozpoznaje też odrębność paratekstów (noty wydawnicze i spis treści).



10-1000 MFW Culled @ 10-100%
Pronouns deleted Classic Delta distance Consensus 0.5

⁷ O zastosowaniu stylometrii w badaniach literackich zob. Eder 2014, Jockers 2013, Rybicki 2014.

Blog jako powieść w odcinkach

Pojawienie się blogu jako formatu piśmiennictwa elektronicznego na nowo problematyzuje kwestię cykliczności publikacji. Ostatnią część swoich rozważań poświęcam statusowi genologicznemu odcinkowej powieści blogowej. Warto zacząć od podstawowych definicji. Jerzy Jastrzębski (1982) proponuje klasyfikację gatunków, odróżniając powieść w odcinku, powieść w odcinkach i powieść odcinkową. Pierwszy z terminów ma charakter czysto techniczny i odnosi się do lokalizacji fragmentu literackiego w gazecie – a konkretnie „w odcinku”, czyli pod kolumną (Jastrzębski 1982: 66-67). Drugie pojęcie, powieść w odcinkach, „nawiązuje nie tyle do określonego miejsca w gazecie (powieść mogła być i bywała czasem drukowana poza właściwym «odcinkiem»), ile po prostu do samego faktu segmentacji tekstu w przestrzeni i czasie” (Jastrzębski 1982: 67). Wreszcie powieścią odcinkową Jastrzębski nazywa szczególny przypadek powieści w odcinkach, w którym „odcinek staje się częstką kompozycyjną utworu, a nie jedynie skutkiem technicznego zabiegu segmentacji tekstu o odpowiednio dużych rozmiarach” (Jastrzębski 1982: 68). Z perspektywy naszych rozważań najistotniejsze jest rozróżnienie między dwoma ostatnimi typami – tekstem ciętym „mechanicznie” a utworem komponowanym odcinkowo.

W przypadku *Cwaniar* mamy do czynienia raczej z segmentacją „mechaniczną”. Choć pierwsze cztery odcinki zdają się kończyć tzw. cliffhangerem, czyli zawieszeniem akcji, trzymającym czytelników w napięciu (np. pod koniec B2 dowiadujemy się, że Halina ma nóż i idzie na „robotę”, a w ostatnim akapicie B3 dziewczyny zaczepiają neonazistów), jednakże kompozycja kolejnych odcinków przestaje być wyraźnie uzasadniona – np. odcinki B5-B7 to jedna scena w barze pocięta na trzy fragmenty, podobnie jak

prezentacja Bronki w odcinkach B12–B13. Sama powieść blogowa urywa się zresztą dość nieoczekiwanie, z przyczyn „zewnątrztekstowych” (koniec wakacji kładzie kres cyklowi).

Dla porównania można przywołać współczesny przykład powieści odcinkowej w sieci (czyli takiej, której kompozycja artystyczna zakłada segmentację) – fantastyczno-sensacyjną książkę (czy książka to odpowiedni termin?) *Warszawiacy* Łukasza Orbitowskiego – publikowaną niemal równoległe z blogowymi *Czwaniarami* (od marca do października 2010 roku). Kolejne, powstające na bieżąco odcinki składają się z pojedynczych scen o zwartej strukturze narracyjnej, są przeważnie zakończone elementem suspense zachęcającym do dalszej lektury. Orbitowski sam podkreśla, że formuła nie jest przypadkowa: „Miałem pomysł, z którym nie wiedziałem, co zrobić. Formuła nie pasowała do normalnej powieści. Myślałem o komiksie czy czymś podobnym” (Robert 2010). W przypadku *Warszawiaków* czytelnicy nie mogą jednak komentować utworu ani wpływać na losy postaci. To także świadomy wybór pisarza, który stwierdza: „komentarze – tak, sugestie – nie. – Komentarz może wpływać na fabułę, otworzyć mi oczy na rozwiązanie, które wcześniej umknęło [...]. Książka jest moja, gdy ją piszę, a czytelnika, kiedy ukazuje się drukiem. Niech to się nie zmienia” (Robert 2010).

Z ciekawą próbą przeniesienia modelu powieści odcinkowej do sieci mieliśmy do czynienia w przypadku utworu Stephen Kinga *The Plant* (2000). Od lipca do sierpnia 2000 roku pisarz co miesiąc zamieszczał w sieci kolejny odcinek powieści, którą udostępniał na własnej stronie, bez pośrednictwa wydawniczego (choć pobieraniem płatności zajmowała się młoda i pręźnie wówczas rozwijająca się firma Amazon.com). Nie przypadkiem pisarz reklamował swój utwór jako „największy koszmar Wielkich Wydawnictw” (cyt. za: Dubner 2000) – próbę ominięcia pośredników i zainkasowania ca-

łego zysku z książki. King próbował połączyć tu zatem sukces swojego debiutu sieciowego – powieść *Riding the Bullet* z 2000 roku została pobrana przeszło pół miliona razy – z *Zieloną Milą* (wyd. ang. *The Green Mile* 1996), udanym wskrzeszeniem (drukowanej) powieści w odcinkach. *Zielona Milla* ukazała się w sześciu zeszytach po około 90 stron (zeszyt ostatni miał stron 144), z których każdy rozszedł się w nakładzie około 3,5 miliona egzemplarzy (Greco, Millot, Wharton 2014).

Nowa powieść miała powtórzyć ten sukces – drobiazgowo opracowane *Frequently Asked Questions* (Stephenking.com 2001) odsłaniają mechanizm systemu: czytelnicy mogą pobierać odcinki za darmo, ale muszą zapłacić po dolarze za trzy pierwsze, a już dwa dolary za kolejne trzy. Jeżeli liczba czytelników płacących wyniesie mniej niż 75%, autor przestanie pisać. King przerwał eksperyment po piątym odcinku, publikując szósty na zachętę, nie wymagając opłaty. Pisarz zebrał od czytelników przeszło 700 tysięcy dolarów i zawiesił projekt ze względu na spadek zainteresowania (120 000 osób zapłaciło za pierwszy zeszyt, ale już tylko 40 000 czytelników pobrało zeszyt kolejny) (Harrison 2001). Być może autor „wyprzedził swój czas” i dużo większy sukces odniósłby dekadę później, gdy upowszechniły się już urządzenia do czytania e-booków (ciekawym znakiem czasu są zamieszczone na stronie Kinga drobiazgowo instrukcje, jak drukować kolejne odcinki w domu). W historii *The Plant* najmocniej uderza jednak cynizm pisarza – chłodna kalkulacja nakazuje mu przerwać projekt internetowy i zająć się bardziej dochodowymi zleceniami od „Wielkich Wydawnictw”. Jeszcze przed chwilą rzucał im wyzwanie, zostawiając na lodzie czytelników, którzy zapłacili za pierwsze odcinki i chcieliby poznać dalszy ciąg (por. Clarke 2001). Spełnia się czarny sen czytelnika – książka nie ma ostatniego rozdziału.

Autor oczywiście sam zapowiadał w cytowanym FAQ, że przewiduje spadek zainteresowania kolejnymi odcinkami i nie sądzi, by projekt mógł trwać dłużej niż 20 miesięcy. Ciekawe jednak, czy pisarz rozwijałby powieść w nieskończoność, gdyby zainteresowanie odbiorców było większe? Choć w tej historii kwestie komercyjne wysuwają się na plan pierwszy, to świetnie obrazuje ona charakter powieści w odcinkach, zawieszony między cyklicznością, zyskiem wydawcy i zainteresowaniem publiczności. Powieść odcinkowa zakłada bowiem specyficzną relację z czytelnikami – z jednej strony utwór musi zachęcać do lektury rozłożonej w czasie i podtrzymywać ciekawość czytelników między kolejnymi numerami gazety lub zeszytami, z drugiej zaś forma ta jest – przynajmniej teoretycznie – otwarta na ingerencje ze strony odbiorców. Witold Ostrowski, definiując gatunek *serial novel*, zauważa:

Ta technika wydawnicza w praktyce wymagała od pisarza:

1. tworzenia powieści w miarę jej drukowania,
2. komponowania jej akcji w partiach liczących kilka rozdziałów w taki sposób, żeby każda z nich kończyła się akcentem pełnego emocji oczekiwania (*suspense*),
3. dbałości o wprowadzenie pewnej dozy sensacji w fabule,
4. uwzględnienia w czasie pisania życzeń czytelników nadsyłających prośby i żądania dotyczące dalszych losów bohaterów i bohaterek,
5. uwzględnienia w czasie pisania spadku zainteresowania czytelników, wyrażającego się w niższej liczbie sprzedanych egzemplarzy odcinka (Ostrowski 2006: 692).

Blog, jako forma fragmentaryczna i wspólnotowa, pozwalająca autorowi śledzić popularność odcinka (liczba wejść, komentarzy, udostępnień, czas spędzony na stronie), czytelnikom zaś – wyrazić natychmiast swój pogląd, a także wejść w dyskusję z innymi czytelnikami i autorem, zdaje się idealnym wehikułem dla powieści w odcinkach. Píše o tym Mariusz Pisarski, jeden z pierwszych

komentatorów *Cwaniar* jako jeszcze – podkreślmy – odcinkowej powieści blogowej:

Tekst wystawiony został na widok publiczny: pod każdym z odcinków czytelnicy mogli zamieszczać komentarze. Ta rzadka możliwość, niedostępna ani w Ha!arcie, ani w niedoczytania.pl, portalach publikujących formy odcinkowe, w przypadku Chutnik, której publiczność jest kameralna i wierna, dodała smaczku całości, nie psując „barowej” atmosfery (Pisarski 2010).

Praktyka – jak często niestety bywa – przedstawia się dużo mniej idealistycznie. O komentarzach czytelników do *Cwaniar* pisałem już w innym miejscu (Maryl 2015: 260-261) – zasadniczo wyrażają oni zainteresowanie utworem, chwalą opisy i dyskutują o stylizacji językowej, nie angażując się jednak zbyt w odgadywanie dalszych losów postaci. Być może jest to właśnie konsekwencja owej „mechanicznej segmentacji” opowieści – brak zawieszenia akcji nie wywołuje reakcji odbiorców, którzy koncentrują się na warstwie językowej utworu.

Słuszne zdają się tu intuicje Pisarskiego, gdy wskazuje on na odmienną publiczność blogowej i „portalowej”. Powieść Orbitowskiego umieszczona na stronach Ha!artu miała też zapewne, w jakimś zakresie, zachęcać użytkowników do regularnego odwiedzania portalu. Proces produkcyjny nie różnił się tu zapewne zbyt od historii drukowanych publikacji odcinkowych (wyjawszy oczywiście formę cyfrową i różnice między czasopiśmem a portalem). Przypadek Chutnik jest nieco odmienny, ponieważ prezentowała ona utwór węższej grupie odbiorców swojego blogu (ale potencjalnie nieskończonej, bo tekst był dostępny w sieci), niejako testując pomysł na książkę. Bardziej to zatem przypomina brulion i wprawki pisarskie niż konsekwentny cykl powieściowy⁸.

⁸ Dziękuję prof. Marii Prussak za uwagi o brulionowości tekstu.

Ale nie o sam brulion tu chodzi – utwór prezentowany przez pisarkę w blogu ma wiele wspólnego ze *startupem*, czyli formą działania współczesnych firm na rynku IT, zwłaszcza w spopularyzowanej przez Erica Riesa wersji prostego *startupu* (*lean startup*) (por. Greenwald 2012). Zamiast inwestować grube pieniądze w projekt i przedstawiać odbiorcom produkt finalny, *startupy* proponują podstawowe funkcjonalności, by zdobyć pierwszych klientów, a następnie dostosowują się do ich potrzeb. W ten sposób powstały choćby takie projekty, jak Dropbox, Evernote czy Airbnb. A jak to się ma do literatury? Pierwowzór *Cwaniar* można potraktować jako *startup* literacki – pierwsza, niedoskonała forma tekstu zostaje opublikowana w odcinkach (co być może także mobilizowało do pisania) i spotyka się z przychylną reakcją odbiorców oraz zostaje dostrzeżona przez krytykę (por. Pisarski 2010), co natomiast prowadzi do rozwinięcia projektu i stworzenia na tej podstawie książki. Wersja pierwotna zostaje usunięta z sieci i zastąpiona produktem finalnym – drukowaną powieścią.

Przykładem nieudanego *startupu* w przypadku Chutnik byłaby zaś powieść w odcinkach *Tajemnica starej sukienki* opublikowana w czterech częściach w jej blogu w styczniu 2011 roku. Jest to utwór historyczno-kryminalny z akcentami feministycznymi, opowiadający o fałszerzach sztuki, ale – znów – oparty raczej na segmentacji mechanicznej niż planowej kompozycji odcinkowej. Autorka zdaje się nie najlepiej sprawdzać w tym gatunku powieści popularnej, co znajduje wyraz w komentarzach do drugiego odcinka (czytelnikom się dłuży). Stanowią one jedyny ślad reakcji odbiorczej, pozostałe w zasadzie nie są komentowane. Projekt nie spotkał się z uznaniem odbiorców i został zarzucony.

Choć w obydwu przypadkach sprawy z pewnością były nieco bardziej złożone, chciałbym jednak zwrócić uwagę na ogólny – choć może uproszczony – model *startupu* literackiego. Pisarze,

jako blogerzy mają możliwość testowania różnych pomysłów, budowania pewnych wariantów i uwzględniania alternatywnych rozwiązań pod wpływem komentarzy i zainteresowania utworem. Dodatkowo, sieciowe narzędzia statystyczno-analityczne powiązane z ich stronami internetowymi pozwalają twórcom zmierzyć zainteresowanie utworem z niespotykaną wcześniej dokładnością (np. który odcinek był najczęściej czytany; czy nowi czytelnicy sięgają po odcinki wcześniejsze itd.). Te dane powoli zaczynają stanowić ważny argument na rzecz wydania książki. Powtórzmy raz jeszcze, że nie o sam brulion tu chodzi – wprawka pisarska staje się wydarzeniem społecznościowym, angażującym publiczność w proces twórczy (nawet na długo przed rozpoczęciem pisania, jeśli wziąć pod uwagę omawiane tu wpisy wcześniejsze).

Podkreślmy także, że *startupom* literackim nadal przyświeca określony cel – ukazać się w formie drukowanej. Trudno prognozować, czy z czasem taka forma pisarstwa wspólnotowego zyska walor autoteliczny i przestanie dążyć do druku. Wiązałoby się to z dowartościowaniem twórczości niedrukowanej (choć jeszcze nikomu nie przyznano nagrody „Nike” za serię wpisów blogowych), którą będziemy obserwować w kolejnych latach.

Bibliografia

- Chutnik Sylwia (2008) *Równouprawienie, czyli „ustawka” dziewczyn*, Feminoteka (18.11.2008), <http://www.feminoteka.pl/print.php?type=A&citeid=542> (3.03.2014).
- Chutnik Sylwia (2012) *Cwaniary*, Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki.
- Clarke Roger (2001) *Stephen King and E-Publishing* (8.03.2001), <http://www.rogerclarke.com/EC/KingEP.html> (25.03.2014).
- Dubner Stephen J. (2000) *What Is Stephen King Trying to Prove*, „The New York Times Magazine” 13.08.2000, <http://www.nytimes.com/2000/08/13/magazine/what-is-stephen-king-trying-to-prove.html> (12.02.2014).

- Eder Maciej (2014) *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „Teksty Drugie” nr 2.
- Eder Maciej, Kestemont Mike, Rybicki Jan (2013) *Stylometry with R: a Suite of Tools*, w: *Digital Humanities 2013: Conference Abstracts*. University of Nebraska: Lincoln.
- Eire Kasia (2013) *Nie jestem cwaniarą czyli o tym, czego się dowiecie, chociaż nie zawsze byście chcieli*, Notatki Coolturałne, <http://notatkicoolturaalne.blogspot.com/2013/07/nie-jestem-cwaniara-czyli-o-tym-czego.html> (6.03.2014)
- Greco Albert N., Millot Jim, Wharton Robert M. (2014) *The Book Publishing Industry*, New York: Routledge.
- Greenwald Ted (2012) *Upstart Eric Ries Has the Stage and the Crowd Is Going Wild*, „Wired: 5”, http://www.wired.com/business/2012/05/ff_gururies/ (20.03.2014).
- Harrison Linda (2001) *Stephen King reveals The Plant profit. Not 'Big Publishing's Worst nightmare' after all*, „Register” (7.02.2001), http://www.theregister.co.uk/2001/02/07/stephen_king_reveals_the_plant/ (12.02.2014).
- Jastrzębski Jerzy (1982) *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław: Ossolineum.
- Jockers Matthew L. (2013) *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press.
- Karpiuk Dawid (2013) *Warszawski spleen. „Cwaniary” – najnowsza powieść Sylwii Chutnik*, „Newsweek”, <http://ksiazki.newsweek.pl/warszawski-spleen---cwaniary---najnowsza-powiesc-sylwii-chutnik,99585,1,1.html> (06.03.2014).
- King Stephen (2000) *The Plant: Zenith Rising*, e-Book, http://www.stephen-king.com/library/novel/plant:_zenith_rising_the.html (25.02.2014).
- Konwerska Emilia (2013) *Sylwia Chutnik, „Cwaniary”, „Dwutygodnik”*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4102-sylwia-chutnik-cwaniary.html> (06.03.2014).
- Maryl Maciej (2012) *Konwergencja i komunikacja. Gatunki wypowiedzi na stronach internetowych pisarzy*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* z. 2 (110): 29-51.
- Maryl Maciej (2013) *Blog jako dziennik elektroniczny. Analiza genologiczna blogów pisarzy*, *Zagadnienia rodzajów literackich* z. 2 (112).
- Maryl Maciej (2015) *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

- Mytych Jagoda (2012) *Sylwia Chutnik pisze o warszawskich „cwaniarach”, rozmowa z Sylwią Chutnik*, <http://www.tvp.pl/kultura/aktualnosci/sylwia-chutnik-pisze-o-warszawskich-cwaniarach/4660114> (06.03.2014).
- Nietresta-Zatoń Agnieszka (2013) *Jutro będzie nic? Recenzja powieści „Cwaniary” Sylwii Chutnik*”, <http://www.mamopracuj.pl/jutro-bedzie-nic-recenzja-cwaniary-chutnik> (06.03.2014).
- Orbitowski Łukasz (2010) *Warszawiacy*, Korporacja Ha!Art, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/projekty/806-lukasz-orbitowski-warszawiacy> (10.03.2014).
- Ostrowski Witold (2006) *„Serial Novel”, Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda i Słowinia Tynecka-Makowska, Kraków: Universitas.
- Pisarski Mariusz (2010) *Kreską, kredką i krwią. O Cwaniarach Sylwii Chutnik*, <http://ha.art.pl/felietony/1307> (06.03.2014).
- Robert Maciej (2010) *Warszawski thriller w czterdziestu odcinkach*, „Życie Warszawy” nr 69, http://www.zw.com.pl/artukul/459368_Warszawski_thriller_w_czterdziestu_odcinkach.html (25.03.2014).
- Robert Maciej (2013) *„PANI ZEMSTA – Sylwia Chutnik „Cwaniary”, Czytam Centralnie*, <http://czytamcentralnie.blogspot.com/2013/08/pani-zemsta-sylwia-chutnik-cwaniary.html> (06.03.2014).
- Rybicki Jan (2014) *Pierwszy rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej*, „Teksty Drugie” nr 2.
- Stephenking.com (2001) *The Plant: Frequently Asked Questions* (09.04.2001), w: Web Archive: https://web.archive.org/web/20010409014128/http://www.stephenking.com/plant_FAQ.html (25.03.2014).
- Tomczuk Jacek (2012) *„Głód bohaterek”, rozmowa z Sylwią Chutnik*, <http://www.rp.pl/artukul/951147.html> (06.03.2014).
- Wołowicz Magdalena (2013) *Sylwia Chutnik – „Cwaniary”, Kącik z książkami*, <http://kacikzksiazkami.blogspot.com/2012/12/normal-0-21-false-false-false-pl-x-none.html> (06.03.2014).

Startup literacki. Blog a powieść w odcinkach na przykładzie pierwowzoru „Cwaniar” Sylwii Chutnik

Autor analizuje relacje między powieścią Sylwii Chutnik *Cwaniary* (2012) i jej odcinkowym pierwowzorem, publikowanym w blogu autorki w 2010 roku. Główny przedmiot namysłu stanowi kwestia wpływu warunków po-

wstania, tj. cykliczności, kontekstu blogowego i błyskawicznego sprzężenia zwrotnego, na kształt i treść utworu. Odnosząc pierwowzór do tradycji powieści odcinkowych, autor nie dostrzega jednak zbyt wielu powiązań, proponując termin „*startup* literacki” na opisanie praktyki publikowania w sieci pierwszych, niedopracowanych wersji tekstu, które są następnie poddawane ewaluacji przez odbiorców (i ogłaszane drukiem, jeżeli spotkają się z przychylnym przyjęciem). W analizach posłużono się cyfrowym kolacjonowaniem i metodą stylometryczną.

Literary startup. Blog Versus Serial Novel on the Example of ‘Cwaniary’ (Wise Girls) by Sylwia Chutnik

The article analyzes the relationships between the novel *Cwaniary* (Wise Girls) (2012) by Sylwia Chutnik and its first draft published on Chutnik’s blog in 2010. The central question is the influence of the context of writing (i.e. its seriality and instant feedback) on the work’s form and its content. This influence cannot be fully explained by comparisons of the blog storytelling with the serial novel genre. Hence the author coins the term “literary startup” to describe the practice of publishing online the early version of the text, which is then subjected to evaluation by readers and subsequently published in print if it met with sufficient interest. In the course of analysis digital collation and stylometric methods were applied.

Demotywator jako nowy gatunek dyskursu 2.0

10.18318/978-83-65573-14-8.6

„Kultura uczestnictwa” ukształtowana w wyniku przełomu digitalnego i tzw. drugiej (audiowizualnej/multimedialnej) rekonfiguracji komunikacji społecznej (Hopfinger 2010: 19) przeobraziła nasze rozumienie świata i stworzyła nowe sposoby i formy reprezentacji oraz komunikacji. Model partycypacji w kulturze 2.0 promuje upodmiotowienie jednostki, grupy i społeczności oraz jej prawo do wypowiedzania się we własnym imieniu i własnym głosem. W ramach egalitaryzacji tworzenia odwołuje się do takich kategorii, jak aktywizm, twórczość i samorealizacja, wrażliwość poznawcza, aksjologiczna i estetyczna, oraz dąży do budowania przestrzeni komunikacyjnej, w której aktywność użytkowników zyskuje intersubiektywne znaczenie. W kontekście nowych formatów kultury wtórnej piśmienności i kompetencji technologicznych interesującym przykładem wydaje się demotywator, który stanowi zasadniczy przedmiot niniejszych dociekań¹. Do celów analizy został wykorzystany głównie rosyjskojęzyczny materiał pochodzący z platform komunikacyjnych Runetu, czyli rosyjskiego segmentu internetu, gdyż – jak się wydaje – właśnie tam demotywator zyskał niezwykłą wyrazistość gatunkową. W znacznie mniejszym zakresie uwzględniono także teksty polskich demotywatorów.

Demotywator przedstawia nowy hybrydalny (wielokodowy) gatunek dyskursu internetowego, preferujący inne niż dotychczas

¹ Definicję i genezę powstania demotywatora zob. np.: (Kozak 2011), (Bugaeva 2011), <http://www.despair.com/demotivators.html>, <http://demotivators.cc/info/2>, <http://demotes.ru/> (10.12.2013).

stosowane techniki tworzenia, odbioru i rozumienia przekazu. Reprezentuje tekstowy świat, w którym wyraziście zaznacza się dominacja wizualności, czyli tzw. wzrokocentryzm (Banks 2009: 39). Wprawdzie słowo występuje tu zwykle jako integralny składnik przeorganizowanej struktury tekstowej, jednak podstawowym środkiem dyskursu są przedstawienia obrazowe. Zdaniem wielu badaczy wzrok i widzenie odgrywają centralną rolę w rozumieniu świata, gdyż rzeczywistości doświadczamy głównie za pośrednictwem procesów wytwarzania, modelowania, dystrybucji i odbioru obrazów. To właśnie „obraz przekazuje informacje w sposób całościowy i bezpośredni, a nie – jak słowa – opisowy i linearny. Obraz przynosi rezultat natychmiastowy, jest syntetyczny, przedstawia sytuację od razu w całości. Obraz okazuje się samą treścią, podczas gdy mowa musi z konieczności pełnić rolę pośrednika” (Ellul 1970). John Berger zwraca uwagę, że „widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić. Widzenie jednak poprzedza słowa również w innym sensie. To widzenie ustala nasze miejsce w otaczającym świecie. Wyjaśniamy świat za pomocą słów, słowa jednak nie są w stanie unieważnić faktu, że otacza nas świat” (Berger 1997: 7). Według Rudolfa Arnheima „myślenie domaga się obrazów, a obrazy zawierają myśl” (Arnheim 2011: 299). Zdaniem uczonego istnieje tzw. myślenie wzrokowe (*visual thinking*), które ma istotny wpływ na kształt tekstualności oraz przebieg procesu komunikacji kulturowej.

Konstrukcja interesującego nas rodzaju tekstu hybrydalnego opiera się na wzajemnym oddziaływaniu elementów przynależnych dwóm różnym semiosferom i odpowiada założeniom teorii podwójnego kodowania Alana Paivio (Albin 2000: 62-63). W świetle tej koncepcji tworzona w psychice reprezentacja świata opiera się na dwóch odrębnych i niezależnych od siebie systemach: słownym i obrazowym (sensorycznym). Jednoczesny zapis informacji

w obu kodach powoduje łączenie i nakładanie się semiosfer oraz aktywizację odbioru emocjonalnego, co znacznie wzmacnia ich siłę oddziaływania. Dlatego też tekst mieszany stanowi w przestrzeni komunikacji cyfrowej ważną i atrakcyjną formę współczesnej wielokształtnej, polifonicznej i polisemiotycznej wypowiedzi kulturowej.

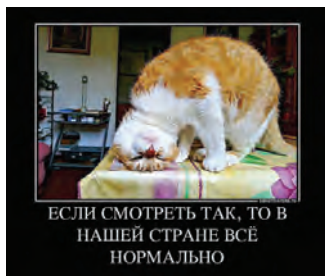
Przeprowadzona analiza pokazuje, że demotywator stanowi w pełni ukształtowaną konwencję gatunkową, której można przypisać określony potencjał interakcyjny i która charakteryzuje się wyrazistą intencją autora, typową tematyką, a także utrwaloną strukturą tekstową o określonych właściwościach semiotycznych i kompozycyjnych, realizującą konkretne wybory stylistyczne.

Wzorzec tekstowy na poziomie formalnym (strukturalno-kompozycyjnym) przedstawia połączenie umieszczonego w czarnej ramce kolorowego bądź czarno-białego zdjęcia lub rysunku/obrazka (niekiedy filmiku wideo) z komentującym jego zawartość podpisem. Najczęściej w warstwie ikonicznej demotywatorów są wykorzystywane fotografie pochodzące z zasobów sieci internetowej (między innymi z serwisów specjalistycznych Photosight.ru, plfoto, Instagram, Flickr, fotoserwisów prasowych oraz wielu innych portali społecznościowych). Mamy tu do czynienia z eksploatacją bez ograniczeń sieciowych zasobów materiałów ikonicznych, czyli „żywieniem się” dziedzictwem w wymiarze materialno-semiotycznym, co stanowi, jak wiadomo, jedną z ważnych właściwości kultury uczestnictwa. Fotografia cyfrowa zajmuje w tym kontekście miejsce znaczące. W założeniu obraz digitalny powstał po to, by dać najwierniejsze świadectwo rzeczywistości oraz wykreować wrażenie bezpośredniego do niej dostępu. Jako wizualne reprezentacje wydarzeń fotografie są rozpoznawane przez członków danej wspólnoty i stanowią formę pamięci. Jednakże w tekstowym świecie demotywatorów ukształtował się

swoisty rytuał oglądania i reżim reprezentacji wizualnej: obraz świata zapośredniczony i zarejestrowany na zdjęciu podlega ocenie i weryfikacji instancji wyższej, jaką jest spojrzenie anonimowego widza – twórcy demotywatora. Oto przykłady:



1



2

[1] *Tylko idiota potrzebuje porządku – geniusz panuje nad chaosem.*
Albert Einstein

[2] *Если patrzeć tak, to w naszym kraju wszystko jest normalne*

Łatwo zauważyć, że omawiany wzorzec tekstowy można postrzegać jako praktykę widzenia świata i szczególne pole wizualne – „jak gdyby otwarte okno, przez które widać «historię»” (Alberti 1963: 19). Owo pole wizualne cechuje wyraziście zaznaczona dynamiczna przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością, w którym decydującą rolę odgrywa kategoria spojrzenia, wrażliwość ikoniczna oraz umiejętność tworzenia celnej i zaskakującej puenty. Każdy obraz dopuszcza poszukiwanie sensu, które pozwoli użyć go jako znaku wizualnego (Wiesing 2012: 75) i najczęściej kontekst pojawiania się obrazu przesądza o tym, jakim sensem będzie kierować się odbiorca. Należy tu podkreślić, że istnieje zasadnicza różnica między „zwykłym” patrzeniem a obrazowym widzeniem: to drugie ma zawsze wymiar indywidualny, subiektywny i stanowi pewną interpretację patrzenia. W związku z tym, że fotografia jako typ tekstu komunikacji wizualnej ma z reguły charakter otwarty, jest ona twórczo wykorzystywana przez

autorów demotywatorów w celu nadania rzeczywistości określonego znaczenia i dzielenia się swoją opowiedzianą „historią” z innymi.

Demotywator jako komunikacyjna realizacja dyskursu internetowego pełni rolę medium, stając się autentycznym komentatorem i kontestatorem wszelkiego ładu, który w trakcie licznych interakcji ustala i uzgadnia istotne dla danej wspólnoty treści, takie jak wizja świata i wyznawane wartości. Jest ona szczególną formą wypowiadania świata, jej istotę stanowi twórcza reakcja na zastaną sytuację oraz stosowanie języka dialogicznego i polemicznego opisu rzeczywistości. Prezentuje osobisty emocjonalny komentarz autorów, respektując jednocześnie zasady „demokracji semiotycznej”. W wymiarze intencjonalnym służy jako zwierciadło (nierazko krzywe) i archiwum rzeczywistości społeczno-kulturowej, stając się nośnikiem treści, poglądów, nastawienia i opinii swojej społeczności. Pod względem tematycznym demotywatory można podzielić na trzy obszerne grupy (z możliwością dalszej wewnętrznej klasyfikacji): 1. ocena bieżących i/lub ważnych wydarzeń politycznych, ekonomicznych i społecznych w kraju i na świecie; 2. refleksje związane z typowymi współczesnymi problemami i wydarzeniami w życiu codziennym jednostki, grupy społecznej i narodu; 3. problemy egzystencjalne, refleksja nad sensem życia i kondycją duchową współczesnego człowieka, por.:



3



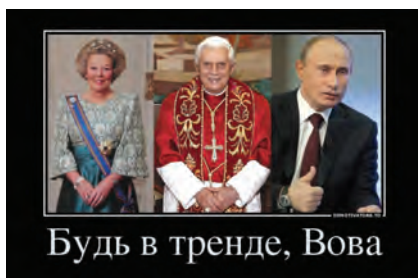
4

[3] *Bóg stworzył Ziemię. Całą resztę wyprodukowano w Chinach*

[4] *O komunizmie nam kłamali. Ale wszystko, co mówiono o kapitalizmie, okazało się prawdą*



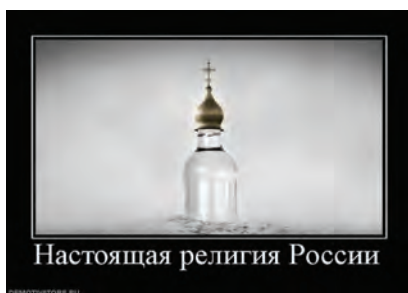
5



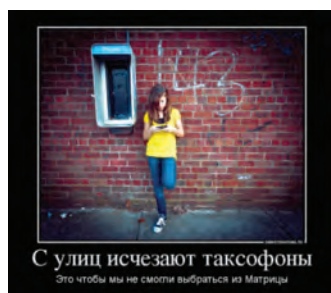
6

[5] *Księżniczki nie chodzą pieszo, są noszone na rękach²*

[6] *Bądź trendy, Wowa!³*



7



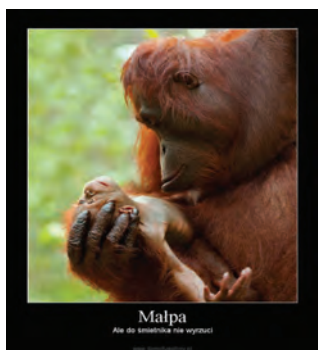
8

[7] *Prawdziwa religia Rosji*

[8] *Z ulic znikają aparaty telefoniczne. To dlatego, byśmy nie mogli wydostać się z matriksa*

² Fotografia przedstawia relację z tłumienia demonstracji antyrządowej w Rosji przez policję.

³ W narracji wizualnej zastosowano konfigurację zdjęć 3 znanych postaci świata politycznego: prezydenta Rosji W. Putina (Wowa – zdrobnienie jego imienia Władimir) oraz dwóch innych, które niedawno abdykowały: królowej Holandii Beatrix i papieża Benedykta XVI.



9



10

[9] *Małpa. Ale do śmietnika nie wyrzuci*

[10] *Przyszłość. Zaawansowane technologie opranują wszystko⁴*

W literaturze przedmiotu zwraca się często uwagę na to, że ważnym narzędziem umożliwiającym analizę i interpretację demotywatorów jest pojęcie presupozycji kulturowych (Bugaeva 2011: 149; Shchurina 2012), czyli treści o charakterze pragmatycznym oraz semantycznym, które określają wiedzę podzielaną przez ludzi należących do tej samej grupy etnicznej lub kulturowej odnośnie do określonych miejsc, wydarzeń historycznych, instytucji i zwyczajów politycznych, tradycji narodowej (Tabakowska 2001: 218).

Z przytoczonych przykładów wynika, że teksty demotywatorów realizują dynamiczny model współlistnienia słowa i obrazu⁵ opierający się na zasadzie komplementarności. Oznacza to, że oba kanały komunikacyjne (werbalny i ikoniczny) budują skomplikowaną siatkę relacji: współstanawiają znaczenia i wspólnie tworzą scaloną, zintegrowaną wypowiedź. W związku z tym, że elementy słowne i ikoniczne współdziałają ze sobą w rozmaity sposób, rozpoczyna się różnorodna gra obrazu i warstwy werbalnej. Kategoria

⁴ Na fotografii tablicy nagrobkowej zamiast tradycyjnych danych osobowych widzimy wstawiony komputerowo kod QR.

⁵ Szerzej na temat związku między słowem a reprezentacją wizualną w modelu dynamicznym i statycznym zob. (Hopfinger 2003: 72).

gry stosowana powszechnie w omawianych tekstach powoduje, że w procesie ich dekodowania/interpretacji odbiorca musi łączyć dwa rodzaje aktywności: myślenie wizualne i umiejętność czytania tekstu werbalnego.

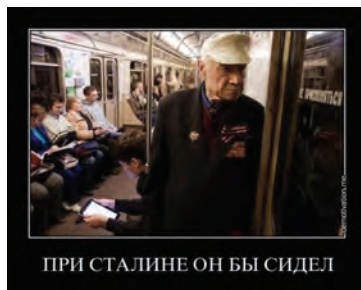
Niejednokrotnie przedstawienie wizualne zostaje zderzone z deskrypcją werbalną i w wyniku tej interakcji wymienione dwie płaszczyzny zaczynają ujawniać ukryte analogie i modyfikować swe znaczenia. Występuje realizowana na wiele sposobów gra lingwistyczna, odsłaniająca skomplikowaną strukturę systemu leksykalno-semantycznego danego języka, która jest dodatkowo wzmacniana przez obraz. Przedstawię pokrótce kilka najważniejszych typów tego zjawiska.

I

W grze wykorzystuje się polisemiczne relacje między leksemami, tj. znaczeniową wielowartościowość słów oraz ich wzajemne przenikanie się w wypowiedzi, na przykład:



11



12

[11] *W każdym z nas drzemie geniusz. I z każdym dniem coraz mocniej*

[12] *W czasach Stalina on by siedział*



13



14

[13] Życie zaczyna się po *pięćdziesiątce*, czasami po *dwóch*

[14] *Nie mógłbym być kanibalem. Nie trawię wielu ludzi*

W przytoczonych tekstach rosyjskich i polskich gra polega na współdziałaniu dwóch opozycyjnych znaczeniowo wartości słów polisemicznych. Dwuznaczność komunikatu słownego jest wkomponowana w przestrzeń wizualną, bowiem znaki ikoniczne uwydatniają zaszyfrowaną w przekazie możliwość dwojakiej segmentacji, por.:

[11] *Cnamb* – 1. ‘być pogrążonym we śnie’; 2. ‘pozostawać w stanie nieujawnionym, w zastoju, ciszy’ (o uczuciach, uzdolnieniach, predyspozycjach). Analogicznie w języku polskim: *Drzemać* – 1. ‘lekkko, czujnie spać’; 2. ‘pozostawać w ukryciu, nie ujawniać się’.

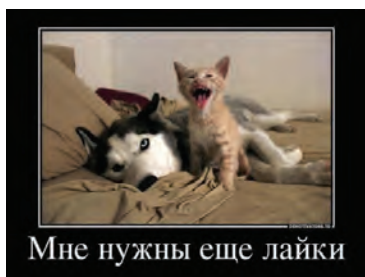
[12] *Cudemb* – 1. ‘zajmować miejsce w nieruchomej pozycji tak, by ciężar ciała spoczywał na pośladkach’; 2. ‘przebywać w więzieniu, odbywać karę pozbawienia wolności’. Analogicznie w przykładzie polskim: *Siedzieć* – 1. ‘spoczywać na krześle, kanapie, ławie’ itp.; 2. pot. ‘odbywać karę więzienia’.

[13] *Pięćdziesiątka* – 1. ‘pięćdziesiąt lat’; 2. ‘kieliszek alkoholu o pojemności 50 ml’.

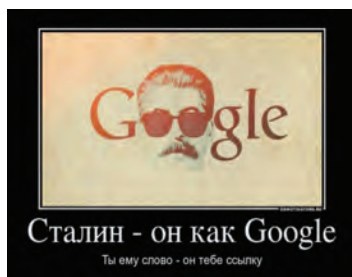
[14] *Trawić* – 1. (o żywym organizmie i jego narządach) ‘wchłaniać, przyswajając substancje pokarmowe’; 2. (o uczuciu) ‘lubić kogo, co’.

II

Gra odwołuje się do homonimicznych relacji między leksemami, przy czym zazwyczaj na płaszczyźnie semantycznej tekstu dochodzi do niezgodności znaczeń reprezentowanych przez warstwę słowną i wizualną. Powstaje dwuznaczność wynikająca z nałożenia się homonimicznej formy werbalnej i niehomonimicznego przedstawienia obrazowego. Owo semantyczne napięcie staje się źródłem nowych znaczeń za sprawą przedstawionych sytuacji metaforycznych, por.:



15



16

[15] *Potrzebne są mi jeszcze łajki // psy łajki*

Лайку – 1. *Лайка* – ‘rasa psów średniej wielkości’.

2. *Лайк* – ‘oznaczenie postu w internecie świadczące o pozytywnej ocenie jego treści w formie rysunkowego przycisku z napisem *Like* (*Lubię to!*)’.

[16] *Stalin jest jak Google. Ты му слово – а он тебе зестание // link*

Ссылка – 1. ‘rodzaj kary przymusowego pobytu w odległej, odizolowanej miejscowości’.

2. ‘hiperłącze, odsyłacz do innego dokumentu elektronicznego w internecie’.



17



18

[17] *Dzisiaj modne jest być kulturalnym – codziennie bywamy w ope-
rze*

Опера – 1. ‘teatr operowy’.

2. ‘nazwa darmowej przeglądarki internetowej’.

[18] *Laski. Do niektórych trzeba dojrzeć*

Laska – 1. ‘pręt służący do podpierania się’.

2. pot. ‘dziewczyna’.

III

W analizowanej grze szeroko wykorzystuje się także technikę kalamburową opartą na zjawisku etymologii ludowej. Występuje ona wówczas, gdy w tekście scalanie znaków obu kodów odbywa się przez próbę reinterpretacji etymologicznej: drogą wyjaśniania pochodzenia lub znaczenia leksemu na podstawie asocjacji wyłącznie fonetycznych, tj. jego fonetycznego podobieństwa do innego słowa. Oto przykłady:



19



20

[19] *Mówią, że Miedwiediew postarał się o pchły w swetrze (zamiast Miedwiediew postarał się o blog na Twitterze)*

Mamy tu do czynienia z procesem upodobnienia nowych rosyjskich pożyczek *блог* (pol. blog) oraz *Твиттер* (Twitter) do podobnie brzmiących wyrazów rodzimych *блог* (dop. l. mn. od *блоха* = pol. pchła) i *свитер* (pol. sweter) na zasadzie skojarzenia znaczeń.

[20] *Polscy dworzanie*

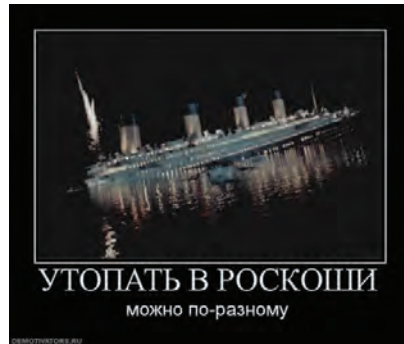
Dworzanie – 1. 'ludzie przebywający na dworze, należący do służby dworskiej (orszaku, świty)'.
2. 'ci, którzy mieszkają na dworze, pod gołym niebem'.

IV

Gra werbalno-wizualna wykorzystuje deleksykalizację frazeologizmu przez udosłownienie, tj. powracanie do sensu ich części składowych. Znaki plastyczne wstępują w relacje ironicznej opozycji do kodu językowego i rozbijają językowe stereotypy, odświeżając i ilustrując jedno z dwóch możliwych znaczeń, por.:



21



22

[21] *To, że noszą cię na rękach, nie znaczy wcale, że wszystko jest u ciebie dobrze*

[22] *Tonąć w bogactwie można w różny sposób*



23



24

[23] *Szukam swojej drugiej połówki*

[24] *Człowieka z otwartym sercem najłatwiej znaleźć na stole operacyjnym*



Tata mówił
 „Obys wysoko zaszedł mój synu”
 Nie mogłem go zawieść

25



Zrzut ekranu.
 Robisz to źle

26

[25] *Tata mówił* „Obys wysoko zaszedł mój synu”. Nie mogłem go zawieść

[26] *Zrzut ekranu. Robisz to źle*

V

Inny rodzaj gry werbalno-wizualnej reprezentują kalambury, których tworzywem są skrótownce. Mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem zagadki słownej polegającej na nowym, przewrotnym, nierzadko żartobliwym lub ironicznym rozwiązaniu istniejących w języku akronimów, która jest dodatkowo wzmocniana przez przedstawienie wizualne, na przykład:

a/ ОМОИ = Отряд Мобильный Особого Назначения (pol. *Oddział Mobilny Specjalnego Przeznaczenia*) – rosyjska jednostka sił specjalnych przeznaczona głównie do działania w sytuacji niepokojów społecznych i aktów terrorystycznych. Formacja odznacza się bezwzględnością i brutalnym użyciem siły.



27



28

[27] *Drużyna Mężczyzn o Szczególnej Delikatności*

(ros. ОМОН = Отряд Мужчин Особой Нежности)

[28] *Ostaniamy Draństwo przed Narodem*

(ros. ОМОН = Охраняем Мразей От Народа)

b/ НТВ = *Наше/Негосударственное Телевидение* (pol. *Nasza/Niepaństwowa TV*) — ogólnorosyjska prorządowa stacja telewizyjna należąca do holdingu „Gazprom-media”, jej aktualny logotyp został przedstawiony na demotywatorze [29]

c/ UE = *Upadek Europy* [30]



29



30

[29] *Przemoc. Głupota. Kłamstwo* (ros. НТВ = *Насилие. Тупость. Враньё*)

Podsumowując tę część analizy, należy podkreślić, że w każdym przypadku opowiedziana w demotywatorze historia jest poddyktowana określoną strategią wyjaśniania, a strukturami organizującymi zarówno narrację, jak i świat przedstawiony są tu określone środki i chwytły retoryczne odnoszące się do formy, znaczenia i użycia elementów tekstu.

W refleksji dotyczącej funkcjonowania badanego zjawiska na płaszczyźnie retorycznej warto przywołać kategorię *enargei*, pojmowaną jako sposób wyrazistego przedstawienia ściśle związanego ze sferą sensualną (przede wszystkim ze zmysłem wzroku), który ma służyć do wizualnego „uobecnienia” przedmiotu mowy. W ujęciu Barbary Niebelskiej-Rajcy (2012) *enargeia* pikturalna stanowi ważną zasadę kreacji świata przedstawionego dzięki wyjątkowo wyrazistemu, perfekcyjnemu sposobowi przedstawienia unaoczniającego. Owa przedmiotowa konkretność, sugestywna naoczność, wyjątkowa siła ekspresji wizualnej prezentacji rzeczywistości (obrazowość bezpośrednia) może być w następnej kolejności poddana twórczej refleksji, angażując w proces tworzenia znaczeń zarówno percepcję, intelekt, jak i emocje autora demotywatora. Oprócz funkcji faktograficznej *enargeia* pełni także funkcję psychologiczną i perswazyjną, bowiem poetyka naoczności służy zmysłowo-emocjonalnej stymulacji psychiki odbiorców, przede wszystkim rozbudzaniu afektów, a nierzadko wywoływaniu wstrząsu emocjonalnego.

Ponadto należy podkreślić, że w wymiarze retorycznym omawiany wzorzec tekstowy w sposób programowy odwołuje się do poetyki ludycznej oraz kultury karnawału, która uwalnia nas od ogólnie przyjętego i obowiązującego porządku świata i neguje powagę oficjalnej normy, przedstawiając alternatywną, własną wizję uniwersum i ustanawiając odmienny, nieoficjalny model życia oraz relacji społecznych. Przytoczone wyżej ilustracje pokazały, że de-

motywatory cechuje upodobanie do stosowania silnych, skrajnych, niekiedy wręcz szokujących kontrastów, sprzeczności, odwróceń i transgresji. Wyrazistą retoryczną cechą demotywatorów jest kategoria atrakcji, wprowadzona do obiegu naukowego przez Siergieja Eisensteina⁶, której istotę stanowi „spekulatywna gra kontrastów” (Eisenstein 1959: 91) pozwalająca przyciągnąć uwagę odbiorcy i efektywnie (choć w sposób niejawni) oddziaływać na jego zmysły i emocje. Atrakcja stanowi pewien rodzaj analitycznego i krytycznego myślenia, zorientowanego na poszukiwanie nowości w celu uaktywnienia percepcji, procesów poznawczych i emocji (Gołębiwska 2003: 17). Głównym „technicznym” instrumentem kategorii atrakcji jest nieustanne atakowanie obrazami i skojarzeniami oraz brutalizacja środków wyrazu. Zgodnie z dyskursywnie zaprogramowanym horyzontem oczekiwań demotywator w sposób szczególny semantyzuje używane znaki werbalne i wizualne, nadając im znaczenie wykreowane przez „spekulatywną grę kontrastów” i umożliwiając rozumienie na różnych płaszczyznach kodów semiotycznych. Dlatego też omawiany typ tekstu wymaga od autora nieustannego odkrywania tego, co świeże, atrakcyjne, zaskakujące, aby pobudzić energię i zaangażowanie emocjonalne odbiorcy oraz przykuć jego uwagę do prezentowanych treści w taki sposób, aby zostały łatwo zapamiętane. Podstawową technikę kompozycyjną demotywatorów stanowi Eisensteinowski „montaż atrakcji”. Stosowanie tej kategorii umożliwia łączenie ostrych, skrajnie zróżnicowanych i zaskakujących bodźców, prowadzących w efekcie do wybitcia odbiorcy z rutyny oglądania i dezintegracji zastanej koherencji treści kulturowych. Dzięki temu możliwe staje się podjęcie próby ponownego, właściwego rozpoznania struktury przedstawienia werbalno-wizualnego.

⁶ Szerzej na temat kategorii atrakcji i „montażu atrakcji” S. Eisensteina zob. np.: (Desjaterik 2005), (Gołębiwska 2003: 45-79).

W wymiarze wizualnym i werbalnym tekstowy świat demotywatorów przedstawia obraz wolny od retorycznych ograniczeń. Dlatego też w swojej strategii tekstualnej demotywatory z upodobaniem odwołują się do ludycznej kultury śmiechu, do poetyki ironii, szoku, w śmiały sposób żonglują także rejestrami stylistycznymi. Sięgając po silne bodźce i środki, autorzy omawianego gatunku internetowego pragną zwrócić uwagę na krytyczny stan świata, wobec którego przyjmują z reguły postawę radykalnego dystansowania się. Demotywatory odkrywają przed nami światy przedstawiane na fotografiach, które często są pomijane, tabuizowane i wyłączane z głównego nurtu dyskursu medialnego. Wykorzystują prowokacyjne, skandalizujące, szokująco „atrakcyjne”, ironiczne czy wręcz prześmiewcze przedstawienia zjawisk, symboli, figur i innych zachowań znakowych dominujących w przestrzeni społecznej po to, by rozłożyć „ciało” przedstawienia, symbolu na czynniki pierwsze i poddać je w tekście działaniu przenikającego do głębi „kwasu” ironii (Vorotnikov 2008: 31). Oto kilka przykładów⁷:



31



32

[31] *Wybatw i zachowaj*⁸

[32] *Alkohol to środek znieczulający, który pozwala przeżyć operację pod nazwą życie*

⁷ Zob. także przykłady [4] [7] [18] [21] [23] [27].

⁸ Na fotografii widzimy pendrive w kształcie krzyża.



33



34

[33] *Robimy pranie twojego mózgu. I nie jest ważne, któremu z nas służyysz*

[34] *Rosyjskie drogi. Potężna broń przeciw NATO*

Ponadto cechą dystynktywną analizowanego wzorca tekstowego stanowi także – notabene typowa dla całej kultury uczestnictwa – kategoria repetycji i seryjności. Dynamizm przekazu (zmiennność), sztukę powtórzeń, wariantowość należy uznać za podstawową strategię twórczą w tekstowym świecie demotywatorów, bowiem mamy tu do czynienia z nieustającym recyklingiem, remiksem, poddawaniem tekstów nieskończonej liczbie kontekstualizacji, stosowaniem różnorodnych powtórzeń z różnicą. W związku z tym pojawia się tu swoista dialogiczność pojmowana jako replika na inne wypowiedziane treści i przedstawienia, która może być realizowana dwojako. Po pierwsze, dialogiczność może mieć wymiar wewnętrzny, gdy powstają określone relacje między dwoma komponentami strukturalnymi tekstu – ikonicznym i słownym. Przy czym stałym, wielokrotnie replikowanym elementem może być każda z obu części strukturalnych tekstu, na przykład towarzysząca różnym wariantom wizualizacji deskrypcja werbalna o statusie internetowego memu:



35



36

[35] *Stworzony przez człowieka, dla człowieka, przeciwko człowiekowi*

[36] *Zrobiona przez człowieka, dla człowieka, przeciwko człowiekowi*



37



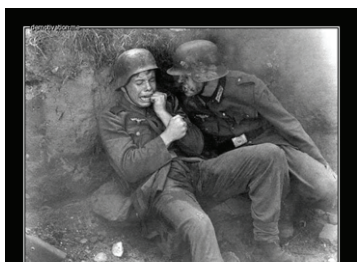
38

[37] *Stworzony przez człowieka, dla człowieka, przeciwko człowiekowi*

[38] *Stworzona przez człowieka, dla człowieka, przeciwko człowiekowi*

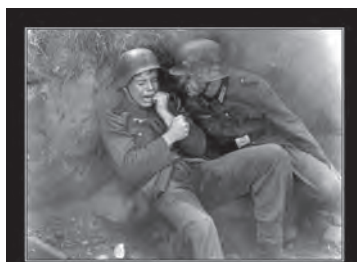
Strategia przekodowań i „wariacji na temat” może dotyczyć także warstwy werbalnej przy zachowaniu *constans* na płaszczyźnie wizualnej. Jak wiadomo, obraz cechuje się wielogłosością (Banks 2009: 204), dlatego też kontekst oglądania przedstawienia wizualnego może radykalnie zmienić sposób jego odczytania. Z tej perspektywy demotywartor jawi się jako niezwykle interesujący rejestr potencjału skojarzeniowo-metaforycznego tkwiącego w narracji.

Jako przykład niech posłuży dokumentalna fotografia niemiecka z czasów II wojny światowej (przedstawiająca młodego płaczącego żołnierza Wehrmachtu w okopach, pocieszanego przez starszego kolegę), która stała się źródłem inspiracji i zabawy oraz narzędziem ekspresji twórczej dla wielu anonimowych autorów:



И СЪЕЛ ВОЛК КРАСНУЮ ШАПОЧКУ!

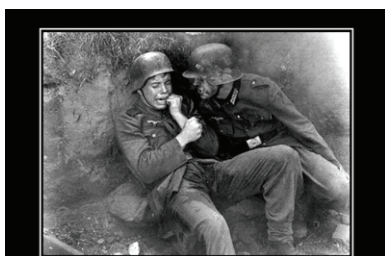
39



А ЕЩЕ РУССКИЕ ЕДЯТ МОРОЖЕНОЕ ЗИМОЙ

40

[39] *I wilk zjadł Czerwonego Kapturka!* [40] *A jeszcze Rosjanie jedzą lody zimą*



Снимешься у Бондарчука?

41



А НА СКОРОСТИ 150
их лада превращается в машину ужаса и смерти!

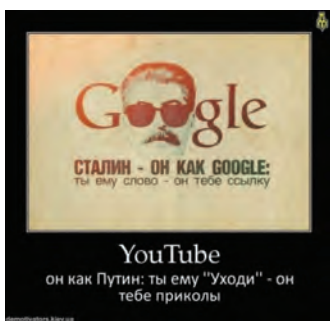
42

[41] *Będziesz grać w filmie Bondarczuka?*⁹
[42] *A przy prędkości 150 ich Łada¹⁰ zmienia się w potworną maszynę śmierci!*

⁹ Fiodor Bondarczuk – znany współczesny reżyser rosyjski, m.in. twórca filmu *Stalingrad*.

¹⁰ Łada – marka produkowanych do dziś rosyjskich samochodów osobowych. Należy zauważyć, że wypowiedź stanowi kreację parodystyczną, gdyż Łada nie cieszy się dobrą opinią wśród Rosjan.

Ponadto, po drugie, dialogiczność może mieć wymiar zewnętrzny, gdyż dzięki interaktywności i modularności serwisów społecznościowych partnerzy interakcji sieciowych, działając w ramach tzw. kultury reakcji, mają zapewnioną możliwość reagowania, wyrażania i dodawania swojej opinii i repliki. Jako „kuratorzy treści” mogą swobodnie tworzyć kolejne narracyjne sekwencje przez modyfikowanie (dopowiadanie, komentowanie, puentowanie i cenzurowanie) tekstów innych autorów. Traktując ekran komputera jak dialogową przestrzeń wspólnego zaangażowania, służącą uprawianiu sztuki remediacji i remiksu obrazów, użytkownicy demotyatorów tworzą własną tożsamość za pośrednictwem różnorodnych form odniesienia do przeszłości i terażniejszości sieciowych fenomenów werbalno-wizualnych. Najczęściej rezultatem tych autonomicznych działań jest nacechowany intertekstualnie tekst o konstrukcji szkatułkowej, realizujący schemat „dwa/trzy w jednym”. Por. na przykład:



43



44

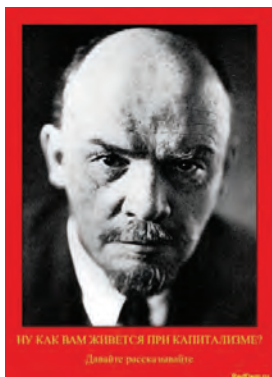
[43] 1. *Stalin jest jak Google. Ty mu słowo – a on tobie zesłanie // link* (por. [16])

2. *YouTube jest jak Putin: mówisz mu „odejdz” – a on żarty sobie stroi*

[44] 1. *Жизнь. Zamieniliśmy je na kontakt i ICQ*

2. *Najważniejsza jest treść, a nie forma!*

Na zakończenie niniejszego studium genologicznego warto zaznaczyć, że demotywator rosyjski wykształcił kilka odmian gatunkowych. Poza najbardziej reprezentatywnym, kanonicznym wzorcem „czarnego” demotywatora (z czarną ramką) znane są także wzorce alternatywne. Należy do nich, po pierwsze, tzw. czerwony demotywator¹¹ (z czerwoną ramką), związany ideologicznie i estetycznie z szeroko rozumianą „cywilizacją komunizmu”:



45



46

[45] *No i jak wam się żyje w epoce kapitalizmu? Opowiedzcie*¹²

[46] *Oni zawsze widzieli nas właśnie tak. Szkoda, że naprawdę tacy nie byliśmy*¹³

Po drugie, w opozycji do nie zawsze optymistycznych „czarnych” demotywatorów pojawiły się z czasem w sieci „niebieskie” motywatory¹⁴ (z niebieską ramką), propagujące niezwykle pozytywne, refleksyjne nastawienie do świata i afirmatywny stosunek do życia, por. na przykład:

¹¹ Zob. rosyjski serwis społecznościowy <http://www.reddem.ru/>.

¹² Fotografia przedstawia W. Lenina – wodza rewolucji październikowej i pierwszego przywódcę Rosji Radzieckiej.

¹³ Obrazek pochodzi z gry komputerowej „Command & Conquer: Red Alert 3” przedstawiającej alternatywną wersję historii świata.

¹⁴ Zob. platformę komunikacyjną <http://motivators.ru/>.



47



48

[47] *Człowiek ma małe potrzeby. Wystarczy, by w domu ktoś czekał*

[48] *Jeśli chcesz mieć to, czego nigdy nie miałeś – należy robić to, czego nigdy nie robiłeś*

Z przeprowadzonej analizy wynika, że demotywtator jako wielowymiarowy, wieloznaczny i transwersalny¹⁵ przekaz stanowi w pełni ukształtowaną konwencję gatunkową dyskursu 2.0, która realizuje dynamiczny model współlistnienia deskrypcji werbalnej i wizualnej, polegający na komplementarności, kondensacji i kompresji procesów informacyjnych. Oznacza to, że oba kanały komunikacyjne (werbalny i ikoniczny) budują skomplikowaną siatkę relacji: współustanawiają znaczenia i wspólnie tworzą scaloną, zintegrowaną wypowiedź. Mimo swej miniaturowej, kompakto-

¹⁵ Transwersalność (Welsch 1998: 405-440) jest pojmowana jako kompetencja pluralistyczno-pragmatyczna wynikająca z uniwersalnej perspektywy oglądu współczesnego świata, a także właściwość postmodernistycznego dyskursu. Charakteryzuje się dynamiką sensów oraz podejściem wieloprzesłankowym i wieloodniesieniowym, które umożliwia dokonywanie przejść (transwersji), niestandardowych przeobrażeń, implikacji i powiązań elementów pozornie nieprzystających, gdzie to, co odległe i odmienne, może stać się bliskie i zrozumiałe. Kategoria ta zachowuje neutralność wobec wszystkich typów racjonalności, pozwala na tworzenie splotów, zapewniając nowy rodzaj spójności.

wej formy teksty demotywatorów tworzą spójną i wieloaspektową słowno-plastyczną jednostkę ekspresji. W każdym przypadku sposób uporządkowania informacji, czyli historia opowiedziana przez sekwencję słów i obrazów, przebiega według stałych reguł i strategii tekstotwórczych. Układ narracyjny jest budowany za sprawą określonego sposobu konfiguracji znaków słownych i wizualnych, uwzględniającego cały socjokulturowy system ich potencjalnych odniesień.

Dzięki procedurom retorycznym, obejmującym szeroko rozumiane operacje na formie, znaczeniu i użyciu elementów tekstu, odbywa się scalanie w tekście znaków obu kodów na płaszczyźnie technicznej i antropologicznej (semiotycznej). Treści demotywatorów są narzędziem ekspresji twórczej oraz nośnikiem wartości, emocji, poglądów współczesnego młodego pokolenia i przedstawiają sugestywny obraz świata poddany retoryce i poetyce oraz myśleniu potocznemu. Analizowany wzorzec tekstowy należy uznać za fenomen medialny i kulturowy, który wykształcił tzw. myślenie demotywatorami (Bugaeva 2011; Golikov, Kalashnikova 2010), polegające m.in. na reagowaniu w określony sposób na zdarzenia i sytuacje życiowe. Proces tworzenia, analizowania i dekodowania takiego przekazu wymaga od użytkowników twórczej, aktywnej postawy i służy bezpośrednio kształtowaniu najszerszej pojmowanej kompetencji komunikacyjnej, gdyż bazuje na zaangażowanym uczestnictwie oraz wymusza umiejętne posługiwanie się wyuczonymi kodami znaków werbalnych i ikonicznych.

Bibliografia

- Alberti Leone Battista (1963) *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Albin Krzysztof (2000) *Reklama – przekaz, odbiór, interpretacja*, Warszawa-Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Arnheim Rudolf (2011) *Myslenie wzrokowe*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Banks Marcus (2009) *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Berger John (1997) *Sposoby widzenia*. Poznań: Rebis.
- Bugaeva Irina (2011) *Демотиваторы как новый жанр в Интернет-коммуникации: жанровые признаки, функции, структура, стилистика*, w: *Стил, Београд*, <http://rastko.org.rs/filologija/stil/2011/10Bugaeva.pdf> (10.12.2013).
- Desjaterik Dmitrij (2005) *Альтернативная культура. Энциклопедия. Москва: Ультра. Культура*.
- Eisenstein Siergiej (1959) *Wybór pism*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ellul Jacques (1970) *Patrzmy inaczej*, „Forum” nr 25.
- Golikov Aleksandr, Kalashnikova Anna (2010) *Демотиваторы в Интернет-коммуникации: генезис, смыслы, типология*, w: *Вестник Харьковського гос. ун-та. Вып. 16*, http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Mtpsa/2010_16/Golik_Ka.pdf (10.12.2013).
- Gołębiewska Maria (2003) *Demontaż atrakcji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Hopfinger Maryla (2003) *Doświadczenia audio-wizualne: o mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!.
- Hopfinger Maryla (2010) *Rekonfiguracja komunikacji społecznej*, w: *Internetowe gatunki dziennikarskie*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kozak Anita (2011) *Demotywatory – fenomen medialny i kulturowy*, <http://www.slideshare.net/digitalyoung/demotywatory-fenomen-medialny-i-kulturowy> (10.12.2013).
- Niebelska-Rajca Barbara (2012) *„Energeia” i „enargeia” w teoriach literackich renesansu i baroku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”.
- Shchurina Julia (2012) *Демотиватор как речевой жанр интернет-общения*, http://www.rusnauka.com/9_NND_2012/Philologia/7_104996.doc.htm (10.12.2013).
- Tabakowska Elżbieta (2001) *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Kraków: Universitas.
- Welsch Wolfgang (1998) *Nasza postmodernistyczna moderna*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

- Wiesing Lambert (2012) *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*. Warszawa Oficyna Naukowa.
- Vorotnikov Jurij (2008) *Русский язык современных СМИ и осмысление новой российской действительности*, „Высшее образование сегодня” № 3, http://www.logosbook.ru/VOS/3_2008/28_31.pdf (10.12.2013).

Netografia – spis ilustracji

Dostęp 10.12.2013:

- [1] <http://demotivators.to/p/593855/tolko-durak-nuzhdaetsya-v-poryadke-genij-gospodstvuet-nad-haosom.htm>
- [2] <http://demotivators.to/p/232614/esli-smotret-tak-to-v-nashej-stranevsyo-normalno.htm>
- [3] <http://demotivators.to/p/241363/bog-sozda-zemlyu.htm>
- [4] <http://demotivators.to/p/916397/pro-kommunizm-nam-vrali.htm>
- [5] http://demotivator.me/demotivator/demotivator_10687.html
- [6] <http://demotivators.to/p/175496/bud-v-trende-vova.htm>
- [7] <http://demotivators.to/p/848079/nastoyaschaya-religiya-rossii.htm>
- [8] <http://demworld.ru/pricols/9251>
- [9] <http://demotywatory.pl/3144741/>
- [10] http://demotivator.me/demotivator/demotivator_2229.html
- [11] <http://demotivators.to/p/690644/v-lyubom-iz-nas-spit-genij.htm>
- [12] http://demotivation.me/qq6itz0cc27lpic.html#.UrIYseLY_jU
- [13] <http://antyramki.com/antyramka/1777/Kwasu>
- [14] <http://demotywatory.pl/3907323>
- [15] <http://demotivators.to/p/57495/mne-nuzhnyi-esche-lajki.htm>
- [16] <http://demotivators.to/p/385950/stalin-on-kak-google.htm>
- [17] <http://demotivators.to/p/152126/segodnya-modno-byit-kulturnym.htm>
- [18] <http://demotywatory.pl/2082760/Laski>
- [19] <http://demotivators.to/p/866107/govoryat-medvedev-zavvol-bloh-v-svitere.htm>
- [20] <http://demotywatory.pl/1390676/Polscy-dworzanie>
- [21] <http://demotivators.to/p/245791/to-chto-tebya-nosyat-na-rukah.htm>
- [22] <http://demotivators.ru/posters/461872/utopat-v-roskoshi.htm>
- [23] <http://demotivators.to/p/72240/ischu.htm>

- [24] <http://demotivators.to/p/670828/-cheloveka-s-otkryityim-serdtsem.htm>
- [25] <http://demotywatory.pl/2059540/Tata-mowil->
- [26] <http://demotywatory.pl/3961912>
- [27] <http://demotivators.to/p/259551/otryad-muzhchin-osoboj-nezhnosti.htm>
- [28] <http://mail.spydet.info/demotivatory-pro-zhivotnyx/69485-omon-ox-ranyaem-mrazej-ot-naroda.html>
- [29] http://demotivation.me/rwzodblmzocspic.html#.UrNp-eLY_jU
- [30] <http://demotywatory.pl/3761279>
- [31] <http://demotivators.to/p/650176/spasi-i-sohrani.htm>
- [32] <http://rusdemotivator.ru/demotivatory-pro-alkogol/3961-alkogol-yeto-anesteziya-pozvolyayushhaya-perenesti-operaciyu-pod-nazvaniem-zhizn.html>
- [33] <http://demotivators.to/p/176414/myi-promyivaem-tvoi-mozgi.htm?comment=547303>
- [34] http://demotivation.me/01wd3swerqfspic.html#.UrYah7TY_jU
- [35] <http://best-dem.ru/sozdan-lyudmi-dlya-lyudej-ot-lyudej.html>
- [36] <http://demotivators.to/p/617175/sdelano-lyudmi-dlya-lyudej-protiv-lyudej.htm>
- [37] <http://demotivators.to/p/62242/sozdan-lyudmi-dlya-lyudej-ot-lyudej.htm>
- [38] <http://demotivators.to/p/708282/sozdana-lyudmi-dlya-lyudej-ot-lyudej.htm>
- [39] http://demotivation.me/11j5e943gn47pic.html#.Umwy4hAV_jU
- [40] http://demotivation.me/ugltb5us5j0jpic.html#.UrY-8rTY_jV
- [41] <http://demotivators.to/p/659437/snimeshsya-u-bondarchuka.htm>
- [42] http://demotivation.me/qgqerh5473oqpic.html#.UrY9grTY_jU
- [43] <http://idaprikol.ru/#7lrOyl8J>
- [44] <http://best-demotivators.ru/archives/716>
- [45] <http://www.reddem.ru/nu-kak-vam-zhivetsya-pri-kapitalizme/>
- [46] <http://www.reddem.ru/oni-vsegda-videli-nas-vot-tak/>
- [47] <http://motivators.ru/node/31769>
- [48] <http://motivators.ru/node/27128>

Demotywator jako nowy gatunek dyskursu 2.0.

Przedmiotem analizy jest demotywator – nowy hybrydalny gatunek, który zyskuje coraz większą popularność w rosyjskiej i polskiej przestrzeni Web 2.0. Z przedstawionego szkicu wynika, że w grupie analizowanych tekstów słowo buduje z obrazem skomplikowaną siatkę relacji i kreuje określone typy gry werbalno-wizualnej, które toczą się według stałych reguł i strategii tekstotwórczych. Dzięki procedurom retorycznym obejmującym szeroko rozumiane operacje na formie, znaczeniu i użyciu różnokodowych elementów tekstu, demotywator tworzy szczególną, zintegrowaną, werbalno-ikoniczną jednostkę ekspresji. Analiza pokazała, że złożone współzależności tekstu i obrazu w demotywatorach polegają przede wszystkim na kondensacji i kompresji procesów informacyjnych, których celem jest wzmocnienie funkcji pragmatycznej komunikatu.

Demotivators as a New Genre of Discourse 2.0

The subject of the analysis in the present paper are demotivators – a new genre of polysemiotic text that has been gaining popularity both in Russian and Polish communication space in Web 2.0. As this article shows, based on the analyzed texts, words together with images build a complex network of interrelations, thus creating certain types of verbal-visual games, which are played according to some fixed rules and text-generating strategies. Owing to rhetorical procedures that include various operations on form and meaning and due to the deployment of elements belonging to different semiotic codes, the text of a demotivator makes up a specific, integrated, verbal-iconic unit of expression. The study proves that the complex interrelations of text and image within demotivators consist above all in condensing and compressing the information processes; the aim thereof is enhancing the pragmatic function of the message.

Wojciech Kruszewski

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Kultura uczestnictwa i deficyt kompetencji. Problem edycji internetowej w Polsce

10.18318/978-83-65573-14-8.7

Najistotniejszy dla polskiej humanistyki obszar sieci www to serwisy (portale, strony) zawierające tzw. źródła. Są to te adresy internetowe, pod którymi można odnaleźć faksymile dawnych edycji oraz teksty badanych dokumentów i dzieł. Doniosłość wielkiego projektu, jakim jest publikowanie źródeł w internecie, wynika przede wszystkim ze zwiększenia ich dostępności. Jeszcze niedawno rękopisy *Pana Tadeusza* czy III części *Dziadów* były znane tylko nielicznym filologom, mogącym uzasadnić konieczność konsultacji z manuskryptami przechowywanymi w krajowych i zagranicznych archiwach. Wprawdzie wydano podobizny rękopisów epopei narodowej oraz romantycznego arcydramatu, jednak publikacje te nie są powszechnie i łatwo osiągalne i nawet dotarcie do nich niejednokrotnie wymaga sporego trudu organizacyjnego¹. Dzisiaj każdy, kto ma dostęp do sieci, potrafi szybko odnaleźć te dokumenty i przeprowadzić (jeśli chce i potrafi) własne badania nad utrwalonym w nich zapisem.

Rosnąca zasobność archiwów sieciowych, wielość narzędzi do eksploracji tych zasobów i pracy z nimi – wszystko to należy zapisać po stronie niewątpliwych osiągnięć współczesnej kultury. Warto jednak wytknąć zasadnicze braki cechujące tak rozumianą

¹ Warto w tym miejscu wspomnieć choćby jedną z tych edycji tradycyjnych: A. Mickiewicz, *Dziadów część III*, t. I, *Podobizna autografów*, t. II, *Transliteracje. Komentarze*, oprac. Z. Stefanowska, M. Prussak, Warszawa 1998.

humanistykę w sieci. Już na wstępie muszę zadeklarować: powodem opisywanych przeze mnie deficytów nie jest z pewnością jakaś szczególna ignorancja humanistów w zakresie rozwiązań oferowanych przez nowe technologie informacyjne; tezę taką, obecną w najnowszym dyskursie poświęconym temu zagadnieniu, uważam za bałamutną. Humanistyka w sieci jest i ma się dobrze. Jeśli odznacza się ona jednak pewnymi mankamentami (a tak jest rzeczywiście), to powód owej ułomności leży nie w braku umiejętności technicznych, lecz zupełnie gdzie indziej.

Formułując moją tezę, prześledziłem wybrane internetowe archiwa oraz serwisy udostępniające dzieła literackie. Przyjrzałem się kilku takim inicjatywom: Google Books, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, Biblioteka Internetowa Wolne Lektury, Wikiźródła oraz Polska Biblioteka Internetowa. Serwis books.google.com interesuje mnie tylko jako przedsięwzięcie polegające na digitalizacji i udostępnianiu w postaci zdjęć (i plików pdf) dawnych publikacji. Firma Google realizuje jednak na stronie projektu więcej: „Google Books pomaga w przeszukiwaniu zawartości książek i znajdowaniu ich, a nie w pobieraniu lub czytaniu książek bez płacenia za nie”². Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej „jest prezentacją znaczących utworów literatury polskiej wolnych od praw autorskich w dniu 1 września 1999 roku, dostępną bez ograniczeń dla wszystkich użytkowników internetu dla celów naukowych, dydaktycznych i edukacyjnych”. W odróżnieniu od Google Books, w kierowanym przez Marka Adamca projekcie udostępniane są teksty dzieł, a nie fotografie publikacji. Podobnym projektem jest Biblioteka Internetowa Wolne Lektury, jednak ten serwis charakteryzuje się lepszą dostępnością. Teksty dzieł pochodzą najczęściej z dawnych wydań. Odbiorcom są one udostępniane

² Wszystkie cytaty dotyczące omawianych przedsięwzięć pochodzą ze stron tych serwisów (01.02.2014).

online, w różnych formatach możliwych do przeglądania na urządzeniach przenośnych (pdf, txt i inne) oraz w postaci audiobooków. Wikiźródła to (zgodnie z deklaracją twórców) wolne repozytorium tekstów źródłowych. Tak zwani wikiskrybowie (trudzący się przy rozbudowie Wikiźródła) przepisują tu wiernie z dowolnie wybranych przez siebie edycji teksty i publikują je w serwisie. Niektórym takim edycjom towarzyszą fotografie przepisywanych podstaw. Polska Biblioteka Internetowa to (przynajmniej do niedawna) najszerszej zakrojony spośród polskich projektów, którego celem jest udostępnianie w sieci zasobów polskich bibliotek. Prezentacja tego zasobu nie została ujednolicona. Część dzieł jest udostępniana w formie fotokopii, część w formie transliteracji.

Interesowało mnie, w jaki sposób udostępniane są w tych witrynach źródła literackie. Przy czym nie zajmowały mnie rozwiązania techniczne (wymagające niejednokrotnie dopracowania, rozwiązania, których aktualny stan świadczy o tym, że w ich przygotowanie humaniści nie byli zaangażowani wcale lub w niewielkim stopniu), ale ślady aktywności humanistów odcisnięte na publikowanych tekstach. Deklaracje twórców poszczególnych przedsięwzięć (na przykład informacja podawana w Wikiźródłach, że mają one charakter wyłącznie repozytorium tekstów źródłowych) nie oznaczają, że nie można orzekać o nich jako o edycjach. Jak wydanie faksymilowe jest edycją, a nie kopia (gdyż poprawne przygotowanie publikacji faksymilowej wymaga zastosowania określonych zasad wydawniczych), tak też jest nią edycja internetowa, bez względu na wybrany model. Jest nią, gdyż w sposobie przygotowania źródła do publikacji w internecie widoczne są konkretne decyzje osób realizujących te działania (lub brak tych decyzji w sytuacji, gdy źródło tego wymagało).

Jeśli czytelnik *Maszynisty Grota* zapozna się z tym dziełem z Wikiźródła, będzie przekonany, że opowiadanie kończy się zda-

niem: „Wytrysnął w górę ognisty, splątany kłęb, zgmatwany słupek odłamków, żelaznych skorup, pogiętych blach...”. Tymczasem dzieło to kończy się zdaniem, które mówi wprost o śmierci Grota. W Wikiźródłach znalazł się więc tekst uszkodzony, niepełny, co można opisać i ocenić w kategoriach właściwych edytorstwa naukowego. Jeśli czytelnik zechce zapoznać się z kolędą *Przybieżeli do Betlejem pasterze* z serwisu Wolne Lektury, może się to okazać dla niego sporą niespodzianką. Oto bowiem jak brzmią dwie pierwsze strofy z tej edycji internetowej:

Przybieżeli do Betlejem pasterze,
Przygrywając Dzieciąteczku na lirze,
Witają Dzieciątko, małe Pacholátko,
Pasterze, pasterze.

Nie jest to ani wersja znana nam dzisiaj, ani też tekst znany z książkowego pierwodruku tego utworu³. Pochodzi ona ze śpiewnika opracowanego przez Karola Miarękę (*Kantyczki* wydane w Mikołowie-Warszawie w roku 1911). Już sama decyzja o wyborze podstawy edycji tej kolędy jest natury edytorskiej i podlega edytorskiej ocenie. Dlaczego twórcy Wolnych Lektur zdecydowali się na taki wybór? Kogo miałyby zainteresować ta akurat postać tekstowa *Przybieżeli do Betlejem*? Czemu ta edycja miałyby służyć? Pomijając informacje nieprawdziwe, towarzyszące temu wydaniu w komentarzu („Autor nieznan”), można i trzeba podjąć refleksję na temat zasad wydawniczych fundujących te i podobne edycje internetowe. Można je wyczytać z konkretnych realizacji, nie należy ich szukać w programowych deklaracjach. Żadne bowiem programowe deklaracje, żadne znane mi zasady edytorskie nie uspra-

³ Pierwodruk: J.Z. Żabczyk, *Symfonia trzydziesta pierwsza*, w: Żabczyk 1998 (tekst utworu znam z edycji krytycznej przygotowanej przez Adama Karpińskiego, Warszawa 1998).

wiedliwiają przecież podawania *Maszynisty Grota* czy powyższej kolędy w takich postaciach. Jeśli tak się jednak stało, to na mocy jakiegoś zasadniczego nieporozumienia. Próbie rozpoznania tego błędnego mechanizmu poświęcam niniejsze studium.

Uważam, że wybrane przeze mnie serwisy internetowe są reprezentatywne. Znajdują się wśród nich projekty zarówno polskie, jak i międzynarodowe, inicjatywy tworzone przez instytucje, przedsięwzięcia profesjonalnych zespołów i amatorów. Wszystkie one publikują w internecie dzieła literatury polskiej. Są to inicjatywy, których celem jest bezpłatne udostępnianie tekstów nieograniczonej liczbie odbiorców. Z powodu tych czynników można uznać, że znakomita większość odbiorców źródeł literackich prędzej czy później zajrzy na te strony; więcej: moim zdaniem istnieje znaczna grupa odbiorców (przede wszystkim uczniów i studentów), którzy z tekstem tych źródeł, jeżeli będą już musieli, zapoznają się raczej z internetowych kanałów dystrybucji niż z tradycyjnej, drukowanej książki. Dlatego poruszona przeze mnie problematyka ma swoją wagę.

W mojej pracy posługuję się terminem 'edycja internetowa' w możliwie najszerszym znaczeniu: jest to publikacja dzieła (interesują mnie wyłącznie dzieła literackie) w internecie. Edycją internetową będzie więc zarówno kopia fotograficzna istniejącej edycji drukowanej (tak funkcjonuje serwis google.books.com), jak i edycja dokumentacyjna uwzględniająca propozycje krytyki genezy (choćby francuska edycja *Pani Bovary* pod adresem bovary.fr). Między tymi dwoma biegunami mieści się wiele różnorodnych realizacji, w których świadomość edytorska ujawnia się z różną intensywnością i dla których zastosowano różnorodne narzędzia do edycji. Tak więc kluczowe dla orzeczenia o przynależności do tej grupy edycji jest medium, a nie sposób kodowania, format czy architektura serwisu, wreszcie: nie jest dla mnie istotna intencja

edytora (czy w swoim mniemaniu tworzy on wierną kopię źródła, czy też ustala tekst dzieła). Każda edycja dzieła obecna w internecie (czy są to transkrypcje, czy kopie fotograficzne, czy pliki pdf), jeśli tylko została przeznaczona do eksplorowania przy użyciu aplikacji internetowych – jest w moim ujęciu edycją internetową.

Przyglądając się nowym zjawiskom edytorskim w rzeczywistości wirtualnej, warto wyraźnie odróżnić dwa aspekty tych realizacji wydawniczych. Należy wysoko ocenić wszystkie te przedsięwzięcia, które są *de facto* edycjami faksymilowymi. Dzięki firmie Google, dzięki standardowi dLibra stosowanemu w polskich archiwach i bibliotekach cyfrowych mamy dziś łatwy dostęp do kopii fotograficznych źródeł, zwykle trudno dostępnych. Pierwodruk *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego czy Niesieckiego *Herbarz polski*, krakowski „Czas” z pierwodrukiem Czechowiczowskiego *Konia rydzego* czy „Gazeta Łomżyńska” z lat 20. ubiegłego wieku – te i podobne cyfrowe edycje faksymilowe stanowią znaczne ułatwienie w pracy filologa. Jednak czytelnika zwykłego, *scilicet* nieposiadającego kompetencji filologicznych, takie realizacje stawiają w nieco kłopotliwej sytuacji. Trudno bowiem oczekiwać, że korzystając tylko ze zdrowego rozsądku, ów przeciętny odbiorca cyfrowych edycji faksymilowych będzie w stanie poprawnie odczytać tekst dzieła. Dlatego baczniejszą uwagę zwróciłem na te edycje internetowe, które przynosiły nie kopie fotograficzne (skany), ale teksty dzieł.

Uważam, że odbiorca takich publikacji ma naturalne zaufanie do tego, z czym obcuje. Raczej nie będzie kwestionować tekstowej postaci dzieła, które poznaje w sieci. Uzna, że ktoś, kto przygotowywał taką publikację, wywiązał się należycie ze swojego obowiązku i dostarczył czytelnikom to, czego oni oczekują: tekst dzieła poprawny i zgodny z wolą twórczą autora, nie tekst byle jaki i błędny. Nikt nie chce być przecież oszukany. Jak jednak jest w rzeczywistości?

Próba odpowiedzi na to pytanie wyprowadziła mnie nieco poza tę pierwszą wątpliwość. Istota mojego stanowiska da się sprowadzić do sprzeciwu wobec nieprawdziwej tezy, jakoby humaniści mieli problem z nowymi technologiami informacyjnymi, byli im niechętni bądź też nie posiadali kompetencji umożliwiających pracę przy ich użyciu. Stawiam tezę, że polskie internetowe edycje odślaniają zupełnie coś innego: kryzys kompetencji humanistycznych. Deficyt tych umiejętności spróbuję scharakteryzować, odślaniając trzy obszary, w których się on przejawia.

Obszar I: Ctrl+A

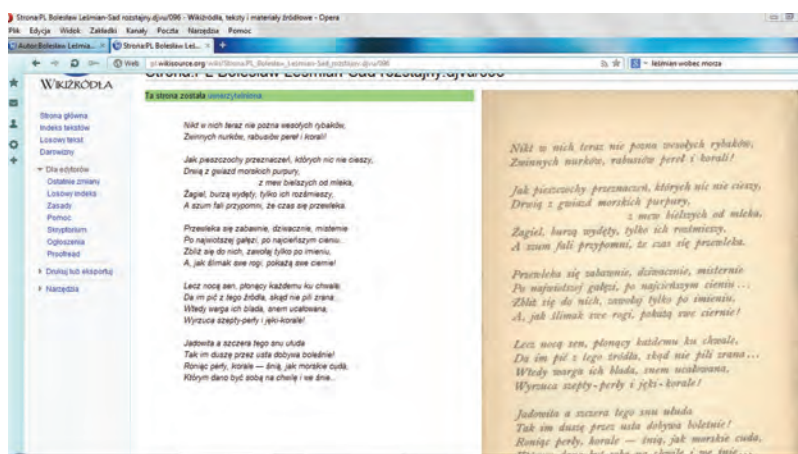
Edycja dzieła nie jest kopią przekazu.

Tradycyjna edycja, której nośnik to forma kodeksowa, jest precyzyjnie zaplanowaną konstrukcją; jej struktura (całość) oraz poszczególne elementy są takie, a nie inne, ze względu na szczególny kompromis. Tworząc książkę, musimy brać pod uwagę liczne uwarunkowania natury fizycznej, technicznej, finansowej, które znacznie ograniczają inwencję autorów i ich wydawców.

Najprostszy przykład takiego kompromisu wyrażonego na kartach edycji dotyczyć może długiego wersu utworu poetyckiego. Może on nie zmieścić się w szerokości kolumny, wtedy zecer szuka graficznego ekwiwalentu dla tego sygnału graficznego z podstawy, łamie wers w dwóch rzędkach pisma (lub większej ich liczbie) i wzbogaca ten zapis o odpowiedni znak (na przykład nawias kwadratowy) lub inny sygnał graficzny (na przykład dosunięcie kolejnych rzędków pisma do prawej krawędzi kolumny). Tworzenie kolejnej edycji oznacza najczęściej konieczność kolejnych kompromisów. Może się na przykład okazać, że zecer pracujący nad przedrukiem dysponuje kolumną jeszcze węższą albo że składa na kolumnie szerszej i nie ma potrzeby dzielenia wersu na dwa rzędkie pisma. Natura tych kompromisów wynika więc przede wszystkim

ze specyfiki medium, jakim jest papierowa książka. Autor nie pisze (zwykle! – nie biorę pod uwagę dzieł liberackich) pod określony format kolumny, nie kłopotczy się wyborem kroju i stopnia pisma. Wydawca natomiast musi to brać pod uwagę i zaprojektować edycję tak, żeby z jednej strony odpowiadała wyrażonej na piśmie, w dziele, woli autora, z drugiej – żeby była możliwa do zrealizowania przy zastosowaniu narzędzi, którymi dysponuje. Przygotowanie publikacji prowadzi najczęściej do konieczności odróżnienia przez wydawcę, co w układzie tekstowym, nad którym pracuje, jest własnością dzieła, co zaś jest własnością przekazu.

Dobłą ilustracją tego procesu wydaje mi się kształt, jaki jednemu z wierszy Leśmiana nadał wikiskryba w Wikiźródłach.



Wydawca ułatwił nam zadanie, zestawiając obok siebie transliterację oraz fotografię karty, z której przepisywał. Ze zdumieniem zauważamy, że w zaproponowanej postaci tekstowej został zakonserwowany podział jednego wersu na dwa rzędky pisma. Nie ma to żadnego uzasadnienia: medium, jakim jest zapis cyfrowy, umożliwia wpisanie wersu dowolnej długości (a już na pewno

wersu tak krótkiego jak ten na zdjęciu) bez konieczności łamania go na dwa rzędkę pisma. Istota nieporozumienia sprowadza się do tego, że internetowy wydawca odczytał układ graficzny przekazu jako układ własny dzieła. Błąd (bo jest to błąd, deklaracje w instrukcji dla skrybów niczego tutaj nie zmieniają) polega więc na nieumiejętności odróżnienia dzieła od przekazu. Postać tekstowa dzieła, jak już wspomniałem, jest wynikiem pewnego kompromisu. Kompromisu, którego internetowy wydawca nie rozumiał⁴.

Przejdźmy od tego, czego wydawca nie rozumiał, do tego, co rozumiał. Wydaje się, że swoją aktywność rozumiał on jako czynność, którą można zakodować skrótem klawiaturowym Ctrl+A – zaznacz wszystko. Zaznaczanie jest jedną z najprostszych czynności przeprowadzanych w procesorach i edytorach tekstu. Jej istotą jest ogarnięcie danego obszaru przekazu ze stuprocentową dokładnością. Zaznaczanie nie jest dekodowaniem, zaznaczanie jest prostym i dokładnym przenoszeniem określonego układu znaków, czynnością bezrefleksyjną, której celem jest tylko to, by nie uronić niczego z oryginalnego układu znakowego.

Opis tej procedury w sposób płynny przenosi nas w drugi obszar.

Obszar II: Ctrl+C

Edycja dzieła nie jest kopią tekstu.

Od ponad dwóch tysięcy lat filologom, strażnikom dzieł, towarzyszy tzw. kwestia filologiczna, przekonanie, że faktyczny (zapisany w danym nośniku) układ tekstowy może nie odpowiadać zamysłowi twórczemu autora. Dlatego na przykład edytorzy, tran-

⁴W mojej ocenie taka edycja omawianego wiersza Leśmiana wynika z przyjęcia asekuracyjnej strategii edytorskiej w omawianym serwisie. Oczywiście, z założenia nie ma to być edycja krytyczna. Umiejętne uporządkowanie wersyfikacji nie wymaga jednak kompetencji z zakresu krytyki źródeł i krytyki tekstu, ale tylko świadomości relacji dzieło – tekst – przekaz.

skrybując utwory, modernizują pisownię. Wychodzą z założenia, że autorzy nie chcieli być anachroniczni w zakresie ortografii i interpunkcji, że stosowali oni w najlepszej wierze reguły pisowni, które dawno przestały obowiązywać, a więc że należy przygotować tekst dla współczesnego czytelnika w sposób, który sprawi, że owa pisownia nie będzie zbędną przeszkodą w obcowaniu z dziełem. Co ważniejsze, głównym zadaniem wydawcy jest wyeliminowanie z tekstu dzieła oczywistych omyłek.

Jak te zamierzenia realizować? Edycja jest przede wszystkim efektem powolnej, uważnej lektury. Jeśli tak spojrzeć na zagadnienie edycji internetowej, okaże się, że najczęściej w ogóle nie sposób przyznać im miana edycji. Moim zdaniem edytorzy internetowi często w ogóle tekstów dzieł nie czytają. Przyjrzyjmy się teraz przykładowi, który pozwala spojrzeć na ten problem w sposób ostry.

W witrynie Wolne Lektury można znaleźć *Pana Tadeusza*. W wersji podanej w tym serwisie fragment księgi IV ma postać:

Pył za nim, psy za pyłem; z daleka się zdało,
Że zając, psy i charty jedno tworzą ciało.

Od kilkudziesięciu lat powszechnie przyjmowany jest domysł Konrada Górskiego, który zaproponował następującą postać tego fragmentu:

Pył za nim, psy za pyłem; z daleka się zdało,
Że zając, pył i charty jedno tworzą ciało.

Skąd decyzja wydawców internetowych o zakonserwowaniu błędu? Odpowiedź na tak postawione pytanie wydaje mi się oczywista: nie było żadnej decyzji poza tą o wytworzeniu kopii. We wspomnianym serwisie można odnaleźć krótką uwagę, która naprowadza nas wprost na trop takiej konkluzji. Chodzi o notę

towarzyszącą *Panu Tadeuszowi*: „Tekst opracowany na podstawie: Adam Mickiewicz, Pisma Adama Mickiewicza, Wydanie zupełne, Tom V, Paryż 1860”. Od roku 1860 minęło już ponad 150 lat – półtora wieku refleksji nad *Panem Tadeuszem*, 150 lat powolnej, uważnej lektury, która zaowocowała określonymi edycjami, proponującymi taki, a nie inny kształt tekstowy arcydzieła. Wybór edytorów z Wolnych Lektur, wybór edycji naiwnej, pochodzącej z przednaukowego etapu rozwoju polskiego edytorstwa czyni tezę o braku refleksji bardzo prawdopodobną. Jeśli nie wiem, z czego cytować – tym bardziej nie będę wiedział, jak krytycznie czytać, a więc także: jak usunąć błędy. Co pozostaje? Ctrl+C – kopiuji! Prosta czynność powielania łańcucha tekstowego z dokładnością 1:1, bez troski o to, czy kopiowana sekwencja znaków językowych jest poprawna i zgodna z intencją twórczą autora. Więcej: czy jest zgodna z aktualnym stanem wiedzy o tejże sekwencji⁵.

W tym miejscu należy przejść do trzeciego obszaru aktywności wirtualnych (w każdym znaczeniu tego słowa) edytorów.

Obszar III: Ctrl+V

Edycja dzieła nie równa się tekstowi dzieła.

Każda prawdziwa edycja to oryginalna postać kanonu tekstowego. Oznacza to, że edytor mierzy się z tajemnicą dzieła i, odpowiednio argumentując swoje decyzje – określa własną wizję dzieła, wizję, która może w niczym nie przypominać tego, co autor faktycznie zrobił za życia ze swoim dziełem. Autor mógł bowiem pozostawić po sobie rozkurz notatek. Edytor destyluje tę oporną materię i proponuje kanon tekstowy. Zwykle jednak po-

⁵ W grudniu roku 2013 na zebraniu edytorskim Ośrodka Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN prof. Tomasz Chachulski ujawnił wyniki kwerendy, która pozwala zakwestionować koniekturę do zacytowanego powyżej fragmentu *Pana Tadeusza* (a więc: forma 'zając, psy i charty' może być poprawna).

zwala czytelnikowi na wyrobienie sobie własnego zdania w sprawie swoich działań.

Dobłą ilustracją tego zagadnienia może być znów *Pan Tadeusz*. Dziełu temu od dziesiątek lat towarzyszy utwór, który nazywany jest *Epilogiem*. Czy jednak Adam Mickiewicz napisał do *Pana Tadeusza* epilog? A jeżeli nawet napisał, to czy tekst tego epilogu jest identyczny z dziełem, które zaczyna się słowami „O tymże dumać na paryskim bruku”? Decyzję o włączeniu tego wiersza do arcyepoematu na prawach epilogu podjęli edytorzy. Nigdy jednak Pigoń czy Górski nie ukrywali, że jest to ich rekonstrukcja. W edycję epopei narodowej wbudowali noty, komentarze, wreszcie: dokumentację, których celem było umożliwić czytelnikowi sprawdzenie ich działań. Dzięki tym dodatkom każdy ma szansę dowiedzieć się, na ile *Epilog* jest rzeczywiście epilogiem. Taka konstrukcja edycji pełni więc funkcję bezpiecznika w skomplikowanym układzie, jakim jest edycja, układzie, który został zaprojektowany, to prawda, dla tekstu dzieła, ale bez którego tekst dzieła funkcjonuje niewłaściwie, bo na wiarę.

Jeśli więc w Wirtualnej Bibliotece Literatury Polskiej można znaleźć *Pana Tadeusza z Epilogiem*, jeśli ograniczyć obcowanie z tym dziełem do tego, co dzięki tej internetowej edycji otrzymujemy, to można uznać, że taka edycja wprowadza czytelnika w poznawczą fikcję. Nie dostarcza ona bowiem żadnych narzędzi pozwalających na sfalsyfikowanie postępowania edytorskiego. A narzędzi takich nie dostarcza, ponieważ w tym przypadku żadnego postępowania edytorskiego nie było. Nawet jeśli edytor cyfrowy jest świadom, że nie powinien kopiować przekazu (a więc wtedy, gdy nie popełnia błędu w obszarze Ctrl+A), gdy wie, że tekstowa postać dzieła nie zawsze jest poprawna i zgodna z wolą twórczą autora (nie popada więc w błąd z obszaru Ctrl+C), to zwykle jednak nie potrafi stworzyć czegoś, co można nazwać edycją

z prawdziwego zdarzenia. Po prostu: wkleja tekst dzieła, co najwyżej poprzestaje na dodaniu zdawkowej noty o źródle, z którego pochodzi tekst dzieła.

Trudno to zrozumieć. Internet nie ogranicza w niczym inwencji edytora. Oferuje wydawcy środki, żeby dodać do tekstu dzieła dowolnie dużą dokumentację i dowolnie obszerne uwagi edytorskie. Co więcej, możliwe jest takie zaprojektowanie edycji cyfrowej, aby cały dodatek edytorski nie był widoczny od razu, aby nie przytłoczył dzieła, jak niejednokrotnie dzieje się z publikacją książkową. Można więc pokusić się o nawet tak karkołomną próbę, jak edycja *Pani Bovary* z aparatem, w którym znajdują się wszystkie wersje dzieła (od pierwszych planów i scenariuszy twórczych po czystopis ręką kopisty), zarówno w wersji fototypicznej, jak i przetranskrybowane w modelu dyplomatycznym (wspomniany już francuski projekt bovary.fr). Można naprawdę wiele. A jednak nowi wydawcy wyłącznie wklejają tekst dzieła, rezygnując z konstruowania przestrzeni edycji tak, aby mogła ona pracować na lepszy kontakt czytelnika z utworem.

Oczywiście istnieją różne modele edycji. Nie ma obowiązku szukać dla dzieła formy właściwej edycjom naukowym. Nie istnieje wymóg, aby edycje internetowe zawierały teksty ustalone krytycznie, z całym aparatem. Dlaczego jednak wśród polskich edycji cyfrowych trudno znaleźć taką, która wykorzysta możliwości oferowane przez nowe technologie informacyjne? Dlaczego te nowe narzędzia są wykorzystywane niemal wyłącznie w celu kopiowania?

Rezygnacja z kształtowania przestrzeni edycji, traktowanie cyfrowej publikacji źródeł jako edycji zredukowanych do tekstu dzieła, ma swoje konsekwencje. Weźmy przykład Norwida *Vademecum* opublikowanego w Wikiźródłach. Można tam znaleźć wiersz zaczynający się słowami „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi”. Pomijając błędy natury tekstowej (odbiorca nie dostrze-

że na przykład informacji o tym, które to z kolei ogniwo cyklu, zresztą w edycji tego zbioru brak motta, odautorskiego *Do Czytelnika* oraz dedykacji), warto zwrócić uwagę na sprawę zupełnie zasadniczą: takiego wiersza w ogóle w rękopisie *Vade-mecum* nie ma. Internetowy wydawca przyjął rozstrzygnięcie zaproponowane przez Juliusza Wiktora Gomulickiego i za tekst tego utworu uznał fragment poematu *A Dorio ad Phrygium*. Podczas jednak, gdy czytelnik posiadający edycję naukową będzie miał możliwość odkryć szwy tej konstrukcji i (jeśli tylko zechce) podać ją w wątpliwość, a więc również odrzucić propozycję tego wydawcy, odbiorca Wikiźródeł w ogóle tej możliwości nie ma, jest bezradny wobec quasi-edytorskiej bezmyślności.

Skrót klawiaturowy Ctrl+V nie jest przepisem na zrobienie edycji. Prawdziwa edycja to znacznie więcej niż tekst dzieła.

* * *

Czy poprzestać na opisie, czy też zaryzykować odpowiedź na pytanie: skąd to całe zło? *Radix omnium malorum* w przypadku kultury sieci to zastąpienie inicjacji instruktażem. Złudzenie, że przysposobienie do narzędzia (szybkie, bo taka jest logika współczesności) stworzy jakąś nową wspólnotę, płodną kulturalnie, nie sprawdza się w polskim edytorstwie. Gdzie są te nowe edycje? Sieć przesycona jest wielokrotnymi kopiami, niewiele tam rzeczy edytorsko ważnych lub choćby tylko ciekawych. Nie może być inaczej, skoro w pogoni za pozornymi kompetencjami zagubiło się to, co ufundowało filologię (a więc i edytorstwo): poszukiwanie tekstu dzieła. Pierwszych filologów trwożyła myśl, że wielość tekstowych postaci dzieła nie odpowiada stanowi idealnemu, że może czytają, deklamują coś, co nie odpowiada boskiemu pierwowzorowi. Dzisiaj trwoga ta jest pomnażana w internetowym zsypie. Coraz jednak mniej ludzi, którzy jej potrafią doświadczyć.

Bibliografia

- Adamiec Marek (2004) *Dzieło literackie w sieci. Pomysły, hipotezy i interpretacje z pogranicza wiedzy o literaturze, kultury masowej i współczesnej technologii*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Goliński Zbigniew (1996) *Edytorstwo naukowe tekstów literackich. Stan obecny i potrzeby*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, pod red. T. Michałowskiej i in., Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Goliński Zbigniew (1969) *Edytorstwo – tekstologia. Przekroje*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Górski Konrad (2011) *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Loth Roman (2006) *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Sarnawski Jerzy (1992) *Praca wydawcy naukowego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Stefanowska Zofia (2006) *Status tekstu kanonicznego (romantyzm)*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. I, Kraków: Universitas.
- Stussi Alfredo (2011) *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*, przeł. M. Salwa, P. Salwa, Gdańsk: słowo obraz/terytoria.
- Żabczyk Jan Z. (1998) *Symfonie anielskie albo Kolęda mieszkańcom ziemskim od muzyki niebieskiej, wdzięcznym okrzykiem na Dzień Narodzenia Pańskiego zaśpiewane, które usłyszane Roku Pańskiego 1630*, red. A. Karpiński, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- „Czas Kultury” 2015, nr 2: *Cyfrowa humanistyka*.

Kultura uczestnictwa i deficyt kompetencji. Problem edycji internetowej w Polsce

Polskie internetowe edycje odślaniają kryzys kompetencji humanistycznych, a nie deficyt kompetencji z zakresu nowych technologii informacyjnych. Deficyt tych umiejętności charakteryzuję, odślaniając trzy obszary, w których się on przejawia. Polskie edycje internetowe dzieł literackich w znacznej mierze powtarzają jeden z trzech błędów: są bezrefleksyjnymi kopiami przekazów, powtarzają błędnie ustalone teksty dzieł oraz w przeważającej większości sprowadzają się do podania samego tekstu dzieła. Powodem

niskiego poziomu polskich edycji cyfrowych dzieł literackich jest kryzys kształcenia filologicznego.

Participatory Culture and Competence Deficit. The Problem of the Internet Editions in Poland

This article focuses on Polish Internet editions of literary works, which – according to the author – stem from low philological competences of online editors. Three main disadvantages of those editions are discussed: (1) they are simple copies of the source texts, (2) they repeat textual errors usually corrected in professional editions, (3) they lack of apparatus explaining editor's choices. In the conclusion, the author calls for improvement of philological education.

Narzędzia mediów elektronicznych w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania¹

10.18318/978-83-65573-14-8.8

What is „the most significant future trend in electronic editing”?
It all depends on how you imagine the future.

(McGann 2002)

Deszyfracja multikodu a nowy typ czytelnika

Wydawca dysponujący narzędziami mediów elektronicznych ma możliwość realizowania najbardziej ambitnych planów edytor-
skich, które w epoce druku były nieosiągalne. Połączenie wiedzy
historyka literatury i edytora naukowego (przygotowujących taką
edycję cyfrową) z informacją słownikową, encyklopedyczną, mate-
riałami multimedialnymi i zasobami internetowych repozytoriów
naukowych tworzy sytuację komunikacyjną, w której czytelnik
zostaje wyposażony w niezwykle kompetencje umożliwiające mu
deszyfrację ukrytych sensów, symboli i aluzji zawartych w dziele.
Ponadto, gdy sięga do profesjonalnie przygotowanej edycji elektro-
nicznej, uzyskuje możliwość zapoznania się z dynamiką przemian
tekstu, kontaktu z kolejnymi przekazami, rękopisem i notatkami
autorskimi. Lekturę dodatkową może stanowić korespondencja
autorska, pamiętniki i biografie, dokumenty epoki i wszelkiego
rodzaju świadectwa życia literackiego, sytuacji politycznej i prze-

¹ Podczas pracy nad tekstem wykorzystałam badania, które prowadzę w ramach grantu finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki „Redefiniowanie filologii”, projekt numer 0031/NPRH2/H11/81/2012.

mian historycznych towarzyszących powstawaniu kolejnych wydań utworu. Nie wiąże się to oczywiście z ograniczeniem roli edytora, ale raczej ze zmianą działań, które ten podejmuje, dysponując technologicznie innymi narzędziami niż te, które są dostępne w wydaniu tradycyjnym.

Czytelnik – nazwę go czytelnikiem multikodu (który odbiera tekst przez pryzmat własnych doświadczeń, ale jest zainteresowany także sposobami czytania dzieła na wcześniejszych etapach jego funkcjonowania w kulturze literackiej) – znajduje się w nowej sytuacji komunikacyjnej, jaką jest percepcja czytelnicza dzieła w sieci². To percepcja, której poszerzenie następuje w procesie kontaktu z dziełem zdigitalizowanym, opatrzonym profesjonalnie przygotowanym hipermedialnym aparatem krytycznym³ i umieszczonym w otoczeniu odpowiednich zasobów wiedzy.

Pisząc zatem o narzędziach mediów elektronicznych w warsztacie edytora-filologa, pragnę tym samym wskazać na wagę kompetencji w zakresie wiedzy tekstologicznej i rolę filologów w środowisku kultury internetu. Zamieszczenie tekstu w sieci daje nie tylko możliwości wykorzystania narzędzi internetowych do tworzenia rozbudowanego aparatu krytycznego, ale także poszerza grupę potencjalnych odbiorców, którzy sięgną po dzieła literatury wysokiej znacznie częściej, niż uczyniliby to w formie tradycyjnej. (Pojawia

² Nie podejmuję tu szerszej analizy sposobu odbioru dzieła umieszczonego w internecie, ponieważ temat ten był już wielokrotnie opisywany przez badaczy piśmiennictwa multimedialnego, którzy wskazywali m.in. na nielinearność w procesie odbioru etc.

³ Ponieważ profesjonalne edycje elektroniczne na gruncie polskim nie są jeszcze zjawiskiem rozpowszechnionym, brak również terminologii łączącej prace edytorskie z działaniami literaturoznawców w internecie. Tego typu narzędzia w projektowanej przeze mnie edycji elektronicznej nazywam „hipermedialnym aparatem krytycznym”, ponieważ w założeniu wykorzystywałyby one schemat prac tradycyjnych edytorów i jednocześnie działanie ich opierałoby się na hiperłączach – sieci linków i odsyłaczy do określonych witryn internetowych oraz warstwowych pokładów tekstowych.

się tu kwestia już dawno rozpoznanych korzyści z migracji literatury do internetu oraz nowego rodzaju aktywności czytelniczej). Dostęp do sieci podczas lektury i – co bardzo istotne – do materiałów uporządkowanych według opracowanego wcześniej klucza merytorycznego pozwala na przywołanie realiów towarzyszących odbiorowi tego komunikatu w poprzednich okresach jego trwania oraz na analizę różnych przekazów autorskich (skierowanych do innego typu odbiorcy na innym etapie historii tekstu), a zatem na wydobycie pełniejszego obrazu dzieła. Historyk literatury sięgający do edycji cyfrowej będzie zainteresowany funkcjonalnością wyższego rzędu, umożliwiającą kolacjonowanie poszczególnych przekazów, istotne będą dla niego komentarze i zasoby wiedzy dające wgląd w historię powstawania utworu. Dzięki narzędziom mediów elektronicznych faksymilia, dokumenty, bruliony, rękopisy, różne warianty tekstu, kolejne wydania – materiał niemożliwy do zamknięcia w formie drukowanej w jednym egzemplarzu – mogą zaistnieć obok siebie, mogą współistnieć, tworząc dzieło w jego różnorodnych odsłonach (decyzje edytorskie zaś będą związane między innymi ze sposobem i kształtem, w jaki zostaną udostępnione). Cytuję, za Maciejem Marylem zasadę sformułowaną przez krytyczkę edycji elektronicznych Susan Hockey: „Edycje elektroniczne są swoistym przeniesieniem edycji tradycyjnych do internetu, z zachowaniem wszelkich standardów akademickich wymaganych od edycji drukowanych” (Hockey 2000, cyt. za Maryl 2009: 89). Biorąc pod uwagę dynamikę postępu technologicznego i obserwowanego rozwoju naukowych projektów internetowych, można wykazać, że teza postawiona przez Hockey czternaście lat temu została przeformułowana, a akcenty w niej zostają przesunięte – zaletą edycji elektronicznej będzie jej przewaga nie tyle nad innymi tekstami udostępnionymi w sieci (profesjonalne opracowanie naukowe), ile nad edycją naukową przygotowaną w wersji trady-

cyjnej (połączenie opracowania naukowego z hipermedialnością).

Czytelnik edycji popularnonaukowej (poszukujący na przykład lektury szkolnej) będzie zainteresowany innymi możliwościami odbioru, takimi jak materiały multimedialne czy wiedza encyklopedyczna, które przygotowane i uporządkowane przez edytora publikacji elektronicznej będą pełnić rolę analogiczną do materiałów opracowanych w tradycyjnym wydaniu krytycznym, ale wykorzystujących nowe technologie, co pozwala na publikację pozbawioną ograniczeń, z jakimi boryka się forma drukowana.

Dotarcie z edycją krytyczną do środowisk szkolnych i uniwersyteckich wydaje się rzeczą konieczną, sięć zaś jest przestrzenią najłatwiejszego, powszechnego kontaktu. Ponadto odbiorca, który jest zainteresowany poszerzaniem wiedzy niezbędnej do interpretacji dzieła wymagającego od niego pewnych kompetencji, dzięki hiperłączom prawie natychmiast ma dostęp do zdigitalizowanych zasobów bibliotecznych i informacji naukowych, które stają się niemal integralną częścią lektury z racji swojej dostępności za pośrednictwem linków i odnośników do innych witryn. Szybki dostęp do fotokopii rękopisów, maszynopisów z adnotacjami autorskimi, redakcyjnymi czy cenzorskimi przybliży konteksty towarzyszące powstawaniu dzieła, multimedialność zaś poszerza formy odbioru o źródła interdyscyplinarne – ikonograficzne i dźwiękowe. Oczywiście jest tu problem niebezpieczeństw związanych z różnym poziomem merytorycznym informacji dostępnych w internecie – stąd edytorzy przygotowujący edycje elektroniczne powinni brać poniekąd odpowiedzialność za koordynację ruchów podejmowanych przez czytelnika. Zadaniem humanistyki cyfrowej jest dwustronność działań: edycje elektroniczne powinny bazować na pracach edytorów-filologów posiadających kompetencje badaczy przygotowujących tradycyjne edycje naukowe, narzędzia i kultura internetu powinny zaś zacząć funkcjonować w planach prac edytorskich jako

elementy konieczne i niezwykle pomocne na płaszczyźnie kontaktu czytelnika XXI wieku z dziełem. Jako pożądane profesjonalne przedsięwzięcia jawią się kompendia internetowe różne od witryn i portali obecnie udostępniających dzieła zdigitalizowane, często opatrzone opracowaniem (na różnym poziomie naukowości), które nie mają zbyt wiele wspólnego z projektowanym tu edytorstwem elektronicznym i które nierzadko ignorują nawet problem wyboru podstawy wydania czy publikacji noty edytorskiej.

Edycje elektroniczne nie są równoważne z samą digitalizacją, polegają na połączeniu kompetencji informatycznych z naukowymi. Krytycznie opracowany tekst powinien zostać udostępniony w sposób otwierający ścieżkę interpretacji na bazie innych profesjonalnych źródeł internetowych. Przedstawiciele jednostek naukowych zajmujący się humanistyką cyfrową w swojej pracy, przygotowując również inne projekty naukowe, wykorzystują wiedzę zarówno humanistów, jak i informatyków. Jeśli natomiast odwróci się kierunek tych zależności, należy podkreślić niezbędność wpływu literaturoznawców, językoznawców, tekstologów na rzeczywistość, w jakiej znajduje się czytelnik w środowisku cyfrowym.

Hipermedialny aparat krytyczny – przypadek Berenta

Jest rok 1931. Wacław Berent publikuje na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*. Sytuacja społeczeństwa polskiego w czasach porobiorowych, kulturotwórcza misja członków Komisji Edukacji Narodowej i rola Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk to zagadnienia, wokół których ogniskuje się refleksja autora poszukującego wzorca dla nowoczesnej Polski.

W obrębie zaledwie czterdziestopięciostronicowej broszury cytuje i parafrazuje on Skarbka, Staszica, Albertrandiego, Fijałkow-

skiego, Morawskiego, kanclerza rosyjskiego Rumiancewa i Greka Ekomonidesa. Nie zabrakło tu słów postaci, takich jak Bandtkie, Dąbrowski, Mickiewicz, Niemcewicz, Czartoryski, Goethe czy odnowiciele czeskiej świadomości narodowej: Hanka, Jungmann, Szafarzyk i inni. Ponadto autor przywołuje postaci Fredry, Goszczyńskiego, Chateaubrianda, Brodzińskiego, Rzewuskiego, Łukaszyńskiego, Potockiego, de Girarda, Szucha, Delilla, Bema, Karpińskiego, Napoleona, Krasickiego, Trembeckiego, Malczewskiego, Węgierskiego, Woronicza, Naruszewicza, Książczyna. Są tu także Benvenuto Cellini, Repnin, car Aleksander, Chodkiewicz, Richelieu...

Celowo wymieniam tę długą listę nazwisk, bez jakiegokolwiek porządku, ponieważ galeria postaci z kart *Wstępu* to przedstawiciele Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk – członkowie i prezesi, starożytni myśliciele, pustelnicy średniowieczni i współcześni historycy, twórcy ośrodków naukowych, wynalazcy i architekci różnych narodowości (od projektanta warsztatu tkackiego po geologa), pisarze i poeci, dygnitarze, gubernatorzy i politycy, działacze niepodległościowi i legionieści, książęta i królowie – nie wyłączając cesarza. Berent odnosi się do treści testamentu Dąbrowskiego, korespondencji Kołłątaja i Czackiego, pojawiają się kryptocyfry, niebezpośrednie odwołania do postaci, niekoniecznie dziś czytelne dla odbiorcy w XXI wieku (nie zawsze czytelne dla odbiorców współczesnych pisarzowi). Autor wspomina warszawski wykład Aleksandra Humboldta, wniosek Akademii Bolońskiej o nawiązanie współpracy naukowej z Towarzystwem, odezwę Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, ówczesne wydawnictwa naukowe i literackie i wiele innych kontekstów. Jedynie znajomość treści konotowanych przez te wydarzenia i postaci pozwala na odczytanie sensu tekstu Berenta. Postacie historyczne pojawiają się obok literackich, a dopiero znajomość utworów Karpińskiego, Dantego,

Mickiewicza czy Szekspira pozwala na zrozumienie mechanizmu ich zaistnienia w tekście.

Jaką rangę miały czasopisma, takie jak „Bulletin universel des sciences”, „Revue encyclopédique” czy „Globe”, dlaczego Berent zestawia paryski adres rue Mazarine z lokalizacją Pałacu Staszica (ileż kontekstów otwiera to zestawienie, począwszy od programowej dbałości o czystość języka znamiennej dla Akademii Francuskiej, na Marii Skłodowskiej-Curie skończywszy) i kim była „Pani Krakowska na Podwalu”. Nazwisko Szucha, które w XXI wieku odbiorcy znającemu z historii wydarzenia z czasów II wojny światowej kojarzy się z adresem siedziby Gestapo, dla Berenta było jednym z listy umysłów oświecenia, projektanta królewskich ogrodów Poniatowskiego. Co z cytatami w językach niemieckim, włoskim, francuskim, łacińskim czy greckim, które pojawiają się w tekście? Co z lokalizacją źródeł? (Berent w notach wskazuje ich zaledwie kilka).

Broszura pełna jest symboli, których deszyfracja jest konieczna do prawidłowego zrozumienia tekstu, zatem aparat krytyczny, jakim należałoby go opatrzyć, rozmiarem przerastałby wielokrotnie objętość tekstu literackiego. W przypadku wydania papierowego pojawia się problem sposobu czytania takiej publikacji. Decyzje edytorskie dotyczące kształtu wydania (rodzaj i objętość przypisów, umieszczenie ich pod tekstem lub na końcu książki, określenie stopnia ich szczegółowości w zależności od grupy docelowej, aneksy i noty edytorskie – dalsze losy tekstu poprawionego i opublikowanego pod innym tytułem w wydaniu książkowym etc.) nie rozwiązują problemu sposobu czytania. Konteksty historyczne (Targowica, Kiliński, Racławice, Powązki, Kościuszko i Legiony Dąbrowskiego) i kulturowe, czytelne dzisiaj w większości jedynie dla historyków i znawców problemu, wymagają kwerend i dodatkowych lektur w przypadku czytelnika niemającego umie-

jętności natychmiastowego przywołania faktów. Niemniej istotne jest to, w jakich okolicznościach historycznych i politycznych Berent tworzy taki właśnie tekst, co jest podstawą paraleli, którą buduje między obrazem społeczeństwa polskiego doby oświecenia i lat 30. XX wieku oraz jakie są dalsze losy tego utworu. To tylko *Wstęp do „Wywłaszczenia Muz”*, sam tekst pod zmienionym tytułem *Nurt* pojawia się jako część *Opowieści biograficznych*, we wstępie do nich Berent tłumaczy zaś zaproponowane przez siebie nowe wyznaczniki gatunkowe tekstu utkanego z cytatów, gdzie „słowo żywe” uobecnia się przez nową formę narracyjną czerpiącą z tekstów źródłowych i dokumentów. Pierwszym czytelnikom trudności w odbiorze nastęrczały kwestie narracyjne, kompozycyjne i gatunkowe (Bolecki 1978: 13). Pytaniu o traktowanie *Opowieści biograficznych* jako zbioru szkiców i miniatur towarzyszyła próba rozszyfrowania tkanki tekstowej, utkanej z cytatów i kryptocytatów, których wprowadzenie autor sygnalizował w różny sposób bądź pozostawiał interpretacji czytelnika. Oscylowanie między tekstem literackim i szkicem wyposażonym w informacje historyczne to kolejna sfera badań. Zagadnieniom tym poświęcił swoje prace Włodzimierz Bolecki, który przygotował naukowe opracowanie *Opowieści biograficznych*. Na ponad 320 stronach tekstu literackiego noty i komentarze zajmują przeszło 220. Ponadto wydawca *Opowieści biograficznych* staje przed dylematem, w jakim stopniu ułatwić czytelnikowi sięgnięcie do źródeł cytatów – które z przytaczanych dokumentów wymienić, a które przedrukować w aneksie. W studium poświęconym *Opowieściom biograficznym* pisał: Wielość kodów odbioru jest zatem warunkiem bogactwa i różnorodności stylów lektury dzieła (Bolecki, 1978: 44).

Abstrahując od historii wydań i przemian tekstowych *Opowieści biograficznych*, wzięwszy pod uwagę jedynie bogactwo treści wspomnianej broszury, można przewidzieć, jaki potencjał kryje się

w ewentualnym przeniesieniu tego typu dzieła do sieci i opatrzeniu go hipertekstowym aparatem krytycznym. Mapy interaktywne, warstwy tekstowe, dokumenty, postaci, fakty historyczne, utwory literackie, wyznaczniki gatunkowe etc. udostępnione wraz z tekstem właściwym i połączone z przeszukiwarką pełnych tekstów oraz możliwościami multimediiów otwierają drogę takiego odbioru dzieła, która zwiększa szansę dotarcia do jego ukrytych sensów. Otwiera się tu także perspektywa nowej interpretacji, będącej następstwem wglądu w okoliczności powstawania kolejnych przekazów. Pozostawiam otwartą kwestię czytelnika modelowego – decyzje dotyczące kształtu takiej edycji będą związane z ustaleniem potencjalnej grupy odbiorców, dla której zostanie przygotowana dana publikacja, a to natomiast wpłynie na wybór materiałów, jakie będzie trzeba uwzględnić. Ważnym pytaniem jest to, na ile Berent pragnął, by jego dzieło było elitarne, przeznaczone dla obiorcy mającego odpowiednie kompetencje. Z drugiej strony jednak obawa o spadek liczby czytelników utworów Berenta przemawia na rzecz podejścia, które stawia sobie za cel przybliżenie kontekstów niezbędnych do zrozumienia pisarstwa tego autora i poszerzenie kręgu jego odbiorców.

Sformułowana przez Włodzimierza Boleckiego teza, że historyk literatury obcujący z dziełem poddawanym analizie z coraz szerszej perspektywy czasowej styka się z zagadnieniem zmiany społecznej sytuacji lektury, koresponduje z problemami natury edytorskiej i filologicznym czytaniem literatury. Chodzi o takie czytanie, które uwzględnia historię przemian w sposobie odbioru zależnego od czytelnika usytuowanego w danej sytuacji społeczno-kulturowej, ale również samego tekstu, który podczas przygotowywania kolejnego wydania dzieła po latach, w innej już sytuacji historycznej, był czasem modyfikowany. Zmiana wymowy ideowej dzieła wraz ze zmianą okoliczności powstawania kolejnych prze-

kazów pozostają przedmiotem zainteresowania takich badaczy jak Jerome McGann czy Hans Walter Gabler⁴. Nieprzypadkowo w kontekście rozważań nad rolą nowych mediów w pracy edytorskiej przywołuję nazwiska akurat tych badaczy, pochodzących z różnych kontynentów⁵.

Kontekst elementem dzieła

Jedna z zasadniczych zmian związanych z transformacją edycji na jej cyfrowy odpowiednik obejmuje rodzaje działań edytora, który staje przed odpowiedzialnością rzetelnego i umiejącego opracowania edycji, by czytelnik dzieła w internecie nie został pozbawiony merytorycznych podpowiedzi, w którym kierunku podążać.

Jerome'a McGanna i Hansa Waltera Gablera łączy to, że są zarówno twórcami tradycyjnych edycji naukowych, jak i entuzjastami możliwości edytorskich nowych mediów. Nie bez znaczenia jest to, że czerpią z myśli Donalda F. McKenziego (McKenzie 2002) skupionej na zmienności tego, co traktowane jest jako tekst jednolity i redefiniującej edytorstwo w kierunku socjologicznego wymiaru dzieła.

W koncepcji socjologicznego myślenia o dziele ważne jest między innymi odtworzenie jego historii. Zwrot polega na wypracowaniu nowego modelu edycji, uwzględniającego wagę kolejnych wariantów, a tym samym na otwarciu nowych pól interpretacyjnych (McGann 1992). Czynniki towarzyszące powstawaniu dzieła (okoliczności społeczno-historyczne, ingerencja wydawcy, cenzora, wpływ krytyki etc.) stają się tu ważnym elementem dzieła, poznanie ich jest zatem niezbędne do prawidłowej interpretacji sensów. Idea zaczerpnięta z prac McKenziego akcentuje także znaczenie

⁴ Tytuły konkretnych tekstów tych badaczy podaję w dalszej części artykułu.

⁵ Jerome McGann jest związany z University of Virginia, Hans Walter Gabler wykłada na Uniwersytecie Ludwika-Maksymiliana w Monachium.

medium. Mówiąc o odbiorcy multikodu w XXI wieku, można dokonać transformacji bądź rozszerzenia tej teorii. Otóż rodzaj medium (a raczej możliwości internetu) wpływają na próby odczytania przekazu – odbiorca edycji elektronicznej ma w pewnym sensie możliwość wielorakiego uczestniczenia w kodzie odbioru za sprawą wglądu w sytuację odbiorczą wcześniejszych czytelników (choć oczywiście nigdy nie stanie się ona jego udziałem, ponieważ jest on wyposażony we własne, odmienne doświadczenia). Wracając zaś do problemu okoliczności powstawania dzieła, istotne jest wskazanie McGanna, że stworzenie takiej edycji, która pozwala, by czytanie dzieła było połączone z analizą okoliczności jego powstania, jest możliwa w epoce internetu.

Hipermedialny aparat krytyczny pozwala na zbudowanie dynamicznej struktury – kompleksu symulacji socjologicznego aspektu tekstowego. Główna idea McKenziego zakłada, że obiekty bibliologiczne są obiektami socjologicznymi jej założenia są możliwe do zrealizowania w epoce internetu i przez jego narzędzia (McGann i Buzzetti 2005). McGann stwierdza, że projekt The Rossetti Archive jest na to dowodem. *Ulysses* Joyce’a z 1984 roku to edycja przygotowana przez Hansa Gablera, której szczególną zasadą jest ustalenie tekstu, jaki Joyce sukcesywnie tworzył (Gabler 1990: 251). Próba stworzenia „aparatu”, który prezentowałby proces twórczy, wymagałaby zastąpienia tradycyjnych narzędzi edytorskich, takich jak komentarze, noty, aneksy – zasobami, które umożliwiają wgląd nie tylko w tkankę tekstową, ale również w cały kontekst kulturowy. Zatem reorientacja myśli edytorskiej, krystalizująca się w dokonaniach badaczy anglosaskich już w latach 80., wkracza teraz w etap realizacji tych założeń, co jest możliwe dzięki funkcjom mediów elektronicznych. Hipermedialny aparat krytyczny, dzięki któremu można zrealizować socjologiczną koncepcję dzieła, to czynnik na drodze ewolucji myśli edytorskiej, tam

gdzie dawne modele edycji są niewystarczające. Gabler wskazuje na podobieństwa między krytyką genetyczną i „nową filologią”, dla której dzieło to proces, nie zaś efekt materialny, i tym samym umiejscawia XX-wieczną i XXI-wieczną krytykę tekstu obok nowego historyzmu, poststrukturalizmu, dekonstrukcji czy badań kulturowych (Gabler 2005: 907).

Myśl Gablera, dotycząca historycznej i kulturowej roli krytyki tekstu, o idei „oryginalnego stworzenia krytyki tekstu jako kultury techniki” (Ibidem) łączy się z zagadnieniem typu odbiorcy zdolnego do odczytania multikodu. Czytelnik lektury udostępnionej wraz z multimedialnym i merytorycznie opracowanym aparatem staje się uczestnikiem ewolucji kulturowej, której jednym z elementów (społecznych, ekonomicznych etc.) jest także postęp technologiczny. Hans Gabler posługuje się przykładem dzieł Kierkegaarda, w których po przeniesieniu do środowiska cyfrowego komentarze mogą zostać rozbudowane i wzbogacone o nowe elementy. Dopuszczalna staje się wtedy lista wariantów, które można uruchamiać indywidualnie, a odbiorca nie tylko ma do dyspozycji sekwencje komentarzy, ale też narzędzia ułatwiające kolacjonowanie (Gabler 2010). Pozostając w kręgu przedsięwzięć niemieckojęzycznych, warto wskazać na Nietzsche Source – projekt realizowany przy współpracy kilkunastu specjalistów z dziewięciu krajów, pod naukowym kierownictwem Paola D’Iorio, a poświęcony twórczości Fryderyka Nietzschego. Obejmuje on cyfrową edycję krytyczną prac Nietzschego, edycję genetyczną oraz korespondencję wydawców (Giorgio Colli i Mazzino Montinari). Dostępne są tu: faksymile, manuskrypty, listy i dokumenty biograficzne oraz opracowania poprawek odnoszących się do wariantów w wersji drukowanej etc.

Współuczestnictwo i ewolucja kodu

Kultura konwergencji – w myśl koncepcji Henry’ego Jenkinsa (Jenkins 2007) – charakteryzuje się między innymi zacieraniem granic między nadawcą a odbiorcą oraz ma za podstawę kulturę uczestnictwa i zbiorowej inteligencji (oraz płynności wiedzy). Kultura uczestnictwa, jak każde zjawisko kulturowe, ewoluuje. Wzbogacana o różne formy współuczestnictwa w procesie tworzenia może zawierać tworzenie edycji elektronicznych, udostępnianie dzieł innych twórców i rozwijanie pola odbioru utworów przez poszerzanie ich zakresu o witryny i inne zasoby internetowe, w obrębie których mogą funkcjonować także fora czy platformy wymiany informacji. Te realia sprawiają, że powstaje zależność na poziomie relacji autor – edytor – odbiorca, czytelnik decyduje o korzystaniu z określonych funkcjonalności interaktywnego aparatu krytycznego. Edytorowi, jako współprojektantowi interfejsu, przypada natomiast w udziale rola inicjatora określonego rodzaju odbioru. W obrębie kultury uczestnictwa przy udziale zjawisk kojarzonych w dużej mierze z kulturą masową zaczynają w ten sposób funkcjonować rozwiązania wykorzystujące systemy i „zwyczaję” kultury internetu, jednak rządzące się już – i oby w tym kierunku zmierzała ewolucja zjawiska – wymogami profesjonalnych kompendiów.

Edycje elektroniczne otwierają drogę nowym formom uczestnictwa w procesie czytelniczym. Taka forma partycypacji w dziele nie tylko poszerza możliwości interpretacyjne, ale także uruchamia aktywność polegającą na podejmowaniu decyzji – jaki model odbiorcy stanie się moim udziałem (perspektywa badawcza i sięganie po narzędzia do kolacjonowania tekstów stają się dostępne nie tylko dla profesjonalistów), który wariant dzieła chcę prześledzić itd., aż po oddziaływanie na kształt edycji – przez komentarze, fora, konsultacje elektroniczne.

Przyjmując, że na kształt dzieła mają wpływ różnorodne czynniki: począwszy od ewolucji intencji autorskiej, zmiany okoliczności historycznych, społecznych i politycznych, w jakich powstawały kolejne wydania, po ingerencję redaktora, wydawcy, cenzury; w epoce nowych mediów i edycji elektronicznych ważnym zagadnieniem badawczym jest także ścieżka nowych analiz: filologicznego czytania dzieła z uwzględnieniem jego dynamiki i nierzadko zmiennej wymowy ideowej, zależnego jednak od wyborów czytelnicznych oraz intencji i kompetencji twórcy edycji elektronicznej.

Polskie edytorstwo może poszczycić się listą znaczących nazwisk twórców wydań naukowych, jednak trudnym zadaniem jest opisanie historii przemian „polskiej szkoły edytorskiej” czy też wskazanie jej wyznaczników. Krytyka tekstu i debaty nad ewolucją dzieła, intencji autorskiej etc. w refleksji zagranicznych badaczy już dawno zyskały rangę naukowości, na gruncie polskim wciąż niestety oscylują one na granicy literaturoznawstwa i nauk pomocniczych, choć sytuacja ta znacząco się zmienia w ostatnich latach. Historia powstawania tekstu, refleksja nad wielością przekazów, wpływem osób trzecich i czynników zewnętrznych na kształt dzieła – słowem, myśl o potrzebie być może powstawania prac dokumentujących historię zmian tekstowych, nie mniej ważnych od aparatu krytycznego, pojawia się w pracach nieżyjących już badaczy – Zbigniewa Golińskiego, Zofii Stefanowskiej czy Adama Karpińskiego. Ten ostatni pisał:

Stworzenie modelu czy raczej modeli elektronicznej edycji dokumentacyjnej byłoby dla filologii w sieci zadaniem pierwszoplanowym, otwierającym nowe możliwości dla wszechstronnego opracowania [...] dzieł, ale także skutecznego przedstawienia pełnej dokumentacji wielu dzieł, dla której tradycyjna papierowa edycja nie była wystarczająco pojemna. (Karpiński 2011: 509).

Pośród badaczy, którzy dzisiaj uwzględniają zmiany w myśleniu edytorskim, należy wymienić Marię Prussak. Już przed kilku laty sygnalizowała ona problem intuicyjnych decyzji edytorów, „zakres niekontrolowanej arbitralności edytora”, skutki różnych decyzji edytorskich w wyborze podstawy wydania, potrzebę rzetelnej recepcji edycji krytycznej oraz uwzględnienie dynamiki procesu twórczego, „gry z tekstem” ważniejszej nierzadko niż wybór najlepszej – zdaniem edytora – podstawy wydania (Prussak 2005).

Istotne jest wskazanie, że publikacje elektroniczne umożliwiają czytelnikowi nie tylko kontakt z wielowarstwową strukturą dzieła, ale także udział w docieraniu do sensów, w próbie odtworzenia dynamiki przemian tekstowych i śledzenia ewolucji intencji autorskiej. Wraz z rozwojem kultury internetu zmienia się relacja nadawczo-odbiorcza, w której przodująca rola nadawcy zostaje zastąpiona sytuacją współuczestnictwa, jednak wspomniane ujęcia edytorskie pokazują, że także w kontakcie z tekstem udostępnionym w druku nowa filologia (pojmowania jako czytanie dzieła przez pryzmat okoliczności jego powstania) stawia czytelnika przed koniecznością większej aktywności w procesie odbioru. Wobec dzieła opublikowanego tradycyjnie taka forma odbioru pozostaje udziałem wnikliwych literaturoznawców i badaczy śledzących zmiany tekstologiczne – edycja elektroniczna byłaby dostępna dla szerszego kręgu odbiorców, czyniąc tym samym krytykę tekstu elementem przemian kulturowych charakterystycznych dla ery cyfryzacji. Rzeczywistość internetu, hipermedialny aparat krytyczny i deszyfracja multikodu to zjawiska obecne w nowym modelu udostępniania dzieł i w nowym rodzaju ich odbioru, gdzie zdobycze technologiczne powinny usprawniać pracę edytorów-filologów, otwierając jednocześnie drogę literaturoznawczym dyskusjom nad tekstem ucyfrowionym⁶.

⁶ W kontekście rozważań nad nową percepcją czytelniczą i problemem dezintegracji dzieła w sieci zaproponowałam definicję „echa informacyjnego” (Wójtowicz 2013: 361-371).

Bibliografia

- Berent Waław (1934) *Nurt*, w: tegoż *Pisma*, t. 8–9. Warszawa: Wydawnictwo Gebethnera i Wolfa.
- Berent Waław (2000) *Opowieści biograficzne: Nurt. Diogenes w kontuszu. Zmierzch wodzów*, oprac. W. Bolecki. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bolecki Włodzimierz (1978) *Jak czytano „Opowieści biograficzne” Waława Berenta (1934–1939)*, w: tegoż: *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne” Waława Berenta*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gabler Hans Walter (1990) *A response to: John Kidd, Errors of Execution in the 1984 Ulysses*, „Studies in the Novel” 22: 251.
- Gabler Hans Walter (2005) *Textual criticism*, w: *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*, ed. M. Groden, M. Kreiswirth. 2nd ed. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, http://www.academia.edu/1789062/_Textual_Criticism (06.02.2014).
- Gabler Hans Walter (2010) *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, „Literature Compass” 7/2: *Scholarly Editing in the 21 Century*, <http://www3.interscience.wiley.com/journal/117994384/home> (06.01.2014).
- Hockey Susan (2000) *Electronic texts in the humanities: principles and practice*. Oxford: Oxford University Press.
<http://www.nietzschesource.org/> (06.01.2014).
<http://www.rossettiarchive.org/> (06.01.2014).
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiaciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Joyce James (1984) *Ulysses: A critical and synoptic edition*, ed. H.W. Gabler, W. Steppe, C. Melchior, New York: Garland Publishing.
- Karpiński Adam (2011) *Edytorstwo i krytyka tekstu w Polsce u progu XXI wieku. Kontynuacje i wyzwania*, w: *Humanizm i filologia*, red. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Maryl Maciej (2009) *Reprint i hipermedialność*, w: *Tekst (w) sieci. Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska. T. 2. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- McGann Jerome (1992) *A critique of modern textual criticism*. Introd. David C. Greetham. 2nd ed. Charlottesville–London: University Press of Virginia.

- McGann Jerome (2002) *Comp[ut]ing Editorial F[ea]tures*, w: *Re-imagining Textuality*, ed. N. Fraistat. Milwaukee: University of Wisconsin Press, <http://www2.iath.virginia.edu/jjm2f/old/comput-ed.html> (06.01.2014).
- McGann Jerome, Buzzetti Dino (2005) *Critical editing in a digital horizon*, w: *Electronic textual editing*, ed. L. Burnard, K. O'Brian O'Keffe, J. Unsworth, http://www.tei-c.org/About/Archive_new/ETE/Preview/mcgann.xml (06.01.2014).
- McGann Jerome (2006) *From text to work: digital tools and the emergency of the social text*, „Romanticism on the Net” 41-42: <http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n41-42/013153ar.html> (06.01.2014).
- McKenzie Donald Francis (2002) *Bibliography and the sociology texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prussak Maria (2005) *Konsekwencje założeń edytorskich*, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Wójtowicz Aleksandra (2013) *Ucyfrowienie – echo informacyjne – recepcja dzieła zdigitalizowanego*, „Teksty Drugie”, nr 1/2: 361-371.

Narzędzia mediów elektronicznych w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania

Autorka niniejszej pracy proponuje wprowadzenie dwóch terminów: czytelnik multikodu i hipermedialny aparat krytyczny. Posługując się nimi, analizuje złożoność pokładów tekstowych na przykładzie tekstu Wacława Berenta oraz sygnalizuje wielość możliwych problemów edytorskich. Zaplecze metodologiczne tekstu stanowi redefinicja edytorstwa w kierunku socjologicznego wymiaru dzieła. Autorka powołuje się na prace Jerome'a McGanna, Hansa Waltera Gablera i Donalda F. McKenziego. Działania związane z odbiorem edycji elektronicznej w polu kultury uczestnictwa widzi jako wpisujące się dokonania „nowej filologii”, dla której dzieło to proces, nie zaś efekt materialny, i tym samym wskazuje jej miejsce wśród XXI-wiecznych prądów myślowych.

Digital Tools for Scholarly Editors – Theoretical Reconnaissance

This article focuses on the theory of digital scholarly edition dwelling on the concepts of a multicode reader and hypermedia apparatus. The author discusses contemporary theoretical claims by Jerome McGann, Hans Walter Gabler and Donald F. McKenzie in order to call for redefinition of the editorial process and inclusion of the sociological aspects of literary works. According to the author, digital scholarly editions embody the ideas of 'new philology', which perceive a literary work not as a material effect but rather a process. A case study based on Waław Berent's literary output shows possible applications of theoretical claims.

Łukasz Mirocha

UNIwersytet Warszawski, Wydział „ARTES LIBERALES”

Wpływ komputacyjnego charakteru cyfrowego obrazowania i ekosystemów oprogramowania kreatywnego na estetykę mediów wizualnych¹

10.18318/978-83-65573-14-8.9

Cyfrowe treści wizualne są typem obrazowania, które powstaje w wyniku przetwarzania zbiorów danych przez urządzenie komputacyjne. Urządzenie to dzięki właściwym komponentom (poziom sprzętowy) oraz wykonywaniu odpowiednich algorytmów (poziom oprogramowania) przetwarza zbiory danych w obraz, percypowany przez obserwatora dzięki urządzeniom wyjścia – ekranowi, urządzeniu projekcyjnemu.

Niniejszy tekst ma na celu analizę wpływu komputacyjnego charakteru współczesnych treści wizualnych na estetykę obrazu cyfrowego. Estetyka ta jest także bezpośrednio powiązana z istnieniem określonych ekosystemów oprogramowania kreatywnego, będących cyfrowym atelier współczesnych twórców różnych typów mediów, opartych na obrazowaniu digitalnym. Artykuł opiera się zwłaszcza na pracach Lva Manovicha. Kierunek rozważań tego badacza, a zwłaszcza jego ostatnie publikacje są na tyle przełomowe, że zdecydowałem się dokładnie zrekonstruować stanowisko tego akademika, rezygnując tym samym z przekrojowego omówienia innych kierunków, które bezpośrednio nie wiążą się z przyjętym w tekście stanowiskiem badawczym².

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2012-2016 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”. Niniejszy artykuł stanowi jeden z wyników projektu, którego partnerem technologicznym jest firma Adobe Systems GmbH sp. z o.o. Oddział w Polsce.

² Prace Manovicha w przeważającej większości nie są dostępne w języku polskim, dlatego autor cytuje obszerne ich fragmenty we własnym tłumaczeniu.

Lev Manovich w książce *Język Nowych Mediów* wymienia cechy wyróżniające obraz będący wynikiem działań komputacyjnych (Manovich 2006: 422-425).

Cyfrowe treści wizualne funkcjonują równocześnie na dwóch poziomach ontycznych. Pierwszy z nich Manovich nazywa powierzchniowym – obrazy doświadczane są wtedy jako zdjęcia, filmy, grafiki wyświetlane na ekranach urządzeń. Na tym poziomie istotny jest status estetyczny doświadczanych treści, ich powiązanie z innymi mediami czy zjawiskami kulturowymi. Poziom ten badacz określa mianem warstwy kulturowej obrazu (Ibidem: 115). Poziom kodu maszynowego jest drugą warstwą istnienia operacyjnego treści wizualnych. Należy od razu podkreślić, że na tej płaszczyźnie ontycznej nie różnią się one od innych danych zapisanych w tej formie. Z perspektywy urządzenia są one takim samym zbiorem bitów jak reszta przechowywanych i przetwarzanych przez nie danych. Ten poziom Manovich nazywa warstwą komputerową (Ibidem: 115). Dopiero na poziomie powierzchniowym, dzięki wizualizacji, treści te są percypowane przez obserwatora. Manovich wymienia szereg cech wszystkich typów cyfrowych treści wizualnych (Ibidem: 422-425).

Treści wizualne pochodzenia cyfrowego ulegają dyskretyzacji, ponieważ zbudowane są z wielu fragmentów – pikseli – rozmieszczonych tak, by otrzymać pożądaną obraz.

Obrazy cyfrowe są zwykle skompresowane – kodowane i dekodowane z wykorzystaniem algorytmów kompresji danych (JPEG, MPEG oraz inne). Zastosowanie stratnej kompresji danych prowadzi do utraty części z nich, co na poziomie powierzchniowym ujawnia się w postaci szumów, artefaktów, zakłóceń, które stanowią esencjalną cechę współczesnych treści wizualnych.

Cyfrowe treści, będące częścią digitalnego uniwersum, podlegają temu samemu procesowi, co inne typy danych – automatyzacji

i wariacyjności. Bezpośrednio wiąże się to z ich potencjalną zmiennością (nieukończonością). Można dowolnie modyfikować ten sam obraz nieskończoną ilość razy, automatycznie generując w ten sposób nowe, unikalne egzemplarze, dla których pierwotnym wzorem było jedno zdjęcie czy film.

Cyfrowy obraz jest modularny – składa się z wielu warstw, które można modyfikować w oderwaniu od siebie. Cecha ta jest szczególnie istotna w przypadku filmów, które w procesie postprodukcji poddaje się obróbce cyfrowej, czy też gier wideo, gdzie każda klatka obrazu jest wynikiem skomplikowanych obliczeń wykonywanych na różnych zbiorach danych w czasie rzeczywistym.

Niektóre typy cyfrowych treści wizualnych funkcjonują także jako interfejsy-obrazy i interfejsy-narzędzia. Dzięki obrazom możemy poruszać się w cyfrowym uniwersum, przedstawionym w formie metafor wizualnych o funkcji operacyjnej: pulpity, przełączniki, struktury katalogów itd. Obraz stał się więc interaktywnym oknem, łączącym świat realnie istniejący – użytkownika, z uniwersum cyfrowym – urządzeniem.

Współczesne treści wizualne można podzielić na kilka kategorii: obrazy jako reprezentacje rzeczywistości – zdjęcia, filmy; obrazy jako drzwi czy okna, umożliwiające immersję w świecie wirtualnym – gry wideo; obrazy jako interfejsy – instrumenty kontroli. Wszystkie te kategorie łączy ogół metod przetwarzania i wyświetlania treści, bowiem niezależnie od roli kulturowej czy funkcji użytkowej stanowią one część digitalnego uniwersum. Anne Friedberg w książce *Wirtualne Okno, od Albertiego do Microsoftu*, zauważa, że:

Media (kino, telewizja, oraz sieć Web) funkcjonują dziś zazwyczaj w powiązaniu, jasne jest, że historia technologii ruchomego obrazu oddzielona od historii elektryczności, telefonii, telegrafii, fotografii, radia i technologii komputerowych lekceważyłaby intermedialną złożoność, wpisana w procesy technicznego rozwoju (Friedberg 2012: 333).

Dlatego studia nad cyfrową wizualnością z pominięciem analizy technicznych warunków jej kreowania byłyby niekompletne. Wyrażenia: cyfrowe treści wizualne, wizualność digitalna, obrazy pochodzenia komputerowego, należy traktować jako synonimy tej samej metody kreowania obrazu, opartej na przetwarzaniu danych cyfrowych, a następnie ich wyświetlaniu za pomocą urządzenia wyjścia – ekranu, projektora etc.

Pytanie o warunki istnienia i przetwarzania cyfrowych treści wizualnych należy poprzedzić pytaniem o status kodu maszynowego, będącego implementacją odpowiednich algorytmów w opracowywanych programach.

David M. Berry w książce *The Philosophy of Software Code and Mediation in the Digital Age* pisze o kodzie w kategorii supermedium łączącego pozostałe media, których początki sięgają XX wieku – telewizja, film, radio, druk. Berry zauważa:

Kod jest nie tyle medium zawierającym w sobie owe media, ale czynnikiem radykalnie przekształcającym je w nową, unitarną formę (Berry 2011: 23).

Supermedium funkcjonuje jako rama mediująca i strukturyzująca rozmaite treści pochodzenia cyfrowego. Odpowiednia implementacja kodu umożliwia pracę na danych zgromadzonych w pamięci urządzeń – zapisanych w postaci binarnej, jako ciąg zer i jedynek. Autor przypisuje kodowi cechy, które warto w tym miejscu przytoczyć. Kod charakteryzuje się sekwencyjnością. Podczas pracy procesor wykonuje ogromną ilość operacji na tysiącach linii kodu, ale zawsze jest to tylko jedna operacja na raz – kolejne polecenia kodu aplikacji czekają niejako w kolejce. Z naszej perspektywy operacje te zachodzą w tym samym czasie, należy jednak pamiętać, że współczesne procesory wykonują miliardy działań

na sekundę. Kod, choć funkcjonuje w uniwersum cyfrowym, jest dziełem człowieka i powstaje w wyniku żmudnego „ręcznego” procesu. Następnie zostaje on zaimplementowany, by pozwolić urządzeniom wykonywać zautomatyzowane operacje (Berry 2011: 51-53).

Z racji skomplikowania i czasochłonności procesu pisania kodu często wielokrotnie wykorzystuje się ten sam kod podczas pracy nad innymi projektami. Istnieją biblioteki kodu, gdzie zainteresowani programiści mogą skorzystać z gotowych segmentów. Podobne modele pracy towarzyszą twórcom, którzy korzystają z ustawień dostarczonych przez producenta aplikacji kreatywnych – filtrów, efektów, lub też kupują tzw. biblioteki presetów od swoich kolegów.

Berry zwraca także uwagę na fundamentalną właściwość kodu – komputacyjność, czyli zdolność do obliczeń, przekształceń (*computationality*) oraz jej wpływ na rozmaite dziedziny naszej codzienności (Ibidem: 23). Zjawisko komputacyjności wykorzystujemy chociażby podczas procesu konwersji analogowo-cyfrowej – zamiany płynnej i ciągłej, otaczającej nas rzeczywistości w skończone zakresy liczbowe, które w założeniu mają oddawać jej złożoność w formie, która może stać się przedmiotem operacji wykonywanych przez urządzenia. Berry pisze:

Cyfryzacja opiera się na sprowadzeniu naszej rzeczywistości do uproszczonej i standaryzowanej formy, którą możemy dowolnie przekształcać i przechowywać w postaci kodu (Ibidem: 54).

Lev Manovich reprezentuje podobne stanowisko, podkreślając w książce *Język Nowych Mediów*, że współczesne media obserwowane na poziomie odpowiedniego poziomu ontycznego zbudowane są z kodu, stanowią zatem cyfrową (numeryczną) reprezentację, a właściwie modelową symulację rzeczywistości. Badacz wymienia dwie cechy, które można odnaleźć we wszystkich typach me-

diów mających podłoże cyfrowe: mogą być one opisane w sposób formalny (matematyczny) – obserwowany przez nas obraz oraz ich cechy są wynikiem działania odpowiednich algorytmów. Numeryczny zapis pozwala dowolnie modyfikować treści wizualne. Manovich pisze wprost:

Objekt nowych mediów może być poddany obróbce algorytmicznej. Na przykład, stosując odpowiedni algorytm, możemy automatycznie usunąć „szum” z fotografii, poprawić jej kontrast, zlokalizować krawędzie obiektów lub zmienić proporcje. Czyli, krótko mówiąc, media stają się programowalne (Manovich 2006: 92).

Właściwość ta łączy zarówno media powstałe w wyniku konwersji analogowo-cyfrowej (np. zdjęcia wykonane kamerą lub aparatem cyfrowym, obrazy zdigitalizowane), jak i treści wizualne opracowane od razu w uniwersum cyfrowym (np. grafika 3D czy dźwięk). Manovich pisze, że z niewidocznej technologii komputer stał się motorem współczesnej kultury (Manovich 2013: 21). Badacz, powołując się na jednego z pionierów interakcji człowiek – komputer – Alana Kaya, określa urządzenia komputacyjne mianem metamedium, parasola, który obejmuje swym zasięgiem wszelkie przejawy kreatywności w cyfrowym świecie (Ibidem: 65, 123). Anders Michelsen także zwraca uwagę na rosnącą rolę tego, co technologiczne dla aktualnych procesów kreatywnych, pisząc o nowej ontologii współczesności.

W coraz większym stopniu, to co sztuczne, to co powiązane z maszyną – „maszynowe”, w szerokim, ale wyraźnym sensie – siły mocy (twórczej) posługujące się artefaktami i przez nie formatowane, stają się odniesieniem dla praktyk kreatywnych, kreatywności samej w sobie (Michelsen 2006: 235).

Manovich zauważa także, że digitalizacja procesów twórczych nadała nowy wymiar znanej McLuhanowskiej maksymie –

„medium jest przekazem”. Wnioski przywołane powyżej skłaniają go do rozwinięcia swojego stanowiska, dlatego w książce *Software Takes Command* stawia on radykalną tezę: przy odpowiednim poziomie uproszczenia materialną postać współczesnych mediów da się sprowadzić do dwóch elementów: struktur danych i algorytmów, które nimi zarządzają (Manovich 2013: 197, 207). Konsekwentnie opisuje on cyfrowe medium w następujący sposób:

Determinowane przez aplikacje i oprogramowanie, doświadczane przez użytkowników, medium stanowi połączenie struktur danych i algorytmów, które służą tworzeniu, edytowaniu i przeglądaniu treści zawartej w tych strukturach (Ibidem: 211-212).

Badacz formułuje dwie metafory, będące oczywiście uproszczeniami, których nie należy ropatrywać z perspektywy językoznawczej. Mają one jedynie do pewnego stopnia oddawać złożone relacje, jakie zachodzą między algorytmami i strukturami danych. Pierwsza z nich odwołuje się do funkcji poszczególnych części mowy, druga zaś do pojęć stosowanych w logice. Manovich pisze:

Stosując analogię, w której odwołamy się do języka, moglibyśmy porównać struktury danych do rzeczowników a algorytmy do czasowników. Z kolei w logice algorytmy byłyby predykatem a struktury danych podmiotem (Ibidem: 211).

Studia nad estetyką czy technikami artystycznymi, a więc w konsekwencji także nad funkcjonowaniem obrazowania cyfrowego w kulturze nie mogą pomijać wpływu oprogramowania kreatywnego (Manovich stosuje określenie: oprogramowanie kulturalne czy kulturotwórcze, Manovich 2008)³, ponieważ to ono stanowi jedyny kanał komunikacji między użytkownikiem-

³ Tezy zawarte w artykule zostały później rozwinięte w książce *Software Takes Command* (Manovich 2013).

-artystą i zbiorami cyfrowych danych. Oprogramowanie wizualizuje użytkownikowi zasoby danych (na przykład w postaci plików) oraz umożliwia łatwą implementację narzędzi (algorytmy), dzięki którym mogą być one przetworzone. David M. Berry wskazuje natomiast na nierozzerwalny związek kodu maszynowego i oprogramowania – statyczne struktury danych zyskują procesualny wymiar właśnie dzięki działaniu algorytmów zaimplementowanych w oprogramowaniu. Lev Manovich ilustruje mechanikę działania algorytmów na przykładzie medium fotografii:

Załóżmy, że naszym medium jest fotografia (lub szerzej – obraz rastrowy). By wygenerować galerię złożoną z wielu fotografii, algorytm musi przetworzyć każde zdjęcie do konkretnych wymiarów (dzieje się to dzięki obliczeniu średnich wartości grup pikseli i późniejszym zastosowaniu jedynie tego mniejszego, uśrednionego zakresu wartości). Nałożenie linii na zdjęcie jest możliwe dzięki wykorzystaniu algorytmu, który oblicza nowe wartości barwowe dla pikseli formujących tę linię. Dlatego właśnie „praca na mediach” z użyciem aplikacji znaczy tyle, co przetwarzanie danych przy użyciu konkretnych algorytmów (Manovich 2013: 197).

W ramach oprogramowania można wyróżnić dwa typy narzędzi, które kształtują interakcję człowiek – komputer (Ibidem: 111). Pierwszy z nich stanowią narzędzia niezależne od specyfiki danego medium (hiperłącza, kopiuuj, wklej, tryby widoku – elementy graficznego interfejsu użytkownika). Drugim typem są narzędzia zależne od specyfiki danego medium (narzędzia edycji: wideo, dźwięku, obrazu – filtry barwowe, algorytmy kompresji etc.). Pakiety aplikacji kreatywnych stanowią przykład oprogramowania, które łączy w sobie powyższe modele pracy w środowisku cyfrowym. Użytkownik może operować na plikach za pomocą uniwersalnych komend (kopiuuj, wklej etc.) oraz modyfikować je dzięki specjalistycznym narzędziom: filtrom, maskom, algorytmom kompresji.

Wraz z digitalizacją procesów twórczych, takich jak tworzenie grafik, obróbka fotografii czy postprodukcja filmowa, zmieniły się zarówno modele pracy kreatywnej, jak i sam status artysty czy podmiotu twórczego. Można założyć, że potencjał twórczy artysty jest teraz bezpośrednio związany z poziomem jego kompetencji informatycznych i medialnych. Zdolność do obsługi danego oprogramowania i świadomość jego możliwości stanowią obecnie istotny czynnik w pracy twórczej. Lev Manovich sugeruje nawet, idąc nieco za daleko, że człowiek został sprowadzony do roli dodatku do maszyny, akcesorium, mając do swojej dyspozycji zamknięty zbiór poleceń, na który pozwalają mu możliwości urządzenia komputacyjnego i jego oprogramowania:

Twórca nie był już romantycznym geniuszem tworzącym nowe światy przy użyciu swej wyobraźni, stał się technikiem przekręcającym gałkę, włączającym przyciski – dodatkiem do maszyny (Manovich 2006: 217).

Pakiety oprogramowania kreatywnego wyposażone są w zestawy gotowych ustawień i parametrów, według których przetwarzane są cyfrowe dane, na przykład filtry kolorów czy ostrości w programach do obróbki fotografii, biblioteki animacji i przejść w obrazie filmowym, wykorzystywane w oprogramowaniu do postprodukcji wideo. Dostępne są także biblioteki gotowych narzędzi rozszerzających możliwości oprogramowania (plug-ins) czy repozytoria grafik, modeli i animacji. Rozwiązania te są dostarczane zarówno przez podmioty komercyjne, jak i społeczność użytkowników danego ekosystemu (Ibidem: 306). Współczesna estetyka cyfrowych treści wizualnych opiera się zatem na powszechnie stosowanych wzorcach wizualnych, których genezy należy natomiast upatrywać w możliwościach oprogramowania kreatywnego. Komputacyjny wymiar owych wzorców pozwala przy tym na wykreowanie nie-

skończonej liczby ich wariacji – modyfikacji jasności, przestrzeni barw czy też rozdzielczości.

Omawiana we wstępie automatyzacja oraz modularność cyfrowych treści wizualnych sprawiają, że praca kreatywna charakteryzuje się podobną mechaniką, i to niezależnie od typu medium, który stanowi podstawę danego projektu.

Pozornie różne przykłady przetwarzania mediów – edycja fotografii, tworzenie modeli 3D, wykorzystywanych w grach, montaż wideo, projektowanie strony internetowej czy aplikacji – stają się podobne w logice i modelach pracy: należy wybrać narzędzie, dostosować jego ustawienia i następnie je zastosować (Manovich 2013: 224).

Badacze David Thorburn i Henry Jenkins określają zachodzące obecnie związki transmedialne mianem „estetyki przemiany” (*transition*) oraz estetyki remediacji. Polega ona na wewnętrznej interakcji wielu mediów, które z racji funkcjonowania w cyfrowym uniwersum ciągle ewoluują, tworząc nowe, hybrydyczne dzieła.

By zrozumieć estetykę przejścia, musimy odrzucić pojęcia czystości mediów, przyjmując równocześnie, że każde z nich oddziałuje na swoich „sąsiadów” i „rywali”. Musimy ponadto odejść od statycznych definicji mediów, zakładających, że po ich wykreowaniu, systemy komunikacyjne nie mogą już na nie wpływać. Nie jest tak, że wraz z zakończeniem etapu innowacji oraz eksperymentów [w ramach nowych form medialnych – przyp. Ł.M.], ulegają one standaryzacji i instytucjonalizacji (Thorburn i Jenkins 2003: 11).

Przeniesienie mediów do uniwersum cyfrowego doprowadziło do odejścia od modeli ich przetwarzania charakterystycznych dla obcowania z konkretnym typem medium. Obróbka fotografii wymagała ciemni, montaż filmu – specjalnych urządzeń i akcesoriów, opracowywanie ilustracji czy rysunków także wiązało się z zupełnie innym warsztatem. Obecnie wszystkie te praktyki mogą odbywać

się w ramach ekosystemów oprogramowania kreatywnego, przy udziale podobnych interfejsów użytkownika oraz urządzeń wejścia (klawiatura, mysz komputerowa, tablet graficzny etc.). Jak już wielokrotnie zostało powiedziane, ten model pracy pozwala także na tworzenie dzieł hybrydycznych, które na poziomie powierzchniowym stanowią kolaż wielu typów mediów, jednak współdzielą tę samą materialność – są one zbiorami danych cyfrowych.

Tryb pracy specyficzny dla ery software'u niesie ze sobą dwie istotne konsekwencje. Prowadzi do zaistnienia estetyki wizualnej hybrydyczności, która jest podstawą współczesnego designu. Drugim skutkiem jest stosowanie tych samych technik i strategii w całym uniwersum cyfrowym – niezależnie od typu medium i założeń projektu (Manovich 2013: 306).

Ekosystemy oprogramowania kreatywnego są obecnie parasolem łączącym praktyki kreatywne z wykorzystaniem cyfrowych mediów. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest era nowej estetyki o zasięgu globalnym, która opiera się na uniwersalnych narzędziach i metodach dystrybucji treści (współczesne filmy czy gry komputerowe tworzone są przez międzynarodowe zespoły, pracujące w różnych lokacjach). Estetyka „produktu” końcowego nie musi być uzależniona od lokalnego kontekstu kulturowego. Nowe technologie obrazowania nie są ograniczane ramami geograficznymi czy społecznymi, te same ekosystemy sprzętowo-programistyczne funkcjonują w każdej kulturze. Należy pamiętać, że większość powszechnie stosowanych na świecie rozwiązań programistycznych oraz sprzętowych jest produkowana przez międzynarodowe podmioty biznesowe czy wielonarodowe grupy sympatyków. Tym aspektem cyfrowych mediów zainteresowani są uczestnicy ruchu Nowej Estetyki, który koncentruje się na tropieniu przejawów komputacyjnego wymiaru mediów cyfrowych oraz przenikania wzorów charakterystycznych dla cyfrowych treści wizualnych do

świata fizycznego (np. pikselizacja w designie, architekturze)⁴. Ten transdyscyplinarny, internetowy ruch zapoczątkował James Bridle w 2011 roku⁵. Inny jego uczestnik – David M. Berry w eseju *Abduction Aesthetic: Computationality and the New Aesthetic* zwraca uwagę na kluczową cechę zjawisk zaliczanych do Nowej Estetyki – komputacyjność (*computationality*), stanowiącą istotną cechę współczesności, definiowalną jako zbiór praktyk, metod i kategorii komputerowych (Berry 2012). Owa komputacyjność prowadzi do łatwego rozpowszechniania się, a nawet hegemonii transkulturowych wzorców estetycznych (zwłaszcza w kulturze masowej). Komputacyjny wymiar treści wizualnych pozwala na błyskawiczne rozpowszechnianie się owych wzorców, a także na ich dalszą modyfikację w ramach różnego typu mediów.

Najpopularniejszym ekosystemem oprogramowania kreatywnego jest pakiet Creative Suite firmy Adobe. Przedsiębiorstwo to zostało założone w 1982 roku w Kalifornii przez naukowców, którzy pracowali wcześniej w słynnym ośrodku badawczym Xerox PARC. Właśnie w PARC opracowano prototypy rozwiązań, które stały się później podstawowymi technologiami konsumenckimi: mysz komputerowa, komputer osobisty, graficzny interfejs użytkownika i inne⁶. Historia firmy Adobe bezpośrednio wiąże się z rozwojem komputerów osobistych – pierwsze programy do

⁴ Szerzej o ruchu Nowej Estetyki piszą m.in. B. Sterling, *An Essay on the New Aesthetic*, http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/ (24.01.2013); D.M. Berry, *Computationality and the New Aesthetic*, <http://www.imperica.com/viewpoint/david-m-berry-computationality-and-the-new-aesthetic> (28.01.2013); W. Wiles, *On the New Aesthetic: The machine gaze*, „Aeon Magazine”, <http://www.aeonmagazine.com/world-views/will-wiles-technology-new-aesthetic/> (12.02.2013).

⁵ O Nowej Estetyce: por. <http://www.riglondon.com/blog/2011/05/06/the-new-aesthetic/> (15.01.2013), obecnie projekt jest kontynuowany na witrynie: <http://new-aesthetic.tumblr.com> (18.01.2013).

⁶ O historii Xerox PARC i rozwoju komputerów osobistych pisze np. Charles Gere w książce *Digital Culture. Second Edition*, London 2008, s.134-142.

obróbki grafiki i czcionki komputerowe opracowano na komputery osobiste serii Macintosh produkowane przez Apple (począwszy od 1984 roku). W latach 80, XX wieku powstały programy Photoshop (obróbka grafiki rastrowej) oraz Illustrator (obróbka grafiki wektorowej)⁷, Adobe Premiere Pro (edycja wideo), Adobe opracowało także standard PDF (Portable Document File)⁸. Istnieją także inne ekosystemy oprogramowania kreatywnego, na przykład pakiet Apple Final Cut Studio 4. Pakiet tworzą obecnie: program do edycji wideo (Final Cut Pro), aplikacja wspomagająca tworzenie filmowych efektów specjalnych (Motion) oraz narzędzie do kompresji wideo (Compressor)⁹. W opracowaniu koncentruję się jednak na pakiecie firmy Adobe, kierując się jego popularnością, a więc większym oddziaływaniem kulturowym.

W 2003 roku Adobe udostępniło pierwszą wersję pakietu Creative Suite, który zawierał kilka programów do przetwarzania wielu typów mediów na potrzeby rozmaitych projektów (obróbka fotografii, wideo, web design, skład publikacji etc.)¹⁰. Pakiet tworzyły popularne już programy: Photoshop, Illustrator, Premiere Pro, InDesign (projektowanie, łamanie, składanie i przygotowywanie do druku materiałów poligraficznych), After Effects (tworzenie efektów specjalnych oraz kompozytowanie obrazu)¹¹. Creative

⁷ Pierwszy typ obrazowania prezentuje obraz dzięki pionowo-poziomej siatce pikseli wyświetlanej na ekranie urządzenia wyjściowego, np. dowolny monitor, projektor, telewizor. Drugi typ obrazowania wykorzystuje skalowalne figury geometryczne (w przypadku obrazów 2D) lub bryły geometryczne (w przypadku obrazów 3D) rozmieszczone w matematycznie zdefiniowanym układzie współrzędnych.

⁸ Zob. http://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Systems (09.11.2013).

⁹ Oficjalna strona pakietu Final Cut Studio: <http://www.apple.com/support/finalcutstudio/> (09.11.2013).

¹⁰ Komunikat prasowy firmy Adobe towarzyszący sprzedaży jednej z pierwszych wersji pakietu Creative Suite 2, <http://www.adobe.com/aboutadobe/pressroom/pressreleases/200504/040405CreativeSuite.html> (09.11.2013).

¹¹ Kompozytowanie (komponowanie, *compositing*) oznacza proces łączenia pojedynczych warstw obrazu w całość, przeprowadzany w fazie postprodukcji. Łączy-

Suite stale udoskonalano, dodając do niego kolejne programy – w najpełniejszej wersji jego ostatniej aktualizacji (CS 6) zawiera on kilkanaście aplikacji, pozwalając tym samym na pracę z każdym typem cyfrowego medium wizualnego¹².

Lev Manovich w swoich publikacjach (Manovich: 2013, Manovich: 1999, Manovich: 2007, Manovich: 2011) opisuje kilka kluczowych narzędzi, których mechanika umożliwia pracę na wielu typach mediów. Przywołując opisany wyżej podział na narzędzia zależne od medium i uniwersalne praktyki pracy na danych cyfrowych, do rozwiązań niezależnych od konkretnego medium, powszechnych dla całego uniwersum oprogramowania kreatywnego można zaliczyć: filtry (efekty wizualne), warstwy (w ramach tego samego obrazu) oraz narzędzia „importuj” i „eksportuj”. Dzięki istnieniu tych struktur stycznych twórcy mogą pracować nad dziełami z wykorzystaniem wielu technik edycji mediów cyfrowych, opracowując poszczególne części projektu w konkretnych aplikacjach przeznaczonych do obróbki wideo, obrazów wektorowych, rastrowych etc., tak by ostatecznym rezultatem pracy było dzieło transmedialne. Wprowadza to zupełnie nowy tryb pracy, dla którego swoistym „paradolem” pozostają urządzenia komputacyjne. Lev Manovich pisze:

Designer może użyć materiału, który edytował w Premiere Pro i zaimportować go w After Effects, gdzie może wykorzystać zaawansowane narzędzie do kompozytowania obrazu [compositing]. Następnie może eksportować ten plik do Premiere i kontynuować jego edycję. Można również stworzyć grafikę w programach Photoshop lub Illustrator, następn-

ne ze sobą warstwy obrazu mogą być: materiałem filmowym z kamery, animacją komputerową lub statycznymi obrazami. Nakładanie na siebie kolejnych warstw jest możliwe dzięki ich częściowej przezroczystości, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Kompozycja_\(postprodukcja\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Kompozycja_(postprodukcja)) (03.02.2014).

¹² Oficjalna strona pakietu Creative Suite 6, <http://www.adobe.com/products/cs6.html> (11.12.2013).

nie eksportować plik do programu Flash i opracować na jego podstawie animację. Animacja może zostać importowana w programie do obróbki wideo i połączona z innym projektem. I tak bez końca (Manovich 2013: 305).

Filtry obrazu stanowią jeden z kluczowych elementów cyfrowej edycji treści wizualnych. Ich działanie bezpośrednio wiąże się z parametryzacją składowych obrazu – zakresu barw, kontrastu, jasności etc., które można dowolnie modyfikować dzięki jego cyfrowej postaci. Działanie filtrów-efektów obrazu pozwala na jego głębokie przekształcenia w warstwie wizualnej oraz technicznej. Manovich w następujących słowach opisuje działanie filtrów:

[Filtry] pozwalają na zdefiniowane różnych operacji, które wpływają na każdy typ sygnału [medium] i na każdy zbiór wartości – niezależnie od tego, co dany sygnał reprezentuje (obrazy, pliki wideo, wyniki finansowe etc.). Przykładami takich operacji są np. wygładzanie (redukowanie różnic w danych), wyostanie (zwiększanie różnicy w danych) czy modulowanie (Manovich 2011: 9).

Każdy filtr jest wyposażony w zakres jednoznacznych opcji, które kontrolujemy za pomocą interaktywnych suwaków [w menu programu] lub bezpośrednio wpisując wartości liczbowe. Opcje pozwalają kontrolować efekt wizualny, jaki wprowadza każdy z filtrów, w stopniu nieosiągalnym dla narzędzi wykorzystywanych w procesie analogowym (Ibidem: 13).

Filtry są szeroko stosowane zarówno w przypadku obróbki fotografii, montażu wideo czy tworzenia obrazów 3D. Stosuje się różnego typu rozmycia, wyostanie, zmiany wartości tonalnej obrazu etc.¹³. Filtry są dostępne także w aplikacjach konsumenckich do edycji i przechowywania treści wizualnych, programy,

¹³ Witryny, gdzie można znaleźć przykłady działania filtrów w programach Premiere Pro i Photoshop: http://www.borisfx.com/Adobe/bccae/movie_gallery.php; <http://www.hongkiat.com/blog/41-nicest-photoshop-photo-effects-photoshop-tutorials/> (03.02.2014).

takie jak Instagram, Picasa czy iPhoto, wyposażone są w efekty modyfikujące wizualną stronę obrazów.

Warstwy-maski są oprócz filtrów istotnym narzędziem wpływającym zarówno na modele pracy z wykorzystaniem cyfrowych treści wizualnych, jak i na ich estetykę. Pozwalają one budować obrazy z wykorzystaniem wielu elementów oraz na pracę na każdym z nich bez ingerowania w pozostałe części obrazu. Warstwy istnieją jedynie na etapie tworzenia dzieła, finalny obraz może składać się nawet z setek, tysięcy warstw, nie będą one jednak widoczne dla odbiorcy. Warstwy i maski stosuje się w przypadku zarówno obróbki fotografii i wideo, jak i w przypadku tworzenia wszelkiego typu ilustracji oraz grafik. Manovich zwraca uwagę na kluczowe cechy warstw-masek:

Warstwy pozwalają na pracę nad danym elementem obrazu bez konieczności ingerowania w pozostałe. Twórca może kontrolować przezroczystość każdej z warstw, grupować maski i zmieniać ich ułożenie (Manovich 2011: 22).

Warstwy nie są narzędziem typowym dla obróbki grafiki rastrowej (Photoshop), technika ta jest stosowana w pracy z grafiką wektorową (Illustrator), wideo i oprogramowaniem do kompozytowania obrazu (After Effects), edycji wideo (Final Cut) czy oprogramowaniem do obróbki dźwięku (Pro Tools) (Ibidem: 26).

Narzędzia, takie jak filtry, warstwy czy też możliwość swobodnej wymiany plików między programami kreatywnymi (dzięki poleceniom „importuj” oraz „eksportuj”), wprowadziły zupełnie nowe modele pracy twórczej. Cyfrowa „materialność” współczesnych mediów umożliwiła wykształcenie nowych form sztuki (a więc w konsekwencji – nowych rodzajów estetyki), opartych na transmedialnych efektach wizualnych i hybrydycznych dziełach wykorzystujących rozmaite media.

W 2011 roku Adobe zapowiedziało wprowadzenie pakietu Creative Cloud, dwa lata później zaprzestało aktualizowania i dystrybucji swojego pakietu w formie pudełkowej. Od maja 2013 roku pakiet kreatywny jest dostępny wyłącznie w modelu płatnej subskrypcji, instalacja poszczególnych programów odbywa się zaś dopiero po pobraniu plików z serwera firmy, za pośrednictwem internetu. Użytkownicy otrzymują również określoną przestrzeń dyskową w chmurze firmy Adobe, którą mogą wykorzystać na przechowywanie części plików, synchronizację ustawień programów między wieloma stanowiskami pracy oraz jako przestrzeń pracy grupowej¹⁴. Trudno jednoznacznie ocenić długofalowe skutki tak radykalnej aktualizacji tego oprogramowania, choć pojawiły się już głosy krytyczne¹⁵. Możemy jednak założyć, że wyposażenie pakietu w komponent *cloud computing* i *cloud storage* ma szansę rozszerzyć potencjał zdalnej pracy grupowej w zespołach międzynarodowych czy też uniezależnić użytkownika od konkretnego stanowiska roboczego (komputera z danymi zapisanymi na dysku lokalnym). Model subskrypcyjny gwarantuje również częste aktualizacje oprogramowania, wzbogaconego o nowe funkcje. Trzeba jednak zaznaczyć, że dostęp do pakietu będzie możliwy tak długo, jak twórca będzie wносить miesięczną lub roczną opłatę.

W artykule zostały opisane kluczowe cechy cyfrowych treści wizualnych. Współczesne digitalne treści wizualne funkcjonują przynajmniej na dwóch poziomach ontycznych: kulturowym i komputerowym. O ile w pierwszym przypadku możemy wyodrębnić konkretne przykłady mediów: fotografia, film czy grafika, o tyle w swej warstwie materialnej są one zbiorami danych.

¹⁴ Zob. <http://www.adobe.com/products/creativecloud.html> (03.02.2014).

¹⁵ A. Cernal Ekin, *Creative Cloud or Captive Consumer?*, <http://www.keptlight.com/2013/05/creative-cloud-or-captive-consumer/> (03.02.2014).

Dlatego właśnie przeniesienie mediów do uniwersum cyfrowego zmieniło zarówno ich estetykę, sposób dystrybucji, jak i modele pracy kreatywnej. Komputacyjny charakter treści wizualnych, będących w swej postaci materialnej zbiorami danych, umożliwia ich dowolne przekształcanie oraz tworzenie dzieł opartych na różnych typach mediów. Ekosystemy oprogramowania kreatywnego (omówione na przykładzie Adobe Creative Suite i Adobe Creative Cloud) pełnią obecnie rolę atelier i cyfrowego laboratorium, w ramach którego twórca może eksperymentować i łączyć ze sobą rozmaite treści. W artykule omówiono jedynie kilka kluczowych narzędzi pozwalających na kreowanie dzieł hybrydycznych: filtry obrazu, warstwy, „importuj”, „eksportuj”. Należy pamiętać, że oprogramowanie kreatywne wyposażone jest w setki podobnych narzędzi, których twórcze zastosowanie prowadzi do uzyskania oczekiwanych rezultatów. Dlatego, tak jak zostało to wielokrotnie podkreślone, oprogramowanie kreatywne jest czynnikiem głęboko wpływającym na modele pracy z wykorzystaniem mediów cyfrowych, jednocześnie wprowadza ono transkulturowe zjawiska artystyczne, które nie są charakterystyczne wyłącznie dla pojedynczego medium czy też dzieł powstałych w ramach lokalnych wzorców estetycznych.

Bibliografia

- Berry David M. (2011) *The Philosophy of Software Code and Mediation in the Digital Age*. New York-Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Berry David M. (2012) *Abduction Aesthetic: Computationality and the New Aesthetic*, <http://stunlaw.blogspot.com/2012/04/abduction-aesthetic-computationality.html> (10.12.2013).
- Friedberg A. (2012) *Wirtualne okno, od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Manovich L. (1999) *Avant garde as Software*, http://manovich.net/DOCS/avantgarde_as_software.doc (03.02.2014).

- Manovich L. (2002) *The Language of New Media*. London: The MIT Press.
- Manovich L. (2006) *Język Nowych Mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Manovich L. (2007) *Understanding Hybrid Media*, www.manovich.net/DOCS/hybrid_media_pictures.doc (03.02.2014).
- Manovich L. (2008) *Software Takes Command*, <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html> (03.05.2010).
- Manovich L. (2011) *Inside Photoshop*, w: *Computational Culture*, <http://computationalculture.net/article/inside-photoshop> (08.12.2013).
- Manovich L. (2013) *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury.
- Michelsen A. (2006) *The Imaginary of the Artificial Automata, Models, Machinics – On Promiscuous Modeling as Precondition for Poststructuralist Ontology*, w: *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, ed. W. Hui Kyong Chun, Thomas Keenan. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Thorburn David, Jenkins H. (2003) *Introduction: Toward an Aesthetics of Transition*, w: *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. ed. D. Thorburn, H. Jenkins. Cambridge: The MIT Press.

Wpływ komputacyjnego charakteru cyfrowego obrazowania i ekosystemów oprogramowania kreatywnego na estetykę mediów wizualnych

Artykuł ma na celu opisanie materialnych cech cyfrowych treści wizualnych oraz wykazanie wpływu ich digitalnego charakteru na estetykę współczesnych mediów. Autor zakłada, że komputacyjny charakter mediów dzięki odpowiedniemu oprogramowaniu pozwala tworzyć i dowolnie modyfikować dzieła transmedialne, oparte na wzorcach estetycznych, wykraczających swym oddziaływaniem poza pojedyncze medium. W pracy, w formie studium przypadku, zostaje w zarysie omówiony wpływ ekosystemu oprogramowania kreatywnego firmy Adobe (Creative Suite i Creative Cloud) na estetykę oraz modele pracy z wykorzystaniem mediów cyfrowych. W artykule przywołane zostają koncepcje medioznawcze (Manovich, Friedberg), nurtu *software studies* i *code studies* (Berry).

Digital Imagery, Creative Software Ecosystems and Consequences of their Digital Nature for Visual Media Aesthetics

The article aims at describing key material properties of digital imagery and their influence on the aesthetics of contemporary media. The author argues that computational characteristics of digital media together with appropriate software allows to create and modify transmedial works which are based on aesthetic patterns that are not dependent on a single medium. Creative software ecosystem distributed by Adobe (Creative Suite, Creative Cloud) is used as a general case study example in order to show how software can influence both aesthetics and workflow based on digital media. Media studies, software studies, and code studies (Manovich, Friedberg, Berry etc.) are used as a theoretical background.

KULTURY

Jerzy Bobryk

INSTYTUT PSYCHOLOGII PAN

Twórczość w epoce technologii cyfrowej¹


10.18318/978-83-65573-14-8.10

1. Wstęp

Przyjmijmy wstępnie, że wszystkie, rozwinięte i wyartykułowane teorie twórczości i tworzenia² – podobnie zresztą jak przyjmowane intuicyjnie pojęcia tego zjawiska – można umieścić w kontinuum, które rozciąga się między biegunem wizji twórczości, jaką przedstawił nam Platon, i innej, którą wyprowadzić można z Darwinowskiej teorii ewolucji.

Z dialogu *Timajos* dowiadujemy się, że Kosmos został stworzony, zbudowany, przez Demiurga na podstawie idealnego i odwiecznego wzoru (Platon 1951: 27). Zatem, zgodnie z wizją Platona, to co miało być stworzone, wymagało istnienia wcześniejszego planu. Dopiero mając taki plan, Demiurg mógł zabrać się do tworzenia, budowania czegoś według istniejącego wzoru. Mniej więcej w podobny sposób o twórczości artystycznej myśli wielu artystów i liczne, jak mi się wydaje, rzesze odbiorców twórczości artystycznej oraz niektórzy³ teoretycy sztuki (Gołaszewska 1983: 198).

Warto tu zauważyć, że zgodnie z teorią Karola Darwina ewolucja stwarza nowe egzemplarze organizmów oraz nowe ich rodzaje

¹ Praca naukowa finansowana w ramach programu (nr 11H 11 005 180) Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2012-2016. 

² Chodzi tu zatem o wszelkie tworzenie, nie tylko, choć także, w sztuce. Zresztą myśl, że człowiek-artysta, może, a nawet ma obowiązek bycia twórcą, liczy sobie najwyżej kilka wieków: Tatarkiewicz 1988.

³ Gołaszewska 1983: 198. Warto tu dodać, że taka wizja tworzenia najlepiej pasuje do pracy inżynierów i projektantów.

i gatunki w następstwie mutacji oraz rekombinacji genów. Ewolucja nie ma (bo mieć nie może) żadnego planu nowych organizmów ani gatunków, pojawiają się one z upływem czasu, a po zaistnieniu żyją dłużej lub krócej; są w dużej mierze efektem przypadku, podobnie jak następstwem splotu okoliczności jest ich przeżycie albo wymarcie.

W pierwszej grupie teorii mamy do czynienia z modelem pełnej i autentycznej (jak się potocznie wydaje) twórczości, twórczości będącej po prostu procesem urzeczywistniania wypracowanej wcześniej idei. Zgodnie zaś z teorią ewolucji jej twórczość, czyli możliwość kreowania nowych istot, jest następstwem budowania nowych istot na podstawie „starych”, istniejących już wcześniej, elementów bądź jest efektem modyfikowania tego, co już wcześniej zaistniało; tak dochodzi do powstania każdej względnie nowej całości. W dziedzinie twórczości artystycznej można tu wymienić dzieła surrealistów, a zwłaszcza ich *collages*, które były jednym z wielu przykładów postępowania jak gdyby inspirowanego teorią ewolucji. Przenosząc snute tu rozważania z perspektywy artystycznej do szerszej perspektywy antropologicznej, możemy przypomnieć, że zdaniem Lévi-Straussa myśl nieoswojona działa według podobnego wzoru, czyli wzoru majsterkowicza (*bricoleur*), który tworzy nowe rzeczy, składając w całość stare i będące „pod ręką” elementy (Lévi-Strauss 1969).

W dalszych rozważaniach na temat twórczości artystycznej zaproponowana na wstępie dychotomia ma służyć pokazaniu niektórych – dla autora niniejszego tekstu: najbardziej podstawowych, pytań, jakie musi rozstrzygać każda teoria twórczości. Chodzi tu przede wszystkim o przekonania lub teorie dotyczące świadomości twórcy i związanej z nią ekspresji artystycznej.

Można tę kwestię sformułować w formie pytania, jaki jest główny cel ekspresji w sztuce. Czy wynika ona wyłącznie lub przede

wszystkim z artystycznej chęci zakomunikowania swoich myśli i przeżyć odbiorcom, czy może ekspresja artystyczna jest przede wszystkim potrzebna samemu tworzącemu artyście, który bez niej nie mógłby dokładnie poznać własnych myśli i przeżyć związanych z tematem dzieła. Tkwi za tym hipoteza, że dzieło artystyczne nie może istnieć wyłącznie w świecie idei, niezależnie od tego, czy owe idee pojmujemy jako byty platońskie czy jako zjawiska psychiczne.

W drugim wypadku zadajemy z pozoru proste pytanie o to, czy twórca poznaje i uświadamia sobie w pełni koncepcję swojego dzieła dopiero po stworzeniu przynajmniej wstępnej jego ekspresji, czy może dzieje się to dużo wcześniej (na przykład wtedy, kiedy artysta dopiero planuje i obmyśla swoje dzieło).

Odpowiedzi na tego typu pytania wymagają wstępnych ustaleń należących przede wszystkim do ogólnej wiedzy psychologicznej. Ustalenia te natomiast muszą opierać się na jasno zdefiniowanych, najbardziej podstawowych pojęciach nauk psychologicznych, pojęciach, takich jak „czynności psychiczne”, „świadomość”, „myślenie twórcze”⁴.

2. Świadomość

Jedną z wcześniejszych i najbardziej wnikliwych koncepcji świadomości podał Fryderyk Nietzsche, pisząc:

Świadomość jest właściwie tylko siecią łączności człowieka z człowiekiem – tylko taka musiała się rozwinąć: i nie potrzebowałby jej człowiek żyjący pustelniczo lub niczym drapieżne zwierzę. To, że nasze działania, myśli, uczucia – a przynajmniej ich część – same dochodzą do świadomości, jest to następstwo „przymusu”, straszliwie długo panującego nad człowiekiem: jako najbardziej zagrożone zwierzę potrzebował pomocy,

⁴ Niestety te podstawowe pojęcia rozumiane są odmiennie w różnych nurtach czy „paradygmatach” nauk psychologicznych. W niniejszym tekście przyjmuję aparaturę pojęciową i rozwiązania teoretyczne wypracowane w szkole lwowsko-warszawskiej.

ochrony, potrzebował istoty podobnej do siebie, musiał wyrazić swoje kłopoty, znaleźć sposób porozumiewania się – i do tego wszystkiego potrzebował najpierw „świadomości”, a więc musiał sam „wiedzieć”, czego mu brakuje [...] to świadome myślenie dokonuje się w słowach, to znaczy w znakach służących porozumiewaniu się (Nietzsche 1976, w: Kuderowicz 1976: 200).

Zgodnie z zacytowanymi słowami świadomość jest ściśle związana z ludzkim językiem, a ten natomiast jest następstwem życia społecznego, kompensującego słabość jednostek.

Przekonanie Nietzschego było i jest podzielane przez wielu filozofów, socjologów i psychologów, co dobrze ilustrują poniższe cytaty:

Myśl nie wyraża się w języku, lecz spełnia się w nim (Wygotski 1971: 423).

Gdy myślę w języku, to w moim umyśle prócz wyrazu językowego nie pojawia się jeszcze jakieś ‘znaczenie’, sam bowiem język jest nośnikiem myśli (Wittgenstein 2000: 153).

Ujmując to najogólniej, w filozofii i psychologii umysłu mamy do czynienia z wieloma odmianami teorii, w których przyjmuje się, że jedynym albo najlepszym sposobem uświadomienia sobie własnych myśli przez podmiot jest wyrażenie ich w taki sposób (i z użyciem takich narzędzi), jakbyśmy komunikowali te myśli innym ludziom. Przy czym najdoskonalszym narzędziem służącym przekazywaniu myśli sobie lub innym jest język naturalny:

Myśl nie jest niczym ‘wewnętrznym’, nie istnieje poza światem i poza słowami.

Mówca nie formułuje myśli przed mową ani podczas mowy; jego słowo jest jego myślą (Merleau-Ponty 1976: 88).

Stwierdza się tu zatem, że proces przenoszenia danej myśli z nieświadomości do świadomości to nic innego jak proces jej

wyrażania, czyli ujmowania jej za pomocą znaków i symboli pochodzących z danego, społecznie wypracowanego systemu semiotycznego.

Jeśli przyjmiemy taką koncepcję świadomości, to, być może, chętnie przystaniemy na słowa Merleau-Ponty'ego, w których wyjaśnia on relacje pomiędzy wizją dzieła artystycznego a jego ekspresją, czyli ostateczną realizacją:

Największe dobrodziejstwo ekspresji nie polega na składaniu w pismach, jak w przechowalni – myśli, które mogłyby się zagubić, pisarz nie czyta własnych utworów, [...] (Merleau-Ponty 1976: 92). Nikt nie zaprzeczy, że operacja ekspresyjna urzeczywistnia tutaj, czy też wytwarza znaczenie [...] (Merleau-Ponty 1976: 93).

Ekspresja estetyczna nadaje temu, co wyraża, istnienie w sobie, osadza je w obrębie natury jako rzecz postrzeganą, dostępną dla wszystkich [...] (Ibidem: 93).

Możemy zatem wrócić do postawionego już pytania: skąd bierze się konieczność ekspresji? Na ile ekspresja artystyczna jest podyktowana chęcią podzielenia się twórcy jego myślami i odczuciami z innymi, na ile zaś wynika z najbardziej podstawowych praw rządzących ludzkim życiem psychicznym? Widać, że odpowiedź na tak postawione pytanie ściśle wiąże się z pojęciem świadomości i naukowymi oraz potocznymi przekonaniem na temat warunków, jakie trzeba spełnić, by podmiot był w stanie uświadomić sobie swoje własne myśli. Warto tu dodać, że psychologowie i kognitywiści nie mają jednolitego poglądu na temat procesów świadomości; to, co zarysowałem powyżej, jest tylko jedną z teorii. Poszukajmy zatem dalszych argumentów przemawiających za zasadnością przyjęcia przedstawionej tu teorii świadomości. Argumenty takie można łatwo znaleźć po przeanalizowaniu najbardziej podstawowych założeń psychologii. Zacznijmy od przypomnienia, co jest przedmiotem badań nauk psychologicznych. W tradycji

psychologii polskiej zakładano, niemal od początku powstania tej dyscypliny, że jest ona nauką o czynnościach ludzkich⁵.

3. Czynności psychiczne w wizji szkoły lwowsko-warszawskiej

Umowny początek szkoły lwowsko-warszawskiej to przede wszystkim rozprawa habilitacyjna Kazimierza Twardowskiego *O treści i przedmiocie przedstawień*⁶ (Twardowski 1965), która była rozwinięciem teorii intencjonalności stworzonej wcześniej przez nauczyciela Twardowskiego, czyli Franciszka Brentanę⁷ (Brentano 1999 [1874]). W pracy *O treści i przedmiocie przedstawień* Twardowski stwierdził między innymi, że do opisu intencjonalnych aktów świadomości oprócz pojęć aktu i przedmiotu aktu intencjonalnego trzeba wprowadzić trzecie pojęcie, a mianowicie pojęcie treści aktu intencjonalnego. Każdy akt intencjonalny wytwarza pewną treść, która reprezentuje jakiś przedmiot. Kiedy patrzę na klawiaturę swojego komputera, mój akt percepcji (akt intencjonalny) wytwarza obraz percepcyjny tej klawiatury (treść aktu), zaś dopiero ten obraz prezentuje lub reprezentuje fizycznie istniejącą klawiaturę (przedmiot intencjonalny). Wyjaśniając relacje między tymi trzema elementami zjawisk intencjonalnych, Twardowski odwołuje

⁵ Przekonanie, że psychologia jest (lub powinna być) nauką o czynnościach, nieco osłabło w ostatnich dziesięcioleciach, co wiąże się z czynnikami pozanaukowymi, takimi jak: zmiana ustroju w Polsce, kontaktami międzynarodowymi psychologów etc. Psychologia polska, która skutecznie broniła się przed narzucanym jej podejściem marksistowskim, obecnie uległa silnym wpływom psychologii amerykańskiej, co ma zarówno pozytywne, jak i negatywne konsekwencje. Do negatywnych należy zapominanie o osiągnięciach polskiej psychologii, która (jak cała zresztą humanistyka) w okresie międzywojennym była integralną częścią humanistyki europejskiej.

⁶ Po uzyskaniu habilitacji (1894) Twardowski został profesorem Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie pracował do końca życia. Wielu jego znanych uczniów przeniosło się do Warszawy, stąd nazwa szkoły.

⁷ Idee Franciszka Brentany były rozwijane (jak wiadomo) znacznie intensywniej i szerzej w filozofii, przede wszystkim w nurcie fenomenologicznym.

się do analogii. Stwierdza, że relacje między przykładowo aktem wyobrażania sobie Księżycy, wyobrażeniem tego satelity i samym Księżycem są takie same jak relacje między czynnością malowania Księżycy, namalowanym obrazem Księżycy i krążącym wokół Ziemi jej naturalnym satelitą. W każdym wypadku mamy tu trzy elementy: akt albo czynność, wytwór aktu/czynności i wreszcie przedmiot intencjonalny.

Rozwój poglądów Twardowskiego doprowadził do powstania ogólnej teorii czynności, teorii opisującej zarówno akty świadomości, jak i fizyczne oraz psychofizyczne działania ludzkie (Twardowski *O czynnościach i wytworach: kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*, w: Twardowski 1965). W teorii tej zakłada się, że czynności są zjawiskami, które można zrozumieć i naukowo opisać, tylko uwzględniając relacje między czynnościami i ich wytworami. Czynności definiowane są tam jako zjawiska, których przebieg zależy przede wszystkim (choć nie wyłącznie) od przyszłych wytworów czynności (Twardowski 1965; Tomaszewski 1963).

W teorii Twardowskiego mamy między innymi podział na czynności prowadzące do wytworów trwałych (wytworów, które istnieją dłużej niż sama czynność) oraz czynności prowadzące do wytworów nietrwałych (czynności, które istnieją tylko tak długo, jak długo wykonywana jest czynność). Jest tam też mocna teza o nietrwałości wytworów wszystkich czynności psychicznych⁸. Co oznacza, że wykonywaniu czynności psychicznych muszą towarzyszyć czynności psychofizyczne. Słuchając wykładu czy przygotowując artykuł naukowy, robię notatki, które ułatwiają mi późniejszy powrót do myśli, które towarzyszyły mi przy robieniu tych notatek; czyli powrót do pewnych nietrwałych wytworów moich wcześniejszych czynności umysłowych. Mimo nietrwałości

⁸ Twardowski nie utożsamia czynności psychicznych z procesami mózgowymi; szerzej na ten temat: Bobryk 2001.

wytworów czynności psychicznych powrót ten jest możliwy, ponieważ czytając własne notatki, po raz kolejny podejmuję na nowo czynności umysłowe, których wytwory podobne są do wytworów dawnych (wcześniejszych myśli).

W przebiegu naszej aktywności umysłowej czasem mamy więc sytuację:

[1]czynności umysłowe i towarzyszące im czynności psychofizyczne, znaki pisma → treści₁.

Innym razem:

[2]znaki pisma, czynności czytania → treści₂.

„Treści₂” mogą być identyczne lub niemal identyczne z „treściami₁”, chociaż czynności do nich prowadzące są inne. Mogę uzyskać (a raczej odzyskać) te same lub bardzo podobne treści umysłowe, czytając własne notatki zrobione wczoraj lub przed chwilą, a nawet przed rokiem. Podobne treści umysłowe niekiedy mogę uzyskać (stworzyć w umyśle), czytając notatki zrobione przez innego człowieka, a nawet przez komputer lub inne urządzenie mechaniczne.

Istnieją więc pewne wytwory, zwane w teorii Twardowskiego artefaktami, których oddziaływanie na myślący podmiot jest niezależne od tego, jak te wytwory powstały (kto i jak je wykonał), zależy ono natomiast przede wszystkim od cech samego ostatecznie powstałego wytworu. Artefaktami najczęściej są różnorodne znaki i inne wytwory psychofizyczne. Jak widać, czynnościom czysto umysłowym, niejako z konieczności, towarzyszą czynności psychofizyczne i powstawanie artefaktów. Niektóre z tych wytworów psychofizycznych i artefaktów (przede wszystkim, choć nie tylko, te, które są związane z komunikacją między jednostkami i komunikacją jednostki ze zbiorowością) tworzą świat ludzkiej cywilizacji, kultury i sztuki.

4. Cywilizacja, kultura, sztuka.

Technologiczny determinizm

Nauki humanistyczne i społeczne są zatem naukami badającymi ludzkie wytwory i ludzkie czynności oraz relacje między nimi. Podstawowe (i wynikające z teorii czynności) twierdzenia na temat relacji między jednostką i kulturą można przedstawić w sposób następujący⁹:

[1] Przedmiotem badań każdej nauki o umyśle (niezależnie od tego, czy nazwiemy ją psychologią, kognitywistyką czy jakoś inaczej) są **czynności ludzkie** (albo akty działania) i wytwory tych czynności.

[2] **Wszystkie** czynności, czyli zjawiska, takie jak wyobrażanie sobie katedry w Mediolanie, odpadanie od wiatru podczas żeglowania, popychanie samochodu itd., mają charakter psychofizyczny. Co oznacza, że są w nich dwa aspekty albo składniki: aspekt psychiczny (subiektywny, umysłowy, „wewnętrzny”, monoprywatny, „pierwszoosobowy”) oraz aspekt fizyczny („obiektywny”, materialny, „zewnętrzny”, „trzecioosobowy”). Przy czym, w zależności od okoliczności wykonywania czynności, celu działania (a także kontekstu opisu czynności) na pierwszy plan wysuwa się (lub jest wysuwany) albo aspekt psychiczny (jak w przypadku wyobrażania sobie katedry w Mediolanie), albo aspekt fizyczny (jak w przypadku popychania samochodu).

[3] **Wszystkie** czynności (w tym także akty świadomości) mają charakter intencjonalny, tzn. są ukierunkowane na jakiś cel, rezultat, wytwór. Nie można zadowalająco i wyczerpująco opisać czynności (w tym także aktów świadomości) bez uwzględnienia ich intencjonalności. Najprawdopodobniej w naukowych opisach

⁹ Szerzej na ten temat: Bobryk 1996; Bobryk 2004.

ludzkich czynności i aktów niezbędne jest pojęcie „przyczynowości intencjonalnej”¹⁰.

[4] Czynności i akty, **które są zjawiskami intencjonalnymi, urzeczywistniają się na podstawie zjawisk nieintencjonalnych** (jak: procesy fizjologiczne, chemiczne, fizyczne, „mózgowe” itd.). Dla opisu tych ostatnich wystarczy używana w naukach przyrodniczych kategoria przyczynowości sprawczej.

[5] Specjalną kategorią czynności są czynności poznawcze, które zawierają w sobie między innymi akty świadomości. W przypadku ludzkich czynności poznawczych (a także niektórych aktów świadomości) w wielu sytuacjach niezbędne (a w większości wypadków korzystne, bo poprawiające efektywność) jest użycie cywilizacyjnie, społecznie i kulturowo wytworzonych narzędzi (należy do nich język pisany¹¹, kalkulatory, komputery etc.). Pływamy szybciej w płetwach, zaś operacji mnożenia 432833765465393443 przez 3875298877039 normalny człowiek nie jest w stanie wykonać bez użycia kalkulatora lub przynajmniej kartki i ołówka¹². Współcześnie najdoskonalszymi i najbardziej użytecznymi narzędziami tego typu są zaprogramowane komputery i sieci informatyczne. Potęgują one ludzkie możliwości poznawcze, ale jednocześnie zmieniają ich przebieg i tworzą nowe kategorie czynności umysłowych.

¹⁰ Jest to termin wprowadzony przez Johna R. Searle’a (Searle 1984). Zwracałem wielokrotnie (np. Bobryk 2001) uwagę na to, że jego poglądy na akty działania są bardzo podobne do przedstawionej kilkadziesiąt lat wcześniej przez Twardowskiego teorii czynności. Zresztą obydwaj autorzy są filozofami rozwijającymi Brentanowską teorię intencjonalności.

¹¹ Zawieszam tu niezwykle trudne pytanie o naturalne, lub społeczne, pochodzenie języków etnicznych.

¹² Z tego powodu wielokrotnie podkreślałem w swoich publikacjach, że to, co w kognitywistyce zwane jest „metaforą komputerową”, w istocie rzeczy jest „synekdochą”, a zaprogramowany komputer **zawsze** jest narzędziem (wspierającym ludzkie czynności) i z tego powodu raczej nie jest dobrym modelem całego ludzkiego umysłu.

5. Technologia cyfrowa a myślenie twórcze i twórczość artystyczna

5.1. Układy funkcjonalne: jednostka – technologia cyfrowa

Rezultatem zaawansowanej technologii cyfrowej jest przede wszystkim to, że pewne czynności umysłowe – zarówno te, które można zaliczyć do twórczych, jak i inne – wykonywane są przez **skomplikowane układy funkcjonalne** składające się z człowieka i maszyny (na przykład komputera). Trzeba jednak pamiętać, że nawet najbardziej złożone i szybko działające komputery są automatami. Im większy jest udział automatów w wykonywanej czynności, tym bardziej automatyczne, czyli mniej świadome, są czynności wykonywane przez człowieka.

Współczesna technologia cyfrowa przede wszystkim wytwarza i przetwarza różnorodne, proste i złożone symbole (słowa, teksty, obrazy, filmy etc.). Symbole te są często gotowymi nośnikami ludzkich myśli, swoistym rodzajem umysłowych prefabrykatów. Z tych „prefabrykatów” składane są większe całości. Żadna inna wcześniejsza technika nie oferowała tak wielu narzędzi pozwalających na działanie według zasady „kopiuj i wklej”. Dzięki tej technice kopiować i sklejać można filmy, fotografie, rysunki, teksty; właściwie wszystko, co zostało zapisane na nośnikach elektronicznych. Rzeczy do skopiowania i rzeczy skopiowanych mamy obecnie wokół siebie bardzo wiele i coraz więcej.

Jednocześnie łatwo zauważyć, że współcześni artyści coraz częściej odnoszą swoje dzieła nie do rzeczywistości, lecz do twórczości innych artystów. Powiedzenie „sztuka dla sztuki” nabrało nowego sensu i nowego odniesienia. Określone dzieła sztuki są inspiracją dla innych dzieł, ale jednocześnie fragmenty czy kopie fragmentów pewnych dzieł sztuki stają się częściami innych. Takie kopie są tworzone za ludzi przez maszyny. W epokach wcześniejszych

artyści sami tworzyli kopie oraz naśladowali dzieła swoich poprzedników¹³, musieli zatem wykazać się przynajmniej minimalnymi zdolnościami artystycznymi.

Trzeba tu jednak dodać, że jakiegokolwiek dzieło nie powstaje w kulturowej próżni; granica między naśladowaniem, kontynuacją i modyfikacją jest niezwykle trudna do uchwycenia czy wyznaczenia. Jednak kiedyś całkiem świadome lub nieświadomione naśladowanie innych rzadko prowadziło do wytworów całkowicie podobnych do tych, które naśladowano. Zawsze powstawało coś innego, coś mniej lub bardziej doskonałego, a więc jednak powstawały dzieła mające jakieś nowe cechy i przez to przynajmniej przynoszące niekiedy nowe wartości. Niedoskonałość w naśladowaniu (zamierzona lub mimowolna), niby genetyczna mutacja, mogła wtedy zaowocować czymś nowym, czasem bardziej wartościowym. Tu znowu nasuwa się skojarzenie z ewolucją twórczą. Biologiczni mutanci nie zawsze są kalekami, niekiedy mogą być zdolniejsi, ładniejsi lub sprawniejsi od istot niezmutowanych. Jednak dziś tworzone za pomocą technologii cyfrowej kopie są albo łudząco podobne, albo wręcz nieodróżnialne od oryginałów. Czy możliwa byłaby ewolucja biologiczna, gdyby nie było mutacji?

Im bardziej zaawansowana jest technologia cyfrowa, tym większy jest jej udział w wykonywaniu ludzkich czynności. Wygląda na to, że im bardziej rozwinięta jest używana przez człowieka technologia cyfrowa, tym bardziej jego kreacje mogą zbliżać się do wspomnianego na początku „darwinowskiego” modelu twórczości i oddalać od modelu „platońskiego”.

Założmy jednak, że wszyscy artyści i twórcy chcą i mogą unikać naśladowania, kopiowania i używania „prefabrykatów”, czyli są demiurgami, a nie „bricoleurami”. Czy tego typu postawa znosiła-

¹³ Pomijam tu problem, czy robili to świadomie i otwarcie, czy też nieświadomie lub w sposób oszukańczy.

by wpływ techniki cyfrowej na myślenie twórcze i na artystyczny proces tworzenia?

Odpowiadając na to pytanie, musimy przyjrzeć się temu, co ma do powiedzenia współczesna psychologia twórczości i myślenia twórczego.

Psychologia zajmuje się myśleniem twórczym, przeważnie pojmując termin „myślenie” jako proces rozwiązywania problemów. Proces ten może mieć charakter algorytmiczny, jest tak w sytuacjach, gdy istnieje już lepsza lub gorsza droga rozwiązania danego typu zadania, trzeba tylko ten algorytm zastosować w nieco innej sytuacji. „Twórcze” rozwiązywanie problemów lub zadań konieczne jest wtedy, gdy nie mamy żadnego algorytmu. Przed takimi problemami stają odkrywcy i wynalazcy. W przypadku braku algorytmu można mówić, co najwyżej, o heurystykach, czyli bardzo ogólnych, czasem nie do końca sprecyzowanych, zasadach, które mogą, ale nie muszą, doprowadzić rozwiązującego do osiągnięcia celu (Nęcka 1994; Nęcka 1998; Maruszewski 2001). Mówimy wtedy o „twórczym” rozwiązywaniu problemów, odróżniając je od rozwiązywania algorytmicznego, które (niezależnie od jego doskonałości i praktycznej przydatności) jest tylko zastosowaniem starych zasad w nowych sytuacjach, ma więc w gruncie rzeczy charakter odtwórczy.

Mimo wszystko psychologowie nie wiedzą dokładnie, jak dochodzi do twórczego rozwiązywania zadania. W opisach i wyjaśnieniach tego procesu używa się najczęściej pojęć, takich jak „wgląd”, „oślnienie” czy „intuicja”, oznaczają one na ogół stany, w których myślący podmiot nagle wpada na pomysł, jak rozwiązać dany problem. Tego, jak dochodzi do „oślnienia”, dokładnie nie wiadomo. Przeważa pogląd, że „wgląd” albo „oślnienie” są efektem myślenia nieświadomego. Jest to jednak klasyczny przykład wyjaśniania *ignotum per ignotum*, czyli w gruncie rzeczy błąd logiczny,

gdyż dalej nie bardzo wiadomo, dlaczego nieświadomość miałaby być „mądrzejsza” od świadomości.

Uczni, inżynierowie, wynalazcy relacjonują niekiedy, że myśląc o rozwiązaniu jakiegoś problemu (nawet wtedy, gdy ma on charakter abstrakcyjny, jak na przykład problemy matematyczne), wyobrażają sobie nieistniejące jeszcze jego rozwiązanie w postaci bardzo konkretnych przedstawień (Maruszewski 2001: 286). Rozwiązania „przychodzą im do głowy” niekiedy w postaci obrazów sennych. Może dlatego specjaliści od tzw. treningów twórczości zalecają snucie metafor i prowokowanie skojarzeń w postaci obrazów związanych, nieraz bardzo luźno, z realnym i ostatecznym rozwiązaniem (np. Nęcka 1998). Psychologowie na ogół podzielają przekonanie, że myślenie obrazowe, i podobno ściśle z nim związana intuicja, sprzyja twórczości bardziej niż myślenie abstrakcyjne czy pojęciowe (Evans 2010; Khaneman 2011). Tu także nie wiadomo z czego bierze się większa kreatywność myślenia wyobrażeniowego. Wiadomo jednak, że myślenie obrazami to filogenetycznie i ontogenetycznie wcześniejszy rodzaj myślenia¹⁴.

W opisach myślenia twórczego wyróżnia się też na ogół dwie główne fazy: generowania pomysłów rozwiązania danego zadania oraz oceny przydatności tych pomysłów. W pierwszej kluczową rolę mają odgrywać intuicja i wyobraźnia, w drugiej – krytycyzm, ścisłość i systematyczność. Zdaniem psychologów dopiero połączenie tych dwu rodzajów aktywności umysłowej może doprowadzić do wartościowych rezultatów czy wytworów myślenia. Wiemy także, iż odkrycia i wynalazki są często następstwem przypadku czy wręcz popełnionego wcześniej błędu (jak było z odkryciem promieni Röntgena). Trudno jednak zakładać, że wszystkie od-

¹⁴ Niezwykle ciekawą koncepcję wyobraźni i jej działania w sferze twórczości artystycznej przedstawił Gaston Bachelard (Bachelard 1975), nie jest ona na ogół znana w psychologii.

krycia i wynalazki są efektem przypadku. Poza tym wiadomo, że intuicja jednym „podpowiada” dobre, innym niewłaściwe rozwiązania problemu.

Współczesna technologia cyfrowa stworzyła między innymi możliwość łatwego kreowania złożonych obrazów. Rysunki, animacje, fotografie, filmy najpierw zmieniły media masowej komunikacji i przesyłane komunikaty, teraz zmieniają nawyki i upodobania ich użytkowników. Wzrasta rola obrazów i znaków ikonicznych w komunikacji masowej, nauczaniu, a także w życiu codziennym, a nawet uprawianiu nauki¹⁵. Jednocześnie maleje (lub wydaje się zmniejszać) rola pisma i związanego z nim myślenia abstrakcyjnego. Gdybyśmy chcieli przyjąć przedstawione powyżej relacje między myśleniem obrazowym i myśleniem abstrakcyjnym, moglibyśmy postawić hipotezę, że myślenie użytkownika techniki elektronicznej będzie w najbliższej przyszłości bardziej twórcze, ale jednocześnie mniej krytyczne.

W rozważaniach snutych w tym miejscu przewinął się jeszcze jeden wątek. Można go wyrazić w postaci pytania: o czym mówi nam współczesna sztuka, a właściwie dzieła artystów? Zasugerowałem powyżej, że sztuka mówi nam niekiedy o sobie samej, o swoich własnych wytworach. Popularne kiedyś filmowe adaptacje arcydzieł literackich można było usprawiedliwić chęcią pokazania szerokiej publiczności realnych trudnych sytuacji, które twórcy tych arcydzieł chcieli przeanalizować (a przynajmniej pokazać) środkami literackimi. Filmy robione na podstawie popularnych gier komputerowych już takiej funkcji pełnić nie mogą. Pomijając już to, że gry komputerowe arcydziełami raczej nie są, trzeba tu

¹⁵ W ostatnich dziesięcioleciach wzrosła liczba publikacji naukowych i badań poświęconych wyobraźni, metaforze, metonimii. Psychologia poznawcza przekonuje nas o tym, że myślenie pojęciowe odgrywa w ludzkim życiu psychicznym rolę znacznie mniejszą, niż zakładała psychologia klasyczna. Pogląd ten wyraża przede wszystkim teoria pojęć naturalnych.

przypomnieć, że gra komputerowa nie pokazuje żadnych realnych problemów, raczej skłania graczy do tego, by realnymi zadaniami w ogóle się nie zajmowali. Nie trzeba tu chyba dodawać, że jest to następstwem istnienia stwarzanej przez technologię cyfrową rzeczywistości wirtualnej.

Sztuka współczesna nie jest już (i nawet nie usiłuje być) zwierciadłem rzeczywistości. Jest ona jej surogatem, niezależnie od tego, czy przez „rzeczywistość” będziemy rozumieć otaczający nas świat fizyczny, relacje społeczne, w które jesteśmy uwikłani, czy też naszą „wewnętrzną” rzeczywistość zjawisk psychicznych. Czy można zatem powiedzieć, że sztuka współczesna staje się coraz bardziej autystyczna¹⁶? A jeśli tak, czy jest to następstwem specyficznego używania techniki elektronicznej?

5.2. Układy funkcjonalne: ludzie – technologia cyfrowa

Współczesna technologia cyfrowa, przede wszystkim jej najbardziej skomplikowany wytwór, jakim jest internet, łączy wszystkich użytkowników, pozwala na kontakty niemal natychmiastowe (inaczej niż pismo i druk) i niemal bezpośrednie, ponieważ możemy widzieć i słyszeć innych, z którymi internet nas w danej chwili połączył. Możemy z innymi ludźmi współpracować, współtworzyć, uczyć się, bawić i wspólnie w tym samym czasie, choć w innym miejscu, robić razem wiele innych istotnych lub nieistotnych rzeczy.

Technologia cyfrowa zmienia zasadniczo także ludzką kulturę, tworzy nowe rodzaje sztuki i czasem dość zasadniczo zmienia te obszary działalności artystycznej, które dłużej lub krócej istniały

¹⁶ W *The Gutenberg Galaxy* Marshalla McLuhana czytamy: „Every technology contrived and outered by man has the power to numb human awareness during the period of its first interiorization” (McLuhan 1997: 153; cytuję z oryginału, ponieważ polski przekład wydanych fragmentów *Galaktyki* zmienia sens tego zdania). Pojawia się zatem pytanie, czy odrętwienie świadomości współczesnego użytkownika technologii cyfrowej jest stanem przejściowym czy trwałym?

przed pojawieniem się internetu. Równocześnie technologia cyfrowa, sama w sobie, zmienia się szybko i coraz szybciej. Czy można zatem przewidzieć i zrozumieć zmiany technologii i obszarów (na przykład kultury), na które ona wpływa?

Zakładam, że jest to możliwe, przynajmniej do pewnego stopnia. Może się to udać, jeśli dostrzeżemy podobieństwa i analogie między komunikacją internetową i innymi, wcześniejszymi i lepiej poznanymi rodzajami komunikacji.

Specyfika komunikacji internetowej polega przede wszystkim na tym, że łączy ona zalety komunikacji językowej (bezpośredniej rozmowy twarzą w twarz) i komunikacji za pomocą pisma wzbogaconego obrazami. Jest ona dialogiem, „rozmową”, w której może brać udział wielu uczestników przesyłających sobie komunikaty bardzo bogate w swojej formie i treści.

Przypomnijmy sobie zatem, co zostało powiedziane o dialogu, jego wpływie na jednostki i na kulturę jeszcze przed wynalezieniem i skonstruowaniem internetu. Najpełniejszą – w znaczeniu najbardziej interdyscyplinarną i personalistycznie głęboką – teorię dialogu przedstawił (moim zdaniem) Michał Bachtin (Czaplejewicz, Kasperski 1983).

Zanim w językoznawstwie i innych dyscyplinach humanistycznych umocnił się na dobre strukturalizm, Michał Bachtin pokazywał jego ograniczenia, które krótko nazywał „abstrakcyjnym obiektywizmem”. Zwracał uwagę na to, że naturalną i empirycznie istniejącą jednostką zjawisk mowy nie jest zdanie ani słowo, lecz wypowiedź. Może ona być bardzo krótka albo bardzo długa, jednak zawsze jej naturalne granice stanowi zmiana podmiotów mowy (Bachtin 1930, w: Czaplejewicz, Kasperski 1983: 84-96). Wypowiedź jest zatem naturalnym elementem większej całości, jaką jest dialog.

Poglądy Bachtina są z jednej strony oryginalną personalistyczną filozofią człowieka, z drugiej zaś ważnym głosem w dyskusji na temat specyfiki metodologii nauk humanistycznych. Zdaniem Bachtina istnieją dwie główne formy myślenia i poznawania: monologowa i dialogowa. Pierwsza z nich jest właściwa dla poznawania rzeczy, jej celem jest ścisłość i powiedzenie „ostatniego słowa”, ścisłe i pełne poznanie jakiegoś przedmiotu. Żywego człowieka ostatecznie i definitywnie poznać nie możemy, poznajemy go w sposób dialogiczny (dialogowy), celem jest tu możliwe głębokie rozumienie człowieka, jego „duszy”, jego działań i wytworów powstających w następstwie tych działań. Człowieka poznajemy najlepiej w dosłownie rozumianym dialogu (Bachtin 1975, w: Czaplewicz, Kasperski 1983: 232-240).

Jeżeli przyjmiemy za Bachtinem, że faktycznie istnieją dwie podstawowe formy myślenia (dialogowa i monologowa), to uwiadczniają się one nie tylko w aktach mowy i utrwalonych w piśmie wytworach tych aktów (czyli dosłownie rozumianych tekstach). Takie symboliczne ekspresje jednostkowych myśli i przekonań – niezależnie od systemu semiotycznego lub systemów znakowych, jakie w ekspresji zostały wykorzystane – są częścią jakiegoś dialogu. Może to być dialog jednostki z jednostką, jednostki z wieloma ludźmi, a niekiedy człowieka z samym sobą. Dialog będący konfrontacją dwu wypowiedzi, podjętą w celu sformułowania wypowiedzi kolejnej, ma nam dostarczać nowego rozumienia, nowych myśli, nowych przeżyć. „Dialogiem” jest zatem obcowanie z wytworami sztuki, jest to dialog między ekspresją myśli i uczuć artysty (jaką jest dany przedmiot sztuki) i budzącymi się wtedy myślami i przeżyciami odbiorcy. „Dialogiem” (od strony funkcjonalnej lub strukturalnej) lub częścią dialogu jest tworzenie w sztuce, ponieważ dzieło artysty nie tylko przewiduje odpowiedzi (reakcje) krytyków i odbiorców, ale także jest świadomą lub nieświadomą „odpo-

wiedzią” artyści na to, co w sztuce zdarzyło się wcześniej. W tej sytuacji nawet dosłowne powtórzenie wcześniejszej wypowiedzi w nowym kontekście, w konfrontacji z inną wypowiedzią, tworzy całkiem nowy sens.

W dialogu poznajemy innego i jednocześnie wyrażamy własną indywidualność, a dalej powołujemy do życia nowe aspekty osoby własnej i poznajemy różne strony „ja” partnera dialogu. Dialog, choć jest wydarzeniem społecznym, zawsze kieruje się ku temu, co indywidualne i subiektywne. Zatem im więcej „języków” czy „kodów” opanowaliśmy, im więcej dialogów jesteśmy w stanie podjąć i przynajmniej przez jakiś czas prowadzić (ponieważ definitywnie zakończyć ich, zgodnie z teorią Bachtina, nie możemy), tym bogatsza staje się nasza osobowość.

Dialog, czyli konfrontacja różnych wypowiedzi, jest najlepszym, a może jedynie właściwym, sposobem rozumienia komunikatów czy tekstów, a przez nie ich twórców, czyli innych ludzi i siebie samego. „Wszelkie rozumienie polega na porównaniu danego tekstu z tekstami innymi i nadaniu mu nowego sensu [...] w nowym kontekście [...]. Tekst żyje tylko wtedy, gdy spotyka się z innym tekstem...” (Bachtin 1975, w: Czaplejewicz, Kasperski 1983: 235). Każda wypowiedź utrwalona i zapamiętana ujawnia nowe sensy w nowych kontekstach. „Można powiedzieć, że ani Szekspir, ani jego współcześni nie znali tego ‘wielkiego Szekspira’, jakiego my znamy teraz [...], każda epoka odkrywa zawsze w wielkich dziełach przeszłości coś nowego [...]” (Bachtin 1979, w: Czaplejewicz, Kasperski 1983: 364). Nie tylko *Hamlet* w postaci filmu fabularnego, ale każde kolejne wystawienie tego dramatu – ze względu na inne dekoracje, grę aktorską, reakcje i nastawienia widzów itd. – wyłania nowe sensy opowiedzianej przez Szekspira historii. Każdy jej pojedynczy odbiorca tworzy tu nowe sensy. Zigmunt Freud, jak wiadomo, przeczytał *Hamleta* jako historię neurotyka

owładniętego kompleksem Edypa. Można zatem widzieć kulturę jako „maszynę” nieprzerwanie wytwarzającą i przechowującą stare oraz nowe treści (nowe sensory) składających się na nią elementów, z których każdy jest, lub wcześniej czy później staje się, ogniwem w łańcuchu jakiegoś dialogu. Bogactwo danej kultury zależy więc nie tylko od ilości i jakości składających się na nią wytworów, ale także od aktywności ludzi, którzy chcą i mogą cytować, modyfikować i tworzyć swoje wypowiedzi.

Patrząc z tej „dialogicznej” perspektywy na technologię cyfrową w ogóle, a na jej wytwór, jakim jest internet, w szczególności, możemy powiedzieć, że oferuje ona niespotykane wcześniej możliwości symbolicznych ekspresji i ułatwia podejmowanie różnych form dialogu. Dziś już wiemy, że technologia ta stworzyła między innymi „kulturę uczestnictwa”, kulturę zachęcającą do aktywnego udziału w procesie jej tworzenia i rozpowszechniania jej elementów. W takim tworzeniu i współdziałaniu, w interakcji podmiotów określonych wypowiedzi czy aktów kreowania nowych treści wszyscy są sobie równi. Jednocześnie wszystkie wypowiedzi – amatorskie czy profesjonalne, wyrafinowane czy proste – są sobie równe, ponieważ – z Bachtinowskiego punktu widzenia – podtrzymują wymianę i tworzenie nowych sensów, nowych myśli, nowych przeżyć.

Przyjmijmy zatem, że kultura uczestnictwa w jej cyfrowej (głównie internetowej) formie jest – jak dotychczas – najlepszym polem realizacji Bachtinowskich marzeń, że jest ona, pozornie lub faktycznie, zjawiskiem dobrze realizującym podstawową funkcję każdej kultury, jaką jest wymiana¹⁷. Czy zatem kultura uczestnictwa zbliża się i nas, jako jej twórców i „konsumentów”, do ideału kultury?

¹⁷ Problem ten rozważa np.: Dziadzia 2012: 101-103.

Ta forma kultury, a właściwie narzucona technologią cyfrową forma uczestnictwa w kulturze, poza swoją skrajną (i pozorną lub faktyczną) demokratyzacją ma jednocześnie wiele innych cech. Drugą najbardziej rzucającą się w oczy cechą kultury internetu jest coś, co u Bachtina jest jeszcze wielogłosowością czy polifonicznością, a współcześnie jest już „wielokodowością” czy multi-medialnością. Internet wciela i homogenizuje wszystkie odrębne kiedyś kody czy systemy znakowe¹⁸. Można powiedzieć, że główną cechą zcyfrowanej kultury uczestnictwa jest zacieranie (ostrzych kiedyś) granic. Zacierają się granice między nadawcą a odbiorcą, profesjonalistą a amatorem, słowem a obrazem (znakami arbitralnymi a znakami naturalnymi), tradycją a awangardą, zabawą a pracą, fikcją a rzeczywistością, centrum a prowincją, podmiotem a przedmiotem.

Jak daleko można pójść w tym przyśpieszającym ciągle procesie zacierania (wszelkich niemal) granic? Jedną z odpowiedzi na to pytanie znajdziemy w filozofii transhumanizmu (More, Vita-More 2013). Opierając się jednak na autocharakterystykach tej filozofii, można powiedzieć, że celem transhumanizmu jest pokazanie, obecnego i czekającego nas w najbliższej przyszłości, stanu kultury i cywilizacji technicznej, wynikających z nich systemów wartości, sposobów postępowania w ogóle, w tym sposobów traktowania przyrody i całego świata pozaludzkiego (M. More, *The Philosophy of Transhumanism*, w: More, N. Vita-More 2013: 1-27). Zdaniem jego twórców¹⁹, transhumanizm jest czymś więcej niż filozofią,

¹⁸ Pokazywało to wiele referatów przedstawionych na konferencji „Teksty Kultury Uczestnictwa”, np.: H. Kudlińska, *Demotywator jako nowy gatunek dyskursu internetowego*, A. Michnik, *Interaktywne teledyski – między wideoklipem oraz aplikacją*.

¹⁹ Oczywiście nie tylko przedstawiciele posthumanizmu czy transhumanizmu (który zdaniem twórców tego drugiego nie powinien być mylony z tym pierwszym) mają świadomość, że przyspieszony rozwój techniki w ogóle, a technologii cyfrowej przede wszystkim, ma i będzie miał decydujący wpływ na ludzką cywilizację i kul-

jest poszerzającym się ciągle obszarem badań obecnej i przyszłej ewolucji ludzkości i związanych z tą ewolucją szans potęgowania ludzkich możliwości, prowadzących w końcu do autoewolucji człowieka (M. More, *The Philosophy of Transhumanism*, w: More, Vita-More 2013). W tej ostatniej kwestii transhumaniści opowiadają się za przestrzeganiem zasady zwanej przez nich „wolnością morfologiczną” (*morphological freedom*), czyli za prawem każdego człowieka do takich zmian własnego ciała i umysłu, które zwiększą ludzkie fizyczne i intelektualne możliwości, poprawią zdrowie, wydłużą czas życia i zwiększą satysfakcję z niego płynącą (A. Sandberg, *Morphological Freedom – Why We Not Just Want It, but We Need It*, w: More, Vita-More 2013: 56-64). Innym ważnym przedmiotem refleksji transhumanistów (podobnie jak posthumanistów) jest problem przyszłych relacji między człowiekiem i stworzonymi w przyszłości sztucznymi inteligentnymi systemami, które mogą, jak zakładają transhumaniści, przewyższać ludzi swoją inteligencją (M. Rothblatt, *Mind is Deeper Than Matter*, w: More, Vita-More 2013: 317-326; B. Goertzel, *Artificial General Intelligence and the Future of Humanity*, w: More, Vita-More 2013: 128-137; *Transhumanist Declaration* 2012).

Streszczając tu poglądy transhumanistów, doszliśmy do perspektywy zatarcia ostatniej granicy, jaką jest granica między tym, co ludzkie i nie-ludzkie.

W tym miejscu interesują nas przede wszystkim ich poglądy na sztukę. Zdaniem przedstawicieli transhumanizmu sztuka od początku swojego powstania przede wszystkim zmieniała sposoby przedstawiania postaci ludzkiej i modyfikowała (różnymi charakterystycznymi dla siebie sposobami) ludzkie sposoby doświadczania rzeczywistości oraz przeżywania relacji człowieka

turę i że fakt ten wymaga pilnej i wielodyscyplinarnej naukowej refleksji. Patrz, np.: Bobryk 2004.

ze światem (np. N. Vita-More, *Aesthetics. Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism*, w: More, Vita-More 2013: 18-27). Jedno i drugie zmieni się radykalnie, kiedy ludzie kierujący się zasadą „wolności morfologicznej” zabiorą się na serio do realnego modyfikowania ludzkiego ciała i ludzkiej psychiki²⁰. To, co do tej pory miało jedynie charakter symboliczny (a zatem chwilowy i odwracalny) i było ograniczone wyobraźnią artysty oraz odbiorcy jego dzieła, stanie się w bliskiej już przyszłości faktem ograniczanym jedynie rozwojem technologii, bioinżynierii czy chirurgii. Czy w tej jedności nauki, techniki i sztuki pojawią się jakieś odpowiedniki surrealizmu, kubizmu czy abstrakcjonizmu? Czy w sztuce modyfikacji własnego ciała ograniczymy się, jak dziś to czynimy, do poprawiania jego estetyki lub do zmiany płci?

Najwięcej niepokoju budzi pytanie: co będzie z modyfikacją ludzkiej psychiki, myślenia i ludzkiego środowiska? Czy wielogłosowość i dialogowość zamienimy w nieograniczoną modyfikację naszych zmysłów i mnożenie naszych awatarów, poprawianie warunków naszego życia zaś zastąpimy tworzeniem licznych wirtualnych rzeczywistości, czyli obszarów ucieczki od realnych życiowych problemów?

Przedstawione powyżej zestawienie starego Bachtinowskiego personalizmu i nowego transhumanizmu miało przede wszystkim na celu pokazanie zasadniczej cechy technologii cyfrowej, technologii której wytwory – zarówno w sztuce, jak i w życiu codziennym – zacierając granice między działaniem symbolicznym a działaniem realnym, łatwo mogą doprowadzić do faktycznej (a nie tylko postulowanej przez poststrukturalistów i postmodernistów) „śmierci podmiotu”. Nastąpi ona wtedy, gdy o kierunku rozwoju ludzkiej cywilizacji i kultury decydować będą rozproszone

²⁰ Początki tego procesu pokazuje L. Beloff, *The Hybronaut Affair. A Mélange of Art, Technology and Science*, w: More, Vita-More 2013: 83-90.

i nieosobowe czynniki. Nie zdarzy się natomiast wtedy, gdy wyjdziemy ze wspomnianego za McLuhanem odrętwienia ludzkiej świadomości (McLuhan 1997).

Bibliografia

- Bachelard Gaston (1975) *Wyobraźnia poetycka*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bachtin Michaił (1930) *Język, mowa i wypowiedź*, przeł. W. Grajewski, w: Czaplejewicz Eugeniusz, Kasperski Edward (1983) *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bachtin Michaił (1975) *O metodologii badań literackich i humanistycznych*, przeł. S. Zapaśnik, w: Czaplejewicz Eugeniusz, Kasperski Edward (1983) *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bachtin Michaił (1979) *Kierować się odwagą*, przeł. D. Danek, w: Czaplejewicz Eugeniusz, Kasperski Edward (1983) *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bobryk Jerzy (1996) *Akty świadomości i procesy poznawcze*, Wrocław: Leopoldinum.
- Bobryk Jerzy (2001) *Twardowski. Teoria działania*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bobryk Jerzy (2004) *Świadomość człowieka w epoce mediów elektronicznych*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- Brentano Franz (1999) *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Czaplejewicz Eugeniusz, Kasperski Edward (1983) *Bachtin. Dialog, język, literatura*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dziedzic Bogusław (2012) *Dylematy tzw. kultury uczestnictwa*, „Media i Społeczeństwo”, nr 2.
- Evans Jonathan St. B.T. (2010) *Thinking Twice. Two Minds in One Brain*, Oxford: Oxford University Press.
- Gołaszewska Maria (1983) *Zarys estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Khaneman Daniel (2011) *Thinking Fast and Slow*, London: Penguin Books.

- Lévi-Strauss Claude (1969) *Mysł nieoswojona*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- McLuhan Marshall (1997) *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto Press.
- Maruszewski Tomasz (2001) *Psychologia poznania*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Merleau-Ponty Maurice (1976) *Proza świata*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- More Max, Vita-More Natasha (2013) *The Transhumanist Reader*, Singapore: Wiley-Blackwell.
- Nęcka Edward (1994) *TRoP... Twórcze rozwiązywanie problemów*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Nęcka Edward (1998) *Trening twórczości*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Nietzsche Friedrich (1976) *Krytyka poznania*, w: Z. Kuderowicz, *Nietzsche. Wybór pism*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon (1951) *Timajos*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Searle John R. (1984) *Minds, Brains and Science*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tatarkiewicz Władysław (1988) *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tomaszewski Tadeusz (1963) *Wstęp do psychologii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Twardowski Kazimierz (1965) *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wygotski Lew (1971) *Wybrane prace psychologiczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wittgenstein Ludwig (2000) *Dociekania filozoficzne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Twórczość w epoce technologii cyfrowej

Głównym celem artykułu jest przedstawienie zjawiska twórczości artystycznej w ramach aparatury pojęciowej teorii czynności i wytworów rozwiniętej w szkole lwowsko-warszawskiej. Pierwsza część tekstu przypomina podstawowe pojęcia tej teorii. Druga jest opisem relacji między psychologicznymi procesami twórczego myślenia i kulturowymi artefaktami.

Creativity in the Age of Digital Technology

The main aim of the paper is rethinking the concept of artistic creativity in the framework of the theory of actions and product. The first part of the paper presents the conceptual apparatus developed by Lvov-Warsaw School. The second part is a description of relations between psychological processes of creative thinking and cultural artifacts; the description is based on Lvov-Warsaw School conceptual apparatus.

Michał Koza

UNIwersytet Jagielloński

Czy znasz ten mem? Pragmatyka i polityka internetowych wspólnot interpretacyjnych

10.18318/978-83-65573-14-8.11

Opisywanie internetu w kategoriach „globalnej wioski” nikogo już chyba dzisiaj nie zaskakuje. Pojęcie zaproponowane przez Marshalla McLuhana (McLuhan 1975) do opisu przemian sfery medialnej zwraca uwagę na to, że korzystanie z nowych sposobów komunikacji daleko wykracza poza czysto instrumentalne użycie, otwierając nowe obszary tworzenia skomplikowanych relacji społecznych. Dlatego można swobodnie odłożyć na bok wyobrażenia o internecie jako po prostu „źródle” informacji, „zbiorniku” czy „bibliotece”. Zgodnie z nimi sieć byłaby miejscem pozwalającym na wygodne konserwowanie, magazynowanie i udostępnianie treści, ale pozostającym bez wpływu na to, kim jest ich użytkownik. Choć te funkcje również są istotne, w przypadku internetu o wiele istotniejszy wydaje się wspólnotowy aspekt przetwarzania informacji. Sieć jest miejscem współtworzenia znaków, środowiskiem procesu, w którym liczą się także relacje użytkowników, wchodzących w (zapośredniczone) interakcje. Magdalena Kamińska zauważa, że w ramach internetu nowością jest

techniczne umożliwienie nieustannego synchronicznego przekształcania danych poprzez połączenie otwartego dostępu do bazy z możliwościami edycyjnymi, co radykalnie zmienia wyjściową koncepcję, znaną dotąd w kulturze w całkowicie odmiennych realizacjach. W praktyce oznacza to bowiem, że każdy użytkownik może nie tylko dodawać do bazy nowe teksty, ale także wrywać dowolne ich elementy z kontekstu, tworzyć

z nich (bri)kolaże, oraz, co najistotniejsze, transmitować i upubliczniać je, co otwiera perspektywę dla ich kolejnych przekształceń (Kamińska 2011: 38-39).

Co więcej, wspomniane przekształcenia dokonują się tutaj nie na zasadzie prostej wymiany informacji, w której tożsamość komunikujących się partnerów jest z góry określona przez świat niewirtualny, ale raczej drogą jednoczesnego konstytuowania wypowiedzi oraz jej podmiotu¹. Są aktantami, których poznaje się dopiero wtedy, gdy wchodzi w kontakt z innymi, dokonując samookreślenia, czyli „artykulacji” siebie – por. Latour 1999: 141, Abriszewski 2012: 87-88.

Perspektywa ta wydaje się szczególnie cenna wobec nieustannego rozwoju życia społecznego w internecie i zagęszczania w nim (bardziej niż intensyfikowania i pogłębiania) sieci międzyludzkich relacji. To zjawisko otwiera nowe możliwości wirtualnego stowarzyszania się i dokonywania niezliczonych zbiorowych identyfikacji. Internet, chociaż ma zasięg globalny, jest niezwykle „zrejonizowany” – stanowi pole tworzenia się i działania grup, które wytyczają i podtrzymują w nim wirtualne, ale nie mniej przez to skuteczne niż w „realu” granice. Z tego powodu Douglas Rushkoff opisuje internet jako „Cyberię”, w której odbywa się rywalizacja subkultur, starannie dbających o to, aby odróżniać „swoich” od „obcych” (por. Rushkoff 2008). Dzieje się to już, a raczej przede wszystkim, na poziomie języka, który w internetowej komunikacji przyjmuje często postać slangu, „funkcjonującego w małych grupach społecznych jako zarazem

¹ Dla przykładu: umieszczanie zdjęć w serwisie Instagram służy nie tylko prezentowaniu zdarzeń z realnego życia, ale także tworzeniu określonego wizerunku i wirtualnej tożsamości, która może bądź ograniczać się do samego profilu w tym serwisie, bądź współtworzyć ogólniejszy wizerunek danej osoby w świecie wirtualnym. Na problematyczność referencji w świecie wirtualnym zwraca uwagę m.in. Kamińska (2011: 59-60).

kolokwialny i ekskluzywizujący kod, który pozwala transmitować i chronić charakterystyczne dla nich wartości” (Kamińska 2011: 91). Chociaż zatem wraz z procesami globalizacyjnymi świat zdaje się „kurczyć”, powstają równocześnie nowe rodzaje granic – już nie fizycznych, ale hermeneutycznych, opartych na barierach natury symbolicznej. „Ogólny obraz kultury internetu traci [...] swój walor egalitarystyczny, opiewany przez tylu jej entuzjastów w latach 90. XX wieku, ponieważ zaczyna intensywnie produkować procedury wykluczania” (Ibidem: 62). Jednym z narzędzi podtrzymywania wirtualnych linii demarkacyjnych są memy internetowe, których znaczenie rośnie wraz z upowszechnianiem się mediów społecznościowych. To właśnie grupom opierającym na memach swoją strategię identyfikacji, rozwoju i kolonizacji chciałbym poświęcić szczególną uwagę.

Memetyka – między naukami kognitywnymi a polityką

Memy internetowe, jedno z kluczowych dla Sieci pojęć, można (nawiązując do Richarda Dawkinsa, twórcy pojęcia) określić jako elektronicznie transmitowane i przetwarzane przez użytkowników jednostki informacji, rozpatrywane zwykle z uwagi na ich potencjał replikacyjny i rolę w komunikacji międzypokoleniowej. W takiej perspektywie uwzględnia się liczne analogie ze sposobem funkcjonowania replikatorów biologicznych, które stanowią właściwy „podmiot” ewolucji żywych organizmów. Według amerykańskiego naukowca:

Przykładami memów są melodie, idee, obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków lub budowania łuków. Tak jak geny rozprzestrzeniają się w puli genowej, przeskakując z ciała do ciała za pośrednictwem plemników lub jaj, tak memy propagują się w puli memów, przeskakując z jednego mózgu do drugiego w procesie szeroko rozumianego naśladownictwa. Jeśli naukowiec przeczyta lub usłyszy jakiś

dobry pomysł, przekazuje go kolegom i studentom. Wspomina o nim w artykułach i na wykładach. O propagowaniu się nośnej idei można powiedzieć wtedy, gdy przenosi się ona z mózgu do mózgu (Dawkins 2007: 146. Por. także cały rozdział Memy: nowe replikatory).

Niewątpliwie podejście nawiązujące do myśli Dawkinsa i innych ewolucjonistów może być przydatne, jednak ma swoje ograniczenia. Dobrze opisuje związki ilościowe i struktury obiegu memów, a także ewolucjonistyczne uwarunkowania tego mechanizmu, który ma swoje miejsce w procesie różnicowania i konkurencji organizmów. Jednak w niewielkim stopniu jest w stanie scharakteryzować kwestie tożsamościowe, jakie się z nim wiążą, ponieważ koncentruje się na samym memie i jego zdolności do przetrwania. Użytkownicy internetu byłiby rozpatrywani w tym ujęciu jedynie jako „nosiciele” i potencjalni naśladowcy danego elementu kultury:

Replikacja memów zachodzi na drodze szeroko rozumianego naśladownictwa. Lecz niektórym memom z puli memów replikacja udaje się lepiej niż innym, podobnie jak nie wszystkie zdolne do replikacji geny są pod tym względem jednakowo skuteczne. Istnieje więc coś w rodzaju doboru naturalnego. Wspominałem o pewnych konkretnych własnościach, które nadają memom wysoką zdolność przetrwania. Lecz w ogólności wszystkie one sprowadzają się do takich własności, o jakich mówiliśmy w rozdziale 2 przy okazji replikatorów: długowieczności, płodności i wierności kopiowania (Dawkins 2007: 147).

Nauki informatyczne i kognitywne (por. Blackmore 2004, Brodie 1997; Walkiewicz 2012) opisują zjawisko memów, biorąc pod uwagę kluczowe cechy długowieczności (w internecie, w porównaniu z innymi zjawiskami kulturowymi, żywotność danego memu jest stosunkowo krótka), płodności (tutaj odwrotnie: Sieć oferuje niespotykane wcześniej możliwości rozprzestrzeniania danej informacji) i wierności kopiowania (każdy użytkownik ma możliwość

wirtualnego przetwarzania i „mutowania” danej informacji). Ta metoda ma jednak ograniczoną operatywność w antropologii i badaniach kulturowych. Interesujące, że w przypadku nowych zjawisk często aplikuje się metodologie nauk ścisłych (por. Wężowicz-Ziółkowska 2008), nie próbując korzystać z bardziej swoistych narzędzi humanistyki, głównie językoznawczych, opisujących procesy zmian językowych oraz mechanizmy innowacji semantycznej. Na szersze zastosowanie czeka tutaj również socjolingwistyka, umożliwiająca zrozumienie roli wyspecjalizowanego języka w społecznościach wypracowujących socjolekt za pomocą różnorodnych „tekstów” (w najszerszym rozumieniu tego słowa).

Oczywiście dla zjawisk, które opisuję, wymienione cechy żywotności, płodności i wierności mają duże znaczenie, jednak zredukowanie do nich fenomenu memotwórczej działalności społeczności internetowych byłoby zbyt dużym uproszczeniem. Nie wikłając się w dalsze wstępne tłumaczenia, chciałbym ukazać problematykę memów internetowych od nieco innej strony, niż czynią to nauki odwołujące się do ewolucjonizmu. Chodzi o wymiar polityczny – tzn. związany ze znaczeniem memów dla funkcjonowania w internecie grup, które za ich pomocą wyrażają i kształtują charakterystyczne dla nich rozumienie świata, a także wyznaczają własne granice i stosunek do innych grup (por. Bell 2006, Song 2009: 13-31). Zastosowanie tej perspektywy do omawianego zjawiska sprawia, że w centrum uwagi staje już nie ewolucjonistycznie rozumiana konkurencja jednostek informacji kulturowej, ale problem wykorzystywania ich przez użytkowników do budowania tożsamości przez uczestnictwo w identyfikujących się z nimi grupach. Z tej perspektywy memy stanowią narzędzie (czy też miejsce – ze względu na interakcje, których ślady „nawarstwiają się” na nich) tworzenia i zmiany „wspólnot interpretacyjnych”, które za Stanleyem Fishem należy rozumieć:

nie jako grupy jednostek, które dzielają jakiś punkt widzenia, lecz raczej jako punkt widzenia bądź sposób organizowania doświadczenia, który wziął w swe władanie pewne jednostki w tym sensie, że [określające go] przyjęte rozróżnienia, kategorie rozumienia oraz warunki ważności i nieważności stały się treścią świadomości członków wspólnoty [...] (Fish 2002: 251).

Ponieważ chodzi o specyficzny rodzaj tych zbiorowości, będę je nazywał „wspólnotami memetycznymi”, kładąc nacisk na to, że w ich przypadku interpretacja czy „sposób organizowania doświadczenia” wyraża się i podlega identyfikacji głównie przez obieg i przetwarzanie memów. Dodając na marginesie, można tutaj dostrzec podobieństwo do tradycyjnej już kategorii subkultur, również posługujących się określonym, wyrazistym zestawem informacji kulturowej i konwencji, które służą identyfikacji grupy (na przykład wspomnianym już slangiem). Jednak internet i media społecznościowe wprowadzają na tyle swoisty kontekst, że należy mówić już o zupełnie innym zjawisku. W odróżnieniu od subkultur, wspólnoty memetyczne cechują się dużą elastycznością, ciągłą zmiennością repertuaru memów, dynamicznym adaptowaniem nowych konwencji (dlatego sporządzanie zamkniętego katalogu memów, przypisanego do jakiegoś zjawiska, jest przedsięwzięciem bezcelowym) i o wiele większą płynnością kryteriów przynależności czy pozostawania poza grupą. Obejmują też zwykle o wiele mniejszy obszar kulturowy (od zjawisk w skali mikro – jednego motywu, przedmiotu czy postaci), pozwalając na wiele różnych kombinacji z innymi tożsamościami. Wiele o wspólnotach memetycznych można powiedzieć na podstawie stron (*fanpages*) pochodzących z sieci Facebook, których zasięg jest teoretycznie bardzo szeroki – każdy użytkownik sieci może kliknąć przycisk „Lubię to”. Mimo to okazuje się, że cechuje je pewna elitarność, określana przez kompetencję do odczytywania wytwarzanego przez nie „me-

metrycznego slangu”. Właśnie niektórym z tych *fanpages* chciałbym się przyjrzeć bliżej, by wskazać kilka istotnych aspektów polityki i pragmatyki ich działania oraz przynajmniej w skrócie scharakteryzować odpowiadające im wspólnoty memetyczne.

Jesteś tym, co lubisz

Warto, po pierwsze, zauważyć, że w przypadku memów na pierwszy plan wysuwa się performatywny wymiar wypowiedzi. Nie służą one ściśle komunikacji jakiegoś stanu rzeczy, ale wywoływaniu działania, reakcji na dany mem. Ewolucjoniści zwracają uwagę przede wszystkim na to, że tym efektem jest już samo powielenie danego obrazu, dźwięku, tekstu czy innej reprezentacji danej idei, a więc replikacja i przedłużenie jej żywotności. Oprócz tego należy jednak uwzględnić specyficzne warunki, jakie stwarzają serwisy społecznościowe, umożliwiając użytkownikom różne interakcje. Polubienie czy skomentowanie danego memu oznacza nie tylko, że trafił on na płodny grunt i „zaraził” kolejnego osobnika, ale umożliwia użytkownikowi publiczne potwierdzenie znajomości wykorzystanych w nim konwencji. Tym samym tego rodzaju gest staje się utożsamieniem ze wspólnotą interpretacyjną przez nie określaną. Podobną rolę pełni polubienie *fanpage’a* zbierającego i regularnie publikującego nowe memy danego rodzaju – dzięki ich skupieniu taka strona jeszcze skuteczniej niż pojedyncze działania użytkowników prowadzi do upowszechniania memów, a jednocześnie staje się miejscem, w którym wyraźniej widać granice wspólnoty.

Wspólnototwórczą rolę memów można też ukazać od strony nadawcy – umieszczenie czegoś na swoim profilu jest zarówno przedłużeniem życia jakiejś informacji, jak i sprowokowaniem działania ze strony innych, zaproszeniem ich do wyrażenia, na przykład w formie komentarza lub polubienia, swojej przynależ-

ności do zbiorowości osób dzielących i rozumiejących konwencję. Pytanie postawione w tytule referatu, „Czy znasz ten mem?” (a także pytania pokrewne: „Czy podzielasz mój punkt widzenia?”, „Czy mamy podobne doświadczenia, podobną wiedzę i zainteresowania?”), właściwie nigdy nie pada wprost, ale każde udostępnienie można w mniejszym lub większym stopniu odczytywać jako jego odpowiednik. Im dana konwencja trudniejsza w rozpoznaniu, bardziej hermetyczna, tym większy potencjał dystynktywny takiego zabiegu – dzięki wykorzystaniu bardzo specyficznych memów można na przykład szybko rozpoznać, kto podziela nasze poczucie humoru bądź ma podobne wspomnienia z dzieciństwa.

Dobrym przykładem takich zachowań są profile bazujące na nostalgii do lat 90. – należy do nich między innymi *fanpage* „Jestem vintage, mam komunię na VHS” (2013) czy „Gdy byłem mały, nurkowałem w wannie” (2013). Strony z tego nurtu przypominają zjawiska charakterystyczne dla ostatniego dziesięciolecia XX wieku, a jednocześnie umożliwiają zmanifestowanie tożsamości osobom, które wtedy dorastały. Odbywa się to przez prezentację charakterystycznych przedmiotów, programów, utworów muzycznych bądź postaci, które były elementem zwyczajnego życia, a po roku 2000 odeszły w zapomnienie (jak na przykład kasety magnetofonowe, piosenki grupy Backstreet Boys czy *Alf*). To, czy jakieś zjawisko mogłoby zostać przywrócone do mainstreamu, jest tutaj raczej mało istotne – a jeśli chodzi na przykład o styl ubierania się, z pewnością niewiele osób chciałoby go naśladować dzisiaj. O wiele ważniejsza okazuje się sama czynność memetycznej gry wspomnieniami, podczas której użytkownicy mogą ujawnić wspólny obraz świata, często bardzo entuzjastycznie i z wielką kreatywnością.

Istotnym elementem przeżywania nostalgii jest w przypadku opisywanych profili zdystansowanie się od pokolenia, które nie podziela zarówno przywoływanych doświadczeń, jak i entuzjazmu

wobec przypominania charakterystycznych motywów z lat 90. *Nineties* często bywają przeciwstawiane tożsamości „pomilenijnej” (zwykle identyfikowanej z bliżej nieokreślonymi „gimnazjalistami”, stąd na przykład profil „Gimby nie znajom”). Taka kwalifikacja odbywa się zwykle jedynie na podstawie wykorzystywanych konwencji, chociaż media społecznościowe zdecydowanie ułatwiają sprawdzenie, do jakiego pokolenia należy dana osoba (większość użytkowników Facebooka udostępnia informacje, które pozwalają przynajmniej z grubsza określić ich wiek). Pamiętając o pierwotnej definicji memu, można tu zauważyć memetyczną konkurencję, jednak nie między samymi jednostkami kulturowej informacji, ale kompleksowymi sposobami postrzegania rzeczywistości przez pryzmat określonych doświadczeń. Ujawnia się tutaj wspomniany wcześniej mechanizm wykluczenia, głęboko obecny w tej niewinnej, zdawałoby się, formie rozrywki.

Innym wartym uwagi przykładem jest *fanpage* „Typowy Seba” (2013), który kreuje nieco inną grę, opartą na obrazie przeciętnego „chłopaka z podwórka”, posługującego się mało wyrafinowanym językiem i używającego charakterystycznych fraz. Wiele osób na pewno miało okazję korzystać z nich w czasach szkolnych, najczęściej w związku z podwórkowymi rozgrywkami piłki nożnej (jak „Renka, nabita”, „Proszę Pani, czy Mati wyjdzie?” czy „Daj łyka”²). Partycypacja użytkowników tego profilu jest bardzo charakterystyczna – najczęściej podejmują oni grę, komentując wpisy za pomocą kolejnych powiedzonek i wzajemnie odpowiadając sobie w „typowosebowym” idiolekkie, za pomocą mocno uproszczonej ortografii. Taka gra literacka, prowadzona z dużym zaangażowaniem uczestników i zdobywająca wielu fanów, nie tylko daje szansę na potwierdzenie przynależności do danej wspólnoty, ale wiąże się

² Niewybredna ortografia jest w tym przypadku istotną częścią memu, dlatego zachowuję oryginalną pisownię.

także z rozwijaniem języka, który później może przenikać do innych miejsc, a zwłaszcza do idiolektów poszczególnych użytkowników. Warto zauważyć też moment zawężenia grupy odbiorców – do tych, którzy są w stanie rozpoznać oraz naśladować konwencję językową i wizualną, która sama w sobie nie jest łatwa do przyjęcia, ponieważ profil jest utrzymany w topornej, „blokierskiej” estetyce. Również i ten *fanpage* wpisuje się w nurt nostalgii, korzystając w dodatku z twórczego potencjału uczestników specyficznej gry, jaką proponuje.

Opisany przykład staje się jeszcze bardziej interesujący, jeśli weźmiemy pod uwagę, że szybko powstała modyfikacja strony w postaci „Tebowego Sebka” (2013). Zamiast „Matiego” mamy tutaj „Maatiego”, w miejsce „Grubego” występuje „Grubernabis”, a „chatę” zastąpiła „piramida”. W tym przypadku kryteria rozumienia zostały zaostrzone w stosunku do oryginału. Konieczna jest nie tylko szkolna wiedza o starożytnym Egipcie (oczywiście głównie stereotypowa), ale także opanowanie bazowej konwencji, a nawet, jak się okazuje, wielu innych, ponieważ *fanpage* korzysta z innych popularnych memów, „przepisując” je we własnej stylistyce. Wydaje się zresztą, że taka jest ogólna tendencja tego zjawiska: memy stopniowo się komplikują, a kolejne odmiany zawężają grono odbiorców i specjalizują swój kontekst. *Tebowy Seba* jest też niewątpliwie atrakcyjny dla osób, którym przeszkadzała zbyt „podwórkowa” formuła źródłowego profilu, ponieważ przenosi wykorzystane tam chwytły w bardziej wysublimowany kontekst.

Memy, które zdobyły popularność, zużywają się wraz z rozpowszechnianiem. Kiedy stają się zrozumiałe dla ogółu, tracą swój walor dystynktywny – funkcję odróżniania wspólnot memetycznych. Wtedy odchodzą w niepamięć (wtedy mówi się o tzw. *meme plague* – pladze memowej) bądź (czasami, jeśli dany mem na to pozwala) w szczególnych wypadkach zmieniają swoją rolę. Tak stało się na przykład z tzw. *rage faces*, które właściwie były graficznymi

odpowiednikami określonych wypowiedzi. Po pierwsze, miały bardzo szerokie zastosowanie, ponieważ można było je wpisać łatwo w wiele różnych kontekstów. Po drugie, z początku ich znaczenie było znane tylko nielicznym, ale stopniowo się upowszechniało. Efekt wyróżnienia się i identyfikacji z grupą użytkowników będących na czasie z nowymi zjawiskami internetowymi początkowo był bardzo łatwy do osiągnięcia, ponieważ wystarczyło samo użycie jakiegokolwiek memu. Z biegiem czasu popularność *rage faces* wyraźnie osłabła – stały się znane wszystkim, obecnie niewiele już mówi o tym, kto ich używa. Oczywiście osobną kwestią byłby przypadek, gdyby jakaś osoba wyraźnie zasygnalizowała, że nie zna tej konwencji – wtedy naraziłaby się na wykluczenie jako nieposiadająca kompetencji, które są już podstawą uczestnictwa w mediach społecznościowych. Mówiąc bardziej metaforycznie, byłaby „barbarzyńcą” w źródłowym znaczeniu, tzn. kimś, kto nie potrafi się wypowiadać w „naszym” języku. Tak czy inaczej, obecnie *rage faces* występują właściwie tylko w konfiguracjach z innymi memami i w towarzystwie innych, mniej rozpoznawalnych konwencji. Podobnie jak emotikony, służą także do wyrażania emocji i komunikatów, które są im przypisane, a nawet konstruowania całych wypowiedzi.

Czy łatwo obrazić MISH-owca?

Wyróżniając klasę performatywów, John Langshaw Austin zauważył, że w odróżnieniu od wypowiedzi konstatywnych, nie stosuje się w nich kryterium prawdy i fałszu, ale fortunności i niefortunności. Zadaniem performatywów nie jest stwierdzanie czy opisywanie jakiejś tezy, ale wywoływanie efektu w postaci działania. Ta obserwacja w przypadku memów jest bardzo trafna – i to nie tylko dlatego, że rzadko podejmuje się poważną dyskusję z tym, co *explicite* wyrażają (a jeśli już się to zdarza, to zwykle jest trakto-

wane z pobłażliwością i ironią). O wiele częściej krytykuje się (lub pomija milczeniem, co w *mediach społecznościowych* bywa najgorszą „karą”) nieudolne, niezgodne z konwencją użycie memu, które jest dowodem braku opanowania reguł rządzących daną wspólnotą i jej języka. Kryterium fortunności przeważa zwykle tak bardzo, że uzyskiwane działanie, efekt uczestnictwa, może być zupełnie niezgodny z komunikatem, jaki *explicite* przekazuje dany mem.

Jako wymowny przykład może tutaj posłużyć strona „MISH to straszna buceria”, na której publikowane są treści zdecydowanie krytyczne wobec uczestników studiów międzywydziałowych. Już sam tytuł powinien ich zniechęcać, gdyby potraktować go jako standardowy komunikat – czyli, zgodnie z kategoriami Austina, wziąć pod uwagę jego wymiar lokucyjny. Tymczasem znaczną część fanów, jeśli nie większość, stanowią właśnie studenci MISH. Dzieje się tak zapewne nie dlatego, że zgadzają się ze swoją karykaturalną charakterystyką, ale ponieważ właśnie oni potrafią najlepiej zrozumieć te memy i wykorzystać ich wspólnototwórczy potencjał. Dzięki temu, paradoksalnie, grupa ta stanowi wspólnotę ludzi, którzy identyfikują się z tożsamością MISH-owca, a nawet w specyficzny sposób ją celebrują (ironicznie, podobnie jak czynią to zapewne założyciele, którymi są zresztą studenci MISH). Oczywiście muszą posiadać przy tym odpowiedni dystans do własnej afiliacji i dużą dozę ironii. „Obcy”, zajadły krytyk, którego memy zakładają jako nadawcę i odbiorcę komunikatu, pozostaje tutaj bardziej tekstową figurą niż rzeczywistym adresatem grupy. Performatywny wymiar memów oznacza zatem również to, że w tym specyficznym rodzaju społecznej gry, jaką są media społecznościowe, często bywa istotne nie tyle to, czy zgadzamy się z komunikatem danego obrazka, ale raczej pokazanie, że posiadamy kompetencję rozumienia go. Najwyżej cenioną reakcją jest zaś twórcze przetworzenie wykorzystanych w nim schematów.

Memy – perswazja poprzedzająca komunikację

Memy internetowe pozwalają dostrzec, jak złożone są zasady rządzące mediami społecznościowymi. Często bywają opisywane z perspektywy komunikacji, wymiaru lokucyjnego, który w mediach społecznościowych staje się zwykle pierwszoplanowy dopiero wtedy, gdy dany mem zostanie już całkowicie oswojony przez użytkowników. Zanim to się stanie, mem służy jako narzędzie różnorodnych operacji perswazyjnych. Za pomocą niewinnych, jakby mogło się zdawać, obrazków, filmów i innych „jednostek informacji kulturowej” kształtują się, regulują i zmieniają różne obrazy świata, z którymi może utożsamiać się podmiot – a wszystko to odbywa się w przyjemnym, niezobowiązującym klimacie rozrywki. Okazuje się, że są to narzędzia na tyle atrakcyjne i skuteczne, że przeżywają dzisiaj swój prawdziwy rozkwit. Szybko zresztą zauważono, że ich potencjał perswazyjny ma nie tylko wartość symboliczną, ale może przynieść korzyści materialne. Nie bez przyczyny wiele firm korzysta dzisiaj w internecie z memów, by zaangażować użytkowników w kreowany przez siebie obraz świata i pogłębić ich identyfikację z lansowaną marką.

Podjęcie polityczne, które starałem się tutaj w bardzo ograniczonym zakresie przedstawić i wykorzystać do analizy niektórych przypadków, odróżnia się od najczęściej spotykanego podejścia ewolucjonistycznego. Umożliwia opisanie nie tyle struktury obiegu informacji i walki memów o przetrwanie, co skomplikowanej wymiany identyfikacji i różnych sposobów konstruowania płynnej, wirtualnej tożsamości. Pokazuje także, w jaki sposób uczestnictwo w internetowych grach społecznych, w kategoriach których można opisywać serwisy społecznościowe, można powiązać z kategorią internetowej podmiotowości, stwarzanej w wirtualnym świecie z wielu heterogenicznych elementów.

Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof (2012) *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Kraków: Universitas.
- Bell David (2006) *Cybercultures: Cyberculture, Cyberpolitics, Cybersociety*. Routledge Chapman & Hall: London.
- Blackmore Susan R. (2004) *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski. Poznań: Rebis.
- Brodie Richard (1997) *Wirus umysłu*, przeł. P. Turski. Łódź: TeTa Publishing.
- Dawkins Richard (2007) *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Fish Stanley (2002) *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. K. Abriszewski [et al.]. Kraków: Universitas.
- „Gdy byłem mały, nurkowałem w wannie”, <https://www.facebook.com/pages/Gdy-byłem-mały-nurkowałem-w-wannie/110765342279493> (01.11.2013).
- „Jestem vintage, mam komunię na VHS”, <https://www.facebook.com/pages/jestem-vintage-mam-komuni%C4%99-na-VHS/135532859869255> (01.11.2013).
- Kamińska Magdalena (2011) *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*. Poznań: Galeria Miejska „Arsenał”.
- Latour Bruno (1999) *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- McLuhan Marshall (1975) *Galaktyka Gutenberga*, s. 136-206, w: *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- „MISH to straszna buceria”, <https://www.facebook.com/pages/MISH-to-straszna-buceria/552604094789140> (01.11.2013).
- Rushkoff Douglas (2008) *Cyberia. Życie w okopach cyberprzestrzeni*. Warszawa: Okultura.
- „Tebowy Sebek”, <https://www.facebook.com/TebowySebek> (01.11.2013).
- „Typowy Seba”, <https://www.facebook.com/typowy> (01.11.2013).
- Walkiewicz Adam (2012) *Czym są memy internetowe? Rozważania z perspektywy memetycznej*, „Teksty z Ulicy”. Zeszyty Memetyczne, nr 14, s. 49-69.
- Węzowicz-Ziołkowska Dobrosława (2008) *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Song Felicia Wu (2009) *Virtual Communities: Bowling Alone, Online Together*.
New York: Peter Lang.

Czy znasz ten mem? Pragmatyka i polityka internetowych wspólnot interpretacyjnych

Artykuł jest poświęcony zjawisku funkcjonowania w mediach elektronicznych niewielkich społeczności, skupionych wokół internetowych memów. Uwzględniając ewolucjonistyczną genezę samego pojęcia „memu”, pochodzącego od Richarda Dawkinsa, proponuje alternatywne, pragmatyczno-polityczne podejście do analizy zjawiska. Memy, skupiające wokół siebie użytkowników *social mediów*, zostają przedstawione jako wspólnoty interpretacyjne, które można także nazwać „wspólnotami memetycznymi”. Tego rodzaju wspólnoty mają własne reguły polityczne oraz kreują nowe hermetyczne idiomy. Argumentacja przedstawiona w artykule zmierza do pokazania, że specyfika funkcjonowania sieci społecznościowych sprawia, iż przed wymiarem komunikacyjnym memu (informacja, którą stara się przekazać) pierwszeństwo otrzymuje aspekt perswazyjny.

Do You Know This Meme? Pragmatics and Politics of the Internet Interpretative Communities

The article discusses the phenomenon of small communities built around Internet memes. Considering the evolutionary genesis of the term „meme”, coined by Richard Dawkins, the author proposes alternative, pragmatic-political approach to the analysis. Memes, in conjunction with users of the *social media*, who understand them, are presented as interpretative communities, which can also be called „memetic communities”. This kind of communities have their own rules and create new exclusive idioms. The arguments presented in the article aim to show that the specific context of social networks makes the communicative aspect of memes (information that they try to convey) less important than the persuasive one.

Dominik Antonik
UNIwersytet Jagielloński

Instalowanie Szyborskiej. O wspólnym budowaniu literackiego świata

10.18318/978-83-65573-14-8.12

Od pewnego czasu twórczość Wisławy Szyborskiej to coś więcej niż tradycyjnie rozumiana literatura, poetka zaś jest kimś więcej niż nazwiskiem na okładce łączącym pewną liczbę tekstów. Zacierają się granice między tomikami a wierszami, między pisarstwem a innego rodzaju aktywnością artystyczną czy publiczną noblistki, w końcu zanika różnica między literaturą a medialną biografią Szyborskiej, której osoba i twórczość funkcjonują jako rozbudowany i rozproszony przedmiot kulturowej rzeczywistości. Proces zespalania się twórczości Szyborskiej z komunikacją społeczną, przestrzenią publiczną i środowiskiem medialnym obserwujemy od dłuższego czasu. Jeszcze za życia poetki, a po jej śmierci w szczególności, różne środowiska, instytucje, a także grupy czytelników zaangażowały się w budowanie transmedialnego świata twórczości Szyborskiej, którego zasięg pokrywałby się z polem codziennej aktywności uczestników kultury. Cel jest jasno określony: wprowadzić literaturę w przestrzeń publiczną, pokazać, że poezja może być interesująca, że Szyborska to nie tylko wiersze, ale również styl życia, formy spędzania wolnego czasu, estetyka i specyficzny humor. Spróbowano – i to skutecznie – zamienić poezję w przemysł rozrywkowy, w wielowymiarowy świat literacki, w który można wkroczyć, współtworzyć go i dobrze się w nim bawić.

Szyborska jako postać z krwi i kości jest na dziesiątki sposobów medializowana (Lash i Lury 2011) i razem ze swoją twórczością

cią materializuje się w sferze publicznej i tworzy rodzaj literackiej instalacji wrażeń. Literatura to już nie tylko tekst rozciągający się między okładkami książki, ale fizyczna przestrzeń, dostępna niemal z każdego miejsca kultury, którą można przemierzać w dowolnym kierunku i eksplorować na rozmaite sposoby. Od tekstów literackich swobodnie przechodzimy do występów noblistki w telewizji, radiu i do programów jej poświęconych. Jeśli nie uczestniczyliśmy w spotkaniu poetki z czytelnikami, a jesteśmy nim zainteresowani, w każdej chwili możemy dotrzeć do archiwalnego nagrania, dostępnego w internecie lub poczekać na retransmisję w telewizji, która prędzej czy później się pojawi. Choć nie zawsze sobie to uświadamiamy, odbiór twórczości Szymborskiej nie ogranicza się do lektury jej wierszy. Oczywiście można wyobrazić sobie sytuację, w której czytelnik skupia się wyłącznie na tekście w symbolicznej przestrzeni biblioteki, oddzielającej książki od współczesnego obiegu informacji i typowych zachowań komunikacyjnych uczestników dzisiejszej kultury, ale te laboratoryjne warunki ani nie są zbliżone do rzeczywistych praktyk odbiorczych, ani nie pomogą w zrozumieniu fenomenu kulturowego, jakim jest Szymborska.

Lektura w skupieniu i ciszy, zmuszająca do odizolowania się od świata ludzi i mediów, stoi w sprzeczności z dzisiejszymi sposobami uczestnictwa w kulturze. Działamy wielozadaniowo – oglądamy filmy, wykonując obowiązki domowe, i w tym samym czasie pozostajemy w kontakcie ze znajomymi. Słuchamy muzyki, jadąc samochodem czy podczas joggingu, a informacje zdobywamy zawsze w biegu i za pomocą kilku nośników jednocześnie, z których większość powiadamia nas o nowych wiadomościach e-mailowych czy SMS-owych. W taki sposób żyjemy, ale nie czytamy, bowiem lektura jest aktywnością wyłączoną i nie może być łączona z pracami domowymi, spożywaniem posiłków, uprawianiem sportu czy interakcjami społecznymi (Castells 2007: 340). Twórczość

noblistki zmusza nas do weryfikacji podobnych przeświadczeń na temat literatury, bowiem w przestrzeni publicznej i w codziennym doświadczeniu kultury spotykamy się z nią częściej i jest tam łatwiej dostępna niż w bibliotekach i czytelnich.

Świadomie lub nie poszerzamy lekturę o publiczne wystąpienia poetki i wzbogacamy czytelnicze doświadczenie, korzystając z multimedialnej bazy danych, dostępnej w internecie lub uczestnicząc w wydarzeniach literackich, organizowanych w przestrzeni publicznej. Wizerunki poetki wypełniają prasę i miejskie billboardy, a na okładkach tomików pojawiają się razem z innymi elementami wyciągniętymi z literackiego świata Szymborskiej, które w kulturze funkcjonują niczym jej znaki firmowe. Nagrania wierszy czytanych przez samą Szymborską możemy usłyszeć w przestrzeni publicznej, mimochodem, gdy transmitowane są w radiu, a zainteresowani jej poezją lub urzeczonym głosem (Antonik 2015) zaczynamy podążać za tą twórczością i eksplorować przestrzeń kultury w poszukiwaniu kolejnych punktów dostępu do literackiego świata poetki. Tak docieramy do nagrań zamieszczonych na Facebooku przez Fundację Wisławy Szymborskiej, licznych płyt funkcjonujących na rynku jako osobne wydawnictwa i do tych dołączonych do tomików poetyckich. Wystarczy chwila poszukiwań i łączenia informacji rozproszonych w wielu miejscach kultury i na różnych platformach medialnych, a osobne wiersze Szymborskiej zamieniają się w wielowymiarową przestrzeń literacką, wypełnioną multimedialną treścią. To literatura dostępna na wyciągnięcie ręki, zapraszająca do uczestnictwa i aktywnego zgłębiania rozbudowanego świata, który tworzy. Zainteresowanie głosem Szymborskiej, usłyszanym w radiu podczas zakupów w centrum handlowym, może szybko doprowadzić swobodnie poruszającego się w obrębie współczesnej kultury odbiorcę na kanapę, przeniesioną z mieszkania poetki do instalacji literackiej

„Szuflada” w Muzeum Narodowym w Krakowie. Na tym oryginalnym meblu każdy może usiąść i otoczony przedmiotami z życia i twórczości noblistki podnieść słuchawkę jej telefonu, wybrać odpowiedni numer i usłyszeć wiersz w autorskim wykonaniu. Słynne kolaże Szyborskiej zdobią jej tomiki, ale pojawiają się również na plakatach, okładkach notesów, broszkach czy zakładkach do książek. Wyklejanki często służą aranżacji specjalnych przestrzeni w księgarniach, eksponujących dorobek literacki i wizerunek noblistki, poświęcone są im nawet osobne wystawy. To tylko niektóre miejsca i przedmioty w których materializują się treści związane z Szyborską. Wszystko to wspólnie tworzy transmedialny świat literatury, który zaprasza odbiorców do aktywnego odbioru, buduje z nimi głębokie relacje emocjonalne, pozwala im współtworzyć kreowane przez Szyborską uniwersum i poszerzać jego zasięg (Jenkins 2007: 111).

W trakcie ogólnopolskiej dyskusji o książce elektronicznej „Gazeta Wyborcza” pisała między innymi o przyszłości literatury związanej z zaawansowanymi technologicznie nośnikami. W jednym z wywiadów Robert Chojnacki, twórca polskiej aplikacji do kupowania i czytania multimedialnych e-booków, stwierdził:

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).

Sądzę, że doświadczenie czytelnika twórczości Szyborskiej może być podobne, choć odbywa się na innych zasadach i nie pośredniczy

w nim żaden rewolucyjny nośnik literatury. Co więcej, odbiorca poetki, która w przestrzeni kultury zaczęła funkcjonować bardziej jako medium i rodzaj wirtualnej tożsamości niż rzeczywista postać pisząca wiersze, jest nie tylko widzem autorsko-aktorskiego spektaklu, ale także jego interaktywnym współtwórcą. Jeśli miałbym wyrokować na temat przyszłości literatury, to znacznie bliższa jest mi wizja transmedialnej, rozproszonej twórczości Szymborskiej niż przekodowanie książki na nośniki multimedialne.

W wypowiedzi Chojnackiego kryje się przekonanie, że związek książki z nowymi mediami wpłynie na zmianę literatury, której treści znajdują lepszy nośnik i zostaną wzbogacone o możliwości wcześniej jej niedostępne. To paradygmat rewolucji cyfrowej, zakładającej zastępowanie mediów tradycyjnych przez te bardziej zaawansowane technologicznie, które wchłaniają znaczenie społeczne, techniki i formy starych przekazników w celu ich przekształcenia lub wyparcia w imię bardziej autentycznej i realistycznej reprezentacji. Tak rozumiany proces remediacji, który w radykalnych ujęciach miałby doprowadzić do zastąpienia wszystkich przekazników jednym – uniwersalnym i o największych możliwościach, według mnie nie opisuje właściwie efektów zderzenia starych nośników znaczeń i właściwych im praktyk kulturowych z nowymi mediami. Rozwój technologii komunikacyjnych nie prowadzi do powstania supernowoczesnego przekaznika, który dzięki kompleksowym możliwościom zastąpiłby wszystkie inne formy wymiany informacji i stałby się jedynym pośrednikiem między człowiekiem i rzeczywistością, poręcznym kluczem do całej zawartości kultury.

Takie założenia na temat kierunku rozwoju mediów i sposobów ich wykorzystywania są wynikiem błędnego – czysto technologicznego – rozumienia idei konwergencji, które Henry Jenkins nazywa mitem czarnej skrzynki. Zgodnie z tym wyobrażeniem „wcześniej czy później [...] wszystkie treści medialne będą trafiać do naszych

salonów poprzez pojedynczą czarną skrzynkę” (Jenkins 2007: 20). Codzienne praktyki konsumentów, strategie organizacji treści, mechanizmy współczesnego przemysłu kultury, a w końcu rynek urządzeń medialnych wskazują, że jest to rozumienie zupełnie błędne. Do podobnego wniosku doszli również autorzy raportu cytowanego przez Jenkinsa.

Stara idea konwergencji zakładała, że wszystkie urządzenia miałyby konwergować w jedno centralne urządzenie robiące dla nas wszystko (à la uniwersalny pilot). To, co widzimy dzisiaj, to dywergencja sprzętu przy konwergencji treści [...]. Twoje potrzeby i oczekiwania związane z pocztą elektroniczną są inne, w zależności od tego, czy jesteś w domu, pracy, szkole, komunikacji miejskiej, na lotnisku itd., a te różne urządzenia są tak zaprojektowane, by odpowiadać twoim potrzebom dostępu do treści w zależności od tego, gdzie się znajdujesz – od twojego kontekstu sytuacyjnego (cyt. za Jenkins 2007).

Sądzę, że twórczość i marka Szyborskiej, ich medialne reprezentacje i odnoszące się do nich fizyczne przestrzenie funkcjonują właśnie zgodnie z taką ideą konwergencji, która zachodzi na poziomie organizacji treści i strategii odbioru. Multimedialna twórczość poetki jest rozproszona w przestrzeni publicznej i na wszystkich kanałach komunikacyjnych, a żadne urządzenie nie jest w stanie jej scentralizować. Sposób, w jaki obchodzimy się z tą literaturą czy z niej korzystamy, zależy od kontekstu sytuacyjnego. Możemy czytać książkę, siedząc w fotelu, słuchać audiobooka, jadąc samochodem, możemy uczestniczyć w literackim wydarzeniu, kiedy przemierzamy przestrzeń miejską, oglądać Szyborską w telewizji, a w końcu śledzić wpisy na stronach internetowych poświęconych jej twórczości. W tym wypadku treść literacka dostępna jest z każdego miejsca i w każdej sytuacji za pośrednictwem różnych mediów i kanałów informacyjnych i nie można jej zamknąć w metaforycznej czarnej skrzynce, sprowadzając do multimedialnego

pliku, odtwarzanego na tablecie czy innym urządzeniu rzekomo wypierającym książkę. Transmedialna literatura Szymborskiej, najbardziej nowoczesna pod względem strategii komunikacyjnych i najlepiej przystosowana do funkcjonowania w społeczeństwie informacyjnym, nie zawiera się w multimedialnych nośnikach, lecz wydarza się w samym centrum kultury, w środowisku medialnym, gdzie media i konsumenci spotykają się na jednej płaszczyźnie (Lash i Lury 2011: 46).

Twórczość Szymborskiej pokazuje, że literatura może być rozrywką interaktywną, która angażuje wszystkie zmysły, oferuje różne punkty dostępu do treści i odpowiada współczesnym zachowaniom komunikacyjnym. Tekst zamknięty między okładkami książki zamienił się w transmedialny świat literacki, którego zasięg pokrywa się z przestrzenią codziennej aktywności uczestników współczesnej kultury. Zarówno wizerunki poetki wypływające z kulturowej tożsamości Szymborskiej, jak i jej twórczość są na wyciągnięcie ręki, stały się elementem współczesnej audiosfery i pejzażu medialnego. W konsekwencji Szymborska zaczyna funkcjonować jako coś więcej niż nazwisko spajające pewną ilość rozproszonych tekstów, zdjęć i wydarzeń. Wchodząc w pole komunikacji społecznej, noblistka staje się intensywnym wizerunkiem, wiązką cytatów i emocji, rozpoznawalnym stylem, które funkcjonują w kulturze jako esencja jej osobowości, jako rdzeń wszystkich uruchamianych wokół niej przepływów medialnych. Chodzi tu o rodzaj wirtualnej tożsamości czy wizerunku, który na pewnym etapie kariery pisarzy przestaje być wewnętrznym elementem literatury, odrywa się od ich twórczości i zaczyna prowadzić własne życie, dryfując i samoorganizując się w przestrzeni komunikacji i wyobraźni społecznej jako pewna jakość, tożsamość czy *signifié* szeroko pojętej obecności autorów w przestrzeni publicznej. Sądzę, że twórczość Szymborskiej stworzyła tak dużą gęstość wewnętrznych i zewnętrznych relacji,

pokonała tyle trajektorii między mediami i odbiorcami, że razem z wizerunkiem autorki może być rozróżniana jako osobny i specyficzny element kulturowej rzeczywistości. Szymborska – a może lepiej: „szymborskość” – to wirtualna tożsamość czy marka, która aktualizuje się w rzeczywistości istniejących tekstach, wizerunkach czy przestrzeniach (Lash i Lury 2011: 27).

Te dwa pojęcia – opowieść transmedialna i marka autorska – są ze sobą ściśle związane i wydają mi się niezbędne do opisu funkcjonowania Szymborskiej i jej twórczości we współczesnej kulturze. To właśnie marka pozwala łączyć elementy rozproszone w różnych miejscach kultury, na wszystkich platformach medialnych i nadaje im wspólną tożsamość. Działa jak wirtualna struktura generatywna, która wytwarza wszelkie reprezentacje i procesy komunikacyjne, a zarazem pozostaje od nich zależna. Jest intensywnym rdzeniem, który rozwija się ku ekstensywności i predykatom. Wszystkie elementy związane z Szymborską, rozproszone w mediach i przestrzeni publicznej, z jednej strony wypływają z marki jako aktualizacje jej tożsamości, z drugiej powołują ją do życia w procesach cyrkulacji znaków między mediami i odbiorcami.

Zarówno marka, która jest intensywnym rdzeniem i stoi na straży dyskursu, decydując o tym, co mieści się w jej uniwersum, a co do niego nie pasuje, jak i rozproszona w środowisku medialnym opowieść transmedialna, która jest jej aktualizacją czy predykatem, stanowią interesujące teksty kultury uczestnictwa. Obie funkcjonują wyłącznie dzięki odbiorcom i wyznawcom, a ich wartość mierzona jest siłą zaangażowania konsumentów. Transmedialna przestrzeń twórczości Szymborskiej budowana jest przez wszystkich, których głos może pozostawić trwały ślad w przestrzeni medialnej. Działania różnych instytucji, wydawców i czytelników, którzy mniej lub bardziej angażują się we współtworzenie tej przestrzeni znaczeń, stanowią rodzaj uzgadniania kulturowego wizerunku Szymbor-

skiej. Instytucje zarządzają przestrzenią widzialności i za pomocą różnych strategii kreują markę autorską poetki, ale dopiero dzięki odbiorcom, ich odpowiedziom na instytucjonalne interwencje w przestrzeń kultury i zaangażowaniu w wypełnianie miejsc, które zostały przewidziane dla ich aktywności, transmedialna opowieść może się rozwijać, a „szymborskość” zająć odpowiednie miejsce w wyobraźni społecznej i zyskiwać konkretne realizacje. Ta wielopoziomowa gra instytucji i czytelników o to, jak marka poetki będzie postrzegana i jakie zyska aktualizacje, jest rodzajem kultury uczestnictwa. To wspólne instalowanie Szymborskiej w fizycznej przestrzeni i w wyobraźni czytelników – rozgrywamy kulturową tożsamością poetki i jej realizacjami w sferze publicznej, negocjując jej miejsce w społecznym imaginarium, nasz stosunek do niej i emocje, jakie wywołuje.

Przestrzeń określaną przez twórczość Wisławy Szymborskiej nazywam opowiadaniem transmedialnym, czego „Szuflada” jest najlepszym przykładem, ale być może słuszniej byłoby określić ją jako transmedialną infrastrukturę marki. Transmedialny świat tworzony jest zwykle przez opowieści, które swobodnie przemieszczają się po całym środowisku medialnym, i siłą rzeczy jest to żywioł tekstów kultury bardzo rozbudowanych fabularnie. Ta sama uwaga dotyczy kultury uczestnictwa. *Harry Potter*, *Matrix* czy *Władca Pierścieni* uruchamiają tyle historii, tyle wątków i tylu bohaterów, że z udziałem instytucji i fanów bez problemu zyskują nowe realizacje, przemieszczają się między platformami medialnymi i tworzą ogromne, spójne i wciąż rozwijające się światy. Twórczość poetycka, wydawałoby się, nie ma takiego potencjału, jednak mimo to w wypadku Szymborskiej udało się stworzyć transmedialną instalację, obejmującą sieć tekstów, filmów, nagrań dźwiękowych, wizerunków i fizycznych przestrzeni literackich, która pozwala odbiorcom nie tyle poznać fabuły, co poczuć nastrój, doznać emocji, doświadczyć

intensywnej tożsamości poetki. Twórczość Szymborskiej jest na różne sposoby urzeczawiana i zajmuje kolejne miejsca w przestrzeni publicznej, co idzie w parze z procesem medializacji samej pisarki. Teksty materialnie zaistniały, a autorka stała się medium własnego dzieła. Wspólnie tworzą rodzaj instalacji wrażeń czy przestrzeni afektywnej, umożliwiającej „zanurzenie się w wysoce zapośredniczonym doświadczeniu marki” (Lash i Lury 2011: 21). To transmedialna instalacja literacka, która nie operuje wielkimi narracjami i bohaterami, lecz intensywnymi przedmiotami i wizerunkami, które osiągnęły w komunikacji społecznej tak dużą dynamikę i rozpoznawalność, że krążą niczym znaki firmowe – ikony „szymborskości”.

Dla odbiorców zainteresowanych twórczością Szymborskiej niektóre cytaty, jej wyklejanki, popularne wizerunki czy kolekcjonowane przez nią kurioza mają pewną wartość naddaną i są czymś więcej, niż są – to aktualizacje marki. Postrzegamy przedmiot (wiersz, literacki gadżet czy zdjęcie), a doświadczamy „szymborskości”, pewnej wirtualnej, sankcjonowanej kulturowo struktury generatywnej. Ten wirtualny poziom integracji sprawia, że elementy składające się na twórczość Szymborskiej uczestniczą w pewnej wartości naddanej i zyskują wartość znakową, przez co już nie powinny być postrzegane jako skończone teksty i przedmioty. Takie elementy życia i twórczości Szymborskiej, jak wizerunki z kotem na ręku, upodobanie do kawy, papierosów i specyficznych żartów, rozpoznawalne gesty, jak choćby słynne złapanie się poetki za głowę na wieść o przyznaniu jej Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, czy w końcu zapadające w pamięć cytaty – „wolę koty”, „wolę szuflady”, pojawiające się na przypinkach i innych gadżetach literackich – zaczynają krążyć w przestrzeni publicznej i wyobraźni społecznej jako intensywności, afekty i pobudzenia, które mają swoją pamięć i ślad zależności, w jakie wchodzi. Przestrzeń

zakreślana przez twórczość poetki wypełniona jest właśnie takimi cytatami czy przedmiotami, które nie tyle znaczą, co niosą ze sobą emocje i prowadzą do doświadczenia „szymborskości”. Transmedialny świat życia i twórczości Szymborskiej to miejsce, w którym marka rozgrywa intensywność własnej ikonografii.

Na kilku przykładach pokażę, jak działa ten transmedialny świat literatury i jak zaprasza odbiorców do aktywności, zmusza do zaangażowania i prowokuje do twórczej odpowiedzi. W medialnej grze o wizerunek i tożsamość marki poetki bez wątpienia głównym rozgrywającym jest Fundacja Wisławy Szymborskiej. To jej członkowie zauważyli, że w wizerunku Szymborskiej tkwi ogromny potencjał i można go przekuć w markę czy dobro narodowe. Uczynić go centrum poetyckiej instalacji wrażeń czy transmedialnego świata życia i twórczości Szymborskiej. Pierwszym dużym i do tej pory najważniejszym w mojej ocenie przedsięwzięciem było przygotowanie wspomnianej już wystawy stałej „Szuflada” w Muzeum Narodowym w Krakowie. Najważniejszym, ponieważ ta literacka instalacja w bardzo znaczący sposób profiluje wizerunek Szymborskiej, wysyca go do granic możliwości, jest wzorcowym przykładem polityki czy strategii, które wciąż są wykorzystywane, ale przede wszystkim dlatego, że uruchamia metafory organizujące ogromną część literackiego świata poetki.

Wystawa ma porywać, aktualizować te elementy twórczości i życia noblistki, które bawią, fascynują, napędzają zainteresowanie. „Szuflada” jest instalacją nawiązującą do życia, twórczości i mieszkania poetki, które przedstawia w skondensowanej i literackiej formie. Poza oryginalną kanapą i telefonem, z którego słuchawki dobiegają czytane przez Szymborską wiersze, znajdujemy tam pełno gromadzonych przez poetkę kuriozów, jej zdjęcia, wyklejanki i mnóstwo szuflad, które zwiedzający może wysuwać. W szufladach zaś kolejne znaczące drobnostki, jak choćby kolekcja zapalniczek,

teczka z wyciętymi z gazet elementami, które w przyszłości miały posłużyć do wyklejank, notesy, długopisy i wiele przedmiotów z pozoru bezwartościowych, ale kojarzonych z Szymborską, z jej stylem, poczuciem humoru czy upodobaniami.

Sama „szuflada” jest jednym z istotnych elementów ikonografii marki noblistki. To nie tylko nazwa wystawy i sposób jej aranżacji, ale też element jednego z najbardziej znanych wierszy, z którego cytaty pojawia się na przypince. Szuflada to w końcu metafora odnosząca się do sposobu dostępu do wielowymiarowego świata twórczości Szymborskiej. Odbiorca jest zachęcany do wysuwania kolejnych szuflad i szperania, wyszukiwania różnych smaczków i kuriozów, wkraczania w prywatny świat poetki i emocjonującego podglądania jej nawyków, śmieszności i upodobań. To jak przeglądanie skrzyń na strychu dziadków w poszukiwaniu skarbów. Nic nie jest dane bezpośrednio – trzeba zajrzeć, poszperać, uchylić wieko. Metafora podglądania świata Szymborskiej jest uruchamiana w tej literackiej infrastrukturze wielokrotnie, a słynny mebel z szufladami, zaprojektowany przez samą poetkę – komentowany w filmach, reprodukowany na gadżetach i plakatach – możemy właśnie podglądać. Został przeniesiony z mieszkania Szymborskiej i dziś stanowi element wystawy „Szuflada”, stoi jednak w ukryciu i można spojrzeć na niego wyłącznie przez wizjer.

Transmedialny świat Szymborskiej ma strukturę szuflady, a jego odbiór polega na poszukiwaniu, szperaniu w zgromadzonych, pozornie przypadkowych elementach, które wypływają z tożsamości marki autorki, i na łączeniu rozproszonych informacji. Tak zaprojektowana jest wspomniana instalacja literacka, ale według tej samej zasady został też zrobiony *Błysk rewolwru*, książka zbierająca humorystyczną twórczość poetki i jej dziecięce zapiski. Otwieranie kolejnych rozkładówek książki ma przypominać otwieranie szuflad i szperanie w ich zawartości. Istotnie, książka ta, podobnie jak

wystawa „Szuflada”, pełna jest urzekających drobiazgów. Zabawne rymowanki i wczesne literackie próby mieszają się z wyklejankami, dziecięcymi rysunkami i zdjęciami Szymborskiej – książka wypełniona jest intensywnymi znakami, które uruchamiają afektywną referencję do „szymborskości”, do kulturowego *signifié* wszystkich krążących manifestacji twórczości i życia poetki. Za kolejne punkty dostępu do marki, które dają możliwość wejrzenia w prywatne życie noblistki i jej twórczości, można uznać wystawę „Tego nie robi się kotu” w Płocku, gdzie próbowano zaaranżować przestrzeń przypominającą krakowską „Szufladę” czy „Ławeczkę Szymborskiej” w Kórniku. Ławka, na której siedzi odlany z brązu kot, została odsłonięta w rodzinnej miejscowości poetki w dziewięćdziesiątą rocznicę jej urodzin. Uroczystości odsłonięcia ławki towarzyszyły żywe koty, a całość dopełniały występy artystyczne według pomysłów Szymborskiej, wspólne przygotowywanie kolaży, konkursy literackie z literackimi nagrodami i wprowadzenie w obieg monety okolicznościowej z wizerunkiem poetki. Ciekawym przykładem jest infrastruktura literacka nawiązująca do świata Szymborskiej w krakowskiej księgarni Matras, gdzie książki poetki sprzedawane są w specjalnie zaaranżowanej przestrzeni, wśród znanych fragmentów wierszy, wyklejane, rękopisów i przedmiotów związanych z noblistką. Tomiki Szymborskiej nie stoją na wielkich regałach z pozostałymi publikacjami, lecz znajdują się w swobodniejszej i mniej zobowiązującej kawiarnianej części księgarni, przeznaczonej do odpoczynku i rozmowy. Odwiedzający są zachęceni do spędzania wolnego czasu z Szymborską i poezją, do wkraczania w jej literacki świat, który jest na wyciągnięcie ręki. Twórczość Szymborskiej nie jest zamknięta w skórzanych oprawach ustawionych na dębowych półkach gmachu biblioteki. Nie tyle sięgamy po tę literaturę, co spotykamy ją w codziennym doświadczeniu. Możemy wejść do księgarni, usiąść na kanapie i otoczeni przedmiotami

z literackiego świata Szyborskiej przeglądać jej zdobione wyklejankami tomiki, śmiać się z jej humorystycznej twórczości i pić jej ulubioną kawę. To i inne podobne miejsca stwarzają rodzinną atmosferę, ponieważ każdy odbiorca zaangażowany w śledzenie marki Szyborskiej zna i rozpoznaje przedmioty tworzące tę literacką infrastrukturę – z wierszy, artykułów prasowych, filmów, anegdot – zna ich historię i może czuć się pośród nich u siebie.

Odbiorcy otaczani są intensywną ikonografią marki Szyborskiej i mogą przemierzać ten literacki świat, łączyć jego elementy. To przestrzeń zaprojektowana do eksploracji i poszukiwań, zakładająca idealnego odbiorcę, który jest silnie zaangażowany w życie marki, podąża za jej konkretyzacjami, przemieszczając się między wszystkimi platformami medialnymi i korzysta z wielu punktów dostępu do interesującej go treści. Oczywiście nie trzeba być zagorzałym fanem Szyborskiej, by czerpać satysfakcję z wkraczania w tę transmedialną instalację literacką, ale dla nieprzygotowanych odbiorców ogranicza się ono do zabawy i pozyskiwania informacji w ciekawy, interaktywny sposób. Aktywni uczestnicy świata Szyborskiej są w lepszej sytuacji – rozpoznają jako znaczące elementy, które dla pozostałych mogą być przezroczyste. Wydaje się, że specjalnie dla takich konsumentów przygotowane są niektóre informacje, a za swoje zaangażowanie są oni nagradzani wiedzą, swobodą w poruszaniu się po szeroko pojętej twórczości poetki, a w końcu głębią doświadczenia – nie tylko literatury, ale również marki autora. Tylko tacy odbiorcy szufladę pełną zapalniczek rozpoznają jako ikonę „szyborskości”, która najczęściej w zestawieniu z kawą pojawia się w wielu miejscach literackiego świata noblistki. Tylko dobrze przygotowany odbiorca będzie mógł połączyć tę szufladę z licznymi wizerunkami Szyborskiej z kawą i papierosem w ręku, z jej wypowiedziami na temat miłości do tych używek czy z nagraniami, gdzie Szyborska w przerwach między lekturą kolej-

nych wierszy dopomina się o papierosa i kolejną filiżankę kawy. O tym, że papierosy są istotnym elementem marki, zakorzenionej w świadomości społecznej, świadczy choćby grób poetki, na którym odwiedzający zostawiają nie tylko znicze, ale również papierosy.

Odbiorcy są wyraźnie zachęceni do aktywnego udziału w transmiedialnym świecie twórczości Szymborskiej. Niejednokrotnie pozwala się im wziąć częściową odpowiedzialność za markę, którą kochają. Wszystko to, czym zarządza Fundacja Wisławy Szymborskiej, nie jest już tylko częścią szeroko pojętej własności intelektualnej, ale kapitałem emocjonalnym, pomnażanym przez zaangażowanych odbiorców. Konsumenci nie tylko czytają, słuchają i oglądają wystawy, ale aktywnie współtworzą literacki świat, biorąc udział w różnego rodzaju konkursach czy wydarzeniach. Na konkurs firmowany cytatem „Wolę kino” nadesłano ponad czterdzieści filmów inspirowanych poezją Szymborskiej, które dziś odtwarzane są w przestrzeni instalacji „Szuflada”.

Wydarzenia poświęcone twórczości Szymborskiej niewiele mają wspólnego z typowymi spotkaniami z literaturą. To raczej festiwale marki, które gromadzą najbardziej przywiązanych do poetki odbiorców i które stają się nie tylko przestrzenią afektywnego doświadczenia „szymborskości”, ale też miejscem edukowania konsumentów, dzielenia się przeżyciami, emocjami i pomysłami na kontynuowanie dzieła poetki czy odgrywanie jej kulturowego wizerunku. Podczas wystawy wyklejanek Szymborskiej odbiorcy byli zapraszani do wspólnego wycinania i wyklejania kolaży, do aktualizacji humoru poetki, innym razem układali lub kończyli limeryki. Obszerne relacje z podobnych wydarzeń, organizowanych przez Fundację Wisławy Szymborskiej na całym świecie, można znaleźć na Facebooku. Wystarczy kliknąć „Lubię to”, by uzyskać dostęp do ogromnej literackiej bazy danych, a zarazem przewodnika po transmiedialnym świecie literatury. Portal społecznościowy

integruje odbiorców z marką, pozwala na dzielenie się emocjami, wymianę informacji czy prezentowanie własnej twórczości, inspirowanej literackim światem Szymborskiej. Fundacja zachęca do oddolnych inicjatyw, nagradza za zaangażowanie i organizuje konkursy, mające na celu aktywizację odbiorców, zwiększanie z ich pomocą zasięgu marki, gromadzenie kapitału emocjonalnego i poszerzanie transmedialnego świata literatury.

W podobnych konkursach nagrodami są zwykle gadżety związane z Szymborską – reprodukcje jej wyklejank, ozdobione nimi kalendarze, przypinki czy zakładki do książek. Część tych drobiazków można kupić, a zostały pomyślane tak, że świetnie nadają się na niezobowiązujący prezent – wpisują się tym samym w logikę ekonomii drobnych podarunków. Ikony „szymborskości” stają się obiektem wymiany jako symbole zażyłości między ludźmi i marką; nadają treść związkom opartym na sympatii, kształtują styl życia przyjaciół, środowisk czy społeczności (Lash i Lury 2011: 179). Odbiorcy są na różne sposoby wciągani w ten strumień wymiany – mogą zbierać literackie drobiazgi, przygotowywać własne kolaże czy wysyłać znajomym pocztówki z wyklejankami Szymborskiej. Interesujące są też te gadżety, których nie można kupić, przez co stają się bezcenne. Zainteresowanie pierwszym wydaniem kalendarza z wyklejankami Szymborskiej zgłosiło wiele osób, ale można było go zdobyć wyłącznie drogą konkursową. W komentarzach na Facebooku Fundacja Szymborskiej, mimo próśb fanów, wyraźnie sprzeciwiła się regularnej dystrybucji i wezwała zainteresowanych do twórczego uczestnictwa w życiu marki poetki, które zostanie nagrodzone. Ograniczona dostępność, podobnie jak temporalna logika cyrkulacji niektórych przedmiotów i wydarzeń, zmusza konsumentów do dodatkowego zaangażowania. Wszystko to pogłębia relację z marką i poszerza granice transmedialnego świata Szymborskiej.

Tak w wielkim skrócie funkcjonuje marka i transmedialny świat Szymborskiej. Trudno – przynajmniej na razie – dostrzec spory o to, w jaki sposób marka autorki powinna być rozgrywana. Niekiedy ze środowisk akademickich i krytyki literackiej (Szmidt 2013) dochodzą głosy, że cały ten spektakl jest płytki, nie porusza istotnych problemów, stara się unikać wszelkich kontrowersji, a prezentowany wizerunek Szymborskiej banalizuje twórczość poetki i pozbawia ją krytycznego ostrza, ale nie przebijają się na powierzchnię dyskursu. Wydaje się, że na razie marka Szymborskiej rozwija się zgodnie ze strategią Fundacji i ani odbiorcy, posłusznie wypełniający zleczone im zadania, ani konkurencyjne instytucje nie wpłyną znacząco na kulturową tożsamość noblistki. W wyobraźni społecznej pozostaje ona zabawną staruszką, która lubi kawę, papierosy, koty, nieco dziecinne wygłupy i wszystko, co niezobowiązujące. Nie lubi natomiast powagi, zadęcia i pomników. Dlatego też odbiorcy uczestniczący w literackim świecie poetki od razu zauważyli, że o ile rzeźba kota na ławce w rodzinnej miejscowości poetki świetnie wpisuje się w tożsamość marki, to stojący obok pomnik Szymborskiej zdecydowanie nie. Kiedy Fundacja udostępniła na swoim profilu artykuł, omawiający wydarzenia w Kórniku, ilustrowany zdjęciem poetki z zafrasowanym wyrazem twarzy (co rzadko się zdarza), pojawiły się takie komentarze: „Zdjęcie ilustruje reakcję poetki na wieść o swoim pomniku”, „Jej by się to nie spodobało, oj nie...”.

Bibliografia

- Antonik Dominik (2015) *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Castells Manuel (2007) *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody, red. nauk. M. Marody. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chojnacki Robert (2012) *Poślednia mała kąpiel*, rozmowę przeprowadziła Małgorzata I. Niemczyńska, „Gazeta Wyborcza” 16 marca.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Lash Scott, Lury Celia (2011) *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, Robert Mitoraj. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szmidt Olga (2013) *Nasza sympatyczna noblistka (wystawa „Szuflada Szymborskiej”)*, „Popmoderna”, 15 lipca, <http://popmoderna.pl/nasza-sympatyczna-noblistka-wystawa-szuflada-szymborskiej/> (16.12.2013).

Instalowanie Szymborskiej. O wspólnym budowaniu literackiego świata

Artykuł dotyczy ekonomii kulturalnej, kultury uczestnictwa i transmedialnego świata literatury, które zostają przedstawione na przykładzie twórczości Wisławy Szymborskiej. Autor stawia tezę, że do zrozumienia fenomenu kultury, jakim jest noblistka i jej twórczość, nie wystarczą tradycyjne pojęcia literaturoznawstwa i analiza tekstu. Zostaje zaproponowane ujęcie Szymborskiej jako marki autorskiej, wirtualnej tożsamości, która ma swoje miejsce w wyobraźni społecznej i konkretyzuje się w transmedialnym świecie literatury, tworzonym przez teksty, wystawy, wizerunki i szeroko pojętą obecność poetki i jej twórczości w przestrzeni publicznej. Rozgrywka o tożsamość marki Szymborskiej zostaje przedstawiona jako rodzaj kultury uczestnictwa, gdzie głos mają nie tylko instytucje, ale również odbiorcy, na różne sposoby zachęceni do współpracy i twórczej aktywności.

Installing Szymborska. On Collaborative Construction of a Literary World

This paper concerns cultural economics, participatory culture and transmedia literary world in their relation to the writings of Wisława Szymborska. The author claims that in order to properly comprehend the cultural phenomenon of Szymborska and her writings, one must reach beyond the traditional concepts of literary studies and text analysis. Szymborska appears to the public as a literary brand, virtual identity, embedded in our social imaginary and taking its shape within transmedia literary world established by various texts, exhibits, portraits and author's overall presence in public domain. The emerging identity of Szymborska's brand can be viewed as a contest epitomizing our participatory culture, where the influence is shared by institutions and recipients of culture, encouraged to cooperate and participate in artistic activity.

Anna Perzyńska

UNIwersytet warszawski

Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku

10.18318/978-83-65573-14-8.13

„Nic nie jest oryginalne. Kradnij ze wszystkiego,
co wpływa na twoją inspirację lub napędza twoją wyobraźnię...
zawsze pamiętaj, co powiedział Jean-Luc Godard:
«Nie chodzi o to, co skądś zabierasz – chodzi o to, gdzie zabierasz»”.
– Jim Jarmusch

Coraz donioślejsza rola fanów (w znaczeniu miłośników, a nie fanatyków) we współczesnym świecie jest niezaprzeczalna. Stanowią oni siłę, z którą coraz częściej liczą się producenci, a twórcy uczą się wykorzystywać żywioł fanowski do promowania swoich dzieł (Jenkins 2007, Siuda 2008). Na tle innych nurtów współczesnej kultury popularnej szczególnie wyróżnia się fantastyka. Zwłaszcza jej podtypy *science fiction* i *fantasy* zyskały sobie wiernych fanów, którzy nie tylko zapoznają się z kolejnymi fabułami prezentowanymi przez autorów czy reżyserów, lecz także przedłużają swoją obecność w danej rzeczywistości fantastycznej i (lub) sami aktywnie rozwijają ulubione światy. „Każda akcja fanów, a także każdy stworzony przez nich teledysk, filmik czy tekst, jest reklamą oryginalnej marki. Odnosi się do niej i promuje ją” (Perzyńska 2013a: 82).

Niniejszy artykuł ma za zadanie przedstawić formę aktywnego odbioru, jaką jest literacka twórczość fanowska (literackie *fan fiction*), na przykładzie recepcji uniwersum potterowskiego w środowisku polskich fanów. Jako ilustracja teorii posłuży mi utwór

Arien Halfeleven, zamieszczony na forum literackim Mirriel¹, pt. *Pan Severus, czyli wędrówki po lochach (i nie tylko) we dwunastu (Bóg dał a wena pozwoliła) strofach wierszem* – jeden z ciekawszych eksperymentów fanowskich, z którymi się spotkałam. Zanim jednak przejdę do analizy tego tekstu, chciałabym zwrócić uwagę na kilka kwestii teoretycznych, związanych z tego typu twórczością.

W ciągu kilku ostatnich lat w Polsce można zaobserwować wzrost zainteresowania badaczy twórczością fanów (m.in. prace Lidii Gąsowskiej czy Darii Jankowiak). Jeśli chodzi o samo definiowanie *fan fiction*, należy wyraźnie zaznaczyć dwie problematyczne kwestie. Po pierwsze, panuje spore zamieszanie związane zarówno z zakresem znaczeniowym pojęcia *fan fiction*, jak i tym, które zjawiska zalicza się do *fan fiction*, a które nie; po drugie – wielość podziałów i niekonsekwencja w wyróżnianiu poszczególnych rodzajów (lub niekiedy wręcz gatunków!) fanfików literackich (uznawanie na przykład – nazywanych niekiedy kontrowersyjnymi – fanfików *slash* za odrębny gatunek) wprowadza niekiedy metodologiczny nieład do rozważań nad tym zjawiskiem. Dlatego też zamiast ponownie przytaczać różne definicje *fan fiction* (zob.: Jenkins 2007: 136; Tushnet 1997: 655; Dawidowicz-Chymkowska 2009: 63; Siuda 2007: 215) czy odszukiwać protofaniki (teksty, w których można odnaleźć wprawdzie cechy *fan fiction*, ale powstały one przed wyróżnieniem tego typu twórczości), skupię się na tych właśnie problematycznych kwestiach.

Przed wszystkim zatem uważam *fan fiction* za pewne ogólne zjawisko – twórczość o znamionach ludycznych, charakteryzującą się uzupełnianiem, wykorzystywaniem i artystycznym przekształcaniem rozpoznawalnych elementów innego wytworu kultury przez jego fanów. Do głównych cech tego zjawiska należy od-

¹ Forum literackie Mirriel można znaleźć pod adresem: <http://forum.mirriel.net/>.

dolność zarówno inicjatywy twórczej, jak i rozprzestrzeniania się danego wytworu w środowisku fanowskim oraz niekomercyjność – twórca *fan fiction* nie powinien bowiem czerpać korzyści majątkowych z wykorzystania cudzej własności intelektualnej. Geneza praktyk tego typu jest dość odległa, zauważa się niekiedy ich podobieństwo do biblijnych apokryfów (Dawidowicz-Chymkowska 2009; *Star Trek...* 2009) czy późniejszych, postmodernistycznych kontaminacji i intertekstualnych nawiązań (Gąsowska 2009). Czasami za przykład protofanfików uznaje się między innymi: wydanie *Robinsona szwajcarskiego* Johanna Davida Wyssa (1812) i innych robinsonad pojawiających się po publikacji w 1719 roku *Przypadków Robinsona Cruzo*e Daniela Defoe. Niemniej jednak „termin ten odnosi się do dwudziestowiecznych praktyk fanów, zajmujących się (głównie) literackim dopowiadaniem, uzupełnianiem oraz reinterpretowaniem historii, które ich zafascynowały” (Perzyńska 2013b: 241). Właściwe *fan fiction* rozpoczyna się wraz z ukazaniem się fanzina (czasopisma fanowskiego) „Spockanalia” w 1967 roku, czyli rok po premierze serialu *Star Trek* (Grossman 2011).

W związku z tym, że zjawisko to jest blisko związane z kulturą fanów, należy szczególnie ostrożnie uważać przy wyznaczaniu granic *fan fiction*. Nie powinno się tej kategorii ani zbyt zawężać, sprowadzając ją tylko do twórczości literackiej, ani też nadmiernie rozszerzać, przypisując do niej inne działania związane z zaangażowaniem w działalność fandomu (zob.: Siuda 2007: 217). Dlatego też do ogólnej, nadrzędnej kategorii *fan fiction* przypisuję fanfiki (czyli teksty literackie – tzw. fikcję fanowską) oraz fan arty (rysunki, obrazki i filmiki).

W swojej pracy skupiam się na fanfikach, czyli na literackiej twórczości fanów w ramach zjawiska *fan fiction*. Wspominałam już o pewnych trudnościach w klasyfikowaniu różnych rodzajów fanfików. Obserwuje się je nawet w pracach zagranicznych bada-

czy, a w polskim środowisku naukowym jeszcze bardziej pogłębia się chaos przy definiowaniu podtypów. Przede wszystkim zatem wydaje mi się niezwykle ważne podkreślenie, że literackie *fan fiction* jako takie nie jest nowym gatunkiem i nie powinno się o nim mówić w ten sposób. Analogicznie nie można zatem mówić o podgatunkach fanfików. Literacką twórczość fanowską można określić jako pewną formę literatury drugiego stopnia i dalej przedstawiać jej różne typy. Polscy badacze wyróżniają zwykle *sequels*, *prequels*, historie alternatywne, historie typu *spin-off*, *slash* oraz *crossover*. Taki podział wydaje się jednak niefunkcjonalny, ponieważ wymienione kategorie nakładają się na siebie, a część z nich jest wręcz niesamodzielna. Należałoby zatem przebudować podział typologii fikcji fanowskiej, jako główne kryterium przyjmując stosunek fanfika do dzieła kanonicznego². Stosując taką perspektywę, proponuję podzielić fanfiki na *kanoniczne* (które nie zmieniają dzieła-źródła) i *alternatywne* (które pozwalają sobie na mniejsze lub większe zmiany). Dalej, ze względu na perspektywę czasową, należy wyróżnić: *prequels* (przedstawiające wcześniejsze losy bohaterów), *sequels* (przedstawiające dalsze losy bohaterów) i *historie równoległe* (przedstawiające wydarzenia w czasie równoległym do czasu akcji tekstu źródłowego). Ze względu zaś na zawartość fabularną należy wymienić: *uzupełnienia* (związane z główną fabułą – wypełniające luki fabularne głównej historii i przedstawiające losy postaci pierwszoplanowych), *spin-off* (niezwiązane z główną fabułą – wypełniające luki fabularne pobocznych historii, przedstawiające losy postaci drugoplanowych lub epizodycznych), *zmiany punktu widzenia* (przedstawiające znaną historię z innej perspektywy

² Niniejsza propozycja podziału i jej opis opracowany został na podstawie nieco innego, roboczego podziału opublikowanego w artykule: Perzyńska 2013a, w: Kaczmarczyk, D. Rott 2013.

narracyjnej) i alternatywne linie czasowe (proponujące alternatywną wersję głównych wydarzeń, respektujące kanon tylko do któregoś momentu – zmiany we wcześniejszej historii wprowadza się często przez przedstawienie jej jako nieprawdziwą i wytłumaczenie, co zdarzyło się naprawdę). Proponowany podział przedstawia Tabela 1.

Fanfiki	Kanoniczne			Alternatywne		
	Pre-quel	Se-quel	Równoległe	Pre-quel	Se-quel	Równoległe
Uzupełnienia	x	x	x	x	x	x
<i>Spin-off</i>	x	x	x	x	x	x
Zmiana punktu widzenia			x			x
Alternatywne linie czasowe						x

Tabela 1. Podział fanfików ze względu na stosunek do kanonu, czasu akcji i linii fabularnej.

Wykorzystując te trzy wyróżniki (stosunek do dzieła kanonicznego, perspektywę czasową i zawartość fabularną), jesteśmy w stanie w miarę dokładnie określić typ fanfika, z jakim się spotykamy, na przykład opowieść przedstawiająca dzieciństwo Harry'ego Pottera jako bez troskie i pełne miłości będzie alternatywnym prequelem uzupełniającym.

Dodatkowymi wyróżnieniami, które wynikają ze sposobów przerabiania przez fanów tekstów kultury³, są określenia, takie jak:

³ Henry Jenkins (1992) w dotychczas nieprzetłumaczonej książce *Textual Poachers* wyróżnił dziesięć sposobów przerabiania oryginalnych dzieł przez fanów: (1) rekontekstualizacja, (2) poszerzenie ram czasowych, (3) ponowne skupienie uwagi (refokalizacja), (4) zrównanie moralne, (5) zmiana gatunku, (6) połączenie, (7) przeniesienie, (8) personalizacja, (9) intensyfikacja emocjonalna, (10) erotyzacja. Na polskim gruncie sposoby te zostały przybliżone w przetłumaczonej książce Johna Storeya (2003: 121).

- *crossover* (fanfik, który wplata w fabułę dzieła kanonicznego postaci z innych dzieł – jednego lub kilku);
- *slash* (fanfik przedstawiający relacje homoseksualne należy do większego zbioru wszelkiego typu erotyzacji, między innymi *slash*, *fameslash* i *heterosexual*);
- *crack* (fanfik niepoważny, komiczny, często absurdalny; czy *dark fic* – utrzymany w mrocznym klimacie; i wiele innych tego rodzaju, należą do większego zbioru wszelkiego typu stylizacji i intensyfikacji emocjonalnej).

Stanowią one oddzielną – podrzędną – kategorię, ponieważ są to tak naprawdę dodatkowe tagi – nie mogą występować samodzielnie i nie określają najważniejszych cech danego fanfika (każdy *crossover* może być jednocześnie sequelem albo alternatywną linią czasową bądź jakimkolwiek innym typem fanfika; a *slash* może być na przykład kanonicznym sequelem o losach postaci drugoplanowych).

Zdaję sobie jednak sprawę, że jest to wciąż podział roboczy – nie jest idealny i prawdopodobnie nie wyczerpuje tego tematu (zwłaszcza że jest to moje drugie – i prawdopodobnie nie ostatnie – podejście do tej typologii). W przeciwieństwie jednak do wcześniejszych propozycji, strukturyzuje on podział fanfików literackich, proponuje rozłączne kategorie oraz pokazuje, jak wiele możliwości stoi przed twórcą fanowskim. Po tym krótkim wstępie teoretycznym chciałabym teraz wrócić do analizy interesującego mnie tekstu.

W 2004 roku Arien Halfeleven wstawiła na forum Mirriel początkowy fragment poematu epickiego *Pan Severus...*, a pierwszą pochlebną opinię otrzymała już po piętnastu minutach. Dlaczego? Co takiego specjalnego ma w sobie ten tekst? Rozpoczyna się następująco:

Któż zbadał hogwarckich lochów kręte kazamaty

Aż do samego środka, do Seva komnaty?

Uczeń ledwie u skraja w krainie tej bywa –

Jeden Mistrz Elikksirów wie, co się tu skrywa.

[...]

Jest więc skarbiec prywatny cnego Dumbledore'a

Pełno tu złota – w skrzyniach i parcianych worach

I za osłoną zakłęb antywłamaniowych

Jego żelazny zapas dropsów cytrynowych.

[...]

A tuż obok piwnica – pomnik Dyrektorów:

Od stuleci przybywa w niej win i likworów.

Są szampana butelki, whisky i koniaki,

Środkowoeuropejskich wódek trzy stojaki,

Martini kilka skrzynek stoi w równych stosach –

Do woli dla wyznawców kultu Dionizosa

(Arien Halfeleven 2004)⁴.

Prawda, że brzmi to znajomo? Jak już wspominałam, *Pan Severus...* jest tekstem niezwykłym. Autorka – nazywana na forum literackim Mirriel podniosła „Wieszczem” lub piśmiotliwie „Półelfem” – zapewnia nam niezwykłą zabawę, zapraszając do zwariowanej podróży przez Hogwart (i nie tylko), przesiąkniętej intertekstualnymi zapożyczeniami, cytatami i parafrazami. Spotkamy w niej nie tylko Gryfona – pięknego i młodego, który wraz z Gryfonką „Brzegami sonej jeziora wody // Wędrują w promieniach słońka”; lecz także „trojga nazwisk fatalną panią”⁵, która upatrzyła sobie Mistrza Elikksirów na męża i „Rzuca się dziko na jego szyję // W pasie obłapia i gromko wyje: // Mój ty Severze, mój wymarzony // Czyliżbyś nie chciał mieć we mnie żony?” oraz przerażonego Draco Malfoya, ponieważ „Tata nie pisze ranki wie-

⁴ Wszystkie następne cytaty będą pochodzić z tego właśnie tekstu.

⁵ Czyli Mery-Sue-Julię Potter-Malfoy-Smith, nauczycielkę obrony przed czarną magią, rozpaczliwie zakochaną w Severusie Snapie.

czory”. Możemy się również dowiedzieć, gdzie dokładnie mieści się tajemnicze laboratorium Snape’a:

Kędy Hogwart w czeluście się ziemi zanurza
 Piwnicami – od mrocznych przedpiekieł przedmurzem
 Kędy lochów rozciąga ciemności zdradzieckie
 Takie, jakby trollowi ktoś zajrzał pod kieckę
 Tam to właśnie pośrodku krętych korytarzy
 Jest pracownia, gdzie Sever mikstury swe warzy.

Arien tworzy ciekawe, dynamiczne charakterystyki bohaterów oryginalnie drugoplanowych, między innymi Lucjusza Malfoya „Ten poranek był spędził bardzo pracowicie // Ministerstwa nijakie ubarwiają życie // Szczyptą małą szantażu bądź garsteczką groźby // Wszystko z gustem ubrane w sugestie i prośby”.

Autorka – pracując nad *Panem Severusem...* – wykorzystuje nie tylko Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* (którego obecność narzuca się już w samym tytule, a w tekście odnajdujemy również parafrazę inwokacji, opis puszczy litewskiej, matecznika czy koncert Wojskiego na rogu), ale także korzysta z innych jego utworów, między innymi z:

– *Dziadów* („Ciemno wszędzie, głucho wszędzie // Atmosfera jak z „Draculi” // Niczym stadko kur na grzędzie // Grupka lwów się w kacie kuli”);

– *Ody do młodości* („Dzieckiem w kolebce, kto łeb stłukł Węzowi // Ten młody kieżnał centaury // Dokopał bazyliżkowi // W quidditchu wywalczył laury”);

– ballad, na przykład: *Romantyczność*, *Świtezianka*, *Powrót taty*, *Lilije*, *Pani Twardowska* („Siedzą i w kominkach palą – // Wspólny pokój w Gryfa wieży // Książek masa tu się wała // Nietykana prawie leży”);

– sonetów, na przykład: *Stepy akermańskie*, *Czatyrdah* („Stoję – jak cicho! Słyszę życie zgasłe prawie // Iskra w zielonych oczach

zamorzona zgoła // Pora iść – tak niestety chłopca tu zostawię...
// I jak wąż śliską dłonią dotykam się czoła // W taką ciszę –
tak ucho natężam ciekawie // Że słyszałbym głos jego. Idę – już
nie woła...”).

Możemy tu odnaleźć również *Balladynę* Słowackiego, *Wesele* Wyspiańskiego, Szekspirowskich *Hamleta*, *Makbeta*, *Romea i Julię* oraz *Króla Olch* Goethego⁶, *Iliadę* Homera, *Boską komedię* Dantego, a także *Lokomotywę* Tuwima czy *Na straganie* Brzechwy. Autorka wplata w historię również dość specyficzną Śpiącą królową (lub – jak kto woli – królową Fionę) – „W najwyższej zaś komnacie hen, w najwyższej wieży // W swoim łożu z baldachimem Lord Voldemort leży”, oraz ciemną stronę mocy – znaną z *Gwiezdnych Wojen*.

Widząc te wszystkie nawiązania i sparafrazowane cytaty włączone w nowy utwór, nie sposób nie dostrzec podobieństwa do postmodernistycznej techniki kolażu oraz remiksu⁷ rozumianego jako strategia „mocnego przetworzenia pierwotnych elementów” (Nacher, Gulik, Kaucz 2011: 8). Dzieła remiksowane – aby były dobrze rozumiane – wymagają odnalezienia przez odbiorcę metaforycznych szwów, łączących wykorzystywane źródła (podobnie funkcjonuje parodia – śmieszny przez skonfrontowanie oryginału, który odbiorca ma w pamięci, z elementami sparodiowanymi). Nierozpoznanie elementów pożyczonych i (ewentualnie) zmodyfikowanych frustruje odbiorcę, ponieważ nie jest on w stanie zrozumieć swoistej gry intertekstualnej stworzonej przez autora.

⁶ „Kto jedzie tak późno wśród nocnej zamieci? // To ojciec z dziećciem na thestralu leci. // Chłopczynek w uścisku piastując najczulej // Ogrzewa swym płaszczem, do piersi go tuli. «Mój synu, dlaczego twarz kryjesz we dłonie?» «Czy widzisz, mój ojczu? Voldemort w tej stronie! Voldemort w koronie, a z nim jego żmija!» «Voldemort zdechł, synu, mgła nocna się zwija»”.

⁷ Termin zaproponowany przez Lawrence’a Lessiga, określający zjawisko polegające na wykorzystaniu istniejących już utworów do stworzenia nowego dzieła.

Oprócz remiksowania parafraz i trawestacji znanych dzieł literackich (i nie tylko) efekt wywierają używane przez autorkę formaty wierszowe. Znaczna część tekstu – głównie ta opisowa, wprowadzająca do poszczególnych wydarzeń, pisana jest trzynastozgłoskowcem, na przykład:

Gniew Severa, bogini, sław obfity w szkody,
 Który spadł na Pottera za jego podchody
 Jego duszę niemalże wtrącił do Erebu
 A z ciała nie zostałyby nic do pogrzebu
 [...]
 Takim się zajętrzyli sporem niebezpiecznym
 Snape Severus król węży z Potterem walecznym
 [...]
 I jak, gdy ziemię w czarnych cieniach noc zagrzebie,
 Hasper swym blaskiem gwiazdy przygasza na niebie,
 Tak on mrocznym swym ogniem Pottera przytłoczył –
 Gdy się młodzian oddalał, wzrokiem za nim toczył.

Lub:

Snadnie to bowiem wynik twej czulej opieki
 Że Severus jest cały – od stóp po powieki
 [...]
 Tak go wróciłeś teraz w lubych lochów łono
 W podziemnych korytarzy ciemność utęsknioną.
 Pobieglby nawet pieszo do Twych świątyń progu
 Lecz Grecy nie stawiali ich podziemnym bogom
 Pobieglby przed ołtarze i zarznął Ci byka
 Lecz wpierw musi ochłonać, bo się aż potyka.

Większość dynamicznych partii wprowadzana jest jednak innym rozmiarem sylabicznym – ósmiozgłoskowcem, na przykład: „Więc hulanki i swawole // Dziś królują w Gryffindorze”, lub: „Słowa nad chłopcem zawisły // Jak topór nad kurzą szyją //

Hardość i duma wnet przysły – // Niechaj go raczej zabiją!”, lub ośmiozgłoskowcem przeplatany z innymi metrami, na przykład:

Zbrodnia to niesłychana –
Malfoy powiedział SZLAMA!
Powiedziawszy, spieprza kłusem
By nie dostać cruciatusem
[...]
Już poza nimi Krukonów posady
Już i minęli Puchonów
Niżej ich wiedzie tor galopady
Czyżby do Węży salonów?
Lecz nie próbuje się Ślizgon chronić
Wciąż nieprzerwanie ucieka
Oni na próżno pragną dogonić
Widząc go tylko z daleka.

Natomiast opis Mery Sue – to pejoratywne określenie (pochodzące od imion bohaterki jednego z fanfików) odnosi się do wyidealizowanej postaci wplecionej w fabułę fanfika, zwykle utożsamianej z autorką (w *Panu Severusie...* Mery Sue jest nową nauczycielką obrony przed czarną magią, która zagięła parol na głównego bohatera) – przedstawiony jest dziesięciozgłoskowcem:

Jak to historia podaje stara,
Rodów Godryka i Salazara
Jest brakującym ogniwnem – wiecie,
Zawsze się może przydarzyć dziecię.
[...]
Żyła więc skrycie w krajach Orientu
Dając dowody mnogich talentów.
Więc: wężomowa (przydatność mała
Skoro na widok węża zemdlała)
I gryfomowy czarem zachwyca –
Potrafi ryczeć jak głodna lwica...
[...]

Ale od pierwszej chwili w Hogwarcie
 (Projekt powzięty zaraz na starcie)
 Życie Severa w koszmar zmieniła
 Bo na małżonka go upatrzyła.

Dzięki takim urozmaiceniom *Pan Severus...* nie tylko nie jest monotony, ale także celowo i świadomie nawiązuje do tradycji polskiego wiersza.

Rola opowiadacza, wszechwiedzącego narratora, jest tu ogromna. Niejednokrotnie zaznacza on swoją obecność, zwracając się bezpośrednio do odbiorcy: „Ty, który tekst ten czytasz, nie rób takiej miny – // Mieję łut zrozumienia dla biednej gadziny!”, lub „Ja, jako wszechwiedzący narrator, z mej strony // Uznaję czyn ten za istic usprawiedliwiony // Choć może to stronnicza reakcja – jak wiecie // JA byłabym dlań żoną najlepszą na świecie...”. Czasem zapowiada również, co będzie dalej: „Następna strofa o tym traktuje // Jak nasz Król Węży kontratakuję”, lub: „Zafrasował się biedak, tu więc go zostawię. // Lecz się nie martw odbiorco – wróci nam zaszkodzić, // gościom nie da tak przecież tu samopas chodzić”.

Mamy tu również inwokacje, między innymi: „Lochy! Hogwardckie lochy! Jesteście jak sztuka // Warzenia eliksirów...”, a opisy pełnią często tradycyjną funkcję retardacyjną (na przykład długi wstęp o tym, jak zabić różne potwory, przed kontratakiem Severusa: „Wiele jest ras potworów na tym bożym świecie – // Wszystkie je w księdze bestii potwornych znajdziecie. // Jeśli nie chcecie walczyć z drapieżnym tomiskiem, // Zapytajcie Hagrida – zwierzęta mu bliskie”; czy – jeszcze dłuższy – o smokerach, przed pojawieniem się Lucjusza Malfoya: „Smokerzy świata tego fach swój dobrze znają // Nie taki im smok straszny, jak bazarze bajają...”).

Utwór Arien Halfeleven ma też wiele cech eposu (między innymi wspomniane już rozbudowane opisy, porównania homeryckie,

patetyczny styl, występowanie stałych epitetów, treść skupioną wokół centralnej postaci), a ze względu na dużą dawkę humoru i kontrastowość między patetycznym stylem i zabawną treścią można go uznać za coś w rodzaju fanfika heroikomicznego.

Jeśliby pominąć formalny zabieg, jakim jest przepisanie *Harry'ego Pottera* z prozy na wiersz, należałoby zakwalifikować *Pana Severusa...* do alternatywnych fanfików równoległych, typu *spin-off* (przedstawia losy postaci drugoplanowej). Nie jest to bowiem ani *prequel*, ani *sequel* oryginalnej historii – akcja osadzona jest w tym samym czasie co oryginał. Głównym bohaterem jest hogwarcki mistrz eliksirów, czyli tytułowy Pan Severus, natomiast alternatywność widać najwyraźniej w zakończeniu – Voldemorta zabija Severus, a nie Harry. Potter natomiast – „dzięki” Mistrzowi Elikssirów – wykrwawia się (teoretycznie na śmierć). W komentarzach pod tekstem sama Arien pociesza jednak swoich czytelników, pisząc: „Dla zbulwersowanych tragicznym losem pana Pottera: niejaka WincTheBoom⁸ ma kontakty w Św. Mungu, z pewnością zdoła załatwić dla niego profesjonalną pomoc, zanim się biedak wykrwawi”⁹. Wypowiedź ta spotkała się z szybką reakcją tej czytelniczki, WincTheBoom odpisała bowiem, że postanowiła: „skrócić [swój] pobyt w św. Mungu i donieść Wam o stanie zdrowia Harry'ego [...]. Stan pacjenta można określić jako cieniutki, ale wszakże z gorszych opresji już wychodził cało. Leży i mamrocze coś o różnicach między pedofilami a pedagogami”¹⁰.

Z „fanowskiego” punktu widzenia (wspominane już dodatkowe tagowanie) jest to niewątpliwie *crack* – czyli utwór niepoważny, komiczny, momentami absurdalny. Natomiast, odwołując się do

⁸ Inna użytkowniczka forum Mirriel, komentująca *Pana Severusa...*

⁹ Arien, komentarz pod utworem, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=456> (20.04.2012).

¹⁰ WincTheBoom, komentarz pod utworem, *ibidem*.

Jenkinsowskich wyróżnień¹¹ (Jenkins 1992: 165-180) – jest to fanfik wykorzystujący przede wszystkim zmianę gatunku. Ponadto autorka posługuje się również ponownym skupieniem uwagi i personalizacją (narrator uczestniczy w świecie, widać to zwłaszcza w epilogu „Lecz nim zdobycz pokazał, wredny Lucjusz mi kazał // Skończyć księgę, nim powiem za wiele”).

Widać, że twórczość Arien Halfeleven jest specyficzna i wyróżnia się zdecydowanie na tle innych przykładów (inny jej tekst, *Rozmowy trumienne* – przez swą dialogową budowę i skąpe opisy, pełniące funkcję didaskaliów – zbliża się do dramatu¹², *Pan Severus...* natomiast nawiązuje do eposu; poza tym jest ona również autorką licznych fanfikowych wierszy i piosenek). Jej utwory są zwykle „zaczytywane” i często komentowane. Na zakończenie chciałabym przytoczyć fragmenty dwóch opinii zamieszczonych pod *Panem Severusem*:

Pierwsza z nich została opublikowana przez użytkowniczkę forum, która jest dość znaną autorką fantasy¹³:

Arien poetką wielką jest – bez wątpienia, a w każdym razie ma tyle talentu i umiejętności rzemieślniczych, by na frazach pożyczonych od różnych wieszczów utkać coś na tyle nowego i świeżego, że nie widać nigdzie szwów i nie dopatry się czytelnik, gdzie jeszcze Słowacki czy inny Mickiewicz, a gdzie już Arien w czystej postaci. [...] Frazy płyną lekko i niewymuszenie, [...] Z przyjemnością wzrok biega po wersach, a głośne czytanie to ekstaza dla uszu. [...] Tak więc zamiatam ziemię beretem przed wieszczynią i gratuluję pomysłowi oraz wykonaniu [...]¹⁴.

Wprawdzie uważam stwierdzenie, że „nie widać nigdzie szwów”, za mocno naciągane, w wielu bowiem miejscach wyraźnie widać,

¹¹ Zob. przypis 3.

¹² Zob. Perzyńska 2016: 147-150.

¹³ Chodzi o Ewę Białołęcką.

¹⁴ Toroj, komentarz pod utworem, ibidem.

kiedy Arien sięga po „klasyków”, a kiedy tworzy sama, to bez wątplenia zgodzę się z tym, że „głośne czytanie to ekstaza dla uszu”. Jak na dobry *crack* przystało, jest to tekst – używając potocznego terminu fanowskiego – „kwikogenny”.

Natomiast drugi – tym razem „amatorski” – komentarz stanowi doskonałe podsumowanie *Pana Severusa...*:

Uśmiech niemal nie zniknął z mojej twarzy podczas lektury [...]. Dodać do tego wtrącenia od narratorki, rymy i mnóstwo pereł wszelakiego ka-libru, a także lekkość pióra, brak nachalnych błędów i oto wychodzi nam jedno z najlepszych opowiadań opartych na twórczości pani R., z jakim miałam okazję się zapoznać¹⁵.

Fan fiction uważa się niekiedy za bezwartościową aktywność tekstotwórczą sfrustrowanych nastolatków, ale wśród sporej liczby tekstów słabych można znaleźć wiele historii naprawdę ciekawych, wartościowych i dobrze napisanych. Twórczość fanowska niesie ze sobą różnorodne możliwości, a ich spektrum jest naprawdę szerokie¹⁶. Warto zatem wyraźnie podkreślić, że sama przynależność utworu do *fan fiction* nie powinna stanowić o wartości dzieła. Biorąc pod uwagę ogromne zainteresowanie tego typu twórczością wśród osób, którym udało się na nią trafić – jest to zjawisko, którym warto się zajmować. Wielość spojrzeń na fanfiki i nieustający dialog między zwolennikami, przeciwnikami oraz tymi, którzy uważają, że jest to „literatura jak każda inna”, powoduje rozwój zarówno teoretycznych kategorii, jak i podziałów stwarzanych przez uczestników tej kultury. W obronie tej twórczości przemawia długa tradycja pastiszu, parodii czy

¹⁵ Shina, komentarz pod utworem, ibidem.

¹⁶ Poczynając od objętości (miniatury, opowiadania, powieści) po formę (wiersz, proza, dramat) oraz zabarwienie emocjonalne i założenia ideologiczne (od łatwych, zabawnych czy absurdalnych tekstów do poważnych, refleksyjnych lub okrutnych historii).

parafrazy¹⁷ i choć *fan fiction* niewątpliwie wykorzystuje pewne ich możliwości (autorka *Pana Severusa...* również), nie można stwierdzić, że jest to dokładnie to samo. Przede wszystkim fikcja fanowska tworzona jest w innym celu i nie może być włączana do głównego obiegu, poza tym fanfik oczywiście może używać parodii (itp.), ale nie musi, ponieważ jest to dla tekstów tego typu tylko dodatkowy wyróżnik.

We współczesnym systemie rozrywkowym (a fanfiki – mimo że powstają również teksty oparte na przykład na dramatach Szekspira czy *Biblii* – przynależą jednak do tego systemu) kategoria oryginalności¹⁸ w tradycyjnym znaczeniu nie bardzo znajduje zastosowanie przy wartościowaniu tego typu tekstów kultury popularnej. Czy w ogóle może istnieć jakikolwiek tekst nieopierający się na wcześniejszym wzorze, nienawiązujący do czegoś? Jeśli zgodzimy się z tym, że współczesna kultura zajmuje się remiksowaniem istniejących treści, każdy twór jest swego rodzaju przetworzeniem tego, co było wcześniej. Jeżeli zatem oryginalność można rozumieć jako przedstawienie czegoś w nowy sposób, a nie wymyślenie czegoś całkiem nowego¹⁹, wówczas *fan fiction* można – a nawet należy – poddawać ocenie i wartościować na równi z innymi wytworami kultury.

¹⁷ M.in. *Monachomachia* Krasickiego, XIII księga *Pana Tadeusza* lub – ze współczesniejszych: *Nuda Pięścienia* Bearda i Kenneya czy *Barry Trotter i bezczelna parodia* (oraz kontynuacje) Michaela Gerbera. Jednak nurt pastiszowo-parodystyczny, czyli nawiązujący do tej tradycji, stanowi niewielki odłamek literackiej twórczości fanów.

¹⁸ „Oryginalny – (1) «niebędący kopią, przeróbką ani falsyfikatem»; (2) «nieopierający się na wzorach»; (3) «odbiegający od tego, co jest powszechnie znane lub przyjęte»”, *Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/oryginalno%C5%9B%C4%87> (10.12.2013).

¹⁹ Analogicznie do rozumienia w naukach o zarządzaniu kategorii innowacji adaptacyjnych. O podobieństwach między innowacyjnością i fanfikcją pisałam w artykule: Perzyńska 2013c: 159-164.

Bibliografia

- Arien Halfeleven, *Pan Severus czyli wędrówki po lochach (i nie tylko) we dwunastu (bóg dał, wena pozwoliła) strofach wierszem*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?t=456> (20.04.2012).
- Dawidowicz-Chymkowska Olga (2009) *Fan fiction. O życiu literackim w internecie*, w: *Tekst (w) sieci*, red. A. Gumkowska, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Grossman Lev (2011) *The Boy Who Lived Forever*, w: „Time”, <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html> (15.08.2012).
- Jenkins Henry (1992) *Textual Poachers television fans & participatory culture*, New York: Routledge.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kaczmarczyk Michał, Rott Dariusz (2013) *Problemy konwergencji mediów*, Sosnowiec-Praga: Humanitas.
- Nacher Anna, Gulik Michał, Kaucz Paulina (2011) *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba.
- Perzyńska Anna (2013a) *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja*, w: *Problemy konwergencji mediów*, t. 1, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, Sosnowiec-Praga: Humanitas.
- Perzyńska Anna (2013b) „Zaplątani” bracia Grimm, w: *Grimm: potęga dwóch braci*, red. W. Kostecka, Warszawa, ASPRA-JR.
- Perzyńska Anna (2013c) *Życie w słowach, czyli pożytki z aktywnego czytania*, „Rocznik Humanistyka XXI wieku” 2013, nr 1 (4), http://www.humanistyka21.waw.pl/web_documents/humanistyka_xxi_wieku_2013.pdf (30.06.2013).
- Perzyńska Anna (2016) *Profesjonalizacja fanów – od fan fiction do teatru muzycznego*, w: *Komunikacja w świecie 2.0. Wpływ kultury współczesności na język i sztukę*, red. A.A. Niekrewicz, B. Walczak, J. Żurawska-Chaszczewska, Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim.
- Siuda Piotr (2008) *Fani jako specyficzna „subkultura konsumpcji”. Pomiedzy fanatyczną konsumpcją a oporem przeciwko konsumeryzmowi*, w: „Czas ukoj nas?”. *Jakość życia i czas wolny we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Siuda Piotr (2010) *Cierpliwość fana fantastyki. O tym, czy fan to marionetka czy partyzant*, „Kultura i społeczeństwo”, rok LIV, nr 2.

Siuda Piotr (2007) *Fanfiction – zjawisko z kręgu medialnych fandomów w: (Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, Olsztyn: Zakład ALGRAF.

Słownik języka polskiego, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/oryginalno%C5%9B%C4%87> (12.12.2013).

Storey John (2003) *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Tushnet Rebecca (1997) *Using Law and Identity to Script Cultural Production: Legal Fictions: Copyright, Fan fiction, and a New Common Law*, „Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal” nr 17, s. 651-655, <http://digitalcommons.lmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1347&context=elr> (28.11.2013).

Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Fan_fiction (02.04.2012).

Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku

Literacka fikcja fanowska, czyli tzw. fan fiction, jest zarówno przejawem specyficznej recepcji jakiegoś dzieła (filmowego, literackiego itp.), jak i jego konkretyzacją i interpretacją. Jako taka staje się świetnym przykładem współczesnej kultury uczestnictwa, której znakiem rozpoznawczym może być prosument (odbiorca, który staje się jednocześnie twórcą bądź współtwórcą) czy aktywny fan – a obie te nazwy świetnie pasują do każdego fanfikcjonisty. W artykule została przedstawiona podstawowa terminologia związana z tym zjawiskiem oraz autorski podział fikcji fanowskiej. Poruszane zagadnienia teoretyczne zostały zilustrowane przykładem jednego z polskich fanfików parafrazujących książki o Harrym Potterze.

Literary Fun Games in Fan Circles. Case Study

Literary fan fiction is a specific form of reception of a given text. It is a pertinent symbol of contemporary participatory culture, which is created by prosumers (recipients, who also contribute to the work) or active fans. The article presents the basic terminology associated with this phenomenon and the author's idea of fan fiction categories. Those issues are discussed on the example of the Polish fan fiction work based on Harry Potter.

Aleksandra Szymił

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

10.18318/978-83-65573-14-8.14

Męskie fantazje, męskie fantazje, czy wszystko jest podporządkowane męskimi fantazjom? W górze na piedestale, albo w dole, na kolanach, to wszystko jest męską fantazją: że jesteś silna na tyle, by przyjąć to, co dla ciebie przygotowują, albo przeciwnie, zbyt słaba, by cokolwiek z tym zrobić. Nawet udawanie, że jesteś niewidzialna, udawanie, że masz własne życie, że myjesz stopy i czeszesz włosy, nieświadoma wiecznie obecnego podglądacza zerkającego przez dziurkę od klucza, przez dziurkę od klucza w twojej własnej głowie, jeśli nie gdzie indziej. Jesteś kobietą z mężczyzną w środku obserwującym kobietę. Sama siebie podglądasz.

Margaret Atwood *Zbójceka narzeczona*

Fan fiction (w terminologii angielskiej także: *ff, fic*, w polskiej: fanfik, fik) to amatorskie opowiadania pisane przez fanów, odnoszące się do jakiegoś tekstu kultury (najczęściej dzieła mass mediów). Fanfiki pisane są w celach niekomercyjnych i funkcjonują w zasadzie jedynie w kręgu społeczności fanowskiej (w fandomie). Nie aspirują przy tym do wyjścia poza nią. Ponieważ zdecydowaną większość *fan fiction* piszą kobiety dla kobiet (parafrazując tytuł eseju Joanny Russ, chciałoby się dodać: „z miłością”¹), co więcej, teksty te podlegają jedynie minimalnej zewnętrznej kontroli, a zarazem są bardzo mocno ustabilizowane i skodyfikowane wewnątrz sfeminizowanej przestrzeni fanowskiej, analiza tych opowiadań może stanowić istotny głos w dyskusji na temat pisarstwa i czytelnictwa kobiecego².

¹ Chodzi tu o *Pornography by Women for Women, With Love* tejże.

² Camille Bacon-Smith w *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth* pisze, że kobiety są autorkami około 90% fanfików. O dominacji

Podstawowym problemem przy badaniu fanfikcji jest ogrom materiału, z którym przychodzi nam się zmierzyć. Wielość różnorodnych tekstów kultury i związanych z nimi fandomów sprawia, że przeanalizowanie wszystkich dzieł jest po prostu niemożliwe. Samo założenie, by zająć się jednym fandomem, również nie rozwiązuje tego problemu, lecz go pogłębia. Przede wszystkim, jaki tekst kultury i fandom wybrać? Sława dzieła kanonicznego nie zawsze przekłada się na aktywność jego fanów. Stosunkowo mało popularny serial może mieć większy fandom lub przynajmniej bardziej produktywny twórczo, jak dzieje się w przypadku wielu tzw. *cult shows*³, niż serial bardzo popularny. Dodatkowo każdy tekst kanoniczny ze względu na własną specyfikę stymuluje również inny rodzaj tekstów zależnych, tym samym opisując fanfiki powstałe w jednej tylko społeczności, nie otrzymujemy całościowego obrazu *fan fiction*.

Co więcej, pełna charakterystyka nawet pojedynczego, dużego fandomu zdaje się również zadaniem niewykonalnym. Jedną tylko grupą (*community*) spn_j2_bigbang⁴ – zrzeszająca pisarki amatorki (i nielicznych pisarzy amatorów) fandomu serialu *Supernatural* (w Polsce pod nazwą *Nie z tego świata*) – wyprodukowała na przestrzeni pięciu lat 908 fanfików (w tym 243 w 2011 roku, z czego około połowa to RPS⁵ [*Real Person Slash*]) o długości

fanek-autorek, także w odniesieniu do slashu, wspominają chociażby Henry Jenkins, Joanna Russ, Catherine Driscoll, Patricia Frazer Lamb, Diane Veith, Rhiannon Bury, Constance Penley oraz Karen Hellekson. Ustalenia badaczek i badaczy znajdują potwierdzenie także w moich osobistych doświadczeniach.

³ *Cult show* to stosunkowo mniej popularne seriale, cieszące się jednak wyjątkowym oddaniem i zaangażowaniem swoich fanów/fanek.

⁴ Supernatural and J-Squared Big Bang Challenge Community, <http://spn-j2-bigbang.livejournal.com/> (13.12.2013).

⁵ RPF to typ *fan fiction*, którego bohaterami są postacie rzeczywiste – w większości aktorzy, lecz także osoby ze świata muzyki oraz sportu (głównie hockeya, łyżwiarstwa figurowego i piłki nożnej), a także polityki itp.

przynajmniej 20 tys. słów każdy. Wśród tych tekstów pojawiają się jednak opowiadania zdecydowanie dłuższe. Rekord pobiła autorka dzieła przekraczającego 300 tys. wyrazów⁶. W tym miejscu należy zaznaczyć, że chociaż *spn_j2_bigbang* jest największą grupą owego fandomu, to nie jest to jedyna grupa/społeczność tego typu. Co roku organizuje się przynajmniej kilkanaście podobnych wyzwań pisarskich (*writing challenge*). Stale powstają też opowiadania zamieszczane w prywatnych dziennikach. Selekcja materiału jest tym samym nieunikniona.

Kłopot z definicjami

Należy zauważyć, że choć definicja *fan fiction* zdaje się dość jasna i na tyle ostra, by móc się nią posługiwać bez większych przeszkód⁷, definicja RPF może być bardziej problematyczna. Większość z nas słusznie rozpozna, że Nowy Testament nie jest fanfikiem do Starego Testamentu (co nie oznacza, że do Pisma Świętego nie można fika napisać – niektóre społeczności chrześcijańskie korzystają wręcz z tej metody jako formy zgłębiania wiary) (Jenkins 2007:

⁶ Insertcode11, *The Lengths I Would Go To*, w 2011 r. dostępne pod linkiem <http://insertcode11.livejournal.com/47553.html>, jednakże autorka jeszcze w tym samym roku usunęła swój tekst. Dla porównania – ostatnia część serii o Harrym Potterze to (tylko) niecałe 200 tys. wyrazów. Dane z: Harry Potter Lexicon, http://www.hp-lexicon.org/about/books/dh/book_dh.html (13.12.2013).

⁷ Chociaż jest to wrażenie złudne – od dawna trwa spór o to, kiedy tak naprawdę rozwinęło się *fan fiction*. Czy np. (powiedzmy) pisarstwo Marie de France można uznać za *ff*? Niektórzy badacze, jak np. Elizabeth Judge czy David Brewer, szukają początków fików znacznie później, bo w XVIII w., np. w związku z twórczością Jane Austen, jednak i tu nie ma zgody, czy teksty tego okresu można już rzeczywiście zaliczyć do twórczości fanowskiej. Znaczna grupa badaczy, w tym przede wszystkim Camille Bacon-Smith, Henry Jenkins, Sheenagh Pugh, Catherine Tosenberger, Anne Kustritz, upatruje początków *fan fiction* dopiero w XX wieku w związku z literaturą fantastyczną. Samo przetwarzanie historii nie jest przecież niczym nowym. Być może więc tylko wtedy, kiedy istnieje rynek książki (i sztuki w ogóle), możemy mówić o *ff*. Takie założenie pozwala co prawda na wskazanie początków *ff*, nie wyjaśnia natomiast, które teksty należy do fików zaliczyć.

196), jednakże trudniej już nam będzie wyczuć różnicę między tym, co należy nazwać RPF, a „normalną” literaturą (czy sztuką w ogóle) inspirowaną rzeczywistymi postaciami. Możemy sobie bowiem wyobrazić, że dany fanfik, napisany w celach niekomercyjnych, zostanie kiedyś opublikowany i zacznie funkcjonować jako dzieło oryginalne, niezwiązane z kulturą fanowską. Stąd chociaż intuicyjnie zgodnie przyznamy, że Szekspir nie pisał RPF, niektóre przykłady literatury sieciowej mogą przysporzyć nam więcej trudności z tak jednoznacznym zaklasyfikowaniem. RPS ukazuje więc pewną specyfikę współczesności:

W dzisiejszych czasach nie musisz być od dawna martwy/martwa, żeby stać się częścią historii, mitów czy fikcji literackiej, a jeśli jesteś dostatecznie sławny/sławna, nie trzeba nawet czekać, aż umrzesz (Pugh 2005: 166).

Gąsowska, odwołując się do koncepcji Richarda Rorty’ego, że „to miejsce publikacji ustawia interpretację”, proponuje zatem takie rozwiązanie terminologiczne:

O przynależności do „ff” będzie zaświadczała obecność tekstu w sieci, zaś o byciu retellingiem – forma książkowa – słowem publikacja opancerzona prawnymi normami wydawniczymi (Gąsowska 2009: 450).

Jest to jednak swoista kapitulacja intelektualna, która dodatkowo wcale nie rozstrzyga problemu jednoznacznie – bowiem, jak w świetle tej teorii potraktować publikacje fanzinów czy takich książek jak *A study in Lavender?* Co z RPF czy ff typu AU (*Alternative Universe*), które przecież wcale nie muszą być retellingiem, lecz mogą przedstawiać oryginalną narrację? Sprawę komplikuje również to, że wiele fanek-pisarek wydało swoje fanfiki w postaci książkowej⁸ (po uprzednim „podmienieniu” imion bohaterów).

⁸ Casus *Pięćdziesięciu twarzy Greya* E.L. James. Inne przykłady z fandomu serii *Zmierzch: Beautiful Bastard* Christiny Lauren, *Gabriel’s Inferno* Sylvain Reynard,

Dzieje się tak szczególnie w przypadku fanfikcji typu AU, których – niejednokrotnie – związek z dziełem kanonicznym ogranicza się do wykorzystania tych samych bohaterów, jednak zarówno *plot*, jak i *story* są zupełnie inne. Dalej, bohaterowie także mogą odbiegać od obrazu przedstawionego w dziele oryginalnym – fani mówią wtedy o tzw. OOC (*Out of Character*). Wyznaczniki tego, co jest *in character*, również nie są jasne, gdyż, jak postaram się udowodnić – dla fanek kanon stale przeplata się z wyobrażeniem o nim. *Ergo*, trudno wskazać różnicę między *fan fiction* a na przykład literaturą amatorską.

Fan fiction jako bunt

Jedno z podstawowych pytań, jakie musi postawić sobie badaczka zajmująca się *slash fiction*, dotyczy powodów pisania tego typu tekstów. W szerszej perspektywie *fan fiction*, którego podgatunkiem jest *slash*, często interpretuje się jako swoisty sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości tekstowej. Michel de Certeau w *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, opisując praktykę czytania, posłużył się bardzo adekwatnym w tym kontekście pojęciem „kłusownictwa”:

Parze produkcja – konsumpcja można by przeciwstawić jej powszechny ekwiwalent: pisanie – czytanie. Czytanie (obrazu lub tekstu) zdaje się stanowić skrajny przejaw bierności charakteryzującej konsumenta, którego w „społeczeństwie spektaklu” zmieniono w obserwatora (troglodytę lub nomada). Czynność czytelnicza natomiast, wprost przeciwnie, ma wszystkie cechy skrytego wytwarzania [...]. [Czytelnik] do tekstu innego przemyca podstępny przyjemności i zawłaszczenia: kłusuje w nim, jest do niego przenoszony, pomnaża się w nim jak odgłosy ciała (de Certeau 2008: XLIV).

Clipped Wings Heleny Hunting, *The Remembrance Trilogy* Kahlen Aymes; a także *Zero at the Bone* Jane Seville (fanfik do filmu *Tajemnica Brokeback Mountain*), *The Price* Dominique Frost (fanfik do serialu *Nastoletni wilkołak*), *Laurel Heights* Lisy Worrall (fanfik do serialu *Nie z tego świata*), *Cost Of Love* Alexis Rogers (fanfik do serialu *Starsky i Hutch*).

Badacz zwrócił uwagę, że czytelnicy interpretują teksty w sposób wykraczający poza narzucone, skonstruowane przez elity (czyli środowiska naukowe, szkołę oraz samych autorów) znaczenie, które to pierwotnie monopolizowało nie tylko samo czytanie, ale również odczytywanie tekstów. Według de Certeau jednak te akty czytelników są dużo słabsze niż dominująca kultura i tym samym nie mają na nią większego wpływu. Henry Jenkins rozszerzył koncepcję francuskiego badacza i przeniósł ją na pole studiów fanowskich. Pisanie, a więc i czytanie w tym ujęciu to nie tylko rozwinięcie potrzeby dopowiadania, kontynuowania historii oraz/ lub fenomenologiczna konkretyzacja. To swoista forma buntu. „Kłusując” po tym, co kanoniczne, twórcy fanfikcji domagają się współudziału w kulturze, w większości głuchej na ich potrzeby.

Z drugiej strony ci pisarze-amatorzy swoją twórczością wyrażają zachwyt, podziw czy po prostu silne emocjonalne zaangażowanie lub krytykę, przejawiające się w potrzebie dopowiedzenia lub opowiedzenia czegoś jeszcze raz. Nick Abercrombie wskazał, że fanów cechuje emocjonalna bliskość odbioru, a zarazem krytyczny dystans (Godzic 2001: 184). *Fan fiction* stale więc oscyluje między wpisywaniem się w kulturę masową i stanowieniem wobec niej kontrkultury.

Jenkins zauważa też, że na popularność *fan fiction* miało wpływ współczesne podejście do pisania jako profesji, która przynosi dochód, a co za tym idzie – wymóg oryginalności tekstu, a także regulacja kwestii własności intelektualnej. Czynniki te zamykają możliwość swobodnego przepływu narracji, które, od zawsze, wielokrotnie przetwarzane krążyły w kulturze (co ciekawe, dla fanki-autorki postaci z fanfika nie są „jej” postaciami, lecz „naszymi”, przynależącymi do całej fanowskiej społeczności, nikt nie posiada ich na własność (Pugh 2005: 179); wśród fanów dominuje więc myślenie – i tworzenie – kolektywne). W tym wymiarze profe-

sjonalne „pisanie” staje się zajęciem pewnej (zasadniczo elitarnej) grupy i sam proces twórczy nabiera charakteru praktyki niemal sakralnej (Jenkins 1992: 179). *Fan fiction*, jako ponowne wzięcie spraw w swoje ręce, miałyby więc stanowić odpowiedź na tego typu praktyki:

Niewzruszeni instytucjonalnym autorytetem i wiedzą, fani domagają się własnych praw do interpretacji, oceny i tworzenia kulturowych kanonów. Niezrażeni tradycyjną koncepcją własności literackiej oraz intelektualnej, napadają na kulturę masową, wykorzystując jej zasoby na swój użytek jako podstawę zarówno własnej twórczości, jak i kontaktów społecznych (Jenkins 1992: 18).

Podobny pogląd wyraża Katy Dillon w eseju *The Author is Dead, Long live the Fan? A Consideration of the Relationship Between Barthes' Announcement of „The Death of the Author” and the Responsibilities Placed on the Reader by ‘Reader Response’ Theories*. Odwołując się do podanych w tytule myśli, autorka dostrzega związek między koncepcjami akademików i podejściem fanów do twórczości literackiej. Bowiem według Dillon fani: po pierwsze – odrzucają obraz Autora-Boga⁹, po drugie – akceptują wielość interpretacji oraz znaczeń i po trzecie – są aktywnymi uczestnikami tekstu i twórcami znaczeń, a nie tylko pasywnymi konsumentami (fanom bliżej jest więc do drobnych producentów w rozumieniu Abercrombie’ego i Longhursta 1998: 141).

Kanon i fanon, czyli władza

Praktyki fanowskie w specyficzny sposób dotyczą kwestii tego, kto ustanawia znaczenie tekstu. W tym aspekcie ciekawe zagad-

⁹ W przypadku fandomów telewizyjnych (ironiczne) traktowanie „twórcy” jako siły wyższej obdarzonej mocą wyrażone jest wprost w języku. Skrót, którym określa się właścicieli praw autorskich, to TPTB (The Powers To Be).

nienie stanowi stosunek fanów do tzw. kanonu [*canon*]. W literaturoznawstwie kanon jest bowiem pojęciem, które przynajmniej od czasu rozwoju badań postkolonialnych nieodłącznie wiąże się właśnie z władzą. Kanon jako dominujący model literacki odrzuca to, co peryferyjne, a tym samym wyznacza standardy kulturowe i ustanawia pewien wzór nie tylko literackości, ale także ideologii. W tym rozumieniu kanon to:

strategiczny konstrukt, przy pomocy którego grupy społeczne zainteresowane utrwaleniem i rozszerzeniem swoich interesów lansują określone dzieła i w ten sposób sprawują kontrolę nad całą produkcją literacką [...] (Świąch 2005: 22).

Zagadnienie kanonu jest o tyle ważne w literaturze, że badacze nie potrafią zająć wobec niego jednoznacznego stanowiska. Z jednej strony, zwłaszcza w kręgu badaczy i badaczek związanych ze studiami kulturowymi, *women's studies*, feminizmem, postkolonializmem czy *queer studies*, słyhać głosy krytyczne wobec odgórnie narzuconych kanonów jako z gruntu opresyjnych i przyczyniających się do marginalizacji tego, co niekanoniczne, z drugiej zaś, wobec powszechnego urynkowania całej kultury, pojawiają się głosy niejako „wołające o kanon”¹⁰ jako ten, który pomógłby, jak pisze Piotr Śliwiński, odnaleźć się „jednostce zagubionej na luksusowym śmietniku” (Śliwiński 2005: 86). Tak rozumiany kanon jest swoistym, bardzo przydatnym drogowskazem.

Fani również korzystają z pojęcia kanonu, traktują je jednak inaczej niż literaturoznawcy. Dla fanów kanon to wszelkie informacje o świecie przedstawionym zawarte w konkretnym dziele, do którego odwołuje się *fan fiction*. Kanonem nazywa się też samo dzieło jako całość. W opozycji do kanonu funkcjonuje fanon, czyli utrwalony zbiór przekonań o danym (kanonicznym) tekście, które

¹⁰ Zaczepnięte z artykułu D. Kozickiej 2005.

jednakże nie mają swego źródła w oryginale, lecz w wyobrażeniach fanów. Fanon jest więc tym, co czytelniczki i czytelnicy sami wprowadzają w dzieło. W fandomie pojęcie fanonu nie jest nacechowane negatywnie. Fanon jest równie ważny jak kanon. Twórczość fanowska stale oscyluje (w mniejszym lub większym stopniu) wokół kanonu, jednak jej zawartość stanowi głównie to, co przynależy do fanonu. Co więcej, to fanon czyni tekst nowatorskim i ciekawym z perspektywy czytelniczek-fanek. Fanki nie chcą bowiem powtórzenia tego, co kanoniczne, lecz twórczej transformacji. Jak pisze Pugh – fani zawsze domagają się od tekstu wyjściowego „czegoś więcej” (Pugh 2005: 19). Albo kontynuowania historii (postawę tę Pugh nazywa *more of*), czego przykładem może być stwierdzenie – „Nie chcę, by ta historia się już skończyła, dlatego dopiszę/przeczytam dalszą część”, albo rozwinięcia tejże historii (postawa *more from*), którą obrazuje zdanie – „Chcę wiedzieć więcej na temat tego bohatera (dlatego dopiszę/przeczytam coś o nim)”. Przekładając to ponownie na pojęcia literaturoznawcze, możemy dostrzec, że fani sprzeciwiają się konserwatywnej wizji kanonu, która zakładała „bierny model lektury, gdyż stroną aktywną okazuje się tekst kanoniczny, w którym jak w skarbcu zdeponowane zostały bogactwa” (Skrendo 2005: 72). *Fan fiction* mogłoby być więc pewną odpowiedzią na „marginalizację” lektury i jej „urynkowienie”.

Fanfikcje to także komentarz zarówno do obecnej formy praw własności intelektualnej, jak i do kwestii dostępu do kultury oraz tego, komu i w jaki sposób ma służyć literatura. Jeśli przypomnimy sobie, że dla niektórych badaczy kanon jako wzorzec to kanon starych mistrzów (Czyżak 2005: 153), wykrystalizuje się kolejny problem. Zauważmy bowiem, że stary mistrz oprócz tego, że jest stary (w znaczeniu – tradycyjny, klasyczny), zawsze jest także mężczyzną; skoro więc upersonifikowany kanon to stary mistrz, fanon to młoda dziewczyna – *fangirl*. W samym tym terminie

wybrzmiewa bowiem aspekt młodości, rozumianej jednak nie jako wiek, ale raczej jako bunt przeciwko temu, co tradycyjne i paternalistyczne. Dlatego też za sprawą swojej twórczości oraz obranych strategii pisarskich fanki i fani odzyskują część utraconej władzy. Sam sposób opisu *ff* jest już znaczący – fanki odpowiednio „otagowując” *ff* i opatrując je stosownym nagłówkiem kategoryzującym tekst (fik zabawny, smutny, dla dorosłych etc.), zyskują nie tylko możliwość szybkiego dostępu do tego utworu, którego potrzebują w danej chwili, ale także w pełni kontrolują swoje czytelnicze doświadczenia – mogą bowiem unikać pewnego rodzaju fików, co z jednej strony zubaża lekturę (Pugh 2005: 229-230), z drugiej zaś, jeśli chodzi na przykład o ostrzeżenia, często bywa zbawienne.

Rebelia fanek nie ogranicza się tylko do podważania kapitalistycznych mechanizmów kultury masowej. Tworząc własną kobiecą przestrzeń, fanki – głównie dzięki jednemu z najpopularniejszych rodzajów fanfikcji, jakim jest *slash* – przypuszczają atak przede wszystkim na dyskurs patriarchalny.

Napisać siebie, czyli Mary Sue

Slash narodził się w latach 70. na gruncie fandomu Star Treka. Jego tematem są męsko-męskie relacje erotyczne. Sam termin *slash* odnosi się do znaku ukośnika / [*slash*], symbolizującego romantyczny związek między osobami, których imiona ów znak rozdziela, np.: Kirk/Spock. Pierwsze opowiadanie slashowe autorstwa Diane Marchant pt. *A Fragment Out Of Time* ukazało się w 1974 roku¹¹.

Początki slashu to czas, gdy produkcje telewizyjne nie oferowały zbyt wielu interesujących postaci żeńskich, tym bardziej postaci dobrze napisanych, o złożonej osobowości, wchodzących w ciekawe interakcje z innymi bohater(k)ami. Fanki stanęły więc

¹¹ Tekst opublikowany w trzecim numerze fanzinu *Grup*.

przed wyborem: albo pisać o mężczyznach, albo tworzyć tzw. O(F)C [*Original (Female) Character*]. Rozwiązanie drugie *de facto* oprócz tego, że podważało sens *ff* (czyli wykorzystywania postaci, które już są), doprowadziło do uzewnętrznienia się pewnego problemu. Otóż – jak stworzyć postać, która nie tylko wpasuje się w tzw. serialowy kanon, ale także będzie interesująca dla fanki-czytelniczki, sięgającej przecież po tekst w oczekiwaniu na spotkanie ze swoimi ulubionymi bohaterami? I czy konstruując taką postać, fanka automatycznie nie wprowadza siebie w tekst?

Bohaterkę stanowiącą wyidealizowane alter ego autorki nazwano Mary Sue i od początku stanowiła ona problematyczną kwestię. Sam fandom odnosił się sceptycznie do koncepcji Mary Sue. Fanki były krytycznie nastawione do całkowitego „wrzucenia siebie w tekst” czy realizowania za pośrednictwem narracji swoich własnych fantazji, zacierało to bowiem dystans między autorką a fikcją. Co więcej, takie umieszczenie siebie w fikcji mogło przywołać zarzut naiwnego czytania. Dla Camille Bacon-Smith Mary Sue jest bowiem zawsze niedojrzałą wersją autorki, obrazem siebie z czasów nastoletniości (Bacon-Smith 1992: 94–102). Inaczej myślą Beth Bonnstetter i Brian Ott, dla których Mary Sue *fan fiction* są przykładem *écriture féminine*, mają przy tym potencjał wyzwalający, gdyż ich autorki, stając się postaciami [*character*], już nie tylko po prostu piszą opowieść, ale także niejako dokonują performatywnego odkrycia własnej podmiotowości, wbrew patriarchalnemu modelowi pisania (Bonnstetter i Ott 2011).

Obecnie fandom wykazuje większą pobłażliwość wobec zjawiska Mary Sue. Przede wszystkim dlatego, że część fanek utożsamia niechęć do tego typu bohaterek z mizoginią, stąd próby rehabilitacji terminu. Lęk przed Mary Sue zdaje się w tej perspektywie wstydem przed sobą, swoimi fantazjami i pragnieniem, a przede wszystkim – własnym głosem.

Zagadnienie Mary Sue wprowadza pośrednio kwestię identyfikacji kobiet z postaciami fikcyjnymi. Henry Jenkins zauważa, że utożsamianie się z tekstem jest w ogóle cechą kobiecego czytania, natomiast męskie czytanie zakłada, że tekst i narracja są czymś obcym, swoistym Innym. Źródła takiego stanu rzeczy badacz upatruje w tym, że dziewczęta/kobiety od zawsze posługują się nie-swoim językiem (Jenkins 1992: 117). Koncepcja ta współgra też niejako z przywołanym przez Ewę Kraskowską przymusem empatii, w związku z czym „podstawy tożsamości [...] w przypadku dziewcząt i kobiet są interpersonalne, [wynikają] z orientacji na inne osoby” (Kraskowska 2003: 88-89). Kobiety poza tym od najmłodszych lat wykształcają nawyk utożsamiania się z fikcyjnymi postaciami męskimi.

Joanna Russ w eseju *Pornography by Women for Women, with Love* (1985) zwróciła uwagę, że kobiety chętniej identyfikują się z bohaterami męskimi – którzy w slashu są zresztą według niej raczej kobietami w męskim ciele – ponieważ relacje męsko-męskie są postrzegane przez nie jako bardziej partnerskie i wyrównane niż związki heteroseksualne. Ponadto kobiety przyzwyczajone do męskiej dominacji w patriarchalnej kulturze nie potrafią wyobrazić sobie postaci żeńskich jako tych, które ratują świat czy dokonują niezwykłych czynów, stąd trudno przychodzi im też utożsamienie się z tego typu postaciami. Chociaż tekst pisarki pochodzi z 1985 roku, a od tego czasu wiele zdążyło się zmienić, w tym głównie przybyło narracji przedstawiających wielowymiarowe bohaterki, to jednak nadal pojawiają się głosy potwierdzające interpretację Russ. Także sama autorka w wywiadzie z 2011 roku powtarza tę obserwację, deklarując ponownie, że również napisała kilka historii, w których mężczyźni są tak naprawdę „kobietami w przebraniu”. Russ twierdzi bowiem, że pisanie o kobietach jest utrudnione przez brak odpowiedniej liczby kulturowych toposów. Według badaczki

mężczyzna w slashowej relacji staje się więc alter ego autorki-fanki, awatarem wolnym od problemu mizoginii czy seksizmu, których ona na co dzień doświadcza.

Constance Penley modyfikuje tezę Russ, podkreślając, że to, co oferuje *slash* w przeciwieństwie do relacji heteroseksualnej, to możliwość nie tyle eskapistycznej identyfikacji, co raczej identyfikacji, która jest zmienna. Jeszcze inne rozwiązanie proponuje M. Fae Glasgow w *Normal Female Interest in Men Bonking: Selections from The Terra Nostra Underground and Strange, Bedfellows*, która stwierdza, że wcale nie identyfikuje się z bohaterami, jest nimi po prostu zafascynowana. Fascynacja ta być może łączyłaby praktyki slashowe z próbą ustanowienia przez kobietę dla samej siebie wcześniej nieposiadanego przez nią Innego. Pierwszym obiektem miłości, który musi odrzucić dziecko, by uzyskać podmiotowość, jest matka, dlatego:

kobieta staje się Inną dla mężczyzny, ale sama nie ma własnego Innego, wobec którego mogłaby się określić, bowiem pierwszy obiekt, który porzuciła, jest – w pewnym sensie – nią samą (Bator 2001: 240).

Zatem sięgnięcie po relacje homoerotyczne może wiązać się z potrzebą wytworzenia swoistej namiastki Innego. Fascynacja kobiet slashem jest bowiem również fascynacją seksualną. Ergo, *slash* staje się niejako figurą Orientu, który nie tylko przyciąga, ustanawiając relację my – oni, ale wymaga też udomowienia, tu – przez opisanie. Fanka nie tyle więc empatycznie się utożsamia, co podgląda, omiata prawie władczym spojrzeniem, fetyszyzuje, zarazem jednak zagarnia i obejmuje własnym, kobiecym dyskursem. Efektem takiego przejścia jest przepisanie heroicznej postaci męskiej na sposób kobiecy. Co więcej, fanka robi to w dziedzinie, która ma niepewny status – świat techniki i kultury komputerowej jest światem *stricte* męskim, jednocześnie internet jest postrzegany

jako przestrzeń kobieca, poza męską kontrolą. Ponadto działalność fanek balansuje na granicy prawa – Bacon-Smith stwierdza, że kobiety te właściwie kradną postaci i fabuły (za plecami mężów i szefów), by następnie utworzyć własną alternatywną wspólnotę. Celem jest nie tyle zmienić siebie, co raczej kulturowy obraz siebie stworzony przez mężczyzn. I dalej – zmienić samych mężczyzn. Penley zauważa bowiem, że przełamując pewne tabu związane z seksualnością i relacją między mężczyznami, pisarki *slash fiction de facto* nie tyle przemieniają mężczyzn w kobiety (jak twierdzi Russ), ile redefiniują męskość i kobiecość w ogóle.

Ciekawe wnioski przynosi także analizowanie slashu w porównaniu z nieamatorskim pisarstwem kobiet. Tym, co zdaje się łączyć pisarstwo fanek i kobiet-autorek, jest między innymi niejako wspólny „wróg”. Pod adresem *ff* padają bowiem te same zarzuty, z tej samej strony co dawniej (i obecnie) wobec „tradycyjnego” pisarstwa kobiecego. Przede wszystkim, czy to jest „prawdziwa” literatura i czy ma jakąkolwiek wartość? Wspólny jest też problem ze zbudowaniem jasnej definicji, która nie odnosiłaby się jedynie do prostego przełożenia, jakim jest traktowanie każdej formy kobiecej twórczości pisanej jako literatury/pisarstwa kobiecego (Kłosińska 2009).

Fiki i pisarstwo kobiece łączy zatem literacka płodność – fanki piszą bardzo dużo. Kobiety te wyrzucają (a może wręcz – nawiązując do klasycznej już metafory – wylewają) z siebie ogromne ilości tekstu. Fanfikcje mogą być bardzo krótkie, czasem jedno- czy kilkudzaniowe (*drabbles*), a każdy z fików stanowi komentarz do dzieła kanonicznego, zabranie głosu tam, gdzie oczekuje się od fanki biernego milczenia.

W fanfikcjach zostaje także upłynniona konstrukcja tekstu narracyjnego. *Fan fiction* nie zakłada możliwości stworzenia jednej nadhistorii, czyli funkcjonuje całkowicie poza kategoriami prawdy

czy zmyślenia. Stąd żaden fanfik nie ma być w założeniu bardziej prawdziwy niż inny. Żaden nie prowadzi do zamknięcia historii. Fanki nie próbują także opowiedzieć „wszystkiego”. Praktyki, takie jak *sequele*, *prequele*, *timestamps* czy zmiany punktu widzenia, pokazują, że autorki *ff* postrzegają swój tekst jako nieskończony, niepełny i – co ważne – niepewny.

Ff, podobnie jak pisarstwo kobiece, jest uznawane za twórczość słabą. I fanki, i kobiety-autorki to w powszechnym przekonaniu kiepscy pisarze i konsumenci, beztalencia szerzące pornografię, ich „popęd do pióra” jest bierny i naśladowczy itd. Ponadto zarówno *fan fiction*, jak i kobiece pisarstwo definiowane są w stosunku do dyskursu dominującego, przez co oba zostają sprowadzone do kategorii braku (Kłosińska 2009: 94-116).

Znamienny jest także specyficzny zwrotu ku ciału. Somatyczność wyraża się nie tylko przez odniesienie do seksualności, ale także w obrazie samego zaczytanego ciała. Czytanie kobiece wywołuje bowiem reakcje właśnie w ciele – śmiech, łzy czy podniecenie. Ryszard Koziołek przywołał maskę czytania kobiecego jako stylu zarazem piętnowanego, jak i chwalonego (Koziołek 2006: 37-39). Kobiece czytanie kojarzy się z biernością, lektura wypełnia jedynie czas wolny, odrywa czytelniczkę od codzienności, daje jej przy tym zmysłową przyjemność. Przywołany przez Koziołka „obraz zaczytanego ciała”, który wiąże się z metaforami, takimi jak na przykład „pójść z książką do łóżka”, również wskazuje na kobiecość jako alegorię intymności lektury. W tym zamknięciu kobiety w sobie podczas czytania możemy także dostrzec deklarację niezależności, o której pisze Janice Radway, ponieważ czas poświęcony książce przez kobietę jest jej czasem, a przestrzeń, w której odbywa się lektura, jest jej przestrzenią (Radway 1991: 213). Czytanie kobiece jest więc czytaniem odrzucającym dyscyplinujący (męski) dyskurs szkoły. To czytanie „odstępny”.

Gender bender

Wiele pisarek i czytelniczek fanfikcji zdaje się poszukiwać w slashu także drogi wyjścia poza stereotypowe przedstawienie ról płciowych w tekstach kultury popularnej. Stąd liczne opowiadania, w których płeć biologiczna nie istnieje lub w żaden sposób nie wyznacza statusu, roli czy obowiązków jednostki w społeczeństwie. Przykładem tego typu narracji są fanfiki zorganizowane wokół tzw. *omega!verse*, które wprowadzają zaczerpnięty ze świata zwierząt hierarchiczny podział na osobniki Alfa, Beta i Omega¹². W opowiadaniach tego typu kobiety i mężczyźni mogą mieć ten sam status (czyli na przykład osobnikiem Alfa może być zarówno kobieta, jak i mężczyzna). Najwyżej w hierarchii społecznej znajdują się osobnicy Alfa, najniżej zaś Omega, którym to, niezależnie od płci biologicznej, przypisuje się zdolność rodzenia potomstwa.

Fan fiction typu *mpreg* [*male pregnancy*] stanowią *nota bene* liczną grupę bardzo różnorodnych tekstów. Cięża w tego typu opowiadaniach może być na przykład efektem nadnaturalnych sił (ingerencji kosmitów, kłąt, czarów, niszczycielskiej bomby biologicznej, która przyczyniła się do zmutowania męskiej populacji, obdarowując ją przy tym magicznymi macicami) albo też stanowić naturalny element świata przedstawionego¹³. W tym drugim przypadku bardzo często również jedynie pewna grupa mężczyzn (nierzadko charakteryzująca się bardziej androgenicznymi cechami) ma zdolność wydawania na świat potomstwa.

¹² Chodzi tu głównie o hierarchię stada wilków. *Fan fiction* korzysta jednakże bardzo swobodnie z tych terminów, nie dbając o zgodność z wiedzą biologiczną.

¹³ Przykładowo w fanfiku *The Seahorse* autorstwa Memphis86 (fandom: *Nie z tego świata*, RPS) stan błogosławiony bohatera jest wynikiem klątwy egipskiego bożka płodności, natomiast w *What Not To Expect When You're Not Expecting* Theheyden u Profesora X manifestuje się po prostu kolejna mutacja, która pozwala mu na zajście w ciążę (Fandom: *X-Men. Pierwsza klasa*), natomiast w *The Well of Living Waters* autorstwa Kalpurny (fandom: *Nastoletni wilkołak*) rodzenie dzieci przez mężczyzn jest czymś normalnym.

W fikach typu *male pregnancy* mężczyzna nie tylko daje nowe życie, ale także później karmi dziecko własnym mlekiem¹⁴. Figura karmiącego mężczyzny występuje także we wszelkiego typu opowiadaniach wykorzystujących postaci wampiryczne. Wtedy pokarmem staje się krew jednego z bohaterów¹⁵. Picie krwi w takich fanfikcjach ma wymiar bardzo seksualny, agresywny, w przeciwieństwie do męskiej laktacji, która zdecydowanie rzadziej jest erotyczna. *Slash* łączy więc w sobie kluczową z perspektywy studiów kobiecych symbolikę mleka i krwi.

Interesującym wariantem *fan fiction* dotyczącym zarówno dynamiki Alfa/Beta/Omega, jak i *mpreg*, jest fenomen tzw. *knotting/fic*¹⁶. Autorki tego typu tekstów posuwają się o krok dalej w „manipulacji genitaliami” swoich bohaterów. W tym wypadku nie chodzi już tylko o nadawanie jednym postaciom cech płciowych płci przeciwnej, ale także o wprowadzenie elementów anatomii innych niż ludzie istot, czego przykładem jest ów *knot* przynależny osobnikom Alfa, czyli *de facto* psi *bulbus glandis* lub, w przypadku osobników Omega, zastępowanie ludzkiego cyklu menstruacyjnego estrusem, czyli rują. Tym samym instynkty zwierzęce zaczynają panować nad ludzkim umysłem. Postaci zostają oddane całkowicie we władanie swojej fizjologii¹⁷. Tradycyjna, romantyczna miłość od pierwszego wejrzenia ustępuje miłości od pierwszego powąchania. Pierwszy pocałunek zostaje zastąpiony pierwszym stosunkiem. Przy czym

¹⁴ Jedną z popularniejszych autorek piszących fiki typu *mpreg* w różnych fandomach jest Fatebegins. W swoich tekstach niejednokrotnie wykorzystuje ona także motyw męskiej laktacji, zob. np. *You and I* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

¹⁵ Przykład ten doskonale ilustruje fik Lindentreeisle pt. *Swallow You Whole* (fandom: *Sherlock*).

¹⁶ Istnieje osobna grupa na portalu społecznościowym LiveJournal, poświęcona fikom tego rodzaju, zob. <http://take-the-knot.livejournal.com>.

¹⁷ To owdładnięcie instynktami można odnaleźć chociażby w *If you can't stand the heat* autorstwa Velvet_mace (fandom: *Sherlock*) czy *Sparks are Whirling Faster* Cherie_morte (fandom: *Nie z tego świata*).

należy podkreślić tu rolę wężu. W książce *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* Monika Bakke tak pisze na ten temat:

U ludzi węż to bodaj najbardziej kulturowo zdegradowany zmysł, tradycyjnie odsyłający do tego, co niecywilizowane [...]. Czerpanie przyjemności z doznań zapachowych, których źródłem jest inny człowiek, można traktować jako wejście na „teren niekulturalnej rozkoszy” [...] (Bakke 2010: 90).

Świat fików *omega!verse* jest często bardzo opresyjny. Osobnicy lub osobniczki Alfa przewodzą reszcie społeczności, faworyzuje ich też prawo. Osobnicy i osobniczki Omega są natomiast ukazani jako grupa zdominowana, sprowadzona głównie do roli obiektu pożądania, której funkcja ogranicza się do wydania na świat potomstwa i zaspokojenia potrzeb seksualnych dominujących partnerów. Omega postrzegani są jako niesamodzielni/niesamodzielne i słabi/słabe, wymagają więc osobnika Alfa, który się nimi zajmie. Płodność Omega, w tym okresowe wchodzenie w fazę estrus, bywa natomiast przedmiotem oskarżenia o rozwiązłość.

Kolejną kwestią wynikającą z powyższych przykładów jest ciekawe odwrócenie opozycji kobieta – natura, mężczyzna – kultura. Część z fików *mpreg* (w tym tych *omega!verse*) wykorzystuje także związany z tym kulturowy wizerunek kobiecej płodności i seksualności, która z jednej strony stanowi obiekt pożądania, z drugiej zaś ukazana jest jako coś monstrialnego, przerażającego. Mam tu na myśli głównie obraz kobiety jako matek potworów. Istnieje wiele *slash fikcji*, których bardzo skromna (głównie pornograficzna) fabuła sprowadza się do tego, że jakaś nadnaturalna postać wykorzystuje bohatera, wbrew jego woli, jako zwierzę rozplodowe, które daje życie potwornym potomkom, tworzącym później armię. Analizując filmy *science fiction*, Agnieszka Ćwikiel pisze, że w obrazach tych „technologiczny mężczyzna chce stworzyć

własne dzieci, ale pragnie to uczynić bez hormonów i ciała (*flesh*), bez pożądania i podniecenia [...]”. Fanki ponownie sprowadzają kwestię reprodukcji do ciała, a więc tego, co nie-ludzkie, animalistyczne, reorganizując zarazem przywołany przez Ćwikiel tradycyjny podział na „biologiczną matkę” i „człowieka/mężczyznę-konstruktora” (Ćwikiel 2005: 301).

Takie praktyki ukazują także swoiste współlistnienie różnych gatunków ludzi i nie-ludzi w świecie twórczości fanowskiej. Fanki zdecydowanie rzadziej sięgają po fantazje zoofilijne, dominują u nich jednak obrazy rozumnych i spersonifikowanych hybrydycznych innych¹⁸, a więc wilkołaków (*werewolves*), kotołaków (*werecats*)¹⁹, lecz również – parodystycznych stworów, na przykład „pandołaków” (*werepandas*)²⁰. Hybrydyczni inni również mogą wprowadzać w tekst problem władzy – albo są traktowani jako gorsi, albo stanowią rasę nadludzi.

Analizując powyższe przykłady, nietrudno dostrzec, że *fan fiction* bywa także formą przepracowywania problematycznych dla kobiet kwestii związanych z dyskryminacją i ograniczeniem przez własną płęć. Z drugiej strony *slash fiction* może też stanowić po prostu „bezpieczny” sposób eksploracji własnej seksualności albo sublimacji popędu homoerotycznego za pomocą swoistego voyeurizmu. Lecz nawet za tym prostym ujęciem kryje się coś więcej. Co ciekawe, w tradycyjnym dyskursie zwykło się bowiem twierdzić, że rola podglądacza przypada mężczyźnie, natomiast kobieta jest zawsze oglądanym przedmiotem. W slashu, usuwając siebie z obrazu

¹⁸ Termin Bakke.

¹⁹ Jak w *Let Not the Sun Go Down Lexicale* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

²⁰ Na przykład *The Padapanda's Courtship* Morrezeli. Autorka ta bardzo często sięga po motywy hybrydyczne, w *Species Interaction* jeden z bohaterów jest serafinem, a w *The Gift of Faithfulness* – harpią (wszystkie trzy fanfiki tej pisarki przynależą do fandomu serialu *Nie z tego świata*). Ciekawy przypadek stanowi także *Between the Devil and the Deep Blue Sea* JoeLawson, gdzie protagonista to specyficzny rodzaj syreny (fandom: *Hawaii 5.0*).

lub całkowicie przekształcając relację między postaciami, kobiety otrzymują wybór – mogą albo przyjąć pozycję zdystansowanego voyeura, albo empatycznie utożsamić się lub zająć obie naraz bądź całkowicie z nich zrezygnować – wychodząc poza klasyczny dualizm i przekształcając przedmiot z obrazu w podmiot. Spojrzenie kobiety, nawet to fetyszyzujące, zorientowane na Innego, jest tak naprawdę spojrzeniem nawiązującym relację – Bacon-Smith twierdzi wręcz, że kobiety nigdy nie przemieniają tego, na co patrzą, w przedmiot, cały czas widzą postać (Bacon-Smith 1992: 195-95).

Chociaż pisarstwo fanek wydaje się twórczością wolną i eskapistyczną, a także w związku z tym dość prostą i przyjemną, w rzeczywistości takie nie jest – lub bywa takie nie zawsze. Teksty fanek są często mroczniejsze niż to, co oferuje kultura oficjalna, nie obowiązują ich bowiem mechanizmy cenzury. Praktyka dokładnego opisywania fików przez opatrywanie ich nagłówkiem czy otagowanie poza oferowaniem możliwości uniknięcia pewnych narracji przykuwa uwagę do tego, co trudne i niepokojące. Tego, czego czytelnik sam być może nawet by nie dostrzegł. Każda problematyczna kwestia w fanfiku zostanie bowiem wytknięta. Świat pisarstwa fanek jest światem, który nieodwracalnie zrezygnował ze słodkiej ignorancji na rzecz nadinformacji. I nie ma już powrotu do stanu niewiedzy.

Paradoksem jest też to, że wykształcone, często sprawne literatki pisarki-fanki zamiast publikować „prawdziwą” literaturę, wolą niczym Robin Hood przesiadywać pod pańskim lasem w oczekiwaniu na łup, którego zresztą potem same nie spożytkują. Zabrać, rozłożyć, rozdać.

W zasadzie, czy możemy w ogóle mówić o pisarstwie fanek? Czy fanki piszą? Wiemy, że przepisują, więc może też roz-pisują i wy-pisują?

Bibliografia

- Abercrombie Nick, Longhurst Brian (1998) *Audiences: a Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: SAGE Publications Ltd.
- Bacon-Smith Camille (1992) *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bakke Monika (2010) *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bator Joanna (2001) *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz. Kraków: Rabid.
- Bonnstetter Beth, Ott Brian (2011) *(Re)Writing Mary Sue: Écriture Féminine and the Performance of Subjectivity*, w: „Text and Performance Quarterly” 31 (4), s. 342-367.
- Certeau Michel de (2008) *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Czyżak Agnieszka (2005) *Kanon Mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.
- Ćwikiel Agnieszka (2005) *Technologie prokreacji i (re)produkcji: kobiety. monstra. automaty*, w: *Gender: wizerunki kobiety i mężczyzny w kulturze*, red. E. Dyrus, E. Ostrowska, Kraków: Rabid.
- Dillon Katy (2010) *The Author is Dead. Long live the Fan? A Consideration of the Relationship Between Barthes' Announcement of „The Death of the Author” and the Responsibilities Placed on the Reader by ‘Reader Response’ Theories*, w: „Estro: Essex Student Research Online” Winter, s. 14-29, <http://www.essex.ac.uk/journals/estro/documents/issue4/FullIssue.pdf> (13.12.2013).
- Gąsowska Lidia (2009) *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcje. Transformacje, Synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław: Sutoris.
- Godzic Wiesław (2001) *Rozumieć telewizję*, Kraków: Rabid.
- Jenkins Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture (Studies in Culture and Communication)*. New York: Routledge.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

- Kłosińska Krystyna (2009) *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Kozicka Dorota (2005) *Wołanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków: Universitas.
- Koziołek Ryszard (2006) *Maski czytania*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kraskowska Ewa (2003) *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. 2 przejrz. i zm., Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Penley Constance (1991) *Brownian Motion: Women, Tactics and Technology*, w: *Technoculture*, eds. C. Penley, A. Ross, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pugh Sheenagh (2005) *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend: Poetry Wales Press Ltd.
- Radway Janice (1991) *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press.
- Russ Joanna (1985) *Pornography by Women for Women. with Love, w: tejsze Magic Mommas. Trembling Sisters. Puritans & Perverts*. New York: Crossing Press.
- Skrendo Andrzej (2005) *Kanon i lektura*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków: Universitas.
- Śliwiński Piotr (2005) *Kanon. hipoteza konieczna*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.
- Święch Jerzy (2005) *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.

Netografia

- Cherie_morte, *Sparks are Whirling Faster*, <http://infatuated-ink.livejournal.com/66906.html> (13.02.2013).
- Fatebegins, *You and I*, <http://archiveofourown.org/works/1084575/chapters/2181077> (15.02.2013).
- JoeLawson, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, <http://archiveofourown.org/works/230572> (13.02.2013).

- Kalpurna, *The Well of Living Waters*, <http://archiveofourown.org/works/821406> (13.02.2013).
- Lexicale, *Let Not the Sun Go Down*, <http://lexicale.livejournal.com/6231.html> (15.02.2013).
- Lindentreisle, *Swallow You Whole*, <http://archiveofourown.org/works/283736> (13.02.2013).
- Memphis86, *The Seahorse*, <http://memphis86.livejournal.com/125317.html> (13.02.2013).
- Morrezela, *Species Interaction*, <http://morrezela.livejournal.com/24817.html> (15.02.2013).
- Morrezela, *The Gift of Faithfulness*, <http://morrezela.livejournal.com/36490.html>: SPN RPS: J2 (15.02.2013).
- Morrezela. *The Padapanda's Courtship*, <http://morrezela.livejournal.com/42747.html> (15.02.2013).
- Thehoyden, *What Not To Expect When You're Not Expecting It*, <http://archiveofourown.org/works/230719> (13.02.2013).
- Velvet_mace, *If you can't stand the heat*, <http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/11848.html#thread=61066056#t61066056> (13.02.2013).

Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

Celem artykułu jest ukazanie pisarstwa (i czytelnictwa) fanek jako specyficznej, kobiecej działalności antysystemowej, skierowanej przeciwko popkulturze i jej patriarchalnym mechanizmom. Dominacja autorek w fandomach pozwala na analizę fanfikcji z feministycznej i genderowej perspektywy. Pisanie *fan fiction* to akt ponownego odczytywania oraz „kłusownictwa” na terenie kultury masowej: autorki fików sprzeciwiają się kanonicznym interpretacjom. *Fan fiction* wiąże się także z antyinstytucjonalizmem, fan(k)i tworzą bowiem własne rozumienie kanonu – termin *fanon* opisuje utrwalone fanowskie przekonania na temat tekstów oryginalnych. Popularnym gatunkiem *ff* dotyczącym męskich relacji homoerotycznych jest *slash*. Wiele fanek postrzega ten typ fanfikcji jako możliwość ucieczki od dominującego dyskursu, lecz *slash* bywa dla nich również formą przepracowywania kwestii problematycznych (dotyczących na przykład ról i stereotypów płciowych).

Slash as a Form of Women's Writing and Reading

The purpose of this article is to present fangirls' writing (and reading) as a form of women's anti-systemic activity aimed against pop culture and its patriarchal models from the perspective of gender and feminist studies. Writing fan fiction is an act of re-reading and „poaching” on mass culture: writers rebel against the canonical interpretations of texts. Moreover, fan fiction is marked by a counter-institutional approach which manifests itself in the specific attitude towards the canon: the term ‘fanon’ describes fans' own convictions about the set of canonical texts. One of the most popular fan fiction genres is slash, which focuses on male homoerotic relations. Many female readers of fan fiction perceive slash as a way out of a dominant discourse, however, fan fiction turns out to be also a form of re-working problematic issues (e.g. gender roles and stereotypes).

UCZESTNICTWA

Autorstwo uczestniczące

10.18318/978-83-65573-14-8.15

Opis iście proteuszowego fenomenu twórczości wymaga zastosowania kategorii nadrzędnych. Patrząc z bliska w jedno z oblicz Proteusza – powierzchnię morza – obserwacyjnie nie uchwycimy niczego stałego. Wystarczy jednak spojrzeć na morze z wysokości samolotu, który niedawno wystartował z nadmorskiego lotniska, aby dostrzec wzorce powierzchni, o której skądinąd wiemy, że oto faluje. Tego ruchu wtedy nie widzimy, obraz przedstawia tylko struktury dające się wychwycić jako stałe białe kreski, które dla odległego oka są nieruchome. Podobnie widziany z daleka wodospad zatracą swoją ruchliwość i staje się zastygłym kształtem, jakby zamarzał.

Wśród kategorii nadrzędnych pozwalających na obserwowanie wielu procesów jako pewnego stanu rzeczy znajdujemy albo czynniki warunkujące (poprzedzające) akt tworzenia, jak *technologie*, albo już następujące, wynikowe, jak *tekst*. Kategoria *autorstwa* jest natomiast wystarczająco pojemna i zarazem abstrakcyjna, aby objąć nią najwięcej różnych zjawisk. Lepiej posłuży do ujawnienia mechanizmów funkcjonowania i procesów przemian niż same produkty twórczości. Tych ostatnich, podobnie jak innych jeszcze wyznaczników procesu twórczości i funkcjonowania form kulturowych, nie tracimy z pola widzenia. Gdyby bowiem cząstkowe studia nad nimi podporządkować teorii autorstwa (lub kategorii podobnie wysokiego rzędu), pozwoliłoby to wyniki badań szczegółowych lepiej wyzyskać w dziele rozumienia badanych zjawisk.

1. Historia partycypacji kulturowej jako postęp autoryzacji

Pojemność i abstrakcyjność pojęcia autorstwa należy doprecyzować w kontekście formuły tytułowej i w nawiązaniu do tematu książki. Nie można kategorii autorstwa uczestniczącego w żaden sposób przedstawiać w oderwaniu od sieci jej wcieleń w praktyki podmiotów – to z poziomu realnych procedur należy dokonywać abstrahowania. Pierwszym aspektem operacyjnego wcielenia i funkcjonalnego usieciowienia autorstwa jest *autoryzacja*, czyli możliwość występowania jako autor, rozumiany jako autorytatywny twórca tekstu pisanego (Gillespie 2005). *Postęp* natomiast odnosi się do powiększania zasięgu tego upoważnienia, ale obejmuje siłą rzeczy niebłahe konsekwencje społeczne – pozytywnie zazwyczaj wartościowane lub ideologicznie instrumentalizowane.

Technologie piśmienności w różnym stopniu przyczyniały się do postępu autoryzacji. Było przy tym decydujące nie samo ich wynalezienie, ale ich praktyczne uproduktywnienie, pochodne wobec czynników organizacyjnych i materialnych, wyznaczających z jednej strony ich dostępność, z drugiej zaś gwarantujących nabywanie umiejętności ich obsługi.

Cyfryzacja obniża obydwie te progi. Dzięki temu dopiero w epoce cyfrowej spełnia się cel powszechnej alfabetyzacji, rozpoczętej w średniowieczu zaleceniem przez IV Sobór Laterański (1215) prowadzenia przy każdym kościele, a więc w każdej parafii szkoły elementarnej (Lateranum IV 1973: 244). Było to powtórzenie i wzmocnienie (zbyt rzadko przestrzeganej) uchwały poprzedniego III Soboru Laterańskiego (1179), dotyczącej nauczania przy każdej katedrze „jej kleryków i innych biednych uczniów”. Lateranum IV w dekrecie 11 *De magistris scholasticis* nakazuje zatrudnienie nauczyciela „nie tylko przy każdej katedrze, ale w miarę zasobów przy każdym kościele”¹. Ów odpowiedni

¹ „...non solum in qualibet cathedrali Ecclesia sed etiam in aliis quarum suffi-

nauczyciel miał „nauczać za darmo kleryków danego kościoła i innych gramatyki i o ile to możliwe innych umiejętności”.

Wiemy, że ani tamta infrastruktura, ani wchodzący powoli do powszechnego użycia papier (na miejsce kosztownego trwałego pergaminu i roboczych tabliczek woskowych) nie zapewniły masowości pisania i czytania, nawet względnej, jako że odzwierciedlającej strukturę społeczną daleką od dzisiejszego nominalnego egalitaryzmu. Rozdawanie darmowych laptopów „biednym uczniom” jeszcze się wprowadzie i dziś nie zakończyło, ale wierzymy, że szybko postępuje.

Teoria literatury cyfrowej może przedstawiać swój obiekt jako owoc końcowej fazy alfabetyzacji². Nigdy przedtem podmiotowość ludzka nie mogła manifestować się na taką skalę, jak dzisiaj czyni to w uniwersum popularnej piśmienności internetowej, możliwej dopiero dzięki kompetencjom nabytym w cyfrowej inkulturacji (*electracy*). Polega ona na powszechności i, wkrótce, bezprogowości dostępu do infrastruktury, umożliwiającej komunikację każdego z każdym, i to w czasie rzeczywistym, co natomiast skłania „każdego” do wejścia w ten obieg symetrycznej interakcji będącej rozmową prowadzoną na piśmie.

Nową jakością cyfrowej technologii jest wzmożenie transferu umiejętności aktywnego operowania na każdym etapie przetwarzania danych: nie tylko odbioru komunikatów (OUTPUT), ale także na etapie ich tworzenia (INPUT) i w różnorodnych formach przekształceń (PROCESS).

cere poterunt facultates constituatur magister idoneus [...] qui clericos ecclesiarum ipsarum et aliarum gratis in grammaticæ facultate ac aliis instruat iuxta posse” (Lateranum IV 1973: 244).

² Ta moja idea leży u podstaw projektu badawczego *Digital republic of letters. Research observatory of electronic literacy and networking*, który opracowałem na jesieni roku 2012 z doktorami K. Gajewskim, M. Maryłem i P. Przywarą jako *ERC Advanced Grant 2013 research proposal* (odrzucony). W niniejszym referacie korzystam z niektórych sformułowań wówczas wspólnie wypracowanych.

Recepcja dziedzictwa dominowała w technologii **druku**, obliczonej na jakość produktu końcowego (OUTPUT), aczkolwiek licznie więcej osób pisało na jego potrzeby (obsługiwało fazę INPUT) niż wcześniej na potrzeby obiegu rękopiśmiennego. Jednak już średniowiecze wypracowało sztukę pisania i produkowania autorytatywnych **książek rękopiśmiennych** na użytek edukacyjny: akademicki (Irvine 1994) i pozaakademicki, samokształceniowy³. Standaryzacja i kontrola tekstu ręcznie pisanego były silniejsze od tych spotykanych w kulturze oralnej, ale dalej poszły reguły sztuki drukarskiej i praktyki wydawnicze, szybko wzięte w rzyzy prawne. Połączone rygory te utrudniały ludziom występowanie w charakterze autora, a technologia druku była wprawdzie bardziej zorientowana na obsługiwanie ludzi piśmiennych, ale mniej piszących, bardziej tych tylko czytających, i to nie jako takich, ale jako kupujących książki w celu czytania.

Pisał o tym aspekcie komercyjnym Marcin Bielski (Bielski 1557), jeden z pierwszych polskich pisarzy tworzących na rynek wydawniczy. Wysyłając swoje książki w świat niczym komiwojagera (co już przed nim autorzy czynili), emuluje topos, każąc im po nowemu zachwalać pionierstwo twórcy:

On sie na to pirwey obrał
 – Drogę impresorom podał
 Pisma polskie imprymować... (w. 137-139)

Bez żenady wyznacza handlowy cel swoim książkom,

Idźcie na świat, moje książki,
 Przedajcie sie za pieniądze...

³ Cf. *translatio auctoritatis* (Gillespie); szerzej o tym traktuje mój referat (w druku) *Outside of the Academy*, 18th Colloquium of the Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale (SIEPM): What is New in the New Universities? Learning in Central Europe in Later Middle Ages (1348-1500). Łódź 8-10.IX.2011.

Jakby tego było mało, w dłuższym dialogu z prozopopeją swoich książek, które wstydzą się iść na „tanie kramy” (w. 110), rozwija kampanię marketingową, wskazując na potencjalnych zasobnych nabywców, z młodym królem na czele, bo „swoim służebnikom hojny...” (w. 118), na środowiska („przemyska mała ojczyzna”, w. 163) i na poszczególne regiony zamieszkałe przez ludzi, którzy „dobry obyczaj mają: Radzi po polsku czytają” – mianowicie Ruś, Mazowsze, a wreszcie na „Polskę” – choć nie wszyscy są równie chętni do kupowania utworów „wyrobionych piśmem impresorskim”.

Niechęć publiczności do kupowania książek i bitewne trudy kampanii marketingowych to w dystrybucji cyfrowej ograniczenia zanikające. Alfabetyzacja cyfrowa jako inkulturacja medialna oznacza zatem powszechność autoryzacji, czyli upoważnienia osób piśmiennych do występowania jako kompetentni autorzy w środowisku nowych mediów. Chcąc w nim działać optymalnie, użytkownicy muszą być skutecznymi operatorami: umieć nie tylko korzystać z produktów („konsumować” je), ale tworzyć własny wkład i rozumieć sposoby przetwarzania i mediatyzowania zawartości, której uruchamianie coraz częściej oznacza uczestnictwo w zbiorowych zachowaniach twórczych. „Autorytatywność” z epoki kultury rękopiśmiennej, którą Gillespie (2005) wiązał z „autoryzacją”, nabiera w odniesieniu do masowej twórczości innego charakteru – znaczy mniej ‘wysoki poziom weryfikacji treści’, a więcej ‘sprawność w mediatyzacji’.

2. Cybernetyka i retoryka procesu twórczego w wymiarze materialno-semiotycznym

Uniwersum piśmienności elektronicznej wymaga definiowania obiektów sprowadzonych do układu współrzędnych porządkujących okoliczności cyfrowego przetwarzania. Przetwarzanie to

oznacza przebieganie kaskady decyzyjnej: zanim treść dotrze do odbiorcy w postaci obrazu na ekranie, jej operator (zwykle nazywany autorem) musi podjąć ciąg decyzji. Najpierw musi wybrać pewną treść do przekazania (skąd?), nadać jej formę składu cyfrowego (jak?), dokonać jej „typograficznego” łamania w jakiejś aplikacji (jednej spośród wielu), po czym wysłać (przez jakie medium?) w celu udostępnienia odbiorcy (któremu?). Każdy transfer informacji przebiega według tego klasycznego wzoru Input/Process/Output (I/P/O, IPO).

Badacz literatury odkrywa, że ma do dyspozycji doskonale wykształcone narzędzie działające na zasadzie tego modelu cybernetycznego. Jest nim **system retoryki** znany jako szkoła układania mów i należytego pisania (Arystoteles, Cynceron, Kwintyliusz, współczesna synteza: Lausberg), będący w istocie uniwersalną maszyną do wymyślania, komponowania i rozpowszechniania reprezentacji. Cybernetyczna interpretacja retoryki porządkuje jej kanony według wzorca I/P/O, dzięki czemu proces tworzenia można przedstawić schematycznie jako kaskadę decyzyjną.

Przytoczę taki przykład ze swojej rozprawy doktorskiej z roku 1987 (Dąbrówka 1990a, 1990b). Postać diagramu nadałem sekwencji decyzji autora, który w pewnej epoce chciał napisać dramat wierszem. Zakładając, że obmyślił go inwencyjnie, rozplanował kompozycyjnie, musiał następnie przystąpić do elokucyjnego dopracowania kompletnego tekstu. Właśnie tę fazę przetwarzania (PROCESSING) przedstawia schemat, który wyszczególnia wykonane kroki i podjęte decyzje, prowadzące do otrzymania gotowego wierszowanego dramatu.

Musiał to być zgodnie z poetyką czasu dystych rymowany. Forma ta nieuchronnie krzyżuje się z gamą aktów segmentacji mowy: od tekstu przez kwestie poszczególnych osób, ich zdania, grupy wyrazowe, a nawet wyrazy. W zależności od tego, czy dany akt seg-

mentacji: składowy (wyraz, syntagma, zdanie), dialogowy (kwestia postaci), tekstowy – przypada na pierwszy wers dystychu, czy na drugi, otrzymujemy różne kategorie struktury tekstu, z których niektóre mają dobrze zdefiniowany status w poetyce. Dla przykładu przerzutnia to przypadek, kiedy kadencja wersu dystychu przypada wewnątrz grupy wyrazowej. Na diagramie są to kategorie nr I i II (*Zeilensprung* i *Reimpaarsprung*) – odpowiadające dwu sytuacjom, gdy skok prozodyczny ponad kadencją wersową dotyczy bądź pierwszego, bądź drugiego wersu dystychu (ta ostatnia jest bardzo kunsztowna, nie spotyka się jej w poezji popularnej). Każdy z wyników, takich jak przerzutnia, został osiągnięty w drodze decyzji na kolejnych węzłach, ponumerowanych nieparzystymi cyframi arabskimi. Decyzje podejmowane w tych punktach można przedstawić jako odpowiedzi na kolejne pytania:

{1?} czy aby skończyć wers, czekamy na koniec wyrazu {1+}, czy robimy to już na granicy sylab {1-}; podjęta na węźle 1 decyzja {1-} oznacza wybór figury zwanej *tmesis* i kieruje nas na ścieżkę do węzła wersyfikacji 2, gdzie następuje umiejscowienie *tmesis* w pierwszym lub drugim wersie pary rymowej. Obydwie opcje stosowane są tylko w poezji humorystycznej.

{1+,3?} – czy aby skończyć wers, czekamy na koniec syntagmy (+), czy robimy to na granicy słów (-); skutkiem tej ostatniej decyzji jest figura zwana przerzutnią (nie dopuszcza w realizacji pauzy ani tym bardziej intonacyjnej kadencji); decyzja kieruje nas do węzła wersyfikacji 4:

{1+, 3-, 4-} przerzutnia I w pierwszym wersie pary rymowej

{1+, 3-, 4+} przerzutnia II w drugim wersie pary rymowej

{1+, 3+, 5?} – czy na węźle 5 czekamy z kadencją na koniec zdania (+), czy realizujemy ją na granicy syntagm (-); skutkiem tej ostatniej decyzji {1+, 3+, 5-} jest neutralna stylistycznie słaba przerzutnia ze stosowaną pauzą po zamkniętej frazie, ale z intonacyjną

Oprócz tradycyjnego zastosowania do samego procesu powstania utworu schemat I/P/O można z powodzeniem zastosować także do modelowania ciągów zdarzeń służących przekazowi dzieł. Schemat definiuje obiekty obserwowane, identyfikując ich miejsce w obiegu informacji: na wejściu (INPUT), gdzie odbywa się wytransmitowanie treści, w fazie przetwarzania (PROCESSING), gdzie dokonują się implementacje i remediacje, wreszcie na wyjściu, gdzie treści są prezentowane jako wtórne postaci i zasoby (OUTPUT).

Poprzestańmy na wskazaniu, że podlega tej organizacji już pierwszy krok przekazu, tożsamy z ostatnim kanonem retorycznym. Artykulacja fonetyczna wykonań ustnych wymusza pewne rozwiązania, które wynikają z repertuaru możliwości oferowanych przez aparat mowy, a które mogą być mniej lub bardziej kunsztowne. Ten sam utwór może być głośno odczytany, wyrecytowany, ambitnie zadeklamowany, aktorsko zagrany, tj. głosowo zrealizowany ze zróżnicowaniem osób mówiących, wreszcie zaśpiewany (tu znowu gama możliwości). Gatunki tekstowe mają zwyczajowe typy realizacji głosowej, zaś odstępstwa w tym zakresie nie są obojętne dla jakości odbioru, przy czym oprócz rozwiązań chybionych mogą być i dodające wartość serio lub parodiujące (por. słynne wykonanie chóralne dekretu o stanie wojennym w Piwnicy pod Baranami).

Uogólniając praktyki realizacji głosowej, sformułujemy twierdzenie, że każda reprezentacja mająca w intencji tworzącego określoną artykulację może w toku przekazu ją zmienić lub zyskać inną dodatkowo. Wypada to zaliczyć do klasy przekształceń remediacyjnych.

Wykorzystajmy przytoczony wyżej przykład empiryczny dla pokazania równoległości między systemem retoryki i cybernetycznym schematem przetwarzania danych. Pierwszy kanon w paradygmacie retorycznego przetwarzania treści nazywany *inventio* to informatyczny INPUT. Kanony 2 *dispositio* i 3 *elocutio* to faza

informatycznego PROCESSING na różnych poziomach uszczegółowienia, które można porównać do różnicy między fazami budowy domu „położone fundamenty” (*dispositio*), a „stan surowy” i „dom pod klucz” (*elocutio* różnego stopnia: formy krótsze, dłuższe itd.). O ile sterta materiałów budowlanych (*inventio*) może przybrać jeszcze niemal dowolną formę planowanego typu budowli (na przykład domu, nie mostu) i nawet na położonych fundamentach można jeszcze zrealizować nieco różniące się budynki, to kiedy mamy dom z nagich ścian pod dachem, to możemy go tylko doposażyć i upiększać. Kanon 4 – *memoria*, to końcowa część fazy PROCESS określana jako STORAGE (dom czeka na mieszkańców). Kanon 5 – retoryczne wykonanie (*pronuntiatio*), to informatyczny OUTPUT – prezentacja wyników online (ludzie wprowadzają się do domu). To porównanie pomija myślowy wymiar projektowania budynku i dlatego nie jest modelem zdarzeń, jedynie obrazowym rozróżnieniem faz twórczości.

Zależność semantyki literackiej od repertuarów struktur jest od dawna oczywista i nowsze szkoły interpretacyjne dodały jedynie zakres uwzględniania czynników materialnych, które zwrotnie działają na proces tworzenia, a decydująco wpływają na bieg dalszej transmisji. Każde oprzyrządowanie komunikacji wywiera na nią wpływ przyczynowy, dając pewne ramy, które od początku do końca strukturyzują wkład informacyjny przetwarzany w jednej fazie i przekazywany do następnej. Twórca selekcyjnie zatem pewne opcje na wejściu i stawia na wyjściu wymagania odbiorcom, po drodze zaś poddaje rzecz przekształceniom, na które nie zwracamy uwagi, gdyż ich nie widzimy (*black box*). Dopiero podejmując badawczą analizę utworu, musimy wyodrębnić pola wyboru i przeliczyć repertuary możliwości, jakie miał do dyspozycji twórca. Przeanalizowałem powyżej na przykładzie te relacje między materiałem językowym z jej organizacją gramatyczną

(słowa i grupy wyrazowe o własnościach fonotaktycznych i prozodycznych, zdania, wypowiedzi) i formami wersyfikacyjnymi (na przykład strofa określonego typu rytmiczno-rymowego). Ktokolwiek chciał coś napisać w tym stylu, musiał dokonać określonej sekwencji wyborów, niezależnej od rozwiązań twórczych na poziomie kompozycji. Tutaj twórca poszukujący zobrazowań dla inwencyjnego budulca porusza się w spektrum możliwości między mechaniczną nieco jukstapozycją niezależnych motywów (*ready-made*) i ich stopieniem w nową całość semantyczną (*blending*). Stapianie pojęciowe dwóch odległych obiektów myślowych w obrazowy amalgamat (często tylko dający się wyobrazić w specjalnej przestrzeni mentalnej, nie zwizualizować) jest narzędziem bardzo produktywnej obrazowości metaforycznej i satyrycznej (literackiej i graficznej), które było dobrze znane i powszechnie stosowane, ale jego mechanizm kognitywny rozebrano dopiero niedawno (Fauconnier i Turner 1998), już jednak obrósł obszerną literaturą (Lewandowska-Tomaszczyk 2006), znajdując płodne zastosowania w poetyce kognitywnej (Semino 2009).

Informatyczne technologie pomnażają nasze możliwości na każdym etapie retorycznego przygotowania dzieła.

Powiększają do nieskończoności zasoby dostępnych motywów inwencyjnych.

Poszerzają wachlarz dopuszczalnych w obiegu medialnym rzeczy, które zaledwie wykluły się z etapu *dispositio* i nie czekają na własne konstrukcje, tylko korzystają z rosnącej oferty okazji do wrzucania pojedynczych ułamkowych motywów w cudze wypowiedzi. Tu zapewne należy lokować amorficzne szkicowe produkcje seryjne, a więc o przypadkowej dyspozycji, ponieważ zwykle pozbawione ambicji elokucyjnych.

Informatyczne technologie nie stawiają wymagań w zakresie *elocutio* – panuje tu zupełna swoboda i ludzie zaczytują się w teks-

tach o skandalicznej szacie językowej i niechlujnej konstrukcji, byle dotykały, a najlepiej „dodawały do pieca” jakiegoś gorącego tematu. Zauważmy, że towarzyszące nam od czasów przełomu modernistycznego w literaturze oraz w innych sztukach objawy zmęczenia elokucją ponownie się nasilają, ale to inny temat.

Memoria internetu aczkolwiek nie tak wieczna, jak mówi już powiedzonko „wszystko, co napisano w internecie, na wieki jest zapisane”, to jednak nietrwałości swoich nośników z nadwyżką przeciwstawia nieograniczone powielanie tych samych treści, a ogrom jej pojemności nie stwarza pola do żadnych porównań. Kiedy Rosjanie po upadku powstania kościuszkowskiego wywozili Bibliotekę Rzeczypospolitej im. Braci Załuskich – pierwszej naszej czytelnicy publicznej (czynnej we wtorki i czwartki) – setkom regałów podorabiali płozy i już jako sanie zaprzęgi końskie pociągnęły je w parokilometrowym konwoju do Petersburga (Zarzębski 1997). Co do samych oryginałów, nic się nie zmieniło, ale skany ich wszystkich mógłby przewieźć na dysku jeden zaufany człowiek. Zresztą dziś takie rzeczy muszą przewozić już tylko ci nieliczni, którzy wprawdzie posługują się komputerem, ale nie opanowali jeszcze techniki opatrywania mejli załącznikami. Przestrzeń zajmowana i pokonywana przez informację przestała się liczyć.

Choć już przy poprzednich kanonach przedstawianie następstw ucyfrowienia graniczyło z hiperbolą, w piątym kanonie obejmującym formy wykonania (*actio*) trudno wprost znaleźć wyrażenia umiarkowane na określenie niebywałego rozmnożenia możliwości w tym zakresie. Niechaj więc tu wystarczy apozjopeza, uprawniona tym, że ktokolwiek to czyta, wie o tym doskonale, a cała ta książka niesie tego dalsze studia i analizy.

Dodajmy jedyny, ale duży minus tych rewolucyjnych ulepszeń. Nowe technologie dają możliwości łatwego i prawie darmowego komunikowania się, jednak wymagają dostępu do globalnej infra-

struktury, posiadania własnego sprzętu i umiejętności jego obsługi. Sprzęt stawia użytkownika w roli służebnej, gdyż niestosowanie się do jego wymagań kończy się fiaskiem albo nieszczęściem. Tę pragmatyczną sankcję za nieposłuszeństwo narzędziu, nawet bardzo prostemu, sformułował Norwid w misterium *Krakus*: książkę borykający się z łopata, której nigdy nie miał w ręku, słyszy pouczenie:

Trzeba się, książę, umieć znaleźć wszędzie
Trzeba mieć rozum taki, jak narzędzie (Norwid 1863: 124).

Ponieważ w terminalach komunikacji elektronicznej skupia się najwięcej problemów teoretycznych i praktycznych, narasta świadomość partnerstwa narzędziowo-semantycznego czy też, za Norwidem, rozumowo-narzędziowego. Wraz ze wzrostem możliwości oprogramowania rosną wymagania potrzebne do jego skutecznego użycia. Pomagające nam narzędzia mogą być dość uciążliwe, czego doświadczamy uszczęśliwiani przez nieposkromionego kontrolera pisowni, który na przykład poprawia nam słowo blogger na Gloger. Mnożą się wręcz obawy o inwigilację ze strony służebnego sprzętu, nawet niewinnego, jak mysz, która – wiem, że to zabrzmia komicznie – wszystko czyta, to, co my, i nie zawsze musi być wobec nas lojalna⁴.

Obiecującą metodologią badania sprzężeń narzędziowo-semantycznych jest Actor-Network-Theory (ANT, Teoria sieci aktantów; por. Tatnall 2005). Należy tu mówić o całej generacji metodologii integrujących systemy informatyczne złożone z ludzi i przedmiotów (w tym sprzętu i aplikacji komputerowych). Przedstawia się je jako **sieci aktantów** odgrywających indywidualne

⁴ „Wielu tych szpiegowan można jeszcze dziś uniknąć, wyłączając w urządzeniach i aplikacjach odpowiednie funkcje. Ja to robię i np. W czasie podróży moją Google głupiej. Oczywiście ciągle domaga się zgody na lokalizację. Wtedy mówię Fuck off you fucking spy”. Kgfjd (37.31.246.***). 30.10.2013, 8:57 [w komentarzach do tekstu K. Kłopotowskiego] <http://tinyurl.com/q87vdjs> (30.10.2013).

istotne role w danym typie przebiegu informacji. Umożliwia to modelowanie procesów informatycznych oderwane od tego, jaki czynnik odgrywa daną rolę w sieci – czy ludzki, czy maszynowy. Rozwinięcie tego kierunku badań powinno należeć do najbliższych zadań humanistyki cyfrowej.

3. Formaty piśmienności i technologie kompetencji komunikacyjnej w kulturze uczestnictwa

Wiele uwagi poświęcamy w tej książce gatunkom piśmienności nowym bądź mocno zmodyfikowanym w środowisku cyfrowym. Proponuję określać je ostrożnie jako „formaty”, aby uniknąć aury normatywności otaczającej termin ‘gatunek’ nacechowany autorytetem niezmiennego łącznika pokoleń. Chodzi też o danie wyrazu nowej jakości zachowań twórczych, niby powtarzalnych, ale mocno niedookreślonych, pootwieranych, niedopracowanych. Tradycyjną formą poznawania tekstu było jego wykonanie jako skończonego dzieła, które twórca kiedyś powierzył pamięci lub piśmu. Obecnie tworzenie interaktywnych tekstów w czasie rzeczywistym przypomina luźną rozmowę, której nie poddajemy zamkniętej i przemyślanej kompozycji, gdyż nie jest ona utworem przeznaczonym do przekazania w procesie transmisji kultury. Utożsamienie bieżącej interaktywnej tekstowości z rozmową codzienną stwarza dwie możliwości: albo wykluczamy je jak dawne ustne rozmowy codzienne z dziedziny kultury (zarówno w kierunku transferu, jak i tradycji), albo musimy uznać fakt ich utrwalenia w zapisie tekstowym, przechowywanym choćby nawet bez specjalnych starań i siłą rzeczy dostępnym masowo, za wystarczające, choć nieintencjonalne kryterium ich kulturowości.

Teksty nieprzeznaczone do przechowania i przekazu nie muszą otrzymywać dopracowania charakterystycznego dla trzeciego kanonu retorycznego (*elocutio*), pozostają na etapie roboczego roz-

poznawania i przypominania motywów (*inventio*), ewentualnie dodawania do istniejących kolekcji (*dispositio*) lub gromadzenia ich jako amunicji w toczących się już potyczkach argumentacyjnych (*topika*). Uczestnicy wątków w dyskusjach internetowych nie dokonują lektury ustalonych gotowych tekstów, ale wstępują do rzeki płynnych znaczeń, konstytuowanych na bieżąco wskutek aktualizacji kolejno dodawanych twierdzeń i motywów. Jedni płyną z tą rzeką lub, włączywszy się w jej tok, odtąd wspólnie moderują przypadkowość, inni beztrąsko dorzucają coś z doskoku, deklarując nawet, że nie czytali wątku, tylko muszą pilnie na coś zareagować.

Warto w tym miejscu przypomnieć pewną analogię z okresu dominacji przekazu ustnego i rękopiśmiennego, kiedy jeszcze nie zapanowała nad umysłami potęga standardu drukarsko-wydawniczego oraz klasycystycznej estetyki, promujących jeden autorytatywny i ostateczny tekst. Nie znają takiego jedyne go obiektu tradycja ustna i rękopiśmienna, poddające swoje dane wejściowe nieprzerwanym przeróbkom, wykonaniom, przekładom oraz stylistycznym, gatunkowym i rodzajowym transformacjom i remediacjom. W ocenie sposobu istnienia i funkcjonowania treści musi tu obowiązywać podejście procesualne zamiast obiektowego (Dąbrowka 2009).

Oprócz poluzowania rygorów piśmienności czysto tekstowej obserwujemy w codziennej komunikacji pragmatycznej włączanie do formatów piśmienności inwencyjnych zasobów nietekstowych: komponowanie komunikatów obrazkowych, mieszanych na podstawie coraz dostępniejszych technologii medialnych. Znowu tutaj zawieszę głos, gdyż otwieram niewyobrażalnie wielki obszar, zgłoszę tylko małą ciekawostkę. W zasadzie nikogo już ten gatunek nie dziwi, choć sięgamy do jego zasobów oszczędnie, a ciągle w stylu nieformalnym, to uderza pomysłowość, jaką wciąż wyzwalają emotikony. Powstają ich całe generacje, klany,

style, kolekcje. Z zapalem godnym lepszej sprawy są mnożone, zapewne po trosze jako demonstracja wtajemniczenia w kod porozumienia internetowego.

Technologie kompetencji komunikacyjnej: tym terminem obejmują technologie piśmienności jako wciąż jeszcze dominujący, ale szczególny przypadek kompetencji kreatywnej przetwarzającej wkład językowy dzięki posiadaniu narzędzi i materiałów oraz znajomości reguł ich stosowania tak, aby stworzyć artefakt.

Postęp autoryzacji nie ogranicza się do pisma, ale włącza zasoby dźwiękowe i obrazowe (graficzne i filmowe). Tak jak dawna topika literacka, materiały audiowizualne nie są bezproblemowo danymi klockami, ale wymagają rozpoznania ich jakości przed ich użyciem. Stąd nie wystarczy posiadana technika, która bez wiedzy technologicznej jest bezużyteczna.

Współczesna kompetencja komunikacyjna już od retorycznej fazy znajdowania motywów (*inventio*) jest bliższa technologii niż klasycznej topice pamięciowej polegającej jedynie na technikach *ars memorativa*.

W czasach dominacji wykształcenia retorycznego tak było z kompetencją literacką: jej poziom zależał od stopnia wtajemniczenia w zasoby topiki. A dziś jakość wypowiedzi medialnej zależy od opanowania „topiki obrazkowej”.

O ile topika literacka może być przechowywana w pamięci i stamtąd być przywoływana w celu wykorzystania w nowych utworach, o tyle topika obrazkowa nie może istnieć bez nośników materialnych. Dawni malarze bardzo pilnie dokumentowali swoje podróże artystyczne, wypełniając szkicowniki wizerunkami oglądanych dzieł sztuki. Technologiczne gromadzenie topiki ikonograficznej wymaga jednak tekstowej reprezentacji i wirtualnej organizacji w postaci skomplikowanych baz danych, które bardzo łatwo mogą stać się nieprzejrzystymi składami bez dostępu do czę-

ści swojej zawartości. Zarówno powiem sposób adnotowania motywów umieszczanych w bazie danych, jak i identyfikacja ich treści są obciążone nieściśłością: zwykle pomija się pełny wachlarz znaczeń (tak jak redukuje się polisemię słów w mniejszych słownikach). Nie tylko jednak budowa baz danych i aktualizacja, ale nawet zwykłe korzystanie wymagają szczególnych umiejętności. Znalezienie w dużej bazie czegoś nam potrzebnego wymaga czasem długich przeszukiwań i stosowania różnych kluczy pojęciowych.

Zaproponowałem taki zestaw pięciu kluczy odwołujących się do intuicji przeciętnego użytkownika, projektując strukturę kolekcji „Język polski” w Elektronicznym Archiwum Zabytków Piśmiennictwa Polskiego do roku 1600⁵. Szkieletowo przedstawiam go poniżej jako ogólny *klucz kulturowy* do zasobów inwencyjnych.

4. Interfejsy partycypacji, role autorskie i partytury autorstwa w kulturze cyfrowej

U zarania piśmienności spotykamy wiele zjawisk analogicznych do tych z obszaru kultury cyfrowej. Kategorie partycypacji w tekście oraz autora są na początku ich historii bardzo rozproszone. Dzięki idei **cyfrowości** (*electracy*) jako **dokończenia alfabetyzacji** (*literacy*) dostrzegamy odżywianie w **mentalności cyfrowej** dawnych **mentalności ustnych i rękopiśmiennych**, które stają się na powrót produktywne bądź też jedynie wychodzą z cienia i stają się ponownie widoczne, gdyż trudno jest nie zauważyć tsunami.

Słowo pisane, wypowiedź w tym rodzaju swobodnej twórczości jest bliższa piszącemu i czytającemu, niż było w przypadku druku funkcjonującego w strukturach społecznej ekskluzywności, wymagającego technologicznie i wykluczającego, a w każdym ra-

⁵ Projekt czeka na realizację, opracowano tylko jego konspekt z inwentarzem kilkudziesięciu tysięcy rekordów.

zie bardzo oddalającego trzy strony tworzenia słownych zapisów (piszący – tekst – czytający).

Doszedłem do tych porównań, analizując kwestię autorstwa w kontekście średniowiecznej piśmienności (Dąbrówka 2013). Rozróżniłem tam formy zbiorowej kreatywności rozwijające wspólną kompleksową morfologię inwencji, które określiłem jako „łańcuchy autorstwa”, a są to zjawiska przypominające relacje między instancjami autorskimi, transmisyjnymi i odbiorczymi po zwrocie cyfrowym.

Paleta możliwości w zakresie autorstwa zbiorowego obejmuje obszar między kolektywnym ale rozdzielnym autorstwem utworów multimedialnych jak pieśni (kto inny pisze tekst, a kto inny muzykę), kompozycje typu emblematu (różni zwykle autorzy rycin i wierszy) i poprzez różne dystrybucje wkładu autorskiego traktowanego jako materiał do obróbki w nowych całościach. Ich spektrum zależy jedynie od definicji obiektu badań. Koordynacja cząstkowych wkładów jest dziełem projektanckim lub tylko koncepcyjnym (reżyseria, plan architektoniczny, program obrazowy cyklu grafik, wystroju plastycznego, układu strony rękopisu, wkład kompilatora lub antologisty itp.). (Dąbrówka 2013: 37)

Liczba kombinacji pełnowartościowych wkładów autorskich jest, jak widać, znaczna i wymienione przykłady dla średniowiecznej piśmienności można łatwo odnaleźć i w kulturze cyfrowej. Rozwija ona szczególnie mocno praktyki autorstwa okruczego, wtrąceniowego bądź interiekcyjnego, które jednak też ma swój odpowiednik w rękopiśmiennych glosach.

W rozmowie czy w krążącym rękopisie ani inicjator, ani kolejni uczestnicy obiegu informacji nie panują nad tekstem, który ma swoją dynamikę, tj. logikę i retorykę: zaprasza i wymusza dokładanie swojego kamyczka.

Podobnie cyfrowe formaty dla twórczej aktywności (interfejsy partycypacji) oferują spektrum możliwości autorskiego uczestni-

ctwa – od samodzielnego wkładu przez formy udziału i dokładania. Właściwa luźnym konwersacjom zarówno zdawkowość, jak i przypadkowość glos użytkowników wynikały z niepublikacyjnego charakteru tych wypowiedzi. W piśmienności cyfrowej, dopuszczającej także głębokie i poważne dyskusje, zakrada się jednak zdawkowość wynikająca z nietrwałości narastającego tekstu, który w każdej chwili może całkiem zniknąć albo rozpaść się z powodu usunięcia jego części.

Rozmaitość otwartych (interaktywnych) formatów cyfrowych można porządkować pod różnymi kątami, także pod kątem tego, jakie role autorskie dopuszczają, jakie projektują **partytury autorstwa**. Ich inwentaryzacja dokonuje się w badaniach, których pewną liczbę zamieszczamy w tej książce.

5. Generatywna estetyka tekstu kulturowego jako emergencji, nie artefaktu

Wprawdzie w manifeście konferencji artefakty kultury uczestnictwa uznano za główny przedmiot refleksji, nie można jednak opuszczać stanowiska procesualnego. Żaden artefakt nie zjawia się gotowy ani nie istnieje jako objawione cargo. Ma swoją przeszłość, którą produktywnie modeluje pakiet generatywnych czynników, warunkujących procesy poznania i ekspresji – tym oto mechanizmem radykalny konstruktywizm zastępuje więzi przyczynowo-skutkowe jako niepewne w objaśnianiu relacji między elementami systemów poznawczych (Müller 2008: 56, zwł. tabela 5). Sam empiryczny opis działań czy fenomenów nie dostarczy przesłanek wyjaśniających jego tożsamość, jeśli generatywnych uwarunkowań nie określimy i nie będziemy ich mieli w pamięci. To one tworzą współrzędne dla istnienia „dzieła”. Na ich rozumieniu opiera się nie tylko proces twórczy, ale także dalszy przekaz oraz funkcjonowanie tych artefaktów jako stabilnych (gdyż zrozumiałych, intersubiek-

tywnych) zachowań pewnych agensów w pewnych środowiskach i sytuacjach. Kwestia stabilności wymaga najwyższej uwagi, gdyż tu dotykamy tożsamości obiektu i jego granic.

Uwarunkowania generatywne twórczości cyfrowej wygodnie jest zredukować do trzech głównych czynników literackości, którymi są **tekst, podmiot i strategia**⁶. Piśmiennosc (czy ogólniej: twórczość) cyfrowa stwarza środowisko, w którym **tekstowość** jest płynna, słabiej uregulowana, niedopracowana, rozproszona i często emergentna, przy tym wydobywana z szumu i niedopowiedzeń, w rezultacie uchyla się definicjom spójnościowym. Przypomina konwersacyjne strumienie luźnej mowy. **Podmioty** (instancje piszące, czytające) nie manifestują się wyraziście, wyłaniają się z interakcji, kreują w dialogowości, generowane przez informację zwrotną. Wobec rozluźniania rygorów podmiotowości **strategie** komunikacji (modalności estetyczne) ulegają pokusom fikcjonalizacji, teatralizacji, narratywizacji, mediatyzacji. Wynika to z odrealnienia wirtualnej komunikacji. Dopóki teksty kultury były ulokowane w realnej przestrzeni, zakładały fizyczną bliskość uczestników. Tekst cyfrowej kultury uczestnictwa może bliskość uczestników realizować tylko w czasie, a przestrzenią spotkania będzie aplikacja internetowa. Odczuwamy nierealność tej przestrzeni jako fikcyjność zdarzenia, gdyż jest to stosunkowo nowe przeżycie.

Zakłócenie systemu „analogowych” kategorii estetycznych (czasu, miejsca, personalistycznego podmiotu) w środowisku cyfrowym ma głębokie konsekwencje.

Estetyka skończonych dzieł może być kontemplacyjna i całościowa, ale estetyka utworów emergentnych – poszarpanych strukturalnie, niczyich, narastających – musi być analityczna i róż-

⁶ Ten postulat badawczy włączony do wymienionego na początku projektu „Digital Republic of Letters” (© Dąbrówka, Gajewski, Maryl, Przywara) został zaproponowany przez P. Przywarę.

nicująca. Powinna uwzględniać to, że „każdy kanon retorycznego dopracowywania tekstu ma swojego operatora, który nie musi być od początku do końca tą samą osobą”. (Dąbrówka 2013: 42). Zatem motywacje poszczególnych operatorów również nie będą tożsame. Gdy mówi się o prostych typach autorstwa rozproszonego (komplementarnych i kumulatywnych), wystarczy wyodrębnić je jako osobne obiekty refleksji estetycznej. Sprawa komplikuje się, gdy wyróżnić odrębne instancje twórcze, które działają w generowaniu utworu na pięciu etapach retorycznej obróbki – zaczynając od inwencji, wnosząc wkład do kompozycji i stylu, wykonując zaś dzieło, albo powołują je do istnienia (tworzą egzemplarze), albo nadają mu piętno indywidualne podczas wykonania w fazie transferu. Każdy z wymienionych udziałów można dzielić i stopniować (zależnie od liczby czynników sprawczych).

Jak skategoryzować generatywność, która w aparacie wykonawczym kolejnych uczestników transferu ma odtworzyć efekt podobny do wykreowanego na początku bądź zamierzonego przez pomysłodawcę? Opierając się na konstruktywistycznej metodologii⁷, zorientowanej nie na poszukiwanie związków przyczynowo-skutkowych, ale na odkrywanie czynników generujących pewne efekty, proponuję zestaw **trzech współrzędnych** opisujących uniwersum cyfrowej piśmienności. Współrzędne te mieszczą istotne możliwości wyborów, jakich obowiązkowo dokonuje autor spójnej wypowiedzi, czyli podmiot realizujący strategię komunikacyjną za pośrednictwem reprezentacji tekstualnej.

⁷ Rozwijam ją od dłuższego czasu w kolejnych pracach, poczynając od art. *Symbool en teken in de middeleeuwse media (vroomheidsvormen en de culturele betekenis van de broederschappen)* [Symbol i znak w mediach średniowiecznych (formy pobożności a kulturowe znaczenie bractw)], „De Nieuwe Taalgids” 1995.4, 88: 289–306; por. interpretacja miejskiego tańca karnawałowego; oraz gruntowniej w: *Teatr i sacrum w średniowieczu* (2001, ²2013). Obszerniej o tym: Bohuszewicz (red.) 2016.

Jeśli wypowiedź jest produktem kompetencji przetworzonym retorycznie, to postępując tradycyjnie, esencjalistycznie, opiszemy postrzegalne cechy tego produktu, natomiast postępując analitycznie i procesualnie, wskażemy wybory, jakich musieli dokonywać operatorzy, aby tę wypowiedź stworzyć. Wybory te powtórzone przez dowolnego operatora doprowadzą do bardzo podobnego efektu, wygenerują bardzo podobną wypowiedź. Zestaw rozpoznanych wyborów wystarczająco, a być może jednoznacznie scharakteryzuje treść wypowiedzi w całej jej dynamice. Na tym polegał fenomen przekazu ustnego, który wydaje nam się reprodukcją skończonego tekstu, natomiast była to re-kreacja z zapamiętanych składników i operacji. Z tej skutecznej powtarzalności czerpie swoją argumentację semantyka kognitywna (Gibbs 2003: 38-39) odchodząca od koncepcji znaczeń jako definiowalnych jednostek słownika, na korzyść emergentnych efektów semantycznych generowanych przez powtarzalność sytuacyjnych konceptualizacji popartych encyklopedyczną wiedzą o świecie.

Trzy wymiary tej twórczej swobody otwierają i zamykają klucze: *kulturowy*, *konstruktywistyczno-kognitywny* i *technologiczny*.

Klucz kulturowy obejmuje pięć sfer kultury: życie codzienne, politykę, kulturę intelektualną, sztuki i duchowość. To są typy źródeł pisanych (artefaktów) i tam są odłamy publiczności, adresatów. Którąś z pięciu opcji należy koniecznie wybrać, szukając motywów inwencyjnych do swojej wypowiedzi, tam należy próbować ulokować źródło motywów, które analizujemy w tekstach, gdyż w przeciwnym razie niewłaściwie zinterpretujemy dany motyw umieszczony w obcym kontekście. Rozumiejąc kulturowy profil motywu, lepiej wyjaśnimy dalsze okoliczności ukształtowania formalnego wypowiedzi i jej późniejszego przekazu, przechowywania i funkcjonowania w kręgach odbiorców o określonych oczekiwaniach lub profilach.

Być może wcześniej, ale w środowiskach dwujęzycznych właśnie następnie, po wyborze motywu z jednej z pięciu sfer kultury autor musi wybrać język, a zleceniodawca autora i ustalić środowisko, do którego ma być adresowana wypowiedź, której charakter już do pewnego stopnia jest zdeterminowany wyborem motywu. Trzy czynniki: język, autor i środowisko, wyczerpują zasadnicze wyznaczniki **klucza konstruktywistycznego** – takiego ujęcia funkcjonalnej poetyki wypowiedzi, której znaczenie nie jest czymś wkładanym do tekstu, ale jest wynikiem aktywizacji tych trzech czynników. Konstruktywizm podkreśla ciągłość procesu twórczego, nieostrość form, płynność tekstu, których nie można zredukować do końcowego zapisu. Prawdziwym świadectwem rzeczywistej komunikacji nie są same standardowe teksty, ale raczej wszelkie okoliczności generujące twórcze zachowania językowe (symboliczne), których emergentny walor może być utrwalony w piśmie. Główne okoliczności dotyczą wiedzy wsadowej obiegu twórczego łączącego autorów, ich wyposażenie retoryczne i środowisko społeczne, które je wszystkie generuje.

Na koniec **klucz technologiczny**, który określa materialne czynniki determinujące kształt poznawanego tekstu, jego zależność od dróg przechowywania i przekazu, sposoby dystrybucji treści w różnych aplikacjach i mediach. Powierzenie tekstu jakiemuś kodowi, medium, skierowanie go do wykonawcy, na jakąś ścieżkę dystrybucji – to był ostatni poziom w kaskadzie decyzyjnej, ostatnia faza koniecznych wyborów, jakich musiał dokonać autor, aby od luźnych motywów (INPUT) dotrzeć do ukształtowanego dzieła (OUTPUT).

Podany zarys cybernetyczno-retorycznej teorii tekstowości wyłożył się jako konsekwencja przyjęcia rozpoznań semantyki kognitywnej: dynamicznej i generatywnej. Teoria obejmuje jako szczególny przypadek dawną epokę statyczną, prawdziwie efektywna

okazuje się jednak, dopiero gdy sprzęga w system obramowań zewnętrznych właściwe interaktywnym mediom cyfrowym nowe formy międzypodmiotowego, ludzko-maszynowego koncypania i współdeterminowania, praktyki dzikiego współtworzenia „tekstów” oraz nurty ich poszarpanej amorficznej i fluktuacyjnej transmisji. Wobec braku wewnętrznych punktów podparcia w obiektach badań (rozfalowany Proteusz), jedynie z dystansu i dzięki użyciu ram zewnętrznych uchwycimy jego obraz, tylko dzięki narzuceniu systemu współrzędnych teoretycznych można przystępować do badawczej obserwacji poszczególnych obiektów, mając w myślach ich hipotetyczną mechanikę.

Być może jest to podobny krok jak ten dokonany przez Kartezjusza (1637), kiedy nad analogową poniekąd aparaturę geometrii wykreślnej nadpisał abstrakcyjną metodologię geometrii analitycznej, definiującą obiekty komputacyjnie – nie jako pewne wielkości obiektowe, ale jako funkcje współrzędnych. To była również dygitalizacja.

Bibliografia

- Bielski Marcin (1896) *Komedia Justyna i Konstancyi Marcina Bielskiego (1557 r.)*, Warszawa: Wydawnictwo T. Wierzbowski.
- Bohuszewicz Paweł (red.), Dyskusja wokół tekstu Andrzeja Dąbrówki *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Litteraria Copernicana” 3(19) 2016, s. 211–219, także online DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.046>
- Dąbrówka Andrzej (1990a) *Untersuchungen über die mittelniederländischen Abele Spelen (Herkunft – Stil – Motive)*, Warszawa: Wydział Neofilologii UW. Także online <http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:rcin.org.pl:59421> (1.08.2016).
- Dąbrówka Andrzej (1990b), *Epoche, Gattung, individueller Wert. Zur empirischen Stilgeschichte des mittelniederländischen Dramas*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 33, s. 27-53, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=58720> (1.08.2016).

- Dąbrówka Andrzej (2009) *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Nauka”, z. 3, s. 133-154. Online <http://www.portalwiedzy.pan.pl/images/stories/pliki/publikacje/nauka/2009/03/N309-8-Dabrowka.pdf> = <http://tinyurl.com/ofxd6bd>
- Dąbrówka Andrzej (2013) *Autorstwo a piśmienność*, w: *Kultura pisma w średniowieczu: znane problemy, nowe metody*, red. A. Adamska, P. Kras, *Colloquia Mediaevalia Lublinensia 2*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 37-50. https://www.researchgate.net/publication/311409147_Autorstwo_a_pismienosc
- Fauconnier Gilles, Turner Mark (1998) *Conceptual Integration Networks*, „Cognitive Science” 22.2: 133-187.
- Gibbs Jr. Raymond W. (2003) *Prototypes in Dynamic Meaning Construal*, w: Gavins, Joanna, Steen, Gerard, *Cognitive Poetics in Practice*, eds. J. Gavins, G. Steen, London: Psychology Press, s. 27-40.
- Gillespie Vincent (2005) *From the Twelfth Century to c. 1450*, rozdział 6 części *The Study of Classical Authors*, w: Minnis, Alastair, Johnson, Ian, *The Cambridge History of Literary Criticism*, eds. A. Minnis, I. Johnson; vol. II, *The Middle Ages*, Cambridge University Press: Cambridge, s. 145-235.
- Irvine Martin (1994) *The Making of Textual Culture: „Grammatica” and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge Studies in Medieval Literature, 19; Cambridge: Cambridge University Press.
- Lateranum 1215 (1973) – *Constitutiones Concilii Lateranensis*, w: *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, red. Josephus Alberigo et al., Bolonia: Istituto per la scienze religiose, s. 230-271.
- Lewandowska-Tomaszczyk Barbara (2006) *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków: Universitas, s. 7-35.
- Müller Karl-Heinz (2008) *Methodologizing Radical Constructivism, Recipes for RC-Designs in the Social Sciences*, „Constructivist Foundations” 3.1, s. 50-61.
- Norwid Cyprian Kamil (1863) *Krakus książę nieznany. Tragedya*, w: *Poezye Cypriana Norwida. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Lipsk: F.A. Brockhaus, s. 81-128.
- Semino Elena (2009) *Text worlds*, w: *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, eds. G. Brône, J. Vandaele, Berlin: Mouton De Gruyter: s. 33-71.
- Tatnall Arthur (2005) *Actor-Network Theory in Information Systems Research*, w: *Encyclopedia of Information Science and Technology*, ed. M. Khosrow-Pour, Hershey PA: IGI Global, vol. 1, s. 42-46.

Zarzębski Tadeusz (1997) *Biblioteka Rzeczypospolitej*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Autorstwo uczestniczące

Autorstwo uczestniczące zostało wybrane na przedmiot wywodu jako kategoria dobrze ujmująca specyfikę piśmienności ery cyfrowej z jej obfitością form partycypacyjnych, umożliwiających wspólne kształtowanie tekstów na różnych etapach ich powstawania. Uczestniczący współautor nie tylko dopisuje coś do postaci ukończonej, ale także wpływa na tok płynnej tekstualności. W tej perspektywie historię partycypacji kulturowej można określić jako powiększanie zakresu możliwości występowania jako autor. Nowy status wszystkich elementów tekstualności wymaga kompleksowego ujęcia jej w wymiarze materialno-semiotycznym i sięgnięcia do najogólniejszych metod analizy procesu twórczego. W systemie retoryki zinterpretowanej cybernetycznie znajdujemy metodę opisu formatów piśmienności jako zależnych od kompetencji komunikacyjnej. Technologie cyfrowe wyznaczają interfejsy partycypacji i współdefiniują role autorskie i partytury autorstwa. Płynność wieloautorskiej komunikacji w interaktywnej kulturze uczestnictwa sprawia, że stosowna estetyka musi być generatywna i traktować swoje obiekty jako emergencje, nie artefakty.

Participatory Authorship

The literacy of the digital era with its participatory culture abounds in forms of creativity and authorship. Participation in the creative process means much more than just making some additions to the text. It is rather about influencing the entire process of textual creation. Moreover, new forms of textuality call for a complex research apparatus capable of accounting for the material and semiotic factors of the creative process. This article proposes a theoretical framework capable for analysis of textuality and authorship in the digital age.

„Jak wam się podoba?“, czyli o kontakcie między nadawcą i odbiorcą w blogach prowadzonych przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym

10.18318/978-83-65573-14-8.16

Wstęp

Blogi to specyficzny rodzaj literatury stosowanej; mają charakter użytkowy, powstają poza literaturą i tylko w wyjątkowych przypadkach mogą się nią stać. Wykraczają poza tradycyjną formę pamiętnika z powodu możliwości wzajemnej komunikacji między nadawcą (nadawcami) i odbiorcami. Ciekawie mówi się o sposobie tworzenia bloga – bloga się bowiem nie pisze, blog się prowadzi (tak jak prowadzi się na przykład dom otwarty); określenie to kładzie nacisk na pewną ciągłość, dynamikę, interakcje, a w przypadku pamiętnika internetowego – także na uzależnienie tekstu od kontekstu sytuacyjnego (Gumkowska, Maryl, Toczyński 2009: 295). Blogerzy są nastawieni na kontakt z czytelnikami, odpowiadają na pozostawione przez nich komentarze i zdarza się, że pod wpływem komentarzy powstają kolejne posty (Ibidem: 295-296). Czytelnicy czynnie uczestniczą w tworzeniu bloga – chcą go nie tylko czytać, chcą także, dzięki komentarzom, nawiązać kontakt z autorem, a także skłonić go do zapoznania się z ich własnym pamiętnikiem. Chociaż czasem nie mają o autorze tak podstawowych informacji, jak imię, wiek, a nawet płeć (co wyróżnia blogi spośród serwisów społecznościowych takich jak na przykład Facebook), to jednak odbiorcom blogów wydaje się, że nawiązali z autorem bliską znajomość (Zajac, Rakocy, Nowak 2009: 222) – a czasem

rzeczywiście ją nawiązują. Poczucie bliskości z blogerem, o którym piszą autorzy przywoływanego artykułu, skłania czytelników do pozostawiania komentarzy.

„Bloggerzy piszą po to, żeby zdobyć czytelników (świadczy o tym liczba komentarzy [...])” (Gumkowska, Maryl, Toczyski 2009: 304). Tyle na temat kontaktu między nadawcą bloga i jego odbiorcą mówią dotychczasowe opracowania na ten temat.

Celem mojej analizy było zbadanie, czy powyższe prawa rządzą także blogami prowadzonymi przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym. Postanowiłam sprawdzić, czy w wybranych przeze mnie blogach pojawiają się elementy wskazujące na chęć nawiązania kontaktu z odbiorcą, a jeśli tak, czy wynikają z rzeczywistej potrzeby mówienia (pisanie) do kogoś i bycia słuchanym (czytany), czy też są jedynie pustym chwytem retorycznym. Badałam także, czy czytelnicy komentują te blogi, a jeśli tak, to w jakim celu i w jaki sposób, a także czy komentarze od czytelników mają wpływ na kolejne posty.

Blogi młodzieży

Sam blog na gruncie polskim jest zjawiskiem bardzo świeżym; termin ten pojawił się w słownikach dopiero w 2006 roku (Ogonowska 2006; Pisarek 2006; Gazda i Tynecka-Makowska 2006). Instytucją nową są także gimnazja (w obecnym kształcie istniejące od 1999 roku), wiążące się z wykształceniem specyficznego systemu zachowań. Interesujące mnie blogi gimnazjalistek mają więc krótką historię, jednak mimo to zdążyły już przejść pewną ewolucję. Kiedy przed przystąpieniem do wyboru materiału badawczego zapoznałam się z publikacjami (ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych, a więc najbardziej aktualnych), które dotyczą języka w internecie (zwłaszcza używanego przez młodzież), a także – dokładniej – języka blogów (por. np. Dura 2009; Godzic 2000;

Grzenia 2007; Loewe 2012; Lubaś 2012; Zalewska-Greloch 2008; Żydek-Bednarczuk 2012), spodziewałam się, że znajdę teksty tego typu:

DziŚś ranOo jA niE gOo (szŁaM) dOo sQL.! xdd. bOo o 9 ra-
nOo wyJeChaŁaM witCh MatCheR dOo GranDMatCheR.! xdd.
(kRzySztOf niE pOojechaŁ bOo oN pOojeChaŁ dOo swoOicH
paRenTesÓów(rOodziCÓÓw)). i wZieŁaM DżOonaSka. xdd. aLe Do-
OniE mUsiaŁaM zOoStaWiĆ u AntOoŚśKi, beCaoUsE jaK BaBci
pOowieDziaŁaM zE jaDe dOo niEj z PapugOom tOo pOowieDziaŁA
zE jesT uCzuLoOna... x//. sZaL.. x//. sOonSna... x//. aLe cOoŻ...
trUDniastOo. xdd [emo-martynka.blog.onet.pl: 2010].

Powyższy przykład pochodzi z blogu emo-martynki, popularnego w internecie w latach 2009-2010. Elementy dla niego charakterystyczne to tzw. pismo pokemonowe, polegające na naprzemiennym i niezależnym od względów składniowych stosowaniu wielkich i małych liter, błędy ortograficzne i fleksyjne, stosowanie deminutywów, nadużywanie wyrazów angielskich, często podlegających zresztą polskiej fleksji, a także silna potoczność i nadmierny ekspresywnizm. Jest to jednak blog specjalnie w ten sposób stylizowany. Prowadziły go dwie dziewczęta w wieku trzynastu i piętnastu lat. Ich ukrywanie się pod postacią Martynki świadczy o tym, że – jak można przypuszczać – były świadome specyfiki konwencji, w której prowadziły blog. Jednak pamiętnik emo-martynki nie był w swojej stylistyce odosobniony; tekstów tego typu było w internecie znacznie więcej. Większość z nich została z sieci usunięta, jednak niektóre nadal są dostępne. Za przykład może posłużyć fragment z bloga crazyczesia.blog.interia.pl, prowadzonego w 2007 roku.

SiemQ..

Qrde jak zimno na dworzu... ta zima przyszła troche za późno... Dziś humorek mi dopisuje...;] Bo byłam na spacerQ..z Justynką, Julitką no

i Anitką... Pozdro dla was:*.* A potem jesio z moim piesiem... Dobra ja siem tu o sobie rozpisuje... A co tam u Was? Jak ferie spędziliście... Qrcze nie moge tego przeżyć że już w poniedziałek do sQl... Najgorsze co może być...bleeeee<blee> Ale już za 5 miesięcy...WAKACJE...!!! I tego musimy siem trzymać /IOl2/ Dobra jussz kończe.... [crazyczesia.blog.interia.pl: 2007].

Kiedy w marcu 2013 roku wybierałam materiał badawczy, biorąc pod uwagę pamiętniki internetowe prowadzone w popularnych serwisach (blog.pl, blog.onet.pl, pinger.pl), okazało się, że blogi gimnazjalistek już tak nie wyglądają. Ich język, choć nadal potoczny, młodzieżowy i pełen elementów charakterystycznych dla rozluźnionej w rygorach komunikacji w internecie, ma jednak także cechy tekstu literackiego. Zdaje się, że autorki zdają sobie sprawę z tego, że tworzą rodzaj (specyficzej) literatury.

Materiał badawczy

Materiał badawczy, który wybrałam do analizy, to trzy blogi prowadzone przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym. Zanim zdecydowałam się na te właśnie pamiętniki internetowe, przejrzałam około trzystu blogów, wśród których blogi prowadzone przez gimnazjalistki stanowiły około połowy. Często zresztą trudno było określić wiek autorki (autora) bloga; niekiedy umożliwiała to dopiero wnikliwa lektura postów. Blogi dziewcząt w wieku gimnazjalnym nierzadko były przez ich autorki „porzucane” – blogerka po dodaniu kilku, kilkunastu postów przestawała prowadzić pamiętnik. Nie brałam takich blogów pod uwagę ze względu na to, że w ciągu kilku dni nie mogła się między autorką i odbiorcami zawiązać żadna więź – badanie kontaktu między nimi byłoby więc bezcelowe. Analizę chciałam przeprowadzić na pamiętnikach prowadzonych przez co najmniej miesiąc, z regularnie dodawanymi postami, przy czym liczba postów na poszczególnych blogach miała być zbli-

żona, by stworzyć wiarygodną płaszczyznę porównania. Kierując się tymi kryteriami, wybrałam trzy blogi, przy czym jeden z nich został zawieszony w maju 2012 roku. Nie wpłynęło to na liczbę komentarzy, które były pozostawiane wyłącznie bezpośrednio po dodaniu przez autorkę postów, dlatego można było ten pamiętnik porównywać z pozostałymi.

Pierwszy z wybranych przeze mnie pamiętników jest dostępny pod adresem kurai.pinger.pl. Prowadzi go piętnastoletnia gimnazjalistka, która posługuje się nickiem Yukki, a w pierwszym poście przedstawia się swoim czytelnikom jako *Ero Mūsū – Zboczony łoś*. Blog prowadzony był od 20 kwietnia do 23 maja 2012 roku.

AAaaaa został mi ostatni odcinek Nisemonogatari >< Ja chce więcej! Wiecie może czy będzie kolejna seria? :<<< Pierwsza to: Bakemonogatari jak cos :’D (główny bohater na avku z 2 serii)

Okeej ide zrobic A6W , umyc sie, zrobic prasowki i obejrzec ostatni ep. :’c Na szczescie ide tylko jutro do szkoły, a od wt. do czw. WOLNE ^^ Gorzej bedzie za rok – wiecie egzaminy itd. Ale w sumie ciesze sie, ze nie bd kroliczkiem doswiadczalnym, bo bd przynajmniej wiedziala co bedzie *huhu*

Takze POWODZENIA NA TESTACH! ^^ [kurai.pinger.pl: 2012].

Blog drugi, dostępny pod adresem mycake-mylife.pinger.pl, prowadzi od 19 lutego 2013 roku trzynastoletnia Dominika.

Siema!

Ja znowu zaczynam pogawędkę o moim życiu. No cóż... Trzeba się „wygadać” to znaczy „wypisać”. Jak już wiecie moje życie wie dzie się dobrze. Pomijając fakt że chodzę do szkoły nie znając ich języka, nie bardzo znam miasto i nie mam co robić po szkole, bo moja najlepsza przyjaciółka została w Polsce. Ale nie jest źle, naprawdę, nie narzekam.. Najbardziej irytuje mnie to że wszyscy uważają że ze wszystkich Polaków znam angielski najgorzej. [mycake-mylife.blog.pl: 2013].

Blog trzeci tworzy od 27 września 2012 roku pod adresem nibyniic.blog.pl piętnastolatka, która nie podaje swojego imienia.

Nie no proszę, tylko nie to! Są razem! Nie no, to nie może być prawda. Co on jest ślepy? głuchy? zupełnie nienormalny? pozbawiony wszelkich zmysłów? Cały dzisiejszy dzień mam mega smutasa na twarzy i nie zapowiada się, żeby szybko się to zmieniło. Nie mogę się skupić na niczym, wszystko mnie rozprasza. Nie zdawałam sobie wcześniej sprawy jaką mam ładną firankę w pokoju, a panel przy drzwiach jest nierówno ułożony. Nie sądziłam, że to tak może boleć :([nibyniic.blog.pl: 2012].

Wszystkie blogerki przedstawiają się w specjalnie do tego przeznaczonych wizytówkach lub na podstronach *O mnie*, informacje o autorkach pojawiają się także w kolejnych postach. Opowiadając o swoim życiu, dziewczęta, świadomie lub nie, ujawniają pewne szczegóły dotyczące swoich personaliów – wieku, poziomu edukacji, miejsca zamieszkania. Chociaż wszystkie w większym lub mniejszym stopniu starają się zachować anonimowość, to wszystkie mają świadomość, że skoro piszą swoje pamiętniki w internecie, ktoś je może czytać. Dlatego w języku ich blogów obecne są elementy wskazujące na kontakt z odbiorcą; na to, że zamieszczane notki przeznaczone są nie tylko dla samych autorek, ale także dla ich czytelników.

Jedną z charakterystycznych cech ludzi młodych jest potrzeba wyróżnienia się spośród innych grup, manifestacji swojej odmienności. Tendencja ta jest widoczna także w języku (Bula i Niesporek 2002; Zgółkowska 1999). Jest to jeden z powodów, dla których język blogów prowadzonych przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym jest odmienny od języka ogólnego, którym posługujemy się na co dzień. W internetowych pamiętnikach odnalazłam cechy charakterystyczne dla języka młodzieży w ogóle – ze specyficzną leksyką, frazeologią, innowacjami ortograficznymi, luzem językowym [Czarnecka 2000; Ożóg 2001; Zgółkowska 1999].

Odrębnymi od języka ogólnego właściwościami odznacza się też język internetu – pełen skrótów, urwanych zdań, charakterystycznego słownictwa i emotikonów, w którym często stosuje się pisownię fonetyczną i nie używa się polskich znaków diakrytycznych [Loewe 2012; Lubaś 2012; Jagodzińska 2000; Żydek-Bednarczuk 2012]. Język badanych przeze mnie blogów odpowiada tej charakterystyce.

Kontakt nadawca – odbiorca

Dla niektórych autorek nawiązanie kontaktu z odbiorcami było najważniejszym powodem założenia blogów. Dominika pisała: *Teraz opowiem trochę o moim życiu, bo właśnie po to założyłam bloga żeby się wyzalić, pochwalić itp. Zaczniemy do początków, żeby nikt się nie zgubił.* Także dla Yukki czytelnicy są ważni. (*Możecie pisać do mnie na gg, jestem otwarta na nowe znajomości; jak was to ciekawi, możecie sobie wejść na naszego bloga*). Autorka bloga nibyniic w pierwszym poście napisała: *Założyłam tego bloga i chcę tu pisać coś w rodzaju mojego pamiętnika. Zdaję sobie sprawę, że zapewne nikt nie będzie tego czytał, ale to może lepiej? Po prostu nie chce mi się pisać tego wszystkiego w zeszycie.* Jednak także u niej, choć rzeczywiście nie tak często jak u autorek innych blogów, pojawiają się zwroty, pośrednie lub bezpośrednie, do czytelników.

Chęć nawiązania kontaktu z odbiorcą jest bardzo dobrze widoczna w formułach powitań i, częściej, pożegnań. Do pierwszych można zaliczyć takie zwroty, jak *ahoooj, heeejo, siemma, yoooo*. Występują one przede wszystkim w pamiętniku Dominiki i w blogu nibyniic. Formuły pożegnań są liczniejsze; są to m.in. *do jutra; do później; dobranoc; miłego dnia; miłego wieczoru; do zobaczyska; miłego weekendu wam życzę!; PAA*.

Inne jednostki wskazujące na chęć nawiązania kontaktu z odbiorcą to elementy porządkujące rozmowę: *zaczniemy od początków*

(sic!), *żeby nikt się nie zgubił; zacznę od początku; pierwsze co muszę wam powiedzieć; teraz opowiem trochę o swoim życiu; więc, jak już mówiłam; dobra nie o tym; pominiemy ten temat; mam jeszcze trochę wam do powiedzenia; więc jeżeli ktoś nie interesują te tematy to nie muszę (sic!) czytać; przechodzę do spraw lekko poważniejszych.*

Kolejne jednostki to elementy służące wyrażaniu opinii, pytaniu o opinię i szukaniu potwierdzenia. Przytoczyć można następujące przykłady: *mówię wam!; serial jest świetny, naprawdę; a wy co o tym myślicie?; piszcie, co o niej myślicie; a Wy co wybraliście; jak wam się podoba?; możecie mi powiedzieć?; paranoja, prawda?; pomóżcie; PROSZĘ o POMOC; fajnie, nie?; to chyba dobrze?!.*

O tym, że monolog bloga zawiera także elementy dialogu, świadczą też różnego rodzaju zwroty będące odpowiedzią na przewidywaną reakcję odbiorcy, np. *to jest właśnie temat dla was; jak was to ciekawi; nie wiem, czy zrozumieliście; możecie sobie pomyśleć; nie, nie było żadnych mega akcji; jeśli ktoś nie wie, o co chodzi; jak ktoś nie lubi, to niech nie słucha.* Widoczne są także elementy wskazujące na niejednostkowy charakter danego postu; na to, że stanowi on część większej całości. Autorki odwołują się bowiem do tego, co czytelnicy powinni już wiedzieć z poprzednich notek, a także wplatają zapowiedzi dalszej konwersacji: *tak, dobrze przeczytaliście; wieczorem wam opowiem; zgadnijcie, kto sprząta; ALE PAMIĘTAJCIE.*

Elementy wskazujące na chęć nawiązania kontaktu z odbiorcą to jednak nie tylko określone zwroty, ale także inne detale. Można do nich zaliczyć środki pozawerbalne, mające na celu przekazanie czytelnikom tego, co stanowi ważny element typowej rozmowy, ale wyrażone jest nie słowami, lecz mimiką, gestem czy tonem głosu.

Do wyrażania przekazu pozawerbalnego służą przede wszystkim emotikony – konwencjonalne znaki, które zastępują mimikę i gesty. Chociaż pierwsze emotikony były czytelne dla każdego odbiorcy (np. :-) wyraźnie oznacza uśmiech, a :-(– smutek), z cza-

sem zaczęło pojawiać się ich coraz więcej, a zrozumienie intencji nadawcy było często niemożliwe bez sprawdzenia, co oznacza dany emotikon (np. :-F to ‘wampir z dużymi kłami z jednym kłem brakującym’, a C=}>,*/) to ‘mega-uśmiech’ lub ‘pijany, diabelski kucharz z odwróconą czapeczką wąsem i podwójnym podbródkiem’ (wyjaśnienia tu i dalej za: http://www.wblekicie.konin.lm.pl/index_pliki/Emotikony.htm). Co więcej, o ile pierwsze emotikony odzwierciedlały wyraz „przekręconej” twarzy człowieka (po lewej stronie oczy, po prawej usta), o tyle najnowsze emotikony poziome, wzorowane na mandze, obrazują twarz człowieka w formie naturalnej (oczy po lewej i prawej stronie, w środku nos i usta). Emotikony te są jednak skomplikowane (np. (*'∇`*) (*°∇°) = 3 oznacza ‘zadurzenie, zauroczenie’, a ___/|○ STO OTZ OTL orz – ‘rozpacz, desperację’); odczytanie ich bez odpowiednich objaśnień jest niemal niemożliwe dla osoby nieinteresującej się mangą czy anime. Niektóre emotikony przestały więc pełnić swoją dawną funkcję skrótu, stały się natomiast sposobem wyrażania przynależności do pewnej grupy.

W badanych przeze mnie blogach emotikony występowały bardzo licznie. Najczęściej używanym emotikonem był :D, a także jego wariant zwielokrotniony :DD. Na drugim miejscu, ale ze znacznie niższą liczebnością, był emotikon ^^. Często był także popularny emotikon :). Kolejne pod względem częstości emotikony to np. ><, :O oraz jego zwielokrotnione warianty, :P, a także <3 i jego zwielokrotnione formy. Pozostałe emotikony były rzadsze, lecz miały ciekawą formę. Należą do nich na przykład :<<<< oznaczające ‘rozpaczliwy smutek’, T_T, oznaczające ‘rozpacz, szloch’ (także w zwielokrotnionej formie TT_TT), czy ~__~, oznaczające ‘niezadowolenie’ (znaczenia trzech ostatnich emotikonów nie odnalazłam ani w literaturze przedmiotu, ani w internecie; objaśnił je zaprzyjaźniony gimnazjalista). Blogerki dla wyrażenia przekazu

pozawerbalnego używają więc zarówno emotikonów popularnych i rozpoznawalnych przez większość użytkowników internetu (i nie tylko), jak i takich, które są zrozumiałe tylko dla członków określonej społeczności, mającej pewien specyficzny, niszowy obszar zainteresowań, takich jak manga czy anime.

Blog, jako namiastka rozmowy, zawiera też inne niż emotikony elementy ekspresywne: elementy graficzne, zastępujące modulację głosu nadawcy. Można wśród nich wyróżnić znaki interpunkcyjne, często zwielokrotnione (*on się do mnie uśmiechnął!!; o Boże!! SZUKAMY SOBIE PRZYSTOJNEGO PRZYJACIELA!!!!*), pisanie tekstu wersalikami (*NIESPODZILANKA!; RZYGAM MATMĄ; i jutro PLĄTEK!*), a także przeciąganie wyrazów przez przedłużanie jednej z samogłosek (*suuuper, luubię, ja wieeem; Jutro piątek! Piąteczek! Piątunioo!* – deminutiwa stosowane dla wyrażenia radości).

W blogach gimnazjalistek pojawiają się także inne elementy charakterystyczne dla potocznego, cechującego się szybką komunikacją języka internetu, zwłaszcza w jego odmianie młodzieżowej. Dziewczęta stosują skróty (najczęściej polegające na usunięciu z wyrazów samogłosek). Należą do nich *nwm* zamiast *nie wiem*, *bd* zamiast *będę*, *będzie*, *będziecie*, *wgl* zamiast *w ogóle*, a także inne takie formy skrócone, które są powszechne w normie, zwłaszcza użytkowej – np. *spr* zamiast *sprawdzian*, *pon* zamiast *poniedziałek* czy *geo* zamiast *geografia*.

Kontakt odbiorca - nadawca

Czytelnicy blogów mogą odpowiedzieć nadawcy na posty, wyrazić swoją opinię, zapytać o coś, co ich zainteresowało, a także zaprosić na swój blog. Służą do tego zamieszczane pod notkami komentarze.

Yukki ze swoimi czytelnikami rozmawia o mandze, ulubionych tytułach, bohaterach i przewidywanych wydarzeniach – ale także

o życiu codziennym. Czytelniczki odpowiadają na pytania zadane im w poście (*Też jest Wam głupio w urodziny? Te całe życzenia, prezenty i sto lat? albo Vansy czy Conversy?*). Rozmowa czasem przenosi się także na zagadnienia ogólne; pod zdjęciem specyficznie ubranej Azjatki Yukki wspólnie ze swoimi czytelnikami dochodzi do wniosku, że ona by się tak nie ubrała, bo *w Polsce za duża tolerancja kulturowa to nie jest*.

Pod większością postów Yukki wypowiadają się jednak najczęściej trzy te same osoby, o jednakowo orientalnie brzmiących nickach: Yuu Moriuchi, Mayumii, Lu Nightray. Yukki obserwuje prowadzone przez nie blogi. Można przypuszczać, że są to znajome autorki, które interesują się podobnymi co ona wytworami kultury, a które Yukki zaprosiła do czytania i komentowania swojego bloga. Sporadycznie pojawiają się komentarze od osób, które także prowadzą blog i chcą zdobyć czytelników. Zwykle nie odnoszą się one do notek, pod którymi są umieszczone. Wydaje się, że ich autorzy nie zapoznali się z treścią bloga autorki ani nawet z postem, pod którym zamieścili swoją wypowiedź; przykładem może być *super :P świetny blog!* :) Zapraszam do obserwowania :d. Komentarze są krótkie, najwyżej kilkuzdaniowe, jednak przeważają wypowiedzi jednozdaniowe. Autorka stara się odpowiedzieć na każdy komentarz, stosując przed wypowiedzią symbol @ (w znaczeniu: *do*) wraz z nickiem osoby, do której się zwraca.

W blogu Dominiki komentarzy jest znacznie mniej. Pod kilkoma postami pojawia się komentarz od Alice, która zaprasza do siebie, a potem kilkakrotnie komentuje posty Dominiki, odnosząc się do ich treści i opowiadając o swoich problemach. Nie jest to znajoma z prawdziwego życia, pyta bowiem o to, co wiedziałyby, gdyby знаła Dominikę osobiście (między innymi o jej wiek). Inne komentarze są już jednostkowe. Kilkakrotnie pojawiają się wpisy od osób, które krótko chwala blog Dominiki i zapraszają do siebie,

a jeden z komentarzy to po prostu link z adresem bloga osoby komentującej.

W blogu niby nic pojawiają się zaledwie dwa komentarze. Pod jednym z postów Niewidzialna napisała, odnosząc się do jego treści: *Fajny dzień chłopaka, widać że masz fajną klasę ^^ Ogólnie podoba mi się Twój blog ;) jeśli chcesz wpadnij do mnie yourrosalie.blog.pl z góry dzięki <3*. Drugi z nich jest podobny – zawiera komentarz do treści zawartej w poście i zaproszenie na blog autora wpisu. Komentarze te prawdopodobnie zostały zostawione przez osoby, które zaglądały na przypadkowe blogi po to, by znaleźć czytelników własnego pamiętnika.

Podsumowanie

Wydaje się, że analizowane blogi są dla ich nastoletnich autorek kanałem komunikacji służącym do opowiedzenia o ważnych dla nich wydarzeniach odbiorcom, którzy w milczeniu słuchają. Język blogów przypomina nakierunkowany na odbiorcę monolog, który – dzięki komentarzom zamieszczanym pod postami – może przerodzić się w dialog. W wybranych przeze mnie blogach jednak dzieje się tak rzadko. Komentarze to głównie zaproszenia na inne blogi, czasem nawet nieodnoszące się do postu, pod którym są umieszczane; rzadko zdarza się, że czytelnik zostawia więcej niż jeden komentarz. Jeśli autorka bloga nie zaprosi do czytania osób, które zna osobiście, blog pozostanie zawierającym elementy fatyczne monologiem. Jednak nawet mimo braku odzewu ze strony odbiorcy elementy te ciągle się pojawiają. Wydaje się, że autorki blogów opowiadają o swoim życiu niewidzialnemu czytelnikowi, choć wcale nie zależy im na tym, żeby ktoś o ich problemach przeczytał. Można zaryzykować twierdzenie, że – przynajmniej w niektórych przypadkach – elementy, takie jak *Siemaa, a teraz wam opowiem*, to po prostu współczesne

formy tradycyjnego zwrotu *Drogi pamiętniczku*, stosowanego w erze diariuszy papierowych.

Bibliografia

- Bula Danuta, Niesporek-Szamburska Bernadeta (2002) *Zachowania językowe młodzieży – błędy w komunikacji czy celowa manifestacja?*, w: *Język a komunikacja 4. Zbiór referatów z konferencji język trzeciego tysiąclecia II. Kraków, 28 lutego – 2 marca*, tom I: *Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*, red. G. Szpila, Kraków: Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej Tertium.
- Czarnecka Katarzyna (2000) *Uczniowska odmiana współczesnej polszczyzny w świadomości jej użytkowników*, Poznań: WiS.
- Dura Elżbieta (2009) *Kwantytatywne oblicze bloga*, w: *Tekst (w) sieci 1. Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Gazda Grzegorz, Tynecka-Makowska Słowinia (2006) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas.
- Godzic Wiesław (2000) *Język w Internecie: Czy piszemy to, co myślimy?*, w: *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Warszawa: Upowszechnianie Nauki – Oświata „UN-O”.
- Grzenia Jan (2006) *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gumkowska Anna, Maryl Maciej, Toczyński Piotr (2009) *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, w: *Tekst (w) sieci 1. Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jagodzińska Joanna (2000) *Uśmiech i śmiech w dyskusjach internetowych – o sposobach zapisu uczuć towarzyszących wypowiedzi*, „Poradnik językowy” z. 3, s. 38-49.
- Loewe Iwona (2012) *Internet i jego zasoby w polskich badaniach lingwistycznych. Rekonesans*, w: *Język w mediach. Antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lubaś Władysław (2012) *Polska pisownia w Internecie, prestiż oficjalnej ortografii i jej nauczanie*, w: *Język w mediach. Antologia*, red. M. Kita, J. Loewe, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Ogonowska Agnieszka (2006) *Szkolny słownik mediów elektronicznych*, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne.
- Ożóg Kazimierz (2001) *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*, Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”.
- Pisarek Walery (2006) *Słownik terminologii medialnej*, Kraków: Universitas.
- Zając Jan, Rakocy Kamil, Nowak Andrzej (2009) *Interaktywne, choć osobiste blogi a komunikacja z otoczeniem*, w: *Tekst (w) sieci 1. Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ullicka, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Zalewska-Greloch Ewa (2008) *Polszczyzna internautów – poprawna czy... „wygodna”?*, w: *Język w mediach elektronicznych*, red. J. Podracki, E. Wolańska, Warszawa: Semper.
- Zgółkowa Halina (1999) *Język subkultur młodzieżowych*, w: *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. W. Pisarek, Kraków: Uniwersytet Jagielloński Ośrodek Badań Prasoznawczych.
- Żydek-Bednarczuk Urszula (2012) *Zmiany w zachowaniach komunikacyjnych a nowe odmiany językowe: odmiana medialna*, w: *Język w mediach. Antologia*, red. M. Kita, J. Loewe, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Netografia

- <http://crazyczesia.blog.interia.pl> (1.12.2013).
- <http://emo-martynka.blog.onet.pl/> (1.12.2013).
- kurai.pinger.pl (1.12.2013).
- mycake-mylife.blog.pl (1.12.2013).
- nibyiniic.blog.pl (1.12.2013).
- http://www.wblekicie.konin.lm.pl/index_pliki/Emotikony.htm (1.12.2013).

„Jak wam się podoba?”, czyli o kontakcie między nadawcą i odbiorcą w blogach prowadzonych przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym

Artykuł stanowi opis wybranych blogów prowadzonych przez dziewczęta w wieku gimnazjalnym pod kątem kontaktu między autorkami pamiętnika i jego czytelnikami. Przeanalizowane zostały zawarte w postach elementy fatyczne: formuły powitań i pożegnań, elementy porządkujące rozmowę, frazy służące wyrażeniu opinii i pytaniu o nią, zwroty będące odpowiedzią na przewidywaną reakcję czytelnika, a także interpunkcja, emotikony i inne środki graficzne mające zastąpić pozawerbalne elementy wypowiedzi. Uwagę poświęcono także komentarzom zamieszczanym przez czytelników pod poszczególnymi notkami. Przeanalizowano ich treść, częstotliwość pojawiania się, a także stopień znajomości autorów z blogerką.

‘As You Like It’: Interaction between Writers and Readers on the Blogs Written by Polish Teenage Girls

The paper discusses the selected blogs of Polish teenage girls from the perspective of interaction between writers and readers. The author analyses phatic elements (e.g. greetings) as well as nonverbal elements (e.g. punctuation and emoticons). Additionally, the author discusses the content and frequency of the comments left by readers.

Agnieszka Przybyszewska
UNIwersytet Łódzki

O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediialnej (rekonesans)

10.18318/978-83-65573-14-8.17

Nieco inna *przyjemność tekstu*, czyli o dziełach, które „pragną” fizycznego kontaktu

W 2008 roku na uniwersytecie w Sydney w ramach badań nad interakcją opierającą się na dotyku duet Mari Velonaki (artystka nowomediialna) i David Rye (odpowiedzialny za kwestie techniczne i informatyczne) rozpoczął prace nad utworem *Circle D: Fragile Balances*, drugą z serii prac cyklu *Fish and Bird*. W pierwszej, której prototyp prezentowano w Linzu na Ars Electronica w 2004 roku, dwa roboty – kochankowie przedstawieni jako wózki inwalidzkie – prowadziły rozmowy, swobodnie przemieszczając się po niewielkim pokoju. Jednak każde wtargnięcie widza-intruza w ich przestrzeń zakłócało konwersację złożoną z wypowiedzi drukowanych na niewielkich karteczkach, rozrzuconych po pokoju (zapis imitował tu odręczne pismo, charakteryzując jednocześnie każdego z bohaterów). „Przyłapani” kochankowie przestawali rozmawiać lub zmieniali temat konwersacji na błahe, zaczynali rozmawiać na przykład o pogodzie. Ich ruch w przestrzeni (nagłe zwrócenie się do wchodzącego interaktora, gwałtowne oddalenie się od niego) przekazywał emocje stojące za konkretnymi (aczkolwiek w gruncie rzeczy przecież – bezosobowymi) działaniami. Z czasem, jeśli intruz zachowywał się wystarczająco neutralnie, roboty-kochankowie

„przyzwyczajali się” do jego obecności i w ich konwersację powoli powracały intymne tematy. Jednak każde nierozważne zachowanie obserwatorów mogło znów zniszczyć harmonię.

W przypadku *Circle D: Fragile Balances* fizyczną reprezentacją kochanków stały się natomiast dwa drewniane pudełka o ściankach z krystalicznych ekranów, na których wyświetlane były – znów w sposób imitujący odręczny zapis – słowa i tym razem składające się na wymianę myśli kochanków. Praca w dość naturalny sposób zapraszała odbiorców do tego, by podejść do ustawionych na wysokim stole-podeście sześcianów, chwycić je w dłonie i zagłębić się w tekst konwersacji. Drewniano-krystaliczne pudełka reagowały jednak specyficznie na taką ingerencję w ich „prywatność”. Tekst zniknął, zamazywał się, gmatwał i plątał, a jedyną szansą na utrzymanie koherencji komunikacji było to, by użytkownicy znaleźli taki sposób trzymania czy obracania sześcianów, który zgra się z rytmem tekstu i ich autorów-robotów. Słowem – trzeba było właściwie tekstu dotykać, poszukać odpowiedniego gestu, który umożliwi lekturę: nie naruszy harmonii samego dialogu.

Obie przywołane, dodajmy: wcale nie tak nowe, prace nie były dotychczas, oczywiście, rozpatrywane jako przykłady literatury elektronicznej, ale – słusznie – wyłącznie jako dzieła nowomediálne traktujące tekst jako jedno ze swoich tworzyw. Ja również nie zamierzam dokonywać tu wolty interpretacyjnej. Chcę jedynie potraktować przywołane utwory jako punkt wyjścia do rozważań (o wstępnym – pragnę zaznaczyć – charakterze) nad tym, czy także e-literackie teksty mogą dopraszać się konkretnych czytelniczych gestów. A dokładniej: czy takie czytelnicze zachowania mogą być wpisane w strukturę utworu, czy gest odbiorcy-czytelnika może być elementem projektowanej poetyki tekstu. Wiele z prac traktowanych jako przykłady literatury elektronicznej (między innymi znaczna część projektów włączonych do próbu-

jącej wyznaczyć e-kanon *Electronic Literature Collection* [Kolekcji Literatury Elektronicznej] (vol. 1 z 2006, vol. 2 z 2011 i vol. 3 z 2016 roku) przekonuje, że teksty te w swoim otwarciu na interakcję z odbiorcą nierzadko wykorzystują konieczność cielesnego, zmysłowego, angażującego właśnie gesty kontaktu z dziełem (e-) literackim. Symptomatycznym, jak sądzę, przykładem byłby tu *Toucher* Serge'a Bouchardona, w którym – by zobaczyć tekst – musimy nań: dmuchnąć, popatrzeć, dotknąć go (wręcz – całkiem dosłownie – popieścić¹). Co ważne – Bouchardon korzysta w tej pracy z dość klasycznych interfejsów, dowodząc, że nowy rodzaj (cielesnej, zmysłowej, sensualnej) lektury wcale nie musi być związany wyłącznie z ekranami dotykowymi czy drogimi i trudno dostępnymi technologiami², że może być realizowany w tekście udostępnianym w sieci na każdy najzwyczajniejszy PC.

Celem tego szkicu będzie więc zwrócenie uwagi na teksty, które oczekują od odbiorcy konkretnych gestów, prace o charakterze literackim, których czytelnik musi być gotów do bardzo specyficznego typu interakcji z samym tekstem, by w ogóle móc się z nim zapoznać. Kluczowa dla moich rozważań będzie właśnie interakcja o charakterze fizycznym, cielesnym, mocno sensualna. Tym samym – skupię się na pracach, które w akcie lektury stają się swoistym performansem, spektaklem. W wielu wypadkach przywołam utwory, które – jak przekonuje N. Katherine Hayles – trudno scharakteryzować za pomocą kategorii artefaktu, gdyż w istocie zyskują raczej status wydarzenia (*event*) (Hayles 2006; Górską-Olesińska 2010). Będę zatem mówić o czytaniu innym niż to, które charakteryzował Calvino na pierwszych stronach

¹ Jeśli dzieło „zazna przyjemności”, wyda z siebie dźwięki, które nas o tym przekonają.

² Co mogłyby sugerować najczęściej przywoływane jako przykłady takich e-literackich rozwiązań prace: choćby *Screen* (z technologią CAVE) czy *Text Rain* lub *Still Standing* bądź *text.curtain*.

Jeśli zimową nocą podróżny, o utworach, w odniesieniu do których nieaktualne wydadzą się rozpoznania Amosa Oza, twierdzącego, że to dawniej książki „naprawdę były o wiele bardziej seksowne niż dzisiaj”, że wcześniej „było co powąchać, popieścić i pogłaskać” (Oz 2005: 28). Trzeba dodać, że – w najszerszym ujęciu – chwytły poetyckie, jakim można się w zarysowanym przeze mnie kontekście przyjrzyć, wpisują się w strategię otwierania tekstu na czytelnika, w tworzenie tekstów niejako „do uczestnictwa”.

W niniejszym artykule, szkicując jedynie pierwsze obserwacje z rozpoczętych w tym zakresie poszukiwań, chciałabym zwrócić uwagę przede wszystkim na to, że z interesującymi mnie zabiegami mamy do czynienia w dziedzinie zarówno „czystej” literatury elektronicznej (tekstów *cyfrowo zrodzonych* (Hayles 2008: 3)), jak i tego, co nazwałabym sytuacjami granicznymi: mniej i bardziej wiernych adaptacji tekstów drukowanych na wersje nowomediałne (wykorzystujących rozmaite interfejsy, w tym i ekrany dotykowe)³.

Literatura grywalna⁴, czyli o tekstach, które pragną (i muszą) być rozegrane

Dziedziną, w której wyraźnie widać, jak otwarcie tekstu na czytelnika może być sprzęgnięte z wprowadzeniem w jego strukturę owych czytelniczych gestów potrzebnych do dalszego działania utworu,

³ Te ostatnie dają się opisać albo jako wyraźne intertekstualne nawiązania (gdy wyraźne jest nowe autorstwo), albo jako remediacje, zatem teksty zrealizowane w nowym medium, za sprawą owej nowomediałności nieco „lepsze”, wydobywające takie jakości nowego środka przekazu, które pozwalają udoskonalić określone aspekty pierwotnego tekstu.

⁴ Od czasu złożenia tego tekstu do druku ukazał się mój artykuł szerzej definiujący to zjawisko (*Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 2/2014). W szkicu tym również odnosiłam się do projektu analizowanego tu cyklu *Concreteons* Moreno Ortiza. Interesująco charakteryzuje zjawisko (również ilustrując wywód omówieniem twórczości przywołanego artysty) Piotr Kubiński w jednym z ostatnich numerów „Tekstów Drugich” (P. Kubiński, *Borges vs. Pac-Man. Zderzenie materii literackiej i struktur gier wideo*, „Teksty Drugie” nr 3/2015).

są bezsprzecznie odmiany e-literatury, którą określamy mianem literatury grywalnej (*playable literature*)⁵, w obu jej wyróżnianych przez Noaha Wardrip-Fruina odmianach: *instrumentów tekstowych* (*textual instruments*) oraz *tekstów instrumentalnych* (*instrumental texts*) (Wardrip-Fruin 2007). Tam właśnie nierzadko fizyczne, cielesne działanie czytelnika staje się wręcz warunkiem uruchomienia tekstu, jego pełnego poznania. Lektura staje się rozgrywką, a doświadczenie literackie nagrodą, gdyż (odwrotnie niż w klasycznej grze) musimy konfigurować, by móc interpretować (Eskelinen 2007). Kanoniczne i po wielokroć już omawiane przykłady (jak choćby projekty: *Screen*, *Text Rain* czy – krytycznie odnoszące się do interaktywnych tekstów e-literackich – *Still Standing*)⁶ unaczyniają, jak istotny staje się w tym momencie czytelnik-uczestnik performance’u, rozgrywający tekstową partyturę. Jako odpowiedzialny za kształt rozgrywki staje się tym, który odpowiada również za ostateczną formę opowieści i kształtuje ją na nowo w każdym kolejnym odczytaniu. Bez niego (i bez rozgrywki) tekst nie stanie się, nie zaistnieje, nie wybrzmi, nie da się odczytać – stąd właśnie proponowane przez Hayles rozumienie takich dzieł literackich nie jako niezależnych od czasu i działań odbiorczych artefaktów, lecz pozostających w ontologicznym związku z czasem i miejscem wykonania oraz samym rozgrywającym – *eventów* (Hayles 2006).

Co istotne, takie otwarcie na odbiorcę przez wpisanie w tekst literacki strategii rozgrywki nie musi wiązać się z drogimi tech-

⁵ Termin ten powstał jako kalka terminu *playable media*, a cały rozdział poświęcony tej kategorii można znaleźć m.in. w wydanej w 2007 roku książce *The Aesthetic of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media* pod redakcją Gendolli i Schäfera. Na polskim gruncie do terminu tego – wprowadzając kolejne zawężenie, odnosi się np. Monika Górską-Olesińska, pisząc o *playable poetry* (Górską-Olesińska 2012).

⁶ O dyskusyjnej nieraz (a z pewnością zróżnicowanej) literackości tych utworów pisałam więcej w szkicu *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym* (Przybyszewska, w druku).

nologiami. Do konwencji gry przeznaczanej na zwykłe PC odwołuje się też choćby adresowane do młodzieży opowiadanie *Winter House* Naomi Alderman⁷. W tym wypadku graficzny kształt dzieła wymusza na odbiorcach klasyczną dla gier strategię odkrywania świata: wielokrotnie przemierzamy się w przestrzeni, wybierając – niczym w typowych grach fabularnych – drogę, skręcając w wybrane korytarze. Dopiero taka – dosłowna przecież, sterowana gestami użytkownika – wędrówka umożliwia nam wejście w świat przedstawiony i stopniowe odkrywanie historii. Te (oraz inne, o których wspominam dalej) „realne” działania czytelnicze są konieczne dla rozwiązania zagadki morderstwa ojca głównej bohaterki. Jednocześnie, niczym w rozgrywce, uczestnik lektury musi konfigurować, zbierać fakty, by móc pójść (zatem w tym wypadku: przeczytać) dalej.

Praca Alderman wykorzystuje też czytelnicze gesty powielające działania postaci świata przedstawionego (które staną się dla mnie kluczowe w dalszej części tego szkicu). Rozwiązanie takie odnosi się również do konwencji gier komputerowych (a zatem pozwala wpisać utwór w krąg literatury grywalnej): to przecież w nich użytkownik (identyfikując się z działającym bohaterem) wykonuje poszczególne zadania, co warunkuje dalszy rozwój rozgrywki. U Alderman odbiorca może na przykład sięgnąć po lupę i przejrzeć pozostawione przez ojca książki, by znaleźć dalsze wskazówki (jeśli nie wykona tego „zadania” – na przykład dlatego, że nie domyśli się, że miałby coś takiego zrobić – wpadnie w narracyjną pułapkę bez wyjścia: nie będzie mógł poznać kolejnej części opowieści, nie „przejdzie” dalej, ponieważ nie odczyta wiadomości, jaką ojciec pozostawił głównej bohaterce). To czytelnik też musi zajrzeć do szuflady, by wygrzebać z niej kolejne dokumenty, które pomogą

⁷ Praca ta w wielu momentach wykorzystuje też strategie typowe dla hipertekstu.

rozwiązać zagadkę czy przesunąć kamień w ogrodzie, by odsłonić inną wskazówkę.

Zatem, choć tego typu narracje grywalne na pierwszy rzut oka nie przypominają najbardziej typowych *tekstów instrumentalnych* (ani tym bardziej otwartych nie tylko na niepowtarzalne wykonanie, ale również na czytelnicze uzupełnienia *tekstowych instrumentów*), gdyż w gruncie rzeczy performatywność nie wydaje się ich najsilniej eksponowaną cechą (jak jest bezsprzecznie na przykład w kanonicznej dla tego typu tekstów pracy *abcdefghijklmnopqrstuvwxy* Jörga Piringera) i w ich wypadku uczestnictwo, rozegranie tekstu jest warunkiem jego pełnego zaistnienia.

Warto jednak zaznaczyć tu dwie istotne – jak sądzę – kwestie. Po pierwsze, przywołana praca Alderman to przypadek niejako graniczny: wbrew pozorom utwór ten – inaczej niż wcześniej przywołany *Screen* – nie jest wcale mocno otwarty na interakcję, co wynika z tego, że rygor opowieści w wielu momentach ogranicza wolność odbiorcy-gracza (grywalność staje się wtedy mniej realna, a bardziej symboliczna, związana z wizualną aranżacją tekstu). Dla przykładu: kiedy po raz pierwszy widzimy plan domu, tylko teoretycznie możemy podążać każdym możliwym korytarzem – w praktyce bowiem możemy zwiedzić tylko te dwa, które są związane z udostępnianą na tym etapie lektury częścią historii. Grywalność jest tu zatem bardziej fingowana, stanowi element konwencjonalny, a utwór Alderman nie daje czytelnikowi wolności tak dużej jak typowe teksty *playable literature*⁸. Niemniej bez uczestnictwa: bez

⁸ Z inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku wykorzystującej interfejs *Half-Life'u* (jednej z bardziej znanych gier typu FPS) pracy Sandy'ego Baldwina: *New Words Order. Basra* – tu czytelnicze rozegranie tekstu (w tym akurat wypadku: rozstrzelanie, gdyż mamy w gruncie rzeczy do czynienia z literacką „strzelanką”) jest nie tylko nie-fingowane, ale także kluczowe dla zrozumienia całego reinterpretującego tekst *Introduction to Poetry* Billa Collinsa utworu, co podkreślają analizy Wardrip-Fruina oraz Górskiej-Olesińskiej (Wardrip-Fruin 2007: 228-229, Górską-Olesińska 2012: 140-141).

nawet i konwencjonalnego, częściowego, ale jednak „rozegrania” tekstu przez odbiorcę, sama historia nie ma szansy wybrzmieć.

Druga warta uzupełnienia kwestia to zarysowanie nieco szerszego kontekstu dla kategorii literatury grywalnej, terminu zaproponowanego, przypomnę, dla tekstów elektronicznych. Z jednej strony literatura analogowa, tzw. p-literatura, przecież wcale nie wyklucza możliwości grywalności⁹, z drugiej zaś, wspominając o najnowszych tekstach elektronicznych, warto pamiętać, że (i polscy) odbiorcy zetknęli się ze strategiami interaktywności dzięki e-utworom publikowanym już w latach 90., czego dobrym przykładem byłaby nagradzana „interaktywna bajka” *Lulu i jej książka* francuskiego autora książek dla dzieci Romaina Victor-Pujebeta, wydana u nas w 1996 roku przez gdańskie wydawnictwo Mediascape.

Co ważne, we wszystkich tych sytuacjach strategia czytelniczego otwarcia, grywalność stały się elementami wpisanymi w tekst literacki już na poziomie jego konceptualizacji i kreacji. Pewne modelowe zachowania, gesty odbiorcy zostały zaplanowane jako składniki struktury dzieła, interakcja okazała się uwzględnionym w procesie twórczym elementem poetyki tekstu. Dlatego właśnie, w konsekwencji, powstały utwory (i opowieści), za których odkrycie, dzianie się, pełną reprezentację odpowiada czytelnik jako ich nieodzowny wykonawca. Akt lektury – w dowolnym medium – po prostu nie może być w tym wypadku niczym innym jak czynnym aktem uczestnictwa.

⁹ Co ciekawe, nawet teoretycy e-literatury zwracają uwagę na owe papierowe wersje literackich tekstów do rozegrania. Wiele z nich, co warto podkreślić, dałoby się sprawnie opisać za pomocą kategorii liberackości (dość przypomnieć, że Katarzyna Bazarnik do wyznaczników literatury dopisała z czasem i „interaktywność i ergodyczność”, które – w jej rozumieniu – wskazywałyby właśnie na otwarcie tekstu na interakcję z czytelnikiem). Zob. Bazarnik 2010: 160. Jörgen Schäfer natomiast jako jeden z analogowych przykładów literatury grywalnej traktuje tom *Strażnik bierze swój grzebień* Herty Müller wydany przecież w serii *Liberatura* (Schäfer 2007: 146-147).

Najciekawsze są, rzecz jasna, rozwiązania, w których ów grywalny wymiar otwarcia na czytelnika nie prowadzi tylko do estetycznego performance'u, lecz – istotnie – pozwala na głębszą interpretację utworu, jest silnie związany z samym przesłaniem tekstu lub jego strukturą (w dużym stopniu dzieje się tak w przypadku *Screen*, w znikomym – w pracy Alderman). W takich bowiem sytuacjach jednym z kluczowych elementów wpływających na znaczenie tekstu jest to, że weń gramy. Tym samym sam akt rozgrywki staje się chwytem literackim, który w procesie analizy i interpretacji musi być uwzględniony na równi z innymi środkami artystycznego wyrazu.

Doskonałym przykładem tekstu, który tak silnie interioryzuje strategię rozgrywki, wydaje się cykl prac Benjamin Roberto Ortiza Moreno *Concretoons*, seria utworów-gier podwójnie rozprawiających się z tradycją. Autor równolegle odwołuje się bowiem do historii gier (nie tylko) komputerowych (przywołując klasyczne arkadówki, Pacmana czy znaną użytkownikom Nokii wersję węża¹⁰) oraz do tradycji literatury iberoamerykańskiej (przez odwoływanie się do istotnych dzieł i autorów od Złotego Wieku po współczesność). Prze-pisując owe dwie tradycje, Moreno Ortiz tworzy cykl, w którym nawet na poziomie samych (operujących zabawami słownymi) tytułów widać silne zespolenie literatury i grywalności: wykorzystujący interfejs nokiowskiego węża i będący zarazem grywalną adaptacją wiersza Nicanora Parra *La vibora* (hiszp. żmija) utwór nosi tytuł *Nokianor Parra*, zaś tekst Ulisesa Carrióna wpisany w schemat arkadówki nosi tytuł *Arkcarrión*.

Na przykładzie tego ostatniego dzieła chciałabym pokazać sposób, w jaki Moreno Ortiz angażuje grywalność prze-pisanych tekstów do tworzenia semantyki przekazu. Przede wszystkim,

¹⁰ Moreno Ortiz przywołuje również analogowe odmiany gier – Mallarmé zostaje zestawiony w *Concretoons* z „cubillete” – kubańską odmianą gry w kości.

choć tytuł i pierwszy ekran utworu wprost odnoszą nas do związanego z Fluxusem meksykańskiego artysty (reformatora książki kodeksowej rozumianej jako neutralne medium sztuki słowa i propagatora idei „nowej sztuki robienia książek”), autorem tekstu utworu, w który gramy, jest Jorge Manrique, jeden z przedstawicieli hiszpańskiego Złotego Wieku, poeta, który zdaniem Marii Strzałkowskiej „zasłynął właściwie jedynie z bardzo pięknej elegii na śmierć ojca” (Strzałkowska 1968: 52). I to słowa tej właśnie lirycznej refleksji o śmierci i przemijaniu (*Coplas por la muerte de su padre* z 1476 roku) stają się u Moreno Ortiza budulcem muru, który – niczym w dowolnej arkadówce – gracz zbija piłeczką (tu w formie znaku zapytania).

Mogłoby się więc wydawać, że – podobnie jak w przywołanym *Nokianor Parra* – istnieje silna semantyczna zależność między wybraną formą gry i przesłaniem tekstu. Bowiem w pierwszym przypadku wiersz o kobiecie-żmii (która z czasem do tego stopnia utrudnia życie podmiotu lirycznego, że ten niemal się dusi) przybiera formę gry w węża¹¹. Równocześnie, im dłużej uczestniczymy w rozgrywce, tym bardziej rośnie – ukształtowany z liter wiersza Nicanora Parry – wąż, aż jego wszechobecność nas przytłoczy, niemalże przydusi, czyniąc dalszą rozgrywkę prawie niemożliwą. Podobnie jak tytułowa bohaterka wiersza uczyniła nieznośnym życie „ja” lirycznego. W przypadku *Arkcarrión* można by przyjąć, że melancholijne pytania o to, gdzie podziało się tak wielu ważnych ludzi, czemu rozproszyły się cenne uczucia czy wytwory kultury (i inne artefakty), znajdują odzwierciedlenie w rozgrywce, w której sam tekst znika, odchodzi, ulega unicestwieniu – na swój sposób również przemija. A jednak tak czytana praca Moreno Ortiza stałaby się dość upraszczającą ilustracją, grywalny kształt

¹¹ Zjedzenie każdego kolejnego punktu owocuje wydłużeniem węża o kilka liter – tak stopniowo wąż przeradza się w wiersz.

nowomedialnej adaptacji utworu Jorge Manrique nie miałyby zaś specjalnych walorów semantycznych, gdyż rozegranie utworu – nie wnosząc nic nowego – bliskie byłoby czystej zabawie.

Tymczasem klucz do zrozumienia, że sytuacja wcale nie jest tak prosta, tkwi w postaci Ulisesa Carrióna, zwłaszcza zaś w tekście *Textos y Poemas* opublikowanym przez niego zimą 1973 roku na łamach czasopisma „Plural”. Na przykładzie *Coplas por la muerte de su padre* Carrión pokazywał tam, jak każdy tekst literacki daje się sprowadzić do (jedynie prawdziwie znaczącej i będącej istotą wszystkiego) struktury. Owo przejście ma się dokonywać na drodze oczyszczenia tekstu ze słów i jest, w konsekwencji, głębokim procesem dekonstrukcji, co warto podkreślić: procesem o charakterze performatywnym i otwartym na ingerencję Innego. Dążenie do stanu bez słów, do pierwotnych struktur rodzi się zaś z wiary, że kiedy nie ma już nic, co odsyłałoby do znaczeń, samo znaczenie może stać się uchwytnie. Tym, kto – według Carrióna – jest odpowiedzialny za wypełnienie struktur znaczeniem, jest Obcy, Inny (słowem: w tym wypadku czytelnik), który, dochodząc do struktury, dekonstruuje tekst (co zdaje się tworzeniem właściwego, otwartego na wypełnienie treścią komunikatu): wypełnia go nowym (związanym z własnymi doświadczeniami) znaczeniem.

Zatem – kiedy czytamy tekst, przede wszystkim go niszczymy, pozbawiamy go sensów tkwiących w poszczególnych słowach. Proces lektury jest więc uwalnianiem wiersza od zaplanowanych przez autora znaczeń, oczyszczaniem czy przygotowywaniem struktury. Dokładnie tym samym, czym rozgrywka w pracy Moreno Ortiza. W tym przypadku „czytanie” polega przecież na (dosłownym) zbijaniu słów Jorge Manrique, a wygrana tożsama jest z unicestwieniem wszystkich liter i pozostawieniem wyłącznie znaków interpunkcyjnych (a więc tekstu w kształcie modelowych Carriónowskich przepisań, jakie – właśnie na bazie *Coplas por la*

muerte de su padre – autor publikował na łamach „Pluralu”). Grywalność tekstu, szczególnie zaś czytelnicze bycie graczem, urasta tu zatem do rangi aspektu kluczowego do zrozumienia wymowy dzieła: otwarcie na czytelnika, zaproszenie go do rozgrywki stało się przemyślanym elementem poetyki tekstu, którego dostrzeżenie w interpretacji wydaje się konieczne.

Uwikłanie w *gestowe naśladownictwo*¹², czyli o tekstach, które oczekują konkretnych gestów, działań i zachowań

Jedną z najłatwiej dostrzegalnych konsekwencji angażowania czytelników w rozgrywanie literackich opowieści jest sięganie przez autorów po chwytły opierające się na gestach, które powtarzają pewne czynności ze świata przedstawionego. W ten sposób odbiorca musi niejako odegrać część wydarzeń, co wpływa na silniejszą immersję w świat przedstawiony bądź na pogłębienie (łączącego czytelnika i bohaterów opowieści) mechanizmu projekcji-identyfikacji, a nieraz może też podkreślić sposób prowadzenia narracji. Maria Angel i Anna Gibbs zauważyły, że taki „cielesny performance” staje się coraz bardziej charakterystyczny dla czytania (i pisania) w środowisku digitalnym (Angel i Gibbs 2013). Wielu ciekawych przykładów dostarczają zaś nawet nie tylko same teksty elektroniczne, ale także książki zremediowane, co chciałabym zilustrować dwoma przykładami: przeznaczoną dla dzieci autorskiej nowomediowej remediacji książki *The Heart and the Bottle* Olivera Jeffersa¹³ oraz adresowanej do starszych odbiorców aplikacji *iPoe*, w której należące do kanonu opowiadania doskonale „prze-pisano” na język nowych mediów.

¹² Termin *gestural mimicry* wprowadzam za Marią Angel i Anną Gibbs (Angel i Gibbs 2013).

¹³ Tom, wydany pierwotnie jako ilustrowana książeczka dla dzieci, doczekał się również swojej interaktywnej wersji elektronicznej.

Pierwsza z przywołanych pozycji to historia dziewczynki, która styka się ze śmiercią ważnego dla siebie członka rodziny. Kiedy ją poznajemy, jest ciekawą świata, pełną energii osobą, robiącą wiele rzeczy. Młody czytelnik może dzielić z nią jej aktywności, gdyż w wersji interaktywnej *The Heart and the Bottle* pełne jest otwartych na interakcję stron: między innymi razem z bohaterką można odnajdować kształty ukryte w gwiazdach¹⁴ czy w jej imieniu narysować obraz, który potem zawisnie w jednym z pokojów domu, dowodząc, że nasze działanie może wpłynąć na fikcyjny świat, współkonstruować go.

Jednak kiedy umiera dziadek dziewczynki, ta, by uniknąć bólu, postanawia zamknąć swoje serce w butelce i – w konsekwencji – traci zainteresowanie światem, porzuca swój dotychczasowy, aktywny sposób bycia. Młody czytelnik doświadcza tej zmiany, po raz kolejny obcując ze stronami, które wcześniej pozwalały mu na grę, interakcję, a teraz ją uniemożliwiają. Zatem w tym wypadku istotne dla budowania semantyki utworu jest nie tylko samo wprowadzenie czytelnicznych gestów jako implikowanego i pożądanego elementu lektury i przyzwyczajenie doń odbiorcy¹⁵, ale także bardzo konsekwentne wykluczenie możliwości korzystania z tego wyuczzonego sposobu obcowania z tekstem.

Możliwość interakcji powraca w książce wraz z chwilą, gdy do bohaterki dociera, jak wiele traci, żyjąc bez serca, i postanawia wydobyć je z butelki. Jednak zadanie okazuje się niemal niewykonalne. I o ile w drukowanej książce sugerowały to jedynie ilustracje – w interaktywnej wersji użytkownik może (a wręcz powinien) sam próbować wszelkich metod rozbicia butelki i wyjęcia serca.

¹⁴ Czytelnik musi w tym wypadku odnaleźć konkretne kształty na usłanym gwiazdami niebie. Jeśli mu się uda, dowiaduje się, z czym dany kształt kojarzy się bohaterce.

¹⁵ Warto dodać, że użytkownicy książki mają do dyspozycji również wskazówki – w razie gdyby nie wpadli na to, jak wchodzić w interakcję z poszczególnymi stronami, zawsze mogą kliknąć na ikonkę pomocy.

Wydaje się, że doświadczenie niemocy (żadne z dostępnych rozwiązań – od piły przez dynamit po rzucanie butelką z muru – nie rozwiązuje problemu) silniej przemówi do dzieci niż jej opis. Dlatego warto, jak się wydaje, podkreślić, że w przypadku młodych czytelników strategia polegająca na włączeniu cielesnej interakcji, gestów w proces lektury jest bardzo naturalna i – co najważniejsze – pomaga im poznać typowe dla literatury mechanizmy, ułatwia wejście w fikcyjny świat (ponieważ gdy działa się, szczególnie zaś widzi się efekty swoich działań w fikcyjnym świecie, łatwiej dokończyć aktu zawieszenia niewiary).

Zastanawiając się, czy podobne rozwiązania mogą być przydatne w przypadku nieco starszych czytelników, warto na pewno przywołać nagrodzony nowojorską Publishing Innovation Award projekt *iPoe Collection: The Interactive and Illustrated Edgar Allan Poe Collection* zrealizowany w 2012 roku przez hiszpańską agencję Play Actividad¹⁶. W tym ewidentnie transmedialnym projekcie zarówno rozmaite rozwiązania włączające różne media w obręb jednego komunikatu (rozpisujące go między tymi różnymi mediami), jak i zaplanowane użycie czytelniczych gestów podporządkowane są temu, by jak najlepiej (a w gruncie rzeczy – zgodnie z duchem teorii remediacji – po prostu lepiej) oddać charakter narracji Poe'go. I tak w opowiadaniu *Serce – oskarżycielem*¹⁷ wprowadzenie obrazów,

¹⁶ Druga część kolekcji ukazała się już w 2013 roku, później opublikowano też kolejną. Warto dodać, że dziś na rynku dostępna jest cała, stale rozrastająca się, kolekcja *iClassics*, której czytelnikom proponuje się również cyfrowe adaptacje dzieł Dickensa i Lovecrafta. Twórcy mówią w tym wypadku o „literaturze 3.0”, podkreślając, że oferowane przez nich w pełni interaktywne aplikacje „odświeżają koncepcję lektury zamieniając ją w ekscytującą eksplorację kanonu, podczas której użytkownik wchodzi w interakcje z historiami, angażuje się w nie i jest przez nie otoczony” (www.iclassicscollection.com).

¹⁷ Odnosząc się do trójjęzycznej (angielsko-hiszpańsko-francuskiej) publikacji Play Creatividad, będącej posługiwana się polskim tłumaczeniem *Opowieści niesamowitych* (Poe 1976). Cytaty z opowiadania *The Tell-Tale Heart* podaje zatem w tłumaczeniu Leśmiana.

dźwięków czy fragmentów o charakterze filmowym ma na celu nie tylko wizualno-audialne zilustrowanie historii (na przykład dźwięk zegara, odgłos stukania do drzwi), ale także wywołanie w odbiorcy wrażenia, że jest jednym ze świadków historii, silniejsze zanurzenie go w świat przedstawiony, co wydaje się motywowane sposobem prowadzenia przez Poego narracji. Podmiot kilkakrotnie zwraca się przecież do czytelników: *gdybyście mogli jednak podpatrzeć, jak sprawnie działałem!* (Poe 1976: 118) lub *czy słyszycie? – Nastuchujcie!* (Ibidem: 124), co motywuje do takiej nowomediialnej adaptacji tekstu, by owo usłyszenie i zobaczenie stało się możliwe.

Podobnie ma się sprawa z gestami czytelnicznymi. Opierającej się na nich interakcji wymaga strona opowiadania, na której opisano moment stopniowego odsłaniania lampy przez bohatera podkradającego się do starca. To palec/dłoń czytelnika (których ruch odtwarza ruch ręki narratora) stopniowo rozświetla mrok, umożliwiając nie tylko dostrzeżenie oka, które zobaczył (rozświetliwszy ciemność) bohater opowiadania, ale w ogóle – śledzenie tekstu. Każde zaniechanie interakcji ponownie zaciemni obraz, uniemożliwiając lekturę. Zatem – wizualny kształt tej strony (a dodam też: i innych) został podporządkowany zabiegom istotniejszym niż oddanie kolorem ciemności, został zaprojektowany tak, by włączyć czytelnika w historię, zanurzyć go – wymuszając cielesne zaangażowanie – mocniej w snutej opowieści (czyniąc go odpowiedzialnym za przynajmniej częściowe jej rozegranie). Z tego zapewne powodu, gdy bohater dokona mordu, spojrzy czytelnikowi prosto w oczy, ten zaś – na kolejnej stronie – by móc przeczytać o kawałkowaniu zwłok (by odsłonić tekst), będzie musiał poćwiartować ciało zmarłego.

Zatem w przypadku *iPoe* nowomediialne ukształtowanie tekstu (w tym i wprzęgnięte weń gesty czytelniczne) służy nie tylko – jak we wcześniej omawianym przykładzie – pogłębianiu immersji

i ułatwieniu wejścia w fikcyjny świat czy utożsamienia się z bohaterem, ale także podkreśleniu charakteru samej narracji, nastroju itp. Ów nagrodzony projekt dowodzi, że „nowomiedialne naddatki i wymysły” mogą całkiem nieźle przysłużyć się sztuce słowa.

Warto jednak pamiętać, że – podobnie jak w przypadku czystej strategii rozgrywki – i w sytuacji sięgania po chwytły artystyczne opierające się na wymaganych przez utwór gestach, zabiegi te można spotkać nie tylko w utworach nowomiedialnie przepisanych, ale także tekstach zrodzonych jako elektroniczne. Wspomniany już na początku tego szkicu Bouchardon, autor bez przywołania którego nie sposób w ogóle mówić o polisensoryczności czy otwarciu na zmysłową, gestyczną interakcję tekstów elektronicznych, pokazał swoim *Loss of Grasp* z 2010 roku, jak można w pełni oprzeć od nowa projektowane doświadczenie czytelnicze na odbiorczym współudziale w odgrywaniu tekstu. Artysta stworzył bowiem utwór literacki, w którym owo może nie tyle teatralne rozegranie, co gestykulacyjne odtworzenie pewnych zachowań podmiotu (wiążące się przecież z większym wczuciem w jego sytuację) staje się istotą lektury i na równi ze wzbogaconym o wszelkie nowomiedialne aspekty słowem współtworzy znaczenia artystycznego komunikatu¹⁸. Zmysłowe współdoświadczenie z bohaterem-narratorem tytułowej utraty kontroli nad tym, czego doznajemy, jest w wypadku *Loss of Grasp* jednym z najważniejszych aspektów utworu.

Rozpisana na sześć krótkich scen pierwszoosobowa opowieść bohatera-narratora, który zawsze wierzył, że „cały świat należy do

¹⁸ Prezentując swoją pracę we wrześniu 2010 roku na seminarium w Bergen, Bouchardon zaznaczał, że tekst jest przeznaczony nie tyle do uczynienia zeń performance'u, odtworzenia na oczach wielu odbiorców („is not meant to be performed”), co indywidualnego, niepozbawionego ludycznego charakteru, rozegrania/zagrania go („is to be played and acted”). Podkreślałoby to specyficzną grywalność utworu: nastawioną na indywidualne zmysłowe zaangażowanie w opowieść, nie zaś na – w większym stopniu przecież bierne – bycie świadkiem rozgrywki. Dokumentacja wspomnianej prezentacji jest dostępna na stronie: <http://vimeo.com/15779853>.

niego”, że jest panem swojego losu, „ma kontrolę nad swoim przeznaczeniem” i „może zostać kim chce”¹⁹, została skonstruowana tak, by czytelnik swoimi działaniami powielił niejako doświadczenie opowiadającego. Stąd to on buduje piękną, wielobarwną drogę („swoją własną drogę”), po której podąży (w pełni kontrolując jej kolor, kształt, związane z nią dźwięki, a nawet tor swego ruchu). To także on unaocznia sens frazy „Musiałem zadawać pytania, by się objawiła”, odkrywając portret przyszłej żony opowiadającego, zbudowany z pytań, które ten – niejako działaniami czytelnika – zadaje. I to on, gdy narrator stwierdza „właśnie czytam tego ranka liścik, który ona mi zostawiła”, sam czyta ową wiadomość i – dzięki nowomediálnemu ukształtowaniu owego tekstu, pozwalającemu, dzięki jego wrażliwości na każdą odbiorczą interakcję, czytać go na dwa sposoby owocujące skrajnie innymi interpretacjami – na własnej skórze doświadcza niemożności jej zrozumienia, wieloznaczności, sam próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy to „liścik miłosny czy notatka kończąca wszystko”. Nawet więcej – kiedy czytający dowiaduje się, że własne odbicie, wizerunek narratora także traci ostrość, wymyka się spod kontroli, nagle (dzięki kamerze) widzi na ekranie zdeformowanego siebie. Na poziomie narracji padają wtedy mocne słowa: „czuję się zmanipulowany”.

I słusznie. Owa manipulacja dotyczy jednak nie tylko narratora, ale także czytelnika. Wszelkie dotychczas (przez pierwsze pięć scen) wykonywane przezeń gesty nie tylko miały go silniej zanurzyć w świat przedstawiony, wesprzeć jego uczucie identyfikacji z opowiadającym, ale także pogłębić jego poczucie kontroli nad tekstem. Choć odbiorca czyta o braku takiej kontroli i wczuwa się w ową sytuację, świadomość, że to on panuje nad opowieścią, którą czyta, że jest odpowiedzialny za interakcje i steruje nimi,

¹⁹ Wszystkie cytaty z *Loss of Grasp* podaję w tłumaczeniu własnym, za tekstem dostępnym na stronie <http://lossofgrasp.com/>.

pozwała mu postrzegać siebie jako kogoś w zgoła innej niż bohater powieści sytuacji. Szczególnie widoczne jest to w scenie czwartej, poświęconej relacji z synem – niemożność skupienia się na tekście jego wypracowania, odnajdowanie w jego wypowiedzi tylko negatywnych zdań kierowanych do ojca („nic nas nie łączy”, „ty mnie nie rozumiesz”, „wkrótce odejdę”) teoretycznie łączy bohatera i czytelnika, jednak to ten drugi odpowiada za odnajdowanie tych „ukrytych” toksycznych zdań, to on steruje procesem ich uwalniania.

Dopiero na tak zarysowanym tle w pełni może wybrzmieć ostatnia, szósta scena, w której bohater stanowczo stwierdza, że „to już czas odzyskać kontrolę”. Tym razem, kiedy na ekranie pojawia się migocący kursor, sugerujący, że czytelnik może wpisać dowolny tekst, okazuje się, że wcale nie ma on już kontroli nad opowieścią, że całe jego panowanie nad interakcją było tylko ułudą. Choć stukanie w klawisze owocuje dźwiękiem wpisywania liter i te, istotnie, pojawiają się na ekranie, to już to, co wpisuje czytelnik, nie ma najmniejszego znaczenia. Nie ma on władzy nad powstającym tekstem, jest tylko narzędziem potrzebnym do wyświetlenia go – cokolwiek wpisze, na czarnym tle i tak pojawiają się słowa:

Robię, co w mojej mocy, by odzyskać kontrolę nad moim życiem.
 Dokonuję wyborów.
 Kontroluję moje emocje.
 Znaczenie rzeczy.
 W końcu, mam kontrolę

Moment odzyskania kontroli przez bohatera jest więc tożsamy z chwilą jej utraty przez czytelnika, z jego zdaniem sobie sprawy z tego, że – podobnie jak wcześniej bohater – tylko uległ złudzeniu, że kieruje opowieścią (życiem). Tym samym odsłania

się drugi, głębszy poziom angażowania gestów do tworzenia przesłania nowomediałnej historii, doświadczenie lekturowe jest tu podwójnie wzbogacone o czytelnicze przeżycie, zmysłowe doświadczenie opisywanych zdarzeń, co znacznie pogłębia literacką immersję.

Na styku tekstowych i czytelniczych pragnień i oczekiwań

Użytkownicy (ponieważ, wydaje się, że jeszcze nie do końca można w tym wypadku posługiwać się „czystą” kategorią czytelnika) współcześnie powstających tekstów nowomediałnych to raczej ludzie wychowani w kulturze konwergencji, kulturze uczestnictwa, świadkowie sztuki ery estetyki postmedialnej. Słowem – ludzie otwarci na przekazy transmedialne, nierzadko gotowi do wchodzenia we wszelkiego rodzaju interakcje z tekstami kultury. Użytkownicy, którzy od sztuki słowa często oczekują czegoś więcej niż tylko słowa, ale też odbiorcy, którzy będą uważni na wszelkie „zaproszenia” ze strony tekstu do podejmowania rozmaitych działań. Ci sami, którzy przeszkadzaliby kochankom-robotom, by zrozumieć, że mają nie przeszkadzać.

Nie twierdzę bynajmniej, że takie osoby należą do większości. Jednak tej małej grupie czytelników coraz częściej w nowym (polisensorycznym, kinetycznym, dynamicznym) procesie lektury nie przeszkadza już lęk, niepewność. Choć dziś dziwi jeszcze ktoś potrząsający tabletem czy iPadem w czasie czytania, zważywszy na to, że coraz więcej tekstów zaczyna od nas wymagać takiego właśnie (dziwnego na tle tradycji) angażowania się w lekturę, niewykluczone, że z czasem potrząsanie elektroniczną książką stanie się równie neutralnym i zinterioryzowanym, jak układ słów na stronie, elementem konwencji.

Bezspornie przecież nowy kształt sztuki słowa pociąga za sobą nowy akt lektury, nowy rodzaj czytelniczego doświadczenia,

o czym przekonywali między innymi Peter Gendolla i Jürgen Schäfer (Gendolla i Schäfer 2010). Coraz liczniej pojawiające się (nie tylko literackie) prace zapraszające odbiorców do rozgrywania tekstów kultury, zmysłowego, cielesnego w nich uczestnictwa, zdają się pokazywać nowy, ciekawy kierunek rozwoju możliwości snucia opowieści. Owe nowe formy wyznaczają nowe chwytły poetyckie (na przykład właśnie takie, których podstawą jest grywalność czy gestyczność), które autorzy muszą rozpoznać i przetestować. Te zaś, jak zwykle, mogą być mniej lub bardziej trafnie zastosowane, mogą pomóc osiągnąć zamierzony artystyczny efekt lub wręcz przeciwnie. Zaprezentowane w tym szkicu wstępne wnioski z rekoncesansu dzieł literackich, w których wykorzystano takie środki wyrazu, pozwalają postawić hipotezę, że opisywane zabiegi mogą być sprawnie wykorzystywane do urozmaicenia metod snucia opowieści, że mogą otwierać nowe perspektywy przed sztuką słowa (choć niefortunne realizacje z pewnością przysporzą literaturze elektronicznej kolejnych przeciwników).

Poruszane tu kwestie już od jakiegoś czasu są badaczom nieobce i nieobojętne (co sygnalizowałam, przypominając badania Angel i Gibbs, a z pewnością warto wspomnieć tu i o Carrie Noland oraz jej opublikowanym w 2009 roku szkicu *Gesty digitalne (Digital Gestures)*). Przywoływany już Bouchardon (nie tylko przecież praktyk, ale również teoretyk pisarstwa korzystającego z czytelniczych gestów), proponując w szkicu *Figury gestycznej manipulacji w digitalnej fikcji (Figures of Gestural Manipulation in Digital Fictions)* włączenie tego typu chwytów do ogólnego katalogu figur retorycznych (Bouchardon 2014), idealnie wpisał się w te dyskusje, dyskusje – w najszerszym ujęciu – postulujące wprowadzenie nowej, uwzględniającej realne działania liter, słów, tekstu i czytelniczą z nim(i) interakcję, hermeneutyki (jak ujął to swego czasu Roberto Simanowski (Simanowski 2009)). Na pol-

skim gruncie o koniecznej, implikowanej nową sytuacją medialną rewizji poetyki dyskutuje się przecież od lat (dość przywołać choćby głosy ze Zjazdu Polonistów w 2004 roku (zob. Wystouch 2005, por. też Wystouch 2006)). O zremediowanych (a w konsekwencji i zreinterpretowanych) figurach retorycznych systematycznie pisze m.in. Ewa Szczęsna, skupiająca się właśnie na utworach najnowszych, cyfrowych i podkreślająca, że w wyniku charakteryzowanych przemian działania odbiorców stają się „równoprawnymi jednostkami tekstowymi uczestniczącymi w kreowaniu znaczeń” (Szczęsna 2015a: 140), a czytelnicy angażowani są nie (jak dotychczas) wyłącznie intelektualnie, ale również – słowami badaczki – „fizykalnie” (Szczęsna 2015b:200), cieleśnie.

Ciekawym i odważnym miłośnikom sztuki słowa, niespełtanym i nieograniczonym wiekowymi konwencjami strategii lektury pozostaje wychodzić naprzeciw oczekiwaniom, jakie stawiają im teksty literackie dopraszające się określonych odbiorczych zachowań. Nowe horyzonty literackie rysują się bowiem między innymi na styku przyjemności tekstu i przyjemności czytelnika, na skrzyżowaniu ich wzajemnych oczekiwań.

Bibliografia

- Angel Maria, Gibbs Anna (2013) *At the Time of Writing: Digital Media, Gesture, and Handwriting*, „Electronic Book Review” 30.08.2013, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/gesture>, (1.11.2013).
- Bazarnik Katarzyna (2010) *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: Zenon Fajfer. *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Bouchardon Serge (2014) *Figures of Gestural Manipulation in Digital Fictions*, w: *Analyzing Digital Fiction*, eds. A. Bell, A. Ensslin, H. K. Rustad, Nowy Jork-Londyn: Routledge.

- Eskelinen Markku (2007) *The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory*, w: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, ed. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld: Transcript.
- Gendolla Peter, Schäfer Jörgen (2010) *Introduction*, w: *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, ed. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld: Transcript.
- Górska-Olesińska Monika (2010) *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Universitas.
- Górska-Olesińska Monika (2012) *Playable poetry i gry komputerowe. Krytyczne negocjacje*, w: *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hayles Katherine N. (2006) *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, w: *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, ed. A. Morris, T. Swiss, Boston: The MIT Press.
- Hayles Katherine N. (2008) *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Oz Amos (2005) *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. L. Kwiatkowski, Warszawa: MUZA SA.
- Poe Edgar Allan (1976) *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Przybyszewska Agnieszka (2014), (w druku) *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, w: *e-polonistyka 3*, red. A. Dziak, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Schäfer Jörgen (2007) *Gutenberg Galaxy Revis(it)ed*, w: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, ed. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld: Transcript.
- Simanowski Roberto (2009) *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, red. F.J. Ricardo, Nowy Jork-Londyn: Bloomsbury.
- Strzałkowska Maria (1968) *Historia literatury hiszpańskiej. Zarys*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szczęsna Ewa (2015a) *Problem znaczenia estetycznego w środowisku cyfrowym. U podstaw poetyki semiotycznej i interaktywnej*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. taż, Kraków: Universitas.

- Szczęsna Ewa (2015b) *Cyfrowe remediacje figur*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. taż, Kraków: Universitas.
- Wardrip-Fruin Noah (2007) *Playable Media and Textual Instruments*, w: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, ed. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld: Transcript.
- Wysłouch Seweryna (2005) *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., Kraków: Universitas.
- Wysłouch Seweryna (2006) *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediowej (rekonesans)

Celem szkicu jest przesłedzenie wybranych przykładów e-literatury pod kątem poszukiwania strategii komunikacyjnego otwarcia na czytelnika. Autorka skupia się głównie na dwóch rodzajach stosowanych zabiegów: zaprogramowanej grywalności tekstu, owocującej performatywnym charakterem utworów oraz strategii polegającej na włączeniu w obręb utworu czytelniczych działań czy gestów (najczęściej dublujących gesty wykonywane w świecie przedstawionym) warunkujących dalsze poznanie historii lub wpływających na sam utwór. Analizowane chwytły zostały przedstawione jako elementy typowej dla kultury uczestnictwa strategii otwierania tekstu na czytelnika oraz jako środki służące wzmocnieniu literackich mechanizmów immersji czy projekcji-identyfikacji, ułatwiające odbiorcy wejście w świat przedstawiony bądź podkreślające konkretne walory literackie.

On Strategies of Openness to the Reader in Selected Examples of New Media Literature (A Reconnaissance)

This article looks at selected examples of e-literature and related fields to explore strategies of creating communicative openness towards the reader. Przybyszewska focuses on two different approaches: the text's programmed playability, which results in the work's performative nature, and strategies

of including readers' actions or gestures (most often gestures that overlap with in the imagined universe) within the sphere of the work. This inclusion conditions the reader's ongoing discovery of the story, or it even influences the work itself. These devices strategically open text to the reader (which mirrors expectations in cultures of participation); they help strengthen the literary mechanisms of immersion or projection-identification, and finally, they facilitate the audience's entry into the imagined universe and they highlight specific literary values.

Technologia wiki jako przedmiot badań literackich

10.18318/978-83-65573-14-8.18

Archidiakon wpatrywał się przez pewien czas w gigantyczną budowlę, po czym, z westchnieniem wyciągając prawą dłoń w kierunku drukowanej książki, co leżała otwarta na stole, a lewą w kierunku katedry, rzekł przenosząc smutne spojrzenie z książki na kościół: – Biada! To zabije tamto.

Victor Hugo Katedra Marii Panny w Paryżu

Wraz z pojawianiem się nowych mediów rozszerza się obszar badawczy literaturoznawstwa. Wynika to z użyteczności narzędzi wypracowanych przez tradycyjne nauki o literaturze w pojęciowym ujmowaniu nieznanymi dotychczas elektronicznych form tekstualnych, ich morfologii, stylistyki, genologii czy retoryki. Nawet bowiem najbardziej nowatorskie elektroniczne gatunki wypowiedzi dają się usytuować w kontekście historii piśmiennictwa. Jednym z owych tekstualnych fenomenów jest technologia wiki wraz z jej najbardziej znanym zastosowaniem, Wikipedią, elektroniczną publikacją opartą na modelu otwartego autorstwa społecznościowego. Mimo że, jak dowodzą statystyki oglądalności stron w światowym internecie, stanowi ona jedno z najczęściej dziś stosowanych źródeł informacji, paradoksalnie nie jest uważana za źródło wiarygodne, a czasem jest wręcz traktowana jako synonim merytorycznej niezetelności. Już choćby z tej przyczyny stanowi ona fascynujący przedmiot badań – również dla przedstawicieli nauk humanistycznych. Celem tego artykułu jest zaprezentowanie perspektyw, jakie w tej mierze otwierają metodologie zaliczane do szeroko rozumianych badań literackich.

Idąc za kluczowymi dla teorii tekstu kultury elektronicznej ustaleniami George'a Landowa, można dostrzec w Wikipedii realizację struktury pozbawionej centrum, spontanicznie rozrastającej się na wzór kłacza wedle prawideł intertekstualnej mechaniki (Landow 2006: 56-62). Specyficzna dla wikitekstu dynamika autorstwa prowadzi do powstania komunikatów, których hermeneutyczna analiza wymaga niekiedy daleko idącej ostrożności, niezbędnej do uniknięcia licznych pułapek, jakie czyhają na czytelnika nieobeznanego z nową formą. Wysiłki lekturowe niewątpliwie opłacają się, gdyż tego rodzaju narzędzie społecznościowego agregowania wiedzy powoli okazuje się skuteczniejsze niż tradycyjny, XVIII-wieczny model encyklopedii, stosowany bez wielkich zmian do wczoraj, jeśli za miarę skuteczności uznać łatwość dostępu do aktualnej i możliwie wszechstronnej wiedzy na dowolny temat oraz liczbę użytkowników. Z drugiej strony traktowana jako uniwersum nowych zjawisk tekstualnych Wikipedia dostarcza materiałów, które na drodze odpowiedniej analizy badawczej mogłyby pozwolić na lepsze zrozumienie funkcjonowania języka w uniwersum elektronicznych środków przekazu.

Na wstępie warto wprowadzić rozróżnienie między samą technologią wiki, czyli oprogramowaniem pozwalającym na edycję strony internetowej z poziomu przeglądarki, a Wikipedią, będącą jednym z zastosowań owego oprogramowania. Celem studiów nad wiki (*wikistudies*) jest badanie wszelkich fenomenów związanych z tą technologią, wikipedystyka zaś to ich subdyscyplina ograniczona do badań Wikipedii.

Idea wiki

„Wikiwiki” oznacza w języku hawajskim „szybko”. Anegdota głosi, że tak nazywał się autobus, którym w roku 1995 miał udać się

na lotnisko Ward Cunningham, amerykański informatyk, który pracował wówczas nad oprogramowaniem służącym do szybkiej publikacji w sieci, umożliwiającym jednocześnie zdalną współpracę. Zamiast „QuickWeb” postanowił nazwać je „WikiWikiWeb”, co niewątpliwie kojarzyło się z nazwą raczkującej wówczas World Wide Web. Szczegóły te poznajemy z korespondencji z redaktorem American Heritage Dictionary na temat etymologii słowa „wiki”, którą Cunningham zamieszcza na swojej stronie (2003).

Stworzona przez niego działająca do dziś witryna internetowa pozwala na edycję treści bezpośrednio w oknie przeglądarki, bez potrzeby używania zewnętrznego edytora tekstu, oraz samodzielne przesyłanie danych na serwer. Wszystkie te czynności zostają zautomatyzowane przez aplikację. Również język znaczników, w którym treści są zapisywane, stanowi znaczne uproszczenie w stosunku do HTML-a, formatu czytelnego dla przeglądarki internetowej. Obie te innowacje – techniczna oraz logiczno-językowa – doprowadziły do obniżenia progu wejścia w nową technologię publikacji. Dzięki użyciu wiki strona internetowa daje się dowolnie kształtować, staje się plastyczna, a elektroniczna komunikacja społeczna – w pełni dwukierunkowa. Na platformie wiki realizuje się poststrukturalistyczna utopia pełnej elastyczności komunikatu, gdyż może on być edytowany przez czytelnika w trakcie lektury. Tekst wiki reprezentuje nieograniczonych rozmiarów tablicę z rozrzuconymi na niej kawałkami kredy i gąbkami: każdy może coś napisać lub zetrzeć – wedle własnego uznania.

Dzieje Wikipedii

Historię idei otwartej encyklopedii, nie tylko dostępnej bezpłatnie, ale również dostarczającej materiałów nieobjętych prawem autorskim, należałoby zacząć od Richarda Stallmana i jego projektu

GNU¹. W swym „Manifeście GNU” ogłoszonym w roku 1985 Stallman przedstawiał ideę stworzenia zestawu oprogramowania komputerowego, spełniającego wszelkie potrzeby użytkowników komputerów, które powstałoby dzięki pracy programistów-wolontariuszy i byłoby własnością wspólną (Stallmann 1985). Idea GNU z biegiem lat, mimo porażek, prosperowała, stając się zaczynem ruchu otwartych źródeł (*open source*). Ewoluowała i wzbogacała się o nowe aplikacje oferujące coraz szerszy pakiet funkcjonalności. W roku 1999 Stallman zaproponował utworzenie otwartej encyklopedii, która obejmowałaby wszystkie dziedziny wiedzy oraz mogła służyć jako bezpłatne źródło materiałów edukacyjnych (Stallman 1999).

Powyższa propozycja została zrealizowana w postaci GNUpe-dii, przemianowanej następnie na GNE²:

GNE to biblioteka opinii, próba wszechstronnej dokumentacji wszelkiej ludzkiej myśli³ (Welcome to GNE).

„Biblioteka opinii” miała powstać w procesie crowdsourcingu. Każdy internauta mógł dodać hasło, pojawiało się ono online po akceptacji moderatora. Na treści nie były nakładane niemal żadne ograniczenia, poza zakazem umieszczania materiałów objętych prawem autorskim, kodu, który mógłby prowadzić do zakłócenia działania GNE, reklam oraz bezsensownych ciągów znaków (GNE Help – Moderators).

GNE rozpoczęła działalność w roku 2001 (Arena 2001). Rok wcześniej ruszyło przedsięwzięcie o nazwie Nupedia. Ta encyklopedia również była realizacją idei GNU, a więc miała dostarczać

¹ Skrót GNU rozwija się jako „GNU’s Not Unix”.

² Analogicznie do GNU, skrót GNE rozwija się jako „GNE is Not an Encyclopedia” (Welcome to GNE)

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład mój, K.G.

treści na otwartych licencjach. Nie zastosowano tu jednak technologii wiki. Twórcy Nupedii Jimmy Wales i Larry Sanger wprawdzie zachęcali wszystkich internautów do uczestnictwa w przedsięwzięciu, ale nadsyłane teksty miały być recenzowane i dopiero potem publikowane (About Nupedia).

Projekt rozwijał się w ślimaczym tempie. Po roku pracy gotowych było jedynie kilkanaście haseł. Redaktor Nupedii Larry Sanger zdecydował się stworzyć odnogę projektu przy użyciu wiki, do czego doszło w styczniu 2001 roku. Zastosowanie platformy typu wiki oznaczało tym samym rezygnację z recenzowania publikowanych haseł na rzecz ewentualnej korekty *post factum*. Rezultaty nie dały na siebie długo czekać, po dwóch miesiącach na Wikipedii znajdowało się już 150 haseł, a pod koniec roku – 15 tysięcy. Obecnie ich liczba wynosi ponad 4 miliony w wersji angielskojęzycznej, a do tego dochodzi 9 wersji językowych o objętości powyżej miliona artykułów każda oraz ponad dwieście innych wersji językowych, włączając w to język śląski, kaszubski, jak również języki sztuczne (esperanto, volapük) oraz martwe (łacina, niemal 100 tys. haseł⁴). Łącznie we wszystkich wersjach językowych sumaryczna liczba haseł przekracza 20 milionów (Jemieliński 2013: 29).

To jednak nie koniec tej historii. Nowy jej rozdział został rozpoczęty przez Larry'ego Sangera, który odszedł z Wikipedii i w roku 2007 założył Citizendium. Projekt ten, oparty na oprogramowaniu wiki, udostępnia swą zawartość na licencji Creative Commons, ale autorzy muszą podczas rejestracji wpisać swe dane osobowe, które są weryfikowane przez redaktorów, a zatem wykluczona jest współpraca anonimowa. Witryna funkcjonuje do dziś, w tej chwili (9 grudnia 2013 roku) oferuje ponad 16 tysięcy haseł (Welcome to Citizendium).

⁴ Stan na 9 grudnia 2013 roku.

1. Problemy wikipedystyki

Sens etymologiczny terminu „encyklopedia” byłby mniej więcej taki jak „nauczanie wszechstronne (w koło)” (*en kyklo paideia*). Intencją tego gatunku piśmiennictwa jest więc z jednej strony objęcie wszelkich dziedzin ludzkiej wiedzy, z drugiej zaś efekt edukacyjny. Obowiązujący do dzisiejszych czasów model encyklopedii powstał w oświeceni i zakładał, że omówienie całości ludzkiej wiedzy możliwe jest w wydawnictwie drukowanym, za sprawą grupy encyklopedystów reprezentujących najwyższe kompetencje w swojej dyscyplinie.

Model Wikipedii sugeruje, że zebranie całości korpusu wiedzy może się dokonać wskutek działań olbrzymiej liczby użytkowników, którzy dysponują bardzo różnym poziomem wiedzy w zakresie danej dyscypliny. „Niewidzialna ręka” technologii wiki sprawia, że efekty użycia obu strategii są w miarę podobne. Badania przeprowadzone przez czasopismo „Nature” pokazały, że pod względem wiarygodności Wikipedia niewiele ustępuje Britannice (Giles 2005)⁵. Znaczący zagadnienia zwracają uwagę na to, że wiarygodność hasła Wikipedii wzrasta proporcjonalnie do jego wieku (Luyt et al. 2008). Dłuższy czas funkcjonowania hasła online powoduje, że zwiększa się szansa na wykrycie usterek, które natychmiast mogą zostać usunięte.

Wikipedia jako zjawisko z porządku kultury i techniki jednocześnie doczekała się już osobnej dziedziny wiedzy jej poświęconej. Najwięcej zainteresowania badawczego, oprócz przywołanej już kwestii jakości informacji zawartej w Wikipedii, przyciągają takie problemy, jak socjologiczne badanie społeczności czytelników i edytorów Wikipedii, dynamika produkcji treści, możliwe

⁵ Badania zostały przeprowadzone na kilkunastu hasłach przez w większości anonimowych naukowców-ekspertów. Lista wykrytych błędów w obu encyklopediach dostępna jest na stronie internetowej czasopisma „Nature” (Giles 2005).

zastosowania w edukacji na różnych szczeblach, geograficzne nierównoważenie (*geographical imbalance*) czy nierówność płciowa (*gender bias*).

W potocznej opinii społeczność wikipedystów stanowi grupę oderwanych od świata nastoletnich geeków. Badania przeprowadzone w roku 2011 pokazują, że 61% edytujących mogło pochwalić się wykształceniem wyższym, w tym 35% posiadało stopień licencjata, 18% mogło wylegitymować się stopniem magistra, a 8% – doktora. Średnia wieku wikipedystów wynosiła 32 lata, a jedynie 27% z nich miało nie więcej niż 21 lat (Jemielniak 2013: 35).

Jeśli chodzi o badania dotyczące procesu powstawania treści, to do jego ilościowego ujęcia badacze wprowadzają jednostkę miary odzwierciedlającą oglądalność poszczególnych słów (*persistent word views*, PWV). Jest to wskaźnik analogiczny do oglądalności (ilości wyświetleń) strony internetowej, jednak oznacza się większą „rozdzielczością” i precyzją, gdyż odnosi się do pojedynczych słów. Badaczom nie wydało się miarodajne zliczanie wkładu użytkownika jako ilości słów przezeń wprowadzanych, za stosowne uznali użycie wag obrazujących faktyczną użyteczność treści, odzwierciedlaną przez ilość wyświetleń. Mierzony jest w ten sposób nie tylko czysto ilościowy wkład użytkownika, ale także wartość owego wkładu, o której zaświadczać ma liczba wyświetleń słowa na ekranach czytelników. Zostaje w ten sposób uwzględniona prowizoryczność i tymczasowość pewnej części wprowadzanych treści, które bardzo łatwo mogą zostać usunięte. Jeśli dane słowo ma wysoki czynnik PWV, oznacza to, że wikipedyści uznali je za warte zachowania. Jedno z badań używających tego wskaźnika pokazało, że 10% edytorów jest odpowiedzialnych za 80% PWV, co skądinąd w przybliżeniu zachowuje zgodność z zasadą Pareto (Priedhorsky et al. 2007).

Wedle rozpowszechnionego mniemania rola Wikipedii w edukacji może być wyłącznie destrukcyjna. Nauczyciele widzą w niej

jedynie ściągawkę, na podstawie której wypracowania i prace roczne produkowane są niby centony – literackie „łachmany” czy patchworki, w całości zszyte z cytatów innych utworów. Nielegitymizowana przez autorytet oficjalnych instytucji zawarta w niej wiedza dostarczana z niewiadomych źródeł nie może ich zdaniem wnieść niczego dobrego w i tak zac zadane już przez Sieć umysły uczniów. Inną perspektywę wskazuje IJsbrand van Veelen, reżyser filmu *Prawda według Wikipedii* (2008). Wyrusza on z kamerą do Afryki, gdzie o komputer i internet łatwiej niż o podręcznik szkolny. Wikipedia okazuje się z tej perspektywy bezcennym materiałem dydaktycznym: nie tylko dostarcza wiedzy o faktach, przy czym tekst elektronicznego podręcznika ilustrowany jest obrazem, dźwiękiem i filmem, ale także pozwala na trenowanie kompetencji w zaawansowanej obsłudze komputera, wykraczającej poza użycie edytora tekstu oraz przeglądarki. Widzimy uczniów, którzy za zachętą nauczyciela przeglądają nie tylko same hasła, ale również strony ich dyskusji. Daje im to pełen wgląd w mechanizm powstawania treści w Wikipedii. Nie ma wątpliwości, że ci nastoletni Afrykańczycy dysponują wyższymi kompetencjami komputerowymi niż europejscy nauczyciele odsądzający Wikipedię od czci i wiary. Dzięki dwukierunkowości technologii wiki pojawia się coś więcej. Gdy uczniowie tworzą i publikują hasła w ojczystym języku suahili, to przyczyniają się jednocześnie do istotnego wzrostu obecności tego języka w globalnej sieci komunikacyjnej.

Przykład ten wskazuje na kolejne zagadnienie intensywnie rozpatrywane przez badaczy Wikipedii, a mianowicie geograficzną nierównomierność w rozmieszczeniu jej edytorów (*geographic imbalance*). Występuje tu wyraźna nadreprezentacja Ameryki Północnej i Europy, co wiąże się z bardziej rozpowszechnionym dostępem do technologii komunikacji elektronicznej. Skutkiem tego jest nie tylko przewaga haseł dotyczących tych właśnie obszarów geogra-

ficznych, ale, co bardziej dotkliwie, również w hasłach odnoszących się do kwestii związanych z obszarami niedoreprezentowanymi dominuje spojrzenie „Globalnej Północy”.

Kolejny temat wywołujący emocje i prowokujący do różnego rodzaju badawczego wglądu i podejmowania prób jego weryfikacji oraz rozwiązania to nierówność płciowa w grupie edytorów i jej skutki dla zawartości merytorycznej Wikipedii (*gender bias*). Wedle różnych badań od 80 do 90% osób tworzących Wikipedię to mężczyźni. Odbija się to na tematyce rozwijanych haseł, które bardzo często dotyczą „męskich spraw”. Również w sposobach ujęcia wielu kwestii można w Wikipedii natknąć się na brak genderowej wrażliwości. Jednym z fenomenów, na które zwraca się w tym kontekście uwagę, jest rozbudowana kategoria „Aktorki porno” oraz „Aktorzy porno” zawierająca ze znanstwem opracowane liczne hasła. Można by zapewne snuć na poły psychoanalityczne wyjaśnienia wiążące się z genezą projektu Wikipedii, która powstała jako własność firmy Bomis – jednym z obszarów działalności było udostępnianie treści pornograficznych w internecie.

Mimo młodego wieku wikipedystyka to już dziś poważna dziedzina badań naukowych. Organizowane są konferencje, o których informacje dystrybuowane są przez listę dyskusyjną⁶, a omówienia ostatnio opublikowanych prac, konferencji naukowych oraz innych elementów wikipedystycznego życia naukowego można znaleźć na łamach wydawanego od trzech lat internetowego miesięcznika „Wikimedia Research Newsletter”⁷. Na specjalnym portalu badawczym⁸ możemy odnaleźć bibliografie, repozytoria artykułów naukowych na tematy wikipedystyczne, repozytoria danych, na-

⁶ Zob. <https://lists.wikimedia.org/mailman/listinfo/wiki-research-1> (9.12.2013).

⁷ Zob. https://meta.wikimedia.org/wiki/Research:Newsletter/2013/November#Does_.22cultural_imperialism.22_prevent_the_incorporation_of_indigenous_knowledge_on_Wikipedia.3F (9.12.2013).

⁸ Zob. <https://meta.wikimedia.org/wiki/Research:Index> (9.12.2013).

rzędzia w postaci aplikacji pozwalających na analizy statystyczne i wizualizację danych.

Spośród bogactwa ujęć metodologicznych, jakie możemy znaleźć, buszując po wyżej wymienionych repozytoriach, zaprezentuję poniżej trzy tematy, które mogłyby przyciągnąć uwagę teoretyka dyskursu:

1. studia kulturowe,
2. wiki feminizm,
3. badania z zakresu komunikacji literackiej.

(1) Jeśli chodzi o pierwszą kategorię, to reprezentuje ją rozprawa na temat różnic narodowych między następującymi wersjami językowymi Wikipedii: francuską, niemiecką, japońską i holenderską. Tym razem badacze sięgają po metodę analizy treści, stosując przy tym zestaw wymiarów opisujących różnice kulturowe zaproponowane przez Geerta Hofstede (Pfeil 2006). Badając hasło „gra” we wszystkich wyżej wymienionych językach, a konkretnie historię owych haseł, starali się oni zinterpretować za pomocą terminologii Hofstede charakter współpracy anonimowych internautów nad hasłem, biorąc pod uwagę to, jakiego rodzaju edycje się pojawiały: korekty, uzupełnienia, usunięcia czy wandalizmy. Badanie miało charakter ilościowy, statystyczny, a w jego konkluzjach badacze wskazują, że różnice kulturowe znane ze świata realnego przenoszą się w świat wirtualny (Pfeil 2006).

Podobne podejście zastosowały autorki rozprawy poświęconej różnicom kulturowym między Polską a USA. Jako materiał badawczy posłużyły artykuły z polsko- i anglojęzycznej Wikipedii poświęcone celebrytom. Badaczki wyszły od spostrzeżenia, że jedną z podstawowych zasad, której powinien podporządkować się każdy autor Wikipedii, jest zasada neutralnego punktu widzenia. Tymczasem, co pokazują badania, pojawiają się systematyczne różnice aksjologiczne uwarunkowane konfiguracją kulturową

wiążącą się z danym językiem (Callahan 2011), zatem – wbrew deklaracjom – ideał neutralności światopoglądowej nie zostaje bynajmniej osiągnięty.

Do grupy studiów kulturoznawczych trzeba również zaliczyć pierwszą opublikowaną w języku polskim monografię Wikipedii, pióra Dariusza Jemielniaka, zatytułowaną *Życie wirtualnych dzikich. Netnografia Wikipedii*, największego projektu współtworzonego przez ludzi. Tytuł przywołuje konteksty bez wątpienia bliskie antropologii kulturowej, jednak badacz przyjmuje perspektywę teorii organizacji i zagadnienia kształtowania się wewnątrzorganizacyjnej hierarchii i problematyka zarządzania organizacją interesuje go najbardziej. Niemniej jednak stanowi zarówno znakomite wprowadzenie w ogólną problematykę Wikipedii, jak i wnikliwą analizę procesu konstytuowania się jej treści z perspektywy teorii zarządzania i antropologii organizacji (Jemielniak 2012).

(2) Studia nad feminizmem i problemem *gender* w kontekście Wikipedii dotyczą przede wszystkim asymetrii profilu płciowego społeczności jej użytkowników i wynikającego stąd systemowego uprzedzenia (*systemic bias*). Kobiety okazują się mniejszością w środowisku zarówno edytorów Wikipedii, jak i jej czytelników. Także mężczyźni częściej niż kobiety deklarowali lekturę Wikipedii w wolnym czasie w celach rozrywkowych, choć jeśli chodziło o użytek w innych celach, nie odnotowano różnic płciowych. Kobiety ogólnie gorzej niż mężczyźni oceniały wartość i perspektywę projektu (Lim et al. 2010). Efekty tego są takie, że w Wikipedii, w porównaniu z Britannicą i innymi źródłami, notuje się liczne braki i pominięcia, jeśli chodzi o biografie kobiet (Reagle 2011). Badacze zwracają również uwagę, że artykuły dotyczące feminizmu lub problematyki *queer* mają większe szanse na usunięcie (Carstensen 2009).

Z drugiej strony niektórzy badacze, wbrew ponurym wizjom nowej technologii informacyjnej jako narzędzia władzy i kontroli, w otwartych projektach typu wiki dostrzegają potencjał emancypacyjny dla ludzkiej jednostki (Hansen et al. 2009). Warto zauważyć, że technologii wiki używa również „Homopedia. Wolna encyklopedia LGBT”, projekt społecznościowy istniejący od roku 2010. W samej Wikipedii tematyce tej poświęcony jest specjalny projekt (Wikiprojekt: LGBT).

(3) Badania z zakresu komunikacji literackiej koncentrują się przede wszystkim wokół problematyki autorstwa wikitekstu. Używa się w tym kontekście terminów znikający autor (Miller 2005), autor zagregowany (Jordan 2007), cyfrowy (Hartling 2009) czy zbiorowy (Chon 2012). Poniżej koncepcje te zostaną omówione szerzej, warto jednak wcześniej zauważyć, że autor, jako społeczna konstrukcja uzasadniona historycznie i adekwatna do konfiguracji kulturowo-ekonomicznej, pojawia się w chwili, gdy technologia druku pozwalała na uniezależnienie się finansowe literatów od mecenatu. Zmiana medium na elektroniczne pociąga za sobą modyfikację roli autora, gdyż tekstualność komputerowa odznacza się zupełnie inną dynamiką niż tekst drukowany. Ten ostatni zamknięty jest w papierowym kodeksie, a jego kształt określony na zawsze, póki druk nie wyblaknie, a papier nie zniszczy. Druk nie dopuszcza zmian, co najwyżej komentarze i adnotacje. Tekst elektroniczny pozbawiony jest w stosunku do poprzedniego egzystencji autonomicznej. Książka drukowana jest w pełni funkcjonalna, o ile tylko jest wystarczająco jasno w miejscu, gdzie chcielibyśmy jej użyć. Do lektury tekstu elektronicznego potrzeba dużo więcej zasobów zewnętrznych: sprzętu elektronicznego, który pozwoli taki tekst zapisany w pamięci cyfrowej odczytać, oraz energii elektrycznej. W zamian za to tekst elektroniczny nie starzeje się i jeśli tylko nie ulegnie zniszczeniu jego fizyczny nośnik, teoretycznie nie istnieje

czasowe ramy jego egzystencji. W dodatku tekst elektroniczny odznacza się doskonałą elastycznością: bez pozostawiania żadnych śladów można dokonywać na nim dowolnej liczby korekt, przy czym, dzięki rozwojowi sieci komputerowych, osoby pracujące nad jednym tekstem elektronicznym mogą znajdować się w zupełnie innych punktach przestrzeni geograficznej.

Owa łatwość współpracy nad tekstem elektronicznym skłania Norę Miller do zakwestionowania sensowności używania rzeczownika „author” i zaproponowania w to miejsce czasownika „to author” (Miller 2005: 40). Badaczka zauważa, że nawet w przypadku gatunku takiego jak list elektroniczny kwestia autorstwa może być bardzo skomplikowana. List elektroniczny często zawiera *in extenso* e-maila, na który stanowi odpowiedź. Czasem cytowane są tylko fragmenty, wyróżnione znakiem „>”, opatrywane komentarzami odpowiadającego. Teksty elektroniczne spontanicznie wchodzą ze sobą w interakcje i zrastają się bez śladów połączenia. Miller łączy nowożytnie pojęcie autora ze światem druku i przekonuje nas, że w uniwersum tekstu elektronicznego nie ma ono zastosowania. Wikitekst byłby tu znakomitym przykładem: bywa, że poszczególne słowa są negocjowane przez grupy redaktorów, a ostateczne sformułowania pojawiają się jako wynik długotrwałej debaty prowadzącej do wypracowania konsensu (Jemielniak 2013: 97).

W zjawisku tym badacze dostrzegają możliwość empirycznego zbadania społecznych procesów ustalania znaczenia:

Jeśli od wielu lat zakładaliśmy, że „autor” jest w istocie interakcją między pisarzem i czytelnikiem i że wiedza powstała w tej interakcji jest niedoskonała i płynna, to czy bylibyśmy skłonni powiedzieć, że Wikipedia proces ten czyni materialnym, widzialnym i dostępnym dla badacza? (Jordan 2007: 166)

Jordan, zauważając, że jeśli w tradycyjnej, romantycznej koncepcji autorstwa nacisk położony jest na pytanie, „kto pisze?”, w przywoływanej przezeń Foucaultiańskiej teorii funkcji autora (Foucault 1999) kluczowym problemem jest, „co zostaje napisane”, to w przypadku autorstwa zagregowanego, z jakim mamy do czynienia w przypadku Wikipedii, podstawowa kwestia brzmi: „w jakim zakresie zapisany tekst reprezentuje wiedzę zbiorowości na pewnym momencie” (Jordan 2007: 164).

Florian Hartling polemizuje z tezą „śmierci autora” tekstu elektronicznego, również wikitekstu (Hartling 2009). Badacz odróżnia silne i słabe autorstwo, a także osobno traktuje kwestie autorstwa tekstów literackich i nieliterackich. Zwraca uwagę, że w tekstach literackich publikowanych w Sieci, nawet jeśli są to twory interaktywne, wymagające aktywności czytelnika, zachowana zwykle zostaje tradycyjna funkcja silnego autorstwa, sygnowanego imieniem i nazwiskiem. Słabe autorstwo pojawia się wówczas, gdy autor empiryczny znika za tekstem, a tekst symuluje brak autorstwa. Wyróżnia cztery gatunki literatury sieciowej (*Ingenious Net Literature*, *Collaborative Net Literature*, *Codeworks*, *Performative Projects*) i dowodzi, że w każdej z nich zostaje zachowane co najmniej słabe autorstwo. Badacz literatury sieciowej nie uważa za uzasadnione uznawania czytelnika za współautora już wówczas, gdy jego aktywność ogranicza się do hipertekstowego przemierzania ścieżek zaprojektowanych przez faktycznego autora tekstualnego czy multimedialnego przekazu.

Romantyczną koncepcję autorstwa przywołuje Margaret Chon, zauważając, że istnienie prawa autorskiego zakłada, że geniusz pisarza jest w stanie powołać do życia coś całkowicie nowego i zrywającego z tradycją na tyle, że można ów efekt autorskiej pracy uznać za jego prywatną własność. Chon konstatuje, że na „efekt autora” składają się dwa elementy: z jednej strony twórczy

geniusz, z drugiej kulturowy arbiter, który definiuje kategorie percepcji ludzkiego doświadczenia i normy kulturowe (Chon 2012: 831, 848). Zbiorowa praca nad tekstem implikuje kategorię, którą Chon określa jako romantyczny autor zbiorowy, który zachowuje obie wyżej wymienione funkcje efektu autora, jest geniuszem i arbitrem. Chon dostrzega niebezpieczeństwo wynikające z możliwości narzucenia epistemologicznej tyranii większości (Ibidem: 848), co mogłoby doprowadzić do katastrofalnych skutków, biorąc pod uwagę płciowe i geograficzne nierówności, na które zwraca uwagę nie tylko wielu przywoływanych wyżej badaczy, ale również sami wikipedyści.

Z konkluzją wysuniętą przez badaczkę można by polemizować na tej podstawie, że głosowania nie są praktyką częstą w pracach Wikipedii, stosuje się je jedynie wówczas, gdy nie sposób ich uniknąć. Natomiast podstawowym sposobem rozstrzygania sporów jest dążenie do wypracowania konsensu (Jemielniak 2013: 99).

Perspektywy

Przywołane powyżej rezultaty pionierskich badań pokazują, że Wikipedia i technologia wiki mogą okazać się znakomitym polem badawczym dla teoretyków dyskursu. Przytłaczająca większość powstałych do tej pory publikacji na ten temat dotyczy aspektów technicznych, informatycznych, socjologicznych oraz psychologicznych owego środka przekazu. W przeważającej mierze są to analizy ilościowe. Badania z zakresu humanistyki rozumiejącej, uwzględniające semantykę przekazu, jego cechy jakościowe stanowią mniejszość, z której wybrane przykłady zostały zaprezentowane powyżej.

Poza zagadnieniami mieszczącymi się w nurtach wskazanych powyżej, takich jak badania kulturowe, studia feministyczne czy rozważania z zakresu komunikacji literackiej, badania nad wiki

otwierają obiecujące perspektywy dla badaczy spójności tekstu, a także zainteresowanych problemami edytorskimi. Dzięki możliwości przejrzenia wszystkich etapów powstawania każdego hasła badacz ma głęboki wgląd w dynamikę kształtowania się przekazu tekstualnego. Może śledzić ewolucję danego tekstu oraz wszechstronnie analizować scenariusz produkcji treści dzięki możliwości automatycznego porównania dwóch jego dowolnych wersji.

Opisania domaga się bogactwo ról komunikacyjnych, w jakie użytkownicy mogą wchodzić i które można by rekonstruować na podstawie empirycznego korpusu tekstowych interwencji. Poza autorami i czytelnikami na społeczność Wikipedii składają się redaktorzy, tłumacze, korektorzy i być może inne grupy użytkowników. Strony dyskusji przyporządkowane danemu hasłu stanowią znakomite świadectwa jego odbioru.

Tekst wiki wymaga również nowej teorii lektury, uwzględniającej autorstwo anonimowe, a także brak ostatecznej wersji tekstu. Namysłu wymagałby stopień przypisywania asercji poszczególnym sądom składającym się na hasła. Interesujące byłoby zbadanie relacji między faktami i interpretacjami, a także godna wysiłku próba określenia wewnątrztekstowych (ze względu na anonimowość autorstwa wikitekstu) wykładników wiarygodności treści.

Wikipedia może również stanowić obiekt badań semiotyki. Posługuje się ona specyficznym językiem, wzbogaconym o różnego rodzaju złożone formy wizualne (listy, tabelki, szablony, infoboksy, multimedia itd.), który z jednej strony pozwala w sposób efektywny prezentować zawartą wiedzę, z drugiej zaś w sposób aktywny kształtuje przekaz.

Warto zwrócić uwagę, że oprogramowanie wiki może stać się potężnym narzędziem w pracy literaturoznawcy. W pracy bibliograficznej i dokumentacyjnej może służyć jako uniwersalny format

słowników i bibliografii, a także elektroniczny katalog fiszek czy agregator bibliograficzny w rodzaju Zotero.

Można sobie wyobrazić zastosowanie wiki jako narzędzia do empirycznej analizy powstawania tekstu. Daje ono dostęp nie tylko do wytworów, ale także do całego procesu twórczego. W odróżnieniu od klasycznego edytora tekstu uwzględnia zatem nie tylko aspekt synchroniczny, ale również diachroniczny.

Dużą ostrożność trzeba zachować, opierając się na wiadomościach zawartych w Wikipedii. Podobnie jak każda inna encyklopedia, nie powinna być traktowana jako źródło faktów. Nie na tym polega funkcja encyklopedii, której, jak wskazuje sama etymologia, użytek powinien być ograniczony do – szeroko rozumianej – edukacji, również codziennej edukacji będącej nieodłącznym elementem praktyki badawczej. Choć błędów w zakresie faktów, jak wykazały przywoływane badania „Nature”, już w roku 2005 było mniej więcej tylko tyle, ile w autorytatywnych źródłach drukowanych, to jednak krytycyzm w stosunku do tekstu powinien u użytkownika Wikipedii być posunięty znacznie dalej niż u czytelnika wydawnictw drukowanych. Nawet jeśli jakość merytoryczna haseł z upływem czasu wzrasta, to zjawisko braku „niezawodności umiejscowienia” (Paul Levinson), czyli egzystencjalna efemeryczność tekstu elektronicznego sprawia, że przypisy do stron WWW szybko stają się martwe i tracą swą konstytutywną funkcję, jaką jest zapewnienie czytelnikowi możliwości sprawdzenia źródeł.

Nie da się ukryć, że Wikipedia zaliczyła serię merytorycznych lapsusów. Przykładem byłby casus Philipa Rotha, który bezskutecznie próbował skorygować nieprawdziwe informacje na temat własnej powieści pt. *Ludzka skaza*. Nie miało znaczenia, że tożsamość pisarza nie została podważona. Rzecz w tym, że do wprowadzenia korekty niezbędne było jej poświadczenie za pomocą źródeł pisanych. Ustne świadectwo, nawet samego pisarza, nie

było wystarczające. Sprawa stała się przyczyną publikacji przez Rotha na łamach „The New Yorker” otwartego listu w tej sprawie, po czym korekta została bezzwłocznie wprowadzona – gazetowa publikacja stała się źródłem, którym można było ową interwencję poprzeć (Jemielniak 2013: 43). W Polsce przypadek analogiczny stał się udziałem Joanny Bator, której nie pozwolono poprawić błędnej daty urodzenia w swoim biogramie.

Wikipedia powinna być postrzegana, jak wskazują sami wikipedyści, jako „encyklopedia pierwszego kontaktu”, a naukowe jej wykorzystanie oparte na krytycznej refleksji nad jej istotą jako źródła wiedzy⁹. Niemniej jednak bywa cytowana, co jest skwapliwie odnotowywane – oczywiście w Wikipedii (Wikipedia As an Academic Source).

Diagnozy Andrew Keena dotyczące wartości kulturowych powstających w paradygmacie kultury uczestnictwa, której Wikipedia jest sztandarowym przykładem, są dość pesymistyczne. Uważa on, że działa tu prawo Greshama: bardziej wartościowe treści wypierane są przez treści mniej wartościowe, a każda wizyta na stronach Wikipedii oznacza tym samym jedną wizytę mniej na stronach Britanniki (Keen 2007).

Niezależnie od merytorycznej wartości argumentów Keena i innych krytyków Wikipedii i Web 2.0, nie ma wątpliwości, że po raz kolejny spełni się przepowiednia archidiakona i nie bacząc na ludzkie uczucia i pragnienia, „to zabije tamto”.

⁹ Użyteczne wskazówki w tym zakresie można znaleźć w stosownym artykule Wikipedii: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Researching_with_Wikipedia (9.12.2013).

Bibliografia

- About Nupedia, <http://web.archive.org/web/20000817023659/http://www.nupedia.com/about.shtml> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Arena Hector Facundo *Bug-gnupedia]Hello, This is the project*, 2001, <http://lists.gnu.org/archive/html/bug-gne/2001-01/msg00012.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Callahan Ewa S., Herring Susan C. *Cultural bias in Wikipedia content on famous persons*, „Journal of the American Society for Information Science & Technology”. Oct 2011, vol. 62, issue 10.
- Carstensen Tanja *Gender Trouble in Web 2.0: Gender Relations in Social Network Sites*, Wikis and Weblogs, „International Journal of Gender, Science and Technology” 2009, vol. 1, no. 1.
- Chon Margaret *The Romantic Collective Author*, „Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law” Summer” 2012, vol. 14, issue 4.
- Cunningham Howard G. *Correspondence on the Etymology of Wiki*, 2003, <http://c2.com/doc/etymology.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Foucault Michel *Kim jest autor?*, w: jego, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Giles Jim *Internet encyclopaedias go head to head*, „Nature” 438 (15 December 2005) <http://www.nature.com/nature/journal/v438/n7070/full/438900a.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Hansen Sean, Berente Nicholas, Lyytinen Kalle *Wikipedia, Critical Social Theory, and the Possibility of Rational Discourse*, „The Information Society” January 2009, vol. 25, no. 1.
- GNE Help – Moderators, <http://gne.sourceforge.net/eng/help/moderators.htm> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Jemielniak Dariusz *Życie wirtualnych dzikich. Netnografia Wikipedii, największego projektu współtworzonego przez ludzi*, Warszawa 2013.
- Jordan Stephen T. *The Problem of the Aggregate Author. Attribution, Accountability, and the Construction of Collaborative Knowledge in Online Communities*, „International Journal of the Book” 2007, vol. 4, issue 4.
- Hartling Florian, *The Digital Author? Authorship in the Digital Era w: The Author: Who or What is Writing Literature?*, red. Vanesa Matajc, Gašper Troha, Ljubljana 2009.
- Landow George P. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore 2006.

- Lim Sook, Kwon Nahyun *Gender differences in information behavior concerning Wikipedia, an unorthodox information source?*, „Library & Information Science Research”, July 2010, vol. 32, issue 3.
- London Jack, Eden Martin, przeł. Z. Glinka, Warszawa 1990.
- Mehler Alexander, Pustynnikov Olga, Diewald Nils *Geography of social ontologies: Testing a variant of the Sapir-Whorf Hypothesis in the context of Wikipedia*, Computer Speech & Language. Jul 2011, vol. 25, issue 3.
- Miller Nora, *Wikipedia and the Disappearing „Author”*, „ETC: A Review of General Semantics”. Jan 2005, vol. 62, issue 1.
- Luyt Brendan, Aaron Tay Chee Hsien, Hai Thian Lim, Kian Hong Cheng *Improving Wikipedia's accuracy: Is edit age a solution?*, „Journal of the American Society for Information Science and Technology”, January 2008, vol. 59, issue 2.
- Pfeil Ulrike, Zaphiris Panayiotis, Ang Siang Chee *Cultural Differences in Collaborative Authoring of Wikipedia*, „Journal of Computer-Mediated Communication”, October 2006, vol. 12, issue 1.
- Poe Marshall *The Hive*, „The Atlantic Monthly”, September 2006, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2006/09/the-hive/305118> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Priedhorsky Reid, Chen Jilin, Lam Shyong, Panciera Katherine, Terveen Loren, Riedl John *Creating, Destroying, and Restoring Value in Wikipedia w: Proceedings of the 2007 International ACM Conference on Supporting Group Work*, red. T. Gross, Nowy Jork 2007.
- Reagle Joseph, Rhue Lauren *Gender Bias in Wikipedia and Britannica*, „International Journal of Communication” 5 (2011).
- Reavley N.J., MacKinnon A.J., Morgan A.J., Alvarez-Jimenez M., Hetrick S.E., Killackey E., Nelson B., Purcell R., Yap M.B.H., Jorm A.F. *Quality of information sources about mental disorders: A comparison of Wikipedia with centrally controlled web and printed sources*, „Psychological Medicine” 2011 nr 8.
- Stallmann Richard, GNU Manifesto, 1985, <https://www.gnu.org/gnu/manifesto.en.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Stallmann Richard, *The Free Universal Encyclopedia and Learning Resource*, 1999, <http://www.gnu.org/encyclopedia/free-encyclopedia.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).
- Welcome to Citizendium, http://en.citizendium.org/wiki/Welcome_to_Citizendium 2013 (dostęp: 9 grudnia 2013).

Welcome to GNE, <http://gne.sourceforge.net/eng/index.html> (dostęp: 9 grudnia 2013).

Wikipedia As An Academic Source, http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Wikipedia_as_an_academic_source (dostęp: 9 grudnia 2013).

Wikiprojekt:LGBT, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Wikiprojekt:LGBT> (dostęp: 9 grudnia 2013).

Technologia wiki jako przedmiot badań literackich

Celem artykułu jest pokazanie możliwości naukowego ujęcia zjawisk tekstualnych dotyczących technologii wiki w ogólności, a Wikipedii w szczególności z perspektywy badań literackich. Przedstawione zostają różne podejścia metodologiczne reprezentowane przez badaczy problematyki, takie jak badania kulturowe, studia gender oraz analizy z zakresu komunikacji literackiej. Okazuje się, że Wiki i Wikipedia nie tylko oferują znakomite możliwości badawczego wglądu w proces społecznej produkcji wiedzy, ale również, wbrew popularnym mniemaniom, dostarczają materiałów cennych w badaniach literackich i w edukacji.

Wiki as an Object of Literary Research

The purpose of this article is to propose a scientific approach to textual phenomena related to wiki technology in general and Wikipedia in particular from a perspective of literary studies. The author dwells on diverse approaches such as cultural criticism, gender studies and literary communication. Wiki and Wikipedia offer excellent opportunities for scientific insight into the process of social production of knowledge. Moreover, contrary to popular belief, they provide valuable materials for literary studies and education.

Aleksandra Dziak

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI

Teksty kultury uczestnictwa w szkole

10.18318/978-83-65573-14-8.19

1. Uporządkowanie terminologiczne

Ekspansja cyfrowych narzędzi wpływa bezpośrednio na powstawanie nowej sytuacji czytelniczej. Szczególnie widoczne jest to w praktykach szkolnych. Uczniowie mają bowiem do dyspozycji nie tylko pozycje książkowe, papierowe (niestety coraz mniej popularne), ale również inne teksty kultury, także powstające w przestrzeni wirtualnej, a nie zawsze uwzględniane w programach kształcenia polonistycznego. Często są to wytwory tzw. kultury uczestnictwa, w której to właśnie oni są aktywnymi twórcami bądź współtwórcami. Badacze zjawiska potwierdzają to spostrzeżenie:

Młodzi ludzie są przyzwyczajeni od najmłodszych lat do nielinearnego odbioru tekstu i „w coraz mniejszym stopniu są przyzwyczajeni do linearnego odbioru przekazów medialnych. Ich doświadczenia kreuje internetowy hipertekst, pozwalający kierować sposobem i kierunkami zapoznawania się z treścią, łamiący charakterystyczną dla druku ciągłość przekazu [...]”. To – jak ich nazywa Łukasz Gołębiowski – pokolenie nowych czytelników, czyta (choć nie zawsze książki) i pisze więcej niż ich rodzice. Trudno się z tym nie zgodzić wzięwszy pod uwagę fakt, że język internetu to język słowa pisanego. [...] Jak jednak podkreśla Wojciech Cwalina, książka drukowana to dla net-generacji największy koszmar: cyfrowe dzieci wolą korzystać z Wikipedii lub encyklopedii multimedialnych, niż z tradycyjnej encyklopedii drukowanej, nowe pokolenie „wiedzy szuka w Google, a nie w encyklopedii PWN”. (Jasiewicz 2012: 68)

Próbę odpowiedzi na pytanie, czy teksty reprezentujące kulturę uczestnictwa mogą pojawiać się podczas lekcji języka polskiego,

należy poprzedzić kilkoma ustaleniami. Przede wszystkim niezbędna jest analiza samej definicji tekstów kultury uczestnictwa. Termin ten składa się z dwóch pojęć: *tekst kultury* oraz *kultura uczestnictwa*, z których każde ma własną definicję. W literaturze przedmiotu można odnaleźć kilka naukowych określeń pierwszego z nich. Na szczególną uwagę zasługują dwie spośród tych definicji. Jedna, skonstruowana przez Ewę Szczęsną, brzmi następująco:

Tekst kultury, tekst będący dobrem zbiorowym, zachowywany, przekazywany i wzbogacany przez kolejne pokolenia, zobiektyzowany wynik współdziałania i twórczej aktywności wielu pokoleń, zdolny do rozprzestrzeniania się i rozwoju. Jest efektem powtarzalności określonych zachowań wewnętrznych i zewnętrznych członków społeczeństwa (np. myślenia, odczuwania, skłonności do zachowań twórczych). Tekst kultury ma wymiar materialny i duchowy, jednostkowy i globalny. Wymiar materialny to konkretne przedmioty, jak np. książka, malowidło, nagrana taśma filmowa, zapis nutowy; wymiar duchowy oznacza zdolność przedmiotu materialnego do bycia nośnikiem idei (wymiar symboliczny przedmiotu), kształtowania postaw, oddziaływania na intelekt, emocje [...] (Szczęsna 2002: 307).

Definicja ta podkreśla przede wszystkim pokoleniowość i współdziałanie w tworzeniu danego tekstu kultury wielu generacji oraz powtarzalność ich działań, których wynikiem jest dobro zbiorowe. Twórcy podstawy programowej kształcenia ogólnego do języka polskiego pominięli w swej definicji wyżej wspomniane akcenty, skupili się natomiast na strukturze wytworu kierunków myślenia pojedynczego człowieka. Zgodnie z tą definicją tekst kultury to:

[...] świadomy wytwór umysłowości człowieka, stanowiący całość, uporządkowany według określonych reguł; to np. utwór literacki, publicystyczny, medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny, film, a także wszelkie działanie artystyczne, realizujące jakiś utrwalony wzorzec kulturowy (Żurek 2009: 56).

Drugim pojęciem wchodzącym w skład terminu tekst kultury uczestnictwa jest sama kultura uczestnictwa, której definicję skonstruował Henry Jenkins:

Kultura uczestnictwa [...] – kultura, w której fani i inni konsumenci są zapraszani do aktywnego uczestnictwa w tworzeniu i redystrybucji nowych treści (Jenkins 2007: 257).

Badacz określił warunki, które sprzyjają powstaniu takiej kultury, oraz przesłanki do jej rozwoju. Jego zdaniem na naszych oczach rodzi się zupełnie „nowa era sieci społecznych i mobilnych mediów” (ibidem: VII). Użytkownicy podejmują aktywny dialog z mediami dzięki między innymi organizowaniu się w większe społeczności, które nie tylko są aktywnymi odbiorcami, ale również twórcami kultury (ibidem). Te wszystkie czynniki wpływają na konwergencję mediów, w wyniku czego powstaje kultura uczestnictwa.

Kultura uczestnictwa wyłania się wówczas, gdy kultura reaguje na eksplozję nowych technologii medialnych, które pozwalają przeciętnemu konsumentowi przechowywać, komentować, modyfikować i rozpowszechniać treści w sposób niebywale efektywny (Jenkins 2006).

Należy zatem zastanowić się, czy to wszystko, co powstaje w ramach kultury uczestnictwa, można potraktować jako tekst kultury w tzw. szkolnym rozumieniu, to znaczy zgodnie z definicją zawartą w najważniejszym dokumencie oświatowym regulującym pracę szkoły. Pierwszym wymogiem zapisanym w oświatowej definicji tekstu kultury jest to, aby był to świadomy wytwór umysłowości człowieka. W przypadku działań podejmowanych w ramach kultury uczestnictwa należy stwierdzić, że są one z pewnością postępowaniem w pełni świadomym i wynikającym z funkcjonowania umysłowości człowieka. Oprócz tego, zgodnie z wymogami definicyjnymi aktywności reprezentantów kultury uczestnictwa

są celowe i w perspektywie czasowej wyniki tych działań stanowią pewną całość skończoną (na przykład projekt polegający na tworzeniu przez kilka miesięcy książki kolaboracyjnej¹ na forum).

Kolejne kryterium, odnoszące się do struktury tekstu kultury, wiąże się ze sposobem jej porządkowania według ogólnie ustalonych reguł. Samo funkcjonowanie w ramach kultury uczestnictwa jest opatrzone pewnymi zasadami, które obowiązują także w odniesieniu do wytworów tejże kultury. Te reguły związane są przede wszystkim z poszanowaniem praw autorskich, a co z tym się wiąże stosowaniem tzw. wolnych licencji *Creative Commons*, wskazujących czynności, które z danym wytworem można wykonać. Są to między innymi czynności, takie jak kopiowanie, rozprowadzanie, tworzenie utworów zależnych, przedstawianie w celach komercyjnych bądź niekomercyjnych².

Zapis definicji odnoszący się do form, jakie może przyjmować tekst kultury, określa je jako wszelkie działania artystyczne, wśród których wymienia się: utwór literacki, publicystyczny, medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny czy film. Są to także przykłady realizacji działań w ramach kultury uczestnictwa. Oprócz tego wymogiem uznania danego wytworu za tekst kultury jest, zgodnie z definicją, realizowanie utrwalonego wzorca kulturowego. W przypadku tekstów powstających w ramach kultury uczestnictwa tym wzorcem, do którego należy się odwołać, jest struktura definicyjna kultury uczestnictwa. Wśród cech wymienionych przez Jenkinsa znalazły się, takie jak „niski próg dostępu, motywacja do dzielenia się wytworami swych działań, nieformalny

¹ Przywołuję ten termin za M. Pisarskim i J. Roszak, *Ja tu a ty tam. Polska powieść hipertekstowa a literacki kanon*, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008, s. 220.

² Więcej informacji na temat licencji *Creative Commons* w: *Poznaj licencje Creative Commons*. <http://creativecommons.pl/poznaj-licencje-creative-commons> (6.11.2013).

mentoring wewnątrzgrupowy, wiara w wartość efektów wspólnych działań oraz więź grupowa (2006). Podsumowanie powyższej analizy znajduje się w Tabeli 1.

Tekst kultury:	Odniesienie do kultury uczestnictwa
to świadomy wytwór umysłowości człowieka	działania w ramach kultury uczestnictwa są świadome i związane z funkcjonowaniem umysłowości człowieka
stanowi całość	działania w ramach kultury uczestnictwa zmierzają do osiągnięcia pewnego celu, który „zamyka” je w całość
jest uporządkowany według ustalonych reguł	funkcjonowanie w ramach kultury uczestnictwa odbywa się według ustalonych reguł (np. prawo autorskie, otwarte licencje) i jej wytwory także porządkowane są według określonych reguł
to np. utwór literacki, publicystyczny, medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny, film, wszelkie działania artystyczne	to wszystko mogą być także elementy/wytwory kultury uczestnictwa
realizuje jakiś utrwalony wzorzec kulturowy	sposób powstawania tekstów realizuje założenia kultury uczestnictwa, która odznacza się takim cechami, jak niski próg dostępu, motywacja do dzielenia się wytworami swych działań, nieformalny mentoring wewnątrzgrupowy, wiara w wartość efektów wspólnych, więź grupowa

Tabela 1: Analiza definicji tekstu kultury (w ujęciu szkolnym) w odniesieniu do założeń kultury uczestnictwa (opracowanie własne).

Powyższa analiza pozwala zatem stwierdzić, że wszelkie wytwory powstające w ramach kultury uczestnictwa wpisują się w szkolną definicję tekstu kultury. Mogą one zatem być przedmiotem działań dydaktycznych w ramach lekcji języka polskiego. Aby dostosować ich rodzaj do struktury kształcenia polonistycznego, należy podjąć

próbę analizy zapisów najważniejszego dokumentu oświatowego – podstawy programowej.

2. „Furtka” dla tekstów kultury uczestnictwa w szkole

Na wstępie należy zaznaczyć, że wśród zapisów podstawy programowej kształcenia ogólnego do języka polskiego nie pojawiają się takie, które w sposób bezpośredni tworzą sposobność do korzystania w trakcie lekcji z wytworów kultury uczestnictwa. Można to jednak wydedukować z zapisów pośrednich. Widoczne jest to już w samym celu opracowania powyższego dokumentu. Sami jego twórcy określili, że wszelkie działania związane z reformą programową prowadzoną w 2008 roku dążyły do tego, „by polska szkoła mogła sprawnie nadążać za szybko zmieniającą się rzeczywistością cywilizacyjną, kulturową (dygitalizacji oraz informatyzacji)” (Żurek 2009: 55). Podłożem takiego rozumienia otaczającej współczesnego człowieka rzeczywistości jest sytuacja, w której się znajduje, „[...] oto po epoce Gutenberga przyszło mu żyć w erze ekranów medialnych” (ibidem). W związku z tym osoba ucząca się jest definiowana

jako uczestnik procesów komunikacyjnych (przyjmuje i tworzy wypowiedzi) oraz jako świadomy odbiorca kultury (analizuje i interpretuje teksty kultury), który opiera wszystkie kształtowane kompetencje na bazie zdobytych wiadomości z zakresu wiedzy o języku, wiedzy o literaturze i wiedzy o kulturze (ibidem: 55-56).

Kształtowanie świadomego odbiorcy kultury powinno zatem łączyć się między innymi z rozwijaniem kompetencji niezbędnych do aktywnego uczestnictwa w społecznościach wirtualnych, które podejmują aktywne działania w ramach współtworzenia kultury.

To także wpływa na zadania, jakie stawia się współczesnej szkole, wśród których wymienia się między innymi

[...] przygotowanie uczniów do życia w społeczeństwie informacyjnym. Nauczyciele powinni stwarzać uczniom warunki do nabywania umiejętności wyszukiwania, porządkowania i wykorzystywania informacji z różnych źródeł, z zastosowaniem technologii informacyjno-komunikacyjnych, na zajęciach z różnych przedmiotów (Minister Edukacji Narodowej: 20).

Pośrednie zapisy włączające dorobek kultury uczestnictwa w przestrzeń szkolną można odnaleźć także w tej części dokumentu, która jest poświęcona odbiorowi tekstów kultury. W procesie tym uwzględniono znaczący wpływ technologii cyfrowych na kształt wytworów współczesnej cywilizacji. Zwrócono przede wszystkim uwagę na to, że

[...] uczeń żyje w świecie szeroko postrzeganych tekstów kultury, przede wszystkim istniejących w zapisie elektronicznym. Powinnością polonisty staje się więc nie tylko wprowadzenie go w rzeczywistość językową i świat literatury, lecz również dostarczenie mu zróżnicowanych narzędzi, które umożliwią sprawne poruszanie się w tej skomplikowanej rzeczywistości (Minister Edukacji Narodowej: 56).

Ta sytuacja wpływa na rodzaj odbieranych tekstów, wśród których – zgodnie z zaleceniem podstawy programowej – powinny znaleźć się między innymi „komunikaty pisane, mówione, w tym nadawane za pomocą środków audiowizualnych” (Minister Edukacji Narodowej: 35). Oprócz tego uwzględniono tu także teksty reprezentujące krąg utworów o skomplikowanej budowie, co może być realizowane w analizie i interpretacji „tekstu linearnego i hipertekstu rozumianego jako wypowiedź nieciągła, nieliniarna, stanowiąca system powiązanych segmentów tekstowych, łączonych dowolnie przez użytkownika języka w każdorazowym akcie odbioru” (Minister Edukacji Narodowej: 44). Kontakt z tego rodzaju tekstem kultury będzie implikował rozważania na temat roli czytelnika, odbiorcy i twórcy, które często w takich przypadkach

nakładają się na siebie. Ważne w tym miejscu jest także zaznaczenie innych relacji nadawczo-odbiorczych w poszczególnych mediach, by ująć – za Magdaleną Szpunar – wyjątkowość kultury uczestnictwa, określanej także jako kultura WEB 2.0:

	WEB 1.0	WEB 2.0
rola nadawcy	dominująca	równa odbiorcy
rola odbiorcy	pasywna	aktywna
stosunek nadawca odbiorca	nierówny: nadawca uprzywilejowany	równy: nadawca i odbiorca tak samo istotni
charakter nadawcy	instytucjonalizowany	prywatny

Tabela 2: Porównanie roli nadawcy i odbiorcy w poszczególnych mediach (na podstawie: Szpunar: 252).

Powyższe zapisy podstawy programowej wyznaczają także zadania, jakie stawia się przed współczesnym polonistą, który powinien między innymi wychowywać „świadomego odbiorcę kultury poprzez wprowadzenie zarówno w tradycję, jak i kulturę XXI w.” (Minister Edukacji Narodowej: 41), także przez „zapoznanie z najważniejszymi tendencjami w kulturze współczesnej” (Minister Edukacji Narodowej: 53). Należałoby jednak podkreślić, że w przywołanym powyżej zapisie wspomina się wyłącznie o odbieraniu wytworów kultury. Niemniej jednak, aby zrealizować wymóg konieczności wskazania uczniom najbardziej aktualnych trendów w rozwoju kultury, niezbędne jest odwołanie się do zmiany profilu współczesnego czytelnika, który nie tylko odbiera, ale także tworzy teksty kultury.

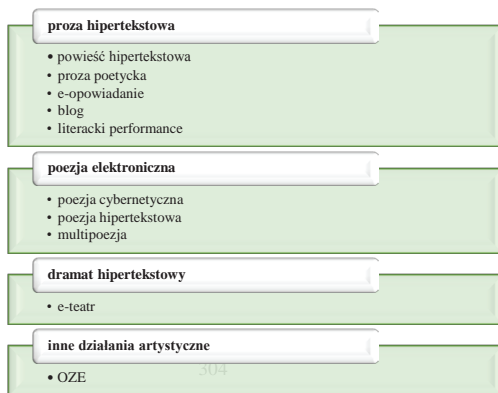
Aby te tendencje, w tym także wszystko, co dzieje się w ramach kultury uczestnictwa, mogły być omawiane i poznawane podczas lekcji języka polskiego, niezbędne będzie rozbudowanie listy lektur szkolnych o reprezentujące kulturę konwergencji mediów. To wówczas możliwa będzie w pełni realizacja zadania przeznaczonego dla każdego nauczyciela, polegającego na „wychowaniu uczniów do

właściwego odbioru i wykorzystania mediów” (Minister Edukacji Narodowej: 16, 20).

Podsumowując zatem analizę zapisów podstawy programowej kształcenia ogólnego do języka polskiego pod kątem obecności elementów kultury uczestnictwa, należy podkreślić, że istnieją one w formie pośredniej. Postulaty podkreślające świadome uczestnictwo współczesnego ucznia w kulturze XXI wieku otwierają niewidzialną furtkę dla wprowadzania pierwiastków kultury uczestnictwa, która jest bardzo ważnym ogniwem cywilizacji XXI wieku.

3. Teksty kultury uczestnictwa na tzw. szkolnej liście lektur

Powyższa analiza zapisów podstawy programowej uprawnia zatem do skonstruowania listy propozycji uzupełniających tzw. szkolną listę tekstów kultury o takie, które bądź są efektem działań społeczności wirtualnych, bądź staną się inspiracją dla tego typu działań w ramach pracy dydaktycznej w szkole. Ich klasyfikacja została zaprezentowana na Rysunku 1.



Rysunek 1: Wybrane zjawiska kultury uczestnictwa w szkole (opracowanie własne)³.

³ Rysunek jest rozbudowanym podziałem opracowanym przez autorkę w książce *Edukacja polonistyczna w dobie dygitalizacji* (Dziak 2012: 137, 150, 161).

Wśród zjawisk współczesnej kultury istotne miejsce zajmują te, które związane są z literaturą powstającą w przestrzeni wirtualnej lub za pomocą narzędzi cyfrowych. Mają one swoje źródła osadzone w tradycji.

Twórcy i teoretycy hipertekstów literackich wiele hipertekstualnych trendów odnajdują w powojennej prozie awangardowej. [...] Najbardziej znane przykłady protohipertekstów to *Gra w Klasy* Julio Cortazara – powieść o dwóch alternatywnych torach narracji, czytana albo od początku do końca, albo według zamieszczonych na każdej stronie odsyłaczy do innych, niekoniecznie następujących po sobie stron. Vladimir Nabokov postąpił w sposób podobny w *Bładym Ogniu*. Tu poemat Johna Shade’a, o którego życiu i dokonaniach opowiada nam główny bohater powieści, opatrzony jest przypisami, a te zajmują większą część książki i stanowią właściwie jej trzon. [...] W *Jeśli zimową nocą podróżny* – powieści Italo Calvino mamy do czynienia z nieco inną sytuacją, z metanarracyjnym esejem na temat liniowości samej narracji, naturalnego pragnienia czytelnika, który od autora oczekuje opowieści z początkiem i końcem, a zamiast tego – dostaje paletę przeróżnych wersji podobnych, lecz innych w gruncie rzeczy utworów (Pisarski⁴).

Wybrane przykłady prozy hipertekstowej i poezji elektronicznej mogą stać się doskonałą inspiracją dla działań dydaktycznych prowadzonych w ramach lekcji języka polskiego, a przyczyniających się do wprowadzenia osób uczących się w zagadnienia kultury uczestnictwa. I tak lektura powieści hipertekstowej może być znakomitą okazją do rozmowy na temat innych niż tradycyjne strategie czytania literatury. Przykładem mogą być tu dwie najbardziej popularne polskie hiperpowieści. Pierwsza z nich to *Koniec świata według Emeryka*⁵ Radosława Nowakowskiego, opowiadająca o „ostatnim dniu świata, który ma się skończyć, zgodnie z legendą, gdy kamienny Emeryk (klęcząca figura pielgrzyma znajdująca się

⁴ Zob. [www: http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm](http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm).

⁵ Zob. <http://www.emeryk.wici.info> (15.11.2013).

w Nowej Słupi) dotrze na Święty Krzyż (Łysa Góra), do znajdującego się tam opactwa” (Janusiewicz 2009: 38). Innym przykładem udanej próby przeniesienia tradycyjnego materiału literackiego do przestrzeni wirtualnej jest powieść Sławomira Shutego pt. *Blok*⁶.

Shuty zrealizował w Bloku dyskurs plotki, wypowiedzi z natury już naszpikowanej odnośnikami do jednej lub wielu osób, opisującej łączące je relacje i rozgałęziającej się w miarę rozpędu nadawcy i przychylności odbiorcy. Tutaj, dzięki zastosowaniu hiperłączy, plotka jednego z lokatorów przenosi czytelnika do sąsiada z wieżowca, łączy się z jego plotką, i tak dalej, i tak dalej (Pisarski 2003:19).

Inspiracją do projektowania nowatorskich rozwiązań dydaktycznych w zakresie kształcenia kompetencji czytelniczych i odbiorczych współczesnego ucznia mogą być także przykłady hipertekstowej prozy poetyckiej czy e-opowiadań. Egzemplifikacją dla pierwszego z nich jest tekst Michała Kaczyńskiego pt. *Stokłosy. Zimowa opowieść*⁷, w której narrator „oprowadza nas po fragmencie osiedla Stokłosy i w jego okolicach, zaprasza na zimowy spacer z psem, śladami nadobnej sąsiadki, użycza nam swojego walkmana, byśmy przy okazji posłuchali jego ulubionych kawałków Sonic Youth” (Pisarski 2003: 38). Działania dwóch innych autorów – Marcina Bałczewskiego i Mariusza Szulca – polegające na stworzeniu w trybie pracy online e-opowiadania pt. *Przystanek*⁸, mogą stać się zachętą do podjęcia podobnych zabiegów w ramach polonistycznych działań szkolnych.

Innym przykładem współtworzenia i współkomentowania zjawisk literackich w sieci jest blog, w ramach którego sami autorzy dzielą się swoją twórczością i „wystawiają” ją na komentarze czytelników, tworząc tym samym pewną wirtualną wspólnotę.

⁶ Zob. <http://www.blok.art.pl> (14.11.2013).

⁷ Zob. <http://www.darta.art.pl/michal/stoklosy/stoklos.htm> (15.11.2013).

⁸ Zob. <http://techsty.art.pl/magazyn3/hiperfikcje/Przystanek/index.htm> (15.11.2013).

Gatunek ten, w odróżnieniu od poprzednich, reprezentuje zbiór tekstów tzw. użytkowych, który także osadzony jest w tradycji i wiąże się z takimi gatunkami, jak dziennik, pamiętnik lub nawet autobiografia (Więckiewicz 2012: 66–69). Ilustracją może być tu laureat konkursu Blog Roku 2012 w kategorii *literackie i kulturalne* pt. *Tylko spokojnie*⁹. Jego autorka zamieszcza głównie teksty „o tym, że jest przepaść pomiędzy kreowanym i realnym obrazem macierzyństwa. O tym, że tylko spokojnie. Że jakoś trzeba. Bo co innego” (Literackie i kulturalne – Kategorie – Blog Roku 2012).

Najbardziej jednak angażujące w ramach współtworzenia tekstów kultury są przykłady tzw. literackiego performance’u. Wśród nich na uwagę zasługują książki kolaboracyjne, które powstają np. na forach internetowych. Jako źródło inspiracji dla tego typu rozwiązań dydaktycznych może być powieść pt. *Przypadki Dyrektora Buraka*¹⁰, która powstała za sprawą internauty o pseudonimie Rifun. Inne doświadczenia mogą mieć natomiast uczestnicy tzw. książek typu *choose your own adventure*, których dobrym przykładem jest *Dreszcz*¹¹ Jacka Ciesielskiego – gra paragrafowa z 1987 roku, przeniesiona przez Rafała Malickiego do przestrzeni wirtualnej. Sam tekst kultury określany jest jako

[...] rodzaj gry-książki, w której wydarzenia jakie spotykają głównego bohatera przedstawione są w formie ponumerowanych paragrafów, na końcu których znajduje się zazwyczaj kilka numerów odnoszących do innych sekcji książeczki. Każdy paragraf to inny wybór, gwarantujący inny rozwój rozgrywki. Tak więc, pomimo tego, że zaczniesz czytać od ustępu z numerem 1, później będziesz niejednokrotnie zmuszony przewracać strony by dowiedzieć się co spotka Cię dalej (Nowakowski, Malicki¹²).

⁹ Zob. <http://tylkospokojnie.wordpress.com> (16.11.2013).

¹⁰ Zob. Dostęp: 16 listopada 2013: http://forum.gazeta.pl/forum/w,279,104037,104037,PRZYPADKI_DYREKTORA_BURAKA.html (16.11.2013).

¹¹ Zob. http://gra_dreszcz.republika.pl/intro.html (17.11.2013).

¹² Zob. http://gra_dreszcz.republika.pl/intro.html.

Proza czytana w wersji tradycyjnej ma w kulturze uczestnictwa swego rodzaju drugie życie za sprawą zjawiska *fan fiction*. Czytelnicy tworzą na specjalnych portalach tzw. fanfiki, na przykład opowiadania bazujące na treści książki, w których opisywane są alternatywne losy bohaterów lub dalszy ciąg historii zawartej w pierwowzorze, które są żywo komentowane przez pozostałych fanów danego tekstu kultury. Przykładem takich działań mogą być fanfiki powstające na podstawie popularnych wśród młodzieży utworów, takie jak saga *Zmierzch*¹³ czy *Harry Potter*¹⁴. W ramach działań dydaktycznych na lekcjach języka polskiego mogą powstać tego rodzaju teksty kultury na podstawie lektur szkolnych.

Sposoby wykorzystania narzędzi cyfrowych w tworzeniu literatury można analizować przez kontakt z poezją cybernetyczną, której obecnie głośnymi, polskimi reprezentantami są Roman Bromboszcz i Łukasz Podgórn. Sama odmiana tej twórczości charakteryzowana jest w sposób następujący:

Poezja, która łączy ze sobą obraz, dźwięk i tekst, w dodatku tekst złożony z niezrozumiałych często słów. To poezja chaosu, oddziałująca na czytelnika poprzez skojarzenia, właściwie nie wymagająca lektury [...]. Kluczowym pojęciem dla rozumienia poezji cybernetycznej jest zapętlenie – obojętne, czy będzie to ciąg liter, cyfr czy obrazów, ważne są sekwencje, powtarzalność, jakże charakterystyczna dla internetu (Gołbiewski 2008: 44-45).

Utwory wspomnianych wyżej autorów, takie jak na przykład *echem*¹⁵ czy *matko zawrotna*¹⁶, mogą stać się bodźcem do współtworzenia przez osoby uczące się w ramach lekcji języka polskiego

¹³ Zob. <http://katalog-opowiadani.blogspot.com/2012/05/fanfiction-zmierzch.html> (17.11.2013).

¹⁴ Zob. <http://fanfiction.najlepsze.net> (17.11.2013).

¹⁵ Zob. <http://bromboxy.proarte.net.pl/echem/echem.html> (14.11.2013).

¹⁶ Zob. <http://szafranchinche.ovh.org/matzwr.html> (14.11.2013).

podobnych realizacji, polegających na przykład na przeniesieniu tradycyjnego tekstu poetyckiego do cybernetycznej formy. Podobnych inspiracji może dostarczyć przykład poezji hipertekstowej tworzonej przez Anetę Kamińską, która swoją pracę *Czary i Mary* – *Hipertekst*¹⁷ określa jako:

Fragment hipertekstowego tomiku poezji, w którym wiersze (własne i cudze) mieszają się ze snami, w których jest nieskończenie wiele dróg prowadzących dokądś lub donikąd, naprzód lub wstecz, w lewo lub w prawo, płytko lub głęboko, w którym łatwo zbłądzić, zasnąć i zapaść (na wybraną chorobę), dać się uwieść i uwieźć (autobusem dowolnej linii) (Kamińska 2013).

Współtworzenie poezji przez reprezentantów kultury uczestnictwa odbywa się także na łamach czatu pod nazwą *Multipoezja* prowadzonego przez Michała Zabłockiego. W ramach tych działań raz w tygodniu każdy ma możliwość wirtualnie spotkać się z innymi miłośnikami poezji i wspólnie pisać nowy wiersz online. Podobne działania odbywają się w ramach serwisu *eMultipoetry.eu*¹⁸, na którym w każdy czwartek o godzinie 21 społeczność wirtualna uczestniczy w tworzeniu tekstu poetyckiego, a także w jego tłumaczeniu na język angielski.

Niektóre działania w obrębie zjawisk dramatu także mogą stanowić doskonałą egzemplifikację specyfiki kultury uczestnictwa. Szczególnie widoczne jest to w pracach e-teatru, którego przedstawicielem może być grupa *neTTTheatre Teatr w Sieci Powiązań*. Jej działalność jest zbieżna także z aktywnością pierwszej w Polsce telewizji internetowej *E-teatr.tv*¹⁹, która poświęcona jest w całości zagadnieniom współczesnego teatru.

¹⁷ Zob. <http://www.czary-i-mary.pl> (16.11.2013).

¹⁸ Zob. <http://www.emultipoetry.eu/pl/main> (22.11.2013).

¹⁹ Zob. <http://www.e-teatr.tv> (22.11.2013).

Portal **e-teatr.tv** zawiera obecnie ponad 420 materiałów filmowych – relacji z premier i prób, wywiadów, trailerów, ankiet, materiałów zakulisowych, często ekskluzywnych. [...] Posiadamy także cieszący się popularnością kanał subskrypcyjny na portalu YouTube, gdzie można oglądać i oceniać nasze filmy (Teatralna Telewizja Internetowa e-teatr.tv).

Kształtowanie postaw świadomego uczestnika kultury XXI wieku będzie się także wiązało z innymi aktywnościami artystycznymi, które można obserwować w przestrzeni wirtualnej. Przykładem takich działań mogą być realizacje autora o pseudonimie Sztuczne Fiołki, który umieszcza na znanych reprodukcjach malarskich komentarze odwołujące się do aktualnych wydarzeń z życia politycznego i społecznego. W podobnym kręgu zostają bardzo popularne w przestrzeni internetowej demotywatory, których autorzy także wykorzystują ironiczne komentarze umieszczane pod fotografiami lub krótkimi filmami, odwołując się tym samym do obserwacji i objaśniania pewnych zjawisk pojawiających się w rzeczywistości (demotywatory.pl). Tego rodzaju aktywności mogą stać się także inspiracją do konstruowania rozwiązań dydaktycznych umożliwiających tworzenie i komentowanie przez uczniów podobnych tekstów kultury na podstawie na przykład treści dowolnej lektury. Źródłem materiałów do tego typu działań będzie np. strona *Otwarte zasoby*²⁰, na której gromadzone są między innymi otwarte i darmowe zasoby muzyki, wideo, zdjęć i grafiki. Mogą się one stać podstawą zupełnie nowego, potencjalnego tekstu kultury, stworzonego przez ucznia w ramach lekcji języka polskiego.

²⁰ Zob. <http://otwartzasoby.pl> (27.11.2013).

Podsumowanie

Powyższe rozważania pozwoliły na sformułowanie wniosku, że wszelkie działania w ramach kultury uczestnictwa, jakie można obserwować w przestrzeni wirtualnej, wpisują się w szkolne rozumienie pojęcia *tekst kultury*. Oznacza to, że podczas polonistycznego procesu dydaktycznego zasadne jest podejmowanie próby świadomego odbioru tego rodzaju tekstów kultury. To właśnie dzięki takim rozwiązaniom możliwe jest kształtowanie postawy świadomego odbiorcy, uczestnika i twórcy kultury XXI wieku, którym ma się stać, dzięki edukacji szkolnej, współczesny uczeń.

Relacje między tekstami kultury uczestnictwa a tradycyjnymi tekstami literackimi w praktyce polonistycznej powinny mieć następujący charakter. Celem prymarnym poznawania przez ucznia tekstu literackiego jest przede wszystkim wykształcenie kompetencji niezbędnych do przeprowadzenia takich czynności, jak wstępne rozpoznanie, analiza, interpretacja i wartościowanie. I to właśnie tego rodzaju utwory powinny stanowić element dominujący podczas lekcji języka polskiego. Teksty reprezentujące kulturę uczestnictwa mają natomiast być pomocne między innymi we wskazaniu ciągłości tradycji w cyfrowym świecie. Uczeń może odnaleźć w nich „nawiązania do tradycyjnych wątków literackich i kulturowych; [wskazywać] przykłady mieszania gatunków (Minister Edukacji Narodowej: 37), a także dostrzegać „przemiany konwencji i praktykę ich łączenia (synkretyzm konwencji i gatunków) (Minister Edukacji Narodowej: 46).

Działania dydaktyczne mające na celu przybliżenie osobom uczącym się specyfiki kultury uczestnictwa pozwalają przede wszystkim na uświadomienie, że przestrzeń wirtualna to nie tylko towarzyskie spotkania w gronie znajomych na Facebooku czy

Twitterze, to także czynny udział we współtworzeniu szeroko rozumianej kultury.

W rezultacie takich działań uczeń dołącza do listy swych kompetencji literaturoznawczych te, które związane są ze świadomym funkcjonowaniem w cyfrowej rzeczywistości. Każdy tekst kultury „ma być zwornikiem łączącym [...] trzy obszary [dyscypliny językoznawcze, literaturoznawcze i kulturoznawcze – A.D.] (Żurek 2009: 56).

Dodatkowo wyposażenie ucznia w kompetencje niezbędne do funkcjonowania w kulturze uczestnictwa jest koniecznym elementem wykształcenia współczesnego człowieka. Wiąże się z tym uniknięcie tzw. luki uczestnictwa, która definiowana jest przez Jenkinsa jako „nierówności w dostępie do narzędzi i umiejętności potrzebnych do pełnego uczestnictwa w kulturze konwergencji (Jenkins 2007: 258)”.

Bibliografia

- Dziak Aleksandra (2012) *Edukacja polonistyczna w dobie dygitalizacji*, t. 3. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Gołębiowski Łukasz (2008) *Śmierć książki. No future book*, Warszawa: Biblioteka Analiz.
- Janusiewicz Małgorzata (2009) *Literatura hipertekstowa – ewolucja tradycji czy tradycji zaprzeczenie?*, w: *e-polonistyka*, red. S.J. Żurek, A. Dziak, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Jasiewicz Justyna (2012) *Kompetencje informacyjne młodzieży. Analiza – stan faktyczny – kształcenie na przykładzie Polski, Niemiec i Wielkiej Brytanii*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jenkins Henry (2006) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century (Part One)*, <http://henryjenkins.org>.

- org/2006/10/confronting_the_challenges_of.html (15.04.2013), za: K. Gajewski *Kultura uczestnictwa w produkcji wiedzy*, http://www.krzysztof-gajewski.info/pdf/publikacje/2013_wymiary_wiedzy.pdf (15.11.2013).
- Kamińska Aneta *Czary i Mary. Hipertekst*, <http://www.czary-i-mary.pl> (16.11.2013).
- Literackie i kulturalne – Kategorie – Blog Roku 2012*, <http://www.blogroku.pl/2012/kategorie/literackie-i-kulturalne,79,kategoria.html> (3.11.2013).
- Minister Edukacji Narodowej *Podstawa programowa z komentarzami. Tom 2., Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, http://www.men.gov.pl/images/stories/pdf/Reforma/men_tom_2.pdf (15.11.2013).
- Nowakowski Michał, Malicki Rafał *Dreszcz-Wstęp*, http://gra_dreszcz.republika.pl/dreszcz.html (2.11.2013).
- Pisarski Mariusz (2003) *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, w: *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków: Rabid.
- Pisarski Mariusz *Protohiperteksty*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm> (9.02.2014).
- Szczęśna Ewa (2002) *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Szpunar Magdalena *Nowe media a paradygmat kultury uczestnictwa*, http://www.magdalenaszpunar.com/_publikacje/2010/uczestnictwo.pdf (29.10.2013).
- Teatralna Telewizja Internetowa e-teatr.tv*, <http://www.e-teatr.tv/sub,pl,o-nas.html> (22.11.2013).
- Więckiewicz Marta (2012) *Blog w perspektywie genologii multimedialnej*, Toruń: Wydawnictwo. Adam Marszałek.
- Żurek Sławomir Jacek (2009) *Koncepcja podstawy programowej z języka polskiego*, w: Minister Edukacji Narodowej *Podstawa programowa z komentarzami*, tom 2: *Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum* (15.11.2013).

Teksty kultury uczestnictwa w szkole

W artykule podjęto problematykę wykorzystania tekstów kultury uczestnictwa na lekcjach języka polskiego. W pierwszej części przedstawiono definicje terminów kultura uczestnictwa (w rozumieniu Henry'ego Jenkinsa) oraz tekst kultury (w rozumieniu autorów podstawy programowej kształce-

nia ogólnego do języka polskiego). Przegląd zapisów wspomnianego wyżej dokumentu oświatowego skłonił autorkę do podjęcia próby utworzenia listy konkretnych propozycji (i rozwiązań dydaktycznych) rozszerzających zbiór szkolnych tekstów kultury o te, które są wytworem tegoż rodzaju kulturowej aktywności. Wśród nich zostały opisane wybrane zjawiska literatury elektronicznej, takie jak między innymi proza hipertekstowa, poezja cybernetyczna czy dramat hipertekstowy.

Texts of Participatory Culture in School

In this article the author analyses how the texts of participatory culture are employed by teachers in Polish language classes. The author defines the key terms: the culture of participation (according to Henry Jenkins) and the text of culture as understood by the official Polish language and literature curriculum. The author proposes certain didactic solutions allowing for introduction of new textual phenomena to the school environment on the example of electronic literature (hyperfiction, cyberpoetry, and interactive drama).

Ewa Turkowska

NAUCZYCIELSKIE KOLEGIUM JĘZYKÓW OBCYCH W RADOMIU

Remediacja tekstów lirycznych i liryka sieci w kształceniu literackim

10.18318/978-83-65573-14-8.20

Web 2.0 współtworzona przez użytkowników rewolucjonizuje współczesną kulturę i zachowania społeczne użytkowników sieci. Literaturoznawstwo odkryło w internecie nowe pole do swoich badań, analizując i opisując rozliczne formy literatury cyfrowej. Obszarem, który również zmienia się i rozwija pod wpływem internetu i nowych mediów, jest edukacja. Dydaktyka uzyskała w internecie i WWW narzędzia niezwykle atrakcyjne i efektywne, choć równie skomplikowane i wymagające od nauczycieli najwyższych kwalifikacji, nie tylko dydaktycznych, ale też informatycznych. Powiązania między multimedialną technologią komputerową, internetem, literaturą i dydaktyką są rozmaite i wielopłaszczyznowe. Wśród wzajemnych oddziaływań można wyróżnić trzy główne obszary działań edukacyjnych z zastosowaniem internetu dla potrzeb kształcenia literackiego:

1. Internet jako środek techniczny, tzn. medium i „pomoc nauczyciela”: techniczne zastosowanie internetu jako narzędzia pracy na lekcji i poza nią na zasadach wypracowanych przez dydaktykę ogólną (dydaktykę nowych mediów), w tym przypadku do pracy nad treściami literackimi.

2. Internet i WWW jako treść nauczania: zapoznanie uczniów ze zjawiskami literatury cyfrowej, recepcja i interpretacja wybranych zjawisk epickich, lirycznych i dramatycznych Literackiego.

3. Internet i WWW jako kreatywna metoda nauczania: tworzenie przez uczniów w Sieci własnych produkcji (remediacja istniejących tekstów literackich, kreatywne pisanie własnych tekstów, produkcje animowane, wideo i inne) i ich publikacja w celu praktycznego zastosowania nabytej teoretycznej wiedzy literackiej, rozwoju kompetencji medialnej i literackiej. Ta dziedzina, choć inicjowana przez edukację szkolną, wykracza poza szkolne mury: należy do indywidualnego, jednostkowego procesu „uczenia się przez całe życie”, a powstałe w jego wyniku wytwory – jednocześnie do kultury uczestnictwa. Tej dziedzinie działań edukacyjnych poświęcony jest niniejszy artykuł. Z uwagi na obszerność zagadnienia pole badawcze ograniczone jest do uczniowskich produkcji niektórych form liryki cyfrowej.

Zarówno internet, jak i literatura cyfrowa rozwinęły się za naszą zachodnią granicą dużo wcześniej niż w Polsce. W niemieckojęzycznym internecie znajdziemy z tego powodu o wiele więcej zjawisk literatury cyfrowej niż w polskojęzycznym, zarówno pod względem ilościowym, jak i genologicznym. Dłuższą tradycję mają też badania literatury cyfrowej w aspekcie literaturoznawczym, medioznawczym i kulturoznawczym. Dydaktyka internetu stanowi obecnie w Niemczech najdynamiczniej rozwijającą się dziedzinę dydaktyki ogólnej, a ilość poświęconych jej publikacji przyprawia o zawrót głowy. Wykorzystanie internetu i komputera w kształceniu literackim oraz włączenie do programów nauczania literatury cyfrowej są tam od dawna normą. Informacje o tamtejszych zjawiskach literackich i perspektywach badawczych mogą okazać się interesujące dla polskich czytelników i stanowić przyczynek do wymiany myśli naukowej i dydaktycznej. Dlatego punktem wyjścia do rozważań są zjawiska liryczne w niemieckojęzycznym WWW, do których poszukuje się analogii polskojęzycznych, oraz niemieckojęzyczna literatura przedmiotu.

1. Liryka cyfrowa

W literaturze przedmiotu zadomowił się ogólny podział Liternetu na „literaturę w sieci” i „literaturę sieci” (np. Hartling 2009: 44-47)¹. Klasyfikując zjawiska liryki cyfrowej, analogicznie do tego podziału możemy mówić o „liryce w sieci” i „liryce sieci”. Do pierwszej grupy należą tradycyjne utwory poetyckie, kodowane tylko językowo, przeniesione z pierwotnego medium, jakim jest drukowana książka, w obszar cyfrowy. Zdigitalizowane wiersze znajdziemy w licznych „archiwach tekstowych”, czyli w zbiorach wierszy na stronach domowych instytucji kultury, stronach poświęconych twórczości poszczególnych autorów, portalach poetyckich czy prywatnych stronach miłośników poezji². Niektóre archiwa tekstowe poświęcone współczesnej liryce wykorzystują w większym stopniu możliwości multimedialnego przekazu w Sieci i dołączają do tekstu pliki dźwiękowe z recytacjami wierszy przez

¹ Na gruncie niemieckim istnieje wiele klasyfikacji literatury cyfrowej na podstawie rozmaitych kryteriów. Dokładniejsza i historycznie lepiej uzasadniona jest klasyfikacja S. Ortmann (2001: 47-81, tu 48), która wyróżnia literaturę w sieci (teksty zdigitalizowane), literaturę sieci (opartą na komunikacji online) oraz literaturę komputerową z elementami multimedialnymi i programistycznymi, która istnieje nie tylko w internecie, lecz także na nośnikach offline. Ten trójpodział uwzględnia historyczny rozwój literatury cyfrowej i internetu: etap, w którym komunikacja na odległość i przekaz multimedialny nie były możliwe jednocześnie, np. w systemie Telnet, zaowocował dziś już historycznymi gatunkami literatury sieci, jak 'literackie teksty wędrujące' – literarische Wandertexte czy gry tekstowe MUD, a wczesne hiperfikcje czy eposy multimedialne istniały pierwotnie nie w sieci, lecz na dyskietkach lub CD. Także dzisiaj istnieją formy Liternetu bazujące tylko na językowej komunikacji online, niezawierające elementów multimedialnych czy animacji flash, jak kolaboratywne pisanie wiersza na czacie. Jednakże ponieważ dzisiejszy internet ma wszystkie multimedialne i programistyczne możliwości produkcji i recepcji literatury komputerowej, można dla uproszczenia poprzestać na dwóch w. wym. pojęciach.

² Najbardziej znane liryczne archiwa tekstowe na obszarze niemieckojęzycznym to m.in. *Poetenladen*, <http://www.poetenladen.de/> *Fixpoetry* <http://www.fixpoetry.com/>, czy *Forum der 13*, <http://www.forum-der-13.de/> (12.12.2013). Ich dokładne omówienie por. Turkowska 2013.

autorów (np. *lyrikline*)³. Do istniejących tekstów poetyckich może być również dołączona warstwa obrazowa. Tekstowi poetyckiemu w wersji graficznej, ukazywanemu na ekranie, a niekiedy także jednocześnie recytowanemu, towarzyszą obrazy statyczne: zdjęcia (pejzaży, martwej natury, osób), rzadziej malarstwo lub grafika. Jeszcze dalej idącym stopniem remediacji poezji jest ekranizacja: krótki film nakręcony do wiersza, zmieniający tekst w przekaz multimedialny, łączący tekst, dźwięk i ruchomy obraz (film).

Liryka sieci to taka, dla której zasadą istnienia jest komunikacja na odległość w czasie rzeczywistym lub nierzeczywistym dzięki możliwościom technicznym internetu: na forach poetyckich, blogach z funkcją komentarza, Twitterze czy czacie. Współczesny internet daje też możliwość uzupełnienia tekstu językowego o komponenty multimedialne. Twórcy liryki multimedialnej i komputerowej wykorzystują multimedia i programowanie komputerowe do stworzenia przekazu multimedialnego, na który składa się nowo powstały, oryginalny tekst liryczny połączony z obrazem ruchomym, animacją, filmem, dźwiękiem (wideoklipy poetyckie, wideowiersze). Programowanie komputerowe pozwala też na tworzenie wierszy połączonych z animacjami tekstu lub słów (liryka flash, poezja animowana/kinetyczna), wierszy aleatorycznych (generatory wierszy), stochastycznych, interaktywnych. Łączenie wielu różnych tekstów za pomocą hiperlinków przyniosło gatunek hiperliryki, analogiczny do hiperfikcji. Gatunkiem wymagającym od autora najbardziej zaawansowanych umiejętności programistycznych jest liryka HTML, gdzie warstwa słowna jest jednocześnie kodem programowym. Z tego przeglądu gatunków widać, że dzisiejszy autor liryki musi wykazać się nie tylko wrażliwością poetycką, konieczną do stworzenia lirycznego przeka-

³ Zob. <http://www.lyrikline.org/> (12.12.2013). Dokładne omówienie por. Turkowska 2013.

zu językowego, ale także opanowaniem wielu skomplikowanych sprawności technicznych.

2. Wizualizacja i ekranizacja wierszy

Tekst liryczny „w sieci” może być w różnym stopniu poddany re-mediacji. Najprostszą i zarazem najpopularniejszą formą, niosącą najmniejsze zmiany dla procesu recepcji liryki jest zastąpienie tekstu drukowanego cyfrowym, co jest typowe na przykład dla archiwów tekstowych. Wierszom w sieci towarzyszyć mogą także dźwięki i obraz statyczny (zdjęcia, kolaże zdjęciowe, grafika), obraz animowany lub film wideo, uzupełnione niekiedy różnymi efektami specjalnymi, czyli można je też przedstawić jako wizualizacje i ekranizacje. Mianem „wizualizacji” określone jest tutaj dodanie do wiersza w postaci napisanego (ew. także jednocześnie recytowanego) tekstu obrazu statycznego (grafiki, zdjęcia, malarstwo) lub ruchomego (animacje). Jako „ekranizacje wierszy” czy „teledyski do wiersza” można określić „wiersze sfilmowane”, gdzie tekstowi poetyckiemu recytowanemu z offu lub przez aktora na ekranie (najczęściej bez napisów) towarzyszą krótkie filmy. Wiersz istniejący w oryginale tylko jako tekst językowy wzbogacony jest w tych przypadkach o przekaz wizualny i dźwiękowy, wywołujący dodatkowe konotacje i poszerzający dzięki temu recepcję tekstu lirycznego. Stosunek warstwy wizualnej jako sekundarnej i dodatkowej wobec pierwotnej warstwy tekstowej może być wieloraki i niejednoznaczny i sięgać od prostej ilustracyjności i dosłowności w przedstawianiu warstwy obrazowej (poszczególnych słów czy fraz) do twórczego dialogu z tekstem, symbolicznej interpretacji, sugerowania skojarzeń czy aluzyjności. Wizualizacje i ekranizacje wierszy niosą ponadto wiele innych pytań, na przykład: Co ma być dla nich konstytutywne: świat przedstawiony (na przykład fabuła ballady) czy nastrój? Obraz czy dźwięk? Jaką wybrać tech-

nikę: animację rysunkową, kukielkową, grę aktorów? Jakie efekty i konotacje przynoszą poszczególne techniki? Lepsza będzie poetyka teledysku czy filmu kostiumowego? Co doda tekstowi więcej wyrazu – oddać wiernie lub dodatkowo podkreślić klimat wiersza czy wejść z nim w polemikę, postawić na kontrast, prowokację, przeczytać „pod włos”?

Niewyczerpanym źródłem wizualizacji i ekranizacji poezji jest portal YouTube. Istniejące tu prace można podzielić ze względu na ich autorów i cel powstania na:

1. etiudy filmowe do wierszy, prace o ambicjach artystycznych, dobra kultury powstałe w ramach twórczości artystycznej, na przykład na zamówienie mediów, konkursy itp.;

2. amatorskie projekty hobbistyczne, wykonywane przez ich autorów dla przyjemności w czasie wolnym i prezentowane w internecie;

3. prace uczniowskie powstałe z inspiracji nauczycieli literatury dla potrzeb szkolnego procesu kształcenia literackiego.

Ad 1. Artystyczne etiudy filmowe do wierszy powstają na przykład na poetycki konkurs filmowy *Nakręć wiersz* będący częścią festiwalu Europejski Port Literacki Wrocław. W 2014 roku, podczas 19. edycji festiwalu odbyła się siódma edycja konkursu, a jego partnerem medialnym jest między innymi Narodowy Instytut Audiowizualny. Ekranizacje powstają do tekstów znajdujących się w „banku wierszy”. Aktualna edycja konkursu poświęcona jest „wierszom męskim”, a w banku jest do wyboru 150 wierszy 50 autorów⁴.

Utworki Czesława Miłosza zainspirowały artystów ze szwedzkiego studia InterAlter do stworzenia serii krótkometrażowych filmów, będących wizualną interpretacją poezji noblisty. Filmy po-

⁴ Zob. <http://nakrecwiersz.pl/> (12.12.2013).

wstały w związku z 100. rocznicą urodzin poety. Wybrane wiersze ze zbioru *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze* z 1980 roku posłużyły za inspirację do stworzenia krótkometrażowego filmu składającego się z trzech części. Osią filmu jest dramatyczne napięcie między naturą i cywilizacją w twórczości poety. Podstawą realizacji była dokładna analiza literacka wybranych wierszy, a następnie przełożenie poezji na język filmu⁵. Innym przykładem wzbogacenia warstwy tekstowej wiersza o warstwę wizualną jest film animowany do wiersza Józefa Czechowicza *Poemat o mieście Lublinie* powstały w ramach festiwalu Miasto Poezji⁶.

Filmy artystyczne inspirowane poezją koncentrują się na przełożeniu warstwy językowej liryki na język filmu, starają się o przekaz refleksji lirycznej środkami wizualnymi. Ukryte znaczenia, symbolika, nastrój, nie zaś prosta ilustracyjność, są konstytutywne dla filmów tego rodzaju. Autorka filmu inspirowanego poezją Miłosza podkreśla: „To coś więcej niż kręcenie filmu. Najważniejsze było uchwycenie niuansów i symbolicznych znaczeń ukrytych w tekście, a następnie przeniesienie ich na język sztuki wizualnej”⁷.

Ad 2. Wizualizacje wierszy to najczęściej indywidualna twórczość hobbistów, powstała, jak się wydaje, bez przymusu instytucjonalnego (w przeciwnym razie osoby zamieszczające prace informują o powodzie ich powstania, na przykład uczniowie piszą: film powstał na lekcję literatury). Szczególnie dużo wizualizacji amatorskich znajdziemy do poezji Asnyka, Staffa, Leśmiana, choć reprezentowani są także inni wybitni poeci. Poszczególne elementy warstwy obrazowej odnoszą się na ogół do tekstu poja-

⁵ Zob. http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/krotkie-filmy-na-podstawie-wierszy-milosza (12.12.2013). Pokazy filmu odbyły się w 2011 roku w Lund i w Warszawie.

⁶ Zob. http://www.youtube.com/watch?v=H4ETQnr7_uQ (12.12.2013).

⁷ Zob. http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/krotkie-filmy-na-podstawie-wierszy-milosza (12.12.2013).

wiającego się wers po wersie (lub pokazywanego w inny sposób) na ekranie. Tłem są najczęściej zdjęcia przyrody, martwa natura, postacie i przedmioty odpowiednie do świata przedstawionego wiersza. Dosłowna ilustracyjność cechuje na ogół prace tego rodzaju. Obrazy odpowiadają poszczególnym frazom, pokazane są elementy świata przedstawionego wymienione w tekście. Wyraźna jest dbałość, aby warstwa wizualna odpowiadała powszechnym wyobrażeniom piękna, odpowiadającym masowemu gustom i utrwalonym przez popkulturę estetykę. Uzupełnieniem obrazu jest „podkład muzyczny”: nastrojowe utwory znanych wykonawców muzyki popularnej lub (raczej współczesna) muzyka instrumentalna. Warstwa obrazowa i muzyczna podkreślają nastrój wiersza, najczęściej nie polemizują z jego przesłaniem. Wizualizacje opierające się na głębszym rozumieniu przesłania i refleksji lirycznej (symboliki, przenośni) są w zdecydowanej mniejszości, podobnie jak obrazowanie w opozycji do warstwy denotacji.

W polskojęzycznych pracach zastanawia częsty brak recytacji wierszy, co jest raczej wyjątkiem w pracach niemieckojęzycznych. Ponieważ autorami są, jak można wnioskować z komentarzy, raczej młodzi ludzie, przyczyny należałoby upatrywać w myśli dydaktycznej. Na gruncie niemieckim recytacje i inscenizacje tekstu literackiego obecne są w szkole nieprzerwanie od lat 50., a od ok. 30 lat tworzą podstawę pracy z tekstem literackim, co nie jest oczywistością w polskich szkołach.

Przykładami wizualizacji bez recytacji są prace do wierszy A. Asnyka: *Posyłam kwiaty* autorki Margaret⁸, *Szkoda* (ewa12611)⁹, *Dziwny sen* (petitefleur 1960)¹⁰. Wizualizację z recytacją do wiersza

⁸ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=wudxAJvUoXQ> (12.12.2013).

⁹ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=Ntc31sILDw0> (12.12.2013).

¹⁰ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=g4fU41YHHXs> (12.12.2013).

Adama Asnyka *Dziwny sen* zamieściła Margaret7410, autorka 89 filmów¹¹.

Jednym z niezbyt licznych przykładów wizualizacji stojącej w wyraźnej opozycji do tekstu oryginału jest wizualizacja wiersza Adama Asnyka *Ta tza* zamieszczona przez autora kino holandia¹². Nastrojowej, bardzo lirycznej i sugestywnej recytacji Michała Żebrowskiego na tle subtelnej muzyki instrumentalnej towarzyszą zdjęcia więźniów z obozu koncentracyjnego. Kontrast między warstwą brzmieniową, będącą tradycyjną i wysoce artystyczną interpretacją liryki miłosnej (piękny język, uczuciowa recytacja, głęboki głos aktora, nastrojowa muzyka) a warstwą wizualną, przywołującą najtragiczniejsze doświadczenie Europy, jest niezwykle dojmujący. Szczególnie poruszające w tym kontekście są ostatnie słowa wiersza: „A choć winienem tej niedoli / miłości mojej nie przeklinaj”, sugerujące na przykład, że być może podmiot liryczny spowodował pobyt (lub śmierć) ukochanej w obozie zagłady.

Osobną grupę stanowią wizualizacje do poezji śpiewanej.

Wizualizacje wierszy to twórczość wrażliwych odbiorców poezji, pozostających pod urokiem języka poetyckiego, kreatywnych, mających potrzebę własnej twórczości. Autorzy nie tylko obcuja stale z poezją, ale także mają potrzebę podzielenia się z innymi swoją wizją wiersza, przełożenia lub uzupełnienia tekstu o warstwę obrazową i muzyczną – dokonują zatem jego indywidualnej i twórczej (re)interpretacji. Niektórzy autorzy mają na swoim koncie po kilkadziesiąt prac, co świadczy o tym, że kontakt z poezją i jej wizualna interpretacja są dla nich ważnym polem działalności twórczej i środkiem wyrażania swojej osobowości, a kontakt z liryką jest dla pewnej części społeczeństwa ważną potrzebą estetyczną i intelektualną. Powstałe prace są niekiedy banalne i ocierają się o kicz,

¹¹ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=0JL9ZPV2CZQ> (12.12.2013).

¹² Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=8n4HNd4NNR8> (12.12.2013).

niemniej jednak spełniają ważną rolę w pozaszkolnym kształceniu literackim jednostki, gdyż świadczą o potrzebie przeżycia estetycznego, kontaktu z poezją i jej interpretacji na własny sposób.

Ad 3. Ekranizacje wierszy, czyli krótkie filmy (wideoklipy) do wierszy, powstają najczęściej jako prace grupowe w ramach interpretacji dzieła na lekcji literatury, co najczęściej podane jest w komentarzu do pracy. Techniczna łatwość kręcenia filmów wideo w połączeniu z koncepcją lekcji zorientowanej na działanie i długimi tradycjami interpretacji scenicznej w niemieckiej dydaktyce literatury zaowocowała niezliczoną ilością tego rodzaju prac w internecie. Na YouTube można znaleźć po kilka lub kilkanaście wideoklipów do każdego wiersza będącego szkolną lekturą, a równie bogato reprezentowane są pozostałe rodzaje literackie. Częstotliwość występowania ekranizacji do poszczególnych tytułów pozwoliłaby na utworzenie z ekranizacji w niemieckim YouTube „lirycznej listy przebojów”. Do „hitów” należą niewątpliwie *Fuga śmierci (Todesfuge)* Paula Celana, *Przy białych bratkach (Bei den weißen Stiefmütterchen)* Sarah Kirsch czy *Oczy w wielkim mieście (Augen in der Großstadt)* Kurta Tucholsky'ego, do których naliczyć można po kilkanaście ekranizacji¹³. Jakość prac jest różnaita: oprócz prac czysto ilustracyjnych, dosłownie pokazujących elementy świata przedstawionego, znajdziemy także wideoklipy, których koncepcja zasadza się na polemice warstwy obrazowej z tekstem oryginalnym i prezentuje własne, oryginalne spojrzenie uczniów na tekst liryczny. W filmach uczniowskich znajdziemy też sporo prób przełożenia pierwiastka lirycznego na język filmowy i stosowanie typowo filmowych środków ekspresji filmowymi (ujęcia kamery, zbliżenia, plany, montaż). Próby stosowania typowego dla filmu kodu estetycznego nadają tekstom lirycznym dodatkowego znacze-

¹³ Z uwagi na ich wielką ilość rezygnuję z podawania linków do poszczególnych stron, lista ukazuje się w YouTube po wpisaniu autora i tytułu wiersza.

nia i tego rodzaju ekranizacje wierszy można uznać za najbardziej udane pod względem estetycznym, choć przyznać należy, że nie są one w liczebnej przewadze. Regułą w niemieckich uczniowskich ekranizacjach wierszy jest recytacja tekstu (z offu lub przez postaci na ekranie odtwarzane przez uczniów), choć niekiedy jest ona sztuczna i bez dbałości o warstwę brzmieniową.

Ekranizacje wierszy w polskim YouTube są w porównaniu z niemieckimi nieliczne. W tej dysproporcji odbija się wyraźnie różnica w podejściu dydaktycznym do pracy z literaturą. Najwięcej filmów znaleźć można do tekstów z pierwiastkiem narracyjnym, np. ballad Mickiewicza *Lilije*, *Powrót taty*, *Świtez*. Ballady zdają się być dlatego popularne, że opowiadają historię, którą łatwo przedstawić w krótkich filmach. Dominuje w nich dosłowna ilustracyjność, a koncepcja filmu opiera się na przedstawieniu fabuły. Podczas analizy filmów można odnieść wrażenie, że mniejsza jest w nich dbałość o „język filmu” i jego „wyraz artystyczny”, spowodowane być może niewielką biegłością techniczną ich autorów. Zdecydowanie większe w porównaniu z produkcjami niemieckich rówieśników zdają się być natomiast entuzjazm i zaangażowanie emocjonalne, towarzyszące wykonywanym projektom, czego wyraz znajdziemy w komentarzach do filmów. Mateymovies, autor najstaranniejszej analizowanej polskojęzycznej ekranizacji (*Lilije* Adama Mickiewicza: 17-minutowy film, plenery, akcja, recytacja wiersza, muzyka klasyczna dla podkreślenia nastroju, staranne aktorstwo) oraz innych 14 filmów pisze w komentarzu: „3 dni nagrań w temperaturze bliskiej zera- ponad 20 godzin obróbki wideo- zaliczona grypa i stopiona podeszwa od butów. Tak mogę określić proces powstawania tego, pierwszego, mojego tak «zaawansowanego», filmu”¹⁴.

¹⁴ Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=-Ga-JVe7zn8> (12.12.2013).

W niemieckojęzycznym internecie jest niezliczona ilość wizualizacji i ekranizacji liryki wszystkich epok i wybitnych autorów. Ilość polskich prac jest znacznie mniejsza. Wśród wymienionych powyżej kategorii najmniejszą dysproporcję ilościową można zauważyć w przypadku hobbistycznych wizualizacji amatorskich – tych w polskim You Tube jest zdecydowanie najwięcej. Uczniowskie ekranizacje wierszy o dominacji pierwiastka stricte lirycznego są w polskim internecie nadal nieliczne, nie ma ich na przykład do tekstów Norwida, Tetmajera, Kasprowicza, Baczyńskiego i innych.

Przekaz multimedialny zmienia tkankę tradycyjnego tekstu lirycznego i modyfikuje jego odbiór. Wizualizacje i ekranizacje o nachalnej, prostej symbolice potrafią niekiedy zdominować i zubożyć warstwę słowną. Traci na tym niejednoznaczność i subtelność przekazu lirycznego, a jego warstwa słowna i brzmieniowa staje się mniej ważna, ustępuje obrazowi. Wpływ multimediiów na recepcję liryki jest więc niejednoznaczny. Z jednej strony poszerzyły, uzupełniły one warstwę językową, a z drugiej zawężyły odbiór i uprościły wyraz artystyczny. Ekranizacje opierające się na denotacji i głębszym znaczeniu tekstu potrafią wzbogacić przekaz liryczny, ale udaje się to raczej produkcjom artystycznym, a znacznie rzadziej uczniowskim.

3. Liryka sieci

Ważnym celem kształcenia literackiego jest wytworzenie u uczniów przekonania, że literatura (w tym przypadku liryka) należy do codzienności i jest jednym z naturalnych sposobów refleksji nad rzeczywistością. Teza ta leży u podłoża takich prądów poetyckich w literaturze niemieckiej 20. wieku jak „liryka użytkowa” (Gebrauchslyrik), „liryka codzienności” (Alltagslyrik) czy liryka pop (Pop-Lyrik). Do tych koncepcji nawiązuje się także dzisiaj, organizując liczne imprezy i festiwale poetyckie czy propagując

poetyckie reakcje na rzeczywistość za pomocą środków technicznych obecnych w życiu codziennym: na ulicach, w autobusach i innych miejscach publicznych, na tablicach świetlnych, za pomocą aplikacji na smartfonie. Temu samemu celowi służy też pisanie liryki na czacie, Twitterze czy w blogu.

Lirykę na Twitterze tworzy na przykład niemiecki autor liryki cyfrowej Michael Bauer. Oprócz tekstów publikowanych w e-bookach i w blogu rozpowszechnia on swoje teksty od 2009 roku także przez Twitter¹⁵. Zbiór jego liryki z Twittera pt. *99 #twly* został opublikowany jako e-book, zawiera 99 wierszy nie dłuższych niż 140 znaków. Teksty były pierwotnie publikowane na Twitterze ze smartfona lub PC jako spontaniczne reakcje autora na otaczającą rzeczywistość. Wokół jego strony wytworzyła się samoistnie grupa autorów, przesyłających sobie wzajemnie liryczne Twitty będące reakcją na codzienne wydarzenia i sytuacje. Na opublikowany tekst inny autor reaguje swoim wierszem, inny dołącza własną odpowiedź liryczną, komentarz lub trawestację. Powstaje w ten sposób zbiorowy liryczny pamiętnik. Twórczość Michaela Bauera i powstałej wokół niego grupy „Twitterpoetów” nie ma w zamyśle charakteru dydaktycznego, ale może stać się inspiracją do analogicznych działań dydaktycznych w ramach lekcji literatury, na przykład pisania przez uczniów własnej liryki na wybrane tematy i publikacji tekstów na Twitterze czy Facebooku.

Liryka na czacie tworzona jest przez uczestników forum poetyckiego emulipoetry, którego moderatorem jest poeta Michał Ząbłocki¹⁶. W każdy czwartek o godzinie 21 pisze on tutaj wraz z zalogowanymi uczestnikami czatu wiersz online, natomiast w każdy poniedziałek o godzinie 21 wiersz z poprzedniego czwartku tłumaczony jest wspólnie na język angielski. Poeta prowadzi ponadto

¹⁵ Zob. <https://twitter.com/mikelbower> (12.12.2013).

¹⁶ Zob. <http://www.emulipoetry.eu/pl/main/> (12.12.2013).

szkoleń kreatywnego pisania (warsztaty pisarskie). Forum ma też swój wymiar edukacyjny, a jego działalność skierowana jest między innymi do uczniów w formie oferty warsztatów kreatywnego pisania. Uczestnikami forum są między innymi uczniowie szkół średnich, zarówno całe klasy, jak i nieformalne grupy młodzieży. Jest to jeden z nielicznych, więc tym bardziej zasługujących na uwagę przykładów kolaboratywnego pisania liryki jako świadomego i celowego działania edukacyjnego. Ponadto na forum emulipoetry uczestnicy prezentują swoją twórczość, w tym tzw. wideowersze, czyli teledyski do piosenek z własnymi tekstami.

4. Znaczenie liryki cyfrowej dla kształcenia literackiego

W nawiązaniu do wspomnianych na wstępie wzajemnych interakcji literatury, internetu i dydaktyki za szczególnie istotne można uznać dwie dziedziny wykorzystania Liternetu w edukacji literackiej:

1. Praca z istniejącymi formami Liternetu, ich recepcja i interpretacja w celu rozwijania literackiej kompetencji receptywnej.

Do tej dziedziny w ramach pracy z liryką na lekcji literatury należy zapoznanie uczniów z istniejącymi w sieci gatunkami liryki cyfrowej, ich recepcja i interpretacja (uczeń jako czytelnik/odbiorca/konsument). Interesująca, współczesna forma cyfrowego przekazu lirycznego, adekwatna do dzisiejszych upodobań medialnych odbiorców powoduje, że liryka cyfrowa jest odbierana przez młodych czytelników na ogół bardzo pozytywnie. Jej całkowita odmienność w treści i formie od poezji wcześniejszych epok literackich, świeżość środków wyrazu wywołują duże zainteresowanie, zaangażowanie emocjonalne i skłaniają do dyskusji¹⁷.

¹⁷ Por. reakcje studentów NKJO w Radomiu na lirykę Grupy Stuttgarckiej, wyrażone w blogu dydaktyczno-literackim LiteraBLOGtur, <http://literablogtur.blog.onet.pl/>, wpisy w archiwum blogu styczeń-marzec 2011 (12.12.2013).

2. Tworzenie przez uczniów własnych tekstów (form) literatury cyfrowej w celu rozwijania produktywnej kompetencji literackiej¹⁸:

W tym przypadku proces dydaktyczny zmierza do samodzielnego tworzenia cyfrowych form lirycznych: uczeń jako autor/twórca/producent.

Aktywizujące metody nauczania, szczególnie te, które skierowane są na wykorzystanie i rozwój twórczego potencjału ucznia, ciągle stanowią jeszcze margines w szkolnym kształceniu literackim. Wbrew istniejącym realiom kulturowym (zatarcie różnicy między konsumpcją i produkcją, wyrażające się między innymi w powstaniu pojęcia „prosumer”)¹⁹ i aktualnemu stanowi badań literackich (na przykład nad autorstwem kolaboracyjnym lub „autoroczytelnikiem”, ang. „wreader”)²⁰ praktyka nauczania w szkołach ciągle jeszcze utrzymuje wyraźny rozdział ról czytelnika i autora,

¹⁸ Pojęcie „kompetencja literacka” jest na gruncie niemieckim niesłychanie obszerne i zróżnicowane, składa się na nią wg współczesnego ujęcia aż 11 kompetencji cząstkowych (Spinner 2006), odnoszących się nie tylko do recepcji tekstu literackiego, lecz także – co w polskiej dydaktyce wydaje się znacznie mniej akcentowane, a w niemieckiej od ponad 40 lat nader istotne – własnej produkcji tekstu quasi-literackiego przez uczniów. Ogólnie przyjęty jest podział kompetencji literackiej na receptywną, produktywną i ‘kompetencję działania’ (Handlungskompetenz). Pierwsza odnosi się do ‘doświadczenia literatury’: umiejętności intelektualnego rozumienia, emocjonalnej reakcji na tekst i interpretacji, druga – do kreatywnego podejścia do tekstu: recytacji, wizualizacji, przedstawień scenicznych, własnego pisania tekstów lirycznych, narracyjnych i dramatycznych. ‘Kompetencja działania’ pozwala na świadomy udział w życiu literackim, przy czym najważniejszą rolę odgrywa umiejętność oceny wartości artystycznej tekstu i umiejętność fachowej komunikacji o literaturze jako części kultury narodu (Abraham/Kepser 2006: 55-63).

¹⁹ Pojęcie powstałe z połączenia słów producer i consumer wprowadzone przez Alvina Tofflera w jego książce *The Third Wave* (1980), oznaczające osoby będące jednocześnie konsumentami, jak i producentami używanych przez siebie dóbr.

²⁰ Połączenie słów writer i reader, w odniesieniu do literatury cyfrowej oznaczające analogiczne do pojęcia ‘prosumer’ połączenie funkcji producenta i konsumenta, czyli autora i czytelnika tekstu. Na gruncie niemieckim spopularyzowane przez poetę i teoretyka literatury cyfrowej Heiko Idensena (2003). Literatura badawcza nt. problemów autorstwa w literaturze cyfrowej powstaje w Niemczech od późnych lat 90. i jest obecnie bardzo obszerna, rozwój badań i wielostronne ujęcie tematu prezentuje np. Hartling 2009, tamże obszerna bibliografia.

konsumenta i producenta, wyznaczając uczniowi rolę odbiorcy i odmawiając mu możliwości wykazania się twórczym potencjałem i okazji do działań produktywnych.

Za naszą zachodnią granicą czołową koncepcją dydaktyczną w kształceniu literackim jest „nauczanie literatury zorientowane na działanie” (*Handlungsorientierter Literaturunterricht*), a jego teoretyczne zaplecze z zakresu literaturoznawstwa stanowi estetyka recepcji (*Rezeptionsästhetik*), znana w Polsce także jako teoria lektury. Koncentruje się ona na podkreślaniu aktywnej roli czytelnika w procesie rozumienia literatury²¹. Pod koniec lat 70. w dydaktyce literatury na gruncie niemieckim nastąpiła tzw. zmiana paradygmatu: paradygmat „tekst” został zastąpiony paradygmatem „czytelnik”. Oznacza to, że kontakt z literaturą na lekcji nie polega przede wszystkim na analizie i interpretacji tekstu, lecz na osobistej reakcji ucznia na tekst. Uwolniło to lekcję literatury z gorsetu sztywnych rytuałów interpretacyjnych, sprowadzających się często do odtwarzania gotowych sądów i formułek, a otworzyło ją na twórcze działania, pozostające w ścisłym związku z przeczytanym tekstem: inscenizacje, żywe obrazy, przedstawienia pantomimiczne, rysunki, kolaże graficzno-tekstowe oraz kreatywne pisanie własnych tekstów nawiązujących do tekstu oryginalnego: listów do postaci, monologów wewnętrznych, trawestacji tekstu oryginalnego i wiele innych. Rozwój nowych mediów i internetu oraz techniczna łatwość nagrywania ścieżek dźwiękowych, prezentacji, a szczególnie filmów wideo, i udostępniania ich w sieci poszerzyły repertuar metod zorientowanych na działanie i spowodowały, że niemieckojęzyczna WWW systematycznie wzbogacana jest

²¹ Dokładnie o koncepcji nauczania literatury zorientowanego na działanie, roli estetyki recepcji i dydaktyki komunikatywnej w jej rozwoju, zmianie paradygmatu dydaktyki literatury i repertuarze metod aktywizujących na lekcji literatury por. Turkowska 2006 57-88, 143-187, tu też obszerna bibliografia.

uczniowskimi produkcjami do epickich, lirycznych i dramatycznych dzieł literackich.

Kultura uczestnictwa ma swój istotny aspekt literacki, a współtwórcami Web 2.0 są w dużej mierze osoby w wieku uczniowskim. Dla efektywności procesu dydaktycznego niesłychanie istotne jest, aby jego treść i forma były zgodne z aktualnymi doświadczeniami, potrzebami i zainteresowaniami pokoleń uczniowskich, w przeciwnym razie literatura będzie w ich oczach anachroniczna i przez to stanie się balastem, co w dłuższej perspektywie może doprowadzić do wyparcia jej znacznej części ze świadomości kulturowej następnymi pokoleń. Dlatego ważne miejsce w kształceniu literackim powinna zająć twórcza praca ucznia z wykorzystaniem komputera i internetu: zarówno nad istniejącym tekstem literackim (remediacja), jak i naśladownictwo/tworzenie własnych tekstów (form, gatunków) literatury cyfrowej i umieszczanie prac w internecie.

Ze wszystkich rodzajów literackich liryka jest najtrudniejsza do nauczania w szkole, gdyż jej recepcja i interpretacja stanowią największą trudność dla współczesnego młodego odbiorcy, nieprzyzwyczajonego do obcowania z estetyczną formą i nagromadzeniem językowych środków wyrazu artystycznego. Dydaktyka w realiach polskiej szkoły nie ułatwia uczniom kontaktu z tekstem poetyckim, co jest powodem wielu uprzedzeń i niechęci uczniów. Tymczasem wielorakie formy liryki cyfrowej, atrakcyjne wizualnie, wykorzystujące ulubione narzędzie młodego pokolenia – komputer i internet, do stworzenia przekazu lirycznego odpowiadającego współczesnemu duchowi czasu i realiom rzeczywistości stanowią nie tylko idealne treści nauczania dla młodej generacji uczniów, ale także, a może przede wszystkim, niewyczerpane źródło inspiracji dla aktywnych i twórczych działań ucznia w procesie kształcenia literackiego i dlatego stanowią ważny czynnik motywujący do kontaktu z poezją i literaturą w ogóle.

Inspiracje płynące z liryki cyfrowej dla dydaktyki literatury są tak różnorodne jak ona sama. Możliwe działania uczniów to między innymi:

1. Liryka w sieci/remediacja:
 - filmowanie recytacji i ich prezentacja na YouTube;
 - wizualizacje wierszy;
 - ekranizacje wierszy;
 - animacje poezji konkretnej i prezentacja na stronie domowej lub blogu dydaktycznym;
 - tworzenie hipertekstu lirycznego do danej epoki, twórczości autora, tematu.
2. Liryka sieci (komunikacja):
 - udział w forach poetyckich: rozwiązywanie zagadek, wykonywanie ćwiczeń retorycznych, pisanie i publikacja własnych tekstów;
 - kreatywne pisanie własnych tekstów uczniowskich według tekstów oryginalnych i ich publikacja na stronach domowych, blogu, Twitterze;
 - pisanie i publikacja własnych tekstów na Twitterze lub blogu lekcyjnym;
 - pisanie i publikacja wspólnie tworzonych wierszy w systemach wiki²².
3. Liryka komputerowa (multimedia, programowanie):
 - tworzenie własnych tekstów aleatorycznych (z wybranych gotowych tekstów, z gotowych list słownictwa do określonego tematu itp.) i publikacja na stronie internetowej, blogu lub innych aplikacjach do przechowywania dokumentów;
 - tworzenie własnej liryki multimedialnej, na przykład wideo-klipów poetyckich, poetyckich animacji flash, wierszy z pomocą generatorów itp.

²² Np. <http://wikihost.org/> (12.12.2013).

W ramach szkolnego procesu kształcenia literackiego uczniowie powinni często wykonywać własne wizualizacje i ekranizacje wierszy. Praca nad nimi wymaga dokładnej analizy i interpretacji tekstu poetyckiego i kreatywności przy przekształcaniu tekstu w przekaz wizualny oraz zdobycia w ramach pracy własnej wielu dodatkowych informacji. Tworzy to nawyk samodzielnego zdobywania i uzupełniania wiedzy. Samodzielne kształcenie literackie „przez całe życie” (niem. *Lebenslanges Lernen*) nabiera w obecnej sytuacji dydaktycznej, bardzo niekorzystnej dla polonistyki szkolnej, wyjątkowo dużego znaczenia i powinno być przez szkołę inspirowane i moderowane. Wielkie zaangażowanie emocjonalne, towarzyszące pracy kreatywnej (por. cytaty wypowiedzi ucznia w rozdz. 3) stanowi ważną motywację do nauki literatury. Praca nad wizualizacjami liryki może stanowić atrakcyjne metodycznie i efektywne merytorycznie uzupełnienie pracy na lekcji.

Oprócz przedstawień liryki w formie wizualizacji i ekranizacji innym rodzajem reprezentacji „medium w medium” jest przeniesienie istniejącego tekstu lirycznego do nieliniowej struktury hipertekstu, jak w przypadku projektu *Hiperliryka impresjonizmu* (*Impressionistische Hyperlyrik*)²³. Pomysł tego projektu zrodził się na podstawie dzieła *Imaginäre Bibliothek* grupy Pool Processing (online 1994)²⁴. Zasadą utworzenia tej „biblioteki wyobrażonej” było połączenie hiperlinkami różnych fragmentów i cytatów literatury europejskiej. Uczestnik-czytelnik tego projektu porusza się swoimi ścieżkami w wirtualnej przestrzeni hipertekstu. Techniczną łatwość łączenia wielu tekstów/wierszy za pomocą hiperlinków w hipertekstowe kolaże można wykorzystać w celach

²³ Dostępna online w menu Prezentacje na <http://www.literaturdidaktik.republika.pl/>, praca studentów III roku sekcji niemieckiej NKJO w Radomiu (12.12.2013).

²⁴ Zob. <http://hyperdis.de/pool/> (12.12.2013).

dydaktycznych do zapoznania się, własnego przetworzenia i prezentacji subiektywnego uczniowskiego wyboru wierszy wybranej epoki. Efektem projektu *Hiperliryka impresjonizmu* jest zbiór wierszy najwybitniejszych niemieckich poetów przełomu XIX i XX wieku (George, Rilke, Hofmannsthal) połączonych linkami przez słowa-klucze, typowe dla niemieckiej poezji impresjonizmu. W celu stworzenia impresjonistycznego „hiperwiersza” konieczne jest przeczytanie wielu wierszy z wybranej epoki, ich zrozumienie na poziomie denotacji i konotacji, zastanowienie się nad wyborem słów-kluczy, a więc intensywne przetwarzanie wiedzy teoretycznej o literaturze i jej praktyczne zastosowanie. Teksty wierszy są prezentowane na tle malarstwa impresjonistycznego. Połączenie poezji z malarstwem jest szczególnie uzasadnione przy tworzeniu intermedialnego produktu do poezji tego okresu, bowiem jest ona niezwykle malarska: teksty zawierają wiele zróżnicowanych określeń barw i kształtów, pejzaży, zjawisk natury, gry światła i innych efektów wizualnych. Skłonienie młodych odbiorców, nienawykłych do szczegółowej analizy wyszukanych estetycznie, językowo i intelektualnie tekstów do przeczytania większej ilości wierszy graniczy w dzisiejszych czasach z niemożliwością, jeśli poleca się uczniom lekturę poezji jako czynność autoteliczną. Jednakże prosty zabieg dydaktyczny przekształcający ją w pracę nad wytworzeniem produktu w ramach metodyki zorientowanej na działanie i dydaktyki konstruktywistycznej sprawia, że uczniowie chętnie czytają poezję, analizują ją, dokonują wyboru tekstów i potrafią go uzasadnić, a ponadto są dumni z dokonanej pracy i publikacji „produktu”.

Przykładem celowego działania dydaktycznego w zakresie kreatywnego pisania liryki sieci jest projekt „liryka hermetyczna” powstały w blogu dydaktyczno-literackim LiteraBLOGtur prowadzony w ramach kursu literatury niemieckiej przez studentów

NKJO w Radomiu²⁵. Podstawą teoretyczną projektu była koncepcja zrozumienia liryki dzięki kreatywnemu pisaniu G. Waldmanna (1998), niezwykle motywująca, efektywna i ciekawa metodycznie. Liryka hermetyczna jest szczególnie trudna w odbiorze, a trudności te wzrastają w przypadku recepcji tekstu obcojęzycznego. Aby je zniwelować i ułatwić studentom kontakt z tak wymagającym tekstem, konieczne jest odpowiednie przygotowanie ich do lektury. Etapem wstępnym były dwa tematy z teorii literatury: hermeneutyka literacka i problemy interpretacji. Po analizie formalnej i interpretacji hermetycznych wierszy Paula Celana, Rose Ausländer i Nelly Sachs studenci otrzymali w blogu żartobliwy „przepis na wiersz hermetyczny”, podsumowujący jego cechy charakterystyczne, rozpoznane podczas pracy na lekcji²⁶. Następnie mieli napisać w blogu własne „wiersze hermetyczne”, stosując środki retoryczne typowe dla tej poezji. Celami projektu były: zastosowanie teoretycznej wiedzy o problemach literackiej hermeneutyki i interpretacji, rozwój produktywnej kompetencji literackiej, sprawności kreatywnego pisania w języku docelowym, ćwiczenie środków retorycznych, jak oksymorony, śmiałe metafory, synestezje, inwersje, aliteracje, chiazmy, przerzutnie i inne. Osiągnięcia projektu to między innymi: pobudzenie twórczego potencjału studentów, zmniejszenie uprzedzeń do hermetycznej liryki jako gatunku niezrozumiałego, przekonanie, że recepcja i produkcja liryki jest dostępna dla wszystkich. Studenci mieli przyjemność z pisania własnych tekstów i czytania innych, o czym świadczą liczne komentarze. W wyniku pracy powstało wiele ciekawych tekstów wykazujących formalne cechy liryki hermetycznej. Wszystkie wiersze były intensywnie czytane, komentowane i dyskutowane.

²⁵ Zob. <http://literablogtur.blog.onet.pl/> (12.12.2013).

²⁶ Zob. <http://literablogtur.blog.onet.pl/2011/12/06/wir-schreiben-hermetische-lyrik/> (12.12.2013).

Pisanie własnych tekstów przyczyniło się do lepszego zrozumienia trudnej liryki, utrwaliło wiedzę teoretyczną i sprawiło studentom dużą przyjemność, o czym świadczą liczne wypowiedzi w blogu (wiersze i komentarze w archiwum blogu, 12.2011 – 02.2012.).

Niezależnie od estetycznej wartości tekstów pisanych przez nieprofesjonalnych autorów liryka sieci ma wielkie znaczenie dla kształcenia literackiego. Wspólna praca nad wierszem lub wymiana lirycznych wyznań popularyzuje lirykę jako sposób refleksji nad rzeczywistością i kształtuje wrażliwość językową. Pisanie kreatywne likwiduje uprzedzenia wobec liryki jako trudnego, niedostępnego gatunku literatury, do którego dostęp mają tylko wtajemniczeni profesjonaliści. Współczesna liryka cyfrowa przekonuje pokolenie „prosumentów”, że poezja jest rzeczą codziennego użytku, bliską rzeczywistości i odpowiadającą duchowi czasu.

Praca z formatami Web 2.0 zasypuje przepaść między twórcą a odbiorcą, a przez uaktywnienie twórczego potencjału ucznia-czytelnika prowadzi do lepszego zrozumienia literatury, jej formy, przesłania i treści. Praca z wykorzystaniem narzędzi multimedialnych dostępnych w internecie cieszy się wielkim zainteresowaniem uczniów i odgrywa ważną rolę w motywacji do uczenia się języka ojczystego i obcego oraz intensywnego i twórczego kontaktu z literaturą.

Bibliografia

- Abraham Ulf, Kepser Matthis (2006) *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Hartling Florian (2009) *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Idensen Heiko (2003) *Die Wiedergeburt des Autors als „Wreader“*. Heiko Idensen im Gespräch mit Sabine Breitsameter, <http://www.audiohyperspace.de/2003/02/die-wiedergeburt-des-autors-als-%C2%BBwreader%C2%AB/> (11.12.2010).

- Ortmann Sabrina (2001) *Netz Literatur Projekt*, Berlin: Berlinerzimmer.de.
- Spinner Kaspar H. (2006) *Literarisches Lernen, Praxis Deutsch* 200, s. 6-13.
- Turkowska Ewa (2006) *Literaturvermittlung in der Deutschlehrerausbildung. Praxis und Theorie*, Radom: Wydawnictwo Instytutu Technologii Eksploatacji PIB.
- Turkowska Ewa (2013) *Lyrik im Internet*, „Studia Niemcoznawcze” nr 51, s. 571-586.
- Waldmann Günter (1998) *Produktiver Umgang mit Lyrik*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Remediacja tekstów lirycznych i liryka sieci w kształceniu literackim

Artykuł przedstawia wybrane formy liryki cyfrowej i ich znaczenie dla kształcenia literackiego. Na wstępie dokonano klasyfikacji tekstów lirycznych w Internecie i omówiono inspiracje płynące z nich dla dydaktyki literatury. Tworzenie przez uczniów własnych form literatury cyfrowej rozwija produktywną kompetencję literacką i kompetencję medialną. W ramach pracy z liryką ważną rolę odgrywają wizualizacje i ekranizacje wierszy i ich publikacja w Internecie. Duże znaczenie dydaktyczne ma pisanie wierszy na czacie i blogu. Punktem wyjścia do rozważań są gatunki liryki cyfrowej w niemieckojęzycznej WWW, do których poszukuje się analogii polskojęzycznych.

Remediation of the Lyric and the Web Poetry in Literary Education

The article presents selected forms of digital poetry and their importance in teaching literature. Firstly, it classifies poetic texts on the Internet and describes how they may inspire teaching literature. Creating their own poetic forms online students develop their productive literary competence and media competence. Audiovisual rendering of poems online as well as writing them on chats and blogs play an important role in literary education. Diverse genres of digital poetry available in German and Polish serve as a main context for this article.

Noty o autorach

Dominik Antonik – mgr, doktorant Wydziału Polonistyki UJ. Interesuje się teorią literatury i kultury, najnowszą polską literaturą i jej zakorzenieniem w przestrzeni publicznej i komunikacji społecznej. Przygotowywana przez niego rozprawa doktorska skupia się na funkcji, statusie i różnych wymiarach obecności autora we współczesnej kulturze. Napisał książkę *Autor jako marka*, publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Res Publice Nowej” i „Znaku”. Strona internetowa autora: <https://jagiellonian.academia.edu/DominikAntonik>.

Jerzy Bobryk – kieruje pracownią Psycholingwistyki i Psychologii Poznawczej w IP PAN. Jest autorem kilkunastu książek [ostatnie z nich, to: Jerzy Bobryk: *Twardowski, Teoria działania*, Warszawa 2001, Prószyński i S-ka; Jerzy Bobryk: *Świadomość człowieka w epoce mediów elektronicznych*, Warszawa 2004, Wyd. PTS; Jerzy Bobryk: *Krótką historią psycholingwistyki polskiej*. *Ida Kurcz*, Warszawa 2010, Wyd. IP PAN; Jerzy Bobryk: *Redukcjonizm, psychologia, semiotyka*, Warszawa 2011, Wyd. IP PAN i Wyd. PTS] z zakresu psychologii języka i metodologii humanistyki. Publikuje też prace przedstawiające przemiany potocznej i naukowej mentalności spowodowane współczesnym rozwojem techniki cyfrowej.

Andrzej Dąbrówka – prof. nauk humanistycznych w Instytucie Badań Literackich PAN. Specjalizuje się w historii i teorii dawnej literatury i teatru. Autor książek *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka* (Wrocław 2001, Toruń 2013), podręcznika akademickiego *Średniowiecze. Korzenie* (2005). Uprawiał leksykografię języka polskiego – współautor *Słownika*

synonimów (1993) i *Słownika stylistycznego języka polskiego* (2007). Przewodniczący zespołu opracowującego *Dzieła wszystkie Jana Kochanowskiego* (wydanie sejmowe). Pełna bibliografia: <http://andrzej.dabrowka.com/>.

Aleksandra Dziak – dr, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego KUL. Zainteresowania badawcze: wykorzystanie narzędzi cyfrowych w procesie dydaktycznym i w badaniach humanistycznych; wybrane publikacje: *Edukacja polonistyczna w dobie dygitalizacji*, Lublin 2012, *e-polonistyka 2*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2012, *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S.J. Żurek, Lublin 2009.

Krzysztof Gajewski – dr, Instytut Badań Literackich PAN, zainteresowania naukowe: nowe media, kulturowe studia nad komunizmem.

Michał Koza – mgr, doktorant polonistyki na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się antropologią literatury oraz jej filozoficznymi kontekstami. Interesuje się literaturą najnowszą, krytyką literacką i szeroko rozumianą kulturą popularną. Był redaktorem naczelnym czasopisma internetowego „Polisemia”, publikuje w serwisie „Popmoderna”. W ramach przygotowywania rozprawy doktorskiej prowadzi badania nad etycząnością literatury.

Wojciech Kruszewski – dr hab., literaturoznawca, edytor, kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Halina Kudlińska – dr, filolog, rusycystka, pracownik Instytutu Rusycystyki UŁ, zajmuje się teorią komunikacji, komunikacją

międzykulturową i wizualną, semiotyką kultury – głównie zagadnieniami związanymi z popkomunizmem, lingwistyką kontrastywną, teorią i praktyką przekładu. Opublikowała m.in. jako współautorka monografię *Bytovye evfemizmy v russkom, pol'skom i anglijskom jazykah* (Moskwa 2013) oraz słownik *Mnogojazychnyj slovar' evfemizmov tualetnoj temy* (Moskwa 2013). Autorka cyklu artykułów poświęconych demotywowatorowi: *Glottodydaktyczna wartość tekstu hybrydalnego w nauczaniu języka obcego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2013; *Projektowanie komunikacji w tekstach nowomediálních* (w druku).

Katarzyna Lisowska – mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UW. Zajmuje się szeroko rozumianą krytyką genderową. Publikowała między innymi w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” i „Przeglądzie Humanistycznym” oraz w zbiorach pokonferencyjnych, na przykład: „Pamięć Modernizmu” (Wrocław 2011; *Problem tożsamości w poezji Zuzanny Ginczanki*), *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku* (Warszawa 2013; *Męski czas męskich bohaterów – wzory temporalności w prozie współczesnych polskich autorów*), *Współczesne dyskursy konfliktu* (Warszawa 2015; *Między nowością a konwencją – o konfliktowym aspekcie metafor w dyskursie genderowym w polskim literaturoznawstwie*).

Maciej Maryl – dr, adiunkt, zastępca dyrektora ds. ogólnych Instytutu Badań Literackich PAN, kierownik Centrum Humanistyki Cyfrowej IBL PAN. Redaktor „Tekstów Drugich”. Interesuje się komunikacją literacką, nowymi mediami, piśmiennictwem multi-medialnym oraz związkami technologii z kulturą. WWW: maryl.org.

Łukasz Mirocha – doktorant i kierownik grantu MNiSW na wydziale Artes Liberales UW (2012-2016). Zajmuje się filozofią oraz antropologią technologii komputacyjnych – zwłaszcza estetyką mediów cyfrowych oraz społecznym oraz kulturowym oddziaływaniem innowacji technologicznych. Więcej na: lukaszmirocha.com.

Urszula Pawlicka – obroniła pracę doktorską z literaturoznawstwa na UWM w Olsztynie. Należy do Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych w ILP UW. Publikowała w pismach naukowych („CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Kulturze Popularnej”) i publicystycznych. Stypendystka na Washington State University Vancouver (Fulbright Award 2014/2015) oraz na Stony Brook University w Nowym Jorku. Zainteresowania: literatura i sztuka cyfrowa, filozofia mediów, kultura i humanistyka cyfrowa, humanistyka i nauka. Więcej na: www.urszulapawlicka.com.

Anna Perzyńska – mgr, doktorantka IPS w Zakładzie Retoryki i Mediów; jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół fantastyki, literatury dziecięcej, konwergencji, nowych mediów i – przede wszystkim – kultury fanowskiej. Jej powstająca praca doktorska poświęcona jest literackim kontekstom internetu. Publikacje: A. Perzyńska, *Profesjonalizacja fanów – od fan fiction do teatru muzycznego*, w: *Komunikacja w świecie 2.0. Wpływ kultury współczesności na język i sztukę*, red. A.A. Niekrewicz, B. Walczak, J. Żurawska-Chaszczewska, Gorzów Wielkopolski 2016; A. Perzyńska, „*A Very Potter Musical*”, czyli teatr w sieci. *Studium przypadku*, w: *Problemy konwergencji mediów II*, red. K. Dudek, M. Koszembar-Wiklik, P. Celej, M. Boczkowska, Sosnowiec-Praga 2015.

Agnieszka Przybyszewska – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Badaczka liberatury i liberackości, literatury nowomiedialnej oraz związków literatury i innych sztuk. Autorka książki „Liberackość dzieła literackiego” (Łódź 2015), publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” „Ha!arcie”, „Fragile” czy „Arteriach” oraz w wielu tomach zbiorowych. Członkini Electronic Literature Organization, początkująca tłumaczka tekstów e-literackich.

Ewa Szczęsna – dr hab., prof. UW, zajmuje się semiotyką i poetyką polisemiotycznych i multimedialnych tekstów kultury współczesnej; komunikacją i perswazją medialną; strukturą tekstów digitalnych. Jest autorką *Poetyki reklamy* (2001, 2003), *Poetyki mediów* (2007), redaktorką i współautorką *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002, 2004); monografii zbiorowej *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej* (2015); współred. i współaut. tomów: *Komparatystyka dzisiaj, t. 1: Problemy teoretyczne* (2010); *Komparatystyka dzisiaj, t. 2: Interpretacje* (2011).

Aleksandra Szymił – mgr, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, tłumaczka. Interesuje się przede wszystkim translatoologią, przekładem literackim, studiami genderowymi i fanowskimi. Autorka artykułu *Przepisać kulturę, czyli napisać slash* (Łódź 2015) oraz tekstu *Spoken-word poetry* (Poznań 2016).

Ewa Turkowska – dr długoletnia wykładowczyni literaturoznawstwa w Nauczycielskim Kolegium Języków Obcych w Radomiu. Zainteresowania badawcze: literatura cyfrowa, dydaktyka i teoria literatury. Autorka literatury internetowej, licznych artykułów i monografii, redaktorka pracy zbiorowej *Kształcenie nauczycieli*

języków obcych (2013). Ostatnia publikacja: *Literatur auf der Datenautobahn* (*Literatura na autostradzie cyfrowej*), Baltmannsweiler 2016. Prowadzi stronę internetową *Literaturdidaktik* i blog *Notatki liryczne*.

Aleksandra Wójtowicz – mgr, koordynatorka Centrum Humanistyki Cyfrowej Instytutu Badań Literackich PAN. Kierownik projektu „Literaturoznawstwo architektoniczne”, sekretarz redakcji serii naukowej „Filologia XXI” oraz kierownik grantu NCN. Przygotowuje dysertację doktorską poświęconą ewolucji tekstu na przykładzie prozy Wacława Berenta oraz publikację książkową dotyczącą historii przemian Pałacu Staszica. Redaktor naukowy tomów: *Wokół OLiJP* (2013), *Przewodnik po tematach OLiJP* (2013), *Miejsca od-miejscowione* (2015), *Dynamika Wacława Berenta* (2016).

Aleksandra Żurek – doktorantka w Zakładzie Historii Języka Polskiego i Dialektologii na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się zarówno językoznawstwem synchronicznym, jak i diachronicznym. Artykuł umieszczony w niniejszym tomie jest echem jej pracy magisterskiej.

Nota wydawnicza

Niektóre z tekstów publikowanych w tej książce ukazały się wcześniej, są to:

M. Koza, *Czy znasz ten mem? Pragmatyka i polityka internetowych wspólnot interpretacyjnych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 236-245A.

H. Kudlińska, *Demotywator jako nowy gatunek dyskursu 2.0*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 313-334.

A. Perzyńska, *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, w: „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 246-260.

A. Przybyszewska, *O retoryce rozgrywania i dotyku oraz niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediowej (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

A. Szymił, *Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 117-134.

A. Wójtowicz, *Narzędzia nowych mediów w warsztacie edytora – próba teoretycznego rozpoznania*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 252-264.

Indeks osób

A

Abercrombie Nick 282, 283, 297
Abraham Ulf 425, 432
Abriszewski Krzysztof 224, 236
Achituv Romy 36, 38
Adam Barry D. 19, 151, 152, 172,
236
Adamiec Marek 142, 155
Adamska Anna 327
Adams Randy 64
Alberigo Josephus 327
Alberti Leone Battista 114, 135
Albertrandi Jan Chrzyciel 161
Albin Krzysztof 112, 135
Alderman Naomi 350-353
Allen Graham 30, 39
Andrews Jim 61
Angel Maria 356, 357, 364, 366
Antonik Dominik 18, 241, 256, 435
Apollinaire Guillame 38
Arena Hector Facundo 372, 387
Arien Halfeleven 260, 264-266,
270, 272, 275
Arnheim Rudolf 112, 136
Arystoteles ze Stagiry 308
Asnyk Adam 417-419
Atwood Margaret 277
Ausländer Rose 431
Austen Jane 279
Austin John Langshaw 233, 234
Aymes Kahlen 281

B

Bachelard Gaston 210, 220

Bachtin Michaił 213-217, 220
Bacon-Smith Camille 277, 279,
287, 290, 296, 297
Baczyński Krzysztof Kamil 422
Bakke Monika 294, 295, 297
Balcerzan Edward 12
Baldwin Sandy 52, 352
Bal Mieke 10, 11, 19
Bałczewski Marcin 401
Bandtkie Jerzy Samuel 162
Banks Marcus 112, 130, 136
Barthes Roland 9, 19, 283, 297
Bator Joanna 289, 297, 386
Bauer Michael 423
Bauer Zbigniew 81
Bazarnik Katarzyna 352, 366
Beard Henry N. 274
Beatrix, królowa 116
Bell A. 366
Bell David 227, 236
Beloff Laura 219
Bem Józef 162
Benedykt XVI 116
Berent Waław 17, 161-165, 172,
173, 441
Berger John 112, 136
Bernatowicz Małgorzata 64, 65, 82,
172, 256, 297, 407
Berry David M. 178, 179, 182, 186,
192-194
Białołęcka Ewa 272
Białoszewski Miron 83
Bielski Joachim 326
Bielski Marcin 306, 326

- Biggs Simon 43, 46, 54, 63, 65, 66
Blackmore Susan R. 226, 236
Bobryk Jerzy 18, 204-206, 218, 220,
435, 436
Boczkowska M. 439
Bohuszewicz Paweł 323, 326
Bokus Barbara 436
Bolecki Włodzimierz 82, 164, 165,
172
Bonaparte Napoléon 162
Bondarciuk Fiodor 131
Bonnstetter Beth 287, 297
Borràs Laura 61
Bouchardon Serge 347, 360, 361,
366
Bralczyk Jerzy 341
Brentano Franz 202, 220
Brewer David 279
Bridle James 186
Brodie Richard 226, 236
Brodziński 162
Brodzka-Wald Alina 19
Bromboszcz Roman 403
Brône Geert 327
Brunton Finn 10, 19
Brzechwa Jan 267
Bugaeva Irina 111, 117, 135, 136
Bula Danuta 334, 341
Burnard Lou 173
Bury Rhiannon 278
Butler Judith 79
Buzzetti Dino 167, 173
Bylak Marcin 48
- C**
Cabell Mimi 57, 63
Callahan Ewa S. 379, 387
Calvino Italo 348, 400
Carpenter J.R. 56
Carrión Ulises 354, 355
Carstensen Tanja 379, 387
Castells Manuel 240, 256
Cayley John 57, 58, 61, 63, 66
Celan Paul 420, 431
Celey P. 439
Celiński Piotr 44, 45, 63
Cellini Benvenuto 162
Certeau Michel de 16, 281, 282, 297
Chachulski Tomasz 151
Chateaubriand François-René de
162
Cherie_morte 293, 298
Chodkiewicz Jan Karol 162
Chojnacki Robert 242, 243, 256
Chon Margaret 380, 382, 383, 387
Chudoba Ewa 69, 81
Chutnik Sylwia 85-91, 94-96, 100,
105-109
Ciesielski Jacek 402
Clarke Roger 103, 107
Clinton Katie 13-15, 19
Colli Giorgio 168
Collins Bill 352
Cortázar Julio 400
Culler Jonathan 9, 11, 19
Cunningham Ward 371, 387
Cwalina Wojciech 391
Cyceron 308
Cypryński Piotr 193
Czacki Tadeusz 162
Czaplejewicz Eugeniusz 213-216,
220
Czarnecka Katarzyna 334, 341
Czartoryski 162
Czechowicz Józef 417
Czermińska Małgorzata 155, 367

Czerska Tatiana 297, 298
 Czyżak Agnieszka 285, 297
 Czyżewski Tytus 48

Ć

Ćwikiel Agnieszka 294, 295, 297

D

Danek Danuta 29, 39, 220
 Dante Alighieri 162, 267
 Darwin Charles 197
 Davis Bette 72
 Dawidowicz-Chymkowska Olga
 260, 261, 275
 Dawkins Richard 225, 226, 236, 237
 Dąbrowski Jan Henryk 163
 Dąbrowski Jarosław 162
 Dąbrówka Andrzej 18, 308, 317,
 320, 322, 323, 326, 327, 436
 Defoe Daniel 83, 261
 Delill 162
 Delwiche Aaron Alan 15, 16, 19
 Descartes René 326
 Desjaterik Dmitrij 127, 136
 Dickiens Karl 359
 Dickinson Emily 55
 Diderot Denis 33
 Dillon Katy 283, 297
 Diogenes 172
 D'Iorio Paolo 168
 Domańska Ewa 25, 39
 Driscoll Catherine 278
 Drózdź Andrzej 51, 63
 Dubner Stephen J. 103, 107
 Dudek K. 439
 Dura Elżbieta 330, 341
 Dyrus Elżbieta 297
 Dziadek Adam 19

Dziadzia Bogusław 217, 221
 Dziak Aleksandra 18, 366, 399, 407,
 436

Dzido Marta 31

E

Eder Maciej 91, 92, 100, 108
 Einstein Albert 114
 Eire Kasia 86, 108
 Eisenstein Siergiej 127, 136
 Ekomonides 162
 Ellul Jacques 112, 136
 Engberg Maria 61
 Ensslin A. 386
 Escarpit Robert 11
 Eskelinen Markku 349, 366
 Evans Jonathan St. B.T. 210, 221

F

Fajfer Zenon 34, 366
 Fatebegins 293, 298
 Fauconnier Gilles 313, 327
 Fielding 83
 Feliksiak Elżbieta 82
 Fiedorczyk Julia 76-80, 82, 83
 Fijałkowski 161, 162
 Filiciak Mirek 65, 82, 172, 256, 297,
 407
 Fischer Gerhard 47, 49, 64, 67
 Fisher-Lichte Erika 25, 39
 Fish Stanley 227, 228, 236
 Fiske John 15
 Flores Leonardo 55, 56, 62, 64
 Foucault Michel 382, 387
 Fraistat Neil 173
 Frazer Lamb Patricia 278
 Fredro Aleksander 162
 Freud Sigmund 216

- Friedberg Anne 177, 178, 192-194
 Frost Dominique 281
 Fuller Matthew 44
 Funkhouser Chris 54, 64
 Funkhouser Christopher 36, 39, 64
 Furman Wojciech 136
- G**
- Gabler Hans Walter 166-168, 172, 173
 Gajewski Krzysztof 18, 305, 322, 408, 437
 Gavins Joanna 327
 Gazda Grzegorz 109, 330, 341
 Gąsowska Lidia 260, 261, 280, 297
 Gendolla Peter 66, 349, 364, 366, 367
 Genette Gérard 23, 26, 39
 George, poeta XIX w. 430
 George Stefan 370, 387
 Gerber Michael 274
 Gere Charles 186
 Gibbs Anna 356, 357, 365, 366
 Gibbs Jr. Raymond W. 324, 327, 366
 Gibb Susan 37
 Gibson Steve 48, 64
 Giles Jim 374, 387
 Gillespie Vincent 304, 306, 307, 327
 Ginczanka Zuzanna 438
 Girard Philippe de 162
 Glasgow M. Fae 289
 Glazier Loss Pequeño 50, 64
 Głowiński Michał 12, 13
 Godlewski Grzegorz 9, 19
 Godzic Wiesław 282, 297, 330, 341
 Goertzel Ben 218
 Goethe Johann Wolfgang 162, 267
 Golikow Aleksandr 438
 Goliński Zbigniew 155, 170
 Gołaszewska Maria 197, 221
 Gołębiewska Maria 127, 136
 Gołębiewski Łukasz 391, 403, 407
 Gomulicki Juliusz W. 154
 Goszczyński Seweryn 162
 Górską-Olesińska Monika 348, 349, 352, 366
 Górski Konrad 150, 152, 155
 Grajewski Wincenty 220
 Greco Albert N. 103, 108
 Greenwald Ted 106, 108
 Greetham David C. 172
 Gresham Thomas 386
 Grigar Dene 52, 59, 62, 63, 64
 Groden Michael 172
 Grossman Lev 261, 275
 Grossman Samantha 49, 64
 Grzenia Jan 69, 70, 76, 78-80, 82, 331, 341
 Grzesiuk Stanisław 85, 86
 Gulik Michał 267, 275
 Gumkowska Anna 172, 275, 329, 330, 341
- H**
- Habrajska Grażyna 327
 Hall Stuart 13
 Hanka 162
 Haraway Donna 73, 82
 Harrison Linda 103, 108
 Hartling Florian 380, 382, 387, 413, 425, 432
 Hayles Katherine 61, 62, 64, 347, 348, 350, 366
 Heidegger Martin 23, 39
 Hellekson Karen 278
 Herz Jessie C. 75, 82

- Higgins Dick 36
 Hitler Adolf 90
 Hockey Susan 159, 172
 Hofmannsthal 430
 Hofstede Geert 378
 Homer 267
 Hopfinger Maryla 10, 19, 49, 64,
 111, 117, 136
 Howe Daniel C. 57, 58, 65
 Hugo Victor 369
 Hui Kyong Chun Wendy 193
 Humboldt Alexander von 162
 Hunting Helena 281
 Hyży Ewa 81, 82
- I**
- Idensen Heiko 425, 432
 Ingarden Roman 13
 Irvine Martin 306, 327
 Iwasiów Inga 297, 298
- J**
- Jackson Shelley 61
 Jacobs Henderson Jennifer 15, 16,
 19
 Jadecki J. 435
 Jagiełło Jakub 26
 Jagodzińska Joanna 335, 341
 James E.L. 280
 Jankowiak Daria 260
 Janusiewicz Małgorzata 401, 407
 Jasiewicz Justyna 391, 407
 Jarmush Jim 259
 Jastrzębski Jerzy 101, 108
 Jeffers Oliver 357
 Jemielniak Dariusz 373, 375, 379,
 381, 383, 386, 387
- Jenkins Henry 13-16, 19, 46, 47, 65,
 67, 69, 80-82, 169, 172, 184, 193,
 242-244, 256, 259, 260, 263, 272,
 275, 278, 279, 282, 283, 288, 297,
 393, 394, 407-409
 Jockers Matthew L. 100, 108
 JoeLawson 295, 298
 Johnson Ian 327
 Jordan Stephen T. 380-382, 387
 Joudge Elizabeth 279
 Joyce James 167, 172
 Joyce Michael 61
 Jungmann 162
- K**
- Kaczmarczyk Michał 262, 275
 Kaczyński Michał 401
 Kalashnikova Anna 135, 136
 Kalpurna 292, 299
 Kamińska Aneta 404, 408
 Kamińska Magdalena 223-225, 236
 Karpinska Aya 57, 58, 65
 Karpiński Adam 144, 155, 170, 172
 Karpiński Franciszek 146, 162
 Karpiuk Dawid 86, 90, 108
 Kasperski Edward 213-216, 220
 Kasprowicz Jan 422
 Kasprzyk Krystyna 39
 Kaucz Paulina 267, 275
 Kay Alan 180
 Keen Andrew 46, 64 386
 Keenan Thomas 193
 Kenney Douglas C. 274
 Kepser Marthis 425, 426
 Kestemont Mike 91, 108
 Khaneman Daniel 210, 221
 Khosrow-Pour Mehdi 327
 Kierkegaard Søren 168

- Kierzek Paulina 394
Kiliński Jan 163
Kim Stefans Brian 61
King Stephen 102, 103, 107, 108
Kirsch Sarah 420
Kisiel Marian 298
Kita Małgorzata 341, 342
Kluszczyński Ryszard 44, 65
Kłosińska Krystyna 290, 291, 298
Kniaźnin Franciszek 162
Knibbs Kate 49, 65
Kochanowski Jacek 72, 77, 82
Kochanowski Jan 162, 436
Kołłataj Hugo 162
Komendant Tadeusz 387
Konwerska Emilia 86, 108
Kopacki Andrzej 82
Kostecka Weronika 275
Kozembar-Wiklik 439
Kościuszko Tadeusz 163
Kozak Anita 111, 136
Koza Michał 18, 437, 442
Kozicka Dorota 284, 298
Koziołek Ryszard 291, 298
Krajewski Marek 80, 81, 82
Krasicki Ignacy 162, 274
Kraskowska Ewa 288, 298
Kras Paweł 327
Kreczmar Agnieszka 83
Kreiwirth Martin 172
Kruszewski Wojciech 17, 437
Kubicka Halina 297
Kubiński Piotr 439
Kuderowicz Zbigniew 200, 221
Kudlińska Halina 17, 217, 437, 442
Kurcz Ida 435
Kustritz Anne 279
Kuźma Erazm 82
Kwiatkowski Leszek 366
Kwintylian 308
- L**
Landow George 30, 39, 370, 387
Lash Scott 239, 245, 246, 248, 254, 256
Latour Bruno 224, 236
Lauren Christina 280, 388
Lausberg Heinrich 308
Leach James 54
Lenin Władimir 133
Lessig Lawrence 15, 55, 65, 267
Leś Mariusz 82
Leśmian Bolesław 148, 149, 359, 366, 417
Levinson Paul 45, 46, 65, 385
Lévi-Strauss Claude 198, 221
Lewandowska-Tomaszczyk Barbara 313, 327
Lexicale 295, 299
Lim Sook 379, 388
Lindentreeisle 293, 299
Lisowska Katarzyna 17, 438
Loewe Iwona 331, 335, 341, 342
Longhurst Brian 283, 297
Loska Krzysztof 73, 82
Loth Roman 155
Lovecraft 359
Lubaś Władysław 331, 335, 341
Lury Celia 239, 245, 246, 248, 254, 256
Luyt Brendan 374, 388
- Ł**
Łotman Jurij 31, 32, 39
Łukaszewski 162

M

- Majmurek Jakub 256
 Malczewski Antoni 162
 Malicki Rafał 402, 408
 Mallarmé Stéphane 353
 Malloy Judy 51, 52, 56, 61, 65, 66
 Mann Thomas 33
 Manovich Lev 44, 65, 175, 176,
 179-185, 188-190, 192-194
 Manrique Jorge 354-356
 Marchant Diane 286
 Marcus Fabius Quintilianus 308
 Marcus Tullius Cicero 308
 Marecki Piotr 408
 Marody Mirosława 256
 Marshall Cathy 52, 65, 66, 236, 388
 Maruszewski Tomasz 209, 210, 221
 Maryl Maciej 17, 19, 87, 90, 105,
 108, 136, 159, 172, 305, 322, 329,
 330, 341, 438
 Mateymories 421
 McGann Jerome 157, 166, 167, 172,
 173
 McKenzie Donald F. 166, 167, 173
 McLuhan Marshall 212, 220, 221,
 223, 236
 Melchior Claus 172
 Melville Herman 55
 Memmott Talan 56, 61
 Memphis86 292, 299
 Mencwel Andrzej 10, 20
 Merleau-Ponty Maurice 201, 221
 Miarka Karol 144
 Michałowska Teresa 155
 Michelsen Anders 180, 193
 Michnik Antoni 217
 Mickiewicz Adam 27, 28, 141, 151,
 152, 162, 163, 272, 421
 Miczka Tadeusz 75, 82
 Miedwiediew 122
 Milecki Aleksander 39
 Miller Michael 52
 Miller Nora 380, 381, 388
 Millot Jim 103, 108
 Miłosz Czesław 416
 Minister Edukacji Narodowej 397-
 -399, 406, 408
 Minnis Alastair 327
 Mirocha Łukasz 17, 438
 Mitoraj Robert 256
 Mizera Janusz 39
 Montfort Nick 45, 46, 54-57, 61,
 64, 65, 67
 Montinari Mazzino 168
 Morawski 162
 More Max 217, 218, 219, 221
 Moreno Ortiz Benjamin Roberto
 353
 Morrezela 295, 299
 Morris Adalaide 366
 Mosiołek-Kłosińska Katarzyna 341
 Moulthrop Stuart 52, 61, 66
 Müller Arisona Stefan 64
 Müller Herta 352
 Müller Karl-Heinz 64, 321, 327
 Musiał Grzegorz 308
 Muszyński Wojciech 275

N
 Nabokov Vladimir 400
 Nacher Anna 267, 275
 Naruszewicz Adam 162
 Nawłowska Anna 298
 Nelson Ted 49, 50, 61
 Nęcka Edward 209, 210, 221
 Nicholson Linda J. 82

- Niebelska-Rajca Barbara 126, 136
 Niekrewicz Agnieszka A. 275, 436
 Niemcewicz Jan Ursyn 162
 Niemczyńska Małgorzata I. 256
 Niesiecki Kasper 146
 Niesporek-Szamburska Bernadeta 334, 341
 Nietresta-Zatoń Agnieszka 86, 109
 Nietzsche Friedrich 168, 199, 200, 221
 Nobel Alfred 248
 Noland Carrie 365
 Norwid Cyprian Kamil 153, 315, 327, 422
 Nowak Andrzej 329, 342
 Nowakowski Marek 85, 86, 402
 Nowakowski Michał 408
 Nowakowski Radosław 400
 Nowicka-Jeżowa Anna 172
 Nycz Ryszard 72, 82
- O**
- O'Brian O'Keffe Katherine 173
 Ogonowska Agnieszka 330, 342
 Okopień-Sławińska Aleksandra 12
 Oleksy Elżbieta H. 82
 Onak Leszek 27-29, 275
 Orbitowski Łukasz 102, 105, 109
 Ortiz Moreno Benjamin Roberto 349, 353-356
 Ortmann Sabrina 413, 433
 Ostrowicki Michał 366
 Ostrowska Elżbieta 82, 297
 Ostrowski Witold 104, 109
 Ott Brian 287, 297
 Oz Amos 348, 366
 Ożóg Kazimierz 334, 342
- P**
- Pabiś-Orzeszyna Michał 192
 Paivio Allan 112
 Parra Nicanor 354, 355
 Pawlicka Urszula 17, 31, 39, 48, 438
 Penley Constance 278, 289, 290, 298
 Perzyńska Anna 18, 259, 261, 262, 274, 275, 439, 442
 Pfeil Ulrike 378, 388
 Pigoń Stanisław 152
 Pimble Jason 35
 Piringer Jörg 61, 351
 Pisarek Walery 330, 342
 Pisarski Mariusz 25, 30, 37, 39, 48, 58, 59, 66, 104-106, 109, 394, 400, 401, 408
 Pitrus Andrzej 366
 Pitt Brad 88
 Plater Emilia 88
 Platon z Aten 197, 221
 Podgórni Łukasz 48, 403
 Podracki Jerzy 342
 Poe Edgar Allan 358, 359, 366, 388
 Pollack Barbara 49, 66
 Poniatowski Stanisław August 163
 Potocki Jan 48, 162
 Prater David 61
 Priedhorsky Reid 375, 388
 Próchniak Rafał 65
 Prus Bolesław 29
 Prussak Maria 105, 141, 171, 173
 PrzerwaTetmajer Kazimierz 422
 Przybyszewska Agnieszka 18, 349, 366, 439, 442
 Pugh Sheenagh 279, 280, 282, 285, 286, 298
 Pułka Tomasz 58, 59, 66

Purushotma Ravi 13-15, 19

Putin Władimir 116, 132

Q

Queneau Raymond 55

R

Radkiewicz Małgorzata 83, 297

Radomski Norbert 236

Radway Janice 291, 298

Rakocy Kamil 329, 342

Raley Rita 61

Reagle Joseph 379, 388

Rejniak-Majewska Agnieszka 192

Repnin Nikolaj 162

Rettberg Scott 56, 60-62, 66

Reynard Sylvain 280

Ricardo F.J. 367

Richardson 83

Richelieu Armand-Jean du Plessis
162

Ries Eric 106

Riffaterre Michael 30, 39

Rifun 402

Rilke 430

Ritz German 78, 82

Robert Maciej 86, 102, 108, 109,
256

Robinson Alice J. 13-15, 19

Rogowski Ł. 439

Rogers Alexis 281

Röntgen Wilhelm 211

Rorty Richard 280

Ross Andrew 298

Roszak Joanna 394

Rothblatt Martine 218

Roth Philip 385, 386

Rott Dariusz 262, 275

Rumiancew Nikolaj Piotrowicz 162

Rushkoff Douglas 224, 236

Russ Joanna 277, 278, 288-290, 298

Rustool H.K. 366

Rybicki Jan 92, 100, 108, 109

Rye David 345

Rzepińska Maria 135

Rzewuski 162

S

Sachs Nelly 431

Salwa Mateusz 155

Salwa Piotr 155

Sandberg Anders 218

Sanger Larry 373

Saussure Ferdinand de 24, 39

Schäfer Jürgen 66, 349, 352, 364,
366, 367

Schulz Bruno 48

Szczaniecka Emilia 88

Searle John R. 206, 221

Semino Elena 313, 327

Seville Jane 281

Shade John 400

Shakespeare William 163, 215, 216,
274, 280

Shchurina Julia 117, 136

Shuty Sławomir 48, 401

Simanowski Roberto 38, 40, 53, 66,
67, 365, 367

Sitarski Piotr 82

Siuda Piotr 259-261, 275, 276

Skarbek Fryderyk 161

Skłodowska-Curie Maria 163

Skoneczny Marek 236

Skrendo Andrzej 285, 298

Skucha Mateusz 71, 75, 82

Skwara M. 367

Skwarczyńska Stefania 76-79, 82
Sławiński Janusz 12
Słowacki Juliusz 85, 267, 272
Sobolczyk Piotr 18, 70, 78, 83
Sokołowski Marek 276
Song Felica Wu 227, 237
Sosen Klimaszewski Artur 48
Spinner Kasper H. 425, 433
Staff Leopold 417
Stalin Józef 118, 120, 132
Stallman Richard 371, 372, 388
Starnawski Jerzy 155
Staszic Stanisław 161, 163, 441
Steen Gerard 327
Stefanowska Zofia 141, 155, 170
Steppe Wolfhard 172
Sterling Bruce 186
Storey John 263, 276
Strehovec Janez 44, 50, 66
Strickland Stephanie 54-56, 61, 64,
65
Stróżyński Tomasz 39
Strzałkowska Maria 354, 367
Stussi Alfredo 155
Sugiera Małgorzata 73, 83
Swiss Thomas 366
Szafarzyk Paweł Józef 162
Szczęsna Ewa 17, 39, 40, 365, 367,
392, 408, 440
Szmidt Olga 255, 256
Szpunar Magdalena 398, 408
Szpila G. 341
Sztuczne Fiołki 405
Szuch Jan Chrystian 162, 163
Szulc Mariusz 401
Szwechłowicz Joanna 25, 40
Szymborska Wisława 18, 239-256
Szymił Aleksandra 18, 440, 442

Ś

Śliwiński Piotr 284, 298
Ślósarska Joanna 327
Święch Jerzy 284, 298
Święćkowska Teresa 51, 66

T

Tabakowska Elżbieta 117, 136
Tabbi Joseph 62
Taranek Olga 297
Tarantino Quentin 85, 90
Tatarkiewicz Władysław 197, 221
Tatnall Arthur 315, 327
Thehoyden 292, 299
Thiel-Jańczuk Katarzyna 297
Thorburn David 184, 193
Toczyski Piotr 329, 330, 341
Toffler Alvin 425
Tomaszek Patricia 62, 66
Tomaszewski Tadeusz 203, 221
Tomczuk Jacek 86, 109
Topolska-Gharini Katarzyna 64
Tosenberger Catherine 279
Tramer Maciej 298
Travlou Penny 54, 63
Trembecki Stanisław 162, 414, 426
Tucholsky Kurt 420
Turkowska Ewa 19, 413, 433, 440
Turner Mark 313, 327
Turski Piotr 236
Tushnet Rebecca 260, 276
Tuwim Julian 267
Twardowski Kazimierz 202, 203,
204, 206, 220, 221
Tynecka-Makowska Słowinia 109,
330, 341
Tyrmand Leopold 85, 86

U

Ulicka Danuta 341, 342
 Unsworth John 173
 Utterback Camille 36, 38

V

Vandaele Jeroen 327
 Veelen IJsbrand van
 376
 Veith Diane 278
 Velonaki Mari 345
 Velvet_mace 293, 299
 Vesna Victoria 36, 40
 Victor-Pujebet Romain 352
 Vita-More Natasha 217-219, 221
 Vorotnikov Jurij 128, 137

W

Waber Dan 35
 Walczak Bogdan 275, 439
 Waldmann Günter 431, 433
 Wales Jimmy 298, 373
 Walkiewicz Adam 226, 236
 Wardrip-Fruin Noah 349, 352, 367
 Watt Ian 77, 83
 Weigel Margaret 13, 14, 15, 19
 Welsch Wolfgang 134, 136
 Węgierski 162
 Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława
 227, 236
 Wharton Robert M. 103, 108
 Wiechecki Stefan, pseud. Wiech 85,
 86
 Wiesing Lambert 114, 137
 Więckiewicz Marta 402, 408
 Wilde Oscar 79
 Wiles Will 186

Witkowski Michał 74, 79, 80, 83
 Wittgenstein Ludwig 200, 221
 Wolańska Ewa 342
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 136
 Wołowicz Magdalena 86, 109
 Woronicz Jan Paweł 162
 Worrall Lisa 281
 Wójtowicz Aleksandra 17, 82, 171,
 173, 440, 442
 Wygotski Lew 200, 221
 Wyrzykowski Stanisław 366
 Wysłouch Seweryna 365, 367
 Wypiański Stanisław 267
 Wyss Johann David 261

Z

Zabłocka Marta 90, 96
 Zabłocki Michał 404
 Zając Jan 342
 Zalewska-Greloch Ewa 331, 342
 Zapaśnik Stanisław 220
 Zarzębski Tadeusz 314, 327
 Zawadzka Maria 65
 Zawojcki Piotr 44, 66
 Zgółkowa Halina 334, 342
 Zimroth Evan 38
 Zygmunt Michał 78, 79, 80, 83

Ż

Żabczyc Jan Z. 144, 155
 Żebrowski Michał 419
 Żółkiewski Stefan 10, 11, 12, 19, 20
 Żukowski Tomasz 19
 Żuk Piotr 66
 Żurawiecki Bartosz 70, 72, 73, 74,
 75, 77, 79, 80, 83
 Żurawska-Chaszczewska Jowita 275,
 439

- Żurek Aleksandra 18, 407, 441 Żydek-Bednarczuk Urszula 331,
Żurek Sławomir J. 392, 396, 407, 335, 342
408, 436 Żyłko Bogusław 39