

Teksty Drugie 2006, 4, s. 205-218



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Hipertekstualna estetyka i literatura w dobie internetu.

Anna Nasiłowska

Anna NASIŁOWSKA

Hipertekstualna estetyka i literatura w dobie internetu

W estetyce postmodernistycznej wypracowano ogromny zasób teoretycznych przemyśleń dotyczących Internetu. Istnieje jednak wiele dokonań artystycznych w stosunku do niego wcześniejszych, ale wyraźnie związanych z dokonującą się rewolucją komunikacyjną. Kierunki zmian stały się jasne bardzo wcześniej dzięki myśli Marshalla McLuhana w latach sześćdziesiątych, a postępujące upowszechnienie technologii cybernetycznych jedynie potwierdzało słuszność tych rozpoznań. Metafora „globalnej wioski” opisywała świat w epoce radia i telewizji, ale w genialny sposób zapowiadała komputeryzację i procesy towarzyszące globalizacji.

Sztuka zawsze starała się przedstawiać prefiguracje rzeczywistości. Jest swobodną ironią losu, że na przykład słynne opowiadanie Stanisława Lema *Kongres futurologiczny* (z tomu *Bezsenność*, 1971) ma w Polsce bardzo utrwalone historycznie skonkretyzowane odczytanie jako alegoria sytuacji człowieka otumanionego przez ideologię. Gwoli przypomnienia: uczestnicy kongresu poddani są iluzji za pomocą środków farmakologicznych, śnią sen na jawie, który nie pozwala im rozpoznać realnej sytuacji. Nie zdają sobie sprawy, że siedzą w betonowym bunkrze i jedzą brunatną bryję; wydaje im się, że są we wspaniałej sali, na wykwintnym przyjęciu. Sens alegorii jest znacznie pojemniejszy niż utrwaliła to polska recepcja, której wykładnia ustaliła się przed transformacją ustrojową. Utwór rozumieć można zgodnie z zachodnią interpretacją – jako wyraz zaniepokojenia z powodu łatwości poddawania człowieka różnego rodzaju fikcjom wrażeniowym. Tak czytany *Kongres futurologiczny* stanowi prefigurację lęku przed rzeczywistością wirtualną.

Dzieło literackie ze swej natury konstruuje pewną intencjonalną rzeczywistość (by użyć tu grubo starszej niż postmodernizm terminologii fenomenologicznej Ingardena). Poddaje więc czytelnika swojej próbie rzeczywistości wirtualnej,

konstruowanej za pomocą słowa. Związana z tym tradycja stała się kluczowa dla zachodniej kultury, opartej na druku jako środku przekazu słowa pisanego. To, co spotyka użytkownik elektronicznych środków przekazu różni się co do form, możliwości użycia, szybkości działania, ale nie – co do mechanizmu. Za każdym razem chodzi o pewne modele rzeczywistości, narażone na ryzyko autonomizacji.

O niebezpieczeństwach tworzenia fikcji czy mitów literatura europejska mówi co najmniej od czasów *Don Kichota*. Przy czym motyw ten zachowuje charakterystyczną dla ważnych tematów ambiwalencję ocen: nie chodzi o potępienie fikcji, jest ona o tyle groźna, co szlachetna, a wiara w nią okazuje się pełna prawdziwie ludzkiej godności, o tyle wartej podziwu dla marzenia, co ubolewania z powodu bezsilności. W wersji Borgesa w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* szlachetność absolutnie utopijnego zamiaru powtórzenia arcydzieła, napisania go jeszcze raz, bierze górę nad ostrzeżeniem przed konsekwencjami nieliczenia się życiowymi uwarunkowaniami. Przypisuje się więc Pierre'owi Menard „nieskończone bohaterstwo”, choć jego dzieło miało nie wyjść poza fragmenty i było w istocie donkiszotowskim zamiarem, od początku niemożliwym do spełnienia. John Barth, nawiązując w szkicu *Literatura wyczerpania* do tego właśnie opowiadania Borgesa, interpretuje je dość wąsko: podkreśla, że już utwór Cervantesa odnosił się do wcześniejszych wzorców i w fackie imitowania odczytuje jedną z zasad literatury pisanej przez autorów świadomych mechanizmu literackości.

W dziele Borgesa chodzi o coś jeszcze. „Wszechświat (którzy inni nazywają Biblioteką) składa się z nieokreślonej i być może nieskończonej liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi studniami wentylacyjnymi w środku, ogrodzonymi bardzo niskimi galeriami” – brzmi pierwsze zdanie opowiadania *Biblioteka Wieży Babel*¹. Wieczna, kulista Biblioteka jest modelem doskonałego umysłu (lub też – boskiego chaosu), a podział na poszczególne języki i tomy – jedynie prowizoryczny. Człowiek, nie będąc umysłem doskonałym, ma jedynie częściowy dostęp do jej zasobów, które są też nieprzekraczalną barierą poznania, czy samym poznaniem – zmediatyzowanym ze swej natury. Idea Biblioteki Babel jest przeczuciem, w którym nie ma nic z futurystycznej utopii, a jednak spotykamy się tu z ideą hipertekstu, choć opowiadanie Borgesa powstało w 1941 roku.

Termin hipertekst jest określeniem ukutym przez Teda Nelsona w latach sześćdziesiątych. Upowszechniło się w latach dziewięćdziesiątych dzięki kolejnym pracom autora. Hipertekst istnieje tylko dzięki zapisowi elektronicznemu, jest to struktura złożona z bloków tekstu (lub innych informacji, jak animacje komputerowe, muzyka czy zapis głosu) połączonych linkami (czyli elektronicznymi odsyłaczami), co daje użytkownikowi, wyposażonemu w komputer, możliwość podążania różnymi ścieżkami. Idea nie jest ani nowa, ani rewolucyjna, ale skutki technicznych możliwości okazują się dalekosiężne i budzą zarówno niepokój, jak i idealistyczne oczekiwania. Ted Nelson widział przede wszystkim realność nadziei na

^{1/} J.L. Borges *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 68.

przewyciężenie barier, oczekiwał społecznej i kulturalnej przemiany, nawiązując do romantycznej idei krainy Xanadu.

Moty ten jest jednym z angielskich mitów literackich. Coleridge, który był tu głównym źródłem, zaczerpnął go z *Pielgrzymek* Samuela Purchasa (dokładniej, z wydania z 1617 roku), które obok innych opisów prawdziwych i fikcyjnych egzotycznych podróży, wykorzystał jako materiał, tworząc swoje ballady liryczne, w tym dwie najsłynniejsze: *Opowieść starego marynarza* i *Kubla Khan*, który jest wizją napisaną pod wpływem narkotyków. U Purchasa mowa była o tajemniczej krainie Xamdu lub Xanidu, położonej w Afryce, u w *Kubla Khan* Coleridge'a – przybiera ona rysy raj². U Teodora Nelsona Xanadu jest rajem wolnego społeczeństwa, które jest w stanie realizować swoje cele bardzo szybko, bez ciężkiego przemysłu, przewyciężając dawne podziały. Wszystkie zasoby intelektualne będą dostępne za pośrednictwem komputerów i bariery dostępu do wiedzy przestaną istnieć³. Choć jednoznaczność tych ocen budzić może opór, to jednak trzeba sobie uświadomić, że kontrola rozpowszechnianych opinii w tej formie, jakiej doświadczaliśmy w PRL, dziś, wobec rozwoju technicznych możliwości komunikacji, nie byłaby już możliwa.

Zmiany budzą jednocześnie lęk i wywołują zrozumiałe obawy przed zachwianiem tradycji. W istocie hipertekst pozbawia użytkownika pewności co do wszelkich trwałych wyznaczników: brak tu postaci kanonicznej, zamiast początku i końca jest wejście i wyjście, zanika podział na autora i czytelnika (oś nadawca–odbiorca przestaje istnieć, odbiorca jest jednocześnie współautorem), a zamiast lektury mamy wyłącznie nawigację, która może prowadzić w różnych kierunkach. Brak też materialnej podstawy tekstu, przedmiotu, jakim jest książka czy rękopis, istnieje tylko wersja cyfrowa, która pewnego dnia może zostać wykasowana. Wiele zależy oczywiście od natury konkretnego hipertekstu. Może mieć on postać tylko do odczytu i zawierać ograniczony zasób informacji – tak dzieje się na przykład w cyfrowej instrukcji obsługi programu komputerowego. Użytkownik nie czyta jej w całości, otwiera poszczególne partie, zależnie od swoich potrzeb, ale porusza się po przewidzianych z góry trasach.

Bardziej zaawansowane postacie hipertekstów to używane przez wielu odbiorców strony www (World Wide Web), które zawierają liczne linki. Ta struktura może przewidywać dodawanie komentarzy i ciągle przekształcanie całości, której kształt jest niemożliwy do ogarnięcia i nieprzewidywalny. Tak dzieje się na przykład w wypadku wspólnoty piszących blogi (czyli dzienniki dostępne w Interne-

^{2/} J.L. Lowes *The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination*, London, 1978.

^{3/} I. Synder *Beyond the Hype: Reassessin Hypertext*, in: *Page to Screen, Taking Literacy into the Electronic Era*, ed. I. Synder, Routledge, London–New York 2001, s. 125-143. Por także omówienie powieści Adriana Roberta *A Futher Xanado*, w: M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na postawie klasyki gatunku: „afternoon. A stroj, Potchwork Girl, A futher Xanado”*, w: *Literatnet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2002, s. 127-150.

cie) – każdy zapis może być na bieżąco komentowany przez innych, a całość tworzy otwartą wspólną sieć, połączoną linkami, dającymi możliwości bardzo szybkiego przechodzenia od tekstu jednego autora do innego. Czytający porusza się według własnego kaprysu, żadna uprzywilejowana droga nie istnieje i nie istnieje też możliwość poznania nieustannie zmieniającej się całości. U Borgesa chodziło o „majaczącą Bibliotekę, której przypadkowe woluminy narażone są na nieustanne niebezpieczeństwo zamieniania się w inne” [...] wszystkie one twierdzą, wszystkiemu przeczą i wszystko mieszają, jak jakieś bóstwo w delirium”⁴. Spełnienie się wizji Borgesa każe postawić pytanie o to, czy chaos hipertekstowych zasobów nie powoduje inflacji wszelkich informacji i totalnego zagubienia.

Te generalne pytania muszą pozostać nierozstrzygnięte, na pewno jednak w praktykach artystycznych XX wieku wielokrotnie pojawiała się utopia przezwyciężenia linearności utworu literackiego. Symultaneizm u Apollinaire’a, eksperymenty poezji konkretnej, czy różne formy powieści – to ogromny zasób doświadczeń estetycznych. Już w wywiadzie, którego przekład został zaprezentowany polskiemu czytelnikowi w 1975 roku na łamach „Odry”, John Barth przyznawał się do fascynacji nowymi mediami. I choć rozumiał przez ten termin zaledwie taśmę magnetofonową, to jego wizja możliwości – oparta na doświadczeniach amerykańskich eksperymentatorów – była dalekosiężna, obejmowała

na przykład konkretną prozę, próbę wynalezienia narracyjnego ekwiwalentu poezji konkretnej. Miałem okazję poznać pewne uderzające przykłady tego zjawiska, a ponadto różne inne rodzaje – prozy trójwymiarowej, prozy „ruchomej”, prozy zasadzającej się na doświadczeniach z taśmą, z wykresami, i tym podobne.⁵

Miał tu na myśli zapewne „powieści graficzne” Raymonda Federmana, czy Richarda Kostelanetza.

Istnieje też dużo lepiej przyswojona w Polsce część doświadczeń postmodernistycznej prozy – dziś zaliczana bez wątpienia do klasyki „prehipertekstów”. Myślę tu na przykład o powieściach Cortazara, napisanych w latach sześćdziesiątych, a przyswojonych u nas dzięki Zofii Chądzyńskiej w latach siedemdziesiątych. *Gra w klasy* daje czytelnikowi możliwość skonstruowania alternatywnego ciągu fabuły, utwór zatytułowany *62, model do składnia*, w autorskim wstępie scharakteryzowany został tak:

Podtytuł *Model do składania* wydaje się sugerować, że poszczególne części książki, oddzielone od siebie odstępami, są dowolnie przemieszczalne. Jeżeli nawet tak jest w odniesieniu do niektórych z nich, model, o którym mowa w tytule, jest innej natury, wyczuwalnej już na płaszczyźnie zapisu (gdzie nawroty i przesunięcia mają na celu uniknięcie wszelkich usztywnień przyczynowych), przede wszystkim jednak na płaszczyźnie uczuciowej, gdzie przejście do kombinatoryki bardziej się narzuca. Wybór dokonany przez

4/ J.L. Borges *Opowiadania*, s. 75.

5/ Przeł. M. Orski, „Odra” 1975, nr 3.

czytelnika, własnoręczne montowanie przez niego elementów opowiadania powinny za każdym razem dawać mu do rąk książkę, jaką pragnie przeczytać.⁶

Mamy tu do czynienia z marzeniem o – by użyć formuły Umberto Eco – dziele otwartym (książka pod tym tytułem została zaprezentowana polskiemu czytelnikowi w 1975 roku). Także hasło „dzieła w ruchu” (*work in movement*) jest wcześniejsze niż hipertekst.

Inna część prehipertekstualnej estetyki przyswajana jest w Polsce po 2000 roku. Podsumowując dorobek *nouveau roman* na użytek *Słownika literatury polskiej XX wieku* Michał Głowiński bardzo wyraźnie odciął się od dorobku francuskiego kręgu Oulipo (czyli Pracowni Literatury Potencjalnej, *Ouvroir de Littérature Potentielle*). Tymczasem właśnie ich pomysły, a nie martwota i nuda *nouveau roman* mogą mieć dziś znaczenie. Inspiratorem dla Oulipo był Raymond Queneau, jego *Cent Mille Millions de Poèmes* (z 1961 roku) są w klasycznej postaci wydrukowaną na kartonie książka, zawierająca 10 klasycznych sonetów. Ich linijki są jednak pocięte, co pozwala czytelnikowi na wymianę dowolnych wersów i daje możliwość tworzenia kombinacji (jest ich 10 do 14 potęgi). Możliwości kombinatoryczne i konstruowanie narracji-labiryntu wykorzystywał Italo Calvino. Dla Georges’a Pereca gra, układanka i poruszanie się narracji zgodnie z zasadą przyległości, a dopiero wtórnie – rozwoju, postępowania w czasie. Podległość ścisłym ograniczeniom formalnym są zasadą w powieści *Życie. Instrukcja obsługi*. Italo Calvino w *Wykładach amerykańskich* nazwał ten utwór hiperpowieścią (przy czym do hiperpowieści zaliczył też własne *Jeśli zimową nocą podróżny*). Do dzieła swojego przyjaciela przywiązywał szczególne znaczenie, nazwał ten wydany w 1978 roku utwór „ostatnim wielkim wydarzeniem w historii powieści”⁷.

Tradycja prehipertekstualna jest długa, jak twierdzi Aarseth w pracy *Cybertext. Perspectives of Ergodic Literature*. Ma ona niewątpliwie tendencje do rozrastania się wstecz. Najstarszą z wymienianych przez niego książek jest *I Cing. Księga Przemian* (1122-770 p.n.e.)⁸.

Jak to jednak wygląda w literaturze polskiej? Wydawałoby się, że dorobek estetyczny postmodernizmu może określić literaturę polską w momencie, gdy zetknęła się ona z nowym medium. Tym bardziej, że istnieją tu możliwe analogie wobec nowej literatury rosyjskiej. Przykładem najwybitniejszym jest twórczość Wiktora Pielewina. W jego powieści *Generation P* bohater, początkowo dość mocno osadzony w świecie realnym, najpierw za sprawą reklam wkracza w świat wirtualnych kreacji, wkrótce stają się one nie do odróżnienia od „twardych” doświadczeń, wypełniają bez reszty jego życie, stwarzają prawdziwe zagrożenia, a nawet

^{6/} J. Cortazar 62. *Model do składania*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974, s. 6.

^{7/} I. Calvino *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Volumen-Marabut, Gdańsk-Warszawa 1996, s.106.

^{8/} E.J. Aarseth *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1997.

okazują się kluczem do rosyjskiej polityki, sterowanej przez niejasne siły⁹. *Hełm grozy* tego samego autora (przekład polski ukazał się w 2006 roku) to zapis wypowiedzi na forum internetowym, w którym przedstawiona sytuacja aktualizuje mit o Minotaurze – nawiązując jednocześnie do wielkich opowieści i do postmodernistycznego motywu zagubienia w labiryncie.

Tymczasem w Polsce brak tego typu liczących się zjawisk. Być może „zawiniło” tu spore otwarcie polskiej literatury na Zachód w czasach przed transformacją ustrojową; postmodernizm, w postaci zapożyczony konsumowany od lat sześćdziesiątych, a na pewno siedemdziesiątych, a uprawiany incydentalnie i raczej nieprogramowo, po transformacji nie mógł zdobyć ani rangi nowości, ani stać się symbolicznym objawem samego przełomu. Owszem, pojawiła się na przykład powieść Tomasza Mirkowicza *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* (1998), którą można by uznać za spełnienie postulatów nowej fabulacji, zresztą nie lepsze niż dwadzieścia lat wcześniejsza powieść Porębskiego, ale podejmując dialog z kliszami kultury masowej. Mirkowicz, polski tłumacz między innymi *Lotu nad kukulczym gniazdem* Kessey’a i *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego, zaproponował zabawę wymagającą sporej świadomości tradycji, ale i otwartości na kulturę popularną. Recepcja tej książki była raczej świadectwem rozczarowania, jednoczesność czytania i zabawy wymagającej akceptacji pospolitych klisz stwarzała widać przed polską publicznością niezrozumiałą łamigłówkę.

Dorobek estetyki postmodernistycznej w Polsce w momencie nadejścia rewolucji w technologii komunikacyjnej niczego nie określił. Polska kultura, wystawiona na próbę nowego ustroju, poddała się jego regułom, a miejsca dla artystycznego eksperymentu i ambitnych poszukiwań wcale nie zrobiło się więcej. Sprawa niejako wpisana w transformację było zaakceptowanie rynkowych reguł, a także konieczność odcięcia się od przeszłości, a więc także od literatury przed 1989 rokiem i tego, co zdołała ona wypracować.

Największym odkryciem w nowej sytuacji komunikacyjnej stała się nowa publiczność, nieświadoma tradycji, mająca mało doświadczeń literackich i w ogóle niewywodząca się z kręgów, gdzie zainteresowania artystyczne mają swoją wagę i cieszą się należnym prestiżem. Jest to publiczność, można powiedzieć, dziewicza, dla której opowieści o literackich eksperymentach, dorobku postmodernistycznej estetyki, labiryntach, Ksanadu, czy Bibliotece Babel są bajkami zbyt trudnymi i mało interesującymi. Ta publiczność używa Internetu praktycznie: do wyszukiwania informacji i do zabawy. Uwielbia gry, gustuje w czatach i poszukuje tu partnerów erotycznych.

Wbrew poprzednim prorocztwom o nadejściu kultury obrazkowej, jednym z zaskakujących efektów Internetu jest właśnie rozrost komunikacji pisanej – w e-mailach, blogach czy czatach. Używanie emotikonów (czyli specjalnych znaków

^{9/} Zarys zjawisk we współczesnej prozie rosyjskiej można znaleźć w pracy: A. Wołodzko-Butkiewicz, *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Studia Rossica, Warszawa 2004.

typu: uśmiech, całusy itd.) jest w zasadzie sprawą mody i szczególnej etykiety (a nawet e-etykiety), a nie świadectwem jakiejś bardzo głębokiej zmiany, która wiedzie do skonstruowania kodu uniwersalnego języka wizualnego, niezwiązanego z żadnym językiem naturalnym. Jest to komunikacja dość swobodna, wyzwolona z części ograniczeń: na przykład popełnianie błędów ortograficznych stało się na czatach czy forach tak pospolite, że w zasadzie nie zwraca się na to uwagi. Konwencje e-mailowej korespondencji też są znacznie swobodniejsze niż zakładają to normy epistolarne, można pomijać formuły inicjalne i końcowe, odpowiadać jednym zdaniem (albo wręcz: O. K.) i stosować język bardziej potoczny.

Internet wyzwolił ogromną energię. Bardzo zróżnicowaną: spontanicznie powstające wspólnoty blogerów¹⁰, grupy na forach tematycznych, strony www poświęcone ulubionym twórcom i dziełom, tworzone przez fanów i oficjalne strony autorskie, czaty, gry fabularne, dyskusje, wspólnoty w postaci grup literackich, wirtualne księgarnie i biblioteki – to tylko skrótowy przegląd morza zjawisk, a niektóre z nich mają związek ze sferą tradycyjnie pojętej „literackości”, dotychczas opierającej się na kulturze druku, z natury dość elitarniej i silnie zinstytucjonalizowanej. Są też strony umożliwiające natychmiastową publikację tekstów poetyckich i dające możliwość nie mniej szybkiej reakcji, choć nie jest to recepcja krytyczno-literacka, a najczęściej pewna forma zwrotnego potwierdzenia kontaktu (co mieściłoby się w ramach funkcji fatycznej). Internet nie stawia żadnych barier poza technicznymi, jeśli kogoś wyklucza z egalitarnej wspólnoty, to wyłącznie niemających do niego dostępu. Wbrew pozorom jest to pewna bariera wstępna, tym bardziej że w Polsce sieć ogólnodostępnych punktów nie rozwija się bujnie. Pojawiają się nowe obszary wykluczenia społecznego – co opisał Manuel Castells¹¹.

Internet podtrzymuje i tworzy więzi, nie stawiając barier typowych dla tradycyjnego aktywnego uczestnictwa w kulturze. Na forach i czatach nie obowiązuje ortografia i interpunkcja, a wiele stron poświęconych własnej twórczości literackiej roi się od popisów, które przy jakiegokolwiek selekcji zostałyby zdyskwalifikowane jako grafomania. Istnieją też wspólnoty dokonujące wstępnego wyboru, tu reguły podobne są jak przy druku. Jednocześnie podjęte zostało wyzwanie teoretyczne: dwa tomy *Liternetu*¹² i ogromny przyrost prac specjalistów medjoznawstwa dowodzą raczej, że elitarność przybrała formę tworzenia wyspecjalizowanych języków, silnie steoretyzowanych, o własnej rozbudowanej terminologii. Z tego

^{10/} Proponuję zrezygnować z angielskiej pisowni z podwojonym g (blogger).

^{11/} Chodzi tu o fundamentalną pracę M. Castellsa *Information Age: Economy, Society and Culture, The Rise of the Network Society; The Power of Identity; End of Milenium 1996-1998*, po polsku niewielkie omówienie tej pracy i fragment: „Odra” 2002 nr 11; a także M. Castells *Galaktyka Internetu, Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2003.

^{12/} Por. *Liternet...; Liternet.pl*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2003; *Tekst-tura, Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Ha!art, Kraków 2005.

morza zjawisk, częściowo zresztą opisanych, choć w całości raczej nie do ogarnięcia z powodu wielokierunkowości, wybieram stosunkowo małą działkę prozy drukowanej, a więc opublikowanej w postaci książek, dla której Internet był źródłem inspiracji. Tu robi się o wiele ciaśniej, choć od pewnego czasu bohaterowie wielu polskich powieści korzystają z Internetu albo wypowiadają się na jego temat¹³. Mnie jednak chodzi o inspirującą, inicjującą rolę tego typu komunikacji.

Najbardziej zaskakującą książką tego typu jest dziennik ciąży prowadzony przez mężczyznę. Chodzi o prozę podpisaną pseudonimem Aleksander Wierny, zatytułowaną w wersji książkowej *Matka mojego dziecka :-)*, opublikowaną w 2003 roku przez Świat Literacki. Dla wyjaśnienia: pojawiające się w końcu tytułu znaki: średnik - myślnik – nawias są emotikonem, po wpisaniu ich z klawiatury wyskakuje automatycznie znak uśmiechniętej „buźki”. Nie jest to dziennik ciąży w tym sensie, by autor sam jej doświadczał – to raczej dziennik współuczestnictwa w psychicznym i fizycznym procesie, któremu podlega jego partnerka. Nie wiemy, czy jest żoną, określenie „matka mojego dziecka” pozwala uchylić tę kwestię. Pierwotnie tekst ten powstawał jako blog (www.matkamojegodziecka.blog.pl), miał więc odwrotną kolejność zapisów, najstarsze znajdowały się na końcu, najnowsze – na początku. Każdy wchodzący na stronę mógł cofając się poznać całość i zaznajomić się także z komentarzami, pozostawionymi przez poprzednich czytelników, oraz dopisać własny. Wydawca chwali się, że blog ten miał 50 tysięcy wejść. W wersji książkowej to bogactwo zostało amputowane, tekst jest klarowny, podzielony na niedatowane segmenty, ale za to opatrzone tytułami.

Rozgałęziona struktura tekstu uległa więc zmianie, wykrojono z niej klasyczny dokument o linearnej konstrukcji, tak jak linearny jest proces, o którym się opowiada. Początek – to odczucie „wilczego głodu” w początkach ciąży. Naturalny koniec – to operacja porodowa (cesarskie cięcie) i pierwszy kontakt ojca z synem. Autor bardzo wnikliwie śledzi wszystkie etapy zmian, ma subtelny sposób opowiadania, od dosłowności relacji woli sugerowanie i ironię, stawia siebie na pozycji raczej obserwatora niż uczestnika, a ironiczny dystans jest odpowiedzią na bezradność, niemożność bezpośredniej ingerencji w biologiczny proces, który obserwuje się jako ciąg zaskakujących psychicznych reakcji ciężarnej. Autor ma też dużą kulturę literacką i tekst zawiera odwołania literackie, świadczące o sporym wyrobieniu:

Przyszła Matka Mojego Dziecka śni cudze sny

Czyta książkę Borgesa, której na jawie nigdy nie miała w rękę. Czyta dokładnie, słowo po słowie, zdanie po zdaniu, akapit po akapicie, strona po stronie. Po przebudzeniu zapomina, jaka była treść książki, lecz kolejnej nocy wraca do lektury dokładnie w tym miejscu, w którym ją przerwała.

13/ Na przykład bohater powieści Rafała Żemkiewicza *Ciało obce* twierdzi, że Internet istnieje „tylko dzięki pieniądzom onanistów”, którzy są od niego uzależnieni. Bez nich marzenia naukowców o powszechnej dostępności komunikacji nie byłyby możliwe do zrealizowania.

To postmodernistyczny motyw Szeherazady – który inspirował wielu twórców. „Zawsze marzyłem o napisaniu baśni z 1001 nocy w dwunastotomowej wersji Burtona”¹⁴ – twierdził John Barth. W wersji zaprezentowanej w blogu wygląda to jednak raczej na inspirację *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino: to opowieść wyśniona, rozpadająca się po przebudzeniu, z piętrowym intertekstualnym odwołaniem. Autor lubi posługiwać się nawiązaniem, chyba raczej nieczytelnymi dla większości blogerów jak „Najokrutniejszy miesiąc to dziewiąty miesiąc” (w intertekście: to kwiecień, Eliot!) i aluzjami biblijnymi. O autorze wiadomo tyle, ile ujawnia nota do książki, że urodził się w 1973 roku, był dziennikarzem „Gazety Wyborczej” w Częstochowie, studiował filozofię, „zajmował się moralnymi konsekwencjami ponowoczesności”, a „dzisiaj zajmuje się *public relations* w jednej ze spółek Skarbu Państwa”. Jego tekst jest dowodem kompletnej niezależności od stylu reagowania i sposobu myślenia komentujących. Pokazuje pewną nową wrażliwość, zgodnie z którą prowadzenie dziennika ciąży przez mężczyznę jest możliwe, a granice między płciami nie są wyznaczone sztywno przez biologiczne role. Autor nie do końca poddaje się jednak empatii, choć jest bardzo „współodczuwający”. Jednak bardzo często poczynione przez niego obserwacje można odebrać jako deprecjonujące w pewien sposób ciężarną. Samo określenie „Matka Mojego Dziecka” jest problematyczne – jeśli już to: Naszego Dziecka. Widać moralne konsekwencje ponowoczesności nie sięgają tak daleko i wrażliwość feministyczna jest możliwa tylko do pewnego stopnia. Dziecko ma imię (Igor) a matka – sprowadzona jest do funkcji (z którą wchodzi się w polemiczno-ironiczne relacje).

Dziennik na www.matkamojegodziecka.blog.pl nadal istnieje, choć starsze zapisy są już niedostępne. Rozwija się dalej, incydentalnie, raz na kilka miesięcy pojawia się nowy tekst. W początku 2006 roku ostatni wpis nosił datę: 2005-04-10 i dotyczył zepsutej drukarki, którą „Matka Mojego Dziecka” (nadal tak) usiłuje zreperować. Najpierw zwraca się do mężczyzn, potem sama wydlubuje resztki batonika, które wcisnął tam Igor, a drukarkę przemycza należąca do autora brandy (czyli Ojca Wspólnego Dziecka), po czym drukarka zaczyna działać. Krótkiemu zapisowi towarzyszy 75 komentarzy, o charakterystycznym dla większości internautów stylu i ortografii. Komentują oni całe zdarzenie, a zdania są rozbieżne. Z jednej strony, jak się wyraża pewna Magda: „Większość facetów to piekarniki”, z drugiej: „Większość kobiet to tłuki” (George). To jest główna oś konfliktu, który w tekście przybiera formę nieskończonego bardziej subtelnej, ale i tak przez komentujących sprowadzony jest do pierwotnej zasady konfliktu męsko-damskiego.

Nieco podobnym przykładem dzieła, którego początkiem był blog (www.badmofuker.blog.pl) są książki Jacka Pałki *Przygody Pana Bazylka* (W.A.B. 2003) i *Bazylek daje sobie radę* (W.A.B. 2004). Tu mamy do czynienia z prowadzonym przez ojca dziennikiem przygód syna, tekstem, który składa się na opowieść o relacji

14/ J. Barth *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 45.

ojciec – syn, przełamującą stereotyp przypisania tematu wychowania dziecka „literaturze kobiecej”.

Inaczej z medium internetowego korzystała Krystyna Kofta przy pisaniu *Krótkiej historii Iwony Trump* (W.A.B., 2001), reklamowanej jako: „pierwsza polska powieść internetowa”. Kolejne odcinki powieści publikowane były na stronie www.jakobieta.pl (na ile mogłam się zorientować – strona „Twojego Stylu” i kosmetyków Dove), po czym odbywały się dyskusje, podczas których internauci zgłaszali krytykę, komentowali przebieg akcji i usiłowali zaproponować dalszy ciąg. Zarysowana została sytuacja wyjściowa: Iwona, po zdaniu w małym miasteczku matury, chce uniezależnić się od rodziny. W tym celu prawie bez pieniędzy wyrusza do Warszawy, nikogo tam wcześniej nie znając... To pomysł na modelową młodą bohaterkę, typ dziewczyny w poszukiwaniu sukcesu i samorealizacji. Motyw jak z powieści społecznych XIX wieku (Balzac!), tyle że z feministyczną dominantą, zresztą charakterystyczną dla transformacji ustrojowej. Młoda – głównie młoda – publiczność miała uwiarygodnić dalszy ciąg.

Postowie autorki ujawnia kuchnię tego eksperymentu:

Bawiłam się nieźle pomysłami, na przykład Joanny po pierwszych odcinkach: „Książka do dupy. Można ją poprawić, powiedzmy tak: Iwona wychodzi z dworca, gdy nagle uciekający mężczyzna wpada na nią i wciska jej w dłoń kluczyk do skrytki na dworcu. W skrytce znajduje się coś, co jest ważne dla członków międzynarodowej mafii. I tak się zaczyna powikłana historia Iwony Trump.” Jak widać, amerykańskie kino klasy B, C i D miało wkroczyć do biografii Iwony, ale nie dało się tego uniknąć.

Wybrane zawczasu imię i nazwisko głównej bohaterki nie skojarzyło się jakoś z Iwaną Trump i jej historia nie stała się opowieścią o sukcesie modelki i milionerki. Rzeczywiście, pojawił się kluczyk, potem mafia, cały szereg nieprawdopodobnych przypadków, dobra starsza pani i Arabowie, a w końcu i tak Iwona wróciła do miasteczka, by zemścić się na licealnej nauczycielce, która ją zdręzczała biologią.

Sterowanie fabułą tylko w części należało do internautów – ich pomysły były sprzeczne ze sobą i trzeba było dokonywać wyboru. Z korespondencji (oczywiście e-mailowej) z autorką wiem nieco więcej. Jest na przykład w powieści spory rozdział, gdy Iwona, zamiast wyruszyć na podbój Warszawy, siedzi na dworcu i rozmyśla nad swoją przeszłością. To zatrzymanie szczególnie denerwowało dyskutantów, domagali się szybkiego postępu akcji, najlepiej ze strzelaniną i pościgiem, autorka kontynuowała więc rozmyślania bohaterki, żeby ich podrażnić. Jeden tylko fragment włączony do książki został nadesłany przez dyskutantkę, to dziwna historia o pamięci dziecka sięgającej czasów przed urodzeniem! W efekcie powstał utwór bardzo niezborny fabularnie, z przemieszaniem konwencji, które zwykle się nie spotykają. Aktywność internautów popchnęła powieść w kierunku przeglądu konwencji kina sensacyjnego, ale nie bez domieszki New Age. Współczesna Szeherazada przemawia językiem kina i religii, a literackie konteksty ma za nic – bo po prostu o nich nie wie.

Najpoważniejszym efektem tego eksperymentu stał się jednak język tej powieści: pozbawiony literackiej dykcji, nacechowany świeżością i potocznością, charakterystyczną dla korespondencji internetowej. Kilka sformułowań rzeczywiście przeniknęło stamtąd bezpośrednio: „Jeszcze nie Iwona, zaledwie kropka nad i” oraz zdanie: „Warszawa to smród i musisz go powaćhać”. Seks i narkotyki określone są tu potocznie, widać zamiłowanie do lekkiej, „luzackiej” wulgarności. Krótka historia Iwony Tramp charakteryzuje się niezwykle otwartością na „młodą” polszczyznę, nasyconą odwołaniami do kultury masowej, lekceważąco traktującą wszelką uczoność i elegancję, a gustującą w pozach i grymasach. I to jest wartość – postulatami awangard było uwalnianie się od konwencji językowych czy „rewolucja językowa” (by użyć terminu odnoszącego się do postulatów Henryka Berezę, ale niekoniecznie w tym samym znaczeniu).

Poza tym na *Iwonę* należy spojrzeć w nieco szerszej perspektywie. Dochodzi tu do znamienego przesunięcia akcentów, podobnego jak w wypadku sztuk plastycznych. W „akcjach”, takich jak obieranie ziemniaków w galerii czy spanie w teatrze, liczy się projekt, pomysł, pomieszczenie przestrzeni i działań należących do odrębnych sfer (artystycznej, „wysokiej” i potocznej), a nie statyczne dzieło, które może powstać, ale nie musi. Proces tworzenia, przebiegająca w czasie akcja artystyczna, do której twórca wciąga odbiorcę, jest ważniejsza niż statyczny obiekt, będący jej efektem. Być może książka, w obecnej formie, „podana” tak jak tradycyjna powieść sensacyjna (co z kolei jest odpowiedzią na wymogi rynku) i opatrzona jedynie niewielkim posłowiem, zdradzającym kulisy projektu, jest nie najszczęśliwszą formą prezentacji tego, co rzeczywiście się stało.

Największym sukcesem rynkowym okazał się jednak tradycyjnie napisany romans Janusza L. Wiśniewskiego *S@motność w Sieci*, wydany w 2001 roku i wznowiony w 2003 z podtytułem *Tryptyk*. W nocy do kolejnej książki Wiśniewskiego, powieści *Los powtórzony*, wydawca mówi o 137 tysiącach (na okładce) i 127 (w reklamie na s. 308) sprzedanych egzemplarzy *S@motności w sieci*. Jest to historia miłosnego spotkania w Internecie. Ona jest bezdzietną mężatką, u boku zimnego męża, on – empatycznym, delikatnym mężczyzną, doświadczonym przez los, ale obdarzonym darem przenikania kobiecej psychiki. Najpierw toczy się długa korespondencja, która zawiązuje się przypadkowo, a potem dzięki komunikatorowi toczy się już w czasie rzeczywistym. Bohaterowie zaczynają czuć się bliscy, choć dzieli ich spora odległość. Wreszcie dochodzi do krótkiego spotkania w Paryżu. Nie są sobą rozczarowani, przeciwnie, łączy ich namiętny seks. Wkrótce potem ona stwierdza, że jest w ciąży. Mimo że to on może być ojcem jej dziecka, zrywa romans, wybiera męża, a on, porzucony – zastanawia się nad samobójstwem.

Wydawałoby się, że Internet traktowany jest tu jedynie tematycznie. Nie znalazły w tej powieści odbicia typowe lęki związane z jego używaniem: niemożliwość pełnej weryfikacji słów korespondenta, ewentualność kłamstwa, podstęp, manipulacji przez konstruowanie fałszywej tożsamości, rozbieżność pomiędzy poznaniem kogoś w sposób pośredni a fizycznością, która może okazać się rozczarowująca. Najważniejszym wydarzeniem tej powieści jest jednak towarzysząca jej

recepja. Przede wszystkim jest to powieść debiutanta spoza kręgów kulturalnych, autor, dr hab., specjalizujący się w zastosowaniach informatyki do chemii organicznej, nie liczy się z dominującymi w humanistyce tendencjami. Jego wizja kobiety, mimo niewątpliwej empatii, jest silnie naznaczona wiarą w biologiczne uwarunkowania życia uczuciowego i decyzji, co dyskredytuje go w oczach feministek, ale nie – licznych czytelniczek. Mimo wiary w determinację biologiczną proponuje obraz nasycony emocjami, tworzy scenariusz obliczony na emocjonalne reakcje czytelnika. W wysokim kodzie literackości uznane by to było z góry za coś gorszego.

W pierwszym wydaniu autor zamieścił adres swojej strony internetowej i skrzynki e-mailowej, podał też adres swojego bohatera. Wkrótce na te trzy adresy masowo zaczęła napływać korespondencja. Różnorodna. „Ty głupi bałwanie, cóż ty piszesz takie bzdety, mojej starej się poprzewracało od tego w głowie!” – to właściwie pochwała... Pojawiały się także głosy bardzo rozsądne, przynoszące na przykład miażdżącą krytykę opisu pewnego technicznego sposobu na zablokowanie e-maila. I wiele innych, potwierdzających działanie emocjonalne książki. Czytelnicy (płci obojga) płakali. Żądano też zmiany zakończenia na optymistyczne. Zachowuję oryginalną pisownię: „Proszę niech mnie pan sprowadzi na ziemię ja tego zakonczenia nie przeżyję” – napisała w SMS-ie pewna pani, a inna dodała: „Jestem oburzona, trzeba było ją przekonać, żeby wybrała Jakuba, od czego w koncu pan jest autorem?! Zocha” I nowe zakończenie zostało dopisane – bohater, dzięki temu, że jest dobry, kiedy już-już ma rzucić się pod pociąg, zostaje uratowany przez bezdomnego (Wokulski nie miał takiej szansy). Wszelkie próby streszczenia nieuchronnie czynią tę fabułę jeszcze bardziej sentymentalną i zawsze mam kłopoty, gdy opowiadam ten romans studentom.

Najważniejszą zmianą jest jednak pojawienie się w *Tryptyku* prawie stustronicowego omówienia reakcji na książkę. Recepja (której świadectwem są bezpośrednie reakcje, możliwe dzięki Internetowi) tworzy pewną rozgałęzioną sieć interakcji. Przynosi też żywy zapis języka reakcji na dzieło literackie, odmienny od kodu krytyki literackiej. To język nacechowany ekspresją, emocjami, bezpośrednio, w którym swobodne przekraczanie granicy między prywatnością odbiorcy a dziełem jest typowe, choć zdarzają się też wypowiedzi bardziej zdystansowane. Wartościujące i oceniające podejście do tych reakcji byłoby tu niezrozumieniem samego zjawiska. Efekt hipertekstu, dzieła w ruchu, otwartego (dopisany epilog, wielogłosowość) jest więc pewnym zdarzeniem zainicjowanym przez tekst i niemożliwym do wyreżyserowania, a *Tryptyk*, dzięki zapisowi obszernej dyskusji, jest książką wielowymiarową i niemożliwą do sprowadzenia do sentymentalnego romansu.

Żadne z omówionych tu wydarzeń nie spotkało się z żywszym zainteresowaniem ze strony środowiska Liternetu: powieść Wiśniewskiego została opatrzona wartościującą etykietką harlequin, *Iwonę* Kofty określono jako mało interesującą. Można się zgodzić z autorami Liternetu, że *Blok* Sławomira Shuty, pierwsza polska powieść na dyskiecie, rozczarowuje. I dodać kolejne przykłady: wydany pod pseudonimem aalli blog *Świat według blondynki* jest lekturą nużącą, a dramat Krzysztofa Rudowskiego *Cz@t* redukuje teatr do gadania.

Z całą pewnością opisana tu sytuacja dowodzi, że w Polsce istnieje obecnie ogromne zapotrzebowanie na literacką komunikację. Pojawia się ono jednak w kręgach i miejscach, które dotychczas nie były domeną tradycyjnej publiczności literackiej. Te z kolei – zaczęły się kurczyć w związku z ekspansją kultury masowej i komercjalizacją. Odmienny środek przekazu – kształtuje przekaz, co może byćoby MacLuhanowskim banałem, gdyby nie fakt, że w moim przekonaniu dochodzi tu również do przekroczenia pewnych reguł dyskursu, obowiązujących w świecie tradycyjnej literackości. Te zakazy, ukształtowane w tradycji druku, dotyczą na przykład niskiego wartościowania emocjonalności (w przeciwieństwie do „wysokiego” dystansu i intelektualnego chłodu), sztywnego przypisania tematu ciąży „literaturze kobiecej” i innych przekonań o charakterze wzorów genderowych (co najwyraźniej mobilizuje odbiorców do dyskusji) oraz o niemożliwości wymiany ról między Autorem (= Artystą) a odbiorcami. Przekroczenie może mieć moc wyzwalającą, a żaden z tych zakazów nie stanowi przecież bezwzględnej reguły.

Kilka dalszych wniosków może mieć postać pytań. Otóż praktyka przekraczania sztywnej granicy między kulturą popularną a awangardą ma ogromne tradycje, sięgające modernizmu. Przywołać tu można przykłady fascynacji Apollinaire’a tanimi powieściami o Fantomasie czy *Opętanych* Gombrowicza. W ramach postmodernizmu rezygnacja z hierarchicznych przekonań o prymacie wysokiej literackości stała się jednym z haseł programowych. Czy jednak naprawdę doszło do zniesienia granicy? Można wątpić. Na razie kody literackości i bardziej otwarte, różnorodne kody komunikacji internetowej dyskutują ze sobą.

Zamiast zakończenia – deklaracja. Mimo diagnozy rozdziewu między tradycją artystyczną a rzeczywistymi efektami upowszechnienia Internetu w Polsce wierzę w możliwość pojawienia się wartościowych zjawisk estetycznych. Ale nie ma rady, trzeba na nowo przeczytać Lema, który zastawił na swoich interpretatorów sprytną pułapkę. Jako autor recenzji z nieistniejących książek stworzył silne nawiązanie do estetyki postmodernistycznej, a jednocześnie naszpikował owe recenzje zjadliwymi krytykami teoretycznych pomysłów. Na przykład Roland Barthes w recenzji książki *Rien du tout ou la Conséquence* (przypisanej niejakiej Solange Marriot) okazuje się „umysłem w swojej błyskotliwości płytkim”. „Zupełna autonomia języka jest brednią, w którą uwierzyli humaniści, z naiwności, do jakiej prawa nie mieli już głupi cybernetycy”¹⁵ – stwierdza autor *Doskonałej próżni*, która gdy ukazała się w 1971 roku, stanowiła polemikę obliczoną nieco na wyrost, ale – jak się miało okazać mniej więcej po trzydziestu latach – bynajmniej nie w próżnię wobec polskich dyskusji. A potem zaraz, rozsnuwając kolejną interpretację Borgesa i gestu Pierre’a Menard, cofa się, opowiadając o języku jako „cudzołożnym pasożycie, który pożarł swoich gospodarzy” i niestety, nie da się tego cofnąć. Literatura, która zmagą się z Internetem, ma świadomość pewnego poziomu zerowego komunikacji literackiej i tego, że po drugiej stronie ekranu nie siedzi genialny Bibliotekarz Wieży Babel.

^{15/} Cyt za: S. Lem *Apokryfy*, Znak, Kraków 1998, s. 81.

Abstract

Anna NASIŁOWSKA,
Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Hypertextual aesthetic and Polish literature in the age of internet

The present essay is an outline, drawn from a Polish perspective, of some issues of postmodernist literature which, occurring ahead of the internet, attempted at working out a philosophy of the new media and a certain literary aesthetics. These new concepts were not, however, applied in Polish literature, as might have been triggered by the real encounter with the powerful new medium. Discussed are novels based on blogs by Jacek Pałka and Aleksander Wierny, along with an experiment by the novelist Krystyna Kofta and Janusz L. Wiśniewski's novel *Samotność w Sieci* ['Lonely in the Web']. Prose works have appeared which very often incarnate communication codes other than literary and which, to an extent, break through the established literary patterns whilst making references to stereotypes of sex and fiction models present in feature films.