

Teksty Drugie 2014, 2, s. 49-70



Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów

Adam Regiewicz

Adam Regiewicz

Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów

Artykuł jest rozwinięciem tekstu *Na konwergencję – komparatystyka!* wygłoszonego na konferencji *Problemy konwergencji mediów w Polsce*, która odbyła się w Krakowie w dniach 24-25 stycznia 2013 roku.

Najtrudniejsze wydają się konstatacje oczywiste, przypominające słynny opis konia z *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego¹, jednak trudno uchronić się przed tak banalną, a zarazem oczywistą prawdą, że nowe media są współcześnie główną siłą sprawczą, za której przyczyną dokonują się przemiany w kulturze, a co za tym idzie mają one olbrzymi wpływ na funkcjonowanie człowieka w tej nowej rzeczywistości, szczególnie za pośrednictwem nowych technologii wprzęgniętych w codzienność. Nowe media to bowiem nie tylko wyraz technologizacji życia codziennego, która przez nowe urządzenia telekomunikacyjne i medialne staje się znakiem kultury materialnej, statusu społecznego, rozwoju społeczeństwa, konsumpcji itp., ale przede wszystkim zespół zjawisk, które określają nowy typ globalnego komunikowania się ze światem, budowania wzajemnej relacji z „drugim” czy wyrażania artystycznego. Ponadto pojęcie nowych mediów można

Adam Regiewicz – dr hab., prof. nadzw. w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystyki Kulturowej, członek Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej; zajmuje się transkulturowym badaniem średnio-wieczności oraz antropologią audio-wizualności i nowych mediów. Ostatnio opublikował: *Medievalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów* (2014). Kontakt: aregiewicz@gmail.com

1 W jednej z pierwszych encyklopedii polskich *Nowe Ateny* Benedykt Chmielowski, sarmacki erudyta, pod hasłem „koń” umieścił zapis: „Koń jaki jest, każdy widzi”. B. Chmielowski *Nowe Ateny. Traktat Dubitantius*, oprac. J. Krocak, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2009.

odnieść zarówno do procesów komunikacyjnych, jak i do instytucji czy organizacji obejmujących różnego typu przekazy czy też do samych produktów wytworzonych przez te instytucje. Już tylko tych kilka porządków znaczeniowych nowych mediów uświadamia, że w badaniu tego zjawiska mamy do czynienia z różnorodną strukturą, wręcz palimpsestową budową, którą determinują trzy płaszczyzny określające funkcjonowanie urządzenia medialnego: *hardware, software i artware*, a co za tym idzie także i samego przekazu. Wpisana w sytuację komunikacyjną czy porządku symboliczną technika nie jest tylko okazjonalnym uczestnikiem wydarzeń kulturowych, jak pisze Martin Lister, ale stałym, konstrukcyjnym ich elementem².

Wobec zarysowanych powyżej porządków znaczeniowych określających zjawisko nowych mediów wydaje się zasadne podjęcie refleksji nad określeniem narzędzi, które pomogłyby w opisie tychże zjawisk. Choć nowe media są w ostatnich latach w Polsce przedmiotem licznych badań i analiz, to rozważania teoretyczne na temat samej metodologii badania nowych mediów ukierunkowują się w stronę medioznawstwa bądź kulturoznawstwa³.

-
- 2 M. Lister i in. *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. XVII.
- 3 Zob. *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005; *Komunikacja społeczna w świecie wirtualnym*, red. M. Wawrzak-Chodaczek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008; *Nowe media a media tradycyjne*, red. M. Jeziński, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009; *Wokół mediów ery WEB 2.0*, red. B. Jung, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010; E. Benedyk *Antymatrix. Człowiek w labiryntach Sieci*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004; P. Celiński *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2010; W. Chyła *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008; *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008; *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowiecki, Universitas, Kraków 2005; *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007; A. Gwóźdź *Technologie widzenia czyli Media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004; *Pogranicza audiowizualności: parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010; *Nowe media. Nowe w mediach*. t. 3, *W świecie komunikacji zdegradowanej*, red. I. Borkowski, A. Woźny, Wydawnictwo UW, Wrocław 2009; R.W. Kluszczyński *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Wydawnictwo Rabid, Warszawa 2001; *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008; R.W. Kluszczyński *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010; *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. A. Maj, M. Derda-Nowakowski, Wydawnictwo Naukowe ExMachina 2009; *Komunikowanie się w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, red. M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009; *Kulturowe kody technologii cyfrowych*, red. P. Celiński, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2011; P. Sitarski *Rozmowa z cyfrowym cieniem: model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002; *Widzieć, myśleć, być. Technologie*

Oczywiście nachylenie to pozwala opisywać nowe media w kontekście komunikowania, ich społecznościowego charakteru czy funkcji, relacji twórczo-obiorczej, wpływu technologii na powstający przekaz, jednak wypracowane przez te dziedziny narzędzia okazują się niewystarczające do opisu wszystkich zjawisk. Pewną niewykorzystaną grupę narzędzi, pomocną w badaniu nowych mediów, dostarcza literaturoznawstwo wzbogacone o refleksję semiotyczno-antropologiczną, nad którą warto na chwilę się zatrzymać.

Literaturoznawcze aspekty nowych mediów⁴

Kiedy myśli się o relacji nowych mediów i literaturoznawstwa, zazwyczaj dopuszcza się pewnego uproszczenia, które widzi wspólną płaszczyznę odniesień albo na poziomie języka, albo na poziomie treści (zaczeniowej czy treściowej). Znane są wszakże liczne badania opisujące wpływ fabuły tekstu literackiego na warstwę narracyjną przekazu nowych mediów albo dokonujące zestawienia zabiegów językowych i chwytów medialnych, w których dostrzega się paralele, transformacje pewnych mechanizmów, inspiracje zabiegami retorycznymi. Jednak istota nowych mediów wobec tak przyjętej perspektywy wydaje się nadal pozostawać niezgłębiona. Potrzeba zatem wejścia w głąb, niejako pod powierzchnię treści, tematyki czy nawet języka nowych mediów ku pewnym właściwościom charakteryzującym istotowość nowych mediów, ku – można by powiedzieć – ich ontologii. W tym celu warto przywołać najważniejsze cechy świata nowych mediów, które pozwolą zrozumieć istotę odniesienia do kategorii literaturoznawczych.

Jedną z konstytutywnych kategorii nowych mediów, oprócz interaktywności i usieciowienia (integracyjności), jest digitalizacja przekazu czy inaczej cyfryzacja treści, która zmieniła całkowicie dotychczasową ontologię, epistemologię i pragmatykę tekstu. Stało się to możliwe dzięki komputerowi, który jako narzędzie zdeterminował sposób postrzegania i rozumienia rzeczywistości. Wprowadził on nowe transkodowanie, które zmieniło język i znaczenie dotychczasowych tradycyjnych kategorii i koncepcji kulturowych. Świat jako konstrukcja – fizyczny, codzienny czy literacki – został potraktowany przez skomputeryzowaną kulturę jako efekt kreacji, którą można poznać jedynie

medialne, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001; P. Zawojski *Elektroniczne obrazy*, Między sztuką a technologią, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000; P. Zawojski *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010; P. Żabicki *Technologiczna codzienność. Internet – Bank – Telewizja*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007 i inne.

4 Przywołane rozważania w podrozdziale pochodzą z książki A. Regiewicz *Audiowizualność wobec nowych mediów*, w: A. Regiewicz, J. Warońska *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2012.

poprzez symbole. W rezultacie, jak konstatuje Lev Manovich, powstała nowa kultura komputerowa⁵, w której przenikają się tradycyjne sposoby modelowania świata przez humanistyczną kulturę, wyrażane przez kategorie narracji, kompozycji, *mimesis* i *katharsis*, punktu widzenia, i właściwe komputerom środki przedstawiania świata, tj. struktura danych, język komputerowy, proces i pakiet, sortowanie i dopasowywanie, funkcja i zmienna itd.

Nakładanie się dwóch różnych warstw: kulturowej i komputerowej, wiąże się z refiguracją kultury, do której procesów Piotr Celiński zalicza: konwergencję, natychmiastowość, nadmiar informacji, upiśmiennienie mowy i oralizację pisma, ikonizację pisma i upiśmiennienie obrazu, antyprzestrzenność i inwokacyjność⁶. Z perspektywy dalszych rozważań najciekawsze wydają się refleksje związane z piśmiennością nowych mediów. Rzeczywistość nowych mediów jest przede wszystkim światem piśmienności medialnej, która uobecnia się zarówno na poziomie kodowania (zapisu cyfrowego), jak i budowania komunikacji – odpowiadają temu zjawiska upiśmiennienia mowy i oralizacji pisma. Według Mike'a Sandbothe'a oba procesy obecne w nowych mediach ukazują sytuacje łączenia w komunikacji elementów charakterystycznych dotąd dla mowy i pisma, np. piśmienność nabiera cech interaktywności, tak jak w rozmowie, specyficzna dla piśmiennictwa anonimowość staje się zaś udziałem rozmowy⁷. Czaty, fora dyskusyjne, portale randkowe czy społecznościowe łączą w sobie anonimowość właściwą cyrograficzności z aktualną obecnością partnerów rozmowy i ich interaktywnością, łączą piśmienny, pośredni charakter komunikacji z synchroniczną bezpośredniością bycia *online*. Tym samym piśmienność okazuje się dominującą formą komunikacji. Podobnie dzieje się z pismem i obrazem, które przejmują elementy sobie właściwe, konstruując przekaz o charakterze teksto-obrazu, czego wyrazem są dwa kolejne z wymienionych przez Piotra Celińskiego procesy. Pierwszy z nich – ikonizacja pisma – wskazuje na sytuację traktowania pisma jako obrazu. Zjawisko to stało się możliwe dzięki powstaniu usieciowionego hipertekstu, jakim stał się system *World Wide Web*. Powstanie sieci wiązało się bowiem z potraktowaniem tekstu w sposób nie linearny, ale graficzny, i pozwoliło na konstruowanie struktury sieci na kształt wielopostaciowego, złożonego i skojarzeniowego obrazu. Tym samym hipertekstowy charakter sieci, którego spłoty połączeń,

5 L. Manovich *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2006.

6 P. Celiński *Interfejsy nowych mediów i refiguracje mediów i kultury*, w: *Nowe media a media tradycyjne*, red. M. Jeziński, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 11-19.

7 M. Sandbothe *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 205-231.

linków dają się wyrazić przez strukturę obrazową, ujął pisanie i czytanie jako czynności przypominające tworzenie obrazu. Mike Sandbothe wymienia jeszcze inne elementy ikonizacji pisma, tj.:

usytuowanie tekstu w przestrzeni, taktylne wyróżnianie poszczególnych kompleksów znaków jako możliwe do przywołania za pomocą myszy linki, możliwość wariacyjnego kształtowania struktury zaplecza tekstu bądź oferowanie przez Javę możliwości wprawiania liter w ruch i włączania ich w sceny graficzne⁸

Widać zatem, jak hipertekstowe właściwości sieci zmieniają lekturę znaków pisma, przechodząc płynnie do struktury obrazu. Można tym samym uznać, że proces ikonizacji pisma potwierdza funkcjonowanie na desktopie ikon jako elementów symbolicznych w prawdziwym obrazowym pisaniu⁹. Ikony te, zaprogramowane jako oznaczniki konkretnych działań, którym przypisana jest określona komenda, przez ich uruchomienie podejmują określone działanie. Tym samym funkcjonują niczym znaki magiczne, tyle że już nie na płaszczyźnie symbolicznej, ale w rzeczywistym powiązaniu z tym, co określają.

Ikonizacja pisma jest sprzężona zwrotnie z upiśmiennieniem obrazu – drugim z procesów, podobnie jak było w przypadku płynności granic między mową a pismem. Obraz w strukturze hipertekstowej stanowi jeden z elementów tekstowych, węzłów pozwalających użytkownikowi na indywidualną lekturę. Jednocześnie tenże jest jedynie fragmentem większej całości fabularnej, którą kreuje sam użytkownik przez indywidualną lekturę nawigacyjną, o czym za chwilę. Obraz, wpisany w strukturę węzła jako fragment całości znaczeniowej – tekstu, zostaje poniekąd oderwany od swojej funkcji odbicia i wpisany w relację podobieństwa ze sferą pozajęzykową jak w sytuacji pisma. Staje się znakiem, który odsyła użytkownika do innych znaków – nie tylko semantycznie, ale i pragmatycznie – przez hipertekstowe łącza. Upiśmiennienie obrazu staje się faktem także przez samą budowę obrazu cyfrowego, który składa się z pikseli mających charakter pisma, pojedynczych znaków ułożonych w taki sposób, aby odpowiadały całości. Cyfrowość sprawia, że obraz

8 Tamże, s. 217 i n.

9 Elementy wizualne traktowane są co prawda jako elementy niejęzykowe, ale tekstotwórcze, przyjmując holistyczną, semiotycznie kompleksową koncepcję języka funkcjonującego w środowisku komputerowym. Tym samym można uznać, że teksty w świecie cyfrowym charakteryzuje łączenie różnych kodów, przyczyniając się do zintensyfikowania procesu wizualizacji kultury oraz przekazu tekstowego. J. Grzenia *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa 2007, s. 110.

traci swój charakter reprezentacji świata, a staje się konstrukcją *simulacrum* wygenerowaną, to znaczy napisaną, w komputerze.

Opisane przenikanie się mowy, pisma i obrazu nie zmienia jednak faktu, że transmedialny charakter nowych mediów opiera się przede wszystkim na piśmie, o czym świadczy chociażby książkowy czy stronicowy charakter układu monitora, na którego ekranie niczym w książce ułożone są powierzchniowo elementy tekstualne i graficzne. Pisanie to jest jednak rodzajem hybrydy, dość efemerycznej, która dopóki nie znajdzie się na zewnątrz w postaci wydruku, jest nietrwała, ulotna, jest migotaniem ekranu, łatwo ją przekształcić. W tym sensie to nowy rodzaj doświadczenia pozbawionego ciągłości, obecności i trwałości, jakie dostarczała także kultura druku. Migotliwość ekranu, jego niestabilność, chwilowość zbliża to doświadczenie do świata obrazów medialnych (kina, telewizji), z których gestów korzysta cyfrowe medium pisma. Villém Flusser pisze w tym miejscu o nowym porządku widzialności, w którym przenikają się logowizja i audiowizja, konstruując pismo audiowizualne i obraz logowizualny¹⁰. Transmedialny charakter nowych mediów pozwala bowiem przenosić „gesty” innych mediów (video, filmu, tekstu, kompozycji muzycznych, rzeźby) do medium pisania. Czym jest bowiem pisanie na ekranie? To aranżowanie płaszczyzny pisania, bardziej inscenizowanie samego opisanie niż pisanie w sensie semantycznym, bowiem pismo na ekranie to jedynie warstwa oglądowa, pewien rodzaj designe’u, obrazu tego, co chce się napisać. Pisanie na ekranie to inaczej „gest topograficzny”, w którym nie można już doszukiwać się analogii między znakiem pisany i utrwalonym, ale jest jedynie kalkulacją algorytmu, który danemu znakowi przypisuje działanie objawiające się na ekranie w takiej a nie innej postaci. To nie książkowa formacja pisma zawierająca pewne archiwum znaków, ale zbiór instrukcji, które służą wywoływaniu świecenia znaków – pisma na ekranie monitora. Można to zjawisko definiować jako pismo monitorowe, w którym słowo urasta do rangi ważnego tworzywa ikonicznego obrazów elektronicznych, podporządkowujące słowo typografii, a w którym zarazem słowo jest zależne od technologii i tendencji informatyzacji treści. Oto objaw kultury logowizualnej, inaczej nazywanej kulturą słowa monitorowego, w której słowo staje się audiowizualne, a obraz zostaje konstruowany w oparciu o *logos*.

Piśmienność staje się zatem wyznacznikiem współczesnej kultury nowych mediów, która jest obecna, począwszy od telegazety w telewizorze, paratekstach przekazów video czy DVD, a skończywszy na tekstowości Internetu. Pismo łączy się z typografią, jej rozumieniem przestrzeni, obrazowością, tworząc nową kulturę logowizualności – kulturę słowa monitorowego, w którym

10 Konstatację tę podają za A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli Media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 96.

dokonuje się fuzja: słowa, obrazu, przestrzeni i ruchu. Jawi się jako intermedialny palimpsest, na którym nadpisuje się kolejne teksty medialne. Piśmienny charakter nowych mediów pozwala zdefiniować się w kontekście wcześniejszych opisów kulturowych jako „galaktyka Turinga” związana z nowym typem percepcji bazującym na odbiorze numerycznym, operującym liczbami, kolorami, dźwiękami, które zastępuje myślenie tekstowo-linearne, historyczne, myśleniem kalkulacyjnym: wyobrażeniowym i powierzchniowym.

Zarysowana charakterystyka właściwości kultury powstającej pod wpływem nowych mediów zwraca uwagę na silne podporządkowanie powstającej pod ich wpływem kultury paradygmatowi cyrograficzności. Pismo, niewątpliwie odgrywające istotną rolę w nowych mediach zarówno na poziomie komunikacji, jak i w warstwie technologicznej (np. programowania), kieruje uwagę badacza ku narzędziom literaturoznawczym, dla których zapis, notacja jest jedną z podstawowych form przedmiotowego badania. Piśmienność – jako podstawowa kategoria kompozytowania zarówno na poziomie samej konstrukcji danego medium, jak i przekazu przez niego konstruowanego – ewokuje tekstowość jako podstawową strukturę, w ramach której porusza się użytkownik nowych mediów. Najbardziej oczywistym przykładem tejże tekstowości wydaje się przywołana już w kontekście omawianych zagadnień hipertekstowość.

Ten nowy zupełnie sposób archiwizowania i przekazywania treści, wspomagający ludzką inteligencję, jak dowodzi Derrick de Kerckhove¹¹, powstaje poniekąd na przecięciu dwóch koncepcji kulturowych: bazy danych i narracji. Istota bazy danych polega na gromadzeniu w sposób uporządkowany i zstrukturizowany plików, dokumentów, obrazów itp. Z drugiej strony baza ta jest otwarta na uzupełnienia i daje możliwość nieustannego dodawania nowych rekordów (danych), przy tym bez naruszania jej struktury, ale przy jednoczesnym wpisywaniu się w logikę jej schematu. Baza danych, reprezentowana przez pamięć komputera, serwerów itd., odwołuje się do indeksowania rzeczywistości, a metaforą jej funkcjonowania może być drzewkowa struktura katalogu. Ten kolekcjonerski zbiór plików uwalnia zawarte w nich informacje od powiązań z kontekstem, z którego się wywodzą. Wyrwane z tła i kontekstu fakty (dane) można w dowolny sposób opracowywać, zestawiać ze sobą, przekształcać. Jej encyklopedyczny charakter stoi w opozycji wobec struktur narracyjnych, obecnych w sieci, które w swej istocie dążą do bezpośredniości, interaktywności. W konstrukcji narracja odwołuje się do linearnego opowiadania, które jest wyznaczane przez porządek syntagmatyczny i implicystyczny. Baza danych jako zbiór zgromadzonych i przedstawionych

11 D. de Kerckhove *Inteligencja otwarta*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Wydawnictwo Mikom, Warszawa 2001, s. 97-114.

treści czy informacji przypomina swą strukturą klucze połączone węzłami – punktami, w których przecinają się różne struktury tekstowe. Użytkownik, wchodząc do bazy danych, nie czyta jej w całości, ale przechodzi od fragmentu do fragmentu, od węzła do węzła, tworząc swoją lekturą oddzielną narrację. Ma on możliwość poruszania się w obszarze bazy danych w dowolnym kierunku, komputer stwarza możliwość dojścia do mikroskopijnego szczegółu wiedzy oraz szybki powrót do punktu wyjścia. Tym samym odbiorca realizuje tu indywidualny tok analizy wybranego przez siebie zagadnienia, zatrzymując się przy tematach, wchodząc głębiej lub zupełnie je pomijając. Jeśli czytanie tekstu w książce może mieć charakter bierny, to lektura hipertekstu zawsze wymusza aktywność. Jak pisze Lev Manovich, te dwie formy: baza danych i narracja, są zatem naturalnymi wrogami, choć wydaje się, że kluczową właściwością nowych mediów jest właśnie sposób ich łączenia w jedną formę – hipertekst. „Baza danych i narracja, rywalizujące o nadanie światu znaczenia, wytwarzają niekończące się hybrydy. Trudno znaleźć encyklopedię, w której nie ma śladu narracji, i odwrotnie”¹².

Podjęmowana refleksja nad narracyjnością nowych mediów znajduje swoje odbicie między innymi w rozważaniach nad wykorzystaniem hipertekstowości jako narzędzia współczesnej krytyki i lektury tekstu, na co zwraca uwagę George P. Landow, który odnosi zjawisko nowych mediów do współczesnej kulturowej i ponowoczesnej teorii interpretacyjnej, dzięki czemu widoczne stają się pewne jej cechy¹³. Jak pisze, hipertekst cechuje się nielinearnością, otwartością (Jacques Derrida), intertekstualnością (Thomas Morgan opisuje podstawowe implikacje hipertekstualnej [i hipermedialnej] intertekstualności: otwarcie, wyzwolenie ku tworzeniu i odbiorowi wzajemnych powiązań), polifonicznością (Michaił Bachtin, ukazując wielogłosowość powieści i mnogość równorzędnych świadomości wraz z ich światami, umożliwia utożsamienie polifonicznej formy literackiej z hipertekstualną fikcją, dając podstawę do badania w tym wymiarze hipertekstualności) i nawigacyjnością (Richard Rorty wykazuje, że czytelnik hipertekstu, poruszając się wśród sieci lub powiązań tekstu, bezustannie przemieszcza się, a sam hipertekst generuje system nieskończenie recentrowany)¹⁴. Tym samym właściwości hipertekstu odpowiadają współczesnej refleksji literaturoznawczej dotyczącej

12 L. Manovich *Język nowych mediów...*, s. 352.

13 G.P. Landow *Hipertekst a teoria krytyczna*, przeł. A. Piskorz, w: *Ekrany piśmienności...*, s. 213-236.

14 Zob. J. Derrida *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 2.; J. Derrida *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, w: tegoż *Marginesy filozofii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2002, s. 39 i n.; R. Rorty *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton University Press, Princeton 1979; M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

interpretacji dzieła literackiego jako wiecznie „rozgrzebanego”, otwartego na dopowiedzenia tekstu, wielogłosowego, którego hermetyczny wymiar konstryuuje się w zetknięciu z „innym”. Z drugiej strony kategoria bazy danych prowokuje pytanie o kategorię pamięci tak ważną w badaniach nad narracyjnością, która jest zastępowana przez możliwości technologiczne. Ujawnia się tym samym paradoks związków między pamięcią i technologią: nowe technologie ze względu na szybkość zmian prowadzą do nieustannego wymieniania informacji w terażniejszości, dezaktualizując ją, zmuszając do zapominania; jednocześnie to właśnie nowe media dają możliwość rejestrwania, zapamiętywania przeszłości w sposób coraz lepszy i w szerszym obszarze, zwiotczając „mięśnie pamięci” indywidualnego użytkownika współczesnej kultury. Jak pisze Wojciech Chyła, w doświadczeniu nowych mediów ze względu na usytuowanie w centrum bazy danych zostaje zniesiona relacja rzeczywistego otoczenia i woluntarnej pamięci (wewnętrznej) na rzecz pamięci medialnej, stechnologizowanej, usieciovionej. Pamięć indywidualna zostaje uśmiercona i zastąpiona technologicznymi śladami przebytych ścieżek, kolejnych leksji, po których zostaje ślad IP komputera. Tym samym na podstawie pamięci technologicznej można odtworzyć przebytą przez bazę danych drogę użytkownika, ale nigdy nie można dotrzeć do pamięci lekturowej użytkownika. Można zatem traktować bazę danych jako specyficzny rodzaj tekstu przypominający swą strukturą encyklopedię, domagający się lektury przez użytkownika, czego wyrazem jest akt narracji dokonywany dzięki nawigacji hipertekstowej.

Zarysowane powyżej zagadnienia piśmienności, tekstowości czy narracyjności związane zarówno z samą strukturą, jak i z praktykami komunikacyjnymi nowych mediów można rozszerzyć o kwestie wyrażania symbolicznego, co koresponduje zarówno z refleksją na temat poetyki przekazów, jak i z rozważaniami semiotycznymi. Na zjawisko to zwraca w swoich badaniach uwagę Ewa Szczęsna, która zestawiając ze sobą przekazy kulturowe, będące wszakże częścią jakiegoś dyskursu, interpretuje je, stosując zasady poetyki porównawczej¹⁵. Porównywanie poetyk: tej literaturoznawczej z modelowaniem nowych mediów jest możliwe dzięki dwóm założeniom. Pierwsze bazuje na kryteriach semiologicznych, na które składają się przekonania o znakowości oraz znaczeniowości każdego systemu. Budowane na podstawie tych założeń systemy semiotyczne: zarówno literaturoznawcze, jak i medialne, są materią – budulcem każdego tekstu kultury, jednakże układane w spójny przekaz za pomocą systemu znaków właściwego dla danego medium. Co za tym idzie, mimo różnic wynikających z odmiennego konstrytuowania przekazu spowodowanej odmiennością medium (inaczej wszakże realizuje tę samą treść przekaz

15 E. Szczęsna, *Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 289-320.

ikonograficzny, inaczej słowny, a jeszcze inaczej muzyczny), płaszczyzną odniesienia pozostaje zdolność generowania znaczeń przez systemy nowych mediów, różnice wynikające z użycia różnych semiosfer są zaś jedynie kwestią wariabilności, modularności określających właściwości tychże nowych mediów. Nakładanie się tych różnych systemów semiotycznych jest najbardziej widoczne w warstwie artware'owej komputera. Warstwa przedstawień bowiem łączy obrazy znaków słownych, matematycznych i ikonicznych. Zarazem cechuje ją opcjonalność, dzięki której każde działanie ma swą reprezentację w warstwie ikonicznej, słownej czy literowo-algebraicznej. Każdy przekaz cyfrowy może być przedstawiany za pomocą wymiennych form: opisu słownego, diagramu, wykresu, przedstawienia ikonicznego czy audiowizualnego, wpisując się w kształtowanie polisemiotycznej i multimedialnej synonimii. Tekst nowych mediów przypomina tym samym palimpsestową budowę, w której można zobaczyć nałożone na siebie, różnosemiotyczne przedstawienia tych samych treści¹⁶. Co więcej, są one poddawane nieustającym przekształceniom ze względu na działanie użytkownika mogącego dowolnie zmieniać ich wygląd, wpływać na ich kształt, konfigurować ustawienia i komendy itd. Drugie założenie poetyki porównawczej wyrasta z badań nad korespondencją sztuk, które pozwala odmienną materię znakową przekazów sprowadzić do wspólnego mianownika, odnajdując w nich „analogiczne struktury, które zaświadcniają o wspólnocie tekstów kultury w sferze poetyki”¹⁷. Jak zauważa Seweryna Wysłouch: „wspólnota sztuk nie polega na powtarzalności tych samych tematów czy motywów, ale na przeprowadzaniu tych samych operacji, wykonywanych w innym materiale: w języku, na płótnie czy na ekranie”¹⁸. A zatem badanie porównawcze opiera się w dużym stopniu na strukturalności czy systemowości, które określając zasadę budowy i działania danego układu medialnego (trzeba wszakże pamiętać, że każdy tekst kultury jest przekazem medialnym wpisanym w określoną sytuację komunikacyjną), umożliwiają poznawanie i opis tegoż świata tekstu przez ukazanie wieloaspektowej, hierarchicznej budowy rzeczywistości tekstowej oraz jego relacji z otoczeniem pozatekstowym¹⁹. Konfrontowanie systemu literaturoznawczego z nowymi

16 E. Szczęsna *Znak w cyfrowym świecie. Semiotyczne aspekty komunikacji komputerowej*, s. 272-283, w: *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, red. M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

17 E. Szczęsna *Komparatystyka mediów...*, s. 297.

18 S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 23.

19 Por. M. Mrozowski *System medialny. Struktura i zasady działania*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów (nowa edycja)*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2010, s. 40.

mediami dzięki temu założeniu pozwala dostrzec liczne nawiązania nie tylko na płaszczyźnie znaczeniowej czy znakowej, ale także na poziomie stosowania narzędzi w konstruowaniu przekazu. Okazuje się bowiem, że kategorie poetyki wywiedzione z ducha literaturoznawczego doskonale sprawdzają się także w opisie form wywiedzionych z nowych mediów.

Opisane powyżej zjawiska powstające na przecięciu literatury i technologii wyraźnie pokazują, że bez odniesienia się do narzędzi wywiedzionych z literaturoznawstwa bardzo trudno opisać, a co za tym idzie także zrozumieć istotę nowych mediów. Tym samym zestawienie ze sobą dyskursu literaturoznawczego i technologicznego, jako systemów komunikacyjnych operujących swoistym językiem, przekazujących treści i odnoszących się do rzeczywistości pozajęzykowej pozwala na przyjęcie perspektywy komparatystycznej, wywiedzionej co prawda z ducha literackiego, ale wychodzącej ku innym praktykom kulturowym.

Nowe media u źródeł komparatystyki

„Postrzegam komparatystykę jako aktywność interpretacyjną zmierzającą – często poprzez zaskakujące konteksty, [...] do zestawiania ze sobą tekstów pochodzących z odrębnych tradycji językowo-kulturowych, jak i z odmiennych sfer ludzkiej ekspresji [...]. Widzę w niej [...] praktykę lekturową [...]; swoistą hermeneutyczną szkołę eksploracji tego, co się wymyka i poprzez dążenie do rozumienia, które nigdy nie jest procesem skończonym, wymaga wykroczenia poza obszar naszych przyczajeń”²⁰. To niezwykle wyznanie Tomasa Bilczewskiego będzie przyświecać moim dalszym rozważaniom, które mają na celu ukazanie komparatystyki jako może nie tyle nowego narzędzia, wszakże porównywanie, jak pokazują badania psychologów, jest jedną z podstawowych właściwości ludzkiego rozumu, ile jako narzędzia na nowo wykorzystywanego we współczesnej dyskursywnej rzeczywistości wielokulturowej. Pisząc o komparatystyce, pomijam w tym miejscu spory o jej przydomek (integralna, zewnątrzliteracka, pozasłowna, interdyscyplinarna, kulturowa)²¹, przyjmując argumentację Edwarda Kasperskiego, który spierając się ze Stevenem Tötösym de Zepetnekiem, wpisuje komparatystykę w tradycję badania literaturoznawczego, rozumiejąc je nie tylko jako porównywanie wiedzy o więcej niż jednym języku czy literaturze narodowej, ale

20 T. Bilczewski *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translologii*, Universitas, Kraków 2010, s. 29.

21 O sporze tym więcej w artykule A. Regiewicz, D. Utracka *Perspektywy komparatystyki kulturowej. Na przykładzie programu Pracowni Komparatystyki Kulturowej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, „LUD” 2011 t.95, s. 261-272.

przede wszystkim jako włączanie „Innego” – w postaci dyskursu, gatunku, tekstu, głosu, języka w obszar porównywania. Jak pisze, „Inność w praktyce komparatystycznej oznacza [...] wyjście poza literackość i literaturę oraz konfrontację sztuki i słowa z innymi gałęziami sztuki i formami kultury”²². Jako uzupełnienie owej konstatacji można przywołać definicję Henry’ego Remaka, który komparatystykę literacką widzi jako badanie związków literatury a dziedzinami wiedzy i świadomości wyrażającymi się przez różne formy ekspresji humanistycznej²³. W ten sposób zgodnie z najnowszymi tendencjami metodologicznymi komparatystyka staje się praktyką dyskursywną rozszerzającą obszar badania poza granice literaturoznawstwa, wychodzącą ku innym dziedzinom i tym samym konstruującą nową transkulturową postawę badawczą, nachyloną ku poznawaniu określonych aspektów rzeczywistości, poszerzaniu i pogłębianiu wiedzy o nich²⁴. Jednak by w pełni zarysować powstający dziś paradygmat komparatystyczny, trzeba podkreślić, że nie chodzi tu tylko o spotkanie porównywalnych systemów obrazujących wzajemne ich oddziaływanie, jak było chociażby w tradycji literatura – religia, literatura – historia, literatura – filozofia itd. Podobnie podstawą refleksji komparatystycznej nie jest już dosłownie rozumiany przedmiot badania jako konkretny wytwór czy substancja kulturowa (tekst literacki – tekst nowych mediów), które w duchu porównawczym domagałyby się skonkretyzowania, a co za tym idzie, uniemożliwiłyby dostrzeżenie głębszego – istotowego podobieństwa, ale raczej procesy, zdarzenia, relacje odsłaniające sposoby funkcjonowania poszczególnych komponentów komunikacji kulturowej, a także wzajemne kontakty, oddziaływania, przenikania się i nakładania, a więc to wszystko, co dzieje się nie tyle wewnątrz struktury, ile poza nią, na styku przekazu i urzędzenia, wewnętrznej organizacji i otoczenia medialnego, języka i kontekstu jego użycia itd. Takie ujęcie pozwala wykraczać poza obiekty literackie, czasem nawet poza obiekty artystyczne, różne od literatury, ulegające akumulacji transgresji. W centrum zainteresowania pozostaje tak samo zjawisko

22 E. Kasperski *U podstaw komparatystyki*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, s. 24.

23 H.H. Remak *Comparative Literature, Its Definition and Function*, w: *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. N.L. Stallknecht, H. Frenz, Carbondale 1971, s. 3-19 i 285-286, cyt. za: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 25.

24 Powyższą kwestię rozwija Mieczysław Dąbrowski, pisząc, iż komparatystyka „bada w najszerszym sensie świat ludzkiego doświadczenia” wyrażany przez różne formy dyskursu kulturowego, a zapisany w słownym lub ikonycznym systemie znaków, starając się na drodze porównania „uchwycić reguły, na mocy których w różnych czasoprzestrzeniach mają one podobne lub różniące się od siebie wyglądy”. M. Dąbrowski *Komparatystyka kulturowa*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, s. 223.

asymilacji procesów przez różne dyskursy kulturowe, np. zarówno wymienność i przyswajanie różnych form sztuki, w tym przekazów nowych mediów przez szeroko pojętą literackość, jak i odwrotnie – przenikanie mechanizmów literackich do zjawisk kultury – w tym nowych mediów. Konieczność takiego sformułowania komparatystyki w odniesieniu do zjawisk nowych mediów podkreśla Ulrich Weisstein, który zauważa, że komparatystyka, obejmując coraz to rozleglejsze pola badawcze, „rozszerzyła dalej swoje poszukiwania związków między literaturą a (innymi) mediami (radio, film, TV), by na koniec swej długiej podróży, zrzucając resztki jakiegokolwiek skromności, jeśli jakaś w ogóle pozostała, zabrać się także za nauki ścisłe”²⁵. W komparatystyce bowiem, co warto jeszcze raz podkreślić, nie chodzi o badanie porównawcze obiektów sprowadzonych do wyznaczonego w ramach dyscypliny dyskursu naukowego, ale raczej o poszukiwanie miejsc wspólnych w rzeczywistości kulturowej, w której podejmuje się dociekania na temat powiązanych ze sobą „różnorodnych procesów, zdarzeń, własności, które są wszelako powiązane relacjami wzajemnego oddziaływania, przenikania, koordynacji czy odniesień”, obejmując swym badaniem zjawiska heterogeniczne i heteronomiczne, charakteryzujące się samodzielnym i niepowtarzalnym statusem ontologicznym, odrębnością, a zarazem zdolnością do integrowania się z innymi zjawiskami kulturowymi²⁶. Tym samym komparatystyka zrywa z badaniem zjawisk kulturowych w jej zamkniętym w pewnych granicach obrazie rzeczywistości, a zmierza ku badaniu holistycznemu obejmującemu szereg procesów, zdarzeń, powiązań i relacji.

Przywołane powyżej konstatacje na temat współczesnego rozumienia komparatystyki, przypisujące jej interdyscyplinarność jako podstawową właściwość procesów poznawczych, wyznaczają istotę działań podejmowanych w ramach badań komparatystycznych, które określają nie tyle przedmiot tegoż badania, ile jego cel, tym samym ukazując pragmatyczny charakter komparatystyki. Taka postawa badawcza może oczywiście budzić sprzeciw zwolenników tradycyjnej koncepcji komparatystyki, którzy widzą w owym nachyleniu interdyscyplinarnym czy międzykulturowym niebezpieczeństwo rozmycia oraz niespójność stosowanych metodologii, brak kompetencji badacza wynikających z niezajomości pewnych dziedzin nauki do prowadzenia badań w danym obszarze. Jednocześnie trzeba mocno podkreślić, że najnowsze ujęcia badawcze postrzegają komparatystykę nie jako konwencjonalną dyscyplinę – w której duchu można by przeprowadzić

25 U. Weisstein *Z ekstazy w agonii: wzlot i upadek komparatystyki*, przeł. M. Dąbrowska, w: *Niewspółmierność perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 347.

26 E. Kasperski, *U podstaw komparatystyki*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, s. 48 i n.

powyższą krytykę, ale przede wszystkim jako praktykę badawczą i interpretacyjną podejmującą zagadnienia o charakterze przekrojowym (czy to w temacie czy metodzie, czy wreszcie w samej materii tekstu), jawiącą się wreszcie jako metadyscyplina, która bazuje na metodach zapożyczonych z innych dyscyplin i przystosowanych do badania wybranych obszarów²⁷. Do pojęcia metadyscyplinarności komparatystyki odwołuje się także wspomniany już David Ferris, który dowodzi, że pojawiające się dziś głosy domagające się czystości metodologicznej w komparatystyce są wyrazem XIX-wiecznej jeszcze instytucjonalizacji nauki, współczesne tendencje humanistyczne pokazują zaś niemożliwość zachowania czystości dyscyplin w wielokulturowej, zglobalizowanej rzeczywistości. Dlatego też nie dziwi dziś tendencja do przyłączania na zasadzie analogii czy paraleli metodologii pokrewnych do wybranych uprzednio metod badania tekstu kultury²⁸. Tak sformułowane podejście metodologiczne ukazuje metodę badania komparatystycznego jako formę mediacji wszystkich dyscyplin, które pozwalają na lekturę wybranego tekstu, co gwarantuje otwartość na nowe przedmioty i metody badań, a zarazem pozwala uniknąć zamknięcia się w jednym, ciasnym obszarze badań, determinowanym myśleniem „dyscypliną”. Tym samym można rozumieć konstatację Davida Ferrisa, który definiuje komparatystykę jako „dyscyplinę poza dyscypliną”²⁹.

Ten kierunek badania komparatystycznego, ujmującego relacje różnych form ekspresji artystycznej, działań kulturowych oraz różnych dyscyplin humanistyki i (nie)humanistyki, wydaje się najbardziej odpowiednim narzędziem do badania zjawisk nowych mediów. Wszakże zaprezentowana wcześniej sytuacja przenoszenia mechanizmów literackich do nowych mediów jawi się nie tyle jako komplementarna czy totalna wobec narzędzi medioznawczych i kulturoznawczych, ile raczej symptomatyczna także dla innych dyskursów kulturowych, takich jak estetyka, ikonograficzność, muzyczność, czy bardziej odległych, jak ekonomia, biologia, ideologia, filozofia, etyka i wiele innych, które domagają się włączenia w badanie nowych mediów specyficznych dla tych dyscyplin narzędzi badawczych. Można zatem rozumieć Martina Listera, który w podręczniku do nowych mediów zwraca uwagę, iż aby badać to zjawisko, należy odwołać się do „teorii i ram pojęciowych wywodzących się nie tylko z medioznawstwa, lecz także z historii sztuki i kultury, badań kultury

27 Por. S. Tötösy de Zepetnek *Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda*, przeł. A. Zalizewska, A. Skrendo, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Universitas, Kraków 2006, s. 347-389.

28 Zob. U. Weisstein *Zekstazy w agonii*, s. 345.

29 D. Ferris *Dyscyplina poza dyscypliną*, przeł. J. Momro, T. Bilczewski, w: *Niewspółmierność perspektyw nowoczesnej komparatystyki...*, s. 246, 267.

popularnej, ekonomii politycznej, nauk ścisłych i filozofii”³⁰, a przywołany tu katalog dyscyplin zdecydowanie nie wyczerpuje wszystkich koniecznych przy badaniu nowych mediów narzędzi metodologicznych. Analogicznie zatem do opisanej już sytuacji zestawiania dyskursów literaturoznawczego i technologicznego można szukać sposobów badania tych różnych ujęć przez narzędzia komparatystyczne. W celu egzemplifikacji powyższego wywodu warto wskazać kilka obszarów, którymi komparatystyka zajmuje się obecnie w sposób szczególny przez wypracowane na te potrzeby metody zakorzenione w tak popularnych dziś konstruktywizmie, neopragmatyzmie czy antropologii kulturowej.

Konstruktywistyczny, kulturalistyczny i zarazem antyesencjonalistyczny trend we współczesnej komparatystce domaga się spojrzenia kontekstowego na struktury: komunikacyjne, tekstowe, narracyjne zjawisk kulturowych, w tym także nowych mediów. Nachylenie socjologizujące z jednej strony silnie akcentuje empiryczność i systemowość badań, z drugiej zaś zwraca uwagę na interpretacyjny wymiar każdej analizy (neopragmatyczny) podporządkowanej indywidualnemu a zarazem kulturowemu (społeczno-regulacyjnemu) doświadczeniu. W kierunku tym zmierza duża część działań komparatystycznych. O kilku z nich warto wspomnieć.

Jako pierwszą z dziedzin badania komparatystycznego powstającego na przecięciu socjologii, etnologii, politologii i wszelkiego rodzaju ideologii można wskazać imagologię. Bazując na doświadczeniu antropologicznym, bada ona wszelkiego rodzaju praktyki społeczne, charakterystyczne rytuały i zachowania, stereotypy, przeświadczenia, na podstawie których konstruuje się wyobrażenia na temat jakiejś grupy czy kultury. Imagologia, badając przekazy kulturowe: nie tylko zawartość ich treści, ale i statystykę „czytelniczą”, jest w stanie określić funkcjonujące w świadomości społecznej stereotypy, a wraz z nimi najczęściej pojawiające się wyobrażenia na określony temat. Wypracowane przez ten kierunek badań komparatystycznych narzędzia służące temu, „aby uchwycić każdorazową formę ujawniania się image oraz sposób ich powstawania i oddziaływania”³¹ oraz zrozumieć rolę, jaką odgrywają kulturowe wyobrażenia w spotkaniu z „Innym”, stają się niezwykle cenne w badaniu społecznych kontekstów nowych mediów. Można w tym miejscu przywołać chociażby zjawisko „memów”, które Richard Dawkins zdefiniował jako zaraźliwe wzorce informacji replikujące się dzięki mediom, szczególnie – nowym ze względu na łatwość ich kopiowania – poprzez infekowanie umysłów

30 M. Lister *Nowe media*, s. 4.

31 H. Dyserinck *Komparatistik: eine Einführung*, Bouvier, Bonn 1991, cyt. za: M. Dąbrowski *Komparatystyka kulturowa*, s. 229.

i zmieniające ludzkie zachowania w celu dalszej propagacji³². „Memy” jawią się zatem jako wyobrażenia powstające na bazie nadmiaru i szybkości informacji, stając się nośnikami informacji kulturowej w społeczeństwie nowych mediów. Dlatego też „memy” przybierają najczęściej postać obrazową – zajawki filmowej, gestu, przedstawienia ikonograficznego, podbijając niezwykle szybko wyobraźnię użytkowników sieci. Jak pisze Jakub Kalina:

współczesne media, w szczególności Internet, okazały się doskonałym nośnikiem ich treści. W ten sposób pewne obrazki, czy filmy – czasem wycięte z kontekstu i opatrzone charakterystycznymi podpisami – wpisały się w kulturę pokolenia jego użytkowników. Wykorzystane jako narzędzie do wyrażania emocji, czy komentowania otaczającej rzeczywistości. Niektóre zabawne, niektóre żałosne; mające skłaniać do refleksji lub stanowiące odpowiedź na znaczące wydarzenia – wszystkie stanowiące swoisty fenomen kulturowy. Internetowe memy rozprzestrzeniają się niczym choroby zakaźne – szybko i globalnie.³³

Powstaje w ten sposób swoisty język „memowy”, nie tylko konstytuujący wyobraźnię społeczności nowych mediów, ale także określający wspólnotę pewnych doświadczeń i znaczeń kulturowych. Fakt ten daje się zaobserwować we wszelkiego rodzaju wirtualnych wspólnotach będących realizacją wszelkiego rodzaju społeczności sieciowych. Howard Rheingold definiuje wirtualną wspólnotę jako „społeczny agregat, który wyłania się z sieci, gdy pewna, wystarczająco duża – liczba ludzi podtrzymuje wystarczająco długo publiczną dyskusję i jest w tym dość uczucia, by uformować sieć osobistych relacji w cyberprzestrzeni”³⁴. Wzajemna interakcja świata realnego i wirtualnego w społeczeństwie sieciowym wydaje się być cechą charakterystyczną dla tego typu społeczności. Użytkownicy wirtualnych wspólnot zazwyczaj kształtują relacje społeczne w cyfrowej rzeczywistości na kształt tych realnych, co za tym idzie, ich wyobrażenie na temat rzeczywistości – także i rzeczywistość wirtualna rozumiana jako wirtualne *realis*, kształtowane jest w dużym stopniu przez stereotypy funkcjonujące w sieci, a wyrażające się przez funkcjonującą w dyskursie sieciowym ikonografię. Doskonale ilustruje to przypadek wspólnot sieciowych, jak chociażby *Second Life*, która przy pomocy narracji gry

32 Zjawisko to Richard Dawkins omawia, zestawiając ze sobą właśnie środowisko komputerowe z procesami biologicznymi. Zob. R. Dawkins *Fenotyp rozszerzony. Dalekosiężny gen*, przeł. J. Gliwicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 25-49.

33 J. Kalina *Co to jest memetyka?*, <http://tsiss.wordpress.com/2011/10/12/co-to-jest-memetyka/>.

34 H. Rheingold *The virtual communities. Homesteading on the electronic frontier*, M.A. Addison-Wesley, Reading 1993, s. 5.

komputerowej konstruuje alternatywną wirtualną rzeczywistość, bazującą na pewnych wyobrażeniach graczy związanych m.in. z życiem codziennym, rozrywką, odpoczynkiem, emocjami, potrzebami itd. To właśnie wyobrażenia graczy pozwalają im wiązać się w wirtualnych związkach i funkcjonować we wspólnotach sieciowych, potwierdzając tym samym przekonanie, że człowiek w celu realizowania swoich celów potrzebuje systemu orientacyjnego – pewnego zaplecza społeczno-kulturowego, w ramach którego będzie mógł dysponować wypracowanymi dobrami symbolicznymi, nawet jeśli są to dobra wirtualne, a symbole można sprowadzić do zapisu algorytmicznego.

Imagologia, badając sposoby funkcjonowania pewnych wyobrażeń, w rzeczywistości wpisuje się w dyskurs tożsamościowy, w którym biorą udział także inne pokrewne studia komparatystyczne, jak chociażby badania genderowe, etniczne czy postkolonialne. Kierunki te, podobnie jak imagologia, mają swoje źródło w socjologiczno-antropologicznym nachyleniu badawczym. Warto może pokrótce wskazać możliwości wykorzystania tychże kierunków w badaniu nowych mediów. Studia genderowe rozumiane tu nie tyle jako refleksja feministyczna czy homoerotyczna *sensu stricto*, ile jako szczególny kierunek rozwoju badań nad kategorią płci w dyskursie tożsamościowym pozwala zobaczyć w nich istotne narzędzie w analizie zjawisk nowych mediów. Przywołując w tym miejscu chociażby kulturową teorię płci Judith Butler³⁵, która dowodzi, że płeć jest kategorią kontekstową i konstruowaną kulturowo przez relacje interpersonalne, można spojrzeć na budowanie tożsamości w świecie wirtualnym, w sieci internetowej. Budowana przez studia genderowe figura androgyne, jako postcielesnej i postpłciowej realizacji płci kulturowej (nie biologicznej), pozwala między innymi na badanie praktyk wirtualnych budujących swą tożsamość płciową o własne wyobrażenia. Wszakże w cyberprzestrzeni, w komunikacji zapośredniczonej przez połączenia sieciowe każdy może zarządzać swą tożsamością w sposób dowolny, zmieniając wiek, imię, zawód, cechy charakteru, osobowość, a przede wszystkim płeć. Jest to możliwe dzięki całkowitej transparentności świata wirtualnego, w którym jednostka dekonstruuje swą fizyczną tożsamość na rzecz multitożsamości, by być postrzegana w konkretny sposób. To rodzaj całkowitego rozpuszczenia się Ja w cyberprzestrzeni i odbudowania tożsamości na swoich warunkach, bowiem identyfikacja tożsamości możliwa jest na podstawie zamieszczonych przez użytkownika danych. Modelowanie swego wizerunku, statusu społecznego, wyglądu, nawet interakcji odbiorców jest wyróżnikiem switchingu tożsamości funkcjonującym w cyberprzestrzeni. Tak konstruowana tożsamość jest niezwykle płynna, ulega nieustannym zaburzeniom, przybiera

35 J. Butler *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 80.

postać licznych, płynących w różnych kierunkach strumieni. Można zatem zauważyć, że zarówno zjawisko tożsamości nowych mediów, jak i płciowości kulturowej sprowadza się do modelowania jako kluczowego procesu konstruującego Ja człowieka we współczesnej rzeczywistości kulturowej. Zagadnienie to oczywiście można poszerzyć na inne dziedziny nowych mediów, jak chociażby problem cyborgizacji, ciała postludzkiego łączącego to, co biologiczne, z tym, co technologiczne³⁶; kwestie hybrydyzacji zarówno ciała, jak i tożsamości będącej swoistym bricolage'em dostępnych w kulturze (także sieciowej) „składników”.

Pojęcie hybrydyzacji wydaje się kluczowe dla nowych mediów, dotyczy ono wszakże nie tylko zjawisk socjologicznych, ale i semiotycznych czy komunikacyjnych. Hybrydyzacja nowych mediów przejawia się chociażby na poziomie konstruowania przekazu, który przestaje być jednorodny w formie, a korzysta z wielu form wyrazu jednocześnie – można wszakże mówić o wielowariantowości przekazów w nowych mediach (pismo, obraz, przekaz audiowizualny, dźwięk, działanie użytkownika itp.). Można w tym miejscu wspomnieć chociażby o wielowymiarowości metainterfejsu kultury, w którym przenikają się interfejsy: mechaniczny (przyciski, wtyczki, potencjometry), tekstowy (alfabet) i obrazowy (symbole graficzne), znane z tradycji kulturowej. Szczególnym wyrazem tej hybrydyzacji wydaje się zjawisko konwergencji rozumiane jako rodzaj mutacji kulturowej, określanej przez integracyjność. Autor tego pojęcia, Henry Jenkins, rozumie je bardzo szeroko: raz postrzega ją jako zjawisko przepływu treści między różnymi platformami medialnymi: te same treści mogą być emitowane przez telewizję i Internet, przez radio i przekaz sieciowy; a raz zwraca uwagę, że konwergencja to przede wszystkim zatarcie się granic między nadawcą a odbiorcą, autorem a konsumentem, bowiem konwergencja zmienia relacje między przekazem i użytkownikiem, pozwalając mu na ingerowanie w formę i treść tegoż przekazu³⁷. Można zatem zauważyć, że mówiąc o kulturze konwergencji, dotyka się dwóch jej aspektów: technologicznego, czyli łączenia funkcji mediów w tym samym urządzeniu, oraz kulturowego, czyli tworzenia przepływów treści rozproszonych po różnych środkach przekazu w jeden zbiór danych. Oba aspekty wymagają pewnej refleksji, w której istotną rolę może odgrywać jeden ze współczesnych kierunków badania kultury, a przypisany komparatyście – studia etniczne. Ta wywiedziona z badań postkolonialnych refleksja

36 Zjawisku temu przygląda się Wojciech Chyłą w książce *Media jako biotechnosystem. Zarządy filozofii mediów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

37 Zjawisko konwergencji omawia w książce H. Jenkins *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

nad pozostałościami obcej kultury w etnicznej, rodzimej kulturze oraz nad dialogiem międzykulturowym prowadzonym w kulturach autochtonicznych może być niezwykle przydatna także w badaniach nowych mediów, a szczególnie zjawiska konwergencji. Można bowiem potraktować typy przekazów medialnych jako swoiście pojęte struktury kulturowe, które na przestrzeni wieków wykazywały tendencję do „kolonizowania” innych typów przekazów kulturowych i pozostawiania śladów swojej obecności – pewnego charakterystycznego sposobu percypowania – w tychże strukturach. I tak można dzięki wykorzystaniu instrumentów studiów etnicznych badać obecność struktur medialnych w tekstach literackich czy innych formach wyrazu artystycznego (sztukach plastycznych, muzycznych), ale i odwrotnie, wpływu sztuk nieaudiowizualnych na przekazy audiowizualne i nowych mediów, wskazując na procesy adaptacji kulturalnej, a także wytwarzanie pewnego rodzaju kultury hybrydycznej. Tym samym można badać między innymi strategie audiowizualne w tekstach literackich, ale i wspomniane już zjawiska: ikonizacji pisma czy piśmienności obrazu tak charakterystyczne dla kultury nowych mediów. Z drugiej strony studia etniczne pozwalają na badanie nowych mediów w perspektywie „archeologicznej”, która odnosi te zjawiska do wynalazków technicznych sięgających czasów wcześniejszych. Wielu badaczy dostrzega operowanie przez nowoczesne techniki obrazowania fragmentami dyskursu zaczerpniętego z nowocześniejszych rozwiązań technologicznych³⁸. Opisywanie nowych mediów przez odwoływanie się do tradycji przeszłości pozwala zdefiniować je nie jako szczyt technologicznego postępu, ale bardziej jako efekt koegzystencji różnych praktyk kulturowych, które nabierają nowego znaczenia ze względu na technicyzację, ale nie różnią się zbytnio od wcześniejszych dokonań. Można zatem, idąc tropem studiów etnicznych, zauważyć, że w nowych mediach z jednej strony odnajdujemy ślady anamnezy, czyli trwania pewnych struktur, mechanizmów, praktyk w doświadczeniach technologii, z drugiej zaś różnicowania, potrzeby oddzielania się od „starych” technik i rozwiązań, które ustalają na nowo ich porządek, określają status w rzeczywistości kulturowej.

Analiza zderzenia „starych” i „nowych” mediów przywołuje na myśl refleksję postkolonialną, niezwykle popularną w latach 90. XX wieku, która zrodziła się z badania wzajemnych wpływów kultury rodzimej i kultury kolonizatorów. W obszarze jej zainteresowań znalazły się procesy inkulturacji, akulturacji czy

38 Lev Manovich, przywołując trzy etapy rozwoju mediów: kino, druk i komputer, zwraca uwagę na operowanie przez nowoczesne techniki obrazowania fragmentami dyskursu zaczerpniętego z XIX-wiecznych panoram, dioram, latarni magicznych czy zoetropów, Kelvin Robins zauważa zaś, iż znaczna część najbardziej interesujących dyskusji na temat obrazów dotyczy dziś nie tyle cyfrowej przyszłości, ile technik, które jeszcze do niedawna wydawały się przestarzałymi, zapomnianymi mediami (panoramy, camera obscura, stereoskop). Więcej na ten temat zob. S. Zieliński *Archeologia mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

alienacji kulturowej, kultury dominacji i dekolonizacji itp. Jak widać, badane procesy ponownie zwracają uwagę na aspekty socjologiczne, jak choćby w przypadku badania nowych mediów kwestie udziału użytkownika w kulturze tychże nowych mediów. W obrębie zjawisk postkolonialnych mogą znaleźć się zarówno kwestie społeczności sieciowych, jak i problemy z określeniem roli użytkownika w sieci. To pierwsze zagadnienie przywołuje na myśl zjawisko zbanowania, czyli wykluczenia cyfrowego. Mimo że społeczeństwo konstruowane w nowych mediach wydaje się masowe i najbardziej demokratyczne ze wszystkich, także i w nim można dostrzec zjawisko wykluczenia społecznego, które dokonuje się na różnych poziomach: począwszy od dostępu do komputera, podłączenia do sieci, a skończywszy na umiejętnościach posługiwania się technologią informacyjną. Prowadzi to do refleksji nad hierarchią w świecie cyfrowym, okazuje się bowiem, że także i w cyberprzestrzeni można wyróżnić różne sposoby obecności. Jak zauważają autorzy *Netokracji*³⁹, media w latach 90. XX wieku zaczęły żyć własnym życiem, tworząc podstawy nowej struktury władzy i przejmować coraz więcej cech informacyjnego paradygmatu nowej klasy dominującej, którą można nazwać właśnie netokracją. Czytając Barda i Söderquista, można dojść do przekonania, że nowa elita poprzez konsumpcję implematywną kontroluje swą chęć posiadania; jednocześnie klasa ta posiada wiedzę specjalistyczną, pozwalającą na funkcjonowanie w zamkniętym elitarnym kręgu. Tym samym wykazuje ona cechy typowe dla kolonizatorów narzucających za pomocą informacji, propagandy i rozrywki pozostałym taki sposób bycia, w którym netokracja nie uczestniczy. Na dole tej hierarchii sytuuje się konsumariat, czyli ta część społeczeństwa sieciowego, która skazana jest na konsumowanie, pochłanianie nadmiaru informacji i rozrywki. Tym samym, proletariats informacjonalizmu to proletariats konsumpcji mediów, który pochłania przekazy na rozkaz (propagandę, PR, reklamę) netokratów. Tym samym w badaniu relacji netokracji i konsumariats pomocne okazują się narzędzia wypracowane przez postkolonializm, jak choćby kulturalna indoktrynacja obserwowana we wspomnianych procesach propagandy. Nadmiar informacji i brak kontekstu wraz ze zjawiskami szybkiej urbanizacji, rozbiem rodziny nuklearnej, upadkiem tradycyjnych autorytetów wytwarzają próżnię wartości, którą wypełniają „eksperti” tłumaczący świat, będący w rękach nowej elity. Eksperti jawią się jako nowi kapłani, przewodnicy po problemach moralnych i duchowych, pośredniczący i komentujący najnowsze informacje. Ale warto pamiętać, że każda wiedza jest tymczasowa, a Prawda dziś zostaje zastąpiona kategorią Nowości. W podobny sposób można analizować inne procesy: alienację kulturową, czego wyrazem jest ucieczka od świata usie-

39 A. Bard, J. Söderquist *Netokracja. Nowa elita władzy i życie po kapitalizmie*, przeł. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

ciowionego w przestrzenie, w których ze względu na zasięg świat ten nie jest dostępny. Na inny aspekt hierarchii sieciowej zwraca uwagę Manuel Castells, który wyróżnia cztery typy zaangażowania użytkowników nowych mediów. Są wśród nich: przedsiębiorcy szukający w sieci zysków (rozumianych także jako zbiór afektów), hakerzy bezinteresownie doskonalący oprogramowanie (naprawa systemu), technokraci wynajdujący nowe rozwiązania sieciowe (tworzenie nowego świata) oraz humanitarianie realizujący w sieci ideały demokratyczne⁴⁰. Zarysowane funkcje określają sposób udziału użytkowników w rzeczywistości nowych mediów, a przede wszystkim znoszą klasyczny dotąd podział między twórców, producentów, dystrybutorów i konsumentów, czyniąc każdego użytkownika współtwórcą i współproducentem przekazu kulturowego, tzw. prosumentem⁴¹. Można zatem w tendencji prosumenckiej dostrzec charakterystyczne dla zachowań postkolonialnych próby wyzwolenia się z dominacji kulturowej narzucanej przez kulturę dominującą – kulturę dystrybutorów i producentów.

Oczywiście trzeba mieć świadomość, że zarysowane powyżej kierunki badań nowych mediów, wyrastające z popularnych w latach 90. XX kierunków antropologiczno-socjologicznych (postkolonializm, studia genderowe, studia etniczne, imagologia), nie wyczerpują niezwykle bogatego zbioru odniesień komparatystycznych. Wszakże wystarczy wymienić kolejne, takie jak geopoetyka, studia nad mniejszościami czy studia e/migracyjne, aby dostrzec szereg możliwości badawczych, które otwierają się wraz z odpowiednimi narzędziami. Na przykład geopoetyka mogłaby służyć badaniu architektury tekstu czy obrazu w nowych mediach (np. hipertekstu czy metafor sieci, kłacza, labiryntu⁴²), podobnie jak studia nad e/migracją mogłyby pomóc w analizie zjawiska glocalizmu w sieci lub mediach telematycznych. To, co łączy wszystkie omawiane aspekty, można sprowadzić do wspólnego mianownika – „kultury uczestnictwa”, którą można by badać w kluczu performatyki i antropologii, gdyż użytkownik nowych mediów przestaje być już tylko konsumentem, biernym odbiorcą przekazów, ale współtworzy tę kulturę na poziomie zarówno konstruowania informacji, jak i jej dystrybucji. Tak szeroki wachlarz kierunków badań humanistycznych jest wyrazem polifonii dyskursu komparatystycznego i jej transdyscyplinowości, które nie tylko jawią się jako narzędzia wykorzystywane współcześnie zarówno w literaturoznawstwie, jak i w badaniach kulturowych, ale także umożliwiają badanie nowych mediów.

40 M. Castells *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Marody i in., PWN, Warszawa 2007, s. 349-368.

41 Zob. D. Bolier *When push comes to pull: the new economy and culture of networking technology*, Aspen Institute Communications and Society Program, Washington 2006.

42 Zob. M. Hendrykowski *Metafory Internetu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005.

Traktując bowiem nowe media jako źródła tekstów, praktyk kulturowych, rytuałów komunikacyjnych, można przykładać do nich narzędzia komparatystyczne wywiedzione z ducha literatury porównawczej. Jak bowiem zauważa Hartmunt Eggert w odniesieniu do badania relacji literaturozawstwa i zjawisk medialnych (w tym nowych mediów wraz z ich aspektami technologicznymi), w analizie tychże relacji między innymi „chodzi o problemy estetycznych norm, kryteriów wyborów i postrzegania, przekraczania granic mediów, specyficznych medialnie jakości symbolizacji (semiotyka), pojmowania tekstu i formy rozumienia historycznego (hermeneutyka)”⁴³. W komparatystycznej refleksji, co starał się wykazać niniejszy artykuł, nie chodzi bynajmniej o proste przekładanie znaczeń, treści czy o paralele systemów lub struktur, ale o puszkiowanie pewnych konstrukcji mentalnych, które określają realizacje różnych, zarówno w aspekcie języka, jak i wykorzystywanego medium, dyskursów kulturowych.

Abstract

Adam Regiewicz

JAN DLUGOSZ UNIVERSITY IN CZESTOCHOWA

Comparative literature as a means of research on new media

New media culture requires from a contemporary receiver a wide spectrum of competence in numerous and various disciplines and fields. Contemporary researcher of the above phenomena needs a set of new skills that would enable him or her to deal with the variety of research problems. Comparative literature, defined as a “meta-discipline” or a “discipline beyond discipline” seems to provide a solution to this situation, as the idea of transdisciplinarity sets a trend in the development of contemporary humanities.

43 S.J. Schmidt *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010 nr 4, s. 161.