

Teksty Drugie 2015, 3, s. 457-471



Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej

Piotr Marecki

Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej

Piotr Marecki

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/D/HSz/05129.

Darmonomia albo subpole oparte na subwersji

Na subwersywny potencjał subpola literatury cyfrowej składa się zakwestionowanie bardzo wielu instytucji, aktorów i reguł pola produkcji literackiej, począwszy od pominięcia najważniejszych graczy (wydawców, redaktorów, dystrybutorów, agentów literackich), przez sprobematyzowanie samej idei dzieła literackiego¹ czy praw autorskich, na dzieleniu się utworami za darmo kończąc. Niewielki algorytm, wiersz kinetyczny, literacka aplikacja napisana na urządzenia mobilne, zrealizowane indywidualnie bądź przez zespół osób (złożony np. z programisty, dźwiękowca, osoby odpowiedzialnej za sferę wizualną), mogą zostać opublikowane przez autorów online i dotrzeć do odbiorcy za darmo bez udziału pośredników.

Do analizy subpola literatury elektronicznej mniej przydatne będą kryteria, które pozwalają wyłonić strukturę tradycyjnego pola literackiego i pozycjonowanie głównych aktorów. Nie istnieją dane dotyczące nakładu

Piotr Marecki – kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kultury UJ. Kierownik projektu badawczego „Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu”, realizowanego w ramach programu SONATA NCN. Obszary zainteresowań: literatura polska po 1989 roku, literatura cyfrowa. Ostatnio m.in. przygotował dwa raporty techniczne *Stickers as a Literature-Distribution Platform* (2014) oraz *Textual Demoscene* (2015) dla laboratorium The Trope Tank na MIT. Kontakt: piotr.marecki@ha.art.pl

1 Por. Więcej na ten temat m.in. J. Strehovec, *Derivative Writing: E-literature in the World of New Social and Economic Paradigms*, <http://elmcip.net/critical-writing/derivative-writing-e-literature-world-new-social-and-economic-paradigms> (3.01.2015)

publikowanych pozycji (nakład dzieła opublikowanego w sieci jest nieskończony), wartości rynkowych wydawnictw publikujących dzieła elektroniczne (zwykle sami autorzy zamieszczają utwory w sieci), nie istnieją w końcu jasno ustalone hierarchie i tradycyjne kryteria budujące prestiż: nagrody literackie czy listy bestsellerów². W zamian podejmuje się próby przyjęcia miarodajnych wyznaczników umożliwiających budowanie prestiżu czy kanonu, m.in. na podstawie obecności w profesjonalnych bazach danych³ czy liczby odsłon lub ściągnięć.

Zakwestionowanie aktorów pola i reguł gry związane jest także ze specyficzną, dostosowaną do warunków mediów cyfrowych ekonomią. Stawka w grze, pozycjonowanie, sposób zaistnienia będą się różnić od strategii i stawek w polu literatury wydawanej drogą tradycyjną. Celem niniejszego artykułu jest opis subpola⁴ literatury cyfrowej w kontekście ekonomicznym i socjologicznym. Szczególnej analizie poddana zostanie tzw. „darmonomia”, czyli mechanizm dzielenia się bezpłatnie, który – jak zostanie wykazane – może być traktowany jako wyróżnik do zrozumienia ekonomicznych reguł rządzących literaturą cyfrową⁵. Zakładając taką tezę, jedyną stawką w grze dla aktorów w subpolu jest walka o prestiż. Opisanie zostaną mechanizmy subpola literatury cyfrowej w kontekście jego rozwoju, w perspektywie

-
- 2 Takich miar użył P. Bourdieu w analizie pola wydawców, takimi także kryteriami badane było pole literatury polskiej po 1989 roku. Por. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.
 - 3 Scott Rettberg zaproponował inny sposób ustalania kanonu, przez liczenie odnośników w bazie ELMCIP: *An Emerging Canon? A Preliminary Analysis of All References to Creative Works in Critical Writing Documented in the ELMCIP Electronic Literature Knowledge Base*, http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Emerging_Canon_S_Rettberg_o.pdf (3.01.2015).
 - 4 Pierre Bourdieu subpole definiował w ten sposób: „Każde podpole ma swą własną logikę, swoje zasady i specyficzne prawidłowości. I każdy etap w podziale pola stanowi prawdziwy skok jakościowy (na przykład, kiedy się przechodzi z poziomu pola literackiego jako całości do analizy podpola powieści czy teatru. Każde pole stanowi potencjalnie otwarty obszar gry, którego krańce są granicami dynamicznymi i same jako takie stanowią stawkę walk wewnątrz pola. Pole jest grą, której nikt nie wymyślił, dużo bardziej płynną i złożoną, niż można sobie wyobrazić”. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 86-87. We współczesnej literaturze polskiej można zatem wyróżnić kilka subpól, np. kryminału, reportażu, fantastyki, poezji czy literatury elektronicznej. Każde z nich stwarza własne reguły gry, prawa, które obowiązują jedynie graczy danego subpola.
 - 5 Jedne z nielicznych socjologicznych i ekonomicznych ujęć literatury elektronicznej proponują autorzy książki zbiorowej *Remediating the Social* pod redakcją Simmona Biggsa, <http://elmcip.net/critical-writing/remediating-social> (19.05.2015).

porównawczej zestawione zostaną doświadczenia pola o najdłuższym czasie istnienia i największym oddziaływaniu (Stany Zjednoczone) z marginalnym przykładem polskim⁶. Chronologiczne ujęcie jest kluczowe do zrozumienia subwersywnej logiki rządzącej subpolem założonym przez artystów nieafi-liowanych z literaturą (przypadek rodzimego subpola).

Do opisu reguł subpola literatury cyfrowej przydatny może być słownik francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu i rozumienie logiki pola produkcji kulturowej opartej na ekonomii na opak⁷. Jego terminologię w przypadku produkcji kulturowej warunkowanej regułami mediów cyfrowych należy jednak rozszerzyć o intuicje, które francuskiemu socjologowi nie mogły być znane. Rozpoznanie Bourdieu odnoszone do tradycyjnego pola produkcji kulturowej radykalizują się w przypadku wkroczenia mechanizmów z zakresu mediów cyfrowych, które przekłada się na pominięcie aktorów pola odpowiedzialnych za pośrednictwo oraz ignorowanie reguł produkcji książki jako dotychczasowego głównego nośnika tekstu literackiego. Dzieje się to w myśl założenia, że subpole literatury cyfrowej bazuje na ekonomii mającej za podstawę bezpośrednie przekazywanie symbolicznych dóbr bez planowania zysku i realnego dochodu nawet w dalszej perspektywie, którą zakładała idea ekonomii na opak Bourdieu.

Termin „za darmo” w dobie cyfrowej stał się jednym z wytrychów do rozumienia prawideł ekonomii. Chris Anderson poświęcił tej – jak ją nazywa – „najbardziej radykalnej z cen” kilkaset stron, ukontekstowiając reguły wyceniania za darmo przy pomocy narzędzi z pola ekonomii, psychologii biznesu i mediów cyfrowych. Punktem wyjścia do badań Andersona było stwierdzenie, że najciekawsze modele biznesu krążą wokół „zarabiania za darmo” oraz przekonanie, że odniesienie się do tego modelu (wykorzystanie go lub konkurowanie z nim) jest nieuniknione dla każdej działającej firmy⁸.

Znawca mediów cyfrowych rozpoczyna swój wywód od zbadania źródłosłowa tytułowego terminu (po angielsku *free*). Jak zaznacza, wyraz ma to samo

6 Tytuł konferencji organizowanej w 2015 roku w Bergen w Norwegii brzmi *The End(s) of Electronic Literature*. Jest to jedna z pierwszych inicjatyw otwarcia się społeczności na kultury i języki inne niż angielski i Stany Zjednoczone. Warto dodać, że na wspomniane wydarzenie zgłoszono aż 22 propozycje z Polski.

7 Pierre Bourdieu omawia je w książce *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

8 Por. Ch. Anderson *Za darmo. Przyszłość najbardziej radykalnej z cen*, przeł. M. Niemczuk-Kobosko, Znak, Kraków 2011.

źródło, co staroangielskie słowo *freond* (dzisiejsze *friend*). Anderson w swoim wywodzie odwołuje się do etymologa Douglasa Harpera, który wskazywał na staroangielski *freogan* oznaczający „uwolnić” lub „kochać”. Jak pisze „W pierwotnym sensie *freond* oznaczało ukochanego lub przyjaciela, który w pewnych językach (szczególnie w teutońskim i celtyckim) ewoluował znaczeniowo w stronę *free* (‘wolny’), być może dlatego że słowa «ukochany» i «przyjaciel» były używane wobec członków własnego klanu (w odróżnieniu od niewolników)⁹. Anderson wskazuje także, że drugie znaczenie („bezpłatny”) powstało w 1585 roku w rozumieniu „wolny od opłaty” (*free of costs*) i łączy okres upowszechnienia się terminu z oderwaniem od niewolnictwa i kosztów.

Słownik Andersona operuje kilkoma terminami, które charakteryzują „ekonomię bitów”¹⁰ w odniesieniu do handlu za darmo: najważniejsze modele to freemium, subsydiowanie krzyżowe czy strategia maksimum. W znakomitej większości przykłady, metody i logika sprzedaży „za darmo” opisane przez Andersona służą jako przepisy na skapitalizowanie produktów czy usług. W rozumieniu byłego redaktora naczelnego „Wired” najczęściej logika „za darmo” jest strategią łączoną: można sprzedawać produkty za darmo, ale pobierać opłaty za usługi, można dać możliwość wyboru ceny, czyli uczynić odbiorcę współtwórcą projektu, odwołać się do jego emocji, motywacji, czyli obiecać usługę za darmo, ale pod warunkiem regularności (jeśli odbiorca z tej regularności zrezygnuje, zapłaci równowartość ustalonej opłaty). W tak rozumianej logice darmowy lunch otrzymany podczas konferencji czy szkolenia lub bankiet kończący wydarzenie nigdy nie są za darmo – co więcej, nie są przeznaczone dla wszystkich.

Osobne rozważania Anderson poświęca zjawisku rynków niemonetarnych, które rozumiane są jako ekonomia oparta na przekazywaniu bez oczekiwania jakiegokolwiek zapłaty. Rynki niemonetarne charakteryzują się także tym, że w ujęciu amerykańskiego badacza model ten jest przeznaczony dla każdego. Anderson wskazuje kilka form i modeli rynków niemonetarnych: będą to ekonomia daru, piractwo czy wymiana pracy. Szczególnie ekonomia daru wydaje się obszarem najbliższym praktykom funkcjonowania literatury cyfrowej. Anderson, żeby omówić ten model, posługuje się przykładem Wikipedii, tworzonej przez użytkowników bez myśli o jakimkolwiek zysku materialnym. Pisze:

9 Por. tamże, s. 28.

10 Termin Andersona na oznaczenie ekonomii w dobie cyfrowej, w odróżnieniu od „ekonomii atomów” rozumianej jako ekonomia w dobie industrialnej.

Altruizm zawsze istniał w społeczeństwie, a Internet stwarza platformę, dzięki której działalność jednej osoby może mieć globalny oddźwięk. W pewnym sensie zerowy koszt dystrybucji sprawił, że dzielenie się stało się przemysłem. Z punktu widzenia monetarnej gospodarki ten rynek wygląda na darmowy i stanowi nieuczciwą konkurencję, ale to z kolei mówi nam więcej o naszych krótkowzrocznych sposobach mierzenia wartości niż o potencjale produktu.¹¹

Można wysnuć hipotezę, że literatura cyfrowa opiera się na podobnym podejściu do ceny i ewentualnego zysku. To rozpoznanie przekracza nawet tak radykalne teorie, jak te opisane przez Bourdieu w partiach *Reguł sztuki* poświęconych ekonomii na opak, która opisywała szczególne zasady funkcjonowania pola literackiego działającego na zasadzie bezinteresowności. W myśl rozumienia francuskiego socjologa każdy heretyk posługujący się tym modelem dąży w dalszej perspektywie do uznania i gromadzenia kapitału symbolicznego, ale także materialnego. Model bezkosztowej, niemonetarnej wymiany nie jest rozważany w przypadku opisu pola literackiego bazującego na pośrednictwie i sprzedaży książki.

Subpole literatury cyfrowej nie podlega prawu kapitalizacji, ta reguła została już zauważona w polu o najdłuższym czasie istnienia. Scott Rettberg, jako współtwórca Electronic Literature Organization, czyli instytucji, która skupia twórców literatury cyfrowej, opisując powstawanie pola literatury elektronicznej w Stanach Zjednoczonych, zaznaczał niemożność skapitalizowania realizacji literatury elektronicznej¹².

Dwie generacje cyfrowej literatury

Według definicji zamieszczonej na stronie Electronic Literature Organization „dzieło literatury elektronicznej to utwór o istotnych walorach literackich, który korzysta z możliwości i kontekstów wnoszonych przez stacjonarny lub podłączony do sieci komputer”¹³. Ta definicja nie obejmuje zatem szerokiego

11 Por. Ch. Anderson *Za darmo...*, s. 37.

12 Por. S. Rettberg *Communitizing Electronic Literature*, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000046/000046.html> (3.01.2015).

13 Zob. <http://eliterature.org/what-is-e-lit/>, polskie tłumaczenie za K. N. Hayles *Literatura elektroniczna: czym jest?*, przeł. S. Fizek, M. Pisarski, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html (3.01.2015).

zjawiska digitalizacji tekstów opublikowanych wcześniej analogowo¹⁴, a wartościu te teksty powstałe w środowisku cyfrowym (*digital born*).

W literaturze krytycznej dotyczącej literatury cyfrowej¹⁵ rozpowszechnione jest przekonanie o zasadności podziału dotychczasowego dorobku pisarskiego na dwie strukturalnie różne formacje. Dla pierwszej generacji literatury elektronicznej badacze wskazują na wiodącą rolę wydawnictwa Eastgate System i programu Storyspace, służącego do tworzenia i mapowania hiperfiksji, a rozwinętego w latach 80. XX wieku przez Jaya Davida Boltera, Michaela Joyce'a i Johna B. Smitha. Używa się także określenia Storyspace School, która uznawana jest za formację modernistyczną i opiera się na tradycyjnych powieściach, często bardzo dużych rozmiarów, przystosowanych za pomocą narzędzi oferowanych przez platformę do warunków cyfrowych. Dzieła te realizowane były najczęściej na komputery stacjonarne niepodłączone do sieci. Znaczący był także sam odbiór utworu: wymagający skupienia i poświęcenia na lekturę wielu godzin. Proces lektury odbywał się najczęściej przy biurku, na którym stał komputer.

Ekonomia wydawania i sprzedawania dzieł cyfrowych pierwszej generacji niewiele się także różniła od logiki tradycyjnego pola literackiego. Wiele z tych utworów było wydawanych przez wydawcę, dystrybuowanych przez wydawnictwo, sprzedawanych w księgarniach i sklepach wysyłkowych na dyskietkach czy płytach CD. Płyty czy dyskietki pakowano w dużego formatu pudełka z nadrukowaną na grzbiecie i okładce informacją o autorze i tytule, które miały imitować tradycyjną książkę. Nośniki, na których były wydawane hiperteksty z pierwszej generacji, można było ustawić na półce bibliotecznej obok książek. Powstałe na początku lat 90. klasyczne utwory hiperfiksji są ciągle najważniejszymi i najczęściej omawianymi utworami cyfrowymi. Za utwory kanoniczne tej formacji uważa się *afternoon. a story* (1990) Michaela Joyce'a, *Patchwork Girl* (1995) Shelley Jackson czy *Victory Garden* (1991) Stuarta Moulthrop¹⁶. Większość z tych utworów powstała jeszcze przed rozwojem środowiska Word Wide Web i do tej pory nie zostały

14 Ten obszar piśmiennictwa w dobie cyfrowej będzie posługiwał się tradycyjnym modelem ekonomii.

15 Por. K.N. Hayles *Literatura elektroniczna: czym jest?*, przeł. S. Fizek, M. Pisarski, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html (3.01.2015).

16 Należy podkreślić, że większość kanonu literatury cyfrowej to utwory pierwszej generacji http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Emerging_Canon_S_Rettberg_o.pdf (3.01.2015).

zrealizowane ich wersje sieciowe, co także wiąże się z polityką wydawnictwa Eastgate System¹⁷.

Druga fala cyfrowych utworów jest wynikiem rozwoju przeglądark internetowych oraz sieci WWW i obejmuje dzieła gatunkowo mniejsze (w przeciwieństwie do dużych powieści hipertekstowych), nierzadko pisane zespołowo, jak projekt *The Unknown* (1998)¹⁸, będący programowym przekroczeniem poetyki Storyspace. W utworach drugiej generacji zdecydowanie większą rolę niż sam tekst odgrywa obraz, dźwięk, video, montaż, ruch. Wiele dzieł to tzw. literatura programowana (*computational literature*), gdzie do odbioru nie wystarczy poznanie efektu końcowego dzieła (*output*), ale wskazana jest umiejętność analizy algorytmu czy danych wyjściowych (*input*). Zdecydowanie inny niż w przypadku pierwszej generacji jest także stosunek do autorstwa, uwzględniający pracę w zespole, wartościujący rolę programu i nierzadko właściwości maszyny produkującej dzieło¹⁹. Skrajnie różne są także poetyki będące inspiracją dla wybranych autorów i autorek drugiej generacji – to przede wszystkim literatura eksperymentalna spod znaku OuLiPo, konceptualizm, techniki aropriacji.

W przeciwieństwie do dużych utworów hipertekstowych utwory drugiej generacji projektowane są nierzadko z wykorzystaniem strategii odbiorczych uwzględniających nowe formy lektury (*distracted reading*), wynikające z pośpiechu, rozproszenia uwagi czy używania urządzeń mobilnych. Skupienie wymagane przy lekturze tradycyjnego dzieła literackiego czy hipertekstu wydane go za pomocą narzędzi Storyspace nie jest wpisane w filozofię takich utworów. Utwory drugiej generacji, ze względu na swój format, nadają się do lektury w środkach masowego transportu, np. na urządzeniach mobilnych, takich jak tablety czy smartfony. Literatura cyfrowa drugiej generacji, publikowana przez twórców bezpośrednio na stronach WWW, pomija pośredników w postaci księgarzy czy wydawnictw. Kilkadziesiąt utworów drugiej generacji, uznanych za kanon formacji, zostało zebranych w *Electronic*

17 Osobnym gatunkiem literatury cyfrowej w USA, rozwiniętej w dużo większym stopniu niż hiperteksty literackie, były popularne gry tekstowe (zjawisko rozwijało się od połowy lat 70.), które jednak w mniejszym stopniu stały się obszarem zainteresowania badaczy z pola literatury cyfrowej. Por. monografia zjawiska, N. Montfort *Twisty Little Passages. An Approach to Interactive Fiction*, MIT Press, Cambridge–London 2004.

18 W. Gillespie, S. Rettberg, D. Stratton, F. Marquardt *The Unknown*, <http://unknownhypertext.com/> (3.01.2015).

19 Por. narzędzia wypracowane w ramach Platform Studies <http://platformstudies.com/> (3.01.2015).

Literature Collection, wydanej w dwóch tomach opublikowanych online i udostępnionych za darmo w 2006 i 2011 roku²⁰.

Zważywszy na dość krótki okres istnienia subpola, porównanie przedstawionych wyżej formacji uzasadnia rozpoznania Andersona o spadku kosztów przetwarzania, przechowywania i przepustowości danych wraz ze zmianami i rozwojem technologii. Jak pisze badacz, koszty spadają z tą samą prędkością, z jaką podwaja się pojemność czy szybkość. Dostępności za darmo utworów drugiej generacji literatury cyfrowej można zatem upatrywać w tej regule:

Nigdy jeszcze w historii ludzkości wkłady w gospodarkę przemysłową nie traciły na wartości w takim tempie i przez tak długi czas. Oto prawdziwa siła, która napędza darmową gospodarkę i której nie sposób wytłumaczyć chwytem marketingowym ani subsydiowaniem krzyżowym. W świecie, w którym ceny zawsze wydają się iść w górę, koszt stworzenia czegokolwiek w oparciu o te trzy technologie [przetwarzania, przechowywania i przepustowości – P.M.] zawsze będzie spadał – aż maksymalnie zbliży się do zera.²¹

Rozwój literatury cyfrowej w Polsce

Omówione dwie formacje literatury cyfrowej w Stanach Zjednoczonych charakteryzują się odmiennym statusem ekonomicznym. Charakterystyka ekonomiczna subpola w Polsce nie jest możliwa bez zrozumienia logiki jego rozwoju i początków oraz porównania z globalnym polem literatury cyfrowej. O subwersywności subpola i nietypowych regułach nim rządzących w Polsce decydują artyści je współtworzący, którzy nie czuli się afiliowani z polem literackim.

1. Warsztat Formy Filmowej

Narodziny subpola w Polsce związane są z działalnością filmowców i grupą Warsztat Formy Filmowej, skupiającej artystów wizualnych, którzy w latach 70. XX wieku podjęli studia w szkole filmowej w Łodzi. Podłączeni do obiegów światowych rozpoczęli kontestację instytucji kształcenia w Polsce, jak również samego statusu dzieła filmowego. Używając różnych narzędzi

²⁰ Zob. <http://collection.eliterature.org/> (3.01.2015).

²¹ Por. Ch. Anderson *Za darmo...*, s. 86.

i platform, artyści testowali możliwości mediów, za pomocą których się wyrażali. Jednym z nich była literatura i szeroko pojęte eksperymenty z tekstem. Nierzadko o grupie Warsztat Formy Filmowej mówi się jako o polskim OuLi-Po, w rzeczy samej artyści skupieni wokół Warsztatu zorganizowali swoje prace w regularne spotkania, publikowali manifesty, teoretyzowali nie tylko w tekstach, ale także w samych utworach.

Przede wszystkim Wojciech Bruszewski – autor generatorów tekstowych realizowanych od początku lat 70., filmowiec i fotograf – może zostać uznany za pioniera literatury cyfrowej²². Medium literatury, filmu, fotografii traktowane było przez niego jako narzędzie filozoficzne. Blisko związany z Warsztatem i odnoszący swoje dzieła z tego okresu do prac formacji był Józef Żuk Piwkowski, który zrealizował generator tekstowy *Księga Słów Wszystkich* (1975) przed okresem komputerów osobistych²³.

Warsztat Formy Filmowej działający w Łodzi w latach 1970-1977 wypracował narzędzia kontestacji instytucji (w tym także instytucji literatury), sproblematyzował pojęcie materialności dzieła literackiego oraz rozpoczął etap badania tekstów literackich w ścisłym powiązaniu z technologią. Inne ważne innowacje w polu wprowadzone przez warsztatowców to skupienie na mediach i platformach, matematyczne i kombinatoryczne podejście do literatury, odejście od medium książki, preferencja dzieł kombinatorycznych oraz mieszanie struktur języka z algorytmami.

2. Demoscena

Kolejny znaczący etap w rozwoju subpola wyznaczają działania sceny komputerowej. Demoscena to fenomen *stricte* europejski, rozwinięty w latach 80. i 90. XX wieku, subkultura, stworzona przez pierwsze pokolenie użytkowników komputerów osobistych. Najważniejszym gatunkiem wytworzonym przez subkulturę są dema – audiowizualne prezentacje (generowane przez procesor przetwarzający dane wejściowe według algorytmu) realizowane w czasie rzeczywistym podczas tzw. demoparty. Dema to programy służące jedynie do olśniewania i pokazywania/demonstracji możliwości komputera.

22 Więcej: P. Marecki „Obsesyjna antycypacja” – Wojciech Bruszewski jako prekursor literatury nowych mediów w Polsce, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012 nr 2, s. 235-246.

23 Por. P. Marecki *Księga Słów Wszystkich, czyli archeologia mediów po polsku*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1 (19), <http://www.ejournals.eu/Przegląd-Kulturoznawczy/2014/Numer-1-19-2014/art/3509/> (3.01.2015).

Ich odbiorcami są członkowie subkultury, osoby zaangażowane w scenę komputerową, które są w stanie ocenić piękno algorytmów. Wiele dem traktowanych jest jako rodzaj wideoklipu, stąd demoscena była zwykle ukontekstowana jako zjawisko z pola mediów cyfrowych i audiowizualności. Istnieje jednak spora część dem opartych na tekstach i wierszach, które wśród członków subkultury nazywa się poezją sceny (*scene poetry*). W ramach działań demosceny powstają także inne formy literackie: gry tekstowe, teksty *real-time* (rodzaj bloga), fanziny (tzw. magi) czy powieści i opowiadania adaptowane cyfrowo. Teksty dystrybuowane są podczas samych party, w magazynach elektronicznych oraz na kasetach magnetofonowych²⁴.

3. Era WWW

Kolejnym etapem rozwoju subpola są działania literackie charakterystyczne także dla doświadczeń w innych językach i kontekstach kulturowych. Na przełomie lat 80. i 90. powstaje pierwszy hipertekst artysty wizualnego i pisarza Roberta Szczerbowskiego, wydany pierwotnie jako nietypowa książka (1991), później jako hipertekst na dyskietce (1996), następnie w wersji sieciowej²⁵. Można założyć zatem, że chronologicznie polska hiperfikcja rozwija się równolegle z doświadczeniami amerykańskimi. Kolejne polskie hiperteksty to *Blok* (2003) Sławomira Shutego, *Koniec świata według Emeryka* (2005) Radosława Nowakowskiego, *Schemat* (2010) Konrada Polaka, *Matrioszka* (2013) Marty Dzido i adaptacje klasyki literackiej, jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* (2011) Jana Potockiego w opracowaniu Mariusza Pisarskiego. Dużą rolę w polu hipertekstów odgrywa tłumaczenie najważniejszego utworu Michaela Joyce'a *popołudnie. pewna historia* (2011) i towarzyszące mu opracowanie *Michael Joyce. Polski pisarz* (2011) pod redakcją Mariusza Pisarskiego. Dwa najbardziej klasyczne polskie hiperteksty, *AE* Roberta Szczerbowskiego, i *Koniec Świata według Emeryka* zostają wydane na dyskietce i płycie CD, z przyznanymi im numerami ISBN (cechującymi tradycyjne książki) i wprowadzone do sprzedaży w nakładach powyżej

24 Na temat tekstowego wymiaru demosceny por. „Ha!art” 2014 nr 47, <http://www.ha.art.pl/czasopismo/numery-czasopisma/4054-ha-art-47-3-2014> (3.01.2015). Temu zagadnieniu poświęcony jest także raport P. Marecki *Textual demoscene*, Trope Tank, MIT, Cambridge 2015.

25 Szczegółowo o warunkach technicznych, nakładach, nośnikach, platformach utworu Szczerbowskiego por. P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

1000 egzemplarzy²⁶. Te wielkoformatowe utwory można zaliczyć zatem do tego, co Hayles uważa za okres klasyczny rozwoju literatury cyfrowej bądź jej pierwszą generację²⁷. Hiperteksty Sławomira Shutego, Konrada Polaka, Marty Dzido czy adaptacja Potockiego istnieją jedynie w wersji cyfrowej za darmo. Wyróżnić należy hipertekst Konrada Polaka zaprojektowany na smartfony. Warte odnotowania jest to, że z jednej strony polskie hiperteksty (z wyjątkiem utworu Szczerbowskiiego) powstały już w warunkach przeglądarek sieciowych, z drugiej w Polsce nigdy nie rozwinięto narzędzia podobnego do Storyspace, co z pewnością uniemożliwiło rozwój hiperfikcji w dobie przed WWW (inaczej niż w przypadku Stanów Zjednoczonych). Stąd także subpole polskiej literatury cyfrowej w niewielkim stopniu korzysta z doświadczeń dystrybuowania płyt CD czy dyskietek w księgarniach.

Zarówno hipertekst Szczerbowskiiego, jak i *Koniec świata według Emeryka* zostały opublikowane przez wydawnictwa i były dystrybuowane w księgarniach (jak utwory Eastgate System). Z niewielkim opóźnieniem udostępniono ich wersje sieciowe²⁸. Prawie w tym samym czasie powstają mniejsze formy tekstowe, generatory, aplikacje, scena flashowa, poezja kinetyczna, aplikacje, *wiki writing* i wiele innych gatunków literatury cyfrowej. Nieliczne interakcje z tradycyjnymi aktorami pola to książka z rozszerzoną rzeczywistością *Big Dick* (2013) Wojciecha Bruszewskiego, wydana jako dialog medium analogowego z cyfrowym (dzieło składa się z tradycyjnie dystrybuowanej książki i elektronicznej biblioteki) czy *Powieki* (2013) Zenona Fajfera, książka z dołączoną płytą DVD i wersją sieciową. Także ze względu na obecność w polu literatury eksperymentalnej zjawiska liberatury (skierowanego na medium książki) w Polsce można obserwować ponowne „wynalezienie” nośnika książki i wiele przecięć z eksperymentami w subpolu literatury cyfrowej. Klarowność podziału na dwie generacje za pomocą narzędzi Hayles w przypadku polskiej literatury cyfrowej wydaje się dyskusyjna.

Podział, który funkcjonuje w Stanach Zjednoczonych, wymaga daleko idących modyfikacji w przypadku Polski i innych krajów europejskich.

26 W taki sam sposób dystrybuowany jest przekład powieści Joyce’a *popołudnie. pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Korporacja Ha!art, Kraków 2010. Utwór Szczerbowskiiego w latach 90. był dystrybuowany na dyskietce, opublikowany jako część jego dzieł zebranych *Antologii* (2013) przybrał formę pocztówki z kodem QR, odsyłającym do wersji online.

27 K.N. Hayles *Literatura elektroniczna: czym jest?*, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html (3.01.2015).

28 Por. P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*.

Na periodyzację może wpłynąć przede wszystkim twórczość demosceny w okresie przed rozwojem Internetu. Demoscena charakteryzuje się cechami przypisywanymi drugiej generacji literatury cyfrowej (krótkie utwory programowalne, praca kolektywna, pliki udostępniane za darmo natychmiast dla publiczności, utwory powstające w czasie rzeczywistym, zbudowanie sieci dystrybucji). Jednym z wyznaczników drugiej generacji wskazywanych przez Hayles jest rozmiar utworu; w przypadku demosceny większe formy nie wchodziły w grę (platformy wykorzystywane w scenie komputerowej – głównie ZX Spectrum, Amiga, Atari – miały do dyspozycji ograniczoną pamięć). W związku z tym, że wiele cyfrowych prac z końca lat 80. i początku lat 90. to utwory powstałe podczas działań demoscenowych lub wokół demosceny oraz że w obrębie tej subkultury udało się zbudować oryginalne podwaliny subwersywnego subpola, z przekonaniem należy zaznaczyć, że w Polsce przed formacją klasyczną rozwija się zjawisko artystyczne i także literackie, które buduje własne struktury z pominięciem tradycyjnych aktorów pola.

„Inne liczne korzyści”, czyli ekonomia prestiżu kulturowego

Anderson, pisząc o ekonomii daru i altruizmie, wskazywał na „liczne korzyści” płynące z gestu dzielenia się za darmo:

od dobrej reputacji i zainteresowania po mniej wymierne czynniki, takie jak wyrażenie siebie, zabawa, dobra karma, satysfakcja czy interes własny (oddając rzeczy za pośrednictwem Freecycle czy Craigslist, oszczędzamy sobie kłopotu z ich wyrzucaniem). Czasem oddajesz, nawet o tym nie wiedząc. Czy chcesz czy nie, będąc posiadaczem publicznej strony internetowej, informujesz o swoim istnieniu Google'a (tak jak czy chcesz czy nie, ofiarowujesz puszki bezdomnemu, który wygrzebie je z kosza na śmieci).²⁹

„Liczne korzyści” Andersona to w innych słownikach ekonomia prestiżu. James F. English, który badał zjawisko w polu literackim, rozpatruje je jako kulturową ekonomię nagród i nagradzania, powiązaną z biznesem, finansowaniem, rolą pieniądza. Część ekonomii prestiżu kulturowego czy handlu intelektualnego, jak twierdzi, „splciona jest z ekonomią pieniężną

²⁹ Por. Ch. Anderson *Za darmo...*, s. 37.

i niezrozumiała bez jej uwzględnienia, ale sama nie opiera się na pieniądzach”³⁰. Cytowany przez Englisha Bourdieu, mówiąc o rachunku ekonomicznym, także zauważa dobra materialne i symboliczne, „bez różnicy – traktowane w danej formacji społecznej jako rzadkie i pożądane: dobre słowa i uśmiechy, uściski dłoni i wzruszenia ramion, komplementy i okazywanie uwagi, wyzwania i wyzwiska, honor i honory, władzę i przyjemości, plotki i naukowe informacje, dystynkcje i wyróżnienia itd.”³¹. Radykalizm subpola literatury cyfrowej jest rodzajem ekonomii prestiżu kulturowego, w której rozpoznania Englisha, Bourdieu, Andersona muszą zostać rozszerzone o cyrkulację, kumulację, zysk, inwestycję nieuwzględniające aspektu materialnego.

Wspomniany Scott Rettberg, zaświadczaający o niemożności skapitalizowania literatury cyfrowej, także odwoływał się do idei budowania ekonomii prestiżu jako rodzaju gratyfikacji za dzielenie się utworami cyfrowymi za darmo. Wskazywał zwłaszcza na uniwersytety, gdzie zostały rozwinięte katedry i wydziały mediów cyfrowych, które były w stanie zatrudnić pisarzy i pisarki uprawiających gatunki literatury cyfrowej jako twórców i naukowców oraz ekspertów w dziedzinie. Ten sposób ich docenienia ciągle nie obowiązuje w Polsce, chociażby ze względu na brak osobnych programów w dziedzinie mediów cyfrowych czy kursów kreatywnego pisania.

Osobną nagrodą dla twórców literatury cyfrowej, traktowaną w kategorii ekonomii prestiżu, jest możliwość afiliacji przy Organizacji Literatury Elektronicznej (ELO), mającej siedzibę w Massachusetts Institute of Technology, czy możliwość prezentacji utworów podczas cyklicznie organizowanych przez nią i inne instytucje³² festiwali w Europie i Stanach Zjednoczonych. Utwory, które zostały uznane przez środowisko i zyskały etykietkę „klasyków”, wybierane są do antologii ELO Collection. Samo znalezienie się wśród autorów czy autorek jest rodzajem konsekracji. Z przynależnością do ELO, jak i z możliwością prezentacji utworów po uprzedniej selekcji na Media Art Show czy podczas E-Poetry związane jest kolejne zjawisko ze słownika Andersona: ceny ujemnej, inaczej „mniej niż zero”. Anderson opisuje je tak:

30 Por. J.F. English *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czaplński, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 31.

31 P. Bourdieu *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabyłów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 276.

32 Do najbardziej prestiżowych zaliczany jest także festiwal E-poetry organizowany przez Electronic Poetry Center mające siedzibę w Uniwersytecie w Buffalo w stanie Nowy Jork.

Cena ujemna pojawia się w naszym życiu znacznie częściej, niż mogłoby się wydawać. Microsoft na przykład płaci za to, że używasz jego wyszukiwarki, ale cena ta występuje od dawna także w tradycyjnym marketingu. Można ją odnaleźć w upustach czasowych i rabatach za kartę płatniczą, a także w nagrodach pieniężnych, w zbieraniu „przelecianych” mil w liniach lotniczych i innych płatnościach, które otrzymujesz w zamian za używanie kart kredytowych lub lojalnościowych.³³

Zgodnie z instrukcjami o opłatach członkowskich na rzecz ELO zamieszczonymi na stronie internetowej przynależność do organizacji oznacza wpłatę składek od 50 do 750 dolarów rocznie, a w przypadku afiliacji Lifetime Membership 1500 \$. Tylko po uiszczeniu tej opłaty otrzymuje się informacje dostępne członkom, afiliacja upoważnia także do brania udziału w imprezach, które obciążone są dodatkowymi opłatami (przykładowo: festiwal E-Poetry 2015 w Argentynie wymaga rejestracji w wysokości 195 \$). Mimo zjawiska ceny ujemnej nie brakuje chętnych do bycia członkiem środowiska. Jako pointę należy wskazać liczbę zgłoszeń na konferencję i festiwal w Bergen w 2015, gdzie komisja programowa wybiera propozycje spośród 300 abstraktów z 39 krajów.

Może się wydawać, że przede wszystkim fakt odejścia od medium książki wpływa na decyzję o radykalnych zmianach w subpolu, prymacie ekonomii daru, darmonomii i pominięciu tradycyjnych pośredników pola. Bogate poznawczo jest także porównanie dwóch subpól, dominującego i marginalnego, które udowadnia, że opisana nowa ekonomia daru przewijała się już w doświadczeniach demoscenowych na długo przed tzw. drugą generacją literatury cyfrowej (w Stanach Zjednoczonych zjawisko demosceny rozwinęło się na mniejszą skalę i znacznie później niż w Europie).

Warto zaznaczyć, że niniejszy artykuł to jedynie przyczynek do badania nowych ekonomii w subpolu literatury cyfrowej. Darmonomia wydaje się jedną z, ale nie jedyną kategorią słownika, którego należy użyć, by zrozumieć prawa rządzące tym zjawiskiem. Zasugerowane jedynie ekonomie prestiżu w polu literatury cyfrowej, nowe stawki w grze czy kategorie ceny „mniej niż zero” zasługują na dalsze projekty badawcze. Warto także zweryfikować

33 Ch. Anderson *Za darmo...*, s. 39.

intuicje o pominięciu tradycyjnych pośredników w polu literatury cyfrowej i zbadać rolę oraz mechanizmy pośrednictwa w dobie cyfrowej. Przyszłe projekty badawcze uwzględniające perspektywy ekonomiczne powinny zająć się także kwestią dostępności utworów cyfrowych, wykluczeniem ze względu na sprzęt, opłaty medium czy umiejętności używania zarówno oprzyrządowania, jak i odbioru dzieł cyfrowych.

Abstract

Piotr Marecki

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

For Free: The Economics of Digital Literature

This article discusses the subfield of digital literature from an economic and sociological perspective. Marecki uses Chris Anderson's tools, especially his category of freeconomy, which refers to non-monetary markets and the economy of the gift. The category "for free" is used as a part of the lexicon used to describe the mechanisms that regulate the exchange of digital works in the subfield. What is more, Marecki identifies the new rules of the game that the category "for free" has brought about (e.g. the circumvention of traditional mediators and the work's instant reception). The subfield of digital literature in the USA and Poland is presented from a comparative point of view.

Keywords

freeconomy, digital literature, Bourdieu, Anderson