

# Karel Piorecký

---

## Literatura czeska i nowe media : wprowadzenie do tematu

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (30), 63-88

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Literatura czeska i nowe media. Wprowadzenie do tematu<sup>1</sup>

Rozwój Internetu i ekspansja innych mediów elektronicznych oraz technologii komunikacyjnych w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych znacząco wpłynęły na sposoby komunikacji społecznej włącznie z komunikacją literacką. Jak literatura czeska zareagowała na powyższą zmianę medialną? W jaki sposób weszła w interakcję z nowymi mediami? I jaki status uzyskała na nowej płaszczyźnie medialnej? Tak brzmią pytania, które towarzyszą temu artykułowi i które stały się inspiracją do jego powstania.

### Metodologiczne punkty wyjścia

W celu zbadania interakcji pomiędzy starszymi a nowymi mediami Jay David Bolter i Richard Grusin w książce *Remediation. Understanding New Media*<sup>2</sup> stworzyli nośne ramy metodologiczne. Teoretycy ci postrzegają remediację nie jako jednokierunkowy, ale dwukierunkowy proces, w którym nośnikiem zmian nie są jedynie nowe media, ale wraz z ich wprowadzeniem nieuchronnie zmieniają się również stare media, zmuszone do odpowiedzi na owe zmiany. Remediację rozumieją jako reprezentację jednego medium w innym medium. Twierdzą także, że remediacja jest cechą charakterystyczną nowych mediów. Do takiego rozumienia relacji starszych i nowszych mediów przychyliła się również Umberto Eco, kiedy pisze, że „w historii kultury nigdy nie było tak, że coś po prostu uśmierciło coś innego. Coś dogłębnie zmieniło coś innego”<sup>3</sup>. Podobną postawę wobec tej kwestii przyjmuje też Marshall McLuhan: „Nowy środek przekazu nigdy nie jest dodatkiem do starego, ani też nie zostawia go w spokoju. Dopóki nie nada wcześniejszym środkom przekazu nowej formy i nie znajdzie dla nich nowego miejsca, nigdy nie przestanie ich przytłaczać”<sup>4</sup>. Dlatego także i my

---

1. Artykuł powstał w ramach projektu grantowego GAČR P406/12/P603.

2. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.

3. Umberto Eco, *Od internetu ke Guttenbergovi*, w: Umberto Eco, *Mysl a smysl*, Moravia Press, Břeclav 2000, s. 123.

4. Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 236.

w poniższym omówieniu zajmiemy się nie tylko nowymi zjawiskami literackimi, wykorzystującymi możliwości, które przyniósł Internet, ale rozważymy także fenomen nowych mediów w tekstach publikowanych za pomocą starszych form medialnych, za pośrednictwem czasopisma lub książki. W omówieniu znajdują się obok siebie eksperymenty z potencjałem twórczym oferowanym przez nowe medium i tradycyjne formy literackie, które obecność nowego medium uwzględniają właściwie tylko tematycznie – obie postacie będziemy jednak śledzić jako uzupełniające się przejawy jednego procesu skonstruowanego w sposób dialogiczny, którego poszczególne płaszczyzny dążą bądź do eksperymentu z nowym medium, bądź do jego tematyzacji. Ale zanim zaczniemy, trochę historii, która pozwoli nakreślić specyfikę interakcji pomiędzy literaturą a nowym medium w tamtym okresie.

Nasza współczesność literacka (i jej niedawna przeszłość) nie jest oczywiście pierwszym okresem, w którym literatura czeska wchodzi w bliski kontakt z medium, przynosząc nowe, niespotykane dotąd możliwości, z medium wpływającym na transformację zasad, na których opierała się do tej pory komunikacja artystyczna. Wiek dwudziesty był świadkiem kilku takich rewolucji medialnych: pierwsza projekcja filmowa w Czechach odbyła się już w 1896 roku, ale zdecydowany rozwój tego medium zaczął się dopiero po pierwszej wojnie światowej i powstaniu państwa w 1918 roku. Kolejnym przełomem było rozpoczęcie nadawania radiowego w 1923 roku, wprowadzenie regularnych transmisji telewizyjnych w 1953 roku oraz podłączenie Czechosłowacji do Internetu w 1992 roku. Wprowadzenie każdego z tych mediów do dyskursu artystycznego oznaczało jego dalszą demokratyzację (lub przynajmniej rozbudzało marzenia o niej) ze wszystkimi pozytywnymi i negatywnymi aspektami, które może ona z sobą nieść. Poza tym demokratyzacja treści medialnej jest również główną właściwością medium, które stoi na samym początku wspomnianego łańcucha technologicznego – druku<sup>5</sup>. Druk zniósł monopol kościoła na słowo pisane i udostępnił szerszej grupie społeczeństwa wykształcenie w zakresie pisma. Film, radio i telewizja stopniowo znosiły monopol pisma i wprowadziły hegemonię kodu audiowizualnego. Wraz z Internetem zrodziło się hipermedium, które nie przesuwania kodu, ale w celu dalszej demokratyzacji łączy wszystkie kody możliwe do wyobrażenia, znosi granice między elementami tradycyjnego modelu komunikacji, radykalnie demokratyzuje funkcję autora; (na etapie web 2.0) wszystko czyni przedmiotem dyskusji publicznej; teleologiczny model projektowania przyszłości zastępuje modelem interakcyjnym, dla którego po-

---

5. Problematyką przemiany funkcji autora, którą przyniósł druk, zajmuje się szczegółowo np. Elizabeth L. Eisenstein w książce *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

dążanie w określonym kierunku jest obce, a którego domeną jest działalność krytyczna i którego istotą stanowi gra komunikacyjna. We wstępie chcieliśmy jedynie zwrócić uwagę na kluczową cechę nowych mediów, czyli ich staranie o rozszerzenie przestrzeni komunikacyjnej i rozpowszechnianie komunikatu w nowy, bardziej demokratyczny sposób.

W tym miejscu należy zrobić jeszcze jedną metodologiczną, czy też terminologiczną, uwagę. Pojęcie demokratyzacji może być w kontekście czeskich nauk humanistycznych łatwo utożsamione z jego stereotypowym użyciem w propagandzie komunistycznej. W niniejszym opracowaniu używamy go jednak w podobnym znaczeniu do tego, jakim posługuje się na przykład współczesna lingwistyka, która o tendencji demokratyzacyjnej w rozwoju języka mówi już kilkadziesiąt lat, rozumiejąc poprzez demokratyzację komunikacji zbliżenie języka literackiego z wyrażaniem się w sposób typowy, codzienny<sup>6</sup>. Jeszcze bliższy naszemu rozumieniu pojęcia demokratyzacji jest termin użyty przez Normana Fairclougha w książce *Discourse and Social Change*<sup>7</sup>. Założyciel krytycznej analizy dyskursu mówi o procesie demokratyzacji dyskursu i definiuje go jako zniesienie asymetrii w prawach i obowiązkach dyskursów oraz jako zniesienie prestiżu poszczególnych grup użytkowników języka, włącznie z rozszerzeniem dostępu do prestiżowych typów dyskursu, np. politycznego, profesjonalnego, medialnego oraz, dodajmy także, artystycznego i literackiego. Równocześnie obserwujemy jednak, że demokratyzacja dyskursu może być naturalna, prawdziwa, ale może być również sztuczna, symulowana. Kultura współczesna ceni sobie nieformalność dyskursu, dominującą tendencją jest więc dostosowywanie pisemnych form wypowiedzi do form mówionych. W efekcie, zdaniem Fairclougha, dyskurs konwersacyjny przenika ze swojej pierwotnej, prywatnej sfery do sfery publicznej: rozmowa opanowuje media, szereg różnych dyskursów publicznych zyskuje charakter konwersacyjny. W tym znaczeniu dochodzi do reorganizacji granic pomiędzy sferami publiczną i prywatną<sup>8</sup>.

Nowe, elektroniczne media nie rozpoczęły tego długotrwałego procesu, ale przyspieszyły go. Rzeczywiście, Marshall McLuhan już o druku powiedział, że „wyrywając jednostkę z tradycyjnej grupy [...], druk wyzwolił [...] wielką energię psychiczną i społeczną”<sup>9</sup>. Podobnie Internet przełamał granice pomiędzy tradycyjnymi grupami społecznymi i otworzył (choćby częściowo wyłącznie iluzorycznie) praktycznie każdemu dostęp do prestiżowego dyskursu artystycznego.

---

6. Zob. Světlá Čmejrková, Jana Hoffmanová, red., *Mluvená čeština. Hledání funkčního rozpětí*, Academia, Praha 2011, s. 280.

7. Norman Fairclough, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992.

8. Zob. Norman Fairclough, *Discourse...*, s. 201 i następane.

9. Marshall McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 235.

Zasadę demokratyzacji funkcji autora wyraził krótko Umberto Eco w następującym bon motcie: „Dajcie taki sam hipertekstowy system Shakespeareowi i uczniowi, a obaj będą mieli taką samą szansę stworzyć *Romea i Julie*”<sup>10</sup>. O demokratyzacji funkcji autora będziemy więc mówić w tym kontekście.

## Czeska awangarda a film

Wzajemne oddziaływanie literatury i nowego medium można bardzo wyraźnie zaobserwować na przykładzie relacji czeskiej awangardy literackiej oraz filmu. Zasada, którą nazwalismy demokratyzacją była dla artystów awangardowych wielkim wyzwaniem. Marzyli o sztuce dla każdego, o sztuce, która uwolni się od estetycznego zamknięcia w sobie samej i będzie przemawiać do mas. Film był dla awangardy fascynującym źródłem inspiracji i miał stać się także praktycznym narzędziem do realizacji awangardowego projektu przemiany sztuki (i świata). Nad wyraz plastycznie przedstawia to wypowiedź Vítězslava Nezvala opublikowane w artykule *Film* w 1925 roku: „Film, maszyna na mowę i mowa sama. [...] Film jest językiem ojczystym bez ojczyzny, sanskrytem nowej ludzkości”<sup>11</sup>, jak również słowa Karela Teigeego z wykładu *Estetyka filmu i kinografia*:

W kinie objawiła się nam zupełnie nowa sztuka, jak żadna inna doskonale odpowiadająca charakterowi, potrzebom i wymaganiom dnia dzisiejszego. Zrozumieliśmy, że kino jest kolebką całej prawdziwie nowej sztuki, która będzie żywym koncertem radiowym, w którym zbiegają się rozmaite głosy wszystkich miast świata, gorące, magiczne i melancholijne pieśni, gdzie lśnią niebawale obrazy i obce światła jak błyskotliwe i efemeryczne gwiazdy spowite dymem lokomotyw<sup>12</sup>.

Wynalazek kinematografu był w ówczesnych czasach porównywany z wynalazkiem druku – robił tak na przykład Václav Tille:

Młodzież skupiona wokół grup „Devětsil” i „Život” rozumie jasno i wyraźnie, że w tym nowym technicznym środku ukryte jest źródło nowej sztuki i nowej wiedzy, że kino nieodwołalnie przekształca naszą percepcję, nasze wrażenia i nasze środki artystyczne, że jego wpływ na tworzenie nowej sztuki będzie o wiele większy niż się nam na razie wydaje. Jeżeli ktoś wątpi, niech śledzi uważnie, jaka zmiana dokonała się w renesansie właśnie pod wpływem druku, w jaki sposób to rozwiązanie reprodukcji literatury,

---

10. Umberto Eco, *Od internetu...*, s. 119.

11. Vítězslav Nezval, *Film*, w: *Avantgarda známá a neznámá*, t. 2, red. Štěpán Vlačín *et al.*, Svoboda, Praha 1972 [1925], s. 10–11, pierwotnie w: „Český filmový svět” 3, 1925.

12. Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*, w: *Avantgarda známá a neznámá*, t. 1, red. Štěpán Vlačín *et al.*, Svoboda, Praha 1971 [1924], s. 546, pierwotnie w: „Host” 3, 1924.

ten wpływ na masy i ten o wiele łatwiejszy sposób wyrażania oraz reprodukcji przekształcił również formę literacką<sup>13</sup>.

To porównanie wskazuje na niezwykle, przełomowe znaczenie, które przypisywało się wprowadzeniu nowego, filmowego medium. Tille uchwycił bardzo dokładnie oba aspekty nowego medium – podobnie jak druk, film niesie z sobą demokratyzację, która oczywiście przez część ówczesnych odbiorców była postrzegana także jako barbaryzacja (druk jako remediacja barbaryzująca prace pisarzy; film jako remediacja barbaryzująca teatr).

Ważnym momentem w rozwoju literackiej recepcji filmu, na co zwrócił uwagę Jiří Brabec, był przełom pokoleniowy: pokolenie Čapka czy Langera odbierało film w kontekście starszych sztuk, w odróżnieniu od młodych przedstawicieli awangardy (Teige, Nezval, Seifert i in.), dla których film był niezależnym fenomenem, który przeciwnie, nie może być odbierany na tle historii, ale jako zapowiedź przyszłego stanu sztuki – miejsce skrępowania zastąpił bezwarunkowy podziw<sup>14</sup>. Ten jednak nie był obcy nawet starszemu o jedno pokolenie S. K. Naumannowi, który w zakończeniu bojowo nastawionej rozprawy „Otwarte okna” wymienia wszystko to, co powinno zginąć na rzecz nowej sztuki, jak i to, co powinno się zachować. Woła między innymi: „Niech żyje kinematograf przyszłości!”<sup>15</sup>. Teoretyk poetyzmu Karel Teige w drugim manifeście tego kierunku jest już o wiele bardziej konkretny:

Współczesna technika umożliwiła wyświetlanie reflektorowej, barwnej gry, poruszających się formacji, ciągłej, dynamicznej symfonii światła i barw, które otwierają nowe możliwości twórczości kolorowej: projekcje ruchomych obrazów, pozbawione sztywności średniowiecznych technik ręcznych, rodzący się ze światła, fotogeniczny poemat<sup>16</sup>.

W słowach Teigego łatwo dostrzec, jak istotną rolę nowy wynalazek techniki, czy też nowe medium, odgrywało przy formułowaniu nowych zasad estetycznych – film miał być kolebką nowej, nietradycyjnej sztuki i miał ponownie zdefiniować treść słów *poezja* i *wiersz*. Film rozumiany był jako wiersz bez słów i jako przykład nowoczesnej poezji optycznej. Miał oddziaływać podobnie jak liryka, celem było „liryczne wzruszenie” widza. Tak więc w procesie remediacji wyraźnie dochodzi do intensywnego oddziaływania pomiędzy nowym medium,

---

13. Václav Tille, *Film*, w: Lubomír Linhart, *Václav Tille – první estetik filmu*, Československý filmový ústav, Praha 1968 [1923], s. 121, pierwotnie w: „Venkov” 13. 2. 1923.

14. Zob. Jiří Brabec, (wydano pod pseudonimem Viktorie Hradská), *Česká avantgarda a film*, Československý filmový ústav, Praha 1976, s. 24.

15. Stanislav Kostka Neumann, *Ať žije život!*, Fr. Borový, Praha 1920, s. 68.

16. Karel Teige, *Svět který voní*, Odeon – Jan Fromek, Praha 1930, s. 207–208.

które ma pełnić funkcje medium starego, ale ma to czynić za pomocą nowych, bardziej skutecznych środków; z drugiej strony stare medium (poezja) dostaje potężną dawkę inspiracji dla swojej metamorfozy, do której jest zmuszona, jeżeli w nowo powstałym konkurencyjnym otoczeniu nie chce całkowicie przepaść<sup>17</sup>. W dużej mierze spowodowane jest to tym, że o artystyczne wykorzystanie nowego filmowego medium, przynajmniej u nas, starali się przede wszystkim poeci, którzy myślą przewodnią filmu artystycznego uczynili właśnie poezję (mówi się na przykład o prozodii filmu). Z drugiej strony faktem jest, że realizacja śmiałych planów w większości skończyła się na słowach. Możliwe, że jest to ze szkodą dla filmu, ale zdecydowanie nie dla poezji, która technologiczne, teoretyczne i intermedialne inspiracje wykorzystwała w szeregu rozmaitych form.

Prawdopodobnie najbardziej konsekwentną realizacją wyżej cytowanej wizji Teigeego jest wiersz Nezvala *Rakieta*, który, opatrzony podtytułem „wiersz fotogeniczny”, opublikowany został w 1924 roku w zbiorze *Pantomima*<sup>18</sup>. Kompozycja tego tekstu w pełni realizuje zamiar wywołania nie literackiego, ale filmowego przeżycia – poszczególne wersy są zestawione w kolejności numerycznej i pełnią funkcję nie werbalnych segmentów tekstu, ale opisu, czy też instrukcji dla ujęć kamery filmowej. Również poprzez uwagi, które określają typ ujęcia (np. zbliżenie, plan średni, plan ogólny), czytelnikowi sugeruje się filmową recepcję tekstu.

Pojęcie fotogenii pochodzi od Louisa Delluca, który umieścił je w tytule swojej książki *Photogénie*<sup>19</sup>. Publikacja ta zapoczątkowała kierunek filmowy zwany wizualizmem. Jego celem jest wywoływanie emocji w sposób wizualny – nie opisowo. Ówczesna poezja musiała na to zareagować, obronić swój kod lub przekształcić go w kierunku wizualności. W ten sposób wiersz liryczny pod względem gatunkowym zbliżał się do scenariuszy, które zakładały, że czytający je odbiorcy na ich podstawie są w stanie wyobrazić sobie potencjalny film. Z efektywnej interakcji pomiędzy tradycyjnym kodem werbalnym a nowymi

---

17. Marshall McLuhan znajduje nawet więź genetyczną pomiędzy literaturą a filmem, przede wszystkim w sferze percepcji: „Oglądanie filmu jako niewerbalna forma doświadczenia jest jak oglądanie fotografii – formą wyrażenia bez składni. W rzeczywistości jednak w wypadku filmu, podobnie jak w wypadku druku i fotografii, zakłada się wysoki poziom umiejętności czytania i pisanania a jego użytkowników. Dla ludzi niewykształconych film okazuje się czymś zdumiewającym, Nasza akceptacja zwykłego ruchu oka kamery, gdy podąża ono za postacią lub ją pomija, jest nie do przyjęcia dla afrykańskich odbiorców filmu. Jeżeli ktoś znika nagle z ekranu, Afrykanin chce wiedzieć, co się z nim stało. Odbiorca piśmienny, przyzwyczajony do śledzenia drukowanej metaforyki, wiersz po wierszu, nie będzie podawać w wątpliwość logiki linearności i bez protestów przyjmie sekwencję filmową”. (McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 370).

18. Vítězslav Nezval, *Rakieta*, w: *Pantomima*, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924.

19. Louis Delluc, *Photogénie*, Editions de Brunoff, Paris 1920.

kompetencjami odbioru, uzyskanymi za pośrednictwem projekcji filmowych, powstał samodzielny gatunek literacki – libretto filmowe.

W latach dwudziestych gatunek ten uprawiali Jaroslav Seifert, František Halas, Vladislav Vančura, Čestmír Jeřábek, Artuš Černík i in. Jiří Mahen określił gatunek od razu w podtytule swojej książki *Husa na provázku. 6 filmových libret*<sup>20</sup>. We wstępie programowym do wspomnianej książki Mahen marzy o nowym świecie i proponuje następujące podejście:

Chyba mogłaby to być znów chorągiew świętej fantazji, która wiodłaby przez przeszkody do zwycięstwa, ponieważ wiem, że nie tylko kino pomoże nam wygrać, ale kino i teatr, teatr i cyrk, cyrk i kino, libretta gotowe i niegotowe, pomysły w wierszach i prozie, megafony i światła, widz wciągnięty na scenę i przymuszony do zagrania z nami, amfiteatr, w środku którego pojawiają się i znikają ludzie. Spróbuję napisać książkę – („Znowu książka! Czy nie można bez książek?”) – która w jakiś sposób mówiłaby o tym wszystkim...<sup>21</sup>.

Na wymienionych przykładach widać, że dla twórców awangardowych film nie był wyłącznie swobodną inspiracją, ale przeciwnie, wiążącym doświadczeniem, doświadczeniem, które natrętnie im przypominało, że od teraz trzeba zacząć od początku, inaczej, w nowy sposób.

Nowe, wizualne medium wkraczało do ówczesnej literatury na różne sposoby – nie tylko jako generator gatunków literackich, ale także bardziej subtelnie. Przenikało do dzieła literackiego w formie motywów i tematów – dowodem tego są np. wiersz Seiferta *Plátno v kinu* ze zbioru *Město v slzách*<sup>22</sup> czy wiersz Nezvala *Černá hodinka v biografu* ze zbioru *Zpáteční listek*<sup>23</sup>. Filmowa technika cięcia i płynnego następstwa obrazów bez wątpienia miała wpływ na kompozycję pasową wierszy awangardowych, chociaż chodziło także o zastosowanie bardziej ogólnych mechanizmów, opartych na skojarzeniach i inspirowanych wyłącznie literacko (szczególnie *Strefa Apollinaire’a*). Nie bez znaczenia było to, że wpływ progresywnego, wizualnego medium powodował nowe podejście poetów awangardowych wobec graficznej organizacji tekstów – konkurencja wizualności filmowej (i oczywiście też artystycznej) prowadziła poetystów do tworzenia wierszy obrazowych, które były uważane za najbardziej konsekwentny przejaw tego kierunku artystycznego (np. wiersz Seiferta *Počítadlo lásky* ze zbioru *Na vlnách TSF*<sup>24</sup>). Kolejnym krokiem w procesie wizualnej

---

20. Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*, Aventinum, Praha 1925.

21. Mahen, *Husa na provázku...*, s. 7.

22. Jaroslav Seifert, *Plátno v kinu*, w: *Město v slzách*, Komunistické knihkupectví a nakladatelství Rejman Rudolf, Praha 1921.

23. Vítězslav Nezval, *Černá hodinka v biografu*, w: *Zpáteční listek*, Fr. Borový, Praha 1933.

24. Jaroslav Seifert, *Počítadlo lásky*, w: *Na vlnách TSF*, Petr, Praha 1925.



konkretyzacji poezji było tworzenie obrazowych wierszy w ruchu, a więc opisana powyżej poezja kinematograficzna<sup>25</sup>.

Nowe medium w latach dwudziestych XX wieku funkcjonowało więc jak akcelerator rozwoju literatury awangardowej. Niektórych autorów doprowadziło do radykalnego przewartościowania dotychczasowych strategii twórczych i zainspirowało ich do zmian. Te innowacje miały z jednej strony zapewnić, że poezja nadal będzie zaspokajać potrzeby współczesności, że wraz z gorączkowo rozwijającą się epoką nie straci tempa, jednocześnie miały przynieść poezji jakość, dzięki której przetrwa w konkurencji z nowym medium (odbieranym oczywiście nie jako przeciwnik, ale partner w grze). Celem tych starań było wykorzystanie nowych możliwości i równocześnie utrzymanie dotychczasowych odbiorców. Awangardzie chodzi więc w pierwszej kolejności o odbiorcę, który ma zostać zaspokojony oraz zapewniony, że również czytelnicy tekstów literackich biorą udział w projekcie budowania nowego, piękniejszego świata, bardziej sprawiedliwego społeczeństwa i bardziej masowej sztuki. Pomimo planów włączenia warstw ludowych do działalności twórczej, model komunikacji artystycznej pozostał praktycznie niezmienny. Przestrzeń, która dzięki nowym procesom została zwolniona dla wyobraźni czytelnika, wciąż jeszcze była wypełniana w ramach jego roli komunikacyjnej, to jest w procesie czytania (uzupełnianie miejsc niedookreślonych w tekstach strukturalnie rozluźnionych, które więcej sugerują niż dopowiadają).

## Postmodernizm a Internet

Dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku zdecydowane wejście Internetu – nowego, elektronicznego medium – przyniosło ze sobą zmianę modelu komunikacji i relatywizację jego elementów<sup>26</sup>.

---

25. Jan Jiroušek poetystyczną tendencję do wizualizacji poezji umieszcza w bardziej ogólnym kontekście wizualizacji życia, który postrzega jako „uwarunkowane epistemicznie zjawisko kultury medialnej XX wieku”. Stąd według Jirouška wynika dominacja sztuki w rozwoju artystycznym i zainteresowanie artystów nowymi wizualnymi mediami rozpowszechnianymi dzięki rozwojowi techniki. (Zob. Jan Jiroušek, *Sémiotika verbálně-vizuální vztahů v Seifertově sbírce (a Teigově knize) Na vlnách TSF*, „Literární archiv”, 2001, č. 32–33, s. 131.)

26. Z tego faktu wynika, że istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że w badaniach nad tą częścią literatury literaturoznawstwo nie wystarczy dotychczasowe procedury badań, które były stosowane dla literatury badanej jako część kultury książki. Jak zauważył Christiane Heibach, literaturoznawstwo będzie musiało bardziej niż do tej pory uwzględnić specyfikę medium, za pomocą którego dany obszar literatury jest rozpowszechniany, a w przypadku

Jednym z pierwszych czeskich literatów i poetów, który publicznie opowiedział się za Internetem jako pozytywnym wzbogaceniem życia literatury, był Norbert Holub. W swoim eseju *Liternet*<sup>27</sup> z 1997 roku zaproponował pewne podstawy określające używanie nowego, nieznanego a także budzącego nieco obaw medium. Podkreślił możliwości sieci odnośnie uzyskiwania informacji o literaturze i zamyślił się nad apatycznością czeskiej kultury literackiej wobec tych możliwości<sup>28</sup>. Artykuł wzbudził spreczne reakcje – młody krytyk literacki Petr Cekota w tekście *Zbytečný Internet* w szorstki sposób nie zgodził się z rozprawą Holuba, przyznając Internetowi możliwość pozytywnego wkładu tylko w jednym przypadku: jako „środka terapeutycznego dla niektórych sfrustrowanych literatów”<sup>29</sup>. Pozytywnie za to zareagował żyjący klasyk czeskiej poezji Miroslav Holub: „W zupełności zgadzam się z oceną Internetu i jego roli; przyszłość rzeczywistości wirtualnej zwanej poezją na pewno nie jest zagwarantowana tylko poprzez nasze śliczne książeczki, mniej lub bardziej nie mogące się sprzedać”<sup>30</sup>.

Wymownym dowodem aktualności pytania o pozycję współczesnej poezji w mediach są publikacje po spotkaniach poetów na zamku Bítov w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych – np. poeta Petr Odillo Stradický ze Strdic wystąpił tam z prowokacyjnym referatem, w którym starał się udowodnić – z wyraźną dawką ironii i przesady – że poezja już nikogo nie interesuje, czy też już nie istnieje, ewentualnie istnieje tylko dla frajerów i głupców. „Trzeba odnaleźć nowe obszary”, wzywał wówczas Stradický, a wspomniany nowy obszar widział w Internecie, w medium, które zmienia i będzie zmieniać codzienne życie i percepcję świata jako takiego.

Jeżeli nie posiadziemy (do tej pory jeszcze stosunkowo) dziewiczego terytorium cyberprzestrzeni, nie skolonizujemy go my – poeci, to nie przestanie ono być poetyckie. Ale poetyccy przestaniemy być my. [...] Możliwe, że jeszcze przez kilka pokoleń będziemy się pocieszać poprzez wzajemne drukowanie swoich wierszy w czasopiśmie literac-

---

badania literatury w przestrzeni elektronicznej koncentrować się nie tylko na uzyskanych dziełach, ale w równej mierze na procesach i interakcjach, które prowadzą do ich powstania i towarzyszą ich recepcji (Zob. Christiane Heibach, *Literatur im elektronischen Raum*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 2003).

27. Do tego artykułu nawiązał Norbert Holub na spotkaniu poetów na zamku Bítov w 1998 roku w swoim wystąpieniu nazwanym „The Pure Czech Cottage in the Global Village aneb česká chýše ve světové vesnici”.

28. Zob. Norbert Holub, *Liternet*, „Tvar” 8, 1997, č. 4, s. 1, 4.

29. Petr Cekota, *Zbytečný internet*, „Tvar” 8, 1997, č. 6, s. 9.

30. Miroslav Holub, *S podstatným potěšením konstatuji...*, „Tvar” 8, 1997, č. 6, s. 2.

kich, które będziemy czytać znowu tylko my. A kiedy wszyscy poeci wymrą, poezja nie zniknie, tylko będzie się nazywała inaczej – na przykład hacking lub webmasterstwo<sup>31</sup>.

Równocześnie przestrzegał jednak przed powierzchownym podejściem do komunikacji literackiej zapośredniczonej przez Internet:

Zawładnąć Internetem oczywiście nie oznacza tylko pisać w nim, wydawać czasopisma literackie na stronach – to wszystko już się dzieje. Jednak jest to ubolewająco powierzchowne [...]. Posiąść Internet oznacza, że podejmiemy do niego z pokorą, jak elektroniczni Minnesingerzy, że będziemy jego nowy, wirtualny świat stwarzać, wyrabiać, ustanawiać jego prawa i reguły oraz że w końcu uczynimy go nieskończenie rozległym i uroczym wierszem<sup>32</sup>.

Stradický nie przedstawia jednak możliwości literatury internetowej wyłącznie jako wprowadzenia progresywnej i nowej tendencji, ale także jako powrót do najstarszej tradycji, jeszcze przed wynalezieniem druku. Dzieło literackie nie było wtedy utrwalone drukiem, co uzależniało je od interakcji oraz bliskich stosunków autora i odbiorcy, którzy swoje role regularnie zamieniali, zapewniając tym życie dzieła literackiego. Internet zbliża role autora i czytelnika w podobny sposób. Stradický zwrócił na to uwagę w eseju *NETmrtelność, NETonečnost* z 2001 roku<sup>33</sup>. Także tu apeluje, aby Internet w swojej inności był przyjęty przez artystów jako inspirujące, nowe narzędzie dla zrodzenia się nowej sztuki, nie jako łatwy środek szerzenia sztuki tradycyjnej pod względem struktury i metod powstawania:

Internet i telefony komórkowe były z początku tylko PRZEDMIOTEM artystycznym, najpierw jako rekwizyty w filmie, nieco później zaczęły ich używać również bohaterowie literaccy. Teraz nadchodzi czas, aby stały się PODMIOTEM sztuki, to znaczy, aby dzieła artystyczne czerpały z nowych możliwości komunikacji, aby przyjęły styl i środki wyrazu Internetu. Aby twórcy po prostu przyjęli Internet jako materiał, nośnik zapisu ich dzieła, podobnie jak są już nimi marmur, papier, czy wibracje dźwięku. I żeby pozwolili jednocześnie inspirować się wielkim potencjałem Internetu<sup>34</sup>.

Wizje Stradického, nie różniące się bardzo od uwag poetów awangardowych lat dwudziestych na temat filmu, były u schyłku lat dziewięćdziesiątych raczej zjawiskiem osamotnionym. Częściej formą reakcji na wprowadzenie nowego

---

31. Stradický ze Strdic, Petr Odillo, *Přednáška s mnoha názvy*, w: Martin Pluháček (red.), *Bítov ,98: Poezie: Svět a domov. Kdo je autor poezie?*, Petrov, Brno 1999, s. 68.

32. Stradický ze Strdic, Petr Odillo, *Přednáška...*, s. 69.

33. Stradický ze Strdic, *NETmrtelnost, NETonečnost*, 2001, <<http://www.ardor.info/net.html>> (12.05.2007).

34. Stradický ze Strdic, *NETmrtelnost...*, 2001.

medium do komunikacji literackiej było zakłopotanie i obawy, że twórczość poetycka w nowej sytuacji medialnej i pod wpływem Internetu może zostać łatwo pomyłona z umiejętnością posługiwania się nowymi technologiami komunikacyjnymi. „Poetą nie jest ten, kto potrafi korzystać z programu komputerowego Windows i w Internecie czuje się jak w domu”<sup>35</sup> napisał w 1999 roku Michal Bauer w polemice z Petrem Odillem Stradickým ze Strdic. Podobnie Petr Král w 1998 roku w zamku Bítov wyraził swoje zadowolenie, że czeska poezja „do tej pory pozostała nietknięta przez niektóre światowe trendy [...]: powrót twórczości »zaangażowanej«, które oznaczają starania, żeby programowo uwzględnić w wierszu zjawiska typowe dla współczesności – od Internetu po manipulację genetyczną”<sup>36</sup>.

Wprowadzenie Internetu do komunikacji literackiej było na przełomie tysiącleci postrzegane jako istotne wydarzenie, które zrodziło nowe pytania. Świadczy o tym także cały blok tematyczny, który w ramach swojego trzeciego numeru w 2001 roku czasopismo *Host* poświęciło relacjom literatury i Internetu. Pokazało to również kilka ankiet w periodykach literackich<sup>37</sup>, w których pisarze zostali zapytani o swój związek z Internetem. Wynikało z nich wyłącznie to, że pisarze są wobec Internetu raczej powściągliwi, ponieważ mało o nim wiedzą.

Słaba świadomość charakteru nowego medium oraz jego możliwości dla literatury i komunikacji literackiej była efektem, oprócz słabych doświadczeń osobistych, niedostatecznej ilości specjalistycznych opracowań, które dałyby problematykę ujętą inaczej niż w formie eseju lub manifestu. Jednym z pierwszych tekstów teoretycznych opublikowanych w czeskich periodykach, który fachowo badał związek literatury z Internetem, było studium historyka filmu Petra Szczepanika *Digitální narativita aneb Pišící čtenář* opublikowana w 1999 roku w czasopiśmie „Tvar” (pierwotnie był to wykład wygłoszony podczas seminarium *Literatura i media*, który w sierpniu tego roku odbył się w Bystřici pod Hostýnem)<sup>38</sup>. Jest znamienne, że tekst Szczepanika w swoim kluczowym fragmencie jest napisany w czasie przyszłym – chodzi o wizję przyszłej formy tekstu literackiego jako multimedialnego hipertekstu.

Jest zrozumiałe, że w założycielskim okresie rozważało się przede wszystkim teksty narracyjne jako te, które mogłyby posłużyć do zrealizowania formy cy-

---

35. Michal Bauer, *Úvahy nad sborníkem Bítov ,98 (Stančíkova neznalost, anebo Stradického podvod?)*, „Tvar” 10, 1999, č. 12, s. 7.

36. Petr Král, *Česká poesie a svět po katastrofě*, w: *Bítov ,98: Poezie: Svět a domov. Kdo je autor poezie*, red. Martin Pluháček, Petrov, Brno 1999, s. 35.

37. Na przykład czasopismo „Literární noviny” opublikowało wyniki ankiety o literaturze internetowej w 36. numerze z 2001 roku. Jako numer tematyczny z tytułem *Internet – nowa cywilizacja czy walka światów?* ukazało się czasopismo „Prostor” (nr 52, 2001).

38. Petr Szczepanik, *Digitální narativita aneb Pišící čtenář*, „Tvar” 10, 1999, č. 16, s. 1, 4.

frowej i hipertekstowej. Wykorzystanie technologii animacyjnych dla tworzenia poezji cyfrowej było wtedy jeszcze melodią przyszłości, względnie przedstawiało trudną do pokonania barierę techniczną. Ale w ówczesnych rozważaniach nie chodziło wyłącznie o możliwości techniczne i ich wykorzystanie. Panował pogląd, że „elektroniczna struktura sieciowa znajduje się bliżej żywiołu powieściowego niż poetyckiego”<sup>39</sup>, ponieważ powieść jest z natury (także w koncepcji Bachtina) wielogłosowa i heterogeniczna, co lepiej komponuje się z techniką hipertekstu niż tradycyjna, poetycka jednogłosowość monologu lirycznego. „Trudno sobie wyobrazić, w jaki sposób wewnętrzny monolog liryczny wspólnie tworzy grupa literatów internetowych (choć nie jest to wykluczone)”<sup>40</sup> pisze w 1999 roku Petr Szczepanik. Równocześnie dodaje jednak: „bez trudu można wyobrazić sobie możliwości, które oferuje połączenie wiersza lirycznego na przykład z ruchomym obrazem”<sup>41</sup>.

Podobnie jak wczesna recepcja filmu wczesna, literacka recepcja Internetu nie była poparta jednoznacznym podziwem wobec nowego medium. Krytyk literacki i teatralny Jindřich Vodák ocenił w 1910 roku wzrastające zainteresowanie filmem słowami: „Namiastka teatru i dramatu – to jeszcze! Ratunek w potrzebie tam, gdzie nie wystarcza zdolności – to też jeszcze. Ale nic ponad to. Szczególnie gdy kinematografy dość często w tej dziedzinie uprawiają wulgarne sensacje i bzdury, przy których traci się cierpliwość”<sup>42</sup>. Według Jiříego Brabce film w swoich początkach był dla większości artystów, naukowców i krytyków tylko „środkiem technicznym, który wszystko deprecjonuje”<sup>43</sup>. Jednakże znalazł on wpływowych zwolenników najpierw w osobach braci Čapków<sup>44</sup>, następnie

---

39. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 4.

40. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 4.

41. Szczepanik, *Digitální narativita...*, s. 5.

42. Jindřich Vodák, *Listy z prázdnin*, w: Jindřich Vodák, *Cestou*, Melantrich, Praha 1946 [1910], s. 386.

43. Brabec, *Česká avantgarda...*, s. 13.

44. Bracia Čapek w 1910 roku (a więc jeszcze wiele lat przed wprowadzeniem filmu dźwiękowego) nie ukrywali zachwytu nad nowym medium i jego przyszłymi możliwościami: „Kto mógłby nie wierzyć w to zjawisko tak doskonałe, tak bogate i tak ruchliwe? A w ogóle, kto nie będzie czuł się zaskoczony i przekonany rzeczywistością wizualną i dźwiękową przyszłych, udoskonalonych kinematografów, w których każdemu poruszeniu się będzie towarzyszył dźwięk, każdemu ciosowi uderzenie a każdemu ruchowi dowód akustyczny? Później sugestia będzie nie do odparcia a iluzja całkowicie pełna; gra cieni będzie się zdawała większą prawdą niż gra rzeczywistych, materialnych aktorów” (Karel Čapek, *Biograf*, w: Karel Čapek, *Divadelníkem proti své vůli*, Orbis, Praha 1968: 259). Josef Čapek w 1918 roku zajmował krytyczne stanowisko wobec ówczesnego poziomu filmu, jednak z pewnym optymizmem przyznawał: „Nie ukrywam, że do tej pory poziom produkcji filmowej jest zupełnie niski, ba oglupiający, i że film nie służy niczemu dobremu. Nie jest to jednak powód, dla którego nie mielibyśmy wierzyć, że nie jest w stanie podnieść się artystycznie i moralnie” (Josef Čapek, *Film*, w: Josef Čapek, *Nejskromnější umění*, Československý spisovatel, Praha 1962

w stosunkowo spójnym pod względem poglądów pokoleniu poetów awangardowych lat dwudziestych, których pragnieniem było tworzenie literatury, której nowość byłaby porównywalna z nowością filmu. Jeżeli chodzi o postrzeganie nowego, cyfrowego medium u schyłku lat dziewięćdziesiątych obowiązuje zasada odwrotna – już nie jest to stosunkowo jednorodna postawa pokoleniowa, skoncentrowana na wizji przyszłości literatury, ale przeciwnie – pozycja obronna, usiłująca walczyć o zachowanie dotychczasowych zasad twórczości i odbioru dzieł literackich. W odmienionym kontekście medialnym przeważała ona nad nielicznymi wezwaniami, aby wykorzystać nowe medium do bardziej wyraźnej transformacji mechanizmów komunikacji literackiej. Jeżeli mówimy jednak o interakcji pomiędzy czeską literaturą a Internetem, należy odróżnić poszczególne formy i funkcje międzynarodowej sieci komputerowej, ponieważ w czeskim środowisku literackim każda z nich znalazła odzwierciedlenie w inny sposób i w innej mierze.

World Wide Web (WWW)

Jedną z podstawowych funkcji Internetu jest World Wide Web (WWW), czyli ogólnosiwiatowa sieć połączonych hipertekstowo dokumentów, czy też stron internetowych. Usługi sieci znalazły odzwierciedlenie w literaturze już przy pierwszych próbach wzajemnego oddziaływania literatury i Internetu, które w czeskim środowisku zaczęły pojawiać się od ok. 1997 roku. Od tego roku funkcjonuje m.in. serwer [www.magazlin.cz](http://www.magazlin.cz), na którym Jiří Dynka wraz z innymi poetami zamieścił cyfrowe warianty swoich tekstów.

Dynka podszedł *de facto* do możliwości sieci Web w analogiczny sposób, jak zrobiła to awangarda historyczna wobec filmu. Jest to widoczne przy porównaniu drukowanej i cyfrowej wersji wiersza Dynki zatytułowanego *pop sex*<sup>45</sup>. Dynka starał się tu o remediację struktury tekstu poetyckiego, uzupełnił tekst o utwór multimedialny, umieścił go w otoczeniu elementów graficznych przejętych ze stron internetowych lub imitujących ich design, wybrał także podkład muzyczny, który stosunkowo silnie wpływa na warunki czytania (emocjonalny nastrój czytelnika). Pomiedzy tekstami przechodzi się poprzez hipertekstowe

---

[1918], s. 44). Rok później Karel Čapek sprzeciwił się stanowisku F. V. Krejčígo, broniąc filmu jako zabawy ludowej, której poziom artystyczny trzeba jednak podnieść: „Nie wytykam kinom, że nie wychowują, wytykam im, że oszukują w wielkim zadaniu, jakim jest zabawianie człowieka, że nie spełniają go z taką powagą i umiejętnościami jak jeździec cyrkowy czy magik. Wytykam im, że z postępu techniki tworzą upadek zabawy” (Karel Čapek, *...má-li se kino jednou zreformovat*, w: *Divadelníkem proti své vůli*, Orbis, Praha 1968 [1918], s. 270).

45. Jiří Dynka, *pop sex*, w: Jiří, Dynka, *Minimální okolí mrazícího boxu*, Větrné mlýny, Brno 1997; Jiří Dynka, *Minimální okolí mrazícího boxu*, < <http://www.magazlin.cz/dynka/popsex.htm> > (30.05.2011)

linki, typowe dla sieci Web. Elementem wspólnym dla awangardowej refleksji nad filmem i wykorzystaniem sieci Web przez Dynkę są starania, aby być maksymalnie współczesnym i w sposób artystyczny odzwierciedlić aktualne przemiany funkcjonowania tekstów w nowym środowisku medialnym, jednak w odróżnieniu od twórców awangardowych nie chodzi tu o osiągnięcie nowego piękna, nie jest to czysty podziw wobec nowego medium, jest to raczej jego krytyka, ba, parodia.

Podobnie wykorzystują sieć Web również inni autorzy, którzy umieścili swoje dzieła na serwerze [www.magazlin.cz](http://www.magazlin.cz). Michal Šanda opublikował tutaj dzieło nazwane *Psychoanal*<sup>46</sup>, które obok tekstu prozaicznego, rozwijanego w sposób hipertekstowy, zawiera stopniowo zmieniający się kolaż. Šanda wykorzystuje tu grafikę internetową w sposób ilustrujący, tekst jest porównywalny z jego pracami publikowanymi drukiem, w których dominuje język archaiczny, mistyfikacja i absurdalność.

Petr Odillo Stradický w projekcie nazwanym *HyperHomer*, zamieszczonym w Internecie w 1999 roku, starał się wykorzystać przede wszystkim hipertekstowe właściwości sieci Web. *HyperHomer*, wykorzystując zasady hipertekstualności, multimedialności i otwartego, kolektywnego autorstwa, miał wprowadzić innowacje w koncepcji struktury literackiej i wzbogacić ją przede wszystkim o możliwości nowego medium. Czytelnik, zgodnie z wizją tego projektu, ma przestać być pasywnym odbiorcą tekstu i stać się współautorem – jest zaproszony do rozwijania tekstu wyjściowego w formie własnych stron internetowych, które ma przesyłać do administratorów projektu, a rolą tych ostatnich jest umieszczenie przesłanych materiałów w odpowiednim miejscu hipertekstu. Rolę czytelnika powinna również wzmocnić sama hipertekstowość, która umożliwia czytelnikowi kontrolowanie procesu czytania niezależnie od wcześniej określonej linearności tekstu, umożliwia czytanie za każdym razem inaczej, w sposób asocjacyjny – a więc ponowne wnoszenie do procesu czytania wyraźnego aspektu twórczego. Projekt ten nie wzbudził jednak większego zainteresowania, żywiołowe autorstwo kolektywne nie rozwinęło się i tak naprawdę pozostało wyłącznie założeniem.

Mniej więcej w podobnym czasie co Stradický, artystka Markéta Baňková umieściła w Internecie swoją powieść hipertekstową *Město*<sup>47</sup>. Baňková, w odróżnieniu od Stradického, nie rozumiała Internetu wyłącznie jako możliwości wielu nowatorskich rozwiązań dla twórczości literackiej, ale wyrażała również krytykę nowego medium i pojawiającego się dopiero zjawiska prywatnych stron internetowych (*homepages*). Skonstruowała postać fikcyjną – Růženkę Šetkovą, wymyśloną autorkę i narratorkę powieści, której życie stopniowo przesuwają się

---

46. Michal Šanda, *Psychoanal*, <<http://www.magazlin.cz/sanda/>> (30.05.2011)

47. Markéta Baňková, *Město*, 1999, <<http://mesto.avu.cz>> (30.05.2011)

z rzeczywistości do rzeczywistości wirtualnej. Baňková zwróciła uwagę m.in. na łatwą możliwość manipulacji i udawania fałszywej tożsamości w ramach nowych form komunikacji cyfrowej. Podkreśliła i sparodiowała także ich styl wizualny. Stworzyła otwartą, hipertekstową strukturę literacką, która w dowolnym momencie może być uzupełniana i rozwijana, chociaż nie jest budowana na zasadzie autorstwa zbiorowego (czytelnicy mogą wyrażać się na temat przeczytanego tekstu, ale nie mogą aktywnie do niego wkraczać i współtworzyć go, co jest założeniem projektu *HyperHomer*). W porównaniu z hipertekstem Stradickiego, Baňková wykorzystuje więcej multimedialnych możliwości tekstu cyfrowego: tekst wchodzi w bliższy kontakt intermedialny z grafiką komputerową, animacją i dźwiękiem. Jednak struktura hipertekstu jest nadal stosunkowo uboga, ponieważ umożliwia czytelnikowi wybór tylko z dwóch linii (taksówkarz popełni przestępstwo albo nie popełni; chodzi właściwie o podobną zasadę, jak w filmie *Kinoautomat*<sup>48</sup>), umożliwia wizytę kilku ślepych uliczek i pozwala każdemu zdecydować o kierunku swojej lektury, a więc przechodzić pomiędzy rozdziałami w innej sekwencji niż linearna.

Projekt Markéty Baňkovej wzbudził zaskakująco wielkie zainteresowanie, kilkakrotnie większe niż *HyperHomer* Stradickiego. Twarz Baňkovej znalazła się nawet na okładce czasopisma „Reflex”, w którym opublikowano rozmowę z autorką. Baňková powiedziała w niej, że Internet to medium, które oznacza dla niej zasadniczy przełom w komunikacji artystycznej. Szczególną wartość przypisuje większej swobodzie, którą czytelnik posiada w Internecie. Według Baňkovej odbiorca powinien mieć możliwość poruszania się w tekście

zgodnie z własną wolą, nie tylko w bezpośredniej zależności od tego, co zaleci mu pisarz. W ogóle pisarz jest despotą, napisze jedną, linearną historię i nie pozostaje wam nic innego, jak czytać ją od początku do końca, jak owce... jaka nuda... A moje *Miasto* ma ambicje stopniowo stać się zawiłym labiryntem, czymś, co możecie czytać na więcej sposobów, powracać i przechodzić do innego odgałęzienia lub w ogóle nie musicie czytać, wystarczy patrzeć na obrazki, słuchać dźwięków<sup>49</sup>.

Pozostawienie odbiorcy swobody jest celem, który wynika z czytelniczej pasji autorki. W wywiadzie dla czasopisma „Reflex” zwierzyła się: „Kiedy byłam małą dziewczynką i czytałam książkę, zdarzało mi się, że byłam podekscytowana jakąś historią, a potem byłam niezadowolona z tego, jak się książka kończyła. Czytałam ją po raz drugi, trzeci, piąty – bez nadziei. Za każdym razem kończy-

---

48. Zob. Ewa Ciszewska, *Wielki powrót interaktywnego „Kinoautomatu”* <<http://stopklatka.pl/wiadomosci/-/7184262,wielki-powrot-interaktywnego-kinoautomatu->> (20.05.2011)

49. Markéta Baňková, *Hraju si*, „Reflex”, 1999, č. 19, <<http://mesto.avu.cz/tisk/rozhovorreflex.html>> (23.07.2012)



ło się tak samo”<sup>50</sup>. W czeskim środowisku sztuki plastyczne o wiele bardziej niż literatura doceniły kontakt z nowym, cyfrowym medium – świadczy o tym między innymi fakt, że w publikacji akademickiej *Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958/2000*<sup>51</sup> projektowi *Město* poświęcono fragment, podczas gdy krytyka literacka i historia literatury pozostawiły go prawie niezauważony.

E-mail (i SMS)

Drugą podstawową usługą oferowaną za pośrednictwem sieci internetowej jest poczta elektroniczna (e-mail). E-maile bardzo szybko zostały wprowadzone do codziennego życia i stały się podstawowym gatunkiem komunikacji w życiu prywatnym i zawodowym. Chodzi o hybrydową postać na pograniczu formy pisemnej i ustnej, która wprowadziła nowe zasady dla epistolarnych form komunikacji. Analogicznym i nie mniej silnym wpływem na transformację stylu epistolarnego było rozpowszechnienie się krótkich wiadomości tekstowych (SMS) przesyłanych z telefonów komórkowych (ewentualnie z Internetu). Te nowe formy komunikacji szybko weszły w interakcje ze starszymi gatunkami literackimi, zwłaszcza o charakterze epistolarnym. Swojej remediacji doczekała się powieść w listach: na przykład Jakub Češka wydał powieść *Hledání běžeckého těla*<sup>52</sup> napisaną w formie e-maili, a Zdeněk Kotrlý w książce *Bludice*<sup>53</sup> spróbował połączyć narrację powieściową z formą SMS. W obu przypadkach chodzi raczej o opowiedzenie się po stronie nowej formy komunikacji, która mogłaby wnieść coś nowego do gatunku powieściowego. W istocie nie wyniknęła z tego realna korzyść artystyczna. Książka Češki nie zmieniłaby się zasadniczo, gdyby poszczególne jej rozdziały nie miały nagłówek e-maila i gdyby były zapisane jako klasyczny list; *Bludice* Kotrlego w zupełności wpisuje się w gatunek powieści wierszem (choć w wolnym), przynależy do cyfrowej formy komunikacji jedynie swoim podtytułem. Podobna sytuacja występuje w przypadku wielu tekstów poetyckich rozsypanych po tomikach poetów współczesnych, które tytułem nawiązują do form komunikacji cyfrowej, w tekście jednak zachowują tradycyjny język liryki (np. Daniel Soukup w zbiorze *Výhled do skály*<sup>54</sup>, czy Yveta Shanfeldová w zbiorze *Noční krční hřidel*<sup>55</sup>). Ale sama potrzeba przynależności do cyfrowych form komunikacji o niczym nie świadczy – poezja stanowi wyraźny kontrast z surową i często nieosobową komunikacją cyfrową, a równocześnie chce z nią

50. Markéta Baňková, *Hraju si...*.

51. Rostislav Švácha, Marie Platovská, red., *Dějiny českého výtvarného umění*, VI/2, 1958–2000.

52. Jakub Češka, *Hledání běžeckého těla*, Togga, Praha 2008.

53. Zdeněk Kotrlý, *Bludice (román v SMS)*, Mladá fronta, Praha 2005.

54. Daniel Soukup, *Výhled do skály*, Host, Praha 2007.

55. Yveta Shanfeldová, *Noční krční hřidel*, Host, Praha 2006.

współistnieć. Powyższe uwagi można interpretować jako dostrzeżenie paradoksalnej pozycji poezji we współczesnym kontekście medialnym.

Oczywiście znajdziemy również przypadki, kiedy nowe formy komunikacji są odzwierciedlone w samej strukturze tekstu. Karelowi Škrabalowi w swoich wierszach, stosunkowo często stylizowanych na e-maile lub SMSy, udało się w sposób artystyczny wykorzystać sam język nowych form komunikacji, np. wiersz *SMSky cestou z Prahy* ze zbioru *Strašpytel*<sup>56</sup>. Škrabal nie odwołuje się do cyfrowych form komunikacji tylko w kontekście pozaliterackim, ale włącza ich perspektywę komunikacyjną do świata fikcyjnego wiersza. Wydobywa z napięcia pomiędzy określoną przez limity techniczne długością wiadomości SMS a zwartością struktury wierszowanej: „Pijemy Topvar / w Słowackiej Strzale / za chwilę jesteśmy w Brnie / Cieszę się na ciebie / Bądź proszę w domu / nie chodź do tych idiotek / na urodziny / Prezenty sobie zostawimy / i jeszcze będą nam / zazdrościć”<sup>57</sup>.

Petr Odillo Stradický ze Strdic<sup>58</sup> wobec wzajemnego oddziaływania poezji i wiadomości SMS zajął stanowisko w sposób programowy. W 2001 roku rozpoczął on internetowy projekt MOBILYRICS (MOBILYRIKA), którego zamierzeniem było wykorzystanie wiadomości SMS dla tworzenia i rozpowszechniania krótkich form lirycznych. Stradický również w tym przypadku pokazał się i wystylizował na awangardowego wizjonera, przeciwstawiając książce, czy też literaturze drukowanej jako przestarzałej formie medialnej, kanał komunikacji, który dla rozpowszechniania tekstów lirycznych był nowością. Także tutaj można dostrzec, że płaszczyzna programowa i manifestacyjna jego działań cyfrowych jest nasycona przesadą, a patos w odniesieniu do zmiany rozwojowej i nowości jest ironiczną pozą postmodernisty. Nie powstał więc nowy gatunek, który miałby ambicje pokonać stare gatunki, jak próbował przekonywać Stradický, ale jedna z wielu postmodernistycznych gier mistyfikacyjnych. Zapraszając do projektu *Mobilyrika* poetów, którzy mają ugruntowaną pozycję w sferze literatury drukowanej, np. Ivana Wernischa czy Bogdana Trojaka, wzmocnił jego rangę.

Nowe formy komunikacji (e-mail, SMS) swoim charakterem, zdeterminowanym przez wymogi techniczne, inspirowały literatów zarówno do zabawy, jak również do wykorzystania kontrastu pomiędzy lirycznym stylem a technicznie chłodną i surową formą. Na przykład Miloš Vodička w zbiorze *Tradicional*<sup>59</sup> użył formy SMSa w przypadku krótkich modlitw poetyckich. Stworzył w ten sposób bardzo

---

56. Karel Škrabal, *SMSky cestou z Prahy*, w: Karel Škrabal, *Strašpytel*, Druhé město, Brno 2007, s. 69.

57. Škrabal, *SMSky cestou...*, s. 69.

58. Projekty internetowe Stradického niestety nie są już dostępne w sieci, kopia off-line projektu *HyperHomer* znajduje się w bibliotece Instytutu Literatury Czeskiej Czeskiej Akademii Nauk.

59. Miloš Vodička, *Tradicional*, BBart, Praha 2003.

skuteczny artystycznie paradoks – jako adresata wiadomości SMS sytuował Boga, jak gdyby nie było nic prostszego od napisania swojej prośby na klawiaturze telefonu komórkowego i odesłania jej na jego numer: „S.M.S. i MODLITWA: // Panie Boże dzwonił / Przecież ty to wiesz lepiej niż ja / że książka jest piękna że ją / trzyma w ręce i kiedy się to / zapakuje pójdę z nią na pocztę / Już tylko pociągi i kurierzy / Więc dzięki Boże // AMEN // 27. września 2002, 11:50:13”<sup>60</sup>.

Łatwość komunikacji cyfrowej nie jest wyłącznie przedmiotem reprezentacji w fikcji artystycznej, w niektórych przypadkach wpływa też na zachowanie autorów w stosunku do mediów w znaczeniu instytucjonalnym. Na przykład Tomáš Kafka swoje wiersze ze zbioru *Verše v roce*<sup>61</sup> tworzył początkowo jako wiadomości SMS na swoim telefonie komórkowym i natychmiast po dokończeniu przesyłał je do redakcji dziennika *Mladá Fronta Dnes*, który regularnie je drukował. Taka forma komunikacji odpowiadała poetyckiej naturalności Kafki i jego upodobaniu do wyjaśniania w wierszach aktualnych wydarzeń politycznych, kulturalnych lub sportowych. Zaletą tej postaci komunikacji pomiędzy autorem a periodykiem jest z jednej strony szybkość reakcji, z drugiej strony silny wyraz autentyczności, który stylizowany w ten sposób tekst niesie z sobą. Ryzyko jest oczywiste – prymitywność formalna oraz często występująca banalność znaczeniowa. *Verše v roce* są *de facto* remediacją gatunku dziennika poetyckiego, kolejnego z tzw. gatunków autentycznych, które w kontakcie z nowym medium ulegają przeobrażeniom.

Odmienny zamiar co do formy wiadomości SMS zaprezentował poeta Miroslav Hule w zbiorze *99 milostných SMS*<sup>62</sup>. Już nie artystyczny zamysł czy starania o aktualność i autentyczność, ale w zasadzie strategia marketingowa towarzyszyła autorowi przy kompozycji zbioru, który może i powinien funkcjonować jako zasób tekstów do wykorzystania przez kochanków w ich korespondencji miłosnej<sup>63</sup>. W tym przypadku, za pośrednictwem nowej technologii komunikacyjnej w gruncie rzeczy powracamy głęboko do XIX wieku, kiedy to wydawano zbiory wierszy do pamiętników i podobne pomoce<sup>64</sup>, ewentualnie wkraczamy w obszar kultury popularnej, która dzięki możliwościom nowych mediów uzyskuje nowe formy.

---

60. Vodička, *Tradicional...*, s. 31.

61. Tomáš Kafka, *Verše v roce*, Petrov, Brno 2005.

62. Miroslav Hule, *99 milostných SMS*, Carpio, Třeboň 2004.

63. Podobnie rozumiała swój zbiór *Od sebe k sobě* z roku 2004 Markéta Bartíková.

64. Wymieńmy tu na przykład zbiór *Amor jako tajemník lásky a český galanthomme* [*Amor jako sekretarz miłości i czeski dżentelmen*], który w 1887 roku wydał Otakar Sádovský z podtytułem *Najpełniejszy zbiór listów miłosnych na wszelkie przypadki, ze wskazówkami, jak zachowywać się w towarzystwie, jak również z uzupełnieniem zawierającym wiersze miłosne, akrostychy, wiersze do pamiętników, gry towarzyskie, mowę kwiatów itp.* Podobne nastawienie było też w przypadku publikacji *Pamiętnik. Zbiór wpisów do pamiętników z roku 1889*, którą przygotował Josef Kalenský.

Jedną z nich są na przykład serwery z tekstami wiadomości sms, podzielone według kategorii tematycznych i przygotowane do wykorzystania przez dowolną osobę (włącznie z kategorią „wierszyki”), np. <http://www.pranismskou.cz>.

Jednak Miroslav Hule wychodzi w stronę czytelnika jeszcze w inny sposób – w postscriptum do zbioru zachęca, żeby na podany numer telefonu wysyłać swoje własne, miłosne wiadomości sms, z których później zostanie opracowany i opublikowany zbiór *Naród sobie 100 miłosnych SMSów*. Hule, wraz z tą jednoznacznie marketingową inicjatywą, włączył do dyskursu literackiego element interaktywny, właściwy dla dyskursu mediów cyfrowych. W tym przypadku celem interakcji pomiędzy starym i nowym medium jest zainteresowanie czytelnika, zaktywizowanie go, zaproponowanie mu „usługi literackiej”, która byłaby konkurencyjna w rywalizacji medialnej. Nowe medium figuruje tu jako ewidentne narzędzie, nie jest przedmiotem refleksji krytycznej ani koncepcji artystycznej.

## Web 2.0

Nowy rozdział w rozwoju stosunków pomiędzy literaturą czeską a Internetem wniósł fenomen nazywany dzisiaj już nie tylko przez publicystów, ale również przez teoretyków nowych mediów Web 2.0. Chodzi o zaawansowaną fazę rozwoju sieci Web, kiedy w tworzeniu treści światowej sieci nie uczestniczą już wyłącznie ci, którzy są do tego predysponowani z racji swoich umiejętności technicznych i wiedzy (programiści), ale każdy użytkownik Internetu<sup>65</sup>. Web 2.0 zdemokratyzował funkcję autora w sposób radykalny, co oczywiście znalazło odzwierciedlenie w formach, które literatura przybrała w Internecie.

Dla całkowicie zdemokratyzowanej funkcji autora przestrzeń otworzyła się w pełni dopiero po 2000 roku (zwiastunem tego procesu był pierwszy serwer literacki *Písmák*, który został uruchomiony już w 1997 roku). Dla porównania: chcąc wziąć udział w projekcie *HyperHomer*, żeby umieścić nowe strony w strukturze hipertekstowej, należało dotrzymać następujących zasad:

- a) strona musi zostać napisana standardowym językiem HTML,
- b) nie może używać ramek ani Javy,
- c) musi się ją czytać bez problemów w standardowych przeglądarkach, tj. Netscape Communicator i Microsoft Internet Explorer,
- d) musi wykorzystywać kodowanie języka czeskiego Windows CE,
- e) musi zawierać grafikę i animacje rozsądnej wielkości i tylko w formacie .gif i .jpg.

---

65. Por. Roberto Simanowski, *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2008.

Początkowo liczone się z tym, że uczestnik kolektywnego dzieła dostarczy gotową część hipertekstu e-mailem, a administrator tylko umieści ją na właściwym miejscu.

Takie rozwiązanie dla Web 2.0 jest nie do pomyślenia, ponieważ stara się on jak najbardziej wychodzić naprzeciw oczekiwaniom użytkowników, którzy często nawet nie zdają sobie sprawy, że pod ładną warstwą webdesignu ukrywa się skomplikowana sieć kodów maszynowych, które zapewniają standardy użytkowania.

## Fora literackie

W czeskim środowisku często używaną usługą Web 2.0 stały się tzw. serwery literackie. Bardziej trafnym określeniem byłoby „fora literackie” (zresztą tak nazywają się na przykład w niemieckim internecie). Fora literackie są aplikacjami internetowymi, które umożliwiają każdemu, bez znaczących ograniczeń, publikować swoje próby literackie. Służą więc głównie do zaprezentowania amatorskiej twórczości literackiej. Ci, którzy przyczyniają się do ich tworzenia są zwykle ograniczeni wyłącznie poprzez ilość wpisów, które mogą ze swojego adresu IP w ciągu jednego dnia przesłać na forum. Nie istnieje żadna organizacja redakcyjna i ocena tekstów, ta ostatnia jest zastąpiona głosem forum, którego uczestnicy mogą oceniać poszczególne posty i komentować je. Jeżeli na te platformy publikacji i komunikacji spojrzemy pod kątem panującej tam jakości literackiej, niewątpliwie wydają nam się marginalne. Jednak są co najmniej dwa czynniki, które nie pozwalają na ich zignorowanie. W ciągu kilku lat fora literackie stały się podstawowym środowiskiem, skąd najmłodsze pokolenie literackie wkracza do komunikacji literackiej. Faktem jest, że coraz trudniej dzisiaj wśród autorów książkowych debiutów poetyckich znaleźć takich, którzy nie zaczęli publikować właśnie na forach literackich<sup>66</sup>. Drugim, nie mniej ważnym czynnikiem jest to, że wspomniane debiuty książkowe autorów, którzy mają doświadczenie z serwerami literackimi, wielokrotnie nie są artystycznie słabsze niż debiuty

---

66. Po uruchomieniu czeskiej wersji portalu społecznościowego Facebook w 2008 roku znaczenie serwerów literackich dla komunikacji literackiej w Internecie uległo relatywizacji – już nie są odbierane jako jedyny i typowy przykład wykorzystania demokratycznej przestrzeni publikowania, są raczej jedną z wielu form komunikacji, których młodzi twórcy literaccy używają dziś w Internecie (nierzadko są aktywni równolegle na serwerach literackich, Facebooku, piszą własny blog, publikują w czasopismach internetowych lub je redagują itp.). Konkurencja Facebooka dokładniej wyznaczyła pozycję serwerów literackich – obecnie są one miejscem, gdzie próbę literacką poddaje się dyskusji całej potencjalnej opinii publicznej; w odróżnieniu od Facebooka, który pod względem odbiorców jest wybiórczy, ponieważ teksty udostępniane za jego pośrednictwem są prezentowane w dokładnie ograniczonym kręgu „przyjaciół”.

osób nie włączających się w życie forów literackich. Wśród debiutantów przychodzących z forów są posiadacze prestiżowych nagród literackich, których książki w sposób naturalny funkcjonują w obiegu literatury drukowanej i są doceniane przez szanowanych recenzentów (np. Jonáš Hájek czy Jan Těsnohlídek jr). Sami autorzy po debiucie książkowym ograniczają kontakt z forum literackim, ale nie przerywają go zupełnie. Jeżeli chodzi o poetykę nie można wyróżnić jednorodnego kierunku czy poglądu, twórczość wspomnianej grupy debiutantów jest skrajnie heterogeniczna. Nie bez znaczenia jest, że fora literackie są legitymizowane poprzez okolicznościowe wejścia autorów starszych, którzy już ustanowili swoją pozycję w literaturze drukowanej i testują nowe, niewypróbowane jeszcze środowisko.

Do najstarszych i najbardziej używanych serwerów literackich należą *Písmák*, który działa od 1997 roku oraz serwer *Totem* wprowadzony do literackiej przestrzeni w roku 1999. W kolejnych latach pojawił się jeszcze szereg innych serwerów, np. *LiTerra*, *Liter.cz*, *Blue World*, *Epika*, a niektóre z nich są zdefiniowane gatunkowo. Serwery literackie są kombinacją forów dyskusyjnych i warsztatów literackich. Ich uczestnik przesyła swój tekst na serwer, żeby otrzymać natychmiastową reakcję. Kluczową rolę odgrywa tu wymiana komunikacyjna i dzielenie się zamiłowaniem do twórczości literackiej, które utrzymuje spójność społeczności powstających wokół serwerów literackich. Komunikacja na serwerze literackim ma więc charakter społecznościowy, nie funkcjonuje już według linearnego modelu: autor – dzieło – czytelnik, ale zgodnie ze zmiennym modelem: ten, kto jest czytelnikiem, może być następnie w ramach modelu społecznościowego autorem lub krytykiem, komunikacja jest wielokierunkowa, a role uczestników są ruchome. W procesie komunikacji profesjonalizm nie gra już roli i funkcję redaktora może uzyskać ktokolwiek, kto jest regularnym i aktywnym gościem serwera. Przed wszystkim zmienia się postać autora: to od twórców całkowicie zależy, czy tekst będzie upubliczniony, funkcja autora radykalnie się demokratyzuje, autorytet i system oceny, który filtrowałby teksty przed ich wprowadzeniem do komunikacji literackiej zostaje wycofany<sup>67</sup>. Twórca tekstu w większości przypadków jest anonimowy, bądź posiada pseudonim (używa tzw. nicku) – to pokazuje niestały charakter tej formy komunikacji literackiej. Wkraczają do niej autorzy, którzy często nie wierzą w jakość literacką swoich tekstów, wstępują do przestrzeni publicznej, żeby sprawdzić tę jakość, aby dostać komunikat zwrotny. W tym przypadku komunikacja literacka ma charakter właściwie dydaktyczny – autor

---

67. W związku z tym zjawiskiem Umberto Eco w swoim wykładzie *Od Internetu do Gutenberga* zauważył, że w środowisku internetowym zanika klasyczne pojęcie autorstwa i „poprzez technologię komputerową wkraczamy w erę nowego drugiego obiegu” (Umberto Eco, *Od internetu ke Guttenbergovi*, w: *Mysl a smysl*, Moravia Press, Břeclav 2000, s. 120–121.

publikuje, żeby uzyskać ocenę i wejść w dyskusję. Znaczące jest jednak, że autorytetem czy arbitrem nie jest redaktor lub recenzent, ale cała społeczność użytkowników danego serwisu. To, co niemiecki teoretyk nowych mediów Roberto Simanowski napisał o projektach powstałych na zasadzie pisania zbiorowego (*Mitschreibeprojekte*), dotyczy również serwerów literackich: jakość tekstów w sensie filologicznym jest o wiele niższa niż ich jakość socjologiczna, projekty wspólnego pisania, a także serwery literackie, mają swoją estetykę społeczną – ich wartość spoczywa w więziach społecznych, które nawiązują, nie w wartościach estetycznych zawartych w tekstach, czyli w estetyce literackiej<sup>68</sup>.

Dlatego serwery literackie lub fora nie odbierają nowego medium jako bodźca artystycznego, ale jako okazję do swobodnej dystrybucji tekstów. Zupełnie wymykają się refleksji krytycznoliterackiej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu i działalność artystyczną otwarcie prezentują jako „masowe” zajęcie spędzania czasu wolnego. Realizują marzenie awangardy o tym, że w twórczości literackiej będzie mógł uczestniczyć każdy, ale nie naśladują już awangardy w jej poszukiwaniach artystycznych, oryginalności i krytyczności. Ogólnie rzecz biorąc, są raczej afirmacją wyobrażeń ludowych o literaturze i przedstawiają przenikanie się kultury literackiej i wernakularnej – jak kulturę tworzoną przez amatorów nazywa Henry Jenkins<sup>69</sup>.

## Blogi literackie

Również blogi literackie są owocem radykalnej demokratyzacji funkcji autora, którą przyniósł ze sobą Web 2.0. Pierwotnie blog jest formą pamiętnikową umożliwiającą publikowanie tekstów w porządku chronologicznym<sup>70</sup>. Jego literackie zastosowanie nieodzownie niesie więc ze sobą pewien przejaw autentyczności, który jest związany z formą dziennikową. Pod względem treści nie musi jednak

---

68. Roberto Simanowski, *Tod des Autors? Tod des Lesers!*, w: *p0esIs. Ästhetik digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz, Hatje Cantz, Berlin 2004, s. 79–91.

69. Jenkins uważa, że nowe narzędzia cyfrowe i nowe sieci dystrybucyjne sprawiły, że zwykły człowiek ma większe szanse uczestniczyć w swojej kulturze: „Gdy tylko grupy subkultur i fanów raz spróbowały tej siły, już nigdy nie staną się na powrót posłuszne i niewidzialne” (por. Henri Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006, s. 162).

70. Anna M. Szczepan-Wojnarska w studium *Blogi jako forma literacka* określa blog jako gatunek wielomedialny, który łączy cechy charakterystyczne strony internetowej i listu czy dziennika, (por. Anna M. Szczepan-Wojnarska, *Blogi jako forma literacka*, „Pamiętnik literacki” XCVII, nr 4, 2006, s. 191–201.) Na zasadniczą różnicę pomiędzy blogiem a dziennikiem zwraca uwagę Jill Walker Rettberg: „Blogi są gatunkiem społecznym. Blogerzy nie piszą tylko po to, żeby „wpisać się do pamiętnika”, piszą dla świata, z wyraźnym oczekiwaniem, że będą mieli czytelników” (por. Jill Walker Rettberg, *Blogging. Digital media and society series*, Polity Press, Cambridge 2008, s. 57.)

chodzić wyłącznie o teksty dokumentujące prywatne życie autora. Blog w komunikacji literackiej jest wykorzystywany do publikowania tekstów literackich na bieżąco, co, szczególnie w prozie, daje możliwość serialowego rozwoju narracji. Blog oferuje również nowe okazje do komunikowania się autora i czytelnika lub wzajemnego komunikowania się czytelników – służą do tego małe fora dyskusyjne umieszczane pod każdym wpisem.

W porównaniu z forum literackim blog jest formą komunikacji o wiele bardziej zindywidualizowaną, w komunikacji literackiej może więc pełnić odmienne funkcje niż tylko rola wolnodostępnej platformy poświęconej publikacjom (choć to także należy do podstawowych właściwości blogów). Dzięki zindywidualizowanej formie stanowi okazję zarówno dla początkujących autorów, jak również dla pisarzy o ugruntowanej już pozycji, którzy wykorzystują blog do rozpowszechniania swojej twórczości.

W ten sposób wykorzystał blog m.in. Michał Viewegh, kiedy na stronie internetowej dziennika *Mladá fronta Dnes* zrealizował projekt tzw. powieści blogowej. Projekt działał od sierpnia do grudnia 2009 roku i opierał się na zasadzie pisania zbiorowego. Znany pisarz stworzył rozdział wstępny powieści, nakreślił charaktery postaci i wezwał czytelników, żeby aktywnie włączyli się w tworzenie ciągu dalszego, żeby pisali kolejne rozdziały. Opublikowano wszystkie warianty kontynuacji powieści, przesłane przez czytelników na blog. Powstało w sumie dziesięć rozdziałów. Z każdego rozdziału Viewegh wybrał najlepszy według niego wariant, który został uhonorowany kwotą 10 000 koron od sponsora i opublikowany razem z pierwszym rozdziałem napisanym przez samego Viewegha. W ten sposób Viewegh połączył blog z regułami kursu twórczego pisania, ale przede wszystkim skupił znaczną uwagę opinii publicznej i mediów na własnej osobie. Dla komercyjnego autora blog okazał się sprzyjającą okolicznością do wykonania jeszcze większego kroku w stronę czytelników niż oferuje to medium drukowane, w którym może schlebiać tematem czy prostą narracją. Blog umożliwił mu umieszczenie swojego tekstu pomiędzy tekstami czytelników, wywołanie złudzenia, że dystans pomiędzy autorem a czytelnikiem zaniknął oraz stworzenie pozorowanej intymności (zob. jego obietnice prywatnych maili do uczestników konkursu). Jest to zatem jasny przykład marketingowego wykorzystania blogu, choć poniekąd nietypowy (zasada autorstwa zbiorowego nie jest główną cechą blogów).

Martin Fendrych na swoim blogu na stronie magazynu społecznego *Týden* zachował natomiast zasadę chronologii i wykorzystał ją do serialowego rozwoju powieści. Powieść tę wydał następnie drukiem pod tytułem *Slib, že mě zabiješ*<sup>71</sup> z podtytułem *blogopowieść*. Fendrych również w drukowanej formie powieści

---

71. Martin Fendrych, *Slib, že mě zabiješ*, Argo, Praha 2009



zachował wszystkie obowiązki wynikające z formy blogu włącznie z datowaniem poszczególnych rozdziałów i wpisów z dyskusji umieszczonych pod nimi. W ten pozornie prosty sposób uwidoczniał właściwości blogu literackiego, które w środowisku sieci web działają naturalnie. Przeniesione do medium drukowanego odsłaniają swoje znaczenia i niejednoznaczność.

Fendrychowi udało się rozegrać semantyczną grę, która wywołuje napięcie pomiędzy naturalnym charakterem fikcji narracji powieściowej a światem realnym, w którym istnieje jego blog. Postacie z powieści Fendrycha są równocześnie czytelnikami jego blogu i od czasu do czasu, w ramach swoich wypowiedzi, wyrażają się na temat jego rozwoju, wypowiadają swoje stanowiska i czerpią informacje z blogu, które następnie wykorzystują w ramach swoich działań (słownych i innych). Kolejną płaszczyzną relatywizacji podmiotowości i fikcyjności powieści przedstawiają dyskusje pod poszczególnymi rozdziałami. Czytelnicy wyrażają w nich swoje oceny i swoje oczekiwania co do dalszego rozwoju akcji. Podmiot autorski jest ich czytelnikiem i sporadycznie, używając nicka „Prywatny detektyw” (*Soukromý očko*), bierze w nich udział. Praktycznie natychmiastowa informacja zwrotna umożliwia autorowi bardzo szybką reakcję na propozycje czytelników: na przykład czytelnicy zupełnie otwarcie zwracają uwagę na to, że narracja jest zbyt przewidywalna i w następnych rozdziałach autor ma możliwość zapobiec tej niekorzystnej tendencji.

Na podstawie reakcji czytelników można również dostrzec, że narracja powieściowa publikowana w serialowej formie blogu powoduje, że czytelnicy łatwo podlegają czytaniu dosłownemu. Wielka część wpisów w dyskusji wyraża podziw wobec tego, co narrator przeżył i jak sobie z tym poradził. Wystarczy, że Fendrych tylko nieznacznie pomaga tej naturalnej skłonności czytelników, sporadycznie potwierdzając, że opowiadane wydarzenia rzeczywiście miały miejsce. Tymczasem autentyczność w środowisku medium cyfrowego jest jeszcze bardziej relatywna niż w przypadku mediów drukowanych – nie tylko narracja powieściowa, ale nawet posty w dyskusji pod rozdziałami nie muszą mieć realnych podstaw, powstanie podmiotu fikcyjnego jest w środowisku cyfrowym bardzo łatwym i częstym zjawiskiem.

Fendrych celowo połączył marketingowe wykorzystanie nowego medium z refleksją artystyczną na jego temat – stworzył remediację gatunku powieściowego, która wzbogaca zarówno nowy gatunek blogu, jak również „stary” gatunek powieści, a przede wszystkim zachęca pośrednio do krytycznej refleksji nad tożsamością w komunikacji zapośredniczonej cyfrowo.

## Zakończenie

Blogopowieść Fendrycha wyraźnie pokazuje wszystkie trzy podstawowe sposoby interakcji literatury i nowego medium w kontekście postmodernizmu:

- a) wykorzystanie dystrybucyjne: nowe medium jest wykorzystywane jako wolna przestrzeń dla dystrybucji tekstów;
- b) wykorzystanie marketingowe: wykorzystanie potencjału medium do zaprezentowania autora, którego twórczość w żaden inny sposób nie jest związana z nowym medium, wykorzystanie nowych sposobów na zwrócenie się do czytelnika, czy też schlebianie mu;
- c) wykorzystanie artystyczne: nowe medium nie jest używane w podstawowym znaczeniu, badana jest raczej jego estetyka i semantyka języka w środowisku cyfrowym, podstawową zasadą jest podawanie w wątpliwość i krytyka pozornie oczywistych reguł funkcjonowania nowego medium

W idealnych przypadkach dochodzi do połączenia funkcji tych trzech sposobów wykorzystania nowego medium, z których żaden *a priori* nie jest mniej ważny. Zdumiewająca jest ilość przypadków, w których brakuje starań o wykorzystanie nowego medium w sposób artystyczny. Tu tkwi podstawowa rozbieżność pomiędzy refleksją nad nowym medium w kontekście historycznej awangardy i w kontekście postmodernistycznym.

Dla awangardy nie było pytaniem, w jaki sposób *wykorzystać* nowe medium, ale jak dotrzymać mu kroku i jak budować go z korzyścią dla projektu nowej sztuki. W czeskim środowisku prawie nikt nie postawił pytania, co moglibyśmy stworzyć z Internetu za pośrednictwem literatury. Technologiczne i niedługo potem komercyjne struktury Internetu zyskały pozycję hegemonia wcześniej niż ktokolwiek odważył się wyjść z alternatywnym poglądem na jego wykorzystanie. Pisarze dopuścili do tego, że podyktowano im sposoby, w jaki mogą wykorzystywać Internet. Przeciwnie np. artyści plastycy<sup>72</sup>, dla których Internet oznaczał przede wszystkim zasadniczy problem, wzbudził nieufność i potrzebę krytycznego badania<sup>73</sup>.

Nowe media spowodowały przyspieszenie postmodernistycznego, skrajnego pluralizmu. To z niego zrodziły się nowe media, a równocześnie to one go współtworzyły. Do literatury czeskiej nowe media wniosły jeszcze większy pluralizm

---

72. Por. Jiří Zemánek, *Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech*, w: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2. 1958–2000*, red. R. Švábca, M. Platovská, Academia, Praha 2007, s. 903–927

73. Poezja eksperymentalna, która mogłaby znaleźć najbardziej skuteczne narzędzia do refleksji artystycznej i krytyki nowej przestrzeni medialnej, w latach dziewięćdziesiątych również przesunęła się w obszar sztuk plastycznych i z literaturą utrzymywała wyłącznie sporadyczne kontakty.

niż osiągnęła to literatura lat dziewięćdziesiątych swoim immanentnym rozwojem. Po wprowadzeniu Internetu już nie chodzi o wewnętrzny pluralizm poetyk itp., ale o sprowadzenie literatury na niższy poziom dyskursu publicznego, pomiędzy wiele innych, równorzędnych komunikatów. Literatura zaczęła być prezentowana przez nowe medium jako zajęcie w wolnym czasie, które bez ograniczenia może publicznie wykonywać każdy, a z którego czasem powstanie dzieło artystyczne (co jest bez znaczenia dla tożsamości literatury jako fenomenu). Nie chodzi o prostą barbaryzację, ale o zaprezentowanie ukrytego wcześniej istnienia literatury niejawniej (wydawanej nielegalnie / pisanej do szuflady). Ta była do czasu wprowadzenia Internetu semiotycznie martwa, medium cyfrowe uczyniło z niej aktywnego uczestnika procesu semiozy literackiej.

Byliśmy świadkami szeregu różnych przypadków wykorzystania w literaturze medium cyfrowego, które w procesie remediacji wywołują transformacje niektórych gatunków. W przypadku Stradickiego, Dynki i Bańkowej można było dostrzec, jakie nowe formy przyjmuje eksperyment literacki (poetycki i prozatorski), w przypadku Viewegha i Fendrycha śledziliśmy remediację gatunku powieści w odcinkach, na przykładzie forów literackich można było zaobserwować co jest przyczyną remediacji czasopisma literackiego, w przypadku Mirosława Hulego można było odnotować, w jaki sposób proces remediacji wpisuje się w formę i koncepcję książki drukowanej itd. Jednak, czy oprócz wspólnych przyczyn istnieją również jakieś wspólne efekty?

Uważamy, że każdy z tych różnorodnych przejawów remediacji na swój sposób świadczy o jednym, ogólnym efekcie procesu remediacji – o zaniku wyimaginowanej granicy literatury jako prestiżowego, publicznego dyskursu, do tworzenia którego mają dostęp jedynie ci, którzy dysponują wykształceniem, talentem, umiejętnościami komunikowania się z redakcjami czasopism i wydawnictwami (lub bezpośrednio znajomościami) i najlepiej, gdy funkcjonują w głównych ośrodkach kulturalnych. W efekcie remediacji został rozpoczęty proces – jak określa go Henry Jenkins – wernakularyzacji czy też nowego uludycznienia kultury literatury, który to proces ma swoją kulturowo uwarunkowaną, czasem także artystyczną motywację, lecz jego przejawy mogą być jednak również udawane lub wyolbrzymiane, nierzadko, ze względów marketingowych.

[przełożyła Małgorzata Kalita]