

Elżbieta Winiecka

Poetyka i e-literatura

Tematy i Konteksty nr 3 (8), 211-229

2013

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Winiecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poetyka i e-literatura

Po strukturalizmie, który wypracował solidny i kompletny gmach autonomicznej nauki o budowie dzieła literackiego, jaką stała się w XX wieku poetyka, niewiele ostało się stwierdzeń, które bez modyfikacji przetrwałyby próbę czasu i kolejnych metodologicznych zwrotów. Mimo to poetyka wciąż pozostaje dziedziną podstawową wiedzy o literaturze, o czym świadczą choćby programy wszystkich studiów filologicznych w Polsce. Opatrując zastrzeżeniami, cudzysłowami i komentarzami opisy tekstowych światów, wciąż trwamy w przekonaniu, że takie właśnie – filologiczne, wynikające z szacunku do słowa – podejście do przedmiotu naszych badań pozostaje w mocy. Doskonałym świadectwem takiego myślenia jest nowy podręcznik Doroty Korwin-Piotrowskiej¹, w którym autorce udało się finezyjnie połączyć konieczną w publikacji przeznaczonej dla początkujących filologów przystępność esencjalistycznego opisu zagadnień z prezentacją ich interpretacyjnego, uwarunkowanego wieloma czynnikami charakteru. Pozwoliło jej to uniknąć uproszczeń, a zarazem stworzyć funkcjonalny warsztat filologiczny. Badaczka cały czas eksponuje kreatywny wymiar poetyki, która zawsze jest tylko wstępnym etapem lektury: pomocnym, lecz niewystarczającym, by zrozumieć złożone i różnorodne światy literatury. Podkreśla przy tym konieczność samodzielnego, twórczego podejścia do każdego tekstu, traktując edukację z zakresu poetyki jako sposób kształtowania wrażliwości na specyfikę literackiej materii. Propozycja ta umiejętnie unika metodologicznych kontrowersji, przemilczając wpływ teorii literatury na sposób jej rozumienia. Tym samym celowo pomija jeden z głównych powodów impasu, w jakim znalazła się dziś ta gałąź wiedzy o literaturze. Współczesne kłopoty dotyczące przedmiotu, statusu i epistemologicznych ograniczeń poetyki biorą się przecież między innymi stąd, że nie ma jednej poetyki². Chcąc pokazać

¹ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.

² Stan ten diagnozuje ukuta przez Annę Burzyńską formuła: „Poetyki zamiast poetyki”. Chodzi oczywiście o liczne poetyki, które zajęły dziś miejsce uniwersalnej teorii dzieła (A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie [w:] Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 73).

jej zależność od metodologii, której jest narzędziem, należałoby – idąc śladem Burzyńskiej i Markowskiego³ – podręcznik opatrzyć tytułem w liczbie mnogiej: *Poetyki literatury*. Każda poetyka zostaje bowiem powołana do życia przez konkretną metodę teoretycznoliteracką, która wyznacza jej interpretacyjne zadania. Jej poznawcze funkcje nigdy nie są więc uniwersalne, lecz określone w obrębie przyjętych uprzednio interpretacyjnych założeń⁴. Na szczęście autorka dopuszcza do głosu różne punkty widzenia, które mają wpływ na przebieg lektury. Student zostaje w ten sposób łagodnie wprowadzony w świat problemów współczesnej humanistyki, a zarazem wyposażony w narzędzia, które w przyszłości pozwolą mu krytycznie się do nich ustosunkować.

Tymczasem wyobraźmy sobie sytuację, że spór o poetykę przenieśmy z obszaru różnic metodologicznych i stojących za nimi przekonań na teren refleksji nad specyfiką i właściwościami mediów. Współcześnie literatura to przecież nie tylko teksty drukowane na papierze. Przedmiot badań literaturoznawców już od ponad ćwierćwiecza rozszerza swoje posiadłości, zagospodarowując nowe media. W sieci zaś jest zjawiskiem intermedialnym, wymagającym stworzenia nowej poetyki. Do jej opisania nie wystarczą narzędzia żadnej z dotychczasowych dyscyplin humanistyki, opartych na tradycyjnie rozumianej kulturze typograficznej.

Tradycyjnym medium literatury jest książka. To z nią zwykle się utożsamiać literaturę, lecz przecież zanim stała się ona słowem drukowanym, przeszła przez stadium rękopiśmienne, a wcześniej – oralne. Dziś, gdy papierowy wolumen coraz częściej zastępowany jest przez ekran komputera (lub tabletu, e-czytnika, a nawet iPhone'a), zastanowić się trzeba, jak ta zmiana medium wpływa na literaturę.

Studenci, przywykli do poruszania się w rzeczywistości wirtualnej, coraz częściej czytają teksty (wszystkie teksty: zarówno naukowe, jak i literackie; ich skany, PDF, e-booki) z ekranu monitora. I choć przyznają, że obcowanie z książką wciąż dostarcza przeżyć szczególnych (a także przysparza sporo trudności, wymagając długotrwałej koncentracji i skupienia uwagi na linearnym, „płaskim” i w sensie materialnym absolutnie statycznym tekście drukowanym), to przecież kulturowe fakty są takie, że media elektroniczne wkroczyły na dobre do świata literatury, redefiniując świat słów do tej pory podporządkowany logice i semiotyce kodeksu. Z wolna epoka Gutenberga odchodzi w przeszłość, a nasza kultura wkracza w epokę Turinga, w której komputer stał się niezbędnym przedłużeniem ludzkiej inteligencji oraz kreatywności. I jeśli literaturoznawcy nie chcą pozostać w tyle, muszą zaakceptować zmiany, jakie niesie ta nowa kultura,

³ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury. Podręcznik*, Kraków 2006.

⁴ Tak jak ujął to Stanisław Balbus: „zadaniem poetyki jest analityczno-objaśniający opis utworu pod kątem możliwej na gruncie danej teorii interpretacji, która ma objąć swój przedmiot jako znaczeniową całość”. S. Balbus, *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury* [w:] *Poetyka po strukturalizmie...*, s. 31.

uwzględniając je w swoim badawczym warsztacie⁵. Zwłaszcza zaś pracując z młodymi ludźmi, którzy z naturalnego dla nich środowiska mediów cyfrowych mają wejść w przestrzeń profesjonalnej refleksji nad literaturą, trzeba uwzględnić ich kompetencje, możliwości i potrzeby. Ta naturalność funkcjonowania w rzeczywistości wirtualnej jest oczywiście złudzeniem, dlatego też jednym z zadań nowej poetyki powinno być dążenie do uzyskania przez absolwentów kierunków filologicznych stanu, w którym posiadają zdolność dystansowania się od samooczywistych postaci nowomediálních przekazów i nauczą się dostrzegać retoryczne mechanizmy, które zarządzają uwagą i sposobem rozumienia użytkowników.

Tym jednak, co interesuje nas najbardziej, jest fakt, że przedmiot naszych badań, poddawany po wielokroć rewizji przez różne teorie literatury, uległ głębokiej metamorfozie za sprawą medium, poprzez które coraz częściej z nim obcujemy. Komputer (zarówno jako narzędzie, jak i sprzężony z Internetem, dającym dodatkowe możliwości interaktywności i komunikacji między odbiorcami online) wygenerował nowe, specyficzne gatunki i formy tekstualne. Najbardziej znane i najlepiej opisane wśród nich to: powieść hipertekstowa (a wśród nich pierwszy polski hipertekst *Blok* Sławomira Shutego oraz animowany komputerowo *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego), opowiadania tweetowe o objętości ograniczonej do 140 znaków, w których trzeba zawrzeć fabułę (to quasi-gatunek, wytworzony przez tzw. nowe nowe media⁶, czyli media społecznościowe), poemat kinetyczny (np. *Primum Mobile* Zenona Fajfera), blog, poezja cybernetyczna (np. usieciowiony przez Davida Sypniewskiego hipertekstowy tom *czary-i-mary* Anety Kamińskiej) i jej liczne jednorazowe autorskie podgatunki, np. multimedialne bromboxy Romana Bromboszcza, który jest też programistą⁷, typem twórcy totalnego, swobodnie przekraczającym granice między sztukami, zajmującym się równocześnie praktyką artystyczną i jej teorią⁸. Warto zauważyć, że Bromboszcz wykorzystuje techniki animacji, grafikę komputerową, dźwięk i słowo do tworzenia niezwykłych projektów – metaforycznych i filozoficznych. W efekcie współdziałania kilku mediów powstają cybernetyczne, eksperymentalne, niepowtarzalne, interaktywne dzieła w ruchu, nawiązujące do tradycji poezji wizualnej, kaligramów uruchamiających semiotyczne związki między znaczeniem słów i ich wyglądem.

Trzeba zatem od razu zaznaczyć, że pojęcie literatury elektronicznej jest bardzo pojemne, a jej realizację trudno oceniać wyłącznie w kategoriach i zgodnie z kryteriami estetyki literackiej, skoro tym, co odróżnia ten nowy – obok liberatury – rodzaj jest przekroczenie granic sztuki słowa w kierunku

⁵ O roli nośników literatury i problemach remediacji piszą Jay David Bolter i Richard Grusin w jednej z najważniejszych książek poświęconych problematyce nowych i starych mediów: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

⁶ Porównaj: P. Levison, *Nowe nowe media*, Kraków 2010.

⁷ <http://perfokarta.net/>

⁸ <http://bromboxy.proarte.net.pl/>

dziedzin takich, jak: obraz, film, gra, programowanie graficzne i związana z nią animacja komputerowa, a także muzyka. Oczywiście – przedmiotem badań literaturoznawców nadal pozostaje język i to, w jaki sposób konstruowane są w nim literackie światy. Nie sposób jednak nie zauważyć, że światy te są również wizualizowane, a język poddawany jest naporowi innych środków, które nie są prostą ilustracją przekazu słownego. Samo słowo również funkcjonuje inaczej w przestrzeni wirtualnej.

Historia literatury elektronicznej zaczyna się pod koniec lat 80., gdy powstają poezja i proza hipertekstowa. Niekiedy zaliczano do niej tekstowe gry przygodowe, zdigitalizowane zasoby bibliotek czy literaturę w Internecie oraz e-booki na czytniki (tablety)⁹. Ale wprowadzenie tego terminu w obręb zainteresowań poetyki ma sens tylko wówczas, gdy przyjmiemy wpływ technologii cyfrowej na ontologię, estetykę i sytuację komunikacyjną utworu powstałego przy jej udziale.

Twórcy i teoretycy podkreślają różnicę między tekstami, które są tylko zapośredniczone przez komputer (zdigitalizowane), i tymi, które bez elektronicznych mediów nie mogłyby istnieć (digitalne). Stephanie Strickland – amerykańska poetka, badaczka i znawczyni zagadnienia, która używa nowych technologii zarówno w tradycyjnych, jak i eksperymentalnych formatach, posługując się nimi do kreowania nowych form poezji, tak tłumaczy specyfikę literatury powstającej przy użyciu technologii cyfrowych:

E-poezja opiera się na kodzie cyfrowym zarówno podczas kreacji, jak i w czasie przechowywania i odtwarzania. Nie ma możliwości, by doświadczyć działania e-literatury, jeśli nie odtwarza jej komputer, nie czyta jej, a być może również – nie generuje. [...] E-literatura oznacza prace powstałe jako digitalne [*born digital*], te, którym komputer (lub inne elektroniczne medium wyposażone w wymagane oprogramowanie do odtwarzania dzieła e-literackiego), potrzebny jest na każdym etapie ich życia. Jeśli coś może być po prostu wydrukowane, nie jest e-literaturą¹⁰.

Udział maszyny w akcie twórczym to zatem jeden z wyznaczników e-literatury. To zdecydowanie zmienia status ontyczny dzieła, jak również poznawcze podejście do niego. Jego odczytanie i zrozumienie wymaga wszak kompetencji przekraczających granice dyscypliny. Reguła współobecności technologii elektronicznej jako warunku istnienia dzieła jest ważna, ponieważ wyklucza z obszaru badań: e-booki, ucyfrowione wersje drukowanych prac oraz inne dokumenty, udostępniane na ekranie.

Odwołując się do wskazywanych przez Jay'a Davida Boltera dwóch strategii remediacji: bezpośredniości i hipermediacji¹¹, wszystkie przypadki zmiany medium jako nośnika zaliczyć można do pierwszej strategii, natomiast tam, gdzie medium uczestniczy w procesie powstawania, ist-

⁹ Więcej informacji nt. historii hipertekstów w: P. Marecki, M. Pisarski, *Wstęp* [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, Kraków 2011.

¹⁰ S. Strickland, *Born Digital*, <http://www.poetryfoundation.org/article/182942> (dostęp: 10.05.2013).

¹¹ J. D. Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, 2-nd Edition, Mahwah 2001.

nienia i odbioru dzieła, mamy do czynienia ze strategią hipermediacji¹². I właśnie ten sposób budowania zależności między literaturą i technologią stać się winien przedmiotem badań e-poetyki, umownie nazwanej tak dla odróżnienia od dyscypliny zajmującej się tekstami werbalnymi. Badanie literatury elektronicznej (cybertekstów) nazywane też bywa mianem poetyki cyfrowej¹³ oraz i-poetyki¹⁴ (od nazwy iPad i jego aplikacji, dających prawie nieograniczone możliwości użytkownikowi). Warto przy tym pamiętać, że literatura cyfrowa może znaleźć się na nośnikach cyfrowych (np. płyta DVD), natomiast literatura sieciowa działa tylko online i zakłada możliwość równoczesnego dostępu większej liczby czytelników. Jedna i druga odmiana literatury elektronicznej przybiera postać hipertekstu.

Dorota Korwin-Piotrowska kilkakrotnie w swoim podręczniku wspomina właśnie o hipertekście, traktując go jako równorzędny wobec innych, choć dużo młodszy, sposób językowej komunikacji. Nie wspomina co prawda o zjawisku e-literatury (co może sugerować niesłusznie, że hipertekst jest jej synonimem), omawia za to specyfikę budowy hipertekstu, który w dużo większym stopniu niż dzieła powstające w technologii drukowanej, pokazuje „zdarzeniowy charakter tekstu, a zarazem wielokierunkowość naszej percepcji”¹⁵. Na szczególny charakter hipertekstu składają się „jego budowa oraz oprogramowanie, które umożliwia za pomocą linków przeskoki do innych części”¹⁶.

Cząstki te nie łączą się ze sobą gramatycznie, nie zawsze daje się też odczuć spójność fabularną. O fabularności lub afabularności decyduje czytelnik, który dokonuje indywidualnych wyborów i ma mniejszą lub większą zdolność uspojniania. Przyzwyczajony do hierarchicznej struktury tekstu odbiorca musi dostosować się do nowych sposobów jego konstruowania. To niewątpliwie wpływa na jego sposób myślenia, rozumienia, na procesy poznawcze, refleksyjne, percepcyjne, na zdolność wnioskowania oraz budowania logicznego wyводу. Lecz jednocześnie forma tekstualności, jaką jest hipertekst, stanowi przeciwieństwo charakterystykę sposobu istnienia wszystkich wypowiedzi w przestrzeni wirtualnej, spośród których tylko niektóre pretendują do miana literackich. Hipertekst, jako synekdocha wszystkich nowych, interaktywnych form aktywności kulturowej zapośredniczonych przez technologię cyfrową, o tyle prowokuje dyskusję o roli i zadaniach poetyki, że w konfrontacji z proponowanym przez niego modelem rozumienia tekstu, sposób, w jaki poetyka podchodziła do tej pory do swego przedmiotu badań, okazuje się niewystarczający. Pytanie o możliwe

¹² Maciej Meryl pierwszą grupę dzieł nazywa literaturą digitalizowaną lub ucyfrowioną, drugą – literaturą elektroniczną, lub zamiennie – cyberliteraturą. M. Meryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury elektronicznej* [w:] *Tekst w sieci 2*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.

¹³ M. Meryl, *Literatura i e-społeczeństwo*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

¹⁴ J. Pluciennik, *Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

¹⁵ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka...*, s. 71.

¹⁶ Tamże.

znaczenia generowane przez tekst, aktywizujące się w akcie lektury, zastąpić trzeba katalogiem pytań o funkcjonalne, pragmatyczne możliwości i konsekwencje wynikające z użycia tekstu, w szczególności tekstu e-literackiego, który w dodatku nigdy nie jest po prostu dany w materialnej postaci, lecz pojawia się i znika, czasem nigdy już nie wracając w tej samej konfiguracji.

I oto na poziomie budowy literatury elektronicznej, która powstaje i współegzystuje, rozwijając się, krzyżując i wzajemnie oddziałując na siebie z drukowanym kodeksem, możemy zaobserwować to, co dotąd w kulturze literackiej wydawało się naturalne, neutralne i bez znaczenia: media kultury nie tylko są świadectwem cywilizacyjnego postępu, lecz wpływają na media już obecne¹⁷. Dlatego właśnie cyfrowa poetyka jest częścią ogromnej całości, jaką jest poetyka kulturowa: wiedza o związkach tekstów kultury z uwarunkowaniami historycznymi i antropologicznymi. Tym samym badania nad literaturą mają szansę otrzymać nowe życie; dają możliwość wglądu w kulturę i antropologię, która w coraz większym stopniu uświadamia sobie swoje związki z nowoczesnymi technologiami (cyberkultura, bio- i nanotechnologie, bio- i cyberpoetyka).

Zdaniem Piotrowskiej „wielokierunkowość i możliwość zagubienia się w sieci odniesień fascynuje twórców internetowej literatury”¹⁸. Wydaje się jednak, że problem jest dużo bardziej złożony. Tę zawilią sieć odniesień tworzyła już wszak literatura modernistyczna. Doskonale radziły z nią sobie badania intertekstualne. Tymczasem współczesny badacz staje przed pytaniem o rolę technologii (maszyny) w akcie humanistycznym, jakim jest interpretacja, a wcześniej w akcie twórczym, który sprowadzony został do precyzyjnego programowania określonych możliwości oraz projektowania graficznego interfejsu.

Hipertekst każe więc przemyśleć wszystkie składowe aktu komunikacji: rolę autora i czytelnika, proces konstruowania znaczeń. Cennym doświadczeniem pozwalającym na lepsze zrozumienie specyfiki literatury elektronicznej jest szukanie genologicznych i strukturalnych pokrewieństw, analogii oraz pierwowzorów w literackiej tradycji, aby unaocznic i zrozumieć różnice między starymi i nowymi regułami konstrukcji dzieła. Piotrowska zwróciła uwagę na nowy, hipertekstualny typ tekstualności, który decyduje o badawczej procedurze, o sposobie czytania i konstruowania znaczeń. Czy jednak przejście od tekstu do hipertekstu jest tylko prostą zmianą typu tekstualności? O ile w przypadku protohipertekstów (Borges, Calvino, Perec, Cortazar, Queneau) można zgodzić się z takim myśleniem, o tyle zmiana medium wpływa na ontyczny status dzieła. Dotyczy tego, czym w ogóle jest i jak istnieje tekst literacki. Mam bowiem wrażenie, że na wczesnym etapie rozwoju hipertekstualności fabularnej, na którym wciąż się znajdujemy, nadal jeszcze przede wszystkim obserwujemy właśnie medium; warstwę

¹⁷ Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

¹⁸ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka...*, s. 72.

przedstawienia, a nie to, co przedstawione (znaczenie). Być może jednak już za kilka lat sytuacja będzie zupełnie inna. Już teraz można zauważyć, że użytkownicy hipertekstów przenoszą swoje nawyki lekturowe także na literaturę drukowaną. Tym można chyba tłumaczyć nowy sposób czytania: jest to czytanie fragmentaryczne, wybiórcze, rodzaj lekturowego „klusownictwa” (Michel de Certeau¹⁹), w którym nie pyta się o znaczenie i sens tekstu, lecz o to, jak on działa i jak aktywizuje do działania czytelnika.

Inne cechy elektronicznych hipertekstów to wielolinearność narracji wyboru, która tworzy strukturę wieloznaczną, aporetyczną, zapętlającą się nieustannie i prowadzącą czytelnika wielokrotnie w to samo miejsce; zaangażowanie czytelnika we współpracę nad kształtem tekstu; losowość w doborze elementów fabuły, a także wprzęgnięcie w proces jej kształtowania generatywnych możliwości komputera niezależnych od woli autora i czytelnika. Z tego ostatniego wynika multimedialność (intermedialność, będąca współczesną odmianą intersemiotyczności, hybrydyczność) oraz wizualność cyfrowych przekazów e-literackich, które balansują na pograniczu między obrazowością i dyskursywnością, wykorzystując wyobrażeniowy i semantyczny potencjał obu. To tu zdaje się kryć rewolucyjny charakter zjawiska literatury cyfrowej, ponieważ komputer staje się współtwórcą, wykonawcą, a w trakcie odbioru (pamiętajmy, że określenie to nie odzwierciedla adekwatnie charakteru aktywności hiperczytelnika) tekstu nawet jedyną instancją nadawczą. I to właśnie o tych utworach – eksperymentalnych, trudnych, nieoczywistych, domagających się od czytelnika nowego sposobu traktowania i innych niż literatura drukowana kompetencji poznawczych oraz zdolności percepcyjnych, trzeba myśleć jako o nowym literackim zjawisku, dobijającym się swego miejsca w literaturoznawstwie.

Nic dziwnego zatem, że cyfrowy przewrót w literaturze łączy się z dwudziestowieczną refleksją humanistyczną oraz z badaniem wpływu nowych technologii i maszyn na człowieka i kulturę. Badania e-literatury uwzględnić powinny nie tylko tradycyjne działy poetyki: stylistykę, genologię, kompozycję, a w przypadku poezji elektronicznej także wersyfikację, wskazując na każdym z tych obszarów związki i różnice nowych form z tradycją literacką. Możliwości, jakich dostarczają nowe technologie, są dla literatury ważne wówczas, gdy wykorzystuje się je jako narzędzie tworzenia jakości estetycznych, gdy poszerzają możliwości wyrażania poprzez potencjał niedostępnych tekstom drukowanym formalnych rozwiązań, gdy stanowią kontekst i komentarz do dzieł literackich, oświetlają ją inaczej, pozwalają zobaczyć problemy do tej pory pomijane. Poetyka powinna zostać wprzęgnięta w proces odkrywania i wyjaśniania tych metamorfoz²⁰.

¹⁹ M. de Certeau, *Czytanie jako klusownictwo* [w:] *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 164–175.

²⁰ Podkreślić trzeba, że badania nad tymi zagadnieniami cieszą się coraz większym zainteresowaniem literaturoznawców. Na szczególną uwagę zasługuje aktywność badawcza, edukacyjna i popularyzatorska kilkorga badaczy. Pierwszym jest Mariusz Pisarski – autor

Hipertekst jest powszechnym sposobem, w jaki komunikujemy się dziś ze światem. Hiperteksty literackie są jedynie szczególnym przypadkiem szerszego zjawiska. Nowe możliwości medium zostają tu świadomie wykorzystane w celach estetycznych, dlatego też stanowią laboratoryjny przykład kulturowych przemian, w jakich uczestniczymy. Należałoby zatem tradycyjny przedmiot badań poetyki umieścić w kontekście nowych zjawisk, nie stawiając sztucznej bariery między literaturą drukowaną i nieuchwytną sferą twórczości mieszczącą się w zasobach kultury cyfrowej. Zamiast lekceważyć i bagatelizować te nieodwracalne zmiany, dużo korzystniej dla literaturoznawstwa będzie zaakceptować fakt, że książka i hipertekst to dwa stadia ewolucji literatury, wcale nie konkurencyjne. Digitalizacja książki nie oznacza wszak jej unicestwienia. Utwory literackie w dawnej formie (choć rozpowszechnianej za pomocą różnych mediów komunikacyjnych: książki, audiobooka i e-booka) nadal powstają i będą powstawać. Literatura zaś wchodzi w dialog z nowymi technologiami komunikacyjnymi, które umożliwiły narodziny nowym form. Rozwijają się one w dialogu z tradycją literacką i literaturą.

Wspomniana już Stephanie Strickland precyzyjnie wskazała różnice między literaturą drukowaną i e-literaturą. Rozwijając sporządzoną przez nią charakterystykę protokołu rozbieżności, w dalszej części zbioru i uporządkuję wcześniejsze uwagi. Łatwo zauważyć, że niektóre z wymienianych cech będą bardziej, inne mniej oczywiste. Są wśród nich również takie, które w polskiej e-literaturze jeszcze nie znajdują egzemplifikacji. Mimo to omawiam je również, traktując tę charakterystykę miejsc pustych jako pewien opis projektujący, którego pominięcie naruszyłoby spójność wywodu, pragnącego być kompletną charakterystyką zjawiska literatury digitalnej.

1. Literatura digitalna jako działanie

E-poezja raczej robi niż mówi (*rather does things, than says them*). Czytać e-dzieła znaczy też: grać je. To określenie odnosi się jednak raczej do ontologii dzieła digitalnego, a nie do projektowanej przezeń komunikacyjnej strategii. Jest ono bliższe gry na instrumencie, będącej wydobywaniem zeń ukrytych brzmień i tworzeniem nowych melodii, niż do mającej swoje reguły gry w grę, choć niektóre elektroniczne teksty mają oczywiście elementy gropodobne. Inaczej niż książka drukowana, e-literatura jest niedostępna jako obiekt materialny, zanim rozpocznie się proces czytania. Dlatego Espen

serwisu techsty.art.pl, tłumac serwisu powieści hipertekstowych, a także badacz i znawca problematyki, który wytrwale od lat rozprawia się z mitami i nieporozumieniami dotyczącymi nowych zjawisk w zdigitalizowanym świecie e-literatury. Drugą specjalistką od poetyki tekstu sieciowego, poetyki intermedialnej jest Ewa Szczęsna, autorka książek (*Poetyka reklamy 2001, Poetyka mediów 2007*) i artykułów na ten temat. Interesującym świadectwem wieloperspektywicznej próby objęcia złożoności nowych zjawisk są też pokonferencyjne tomy: *Tekst w sieci 1*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009, *Tekst w sieci 2*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009 oraz „Teksty Drugie” (2012, nr 6), w całości poświęcone tym zagadnieniom.

J. Aarseth²¹, który charakteryzuje cybertekst, zauważa, że przede wszystkim cechuje się on złożonością przekazu, a także specyficzną sytuacją czytelnika, który w sposób fizyczny uczestniczy w literackim procesie konstytuowania tekstu. Od czytelnika wymagany jest wysiłek, by zrealizować cybernetyczny projekt literacki. Teksty te różnią się od literackich tym, że oprócz zwykłych walorów estetycznych, właściwych literaturze, wytwarzają „parawerbalny wymiar”, ponieważ główną ich właściwością jest wielotorowość ekspresji.

Według amerykańskiej badaczki Janet Murray²² autor pełni tu rolę choreografa, obmyślającego rozmaite rytmy, konteksty, kroki możliwe do odegrania. Natomiast to czytelnik jest aktorem performansu, który zaprojektował autor. To czytelnik – nie jako autor, lecz wykonawca, działacz, nawigator, interaktor, protagonista, odkrywca i budowniczy podejmuje znaczeniowocze działania i obserwuje ich efekty. Poprzez doświadczenie kreatywności i twórczości materii zmienia środowisko tekstu. Jego poczynania mają charakter dużo bardziej fizyczny, realny, aniżeli intelektualna aktywność czytelnika książki. Wynika to między innymi z faktu, że czytanie zostaje bezpośrednio sprzęgnięte z aktywnością dłoni, która klikając, wywołuje niejako tekst do jawnego istnienia.

2. Wielozadaniowość lektury

W kulturze, która używa programowania i usieciowionych mediów, czytanie zostało zredefiniowane. E-literatura przynosi tryb lektury dostosowany do nowych warunków społecznych. Jest dziś ono czynnością wielozadaniową. Surfowanie, samplowanie, nawigowanie, którym towarzyszą animacje, efekty dźwiękowe lub podkład muzyczny to nowe sposoby interakcji ze światem dzieła, znane doskonale z interaktywnych gier online. Podczas tego złożonego aktu aktywnej percepcji bardzo potrzebne okazują się zdolności strategiczne, takie jak zdolność zapamiętywania, przewidywania, kojarzenia i umiejętność rozwiązywania problemów. Głęboką koncentrację uwagi przetrenowali czytelnicy książki drukowanej: czytanie, związane z procesem rozumienia i interpretacji, rozwija się nie tylko wzdłuż tekstu, ale również w głąb, zmierzając do odsłonięcia nawarstwiających się w nim dialogicznych znaczeń oraz intertekstualnych nawiązań. Teraz jednak uwaga stała się połączeniem wiedzy głębokiej i rozległej (hyper)²³.

²¹ E. J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on ergotic literature*. Baltimore 1997. Fragment *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej*, Wstęp: *Literatura ergodyczna*, przeł. D. Sikora, M. Pisarski, dostępny na stronie: http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html

²² J. H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997.

²³ Wiele przykładów dzieł e-literackich, które wymagają takich wielostronnych kompetencji, znaleźć można na stronie amerykańskiej Electronic Literature Organization: <http://>

Co prawda, według medioznawców oraz psychologów hipertekst sprzyja raczej rozproszeniu uwagi niż jej koncentracji, wielozadaniowość powoduje też powierzchowność percepcji²⁴. Zmysły bombardowane są znaczną ilością różnorodnych bodźców, umysł nie nadąża z ich analizą i interpretacją. Zamiast nich dominuje immersja (zanurzenie) w wirtualnym świecie. Ta charakterystyka nie uwzględnia jednak specyfiki e-literatury, której odbiór wymaga zwielokrotnionej uwagi i koncentracji.

3. Intermedialność

W badaniach literackich kategorii dźwiękonaśladownictwa, muzyczności, ikoniczności, malarskości słowa pozostawiały czytelnikom margines interpretacyjnej dowolności, a badacze prowokowały do sporów na temat możliwości i granic przekładu intersemiotycznego. Również synestezja jako zespół środków służących oddziaływaniu tekstu werbalnego na różne zmysły w literaturze drukowanej była terminem w dużej mierze metaforycznym, odwołującym się do subiektywnych doznań czytelnika, jego kompetencji i wrażliwości. W medium cyfrowym polisensoryczność, synestezyjność i architektoniczność (wypukłość, przestrzenność) języka udosłowniła się. Słowa na ekranie poruszają się, zmieniają kolor, brzmią, są trójwymiarowymi kaligramami wizualizującymi (uobecniającymi) swój przedmiot. Zjawisko referencji znaku zyskuje w ten sposób nową problematyzację. Warto zatem, analizując poszczególne realizacje, poddać wnikliwemu sprawdzeniu śmiałą tezę Michaela Joyce'a, że w medium cyfrowym słowo święci swój triumf nad obrazem:

Hipertekst to zemsta słowa nad telewizją, ponieważ pod swoją migotliwą powierzchnią obraz na ekranie poddany zostaje prawom aluzji i asocjacji, które charakteryzują język pisany²⁵.

Przed wszystkim jednak e-literatura wymaga nowych umiejętności czytania, dlatego że zbudowana jest z intermedialnych znaków performatywnych. Każde medium może być w komputerze reprezentowane jako liczba, a każda liczba może stać się jakimś rodzajem medium. Dźwięki pojawiają się w postaci obrazu, obraz jako druk, diagram jako dźwięk. Nie tylko ważna jest różnorodność mediów, ale też natężenie uwagi, jaką budzą. Literaturoznawcy zauważają zatem słusznie, że czytanie e-literatury skłania do przyjęcia postawy estetycznej wobec tekstoobrazu (*textscape*) jako

eliterature.org/ Zrzeszenie to, którego celem jest promocja, publikacja i lektura literatury w mediach elektronicznych, przygotowało dwie e-edycje gromadzące najciekawsze dzieła literatury digitalnej, dostępne na stronach: <http://collection.eliterature.org/1/> oraz <http://collection.eliterature.org/2/>

²⁴ Por. N. Carr, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, przeł. K. Rojek, Gliwice 2013.

²⁵ M. Joyce, *Ciasto Trzech Króli. Rozmowa z Michaeliem Joycem* [w:] Michael Joyce. *Polski pisarz. Michael Joyce, Czesław Miłosz i hipertekst. Postguttenbergowskie nadzieje księgi różności*, red. M. Pisarski [e-book].

obiekty, który pobudza zmysły. Takie nastawienie wymaga traktowania słów jako trójwymiarowych obiektów, używania myszy lub klikania na link, aby aktywować program, obsługi oprogramowania (jego dekodowania, obsługi aplikacji, korzystania z interfejsu), osiągnięcia zdolności do postrzegania momentalnego (migawkowego), słuchania sprzężonego z obserwacją [*soundscape*], nawigowania przez modele przestrzenne i animacje itd. Taka wielopoziomowa, wielotorowa konstrukcja sprawia, że opis hipertekstualnego projektu, jeśli chce zakładać jego znaczeniową całość, musi, po pierwsze, stanowić metakomentarz do reguł e-literatury, która wyklucza uspołnienie i skończoność własnej budowy, a po drugie, pogodzić się z własną – jako teorii dzieła – bezradnością wobec niemożności znalezienia wykładni całościowej filozofii cybertekstu.

4. Nowa ontologia

E-literatura opiera się na estetyce wyrastającej z praktyki programowania sieciowego. Wymaga ono, by lektura uprawiana przez człowieka i czytanie przez maszynę współpracowały ze sobą. Kod człowieka programisty i przetwarzanie danych przez komputer obejmują wiele poziomów, informacja jest przekazywana w dół i w górę. Na każdym szczeblu odbywają się skomplikowane procesy kodowania i dekodowania. Programista i poeta (czasami w jednej osobie) chce przedstawić te poziomy, przejścia i zakłócenia między nimi. Niekiedy maszyna przejmuje kontrolę nad czytelnikiem, a także uwalnia się spod kontroli poety i generuje efekty nieprzewidywalne, losowe, niepowtarzalne i asemantyczne. Dotyczy to oczywiście programów dostatecznie zaawansowanych.

Choć aktywność czytelnika cechuje każdą lekturę, w przypadku literatury hipertekstowej jest to relacja interaktywna, to znaczy, że czytelnik podejmuje aktywność fizyczną (klika na link, wybierając jedną ze ścieżek lektury), zaś tekst reaguje równie namacalnie, dosłownie przenosząc akcję w inny rejon. Czytelnik podporządkowuje sposób czytania własnym potrzebom, ale też daje się uwieść słowom, klika z ciekawości w link nie po to, by śledzić dalszy ciąg fabuły, lecz by sprawdzić, jaka czasoprzestrzeń, jakie skojarzenia i wątki kryją się za wyróżnionym słowem. A tym samym – próbuje odgadnąć, dlaczego właśnie to, a nie inne słowo zostało wybrane przez autora hipertekstu. Hiperlektura ma więc charakter metatekstualny: w przeciwieństwie do lektury powieści drukowanej, nawigacja poprzez hipertekst ma przebieg dużo bardziej świadomy, krytyczny. Z natury swej zachęca do obserwacji formalnych, konstrukcyjnych rozwiązań zastosowanych przez autora, w czym niewątpliwie pomocna jest znajomość oprogramowania. Ważne jest zatem to, z czego czytamy, jak trafnie zauważył Aarseth²⁶.

²⁶ Dz. cyt.

Czytelnik hipertekstu to potencjalny specjalista, który, jeśli chce zrozumieć specyfikę medium i poetykę hipertekstów, nieustannie musi odwoływać się do wiedzy literaturo- i medioznawczej.

5. Interaktywność i zespołowość

E-literatura w równym stopniu jest pisana i budowana. Można mówić o inżynierii tekstu (nie należy jej mylić z użytkową architekturą tekstu) jako nowym sposobie pisania. Potrzebne są przy jego produkcji różne rodzaje wiedzy, a czasem oprócz twórców w proces powstawania dzieła zaangażowana jest grupa czytelników, którzy mają możliwość ingerencji w jego aktualną strukturę. Literatura digitalna jest więc dziełem zespołowym. W kulturach oralnych – greckiej czy indyjskiej – tak właśnie powstawały eposy: z fragmentów powtarzanych po wielokroć przez kolejnych wykonawców. Wielu wytwórców, recytatorów i odbiorców było zaangażowanych w wytwarzanie dzieła, co pozwoliło także ukonstytuować się im jako członkom jednej kultury. Dziś ludzie grający w gry online, spędzający czas w wirtualnym świecie nazywanym też drugim życiem (*Second Life*), mają swoje awatary, wirtualne biografie i prawdziwych (?) znajomych w wirtualnym świecie. Członkowie takiej wirtualnej wspólnoty stworzonej wokół interaktywnego tekstu mogą być rozproszeni w rozmaitych miejscach świata i nigdy nie spotkać się osobiście. Podobny charakter ma komunikacja czytelników literatury online.

6. Natychmiastowość komunikacji

Oddziaływanie i efekt (*'affects' and 'effects'*) są w sytuacji literatury elektronicznej natychmiastowe i tożsame ze sobą. Ponieważ to działanie, a nie mówienie jest podstawą, wytwarzanie cyfrowych obrazów jest tym samym, co czynienie ich obecnymi. Jeśli tekst umieszczony w sieci umożliwia komunikację online, zalogowani czytelnicy mają możliwość obserwować to samo, co inni i wprowadzać zmiany widoczne dla innych. Lecz gdy grono użytkowników jest zbyt liczne, zmiany stają się tak złożone i gęste, że całość rozpada się w przestrzeń bez znaczenia.

7. Performatywność

E-poezja opisuje lub odzwierciedla świat, budując go. Na tym polega jej performatywna siła. Oczywiście tradycyjna poezja i cała literatura zawsze buduje światy, ale nie tak, że czytelnik może je sam fizycznie zmieniać i przekształcać, wchodząc do nich jako współdziałający aktant.

8. Trójwymiarowość

E-poezja zgłębia na różne sposoby trójwymiarową przestrzeń, czyniąc doświadczenie ruchu czymś bardzo realnym.

9. Nowa percepcja

Teksty hipertekstualne pozwalają na czytanie ich w dowolny sposób: od przodu do tyłu, od prawej do lewej, czytanie w ruchu lub czytanie nakładających się tekstów.

Najbardziej znamienne jest jednak równoczesne zgłębianie tekstów i ich wpływu na ludzką percepcję oraz procesy przetwarzania neuronowego. Specyfiką tej nowej percepcji jest to, że wymusza ona poniekąd lekturę na dwóch poziomach jednocześnie. Czytelnik, szukając znaczenia wewnątrz poszczególnych części, szuka jednocześnie reguł uspojnających i tropi ich związek z innymi leksjami. Jednocześnie hipertekstualny charakter powiązań między nimi nieustannie utrudnia lub wręcz uniemożliwia to uspojnienie, obligując w ten sposób czytającego do próby zrozumienia reguł konstrukcyjnych. Obserwacja nieoczywistej struktury (lub anty-struktury) e-tekstu jest zatem lekturą na metapoziomie, która powoduje szybkie znużenie i sprawia, że wbrew potocznym opiniom na temat właściwości mediów elektronicznych, niemożliwe jest całkowite zanurzenie w świat przedstawiony. Wprost przeciwnie: e-literatura przynosi efekt antyimmersyjny, przegrywając, przynajmniej z gatunkami prozy powieściowej, walkę o zainteresowanie i uwagę czytelnika. Ważniejsza od uobecnienia tego, co przedstawiane, staje się sama płaszczyzna przedstawienia. Nic dziwnego, że w utworze *Popołudnie, pewna historia* Michaela Joyce'a, najwybitniejszym jak dotąd hipertekście przetłumaczonym niedawno na język polski, w instrukcji obsługi zamieszczonej w pliku *Dla czytelnika* możemy przeczytać:

Jeśli czujesz się zmęczony i zirytowany przebiegiem dotychczasowej lektury, jeśli chciałbyś rozpocząć od nowa, zachęcamy do zrestartowania historii czytania. Robi się to poprzez kliknięcie na przycisk historia (ikonka zegara) i naciśnięcie przycisku „wyczyść”. Warto wówczas rozpocząć na nowo od fragmentu „początek” [plik „begin”].

Wbrew pozorom dzieła powstające przy użyciu mediów elektronicznych wcale nie są otwarte w znaczeniu, w jakim otwarty jest dowolny hipertekst w sieci. To utwory o precyzyjnej, choć skomplikowanej, nielinearnej konstrukcji, których poszczególne części – leksje łączą się z innymi w sposób zaprojektowany przez autora/grafika. Trudność percepcyjna polega na tym, że dzieła te zrywają z ideą początku, rozwinięcia i końca. Są zdecentrowane, kłaczowate, a zależności pomiędzy nimi pozostają niekiedy trudne lub wręcz niemożliwe do odszyfrowania przez czytelnika.

W ten sposób komputer zmienia myślenie: umysł przyzwyczajony do porządkującej, konstruowanej hierarchicznie, linearnie informacji, pod

wpływem intermedialnej struktury hipertekstu dostosowuje się do nowego sposobu działania. Interfejs komputera zachęca do pisania (i czytania) w sposób nieliniowy. Hipertekst i jego lektura odtwarzają, powtarzają i aktualizują sposób powstawania dzieła. Powstaje ono jako plan, układ relacji, zależności, powiązań wątków, postaci, miejsc i czasów. Ten trójwymiarowy świat był w tradycyjnej narracji, przy założeniu jej linearności, sprowadzany do sztucznego porządkowania zdarzeń. Autor decydował o kolejności przechodzenia od sceny do sceny, od miejsca do miejsca, o typie montażu, w jaki łączył poszczególne elementy (motywy, wątki, postaci, bohaterów) w jedną spójną całość świata przedstawionego. W efekcie to od tych konstrukcyjnych, a zatem formalnych decyzji zależało, czy otrzymywaliśmy powieść obyczajową, czy eksperymentalną. Wszelkie formalne próby poszerzenia repertuaru literackich środków służących uwiarygodnieniu, komplikacji i pogłębieniu charakterystyki fikcyjnego świata, znajdowały odzwierciedlenie na poziomie narracji. Montaż czasowy i przestrzenny, symultaniczność, antycypacje, retardacje, różne odmiany monologów wewnętrznych, mowy pozornie zależnej, czyniły z linearnej konstrukcji tekstu przestrzeń trójwymiarową: gdyby na podstawie dwudziestowiecznej powieści chcieć narysować mapę, ukazałaby ona złożoność i komplikacje wątków i zależności między poszczególnymi fragmentami. Dziś, za sprawą struktury hipertekstu, dokonuje się odwrócenie kolejności tych zadań. Konstrukcję fikcyjnego hipertekstu musi poprzedzić precyzyjnie rozplanowana mapa, która powoli wskaże wszystkie związki między poszczególnymi fragmentami (leksjami). Ich wybór poprzez kliknięcie linku ma później charakter przypadkowy – jest wypadkową indywidualnej decyzji czytelnika oraz technicznych możliwości konkretnego hipertekstu, w którym autor przewidział jedną bądź kilka (kilkanaście) możliwości rozwidlenia ścieżek z jednego miejsca. Już jednak proces lektury wcale nie opiera się na planie całości. Czytelnik wędruje od fragmentu do fragmentu, wielokrotnie, acz niespodziewanie powraca do tych samych węzłów, przez co narracja przybiera kształt pętli. Przy tym nigdy nie wiadomo do końca, w jakiej relacji w stosunku do innych części znajduje się ta, którą właśnie czyta, jaką rolę odgrywa ona w całej układance i którą z możliwości wybrać, by odkryć chronologiczną (fabularną, logiczną) ciągłość. Tej ciągłości, nawet sugerującej pozory spójności, hipertekst po prostu nie zakłada. Dezorientacja to stan, który powinien towarzyszyć lekturze hipertekstu.

Co ciekawe, według Christiana Vanderstorpe, to, co stanowi o istocie nowej postaci literatury, czyli jej zdolność do uobecniania przed oczami czytelnika innych stron i innych tekstów, a także przenoszenie narracji w inne miejsca i czas, możliwe dzięki linkom, to „najsłabsze ogniwo nowego układu tekstu”²⁷. To czyni go bowiem nieprzewidywalnym i sprawia, że czytelnik nigdy nie jest w stanie przewidzieć zakresu zmian, które przyniesie jedno jego kliknięcie.

²⁷ Ch. Vandendorpe, *Jak zarządzać linkami?* [w:] tegoż, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 177.

Tak czy inaczej, na poziomie konstrukcji najważniejszym wyróżnikiem e-literatury jest link. To on przekształca lekturę w hiperlekturę. I choć intertekstualne odniesienia do innych tekstów nie są niczym nowym, to radykalnie zmienia się sposób, w jaki wskazywane są te międzytekstowe nawiązania. Intertekstualność jest zjawiskiem w znacznej mierze zależnym od kompetencji czytelnika. Mówiąc najprościej, istnieje duże prawdopodobieństwo, że czytelnik nie zauważy nawiązania do innego tekstu w tekście, który czyta. I choć pozbawia w ten sposób dzieła istotnego wymiaru, który niekiedy w sposób znaczący zmienia znaczenia dzieła, to zazwyczaj nie rozbija jego spójności. Tymczasem w hipertekście, poza możliwością obecności tradycyjnych odniesień intertekstualnych, kluczową rolę odgrywa system linków, które dosłownie przenoszą czytelnika w inne miejsce i czas²⁸. Można się zgodzić z Mariuszem Pisarskim, według którego fundamentalna różnica między tekstem drukowanym i elektronicznym polega na tym, że ten drugi podzielony jest na całości, które w czasoprzestrzeni utworu oddalone są od siebie na nieprzewidywalną odległość²⁹. Ta niemożność określenia wzajemnego położenia względem siebie poszczególnych części czyni link miejscem magicznym, niekiedy łączącym dwie całości na zasadzie metafory (a także synekdochy, metonimii lub hiperboli). Spotykające się ze sobą za sprawą słowa-linku leksje wchodzi w interakcję, tworząc nowe, czasami zaskakujące wartości. Nie trudno wtedy o efekt surrealistycznej niekongruencji.

10. Losowość i nieprzewidywalność

E-literatura jest wynikiem sprzężenia między człowiekiem i maszyną, między ludzką i sztuczną inteligencją. Autor może kontrolować strukturę tekstu, ale nie może kontrolować przetwarzania jego kodu przez odbiorcę na jego własnym sprzęcie. Tutaj maszyna działa automatycznie, sama wykonuje obliczenia w sieci. Pisarz nigdy zatem do końca nie jest w stanie sprawdzić i przewidzieć efektów oraz sposobu działania jego projektu na konkretnym komputerze: nie zna jego pamięci, rozdzielczości ekranu. Autor tworzy obiekt: książkę, dokument, kod, ale to maszyny tworzą proces jako produkt finalny. Uruchamiają procedury. Czytelnik ma do dyspozycji tylko chwilowy stan (obrazotekst) na ekranie, aby nań odpowiedzieć, wysłać polecenia lub wykonać jakieś interaktywne czynności. I wcale nie ma pewności, czy to on spowodował efekty widoczne na ekranie, czy może to skutek działania technologii. Wiele jest bowiem determinant, które mają wpływ na to, co widzi. Nawet zatem jeśli odbiorca pozna autorski kod, będzie miał lepszą orientację w świecie cybertekstu, ale nie do końca. Musiałby się stać meta-

²⁸ Por. M. Pisarski, *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8.

²⁹ M. Pisarski, *Poetyka ruchomej kry. O ogniwach (w) sieci tekstu* [w:] *Tekst w sieci 2*.

czytelnikiem, czytać swoje czytanie, a i tak nie miałby pewności, w którym miejscu kończy się kreatywność kodu uwarunkowana technicznymi możliwościami komputera, a zaczyna jego – czytelnika – interpretacja.

11. Niepowtarzalność

W poezji drukowanej interfejs dzieła (powierzchnia czytania) i powierzchnia przechowywania są tożsame, w e-literaturze nie. To łączy ją z poezją oralną oraz z występami na żywo. Ta bardzo silna świadomość kruchości i przemijania medium, a także towarzyski charakter tworzenia komunikacyjnej sieci oraz obecność nadawcy i odbiorcy są ważne dla oralności, folkloru, występów scenicznych oraz e-literatury. We wszystkich przypadkach słowo zachowuje walory mówioności, sytuacyjności i ulotności, przy czym w nowych mediach jest to oralność szczególnego rodzaju: wtórna i, jakkolwiek oksymoronicznie to brzmi, zapośredniczona i uwarunkowana przez medium³⁰. Jeden tekst można czytać na różne sposoby: poprzez linki, obrazki, przez pasek nawigacji. Jest mało prawdopodobne, aby dwa razy powtórzyć taką samą lekturę. Ładując tekst do przeglądarki (odpowiednik wyjmowania książki z półki), czytelnik za każdym razem wchodzi w odmienną interakcję z dziełem. Każdy z czytających przebędzie inną wirtualną drogę, ponieważ dokona innych wyborów dostępnych możliwości. Trudno zatem orzec, że wszyscy oni czytali ten sam tekst, skoro nie istnieje on w postaci materialnej.

12. Wyobrażeniowość

E-literatura umożliwia i wymaga nowych sposobów doświadczania czasu i miejsca, co związane jest ze specyfiką sieci. Literatura drukowana również pozwala na różne eksperymenty z czasem: na powroty do przeszłości i wybieganie w przyszłość, na oglądanie minionych zdarzeń z perspektywy różnych osób itp.

E-literatura daje inne możliwości: obracanie obiektów, ujęcia panoramiczne, zbliżenie (zoomowanie), skalowanie, przesunięcie, podzielenie ekranu, odwrócenie, wstawienie, odchylenie, lub zakrycie obiektów, kontrolę tempa, swobodne przemieszczanie w przestrzeni 3D, podświetlanie, mikroruchy, hierarchizację treści.

Dzięki opcjom ekranu można zmienić też tempo pojawiania się tekstu. Istnieje możliwość zarządzania czasem odbioru w zależności od tego, czy jest to pierwsza, czy kolejna lektura. Można tworzyć pauzy, czasowe skany,

³⁰ Według Waltera Onga w Internecie mamy do czynienia z wtórną oralnością. Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

sekwencje, powtórki, zawieszenia zmian tekstu i jego wznowienia, zmiany prędkości, dodawanie (przedłużanie czasu trwania w czasie rzeczywistym) i tworzenie efektu stroboskopowego migotania na ekranie.

Gdy dodatkowo weźmie się pod uwagę, jak kodowany jest czas, pojawiają się kolejne możliwości ingerencji w sposób odbioru/tworzenia dzieła. Można robić stop-klatki i przenosić się z jednej klatki do drugiej za pomocą techniki *tweeningu* (generowania pośrednich ramek między dwoma obrazkami, aby dać wrażenie, że pierwszy obraz ewoluuje płynnie do drugiego obrazu) oraz *morfiningu* (przekształcania obrazu, polegającego na płynnej zmianie jednego obrazu w inny). Obie techniki, dające wrażenie przenikania obrazów, służą tworzeniu animacji komputerowej, która wykorzystywana jest przez autorów cybersztuki (także e-poezji).

Sposoby konstruowania czasu – jego kreowania, rozbijania i ponownego scalania – to problemy poetyki i estetyki znane z historii poezji jako gra metamorfoz. W e-poezji, która wykorzystuje animację, eksperymenty z konstrukcją czasu również prowokują do zadawania pytań filozoficznych. Ten etap rozwoju form literatury digitalnej w polskiej twórczości wciąż jeszcze przed nami. Nie należy jednak z góry lekceważyć tych prób, jakie od lat podejmują nowatorzy, tacy jak Roman Bromboszcz czy Aneta Kamińska.

Również wszystkie strategie nowego organizowania przestrzeni wciąż jeszcze czekają na swoją realizację w polskich utworach. Sam jednak fakt, że komputer daje twórcom takie możliwości, wpływa na status i charakter wytworu, który ma w znacznej mierze charakter wyobrażeniowy, sensualny i pozadyskursywny. Zjawiska nieznane dotąd tradycyjnemu literaturoznawstwu, będące przedmiotem zainteresowania filmo- i medioznawców, a także grafików komputerowych, projektantów i informatyków, spotkały się w obrębie e-literatury, obligując badaczy języka do przekroczenia werbocentryzmu i zajęcia postawy transdyscyplinarnej i transmedialnej. Taka też musi być badająca to nowe pole poetyka. W okresie dominacji książki niewielką wagę przywiązywano do wpływu, jaki wywarła ona na wzrost refleksyjności i krytycznego myślenia. Dopiero w momencie pojawienia się mediów elektronicznych, rozwijających się równoległe do literatury drukowanej, wzrósł namysł nad oddziaływaniem mediów na człowieka i całą kulturę. Dlatego w ramach poetyki, zwłaszcza e-poetyki, trzeba dziś dużo uwagi poświęcić właśnie specyfice medium, które współkształtuje znaczenia. Ten technologiczny wymiar dzieła literackiego jest absolutnym novum, sprzęgającym człowieka z technologią i wymagającym od nas poszerzenia kompetencji.

* * *

Wskazane różnice między literaturą drukowaną i e-literaturą uświadamiają nam podstawową trudność analityczną: jak badać teksty, które z natury swej wykraczają poza obszar kompetencji literaturoznawczych? I jak opisywać przedmiot badań? Na początek można zacząć od stosowania

ekfrazy, tak jak w przypadku obrazów czy filmów, choć to bardzo niedoskonałe rozwiązanie.

Kolejny problem z badaniami nad zjawiskami nowych mediów wiąże się z zanikiem dystansu i granicy między podmiotem a medium. Media (narzędzia przekazu) wnikają bowiem w egzystencję odbiorcy, stając się jej częścią. Wszelka analiza powinna uwzględniać zatem ów fakt, że badający jest częścią przedmiotu badań. Nowe medium kształtuje nowe apercpcje i nowe reakcje. Badając – sami stajemy się obiektem wpływu. Nowe media radykalnie zmieniają sposób pracy zmysłów, zaburzają „naturalny” porządek.

Jeśli zatem szukałabym jakiejś szansy na zmianę kondycji poetyki, to właśnie w zastosowaniu jej w praktykach interpretacyjnych, w wyjaśnianiu mechanizmów, jakie zachodzą w interakcji między tekstem i odbiorcą, co pozwoli na lepsze zrozumienie nie tylko tekstu, ale i kultury. A także w wielości jej języków, w sprawdzaniu ich funkcjonalności w działaniu na rzecz tworzenia opisów nowych zjawisk, czy wręcz – projektując poprzez ów opis – tworzenia nowych zjawisk, wpływania na kierunki ewolucji literatury, na sposoby myślenia i rozwijania wrażliwości czytelników.

To performatywne nastawienie oparte na poczuciu, że niczego nie orzekamy, lecz kreujemy nowe jakości, uzasadnia literaturoznawczą krzątanie, której warto przywracać sens i funkcjonalność w kulturze opartej na wspólnotowym działaniu.

Poetyka jest dyscypliną wprowadzającą studenta w świat filologii. Bez tej podstawowej wiedzy – nawet, jeśli niekiedy upraszczającej i esencjalizującej zjawiska, których złożoność przekracza możliwości operacyjne narzędzi oferowanych przez poetykę, nie mielibyśmy wspólnego słownika, by mówić o literaturze. Dlatego, zamiast o kryzysie poetyki, trzeba raczej mówić o kryzysie edukacji, także edukacji akademickiej. Jeśli ta ostatnia filologiczny elementarz traktować będzie jako wstydlivy i mało rozwijający wstęp do prawdziwie istotnych filozoficznych i metodologicznych debat, sama spowoduje, że student nie będzie nigdy potrafił zrozumieć i docenić złożoności literackich i kulturowych kodów, ich rangi oraz artystycznych walorów.

Zakończę zatem konstatacją, od której zaczęłam: nie ma jednej poetyki. Co więcej, żadne z narzędzi służących objaśnianiu specyfiki sztuki słowa (i jej związków z innymi sztukami) nie może i nie powinno zostać odrzucone. Obszarem, na którym bada się teksty, rządzi raczej prawo kumulacji narzędzi i rekonfiguracji badawczego instrumentarium. Poetyka to przecież, jak słusznie zauważył Stanisław Balbus, a przypomniała Dorota Korwin-Piotrowska³¹, język-pośrednik między teorią i interpretacją. To, jakie znaczenie i możliwości zostaną przypisane poszczególnym elementom tego języka, zależy od teorii, która leży u jego podstaw. Nie rezygnujmy więc

³¹ W artykule *Życie pośmiertne poetyki*.

zbyt szybko ze starych kategorii opisowych. I one mają swoją historyczną, a nade wszystko dydaktyczną wartość. Warto jednak różnicować badania, skupiając większą uwagę nie tylko na klasyfikacji zjawisk, na semantyce i syntaktyce znaków werbalno-wizualnych, ale również na ich pragmatyce.

Perspektywa poetyki odbioru wydaje się dziś szczególnie atrakcyjna. Z pytania o to, czym są i co znaczą badane komponenty, nacisk należałoby przenieść na opisywanie procesu powstawania znaczenia: na to, jak działa tekst, jakie pole możliwych konkretyzacji wytwarza specyficzny stan dynamiki czynników konstrukcyjnych (rodzaj medium, multimedialność i urzeczywistniona synestezyjność, fizyczna ruchomość i niegotowość znaków), które nie pozwalają się jednoznacznie nazwać i zaklasyfikować. Np. w przypadku powieści hipertekstowej zamiast mówić o rodzaju narracji, opisu dokonywać trzeba z poziomu jej możliwych przebiegów. Ten możliwościowy aspekt literatury elektronicznej (mówienie nie o tym, co dane czytelnikowi, lecz co może być dane) zmienia zarówno sposób istnienia dzieła, możliwości jego poznania, jak i przebieg kształtowania jakości estetycznych, odsyłając do pragmatyki (faktycznych praktyk użycia tekstu) w dużo większym stopniu niż miało to miejsce w przypadku literatury drukowanej.

Jeśli zatem dziś poetyka ma pełnić poznawcze funkcje, trzeba ją dostosować do realiów twórczej praktyki, tj. włączyć w system poglądów nie tylko teoretycznych i historycznoliterackich, lecz także kulturowych, medioznawczych, antropologicznych i filozoficznych.

Poetics and E-literature

Summary

The author attempts to outline the research prospects of e-poetics. This discipline, not much over twenty years old, deals with the study of literary texts which are created with the use of digital technologies. Intermediality and interactiveness are the characteristic features of hypertextual works available on the Internet and on digital carriers. The trait which distinguishes such texts from literature is that computers are the essential tool necessary for their creation, existence and reading. What consequences arise from such a change of the medium for literature, its structure, the process of communication with the reader and the interpretative possibilities? How is it possible to describe the relations between the old and the new forms of a literary text? Finally, why is it important to introduce research on e-literature into academic education? The author makes an attempt to provide answers to these, as well as many other questions, following the paths of the development of e-literature and the state of research on it both in Poland and abroad (mainly in the USA).