

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura VII (2015)

Przestrzenie tekstu – media poznania

Mikołaj Spodaryk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Medialność powieści – bariera tekstu – poetyki typograficzne. Propozycje medialnej krytyki powieści

Michaił Bachtin pisał w 1941 roku:

Powieść jest jedynym gatunkiem stającym się i wciąż niegotowym. Siły gatunkotwórcze działają na naszych oczach: narodziny i rozwój powieści dokonują się w pełnym świetle historii. Gatunkowy szkielet powieści jeszcze nie uległ petryfikacji, nie jesteśmy w stanie przewidzieć wszystkich możliwych jego przeobrażeń. [...] To jedyny gatunek zrodzony i wykarmiony przez nową epokę w dziejach świata [...], podczas gdy inne wielkie gatunki są dziedzictwem epok minionych, nowa epoka otrzymuje je gotowe i tylko adoptuje, lepiej lub gorzej, do nowych warunków istnienia (Bachtin 1982: 537–538).

Dalej Bachtin dostrzega „nową dziedzinę konstrukcji obrazu literackiego w powieści, a mianowicie dziedzinę maksymalnego kontaktu z otwartą teraźniejszością (współczesnością)” (Bachtin 1982: 546).

Powieść w ujęciu Bachtina zasługiwałaby w pewnym sensie na miano formy symbolicznej, będącej nie tylko determinantą treści, gdyż jej kształt wynika także z przyswojenia zjawisk i próby przekucia ich w symbole. Staje się ona formą rozpatrywanego historycznie doświadczenia ludzkiego, za sprawą zanurzenia jej w naturalnym dla powieści żywiole wielojęzyczności i wielogłosowości, parodystycznym podejściu do innych gatunków, których „umowność [...] form i języka” (Bachtin 1982: 539) demaskuje, jednocześnie pozostaje w związku z niskimi gatunkami będącymi w kontakcie ze współczesną im rzeczywistością. Bachtin zauważa, że:

Powieść określają doświadczenie, poznanie i praktyka [...]. Materiał epicki zostaje przetworzony w materiał powieściowy, przesunięty do sfery kontaktu dzięki familiaryzacji i śmiechowi [który zawsze jest śmiechem związanym z realistycznym porządkiem rzeczywistości – przyp. M.S.]. Kiedy powieść staje się głównym gatunkiem, główną dyscypliną filozoficzną staje się teoria poznania (Bachtin 1982: 551). [...] Epickie prorocstwo w zupełności spełnia się w granicach absolutnej przeszłości (jeśli nie w danym eposie, to w nadrzędnej wobec niego tradycji), nie dotyczy ono czytelnika i jego rzeczywistego czasu. Powieść natomiast pragnie odgadywać fakty, przepowiadać i wpływać na rzeczywistość przyszłość (Bachtin 1982: 569–570).

Powieść postmodernistyczna, o której w dużej mierze traktuje ten artykuł, niezależnie od tego jak ujęlibyśmy istotę postmodernizmu (Lewicki 1983), wydaje się szczególnie bliska Bachtinowskiemu rozumieniu powieści, za sprawą jej stosunku do teraźniejszości i całej tradycji literackiej, w tym historii własnego gatunku. Ma ona ponadto charakter bardzo parodystyczny i metanarracyjny (Hutcheon 1998: 378–379), jest otwarta na współczesne problemy wyrażane w dyskursach społecznych i literackich, dokonując próby diagnozy współczesnej rzeczywistości, a przede wszystkim – społecznej i poznawczej instytucji literatury.

Powieść „jako encyklopedia, jako metoda poznania, a zwłaszcza sieć powiązań łącząca wydarzenia, ludzi i rzeczy” (Calvino 1996: 93) jest we współczesnej literaturze przedmiotem nieustannej refleksji wraz z problemami rządzącymi nią form przestrzennych i sposobami obiegu wiedzy.

Powieść jako pochodna kultury druku

Dekontekstualizujący potencjał druku, a jednocześnie niezauważanie go jako medium, miały prawdopodobnie znaczny wpływ na wyobrażenia o autonomiczności tekstu w dyskursach teoretycznoliterackich XX wieku (Godlewski 2009: 287–288). Tekst zapisany – a jeszcze bardziej drukowany, gdyż „wzmaga poczucie zamknięcia, poczucie, że to, co znalazło się w tekście, jest ostateczne, osiągnęło stan ukończenia” (Ong 2011: 199) – oddala utrwaloną materialnie myśl od osoby autora (Ong 2011: 94–96), czyniąc go – jak chciałby Roland Barthes – umarłym (Barthes 1999: 247–250). W przeciwieństwie do tez Barthesa ze *Śmierci autora*, Walter J. Ong dopuszcza możliwość odczytania dzieł literackich na poziomie „rzeczywistego opowiadacza opowieści” (Ong 2009: 89), intencją jego jest jednak pokazanie, w jaki sposób tekst utrwalony w druku oddala się od pierwotnego kontekstu komunikacji oralnej, określonej zawsze przez teraźniejsze usytuowanie nadawcy i odbiorcy, i czyni z niego materialny i samowystarczalny przedmiot, w którym zamknięto myśl (Ong 2011: 200).

Zarówno powieść, jak i współczesne kryteria literackości, mają swoje źródła w kulturze druku (Godlewski 2009: 287–288, 300). Historycznie rzecz ujmując, znane nam sposoby lektury i refleksji nad nią wynikają z poglądu o autonomiczności tekstu, jego własnego, samodzielnego wytwarzania dla siebie kontekstu (Godlewski 2009: 300) oraz przyjętych w zachodniej kulturze druku zasad organizacji treści. Autonomizacja i uniwersalizacja dyskursu nie tylko przyczyniły się do stworzenia pewnego modelu racjonalności, lecz także wytworzyły specyficzny status ontologiczny dzieła literackiego, osadzając je jakby w innym świecie przez podkreślenie jego osobności (McHale 2012: 39).

W fundamentalnej dla teorii mediów pracy *Media jako przedłużenie człowieka*, Marshall McLuhan formułuje słynną tezę: „przekaznik jest przekazem” (*the medium is the message*) (McLuhan 1975: 46). Zapoczątkowała ona we współczesnej humanistyce refleksję nad miejscem mediów w kulturze i przyczyniła się do popularyzacji wcześniejszych teorii oralności i piśmienności, mających szczególne znaczenie dla nauk społecznych, antropologii, filozofii i współczesnego literaturoznawstwa.

Teza McLuhana niesie w sobie zamierzoną dwuznaczność (McLuhan 1975: 46–48). Z jednej strony, ukazuje zawieranie się w sobie poszczególnych mediów: medium druku zawiera w sobie medium pisma, to z kolei jest wizualną reprezentacją mowy. Z drugiej strony ukazuje, w jaki sposób sam przekaznik wpływa na organizację wiedzy. Zdaniem McLuhana rewolucja nastąpiła wraz z wynalazkiem Gutenberga, który w późniejszych, ulepszonych wersjach przyczynił się do kulturowej rewolucji dzięki superefektywnej regulacji obiegu i organizacji danych, zmienił doświadczenie człowieka Zachodu i wpłynął na stworzenie nowoczesnego modelu racjonalności. Jeśli przyjmiemy tezę McLuhana o przekaznikach gorących i zimnych, zrozumiemy kwestię samowystarczalności druku: jako medium gorącemu właściwy jest mu przekaz, jak by to określił Edmund T. Hall (1984: 125–145), niskokontekstowy – nie wymaga od czytającego niczego oprócz znajomości pisma i konwencji organizacji tekstu, jest samowystarczalny, cała treść zawiera się w przekazie językowym. Mechanizacja tekstu, jego potencjał do porządkowania (Burke 1995: 116–156) idący dalej niż w wypadku samego pisma oraz autonomizacja wobec kontekstu przyczyniły się do narodzin współczesnej refleksyjności i dominacji wizualności. Sprzyjały temu zamknięcie i korelujące z nim możliwości zachowania stałego tonu dłuższego tekstu narracyjnego, a także stałego punktu widzenia (Ong 2011: 203), eksterioryzacja doświadczenia i paradygmat samowystarczalności tekstu oraz pojawienie się większego grona jednoczesnych czytelników konfrontujących własne odczytania i interpretacje (Ong 2011: 203–204).

Doprowadziło to do wytworzenia odrębnych zasad organizacji świata przedstawionego, którego referencyjność traci na ważności przy konstruowaniu znaczenia tekstu w momencie odkrycia rządzących nim reguł, często rozumianych jako „gra” z czytelnikiem (Martuszevska 2008: 93). Konstytuują one dzieło nie tylko na poziomie prezentacji świata przedstawionego, lecz także w ramach właściwych danej kulturze norm czytelności i sposobów organizacji wiedzy, przez które rozumem skonwencjonalizowane sposoby prezentowania narracji na poziomie materialnym, na przykład w formie książki. Lektura byłaby więc także nawigowaniem po tekście według reguł wynikających ze sposobu zapisu. Współczesny tekst tworzy narzędzia graficzne sterujące procesem lektury (indeks górny/dolny, przypis, nadpis, numer strony, rozdziału i inne) (Ong 2011).

Kryteria realizmu i prawdopodobieństwa są w pewnym sensie wtórne w stosunku do samodzielnego świata tekstowego, stanowią intencję autorską lub odbiorczą. Traktowanie dzieła jako całkowicie autonomicznego tworu, pozwalające na rzekomo obiektywną analizę i interpretację i rozpatrywanie go wyłącznie w kategoriach wartości samej w sobie, było charakterystyczne dla niektórych szkół krytycznych XX wieku, na przykład formalizmu rosyjskiego i amerykańskiego, a także immanentnych poetyk awangardowych (Nycz 2000: 182, 184).

Realizm filozoficzny, który zdaniem Iana Watta zadecydował o narodzinach nowożytnej powieści (Watt 1973: 9–10, 32), ległby u podstaw dzieła, które swoje właściwości zawdzięcza drukowi, o czym świadczą mogą cechy takie jak: konsekwentne zachowywanie prawa wyłączonego środka w narracji, stosowanie się do zasad logicznego następstwa i kwantyfikacji czy wreszcie tworzenie samowystarczalnych światów. W tym sensie, wewnętrzne i autonomiczne relacje tekstowe,

oparte o konwencję naśladowania, a także realizm filozoficzny, który dał podwaliny nowożytnej powieści, byłyby wynikiem m.in. zmian świadomości związanych z rozprzestrzenieniem się pisma poprzez druk, choć należałoby tu poczynić liczne zastrzeżenia, by nie ulec pokusie mediocentryzmu, często zarzucanego teoretykom piśmiennosci. Przede wszystkim nie można pomijać kontekstu społecznego, w którym piśmiennosc trzeba by uznać za jeden z procesów społecznych czy technik, istniejących w obrębie danych instytucji (Godlewski 2009: 190–191). Takie założenie oddala ryzyko esencjonalizowania i traktowania piśmiennosci jako dającej wykładnik ścisłych i jedynych właściwości danej społeczności, nie oddala jednak faktycznej różnicy między formacjami opartymi na oralności i piśmiennosci.

Historia narodzin nowożytnej formy powieści, jak twierdzi Ian Watt, sięga XVIII wieku (Watt 1973: 5). Powieść, jako gatunek zakładający realizm formalny, wyrasta jednak ze zmian kulturowych znacznie wcześniejszych, związanych z przemianami dokonującymi się w renesansie podczas reformacji, a ostatecznie – z recepcją przewrotu kartezjańskiego, który pozwolił na ukonstytuowanie się nowoczesnej podmiotowej racjonalności i zerwanie ze średniowiecznymi opozycjami językowego nominalizmu i realizmu. To, że powieść stanowi formę symboliczną, charakterystyczną dla zachodniego, kartezjańskiego indywidualizmu i wynikającej z niego racjonalności, jest istotną częścią analizy Watta, który podejmuje również problemy rynku czytelniczego i statusu społecznego odbiorców, poszukując związku pierwszych powieści z rzeczywistością kształtującą się właśnie kapitalizmu, który nadał rytm przemianom zachodniej cywilizacji.

Powieść XVIII wieku, zakładając referencję do rzeczywistości, włącza się w dyskusje wokół nowego problemu epistemologicznego. Z jednej strony, zakłada ona obiektywny opis świata przedstawionego, który dzięki narracji auktorialnej może (ale nie musi) demaskować narracyjny charakter tekstu, nie podważając jednocześnie możliwości przedstawiania. Z drugiej strony, powieść po raz pierwszy w historii kładzie nacisk na współcześnie rozumianą oryginalność fabuły i brak nawiązań do klasycznych *quasi*-parabolicznych motywów, skupiając się na jednostkowym, synchronicznym stosunku do świata przedstawionego (Watt 1973: 5–36). Zgadzałoby się to z ujęciem Michaiła Bachtina, według którego powieść jest gatunkiem współczesnym wobec rzeczywistości, niezwiązanym z dystansem epickim hierarchizującym rzeczywistość, uniemożliwiającym identyfikację z heroicznymi bohaterami (Bachtin 1982: 572). Podobnie interpretuje powieść György Lukács, który w *Straconych złudzeniach* Balzaca, *Czerwonym i czarnym* Stendhala oraz *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda de Musseta widzi świadectwo zmian po rewolucji lipcowej i kres wytworów „należących już nieodwołalnie do okresu heroicznego” (Lukács 1951: 6). Jeśli chodzi o kwestię obiektywności narracji auktorialnej, Ian Watt pomija ten problem, kładąc większy nacisk na perspektywę bohatera jako samodzielnej jednostki poznającej świat w sposób racjonalny i subiektywny dzięki danym jej kategoriom poznawczym, a także jednostki zakładającej możliwość wątplenia i, podobnie jak Kartezjusz, nieprzyjmującej niczego na wiarę. Za Watterem możemy dopowiedzieć, że późniejsze utwory dziewiętnastowieczne, takie jak Balzakowska *Komedia ludzka*, której intencją jest stworzenie możliwie najszerszej panoramy społecznej, wprowadzają czynniki ekonomiczne pierwszej połowy XIX wieku, determinujące

wyraźnie usytuowanie wszystkich bohaterów świata przedstawianego, a dzięki temu umacniają poczucie związku fikcji z rzeczywistością. Przekonanie o możliwości reprezentowania świata i mimetyzmie powieści znalazły wyraz chociażby w wyznalazku, jakim była mowa pozornie zależna i w zerwaniu z auktorialnością narracji (Stanzel 1980: 243–287) na rzecz niewidzialnego, wszechwiedzącego narratora, chociaż obie kategorie były różnie rozumiane w XIX wieku i na początku XX stulecia (Markiewicz 1995: 120–185, 405–429).

Dążenie do stworzenia panoramy współczesnego społeczeństwa, a więc przedstawienia całej rzeczywistości, próba „syntezy pierwiastka realnego z idealnym”, rozmaicie zresztą rozumianych (Markiewicz 1995: 120), czy też założenie naukowego opisu rzeczywistości (Markiewicz 1995: 122, 126–127), to tylko wybrane problemy powieści XIX wieku, o których nie będę pisał w tym krótkim artykule.

Jednocześnie zdaniem Onga wraz z internalizacją druku szczególnie znaczenie zyskała ironia, stając się dla krytyków tematem ważniejszym niż sama *mimesis* (Ong 2009: 103). Ong wskazuje, że zarówno ironia, jak i *mimesis* obecne były w przekazach oralnych, przy czym pierwsza miała zdecydowanie inny charakter niż w kulturze pisma i związana była ściśle z rozróżnialną relacją „prawda-fałsz” (Ong 2009: 104–105). Nowożytna ironia komplikowała relacje między poziomami znaczeń i zyskała kolejne, co było możliwe dzięki pojawieniu się drukowanych tekstów, tworzących dystans między nimi a rzeczywistością (Ong 2009: 103). Wzrost znaczenia ironii nie oznacza jednocześnie dyskredytacji *mimesis*, „dojrzała powieść [...] np.: George Eliota czy Stendhala zwykle wskazuje lub szorstko protestuje przeciw oszukaństwu na powierzchni życia, sugerując głębszą prawdę poniżej powierzchni” (Ong 2009: 108). Balzac na początku *Jaszczura*, powieści narratora wszechwiedzącego, używa jako motta jednego z rysunków Sterne’a, przedstawiającego meandry fabuły i problemy w utrzymaniu ciągłego opisu każdej narracji (Mitosek 2003: 15), co nie przeszkadza mu w moralizowaniu charakterystycznym dla zaangażowanej społecznie powieści (Mitosek 2003: 15). Proste relacje mimetyczne związane z kontekstem twórczości oralnej ulegają w powieści skomplikowaniu za sprawą nowożytnej ironii, możliwej dzięki drukowi; świat przedstawiony staje się bardziej niż dawniej złożony, a więc dla czytającego bardziej prawdopodobny i „prawdziwy”.

Watt zauważa, że analogie między koncepcjami filozoficznymi a literaturą nie muszą być ściśle, zaś realizm powieści nie jest w sposób konieczny bezpośrednim wynikiem pojawienia się realizmu filozoficznego, obydwa zjawiska są po prostu odzwierciedleniem dużo wcześniejszych zmian cywilizacji zachodniej (Watt 1973: 32), w tym – mówiąc za teoretykami piśmienności – pojawienia się druku. Odnosząc problem do współczesności można zauważyć, że kryzys podmiotowości, który przychodzi wraz z psychoanalizą czy fenomenologią i hermeneutyką nie jest powszechny w produkcji literackiej, stanowi margines wysokiego modernizmu, zajmującego się jednak problemami epistemologicznymi ciągle w obrębie – jak mógłby powiedzieć McHale – nienaruszonego porządku ontologicznego świata przedstawianego w powieści, zakładającej jeszcze możliwość reprezentacji. Pojawiające się później tendencje antymimetyczne w ruchach modernistycznej awangardy (Nycz 2000: 182) i jej antyreferencjalność wynikają z wyobrażenia o autonomiczności literatury,

jej własnego świata, co jest związane z omawianymi problemami, nie oznaczają jednak końca *mimesis*. Mimo przesunięcia akcentu na ukazanie poetycznych i diegetycznych cech powieści, mielibyśmy tu do czynienia z metanarracyjną *mimesis* procesu (Nycz 2000: 185) (*mimesis* samego procesu naśladowania) przy jednoczesnym zerwaniu z realizmem formalnym. Powieść postmodernistyczna, rozumiana jako przedłużenie i zintensyfikowanie pewnych problemów modernistycznych, wykorzystywałaby te doświadczenia, jednocześnie krytycznie i parodystycznie (poprzez mieszanie porządków fikcyjnych i rzeczywistych) wykorzystując związaną z konwencją realistyczną *mimesis* wytworu (Nycz 2000: 186) (związanej z reprezentacją przedmiotu), dokonując jej *reductio ad absurdum* bądź kwestionując status rzeczywistości jako esencjonalnej, nieodkształconej przez reprezentację.

Tym, o co warto uzupełnić analizę Watta z *Narodzin powieści*, jest ujęcie problemu w perspektywie medialnej. Zmiany cywilizacji zachodniej można wiązać z rozpowszechnieniem się druku, który dzięki takim cechom jak linearność, tabularność, zamknięcie (Ong 2011: 203) i możliwość kolportowania tekstów, przyczynił się do narodzin nowoczesnej racjonalności. Zdaniem Jacka Goody'ego i Watta, logiczne procedury mające źródło w piśmie (Goody i Watt 2007: 59) – a także możliwości tożsamościowego wyboru między utrwalonymi pisemnie tradycjami (Goody i Watt 2007: 63) z których wyłoniła się historia (Goody i Watt 2007: 51) – można odnaleźć w powieści: „Duch powieści [...] stanowi wyraz znamienych dla kultury pisma dociekań intelektualnych, ukazując w jaki sposób jednostka dokonuje wyborów wśród ścierających się idei i postaw” (Goody i Watt 2007: 68).

Watt w *Narodzinach powieści* wprawdzie dokonuje pewnego rodzaju analizy kontekstowo-kulturowej funkcjonowania powieści w XVIII wieku, a w artykule napisanym wraz z Jackiem Goodym, traktuje ją jako wytwór medium druku, jednak nie porusza prawie w ogóle tematu powieści jako mechanizmu nawigacyjnego organizującego wiedzę (Drucker 2008: 121–139). Zwraca on jednak uwagę na analizę i interpretację form narracyjnych, które w takich utworach jak *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy* (dalej: *Tristram Shandy*) Laurence'a Sterne'a, są tylko jedną płaszczyzną znaczenia dzieła (Watt 1973: 354). W *Tristramie Shandy* problematyzowaniu podlega typograficzny sposób organizacji treści na stronie i nawigacyjny wymiar poznania literackiego, dlatego książka Sterne'a przeznaczona jest dla osób znających konwencje nowożytnej książki drukowanej. Zwracając uwagę na fakt, że nasze postrzeganie gatunków wiąże się z delimitacją graficzną utworów, warto zauważyć, że dzięki znajomości konwencji paratekstowych czytelnik na pierwszy rzut oka rozpozna, że ma do czynienia z parodią pewnej formy przekazu, którą jest *Tristram Shandy*. Poznanie literackie ma charakter niezwywalnie typograficzny (Godlewski 2009: 300), co prowadzi do konstatacji, że „nowe pojęcie literatury wywiedzione z pewnego jej historycznego modelu tworzy więc podmiot przez ten model ukształtowany” (Godlewski 2009: 300). Grzegorz Godlewski zauważa, że „do refleksji nad «literaturą typograficzną» – sprowadzoną do tekstu oderwanego od kontekstu i osadzonego w osobnym świecie [...] – przystępował «umysł typograficzny», organizujący świat według wyznaczników tekstowych” (Godlewski 2009: 300).

Chociaż powieść nie problematyzuje początkowo swojego medium, pozostaje od niego zależna. Mimo że dopiero problem powieści awangardowej czy hipertekstowej (np. spod znaku Michaela Joyce'a) wydobywa znaczenie medium, to również we wcześniejszych formach gatunkowych jego rola jest ważna, choć niesłusznie przyjmowana za coś oczywistego. By zorientować się, jak bardzo typograficzne jest nasze literackie poznanie (nie mówiąc już o zdobywaniu wiedzy w ogóle, encyklopediach, indeksach), wystarczy przejrzeć parę książek, w których mamy do czynienia z graficznym naśladowaniem innych gatunków, na przykład listu, którego treść przytaczana jest prawie zawsze przez wyróżnienie krojem pisma, wcięciem lub z pominięciem justunku. W powieści postmodernistycznej spod znaku Donalda Barthelme'a, Raymonda Federmana i Ronalda Sukenicka, czy w tym wypadku zwłaszcza – z racji wykorzystania formy alfabetycznego leksykonu – Milorada Pavicia (*Słownik chazarSKI*), poprzez szczególne wykorzystanie przestrzeni typograficznej książki, następuje uwidocznienie porządku medium – widoczne stają się ograniczenia poznawcze tradycyjnych (ale także nowych) tekstów i nawyki percepcyjne odbiorców.

O znaczeniu druku dla kultury europejskiej pisze McLuhan w *Galaktyce Gutenberga* (McLuhan 1975). Jeśli przyjąć termin pokrewnego McLuhanowi badacza nowych mediów – Jaya Davida Boltera – druk aż do połowy XX wieku stanowiłby jedną z głównych technologii definiujących sposób myślenia i struktury poznawcze człowieka nowożytnego. Termin Boltera, *defining technologies*, dotyczy „wynalazków”, które przyczyniły się do zmiany w zakresie pojęć i kategoryzacji, takich jak przestrzeń, czas, język, pamięć, twórczość i inne (Goban-Klas 1990: 5), stanowiących jednocześnie kulturową metaforę funkcjonowania człowieka w świecie. Amerykański badacz zauważa:

Technologia definiująca definiuje lub redefiniuje rolę człowieka w odniesieniu do przyrody. Obiecując zastąpienie człowieka (lub grożąc nim), komputer podsuwa nam nową definicję człowieka jako „procesora informacji”, a przyrody jako „informacji do przetwarzania” (Bolter 1990: 44).

Podobnie jak dawniej powtarzającą się, mechanicystyczną metaforą człowieka był zegar, obecnie coraz częściej za przenośnię służy mechanizm komputera. Jak pisze Bolter: „Kiedy psycholog poznania zaczyna studiować «algorytm do poszukiwania długotrwałej pamięci umysłu», staje się człowiekiem Turinga” (Bolter 1990: 44). Jak zauważa amerykański badacz, metafora technologii definiującej nie ogranicza się do codziennego postrzegania rzeczywistości, lecz stanowi istotę systemów filozoficznych, przyjmujących silne rozgraniczenie między człowiekiem a naturą czy też – jak w wypadku radykalnego kartezjanizmu – odpowiada za całościową mechanicystyczną wizję funkcjonowania świata, na której opiera się racjonalne bytowanie człowieka w świecie i konkretny, historyczny model racjonalności (Bolter 1990: 40). Technologia definiująca to kolejna Cassirerowska forma symboliczna, zaś wielkie medioznawcze przenośnie: Konstelacja Teuta czy Galaktyka Gutenberga, czynią z pisma i druku (a obecnie również z hipertekstu) dwie istotne dla badaczy metafory definiujące, zaznaczające realny wpływ, jaki pismo i druk wywarły na ludzką świadomość i psychikę. Jak dowodzi w oparciu o badania psychologów David R. Olson

(2012), dzięki chirografii człowiek piśmienny, w przeciwieństwie do analfabetów i niepiśmiennych przedstawicieli kultur tradycyjnych, przyzwyczajają się do systemu kwantyfikacji, który jest podstawą racjonalności opartej na logice dwuwartościowej i prawie tożsamości.

Tu uzasadnienie znajduje żart McLuhana: przekażnik jest nie tylko przekazem, ale także masażem – *medium is a massage* (Toeplitz 1975: 15).

Metafora człowieka wywodząca się z kultury pisma i druku zakłada człowieka, którego racjonalność jest inna niż człowieka oralnego, jego pamięć uległa częściowej eksterioryzacji tworząc spisana, zobiektywizowaną i stanowiącą stały punkt odniesienia dla wiedzy o świecie historię (Goody i Watt 2007: 51–52), on zaś rozumuje wedle ścisłych reguł analitycznych zgodnych z zasadami następstwa. Człowiek żyjący w Konstelacji Teuta rozumuje i komunikuje się dzięki pismu, żyjący zaś w Galaktyce Gutenberga podlega dodatkowo uniformizującym, linearnym i izolującym prawom druku, dążąc do specjalizacji w wybranych dziedzinach, osiągając mistrzostwo w posługiwaniu się pismem. Jednocześnie uzależniając się od komunikacji poprzez medium druku, utracił szansę na powrót do pierwotnego – według badaczy związanych z McLuhanem – doświadczenia partycypacji charakteryzującej pierwotne, wielozmysłowe doświadczenie uczestnictwa w rzeczywistości¹.

Współczesna powieść, od niektórych modernistycznych projektów począwszy (zwłaszcza prac Jamesa Joyce'a) po amerykańską powieść postmodernistyczną spod znaku Bartha, Barthelme'a czy Federmana, wydaje się poruszać te problemy. Próba zniwelowania narzuconych (zdaniem McLuhana) przez druk ograniczeń związanych ze sposobem doświadczenia rzeczywistości, może przybierać różne formy, począwszy od wyostrzonego sensualizmu opisu, zacierania logicznych prawideł i związków przyczynowo-skutkowych opowieści, przez odejście od – będącego osiągnięciem druku i wynikającego z niego wrażenia zamknięcia – stałego punktu widzenia (Ong 2011: 203), w celu oddania wrażenia wielorakości symulowanego doświadczenia rzeczywistości, po ekspozycję materialności tekstu stanowiącą jego krytykę. Powyższe zabiegi mogą również pozorować aktywizację czytelnika poprzez zwiększenie niedookreślenia i wymuszenie na czytelniku dopowiadania niejasnych lub nieobecnych w powieści struktur, naruszając w ten sposób autonomię tekstu, co często wraz z zastosowaniem materialnych zabiegów obnażających tekstowość tekstu jest objawem samoświadomości powieści jako metody poznania i sposobu organizacji wiedzy. Wszystko to może wynikać bezpośrednio z refleksji nad zapośredniczeniem doświadczenia rzeczywistości nie tylko przez konwencje narracyjne, ale i medialny charakter gatunku.

Przykładem wszystkich powyższych kwestii może być *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a, w którym poznanie literackie jest nie tylko odkształcone przez (zniekształcony i wielogłosowy) język, konwencję narracyjną, niejasne prawa rządzące światem przedstawionym, ale i sposób przekazu – świętą księgę (jej paratekst), którą powieść Joyce'a naśladuje.

¹ Zob.: McLuhan (1975), zwłaszcza o zmysłowości Rabelais'go i Joyce'a s. 223–224; ponadto, o źródłach i problemie McLuhanowskiego *sensus communis* (Miller 1974).

Podobne intuicje można odnaleźć już u zarania powieści, akcentującej nieufność wobec samej siebie, jako pewnej instytucji poznania. Poczynając od *Don Kichota* (któremu od czytania mózg wysechł) Miguela Cervantesa, po najwybitniejsze w tym względzie dzieło – szczególnie interesujące mnie z powodu podjęcia kwestii własnej materialności – *Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a.

Shut the Door

W *Tristramie Shandy* Sterne’a roi się od fragmentów, w których autor-narrator zwraca uwagę nieuważnym czytelnikom (choć znacznie częściej czytelniczkom) na pominięte lub niezauważone fragmenty, które są precyzyjnie umieszczone zarówno w dygresyjnym wywodzie, jak i w typograficznej przestrzeni książki. Wywód Pana Shandy, pedantyczny, choć eliptyczny i krążący wokół paru tematów, zachowuje swoją wewnętrzną i bardzo precyzyjną logikę w przedstawianiu historii, niejednokrotnie zmuszając czytelnika do wertowania tomu (a w wypadku dwóch pierwszych edycji jest to aż siedem tomów) w poszukiwaniu powiązań między wątkami. Czasem narrator, którego świat wewnętrzny tytułowych „myśli i opinii” podziwiamy, tłumaczy się z precyzyjnie użytego słowa w pierwszym tomie, by wyjaśnić jego konsekwencje dla bieżącego znaczenia w tomie piątym, parodiując jednocześnie różne zabiegi typograficzne związane z organizacją treści, np.: tworzy fikcyjne przypisy do dzieła czy przemilcza pewne partie utworu poprzez zastąpienie ich układami asterisków itd.

Takie rozwiązanie wynika z tabularnego charakteru nie tyle kodeksu, ile kodeksu drukowanego. Christian Vandendorpe zauważa:

zorganizowany według zasad ergonomii kodeksu, tekst nie jest już linią, nicią czy sznurkiem [w przeciwieństwie do „literatury” piśmiennej, która we wczesnej fazie, jak zauważa m.in. Ong, rządziła się prawami oratury – przyp. M.S.], ale powierzchnią, której zawartość przyswajana jest w krzyżujących się podejściach.

Jako że pozwalają one czytelnikowi na rozważenie tekstu tak, jak kontemplanuje się obraz (*tableau*), nadamy im tu miano tabularnych (Vandendorpe 2008: 53–54).

Sterne jest w pełni świadomy nawigacyjnych właściwości książki, a nawet jej tabularności, korzysta w równej mierze z osiągnięć typografii i z poligraficznych możliwości reprodukcji obrazów, jego dzieło jest pełne bardziej lub mniej poważnych wykresów czy obrazów o ikonycznym charakterze, jak słynny czarny kwadrat oznaczający śmierć jednego z bohaterów, schematy rozwoju narracji z tomu piątego czy językowo-ikoniczne zamknięcie wątku z tomu pierwszego:

– – – shut the door – – –

Watt zauważa, że *Tristram Shandy* Sterne’a jest nie tyle powieścią, ile jej ironiczną parodią (Watt 1973: 355); możemy dodać: parodią nie tylko metody narracyjnej, lecz także materialnej formy organizacji treści.

Dzieło Sterne’a podważa w pewnym sensie racjonalistyczne wyobrażenie podmiotowości, choć ciągle pozostaje w obrębie wpływów filozofii oświeceniowej. Watt

cytuje istotny fragment, w którym na pytanie: „Kim pan jest?”, główny bohater odpowiada: „Uprzejmie proszę nie zadawać mi kłopotliwych pytań” (Watt 1973: 356), słusznie doszukując się w problemie określenia tożsamości jednostki filozoficznych źródeł z *Traktatu o naturze ludzkiej* Davida Hume’a (Watt 1973: 356). Watt zauważa, że Sterne obala tezy realizmu formalnego w kwestii samego czasu akcji, aktu twórczego i lektury, które w jego projekcie mają wzajemnie sobie odpowiadać, ale – co oczywiste – jest to niemożliwe, ponieważ (Watt 1973: 357) nie są równoczesne i podlegają zapośredniczeniu przez książkę, co według mnie dotyczy przede wszystkim problemu materialności drukowanej książki i dystansu, który wprowadza ona między autorem a czytelnikiem (Ong 2009: 88). Kwestia niemożliwości równoczesnego przedstawiania i odbioru opowieści wraz z elementami ikonicznymi (na przykład czarny kwadrat) wykraczającymi poza językowe przedstawianie, stawiają pod znakiem zapytania realizm przedstawiania i autentyczność koherentnej narracji. Jednocześnie biorąc pod uwagę precyzję w pozycjonowaniu słów, autor, wydawałoby się, staje po stronie logocentryzmu opartego na medium druku, wykorzystując liczne konwencje typograficzne przedstawienia wiedzy znane z encyklopedii czy leksykonu. Sterne jednak również na tym poziomie jest ironistą, ponieważ książka będąca osobistą relacją zapisaną przez Tristrama zakłada wolny i gawędziarski styl strumienia opowieści pomyślanej jako „życie i myśli”, a jednocześnie jest ograniczona eksponowaną nieustannie materialnością tekstu.

Doszukiwanie się u Sterne’a dekonstrukcji gramatologicznego logocentryzmu (czy nawet fallogocentryzmu, biorąc pod uwagę powracający temat okaleczenia głównego bohatera) byłoby anachronizmem wynikającym ze współczesnej predyspozycji lekturowej, jednak *Tristram Shandy* ujawnia samoświadomość filozoficzną rozumianą także jako świadomość medium i jego ograniczeń. Dzięki przedstawieniom ikonicznym autor dekonstruuje także abstrakcyjność litery alfabetu, poszukując środków przedstawiania zakładających głębsze uczestnictwo odbiorcy w odczytaniu przekazu.

Sterne bawi się formą przestrzenną literatury na każdym poziomie, dokonując jej obnażenia, poczynwszy od dosłownego fizycznego bytu tekstu (Mitchell i Thomas 2010: 59), przestrzeni świata przedstawionego (Mitchell i Thomas 2010: 60), struktury (Mitchell i Thomas 2010: 60), podważającej przez swoje zapętlenia koherencję narracji (a więc i czasoprzestrzenność), i wyłaniającego się wraz z lekturą znaczenia (Mitchell i Thomas 2010: 63).

Od Sterne’a można wywieść specyficzny typ podejścia pisarza do czytelnika i materialności tekstu, który w przeciwieństwie do wcześniejszych realizacji wykorzystujących możliwości typograficzne w kształtowaniu znaczenia (jak chociażby religijne wiersze George’a Herberta), jest w stosunku do niego krytyczny, traktuje go jako środek i barierę lub granicę, którą trudno przekroczyć.

Powieść postmodernistyczna wobec kultury druku

Pod koniec XIX wieku i na początku XX stulecia świadomość znaczenia medium, jego nieprzeźroczystości oraz reakcji na inne przekazy, zaraz obok zwątpienia w możliwości realistycznego przedstawiania, wydaje się zmuszać co wrażliwszych

pisarzy do zmiany strategii narracyjnej oraz stosunku do tekstu. Świadomość wartości edytorskich charakteryzuje takich twórców jak Paul Valéry czy Stephane Mallarmé, dostrzegających potencjał typografii w kształtowaniu i uwypuklaniu znaczeń tekstu. Zwłaszcza Mallarmé poszukujący czystego języka wybiegającego poza świat empiryczny (Markowski 2005: 12), a jednocześnie obejmującego zmienność i płynność znaczeń w świecie, próbował eksperymentów typograficznych, które wykraczają poza normy czytelności, zmuszają czytelnika do interpretacji i kontekstualizowania poszczególnych fragmentów względem siebie lub względem własnych skojarzeń, jak dzieje się w utworze *Rzut kośćmi nie zniesie przypadku*.

Jednocześnie negacja koherentnego i narracyjnego sposobu poznania świata znajduje wyraz nie tylko w technice narracyjnej – w tym rozmaitych wariantach strumienia świadomości, poza technikami skojarzeniowymi i filmowymi czy sięgania po środki mechaniczne i interpunkcyjne do sterowania jego biegiem (Humphrey 1970) – ale i typografii, zwłaszcza u takich pisarzy skrajnie świadomych medium literatury, którym jest druk, jak James Joyce (Bazarnik 2002: V–XVI). Świadomość zapośredniczeń dokonujących się poprzez narrację jest jednym z tematów *Ulissesa*, który – jak zwykło się zauważać – dokonuje parodii stylów literackich, ale także form typograficznych, w tym obecnego od początku istnienia powieści mimetyzmu formalnego. Nagłówki gazet z epizodu siódmego są jednym z przykładów tego zjawiska. Arcyprzykładem jest *Finneganów Tren*, który można uznać za imitację świętej księgi (Bazarnik 2002: VII, Mitosek 2003: 354) z całym jej nawigacyjnym charakterem, zgodną liczbą wierszy na stronie i ich wzajemnymi relacjami. Zestandaryzowane wydanie *Finnegans Wake* liczy zawsze 628 stron o trzydziestu sześciu wierszach, pozwalających na stosowanie systemu sigłów w odniesieniu do konkretnych fragmentów powieści (Bazarnik 2002). Przykłady można mnożyć, są one zróżnicowane: z jednej strony podważają realizm filozoficzny, z drugiej zaś, na dalszym planie, kurczowo trzymają się scholastycznej wizji świata. Interesujące pozostaje według mnie samo wydobycie i problematyzowanie tekstowości tekstu.

Zabiegi tego rodzaju przybierają na sile w latach powojennych w *nouveau roman*, i rozmaitych projektach amerykańskiej prozy postmodernistycznej, a kulminację znajdują w realizacjach w postaci powieści hipertekstowej spod znaku Michaela Joyce'a. Amerykańska nowa powieść wydaje się w pełni świadoma medium, jest przesiąknięta ironią, skupia się na krytyce władz i instytucji regulujących proces poznawczy. Jednocześnie wyrasta z nominalistycznej tradycji pragmatyzmu głoszącego zmianę paradygmatów w filozofii, zwłaszcza epistemologii, by później znaleźć się pod wpływem myśli poststrukturalistycznej, w tym dekonstrukcji dokonującej głębokiej krytyki tekstu. Świadomość formy przestrzennej i roli tekstu w procesie poznania oraz długa tradycja sporów retorycznych o pole symboliczne, którym jest Ameryka, zaowocowały literaturą nadzwyczaj samoświadomą swoich mechanizmów, wykorzystującą do krytyki własnej instytucji szczególne zabiegi literackie: od techniki narracyjnej zaczynając, a na typograficznym spacyalizmie wydobywającym materialność tekstu kończąc.

Strategię wydobywania materialności i tekstualności tekstu chciałbym określić mianem kontrtekstowości, inspirować się kategorią ukutą przez Olgę Kaczmarek (Kaczmarek 2014: 97–109). Rozumiem jednak to pojęcie bardzo wąsko, jako

konstrukcyjną praktykę tekstową, obnażającą materialność, konwencjonalność i samą tekstowość tekstu, jego często niezauważane nawigacyjne właściwości (Drucker 2008: 121–139).

Dwudziestowieczny kryzys realizmu można za postmodernistami powiązać z upadkiem Wielkich Narracji. Obydwa zjawiska według nich stanowią reakcję na sztuczne procesy homogenizacji rzeczywistości w społeczeństwie późnego kapitalizmu, gdzie aglomeracja, ale i specjalizacja, prowadzą do rozbitcia doświadczenia rzeczywistości jako zjawiska jednolitego, spójnego i ciągłego. Realizm byłby w tej perspektywie aktem politycznym, stojącym po stronie opresji. Jako konwencja umożliwiająca „obiektywne” (co naturalnie jest jednym z jego fantazmatów) spojrzenie na rzeczywistość, dopuszcza możliwość opisu i reprezentacji, ograniczając pluralizm doświadczenia do paru możliwości. W tej perspektywie proza Dostojewskiego jest nie tylko ideologiczna – biorąc pod uwagę współczesne doświadczenie rozpadu rzeczywistości i niemożności ogarnięcia wszystkich postaw – lecz także niemożliwa współcześnie z etycznego punktu widzenia.

François Lyotard pisze:

Dość już płaciliśmy za tęsknotę za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem. [...] słycać pragnienie ponowienia terroru, spełnienia fantazmatu władzy nad rzeczywistością. Oto odpowiedź: wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, ocalmy honor imienia (Lyotard 1998: 61).

Zmiany zachodzące w dwudziestowiecznych poetykach i teoriach podążają jednak nie tylko za etyczną motywacją. Tendencja metanarracyjna i obnażenie struktur warunkujących poznanie może mieć źródło w materialności książki, medium druku, ograniczeniach tekstu. Stanowi ona istotną cechę powieści XX wieku, a problemem awangard staje się problem oryginalności i wyczerpania form, z kolei powtórzenie pozostaje punktem wyjścia dla różnych ontologii komunikacji², z których wyrastają na przykład teoretyczne koncepcje intertekstualności (Nycz 2000: 99; Bachtin 1982: 86; Bachtin 1986: 491).

Esej Johna Bartha *Literatura wyczerpania* (Barth 1983) dotyka przede wszystkim drugiej kwestii – krytycznego powtórzenia form wyczerpanych (tytuł eseju Bartha jest również kategorią opisową, autorską alternatywą dla określenia „postmodernizm”, której wybrane cechy omawiam). Jednak z mojego punktu widzenia istotne jest to, że autor zauważa problem poszukiwania nowych materializacji dla form narracyjnych. Barth wprawdzie interesuje się przede wszystkim procesem przemian w obrębie gatunku ujmowanego historycznie i dystansuje się od eksperymentatorów z kręgu wydawnictwa *Something Else*, wydającego książki w najdziwniejszych postaciach, jak na przykład w formie papierowych węży (Barth 1983: 39), ale jego kategoria imitacyjności obejmuje cechy paratekstowe gatunku, takie jak zwyczaj pisania komentarzy do fikcyjnych książek, czy – jak w wypadku *Bladego ognia* Nabokova – naśladowanie konkretnego gatunku (poematu z opracowaniem

² O ontologii komunikacyjnej „jako poglądach na temat bycia i umebłowania świata” (Kulczycki 2012: 66).

edytorskim) związanego z organizacją wiedzy. Jeśli spojrzymy pod tym kątem na Bartha jako praktyka, z łatwością zauważymy, że istotną część parodii osiemnastowiecznej powieści, którą jest *Bakunowy faktor*, stanowi nie tylko konwencja narracyjna (sprowadzona do absurdu poprzez wprowadzenie filozoficznych problemów o współczesnym charakterze), lecz także cały paratekst książki: streszczenia rozdziałów i elementy zakładające mimetyzm formalny (Martuszevska 2007) takie jak listy, epigrafy i inne. Perspektywa medialna u Bartha nie jest oczywista, jeśli jednak przyjrzymy się propozycji amerykańskiego pisarza, zauważymy, że formy ulegają wyczerpaniu nie tylko z powodu niemożności stworzenia nowej, oryginalnej narracji w obrębie zastanego gatunku (który wyczerpuje się jako historyczna konwencja), ale i za sprawą definicji form (Barth 1983: 38), nieprzystających do nowych interdyscyplinarnych dziedzin sztuki związanych z pojawieniem się nowych mediów, które zdaniem Bartha mogą pozwolić je podminować. W pismach Bartha nie ma jeszcze wzmianki o możliwościach wykorzystania nowych mediów w sztuce poza reklamą, która jest specyficznym rodzajem twórczości słownej, powstałej dzięki nowoczesnym technikom poligraficznym, lecz wspomina on o technicznej możliwości wykraczania przeciwko konwencjonalnym sposobom publikacji. Chciałbym przy tym zwrócić uwagę na jeszcze dwie istotne rzeczy. Barth pisze:

sztuka interdyscyplinarna odznacza się nie tylko tendencją [...] do wyeliminowania tradycyjnych odbiorców, „tych którzy rozumieją dzieło artysty” (w *happeningach* widownia stanowi często „obsadę”, podobnie jak w „przedstawieniach przestrzennych”, a niektóre współczesne utwory muzyczne nie są w ogóle przeznaczone do wykonania) – lecz także tendencją do wyeliminowania najbardziej tradycyjnego pojęcia artysty, arystotelesowskiego świadomego twórcy (Barth 1983: 39–40).

Zerwanie z „arystotelesowskim świadomym twórcą” należy utożsamić z utopijną wszechwiedzą autora (Barth 1983: 39–40) i narratora, co jest związane z problemem etyki i władzy nad dyskursem. Szczególnie istotne okazuje się jednak „wyeliminowanie tradycyjnego odbiorcy” i włączenie go w aktywny udział w procesie twórczym. Postulat ten wpisuje się w poszukiwania prozy stanowiącej grę z czytelnikiem, która ma źródło jeszcze w modernistycznych awangardach, a polega na interakcji tekstu z osobą czytającą i w pewnym sensie proponuje jej współautorstwo, zrzeczenie się przez autora roli pasterza-przewodnika, a także zakłada możliwość dokonania zmiany w odbiorcy pod wpływem działania, jakim jest lektura. Tu lepiej poszukać innych przykładów niż proza Bartha, który jak sam deklaruje, wybiera odwrót od tradycji. Czytelnik *Bakunowego faktora* czy nawet późnej prozy Bartha, poza wysiłkiem noematycznym polegającym na śledzeniu właściwości i modyfikacji gatunku i związku z tradycją (zwłaszcza w wypadku *Bakunowego...*) czy połączeń i nawiązań między różnymi tekstami (*Lost in the Funhouse*) przeważnie nie jest angażowany w żadną inną działalność poza interpretacją.

W tym miejscu przychodzą mi w sukurs inni teoretycy i twórcy literatury postmodernistycznej w pełni świadomi formy artystycznej książki, jej roli w procesie poznania i panowaniu nad wiedzą. Stawiają oni na niezwykle wykorzystanie typografii i projektu edytorskiego, a w ich myśli można dopatrzeć się projektów poetyk

kontrtekstowych. Mam na myśli przede wszystkim takie sławy literatury awangardowej jak: Raymond Federman, Ronald Sukenick, Donald Barthelme, Bryan Stanley Johnson czy Milorad Pavić. Zanim jednak przejdę do przedstawienia poszczególnych projektów poetyk, chciałbym zaznaczyć, że eksperymenty z typografią i przestrzenią książki nie są niczym nowym w XX wieku, jednak tendencje do rozpadu powieści – jej narracji i towarzyszącej temu ekspozycji jej tekstowości i struktur wewnętrznych (Kołyшко 1977: 358–364) – czy, jakby powiedzieli inni teoretycy, spacializacji (Kołyшко 1977: 358–364) tekstu i świata przedstawionego powieści, stają się czymś znacznie częstszym w latach sześćdziesiątych XX wieku i później, a ponadto stoją za nią inne założenia teoretyczne. Eksperymenty francuskich pisarzy nowej powieści czy amerykańskich i brytyjskich postmodernistów wyrastają czasem ze ściśle określonej tradycji literackiej wysokiego modernizmu, co dotyczy zwłaszcza najradykałniejszego z wymienionych eksperymentatorów, Bryana Stanleya Johnsona, odwołującego się często do Jamesa Joyce’a. Przyświecają im jednak przesłanki inne niż założenia poprzedzających ich twórców. Jak twierdzi McHale, ich optyka i poznanie świata jest inne, dokonuje się podobnie jak wcześniej przez teksty, ale tekstowy wymiar doświadczenia i fikcji jest uwydatniany w narracji.

Problem formy i zapośredniczenia rzeczywistości przez narrację został szczególnie wyraźnie wydobyty w powieści Federmana *Podwójna wygrana jak nic*. Porusza się ona wokół tematów związanych z Holocaustem: to historia narratora opisującego z kolei plany pisarza pragnącego wymyślić perypetie chłopaka, który straciwszy rodzinę w obozie koncentracyjnym odkrywa na emigracji nowy świat, jakim jest Ameryka. Nad wszystkim czuwa osoba czwarta, autor, który w gruncie rzeczy opiera się na własnym doświadczeniu biograficznym. Skomplikowana sytuacja narracyjna, którą tutaj trochę uprościłem, pomijając także obecnego w polskim przekładzie tłumacza, miesza wszystkie porządki: realny z wymyślonym, zmysłowy z wyobrażonym. *Prawdziwy, fikcyjny dyskurs* to podtytuł powieści Federmana. Historia jest w niej coraz bardziej redukowana do opisu najbardziej problematycznych – co znaczące, fizjologicznych – kwestii egzystencji nieprzeliczalnych na racjonalne i ekonomiczne wskaźniki mimo usilnych działań narratorów. Życie w powieści Federmana nie daje się sprowadzić do zamkniętej przestrzeni taniego hotelu, 365 rocznie opakowań klusek z sosem pomidorowym i kilometrów papieru toaletowego, a tym bardziej do przestrzeni obozu koncentracyjnego, o którym nie sposób mówić. Historia jest dekonstruowana, a pomaga w tym forma typograficzna, która rozbija koherentność narracji, wymusza zmienne strategie czytania: od poszukiwania związków ikonicznych treści z wykorzystywanymi gatunkami twórczości słownej po zawiedzenie oczekiwań czytelnika, zmusza do manewrowania tomem, przewracania go do góry nogami, jest wyrazem poszukiwania formy, ale i jej jednoczesną negacją, wyrazem sposobu odnajdowania znaczeń diagnozującym równocześnie ich brak, zaprzeczeniem możliwości poznania przez narrację, a także jej karnawalizacją, niepozwalającą ustalić poziomu rzeczywistości i jej parodii. *Podwójna wygrana...* to wcielenie w życie Federmanowskiego projektu surfikcji, który stanowi propozycję poetyki wpisującej się w poszukiwania twórców, o których pisał Barth. Skupmy się jednak na poetyce tekstowej.

Surfikcja czy też nadfikcja (Federman 1983: 423) etymologicznie wywodzi się z koncepcji surrealizmu. Jak pisze Federman, jej zadaniem jest zbadać możliwości fikcji literackiej, ma ona ukazywać irracjonalizm zamiast racjonalizmu ludzkiego poznania (Federman 1983: 423):

Jedyną moim zdaniem prozą, która wciąż ma jeszcze znaczenie, jest proza usiłująca zbadać możliwości fikcji literackiej. Ten rodzaj prozy rzuca wyzwanie tradycji, jaka nią rządzi, odnawia naszą wiarę w ludzką wyobraźnię, a nie w ludzką zniekształconą [przez racjonalizm i tradycję – przyp. M.S.] wizję rzeczywistości, ukazuje nie racjonalizm, lecz właśnie irracjonalizm człowieka. Tak jak surrealiści nazwali surrealskością ten poziom ludzkiego doświadczenia, który funkcjonuje w podświadomości, tak ja nazywam surfikcją ten poziom ludzkiej działalności, który uzmysławia nam fikcyjność świata (Federman 1983: 423–424).

Fikcyjność świata i poznania jest naturalnie konstruowana przez język i dzięki temu, że fakty istnieją tylko wtedy, gdy się o nich opowiada, a pisać powieści to: „powoływać znaczenia, nie zaś odtwarzać znaczenia istniejące uprzednio. Pisać to nie pozostawać w zależności [...] od znaczenia, które rzekomo poprzedza słowa, lecz wykraczać poza to znaczenie” (Federman 1983: 424).

Stanowisko Federmana jest charakterystyczne dla pisarzy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku powątpiewających w koncepcje reprezentacji, obraz świata zaś czerpiących z pism Ludwiga Wittgensteina, aby obrać stanowisko skrajnie nominalistyczne w stosunku do takich kwestii jak „prawda” czy „narracja”. U Federmana istnieją oczywiście elementy nieprzedstawialne językowo (i niemierzalne jak obecna powszechnie w powieści fizjologia, która mimo usilnych prób nie poddaje się racjonalnemu sprowadzeniu do określających ją obiektywnych miar), pojawiają się w postaci niejednoznacznych hieroglifów, jak słynne „X*X*X*X*X” oznaczające ostateczność, śmierć i obóz koncentracyjny.

Według autora *Podwójnej wygranej* zadaniem nowej prozy jest w pierwszej kolejności demaskacja własnej fikcyjności i konwencji realistycznej wraz z odrzuceniem dotychczasowych norm, wartościowań. Jedną z dróg prowadzących do tego celu jest porzucenie „nudnego i ograniczającego sposobu lektury” (Federman 1983: 425). Oddajmy raz jeszcze głos Federmanowi:

Każdy inteligentny czytelnik powinien czuć się sfrustrowany tym [zaczynającym się od górnej linijki pierwszej strony i dalej z lewa na prawo strona po stronie aż do końca] zaplanowanym sposobem czytania. Tak więc tradycyjna, konwencjonalna, ustalona i nudna metoda czytania książki musi zostać zanegowana i odrzucona. I to właśnie pisarze [...] muszą poprzez innowacje literackie – w typografii i typologii swojego pisarstwa – odnowić sposób czytania. Wszystkie zasady oraz zasady druku i budowy książki muszą ulec zmianie pod wpływem zmian w samym sposobie zapisywania (lub opowiadania) historii, tak aby dać czytelnikowi poczucie swobodnego uczestnictwa w procesie pisania i odbioru, aby dać mu możliwość wyboru (aktywnego wyboru) w dziedzinie porządkowania wypowiedzi i odkrywania jej znaczenia. Tak więc należy koniecznie przekształcić samo pojęcie składni [...] akapit, rozdział, przestankowanie muszą zostać przemyślane na nowo, [...] aby stworzyć nowe wielowątkowe i symultaniczne sposoby czytania (Federman 1983: 425–426).

Obok narracji, która nie może być linearna i uporządkowana jak w powieści „pseudorealisticznej”, forma typograficzna stanowi w myśli i twórczości amerykańskiego pisarza istotny element kontrtekstowy, który ukazuje zarówno materialność i narracyjność fikcji, jak i podważa koherentne ujmowanie ludzkiego doświadczenia (Federman 1983: 427) i system poznawczy organizowany przez typografię i podlegający takiemu też (naturalnie dyskursywnemu) porządkowaniu. Fikcja jednocześnie ma „stanować metaforę własnego rozwoju narracyjnego” (Federman 1983: 428), nie powinna tworzyć złudzenia porządku, może sięgać po nielogiczność, irracjonalność, ma być „świadoma jedynie swej roli jako bytu fikcyjnego” (Federman 1983: 430). Szczególnie istotna jest nieustannie podkreślana przez Federmana materialność tekstu, czy nawet jego artefaktyczność. Może mieć to szczególne znaczenie dla ujęcia całej twórczości amerykańskiego pisarza, próbującego rozprawić się z pamięcią o rodzinie zamordowanej w obozie koncentracyjnym. Na tle literatury obozowej ukazującej się w olbrzymiej ilości po wojnie i często budzącej kontrowersje (co pokazuje głośna sprawa fałszywych wspomnień Benjamina Wilkomirskiego), Federman tworzy kolejny artefakt, będący wyrazem świadomości tego, że rzeczywistości nie można przedstawić, ponieważ jest ona nieuporządkowana i jako taka nie poddaje się przekładowi ani na tekstualne, ani na wizualne interpretacje. W tym sensie jest to prawdziwy-fikcyjny dyskurs; prawdziwszy niż opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego, które mimo świadomości dokonanych przez autora fikcjonalizacji (jak chociażby historia tytułowej bohaterki z *Pożegnania z Marią*) bywają traktowane jako dokument historyczny.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia: rola czytelnika. Warto zastanowić się, czy podkreślana często kwestia wolności w wybieraniu przez niego ścieżek lektury jest przyczyną czy wynikiem określonego podejścia do tekstu jako nośnika wiedzy i przedmiotu umożliwiającego jej wymianę?

Postulat wolności czytelnika, wyzwolenia go od pracy schematycznego wypełniania miejsc pustych, konkretyzacji i poszukiwania jednej, właściwej interpretacji znaczeń, ma źródła trudne do jednoznacznego określenia, chociaż za manifest tego podejścia uważać można tekst Rolanda Barthes'a *Śmierć autora*. Może mieć on źródła zarówno w kryzysie tradycyjnej wiedzy opartej na klasycznym wykształceniu, może wiązać się z kryzysem symbolizmu w literaturze, a co za tym idzie mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanych hermeneutyk i sposobów reprezentacji wiedzy, jak i wiązać się z czymś znacznie mniej skomplikowanym, jak na przykład przyjęciem wizji procesu czytania jako formy gry z czytelnikiem, co byłoby dziedzictwem awangard pierwszej połowy XX wieku. Najistotniejsze jest jednak to, że czytelnik poznający świat narracji coraz częściej zmuszany jest do działalności ponadnoematuycznej w jego porządkowaniu. Oznacza to, że dzięki materialnej formie utworów problemy epistemologiczne rządzące wizją świata są przenoszone na odbiorcę, a tekst staje się elementem gry poszerzającej zarówno rzeczywistość tekstową, jak i realny świat.

Jak pisze Bryan Stanley Johnson, pisarz literalnie spełniający wszystkie postulaty surfikcji (wraz z wyborem materiału fikcji), tworzący mniej więcej równolegle, choć niezależnie od Federmana: „forma nie jest celem tylko skutkiem” (Johnson 2002: 200). Jeśli przyjąć optykę ujmującą zmiany formy powieści ze względu na

czytelnika, z którą w dużej mierze zgodziłby się brytyjski pisarz, okazałoby się, że Johnson wskazuje na zmieniające się możliwości reprezentacji, które przyniósł film, a także na sposoby przedstawiania historii znacznie bardziej atrakcyjne dla łaknącego fabuły odbiorcy. Ten punkt dotyczy przede wszystkim powieści popularnej, „czytadła” bez większych ambicji poznawczych. Ten rodzaj powieści jest wypierany przez film, ponieważ „z dobrze nakręconą bitwą morską nie może konkurować żaden książkowy opis” (Johnson 2002: 195). Powieść jednak ciągle ma przewagę: „film [...] nie jest w stanie wprowadzić widza do wnętrza bohatera” (Johnson 2002: 196). Jakkolwiek mogłoby to brzmieć naiwnie, Johnson, któremu bliskie są również wcześniejsze modernistyczne eksperymenty literackie, czyni istotne zastrzeżenia dotyczące natury fikcyjności każdej narracji i braku jakiegokolwiek referencji między literaturą a rzeczywistością. Pisarz korzysta z materii, którą jest „wnętrze jego czaszki” (Johnson 2002: 196) i bada ją, co przypomina jeden z postulatów Federmana (1983: 428–430). Czytelnik może wybierać, co pragnie poznawać; zgłębiać koncept autorskiego projektu – jak zapewne powiedziała by Anna Martuszczyńska, zagrać z autorem czy odrzucić książkę na rzecz konsumowania historii.

Według Johnsona istotą powieści jest forma rozumiana jako narracja, styl i ich materializacja. Te stanowią wyznacznik oryginalności i wartości dzieła, ponieważ dawne gatunki podpierające się fabułą – tu warto przypomnieć wcześniej omawiany esej Bartha – uległy wyczerpaniu, stając wobec kryzysu reprezentacji, mogą sprzedawać jedynie kłamstwa, a w handlu kłamstwami nie wyprzedzą filmu rozrywkowego. Nie jest to jednak formalizm. James Joyce, jeden z mistrzów brytyjskiego pisarza, „Einstein współczesnej powieści” (Johnson 2002: 196), traktował wszystkie elementy dzieła – styl i treść – jako wartości wpływające na siebie wzajemnie. Materią *Ulisses* jest powszechne doświadczenie, jednak jego znaczenie jest konstytuowane przez zawsze nieprzeźroczysty styl. Johnson idzie tylko krok dalej (a może pół kroku, biorąc pod uwagę typograficzność twórczości Joyce’a, zwłaszcza *Finneganów tren*), wynajdując odpowiednią materializację dla swoich pomysłów. Nowa forma powieści ponownie wynika z kryzysu reprezentacji, uwalnianie czytelnika jest tu tylko efektem ubocznym. Jeśli porównamy *Nieszczęsnych* i *Przełożoną w normie*, spostrzeżemy znaczącą różnicę. W wypadku pierwszej z tych powieści, składającej się z luźnych składek w pudełku, które mogą być czytane w dowolnym porządku, mającej oddawać mechanizm działania świadomości, interaktywność jest po stronie odbiorcy. Natomiast drugi utwór, będący kompilacją dziewięciu z pozoru niezależnych monologów wewnętrznych – które zostały precyzyjnie ułożone na paginach, tak że poszczególne fragmenty, odpowiadając sobie wierszami, pozwalają złożyć się książce w polifoniczną rekonstrukcję przedstawionej sytuacji – zmusza czytelnika do trzymania się ściśle tekstowej partytury, aby skonstruować znaczenie. Indywidualny monolog z *Przełożonej w normie* nie pozwala na zrozumienie sytuacji w domu starców, jednocześnie spojrzenie z wszystkich perspektyw w realnym życiu byłoby niemożliwe, a jeśli nawet (jedynie autor i czytelnik poza tekstem wiedzą o ukrytej fazie terminalnej raka u tytułowej bohaterki), to wątpliwe, czy pozwalałoby to na odebranie rzeczywistości jako prawdziwszej i niesprzecznej u podstaw.

Według Johnsona pisanie ma jednak cel etyczny: jego zadaniem jest zmiana społeczna i przekształcenie świadomości odbiorców, uświadomienie im wagi

przekazu medialnego (Stamirowska 2002: 125, Bałutowa 1983: 261–265, Johnson 2002: 196).

Zdaniem brytyjskiego pisarza funkcją literatury (na najbardziej podstawowym poziomie) byłoby w istocie ukazanie przemieszania doświadczenia rzeczywistości, nieładu życia wewnętrznego i interpretacji. Jest to oczywiście najniższy poziom, twórczość Johnsona wydaje się znacznie bardziej sproblematyzowana, porusza kwestie tożsamości i choroby, obciążona jest rysem melancholijnym, funkcjonuje w ciekawym dialogu z późną twórczością Samuela Becketta (Stamirowska 2002: 132). Jednak ten problem – może niezbyt oryginalny na tle epoki, ale pojawiający się u większości twórców określanych mianem postmodernistów – chciałbym uwytknąć jako wiążący dla poetyk postmodernistycznych rozumianych jako prehipertekstowe (a do których często aplikuje się metaforę hipertekstowości zapożyczoną m.in. od Michaela Joyce’a). Z twórczości Johnsona jasno wynika, że nie sposób mówić prawdy o rzeczywistości, forma powieści zaś, ogarniając jej nietrwale aspekty i zmienność, jest jedynym elementem prawdziwym w fikcji, jeśli oddaje uczucie aporii lub chaosu.

Taka formuła przywodzi na myśl koncepcję Umberta Eco powstałą jako reakcja na coraz trudniej uchwytnie poetyki współczesne. W tym kontekście nie sposób bowiem pominąć koncepcji dzieła otwartego, którego forma stanowi metaforę epistemologiczną, będąc odbiciem nie tylko „obiegowej świadomości teoretycznej” (Eco 1994: 165) – kryzysu narracji, teorii przyczynowości, praw logiki dwuwartościowej – lecz także pochodną doświadczenia tekstu przynoszącego poczucie zagubienia i niemożności złożenia w całość dzieła, w którym już nikt nie gwarantuje obiektywnego znaczenia, z powodu inflacji instytucji tekstu i wszechwiedzącego, autentycznego narratora. John Barth i Raymond Federman reprezentują na poziomie teorii i praktyki dwie możliwe drogi postmodernistycznej gry z narracją. Co jednak interesujące, nie są one całkowicie od siebie różne. Pod koniec eseju-manifestu *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* Federman do twórców surfikcji zalicza takich pisarzy jak Beckett, Le Clézio, Burroughs, Barthelme, Sukenick, Calvino, Cortazar, ale także Borges i... John Barth. Wcześniej zakwalifikowałem *Bakunowy faktor* do dzieł o charakterze imitacyjnym. Projekt Bartha, tak przecież odmienny od Federmanowskich realizacji surfikcji, dotyka istotnej kwestii – kopii i historycznej metafikcji. W tym punkcie wykazuje zbieżność z projektem Federmana, w którym wiedza jest przedmiotem określonego porządkowania i definiowania przez tradycję, formę i konwencję narracyjną. Federman tworzy nowe materialne formy prezentacji tekstu, miesza gatunki w wybuchowym koktajlu ze stron i liter, tymczasem Barth kopiuje zastane gatunki i wlewa w nie treść dotyczącą współczesnych problemów filozoficznych, będąc jednocześnie świadomy właściwości tekstualnych gatunku na każdym poziomie, także paratekstowym.

Pisarzem, którego twórczość można by umieścić pośrodku na osi między Federmanem a Barthem, byłby Milorad Pavić, autor *Słownika chazarskiego* – powieści, której chciałbym poświęcić uwagę, chociażby z tego powodu, że uznawana jest za najlepszy przykład „protohipertekstu” czy nawet hipertekstu właściwego, gdyż była także publikowana w formie elektronicznej (Pisarski 2009). Ponadto wydaje

się, że jest ona powiązana ściśle z kulturą druku ze względu na odniesienia do gatunku typograficznego, jakim jest słownik lub encyklopedia.

Słownik chazarski korzysta z formy narracji słownikowej i dotyczy kwestii chazarskiej od starożytności po czasy najnowsze, rekonstruowanej na podstawie trzech źródeł leksykograficznych (imitacji słowników): *Czerwonej księgi* (źródła chrześcijańskie na temat Chazarów), *Księgi zielonej* (źródła islamskie), *Księgi żółtej* (źródła hebrajskie) oraz dołączonych do nich apendyksów, jak zakładające mimesizm formalny imitacje listów i innych gatunków. Trzy mniejsze leksykony (chrześcijański, islamski i hebrajski) w drugim wydaniu zostały opublikowane w jednym tomie, jednak w dwóch egzemplarzach: męskim i żeńskim, różniących się jednym zdaniem. Nawigacja po powieści Paviicia odpowiada posługiwaniu się zwyczajną encyklopedią, polega na selektywnej lekturze tabularnej, zakłada porównywanie haseł z trzech źródeł oraz próbę rekonstrukcji kwestii chazarskiej, zamieniającej się w niedokończony, sensacyjny spiszek. Określenie dzieła Paviicia hipertekstem (mimo powstania parę lat po wydaniu papierowym jego sieciowej adaptacji, będącej rzeczywiście hipertekstem) jest jednak moim zdaniem nadużyciem i (twórczym) anachronizmem pomijającym zarówno swoistość medium książki, jak i formy organizowania wiedzy, jaką jest hipertekst – przekraczający ergonomię druku i mogący stanowić płaszczyznę twórczości surfikcyjnej. Hipertekst byłby tu raczej współczesną „technologią definiującą” – anachroniczną, lecz płodną metaforą badawczą.

Dotyka to kwestii metafory lektury jako procesu nawigacji, który – jak zauważa Johanna Drucker – w wypadku książki „tradycyjnej” (np.: papierowej powieści realistycznej) pozostaje często dla czytelnika warstwą nieuświadomioną (Drucker 2008: 121). Co więcej – zwracają na to uwagę teoretycy i praktycy literatury (Fajfer 2009) – książka jako przedmiot materialny jest uważana za element przezroczysty, niebędący częścią treści, a jedynie ją zawierający. Jednak w historii książki nigdy tak do końca nie było, co omawia na przykład Robert Escaprit, skupiający się na książce jako artefakcie kulturowym i przedmiocie, któremu przypisuje się funkcję atrybutu człowieka o określonym społecznym statusie (Escaprit 1969: 31, 36–37). Pavić, pisząc powieść-leksykon zawierający falsyfikacje szesnastowiecznych ilustracji, wydaje się w pełni świadomy istoty zachodniego modelu encyklopedii jako przedmiotu transmisji kulturowej, dyskursu i stojącej za nim władzy, w tym władzy sądenia. Jego utwór stanowi radosną dekonstrukcję konkretnego logocentrycznego gatunku zamkniętego od wieków w formie encyklopedii zakładającej wprawdzie nielinearny sposób przedstawienia wiedzy, ale po złożeniu tworzącej koherentny obraz świata.

Zmęczenie zamknięciem druku i kształtem tekstów drukowanych narzucających swój reżim opowiadanych historiom, próba przekroczenia medium, objawienia jego mechanizmów, sparodiowania go i wyjścia poza jego logikę przy poszukiwaniu pewnej swobody dla czytelnika w budowaniu znaczenia i zerwanie z linearną organizacją tekstu, rysuje projekt poetyki otwartej, której realizacją ma być rzekomo hipertekst przekraczający ograniczenia linearnej i materialnej formy drukowanej. Tymczasem w formie papierowej następuje próba „przeżrzenia” – idąc tropem teorii przekaźników McLuhana – gorącego medium, tak aby wszystkie jego cechy uległy intensyfikacji prowadząc do skrajnego oderwania tekstu od kontekstu (co widać np. w późnej prozie Becketta), fragmentaryzacji jego doświadczenia i zmuszenia

odbiorcy do aktywnego udziału w procesie odbioru w celu stworzenia znaczenia. *De facto* w języku kanadyjskiego badacza mediów oznaczałoby to... ochłodzenie medium.

Bibliografia

- Bachtin Miał. 1982. *Problemy literatury i estetyki*, Wincenty Grajewski (przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- Bachtin Miał. 1986. *Estetyka twórczości słownej*, Danuta Ulicka (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bałutowa Bronisława. 1983. *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Barth John. 1983. Literatura wyczerpania, Jacek Wiśniewski (przeł.). W *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Zbigniew Lewicki (red.), 38–54. Warszawa: Czytelnik.
- Barthes Roland. 1999. „Śmierć autora”, Michał Paweł Markowski (przeł.). *Teksty Drugie* 54–55 (1–2) : 247–251.
- Bazarnik Katarzyna. 2002. Dlaczego od Joyce’a do liberatury? W *Od Joyce’a do liberatury*. Kraków: Universitas.
- Bobyryk Jerzy. 2001. *Spadkobiercy Teuta. Ludzie i media*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bolter Jay David. 1990. *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputerów*. Tomasz Globan-Klas (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Burke James. 1995. *Osiem stopni wtajemniczenia czyli Jak zmienialiśmy świat*, Krzysztof Środa (przeł.). Londyn: Puls.
- Calvino Italo. 1996. *Wykłady amerykańskie*, Anna Wasilewska (przeł.). Warszawa: Volumen.
- Drucker Johanna. 2008. “Graphic Devices: Narration and Navigation”. *Narrative* 16 (2) : 121–139. Ohio: State University Press.
- Escaprit Robert. 1969. *Rewolucja książki*, Jerzy Pański (przeł.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eco Umberto. 1994. *Dzieło otwarte, forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz i in. (przeł.). Warszawa: Czytelnik.
- Fajfer Zenon. 2009. *Liberatura czyli Literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, Katarzyna Bazarnik (red.). Kraków: Korporacja Ha!art.
- Federman Raymond. 1983. Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu. W *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Jarosław Anders i in. (przeł.), Zbigniew Lewicki (red.), 421–432. Warszawa: Czytelniki.
- Godlewski Grzegorz. 2009. *Słowo – pismo – sztuka słowa*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Goody John i Ian Watt. 2007. „Następstwa piśmienności”, Justyna Jaworska (przeł.). *Communicare. Almanach antropologiczny. Oralność/piśmienność* 2, Grzegorz Godlewski i in. (red.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hall Edward Twitchell. 1984. *Poza kulturą*, Elżbieta Goździk (przeł.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Humphrey Richard. 1970. „Strumień świadomości – techniki”, Stefan Amsterdamski (przeł.). *Pamiętnik Literacki* 61 (4) : 255–283.

- Hutcheon Linda. 1998. Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii, Janusz Margański (przeł.). W *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 378–398. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Johnson Bryan Stanley. 2002. Czy ty nie za wcześniej piszesz własne wspomnienia? W *Od Joyce'a do literatury*, Katarzyna Bazarnik (red.). Kraków: Universitas.
- Kaczmarek Olga. 2014. „Kontrtekstowość. Humanistyki zmagania z medium”. *Communicare. Almanach antropologiczny. Twórczość słowna/Literatura. Performance, tekst, hipertekst* 4, Grzegorz Godlewski i in. (red.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kołyško Anna. 1977. „Architektura powieści współczesnej”. *Literatura na Świecie* 71 (3) : 358–364.
- Kulczycki Emanuel. 2012. *Teoretyzowanie komunikacji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Lewicki Zbigniew. 1983. Wstęp. W *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Zbigniew Lewicki (red.), 5–12. Warszawa: Czytelnik.
- Lukács György. 1951. *Balzac, Stendhal i Zola*, Ryszard Matuszewski (przeł.). Warszawa: Książka i Wiedza.
- Lyotard Jean-François. 1998. Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm?, Michał Paweł Markowski (przeł.). W *Postmodernizm Antologia przekładów*, Ryszard Nycz (red.), 47–61. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Markiewicz Henryk. 1995. *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Markowski Michał Paweł. 2005. Nicość i czcionka, wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stephane’a Mallarmé. W Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, T. Różycki (przeł.). Kraków: Korporacja Ha!art.
- Martuszevska Anna. 2007. *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- McHale Brian. 2012. *Powieść postmodernistyczna*, Maciej Płaza (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McLuhan Marshall. 1975. *Wybór pism*, Karol Jakubowicz (przeł.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Mitchell William i John Thomas. 2010. „Forma przestrzenna w literaturze – w stronę teorii ogólnej”, Paulina Kwiatkowska (przeł.). W *Communicare. Almanach antropologiczny. Słowo/obraz* 3, Grzegorz Godlewski i in. (red.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mitosek Zofia. 2003. *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Universitas.
- Miller Jonatan. 1974. *Spór z McLuhanem*, Alina Hanna Bogucka (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nycz Ryszard. 2000. *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas.
- Olson David R. 2010. *Papierowy świat: pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Marta Rakoczy (przeł.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Olson David R. 2012. *Writing and Rationality*. Wykład profesora Olsona wygłoszony w Instytucie Kultury Polskiej 10 maja 2012.
- Ong Walter J. 2009. *Osoba – świadomość – komunikacja*, Józef Japola (przeł.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Ong Walter J. 2011. *Oralność i piśmienność, słowo poddane technologii*, Józef Japola (przeł.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pisarski Mariusz. 2009. „Słownik Chazarski i powieści hipertekstowe”. *Techsty. Literatura i Nowe Madia*. Dostęp 12 grudnia 2014. <http://techsty.art.pl/hipertekst/protohiper/pavic.htm>.
- Stamirowska Krystyna. 2002. Angielska powieść eksperymentalna: B.S. Johnson. W *Od Joyce'a do liberatury*, Katarzyna Bazarnik (red.). Kraków: Universitas.
- Stanzel Franc. 1980. Typowe formy powieści, Ryszard Handke (przeł.). W *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, Ryszard Handke (red.). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Toeplitz Krzysztof Teodor. 1975. Marshall McLuhan – prorok elektronicznego zbawienia. W Marshall McLuhan. *Wybór pism*, Karol Jakubowicz (przeł.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Vandendorpe Christian. 2008. *Od papirusu do hipertekstu*, Anna Sawisz (przeł.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Watt Ian. 1973. *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, Agnieszka Kreczmar (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Medialność powieści – bariera tekstu – poetyki typograficzne.

Propozycje medialnej krytyki powieści

Artykuł podejmuje historyczny już problem powieści postmodernistycznej traktowanej jako instytucja poznania. Skupia się na analizie projektów fikcji zakładających wykorzystanie materialności przekazu i konwencji edytorskiej, obnażaniu w powieści jej własnej tekstowości. Głównym tematem jest spojrzenie na próbę przekroczenia ograniczeń narzucanych powieści przez jej medium, traktowaniu jej jako interfejsu wiedzy, a lektury jako procesu nawigowania po tekście. Autor analizuje w tym celu wybrane książki i manifesty z „kanonu” literatury postmodernistycznej.

Novel Mediality – Text Barrier – Typographical Poetics.

Proposals of Novel Media Criticism

The article is undertaking the historical problem of postmodern fiction treated as an institution of knowledge. It focuses on analysing projects of literature fiction which are based on the concept of materiality of text and editorial conventions. The main topic is to explore crossing the limits imposed by the medium on the novel. The author treats the novel as an interface of knowledge and process of reading as a navigation. For this purpose the author analyzes selected books and manifestos of the “canon” of postmodern literature.

Słowa kluczowe: hipertekst, powieść, postmodernizm, druk, medium, poetyka, tekst, teoria piśmienności, typografia

Keywords: hypertext, literacy theory, medium, novel, postmodernism, poetics, print, text, typography

Mikołaj Spodaryk – absolwent Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Pedagogicznym. Interesuje się problemem medialności powieści i nowymi mediami. Współpracuje z wydawnictwem Korporacja Ha!art.