

Mikołaj Spodaryk

Literatura postelektroniczna?

Od ekranu do kartki papieru, czyli podróż powrotna z bagażem nowych doświadczeń

Teza o przeniesieniu się ludzkości do galaktyki Turinga, będącej wielką medialną metaforą (obok dwóch pozostałych – mam na myśli Galaktykę Gutenberga i konstelację Teuta), jest chyba najpopularniejszym streszczeniem zmian, jakie zaszły po rewolucji mikrokomputeryzacji, która zaowocowała wybuchem nowych rozmaitych tekstowych praktyk społecznych. Żyjemy w czasach nieprawdopodobnej dośrodkowości szybkości wymiany informacji, a także zmian w sposobie komunikacji. W obecnych czasach jedno ćwierknięcie niefrasobliwego polityka na Twitterze jest w stanie wywołać dyplomatyczną burzę w ciągu kilku minut od pojawienia się posta.

Jay David Bolter w książce *Człowiek Turinga* (Bolter 1990: 44), wydanej pod koniec lat osiemdziesiątych pokazywał, że komputery stały się źródłem nie tylko nowych codziennych praktyk społecznych, ale także metafor poznawczych. Coraz częściej odnosimy nasze pozasieciowe zachowania do sieciowych, szukamy „algorytmów zachowań” (Bolter 1990: 44), sieci w powieści (zob.: Woźniakiewicz-Dziadosz 2012) itp. Pomimo że te metafory są często wtórne wobec opisywanych zjawisk i niekoniecznie muszą przynosić zmianę jakościową względem przedmiotu badań, ujawniają porządek formacji medialnej, w której jesteśmy zanurzeni, dostarczają nam narzędzi konceptualizacji pewnych problemów związanych z praktykami społecznymi (przykładem może być powszechnie stosowana metafora hipertekstowości, często odnoszona do dzieł poprzedzających epokę powszechnej komputeryzacji, nazywanych już wcześniej np. sylwami itp.). W ten sposób współczesną technologią definiującą (Bolter 1990: 44) stał się komputer i sieć, dostarczające nam metafor poznawczych przez analogię do działania dominującej technologii informacyjnej i komunikacyjnej.

Twórczość literacka nie oparła się wpływowi mediów elektronicznych; w skrócie – myślę tu przede wszystkim o komputerach osobistych i sieci WWW. Jest on dwojaki: z jednej możemy mówić o zupełnie nowych gatunkach twórczości słownej, z drugiej o popularyzacji pewnych tendencji (zwłaszcza w poetyce, zarówno w poezji jak i prozie) związanych z doświadczeniem nowych mediów, szczególnie doświadczeń wyniesionych z lektury w sieci przeniesionych na grunt literacki.

Z pierwszym wiążą się „narodziny” literatury elektronicznej. Dziś, w świetle kolejnych badań coraz trudniej wyznaczyć cezury dla poszczególnych „generacji” (zob.: Ensslin 2007) (jak zwykli mówić badacze tematu) literatury elektronicznej, nie wspominając już o jej początkach, a także licznych wątpliwościach dotyczących precyzji i ostrości kategorii (Aarseth 2014: 28), występującej często wymiennie z terminem „literatura cyfrowa”. O tym jednak nieco dalej, nie sposób bowiem mówić o literaturze elektronicznej, nie przytaczając chociaż jednej definicji dla bodaj szkieletowego zarysowania ramy niniejszej refleksji.

Katherine Hayles w klasycznym już ujęciu literatury elektronicznej zwraca uwagę na fakt, który stanowił oś sporu, czy e-literatura jest w ogóle literaturą:

Patrzeć na literaturę elektroniczną tylko z perspektywy druku to tak, jakby pod pewnym ważnym względem nie dostrzegać jej w ogóle. [...] literatura elektroniczna jawi się jako fenomen zarówno czerpiący z tradycji literackiej, jak i wprowadzający istotne przekształcenia, które zmuszają do rewizji naszych przekonań co do tego, czym jest literatura w ogóle (Hayles 2015).

Hayles jako podstawową definicję przytacza fragment generowanego elektronicznie wiersza Briana Kim Stefansa *Stops and rebels*: „dzieło literatury elektronicznej to utwór o istotnych walorach literackich, który korzysta z możliwości i kontekstów wnoszonych przez stacjonarny lub podłączony do sieci komputer” (Hayles 2011). Ta definicja, chociaż przyjęta przez Hayles jako robocza, a przez Electronic Literature Organisation jako wyjściowa, wydaje się wystarczająco wąska (mówimy o kontekstach i środowisku komputerowym) i, jak zauważa badaczka, adekwatna mimo tautologii, tzn. pojawiających się w niej walorów literackich – służą one jednak przede wszystkim wykazaniu ciągłego rozumienia instytucji literatury, gdyż

czytelnicy zasiadają do przykładów e-literatury z całym bagażem oczekiwań zaszczyconych przez druk, wraz z całkiem pokaźną wiedzą o konwencjach druku, gatunkach, a nawet kroju używanych do druku czcionek. Literatura elektroniczna musi zatem do tych oczekiwań się odnosić, nawet jeśli usiłuje je zmieniać. Jednocześnie jednak – w związku z tym, iż tworzona jest i odczytywana w kontekście połączonych i programowalnych mediów – ożywiana jest przez główny nurt współczesnej kultury, w szczególności gry komputerowe, filmy sieciowe, animacje i całą elektroniczną sztukę wizualną (Hayles 2011).

Istotnym zastrzeżeniem wyjściowym jest jednak założenie, że „Literatura elektroniczna, jak przyjęło się uważać, nie obejmuje literatury, którą poddano digitalizacji, lecz – dla kontrastu – dotyczy dzieł o cyfrowym rodowodzie [ang. born-digital – przyp. tłum.], będących już w pierwszym pokoleniu obiektami cyfrowymi, stworzonymi za pomocą komputera i tam też (najczęściej) odczytywanymi” (Hayles 2011).

W takim wypadku nie będziemy mówić o zwykłym e-booku, towarzyszącym już powszechnie premierze papierowego wydania książki jako e-literaturze, gdyż jest on tylko, by użyć terminu Jaya Davida Boltera, przeźroczystą remediacją (Bolter, R. Grusin 2000: 55; zob. także Bolter 2015) książki papierowej, związanej z ekonomią

medium druku, na który środowisko medialne nie ma większego wpływu – medium cyfrowe nie odciśnie raczej piętna na utworze, raczej usprawni paratekstualną organizację tekstu (np. wprowadzając hiperłącza między spisem treści a rozdziałami lub numerem przypisu a jego treścią itd.), zmieni jednak instytucjonalną sytuację komunikacyjną (cóż bowiem zatrzyma czytelnika przed rozpowszechnianiem tekstu np. na stronach pirackich). Podobnie ma się rzecz w przypadku np. zachowawczej (czy też po prostu „tradycyjnej”, niewykorzystującej dodatkowych możliwości narzędzi elektronicznych) twórczości pisanej na blogach, potencjalnie nieróżniącej się od ewentualnego wydania papierowego (w polskiej literaturze przykładem mogą być wydane „na papierze” opowiadania Jana Dzbana *Dentro*, które powstawały właśnie jako notki na blogu): tu potencjalnej zmianie ulega tylko możliwa sytuacja komunikacyjna między autorem i gronem jego odbiorców, choć możliwy jest eksperyment, który przekroczy ramy zwykłego umieszczenia tekstu w przestrzeni wirtualnej (takiego przykładu dostarczają niektóre kolaboratywne teksty współtworzone przez czytelników).

By pokrótce tylko wspomnieć o historii literatury elektronicznej, należałoby zacząć od tzw. pierwszej generacji literatury elektronicznej, czyli hipertekstów literackich. Były to monumentalne próby stworzenia powieści w środowisku hipertekstowym, polegające na linkowaniu ze sobą kolejnych partii tekstów. Pierwszym hipertekstem literackim było *popołudnie pewna historia* Michaela Joyce’a, chyba ciągle jeden z najciekawszych, sztandarowych i najbardziej reprezentacyjnych przykładów literatury hipertekstowej. Cechą charakterystyczną narracji hipertekstowych spod znaku Joyce’a, Shelley Jackson, Marka America, Judy Malloy i innych „tytanów hipertekstu” jest fragmentaryczność narracji, wymuszająca na czytelniku dodatkową pracę w konkretyzowaniu następujących po sobie fragmentów, często rozluźnienie związków syntaktycznych, przemieszczenia czasu i przestrzeni akcji wymuszające na czytelniku samodzielne nadawanie im kontekstu itp. Ponadto ważną cechą aktywizacji czytelnika jest ergodyczność, czyli udział w „materialnym” konstruowaniu ścieżki narracji poprzez mechaniczne wybory (jak wybór linku i ścieżki opowiadania). Hipertekst, na czym polega też jego historyczna wartość, poddawał refleksji zasady organizowania i wizualizacji wiedzy. Najczęstszym doświadczeniem lekturowym literatury hipertekstowej jest poczucie zagubienia, aporia – w pewnym sensie można uznać, że czytanie hipertekstu oddaje współczesne doświadczenie zagubienia w wielomedialnym świecie (co zresztą nieraz jest u Joyce’a czy Stuarta Multhropa tematyzowane) i w pewnym sensie może być traktowane jako przedłużenie niektórych tendencji obecnych w literaturze postmodernistycznej, mimo widma akademickiego strukturalizmu wiszącego nad całą tą twórczością. Wymienieni przed chwilą autorzy tworzyli tzw. *stand-alone hypertexts*, wydawane na materialnym nośniku, najczęściej płycie CD, do czytania w specjalnym programie, niezależnym od środowiska sieci WWW. Po rewolucji, którą przyniósł model Web 2.0, pojawiły się sieciowe warianty powieści hipertekstowej (polskim przykładem takiego hipertekstu był *Blok* Sławomira Shutego), w tym tzw. powieści kolaboratywne, współtworzone przez autora (przyjmującego niejako rolę „admina”) i czytelników.

Cechami drugiej i trzeciej generacji (Fizek: 2010) literatury elektronicznej jest wzrost multimedialności (coraz częściej poza samym tekstem na znaczeniu zyskują

elementy graficzne i dźwiękowe, krótkie animacje itp.), a także często ominięcie instytucjonalnego obiegu literackiego. W trzeciej generacji coraz większe znaczenie zyskuje warstwa kodu, odpowiadająca właściwie za kształt dzieła. Do trzeciej generacji należałyby więc wszelkiej maści utwory oparte na działaniu np. generatora tekstu czy twórczość oparta na algorytmie sterującym całym dziełem. Osobnym problemem staje się tu niewidoczność bądź widoczność dla zwykłego użytkownika porządku medium, kodu, na którym opiera się wiele medialnych kreacji, na którym także jest oparte nasze codzienne środowisko pracy na komputerze.

Ten bardzo uproszczony przegląd nie jest zamkniętym katalogiem, który mógłby przynieść jakiegokolwiek ścisłe cezurę, jeśli chodzi o pojawienie się poszczególnych generacji literatury elektronicznej. O ile rozkwit powieści hipertekstowej przypada na koniec lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, o tyle takie zjawiska jak demoscena (a część jej wytworów można uznać za przykłady literackie) czy inne podobne fenomeny – popularne w Wielkiej Brytanii, opierające się na samodzielnym „domowym” programowaniu (tzw. *creative computing*) i przywołujące problemy trzeciej generacji e-literatury – można datować na początek lat osiemdziesiątych, co związane było z pojawieniem się pierwszych komputerów osobistych, takich jak Atari, Amiga czy ZX Spectrum.

Dziś warsztat pisarza i czytelnika literatury elektronicznej jest rozbudowany o kolejne narzędzia, związane chociażby z nowymi platformami zaadaptowanymi do twórczości słownej. Należą do nich choćby możliwości geolokalizacji, wykorzystanie Google Maps (polskim przykładem jest cykl Digital Praha 2.1.2. Arkadiusza Wierzby¹) itd. Przedsiębiorstwo Google wypuściło niedawno na rynek dwie powieści na smartfony, z których szczególnie interesująca jest wykorzystująca Google Street View *Entrances & Exits* Reifa Larsena².

Największe trudności w studiach nad literaturą elektroniczną stanowi wymóg transdyscyplinarności. Coraz większe znaczenie zyskuje znajomość nie tylko rozmaitych interfejsów, ale i podstawowych zasad programowania, często pomocna okazuje się analiza socjologiczna do badania pola i rynku literackiego, nieodzowne zaś spojrzenie medioznawcze. Kwestią interesującą pozostaje też możliwość wykorzystania dzieł e-literatury w kontekście edukacyjnym, związanym chociażby z wizualizacją wiedzy.

Wracając do drugiego zasygnalizowanego problemu – wpływu doświadczenia nowych mediów na strategię literackie w „mediach tradycyjnych”, przytoczę parę istotnych spostrzeżeń z tym związanych. Metafory technologiczne pojawiają się często przy okazji interpretacji dzieł Jamesa Joyce’a, Marcela Prousta czy na polskim gruncie Bolesława Prusa. Dotyczą one przede wszystkim analizy techniki narracyjnej czerpiącej z współczesnych tym pisarzom technologii kinematograficznych, panoram czy fotoplastikonów tworzących mozaikowe zestawienia obrazów świata (zob. Humphrey 1970). Wszystkie te perspektywy czy sposoby patrzenia przez narratora można odnaleźć w technice narracyjnej Joyce’a. Nazwiemy je spojrzeniem

¹ <http://www.ha.art.pl/felietony/2930-arkadiusz-wierzba-digitalpraha-212-no-longer-supported.html>. Dostęp 1 lutego 2016.

² <https://editionsatplay.withgoogle.com/#/>. Dostęp 28 lutego 2016.

z lotu ptaka, zbliżeniem, panoramą, ich obecność może wynikać nie tylko z reakcji na nowe media, jak jest u Joyce'a czy brytyjskiego pisarza Bryana Stanleya Johnsona (Johnson 2002: 195), ale z chęci przekroczenia ich w sferze literatury. Co jednak istotne, różne perspektywy narracyjne u pisarzy przełomu XIX i XX wieku, w których przyjmuje się metafory kinematograficzne, rozpatrywane były dotychczas w porządku synchronicznym – nowinki miały realny wpływ na ich pisarstwo i świadomość zmieniającego się miejsca literatury i sposobów prowadzenia narracji. Poszukiwanie źródeł hipertekstu u takich pisarzy jak James Joyce, Milorad Pavić, a nawet Jan Potocki jest narzuceniem pewnej nielogicznej diachronii. Istnieją naturalnie próby poszukiwań „sieci” w powieści najnowszej zarówno na płaszczyźnie samej narracji, jak i jej organizacji. Są to już próby znacznie bardziej udane, odnajdujące rzeczywiście pewne koncepty – jak rozproszenie i wzajemne przeplatanie wątków opowieści czy wykorzystanie specyficznych relacji przestrzennych w procesie lektury – które narzucają się użytkownikowi Internetu, mogąc być wytworem obcowania z medium. W takim wypadku – idąc tropem Williama Mitchella, widzącego w formach spiralnych w XVIII i XIX wieku pewne historyczne wyobrażenia percepcyjne czasoprzestrzeni (Mitchell 2010: 68) – hipertekst ze swoją strukturą łączya lub sieci byłby jedną z możliwych nowoczesnych form przestrzennych w literaturze.

Oczywiście środowisko elektroniczne, zwłaszcza sieci, wpływa na współczesne techniki narracyjne, zmieniając podejście do tradycyjnych sposobów opowiadania, tak jak i utrwała zupełnie nowe nawyki czytelnicze i praktyki lekturowe. Ciekawej analizy dostarcza publikacja *Hiperpowieść albo sieć w powieści* autorstwa Marii Woźniakiewicz-Dziadosz, opisująca zmiany narracji powieściowej pod wpływem rewolucji komunikacyjnej z ubiegłego wieku. Pokrótce tylko przedstawiając problem: przykładami adaptującymi zjawiska sieciowe do narracji (na polskim gruncie) mogą być takie powieści jak *Pigułka wolności* Piotra Czerwińskiego, która wprowadza do języka powieściowego slang sieciowy, ale przede wszystkim tematyzuje problem mediów społecznościowych (a konkretniej Facebooka) lub *Samotność w sieci* Janusza Leona Wiśniewskiego; ciekawszym przykładem w sferze poetyki jest jednak upowszechnienie w bieżącej produkcji literackiej, na skalę większą niż wcześniej, fragmentarycznych narracji (co ma być efektem doświadczenia lektury w sieci w ogóle), ale i przejęcie języka sieci (co widać zwłaszcza u twórców szczególnie wyczulonych na język w użyciu, np. u Andrzeja Sosnowskiego). Przykładem mogą być *Gry losowe* Joanny Dziwak lub zdobywające coraz większą popularność takie zjawiska jak ekstremalnie krótkie formy narracyjne (*flash fiction*, rodzaj krótkiego opowiadania, powstał „w epoce telewizji” jako atraktor dla rozproszonej – można by dodać z przymrużeniem oka: już wtedy – uwagi). Innym, być może najciekawszym, przykładem są utwory literackie w całości remediujące nowomediálne interfejsy, wykraczające ponad zwykły mimetyzm formalny spotykany już u zarania powieści. Mowa tu o twórczości powstającej w mediach społecznościowych lub, co bardziej interesujące, wybierającej określone poetyki definiowane przez ograniczenie nakładane przez optykę danego medium – opowiadania mogące się zmieścić np. w jednym wpisie na Twitterze lub oparte na specjalnej konwencji edytorskiej naśladowującej sieciowe środowisko.

Za polski, nieodosobniony przykład (weźmy chociażby inny utwór cieszący się wielką popularnością, rządzony prawem memów internetowych, komiks *Koło-notatnik z Bohaterem* Małgorzaty Halber) mogą posłużyć *Facecje #Historia Coachem Życia* Macieja Kaczyńskiego i Patryka Brylińskiego – książka, która ma swoje korzenie w fanpage’u na portalu Facebook o tej samej nazwie. Założenie jest proste: naśladując środowisko tekstowe sieci społecznościowej, książka wrzuca nas w sam środek fikcyjnych rozmów między martwymi postaciami historycznymi. Co by było, gdyby Mickiewicz, Juliusz Cezar lub Bolesław Prus miał profil na Facebooku? *Facecje* to próba sprowadzonej do absurdu odpowiedzi, w której „wielkie postaci” nieraz pełnią rolę lustra naszych codziennych problemów lub perypetii tzw. sieciowych mikrocelebrytów – pojęcia mikrocelebryty używa m.in. Paul Stephens (por. Stephens 2015: 33). Zabawne przeniesienie bohaterów w czasie okazało się świetnym żartem, stworzyło arcyzabawną publikację posiadającą pewien krytyczny potencjał, obnażający nasze codzienne praktyki w mediach sieciowych. Niewinna książeczka w jasny sposób odnosi się do historii literatury, podejmuje z nią czasem subtelną grę, jednak jej lektura nie wymaga posiadania szczególnego kapitału kulturowego ponad wiedzę wyniesioną z lekcji polskiego w szkole średniej. Bazując na uproszczonej wizji historii literatury, posiada mimo wszystko pewien potencjał edukacyjny, co niewątpliwie byłoby warte analizy. Wydanie książki drukiem (być może i powstanie książki niezależnie od serwisu Facebook – brak tu na razie jakichkolwiek danych dotyczących szczegółów technicznych powstania książki, chociażby wiedzy, czy w całości powstała ona na portalu – śmiem twierdzić, że nie i że prawdopodobnie dużą rolę w przygotowaniu książki odegrał operator DTP) zaprowadziło *Facecje* „pod strzechy”, przede wszystkim w znaczeniu utrwalenia elektronicznych żartów i stworzenia książki-albumu o spójnej koncepcji. Co jednak ważne, warto zwrócić uwagę na konsekrującą moc druku, która nadała *Facecjom* niejako instytucjonalny obieg, wprowadzając je do literackiego salonu, bibliotek, a także (prawdopodobnie) pod warsztat krytyków literackich. *Facecje* trzeba czytać mając na uwadze nie tylko samą warstwę językową, ale cały paratekst książki (w końcu ważne może okazać się, kto kliknął „like” pod postem cierpiącego Wertera).

Warto w kontekście nowych zjawisk w narracji przywołać fragment głośnego w swoim czasie manifestu Piotra Czernieckiego *My dzieci sieci*, powstałego na fali protestów przeciwko ustawie ACTA:

[...] sieć nie jest dla nas czymś zewnętrznym wobec rzeczywistości, ale jej równoprawnym elementem: niewidoczną, ale stale obecną warstwą przenikającą się z przestrzenią fizyczną. My nie korzystamy z sieci, my w niej i z nią żyjemy. [...] Wychowani w sieci myślimy trochę inaczej. Umiejętność znajdowania informacji jest dla nas czymś równie podstawowym, jak dla was umiejętność odnalezienia w obcym mieście dworca albo poczty. [...] Przywykliśmy do tego, że zamiast jednej odpowiedzi znajdujemy wiele różnych – i umiemy wyabstrahować z nich wersję, która jest prawdopodobnie najszlachetniejsza, odrzucając te, które sprawiają wrażenie mało wiarygodnych (Czerski: 2012).

Sieć, w której wirtualna informacja ma charakter kolażowy, składa się z różnych i problematycznych rejestrów prawdziwości i fikcyjności, przy czym z powodu homogenizacji są one trudne do rozróżnienia. Nie sposób łączyć ze sobą większości

zjawisk, coraz trudniej odróżnić „prawdę” od „fikcji” (zwłaszcza przy silnej pokusie mistyfikacji, czego przykładem była słynna historia Henryka Batuty, rzekomej postaci historycznej posiadającej hasło w Wikipedii³) i wyłowić z rzeczywistości sieci jeden w jakiś sposób koherentny obraz świata i sposób (również graficzny) jego opisu. Współczesne narracje, podobnie jak niektóre wcześniejsze eksperymenty postmodernistyczne, wydają się nośnikiem takiej diagnozy wzbogaconej o wizję silnego determinizmu technologicznego, przynosząc obecną w wielu przypadkach metaforę „zagubionego czytelnika” w labiryncie informacji, która podawana jest w formie nieciągłej i fragmentarycznej, w której doświadczenie aporii lektury zyskuje na wartości jako podstawowy element epistemologiczny naszego bycia w świecie.

Problem kształtu najnowszych narracji i strategii literackich będących efektem obcowania ze współczesną, elektroniczną logosferą, czy tekstowym ekosystemem, by użyć tu wdzięcznego terminu ukutego przez Kennetha Goldsmitha (2011: 27), wymyka się tematowi związanym z literaturą elektroniczną, pozostaje jednak w ścisłym z nią w związku. Na stronie głównej UbuWeb – największej internetowej antologii literackiej awangardy XX i XXI w., założonej w 1996 r. przez artystę i akademika Kennetha Goldsmitha, pomyślanej jako platforma dystrybucji tekstów awangardowych i repozytorium materiałów związanych z twórczością eksperymentalną – wśród kilku linków odsyłających do wielu podstron poświęconych poezji konkretnej i twórczości audiowizualnej znajdziemy, na pierwszy rzut oka tajemniczą, zakładkę „conceptual writing” (pisanie konceptualne). W wielkim skrócie: pisarstwo konceptualne jest praktyką opierającą się na przyjęciu rygorystycznej metody twórczej, która rządzi dziełem (gdyby użyć elektronicznej metafory, byłby to algorytm dzieła), a w skrajnych przypadkach jest daleko idącą ingerencją w codzienne życie pisarza. Bywa, że efekt zastosowanej metody twórczej (np. kombinatorycznego sklejanie tekstów) przynosi efekt zaskakujący samego autora. Warto zaznaczyć już na samym początku: we współczesnym pisarstwie konceptualnym nie chodzi o wskrzeszenie poezji konkretnej, mimo że inspiracje konkretystami pozostają dla wielu twórców ważnym punktem odniesienia lub stanowią margines twórczości współczesnych pisarzy konceptualnych. Pisarstwo konceptualne zdaniem Goldsmitha – parafrazując słynną frazę na określenie André Bretona: papieża konceptualizmu – ma być formą niejednokrotnie krytyczną wobec rzeczywistości, zwracać uwagę na skomplikowane uwikłania tekstów w formacje medialne, instytucjonalne i kulturowe. Ma być jednocześnie pracą intelektu, nie zaś pracą polegającą na ekspresji uczuć autora, co ma szczególne znaczenie w dyskusjach przetaczających się przez całą historię literatury amerykańskiej, zwłaszcza dotyczących poezji. Obok tekstowych performansów i tekstów pisanych „na zadaną modłę” (przykładem może być historia świata pisana z pamięci, bez korzystania z bodaj najmniejszej pomocy ze strony źródeł książkowych i elektronicznych – *Worldview* Emmy Kay) znajdziemy w tekstach konceptualnych rozmaite techniki kombinatoryczne, analogowe generatory tekstów, przypadki przepisowywania dzieł (rodzaje tekstowych *ready mades*, np. zmieniających kontekst dzieła), przypadki *reduced writing* polegające na wybiórczym kopiowaniu fragmentów tekstów (będących jednocześnie szczególnym

³ http://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Batuta. Dostęp 2 lutego 2016.

przykładem lektury lub tzw. *reading writing*) itd. Często końcowy efekt przyjętej strategii twórczej, dzieło, przybiera kształt zupełnie nieprzewidywalny dla samego autora (Spodaryk 2015: 76). Nie oznacza to, że mówimy o twórczości zamykającej się w tekstowych światach i całkowicie rugujących podmiot – owszem, tak dzieje się często w przypadku tekstowych *ready mades* i wykorzystaniu metod proponowanych przez skrajne poetyki niekreatywne, znajdziemy jednak dzieła skupiające się na procesie interpretacji i zapośredniczeniu zjawisk przez podmiot (wspomniany przypadek dzieła Emmy Kay, który przynosi hipotetyczne wyobrażenie o pamięci odłączonej od sieci).

Po pobieżnej analizie UbuWeb czy dowolnej współczesnej antologii pisarstwa konceptualnego, jak np. *Against Expression* pod redakcją Craiga Dworkina, można odnieść wrażenie, że jest to zjawisko wcale nie nowe. Wśród licznych utworów tam zamieszczonych znajdziemy bowiem dzieła nie tylko współcześnie tworzących artystów, lecz także prace Johna Cage'a, Georga Brechta, przykłady bauhausowskiego Type Artu, a nawet utwory Mallarmégo. W tym kontekście zastanawiać może przede wszystkim powtarzająca się formuła mówienia o „nowym” konceptualizmie – co sugeruje zresztą jeden z ważniejszych artykułów Marjorie Perloff rozpoznających problem pisania konceptualnego – *Konceptualizmy stare i nowe* (Perloff 2015: 8). Czy rzeczywiście mówimy o nowym zjawisku? Od najważniejszych manifestów nowego konceptualizmu (tu posługuję się tą kategorią roboczo) nie dzieli nas nawet dekada. Fundamentalne prace – jak *Unoriginal Genius, Uncreative Writing* czy monumentalna antologia Dworkina *Against Expression* – zostały wydane zaledwie parę lat temu, kolejno w latach 2012, 2011 i 2010.

Poszukiwanie źródeł najnowszych zjawisk konceptualnych w oczywisty sposób wiąże się z międzynarodowym ruchem, za który należy uznać sztukę konceptualną kwitnącą w latach 1965–1975 (Wójtowicz 2008: 141). Jak zauważa Ewa Wójtowicz, pisząc o konceptualizmie w kontekście net-artu, wtedy właśnie pojawiły się tendencje w sztuce związane z takimi problemami jak performatywność dzieła i procesualność, a także z „dematerializacją, odejściem od budowania formy na rzecz eksperymentów semantycznych, [...] zatarciem [m]iędzy sztuką a innymi sferami” (Wójtowicz 2008: 141). Istotnym zadaniem konceptualizmu, co zauważa Wójtowicz za Ryszardem W. Kluszczyńskim, było badanie dzieła i medium, w którym powstało, a także, za Jerzym Ludwińskim (Wójtowicz 2008: 142), wychodzenie poza tradycyjne rozumienie dzieła sztuki. Pisarstwo konceptualne omawiane przez takich teoretyków i akademików, jak Kenneth Goldsmith, Vanessa Place, Robert Fitterman, Craig Dworkin czy wcześniej wspomnianą Perloff (by wymienić tylko kilka najważniejszych nazwisk), oczywiście kontynuuje tę problematykę, istotna jednak okazuje się właśnie diagnoza współczesnej, elektronicznej logosfery. Mimo że większość obecnych konceptualistów odnosi się do strategii pisarskich sformułowanych, rozpoznanych i stosowanych przez rozmaite ruchy awangardowe XX w., a w niektórych wypadkach nawet wcześniejszych, znajdziemy szereg interesujących praktyk związanych z doświadczeniami wyniesionymi z codzienności sieciowej. Większość praktyk i manifestów współczesnych konceptualistów ten aspekt uwypukla, podkreślając nowy obieg słowa – cyfrowy (Goldsmith 2001: 14). Reakcja na nowe sposoby dystrybucji twórczości, przemiany w systemach komunikacji,

nierzadka strategia kopiuj/wklej, kwestia rosnącego znaczenia materialności słowa (wspomnianą wcześniej dematerializację należałoby raczej odnosić do sztuki postprzedmiotowej – *post-object art* – lub traktować jako metaforę przejścia z przedmiotu narracji na ideę, podobnie jak w poezji konkretnej) są powszechne w tej twórczości, a opinie o ich pierwszorzędym znaczeniu są podzielane przez pisarzy określających się mianem konceptualnych. Zauważają oni zmianę w nawykach lekturowych, które upodobniły się do naszego codziennego funkcjonowania w sieci: preferowanie coraz częściej tekstów krótkich ma być odpowiedzią na rozproszenie uwagi, zalew informacji (Goldsmith 2011: 25) itd.

Kenneth Goldsmith w książce *Uncreative Writing* przywołuje badania Nicka Biltona opublikowane w artykule *The American Diet: 34 Gigabytes a Day*, które ukazują codzienny zalew informacji. Parafrazując Goldsmitha, badania Biltona pokazują, że przeciętny Amerykanin w 2008 roku przetworzył około 100 000 słów informacji jednego dnia. Dla porównania *Wojna i pokój* Tołstoja mierzona w długości słów amerykańskiego przekładu liczy ich ok. 460 000. Nie oznacza to, że czytamy 100 000 słów dziennie, ale że tyle słów dziennie przepływa przed naszymi oczami przy okazji korzystania z Internetu i innych mediów. Badanie ilości informacji przez pryzmat ilości słów jest z dzisiejszej perspektywy anachronizmem, co zauważa Goldsmith, ale podobne badania prowadzone od lat sześćdziesiątych posługiwały się właśnie słowem jako jednostką informacji. Kategoria bajta, dziś ciągle chyba abstrakcyjna dla zwykłego człowieka, była wtedy powoli wdrażana. By uzmysłowić sobie skalę rewolucji informacyjnej, ilość słów konsumowana w przeciągu roku przykładowo w epoce telewizji i środków masowego przekazu przed boomem informatycznym to 4500 miliardów w 1980 r. W 2008 roku ilość słów, jak oblicza Goldsmith, wynosi rocznie około 10 845 miliardów, czyli jakieś 12 410 gigabajtów, nie licząc obrazów (Goldsmith 2011: 25). Nie znam dokładnie metodologii powyższych wyliczeń. To oczywiście tylko próba dania wyobrażenia o pewnym problemie. Taki zalew informacji zmusza oczywiście do nieustannej selekcji danych przez potencjalnego odbiorcę. Wobec masy danych czytelnik, ale i autor, zamieniają się w „data masterów” – „władców danych”, wybierając spośród tysiąca danych te naprawdę istotne i interesujące. Zdaniem Goldsmitha to właśnie nabyta umiejętność selekcji ze strumienia zalewających nas na co dzień informacji decyduje o posiadanej kompetencji kulturowej (Goldsmith 2011: 1). *Data mastery* (Goldsmith 2011: 1; zob. także: Perloff 2010) to właśnie ta nowa kompetencja, zadanie dla autora i czytelnika.

Zaskakujące może się wydawać, że mimo tego, jak wielkie znaczenie dla pisarzy pokroju Goldsmitha ma medium cyfrowe, efekty pracy większości wspomnianych tu artystów pozostają „analogowe” – są publikowane w formie książek papierowych, posiadających numer ISBN, a więc wchodzą w instytucjonalnie usankcjonowany obieg rynku wydawniczego. Jest to nie bez znaczenia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę strategię pisania niekreatywnego (*uncreative writing*), dopuszczające do publikacji dzieł będących w rzeczywistości niczym innym jak zwykłym plagiatem (casus artysty Simona Morisa, który przepisał i opublikował, w tym przypadku na blogu, całość angielskiego tekstu *W drodze* Jacka Kerouaca). Krytyka instytucjonalnego obiegu literatury, nienadążającego za współczesnymi praktykami piśmiennymi prawa autorskiego, performatywności procesu twórczego, a także refleksji nad

medium, tematem i materialnością dzieła pozostaje pierwszoplanowa, obok wpływu tekstowego ekosystemu sieci na nasze postrzeganie rzeczywistości.

Pytanie postawione m.in. przez Goldsmitha i Dworkina, czy tak jak malarstwo realistyczne natrafiając na fotografię zmieniło się (czego wykwitem, uproszczając, miałyby być chociaż impresjonizm), tak język, tekst i narracja, ale także myślenie o dziele i literaturze, spotykając się z siecią („natrafiając na swoją fotografię” (Goldsmith 2011: 14), przeszło jakieś przeobrażenie, uzyskuje z ich strony negatywną odpowiedź mimo licznych zjawisk „usieciowienia” w sztukach wizualnych i net arcie. Zdaniem Goldsmitha język w sieci nie był nigdy w historii tak materialny i plastyczny (Goldsmith 2011: 25). Co więcej, Goldsmith pragnie zadać kłam spopularyzowanym stwierdzeniom, że w środowisku sieci i komputerów dominującym przekazem jest przekaz audiowizualny, dowodząc, że na poziomie kodu wszystko jest tekstem (Goldsmith 2011: 22–24). Pozwolę sobie tę kwestię pozostawić otwartą, chciałbym jednak zwrócić uwagę na fakt, że większość współczesnych projektów pisarstwa konceptualnego jawi się jako projekt stworzenia literatury naszych czasów. Która miałaby być także odpowiedzią na wieszczony wszędzie upadek czytelnictwa (gdyż często są to książki niewymagające lektury „od deski do deski”, a czasem lektury wcale), ale i krytyką wszystkich przekazów medialnych, w które jesteśmy wrzuceni. Stąd prawdopodobnie bierze się popularność konceptualizmu na amerykańskich uniwersytetach, konceptualizm bowiem stawia sobie za zadanie obnażenie mechanizmów rządzących obecną formacją medialną, przedstawienie skomplikowanego (medialnego, społecznego i instytucjonalnego) uwikłania tekstów. Stąd też nazwy niektórych strategii pisarskich: *databasing*, *appropriation*, *mediation*, *versioning*, *generative* itp.

Wypadałoby w tym amerykańskim kontekście osadzić chociażby jeden polski przykład pisarstwa konceptualnego, związany z próbą prezentacji zjawiska *uncreative writing*. W 2015 r. nakładem wydawnictwa Korporacja Ha!art ukazało się tłumaczenie *Ubu Króla* Alfreda Jarry'ego, dokonane przez translator Google. Projekt Aleksandry Małeckiej i Piotra Mareckiego został wydany w małym nakładzie. Posiada numer ISBN, znajduje się w księgarskim obiegu i nie nadaje się do czytania (choć nie wszyscy są tego zdania). Tłumaczenie automatyczne wyszło „jak zawsze” – może to stwierdzić każdy użytkownik usługi Google – niezgrabne, gubiące związki syntaktyczne między członami zdań, pełne potknięć językowych, co jednak, należy przyznać, nadaje pewnego szczególnego uroku niektórym partiom tekstu. Gest wydania takiej książki można uznać za sztubacki żart. Mieści się w nim jednak potężna krytyka nie tylko konsekrującej mocy druku, ale także narzędzi informatycznych. Tłumacz Google posiada bowiem potężny algorytm personalizujący tłumaczenie w oparciu o historię wyszukiwania, ale i lokalne treści w wyszukiwarce, korzysta przy tym z bogatej biblioteki tekstów mieszczących się na swoich serwerach. Nikt jeszcze nie podjął się dogłębnej analizy tekstu *Ubu Króla* w przekładzie automatycznym, przypuszczalnie może się w nim kryć – co też było intencją autorów – zbiorowy portret Polaków, ich problemów i ich wyszukiwań w Google (czego innym, wdzięcznym przykładem jest projekt *Wiersze z Googla*⁴).

⁴ <https://www.facebook.com/WierszeZGoogle/?fref=ts>. Dostęp 31 grudnia 2015.

Czym miałyby być tytułowa literatura postelektroniczna? Tak naprawdę daleki jestem od chęci tworzenia nowych terminów, ten w dodatku po polsku brzmi wyjątkowo źle. Trudno jednak nie ulec pokusie stworzenia kategorii dla zjawisk literackich związanych z doświadczeniem sieci, niepowstających jednak już jako dzieła elektroniczne, lecz właśnie post-, w rozumieniu występowania po czymś. Post-, na zasadzie według której prawie trzy dekady temu Ihab Hassan próbował opisać znaczenie słowa postmodernizm.

Oczywistą wadą terminu literatura postelektroniczna jest budząca wątpliwości możliwa szerokość pojęcia, mogąca mieścić w sobie współczesne zmiany w narracjach literackich wynikłe z doświadczenia nowej elektronicznej logosfery, z drugiej „analogowe” XXI w. dzieła konceptualne, często jednak o cyfrowym rodowodzie. Pozostawiam ten problem prowokacyjnie niedomknięty, moją intencją było krótkie przedstawienie pewnej ciekawej trajektorii wpływu najnowszych mediów na twórczość słowną, zarówno tę bezpośrednio związaną z pisaniem w sieci czy tworzeniem multimedialnych dzieł, „utworów z pogranicza”, jak i głównym, „papierowym” obiegiem literackim.

Chciałbym jeszcze dodać jako pewną ciekawostkę, że o ile literatura elektroniczna nigdy chyba nie wyszła z wąskiego specjalistycznego akademickiego kręgu zainteresowań – pozostając niejako tworem tworzonym przez akademików dla akademików – o tyle pewne wcześniej wspomniane zmiany związane ze współczesnymi sposobami opowiadania wydają się stopniowo zadomowiać w bieżącej produkcji literackiej. Podobnie rzecz się ma, o dziwo, z najnowszym pisarstwem konceptualnym, które nieraz bezpośrednio nawiązując do wydarzeń politycznych i czerpiąc z popkultury porusza problemy związane z funkcjonowaniem we współczesnej mediasferze. Wielkim sukcesem okazały się działania Goldsmitha, który nie unikając prowokacji, stał się autorem głośnego skandalu (chodzi oczywiście o odczyt na festiwalu poetyckim opisu sekcji zwłok zastrzelonego przez policję czarnoskórego nastolatka: *The Body of Michael Brown*), wielką popularnością cieszy się także w sieci papierowe wydanie *Moby Dicka* Melville’a przepisane na ciąg emocji. A w Polsce *Facecje*, mogące być potraktowane jako wyjątkowy przykład *concept-book*. Pozostaje jeszcze zapytać: czy papierowa literatura się „elektronizuje”? Chyba tak.

Bibliografia

- Aarseth Espen J. 2014. *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, Paweł Schreiber, Dorota Sikora, Michał Tabaczyński (przeł.). Kraków–Bydgoszcz: Korporacja Ha!art.
- Dworkin Craig, Kenneth Goldsmith (red.). 2010. *Against Expression*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bolter Jay David. 1990. *Człowiek Turinga: kultura zachodu w wieku komputera*, Tomasz Goban-Klas (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bolter Jay David. 2015. *Komputery, hipertekst i remediacja druku*, Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński (przeł.). Kraków–Bydgoszcz: Korporacja Ha!art.

- Bolter Jay David, Grusin Richard. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Czerski Piotr. 2012. My dzieci sieci. *Dziennik Bałtycki* 11–12 lutego 2012. Dostęp 2 maja 2013. <http://pokazywarka.pl/pm1pgl/>.
- Ensslin Astrid. 2007. *Canonizing Hypertext: Explorations and Constructions*. London: Continuum.
- Fizek Sonia. 2010. „Testowanie Hegiroskopu Stuarta Multhropa”. *Dekada Literacka* 1–2. Dostęp 1 lutego 2016. <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4931>
- Goldsmith Kenneth. 2011. *Uncreative Writing, Managing Language in the Digital Era*. New York: Columbia University Press.
- Hayles Katherine. 2011. „Literatura elektroniczna: czym jest?”, Sonia Fizek, Mariusz Pisarski (przeł.). *Techsty Magazyn Literacki* 7 (1). Dostęp 1 lutego 2015. http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html
- Humphrey Robert 1970. „Strumień świadomości – techniki”, Stefan Amsterdamski (przeł.), *Pamiętnik Literacki* 61 (4).
<https://editionsatplay.withgoogle.com/#/>
<https://www.facebook.com/WierszeZGoogle/?fref=ts>
http://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Batuta
<http://www.ha.art.pl/felietony/2930-arkadiusz-wierzba-digitalpraha-212-no-longer-supported.html>
- Johnson Bryan Stanley. 2002. Czy aby nie jesteś za młody, aby zapisywać *własne wspomnienia?*, Alicja Skarbińska-Zielińska (przeł.). W *Od Joyce’a do liberatury*, Katarzyna Bazarnik (red.). Kraków: Universitas.
- Mitchell William, John Thomas. 2010. Forma przestrzenna w literaturze, Paulina Kwiatkowska (przeł.). W *Almanach Antropologiczny. Słowo/obraz*, Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Agnieszka Karpowicz, Iwona Kurz, Paweł Rodak (red.). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Perloff Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Perloff Marjorie. 2015. „Konceptualizmy stare i nowe”, Aleksandra Małeczka (przeł.). *Ha!art* 50. Kraków: Fundacja Korporacja Ha!art.
- Spodaryk Mikołaj. 2015. „Konceptualizowanie Joyce’a”. *Ha!art* 50. Kraków: Fundacja Korporacja Ha!art.
- Stephens Paul. 2015. „Now We Are Friends Roberta Fittermana przez pryzmat dziesięciu terminów z teorii mediów”, Magdalena Kuza (przeł.). *Ha!art* 50. Kraków: Fundacja Korporacja Ha!art.
- Woźniakiewicz-Dziadosz Maria. 2012. *Hiperpowieść albo sieć w powieści*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wójtowicz Ewa. 2008. *Net art*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.

Literatura postelektroniczna? Od literatury elektronicznej do kartki papieru, czyli podróż powrotna, z bagażem nowych doświadczeń

W artykule poruszam kwestie wpływu rewolucji mikrokomputerowej i doświadczenia sieci na współczesne praktyki słowne, w tym rozwój literatury elektronicznej, oraz sygnalizuję problem wpływu doświadczenia najnowszych mediów (głównie sieci WWW) na literackie strategie narracyjne widoczne w „tradycyjnym”, papierowym medium. Tytułowa literatura

postelektroniczna nie jest ścisłą metodologiczną propozycją, lecz raczej zasygnalizowaną pokusą kategoryzacji zjawisk literackich, na których się odcisnęła swoje piętno. Stąd też, w omówieniu pojawiają się także trudne do skategoryzowania dzieła z pogranicza literatury elektronicznej i tej istniejącej w powszechnym obiegu literackim, czego przykładem są niektóre zjawiska związane ze współczesnym pisarstwem konceptualnym.

Postelectronic Literature? From Screen to Paper, or a Way Back with Luggage of New Experiences

In my paper I am focusing on the impact of microcomputer revolution and network experiences (Internet) in contemporary verbal practices, including the development of electronic literature, and problems of the impact of recent experience of the media (especially the Web) on the literary narrative strategies which could be seen in a «traditional» paper medium. The title's postelectronic literature is not a strict methodological proposal, but rather a signaled temptation to categorize literary phenomena, on which the Internet network has left its mark. Hence, in the discussion there also appears a difficulty to categorize the works on the borderline of electronic literature and this «traditional», existing literature in wide circulation, and some phenomena associated with the contemporary conceptual writing.

Słowa kluczowe: hipertekst, literatura elektroniczna, narracja, sieć, konceptualizm

Key words: hypertext, electronic literature, narration, network, conceptualism

Mikołaj Spodaryk – doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Członek zespołu Korporacji Ha!art, współpracuje z Galerią Bunkier Sztuki. Publikował m.in. w „Studia de Cultura”, „Konspekcie”, „Ha!arcie”.