

# 1. Teksty i rozmowy



# Rashomon do potęgi enteji

O hipertekstowej i hasarapańskiej opowieści *Koniec świata według Emeryka* z Radosławem Nowakowskim rozmawia Piotr Marecki

**Piotr Marecki:** Kiedy w Twoim życiu pojawiły się komputery i jak to wpłynęło na Twoją działalność książkarską?

**Radosław Nowakowski:** Oto moja pierwsza książka *Ogon słońca* wydana jeszcze bez pomocy komputera. Wymyśliłem ją w 1981 roku, ale wtedy nie mogłem jej zrealizować tak jak bym chciał i jak to sobie wyobraziłem. Pierwszy *Ogon słońca* napisałem na maszynie. Stosując kalkę można było zrobić pięć kopii, z których każda była inna – pierwsza oczywiście najwyraźniejsza, ostatnia jeszcze czytelna, szósta już nie nadawałaby się do użytku. Jeśli pojawiały się jakieś rysunki, musiałem je przerysowywać ręcznie. Zatem moja działalność wydawniczo-książkarska była bardzo ograniczona. Dokonałem jednak wtedy niezwykle istotnego dla mnie odkrycia. W związku z chronicznym brakiem papieru w tamtych czasach zacząłem wystukiwać swoje teksty po dwóch stronach kartki, a potem wpadłem na pomysł żeby maszynopisy oprawiać. Tak oto zacząłem robić książki! I cóż się okazało – po pierwsze nie muszę już tłumaczyć komuś jak moja książka ma wyglądać, nie muszę jej, a właściwie jej wyobrażenia, powierzać redaktorowi, komuś od przepisywania, drukarzowi, grafikowi; mogę ją pokazać i powiedzieć: chcę, żeby była taka. Po drugie, odkryłem nowe, wspaniałe terytorium: mogę zapanować nad książką jako całością, nie tylko nad samym tekstem; mogę myśleć książką, a nie tylko tekstem. Nagle tekst okazał się tylko jednym z elementów książki – ważnym i podstawowym, ale nie jedynym. Okazało się też, że książka nie jest tylko opakowaniem tekstu, ale sama w sobie może być nośnikiem znaczeń. Pojawiła się nowa, wspaniała warstwa znaczeniowa do zagospodarowania. Pojawiła się wielowarstwowość... Na przełomie lat 70. i 80. graliśmy wiele koncertów [RN jest perkusistą zespołu Osjan – PM] zagranicą, najczęściej w Niemczech. Często mieszkaliśmy tam u różnych znajomych i przyjaciół. Ilekroć do nich jechałem, ciągle zauważałem jakieś nowe wynalazki, w jakie się zaopatrywali. Stąd mogę

powiedzieć, że zawsze byłem z nowościami technicznymi na czasie. Przyglądałem się tym wynalazkom (wideo, satelity itd.), lecz zawsze pod kątem czy pojawi się coś, co pozwoli mi realizować książki tak jak chciałem. Technika szła bardzo szybko do przodu i te nowe wynalazki, na które tak czekałem zaczęły się pojawiać. Najpierw maszyny, które miały wymienne czcionki, w formie głowicy stożkowej albo tak zwanej stokrotki, więc mógłbym na nich drukować różnymi krojami liter! Następnie maszyny, które miały pamięć – potrafiły zapamiętać parę stron i co więcej potrafiły wyrównać prawy margines! Kolejnym hitem były maszyny z ekranikiem, czyli już prawie-komputery. Przez dłuższy czas zastanawiałem się nad zakupem takiego urządzenia, ale jeden z moich znajomych – informatyk wyperswadował mi to i zachęcił do kupna komputera. Co uczyniłem w 1993. Wtedy też założyłem moją jednoosobową, nadziemną księżkarnię *Ogon Słonia*.

### **Co to był za komputer?**

Procesor 486 SX 25 MHz, dysk 40 MB i 4 MB RAM. Teraz wydaje się to zupełnie nieprawdopodobne, ale wtedy to była rakietą. Kupiłem jeszcze kolorową drukarkę igłową. Na drugi dzień usiadłem i zacząłem robić *Ogon słonia*. Natychmiast.

### **Kolejną wersję?**

Trudno to nazwać kolejną wersją. Zacząłem w końcu robić to tak, jak wymyśliłem w 81 roku. Zacząłem realizować pomysł, który nosiłem w głowie przez 12 lat. *Ogon słonia* od początku był wymyślony jako zbiór obrazków z podróży: włączysz się po jakimś kraju, robisz zdjęcia, wracasz, pokazujesz je znajomym – każde inne, ale mają w sobie coś wspólnego. Ja nie robiłem zdjęć aparatem fotograficznym, ja robiłem takie zdjęcia przy pomocy pióra, ołówka, słów, zdań, kresek, kropek. Chciałem, żeby każde z tych zdjęć-obrazków miało inną fakturę. Jak to zrobić? Zmieniając czcionkę, panując nad nasyceniem szarości, innym tłem. Pisząc na maszynie to było nie do osiągnięcia.

### **Ale wcześniej to wydałeś na maszynie.**

No tak, ale nazwijmy to w wersji "oka-leczonej".

### **Ile zatem miałeś czcionek do dyspozycji w komputerze?**

Najpierw standardowo z Windowsem 3. Zacząłem zatem kombinować, żeby każdy obrazek był napisany to inną wielkością, to rozstrzelonym drukiem, wyjustowany do prawej, wytłuszczony itd. A potem pojawiły się nowe fonty. Kilka miesięcy po kupieniu komputera dokupiłem kilkadziesiąt nowych fontów, pakiet A-Z wyprodukowany przez Onet. I tu pojawiło się kolejne fascynujące pytanie, które zadawali sobie już drukarze w XVI wieku, choć zapewne inaczej je formułowali: czy można pisać okrągłymi literami o rzeczach i sprawach kancystych? Pierwsze książki powstawały na igłowce. Na pierwszy rzut, rzecz jasna, *Ogon słonia*. I ta igłowka idealnie się do tej właśnie książki nadawała.

Drukarka igłowa robi bowiem literki z kropeczek. A obrazki z *Ogona słońca* są jakby napisane na piasku i usypane z piasku, bo jest to książka o Egipcie, o pustyni. Kiedy więc teraz drukuję ją na atramentówkach, zawsze używam trybu ekonomicznego, żeby drukować niedokładnie. Pech polega na tym, że najnowsze drukarki nawet kiedy drukują niedokładnie to i tak o wiele za dokładnie jak na tę książkę.

### **Zatem musisz sobie sprawić igłówkę.**

Myślałem o tym. Tę pierwszą wykończyłem bardzo szybko. W serwisie i tak się dziwili, że można na niej wydrukować całą książkę. A ja na niej zrobiłem kilka egzemplarzy. Poza tym igłówka ma wiele minusów. Drukowanie trwa długo, bo trzeba to robić w trybie graficznym, strasznie hałasuje. Z drugiej strony drukowanie na igłówce ma to do siebie, że w miarę drukowania taśma staje się coraz bledsza. Czyli książka naturalnie falowała odcieniami. A o to mi dokładnie chodziło w przypadku *Ogona słońca*.

### **Ile książek powstało przed zakupem komputera? I w jakich ilościach?**

Zrobiłem 4 książki. Ale każda była to jakaś wersja niepełna. Wszystkie robiłem w nakładzie 5 egz., czyli tyle ile się dawało przepisać naraz. Przepisywanie tego samego powtórnie, to już byłoby czyste szaleństwo. Ksero do takich celów było wtedy zupełnie niedostępne.

### **Pamiętasz ilu rodzajów czcionek użyłeś w *Ogonie słońca*?**

Kilkadziesiąt. 50? 60? W tym kilka zrobionych przeze mnie. To zresztą bardzo istotne. Dużo moich tekstów powstaje w języku esperanto. A jest to język, który – podobnie jak polski – ma znaki diakrytyczne. Od pewnego informatyka kupiłem kilkanaście czcionek esperanckich, a w związku z tym, że kilka odmówiło współpracy z moim komputerem, podarował mi program Font Monger, żebym je do tej współpracy zmusił. To program do robienia fontów True Type. Od lat bez upgrade'ów i dawno wycofany z użycia. Ja jednak używam go do dnia dzisiejszego i w dalszym ciągu działa, mimo kilkakrotnej zmiany systemu. Fascynuje mnie sprawa zaprojektowania konkretnego fontu do konkretnej książki. Ale w taki sposób, żeby był on nośnikiem pewnego znaczenia. Tak jak w przypadku trzeciej części *Tajnej kroniki Sabiny*. Narratorem jest tu moja córka Sabina. Zrobiłem więc koślawą czcionkę na bazie pierwszych liter stawianych przez nią. Ot, takie krzywe zwierciadło do oglądania w nim spraw bardzo poważnych.

**Na wyprodukowanych przez siebie książkach wpisujesz nazwę drukarki, na której dany egzemplarz wydrukowałeś. Czy nie uważasz, że należałoby wpisywać wszystkie dane w jakich programach jest to zrobione, jakimi czcionkami itd.? Skoro każdy element jest ważny?**

To jest wynik trochę bibliofilskiego myślenia. Kiedy zacząłem jeździć na Targi Pięknej Książki do Oksfordu i w inne miejsca, coraz więcej miałem do czynienia

z książkami robionymi dla bibliofilów. Z punktu widzenia osób zajmujących się piękną książką, to są rzeczy istotne i ważne. Bardzo często w katalogu takiej imprezy znajdziesz precyzyjne dane dotyczące papieru na jakim wydrukowano książkę, jaką czcionką ją złożyono, w jaki sposób i z jakich materiałów wykonano oprawę itd. Pomyślałem, że w przypadku książki robionej przy pomocy komputera istotny jest efekt finalny, czyli jej wydruk. Nieistotne w jakim programie ją złożyłem, ale na jakiej drukarce wydrukowałem. Ponieważ to one dają różne nasycenia barw, odcienie itd. Zacząłem więc podawać w każdej książce model drukarki. Teraz już tego nie robię, bo jakość wydruku jest tak dobra i tak wyrównana, że modele czy firmy są nie do odróżnienia, poprzestając zatem na informacji, że drukowałem na "plujce". Ma to jednak jeszcze inny, dużo ważniejszy aspekt. Na takich targach jak choćby te w Oksfordzie przysłuchuję się często dyskusjom o starych drukarskich prasach i technikach drukowania. Roztrząsane problemy (na przykład jak uzyskać taki lub inny stopień matowości farby na takim lub innym papierze), jak i żarliwość takich dyskusji, mogłyby wprowadzić zwykłego śmiertelnika w osłupienie. Spróbowałem wyobrazić sobie takie targi za 30 lat, kiedy to spotkają się na nich miłośnicy i wierni użytkownicy drukarek typu deskjet i w niekończących się rozmowach będą próbowali udowodnić, przede wszystkim sobie, że tylko takie drukarki są godne uwagi, albowiem tylko one mają duszę, bo dają właśnie tę określoną matowość koloru na satynowanym papierze, podczas gdy nowe wynalazki są nic nie warte. Co innego jest tu jednak ważne: te wszystkie rozmowy dotyczą jedynie spraw czysto technicznych, nikt nie zastanawia się nad tym, do czego mogłoby to służyć, co można by wyrazić taką matowością farby.

### **Ile miałeś dotychczas drukarek?**

Cztery. Najpierw igłówkę Star LC100, potem atramentówkę HP 550 C. Mam je do tej pory, już ich nie używam, ale działają. Teraz używam dwóch drukarek HP 1120C i 1700C, obie drukują w formacie A3+. Większa i lepsza drukarka daje więcej możliwości w konstruowaniu książki i bardziej uruchamia moją wyobraźnię. W przypadku tego co robię szalenie istotne jest poznać możliwości narzędzi. Dopiero wtedy można w pełni wykorzystać to, co podsuwa wyobraźnia.

### **Czyli podstawą jest rzemiosło?**

Rzemiosło jest bardzo ważne, ale wyobraźnia jest ważniejsza. Doskonałe opanowanie edytora tekstu, czy programu graficznego nie jest równoznaczne z tym, że już możemy zrobić książkę. Najpierw przecież trzeba ją sobie wyobrazić. Ale narzędzia mogą tej wyobraźni pomóc, stymulują ją i karmią, im lepiej się je pozna tym więcej mogą podpowiedzieć. Drukarki, które mam nie zrobią na przykład wypukłych liter. Zatem narzędzie narzuca też wyobraźni pewne ograniczenia. Czasami to dobrze robi. Zresztą to jest też chyba trochę

sprawa mojej konfiguracji psychofizycznej. Nie potrafiłbym siedzieć nad kimś i tłumaczyć mu, że ta literka ma być tak ułożona, a tamta inaczej. To by się prędzej czy później skończyło jakąś bijatyką. W przeszłości miałem kilka niezbyt przyjemnych doświadczeń z drukarniami w Polsce. Doszedłem do wniosku, że jeśli nie potrafią wydrukować zgodnie z projektem jednej strony (czyli plakatu) albo dwóch stron (okładka do płyty analogowej), to tym bardziej nie ma co oczekiwać, że poradzą sobie z 300 stronicami, z których każda ma być w innym odcieniu żółci, a na każdej różnoszary tekst. Dlatego, kiedy we wspomnianej już trzeciej części *Tajnej kroniki Sabiny* musiałem zastosować litery-pieczątki, na podobieństwo pieczętek wycinanych w ziemniaku, to sam zrobiłem takie pieczątki. Wyciąłem je z jabłunki, którą wiatr obalił w moim sadzie. Zdaję sobie sprawę z tego, że to już pewnie obsesją, ale pocieszam się, że w każdym szaleństwie jest metoda. Podkreślam też ciągle, że strasznie ważne jest dla mnie to, żeby książka przyszła do jednej głowy i z jednej głowy wyszła, żeby była produktem jednego umysłu. Bo to daje jej ogromną spoiłość.

**I panujesz nad każdym etapem pracy nad książką, od napisania, wydruku, introligatorki, klejenia a na oprawie kończąc. Kiedyś napisałeś, że do pełnej produkcji brakuje ci jedynie tego, że nie robisz papieru. I że może kiedyś zaczniesz?**

Nie jest to wykluczone. Mam w sadzie kilka jabłonek papierówek. Mam nadzieję, że nie nazywają się tak od parady, co potwierdziło kilka osób zajmujących się sztuką papieru. Nie chciałbym jednak stwarzać wrażenia, że moim celem jest produkowanie dzieł unikatowych, albo w minimalnych nakładach. Wręcz przeciwnie. Dlatego tak bardzo ucieszył mnie fakt wydania mojej ostatniej książki *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*. A jest to jedna z bardziej skomplikowanych konstrukcyjnie książek, ponieważ rozkłada się w model całej ulicy; wymagała zatem ręcznego klejenia. Niemniej jednak to co wyszło z drukarni wygląda tak samo, jak to co wychodzi z mojej pracowni. Drobne różnice w papierze czy materiale na okładkę akurat w tym przypadku są nieistotne, zresztą były uzgodnione. Decydujące dla sukcesu tego pionierskiego przedsięwzięcia była dobra wola, wręcz entuzjazm, wydawcy i drukarni. No i komputera. Przyniosłem bowiem do drukarni skład całej książki na płycie i gotową książkę, żeby pokazać jak ma wyglądać. Ich zadaniem było skupić się na dokładnym powieleniu wzoru. I skupili się.

**Czyli jednak da się. Jak czytać książki liberackie? Czego oczekujesz od modelowego czytelnika?**

Kiedy Zenon Fajfer wymyślił czytelną liberaturę w Krakowie, pojechałem na robocze spotkanie z pracownikami MLK-u, gdzie się ona teraz znajduje. Dyrektor tej placówki zaproponował wtedy coś naprawdę ciekawego i ważnego. Rozmawialiśmy o warsztatach liberackich, ale oczywiście mieliśmy na myśli

pisanie książek. On natomiast powiedział, że powinny to być warsztaty czytania takich książek. I miał rację. Czasem włosy stają mi na głowie, kiedy widzę jak ktoś otwiera którąś z moich książek, a potem nie potrafi jej zamknąć, bo czynność otwierania-zamykania tej książki troszkę odbiega od ogólnie przyjętego standardu. Jeśli zatem czytelnik nie radzi sobie na takim poziomie, jak można oczekiwać, że poradzi sobie na wyższym poziomie, na przykład ze skomplikowanym akapitem albo nietypowym przebiegiem tekstu na stronie. Opowiem anegdotkę. Kilka lat temu robiłem wystawę swoich książek w Kielcach. Jednym z jej elementów było też coś w rodzaju instalacji: tekst złożony z dużych liter wydrukowanych każda na oddzielnej kartce papieru. Kiedy ją montowałem, zjawił się starszy pan i zaczął się uważnie przyglądać temu, co rozwieszałem. W pewnym momencie mówi: Wie pan co, ten ogonek w "ę" jest niedobry. Próby zwrócenia jego uwagi na całość tego dziełka okazały się bezskuteczne. Zły ogonek w "ę" przestonił mu wszystko. Okazało się potem, że był to emerytowany profesor liternictwa i on po prostu na nic innego nie zwracał uwagi. Potrafił zobaczyć tylko światło między czcionkami, krój fontów itd. A gdyby zamiast niego zjawił się literat, to dostrzegłby pewnie niewłaściwie użyty przymiotnik i ten przymiotnik przystoniłby mu wszystko. A właśnie totalność liberatury polega na tym, że trzeba te wszystkie rzeczy zobaczyć jako całość. Co ciekawe, wiele osób radzi sobie z meandrami liberatury zupełnie dobrze i to bez instrukcji obsługi – być może intuicja podpowiada im, słusznie zresztą, że taka książka jest instrukcją obsługi samej siebie, wystarczy tylko odważyć się w nią wskoczyć i pozwolić, żeby nas prowadziła. U podstaw mojej twórczości zawsze leży opowieść, lecz żadna opowieść nie jest prostym, wybrukowanym traktem – każda jest poplątaną, nieustannie rozgałęziającą się ścieżką biegnącą na różnych poziomach, przez rozmaite warstwy, płaszczyzny, tła. Cały problem polega na tym, jak to ogarnąć na raz, jak jednocześnie podążać tymi wieloma tropami... Nie robię książek tylko po to, żeby były pięknymi, skomplikowanymi obiektami czy przedmiotami, które można potem postawić na półce albo w galerii i podziwiać kunszt artysty. Mam kilka ciekawych pomysłów konstrukcyjnych np. książkę w kształcie koła – nie wiem jednak, czym wypełnić tak przemyślnie połączone kartki, a nie chcę i nie mogę wypełniać ich czymkolwiek. Nie o to mi chodzi. Wszystkie poziomy dzieła muszą być równie ważne i maksymalnie zintegrowane. Wszystko musi być po coś. Wszystko musi być opowieścią, musi uczestniczyć w przekazywaniu tej opowieści. Nie mógłbym np. powielać potem moich książek byle jak na ksero. Bo jak oddać kilkadziesiąt odcieni zieleni, które są bardzo istotne w książce o Irlandii? Chyba, że bylejakość pełniłaby istotną rolę w opowieści, bo sama o czymś by opowiadała. Mam to gdzieś zakodowane, że wszystko musi być solidne. Robię nawet drewniane pudełka na swoje książki. Mam też zakodowane, że dobrze zorgani-



zowana przestrzeń pomaga w przekazie informacji. Tego nauczyłem się na architekturze. Co oczywiście nie znaczy, że wszystko co wychodzi z moich rąk i mojej głowy jest solidne. Ale materialność dzieła jest czymś fundamentalnym. Konceptualizm jako kierunek w sztuce nigdy mnie nie pociągał. Pomysł na dzieło nie jest dziełem. Muzyka jest wtedy muzyką, kiedy jest wykonywana na instrumencie, kiedy ją słyszysz i czujesz jej bezpośrednie wibracje – nuty nie są muzyką. Architekturą jest wybudowany dom, do którego możesz wejść, a nie jego projekt na papierze. Książką jest to, co zostało wydrukowane, co możesz wziąć do ręki i przez co możesz zacząć wędrować prowadzony ścieżkami zdań. **Patrząc całościowo na Twoją twórczość da się zauważyć pewną prawidłowość. Pisziesz i projektujesz książki od najbardziej konwencjonalnych – jak np. *Ogon słońca* – poprzez coraz bardziej "udziwnione", jak dwuksiąż (*Nieopisanie świata* cz. 3), książka-trójkąt (*Hasa Rapasa*), luźne kartki w pudełku (*Nieposkładana teoria sztuki*) czy wreszcie 10 i pół metrową *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach*. Wszystkie one mają tę cechę wspólną, że są książkami i wszystkie je wydrukowałeś na papierze sam (przynajmniej w wersji pierwotnej). Nagle pojawia się hipertekstowa opowieść *Koniec świata według Emeryka*. Czy zatem *Emeryk* na tle całej Twojej twórczości to rewolucja czy ewolucja?**

e-e-e-e-e E-ewolucja. Wszystkie moje książki są nieliniarne, wielowarstwowe. Można by powiedzieć, że hipertekstowe.

**Protohipertekstowe! Skąd się wziął pomysł na *Emeryka*?**

Wszystko zaczęło się na Targach Książki we Frankfurcie w 2000 roku. Brałem tam udział w projekcie "Skryptorium" realizowanym przez moich przyjaciół Tryznów. To rodzina z Łodzi prowadząca tam Muzeum Książki Artystycznej, Janusz i Jadwiga oraz ich syn Paweł. Od wielu lat zajmują się robieniem książek, sami je projektują, drukują, oprawiają, wytwarzają papier – ale nie piszą, współpracują za to z różnymi autorami. Otóż, dostrzegli oni sporo analogii – o dziwo! – między średniowieczem a współczesnością, głównie dzięki pojawieniu się komputerów. To co ja robię ze swoimi książkami przypomina jako żywo działalność skryptorium. Zmieniło się wszakże wyposażenie, zatem zmieniłem tę nazwę na komputerium. Bo cóż ja robię? Sam przepisuję książki i je powielam, czyli to co dawniej robił skryba. Spirala zatoczyła krąg. Jesteśmy w tym samym miejscu, ale na innym poziomie. Ja powielam swoje książki, a skrybowie powielali czyjeś, ale – uwaga! – oni często dokonywali kompilacji. Tryznowie poszli właśnie w tę stronę. Ich bardzo interesowała technologia Print on Demand i pomysł, że to czytelnik tworzy swoją książkę. Np. podczas Targów w Warszawie zorganizowali stoisko z kilkoma komputerami oraz bazą tekstów poetyckich. Uczestnik Targów podchodził, wybierał sobie swój zestaw wierszy, zlecał grafikowi okładkę i szedł dalej. Po godzinie czy dwóch przychodził po odbiór gotowej książki ze swoim wyborem wierszy. I to też jest analogia ze śred-

niowieczem. W wielu księgach zachowało się tylko imię fundatora, czyli tego który zlecał wykonanie i określał jak ma wyglądać na przykład modlitewnik. I na tym zasadzał się pomysł Tryznów. Jedną część stanowiło odtworzone skryptyorium średniowieczne. Obsługujący byli przebrani w habity, mieli zrekonstruowane pulpity i narzędzia jakich wtedy używano, kałamarze, inkausty itd. U nich można było sobie zamówić pojedyncze wykaligrafowane strony. Natomiast drugie pomieszczenie to było komputorium. Oddzielała je ściana z ruchomych lusterek, które były przymocowane w taki sposób, że można było przez nie przejść. Czyli tak jak Alicja w Krainie Czarów. Można było przeskoczyć ze średniowiecza do epoki komputerowej. W sali współczesnej realizowanych było kilka projektów np. Księga Słów Wszystkich Żuka Piwkowskiego, do którego odsyłam w drugiej części *Emeryka*. Żuk wymyślił również projekt SMS-owy, który także nawiązywał do średniowiecza. Polegał on na tym, że osoby które zalogują się do systemu będą dostawać SMS-a z poemacikiem o określonej godzinie (to trochę przypominało godzinki, kiedy ludzie wspólnie tńczyli się o określonej porze na modlitwie).

#### **A jaka była Twoja rola w tym komputorium?**

Natomiast ja miałem prowadzić coś w rodzaju poetyckiej kroniki Targów, która miała być umieszczana na gorąco w internecie. Jednocześnie powstawała też wersja papierowa, którą drukowaliśmy na bieżąco. Praca była koszmar, bo robiłem to jednocześnie w paru językach. Ja pisałem, a Sebastian Gill umieszczał to w sieci. I wtedy pierwszy raz zacząłem myśleć o hipertekście i pisaniu hipertekstowym. Wtedy pojawił się także pomysł na powieść, w której jedno drobne wydarzenie opisane jest przez prawie wszystko co dookoła. Taki *Rashomon* do potęgi entej. Przy czym mamy tutaj punkty widzenia nie tylko ludzi, ale wszystkiego co się rusza i nie rusza. Poza tym pociągało mnie nie tylko umieszczenie tekstu w internecie, chciałem wykorzystać możliwości jakie daje to medium. Jego specyfikę. Tutaj znowu pojawia się ważny dla mnie problem narzędzi. Do tej pory jeszcze dobrze nie poznałem wszystkich możliwości sieci. Jak wspominałem wcześniej, dopiero kiedy pozna się narzędzia wyobraźnia pracuje pełną parą.

#### **I to wtedy po raz pierwszy usłyszałeś o hipertekście? Znałeś to słowo wcześniej?**

Znałem, jasne. Moja pierwsza przygoda z hipertekstem była następująca. Jeszcze przed zakupem komputera, uczyłem syna moich znajomych angielskiego. I on mi pokazał grę komputerową, chyba na jakimś Spectrum, ładowaną z kasyety. Była tam jakaś opowiadka podzielona na odcinki. Na końcu każdego odcinka należało wybrać którąś z dwóch możliwości dalszego ciągu. W ten sposób decydowałeś o przebiegu opowieści. Powrót był niemożliwy. To był absolutnie pierwszy kontakt.

**Od Targów Książki we Frankfurcie do czasu zawieszenia w sieci pierwszej części *Emeryka* minęły prawie 2 lata. Aż tak długo to pisałeś?**

Nie, na Targach pojawił się pomysł. Dojrzywał i czekał na swoje pięć minut. W 2002 zgłosili się do mnie koledzy, którzy zakładali portal wici.info prezentujący życie kulturalne Kielc i okolic. Ja już wtedy od wielu lat mieszkalem na wsi pod Łysogórami, więc poprosili czy nie mógłbym dla nich pisać jakichś legend, nawet zmyślonych. Pomyślałem, że chyba właśnie nadszedł ten moment i należy zmierzyć się z problemem. I zacząłem pisać *Emeryka*.

**Czy przed *Emerykiem* czytałeś jakieś powieści hipertekstowe? Czy miałeś może jakiś background teoretyczny?**

Nie, nie czytałem żadnej powieści hipertekstowej. Nie miałem też żadnego backgroundu teoretycznego. Miałem background praktyczny w postaci moich książek.

**Czyli do hipertekstu doszedłeś na własną rękę?**

Tak. Na to się złożyła cała moja historia. To że jestem muzykiem, że studiowałem architekturę. Liberatury też się nie uczyłem, a pierwszy tekst jaki napisałem, to była już czysta liberatura. Nie wiem dlaczego. Była to jakaś proza poetycka. Pisałem ją na starej maszynie, a jak wiadomo ona nie wyrównywała do prawej. Stwierdziłem zatem, że nie będę też równał do lewej i tekst płynął sobie nierówno, trochę jakby rzeczka. A jak jest rzeczka to są i brzegi. Poprosiłem zatem brata, który jest malarzem, żeby mi coś dorysował na brzegach. Ale brat nie umie namalować niczego na zamówienie. I dokładnie od tego momentu wszystko w moich książkach robię sam. I oczywiście zsyłem to także nie jak książkę, czyli z boku, ale z góry jak kalendarze. Przypominało rzekę. Kiedyś przeczytałem *Nieobojętą przyrodę* Eisensteina i on tam analizuje patos w swoich filmach. Pisze, że kiedy je robił nic o tym nie wiedział. Podobnie jest ze mną. *Traktat Kartkograficzny, czyli rzecz o liberaturze*, czyli moją książkę o książkach napisałem i zaprojektowałem dopiero po zrobieniu kilkunastu książek. Nagle mi się wszystko ułożyło w całość i próbowałem to jakoś wytłumaczyć. Natomiast wcześniejsze działania nie były zupełnie wyspekułowane.

**Skoro *Emeryk* jest e-wolucją, co łączy go z wcześniejszymi książkami?**

Jest jedna cecha, która łączy wszystkie moje książki. Jest to problem dehumanizacji. Człowiek nie jest w centrum. To jest bardzo istotne. Nawet spotkałem się z zarzutem znajomego, który powiedział, że w moich książkach nie ma ludzi. Najwyraźniej to widać w 3 części *Nieopisania świata*. To książka o działce moich rodziców. Jest to kawałek ziemi należący do rodziny Nowakowskich, która go kupiła od innej rodziny. Ale co to znaczy, że on niby należy do nas? Patrząc z perspektywy historycznej, moi rodzice kupili to miejsce jakieś 30 lat temu. Ale ono istnieje 5 miliardów lat. Więc nasza na nim obecność, obecność

ludzka to żadna obecność. Poza tym my tam głównie spędzaliśmy wakacje. Teraz, kiedy mam swój dom po drugiej stronie tyso gór zaglądam tam raz, dwa razy w roku. Rodzice też jeżdżą tam bardzo rzadko, bo są w bardzo podeszłym wieku. Zatem prawie nas tam nie ma. A drzewa są i są. Chociaż kiedyś ich nie było. Więc dlaczego ludzie mają być głównymi bohaterami tej historii? I to jest dla mnie bardzo istotna perspektywa. Pomimo, że sam jestem teraz właścicielem kawałka ziemi i mieszkam na nim, to mam poczucie, że jestem tu gościem. Ptaka, który przelatuje przez "moją przestrzeń powietrzną" kompletnie nie obchodzi kto jest właścicielem tego miejsca. Stąd ta dehumanizacja. Następnym problemem, jeżeli to ma być opowieść drzewa, to powinna być "napisana" w języku drzewa. Jaki to jednak jest język i jak go przełożyć na język ludzki? Szalenie ważny w każdej mojej książce, a wszystkie one na różne sposoby zajmują się nieopisaniem świata, jest właśnie problem lingwistyczny. My patrzymy na ten świat przez pryzmat własnego języka. Nie tylko metaforycznie, ale dosłownie. Co by było gdyby drzewo miało napisać historię tego miejsca? Być może drzewo w ogóle nie zauważyłoby obecności człowieka. Być może nie istniałyby takie wydarzenia jak II wojna światowa. Być może tam nie przeleciała żadna kula i one w ogóle nie zauważyły wojny. To co nam się wydaje bardzo ważne, może dla drzew nie istnieć wcale. Stosowanie różnych perspektyw jest obecne we wszystkich moich książkach. Także i przede wszystkim w *Emeryku*, gdzie spotęgowałem to do granic możliwości. Inna ważna sprawa w *Emeryku* to próba zindywidualizowania wypowiedzi każdego z bytów. No bo jak to zapisać? W pierwszej wersji chodziło mi po głowie, żeby każda z tych istot mówiła innym językiem. Zastanawiałem się czy użyć do tego różnych ludzkich języków czy może zapisywać to w inny graficznie sposób? Zastanawiałem się nad emotikonami, nawet wymyśliłem kilkanaście nowych, ale bardziej były to piktogramy złożone ze znaków z klawiatury – taki właśnie ptaszek pojawia się w pierwszej części. To co funkcjonuje pod nazwą emotikony to są bardziej skróty, jakie znam ze stenografii. Emotikony – jak sama nazwa mówi – oddają głównie stany, emocje. Jak zatem wyrazić przy ich pomocy czynność? Dużo bardziej interesujący i inspirujący jest pod tym względem zapis hieroglificzny. Jak zrobić żeby każda opowieść była inna? Inna także na poziomie leksykalnym, składniowym, wizualnym, kolorystycznym, fakturalnym itd. Staram się tego trzymać... Zatem kolejną rzeczą, która łączy moje książki i *Emeryka* to nieustannie podejmowana próba odpowiedzi na pytanie czy świat da się opisać, a jeśli tak, to jak go opisać, żeby ten opis był jak najbardziej adekwatny, jak najpełniejszy. Z czego wynika następna cecha wspólna: piszę po to, żeby dowiedzieć się jaki jest świat i dlaczego taki. Pisanie jest wspaniałym narzędziem poznawania. Ale jak już wspominaliśmy narzędzie też należy poznać. I tak dalej...

**Emeryk, czyli figura pielgrzyma z Nowej Słupi (12 km od miejscowości w której mieszkasz), która co rok przesuwa się o jedno ziarnko piasku w stronę Świętego Krzyża, a kiedy już dojdzie na jego szczyt będzie koniec świata pojawił się już u Ciebie wcześniej w trójkątnej *Hasie Rapasie*. W innych Twoich książkach pojawiają się także elementy miejscowych legend (np. sabat czarownic). Czy można mówić o próbie konstruowania Twojej własnej mitologii, składającej się z tego co Cię tutaj pod tysogórami otacza?**

Jak wspominałem w całej mojej twórczości pojawiają się różne perspektywy. We wcześniejszych książkach nieopisywałem świat, ten wielki. Pierwsze książki to były relacje np. z Sahary, z Egiptu, różnych krajów europejskich. Dlatego potem pojawiła się potrzeba zwrócenia się w stronę małego świata. Pojawiła się książka o działce, potem *Hasa Rapasa* i książka-ulica o – popularnie nazywanej – Sienkiewce w Kielcach, gdzie mieszkałem przez wiele lat. *Emeryk* to opis jednego miejsca, tego w którym się teraz znajdujemy, mojego domu w Dąbrowie Dolnej i tego co wokół. Pojawiają się w nim także różne perspektywy, od najmniejszych np. szczeżui do większych np. jastrzębia. Ale ciągle w centrum zainteresowania jest jakieś miejsce w jakimś okresie czasu. Bo książka o działce rozgrywa się w konkretnym miejscu o wymiarach 40 metrów na 50 i na przestrzeni dziejów świata. A *Emeryk* w konkretnej godzinie, którą podaję na początku każdej części. Moja mitologia? Wszystko się bierze z książki działkowej. Nie chciałem, żeby to były fikcje. Całą tę książkę musiałem "zabycić" bytami, które tam mogły być. Sięgnąłem np. po dzienniki Żeromskiego. Pomyślałem może akuratnie tędy przechodził? Albo jakiś jego kolega? Szukałem po omacku. Przejrzałem całego Kolberga, ale nic nie znalazłem. Przewertowałem mnóstwo czasopism i innych publikacji o tych terenach. Paleontologicznych, geologicznych, historycznych. Jeśli w książce pojawia się trylobit z dziwną bańką na głowie, to dlatego, że jego skamieniałość znaleziono w pobliżu, więc istnieje duże prawdopodobieństwo, że kiedy ten teren był morzem, on przełaził przez "działkę" po dnie – ja tylko spróbowałem wyobrazić sobie, co on mógł wtedy przeżywać. Dotarłem do wydawanego przed wojną pisma "Radostowa". Było w nim mnóstwo materiału etnograficznego. I tam znalazłem zaklęcie: hasa rapasa mila parila kašnender košnefinder kominder. Brzmiało świetnie i od razu pomyślałem: "To jest to czego nie znalazłem u Kolberga. Biorę!". Kiedyś przyjechała do mnie telewizja Polonia robić reportaż o artyście, który przeniósł się z miasta na wieś i o tym jak go inspiruje folklor. Odpowiedziałem pani redaktor, że z góry zastrzegam, że ja nie przeniósłem się tutaj dla folkloru i on mnie kompletnie nie inspiruje. Powiedziałem jej, że przeniósłem się tutaj z zupełnie innych powodów. Inspiruje mnie energia płynąca z kształtu gór, z faktury łąki. Nie rozpytuję sąsiadów o jakieś klechdy, nie ubieram mojej żony w zapaskę. Dla mnie ważniejsza jest relacja pierwotna. Większość zatrzymuje się na jakimś

oberku, a ja idę dalej. Pytam się dlaczego ten oberek wiruje właśnie tak – i odpowiadam: bo tak wibruje łąka, tak się wiję rzeka, a taki jest kształt gór. To mnie inspiruje. To jest dla mnie istotne. Dlatego mówimy takim językiem, poruszamy się takim rytmem, dlatego tak a nie inaczej komponuję książkę. Tu jest źródło tej mojej mitologii. Nie próbuję odkrywać jakichś pogańskich bogów, pradawnych rytuałów itd. Chociaż teren jest rewelacyjny do tego. Chrześcijaństwo tutaj to stosunkowo późna nakładka.

**Jak to się stało, że zakłęcie "hasa rapasa" skojarzyłeś z przejściem z p-papieru w e-papier?**

E-papieru nie miałem jeszcze w ręce. Tylko o nim czytałem. Ale wyobraźnia pracuje. Zatem spróbujmy sobie wyobrazić książkę zrobioną z e-papieru. Załóżmy, że e-papier w przyszłości będzie miał właściwości podobne do p-papieru, czyli będzie go można składać, zaginać, a nawet drzeć. Czyli będzie można zrobić książkę o strukturze przestrzennej na przykład *Ulicy Sienkiewicza*, z tym że na każdą stronę, czy też do każdej kartki, załadujemy kilkanaście, albo kilkadziesiąt hipertekstowych opowieści typu *Blok* albo *Emeryk* lub *Blather*... Wtedy to już chyba nie będzie liBERatura, tylko czysta magia.

**Nie boisz się, że władze lokalne a może kler wyklną cię za pomysł książki, czyli przeniesienie Emeryka na Święty Krzyż? Jeśli np. zjawi się jakaś grupa ludzi, która pójdzie za twoim pomysłem? Kiedy dzisiaj byłem przy figurze widziałem jakieś napisy sprayem na niej? Może to też zwałq na Ciebie?**

To rzeczywiście jest problem. Zgodnie z doktryną chrześcijańską, to Bóg jest panem czasu, więc on zadecyduje, kiedy będzie koniec świata. Zgodnie z "doktryną Emeryka" to Emeryk decyduje o tym kiedy nastąpi koniec świata. Kto komu ma ustąpić? Ale to już nie jest mój problem. Ja ten problem rozwiązałem dosyć dawno temu. Natomiast dużo bardziej interesującym problemem jest sprawa odpowiedzialności pisarza za to co pisze, muzyka za to co gra, malarza za to co maluje. Podobno w dawnych Chinach muzyk, który miał źle nastrojony instrument był wtrącany do więzienia, ponieważ źle nastrojony instrument wytwarzał złe wibracje. Jednak ten problem należałoby bezwzględnie rozpatrywać razem z problemem odpowiedzialności czytelnika za to co przeczyta, słuchacza za to co usłyszy i widza za to co zobaczy. Historia pełna jest przypadków spalenia na stosie z powodu braku poczucia humoru u podpalających stos. Chyba, że to właśnie miał być ich żart. To jednak zbyt obszerny temat i poboczny dla naszych rozważań. Miejmy jednak nadzieję, że nawet jeśli dojdzie do jakiejś klątwy, to będzie ona hipertekstowa, czyli hiperklątwa, a stos będzie co najwyżej wirtualny.

**W momencie, w którym rozmawiamy istnieją dopiero dwie części *Emeryka*: *Dąbrowa Dolna* i *Droga*. Jak powstaje ta opowieść? Czy masz pomysł na całość? Twórcy hipertekstów często zaczynają od narysowania mapy powieści. Czy postępujesz w podobny sposób?**

Nie rysuję żadnej mapy, może dlatego że rzecz się dzieje w terenie, który znam bardzo dobrze. Mapę mam w głowie. Zresztą tak jest w przypadku każdej mojej książki – że najpierw mam ją gotową w całości w głowie. Tam sobie stoi na półeczce i czeka. Wtedy zabieram się do roboty. Ale chociaż wszystko jest niby przemyślane bardzo precyzyjnie, to i tak zawsze pojawiają się nieoczekiwane wątki i rozwiązania. Każda książka zaczyna żyć swoim własnym życiem i ja muszę to zaakceptować. W *Emeryku* też pojawiają się rzeczy nieprzewidywane. To świetnie. Ale też jest to niebezpieczne. Najtrudniejszą rzeczą jest linkowanie. Jeśli pojawia się jakiś nowy wątek i zaczyna mnie wciągać, rozgałęzia się, płacze wspaniale, to muszę iść za tym tropem, bo to zawsze jest dobry trop, spontaniczny, niewymuszony. Muszę jednak pamiętać, żeby nie był on ślepym zaufaniem, że powinno pojawić się w nim coś, jakieś słowo, znak, sytuacja, które będą tunelem umożliwiającym dostanie się do innej leksji. To trochę przypomina taniec: ja prowadzę Emeryka, a Emeryk mnie – tak musimy siebie prowadzić, żeby żaden nie odczuwał tego, że jest prowadzony. Obawiam się jednak, że często nie wygląda to na taniec, a raczej przypomina sytuację typu wiódł ślepy kulawego.

**Co można jeszcze zrobić po 10 metrowej książce-ulicy i spotęgowanym do granic możliwości pod kątem ilości narratorów *Emeryku*? Jakie masz pomysły na kolejne książki?**

Oj, oczywiście, że mam. Na tej półeczce w bibliotece mojego umysłu już czeka kilka książek. Tylko ten potworny problem czasu. Ale spokojnie. Dotychczas myślałem, że trzecia część *Nieopisania świata*, czyli ta książka o działce, o pewnym miejscu w lesie, jest moim dziełem życia. No bo to największy projekt, realizowany przez 12 lat itd. Ale zza horyzontu wyłania się powoli następne dzieło życia. Mapa. Mapa w skali 1:1. Chciałem wyznaczyć pewien fragment ogrodu. Powiedzmy 9m x 9m. Podzielić go na kwadraty 30cm x 30cm. Każdy kwadrat napisać-narysować. Precyzyjnie. Ze szczegółami. Może nawet warstwowo? Na kalkach, a potem kalki nakładałoby się na siebie. Albo jednowarstwowo na papierze z papierówek... Pewnie minie kilka lat zanim się za taką mapę zabiorę, bo najpierw muszę zrealizować kilka innych, drobniejszych projektów, które czekają od dawna na półeczce. I może w ten sposób doczekam się na e-papier. I zrobię mapę na e-papierze. To by dopiero była mapa. Hipermapa!

Dąbrowa Dolna, 8 sierpnia 2003.

Mariusz Pisarski

# Kartografowie i kompilatorzy

## Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfiksji w Polsce

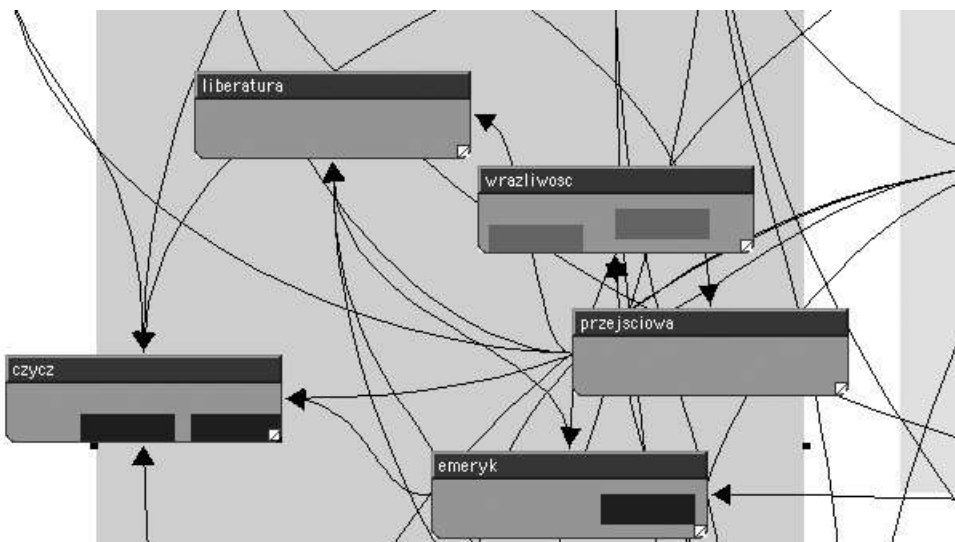
Polska elektroniczna hiperfiksja (HF) wyszła już z pieluch (PW) i powoli wkracza w wiek młodzieńczy (Z). Czytelnik może zetknąć się z kilkoma przykładami utworów, których nie dałoby się zaprezentować w druku, i które pełny wymiar uzyskują dopiero na ekranie monitora. Na tle olbrzymiej ilości wrzuconych w internet tekstów literackich (WB), wyróżnia je wyższa świadomość (TS) medium i języka (LD), którym to medium się posługuje. Tych kilka opowiadań i miniopowieści ma jeszcze jedną wspólną cechę: czasoprzestrzeń utworów ulega topografizacji (K) bezpośrednio na ekranie lub obok niego (E). Wbrew pozorom polska hiperfiksja nie szuka na siłę cyber-nowoczesności (BL), nie ogłasza końca druku i nadejścia nowego człowieka (S). Podchodząc do tych utopii z ostrożnością, pamięta o swoich korzeniach (K), składa nawet hołd pisarzom, których uznana za patronów (CZ).

Polska teoria (TE) i krytyka hiperfiksji jeszcze nie istnieje. Jej zalążki rodzą się na biegunach: z jednej strony – utopizmu (U), z drugiej – daleko posuniętej ostrożności, jeśli nie niechęci (K). Choć starsze pokolenie badaczy literatury dyskretnie zachęca (P) młodszych do tego, by raczej na polu tekstu elektronicznego (C) szukali poligonu przyszłych badań (HZM), odzewu jak na razie nie widać. Częściej tematyką tą zajmują się medioznawcy, filmoznawcy, slawiści, a nawet amatorzy teologii (CT). Poza kilkoma wyjątkami (KA) ich wysiłek nie jest imponujący i ma charakter kompilotwórczy.

### Agencji syndrom, (A)

czyli syndrom agencji. Polska nie jest ojczyzną ani internetu ani innych systemów hipertekstowych (SYS). Nasi wizjonerzy nie mieli do dyspozycji, jak Egelbart i Nelson, rządowych pieniędzy i grupy inżynierów, którzy wcieliliby ich wizję w życie. Nie istnieje też atmosfera dialogu między niegdysiejszymi wizjonerami





a młodymi literatami (HZM), nie dochodzi do zamiany doświadczeń na entuzjazm. Nie dochodzi też do żadnej konwergencji między literacką a informatyczną teorią i praktyką (K). Specjaliści od nowych technologii nie mają czasu na dyskusje z humanistami. Specjaliści od nowych technologii zajęci są czym innym.

I tu tkwi sedno. Hiperfiksji w Polsce nie ma nawet tyle, ile palców jednej dłoni. Wiele za to zapierających dech w piersiach prezentacji wielkich koncernów wydawanych na CD-romach, w kształcie karty kredytowej lub mini płyt CD. Nie ma zbyt wiele hiperfiksji wprzęgających w swoje struktury nowe technologie, które stają się nie dodatkiem i ozdobą, a nośnikiem znaczenia. Nie ma nawet utworów, w których widoczna byłaby chociażby pusta po części fascynacja technologiami. Są za to nagradzane na przeglądach twórczości reklamowej internetowe wizytówki firm. Godne pozazdroszczenia pomysły, dowcipne gry słowne, futurystyczne grafiki naszpikowane finezyjnie zaplanowanymi odsyłaczami, wzorowe opracowanie elementów nawigacyjnych, idealne, estetyczne wykorzystanie okienek przeglądarki – to wszystko i jeszcze więcej tworzone jest w agencjach reklamowych. Autorami tych rozwiązań i prezentacji są ludzie, którzy w innych warunkach tworzyliby coś, co zainteresowałoby bardziej miłośników awangardowej literatury niż snobistycznych zleceniodawców. Nie należy się oczywiście obrażać na rzeczywistość za to, jaka jest. W równym stopniu nie warto lekceważyć syndromu agencji.

## **Bełkot (BL)**

Sławomira Shutego pod wieloma względami zapowiada jego powieść hipertekstową, ba, z kilku innych względów, paradoksalnie, można ją uznać za bardziej hipertekstową niż *Błok* (BL). Nosząc znamiona powieści okresu przejściowego proza ta, ze swoimi autonomicznymi leksjami układa się w dość arbitralnie wybraną przez autora sekwencję (P). Możemy w nią wejść w dowolnie wybranym przez nas miejscu i nie zagubimy tu niczego, haust lektury zaczerpnięty z przelanego na papier strumienia świadomości daje nam takie samo pojęcie o stylu, charakterze, temperamencie prozy Shutego, jak też o samej fabule, bez względu na to, czy jest to początek, środek czy koniec książki. Nie ma tu zresztą początku, rozwinięcia, ani wyraźnego końca. Niezależnie od tego czy czytamy o tysym karku ze złotym łańcuchem i butach najki na sopockim molo, o pijanych poetach w krakowskich knajpach, czy zgrabnych tyłkach dziewcząt przychodzących na wykład lamy Duńczyka, mamy przed sobą ciągle ten sam – no właśnie – "bełkot".

W miejscu, w którym czytelnik odnajdzie coś, co spaja poszczególne fragmenty tekstu Shutego znajduje się także klucz do hipertekstowego charakteru tej pozycji. Otóż gdy mamy już za sobą pewną partię lektury, okazuje się, że niektóre zbitki słów lubią się w tekście powtarzać: "karma dla psa", "łódka wyborowa", i kilka lub kilkanaście innych zestawień w tej epopei epoki konsumpcji, przewijają się przez tekst od początku aż do końca. Inkrustowane tymi powtórzeniami tekstony zaczynają wskazywać jeden na drugi, te słowa kluczowe stają się hiperłączami, które zapraszają czytelnika do ponownego przeczytania już przebytych fragmentów tekstu, po to chociażby, żeby zobaczyć w jakim kontekście dany leksem występował wcześniej.

Podobne rozwiązanie odnaleźć można w *Atrocity Exhibition* J.G. Ballarda – tekście uznawanym za typowy dla późnej epoki druku, za "hipertekst bez prądu" czy protohipertekst. *Bełkot* – kultowa książka prozatorska "roczników siedemdziesiątych" – wpisuje się w ten nurt.

## **Biała Plama (BP)**

Jeśli żyje autor i dzieło, książka lub miejsce w sieci, które powinno być zostać uwzględnione w tym tekście, jest szansa by dopełnić tę lukę poniżej

i (lub) napisać pod: [hypertext@wp.pl](mailto:hypertext@wp.pl). Niniejszy tekst, w którego cybermolechnęły ducha avant-popu, szczyli się posiadaniem otwartej architektury (U).

## **Blok (BL)**

Ogłoszony pierwszą polską powieścią hipertekstową *Blok* Sławomira Shutego to jedna z udanych internetowych prób ujęcia materiału powieściowego w bardziej praktyczną dla niego ramę elektronicznego hipertekstu. Po przelaniu na kartki książki drukowanej utwór ten byłby dla czytelnika średnio poręczny.

Spis lokatorów tytułowego bloku pełni tu rolę mapy powieściowego portalu. Po dokonaniu wyboru czytelnik zaznajamia się z jedną z mieszkających na piętrze rodzin. Sąsiedzkie historie krzyżują się tu ze sobą bądź przez sam fakt przeżywanych wspólnie perypetii, lub poprzez wzmiankę w wypowiedziach bohaterów. To głównie od dialogów, a nie od opisu narratora, prowadzone są linki do innych części tekstu. Shuty zliteralizował w *Bloku* dyskurs plotki, wypowiedzi z natury już naszpikowanej odnośnikami do jednej lub wielu osób, opisującej łączące je relacje, i rozgałęziającej się w miarę rozpędu nadawcy i przychylności odbiorcy. Tutaj, dzięki zastosowaniu hipertłaczy plotka jednego z lokatorów przenosi czytelnika do sąsiada z wieżowca, łączy się z jego plotką, i tak dalej i tak dalej.

Jednak nie do końca. Tę beztruską nawigację Shuty utrudnia czytelnikowi poprzez uparte korzystanie z jednej z podstawowych figur retorycznych (DL) hipertekstu: cyklu, którego nadużywanie ociera się o granice designerskiej przyzwoitości. A mianowicie: we fragmencie o Boryczkach odnajdujemy łącze do Kogutów, przenosi nas ono do tekstu o Kogutach, a tam znajduje się łącze do... Boryczków, gdzie jedynym miejscem, do którego możemy przejść jest... fragment o Kogutach. Pozostaje podróż domyślnym szlakiem linearnym, który obecny jest w każdej leksji *Bloku*. Czy ta specyficzna figura koła, na tyle oryginalna i niespotykana, że nazwać ją można "kołem Shutego", to zabieg celowy czy po prostu autor zdradza tu nieumiejętność poruszania się w środowisku hipertekstowym? Odpowiedź prawdopodobnie leży pośrodku: hiperfikcja Shutego to tekst charakterystyczny dla wczesnych hipertekstów – oparty na realnej topografii, której strukturę i relacje wewnętrzne najłatwiej jest przerzucić na ekran komputera, wykazuje jeszcze pewną nieufność wobec nowego gatunku, w wielu miejscach, poprzez wprowadzenie owego błędnego koła, pokazuje nawet temu medium język, i daleka jest od czegoś, co można by nazwać przyjemnością hipertekstu.

Oryginalnym rozwiązaniem jest zastosowanie klasycznych dymków javascript nad poszczególnymi linkami, które są odautorskim komentarzem dopiero co

przeczytanego fragmentu tekstu, lub zapowiedzią leksji znajdującej się za nim. To proste rozwiązanie Shuty wykorzystał w sposób tak charakterystyczny, że trudno sobie wyobrazić tę powieść bez owych komentarzy w żółtych okienkach, które w książce drukowanej w ogóle by się nie sprawdziły, tylko bowiem obecność hipertęcza je tutaj uzasadnia.

*Blok* to pokaźna partia tekstu, rozbiecie go na kilkadziesiąt części daje doskonałą szansę zaznajomienia się polskiego czytelnika z dyskursem ergodycznym (C), z powieścią, której można nie przeczytać w całości i zarazem nie mieć niedosytu, powieści, która za każdym razem prezentuje czytelnikowi nieco inne oblicze, utworu, w której każda z przeplatających się historii choć na moment może stać się zasadniczą partią narracji.

## **Czycz Stanisław (CZ)**

Niedokończony, nigdy nie wydrukowany poemat o malarzu Andrzeju Wróblewskim nabiera dziś nowego wymiaru i okazuje się być utworem prekursorskim wobec niesekwencyjnych rodzajów pisarstwa przełomu wieków. Sam autor – Stanisław Czycz może być i jest (patrzac na przykład na utwór Nowakowskiego [E]) patronem polskich twórców e-fikcji. W zamierzeniu miało to być wielkie, wielowarstwowe i wielowątkowe dzieło, będące zarówno scenariuszem filmu o twórcy cyklu *Rozstrzelani*, jak tekstową operą, w której wiele głosów przemawiało naraz, na jej kolejnych kartkach zapisanych w dynamiczny i daleki od standardu sposób.

Maszynopis utworu Czycza poprzedzony jest swoistą instrukcją obsługi (U), kluczem do odczytania partytury tekstu. W podobny sposób pomagają czytelnikowi zaznajomić się z tekstem klasycy hiperfikcji, choć i nie tylko: instrukcje obsługi dołączają do swojego niaby-bloga Zambari. Dzieło Czycza rozpisane jest na kilkanaście osobnych strumieni tekstu, z wykorzystaniem możliwości tkwiących w typografii: są to albo strumienie świadomości bohaterów (to Arw, czyli Wróblewski w młodości i Arw po latach, czy Stag – "obecnie, ten tu, jakby bohater"), albo głos narratora, są słowa Bieruta, są fragmenty regulaminu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, są też w tekście pięciolinie, na których miał znaleźć się zapis kantaty o Stalinie. Wszystkie te głosy, jak się dowiadujemy, są inaczej podkreślone lub zapisane w innym kolorze. Występują one obok siebie i czytać je można na co najmniej kilka sposobów, jako osobne, równoległe strumienie tekstu, lub jako komentarze i dopełnienia wątku, który czytelnik uzna w danym momencie za główny.

Poemat o Wróblewskim Czycz pisał na rozklekotanej maszynie do pisania (miała ona specjalny wałek na papier A3) i dwukolorową taśmą. Ze wspomnień Sylwestra Marynowicza wynika, że pisarz dokonywał na niej niewiarygodnych wręcz zabiegów, łącznie z przytwierdzaniem wałka maszyny do klamki od drzwi. Mimo to czasy, w których utwór powstawał (lata 70.) przerosły dzieło, a ono – swojego autora.

Aż strach pomyśleć, co by było, gdyby Czyczowi przyszło tworzyć dziś, gdy do dyspozycji jest cały arsenał środków poligraficznych (patrz: liberatura) jak i cyfrowych narzędzi do tworzenia i prezentacji tekstu. Czytelnik wybiera sobie któryś z proponowanych torów lektury, w tle pobrzmiwa kantata o Stalinie, otwiera się osobne okno z tekstem regulaminu Auschwitz... Scenariusz filmu o Andrzeju Wróblewskim: eksperymentalna tekstowa opera, nie doczekała się za życia Czycza realizacji między innymi ze względów czysto technicznych. Hipertekstowa transkrypcja tego dzieła i opublikowanie go jako hiperfiksji dyskowej bądź sieciowej nie ma dziś sensu. Utwór ten w pełni przynależy do swojej epoki. Jest zapisem zmagania, których owocem pozostaje dzieło niemożliwe, swoiste coleridge`owskie Xanadu. Niemożliwe wtedy, możliwe dziś. Przyszli polscy pisarze hipertekstualiści mają na czym się oprzeć, od czego się odbić i na czym wzorować.

## Cyberteologia (CT)

Godny uwagi, choć zapewne marginalny i utopijny trend polskiej myśli chrześcijańskiej. Jego głównym założeniem jest swoiste, antydarwinowskie (jeśli darwinizm przełożyć na rozwój pisma i literatury) spojrzenie na pochodzenie hipertekstu oraz teza o hipertekstowej naturze Słowa Bożego (TS). Biblia jest z tej perspektywy pierwszym hipertekstem, a pojawienie się elektronicznych sposobów funkcjonowania literatury, a zwłaszcza internetu to według cyberteologów szansa na ureligijnienie hipertekstu (*re* – ponownie, *ligare* – połączyć, z kim? wiadomo). Polska cyberteolog, Ewa Borowik-Dąbrowska pisze (cytuję w całości):

"Nadchodzi jednak czas, a nawet już jest, kiedy w cyberprzestrzeni da się słyszeć harmonijne brzmienie cyfrowej glosolalii, a dar słowa, który Bóg ofiarowuje człowiekowi coraz częściej będzie się objawiał poprzez hipertekst:

Do Pana należy ziemia i to, co ją napętnia...  
I cyberprzestrzeń z netizenami... /Ps 24,1/  
...bramy podnieście swe szczyty  
i unieście się, prastare podwoje,

aby mógł wkroczyć Król chwały... /Ps 24,7/  
...niech i hipertekst otworzy swe linki...."

Praktyczną konsekwencją cyberteologii jest ewangelizacja cyberprzestrzeni za pomocą jej hipertekstowych narzędzi (SYS), wyręczenie milczącego Boga w dziele rozprzestrzeniania Słowa, które jak się udowadnia, już na samym początku miało naturę hipertekstu: dyktowane prorokom słowa odsyłają do dalekiej przyszłości, kierowane przez Boga perypetie ludu Izraela prefigurują wydarzenia Nowego Testamentu, z kolei słowa Jezusa i wydarzenia z jego życia naszpikowane są odnośnikami do przeszłości.

Mimo zasadniczych nieporozumień i paradoksów na poziomie formalnym (trudno uznać Biblię za pierwszy i ostateczny hipertekst, w ogóle nim zresztą nie jest; jak z kolei pogodzić płynność i anarchizm hipertekstowych struktur internetu z teleologicznym dyskursem stworzenia), cyberteologia cechuje się niespotykaną otwartością wobec kwestii hipertekstu. Dogmatyzm niektórych wierzeń teoretycznoliterackich, w tym świetle, czyni jego wyznawców literackimi Talibami.

## Cybertekst (C)

to prawdopodobnie najbardziej odpowiednia i najbardziej nośna dziś kategoria opisu sztuki powstającej w interaktywnym środowisku, wprowadzona przez norweskiego badacza Espena Aarsetha. Gry komputerowe, hiperteksty literackie i artystyczne projekty powstające w eksperymentalnych wciąż środowiskach wirtualnej rzeczywistości mają według Aarsetha jedną wspólną cechę, którą jest ich ergodyczna natura (*ergos* – praca, *hodos* – ścieżka, droga). Znaki w dyskursie ergodycznym pojawiają się jako ścieżka stworzona przez niepozbowione znaczenia elementy dzieła. Są nimi funkcje cybernetycznych środowisk, w których powstał utwór. Wchodząc w interakcję z dziełem odbiorca stwarza coraz to inne semiotyczne sekwencje, konkretyzuje potencjalne na początku dzieła. Utwory takie jak *Finnegans Wake*, mimo iż powszechnie uważa się je za nieliniarne, protohipertekstowe, nie są już ergodyczne. Mimo, iż ich interpretacja jest indywidualna, to ich konkretyzacja za każdym razem składa się z tych samych elementów znaczących. W tej perspektywie jedno lub wieloosobowe gry komputerowe, MUD-y i hiperfikcje tworzą wspólny mechanizm: użytkownik ma do dyspozycji zbiór znaczeń, pole zdarzeń, w obrębie którego wytycza swoją własną ścieżkę i porusza się po niej w "zerojedynkowym" rytmie fabularnej aporii i epifanii.

Epika, liryka, dramat, cybertekst. Czy tak będzie wyglądała wkrótce lekcja polskiego na temat rodzajów literackich?

Kategoria dyskursu ergodycznego wypiera dziś charakterystyczne dla wczesnej teorii literackiego hipertekstu (np. George P. Landow) upatrywanie w hiperfiksji interioryzacji teorii dekonstrukcji. Każdy z rodzajów cybertekstu: wirtualna rzeczywistość, gry komputerowe i hipertekst literacki cechuje się różnym stopniem ergodyczności; nieco inną, choć podobną, stopniowalność, możemy znaleźć w hiperfiksjach.

## **Emeryk (E)**

a dokładniej *Koniec świata według Emeryka* Radostawa Nowakowskiego. Pierwsza część tej internetowej powieści pojawiła się niemal równocześnie z *Blokiem* Sławomira Shutego. Jeśli ten drugi utwór uznamy za modelowe wykorzystanie w utworze literackim podstawowych, prostych możliwości hipertekstu w jego wersji internetowej (BL), to w przypadku Nowakowskiego mamy do czynienia z tekstem, który być może wytycza kierunek polskiej hiperfiksji. *Emeryk* jest przy okazji unikatową jak dotąd fuzją pomiędzy liberaturą a medium elektronicznym, w którego obietnice liberaci raczej nie wierzą.

Pojawienie się powieści w internecie, o czym czytelnik dowiaduje się na jednej z kilku startowych stron, spowodowane było niemożnością ukazania się jej wcześniejszej, drukowanej wersji – *Hasa Rapasa*, ta bowiem miała być książką w formie trójkątnej. Nie jest ważne czy mamy w tym miejscu do czynienia z fikcją literacką, czy z prawdziwym wyznaniem autora. Po raz kolejny spotykamy się tu z opisywanym już zjawiskiem, które nazwać można syndromem Xanadu (CZ). Ekran monitora jako nowe pole pisma jeszcze raz okazuje się oferować autorowi i czytelnikowi więcej możliwości niż kartka książki drukowanej.

Tekst *Emeryka* rozwija się w oknie przeglądarki w nietypowy, nawet dla wielu hipertekstów, sposób – poszczególne wątki historii opowiadanych przez zwierzęta, drzewo, starą szopę, kamienie, czy "autora" formują się w osobne kolumny, układają w spirale, kołują jak jastrzęb, wykonują zygzaki szalejącej pod lampą muchy, przybierają postać drzewka w doniczce, gry planszowej, czy znanego dla posiadaczy systemu Windows komunikatu o wystąpieniu błędu krytycznego (TS) (pełny ekran, białe litery, niebieskie tło). Sztuka mimikry jest tu wszechobecna, i dotyczy zarówno świata przedstawionego, jak i środowiska, poprzez które mamy do niego dostęp. Wykorzystany przez Nowakowskiego arsenał hipertekstowych narzędzi (SYS) jest podobny jak u Shutego, jednak w porównaniu z utworem nowohuckiego prozaika, jest on prawdziwym przykładem literackiego rokoka nasiąkniętego energią awangardy: różne kroje czcionek, coraz to inne, wykorzystujące oryginalne grafiki tła, eksplozja pozaalfabetowych znaków odnalezionych na klawiaturze. Jednym słowem

– rozreklamowana przez dziennikarzy jako pierwsza powieść doby internetu *S@motność w sieci* w porównaniu z utworem Nowakowskiego jest kontrofen-sywą mieszczaństwa.

W *Emeryku* nie ma festiwalu linków. I nie ma takiej potrzeby. Mniejsze rozmiary czcionek niektórych partii tekstu pełnią rolę taką jak osobne leksje, do których zazwyczaj dostajemy się poprzez hipertłącza. Efekt ciekawy, ale ryzykowny. Jedna strona powieści to niekiedy tak potężna dawka tekstu, że pojedyncza sesja lekturowa, w przypadku *Emeryka*, może się rozpoczynać i kończyć na tej samej stronie. W anglosaskich hipertekstach dyskowych, wydawanych przez Eastgate – właściwie nigdy nie spotyka się podobnych rozwiązań. Leksję rozumie się tam jako krótki, autonomiczny fragment tekstu powiązanego z innymi, podobnymi całościami. Tu jedna leksja jest nieco dłuższa, sama jednak dzieli się na mniejsze całości, których przestrzenny, dynamiczny układ wprowadza jeszcze jedną, bardziej podstawową niż link warstwę relacji pomiędzy segmentami tekstu.

Skąd bierze się oryginalność twórcy liberatury z Kielc na podwórku hipertekstowym? Czy tylko stąd, że na koncie Nowakowskiego są wielolinearne powieści stworzone na zadrukowanych inaczej kartkach? Wydaje się, że nie tylko. Za *Emerykiem* bardzo wyraźnie podąża cień patrona współczesnej, hipertekstualnej i liberackiej awangardy: cień Stanisława Czycza. Już u niego bowiem można spotkać to, co odnajdujemy także w *Emeryku*, który jest swoistym hołdem dla nigdy nie opublikowanego utworu Czycza. Niektóre strony tej opowieści do złudzenia przypominają swoim dynamicznym, przelamującym schemat gór-dół układem, kartki z dzieła Czycza.

## **Fikcja przejściowa (FP)**

Przywoływany już tutaj Sławomir Shuty (BL) reprezentuje obecną od pewnego czasu w nowej polskiej prozie tendencję do segmentacji tekstu na elementy krótsze niż rozdział a dłuższe zazwyczaj niż strona (BE). Podobnie jak leksje Rolanda Barthesa cechują się one pewnym stopniem autonomiczności, która sprawia, że rozluźniony zostaje tok sekwencyjny następujących po sobie fragmentów tekstu, czytelnik nie straci za wiele, jeśli czytać je zacznie w kolejności innej niż sekwencja narzucona przez układ książki. Oczywiście dzieje się tak tylko do pewnego stopnia, swoboda czytelnika nie jest tu aż tak duża jak użytkownika tekstu ergodycznego (C). Tendencja, o której tu mowa nie jest nowością i charakteryzuje oczywiście nie tylko prozę "roczników siedemdziesiątych". Oparcie utworu na leksjach widoczne jest też u starszych kolegów Shutego, na przykład w *Antologii Twórczości Postnatalnej* Cezarego



K. Kędera. Tam również, przynajmniej w jednym z trzech rozdziałów mieliśmy do czynienia z tekstowymi całościami, które można było zastępować jedne drugimi. Całość, czyli rozdział, nic na tym nie traciła. Narratorzy poszczególnych leksji nie są rozpoznawalni od razu, nie wiadomo kto mówi, ich głosy są wymienne. Efekt ten z powodzeniem stosuje się w anglo- i niemieckojęzycznych cybertekstach. Książki Shutego, Kędera czy Siweckiego wypada zaliczyć do prozy okresu przejściowego, nie są one drukowanymi hipertekstami (H), protohipertekstami, nie są też liberaturą (L). Wykraczają jednak poza linearne tendencje w literaturze. Wyjątkiem jest tu *Belkot*, który dzięki pewnym pisarskim chwytom staje się miejscami bardziej hipertekstowy niż niejeden hipertekst.

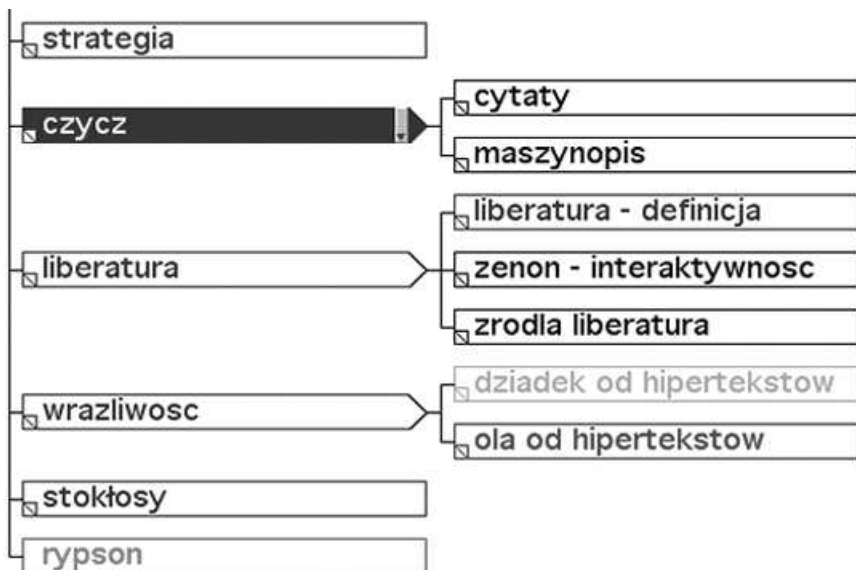
## ***Gilgamesh* (G)**

Pierwszym polskim projektem, który z powodzeniem połączył literaturę z technologiami hipertekstowymi, od razu włączając w to dźwięk i wideo był *Gilgamesh*. Hipertekstowa translacja starożytnego eposu powstała jednak nie w literackiej, a w informatycznej kuźni – w Poznańskim Centrum Super-komputerowo Sieciowym.

12 rozdziałów zawierających skróty z 12 ksiąg eposu zaprezentowano z pełnym jak na owe czasy rozmachem (do premiery projektu doszło wiosną 2000, podczas targów Infosystem). Tekstowi towarzyszy głos lektorki oraz film, ilustrujący epizody z życia Gilgamesha. Mamy do wyboru wersję tekstową i wersję wideo, olinkowanie jest proste, sięgnięcie po klasykę – wytłumaczalne, nie miał to być projekt rewolucyjny pod względem literackim. *Gilgamesh* był jednocześnie prezentacją programu, który zapowiadał się na "polskie Storyspace" a nawet coś więcej. Mowa o hipertekstowym systemie dLibra, czyli – jak nazwali go jego twórcy – narzędziu do zarządzania zawartością multimedialną w bibliotekach cyfrowych, które przeznaczone miało być do tworzenia multimedialnych publikacji cyfrowych, miało też pomagać w zdalnej edukacji.

Od tamtej pory słuch po dLibrze zaginął, tak jakby przygotowano ją pod jedną imprezę targową i jedną prezentację dla uczestników targowego seminarium.

*Gilgamesh* ukazał się tylko w języku angielskim, a szkoda. Z powodzeniem mógłby zawitać na lekcje języka polskiego lub historii. Trwałym wkładem autorów tego projektu w historię polskiej hiperfikcji pozostaje godny naśladowania przykład udanej kooperacji między pomysłodawcą, programistą i grafikiem (K). W większości projektów literackich, któreś z tych ogniw zazwyczaj szwankuje, a sukces na tym polu odnoszą w Polsce, jak na razie jedynie agencje reklamowe (S).



## Hipertekst (H)

to nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych, tekst rozbity na poszczególne segmenty (leksje) na wiele sposobów połączone ze sobą odsyłaczami, po których czytelnik nawiguje według własnego uznania.

Hipertekst to każdy dokument, w którym po zdaniu, paragrafie lub stronie nie ma zwykłego następstwa zdań, paragrafów i stron: aby kontynuować lekturę czytelnik może przejść z pojedynczego bloku tekstu do jednego lub najczęściej wielu innych elementów tekstowych, graficznych, dźwiękowych lub filmowych. To każdy dokument, w który oprócz jego linearnej struktury, wpisane są inne wybory. Rozgałęzianie się tekstu i fakt, że czytelnik tworzy swoje własne sekwencje lektury, które autor może predefiniować, sprawia, że hipertekst najlepiej czyta się i pisze na interaktywnym ekranie komputera.

Choć hipertekst możliwy jest w druku a nawet na kartce papieru, to możliwość zaprogramowania pola zdarzeń powieści, stworzenia wewnętrznego mechanizmu żywej i reagującej na wybory czytelnika powieści sprawia, że dopiero teraz, w dobie komputerów, niesekwencyjne rodzaje pisarstwa przeżywają renesans:

nowe pole pisma, czyli ekran komputera obiecuje to, czego nie potrafiła ziszczyć kartka książki drukowanej – skonkretyzowanie niemal każdej wizji, każdej nawet najbardziej wyrafinowanej powieściowej struktury.

## Hiperfikcja (HF)

Hiperfikcja to literatura stworzona i odczytywana w środowisku hipertekstowym. Może nim być najbardziej powszechny hipertekstowy system – internet, lub specjalny hipertekstowy program. Powieść, opowiadanie czy poezja stworzona w takim systemie posiada wiele form. W zależności od środków udostępnianych przez hipertekstowe technologie oraz stopień ich użycia gradacja ta rozciąga się na cztery główne obszary:

- 1) wyboru czytelnika, możliwości jego interwencji w tekst;
- 2) zawartość elementów pozajęzykowych (obrazy, filmy dźwięki);
- 3) złożoności struktury sieciowej;
- 4) stopnia zwielokrotnienia i wariantowości elementów literackich, takich jak wątek charakterystyka postaci, opis, ekspozycja itd.

Hiperfikcja wymaga ponownego odczytania. Wraz z nim czytelnik powinno zaskoczyć coś, co nie przytrafiło mu się podczas poprzedniego odczytania, ten sam fragment tekstu może odsyłać do zupełnie innych niż wówczas miejsc, może też ukazać się w zupełnie odmiennej perspektywie.

Jedną z najbardziej fascynujących chwil przy lekturze hiperfikcji, jest odkrywanie punktów węzłowych, ruchomych centrów, miejsc, w których przecinają się tory lektury, które czytać można wiele razy i które co chwila rzucają na całość inne światło.

Ponowne odczytanie, powtórzenie i cykl są w hiperfikcji gwarancją lub przynajmniej obietnicą przygody, a nie nudy. Nie jest też tak, że każda leksja ma być równorzędna i tak samo ważna jak inne. Po to są odsyłacze, by czytelnik mógł tworzyć tory lektury i kręgi tematyczne, segregować je po swojemu, tworzyć hierarchię ważności, by za chwilę, po przeczytaniu nowej lub ponownym odczytaniu już znanej leksji, móc przemieszczać punkty ciężkości tej hierarchii.

## Hipertekstualizm (HZM)

Zakorzeniony w Polsce rosyjski sławista Andrzej Ryszard Mochola decyduje się spojrzeć na hipertekst w bardzo szerokiej perspektywie. Przywołując fundamentalne pytanie Teresy Walas o możliwość innej historii literatury, postanawia rozciągnąć je na całą kulturę. Mochola wychodzi od znanej dobrze w Polsce książki Angella Ripellina *Praga magiczna*. Ta naukowa, pełna aluzji i odniesień opowieść – zdaniem badacza – zapowiada nowy typ książki naukowej, będący

wyrazem kultury hipertekstualnej, a sam hipertekstualizm ma szansę zająć poczesne miejsce wśród wysłużonych metodologii i języków nauki:

"Hipertekst nie tylko poddał w wątpliwość, lecz zniszczył wręcz jednoznaczność wymiany informacji, czyniąc ją zupełnie nieuchwytną dla dotychczasowych, kanonicznych środków organizacyjnych wypowiedzi. Jako nowy sposób mówienia o rzeczach okazał się być zaskakująco produktywnym i niezwykle adekwatnym środkiem opisu rzeczywistości, jej wewnętrznych stosunków i zmian w niej zachodzących. Hipertekst stał się również sposobem na wyrażenie stosunku człowieka do otaczającego go świata. Być może to właśnie hipertekst określa dziś nasze miejsce we wszechświecie".

Czy mamy do czynienia z kolejną metodologiczną utopią (U)? Bynajmniej. A nawet gdyby, to wydaje się ona być bardziej twórcza i praktyczna niż na przykład postmodernistyczna sofistyka. Czym bowiem, w tym ogólnym sensie, jest hipertekst? Nie zwerbalizowanym (i nie zwizualizowanym) sposobem spojrzenia na świat. Horyzont badacza literatury, horyzont wyobraźni twórcy można opisać jako hipertekst, sieć powiązań pomiędzy nabytym doświadczeniem, informacjami, słowami a ideami własnymi i innych, jako coś co nabywamy wraz z wychowaniem, edukacją i lekturami własnymi i innych.

Hipertekstualizm, narodzony pod niebem, nad którym nie świeci już metanarracja, wydaje się być bardziej otwarty i elastyczny niż lyotardowska paralogia dyskursów. Wpisana w niego możliwość kolektywnej działalności twórczej i naukowej może być propozycją nie do odrzucenia w czasach wojen mininarracji, gdy nikt już nikogo nie słucha, każdy natomiast dopatruje się w tekście innego ataku na swój własny, co, niczym chińska pułapka na palec, sprawia, że okopy własnej narracji stają się jeszcze głębsze.

Popularność blogów (C), które nie istnieją, bądź są kalekie nie będąc częścią drobnej choćby sieci osób, które odwiedzają się nawzajem, dopisują do swoich tekstów (w efekcie powstaje pewien blogowy syndykalizm) oraz zachęcają do odwiedzania blogów "zaprzysiężionych", to widoczny symptom procesu absorpcji hipertekstualnego podejścia do otaczającego nas świata.

## **Kartografowie (KR)**

Autorzy pierwszych polskich elektronicznych fikcji, mimo iż na co dzień każdy z nich para się czym innym, w hiperfikcji przypominają kartografów (M). W różny sposób i w różnym stopniu sięgają oni po metafory topograficzne, kreślą lub każą czytelnikowi kreślić, mapy świata przedstawionego. Jest to ten-

dencja właściwa początkowemu etapowi rozwoju hiperfikcji. Skąd bierze się ta tendencja? Istnieją co najmniej trzy przyczyny.

Po pierwsze zupełnie naturalnym działaniem jest sięgnięcie po najłatwiejszą (zarówno dla czytelnika, jak i autora) formę interaktywnego zapisu, czyli hipertekst oparty o mapę. Autor ma gotową, nakreśloną strukturę, którą musi jedynie wypełnić tekstem, zaś niebezpieczeństwo zagubienia się w gąszczu połączeń i leksji jest zminimalizowane, gdyż zawsze można się wesprzeć mapą. Przykłady takich hipertekstów to: *Blok* oraz *Koniec świata według Emeryka*.

Po drugie polscy autorzy hiperfikcji wierni są tendencji obecnej w młodej prozie i poezji swoich rówieśników i starszych kolegów: tendencji do dokumentowania rzeczywistości począwszy od tego, co najbliższe – własnego mieszkania, widoku za oknem, osiedla. Proza elektroniczna, z jej hipertekstowym zapleczem, jest obszarem, w którym głód rzeczywistości i natręctwo małych ojczyzn mogą zostać zaspokojone w sposób kompletny i równie twórczy, jak w druku. Dowodzą tego utwory Kaczyńskiego (osiedle Stokłosa w Warszawie), Shutego (blok w Nowej Hucie) i Nowakowskiego (podwórze w Dąbrowie Dolnej w Górach Świętokrzyskich).

We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z naturalnym autorskim pragnieniem opisanego czegoś, czego w tradycyjnej książce drukowanej zawrzeć nie można. Wydanie *Bloku* Sławomira Shutego w formie książki, to tak jak wydanie Biblii Tysiąclecia w formie średniowiecznego kodeksu, zamiast w wygodnej, opatrzonej przypisami, formie drukowanej. Byłoby to ciekawe, ale uciążliwe, pracochłonne i kosztowne. Projekt *Stokłosa* Michała Kaczyńskiego nie mógłby powstać, gdybyśmy skazani byli tylko na wynalazek Gutenberga. U Kaczyńskiego mamy animację, muzykę oraz chowający się pod ilustracjami tekst. Natomiast autor *Emeryka* sam przyznaje, że umieszcza powieść w internecie, gdyż żadna z drukarni nie chciała sprostać temu liberackiemu wyzwaniu.

## Katedra (KT)

Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego jest dziś prawdopodobnie jedynym miejscem, w którym dojrzeć może poważna, wszechstronna i zakorzeniona w polskiej humanistyce refleksja nad hipertekstualnością w sztuce, w tym – w literaturze. Biorąc pod uwagę zachowawczość pozostałych uniwersyteckich środowisk polonistycznych, sytuacja taka może potrwać całkiem długo.

Choć katedra powstała dopiero w 2002 roku, z dorobkiem jej pracowników Ryszarda W. Kluszczyńskiego czy Piotra Sitarskiego, polski czytelnik mógł się spotkać od drugiej połowy lat 90.

Problem hiperfikcji i niesekwencyjnych rodzajów pisarstwa poruszany jest w nich dość marginalnie, jednak kwestie hipertekstualności sztuki, interaktywnej natury nowych mediów, nowych kategorii nadawcy i odbiorcy, czyli teoretycznych ram pod teorię i praktykę hiperfikcji, został szeroko omówiony.

## Krytyka (KR)

Istnieje krytyka krytyczna i krytyka idiotyczna. Krytyka, która dysponuje zapleczem analitycznym i szuka kontekstu przed wydaniem osądu oraz krytyka, która na zasadzie "nie zjadł a pierdzi" od razu przechodzi do etapu wartościowania, obnażając przy okazji swoje pobudki ideologiczne i zwyczajną ignorancję (BP). Siłą rzeczy, dbając o ekologię, omówienie drugiej postawy krytycznej należy pominąć. Jego przejawów, wliczając okres po wydaniu pierwszego zbioru *Liternet*, nie było zresztą wiele. Najbardziej praktyczna i pouczająca lekcja skierowana pod adresem hipertekstu pojawiła się zresztą wcześniej: w recenzji książki Piotra Siweckiego – *SMS*. Krzysztof Uniłowski, znudzony czytaniem kolejnych partii tej posegmentowanej (najwyraźniej bez żadnego pomysłu) powieści, pisze:

"Ubocznym skutkiem tej zasadniczej cywilizacyjno-technologicznej przemiany jest... przerażająca nuda, wzrost entropii w procesie nie kończącej się – z definicji – semiozy. W książce Siweckiego jest to nie tyle nuda przedstawiona, co nuda przedstawiająca, nuda serii zapisków, z których każdy – z definicji – jest lub powinien być równoważny każdemu innemu. Jest to nuda odsyłaczy do odsyłaczy, przypisów do przypisów. Jest to nuda monotonnego powtarzania".

Nie czytałem wydanej w nakładzie 150 egzemplarzy książki Siweckiego. Wydaje się, że jej autor zrobił przyszłym hipertekstowym projektom wilczą przysługę. Retorykę cykli i siłę odniesień pomiędzy segmentami tekstów, czyli coś, co jest sercem hipertekstowej powieści, poprzez słabość własnego tekstu, uczynił on największą słabością tego rodzaju pisarstwa, przynajmniej w oczach posiadającego spory autorytet krytyka. Dziwne zresztą, że Uniłowski przesądza o możliwościach hiperfikcji, rozpatrując tekst drukowany, że mówi o drugorzędności druku czy zapisu elektronicznego wobec powieści, nie zderzając ze sobą konkretnych przykładów i jednego i drugiego. Ma za to w rękach nudną powieść, która swoją atrakcyjność usiłuje podnieść aluzjami do nowych przestrzeni funkcjonowania literatury.

Warto pamiętać o obawach, które wyraził Uniłowski. Nic nie znaczące powtórzenia, zmora linkowania dla linkowania, odsyłania dla odsyłania, tworzenie powieści-worka, wypełnionego luźno powiązаныmi ze sobą tekstowymi śmieciami to tendencje, które najlepiej zostawić za drzwiami, zabierając się do hiperfikcji. Aby sprawiła ona przyjemność nie tylko autorowi, potrzebna jest duża wrażliwość na strukturę, dobrze obmyślany koncept (Ko), zmysł przewidywania kroków czytelnika (L) i opanowanie sztuki odsyłania (N).

## Konceptualizm (K)

czyli próba konkluzji. Każdej dobrej hiperfikcji potrzebny jest mocny konceptualny kręgosłup, który spajałby całą strukturę utworu i sprawiał, by zapędzony w pole interaktywnej komunikacji z tekstem czytelnik nie został zawiedziony w kozi róg. Dlaczego? Pokażna liczba rozrzuconych po sieci fikcji, które szumnie i modnie ich autorzy nazwali superinteraktywnymi, cyber, hiper, e-fikcjami to niestety zwykłe, gotowe do druku (lecz nie wydrukowane) teksty, które udają, że są czymś więcej niż są. Podszycując się pod pobłażliwie spoglądający na druk postgutenbergowski egalitaryzm zamieniają się w jego przeciwieństwo: przez ciągnące się w nieskończoność płaskie tasiemce tekstu, który na kartach starej pocziwej książki nabratłby choć światła i zaczerpnął oddechu, są w stanie przebrnąć kochanki bądź kochankowie autorów, ale na pewno nie ktoś, kto w medium różnym od książki (TS) obcować chce z tworem napisanym w języku tego medium.

Zaledwie kilka utworów spełnia te proste kryteria, choćby z uwagi na to, że polska hiperfikcja jest bardzo młoda. Ową młodość widać w topografizacji tej prozy, w testowaniu hipertekstowej struktury nowego medium, bardzo ostrożnym doświadczaniu tekstu poza kartką książki. Pod względem tematyki towarzyszy temu wychylenie wzroku za okno, na klatkę schodową, na podwórko i najbliższą ulicę a co za tym idzie – nanoszenie przestrzennych relacji między nimi na przestrzenny z natury hipertekst.

Możliwości jest jednak znacznie więcej (S). Pisząc o niepowtarzalności liberatury i jej interaktywnej naturze, Zenon Fajfer podaje przykład drewnianych książek Zbigniewa Sałaja, zapisanych w ten sposób, że im częściej tekst będzie czytany, tym szybciej... zniknie. Pośród wszystkich form literackich, według Fajfera, taki efekt można osiągnąć tylko w liberaturze. Niestety nie jest to prawdą: taki efekt, i wiele innych, można osiągnąć mniejszym nakładem kosztów – także w hiperfikcji, wystarczy tylko wiedzieć, że istnieją narzędzia, które mogą sprostać nawet najbardziej wyrafinowanemu pomysłom (B).

Polskiej hiperfikcji brakuje jeszcze świadomości medium, świadomości nielinearnej tradycji w polskiej i obcej literaturze. Jeśli chodzi o tę pierwszą wciąż mało docenia się znaczenie struktury w tekście ergodycznym, roli autora w predefiniowaniu niektórych ścieżek użytkownika. Jeśli wszystko łączy się ze wszystkim to nic nie łączy się z niczym. Liczenie na to, że odbiorca przez przypadek skonkretyzuje sobie genialną powieść ze strzępków tekstu bez ładu i składu wrzuconych przez autora do sieci, to w gruncie rzeczy zabijanie polskiej hiperfikcji u jej narodzin. Bez konceptualizmu nie ma hipertekstualizmu.

Czerpanie pomysłów z niedokończonego projektu Stanisława Czyzca, inspiracja prężną obecnie liberaturą, czy w końcu pamięć o eksperymentach dwudziestowiecznej awangardy i neoawangardy, w połączeniu z opanowaniem języka hipermediów mogą zaowocować w przyszłości utworami, które z powodzeniem wejdą w światowy obieg hiperfikcji jako utwory o charakterze wyraźnie europejskim i wyraźnie polskim. Pierwszy krok został już wykonany.

Czego zatem potrzeba potencjalnym hipertekstualistom? Dobrych wzorców, rzetelnej informacji i odrobiny przychylności ze strony tych, którzy wolą nie przebijać poza sieć... swoich własnych dogmatów. I to wystarczy.

## Lem (LM)

Polscy twórcy powieści hipertekstowych mogliby mieć żywego i aktywnego patrona (CZ) w osobie Stanisława Lema, podobnie jak amerykańscy twórcy – Roberta Coovera. Wybitny pisarz, wizjoner i futurolog już na początku dyskusji na temat roli internetu w kulturze odciął jednak tę możliwość. Nazywając internet wielkim śmietnikiem chcąc nie chcąc skazał na status śmieciarzy wszystkich tych, którzy chcieliby właśnie w tym obszarze realizować się twórczo. Z drugiej strony myślący świeżo i pozbawieni postawy czołobitnej konsumenci i producenci cyberkultury odwzajemnili mu się tym samym. Od drugiej połowy lat 90. nie spotkałem nikogo z rówieśników, który w jakikolwiek sposób zainspirowałby się słowami twórcy *Kongresu Futurologicznego*. Felietony i artykuły Stanisława Lema, w których podejmowany jest temat nowych mediów, traktowane są z pobłażliwością, jako sentymalna jeremiada kogoś, kto potrafił kiedyś marzyć i przewidywać rozwój technologii, a dziś, gdy część z tych przewidywań staje się codziennością, uparcie trzyma się owych dawnych ideałów i obraża na rzeczywistość za to, że w tym lub innym punkcie nie przystaje do jego dawnych projekcji.

## Liberatura (L)

Elektroniczą hiperfikcję łączy z liberaturą wiele: ta sama tendencja – przełamywanie linearności w literaturze i ta sama tradycja (począwszy od



Sterne`a poprzez Borgesa a skończywszy na pisarzach z Oulipo). Podobne jest też podejście do czytelnika, który z założenia jest tu współtwórcą ostatecznego kształtu opowiadanej historii. I liberatura i hipertekst obiecują czytelnikowi obcowanie z dziełem interaktywnym na poziomie bardziej dosłownym niż w przypadku każdego innego tekstu (C). Pomiędzy obydwojma tymi zjawiskami istnieją drobne różnice, na przykład w rozmieszczeniu akcentów na poszczególne elementy dzieła: sama fizyczność zapisu, krój czcionki, sposób rozłożenia słów i zdań nie są tak ważne w hipertekstowej e-fikcji, jak w liberaturze. Z kolei nie tak ważna dla liberatury jest eksploatacja dygresyjnej natury dyskursu powieściowego, która w elektronicznej hiperfikcji zostaje natychmiast wprzęgnięta w ustrukturyzowanie tekstu. Istnieje też różnica znacząca i zasadnicza: hipertącze (TS) i ekran komputera. Najkrótsza definicja hipertekstu brzmi: połączona odsyłaczami informacja odczytywana na komputerze. W tej definicji na liberaturę nie ma miejsca.

Istnieje za to olbrzymi obszar, w którym liberatura i hiperfikcja mogą się nawzajem inspirować. Seria drewnianych książek Zbigniewa Sałaja (drewno pochodzi ze zużytych kaszt drukarskich), zapisanych tak, że im częściej tekst się czyta, tym szybciej tekst zniknie to przykład owej przestrzeni inspiracji. Nie jest tak jak chce Zenon Fajfer, który w utworze Sałaja widzi kulminację interaktywności właściwej dla liberatury i nie dającej się powtórzyć w żadnym innym medium. Proces zanikania tego samego tekstu przy ponownej lekturze można przenieść na ekran komputera, wykorzystawszy odpowiednie narzędzia. Prawdą jest jednak to, że nikt do tej pory tego nie zrobił. Połączenie tendencji liberackich z e-fikcyjnymi, widoczne w *Końcu świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego, to także znakomity przykład przenikania się obu tych zjawisk. Niestety owych źródeł inspiracji jest więcej po stronie liberackiej niż hipertekstowej, przynajmniej w Polsce, przynajmniej jak dotąd (K)

## Linki dynamiczne (LD)

to takie hipertącza, które zmieniają swoje właściwości (na przykład rodzaj i ilość miejsc docelowych) wraz z postępem lektury. To również najrzadziej spotykane rodzaje linków w polskich hiperfikcjach, z zaledwie jednym wyjątkiem. Najprostszym linkiem dynamicznym jest tącze prowadzące do losowo wybranych partii dokumentu hipertekstowego. Zdarza się widywać je w internecie, zwłaszcza na witrynach, których twórcy korzystają z mniej powszechnych funkcji języka html.

Pełną gamę tączy dynamicznych dostarczają bardziej zaawansowane technologie tworzenia aplikacji sieciowych bądź specjalne programy stworzone z myślą o hipertekstowej prozie.

Rodzajem łączą dynamicznego o największych możliwościach jest link warunkowy. Czytelnik może podążyć za nim tylko wtedy, gdy spełnione zostały określone przez autora warunki. W praktyce jest to na przykład odsyłacz, który pod różnymi warunkami prowadzi czytelnika w różne miejsca. Link dynamiczny bazuje na zapisie ścieżki, którą przebył czytelnik i istnieje dzięki polom strzeżeń (*guard fields*), czyli takim właściwościom środowiska hipertekstowego, które wzbogacają łącze o dodatkowe funkcje logiczne.

Linki dynamiczne pełnią cenną rolę we współczesnej hiperfikcji z tego powodu, że to właśnie one pozwalają czytelnikowi przełamywać cykle, czyli powtórzenia tych samych sekwencji leksji. Mówiąc językiem cybertekstu (C) – pozwalają przechodzić z poziomu aporii na poziom epifanii. Linki dynamiczne i ich pola strzeżone są też niezwykle pomocne przy tworzeniu konstrukcji kontrapunktowych. Te zaś, wraz z figurą koła, cyklu, są centralnymi figurami współczesnej narracji hipertekstowej.

## Mapa (M)

Mapa to najważniejsza metafora strukturalna hipertekstu i zarazem jego kluczowy element nawigacyjny. Tendencja do uczynienia z niej głównego klucza do tekstu, zwłaszcza we wczesnych etapach rozwoju e-fikcji (HF), jest zatem czymś naturalnym. Rozrysowanie mapy tekstu jest jednym z pierwszych kroków autora hiperfikcji. Może to być na przykład opowieść rozrysowana na planie cmentarza, której lekturę można rozpocząć od któregośkolwiek z nagrobnych napisów, opowieść wskrzeszająca życie małego miasteczka, z czasów, kiedy ci, którzy leżą pod ziemią, chodzili jego ulicami. Głośna powieść *Victory Garden* Stuarda Moulthrop'a to zbiór ponad 1500 leksji, kilku tysięcy hipertączy i jednej mapy – tytułowego ogrodu zwycięstwa a jednocześnie uniwersyteckiego kampusu, w którym toczy się spora część akcji. Dzięki mapie nawigacja po tak dużej ilości tekstowych segmentów staje się tak łatwa jak poznawanie obcego miasta na interaktywnym ekranie informacyjnym, w który wyposażone są niektóre lotniska i dworce.

A zatem wyeksponowanie topograficznej natury tekstu oraz topograficznych wątków w czasoprzestrzeni powieści to pierwszy krok na drodze do hipertekstualnego pisarstwa. Ta zasada obowiązuje także w dokonaniach polskich autorów e-fikcji (K), u Kaczyńskiego (S) wyraża się w naniesieniu na ekran małej ojczyzny osiedla Stokłosa, u Shutego (BL) jest to wręcz nadrzędne prawo porządkujące narrację i lekturę, u Nowakowskiego natomiast (E) autorska działalność kartograficzna odstawia się w procesie lektury, mapa powstaje dopiero wtedy, gdy czytelnik zda sobie sprawę, że tworzą ją poszczególne seg-

menty tekstu. Hipergraf musi być tu naniesiony przez odbiorcę i jest to część stojącego za tekstem konceptu (K).

## Oniryczna Łódź doktora Muto (O)

Hipertekstowa powieść autora o wdzięcznym pseudonimie dr Muto to znalezisko, które w ręce patroli przeczesujących sieć w poszukiwaniu liternetowych perełek wpadło jako ostatnie. Prawdę mówiąc autor, być może nie do końca ufając idei e-fikcji, sam nadesłał do redakcji "Ha!artu" swoje dzieło, i to w formie wydrukowanego maszynopisu. Na szczęście znalazł się też odsyłacz do adresu w sieci, gdzie kilkadziesiąt krótkich w druku, a niemiłosiernie długich na ekranie rozdziałów, osadzono w przestrzeni hipertekstowej.

Zapisane na imitujących skoroszyt elektronicznych kartkach *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* okazały się oniryczną podróżą po Łodzi niedalekiej przyszłości. Perypetie protagonisty targanego wyraźną obsesją tramwajów, szyn, podkładów i wnętrz wagonów, kreślą tramwajową mapę (M) pełnego przygód miasta, w którym jawa płynnie przechodzi w sen i na odwrót (autor mapy takiej nie sporządza, czego powodem może być właśnie halucynacyjny charakter przestrzeni utworu). *Tramwaje* czytać można od rozdziału do kolejnego rozdziału oraz od linku do linku (opcja losowego dostępu z przyczyn technicznych nie działa). Właczanie w jedno pole pisma tekstu długiego na cztery strony drukowanej książki stało się niemal regułą (E) w elektronicznych publikacjach polskich autorów. Dr Muto trzyma się tej reguły. Dlatego mimo wartkiej akcji, giętkiego języka i wytrawnego wyczucia stylu bardzo łatwo tu o efekt odpadnięcia znużonego czytelnika od ekranu. Główną jednostką narracyjną hiperfikcji Muto nie jest bowiem leksja (autonomiczna, niepodzielna jednostka hipertekstu, węzeł tekstualnej sieci), której kanony są tu doszczętnie pogwałcone. Jednostką taką jest rozdział, długi jak transsyberyjska kolej. Mimo to dr Muto po części wychodzi z sideł, które sam na siebie zastawił. Ocaleniem okazało się wprowadzenie linków, które podzieliły rozdziały na osobne, w miarę autonomiczne strzępki! Oto próba rekonstrukcji wydarzeń: otóż Muto, mając już gotowy (do druku?) tekst, lecz chcąc go opublikować także w internecie – zaczyna drążyć w gotowej już powieści hipertekstualne tunele. Za sprawą tej autorskiej ingerencji pojęcie, przedmiot, lub postać w jednym rozdziale zaczynają odsyłać do pojęć, słów i wątków w innym. W trakcie lektury czytelnikowi każe się tu odskoczyć nawet o kilkadziesiąt stron dalej, w sam środek nowego rozdziału, w miejsce, gdzie akurat w tej chwili, lub za kilka słów rozpocznie się fragment tematycznie powiązany z punktem wyjścia linku. I tak dalej i tak dalej. W konsekwencji nie musimy śledzić rozdziałów powieści ani po kolei ani od początku do końca ani od góry do dołu. Po tak wyodrębnionych

strzępkach powieści możemy poruszać się przez cały czas, nie mając poczucia utraty ciągłości. Ceną za ów efekt jest totalny brak estetyki nawigacyjnej i ciągła niepewność, czy zaczynamy kolejny segment lektury we właściwym miejscu, czy może o kilka wersów za wysoko lub za nisko. *Tramwaje przestrzeni zespolonych* to hiperfikcja (HF) siłą wykuta w skale druku. Niemniej jednak, pamiętając o drukowanej wersji utworu, to również doskonały literacki przykład tego, na ile przekąznik potrafi wpłynąć na kształt samego przekaz.

## Pierwszy hipertekst (PW)

W roku 1996 wydawnictwo Pusty Obłok wypuściło dyskietkę z pierwszą hipertekstową publikacją w języku polskim. Utwór trafił nawet do niektórych księgarń, sam pamiętam, jak w owym czasie mówiono mi o pierwszym polskim "hipertekście na komputer", który pojawił się w jednej z poznańskich księgarń. Ślad jednak po nim zaginął. Autorstwo opatrzonej wstępem Piotra Rypsona "nie znające przykładowo bezosobowej i samostwórczej publikacji komputerowej o niewyczerpywalnych bez mała kombinacjach tekstu" na długo pozostawało anonimowe. Z powodów, które tkwiły w jego treści i przesłaniu utwór pozbawiony był także tytułu. Dzięki poszukiwaniom podjętym przez połączoną ekipę śledczą liter- i libernautów, dzieło, roboczo nazwane *Elektropisem znalezionym w Krzeszowicach*, uchyliło rąbka swojej tajemnicy polskim czytelnikom. A (tytuł roboczy, od anepigrafu i egzegezy) to metafizykowo-metafizyczny traktat Roberta Szczerbowskiego, złożony z niemal stu krótkich, czasem typograficznie ukształtowanych leksji, kilku grafik oraz z pełniącego rolę spisu treści słownika (KT). Utwór jest elektroniczną adaptacją powstałej w 1991 roku i noszącej znamiona liberackości książki (L). Przez kilka lat w arkana ezoterycznego A mogli się zagłębiać tylko szczęśliwi posiadacze nielicznych zapewne kopii utworu. Jego interfejsem był Evoy – stara, poczciwa i konkurencyjna dla Acrobat Readera w czasach Windows 3.1 przeglądarka firmy Novell. Dziś A dostępna jest także w formie internetowej, i to już w kilku miejscach w sieci, na przykład na <http://www.techsty.art.pl/>. Zagorziałych miłośników fabuły należy jednak przestrzec: pierwszy hipertekstowy utwór w formie elektronicznej nie jest hipertekstową powieścią (HF) i wymaga od czytelnika czegoś więcej niż pożądanego klikania w nieliczne zresztą linki.

## Polonistyka (P)

milczy. Z jednym dużym i kilkoma mniejszymi wyjątkami. Dużym wyjątkiem jest Zakład Mediów Elektronicznych w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Łódzkiego, dzięki któremu polska humanistyka wzbogaciła się o kilka publikacji książkowych, na temat mediów interaktywnych, głównie autorstwa Ryszarda Kluszczyńskiego i Piotra Sitarskiego – medioznawców.

W środowisku ściśle polonistycznym tych kilka wyjątków to Edward Balcerzan, który w artykule *W stronę genologii multimedialnej*, próbował wyznaczyć ogólny tor badań nad literaturą w postgutenbergowskiej przyszłości. Erazm Kuźma swój artykuł o cyrkularnych rodzajach komunikacji kończy zachętą dla młodych badaczy, by już teraz sięgnęli po problematykę cybertekstu i poszerzyli o nią swoje badawcze horyzonty. Najbardziej konsekwentnie badania nad interaktywnością prowadzone są jednak na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie refleksja nad nieliniowymi rodzajami wypowiedzi literackiej ma też najdłuższą tradycję: w 1987 roku obroniona została pierwsza praca magisterska o hipertekście, z kolei w 2002 zorganizowano konferencję poświęconą grom komputerowym. Jednak na temat samych hiperfikcji, jak do dotąd, polski czytelnik mógł najwięcej dowiedzieć się z tekstów działającego i piszącego w Polsce Rosjanina: sławisty Andrzeja R. Macholy (HPT).

Oprócz Łodzi, Poznania i Szczecina na polonistycznym horyzoncie hipertekst właściwie nie istnieje. *Nomen omen*, książka *Liternet* rozchodziła się między studentami polonistyki jak świeże bułeczki. Doszły mnie nawet słuchy, że okazała się nawet wdzięcznym prezentem na gwiazdkę 2002.

## Teoria (T)

Prace Piotra Kluszczyńskiego i Piotra Sitarskiego, ciekawy artykuł Konrada Klejso o interaktywności w grach komputerowych, czy prace zebrane w tomie *Liternet* dają szansę na ogólny ogląd teorii hipertekstu i na odsianie teoretycznych zabobonów od faktów. Gdyby w sposób niezwykle toporny spróbować pokusić się o przydatną dla niniejszego tekstu (U) konkluzję i zawrzeć ją w jednym zdaniu, brzmiałaby ona tak: hipertekst nie jest czymś nowym, jest przedłużeniem konceptualnego skrzydła XX-wiecznej literackiej awangardy oraz literalizacją dyskursu postmodernistycznego i logiki dekonstrukcji. W praktyce – nie jest on wrogiem linearności, lecz sojusznikiem alinearności i wielowariantowości, czytelnik – *bricoleur* posiada swobodę, ale jest ona predefiniowana przez autora, nawet w najbardziej otwartych miejscach dzieła, w których czytelnik może dodać swój wpis. Interaktywność hipertekstu także podlega tej zasadzie i mierzona jest stopniem kamuflażu instancji nadawczej.

Krytyków, którzy wzdygają się na samo słowo "hipertekst" warto w tym miejscu zapytać: gdzież tu miejsce na rewolucję? Po co sięganie po kropidło? Wraz z technologiami hipertekstowymi przed czytelnikami i twórcami najwyczejniej w świecie otwiera się pewna literacka przestrzeń, która do tej pory była obecna, lecz nie była osiągalna.

## Stokłosy (S)

Krótką, skromną choć w pełni multimedialną opowiadanką Michała Kaczyńskiego to przykład niepretensjonalnej, swobodnej i przyjaznej dla czytelnika działalności literackiej w sieci. Narrator oprowadza nas po fragmencie osiedla Stokłosy i jego okolicach, zaprasza na zimowy spacer z psem, śladami nadobnej sąsiadki, użyczą nam swego walkmena, byśmy "przy okazji" posłuchali jego ulubionych kawałków Sonic Youth. Tekst opowieści, rozgałęziający się co prawda w niewielu miejscach, stwarza możliwość wyboru drogi, lub powrotu w ulubiony punkt opisywanej i eksplorowanej przestrzeni. Nie ma znaczenia czy jest to zdjęcie sympatycznej sąsiadki o czarnych włosach i dyskretnym uśmiechu, czy podskakujący na śniegu pies. Atrakcji na tym spacerze jest tak mało, że cokolwiek się pojawia jest intrygujące. Kaczyński, podobnie jak Nowakowski i Shuty, trzyma się w swojej poetyckiej hipertekstowej mikronoweli opisu najbliższego otoczenia, nanosi je na ekran i zaprasza do zaznajomienia się z nim. Nie potrzeba tu map (M), ani skomplikowanego aparatu nawigacyjnego, nie ma wyrafinowanych dynamicznych linków. A jednak *Stokłosy* to niemal klasyka poetyckiej prozy, która w nienarzucający się sposób przenosi się z druku na piksele. Sięgnięcie po formę elektroniczną okazuje się tu naturalne jak spacer po polach rozciągających się za blokowiskiem Stokłosów.

## Systemy (SYS)

hipertekstowe. W opisywanych tu przykładach hiperfikcji, poza *Gilgameshem*, większość utworów reprezentuje tak zwaną fikcję sieciową, dostępną w archetypicznym wręcz systemie hipertekstowym, jakim jest internet. O tym, że nie jest to reguła świadczą klasyczne hiperfikcje, które opublikowano na dyskietkach. Powstały one w programach Hypercard i Storyspace. Same dla siebie stały się odrębnymi systemami, do których dostępu wystarczył komputer (nie było wymagane łącze internetowe ani przeglądarka WWW). W dziedzinie o dumnie brzmiącej nazwie "architektura informacyjna", Storyspace do dziś daje twórcom dużo więcej swobody i kombinatoryki niż internet, pozwalając choćby obejrzeć powieść z wielu tekspektyw (mapa, diagram, wykres, drzewo), rozłożyć tekst na warstwy, zdeterminować tory lektury (D). Jak się do tych zaawansowanych hipertekstowych zabawek mają pierwsze polskie próby elektronicznej fikcji? Wypada ona całkiem oryginalnie: pseudoblog Zambariego wprowadza losowy dobór segmentów tekstu, co jest wyraźnym uzupełnieniem standardowych możliwości internetowej przeglądarki. Natomiast Nowakowski (E), co jest równie rzadkie w obcym literacie, do granic możliwości wykorzystuje język pojedynczej strony internetowej, wyczyniając z tekstem akrobatyczne wręcz popisy. Polscy twórcy e-fikcji (HF) stają się zatem specjalistami od fikcji sieciowej (K), co

ciekawe, wykorzystując skromną w porównaniu z dyskowymi systemami hipertekstowymi technologię, jak java script (służące jako komentarze "dymki" w *Bloku* Shutego) (BL), jak zaawansowane techniki .html (randomizacja u Zambariego), najprostsza flashowa animacja (*Stokłasy* Kaczyńskiego), czy zwykłe arkusze stylów, które w *Końcu świata według Emeryka* sprawiły, że zwykła strona internetowa stała się czymś pomiędzy nieliniarną kartką utworu liberackiego (L), a niedokończonym dziełem Stanisława Czycza (CZ).

## Testamenty: Stary i Nowy (TS)

W refleksji nad hiperfikcją i hipertekstem niczym homeryckie porównanie po wielokroć przewija się zbitka słów, która stała się już dogmatem: "Biblia – pierwszy hipertekst". Tymczasem stuprocentowe pierwszeństwo Biblii wypada przypisać właściwie tylko w jednym: że ta najbardziej znana książka na świecie jako pierwsza doczekała się swoich transkrypcji hipertekstowych. Samą zaś hipertekstową naturę Pisma Świętego w wielu punktach można zakwestionować. Przedstawicielka polskiej cyberteologii (CT) pisze:

"Ewangelia zawiera niezwykle wiele odwołań do Starego Testamentu, Jezus cytuje jego księgi. Z drugiej strony autorzy ksiąg Starego Testamentu (...) zapowiedzieli przyjście Mesjasza i jego losy, działania. Jakże zadziwiająco przypomina to dobrze znane z hipertekstu linki!".

Jeśli w podobny sposób doszukiwać się będziemy hipertęczy na przykład w półgodzinnej rozmowie etatowych plotkarek z sąsiedztwa (BL) to prawdopodobnie będzie ich tam więcej niż w całej Biblii. Z perspektywy hipertekstualizmu, Biblia może się okazać antyhipertekstem, który dzięki swoim symbolicznym i tekstowym odsyłaczom obiecuje swobodę czytelnika, ale daje ją po to, by za chwilę odebrać. Wolność istnieje tu w pewnych z góry określonych, epistemologicznych ramach. Biblia, jako całość ma swój ściśle wyznaczony początek (Genezis) i ostateczny koniec (Apokalipsa). Teksty w niej zawarte, a nawet ich interpretacje, podlegają sztywno określonemu kanonowi. Na przestrzeni dziejów wielu było czytelników, którzy z tego kanonu próbowali się wyłamać, lub co najgorsze: dopisać swoje własne wersje. Wiadomo jak skończyli.

A to, że dzięki gąszczowi przypisów Biblię można czytać nieliniarnie i zaczynać jej lekturę w dowolnym (M) momencie? W podobny sposób czytamy każdą pracę zbiorową o równie dużej objętości, a nawet każdy zbiór opowiadań. Jeśli wszystko to nazwiemy hipertekstem, to nic już nim nie jest.

## Utopizm (U)

Zarówno hipertekstualny wątek cyberteologii (CTL), jak i ogólny wydźwięk teorii hipertekstualizmu (HPT) noszą znamiona sztywnej grubymi nićmi utopii. Czynienie z hipertekstu czegoś więcej niż bardziej otwartego i elastycznego sposobu komunikacji literackiej prowadzi w gruncie rzeczy do punktu wyjścia i nie wnosi żadnych nowych perspektyw. W pierwszym przypadku hipertekstowe jest już słowo stwórcy, jedyne co pozostaje to, wykorzystując technologię, imitować boski proces twórczy, a na praktycznym poziomie: szerzyć za jej pomocą ewangelię. W drugim przypadku hipertekst jest naturalnym sposobem myślenia i funkcjonowania w republice uczonych, tworzenie komputerowych opowieści (C) mija się z celem, gdyż imituje coś, co i tak od dawna imitowane było choćby przez awangardowych pisarzy XX wieku.

Zaobserwować można jeszcze inną, być może bardziej utopijną tendencję: upatrywania w hipertekście tylko nowych i rewolucyjnych elementów. Według niektórych krytyków obraz i dźwięk w tekście prezentowanym w internecie rozszerzają znaczenie słów na tyle, że przekroczone zostaje ich bariera a tekst łatwiej wchodzi na obszar niewyraźnego, gdzie tradycyjna logika ulega zawieszeniu. To, że Zambari (Z) umieścił na początku swojej opowieści maszynkę losującą leksję początkowe, według Jarosława Lipszyca, dowodzi, że stworzył coś więcej niż hipertekst. Co? Właściwie nie wiadomo. Czytelnikowi sugeruje się, że jest to cybertekst, gdyż on jest właśnie tym czymś więcej. Wystarczy jednak zapoznać się z definicją cybertekstu, by nie było tu żadnych wątpliwości: utwór ten nie jest ani odmianą gry, ani wirtualnej rzeczywistości, lecz rodzajem hipertekstu, w którym wykorzystano dynamiczne linki. (D)

Zamiast dopatrywać się w hipertekście nowej logiki, porównywać ten rodzaj dyskursu z dyskursem schizofrenii paranoidalnej przydałoby się przy opisach a także przy tworzeniu hiperfikcji sięgnąć po sporą dawkę logiki tradycyjnej. Zamiast ogłaszać przełom i doszukiwać się w internecie akceleratora w wyścigu literatury poza horyzont wyraźnego, warto wnikliwie poznać podstawy i zbadać możliwości nowego medium (SYS), opracować pewien słownik przydatnych na tej drodze pojęć, zapakować niezbędne narzędzia a dopiero potem wyruszyć. To zarówno odważne jak i śmieszne: bez prawa jazdy wsiadać do rakiety. Utopizm jest sympatyczny, ale w jego świetle hipertekst albo jest całym światem albo przypomina zbliżającą się do planety "Literatura" kometę. A wszyscy, którzy chcą się nim praktycznie lub teoretycznie zająć to członkowie groźnej sekty autorów, którzy poprzez zbiorowe samobójstwo zabiorą się z ową kometą na bezosobowego Syriusza cyberprzestrzeni.



## Uwagi (UW)

Artykuł ten czytać można co najmniej na dwa sposoby: linearnie (nie polecam), czyli w porządku alfabetycznym, lub podążając szlakiem odsyłaczy. Hipertekstowe kotwice w formie skrótów do poszczególnych haseł (C – cyber-teologia, HPT – hipertekstualizm) następują po słowach, które pełnią rolę papierowych odsyłaczy. Forma artykułu nie jest wyrazem eksperymentatorskich zamiarów autora: to zwykły kompromis pomiędzy jego wersją hipertekstową, stworzoną w programie Tinderbox, a możliwościami druku. Wersja oryginalna, w formacie tbx (tylko Mac) do ściągnięcia na <http://www.techsty.art.pl/download/>. Wersja internetowa dostępna w sieciowym magazynie "Techsty".

Niniejszy tekst nie jest próbą syntetycznego spojrzenia na wszelkie literackie przedsięwzięcia w polskim internecie (BP), gdyż nie są tu one przedmiotem zainteresowania. Nie rości sobie nawet prawa do bycia omówieniem wszelkich elektronicznych hiperfikcji, które powstały w Polsce od czasów pojawienia się pierwszych komputerów. Niniejszy tekst to zbiór połączonych ze sobą notatek na temat hiperfikcji odnalezionych czy to w szufladach, czy w internecie; to także zaledwie rzut oka na polską teorię hipertekstu w jej najbardziej ciekawych (HPT) i jaskrawych (UT) aspektach. Szerszy opis nie wyjaśnionych w tekście terminów, zasugerowanych jedynie problemów czy nazwisk odnaleźć można w załączonym do książki słowniku, lub na poświęconych hipertekstowi wortalach (WO).

## WebArt (WA)

czyli twórczość sieciowa, będącą głównie domeną artystów, nie literatów, i która w najlepszych realizacjach jest twórczą internetową transkrypcją instalacji multimedialnej.

Dynamiczne teksty i mrugające obrazki, zdjęcia i grafiki mieszają się tu z sobą jak farby na paletce, okno otwiera się za oknem, a z głośników rozbrzmiewają zgrabnie przykrojone pętle dźwięków. Co drugi autor udowadnia nam jak bardzo wtajemniczony jest w arkana programów do multimedialnej prezentacji, co chwila ściągać trzeba kolejny plug-in – bilet wstępu do kolejnego interaktywnego i multimedialnego cyberdzieła. I rzeczywiście jest co podziwiać. Niestety akurat na tym obszarze literaturę prezentuje się w sposób wybitnie tradycyjny, zaś teksty traktowane są przede wszystkim jako dodatek. Chociaż bywa także gorzej, kiedy np. przypominają zwój papirusu odczytywanego przez odbiorcę za pomocą paska przewijania (HF). Segmentacja tekstu, a tym bardziej tekstowe hiperłącze to elementy niemal nieznanne twórcom webartu. Cybertekstem (C) nazywa się każdy udostępniony tekst, tylko dlatego, że można go odczytać na

komputerze. W rzeczywistości cofamy się do epoki papirusu. Nie będzie tu nazwisk ani adresów. Nie będzie dobrych i złych przykładów. Polski webart o ambicjach literackich sytuuje się daleko w tyle, a horyzont, wyznaczony przez avant-popowych twórców powszechnie znanych w sieci jest na razie poza jego zasięgiem.

Wykorzystanie w webarcie języka hipermediów o wiele bardziej udaje się niestety nie na niwie czysto artystycznej, lecz na rynku reklamowym (A)

## **Wortale, (WT)**

portale, i inne. Kto szuka, ten znajdzie. W polskim internecie istnieje co najmniej kilka miejsc, w których natknąć się można na tysiące zdań poświęconych hipertekstowi, i setki, no, może dziesiątki, poświęconych hiperfukcji. Medialny kontekst hipertekstu zgłębić można na stronach <http://www.cyberforum.edu.pl/>. Ogólnohumanistyczny na <http://www.humanista.pl/>. Na szczególną uwagę zasługuje witryna <http://www.bukwa.com/cyberfiszka/>, której autorka zebrała internetowe adresy do imponującej liczby artykułów na temat nowych mediów i ich związków z niemal każdą dziedziną życia. Jedyną jak na razie witryną poświęconą w całości hipertekstowi literackiemu pozostają <http://www.techsty.art.pl/>. Przystanią dla hipertekstualistów lada chwila będzie <http://www.liternet.pl/>. Jeśli coś zostało pominięte, nic straconego (BP).

## **Wrażliwość (WR)**

Na hipertekst patrzeć można zarówno z pozycji modernizmu, jak i z perspektywy postmodernizmu (TE). Między tymi dwoma, wyznaczonymi przez R.W. Kluszczyńskiego biegunami istnieje pełen wachlarz ujęć. Gdyby jednak spojrzeć na hipertekst od strony praktycznej, tak jak się go widzi i czuje, może się wówczas okazać, że hipertekst jest przede wszystkim wyrazem pewnej wrażliwości, być może od zawsze obecnej w kręgu twórców i odbiorców literatury. Trudno się z tym nie zgodzić. Mój dziadek Lucjan na przykład znany był w rodzinie z przedziwnego sposobu czytania książek: najpierw zaznajamiał się z kartkami początkowymi, następnie od razu przechodził do końca, by dowiedzieć się jak się cała rzecz kończy. Potem zaglądał w środek dzieła, by zorientować się, w jakich kierunkach potoczyły się wątki rozwinięte na początku. Po tym wszystkim dziadek książkę zamykał. Następne dni były już tajemnicą, wiadomo było jednak, że dziadek nadal czyta tę samą książkę, nie mając z nią już jednak kontaktu. Dalszy ciąg nie skonsumowanej do końca lektury przebiegał w jego głowie: dojrzywały w niej niedoczytane perypetie bohaterów, zawiązywały się gwałtownie przecięte wątki, aż w końcu wszystko układało się w jeden z możliwych strumieni, który zmierzał ku rozwiązaniu akcji...

Moja Prywatna Muza z kolei, w dużym dwupokojowym mieszkaniu w kamienicy, pozostawia mi rozrzucone w wielu miejscach kartki, każda z nich jest częścią słownej układanki, listu, dowcipu, instrukcji obsługi do chłodnego już obiadu, niektóre z kartek odnajduję po prostu na biurku, po to by za chwilę odnajdować ich ciąg dalszy na barku lub w lodówce.

Można by sięgać tu po teorię i mówić, że jestem chodzącym hipertączem, które w poszukiwaniu zagubionych leksji dryfuje w hipertekście własnego mieszkania. Można też po teorię nie sięgać, i po prostu dobrze się tym wszystkim bawić.

## Zambari (Z)

"Kliknij, gdzie popadnie, albo inaczej: słuchaj głosu serca" – zachęca czytelnika w instrukcji obsługi (U) do swojego tekstu autor Wirtualnego ja, Zambari. Już na wstępie zaznacza, że czuje się w pozycji pioniera, kogoś, kto pisze w sposób, który do niedawna nie był jeszcze możliwy, zastrzega też, że jego tekst jest interaktywny (choć to nieodpowiednie, zbyt modne słowo) i rozpościera się na przestrzeni, którą rządzi chaos.

W praktyce lektura strony Zambariego sprowadza się do tego, że czytelnik może wylosować zestaw startowy: pięć linków do pięciu leksji, rozgałęziających się później w wielu kierunkach. Niektóre z odsyłaczy prowadzą do fragmentów muzyki Zambariego: dokonywanych w najbardziej codziennych chwilach nagrań i sampli (odgłosy kolejki w sklepie, dźwięk mycia zębów) oraz klatek z filmów wideo.

Sieciowy hipertekst Zambariego nie ma ambicji bycia literaturą przez duże L. Przypomina autoprezentacje znane z wielu "stron domowych". Nie brakuje nawet dołączonego do tekstu zdjęcia pokoju, w którym żyje i pracuje autor (komputer obowiązkowo w centralnym miejscu). Przypomina też blog, są tu zapisy kolejnych dni z życia młodego studenta, przemyślenia na tematy wszelakie, polemiki z bardziej lub mniej powszechnymi sądami, brak tu jednak systematyczności (ostatnia aktualizacja: kwiecień 2002) i połączenia z innymi blogami. Wirtualny ja nie jest zatem ani blogiem, ani stroną domową, ani literacką fikcją. To raczej sytuująca się pomiędzy nimi autoprezentacja, fragment internetowego dziennika artysty epoki postgutenbergowskiej. Język tej epoki (SYS) sprzyjający łączeniu wielu mediów został tu wykorzystany już nie jako ciekawostka, ale jako coś jak najbardziej naturalnego.

Pod względem literackim nie można w projekcie Zambariego znaleźć zbyt wielu ciekawych rzeczy, zgadza się z tym sam autor, pisząc, że nie wie, czemu pisze: "po prostu jest we mnie potrzeba wyrażania się/ nie potrafię jej zrealizować na

gruncie bezpośrednich relacji międzyludzkich/ więc realizuję tak". Pod względem ideologicznym i technologicznym tekst Zambariego wart jest uwagi. Jego refleksje na temat fragmentaryczności, powtórzeń i samplingu jako kategorii sztuki intreaktywnej i multimedialnej, otwartej na czytelnika i widza, rzeczywiście mogą zainspirować niektórych hipertekstualistów do obwieszczenia rewolucji, przełomu, narodzin "nowego człowieka" (U). Sprawa jest jednak prostsza i bardziej prozaiczna niż się wydaje. Wirtualny ja to szczerzy i niepretensjonalny pseudoblog, który – podobnie jak *Słokłoty* Kaczyńskiego (B) – pokazuje, że poprzez twórcze, swobodne i naturalne potraktowanie internetu, można stworzyć właściwą tylko dla tego medium artystyczną jakość, której nie da się powtórzyć ani w drukowanej książce, ani w fotografii, ani w muzyce.

### Bibliografia:

- Aarseth E., 1998, *Aporia and Epiphany in Doom and Speaking Clock* [w:] *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Ryan M.-L. (ed.), Bloomington.
- Balcerzan E., 1996, *W stronę genealogii multimedialnej*, "Teksty Drugie" z. 6.
- Bernstein M., 1998, *Patterns of Hypertext* [w:] *Hypertext '98*, Pittsburgh.
- Bernstein M., *Hypertext Gardens*, <http://www.eastgate.com/garden/Welcome/>
- Dąbrowski T., 2003, *Klikaj i znikaj*, "Res Publica Nowa" nr 2.
- Kluszczyński R. W., 2002, *Film. Video. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków.
- Kuźma E., 2002, *Od linearnej do cyrkularnej komunikacji literackiej, a stamtąd do milczenia. O sytuacjach we współczesnych doktrynach literackich*, "Przestrzenie Teorii" nr 1.
- Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, 2002, Kraków.
- Mochola A. R., 1999, *Kultura i Hipertekstualizm*, "Pamiętnik Słowiański", nr XLIX, Warszawa-Wrocław-Kraków.
- Mochola A. R., 2000, *Połowanie na Gutenberga* [w:] *Nadzieje i zagrożenia. Tom poświęcony jubileuszowi H.Janaszek-Ivaničkovéj*, Katowice.
- Sitarski P., 2002, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków.
- Uniłowski K., 2002, *Nuda, powtórzenie i skowyt*, "Twórczość" nr 2.

# Dyskretny urok hipertekstualizmu

Rozmawiają: Mariusz Pisarski i Andrzej R. Mochola

## Modernizm – postmodernizm – hipertekstualizm

**Mariusz Pisarski:** Modernizm, postmodernizm, hipertekstualizm – taka sekwencja nurtów kulturowych jest dosyć niespotykana na polskim, i chyba nawet na anglosaskim gruncie. Tymczasem w Pana pracach hipertekstualizm, rozumiany jako coś więcej niż sieciowa działalność współczesnych artystów post-awangardowych, rozumiany jest jako prąd kulturowy. Czym zatem według Pana jest ów hipertekstualizm, gdzie można go odnaleźć? Czy jest jedynie pewnym postulatem, a jeśli nie – to w jakich obszarach kultury najwyraźniej widać jego ekspansję? Czy hipertekstualizm w refleksji filozoficznej, czy jakiegokolwiek innej – jest w ogóle możliwy?

**Andrzej R. Mochola:** Przede wszystkim winni jesteśmy sobie wyjaśnienie. Hipertekstualizm nie jest bynajmniej nurtem, jest pewną tendencją, co do istnienia której nie mamy chyba żadnych wątpliwości. Stawianie go w chwili obecnej w jednym szeregu z modernizmem i postmodernizmem przy jednoczesnym rozumieniu go jako swoistej kontynuacji lub opozycyjnej ideologicznie postawy wobec wymienionych nurtów, czy też raczej okresów, jest przedwczesne i nieuzasadnione. Być może hipertekstualizm stanie się czymś takim w przyszłości, na to jednak przyjdzie nam jeszcze chwilę poczekać.

Pojęcie hipertekstualizmu, rozumiane właśnie jako tendencja w kulturze końca XX i początku XXI wieku funkcjonuje już od połowy lat 90. Jeżeli mielibyśmy przypisywać etniczne pochodzenie takiego rozumienia (wspomniał Pan o gruncie polskim i anglosaskim), to jako grunt inicjujący analizy kultury, w których pojawia się termin hipertekstualizm, można ostrożnie wskazać grunt rosyjski, przy czym dalecy winniśmy być od stwierdzenia, że to "Rosjanie wymyślili

---

<sup>1</sup> Tego typu myślenie odnaleźć można bardzo wyraźnie w bałkańskiej, szczególnie serbskiej i czarnogórskiej humanistyce. Ciekawe, że geneza tego myślenia ma w tym przypadku podłoże stricte polityczne,

hipertekstualizm"<sup>1</sup>. Wydaje mi się bowiem, że nie bez znaczenia jest to, iż np. Michaił Epstein związany jest z Emory University w Atlancie, a np. Jurij Łotman był związany z Tartu (niektórzy mogą się zdziwić przywołaniem jego imienia w tym kontekście, zaintrygowanych odesłać możemy wszak do jego analiz dzienników Dostojewskiego) itd. Hipertekstualizm jest zatem jakby genetycznie wielokulturowy.

Wróćmy na chwilę do samego hipertekstu. Hipertekst jest pewnym sposobem organizacji dyskursu, czyli wypowiedzi. I, w moim przekonaniu, nic poza tym. Osadzony w pojęciu tekst nie zmienił swojej tożsamości przez dodanie do niego takiego, czy innego przedrostka. W tym konkretnym przypadku, przedrostek wskazuje w rzeczywistości sposób organizacji danego tekstu, czy też raczej zbioru tekstów; hipertekst jest bowiem jednym i zarazem wieloma tekstami. Jedną z oczywistych cech hipertekstu jest zatem jego tekstualny charakter.

Daleki jestem od awanturnicznych poszukiwań hipertekstualizmu, czy też hipertekstualnie orientowanej organizacji wypowiedzi zawsze i wszędzie. Ale, przecież samo życie jest hipertekstualne: nieustanne kliknięcia, nagłe i nieustanne zmiany kontekstu, przy jednoczesnym braku możliwości uwolnienia się od kontekstów dotychczasowych. Wspomniany wcześniej Łotman wprowadził do naszej świadomości pojęcie pierwotnych i wtórnych systemów modelujących. Dziś wtórne systemy modelujące bez ustanku tworzą kolejne, wtórne wobec siebie same; struktura nieustannie się rozrasta, zapęła, nie ma już nawet początku, tym bardziej końca. Kultura ma charakter hipertekstualny.

Jako postulat, hipertekstualizm jawi się przede wszystkim jako próba stworzenia nowego sposobu opisu kultury, jej stanu i przemian w niej zachodzących. Jest to próba, która moim zdaniem już została podjęta – początkowo w dziełach literackich (*Pale Fire* Nabokova [Nabokov 1994], *Słownik Chazarski* Pavicia), następnie w pracach o "zacięciu naukowym" (np. *Magiczna Praga* Ripellino [Ripellino 1997]). Proszę jednak zwrócić uwagę, że w przypadku wspomnianych dwóch dzieł literackich, mamy w rzeczywistości do czynienia z naśladownictwem naukowego opisu kultury, w drugim zaś wybitny naukowiec "beletryzuje" swój wykład. Odpowiadając na pytanie wprost – najlepsze dotychczas realizacje mamy w literaturze lub na jej pograniczu. W nauce? Jest taki projekt, czy jednak wzniesie się on na hipertekstualne wyżyny? W tej chwili nie można na to pytanie odpowiedzieć.

W refleksji filozoficznej proponowałbym napisanie hipertekstualnej historii filozofii. Połączenie wielu słowników, ukazanie w jednym miejscu i czasie zjawiska,

---

a mianowicie konieczność ucieczki nauki w stronę wirtualnej rzeczywistości (głównie internetu) w związku z nałożonym zewnątrz na Jugosławię embargiem. Nie zamierzam bić na alarm, ale wirtualna rzeczywistość, szczególnie w kontekście mityzacji rzeczywistości jest w przypadku Bałkan swoistym (mitycznym jak zwykle) przekleństwem. Niniejsza rozmowa nie jest w stanie z oczywistych względów podjąć w sposób rzetelny ww. problematykę.

czy też pojęcia w kilku możliwych perspektywach i kontekstach, wydaje się być niezwykle atrakcyjne<sup>2</sup>. Wymaga to jednak odpowiedzialności za słowo i świadomości faktu, iż w wielu systemach filozoficznych pojawiają się te same pojęcia, rozumiane w odmienny sposób. Zawsze należy też pamiętać, że każde słowo zawiera pamięć o samym sobie.

Pojawienie się hipertekstualnego postulatu w nauce (zarys problemu został przedstawiony w *Kulturze i hipertekstualizmie* [Mochola 1999], przyczyny w *Postmodernizmie i kalelectwie kultury* [Mochola]) jest problemem wynikającym nie tylko z poczucia kryzysu języka nauki, braku jego czytelniczej atrakcyjności, stagnacji, jakby ósemkowego zapętlenia. Być może wciąż brakuje nam odwagi, by przyznać, że tworzymy coś, czego fizycznie nie jesteśmy potem w stanie przetrawić. Mówię o ludziach nauki jako społeczności, która produkuje informację w ilości wielokrotnie przekraczającej jej własne możliwości percepcji. Zresztą jest to wypadkowa ogólnej kondycji kultury przelotu wieków. Kultura musi tworzyć zapis samej siebie. Ewolując zmuszona jest do równoczesnej inwolucji pamięci o samej sobie [Mochola]. Proszę zwrócić uwagę, jaką popularnością cieszą się obecnie elektroniczne wydania encyklopedii, wszelkiego rodzaju digesty i inne formy kompresujące wiedzę. Wynikiem takiego procesu jest hipertekstualizacja wypowiedzi, zmiana jej organizacji. Nie wszyscy zdają sobie sprawę z możliwości hipertekstu w dyskursie naukowym, wciąż pokutuje ograniczone, "internetowe" postrzeganie zjawiska. W Polsce zarówno internet, multimedialne encyklopedie i inne hipertekstualne formy prezentacji nauki skazane są wciąż na brak uznania ze strony dyżurnych autorytetów. A przecież nie chodzi nam o ilość, tylko o jakość, a przede wszystkim świadomość różnicy pomiędzy tymi dwoma pojęciami.

W Krakowie spotkałem się wielokrotnie z brakiem zrozumienia istoty hipertekstualizmu, mylonego na polu teoretycznoliterackim najczęściej z intertekstualizmem. Problem tkwi moim zdaniem w braku świadomości istoty hipertęcza i mylenie odnośnika materializującego tekst ze śladem jednego tekstu w drugim.

## Hipertęcze i leksja

### Czym jest w tym kontekście hipertęcze?

Hipertęcze było, jest i będzie tylko i wyłącznie zmaterializowanym odnośnikiem, miejscem znaczącego stykania się kilku tekstów, rzeczywistymi wrotami, dzięki którym możliwe jest płynne przejście z jednego do drugiego i następnych

---

Mottem do całości tekstu *Pale Fire* jest fragment utworu Jamesa Boswella *Żywot Samuela Johnsona*. Polskie tłumaczenie powieści autorstwa Roberta Stillera (jedno z najlepszych jakie znam), ukazało się dopiero w 1994 roku. Tłumacz, dokonując nie lada wysiłku, zaopatrzył dodatkowo polskie wydanie *Pale Fire* w szczegółowe przypisy ułożone według stron tekstu, hipertekstualizując, a może po prostu podkreślając hipertekstualny charakter powieści Nabokowa.

możliwych tekstów. Porównując intertekstualizm do hipertekstualizmu, należy podkreślić, iż czym innym jest wspomniany intertekstualny ślad jednego tekstu w drugim (też jest przecież rodzajem odnośnika), a czym innym odnośnik zmaterializowany – hipertączę; czym innym jest dookreślanie miejsc niedookreślonych – by posłużyć się ingardenowską nomenklaturą – w celu odkrycia możliwych intertekstualnych konotacji, a czym innym płynne przechodzenie pomiędzy tekstami; wreszcie, czym innym jest aluzja, a czym innym werbalizacja. Proszę zwrócić uwagę, że w rzeczywistości intertekstualnej nie obcujemy z wieloma tekstami, tylko ze śladami tekstów w tekście. W hipertekstualnej rzeczywistości zawsze obcujemy z tekstami, za każdym odnośnikiem kryje się kolejny materiałnie obecny tekst, konkretna, materiałnie obecna rzeczywistość, nie zaś jej obraz. Skojarzenia z imagologią są, oczywiście, na miejscu. To właśnie mniej lub bardziej świadomi teoretycy postmodernizmu (od Barthesa po Saarinena) stworzyli intertekstualny model rzeczywistości, po czym wspomniałobyś obnażyli jego niedoskonałość – za obrazem rzeczywistości nie kryje się rzeczywistość, tylko bliżej nieweryfikowalny ślad tej ostatniej. Hipertączę jest nieco bardziej "uczciwe"; nie obiecuje, że coś zobaczymy, tak jak to robi intertekstualny ślad. Uaktywnione hipertączę ukazuje ową rzeczywistość, demokratycznie pozostawiając nam chwilę wcześniej pole wyboru, co do ostatecznej decyzji, czy chcemy zobaczyć co kryje się za kurtyną, czy też nie. Tak, czy inaczej nie mamy chyba najmniejszych wątpliwości, iż hipertączę jest najważniejszym i najbardziej znaczącym elementem hipertekstu.

**Co najmniej od połowy lat 90. w biznesie mówi się o hipertączowym sposobie pracy w grupie. Hipertączę, jak rozumieją to twórcy manifestu Cluetrain wyznacza wielką zmianę w podstawowych regułach pracy. To jak duża jest efektywność i jakość pojedynczego węzła sieci zależy od tego jakie hiperpołączone zespoły udało się nam stworzyć. Czy Pana zdaniem można w prosty sposób przełożyć to na praktykę artystyczną i na praktykę naukową? Czy są tego jakieś przykłady?**

Nie chciałbym się odnosić bezpośrednio do 95-ciu tez Cluetrain, choć niewątpliwie zgadzam się z wieloma postulatami, w szczególności tymi, które dotyczą swoistej "humanizacji" komunikacji społecznej, w tym komunikacji w sieci. Pozwolę sobie jednak na odrobinę sceptycyzmu względem tych haseł, które zdradzają swój ewidentnie antyglobalistyczny i równocześnie "dietetycznie marksistowski" charakter.

W sprawie hiperpołączonych zespołów bliższa wydaje mi się idea, zresztą realizowana z sukcesem także w Polsce (Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sięciowe przy Instytucie Chemii Bioorganicznej PAN), a mianowicie idea współdzielenia mocy obliczeniowych komputerów pracujących w sieci globalnej. Oczywiście projekt nie ogranicza się wyłącznie do tego jednego aspektu.



Jeżeli jednak odrzucimy komputerowe protezy, to w rzeczywistości za pomysłem kryją się konkretne zespoły badawcze, czyli konkretni ludzie. Podobny charakter ma program *Seti@Home* [[http://www.setiathome.pl/home\\_polish.shtml](http://www.setiathome.pl/home_polish.shtml)], finansowany przez NASA, a mający na celu poszukiwanie życia pozaziemskiego. Proszę wyobrazić sobie pracę około 4,5 miliona komputerów, za którymi kryje się przynajmniej tyle samo ludzi, którzy po zainstalowaniu odpowiedniego oprogramowania oraz pobraniu pakietów danych z radioteleskopów NASA, przetwarzają je, a następnie odsyłają wyniki do centralnego komputera. W krajach Unii Europejskiej networking w badaniach naukowych, projektach edukacyjnych odgrywa pierwszoplanową rolę (np. sieć Cordis, projekty ramowe i in.). Nie jest również tajemnicą, że ta sama Unia Europejska najchętniej wspiera finansowo właśnie projekty sieciowe.

Przykładem projektu artystycznego, czy też raczej naukowo-artystycznego jest bez wątpienia jugosłowiański *Projekt Rastko*, który doczekał się także swojej polskiej edycji tematycznej (*Rastko Polska*). Zauważmy, iż ta część Europy jest dziś bez wątpienia jedną z najbardziej aktywnych hipertekstualnie, co zresztą ma swoje historyczno-polityczne podłoże.

**Z perspektywy (teorii) literatury fenomen jednostki elektronicznego tekstu, jej funkcjonowania w hiperpołączonej przestrzeni jest równie ważny jak samo hipertłocze, które – jak mówią ostatnio badacze dokonując pewnego rachunku sumienia – zostało nieco przecenione (na poziomie praktycznym), czego efektem ubocznym jest zjawisko nazywane tyranią linku. Czym w takim razie jest leksja w szerokiej perspektywie hipertekstualizmu, czy obserwujemy ją gdzieś poza polem pisma komputera?**

Wychodząc od znanej nam definicji, mówiącej, że leksja to względnie spójna i niepodzielna jednostka tekstu, niczego właściwie dodawać nie musimy. Kultura jest zbiorem tekstów. Jest zarazem jednym i wieloma tekstami. Analogicznie jest ona zbiorem leksji, względnie spójnych i niepodzielnych lub też podzielnych w tym sensie, w jakim metaleksja, czyli po prostu tekst może być zbiorem leksji właściwych (w sensie systematyki). Tu wszystko zależy od metodologicznego podejścia, jakie będziemy reprezentowali.

Leksją będzie zatem każdy fakt, każdy element, który możemy zaliczyć jako element kultury. Może być nią w gruncie rzeczy wszystko, z zastrzeżeniem, iż musi się to coś mieścić w tak rozumianym systemie. Podobnie ma się rzecz w systemie, który nazwalibyśmy umownie nowym językiem opisu.

Przychodzi mi natomiast na myśl już od dłuższego czasu praktyka kompozytorska. Mówię tu o partyturze orkiestrowej, a dokładnie o jej pisaniu i czytaniu. Proszę zwrócić uwagę, iż mamy tu do czynienia z uporządkowywaniem pojedynczych linii melodycznych, które są ogromnie zróżnicowane, przewidziane są dla różnych instrumentów, czyli same dla siebie tworzą pewien tekst, i które

składają się na metatekst symfonii, równoczesnego współbrzmienia. Mówię tu o tworzeniu, nie wykonaniu. Tu nawet nie tyle istotne jest rzeczywiste pisanie i czytanie, ile myślenie. Nie jestem pewien, czy nie mamy właśnie w tym przypadku do czynienia z myśleniem hipertekstualnym. Myślę, że jest to sygnał wart naszej uwagi.

Uważni czytelnicy Rolada Barthesa mogą mieć nam tutaj za złe, że – jak to często bywa – przywłaszczamy sobie jakiś termin, by osadzić go w innym kontekście, a samych siebie, być może, w tradycji, z której ten termin pochodzi. Lekcja, według Rolanda Barthesa, to jednostka lektury, złożona ze słów, zdań lub paragrafów porcja znaczenia. Po przeczytaniu jakiegoś fragmentu odbiorca może unieść wzrok znad książki i pozwolić by ów fragment tekstu rozproszył się, rozgwieździł, połączył z innymi intertekstami (nie tylko literackimi). W utworze elektronicznym mamy do czynienia z "udosłownieniem" tego gestu, a nawet z jego wymuszeniem, za sprawą hipertęcza. Ów moment rozgwieżdżenia się tekstu następuje tuż po obraniu przez czytelnika (dzięki aktywacji linku) określonego kierunku lektury, następuje pomiędzy jedną a drugą leksją. W hipertekście leksja jest raczej jednostką samego tekstu, pochodzi od instancji nadawczej, i może się nie pokrywać z jednostkami lektury, choć im bardziej to czyni, tym lepiej. W przestrzeni elektronicznej, oprócz procesu literalizacji tych aspektów opowiadania-czytania, które w tekście drukowanym należały do domeny czysto wirtualnej, tekst, a wraz z nim leksja w pojęciu Barthesa, przechodzi proces, który można nazwać wtórną strukturyzacją. Dochodzi do niej z powodów czysto praktycznych (nośnikiem tekstu nie jest już jednorodny ciąg zadrukowanych kartek, a zmienne sekwencje ekranów tekstu). Lekcja w hipertekście jest zatem arbitralnie powstałą mallarme`owską "stronicą do potęgi rozgwieżdżonego nieba". W momencie powstawania utworu, leksja jest wybitnie otwartą i dynamiczną częścią tekstu, jej granice określa kontekst i stopień łączliwości z innymi segmentami. Dopóki nie jest gotowa cała struktura, dopóki nie wykrystalizował się kontekst (ilość leksji przyległych, ilość linków do innych miejsc) dopóty leksja nie jest "zamknięta". Każdy nowy link do lub od danej leksji może zmienić jej zawartość, po to by zwiększyć z jednej strony jej autonomiczność, a z drugiej – łączliwość. Zasygnalizowane tu problemy domagają się dłuższego namysłu, w tym miejscu dodać chcę tylko jedno: hipertekst nie jest literackim puzzlem, jak chciałby Marie-Louise Ryan. Jak można mówić o puzzles, w przypadku *afternoon. a story* Joyce`a, kiedy niektóre leksje są tam tak wieloznaczne, tak często się powtarzają w cyklach lektury, że czytelnicy *afternoon* znają je na pamięć. Gdzie na płaskiej powierzchni puzzla umieścić taką leksję?

A gdzie na przykład położyć taką, która pasuje tylko do jednego elementu, który czytelnik może przystawić do niej tylko wtedy, gdy wcześniej przemierzył określoną przez mechanizm powieści, unikalną sekwencję? Lekcją tym bardziej

nie jest, jak chcieliby niektórzy polscy prozaicy sieciowi, przeniesiona na ekran strona drukowanej książki, ze strzałką "dalej" u dołu. Dlatego warto tu przywoływać Barthesa.

To są pytania i problemy na odrębną rozmowę. Roli Barthesa nikt z nas nie neguje w najmniejszym choćby stopniu. Wracając do początku Pana wywodu, uważny czytelnik przede wszystkim dostrzeże to właśnie, co różni leksję Barthesa od leksji hipertekstualnej.

## Logika snu

Mark Amerika, w opublikowanym właśnie w "Techstach" hipertekstowym eseju-manifeście pisze: "nasza przebiegająca po kanałach TV świadomość («cyber-przestrzeń» w którą wchodzimy skanując pilotem zasoby telewizji kablowej) przesiąka naszą codzienną rzeczywistość do tego stopnia, że nie da się już odróżnić jednej od drugiej, czyli że świadomość (twór hipertekstualny) jest teraz kompatybilna z większą liczbą radykalnych form losowego doboru punktów wyjścia lub «klikalnych» rzeczywistości o charakterze momentalnym niż wydawało się to wcześniej możliwe, i że naszej technologii udaje się w końcu dogonić nasz senno-narracyjny aparat".

W wielu miejscach *Świadomości hipertekstualnej* natknąć się można na podobne stwierdzenia, żywo przypominające manifesty artystyczne pierwszych awangard, tu – zwłaszcza manifest zafascynowanych Freudem surrealistów. Czy logika snu, do której porównuje się logikę działalności narracyjnej – czy nawet szerzej – logikę każdej działalności w hipertekstowej przestrzeni ma nam rzeczywiście coś do zaoferowania? Czy intuicyjne podążanie od linku do linku nie jest pewnego rodzaju regresem sztuki?

Zacznę od końca. Intuicyjne podążanie nie będzie nigdy regresem sztuki, jeżeli będzie istniała sztuka. Intuicyjne podążanie od tekstu do tekstu nie będzie regresem tego ostatniego, o ile ów będzie rzeczywiście istniał.

Nie totalizujemy organizacji dyskursu i wynikającej z niej w przypadku hipertekstu możliwości alinearnej lektury. Taka możliwość powinna raczej cieszyć, niż straszyć. Hipertekst ma szansę być najbardziej otwartym z dzieł otwartych [Eco 1994]. Mam wrażenie, że wciąż mamy problem z klarownością szeregu płaszczyzn, w jakich możemy postrzegać hipertekst. "Jakość artystyczna" jest jednak wobec wszelkich płaszczyzn, wszelkich jednostkowych realizacji hipertekstu itd. zawsze pojęciem autonomicznym.

Wracając do logiki snu, nie zawsze jestem w stanie rozpoznać, czy piszący na ten temat ma na myśli działalność narracyjną autora, czy też działalność narracyjną czytelnika. Są to przecież dwie różne rzeczy. Nie sądzę, by autor tworzący strukturę hipertekstualnej przestrzeni, w której następnie zanurzy się czytelnik,

będący rzecz jasną jednocześnie narratorem swojego jednostkowego hipertekstu, śnił. Ma on do wykonania zupełnie realną, pozbawioną atrybutów snu pracę. Nawet wtedy, gdy kanwę fabularną tworzonego przezeń hipertekstu stanowi śniony przez bohatera sen o tym, że bohater się ów obudził i związane z tym perypetie. Tu logika snu należy do zupełnie innej wewnątrz(hiper)tekstowej płaszczyzny.

Inaczej ma się rzecz w przypadku aktywnego czytelnika hipertekstu, który intuicyjnie dobiera sobie jego fragmenty. Wszystko jednakże zależy od konstrukcji hipertekstu, jego artystycznej funkcji, rodzaju i charakteru chwytów zastosowanych przez autora. Jednakże w przypadku hipertekstu artystycznego mówiłbym raczej o przestrzeni mitycznej.

Logika snu pojawia się w szeregu prac teoretyków i krytyków postmodernizmu – Baudrillarda, Saarinen, Rorty'ego, Iljina, Epsteina czy Rudniewa; w pracach tych pojawiają się również skądinąd słuszne odniesienia do rzeczywistości TV. Logika snu bardziej przystaje moim zdaniem do określenia kondycji współczesnego człowieka, potencjalnego czytelnika hipertekstu, niż do próby zaradzenia owej kondycji traumatycznej poprzez wykreowanie nowego sposobu organizacji wypowiedzi, czyli hipertekstu jako takiego. Mówiąc prościej, hipertekst jest w moim przekonaniu odpowiedzią na logikę snu, nie zaś jej realizacją. Jeszcze inaczej: są to dla mnie dwie różne rzeczy.

Logikę snu wiąże zdecydowanie z charakterystyczną dla naszych czasów niemożnością lub też utrudnioną możliwością oddzielenia fikcji od rzeczywistości oraz wzmocnioną relatywizacją tej ostatniej. Jest to doświadczenie traumatyczne, w którym zamiast rzeczywistości, mamy do czynienia z szeregiem jej nieweryfikowalnych tu i teraz obrazów. Dodając do tego natłok płynącej zewsząd informacji, której nie jesteśmy w stanie przyjąć świadomie tj. zrozumieć jej rzeczywiste znaczenie (Czy Pan również odczuwa pewien dyskomfort, gdy używa Pan słowa "rzeczywistość"?), przeniknąc niejako w jej głąb, dotrzeć do sedna otrzymujemy sytuację współczesnego człowieka, który tak jak niegdyś sławny bohater Cervantesa, ma poważny problem z przejrzaniem obrazu na wylot. Stąd też logika snu, zmieniające się obrazy, przypadkowość wyborów, zanik *signifie* w *signifiant*.

Bardzo pięknie oddał to kiedyś Michael Heer, który w kontekście zbiorowej odpowiedzialności za współczesne konflikty zbrojne stwierdził, iż cała trudność polega na tym, iż nie zawsze rozumiemy to, co widzimy lub też rozumiemy nie od razu, a dopiero później – być może nawet po latach. I tak większa część tego, co zostało zobaczone nie zostaje przemyślana, po prostu mamy ją przed oczami.

**Jeśli już jesteśmy przy logice snu i przy naturze rzeczywistości: odkąd okazało się, że podstawą materii nie są atomy, jak chcieli starożytni Grecy, jeśli doświad-**

czenia fizyki kwantowej każą nam spojrzeć na rzeczy i zjawiska jako puste w środku, gdyż złożone ze zmieniającego się wciąż "ogrodu zoologicznego" leptonów i kwarków, pomiędzy którymi znajduje się sporo wolnej, rozumianej jako potencjał przestrzeni, to cyfrowe byty Ameryki niewiele różnią się od tych, które w potocznym rozumieniu uważamy za realne: pojawiają się, gdy zachodzą określone warunki (włączony komputer, prawidłowe przerwania, przepływ zer i jedynek) a gdy warunków tych nie ma – znikają. Materialność książki drukowanej ma tę samą, płynną podstawę. Jednak na praktycznym poziomie hipertekstualistę obchodzić powinna filozofia wyrażona słowami MacLuhana: "The medium is the message". Jestem zdania i zawsze będę to powtarzał, w hipertekstualnej praktyce artystycznej, niezbędna jest wyostrzona świadomość medium oraz solidna, misternie stworzona struktura.

Dodałbym jeszcze świadomość twórcy, choć w jakiś sposób postulat ten obecny jest w Pana słowach. Autor musi wiedzieć, co chce osiągnąć. Hipertekst jest w tym przypadku niezwykle wymagający. Jeśli mam się odnieść do znanych słów kanadyjskiego teoretyka, to byty one dobre w latach 60., 70, może jeszcze 80. Dziś raczej wygląda to w ten sposób: "The Medium exceeds the Message".

## Brak uznania

W swoim artykule *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce* wspominał Pan między innymi o tym, iż "nie istnieje atmosfera dialogu między niegdysiejszymi wizjonerami a młodymi literatami, nie dochodzi do zamiany doświadczeń na entuzjazm. Specjaliści od nowych technologii nie mają czasu na dyskusje z literatami".

Trudno się z Panem nie zgodzić, tym bardziej, iż bezbłędnie wymienił Pan mniej lub bardziej skromne oazy zainteresowania hipertekstem, hiperfikcją, hipertekstualizmem i inną, pokrewną tematyką, jakie znaleźć można na polskim pustkowiu. Nie wiem, czy zgodzi się Pan ze mną, ale wydaje mi się, iż jest to właśnie wypadkowa kryzysu i zastoju w pozytywistyczno-akademickim środowisku polskiej humanistyki.

Dla mnie – ideałem takiej zespołowej pracy jest to, co powstało kilka lat temu na Uniwersytecie Brown, gdzie studenci, pod okiem George'a Landowa, stworzyli kilka inspirujących projektów, takich jak *Victorian Web*, czy późniejszy portal poświęcony cyberprzestrzeni i hipertekstom (*Hypertext, Cyberspace and Critical Theory*). Pierwsza z tych zbiorowych prac stanowi teraz klasykę hipertekstowego podejścia do projektów badawczych i klasykę wspólnej naukowej pracy. Na tak otwartym podejściu do akademickich obowiązków skorzystali nie tylko czytelnicy na całym świecie: skorzystali studenci (niektórzy do dziś pozostają badaczami lub hipertekstualnymi artystami) skorzystał też sam Landow, który w swoich

artykułach i książkach nie raz, przy okazji analiz poszczególnych dzieł, cytował spostrzeżenia swoich studentów.

Poruszył Pan bardzo istotny wątek. Otóż mówimy o czymś, o czym większość z nas zmuszona jest w "rzeczywistości" marzyć: O wspólnej pracy mistrza i pracy kształtujących się indywidualności uczniów. Nie będzie dziś bluźnierstwem twierdzenie, iż świat mistrzów i uczniów na tej szerokości geograficznej już dawno odszedł w niepamięć. Pomijam socjologiczno-ekonomiczne konteksty zjawiska, szczególnie wyraziście w tej części Europy, w której w danym momencie się znajdujemy, lecz – proszę wybaczyć nieco polityczne zabarwienie następującej konstatacji – nie da się, moim skromnym zdaniem, żyć cały czas usprawiedliwiając nijakość rzeczywistości przewlektą chorobą zakaźną przeszłości. Wydaje mi się, iż oczekiwanie na jakikolwiek ruch ze strony autoritetów jest pozbawione sensu, tak jak pozbawiona jest sensu konstatacja zjawiska bez podjęcia próby znalezienia rozwiązania problemu. Młodzi winni wykazać się inicjatywą, łączyć siły, pracować. Zdaję sobie sprawę, że spotkać się mogą z niechęcią "starszyny", ale przecież nikt nie jest wieczny.

## Artystyczne poletko i kondycja języka

Jakkolwiek by nie patrzeć na postmodernistyczne opisy naszej współczesności, które moim zdaniem uległy samo-kompromitacji w chwilach takich jak te, które 11 września transmitowały stacje telewizyjne całego świata, nasza kondycja wciąż mniej lub bardziej przylega do tej, którą nazywa się kondycją postmodernistyczną. Jednak dziś kulturowa świadomość hipertekstualna, świadomość tego, że znajdujemy się w systemie naczyń połączonych, że przysłowiowy już ruch skrzydła motyla po jednej stronie globu, może wpłynąć na rozmiar kłesk żywiołowych czy też konfliktów etnicznych po drugiej, bardziej przystaje do rzeczywistości, niż lyotardowska paralogia dyskursów. Wpisana w tę drugą kolektywna działalność twórcza i naukowa może być propozycją nie do odrzucenia w czasach wojen mininarracji. Artystyczne poletko, będące zawsze obszarem eksperymentu przekraczającego granicę samej tylko sztuki, wykazuje tu pewną ruchliwość, pewien ferment, który może okazać się bardzo płodny dla stylu naszej przyszłej działalności kulturalnej. Popularność blogów, nie tylko tych artystycznych, które tak naprawdę są połączonymi ze sobą stronami autorskimi – to tylko jeden przykład na dokonującą się zmianę.

Nie będę złośliwy i nie zapytam Pana, co Pan rozumie przez kondycję postmodernistyczną. Kulturowa świadomość hipertekstualna, czy też raczej hipertekstualna świadomość kultury (wolałbym taką kolejność) jest skutkiem znanej nam doskonale sytuacji, w której wskutek zużycia pewnych zastanych form komunikacji oraz ich odrzucenia przez czynniki świadome tego faktu, pojawiały się

kierunki i prądy, o których zwykło się mówić "Awangarda".

Chodzi o świadomość języka. Problem jego nieadekwatności (tu rozumiemy wszystkie języki funkcjonalne, a więc język nauki, język dyskursu filozoficznego lub takiego, który aspiruje do tego miana itd., a przede wszystkim szeroko rozumiany język sztuki) do rzeczywistości, którą stara się on uchwycić, opisać, podać czy to analizie, czy to trawestacji, traktować należy jako naturalną przyczynę, dla której jego użytkownik poszukuje nowej formy jego organizacji, nowych środków wyrazu, prościej rzecz ujmując – poszukuje nowego języka.

Język sztuki jest przecież pewnym systemem komunikacji, w dodatku znów znajdującym się w niezbyt komfortowej dla niego sytuacji, w której, mając do czynienia z jego kolejną konkretną realizacją, z góry można przewidzieć, co nastąpi. Czy dzisiejsza sztuka nie wywołuje czysto mechanicznych reakcji? Pójdźmy dalej: Czy język, którym się posługujemy oddaje ład rzeczy? Jeszcze dalej: Czy świat, w którym żyjemy jest taki, jakim chciałby go ukazać system językowy, którego korzenie sięgają wciąż dziewiętnastego wieku?

Zgodzę się z Panem, że jesteśmy świadkami zmian. Proszę jednak pamiętać, iż należy zachować równowagę pomiędzy pesymizmem świadomości a technologicznym zachwytem, czy nawet manifestowaną tu i ówdzie euforią.

**Mamy już na szczęście w Polsce kilka sieciowych projektów, które z powodzeniem przekraczają granice tradycyjnie pojętego autorstwa, dzieła sztuki i odbiorcy sztuki. Rozbudowane, naszpikowane odsyłaczami witryny Belle, Twożywo, czy mini-portal NKK już teraz stanowią enklawy sieciowej działalności osób, które być może, gdyby nie nowe media nigdy nie zetknęłyby się ze sobą, nie mówiąc już o wspólnej prezentacji swojej twórczości, czy – co jest w tym kontekście najbardziej wymowne – wspólnej artystycznej działalności.**

Jakie jednak mamy szanse na taki pozytywny, zhumanizowany syndykalizm, jeśli na przykład na niektórych wydziałach polonistyki pracownice komputerowe strzeżone są jak świątynia, do której wejść może jedynie wyznaczony i wtajemniczony pracownik wydziału, aby udostępniać ową sekretną wiedzę (najczęściej nie mającą nic wspólnego z działalnością badawczą czy literacką w sieci) maluczkim żakom. Czy w świecie, w którym kilkunastoletni hakerzy potrafią pozbawić pracy wysłużonych fachowców od zabezpieczeń w wielkich korporacjach jest to raczej śmieszne czy raczej żałosne, zależy już od indywidualnej oceny.

Oczywiście, net art – bo o nim mówimy – jest faktem kulturalnym, istnieje i ma się całkiem dobrze. Wymienione przez Pana projekty są jednak niezwykle zróżnicowane i nie stawiałbym między nimi znaku równości. Oczywiście poza kategorią "radość nieskrępowanego tworzenia", tu rzeczywiście są one tożsame. Pozwolę sobie trzymać Pana za słowo i zupełnie poważnie traktuję deklarację, że zawsze będzie Pan powtarzał, iż "w hipertekstualnej praktyce artystycznej,

niezbędna jest wyostrzona świadomość medium oraz solidna, misternie stworzona struktura". W tym kontekście musimy chyba jeszcze poczekać na projekt, który odzwierciedli lub przynajmniej zbliży się do tak nakreślonych założeń. Jestem przekonany, iż istnienie projektów net art, oczekiwane pojawienie się nowych, które z pewnością się pojawią, wspomniana przeze mnie "radość nieskrępowanego tworzenia", nieustanny dialog uczestników itd., itd. są najlepszym sposobem na wypróbowanie artystycznych sił i hipertekstowych możliwości. A wszystko po to, by w równym stopniu ukazując własne możliwości i własne ograniczenia, stworzyć coś, co będzie niekwestionowanym przykładem, czy też wzorem wyostrzonej świadomości medium, solidnej, misternie stworzonej struktury, struktury o niepodważalnej wartości artystycznej.

Co do wtajemniczonego pracownika wydziału i świątyni sekretnej rzekomo wiedzy, to proponuję daleko idącą demitologizację problemu. Oczywiście ma Pan rację, że jest to śmieszne i żałosne. Ale prawdziwa twórczość, czy to artystyczna, czy naukowa i każda inna, nie potrzebuje wtajemniczonych pracowników wydziału i innych gadżetów duchowej miernoty. Parafrazując znakomitą myśl Jaroslava Haska powiedzmy wprost: by być wolnym, niekoniecznie trzeba palić jakiegokolwiek świątynie.

## **Drukowane autorytety**

**Nie ma u nas po prostu autorytetów, które w sposób otwarty podeszłyby do nowego medium. Lem chowa swoje komputery w piwnicy, Miłosz – poproszony o wypowiedź na temat hipertekstu do ogólnopolskiego tygodnika kulturalnego – potrafi milczeć miesiącami a potem zapomnieć o całej sprawie.**

Rola autorytetu nie zawsze polega na byciu autorytetem. Czasami się zdarza, iż polega ona wyłącznie lub w większej części na powolnym nadymaniu policzków i udzielaniu błyskotliwej odpowiedzi typu "Tak, rzeczywiście się oziębiło" na przykład na pytanie o własny stosunek wobec hipertekstu.

Wydaje mi się, że milczący autorytet wcale nie jest taki zły; mówiące bywają czasem dużo gorzej.

**Czy zna Pan polskie przykłady jakiejś inicjatywy naukowej, która stała się możliwa dzięki pracom hiperpołączonych zespołów i do której powstania i dobrego funkcjonowania mocno przysłużyły się nowe media. A jeśli nie – to gdzie może tkwić przyczyna?**

Przyczyną znikomej ilości projektów naukowych (szczególnie w humanistyce), które chociażby w najprostszym sposobie wykorzystują nowe media (np. tworząc witryny internetowe projektu) jest marginalizacja ze strony owych autorytetów znaczenia i możliwości nowych mediów w praktycznej realizacji nauki. Nie wiem, czy spotkał się Pan z problemem cytowania tekstów naukowych pub-



likowanych w internecie. Ja miałem tę wątpliwą przyjemność. "Poważną" humanistykę uprawia się w Polsce drukiem.

Poza wspomnianym już projektem, w którym uczestniczy Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe, czy też *Seti@Home*, ciężko mi jest wskazać coś innego. Przy czym proszę wziąć pod uwagę wielkość tych dwóch projektów. Projekty mniejsze objętościowo oczywiście powstają. Problem tkwić może jednak w tym, czy spełniają one rzeczywiście wszystkie założenia metodologiczne, takie jak hiperpołączone zespoły, użycie nowych mediów, wielowątkowość, alinerność dyskursu itd.

## **Kłopoty Milosevicia, czyli jak to się robi na Bałkanach**

W tym kontekście intrygujący jest przykład Jugosławii. W mojej korespondencji z Petarem Bunjakiem, profesorem katedry języka i literatury polskiej Uniwersytetu w Belgradzie, pojawił się bardzo ważny w moim przekonaniu wątek ucieczki w stronę mediów elektronicznych. Otóż wielu naukowców jugosłowiańskich, którym na mocy nałożonego zewnątrz w latach 90. poprzedniego stulecia embargo uniemożliwiono rzeczową dyskusję, publikację własnych prac, ba! najwyczejniej zamknięto im usta, zwróciło się właśnie w stronę internetu, jako jedyne jak się okazało "demokratycznego" medium na świecie, które nie uznaje pojęcia odpowiedzialności zbiorowej. Tam właśnie, mistrzowie i uczniowie, zaczęli mówić własnym językiem; to w Serbii i Czarnogórze powstają dziś projekty kulturalno-oświatowe, naukowo-artystyczne, takie jak znany *Projekt Rastko*, którego wartość naukowa, by wymienić choćby tylko tę jedną, jest przecież ogromna. Czy dzieje się tak dlatego, że w tej właśnie kulturze pojawił się ktoś taki jak Milorad Pavić? Osobiście śmiem wątpić.

Ciekawym zbiegiem okoliczności(?) jest to, że jednym z polskich projektów, które chciałbym tu wymienić jest właśnie gdański projekt *ProjektOR*, poświęcony szeroko rozumianej kulturze Jugosławii, również w szerokim kontekście bałkańskim. Wspomnę także o innowacyjnym, choć wciąż jeszcze znajdującym się w trakcie realizacji projekcie krakowskim, poświęconym reinterpretacji kultury w państwach postjugosłowiańskich po 1995 r. (<http://postjugo.republika.pl/>). Istotą projektu jest nie tylko opis szeregu różnorodnych zjawisk metodą naukową, lecz także ukazanie w jednym miejscu i czasie kompletu materiałów, które stanowią podstawę tych, czy innych zaprezentowanych wniosków. Nadmienię, iż w polu zainteresowania badaczy znalazły się takie różnorodne elementy jak dzieła literackie, publicystyka, wystąpienia polityków, graffiti, plakaty i in. Wydaje się, iż ten właśnie projekt ma szansę stać się jedną z pierwszych realizacji postulatu nowego naukowego języka opisu kultury.

A zatem na razie mamy do czynienia z dwoma obszarami, w których hipertek-

stualizm rozwija się bez przeszkód: oparta na doświadczeniach bałkańskich (gdzie zwrot ku hipertekstowi był koniecznością) hipertekstowa organizacja i wymiana wiedzy, oraz obserwowany w internecie, choć oparty bardziej na sztukach plastycznych niż na tekście, zbiorowy performance. Aby trzymać się przykładów, jako przejaw tego drugiego wymienić należy coraz bardziej prężny polski net art. Ostatnio naprawdę z zachwytem zanurzałem się w kolejne podstrony Belle, na przykład w dział "Aktualności" – zbiór pure nonsensowych newsów ze świata, które podsyłać może każdy kto mniej więcej, jak się domyślam, trzyma wyznaczony poziom humoru i zgrywy, podobnie rzecz się ze znalezioną gdzieś obok zabawą w wymyślanie i wyjaśnianie dowcipnych neologizmów – każdy może się do tego przyłączyć, a efektem jest okazały zbiór spontanicznej ultra-krótkiej poezji. Co do pierwszego z tych dwóch obszarów, przyznam, iż jest on dalszy memu sercu niż ów artystyczny wygląd. Dlaczego? **Właściwie najprościej rzecz można ująć w ten sposób: Przede wszystkim wchodzimy w zakres gustu, o gustach zaś się nie dyskutuje. Jednak poważnie podchodząc do rzeczy, w moim przekonaniu język nauki, czy też raczej dyskurs wymiany wiedzy, nawet ten, który obserwujemy w tych zaledwie kilku wskazanych przykładach realizacji w sieci, zawsze pozostaje językiem nauki, dyskursem wymiany wiedzy. To jest normalne. Nie da się zastosować języków artystycznych (języków, nie języka!) jako podmianę dyskursu naukowego. Inna jest ich rola i inną funkcję pełnią one w ogólnym systemie językowym.**

Nie zapominajmy także o tym, że inną grupę odbiorców stanowią odbiorcy net artu, inną serwisów wymiany wiedzy. To przecież oczywiste. Inne są ich oczekiwania wobec każdego z dwóch wspomnianych typów projektów.

Jeszcze inną rzeczą jest atrakcyjność czytelnicza projektów naukowych, tu rzeczywiście jest jeszcze wiele do zrobienia. Pamiętajmy jednak, iż nauka w sieci jest w polskiej sytuacji wciąż jeszcze w okresie przejściowym, okresie prób i błędów, poznawania nowych możliwości przekazu, budowania świadomości struktury, by posłużyć się Pana stwierdzeniem.

I jeszcze jedna uwaga. Starajmy się unikać nazbyt prostych uogólnień. Doświadczenia bałkańskie, dokładniej jugosłowiańskie stały się w ostatecznym rozliczeniu bodźcem, nie przymusem. Tak, była to swego rodzaju konieczność, ale z tej konieczności wynikło coś innego, a mianowicie inicjatywa, dążenie, cel. Nie sądzę, by ktokolwiek ze znanych mi naukowców jugosłowiańskich, czy wspomniany Petar Bunjak, Branislava Stojanović ze swoim znakomitym serwisem, poświęconym życiu i twórczości Brunona Schulza, i inni traktują swoją sieciową aktywność jako przymus, banicję, przekleństwo. Nie mierzymy wszystkiego i wszystkich jedną miarką. Wszystko się nieustannie rozwija, zmienia. Bądźmy bardziej plastyczni w widzeniu otaczającego nas świata. Coś, co było wczoraj może nie być już tym samym dziś.

Wspomniał pan jednak o znamiennej "ucieczce" w internet. W przypadku Jugosławii, jest to oczywiście ucieczka w sensie egzystencjalnym: tak jak ucieka się schodami bezpieczeństwa w wieżowcu po wybuchu pożaru. Jugosłowiańscy naukowcy rzeczywiście uciekli. Nie jest to jednak świadomy wybór, obrona z premedytacją drogi twórczej, lecz konieczność. I dowodem na to choćby sam *Projekt Rastko*, który z początku, czasie wojny, był walką o utrzymanie kultury, a potem godną pochwały działalnością edukacyjną, podobną do *Project Muse* czy *Voice of the Shuttle*. Hipertekstualizm, w moim rozumieniu, rodzi się jednak nie z chwilą samej migracji w nowe medium, jakiegokolwiek byłyby jej przyczyny, lecz z chwilą użycia tego medium i nowych form wyrazu, które z sobą niesie, do celów metodologicznych czy do zabiegów artystycznych. Odwiedzamy w internecie nieskończoną ilość stron prezentujących literaturę lub jakiegokolwiek inny tekst kultury. Niestety naprawdę wciąż mało jest przykładów takich form, które dostosowały się do możliwości i do języka nowego medium.

Nie rozumiemy się. Nie można odmówić jugosłowiańskim naukowcom prawa do świadomego wyboru i zwać wszystko na konieczność. To jest jakieś spłaszczenie problemu. No i nie obrażamy naukowców. Chyba oczywiste jest to, że musiał to być świadomy wybór, dokonany w chwili, gdy zagrożona została właśnie droga twórcza. To była obrona drogi twórczej, obrona z premedytacją, niezgoda na stosowanie zasady odpowiedzialności zbiorowej, protest, dokonany świadomie i z niewątpliwym sukcesem. I kolejna wątpliwość. Nie mogę się zgodzić na to, że *Projekt Rastko* był walką o utrzymanie kultury, w tym przypadku kultury serbskiej i czarnogórskiej, i tym bardziej w czasie wojny. To jest nieporozumienie.

## Perspektywy

Natomiast w przypadku medium, które nazywamy potocznie internetem, każda migracja w to medium jest równoznaczna z jego użyciem. To jest bezsprzeczne. Co do użycia nowych form wyrazu, to sprawa sprowadza się do indywidualnych wyborów danego projektu. I tu, przepraszam, ale się powtórzę: Nie mierzymy wszystkiego i wszystkich jedną miarką. Naprawdę zwróćmy uwagę na to, iż wciąż znajdujemy się gdzieś na początku, w fazie prób, nieśmiałych maleńkich prowokacji, badamy grunt, badamy możliwości nowego medium, zastanawiamy się jakie chwytły stosować, tworzymy podwaliny pod naukowy język opisu, który być może będzie w stanie wykorzystać zawrzeć w sobie możliwie wszystkie możliwości oferowane przez hipertekst. To jest pewien proces. On potrzebuje czasu. Stąd mój wyraźny sygnał, że jakiś projekt ma szansę stać się pierwszym. Ma szansę być przykładem. To wszystko prawda. Ale na jednoznaczny odpowiedź, na pewność, że tak jest musimy przecież poczekać.

W XIX wieku kąpiel w morzu, w wykonaniu przedstawicieli wyższych klas była zjawiskiem przedziwnym i wręcz komicznym. Odpowiednio ubrany, niemal całkiem zakryty delikwent, wchodził do wody dźwigając na sobie konstrukcję przypominającą dzisiejszy plażowy kosz. Dokonywał skromnej ablucji i wychodził. Dziś, gdy do wody możemy wejść bez tego zbędnego ciężaru, uzbrojeni w płetwy, maskę i rurkę, nawet nago, podobni rybom, wiemy, że w kąpielowych zwyczajach naszych dziadków krył się bardzo niewielki stopień świadomości medium, w tym przypadku po prostu morza. Porzucając nawykowe tendencje i dostosowując się do natury medium, w którym się wyrażamy, jesteśmy bardziej naturalni. Kogoś, kto przez lata gromadzi w internecie bibliografię dzieł drukowanych, klasyfikuje ją, odsyła do siebie jej poszczególne części, można nazwać Człowiekiem Hipertekstu. Jednak ktoś, kto potrafi na tym samym materiale odcisnąć piętno środowiska, w którym ów materiał przebywa jest Artystą Hipertekstu. Nawet Pavić – twórca nieśmiertelnego *Słownika Chazarskiego*, w swoich dwóch opowieściach hipertekstowych prezentuje nader zachowawcze podejście do możliwości, które daje twórca hipertekstowe środowisko. Są to po prostu opowieści, które ze spokojem można by zawrzeć w tradycyjnym medium druku. A zatem nawet w ramach awangardowych, jakby się wydawało, i jak to się wielu badaczom wydaje, hipermediów, mamy do czynienia z całą paletą realizacji, od takich, które imitują książkę (nie ma nic bardziej żałowanego niż tomik poezji "wydany" w internecie, i tylko tam) poprzez podejścia pośrednie (nieśmiałe użycie linków, dobrodziejstw inteligentnej nawigacji) poprzez nowatorskie projekty wykorzystujące warunkowanie logiczne hiperłączy, losowy dostęp do kolejnych segmentów utworu, podatną na reakcję czytelnika/widza ścieżkę dźwiękową, animację, grafikę i film (przykładem niech będzie *Filmtext* Marka Ameriki).

Ujął Pan w tym kąpielowym porównaniu to, co ująć należało. Rozumiem, że się zgadzamy. I zgadzamy się także z tak określonymi pojęciami Człowieka i Artysty Hipertekstu. Nie twierdzę, iż zawsze jestem tak ugodowy, ale i w przypadku Pawicia ma Pan rację. Pavić jest ważny o tyle, o ile jest on twórcą *Słownika Chazarskiego* i tylko poprzez ten pryzmat pojawia się on w naszej rozmowie i w hipertekstualnym kontekście. Udało mu się jednak w stopniu nam znanym zastosować nowy sposób i nowy język opisu kultury jako całości oraz szeregu zjawisk pośrednich, które się nań składają. Jego życzenia wyrażane na łamach różnorodnych pism pozostają jednak tylko życzeniami, Pavić wciąż nie wykorzystał tych możliwości, jakie hipertekst oferuje. Zatrzymał się na pewnym etapie. I obawiam się, iż nie będzie próbował ruszyć z miejsca. Znaczy to, iż wciąż czekamy.

## Coda

Kiedy w roku 1993 Teresa Walas postawiła fundamentalne pytanie o możliwość innej historii literatury [Walas 1994], można było – jak sądzę – nie zdawać sobie sprawy z wagi problemu, który został poruszony. Można było również nie zastanawiać się, czy pytanie to nie należałoby rozciągnąć na całą kulturę, mając na uwadze fakt, iż literatura jest jej nieodłącznym elementem.

Dziś wydaje mi się niezbędne postawienie pytania o możliwość stworzenia nowego sposobu języka opisu kultury jako całości; składających się na nią faktów i jej historycznego rozwoju. Mając na uwadze oczywisty problem informacyjnej dysproporcji pomiędzy nami – ludźmi przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, a naszymi kolegami z wieku dziewiętnastego, nie znajduję po prostu innej możliwości, niż głębokie przemyślenie dotychczasowego dorobku nauki w interesującym nas zakresie oraz wykorzystanie tych możliwości, jakie niosą z sobą zmiany w postrzeganiu rzeczywistości w naszych czasach. Nie twierdzę, że hipertekstualizm może być receptą na pokonanie pewnego impasu w metodologii badań nad kulturą, czy też jedyną rozsądną odpowiedzią na postawione pytania. To, czy tego typu język i sposób opisu kultury znajdzie szerokie zastosowanie nauce, zależy wyłącznie od tego jak rozwijać się będą oczekiwania odbiorców tekstów naukowych. Rosnąca popularność słowników encyklopedycznych oraz ich wydań internetowych, spory wokół sposobu wydania wielotomowych encyklopedii (np. Encyclopaedia Britannica), rozwój technologii multimedialnych oraz internetu pozwalają sądzić, iż hipertekstualny sposób opisu kultury ma szansę zająć istotne miejsce wśród wysłużonych metodologii i języków nauki. Nie zapominajmy, iż życie często...

**...zmusza nas do czynów dobrowolnych.**

Dokładnie. Nie dziwny się zatem, iż żyjemy w czasach, w których – tak jak to doskonale wyraził niegdyś Mallarmé...

**"...un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il sembant."**

[uśmiech] Widzę, że myślimy jednak w podobny sposób.

**[uśmiech] Dziękuję za rozmowę.**

Dziękuję. </font> ;o)

</html> ;o)

Pełna wersja rozmowy znajduje się na stronie <http://www.techsty.art.pl/>

## Bibliografia:

Nabokov V., 1994, *Blady ogień*, tł. R. Stiller, Warszawa.

Ripellino A.M., 1997, *Praga Magiczna*, tł. Kralowa H., Warszawa.

- Mochola A. R., 1999, *Kultura i hipertekstualizm*, "Pamiętnik Słowiański" XLIX.
- Mochola A. R., *Postmodernizm i kalectwo kultury*, Petar Bunjak HomePage, [http://pbunjak-narod.ru/gosti/A\\_Mochola\\_Postmodernizm.htm](http://pbunjak-narod.ru/gosti/A_Mochola_Postmodernizm.htm)
- Eco U., 1994, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tł. Gałuszka J., Warszawa.
- Walas T., 1993, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków.

Piotr Czerski

# Raport z przeciążonego serwera

*Poniższe akapity czytać można hipertekstowo, a więc w dowolnej kolejności. Równoprawna z innymi kolejność sugerowana przez autora jest następująca (w nawiasach podano numery tych akapitów, które zawierają dygresje i które można pominąć, jeżeli czytelnikowi się spieszy): 0x0000, (0x0f00), 0x0017, 0x0001, (0x0005, 0x000a), 0x0002, (0x0027), 0x0008, 0x0007, (0x0003), 0x000b, 0x001a, 0x0009, 0x0010, 0x0012, 0x0016, 0x0014, 0x00ff, 0x00ee, 0x00ef, 0x0102, 0x0301, 0x0111, 0xfeef, 0xffff*

## 0x0001

Pewien znany prozaik i krytyk napisał do mnie kiedyś maila: "Piotrze, zajrzyj, proszę, na moją stronę. Dużo się zmieniło, takie obracające się przyciski dodałem, jak na nie nacisniesz to otworzą ci się nowe przestrzenie, inne światy". Zajrzałem: na szarym tle wklejone były brzydkie, animowane gify, po kliknięciu na które otwierały się podstrony. Sprawdzałem: może coś przeoczyłem, może klikam w niewłaściwych miejscach. Nie. Te "nowe przestrzenie" to właśnie kolejne podstrony. "Nowe światy" to rozmieszczone niechlujnie linki.

Tamto zdarzenie stało się w mojej świadomości pewnym symbolem. Oto jak wielkie jest pragnienie rewolucji, jak bardzo głodni są literaci i literaturoznawcy nowego, wirtualnego świata – kilka pospinyanych ze sobą dokumentów html staje się dla nich majaczącym na horyzoncie brzegiem Indii.

## 0x0008

A jak właściwie wygląda topika internetowa w polskiej literaturze?

Jedną z pierwszych powieści, w których pojawia się internet, jest *Tabu* Kingi Dunin. Mało oszałamiający debiut – główna bohaterka kilka razy sprawdza zawartość swojej skrzynki pocztowej (o dziwo – komputer do niej mówi, konkretniej – mówi "sorry, no mail"), a swoją przyjaciółkę Est poznała, jak się dowiadujemy, w bliżej niesprecyzowany, ale z pewnością internetowy sposób. Kamieniem milowym krótkiej historii obecności internetu w polskiej prozie stała

się więc fatalna, grafomańska powieść doktora informatyki Janusza Leona Wiśniewskiego zatytułowana *S@motność w sieci*. W warstwie fabularnej opowiada ona wielkimi słowami o miłości ("która ze wszystkich rzeczy wiecznych trwa najkrócej"), wpisując się tym samym doskonale w kanon ustalony przez serie wydawnicze adresowane do niezbyt wymagających czytelników. Miłość jest, oczywiście, wielka i zapierająca dech w piersiach, bohaterowie niezwykli, scenerie malownicze, a całość – wzruszająca i zaskakująca oryginalnością (oryginalność ta jednak błędnie gwałtownie, jeżeli czytelnik zna przypadkiem francuską powieść *Slepa miłość*, mniej więcej streszczoną w jednym z pobocznych wątków *S@motności*).

Z noty zamieszczonej na okładce książki Wiśniewskiego można się jednak dowiedzieć, że jego powieść jest "tak współczesna, że bardziej nie można: z internetem, pagerem, elektronicznymi biletami lotniczymi, dekodowaniem genomy i SMS-ami (...). Powieść o miłości na internecie". Wiśniewski, jak widać, odważnie zamienił uprawianie miłości na wersalce w uprawianie miłości "na internecie".

## 0x0003

Wiśniewski-programista nie ma obowiązku znać się na sieciach komputerowych, ale Wiśniewski-pisarz powinien przynajmniej skonsultować treść swoich dygresji z kolegą-administratorem. Niestety, Wiśniewski-pisarz nie zdecydował się na ten krok i w związku z tym mniej zorientowany czytelnik książki wynosi z jej lektury przekonanie, że był haker – kilkanaście lat po zakończeniu swojej kariery – może mieć w notesie zestaw haseł umożliwiający zalogowanie się do kilkunastu najważniejszych systemów komputerowych w Niemczech. Dalej – najlepszym sposobem na usunięcie wiadomości mailowej jest atak przeprowadzony za pomocą trzech superkomputerów Cray. Sam opis ataku jest bzdurą tak potworną, że nie ma sobie równych w literaturze (a przynajmniej mam taką nadzieję) – haker posiadający dostęp do serwera pocztowego nie usuwa wiadomości, na której mu zależy, za pomocą jednego polecenia, ale uruchamia na trzech superkomputerach przedziwny program, który ma tenże serwer "rozwalić". W rzeczywistości jedynym, co można w ten sposób osiągnąć, jest swoiste odłączenie atakowanego serwera od sieci – przeciążony ilością zapytań wysyłanych przez agresorów serwer nie może realizować zapytań pochodzących ze strony zwyczajnych użytkowników – dane na twardych dyskach pozostają jednak nienaruszone. U Wiśniewskiego atakowany komputer zamienia się w "kupę krzemowego gruzu". Gdyby pokusić się o stworzenie paralelnej historyjki rodem z filmów o agencji 007 wyglądałaby ona mniej więcej tak: w gabinecie dyktatora wrażego mocarstwa leży na biurku list, a zadaniem Bonda jest zrobić wszystko, aby dyktator listu nie przeczytał.



Bohater bez trudu wchodzi do gabinetu, zapoznaje się z treścią dokumentu, pozostawia go jednak na swoim miejscu, wychodzi i z zewnątrz (!) blokuje klamkę przy pomocy solidnego drąga, po czym zadowolony odjeżdża jaguarem w stronę zachodzącego słońca.

## 0x00ff

Do zamiany na hipertekst nadają się tak naprawdę tylko książki złożone z niewielkich leksji, będących samoistną, mniej lub bardziej zamkniętą całością. Książki poetyckie na przykład, jeżeli odrzucimy rolę świadomej redakcji, polegającej na precyzyjnym doborze kolejności wierszy w celu wydobycia z pojedynczych znaczeń jakiegoś znaczenia szerszego, jeżeli uznamy pojedynczy liryk za wartość atomową. Prawdziwie hipertekstową książkę poetycką rozumiem jako zbiór wierszy, na podstawie których tworzone są w sposób losowy teksty-atomy, które przy każdej lekturze pozostają niezmiennie w warstwie treści "widzialnej", natomiast na nowo tworzona jest podskórna sieć linków, łączących każdy (lub prawie każdy) wyraz z identycznym słowem znajdującym się w innym elemencie zbioru. Realizacja techniczna takiego założenia jest zadaniem nietrywialnym, choćby ze względu na to, że wyrazy w języku polskim są odmienne przez czas, osobę, liczbę czy przypadek i automatyczna klasyfikacja dwóch form fleksyjnych jako tego samego wyrazu wymaga zbudowania słownika. Pełna automatyzacja jest zresztą niemożliwa ze względu na wspomnianą w innym miejscu tego mojego "oceanu uwag" kontekstowość języka naturalnego. Zadanie, jak wspomniałem, jest nietrywialne, ale realizowalne technicznie: jakiś czas temu opracowałem algorytm zamiany zbioru wierszy w "chmurę", amorficzną i niemal doskonale chaotyczną strukturę przestrzenną; zamierzam ten algorytm sprawdzić, tworząc własną książkę *pospieszne, osobowe* w wersji – nazwijmy to umownie – trójwymiarowej.

Podkreślam jednak – w moim odczuciu hiperlektura może się sprawdzić tylko na takim poziomie – losowej kolejności zapoznawania się z zamkniętą całością pełnoprawnych sensów cząstkowych (zamiast linearnej lektury otrzymujemy zanurzenie się w poezji); nie widzę możliwości przeniesienia tego efektu na prozę.

## 0x0102

Inny – równie pozorny – dowód na gruntowną ponoć odmianę statusu autora: tak zwana multipoezja. Krakowski poeta i reżyser Michał Zabłocki pewien czas temu wprowadził w życie projekt Multipoezji – wierszy tworzonych on-line przez autora zbiorowego. Oto jak wyjaśnia proces twórczy koordynator: "co drugi czwartek o godzinie dziewiętnastej razem z internautami siadamy do swoich komputerów i – nagle zbratani ponad setkami, a nieraz i tysiącami dzielących nas kilometrów – wspólnie... piszemy wiersz on-line".

W *Liter necie* pierwszy wiersz napisany w ten sposób cytuję Włodzimierz Karol Pessel, dodając, że multipoezja to zjawisko precedensowe, ale znacznie bardziej interesuje go samodzielna twórczość poszczególnych autorów (czy może poszczególnych elementów multiautora?).

Krytyką multipoezji zajął się Tadeusz Dąbrowski, który w felietonie opublikowanym w sieciowym "FA-arcie" (*Poezja w Erze Wodnika*) konkluduje: "multiwiersze są niczym innym, jak właśnie tworamii pozbawionymi jakichkolwiek znamion osobowościowych, efektem swoistej inżynierii dusz. Jaka wizja artysty wyłania się z tego wszystkiego? Otóż iście postmodernistyczna; artysta stał się moderatorem, kimś, kto zaledwie przyjmuje bądź odrzuca i zawsze buduje z gotowych już klocków, wykorzystując w dodatku gotowe i powtarzalne schematy stylistyczne" [Dąbrowski 2002].

Dąbrowski dochodzi do tego wniosku wywodząc zjawiska takie, jak powstanie multipoezji, z postmodernizmu i New Age, negacja multiwierszy wynika u niego w dużej mierze z negacji światoglądu newage'owego i negacji postmodernizmu. Ja o postmodernizmie wiem niewiele, o założeniach New Age – jeszcze mniej, więc moja niezgoda na multipoezję bierze się z prostego przekonania, że wiersz jest komunikatem i to bardzo specyficznym, bo znaczeniowo skondensowanym, a jednocześnie wielopoziomowym ("wiele" oznacza przy tym "skończenie wiele"). Taki komunikat może istnieć wyłącznie w modelu komunikacyjnym (posługując się terminologią bazodanową) jeden-do-wiele. Zresztą – niechby nawet jeden-do-jeden. Komunikat istnieje tylko wówczas, kiedy ma odbiorcę; komunikat taki, jak wiersz, sprawdza się tylko wówczas, kiedy ma jednego nadawcę. Zgoda – był swego czasu wiersz Świetlickiego i dwóch innych poetów, ten ze zwrotem "wyglądam za okno – ni chuja idei". To był jednak pewien manifest, a poza tym pisany był wspólnymi siłami, przy kontakcie bezpośrednim. Jeżeli autora porównać do punktu w przestrzeni, będącego środkiem układu współrzędnych (znaczeń, sensów, skojarzeń) dla tworzonych dzieł – mieliśmy w wypadku tego brulionowego manifestu do czynienia z trzema układami współrzędnych o środkach niemal pokrywających się. Zresztą był to tylko jeden tekst; multipoezja zaś – gdyby odnieść ją do matematyki – to powtarzalna próba tworzenia jakiejś – powiedzmy – bryty równocześnie w dużej liczbie odległych od siebie układów współrzędnych (proszę nie analizować tych zdań pod kątem ich matematycznej poprawności, bo łatwo byłoby wykazać ich niespójność – nie definiuję na przykład względem jakiego układu nadrzędnego mierzone byłyby te odległości układów podrzędnych; chodzi mi jednak o możliwie obrazowe przekazanie idei). Taka próba musi się zakończyć całkowitym niepowodzeniem – piszący n-ty wers autor cząstkowy otrzymuje bowiem na wejście zestaw znaczeniowy, który w jego układzie współrzędnych oznacza coś innego niż w układach poetów piszących wersy n-1, n+1 czy n+k. Tym

samym dochodzimy do wspomianej przeze mnie w innym miejscu dramatycznej partykularyzacji sensów i niemożności przekazania jakichkolwiek idei o wymiarze większym niż mieszczący się w jednym wersie – a więc do zaprzeczenia wiersza jako komunikatu.

## 0x0000

Ten tekst różni się znacznie od innych zamieszczonych w książce. Przede wszystkim dlatego, że pisany jest przez informatyka, a nie przedstawiciela jednej z dziedzin nauk humanistycznych, przez człowieka, który nigdy nie czytał Baudrillarda, Derridy ani Eco. Słowem – przez barbarzyńcę.

Definiując punkt wyjścia moich rozważań, nie konstytuuję ich pasją literaturoznawcy czy teoretyka komunikacji, ponieważ nie jestem ani jednym, ani drugim i nie posiadam niezbędnego akademickiego przygotowania. Dlatego postanowiłem tym uwagom nadać tytuł *Raport z przeciążonego serwera*; należy je traktować bardziej jak pospiesznie pisaną korespondencję z oblężonego miasta. Surową w formie, ale cenną – mam nadzieję – o tyle, że tworzona przez kogoś, kto opiera się wyłącznie na obserwacji rzeczywistości i kogo sposób widzenia nie jest w żaden sposób zmodyfikowany przez filtr przyjętych poglądów czy powszechnie akceptowanych teorii. Nawet jeżeli uznać, że mój przaśny praktycyzm jest przeszkodą w zabieraniu głosu w teoretycznym dyskursie – nadal sądzę, że lektura tych zapisków może pozwolić czytelnikowi spojrzeć na niektóre aspekty liternetu w nieco inny sposób.

Co ważne – zrezygnowałem z odnoszenia się do konkretnych opinii. Dyskutuję raczej z ideą ogólną, z wrażeniem powstałym po lekturze książki *Liternet* i licznych tekstów o zbliżonej tematyce, publikowanych tu lub ówdzie. Być może w pracy naukowej to niedopuszczalne, w notatkach barbarzyńcy jednak – jak najbardziej.

*Raport z przeciążonego serwera* miał w założeniu mieć klasyczną formę wywodu jednorodnego stylistycznie, o ściśle określonej przeze mnie kolejności poszczególnych części i akapitów. Na poziomie treści stanowił próbę krytycznego odczytania książki zredagowanej przez Piotra Mareckiego – i ten element został, mniej więcej, zrealizowany. Podjąłem jednak decyzję o całkowitej zmianie formy. Nie ukrywam, że powodem była rosnąca irytacja wynikająca z wielokrotnej lektury tekstów zebranych w *Liternecie*, a ściślej – irytacja przebijającą w wielu z nich gorliwą wiarą w zalety nowego, hipertekstowego sposobu czytania i zachwyty nad "oceanem tekstu".

Ponieważ moje uwagi adresowane są przede wszystkim do tych, którzy w nową jakość bezkrytycznie wierzą – postanowiłem nadać im formę hipertekstową. Nie wyidealizowaną, ale rzeczywistą. Rzeczywisty hipertekst oznacza zaś leksje umieszczone w losowej kolejności, o zaburzonej spójności kolejnych fragmen-

tów, odmienne stylistycznie, o zredukowanym sensie. Rzeczywisty hipertekst to chaos. Jeżeli chcecie nazwać go oceanem – to jest to ocean po katastrofie tankowca; zrezygnowałem nawet z dokonania redakcji tekstu po jego napisaniu.

Chcieliście hipertekstu – no to go macie.

## 0x0005

Trudno mieć pretensje, to przecież typowe. Pamiętam swój podręcznik do trzeciej klasy szkoły podstawowej – były tam rysunki, wykonane przez dzieci w latach 60. czy 70.; dzieci miały narysować świat w roku 2000, tak, jak go sobie wyobrażają. Pamiętam te śmieszne ludziki z przyczepionymi do pleców odrzutowymi plecakami, fruujące pomiędzy małymi helikopterami. Tak: wakacje na Marsie, androidy i stacje kosmiczne; hipertekst, nowy czytelnik, nowy człowiek. Wszyscy w głębi duszy wierzymy w Jetsonów.

## 0xffff

Belle, 2001, głos w dyskusji "Literatura i internet", <http://www.ha.art.pl/>.

Chymkowski R., 2002, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.

Dąbrowski T., 2002, *Poezja w Erze Wodnika*, <http://www.fa-art.pl/archiwum/wersja1/09021.php>

Levinson P., 1999, *Miękkie ostrze – naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tł. Jankowska H., Warszawa.

Lipszyc J., 2002, *Opowieść o nowym człowieku* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.

Marecki P., 2002, *Liternet* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.

Piętak P., 2003, *Cybertwarze*, <http://tin.pl/article.php/930/>

## 0x00ee

Oczywiście do przenoszenia w obszar hipertekstu nadają się bardzo dobrze wydawnictwa pozaliterackie – takie jak encyklopedie czy poradniki; trzeba jednak zauważyć, że próba zdobycia wiedzy w jakiejś dziedzinie dzięki internetowej encyklopedii może zakończyć się niepowodzeniem z powodu nadmiaru informacji. Jeżeli w opisie jednego hasła występują odnośniki do trzech kolejnych, z których każde zawiera odnośniki do kolejnych trzech – bardzo szybko okaże się, że w swoim dryfie trzeba się zdać na przypadek w mniejszym lub większym stopniu. Ta świadomość jest deprymująca – nagle znacznie wyraźniej niż kiedyś wiemy, jak mało wiemy. Mamy świadomość istnienia niewykorzystanych ścieżek, na których znaleźlibyśmy być może jakąś istotną wiedzę, ale które z konieczności ominęliśmy w swojej podróży.

## 0x0045

Swoistą tradycją programistów i przejawem ich specyficznego poczucia humoru jest umieszczanie w tworzonemu oprogramowaniu użytkowym nieudokumentowanych funkcji – niespodzianek, zwanych *easter eggs*. Przykładem takiej "pisanki" może być gra pinball ukryta w Microsoft Word 2000 (informacje o tym jak ją uruchomić znaleźć można w internecie). Ten akapit jest odpowiednikiem *easter egg* – czytelnik, który zdecyduje się na kolejność zalecaną przeze mnie we wstępie nigdy na niego nie natrafi.

## 0x0016

Celna uwaga Chymkowskiego: "zatarcie tradycyjnej granicy między autorem a czytelnikiem jest swego rodzaju *idée fixe* teoretyków piszących o kulturowych konsekwencjach istnienia słowa w internecie" [Chymkowski 2002: 87]. Dla mnie to kolejny przykład wielkiego pragnienia rewolucji. Czytelnik miałby więc stać się kimś równoprawnym autorowi. Więcej – nie wiadomo właściwie czym miałby się różnić od autora.

Tymczasem próba wpisania zależności autor-dzieło-czytelnik w tradycyjny model komunikacyjny ujawnia interakcję pomiędzy czytelnikiem i medium. Nie – autorem, nie – komunikatem. Czytelnik-odbiorca może wpływać na medium i tym samym dokonywać wybiórczej percepcji komunikatu (zmieniać kolejność jego części, rezygnować z pewnych fragmentów), autor jednak nadal stoi o jeden stopień wyżej. To on jest nadawcą, on komunikat tworzy, dalej – w świecie hipertekstu, do jakiego tęskni duża część teoretyków – on jeden zna pierwotny sens dzieła. A wierzę głęboko, że istnienie sensu jest warunkiem koniecznym istnienia literatury.

Dystans pomiędzy czytelnikiem a autorem zmniejsza się pozornie. Utrata pełnej władzy nad sposobem czytania rekompensowana jest posiadaniem pełnej wiedzy o treści – kiedyś był to przywilej obustronny, w środowisku hipertekstowym już nie jest.

To są rozważania teoretyczne i nie jestem przekonany, czy mają one w rzeczywistości jakiegokolwiek znaczenie, skoro

## 0x0009

Pierwszym polskim poetą kojarzonym z tematyką internetową został Tadeusz Dąbrowski, autor głośnej książki *e-mail*, wydanej w roku 2000. Zarówno tytuł tomu, jak wprowadzenie do poezji atrybutów nowoczesności trafiły w oczekiwania krytyki, a wokół Dąbrowskiego rozpętał się – zgodnie z jego słowami – "elektroniczny szum". Wszyscy recenzenci zwracali uwagę na obecność w wierszach telefonów komórkowych, e-maili i SMS-ów, na skrócone konstruk-

cję, przywołujące ponoć na myśl komunikowanie się za pomocą poczty elektronicznej.

Tymczasem Dąbrowski – który, co zaznaczę od razu, jest moim zdaniem poetą bardzo dobrym – do dzisiaj nie ma telefonu komórkowego, konto pocztowe sprawdza raz na kilka dni, a komputer z prawdziwego zdarzenia sprawił sobie w trzy lata po wydaniu wspomnianej książki. Na ile znał internet pisząc wiersze z tomu e-mail? I czy – używając porównania – pisanie tych wierszy nie przypominało wobec tego czegoś w rodzaju tworzenia *Sonetów Krymskich* na podstawie folderu biura turystycznego?

Sieć czy świat komórek dla Dąbrowskiego są środowiskiem nienaturalnym, obcym. Konsekwentne wplatanie nawiązań do technicznych nowości trudno mi uznać za coś innego niż koniunkturalizm. Poeta-polonista, nie posiadający komórki ani regularnego dostępu do internetu, pisze wiersze, które trafiają w oczekiwania krytyków-polonistów i ich żądzę nowoczesności w literaturze. Nie jest to niczym nagannym – tym bardziej, że Dąbrowski mówi przede wszystkim o innych rejonach egzystencji, a nowoczesność pojawia się w niektórych tylko tekstach – ale traktowanie jego wierszy w kategoriach głosu przedstawiciela pokolenia internetu jest dużym nieporozumieniem. Wydaje się zresztą, że samemu poecie na tym nie zależy, a jego uparte wycieczki w stronę języka technicznego służą tylko świadomemu umocnieniu pozycji poety, który nowoczesności się nie boi. Stąd na przykład opublikowany w sieciowym magazynie "Tin" wiersz *wirus*, w którym czytamy m.in.: "koniki polne skreczują jak twardy dysk od wieków nieformatowany" i dalej – "Wciskam alt plus f4 / i nic Ostatnia deska ratunku: control alt / delete lecz jeszcze większe nic bo teraz czuję // że ciało mam zdrętwiałe Więc nigdy nie wyjdę już / z tego lasu zostaje czekać cierpliwie aż ktoś / godnie mnie zresetuje". Zbyt nachalna jest ta nowoczesność jak na kogoś obcującego z nią na co dzień.

## Oxfeef

Nie sądziłem nigdy, że przyjdzie mi bronić Okopów Świętej Trójcy. Byłem pewny, że znajdę się w pierwszych szeregach nacierających. Z tym przekonaniem zasnąłem, a kiedy otworzyłem oczy i zacząłem nasłuchiwać dotarło do mnie, że linia frontu znajduje się daleko – daleko – za moimi plecami.

## OxOf00

Jestem domkersem.

Dzielnica, w której przyszło mi mieszkać, za czasów schyłkowego PRL-u uchodziła za willową, ponieważ nie występuje w niej zabudowa inna niż jednorodzinne domy, obecnie w większości nieco zagrzybione i z wyraźnymi śladami rdzy na rynnach.

Jestem więc, niestety, domkersem i na moich kolegów z blokowisk muszę przez to patrzeć z nieskrywaną zazdrością. Oni bowiem w większości od dawna połączeni są w osiedlowe sieci z bezpośrednim wyjściem na świat, mi zaś pozostaje numer dostępowy Telekomunikacji Polskiej i regularne płacenie kilkusetzłotowych rachunków. Żaden prywatny provider nie podejmie się budowy lokalnej sieci tam, gdzie pomiędzy potencjalnymi klientami odległość wynosi kilkadziesiąt metrów, a w dodatku rozdziela ich chodnik z kostki brukowej i asfaltowa ulica (co skutecznie uniemożliwia budowę infrastruktury podziemnej) oraz rosnące to tu – to tam drzewa czy czteropiętrowe posiadłości kryte gustownymi blaszanymi dachami (co z kolei zamyka drogę do stworzenia sieci opartej na łączach radiowych).

W tej sytuacji jedynym wyjściem pozostało zdanie się na łaskę monopolisty i złożenie podania o świadczenie usługi Szybkiego Dostępu do Internetu (SDI). Dokładnie w dwanaście miesięcy po umieszczeniu mojego podpisu na stosownym formularzu pocztą pantoflową (sic!) dotarła do mnie informacja, że do Rumi przystano kilkadziesiąt urzędzeń dostępowych. Rzecz jasna – nie ja jeden zostałem poinformowany, w związku z czym w Biurze Obsługi Klienta zaczęły się rozgrywać sceny dantejskie – spragnieni stałego łącza klienci łkali w rękawy panienek z okienek, wyjaśniając im, że bez SDI życia dla nich nie ma, ochrona wzmogła czujność na wypadek napadu z bronią w rękę, a dyrektor techniczny zapuścił wąsy i zgolił brodę, obawiając się zapewne o swoje bezpieczeństwo. I słusznie.

Ja sam, kiedy nareszcie dotarłem przed oblicze pani z BOK-u (po dwóch zaledwie godzinach oczekiwania), musiałem użyć całego swojego uroku osobistego i nabytej w ciągu życia umiejętności prowadzenia dialogów z kobietami, po to, żeby dowiedzieć się, że moje podanie nosi numer pięćdziesiąty i pierwszy, podczas, kiedy urzędzeń jest trzydzieści sześć. Przez dwadzieścia minut przekonywałem, zaklinałem, prosiłem i groziłem samospaleniem, roztaczając przy tym wizję mojej całkowitej degeneracji społecznej i intelektualnej, wynikającej z faktu odcięcia mi dostępu do sieci (co faktycznie nastąpiło kilkanaście dni temu) – w pięknych oczach pani rosły zaś łzy czyste i rześiste, wielkości ziarenek grochu, kiedy drżącą ręką sięgała po złożone przeze mnie podanie, aby przesunąć je odpowiednio wyżej. "Nie mogę" – jęknęła nareszcie rozdzierająco – "dając panu komuś odbieram" – i uległem temu argumentowi bez słowa i spuściłem swoją głowę, rozdarty szaty i posypawszy włosy popiołem.

Alіści tego samego dnia zadzwonił do mnie kolega, syn właścicieli jednej z większych firm mojego miasta i krztusząc się ze śmiechu oznajmił, że właśnie złożył podanie, a termin instalacji urządzenia wyznaczono mu na przyszły tydzień. Gniew mnie przepęłnił, z ust wyrwał się monolog znany z filmu *Pulp Fiction*, po czym zastosowałem jedyny sposób gwarantujący powodzenie ope-

racji – czyli poszukałem tzw. dojścia. Kilka dni później właściwy człowiek zadzwonił do innego właściwego człowieka i sprawę załatwił odgórnie.

## 0x0007

Czytałem tę książkę nie wierząc własnym oczom. Wydawało mi się, że doktor informatyki ma szansę być człowiekiem, który internetową historię miłośną opíše właściwie, oddając właściwą jej dynamikę komunikacji, oderwanie od otaczającego, rzeczywistego świata, dysonans pomiędzy wątkiem sieciowym i rzeczywistym i tysiąc innych drobiazgów składających się na odmienność takiego uczucia. Niestety – *S@motność w sieci* jest z punktu widzenia topiki internetowej całkowitym nieporozumieniem, a autor ośmiesza się nie tylko jako pisarz, ale i jako informatyk.

## 0x0014

Skoro istniejące obecnie hiperteksty (w znaczeniu zbliżonym do powieści hipertekstowych) nie są niczym poza eksperymentami formalnymi. Proszę, czytelniku, odpowiedz – czy poświęciłeś kiedyś choćby pół godziny na hiperlekturę? Pierwszą polską powieścią hipertekstową jest *Blok* Sławomira Shutego – odwiedziłem stronę początkową i rozpocząłem podróż. Cierpliwości wystarczyło mi na pięć, może sześć kliknięć. Taki sposób lektury nie różni się w istocie od zappingu, bezmyślnego przerzucania kanałów w telewizorze – w błędzie są jednak ci, którzy wyciągają pochopne wnioski i którzy w swoim pędzie do ogłoszenia światu narodzin Nowego Człowieka uznają powstanie zappingu literatowego za oczywistą konsekwencję zjawiska zappingu telewizyjnego. Zapominają o podstawowej różnicy – telewizja to ruchomy obraz, który w każdej sekundzie niesie czystą informację, strumień danych, które można po prostu wpuszczać do mózgu. Lektura tekstu wymaga wysiłku, akt czytania to wysiłek kojarzenia, za podjęcie wysiłku oczekuje się nagrody. Nagrody w postaci idei, w postaci informacji zmechanicznej, okrytej obudzonymi w mózgu skojarzeniami. Rozbijanie tekstu na coraz mniejsze leksje prowadzi do dezorientacji, partykularyzacji znaczeń i w efekcie – do zaniku sensu, który byłby nagrodą za wysiłek. Brak nagrody to zniechęcenie, wyłączenie mechanizmu kojarzenia i początek końca – pustego ślizgania się wzrokiem po kolejnych liniach, przez kilkanaście sekund, przez te chwile dzielące czytelnika od nieuchronnego zamknięcia okna przeglądarki.

## 0x0301

Paul Levinson w *Miękkim ostrzu* umieścił rozdział zatytułowany *Autor on-line jako wydawca i księgarz* [Levinson 1999]. Hasło to zostało podchwyczone; możliwość publikowania swoich utworów literackich w internecie, gdzie dostęp-



ne są natychmiast dla nieograniczonej grupy odbiorców uznano za jeden z wyznaczników dokonującej się rewolucji. Oto istotne novum – mówi się – tego wcześniej nie było. Każdy może być czytany przez wszystkich. Każdy ma miliony potencjalnych czytelników. Oto prawdziwa równość, oto wyeliminowanie cenzorów w postaci redakcji czasopism czy wydawców.

Levinson jednak, o czym się zapomina, prowadzi rozważania w ujęciu całościowym, poczynając od początków ludzkiej komunikacji, przez wynalezienie pisma, druku, telegrafu, kserokopiarek i tak dalej. Jeżeli za punkt wyjścia uznamy starożytność, średniowiecze czy nawet początki XX wieku – mamy do czynienia z prawdziwą rewolucją, nie przeczę. Jeżeli jednak próbujemy dokonać zestawienia aktualnej sytuacji z okresem bezpośrednio poprzedzającym internet – okaże się po raz kolejny, że zamiast z rewolucją mamy do czynienia z kolejnym etapem zmuszonego procesu ewolucji. Jedna litera w nazwie, ale różnica istotna.

Możliwość opublikowania swoich utworów w ramach ogólnosiwiatowej sieci rzeczywiście jest skokiem jakościowym, ale – w moim odczuciu – wcale nie tak wielkim. Czyż właściwie miałyby się różnić w samej istocie wykonanie własnej witryny od powielenia utworów za pomocą kserokopiarki i rozdawania ich wszystkim zainteresowanym? Tym być może, że zadrukowana kartka papieru nadal jest o wiele poręczniejsza niż każde popularne urządzenie umożliwiające lekturę tekstów w postaci elektronicznej i szanse na to, że ów potencjalny odbiorca zapozna się z treścią są większe. Ot, co.

## 0x000b

Podstawową płaszczyzną komunikacyjną dla bohaterów *S@motności w sieci* jest ICQ – program, na którym wzorowali się twórcy kolejnych aplikacji tego typu, w tym – popularnego u nas Gadu-Gadu. Tyle, że obraz tej komunikacji jest przekłamany – gdyby wierzyć Wiśniewskiemu dialogi za pośrednictwem komunikatorów internetowych prowadzone są przy użyciu nie tylko pełnych zdań, ale całych bloków tekstu, przemyślanych konstrukcyjnie leksji, składających się z wielu akapitów. W efekcie powstaje wrażenie, że rozmowa za pośrednictwem ICQ nie odbiega swoją dynamiką od zwykłej wymiany listów elektronicznych. To oczywisty fałsz.

## 0x0111

Kluczem jest zrozumienie, na czym polega zmiana wrażliwości odbiorcy, kim jest nowy człowiek, którego narodziny anonsował – bodajże – Jarosław Lipszyc. W swojej *Opowieści o Nowym Człowieku* pisze on o strukturze internetu (podobnej do struktury "przybosiowskiego poematu rozkwitającego"), o skojarzeniach z surrealizmem, o wielokanałowej dystrybucji tekstu, o osadzeniu lek-

tury w czasie rzeczywistym [Lipszyc 2002: 165]. Belle z kolei stwierdza: "Żyjąc w epoce rewolucji informacyjnej przejmujemy nerw i estetykę tego czasu. Zmienia się myśl, zmienia się jej opakowanie, zmienia się styl życia i jego rekwizyty (...). Poezja, o ile ma wiernie odtwarzać swój czas, musi skrzyć się tymi samymi kolorami, współistnieć z dowolnym elementem codzienności i współbrzmieć z każdą dziedziną sztuki. Jeżeli dążymy do skondensowania informacji (plus fajny design), taka też jest/będzie współczesna poezja. Jak nagłówki z gazet, jak komendy z programów komputerowych, jak SMS-y. Wszystko to przegryza i przenika się nawzajem" [Belle 2001].

Zaskakuje mnie to niepojęte nawoływanie do powszechnej uniformizacji. Zmiana wrażliwości odbiorcy miałaby więc polegać na jego oczekiwaniu kondensacji odbieranych treści? Od poezji miałby on oczekiwać podobieństwa do gazetowych nagłówków? Nad logikę miałby przedkładać surrealistyczny bieg skojarzeń?

Veto.

Wspominałem o niewielkiej różnicy pomiędzy autorem-wydawcą, posiadającym dostęp do kserografu a autorem-wydawcą on-line. Czas dokończyć tamtą myśl: w epoce poprzedzającej powszechny dostęp do internetu problemem mogła być dystrybucja informacji, znalezienie drogi pomiędzy nadawcą i odbiorcą, autorem i czytelnikiem. Obecnie problemem staje się nadmiar informacji, jej wszechobecność. I sprowadził Bóg na Ziemię potop danych. Oto nowy człowiek – ta drobinka, próbująca się utrzymać na powierzchni oceanu informacyjnego.

Kres cenzorskiej roli redaktorów i wydawców stał się początkiem mechanizmu cenzury u odbiorcy. Teraz to on musi dbać o to, żeby z terabajtów danych, z miliardów znaków wybrać wyłącznie treści dla niego najbardziej wartościowe, w odruchu samozachowawczym, w ucieczce przed miazdzącym naciskiem Informacji napierającej zewsząd.

Kiedy kupuję pismo literackie albo jeden z papierowych tygodników czytam je najczęściej w całości. Kiedy czytam wiersze zamieszczone w sieci albo korzystam z któregoś z portali – wybieram wyłącznie niektóre nazwiska, niektóre nagłówki. Nie stać mnie na poświęcenie choćby kilkunastu sekund na zapoznanie się ze zbędnymi treściami, bo w moim zasięgu znajduje się o wiele więcej niż dawniej treści ważnych i istotnych. I właśnie w sieci potrzebuję żelaznej logiki, która pozwoli przetrwać – mnie, człowiekowi, nowemu człowiekowi, który jednak ograniczony jest przez swój własny mózg. Mózg nie obsługujący multitaskingu i wyposażony w podręczną pamięć zdolną do pomieszczenia kilku tylko danych.

I nie rozumiem zupełnie w imię jakiej chorej idei miałoby się wymagać od poezji – czy literatury w ogóle – upodobnienia do przekazów czysto informacyjnych,

do SMS-ów czy sloganów reklamowych. Takie rozumowanie może wynikać tylko z beztroskiego odrzucenia rozróżniania różnych ról tekstu.

Trzeba zapomnieć o naturze ludzkiej świadomości i sposobie funkcjonowania umysłu, żeby wymagać od nowego człowieka ciągłego obcowania ze skondensowanymi formami informacji, wiecznego dryfu w niemal nieskończonej przestrzeni tekstu.

## 0x001a

Przemysław Piętaś w tekście *Cybertwarze*, opublikowanym w magazynie internetowym "Tin", wymienia cztery podstawowe – zdaniem badaczy – cechy, odróżniające komunikację internetową od tradycyjnej: anonimowość, ubóstwo dramaturgiczne (komputer "filtruje" gesty, akcent, tempo wypowiedzi itp.), brak społecznego kontekstu i niewielką ilość informacji na temat statusu rozmówcy [Piętaś 2003]. Nie do końca mogę się z tym zgodzić.

Anonimowość – niech będzie, chociaż śmiechu warta jest najczęściej ta anonimowość, bo człowiek w sieci ma własną twarz, złożoną z nicka, IP, adresu e-mail, numeru ICQ czy Gadu-Gadu i trzeba się naprawdę postarać, żeby ukryć siebie przed rozmówcą (do zdobycia wielu informacji wystarcza w zupełności podstawowa umiejętność konstruowania zapytań dla wyszukiwarki Google), jeżeli na tym nam zależy – a zakładam, że owszem. Chyba, że chodzi o najzwyczajniejsze pogaduchy na chatkach, gdzie rzeczywiście jest się wyłącznie nickiem. Niewielka ilość informacji na temat statusu rozmówcy jest dla mnie równie wątpliwa, bo zawsze wiem mniej więcej z kim rozmawiam, a jeżeli nawet nie wiem to w dużej mierze mogę sobie wyrobić na ten temat opinię. Po trzecim zdaniu wiadomo, czy ma się do czynienia z licealistką z Dziurowa Małego czy studentką piątego roku filologii – a jeżeli przypadkiem okaże się, że domniemana licealistka jest właśnie studentką – to już jej problem, widocznie jakiś trefny rocznik się zdarzył. Na temat kontekstu społecznego nie będę się wypowiadał, bo nie bardzo rozumiem, o co chodzi, natomiast stwierdzeniem, z którym nie mogę się zgodzić w żaden sposób, jest rzekome ubóstwo dramaturgiczne rozmów prowadzonych w sieci.

Po pięciu latach od chwili, kiedy po raz pierwszy uruchomiłem IRC-a, jestem całkowicie pewny, że sieć stwarza możliwości komunikacyjne, które mnogością płaszczyzn przekazu przewyższają kontakty tete-a-tete. Sama komunikacja w czasie rzeczywistym (IRC, ICQ, GG) jest komunikacją żywą i dynamiczną – wystarczy zwrócić uwagę na różnicę pomiędzy rozmową z kimś, a czytaniem loga (zapisu) tej samej rozmowy. Przerwy pomiędzy wypowiedziami, sposób formułowania zdań, komunikaty pełne bądź wyrzucane porcjami złożonymi z dwóch-trzech słów – wszystko to składa się na wyjątkowość takiego sposobu porozumiewania się i daje pojęcie o emocjach rozmówcy. Nawet nie wspomi-

nam o emotikonach, które najczęściej pozwalają w dużej mierze zastąpić tradycyjny przekaz niewerbalny (mimiczny).

To nie wszystko – komunikacja internetowa (czy szerzej – elektroniczna) pozwala także równolegle prowadzić przekaz za pomocą kilku niezależnych kanałów – zdarzały mi się sytuacje, w których prowadziłem z tą samą osobą jeden dialog na IRC-u, drugi na privie, trzeci – za pomocą wysyłanych z sieci w obie strony SMS-ów, puentujących jak gdyby treści przekazywane w czasie rzeczywistym, a czwarty – na płaszczyźnie blogowej, w postaci komentarzy dopisywanych na przemian do tej samej notki. Jasne – na żywo też można równocześnie rozmawiać, lewą ręką gładzić rozmówczynię po kolanku w jego górnych rejonach, a prawą stukać SMS-a, ale to jednak bardziej płaszczyzna komunikacyjna, niż przestrzeń.

## **0x0010**

Nie ma więc chyba w polskiej literaturze książki, w której internet istniałby jako naturalna część świata i która oddawałaby wiernie – na ile to możliwe – jego charakterystyczne cechy. Sieć jest traktowana jako rekwizyt, jak zakurzony telewizor stojący w kącie pokoju, jak ciało obce. I tak będzie przez pewien czas – nie napisze prawdy o sieci nikt, dla kogo nie jest ona tak oczywistym elementem krajobrazu jak gniazdko elektryczne w ścianie czy bieżąca woda.

## **0x0027**

Lipszyc: "hipertekst zawsze ma swój początek, pierwszy fragment tekstu, choć może nie mieć końca" [Lipszyc 2002:160]. Tekst bez końca? A sens – czy sensów także jest nieskończenie wiele, podobnie jak sposobów odczytania? Z nieskończoności bardzo blisko jest do drugiej skrajności, do zera, niczego, do pustki, do próżni. Akceptacja nieskończoności sposobów odczytania, nieskończonej ilości sensów jest akceptacją bezsensu, akceptacją czystej formy, nie wypełnionej żadną treścią.

## **0x0017**

Plakaty reklamujące usługę SDI przedstawiają najczęściej uśmiechniętego młodego mężczyznę, wokół którego niebieskawo jaśnieje poświata monitora. Reklamy TP SA tworzą obraz nowoczesnej firmy, której każdy pracownik za jedyne cel stawia sobie podniesienie jakości usług i zadowolenie klienta. Rzeczywistość skrzeczy – młody człowiek nie jest otoczony poświatą monitora, tylko mdłym światłem jarzeniówki, a siedząca naprzeciwko pani nie ma na głowie telefonicznej słuchawki z mikrofonem i nie uśmiecha się, tylko zmęczonym głosem informuje, że za SDI nie dostaje żadnej prowizji, w związku z czym nie bardzo chce jej się, szczerze powiedziawszy, sprzedawać. I w ogóle ma dosyć.

Cały ten przydługi nieco wstęp jest uzasadniony, ponieważ dobrze obrazuje różnicę pomiędzy marzeniami a rzeczywistością, pomiędzy tchnącą optymizmem wizją a stanem faktycznym. Różnicę, którą dostrzegam także próbując skonfrontować niektóre opinie czy tezy *Liternetu* z własnymi obserwacjami. Piotr Marecki pisze we wprowadzającym do książki tekście, że "wtargnięcie w obszar literatury komputera i internetu przesądziło o zmianie statusu ontologicznego, jak i jakościowego sztuki pisania" [Marecki 2002: 5]. To twierdzenie – odważne, a w moim odczuciu nawet zbyt odważne – które kończy pierwszy akapit *Liternetu*, ma znaczenie w pewnym sensie symboliczne, ponieważ dużej części literaturoznawców, zajmujących się tematyką internetową brakuje ostrożności, tak sądzę. Ostrożności w formułowaniu sądów dotyczących najbardziej dynamicznie rozwijającego się medium w historii komunikacji. Próby opisanego, klasyfikacji i formułowania daleko posuniętych wniosków z sieciowej teraźniejszości są stąpaniem po kruchej tafli lodu. Zachwyty nad nowym nasuwają mi – nieco przesadzone – skojarzenie z radosnym tańcem dzieci na łące, którą właśnie odkryły – tyle, że pod kwiatami i trawą jest pole minowe.

## 0x0002

Podobno ma się zmienić język – zamiast starego będzie netspeak, forma skrócona, skondensowana. Marecki: "netspeak to swoisty sieciowy dialekt, który powoli staje się językiem literatury" [Marecki 2002:15].

Jakiej literatury?

W rozmowach prowadzonych za pomocą Gadu-Gadu używam oczywiście akronimów, wywodzących się z języka angielskiego. Nie zdarzyło mi się spotkać z cytowanymi przez Mareckiego akronimami polskimi – nikt nie pisze "msz", "chotp". Co najwyżej – "chwdp". Używa się "imho", używa "w8", używa "thx" – z konieczności głównie, bo łączne palce-klawiatura jest o wiele zbyt wolne. Ale to jest tylko IRC czy Gadu-Gadu – netspeak wbrew nazwie nie jest językiem mówionym. Netspeak powstał w sposób naturalny, ale w swojej istocie jest tworem sztucznym. To jest język komunikacji pospiesznej, nerwowej. Mówię zawsze: "wyslij mi, proszę, na skrzynkę tamtą poprawioną grafikę do strony głównej", chociaż piszę "zarzuć mi na mejla updatowany gfx do mainpage, plz". Nie wyobrażam sobie takiej formy w literaturze. Raziłaby sztucznością, niedostosowaniem formy do roli. Wyrwana z sieciowego kontekstu, z tej nerwowości – brzmiałaby równie absurdalnie jak przemówienie polityka w formie hiphopowego *freestyle*. To nie jest sakralizacja literatury, to tylko proste spostrzeżenie. Nie wierzę w zastąpienie rdzenia języka prawdziwego przez rdzeń netspeaku. Taki proces nie byłby ewolucją, ale korozją.

## 0x00ef

Grzechem pierworodnym w podejściu do hipertekstu jest założenie, że jego obecna forma jest w jakikolwiek sposób różna od wcześniejszych eksperymentów Cortázara chociażby. Lektura internetowej powieści hipertekstowej różni się w istocie od lektury *Gry w klasy* tylko tym, że kolejne treści pojawiają się przed oczami w tym samym miejscu, dzięki kliknięciu myszką – zamiast przerzucania stron książki. W istocie tylko tym. (*Gra w klasy* jest jedną z moich ulubionych książek, ale nigdy nie zdobyłem się na jej pełne przeczytanie w porządku innym niż pierwotny, mówiąc na marginesie).

Podobnie jest z okrzyczaną multimedialnością internetową. Dzisiejszy poziom rozwoju technologicznego – choćby przepustowość łączy – sprawiają, że owa multimedialność to takie czytanie książki z ilustracjami przy włączonej muzyce; tyle, że wszystko to zebrane jest w ramach jednego urządzenia. To jakiś progres, jakiś etap ewolucji – ale z pewnością nie rewolucja.

## 0x000a

W informatyce było przecież tak samo – kiedy w latach 50. rozpoczęto prace nad automatycznym tłumaczeniem tekstów (z rosyjskiego na angielski, jako, że motorem napędowym badań była Zimna Wojna) wszyscy byli pełni zapału. Powstanie sztucznej inteligencji (twardej, czyli rozumianej w ściśle ludzki sposób) miało nastąpić pojutrze, najpóźniej w przyszłym tygodniu. Pisarze science fiction pospiesznie zabrali się do roztrząsania problemów związanych z wzajemnymi relacjami człowieka i zbudowanych przez niego elektronicznych świadomości (vide 2001 Arthura C. Clarke'a), a cała rzesza psychologów, teoretyków komunikacji, filozofów i przedstawicieli innych dziedzin nauki rozpoczęła dyskusję na temat tego co sztuczną inteligencją nazwać można, a czego jeszcze nie. Kwestia była paląca, należało przecież przygotować się na rychłe nadejście Nowego.

Minęło pół wieku, a ludzkość na dobrą sprawę nie stworzyła jeszcze Sztucznego Zdrowego Chłopskiego Rozumu, o Inteligencji nawet nie wspominając. Prace nad tłumaczeniem tekstu załamały się w pewnym momencie, po okresie początkowych sukcesów – okazało się bowiem, że do poprawnego tłumaczenia języka naturalnego, ściśle kontekstowego, konieczne byłoby tak naprawdę jego rozumienie; rok 2001 nadszedł i minął – zamiast HAL-a nadal mamy białe pudła, którym wydaje się polecenia pisząc na klawiaturze, a psychologowie, filozofowie i teoretycy komunikacji z tym samym zapałem roztrząsają kwestię tego, co sztuczną inteligencją już będzie, a co – jeszcze nie. Wierzę głęboko, że za kolejnych pięćdziesiąt lat dyskutować będą nadal.

## Ox0012

Zmienia się wrażliwość odbiorcy. Lipszyc: "Internet rządzi się logiką skojarzeń, a nie wyvodu", "mówimy o zmianie wrażliwości odbiorcy" [Lipszyc 2002: 165]. Po takich uwagach odnoszę wrażenie, że nie ma ucieczki przed hipertekstem. Lektura linearna to przeżytek, życie nam się fragmentaryzuje, nasz czas przyjmuje obecnie wartości dyskretne i jego ciągłość jest fikcją, a z tego wynika, że współczesny odbiorca poszukiwać będzie tej samej nielinearności w lekturze. Nie sądzę.

A jeżeli nawet, to nie prędzej niż za parę pokoleń, bo nikt wychowany na tradycyjnym druku nie przekona się w pełni do rzeczy tak bardzo niewygodnej, jak publikacje elektroniczne w dowolnej postaci. Za tych kilka pokoleń zaś nic nie będzie już takie jak dzisiaj (mamy do czynienia z najbardziej dynamicznym medium w historii – kto pamięta jeszcze jak wyglądał internet pięć lat temu?), więc hipertekst zostanie zapewne zastąpiony hipermediami, ultramediami albo jakąś równie kretyńską kategorią marketingową.

Marta Cuber

# Internet jako źródło cierpień literatury

## O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)

### 1. Gdzie jest cierpiąca?

Internet, a ściślej uzależnienie od takich jego użyć, w których ujawnia się drugi w interakcji ze mną lub ja, podpatrywana przez innych, więc od prowadzenia blogów, czatowania i samotnego dryfowania w sieci, osobliwie częste wpatrywanie się w monitor, wszystko to może przyprawić o zawrót głowy. Ale żeby powodowało cierpienie? W literaturze? Język jasnych i prostych rozstrzygnięć nie jest w tym miejscu potrzebny; zresztą, zawieszenie go zostało wymuszone przez temat – trudną w opisie kategorię liternetu<sup>1</sup>. Niepotrzebny jest jednak i język hermetyczny, za to konieczne będzie pytanie, co naprawdę wiemy o cierpieniu, a dokładniej, o samym słowie. Bo kiedy w głowach wielu wielbicieli internetu zatarty się właściwe znaczenia pojęć, a słownik służy najczęściej rozwiązywaniu krzyżówek (może być, że sieciowych; pewnie już takie istnieją), wymaganie od przeciętnego użytkownika języka dokładnej znajomości znaczenia leksemu (np. "cierpienie") jest niedorzecznością. O wymaganiach wyższego rzędu, jak pełna denotacja czy etymologia wyrazu, nie wspomnę – te byłyby dość szczególnym absurdem. Przy czym najbardziej niedorzeczne jest obciążenie tego przeciętnego kompetencjami językoznawcy, a po co, skoro pod ręką tyle nie czytanych słowników. Aleksander Brückner na przykład, wyjaśniając historyczny zakres znaczenia słowa "cierpieć", pisze o litewskim "tirpti", które wyraża tyle, co "cierpnać [o członkach]". O samym leksemie powiada, że łączy dwa znaczenia, gorzkiego smaku i bólu, "szczególnie moralnego, co znosić trzeba, [by] wytrwać spokojnie" [Brückner 1985: 63]. A jednak piękna, dawna składnia Brücknera na niewiele by się zdała, gdyby nie, umieszczone obok, pojęcia jeszcze dawniejsze, ze staro-cerkiewno-słowiańskiego i ruskiego,

---

<sup>1</sup> Por. [Marecki, Stokfiszewski, Witkowski 2002: 412-414] oraz [Marecki 2002: 7-8] terminem "liternet" będę się posługiwać w odniesieniu do literatury tradycyjnej odwołującej się na różne sposoby do zjawiska internetu: np. jako tematu, problemu czy struktury powielanej w kompozycji prozy.



które przywodzą na myśl czasy średniowiecza, a tu, podręcznikową pamięć o samobiczowaniu, torturach, pasji, kompasji i wszystkich innych przejawach dawnego "cierzpieć". Należy więc uważać, gdy się mówi o cierpieniu. Uważać zresztą trzeba, gdy mówi się o czymkolwiek, ale akurat to słowo jest najmniej niewinne, nawet "śliskie". Znaczenia związku rewolucji z internetem nie trzeba wyjaśniać, albowiem przełom, jakiego dokonało wynalezienie sieci, jest, dosłownie, widoczny gołym okiem. Starczy spojrzeć na myszkę, kliknąć nią w odpowiednim miejscu i znaleźć się w wirtualnym świecie. Wszelako rewolucja internetowa, jak zresztą każda, coś niecoś przeoczyła. I trudno jej czynić zarzut, kiedy niektóre twierdze, na przykład literacka, trzymały się dzielnie i prawie odniosły zwycięstwo. A znaczy to tyle, że internet nie wszędzie miał tę samą rolę do odegrania. Coś wyparł, inne odmienił, jeszcze inne usprawnił, lecz pewne residuum pokazało mu drzwi. Rzecz jasna, literatura zrobiła to bardzo delikatnie, decydując się nawet na ciche porozumienie z "napastnikiem"; porozumienie, które dało efekt, m.in., w powieściach hipertekstowych czy, ogólniej, w zjawisku zwanym "literaturą sieci", "niewielkim jeszcze – jak o nim pisze Piotr Marecki – odłamie twórczości, która funduje swe istnienie na medium internetowym, zaś opublikowana metodą tradycyjną straciłaby wiele – jeśli nie wszystko" [Marecki 2002: 7]. Również tego, tj. utraty tożsamości, bała się literatura tradycyjna, której lęki nie tyle minęły, ile uległy osłabieniu. Ale, powtórzę, czy rzeczywiście nowe medium zadało jej cierpienie? Czy ingerencja nowego w zastane mogła się była pomieszać z inwazją intruza, co to zdemoluje, starodruki i puszki po piwie wrzuci do jednego wora, a potem się rozpanoszy niby na swoim? Otóż ów "intruz" nie przyszedł do literatury, ażeby wypchnąć za bramę "szczytowe osiągnięcie niskoenergetycznochłonnej technologii gęstego zapisu informatycznego, jakim jest książka" [Barth 1997: 14]. Przeciwnie, został zaproszony przez ciekawych jego zachowania na salonach. Myślę, choć nie wykluczam błędu, iż miał także odrobić za literaturę awangardową "czarną robotę" eksperymentowania, na moment wyręczyć, gdy zabrakło jej pomysłów. Przy założeniu, że literatura nadal radziłaby sobie dzielnie bez pomocy z zewnątrz, absorbowanie odkryć techniki czy w ogóle kultury i tak jest jej prawem. Tedy internet, intruz czy proszony gość, dał jej sposobność do skorzystania z przywileju.

Wiele wskazuje, że nie ma o co kruszyć kopii, a problem cierpienia został wywołany dla retorycznej hucpy. Powiem tak: nie jest źle, ale nie jest też najlepiej. Albowiem ze spotkania internetu z literaturą ta ostatnia wyszła nie bez szwanku. Czas wreszcie odpowiedzieć, jaka to literatura ponosi kosztą osobliwego małżeństwa? A zastrzeżenie jest o tyle istotne, że dalej nie będzie mnie zajmować wspomniana "literatura sieci" (poza dwiema szczególnymi próbami powieści interaktywnych), lecz taka, której istnienie poddaje się fizycznym

układom sprawdzeń; literatura, w której zaistniał internet (a nie odwrotnie). Najprościej, jak można: zajmę się literaturą w jej odmianie powieściowej, taką, którą obłożono w twarde (lub miękkie) okładki i polano farbą drukarską. Literaturą, która tuż po wydaniu pachnie (czego się chyba nigdy nie zaoferuje miłośnikom e-książek), a parę miesięcy później zaczyna się starzeć pod osłoną kurzu. Rezygnuję z zestawienia "prozy sieciowej" z prozą zaplątaną w sieć jako problem bądź matryca do kopiowania kompozycji nie tylko z wcześniejszego powodu i nie wyłącznie z obawy przed trudnościami metodologicznymi. "Porównywać e-fikcję z d-fikcją – ostrzega Barth – to jakby porównywać jabłko i gruszkę" [Barth 1997:15]. Dlatego wolę nie porównywać.

## 2. "Tyrania linii" i "powieść na komputer"

A jednak pokusa porównania istnieje. Tym bardziej istnieje, że uległ jej sam John Barth w świetnym *Stanie rzeczy*, tekście rozstrzygającym problemy piśmiennictwa cyfrowego i tradycyjnego w sposób kpiarski i, jednocześnie, bardzo poważny. Nie muszę dodawać, że dla kogoś pokroju Bartha kłopoty z d-fikcją, jako zagrożonym wymarciem dinozaurem, nie mają raczej racji bytu. Skoro jednak nowy gatunek zwierząt, e-fikcja, zaczyna być w przyrodzie, trzeba go sklasyfikować. Autor nie ma z tym kłopotu, albowiem nie jest – według określenia Michaela Joyce'a – "modalnie zawistny", lecz "modalnie ciekawy". Poza wszystkim jest Barth, jak mówi o sobie, "nieustannie ciekawym postmodernistycznym romantycznym formalistą" [Barth 1997: 22], więc kiedy jego studenci biorą udział w lekcjach e-fikcji prowadzonych przez seminarzystę profesora literatury elektronicznej, Roberta Coovera (znanego u nas z powieści *Miasto widmo*), tylko oni odgrywają rolę konserwatywnych sceptyków. Barth pozostaje otwarty na nowość. A wypada mu tym bardziej, że wykładający jest uczniem jego kolegi po fachu, autora przełomowego eseju *Hypertext: Novels for the Computer* (*Hipertekst: powieści na komputer*). Z kolei autor *Zagubionego w labiryncie śmiechu...* zdaje sobie sprawę, że w określeniu "powieść na..." jest coś na rzeczy – nie tylko w związku z "literaturą sieci". Innymi słowy, że wyczerpywaniu z wolna ulegają pomysły na tradycyjne, w odniesieniu do medium, piśmiennictwo, a i na piśmiennictwo jako takie, również digitalne. Albo ostrożniej, bo przecież ostatnie nieledwie powstało – że Barth przewiduje, iż nawet oferta "literatury sieci" niedługo się wyczerpie. Istnieją jednak wartości niewyczerpalne, na stałe "wmontowane" w tradycyjną literaturę. Warto o nich pamiętać, jako że, w dużym stopniu, właśnie one uzasadniają funkcjonalność prozy tematyzującej zjawisko internetu.

Gdy Barth wylicza cechy dystyngtywne medium druku i cyfrowego, odwołuje się do dwu pojęć: "liniowego" (druk) i "nieliniowego" (internet). Dowcip polega

na tym, że owe parametry znajdują zastosowanie przede wszystkim w pracy ludzkiego mózgu: "ogromna część naszych doświadczeń jest zdecydowanie nie linearna. Myślimy, postrzegamy i miewamy intuicje w zrywach, błyskach i całych kompleksach; działamy w kontekście oszałamiającej symultaniczności" [Barth 1997: 18]. Ale żyjemy już i działamy w czasie, zwłaszcza, gdy układamy opowieść. Narracje naszych wspomnień zostają rozciągnięte na jego osi. Zatem każda z odmian literatury powstaje niejako z potrzeby umysłu. Najistotniejsza jednak jest ta wartość tradycyjnego piśmiennictwa, której cyfrowe nie może "złapać w sieć": "Arystoteles twierdzi, że przedmiotem literatury jest ludzkie doświadczenie życia, jego radość i nędza. Dodałbym – uzupełnia autor *Bakunowego faktora* – że prawdziwym tematem literatury drukowanej jest ludzkie doświadczenie tego doświadczenia; nie samo wrażenie, ale zapis wrażenia w języku" [Barth 1997: 19]. Tym samym pułapka, jaką chcieliby zastawić na medium druku miłośnicy internetu, to fałszywka. Zarzucając mu "tyranię linii", dominację pisarza nad czytelnikiem, itp. nie biorą pod uwagę frajdy, jaką daje czytanie pachnącej albo zakurzonej książki. Bo przecież "dobrowolne poddanie naszego małego, hałaśliwego ego wielkiemu artyzmowi [to] uległość, która w najmniejszym stopniu [nas] nie umniejsza, lecz pozwala [nam] urosnąć" [Barth 1997: 20]. Więc jednak warto przystawać z Mistrzami Tradycyjnej Prozy – nawet za cenę nieklikania myszką.

Jakie płyną stąd wnioski dla interesujących mnie tekstów? Zasadniczo: nienowe. Rodzima proza ostatnich lat nie powiedziała internetowi "nie". Odwrotnie, zaryzykowała z nim, nie bezinteresownie oczywiście, przymierze. Ponad wszelką wątpliwość umyśliła jednak sobie opisać doświadczenie, o jakim wspomina Barth: doświadczenie nowego medium. A że zrobiła to nie dość przekonująco, inna sprawa. Sprawa, którą próżno usprawiedliwiać trudnościami eksperymentowania, bo – jak się okaże – szczepienie doświadczeń internetu w tradycyjnej powieści jest niemal tak proste, jak wystukiwanie liter na klawiaturze. No, może nie aż tak, ale daleko mu (i chyba nigdy nie będzie blisko) do sztuki pisania prawdziwej awangardowej prozy. Nowatorstwo prozy o internecie zatrzymuje się na poziomie tytułu, względnie reklamowego określenia książki (o którym niżej) i paru atrakcyjnych gadżetów świata przedstawionego.

### 3. Jestem pierwsza!

Niestety, w przypadku, o którym za chwilę, biblijna zasada o ostatnich, którzy będą pierwszymi, nie obowiązuje. Dość powiedzieć, że powieści firmowane okrzykiem samozachwyty ("pierwsza polska powieść..." – a zwykle tak wita się w Polsce prozę o internecie) rzadko spełniają ten zwłaszcza warunek pierwszeństwa, który daje prawo do bycia najlepszą. Najczęściej bywa z nimi

odwrotnie. Tytuł "pierwszej" rozdają za to rozrzutnie wydawcy, zwłaszcza ci o ponadprzeciętnym poczuciu humoru lub małej wierze w pozytywne sprzedawanej prozy. I tak, w 2001 roku, Krzysztof Rudowski napisał pierwszy polski dramat "internetowy", *Cz@t* (zresztą, jedyny, zajmujący mnie utwór nie będący powieścią). W tym samym roku została wydana "pierwsza polska powieść internetowa", *Krótką historia lwony Tramp* (będąca efektem interakcji autorki z czytelnikami sieciowej wersji książki; zatem zdecydowanie bardziej na miejscu byłoby ją określać jako "powieść interaktywną", jakkolwiek dziełem interakcji są tylko jej fragmenty). W postwowie do książki czytamy: "Pionierska robota, bo żaden pisarz w Europie nic takiego nie zrobił!" Dziwi tylko sygnatura pod tekstem: "Z wirtualnymi pozdrowieniami Wasza autorka Krystyna Kofta" [Kofta 2001: 222]. A dziwi dlatego, że wypada prawie komplementy raczej innym, nie sobie. Kilkanaście miesięcy później, po raz pierwszy z dużym sukcesem, zostaje opublikowany blog, *Świat według blondynki*, tajemniczej aalii<sup>2</sup>, a w roku 2003 – by zamknąć nieinternetowym akcentem ów "casting o pierwszość" – "pierwsza polska powieść SMS-owa", *[sms] Słowa Mają Siłę* Daniela Senderka. Nie wątpię, że jest tak, jak chce autor tej powieści, ale słowo "pierwsza" wyjątkowo nie robi na mnie wrażenia. Odwrotnie, wzbudza podejrzenia, że za byciem "pierwszą" ciągnie się u nogi tej prozy jakaś kula, defekt, słowem to, co podpowiada jej wydawcom rzecz "podrasować" w kampanii reklamowej. Na nic zda się tłumaczenie, że wszystko to "czarne sprawki" marketingu. Prawidłowość wkładania sobie laurów na głowę jest, w przypadku rodzimej prozy internetowej, zbyt natrętna, by można jej było nie traktować serio.

#### 4. O tym, jak bez siedmiu minut powstała lwona Tramp

Jeden z czytelników internetowej wersji książki Krystyny Kofty miał powiedzieć: "Jeszcze nie lwoną, zaledwie kropka nad <i>" [Kofta 2001: 222]. W podobnym tonie można mówić o, bardzo słabo reprezentowanej w Polsce, "sztuce" powieści, która nie boi się internetu. Coś tam się w niej dzieje, ale za mało, jak na niezłe prosperujący interes. Że jednak lęk tradycyjnej literatury przed nowym medium to również strach przed utratą supremacji, a piszący nie pozwalają zazwyczaj ingerować internetowi w swoją pracę, casus *Krótkiej historii lwony Tramp* okazuje się interesujący (zaznaczam, że tylko w powiązaniu z "internetowością" książki; jej pozostałe aspekty są już mniej zajmujące).

---

<sup>2</sup> Byłoby trafniej mówić o autorce jako "skromnej" lub "szczególnie niewrażliwej na sławę", a to dlatego, że rezygnacja z ujawnienia imienia i nazwiska, tym samym i popularności, należy w oszalałym na punkcie Big Brothera i Hollywoodu świecie do wyjątkowych zachowań. Nawet wówczas, gdyby pisząca miała w perspektywie popularność w rodzaju jednosezonowej sławy i gwarancję obecności na kilku okładkach kolorowych pism kobiecych.

Autorka *Krótkiej historii...* dopowiada: "starsi pisarze boją się internetu jak diabeł święconej wody, a myślę, że nawet bardziej. Kilka pisarek coś robi w tej sprawie, reszta charakteryzuje się zabobonnym lękiem, jak chłopi przed pierwszym parowozem. Boją się też internetu panie redaktorki i panowie krytycy (w większości). Tak więc środowisko nie jest nastawione na rewolucję, a raczej na tradycyjną formę" [Kennedy, Żywczak 2001: 216]. Pamiętamy dumę Kofty z napisania "dzieła na europejską skalę". I rzeczywiście, istnieje powód do zadowolenia, tyle że nieco inny. Oto w pascalowskim przewodniku po internecie wymienia się Koftę obok Pilcha, podkreślając, że tylko oni oboje, spośród całych zastępów polskich pisarzy, zdobyli się na odwagę... Ot, i jest się z czego cieszyć. Niemniej kwestia prozy interaktywnej zostaje we wspomnianym miejscu cokolwiek zlekceważona. Zresztą, samo wydanie powieści Kofty dowiodło, że sprawy mają się inaczej niżby chcieli autorzy przewodnika. Udział internautów w tworzeniu literatury wraz z jej pomysłodawcą, tzw. prawdziwym pisarzem, wartościują jako rodzaj nie najlepszego kawału: "Jest to zapewne niezły sposób reklamy – piszą Angus J. Kennedy i Krzysztof Żywczak – bo nie chodzi przecież o to, żeby czytelnicy pisali książkę razem z autorem, gdyż na takiej samej zasadzie rodzina chorego i P.T. publiczność zgromadzona przypadkowo w szpitalu mogliby się wtrącać do roboty operującemu chirurgowi" [Kennedy, Żywczak 2001: 216]. Tyle tylko, że o to właśnie idzie w całej zabawie... Kofta wylicza w swojej publikacji cztery miejsca autorstwa innego, niż jej własne, zachwycona wyjątkowym powodzeniem pomysłu; powodzeniem lub zainteresowaniem, które przyniosło cztery, napisane przez internautów, fragmenty prozy o poziomie satysfakcjonującym wydawnictwo W.A.B. Nasuwa się pytanie: czy *Krótką historią Iwony Tramp* żyła w sieci przez wiele miesięcy tylko dla kilku "kawałków"? Otóż nie. Powieść Krystyny Kofty została nie tyle zaopatrzona w cechy prozy hipertekstowej (zachowanie ich w wydaniu książkowym byłoby wręcz niemożliwe), ile przygotowana na "najazd intruza"... Przepuszczam, że podobna praktyka nieraz jeszcze zostanie wykorzystana. A na czym polega? Najbardziej wymowny, gdy pytać o założenie ingerencji internautów w tekst, jest incipit *Krótkiej historii...* Dla jasności powiem, że skomponowany został z gotowców, tu wszelako bardzo użytecznych. Gdy tylko tytułowa bohaterka "zdobędzie" miasto, powie się o niej: "nie wiemy, co ją spotka" [Kofta 2001: 6]. Kiedy padnie pytanie, co Iwona z sobą zrobi w wielkim mieście, pojawia się sugestia: "Ambitne dziewczyny na filmach i w życiu lądują w dużym mieście (...) To na początek, a potem się zobaczy. Skąd ta pewność? – mógłby ktoś zapytać. To tajemnica Iwony, są pewne znaki, o których nie zamierza byle komu opowiadać" [Kofta 2001:8]. Poza tajemnicą bohaterka nosi w sobie wiele wątpliwości, spośród których najważniejszą wyraża pytaniem: "Kto mi pomoże? Czy są jeszcze bezinteresowni ludzie?" [Kofta 2001: 8]. Jasne, że są! My nimi jesteśmy!

My, wszyscy internauci, surfujący po niegotowym świecie powieści Kofty. Nie mamy wątpliwości, że to naszą ciekawość się podsyca w incipicie, że nam daje się do myślenia, wreszcie do nas kieruje propozycją rozwijania ekspozycji w następne rozdziały. Można tedy przyjąć, że w prozie interaktywnej z perspektywami druku istotne są – w opozycji do sygnałów delimitacyjnych – znaki inicjalne, artykułujące na powierzchni tekstu zaproszenie czytelnika do udziału w pisaniu. Znane z *dispositio* mowy zalecenie wzbudzenia uwagi słuchacza (*iudicem attentum parare*) zostaje więc w powieściach interaktywnych poszerzone o skłonienie go (czytelnika) do uczestniczenia w fabulacji.

W introdukcji, również interaktywnej, powieści Pilcha, zatytułowanej *Rok bez siedmiu minut* [Pilch 2001: 3], zachętę formułuje sama fabuła. On, jak to faceci w literaturze autora *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*, nie bardzo wierzy w kobiety. Z chwilą, gdy spotyka na Dworcu Centralnym Ją, niby zwyczajną pasażerkę, jego wiara ulega wzmocnieniu: umawiają się na randez-vous – dokładnie za rok, w tym samym miejscu i o tej samej porze. Nic bardziej romantycznego i ...kiczowatego. Ale też o to idzie Pilchowi: nic przewodnia narracji nie może być skomplikowana, a zarazem musi wykazywać gotowość do zaplatania się z brawurowymi (?) pomysłami czytelników. No i koniecznie ma "chwycić za serce".

Pilch nie byłby jednak Pilchem, gdyby poprzestał na tak żałośnie zarysowanej ekspozycji. Pisarz robi się "Pilchowy" zazwyczaj w dygresji i komentarzu, zatem o nadziejach wiązanych z powieścią interaktywną mówi w "Komentarzu Moderatora", zamieszczonym obok fabuły, już własnym głosem. Weźmy pod uwagę różną od poprzedniej sytuację pomysłodawcy: wszystko przed nim (i nami), więc wolno mu się rozmarzyć, poprzymilać, w trybie życzeniowym, do czytelnika, wolno udzielić rad. Mówi się nam o tym *expressis verbis* (bo faktem jest, że nie potrafimy pisać jak Pilch): "Jest tu kilka na razie niejasnych postaci, jest romansowa aura, jest rok miniony na ewentualne retrospekcje, dałem nawet wzgórze dla miłośników górskich perypetii. Wstępna ta sceneria nie musi, chyba nawet nie powinna, być scenerią ostateczną" [Pilch 2001: 3]. Dalej pisarz zastrzega, że wygasza swoją wyobraźnię i zaczyna pracę w roli "doradczego organu technicznego". Zważmy na jeszcze jedno: tym razem internauci będą pisać powieść z Mocarną Sławą Polskiego Powieściopisarstwa (i Felietonistyki), zatem muszą się liczyć z konsekwencjami swojej decyzji. Autor od razu uprzedza: "W końcu bierzemy pod uwagę wspólne nie tylko napisanie, ale i wydanie książki". I zastrzega, że nie zejdzie poniżej poziomu bestsellera: "Wakacyjna opowieść, a też **osobliwy podręcznik sztuki pisania** – to jest przecież bestseller w postaci czystej, filmowy scenariusz, [...], gigantyczna kasa. [...] dla bardzo nielicznych spośród Państwa [...] jest po prostu wielką szansą [podkreśl. moje – M.C.]" [Pilch 2001: 3]. Ze słów Pilcha

wyłania się pewna ważna funkcja literatury interaktywnej, a i prawie każdej podejmującej problem internetu: funkcja dydaktyczna. Pilch będzie nas uczył pisania (czego, dzięki Bogu, nie robiła Kofta). I to nie byle jakiego, a sztuki pisania na najwyższym poziomie! Ale też będzie to pisanie raczej tradycyjne, bez wyskoków w hipertekstowym stylu, a że warsztaty odbędą się w sieci? W tym cały urok prozy, która rodzi się, a później ma premierę w internecie. A jednak, powiada poeta, wszystko ma swój koniec, nawet wąż zaskroniec. Literatura internetowa dziś jest, jutro jej nie ma. Jednemu uda się ją wydrukować, inny nie doświadczy łaski obejrzenia swoich trudów w druku. Tym ostatnim był Pilch wraz z gromadą wiernych cyfrowych skrybów. Dlaczego produkcja bestsellera, "na którą czeka cały naród", wzięła w łeb, trudno zrozumieć, zwłaszcza, gdy za tłumaczenie bierze się mistrz retoryki. W każdym razie, perswadował pisarz, "pewne ruchy redakcyjne" "Polityki" spowodowały, że trzeba było skończyć "w najlepszym momencie". "Dzieło" stanęło po kilkunastu odcinkach. Dobrze jednak, że pojawił się ktoś taki, jak "Ich Memozy", internauta-komentator, i przepędził gradową chmurę łez okrzykiem "Zdechło, Panie Jerzy, zdechło!" [por. <http://czytelnia.onet.pl/2,1057832,0,1673,rozne.html>].

## 5. Zaczarować, odcyfrować...

Idącym na kompromisy nie jest łatwo: mogą nic nie zyskać, jeszcze więcej tracąc. Przed takim ryzykiem stanęła (na ołtarzu z internetem) powieść drukowana, gdy okazało się, że nawet skorzystanie z dobrodziejstw sieci nie zagwarantuje jej powiedzenia wielu nowych rzeczy. Ale też modernizowanie w literaturze, zwłaszcza na poziomie genologii, jest sprawą niezwykle skomplikowaną. Byłoby więc nieporozumieniem oczekiwać od prozy internetowej ambicji, jakim nie potrafi sprostać niejedna powieść awangardowa. Bo jak wymyślić nowe gatunki? I czy rzeczywiście trzeba je wymyślać? To dobry moment na zwierzenia literaturoznawcy, który wiecznie chciałby nowego. Bo też obawiam się, że taka oferta (czynić nadzieję, że będzie o nowym, a później nie skorzystać z możliwości) została by przez niego ze złością odrzucona. Przeze mnie również, gdyby nie fakt, że na moment zmienię ulubione ubranko na uniform rozumiejącego czytelnika. Takiego, który pojmuje, że w literaturze dzieje się odwrotnie niż w życiu, więc rzadziej się w niej sprawdza zasada: "nic nie jest raz na zawsze", częściej obowiązuje inna, że "będzie na zawsze, ale się zmieni". Co więc mogła zrobić proza zainteresowana siecią, to przypomnieć stare dobre formuły i okrasić je rodzynkami, jakich nie spotyka się poza internetem. Skorzystała przeto, a myślę tylko o polskich powieściach lat 90. i później, z gatunków znanych już Oświeconym: powieści w listach i powieści-dzienników. Swoje dopowiedziała proza, nazwijmy ją tak, telefoniczna, ściślej, sms-owa, ale

nie ma już ona wiele wspólnego z internetem. Chyba, że myśleć o wysyłaniu wiadomości z sieci na komórkę, tyle że tak raczej nie komunikują się bohaterowie [sms]... Senderka.

Sądzę, iż nie jest dziełem przypadku, lecz odpowiedzią na społeczną potrzebę widzenia w literaturze zwierciadła wszelkich przemian, powstanie trzech tekstów, z których każdy aktywizuje inny rodzaj sieciowego porozumienia: Cz@tu Rudowskiego korzystającego z czatu właśnie, *Tabu* Dunin posługującego się wiadomością e-mail i *Świata według blondynki* reprodukcją struktury bloga. Pomijając pierwszy przykład, można ukuć regułę, wedle której gatunki charakterystyczne tylko dla tradycyjnej literatury, na skutek spotkania z nowym medium, zazwyczaj otrzymują postać własnego wariantu. Są niby takie same, ale inne. Na czym polega ów paradoks, wyjaśnię niżej. Tu wszelako wypada powiedzieć, że kilka, drobnych lub większych, modyfikacji nie czyni szablonów gatunkowych strukturami nowymi lub zdecydowanie unowocześnionymi. Jak już wspominałam, "nowatorstwo" opisywanej literatury zatrzymuje się na powierzchni. Niemniej przeglądając książki Kingi Dunin, Wiśniewskiego i innych zostajemy, w pewnym stopniu, zaczarowani. Okazuje się prędko, że był to zły urok, więc wszystko, co nam zostaje zrobić, to szybko się odczarować i pozostać albo rozczarowanym, albo przyjąć jeszcze inną zasadę. **Oto literatura usiłująca łączyć swoją tradycję ze zdobyczami techniki (internetowej), dosłownie, (od)cyfr(ow)uje pierwszą w języku drugich. Bywa, że odwrotnie.** Innymi słowy, albo opowiada tradycyjne historie językiem nowego medium (najczęstszym przypadkiem są narracje o miłości zapisane w postaci e-maili; także kobiecy dziennik podany w formie bloga), albo opisuje problemy owego medium starymi metodami, w klasycznej narracji. Dlatego trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcia w wypadku genologii przywołanych książek. *Tabu* jest i powieścią mejlową, i epistolarną, poza wszystkim korzystającą z narracji trzecioosobowej, najczęściej w odmianie personalnej. *Świat według blondynki*, kolejna polska "brygida", tym tylko "przerasta" książkę Helen Fielding, że – poza dostosowaniem świata przedstawionego do polskich realiów i konieczną stąd korektą w biografii bohaterki – opowiada ją ponownie (prze-pisuje) w net-speaku. Bodaż największymi osiągnięciami, tak można by zakładać, pochwali się utwór Rudowskiego; nie mieliśmy przecież do tej pory dramatu-czatu. Ale i w tym wypadku oczarowanie zmieni się w rozczarowanie, bo poza tym, że Cz@t oddaje, tylko w strukturze, komunikacyjny szum dzisiejszej kultury, a wszelka akcja odbywa się w słowie, nie fabule, jest tekstem i tradycyjnie napisanym, i całkiem łatwym w odbiorze.

Oczywiście, można by podważać reguły mojego wartościowania i tłumaczyć, że perspektywa czytelnika przeglądającego twórczość w poszukiwaniu innowacji nie jest dla literatury internetowej najlepszą z możliwych. Tyle



tylko, że każda inna, jaką wcześniej przymierzałam do polskiego liternetu, nie podwyższyłaby jego notowań w zasadniczy sposób.

## 6. ...i bywać w znajomym świecie

Rezerwuar technik, z jakich korzysta drukowana proza internetowa, jest ograniczony, co nie znaczy, że pozbawiony ambicji. Bywa, że korzysta się z narracji tradycyjnych, ledwie je inkrustując nowym, jak w *Miłych fantazji początkach* Sławomira Shutego™, opowiadaniu czerpiącym z dobrodziejstwa oferty outlooka. Trzy czwarte tekstu wypełniają "rozmówki" internetowe pracownika banku z nieznaną, a że oboje mają różną płęć (biologiczną; o kulturowej Shuty nie wspomina...), zawiązują wirtualny romans. W tle znajduje się praca, obowiązki, klienci..., bohaterowie nie mogą więc pisać do siebie kilkunastu listów. Ich dialog to odbijanie krótkich piłek. Rozwija go wymiana jednozdaniowych wypowiedzi, okalają monologi romansującego pracownika banku. Trzeba przyznać, że i on, i jego korespondentka zachowują się wzorowo: używają e-maili zgodnie z regułą fragmentaryczności, nieformalnego tonu i skrótu [zob. Monika Górka-Olesińska, *Netspeak – nowe medium* w tym tomie]. O wiele więcej udaje się powiedzieć o języku poczty elektronicznej Kindze Dunin. Gdy pozwala Marcie, bohaterce *Tabu*, napisać pierwszy e-mail, daje jej również przyzwolenie na nieużywanie polskich liter. Grafia zastępuje wyjaśnienia, że do outlooka dorwała się nowicjuszka. W kolejnym liście radzi sobie Marta znacznie sprawniej. Natomiast korespondencja jej partnera, Marka, od pierwszych zdań zdradza profesjonalizm. Niemniej listy obojga są długie, bywa, że kilkunastu, w czym przypominają tradycyjną epistolografię. I nic dziwnego, mamy w końcu do czynienia z nieledwie powieścią w listach, zatem sprawy dla niej ważne muszą być "załatwiane pocztą". To po pierwsze, po drugie natomiast dłuższe listy dają sposobność do wprowadzenia uwag autotematycznych. Jak ta na przykład: "[...] epistolografia komputerowa [...] skłania do pisania o komputerze [oraz] do licznych dygresji i w końcu pisze się o niczym" [Dunin 1998: 6]. Albo inna, o poczcie "ślimaczej" (tradycyjnej), która przegrywa w dialogu miłości z elektroniczną [Dunin 1998: 37]. Internet bywa jednak zawodny (albo nie używany przez tradycjonalistów), stąd obecność w książce listów pisanych ręcznie. Poza grafiką nie różnią się one od cyfrowych w zasadzie niczym. Pojawia się również w prozie autorki *Karocy* z *dyni* rozwiązanie bodaj najciekawsze z wszystkich, na jakie zdecydowali się autorzy polskiego liternetu. Oto dwukrotnie, raz drogą e-mailową, drugim razem telefonicznie, porozumiewa się z ojcem Marty narrator ("Nad Narrator"), porte-parole autorki, a zarazem jej przeciwieństwo. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że "Nad Narrator" wprowadza Jacka w osłupienie. Kim

jest ten tajemniczy ktoś, który wie o mnie i innych wszystko? – zapytuje siebie bohater. Poza tym, że jego sumieniem i głosem odautorskim, jest również *correspondance* irracjonalnego świata sieci, wysłannikiem Matrixu. I chociaż pisząca powieść Dunin nie mogła znać filmu braci Wachowskich, miała świetną intuicję, mimo że w jej prozie odebranie telefonu nie grozi natychmiastową translokacją.

Świadomość miejsca pisania, choć już nie taką, jak u Dunin, pomysłowość, zdradza blog aalli, internetowy dziennik prowadzony między rokiem 2001 a 2002<sup>3</sup>, raczej bez myśli o druku, i podzielony na krótsze lub dłuższe, często błyskotliwie zatytułowane, rozdziały. Rzecz to o tyle interesująca, że jako jedna z pierwszych przynosi książkowy zapis pracy literackiej o prymarnie sieciowym przeznaczeniu. Oczywiście, pracy diarystki, bo pozostałe, przemieszczone do krainy Gutenberga, analizowałam wcześniej. Fakt publikacji bloga również jest nie bez znaczenia, a to dlatego, że godzi w (nie pisaną) umowę o niedrukowaniu jemu podobnych tekstów. Nie można uniknąć pytania, czy pomysł przeniesienia tekstu z jednego medium do innego okazał się słuszny i jaki jest tego efekt. Na pytanie pierwsze odpowiadam: tak, na drugie: niezły. Przyjrzałam się notatkom, jakie nadal w sieci pisuje autorka: są prowadzone zdecydowane różnym językiem od zawartych w książce. Ktoś zauważył, że przypominają stylem Masłowską. Najpewniej jednak to nie lektura *Wojny polsko ruskiej...* stała się nowym układem odniesienia dla piszącej blog, ale jej język, nim przepuszczono go przez maszyny drukarskie, przeszedł korektę. Nie możemy mieć złudzeń, że druk ingeruje w cyfrowość, a to, co czytamy na fizycznie obecnych stronach wygląda inaczej od czytanego na WWW. I nie ma się na co zżymać, raczej trzeba się cieszyć, bo oto tradycyjna literatura nadal sprawuje władzę. Ona rządzi! Zatem groźba, o jakiej pisał Barth w związku ze złudzeniem ostatecznej wersji, jakie daje nawet zwyczajne wydrukowanie tekstu na domowej drukarce, tekstu, który "zaledwie wygląda", przestała być chyba straszna.

Blog autorki ukrywającej się za loginem "aalli" przekracza reguły gatunku i wówczas, gdy lekceważy internetowych czytelników. Jeśli przyjąć, że odbiór tekstów sieciowych determinują niewielki stopień skomplikowania zapisu i szybkość odczytywania, to wspomniany dziennik załamuje się pod naporem, objętego na otoczenie sieciowe, pisma. Zablogowana aalli wie, że życie w sieci celem ponownego uobecnienia się w realnym. Pochłaniają ją praca w biurze, rozrywki, "łykandy", refleksje; pochłaniają w takim stopniu, że nieduża erudycja przeciętnego czytelnika blogów, który nie znajdzie frajdy w lekturze uwag o prozie Prousta, Joyce'a czy Llosy, niewiele ją obchodzi. Odpowiedzialnym za podobny stan rzeczy wypada uczynić polor, jaki nadaje tekstowi aalli literackość. *Świat według blondynki*, na pohybel przesądom o intelekcie jasnowłosych, jest utworem błyskotliwym, podszytym drwiną, ujmującym dystansem do świata

---

<sup>3</sup> Myślę tu o wersji oddanej przez aalli do druku; sieciowa jest kontynuowana.

i siebie, interesującym w rozpoznaniach natury ogólnej. A dzieje się w nim tak z przyczyn niezależnych od okolicznika miejsca (zapisu). Nad tekstem panuje jego podmiot, dwudziestoparoletnia absolwentka poznańskiej Szkoły Filmowej, organizująca sobie życie w Warszawie i na tyle nim znudzona, że uciekająca w internetową intymistykę. Jak się okazuje, sieć nie zawsze wywołuje, wpływający na stan umysłu jej użytkowników, zawrót głowy. I blog potrafi zaskoczyć inteligencją... Poza wszystkim jest aalli autorką świadomą pewnych reguł zabawy: stosuje z powodzeniem e-language, w dużej mierze odbijając się dzięki niemu od brytyjskiego *Dziennika Bridget Jones*, utworu tradycyjnego, gdy idzie o wybór medium. Zachowuje także, ważną dla gatunku, kompozycję otwartą, jakiej, co prawda, daleko do open work Umberta Eco, ale po drodze do natury samego internetu – "placu budowy, [...], zdecentralizowanego, pełnego istniejących zamiarów, planów, w którym nic nie jest skończone" [Kaiser 1997: 16]. Netowy dziennik aalli jest również świetnym przykładem łączenia narracji znanej miłośnikom tradycyjnych dzienników z techniką zapisywanej mowy czy performatywnego pisma [zob. znaczenia obu pojęć w *Netspeak...*]. Fragment zapisków z 10.08.2001 o tzw. piszczycy, myślę, że właściwie poświadczy moje komplementy: "[...] nie byłoby źle mieć jutro kaca, kaca jak złoto po prostu, być zajełbicie marudną, interesująco zmęczoną i narzekać na cały świat, uprawiając piszczycę. piszczyca, jak zapewne niektórzy wiedzą, jest to fantastyczny stan ducha, jaki osiągam tylko na kacu. jest to stan bardzo twórczy, zabarwiony absurdalnym humorem, a najlepiej katalizuje go zimny browar, wypity na exa, czyli duszkiem. Dobra piszczyca nie jest zła. pomyślę nad tym" [aalli 2002: 93].

Plik dokumentów z prozą Dunin, aalli i Shutego, jakkolwiek nie najgorzej prezentuje osiągnięcia polskiego liternetu, byłby niekompletny bez dramatu Rudowskiego. I tu ważne zastrzeżenie: tekst, choć nazywany przez wielu dramatem, jest w rzeczy samej dialogiem. Wystarczającym tego poświadczeniem tytuł<sup>4</sup> i, ściśle odpowiadające mu, kompozycja i problematyka utworu. Teoria gatunku zna dwie wersje dialogu: o rodowodzie starożytnym i zapośredniczonym w piśmiennictwie staropolskim. W pierwszej dialog, choć złożony z odrębnych wypowiedzi co najmniej dwu osób, nie ma charakteru dzieła dramatyczno-scenicznego, za to wykazuje predylekcję do ujawniania odautorskich poglądów, zwykle prezentowanych przez dyskutujące osoby. Wersję drugą różni od pierwszej częste przeznaczenie sceniczne utworu. Recenzenci tekstu [por. Nowak 2001] zwracali uwagę na trudności ewentualnego wystawienia sztuki, podkreślając przy tym atrakcyjność samego pomysłu. Jak się prezentuje Cz@t na

---

<sup>4</sup> *English Dictionary for Advanced Learners* tłumaczy chat następująco: "Kiedy ludzie czatują, rozmawiają w sposób nieformalny, szczególnie o mało istotnych sprawach" (s. 247); z kolei w *Oxford Wordpower* powiada się wprost, że chat to "nieformalna, przyjacielska pogawędka" (s.122); więc, w obu wypadkach, idzie o dialog.

scenie, nadal nie wiadomo, dla nas jednak najważniejsza jest jego kompozycja. Struktura dialogu Rudowskiego, można podejrzewać, czyni go nowatorskim osiągnięciem rodzimego liternetu. Jej rzekomemu nowatorstwu dała się zresztą zwać jedna z recenzentek, Patrycja Nowak, pisząc, że: "Cz@t [niewątpliwie] proponuje nową jakość w dramacie i teatrze" [Nowak 2001: 34]. I rzeczywiście, rozparcelowanie tekstu na "@kty", a, w ramach scen, na kanały, prywatny (priv) i ogólnie dostępny czy zachowanie IRC-owej grafii tworzą złudzenie nowości. Gdy jednak wziąć pod uwagę, że autor "przepisał" układ czatu, a pomijam w tym miejscu celowość takiej praktyki, okaże się, iż w jego dialogu jest niewiele nowatorstwa. Przynajmniej nie takiego, jakiego nie znalazłby użytkownicy Gadu-Gadu i temu podobnych. Owszem, takim "użytkownikiem" nie była dotąd polska literatura, ale też, podkreślam, w utworze Rudowskiego mamy do czynienia tylko ze sprytnym skorzystaniem z gotowego pomysłu internetowej rozmowy. Podobnie, jak w *Świecie według blondynki*, i tu, w *Cz@cie*, ostatnie zdanie należy do literatury tradycyjnej. Ogłada języka, jakim się posługują osoby dialogu, jego precyzja, poukładanie, wreszcie, wykraczająca poza normy czatu, długość wielu wypowiedzi przełamują reguły netspeaku. Typowe dlań luźność konstrukcji i oralność, czyniące z języka czatu rodzaj zapisywanej albo osłabionej mowy [zob. *Netspeak...*], Rudowski zastępuje stylem charakterystycznym dla literatury pisanej. A że świadomie "niszczy" mowność dialogów, to inna sprawa, o której zresztą przyjdzie jeszcze powiedzieć. A jak wygląda zapis czatowania w samym utworze? Na przykład tak: "<jarek\_patyk>: [...] To, co wydaje się nam odkrywcze, powtarzane jest wielokrotnie na tysiącach różnych czatów. Te same osoby mają kilka, kilkanaście nicków, i pod różnymi postaciami mają nas swoją wiedzą, niewiedzą, erotyzmem, infantyлизmem, taktem, wulgarnością" [Rudowski: 24]. Albo inaczej: "<SeniorWrangler>: [...] To jest ten czas «odnaleziony». Czas pracy. W tym właśnie czasie możemy się spotykać i rozmawiać o poważnych sprawach. O niepoważnych też. Możemy flirtować, świntuszyć, udawać kogoś innego [...]". I tu, w wirtualnej rzeczywistości, realizujemy nasze marzenia – niemożliwe do zrealizowania w realnym świecie" [Rudowski 2001: 32].

Stosunek Rudowskiego do interpunkcji, inny niż w książce aalli, jest kroplą w morzu różnic między ich tekstami. A trzeba pamiętać, że ambicją obojga autorów było odwzorowanie pisania w sieci. Czat, o ledwie widocznym (a najczęściej w ogóle nieobecny) stopniu literackości, okazuje się przychylny literaturze, podczas gdy internetowa wersja *journal intime* znajduje się bliżej macierzystego miejsca zapisu, bliska tym samym językowi mówionemu.

Tym razem nietrudno o wnioski. Polska proza internetowa (i jeden dramat!) przypomina naiwne dziecko, które chciałoby zjeść cukierek i jednocześnie zatrzymać go w ręce. Teksty, jakie przeglądałam, starają się bowiem załatwić

dwie sprawy nie do pogodzenia (przy ambitnych założeniach): zachować właściwości tradycyjnej literatury i, gdzie można (a raczej, gdzie wypada), błysnąć sieciowym nowatorstwem. W ten sposób jednak nie podobna zostać *avant-garde*. Poza wszystkim nie proponuje się w nich wiele ciekawego: zarówno na poziomie narracji, jak i fabuły. Nie chciałabym się bawić w prognozowanie, ale wreszcie będzie trzeba polskiemu literatowi zjeść ten cukierek (przymierzania się do poważniejszej literatury internetowej, jeżeli tylko taka jest możliwa) i kupić nowe, to znaczy zaproponować garść bardziej interesujących pomysłów. Oczywiście, przy założeniu, że proza internetowa zamierza rozszerzyć kanał komunikacyjny o czytelników Prousta, Joyce'a czy Llosy... Bo namawianie literatury popularnej (a na tym poziomie zatrzymuje się przynajmniej kilka wymienionych tekstów) do zakupu kolejnych torebek łakoci jest niekonieczne.

## 7. Żeby markiza de Merteuil i wicehrabia de Valmont nie zostali "zaczaceni"

"[...] uzależnienie od czatu to tylko kropla w morzu nałogów netowych – weźmy takie icq czy inne gadu-gadu, nie wspominając o ircu czy blogach, które uzależniają i jednocześnie odmóżdżają niestety, i mówię to z całą odpowiedzialnością za słowa. net jest czasochłonny, absorbuje myśli nawet po wylogowaniu i przychodzi moment, gdy dominuje nad każdą inną aktywnością, np. trudno myć się osiem godzin dziennie czy malować rzęsy tak samo długo, jak jest się zalogowanym, bo stuka się przeważnie z pracy. w zalatany świat net jest wielką, wirtualną knajpą, gdzie pracując, można zaspokoić potrzebę przynależności i napawać się towarzystwem innych, zajębistych najczęściej ludzi. tak ja to widzę..." [aalli 2002: 148]. Taki jest świat [internetu] według blondynki. Takim również jest *networld* dla większości autorów prozy o sieci, gdzie ostatnia czyha na podmiotowość, manewruje czasem, jest zachłanna. Sieć również staje się taką, o ile pomaga w próżnowaniu, daje iluzję robienia czegoś, co, w istocie, okazuje się nicnierobieniem. Czy nie za szybko dochodzimy do wniosku, że czas poświęcony internetowi to zmarnowany czas? I w jaką wtedy się udać podróż w poszukiwaniu straconego (na czatowanie na przykład) czasu? Piszący nie mówią w tym miejscu o pokucie. Przestrzegają. W tym sensie duża część analizowanej literatury ma charakter prewencyjny. Jej rola polega na niedopuszczeniu użytkownika sieci do moralnej zguby lub pouczeniu go o takim właśnie niebezpieczeństwie. Zaskakujące, ale polska literatura powróciła do niepopularnej zasady uczenia. Stała się dydaktyczna i wychowująca. Nasuwa się słowo znane nie tylko w XVI wieku: *emendo*, które w słowniku Bartłomieja z Bydgoszczy znaczy "polypszenie, przemyennosc, napravyenye",

a u Mączyńskiego zostaje rozwinięte w frazę: "W czym się pobłądziło poprawić i błąd wyrzucić" [Frycz Modrzewski 1997: III]. Więc *emendare*, jak u Modrzewskiego? [por. Frycz Modrzewski 1997: III]. W pewnym sensie tak. Zrozumiałe, że literatura poczuwa się do obowiązku pouczenia. Jest on zapisany w tradycji. Intrygujące, że pomyślała o jego ożywieniu w takim miejscu, jak proza (i dramat!) o internecie, i w tak niesprzyjającym wychowywaniu, jak dzisiejszy, czasie. A jednak atrakcyjność owej literatury, osiągnięta dzięki tematyzowaniu problemu, który obchodzi coraz większą część korzystających z internetu, jest świetną osłoną dla, często nudnych, treści edukacyjnych. Oczywiście, sos (czyli literackie atrakcje), z jakim się podaje pouczające refleksje, zależy od mistrza kuchni. Jedni, jak Kinga Dunin (skądinąd lubiąca wyszukane jedzenie), umieją przygotować beszamel, drudzy, w czym przoduje Krzysztof Rudowski, mają kłopoty z wymieszaniem gotowego Knorra i wody. Zdarza się.

Spośród wymienianych utworów dwa, *Cz@t* i *Tabu*, zdradzają ambicje wysokoartystyczne, przy czym tylko jeden, tj. tekst Dunin, je realizuje. Oba zarysowują wprzód, nazwijmy ją tak, "ideologię" internetu. "Czat to spełnienie marzeń o podróżach, o wielkich przyjaźniach, o miłości. Nie wychodząc z domu, możesz poznać setki ludzi. Bez wstydu rozmawiać o tym, co normalnie nie przesłoby ci przez usta. Możesz dowiedzieć się, że to, co gnębi ciebie, gnębi i innych. A wreszcie – nie czuć się samotnym. Nikt tu nie ocenia cię za wygląd. Liczą się tylko ładne wypowiedzi, celne riposty i wulgarność, [...], bo dla niektórych to jedyna droga do tego by zostać zauważonym" [Rudowski 2001: 15] – powiada dramaturg. I nadal nie wiadomo, czy mówi z dystansem do sprawy, zwłaszcza, że staje w obronie czatu jako miejsca przychylnego nieśmiały, miejsca ciekawszego od rzeczywistości [Rudowski 2001: 25, 27], wreszcie okazji do zabawy [Rudowski 2001: 27], a nawet karty przetargowej pośród jakiejś clubbingowej społeczności [Rudowski 2001: 29]. Dzieje się tak do czasu, kiedy padają pod adresem internetu słowa krytyki: że uzależnia, z czego niełatwo wyjść, że powoduje umysłową degrengoladę... Jednak prawdziwą lekcję wychowawczą daje Rudowski w tych słowach: "Świat współczesny zrównał poziom życia większości ludzi pracujących. Dzisiaj popołudnie przeciętnego pracobiorcy wygląda prawie identycznie jak do niedawna wyglądało popołudnie klasycznego robotnika. [...] co [nam] zostało z dawnych czasów. Z czasów, gdy inteligencję stać było na utrzymanie służby [...] I to wszystko zostało nam zabrane [...]. I przyszedł internet. [...] To jest ten czas «odnaleziony». Czas pracy. W tym właśnie czasie możemy się spotykać i rozmawiać o poważnych sprawach" [Rudowski 2001: 31-32]. Widać wyraźnie, że autorowi nie jest potrzebne do wyrażenia sądów o internecie specjalne komplikowanie fabuły. Mówi o nich wprost: potępia sieć w czambuł. Słowa

<SenioraWranglera> o tym, że czas spędzany na czacie jest bezpowrotnie stracony, a z jego użytkowników zostaną niedługo dłonie [Rudowski 2001: 89], przekonują ostatecznie, że mamy do czynienia z tekstem dydaktycznym z tezą, więc z literaturą schematyczną, gdzie cieniowanie w dyskursie zostaje zmiażdżone łopatologicznym wykładem. Że prawdziwi użytkownicy czatu zostaliby za taki usunięci, jak <Dupek> za wyraz "dupa", dodawać nie trzeba.

Kinga Dunin wybiera na "salę wykładową" powieść edukacyjno-familiijną dla młodzieży. Niezależnie od gatunku, lecz dzięki talentowi, potrafi pouczyć o kilku sprawach równocześnie; być może dlatego kwestię zagrożeń, jakie niesie korzystanie z sieci, przesuwa na dalszy plan; jeżeli o niej przypomina, to subtelnie, jak przystało na dobrą powieściopisarkę. Nie zapominajmy wszelako o, "domowej roboty", mądrościach Shutego: "To właśnie z tego outlooka się wszystko zaczęło" i "Z sieci jesteś, do sieci powrócisz" [Shuty™ 2001: 88]. Bo w *Tabu* właśnie internet bierze odpowiedzialność za kazirodczy romans młodych. Gdyby nie dołączona do jego oferty prywatność, a dalej szybkość, z którą przekazuje się pocztą elektroniczną, możliwe, iż zakaz zostałby na swoim miejscu. Ale to tylko prognozowanie, zwłaszcza wobec reguły, że przypadek sprzyja miłości. Więc sieć okazuje się, według Dunin, najskuteczniejszym z współczesnych przypadków. *Tabu* jest również najciekawszym rodzimym romansem wirtualnym. Inaczej, niż w pozostałych realizacjach gatunku, przedstawia sieć jako przestrzeń bezpiecznych, dziecięcych fantazji miłosnych. Dzięki internetowi owo tabu to, na początku, tylko "literacka fikcja", niegroźna, bo napisana [Dunin 1998: 42]. Gdy jednak miłość nabiera realnych kształtów, nie tylko staje się niebezpieczna i społecznie piętnowana; budzi również sprzeciw bohaterów (szczególnie Marty). Czy jest to pochwała pod adresem internetu, rzekomo gwarantującego poczucie stabilności losu? Zdecydowanie bardziej przestroga przed migotliwością znaczeń takiego poczucia. Bo to, co w jednej minucie daje swobodę ruchu, w drugiej zaczyna atakować naszą podmiotowość. Kinga Dunin wznosi model wirtualnego istnienia w oparciu o klasyczne wartości: wolność, czystość i dobro: "Póki byli sami – pisze o bohaterach swojej książki – spotykając się w wirtualnej rzeczywistości, byli całkowicie wolni. Czyści i dobrzy. Wystawienie ich związku na osąd innych ludzi sprawiło, że Martę zaczynały dręczyć tysiące wątpliwości" [Dunin 1998: 149]. Okazuje się, że z mariażu z internetem wychodzi cało nie tylko kompozycja *Tabu*; ocalone zostają także literackość i specyfika nowego medium, również w odwołaniach do doświadczeń prozy psychologicznej i rodzinnej. Internet stanowi u Dunin próg, poza który się wychylić, to przestać "kochać się w komputerowych obłokach" [Dunin 1998: 162], a, ostatecznie, w ogóle zaprzestać miłości. Jak zaznaczyłam, nie dlatego, iżby nowe medium miało być rajem dla dziecięcego uczucia. *Tabu* dekonstruuje m.in. fantazmat o "kochaniu się przez komputer" [Dunin 1998: 159]. W tym

zatem znaczeniu jest udaną, edukacyjną prozą o internecie, wartościującą ten ostatni na tyle pozytywnie, by poprzestać na włączeniu sieci cyfrowej w szerszą – ogólnoludzkich związków i ich zapasów.

Przypadek książki Kingi Dunin nie ma równych wśród prozy o internecie. Za to posiada odwrotnie proporcjonalne *pendant* (w znaczeniu wartości). Myślę o *S@motności w Sieci* Janusza L. Wiśniewskiego, przykładzie wyjątkowo szkodliwej redundancji w literaturze. "Lekcję", jaką daje ta ponad trzystustronicowa powieść, można odrobić w kilka chwil, nie dlatego, iżby tak pochłaniała. Podczas czytania *S@motności...* działa bowiem mechanizm oglądania tasiemcowych seriali, najlepiej produkcji południowoamerykańskiej (sprawdzałam!). Prozę można wertować, czytać pierwsze zdania akapitów, nie doczytać środka i za każdym razem orientować się w jej treści. Powiedzieć, że nie świadczy to o tekście Wiśniewskiego najlepiej, to wyrazić się z ogromnym taktem. Zachodzę więc w głowę, co tak wzruszyło jego czytelników, decydujących o bardzo wysokim miejscu książki na liście bestsellerów 2001 roku. Pewne jest jedno: musieli parzyć podczas lektury niejedną mocną kawę. Niemniej to właśnie powieść Wiśniewskiego mówi najwięcej o "zaczaczeniu": co prawda jej bohaterowie przy mistrzach miłosnej intrygi de Laclosa to uczniacy, w odniesieniu do Marka i Marty jednak mogą grać rolę "nauczycieli". Oczywiście, przy pominięciu scen onanizowania się czatujących, które zresztą świadczą przeciw internetowi; w nich nowe medium to, by się odwołać do tytułu najnowszej propozycji autora, "zespół [emocjonalnych] napięć" do zerwania, a nie rozładowania. Sytuację, która wymusza na kochających się "przez komputer", tę osobliwą metonimię (onanizm), można jakoś wytłumaczyć. Ale dorabianie do niej teorii w stylu: "Czy można być w ogóle bliżej kobiety niż wtedy, gdy ona rozładowuje napięcie swoich fantazji, wiedząc, że nic, absolutnie nic i przed nikim nie musi udawać?" [Wiśniewski 2001: 287] jest kwestią wyjątkowo złego smaku (i zupełnego braku orientacji w kobiecej psychice). Łatwo się domyślić, że tym razem kanałem, przez jaki "płynie" miłość (ściślej, przez który wędruje erotyczna makulatura w postaci listów Jakuba i bezimiennej), jest ICQ. Inaczej, niż w utworze Rudowskiego, korzystają z niego ludzie świadomi zagrożenia (z pewnością świadomy jest Jakub, umysł ścisły i naukowy, dobrze znający instrukcję obsługi i konsekwencje użytkowania programu). A mimo to dają się złapać w sieć, przede wszystkim erotycznej fascynacji. Pointa powieści, gdy pytać o jej romansowy wątek, nie różni się od napisanej przez Dunin: co możliwe jest w komputerze, poza nim traci rację bytu. Po raz kolejny cyberprzestrzeń otrzymuje od rodzimej literatury wizytówkę "przekleństwa fantazji", albowiem uparci kochankowie, raz za razem (i nierozważnie), przekuwają zamiary na możliwości. I, za każdym razem, odkrywają to samo: skrzeczącą rzeczywistość, zgubny urok wyobraźni.



## 8. Wszystko na sprzedaż?

W związku ze zjawiskiem polskiej prozy o internecie nie myślę o takiej "likwidacji", jaka zwykle stoi za wysprzedają towaru (w likwidowanym sklepie). Kilka powieści (i jeden dramat!), składających się na jego skromną całość, jest jednak faktem. Rozmywać go (lub nieważniać) w uzalaniu się na zły poziom tej prozy także nie rozwiązuje problemu. Rodzimy liternet ma na swoje usprawiedliwienie młodość (książki tego rodzaju pisane są u nas od niedawna), sceptycznym odbiorców i dystans wszystkich, którzy nie uważają zdobyczy techniki za zdobycze literatury. Czy zatem proza o internecie lub wzorowana na stylach komunikowania się w sieci jest skazana na niepowodzenie? Na życie "w bocznych odnogach" świadomości czytelników? Przykład książki Janusza L. Wiśniewskiego dowiódł innego stanu rzeczy. Gdyby brać postawione wcześniej pytanie o przynętę, jaką przygotował dla odbiorcy *S@motność*... autor, na poważnie, trzeba by mówić o bardzo prostej receptce wypisanej przez literaturę popularną. Nie jest to jednak recepta bezbłędna: książka Wiśniewskiego nie wykazuje bowiem wiedzy o stylach fortunnego łączenia języków internetowego i literackiego (w wersji trywialnej). Przykład odwrotny, prozy Kingi Dunin, która scala umiejętnie style literacki (w odmianie wysokoartystycznej) z nowomediálním, także nie załatwia sprawy, albowiem książka nie została dobrze przyjęta (zrozumiana? przeczytana?) przez krytykę. "Stan [polskich] rzeczy" to zatem kozi róg? A może jeszcze nie czas odpowiadać, co ma robić liternet, by zdołał sprostać wymaganiom ambitnych? Na pewno nie powinien wędrować ścieżką miłości. Przynajmniej nie tylko nią, ponieważ gatunek romansowy zbyt mocno obniża loty niedoświadczonej literatury; także (a może zwłaszcza) w niej nie jest łatwo zaradzić miłości. Póki co rodzima literatura internetowa robi wiele, by dobrze zaistnieć na rynku. I może sprzedaje się nie najgorzej, ale jej sława to sława gwiazdy jednego sezonu. Za kilka lat niewielu spojrzy na *S@motność* w Sieci (i nawet dobre kawy nie pomogą). Ażebym jednak orzekać o wartości przedsięwzięcia, jakim jest pisanie o internecie, trzeba pomyśleć przez chwilę kategoriami Georga Simmela, dla którego "wszelka wartość jest wartością o tyle tylko, o ile dla jej uzyskania trzeba wyrzec się innych wartości" [Bauman 2000: 9]. Proza internetowa w obecnym stanie nie może sprostać zasadzie, że coś się zyskuje, coś się w zamian traci. Internet jako temat czy wzór kompozycji, osobliwie dostawca technik literackich, nie jest przekonywującą wartością. Co nią jest, nie wiem (ja tu tylko opisuję – chciałoby się dopowiedzieć). Odpowiedź, jak zwykle, należy do literatury.

Zaczęłam od pytania o cierpienie, kończę stwierdzeniem (również własnego) zniecierpliwienia. Mam jednak nadzieję, że stało się jasne, iż tam, gdzie niedo-  
godność nie idzie w parze z rezygnacją z wartości istotnej albo, gdy takiej nie

oferuje, cierpienie jest za mocnym słowem. Jedyna nadzieja w wolności literatury, która odważa się mówić o zdobyczach sieciowej techniki. Albowiem, według Zygmunta Baumana, "w grze zwanej wolnością różnica między [zwycięzcami] i [przegrany] bywa zatarta, a niekiedy znika całkownie. Pokonani mogą czerpać otuchę z nadziei na odegranie się w przeszłości, podczas gdy radość wygranych mać możliwość przyszłej klęski. Dla jednych i drugich znaczy tyle, że niczego nie rozstrzygnięto raz na zawsze i że koło fortuny zawsze może się obrócić" [Bauman 2000: 367]. Oczywiście, niełatwo pokładać nadzieję w kole fortuny, zwłaszcza gdy, jak polski liternet, stoi się jedną nogą w świecie przegranych. Nie ma, niestety, innego wyjścia, jak zaufać szczęściu, lepiej, własnym siłom i ponownie stanąć w kolejce po sukcesy. Choć, mimo wszystko, trudno mi uwierzyć, by literatura internetowa wystąpiła w niej do końca.

### **Bibliografia:**

- aalli, 2002, *Świat według blondynki*, Warszawa.
- Barth J., 1997, *Stan rzeczy*, "Literatura na Świecie", tł. Basiuk T., nr 6.
- Bauman Z., 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa.
- Brückner A., 1985, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Dunin K., 1998, *Tabu*, Warszawa.
- English Dictionary for Advanced Learners*, 2001, Glasgow.
- Frycz Modrzewski A., 1977, *Wybór pism*, Warszawa.
- Kaiser R., 1997, *Literackie spacerunki po internecie*, tł. Zaręba G., Kraków.
- Kennedy A.J., Żywczyk K., 2001, *Internet* [praktyczny przewodnik Pascal], London.
- Kořta K., 2001, *Krótka historia Iwony Tramp*, Warszawa.
- Marecki P., 2002, *Liternet* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.
- Marecki P., Stokfiszewski I., Witkowski M., 2002, *Tekstylika. O "rocznikach siedemdziesiątych"*, Kraków.
- Nowak P., 2001, *Dramaturgia internetowa*, "Ha!art" nr 7.
- Oxford Wordpower*, 1998, Oxford.
- Pilch J., *Rok bez siedmiu minut*, "Polityka" 2001, nr 26.
- Rudowski K., 2001, *Cz@t*, Gdańsk.
- Senderek D., 2003, *[sms] Słowa Mają Siłę*, Warszawa.
- Shuty S., 2001, *Miłe fantazji początki*, "Ha!art" nr 8.
- Wiśniewski J.L., 2002, *S@motność w Sieci*, Warszawa.

### **Źródła internetowe:**

- <http://www.aalli.blog.pl/>  
<http://czytelnia.onet.pl/2,1057832,0,1673,rozne.html>

Andrzej Świech

# Internet - sposób na literaturę?

## Wątki internetowe w polskiej science fiction

Od początku swego istnienia literatura science fiction jest mocno związana z nowoczesnymi technologiami i rozwojem nauki. Dzieje się tak niejako z samych założeń gatunku – science oznacza w języku angielskim naukę w znaczeniu typowo ścisłym – matematykę, fizykę itp., zaś fiction usurpuje sobie prawo do tworzenia wizji przyszłości, czasem bezkrytycznych i bardzo naiwnych, choć zawsze opartych na naukowych przesłaniach. Współgra z tym chęć opisu nowych osiągnięć wiedzy i próby przewidywania, jak ludzkość tę wiedzę wykorzysta.

O ile jednak Jules Verne, Herbert G. Wells czy Stanisław Lem próbowali przewidywać przyszłość w okresie kilkudziesięciu, czy nawet kilkuset lat, dzisiejsi pisarze mają o wiele więcej pokory dla ludzkiej pomysłowości. W ogromnej większości powracają do korzeni; korzystając ze zdobyczy współczesnej techniki wprowadzają jedynie drobne poprawki. Nie oznacza to rzecz jasna, że nowoczesność i technologia przestały być obecne we współczesnej literaturze fantastycznej. Pisarze nadal lubią korzystać ze wszystkich nowinek technicznych, czego najlepszym przykładem jest internet, czy – w ogóle szeroko pojęta – sieć informacyjno-rozrywkowa.

Już Stanisław Lem w *Bombie megabitowej* [Lem 1998] jako pierwszy przewidział istnienie sieci i rzeczywistości wirtualnej, którą nazwał fantomatyką. Podobne elementy występują np. w *Edukacji Cyfrania*, gdzie można zauważyć pewne zaczątki ogólnoświatowej sieci komputerowej, czy w *Bajkach robotów*, w których Zbój Gębalon posiada wiele z osobowości wirusa komputerowego.

Te początki nijak się mają jednak do boomu na sieć, który rozpoczął się w połowie lat 80., kiedy fantastyka naukowa dostała "zadyszki" w eksplorowaniu starych tematów, schematycznych fabuł i gatunków. Wydaje się, że zarówno czytelnicy jak pisarze byli zmęczeni kolejnymi nieznanymi światami zaludnionymi – w pogoni za oryginalnością – coraz bardziej dziwnymi istotami, wcieleniami świata postnuklearnego i kataklizmami wciąż spadającymi na Ziemię w postaci inwazji z kosmosu. Ten stan rzeczy zmienił dopiero kierunek stworzony

przez grupę zapaleńców-buntowników, skupionych wokół czasopisma "Cheap Truth" z Williamem Gibsonem na czele, nazwany wkrótce cyberpunkiem. Jedną z najważniejszych ról grała w nim wysoka technologia, a podstawowa powieść gatunku – *Neuromancer* [Gibson 1994] przyniosła poruszającą wizję społeczeństwa zaplątanego w ogólnosiwiatową sieć komputerową. Nie trzeba było długo czekać, by inni pisarze podjęli pomysły związane z tą tematyką.

Popularność ta miała kilka powodów. Przede wszystkim pisarze, coraz lepiej wykształceni warsztatowo, dostrzegli możliwość snucia swoich wyobrażeń poza warunkami, jakie dotychczas ich ograniczały. Większość twórców i czytelników SF jest wykształcona w kierunkach ścisłych; dla nich pisanie i czytanie o podróży kosmicznej bez solidnego zaplecza naukowego może być co najwyżej powodem do żartów. Tworzący współczesną space operę musi liczyć się z tym, że jego dzieło zostanie poddane drobiazgowej analizie. Jeśli więc autor pozwoli swoim bohaterom stąpać po powierzchni (sic!) Jowisza, zapominając o grawitacji i warunkach tam panujących, zostanie przez czytelnika wyśmiany. Jak wygląda wyprawa w kosmos, gdy ten sam pisarz wykorzysta rzeczywistość wirtualną, umieszczając wszystko w wymyślnym świecie jedynie odwzorującym warunki kosmiczne? Wszystko zależy jedynie od jego sprawności i wyobraźni; może on dowolnie zmieniać fizykę, dostosowywać warunki atmosferyczne i kształtować planety bez względu na zgodność z wiedzą astronomiczną. Wszystkie niedociągnięcia wytłumaczy tym, że akcja dzieje się "wewnątrz komputera", jak przywykło się określać tego typu przeżycia w języku powszednim. Oczywiście nie oznacza to, że czytelnik pozwoli mu do woli pleść androny; pisarz nie może zapominać o wewnętrznej logice zmian wprowadzonych do danego świata i implikowaniu wynikających z tego konsekwencji.

Z perspektywy kilku lat wydaje się, że odkrycie sieci było jedynym logicznym rozwinięciem istniejącego w literaturze popularnej wątku poznawczego, eksploracji nowych niedostępnych terenów, dążenia dalej, wyżej, głębiej. Najpierw powieść awanturzysta rzucała bohaterów w najmniej poznane miejsca świata, potem wysyłała ich na badanie wnętrza ziemi czy nieistniejących zaginionych galaktyk. Mieliliśmy także do czynienia ze zdobywaniem Dzikiego Zachodu i walką o sprawiedliwość, by western mógł przenieść się w kosmos, gdzie odważni osadnicy nie stawiali już czoła ziemskim zagrożeniom, lecz obcym cywilizacjom, odkrywali nowe tereny w kosmosie, podróżując z prędkością światła, a wozy pionierskie zastąpili wielopokoleniowymi statkami kosmicznymi. Cyberprzestrzeń – jak nazywa się w powieściach cyberpunkowych sieć i/lub rzeczywistość wirtualną – pozwala na, posuniętą jeszcze dalej, eksplorację nowych terenów. Świat sieci, będący odbiciem rzeczywistości, jest fascynujący przede wszystkim dlatego, że nie dość, iż można go na dowolnych warunkach zbudować od podstaw, to jeszcze te warunki można zmieniać w dowolnym

momencie akcji przy odpowiednim uzasadnieniu fabularnym. Dodatkowym plusem jest fakt, że technika korzystania z sieci jest właściwie dowolna, czego najlepszym przykładem sieć Gibsona, stworzona przez człowieka zupełnie nieznaną się na komputerach. Nie bez znaczenia jest również to, że bohaterowie w sensie fizycznym nie ruszają się z miejsca, co może być doskonałym literackim motywem do wykorzystania. Pociągą to za sobą także nowy typ bohatera – ewoluuje on od awanturnika, przez westernowego rewolwerowca i kapitana statku kosmicznego w space operach, do czarodzieja komputerowego, złodzieja danych, hakera doskonale orientującego się w warunkach sieciowych. Zmienia się też stawka, o którą walczą bohaterowie; nie jest to już złoto, surowce czy inne namacalne bogactwa, lecz bogactwo tofflerowskiej trzeciej ery – informacja.

Czym jest sieć, cyberprzestrzeń, czy jakkolwiek to zjawisko nazwiemy? To niezwykle skomplikowany, nieistniejący realnie świat, podobny do gry komputerowej, przypominający rzeczywistość, lecz zobrazowany w formie krat logik lub cyfrowych miast pełnych ludzkich awatarów, doskonale naśladowujących rzeczywistość cyfrowym uniwersum wykreowanym przy pomocy komputera. Jak twierdzi Gibson, jest to "konsensualna halucynacja", sen na jawie, podróż w nowoczesny świat baśni. Podłączony do sieci człowiek śni swoją rzeczywistość (fantomatyzuje – mówiąc językiem Lema), naraża się na niebezpieczeństwa i przeżywa miłości, odbierając cyberprzestrzeń wszystkimi zmysłami.

Namiastkę tego stanu mamy już dziś, gdy wchodzimy do internetu; pozostawmy bez rozstrzygnięcia czy twórcy World Wide Web czytali *Neuromancera* i wzorowali się na wizji Gibsona, czy też taki kształt sieci jest najwygodniejszy przy współczesnej technice. Sama sieć, dwuwymiarowa i daleka od graficznego odwzorowania danych rodem z powieści cyberpunkowych, nie jest zbyt pociągająca. Wykorzystując jednak poszczególne elementy tej układanki, doprawiając szczyptą wyobraźni i wprowadzając powstałą mieszankę w ramy ciekawej fabuły otrzymamy często zaskakująco oryginalne teksty.

Wskazując na kilka z nich i zawężając pole opisu do rodzimej fantastyki, pragnę w tym miejscu zaznaczyć, że termin "sieć" chciałbym rozszerzyć również na rzeczywistość wirtualną. Nie wspominam w swoim tekście prekursorów, takich jak Stanisław Lem, Janusz A. Zajdel czy wczesnego Janusza Cyrana i Krzysztofa Kochańskiego. Nie chcę również poruszać tematu tzw. *fan fiction*, czyli tekstów tworzonych na podstawie świata danego pisarza.

Próba przesłedenia topiki internetowej w rodzimej SF jest o tyle skomplikowana, że w polskiej literaturze nie istnieje cyberpunk. Nurt ten był i pozostanie jedynie amerykańskim zjawiskiem lat 80., w rodzimej twórczości możemy jedynie mówić o pewnych elementach cyberpunkowego wystroju.

Jednym z nich jest sieć zarówno jako miejsce, jak i pretekst wydarzeń fabularnych. Bardzo często internet staje się tematem utworu, główną osią akcji, zaś najważniejsze w utworze stają się relacje między bohaterami w sytuacji, jaką jest znajomość wirtualna. Pomijając wszelkie "dokonania" z gatunku *S@moności w sieci* Janusza L. Wiśniewskiego, które żadną miarą SF nie jest, wśród tzw. net love stories należy wskazać przykład najbardziej reprezentatywny. Takim tekstem jest, wyróżnione nagrodą im. J. Zajdla, opowiadanie Antoniny Liedtke *CyberJoly Drim* [Liedtke 1999]<sup>1</sup>. Zaznaczyć trzeba, że utwór ten zostaje przywołany raczej ze względu na sławę, jaką zyskał w środowisku polskich fantastów, niż wartości literackie. Fabułę owej internetowej miłości można opowiedzieć następująco: główna bohaterka – Joly\_FH zakochała się w wirtualnym partnerze – Carrambie. Od czasu jego "odejścia", Jola stara się go odszukać; wychodzi za mąż bez miłości, a gdy okazuje się, że jej niekochany mąż i Carramba to ta sama osoba, bohaterka postanawia poświęcić się sieci zupełnie, podłączając się do niej bezpośrednio. *CyberJoly...* byłaby więc jedynie tanim romansidłem, jakich w sieci nie brakuje, pomijając same okoliczności powstania utworu<sup>2</sup>, gdyby nie doskonale "sieciovowy" język tzw. net-speak – czasem niezrozumiały, a czasem zahaczający o quasi-poezję netową. Przytoczmy dla ilustracji kilka zdań: "Gdyby tak w real life mogła używać swojego talk-bota... Login, raw-shell, home... Jej dłonie na moment rozjarzyły się rubinowo pod wpływem wiązki skanującej, a potem trójwymiarowa czarna przestrzeń, rozświetlona tylko srebrzystym blaskiem wirtualnych pulpitów, rozwinęła się wokół niej, zastaniając sobą wszystko z wyjątkiem dłoni na klawiaturze. Jola przebiegła wzrokiem swoją home-space, swój prawdziwy dom..." [Liedtke 1999].

Czytelnik, nieposiadający wiedzy sieciowej na odpowiednim poziomie, nie jest w stanie zrozumieć powyższego fragmentu – abstrahując nawet od faktu, że jeszcze nie istnieją urządzenia (w rozumieniu oprogramowania) takie, jak talk-bot, choć podczas lektury jest w stanie wszystkiego się domyśleć. Przede wszystkim rzuca się w oczy przedziwna mieszanka polsko-angielska doprawiona dodatkowo odrobiną specjalistycznego słownictwa informatycznego. Takim właśnie słownictwem posługują się w rozmowach codziennych bohaterowie, żyjący właściwie tylko w sieci, w niej pracujący i sieć uznający za swój prawdziwy dom. Jest to netspeak, jakim posługujemy się dzisiaj, przedziwny melanz

---

<sup>1</sup> Opowiadanie jest również dostępne w sieci (dzięki temu otrzymało również nagrodę Elektrybałta) pod adresem: <http://akson.sgh.waw.pl/~aliedt/carramba.htm>.

<sup>2</sup> Sprawa wywodzi się w prostej linii z sieciowego projektu, zwanego Hitalią. Była to wyimaginowana kraina, w której bohaterowie "żyli", dopisując ciąg dalszy historii tak, by pasował do już istniejących części. Administracyjny światek internetowy, przedstawiony w *CyberJoly Drim* jest oparty na Hitalii, pod płaszczykiem charakterów z tekstu ukrywając prawdziwe osoby. Niektórzy właśnie w owym kluczu dopatrują się popularności opowiadania.

ortografii, słownictwa różnych języków i mieszanka stylów wypowiedzi poczynawszy od oficjalnego po wulgarny, kalek językowych i najprzeróżniejszych połączeń znaczeniowo-graficznych. Autorce udało się uchwycić prawa rządzące rozmowami w necie, przedstawić językiem sieciowym świat i postaci bohaterów jednocześnie, nie zamęczając niezbyt wprawnego czytelnika nadużywaniem informatycznych profesjonalizmów. Drugim elementem broniącym tekstu Liedtke są przekonujące relacje pomiędzy bohaterami i ich doskonale odwzorowane osobowości spaczone przez sieć. Liedtke na schematach z realnej sieci (jakkolwiek dziwnie brzmi to sformułowanie) wzoruje zachowania bohaterów, kopiując fragmenty rozmów i sformułowania. To są ludzie sieciowi w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie posiadają nazwisk, a imiona, dodajmy – realne imiona – są wspomniane bardzo rzadko, poznają się po pseudonimach sieciowych (loginach) oznaczających miejsca w sieci – jak główna bohaterka "Joly\_FH", czyli "Joly\_From\_Hell", co kojarzy się z imionami typu Zbyszko z Bogdańca i w warstwie schematyczno-znaczeniowej tymże jest, gdyż serwer, z którego Jola zaczyna swe podróże, tzn. na którym posiada konto, nosi nazwę Hell. Nick staje się więc wyróżnikiem i znakiem rozpoznawczym nie tylko w sieci, gdyż bohaterowie nawet w "realu" wciąż operują sieciowymi kategoriami. Nie są dla siebie znajomymi, są znajomymi z sieci i sytuacja "prawdziwej" rozmowy jest dla nich co najmniej niekomfortowa, jak pomiędzy maniakami spędzającymi w sieci całe dni. Przyjmując nicki pozostają rozpoznawalni, lecz świadczą o nich również postać, którą przyjmują w swoim sieciowym świecie – każdy chce, by była ona zrobiona przez Joly\_FH, legendę fachu. Starają się być indywidualni, imię i postać mają więc być nie tylko ich znakiem rozpoznawczym, ale też – i chyba przede wszystkim – określeniem. Mają coś o nich komunikować, sieć jest przecież miejscem dla indywidualistów. Tu się szpanuje nową postacią, tu traktuje się z góry młodych użytkowników, tu czuje się elitą, używa się raw-shella zamiast High VR. Tak powstaje nowa arystokracja, używająca niedostępnego dla każdego "szkieletu sieci", przywykła do nowego świata, dla której tanie efekty graficzne się nie liczą, a zmużeniu oczu przez awatarową postać nadaje się rangę dzieła sztuki. Jola należy do tej elity i żyje, jak elicie przystało – nie szuka Carramby realnie, lecz tworzy dla niego postać, a potem śledzi grupy dyskusyjne i fora, sprawdzając, czy ktokolwiek nie brzmi podobnie do niego. W sieci zawsze można przyjąć nowe IP bądź na nowo się urodzić, nadając sobie nowe imię. Wszystkie artystyczne wybryki, czy też wystąpienia Joly\_FH są bogato komentowane, zostają interpretowane, dopowiadane, używane... i to dokładnie określa sztukę, jaka pojawia się w tekście. Podobną rolę pełni samo "CyberJoly Drim" – zarówno jako piosenka, jak też sam tekst Antoniny Liedtke. I świat, który powstał z pomieszania z poplątaniem, jakie jest wszechobecne w opowiadaniu. Mnóstwo scenerii, które

można wybierać, by z kimś porozmawiać, wiele "miejsc", które w jakiś sposób są odbiciami dzisiejszych portali i ich zawartości, przy czym jednak użytkownicy mają możliwość wpłynąć na wygląd swego otoczenia – to jest ten kolorowy, ultranowoczesny świat *CyberJoly Drim*. Różne scenerie w różnych "miejscach" można sobie wybrać, dzięki czemu to samo "miejsce" może wyglądać np. jak dżungla, ocean itp. w zależności od kanału, na który się logujemy. W połączeniu z nieograniczoną wyobraźnią ludzi potrafiących zmieniać te krajobrazy oraz dbałości o szczegóły ludzi takich jak Jola, dopracowujących poszczególne efekty do perfekcji oraz dzięki najdziwniejszym połączeniom (na przykład małpa przeniesiona wprost z dżungli do chaty eskimoskiej), wojnami shellowymi (czyli zmiany grafiki "przeciwnika" i jego opcji obsługi sieci) tworzy się klimat nieprzewidywalności "naszego" internetu.

Z innym traktowaniem sieci mamy do czynienia w utworze Emmy Popik *Schizis. Teoria światów równoległych* [Popik 1995]. Wykreowana w opowiadaniu rzeczywistość wirtualna wpływa na psychikę bohaterów bardzo podobnie do oddziaływania na umysły gier komputerowych lub gier RPG. Dwaj główni protagoniści – Pirat i Chłopiec uciekają w świat gry, by stać się kimś innym, lepszym, zapomnieć o zwykłym, szarym świecie, który nie oferuje żadnych atrakcji, a czasem jest wręcz obrzydliwie nudny i realny. Pirat, żyjący z chorą psychicznie żoną i Chłopiec, którym opiekuje się nadwrażliwa i zbyt zajęta pracą matka, uciekają w wymagowane światy. Na pierwszego czeka tam Synergy – realna kobieta z, być może, drugiego końca świata, przybierająca najpiękniejsze kształty, jakie Pirat może sobie wymarzyć. Swoje uniesienia przeżywa w dowolnie ukształtowanej rzeczywistości, gdzie wszystko zależy tylko od fantazji i programów komputerowych, które zakupi lub ukradnie. Może zmieniać "miejsce" akcji, wskazując na współrzędne, czy – mówiąc współczesnym językiem – miejsce na twardym dysku, gdzie są przechowywane informacje o nim. Automatycznie zostaje ubrany w strój z epoki i automatycznie przyjmuje role, jakie sobie ustawia w realnej rzeczywistości.

Nieco inaczej sprawa ma się w przypadku Chłopca. Jego poruszanie się po sieci przypomina raczej współczesną komputerową grę RPG – widzi on przed sobą ikony działania, takie jak "mówienie" czy "dotyk", dzięki czemu wykonuje dane czynności. Teoretycznie, jego Świat jest ograniczony do aktualnie rozgrywanej partii gry i wyobrażenia, jakie ona z sobą niesie. Tym niemniej, w kwestii programu i samego szkieletu – jest to dokładne odbicie miejsc, czy też scen, w jakich porusza się Pirat. Obaj bohaterowie na skutek pewnego błędu w oprogramowaniu (zarówno soft Pirata jak Chłopca jest kopiowany z oryginału i łamany przy pomocy kodów) znajdują się w pułapce sieciowej. Błąd programu jest to jeden z najczęściej wykorzystywanych schematów fabularnych w utworach "sieciowych". U Popik ten błąd prowadzi w skutkach do zas-



tosowania kolejnego ważnego chwytu narracyjnego – mianowicie zagubienia w stworzonych rzeczywistościach. Polega to mniej więcej na tym, że bohater przechodzi wciąż "w górę" (stosując terminologię Rafała A. Ziemkiewicza<sup>3</sup>, gdzie w sieci schodzi się "wgląd" struktury katalogów) czy też "wstecz" światów, które kiedyś przeszedł, bądź – na zasadzie pętli logicznej – te same światy. W rzeczywistości jednak jego "wychodzenie" jest "schodzeniem" głębiej w kolejne rzeczywistości wirtualne, zagłębiającym wolę i umysł bohatera coraz bardziej w komputerowy koszmar. W którymś momencie, bohater nie jest już w stanie odróżnić, kiedy rzeczywistość jest jeszcze komputerowo generowana, a kiedy już realna. Oczywiście, przypomina to pomieszanie snu i rzeczywistości znane choćby ze *Snu nocy letniej*, lecz – o ile tam istniały sposoby, by przekonać, że się śni, a bohater wciąż miał wrażenie nierealności – ten świat jest idealnym odwzorowaniem rzeczywistych i jak najbardziej realnych przeżyć. Tak doskonałym, że bohater nie jest w stanie poznać, która rzeczywistość jest prawdziwa.

W rodzimej SF nie brakuje tekstów, w których bohaterowie przechodzą pomiędzy wymiarami, czy raczej z rzeczywistości do rzeczywistości, nie wiedząc, kiedy kończy się ich wędrówka. Przykłady można mnożyć – *Manipulatrice* Grzegorza Wiśniewskiego [Wiśniewski 1994], *Pieprzony los kataryniarza* Ziemkiewicza [Ziemkiewicz 1992] czy powieści Adama Wiśniewskiego-Snerga dziejące się w "nibyrealności" – jak choćby *Nagi cel* [Wiśniewski-Snerg 1978]. Ciekawie jednak wykorzystuje oba wskazane wyżej schematy Jacek Dukaj w *Irrehaare* [Dukaj 1995], które jednocześnie jest idealnym przykładem drugiej kategorii, mianowicie internetu jako miejsca akcji. Autor *Czarnych oceanów* idzie dalej niż Popik, gdyż błąd programu jest tutaj osią całego tekstu. Sieć jest więc miejscem dziejących się w tekście wydarzeń, ale główną problematyką jest sama struktura świata, jego właściwości i koloryt. Pisarz wspomina o psychice bohaterów i wpływie, jaki ma sieć na ich zachowanie, tym niemniej podstawowym zadaniem jest opisywanie sieci, a nie jej wpływanie na akcję. Co więcej Dukaj zaskakuje na początku szybkimi, niezrozumiałymi przeskokami pomiędzy rzeczywistościami, niczego nie tłumacząc. Bardzo szybko rezygnuje jednak z grania na zwłokę i oszukiwania czytelnika, zwodzenia go co do realności świata, w którym porusza się protagonista Adrian. Nawet nie próbuje zaskoczyć odbiorcy umieszczeniem akcji w wirtualnej rzeczywistości. Dukaj tłumaczy wprost, że wszyscy obecni znajdują się tylko w świecie wirtualnej rzeczywistości na skutek błędu komputera o, skądinąd wiele mówiącej o jego

---

<sup>3</sup> W powieści Ziemkiewicza [Ziemkiewicz 1992] poruszanie się po sieci polega na dotarciu do "miejsca", które chcemy osiągnąć (tak jak na dysku twardym odnajduje się katalog) i wejściu do środka (a więc do podkatalogów i niżej). Aby wyjść, trzeba wrócić do "czubka" drzewa (głównego katalogu).

znaczeniu w tym świecie, nazwie Allah, będącego swego rodzaju serwerem serwerów. Akcja jest umieszczona tylko w sieci, będącej tu czymś w rodzaju wielkiej komuny graczy komputerowych, połączeniem wielu rzeczywistości kilku gier. Świat zewnętrzny, realny jest tylko wspomnieniem, miejscem, do którego wszyscy uwięzieni chcą wrócić. Opowiadanie Dukaja jest również doskonałym przykładem wyobraźni, jedną z najbardziej poruszających literackich wizji sieci. Pisarz wykreował bowiem doskonale połączony, wewnętrznie spójny i świetnie wytłumaczalny świat wirtualny. Spróbował nawet poradzić sobie z jego układem graficznym i logicznym – tworząc go na kształt nowego wszechświata z heksagonalnych pól ułożonych koncentrycznie wokół środka, którym jest Allah. Dodatkowo uzupełnił go szczegółami takimi jak przejścia pomiędzy poszczególnymi światami, co *notabene* należy do ulubionego schematu wykorzystywanego często w jego twórczości. Głównym wątkiem *Irrehaare* jest walka o wyzwolenie wszystkich ludzi zamkniętych w rzeczywistości (czy też – lepiej: rzeczywistościach) bez możliwości śmierci, o ich wyjście z błędu, przeciążenia Allacha. Wydaje się, że poprowadzi ich do tego Adrian, który w finale okazuje się maszyną, stworzoną przez Allacha. Jest nieśmiertelny i niezniszczalny, a jednak trzeba go zniszczyć (czy raczej sam musi zechcieć to zrobić), gdyż została w nim zaklęta sieć, której jest ucieleśnieniem, a więc jednocześnie więzieniem wszystkich, których spotyka. W opowiadaniu Dukaja widać rozmach i brak ograniczeń wyobraźni. Jak zwykle niedopowiedziany, nieskończony, niepełny, a przez to pełen znaczeń tekst Dukaja, kończy się rozterką maszyny Adriana, który przez cały czas opowiadania traktuje siebie jak człowieka walczącego o wolność. Autor eksperymentuje, nazywa swój tekst ćwiczeniem z rzeczywistości wirtualnej.

Jednym ze standardowych zakończeń opowieści fantastycznych, jest zaskoczenie czytelnika tym, że wszystko, o czym czyta, dzieje się w sieci, a bohater w ostatniej scenie "wraca" ze szkolenia bądź po prostu z gry. Doskonałym tego przykładem jest *Sensorita i Ferty* Aleksandra Bukowieckiego [Bukowiecki 1987] – opowieść o wirtualnych kurtyzankach, których klientem i władcą jest główny protagonista. Opowieść o kolejnych sposobach zaspokojenia go przez dwie, jak się okazuje jeszcze w trakcie opowiadania, wirtualne kobiety, byłaby dość nudna, więc autor uzupełnia schemat narracyjny. Bohater wysyła swojego robota-kamerdynera, by sprawił rozkosz Sensoricie i Ferty, co ten czyni, a przy okazji tego zapałania obie. W finałowej scenie kobiety wykonują opracowany przez robota plan "zastąpienia człowieka", który musi zginąć. Na zakończenie jednak mamy do czynienia znów z odwróceniem akcji i przeniesieniem opowieści na kolejny poziom abstrakcji. Zmienia się całkowicie sceneria i naukowiec tłumaczy żonie głównego bohatera, że to co właśnie obejrzała, było snem jej męża, który zginął niedawno podczas lotu kosmicznego

i, wiedząc, że zginie, zafundował sobie ostatnią przyjemność, o – jak mówi naukowiec – dość ciekawej intrydze. Całe zdarzenie okazuje się nie mieć nic wspólnego z rzeczywistością, jest jedynie snem, produktem nowoczesnej techniki, czymś w rodzaju znieczulenia podczas śmierci, dlatego koniec musi nastąpić dokładnie taki i zgrać się idealnie w czasie z realną śmiercią, co brzmi być może obrazoburczo i cynicznie, lecz jest jednocześnie bardzo ciekawą realizacją schematu narracyjnego.

Niestety, zakończenie takie w ogromnej ilości opowieści pojawia się najczęściej wtedy, gdy pisarzowi brakuje pomysłu na końcówkę z prawdziwego zdarzenia, jest niejako nadbudówką, uzupełnieniem braków. Inaczej jest w przypadku wspomnianego wyżej opowiadania, gdyż tu jest to przyjęte z góry założenie – pewien rodzaj gry, zabawy nie tylko z czasem i przestrzenią, ale przede wszystkim psychiką bohatera, który musi stanąć przed koniecznością wyborów do złudzenia przypominających rzeczywiste rozterki. Zaś fakt umieszczenia ich w sieci po prostu wznosi wszystko na wyższy poziom abstrakcji, dodaje smaczku i odwraca często całość opowiadania o 180 stopni. Dobrze zastosowane powoduje, że rzeczywistość wirtualna jest grą, zabawą w realność, snem o prawdziwym świecie, perfidnym odwróceniem wartości i kategorii.

## **Czy z tego będzie literatura?**

Czy zatem internet ma szansę stać się tematem literatury na poważnie, albo – pytając inaczej – czy stanie się sposobem na pisanie tekstu literackiego?

Na pierwszą część trzeba odpowiedzieć twierdząco. Pisarze nie boją się tego tematu, nic też nie wskazuje, żeby erupcja pomysłów miała się skończyć, co świadczy przede wszystkim o coraz większej popularności nowego medium i otwarciu pisarzy na nowe wyzwania. Inną zupełnie sprawą jest zacofanie technologiczne i spóźniona w naszej literaturze popularność tematów obecnych na zachodzie prawie dwadzieścia lat wcześniej.

Odpowiedź na drugą część pytania zatem już nie jest taka jasna. Nie chodzi tu nawet o próby tworzenia literatury w sieci czy literatury sieci np. powieści hipertekstowych. Należy zacząć od stwierdzenia, że internet jest bardzo wdzięcznym i bardzo pojemnym – nie tylko w rozumieniu sposobu przedstawienia – tematem. Pisarz umieszczając swoje dzieło w cyberprzestrzennym świecie (w rozumieniu metaforycznym, a nie na stronie internetowej) otrzymuje kilka możliwości. Po pierwsze – może wykorzystywać w pełni nierealność, wizyjność tego świata, w dowolny sposób igrając z przestrzenią, bawiąc się z jej relacjami i zasadami. Nawet bowiem z pozoru oczywistości wirtualnego świata, który ma w sposób możliwie najdoskonalszy naśladować realność, można łatwo ominąć, zakładając jedynie pewną biegłość bohatera w posługiwaniu się kom-

puterami. Czyniąc go specjalistą w czarach języka zer i jedynek autor daje mu możliwość modelowania otoczenia zgodnie z własnymi potrzebami i oczekiwaniami. Przy stosowaniu techniki zaskoczenia czytelnika dodatkowo może wprowadzać nierealne sytuacje, które potem uzasadni przywołanymi właśnie możliwościami bohatera.

W ten oto sposób pisarz może wreszcie **tworzyć** przestrzeń, nie tylko ją opisywać, nie tylko przedstawiać w sposób mniej lub bardziej ciekawy literacko. Staje się on kreatorem terenu, czy raczej jego fragmentu, na którym rozgrywa się akcja. Wykorzystując przestrzeń sieci zyskuje na przykład możliwość przenikania się przestrzeni w utworze – czego nie otrzyma dzięki stosowaniu żadnych innych narzędzi literackich. Dwie przestrzenie istnieją więc obok siebie fizycznie (być może słowo to nie jest w tym przypadku najszcześniejsze) w świecie przedstawionym, a są zorientowane na **zupełnie innych** zasadach. Co więcej, wpływają one na siebie wzajemnie, dzięki możliwości przechodzenia pomiędzy nimi dowolnie wiele razy. Odbywa się to jedynie za pomocą techniki, bez konieczności istnienia rajów i krain widzianych jedynie z snach. Dzięki temu pisarz może wprowadzać nowy rodzaj zagubienia, będący niespotykanym dotychczas, rodzajem labiryntu. Wprowadzając bohatera w przestrzeń wirtualną, może z tej przestrzeni kierować go głębiej i głębiej, tak długo, aż ten nie będzie już pewny miejsca swego pobytu, co do rzeczywistości przestrzeni, w której przebywa i nie będzie mógł być pewnym, kiedy wraca do rzeczywistości. Wystarczy sobie wyobrazić, że odbywa się to przez zdjęcie okularów, dzięki którym bohater wszedł w wirtualny świat. Jeśli wirtualność różni się od rzeczywistości jedynie szczegółami i postać nie jest w stanie ich odróżnić przez kilka chwil... może ona w nieskończoność zdejmować okulary wirtualne i wciąż wchodzić dzięki temu do kolejnej podrzeczywistości. Przy odpowiednim skomplikowaniu akcji – niemożliwe staje się wyjście z tego labiryntu. Dodatkowo pisarz może kołować bohatera wprowadzając postaci, które są jedynie fantomami i fragmentami kodu komputerowego. Tak doskonale naśladują one postaci prawdziwe, że bohater wierzy w ich rzeczywistość nie zauważając (bo często nie potrafi) ich ulotności. Prowadzi to prostą drogą do wspomnianej wyżej sytuacji, w której zaczyna on wątpić we własną rzeczywistość i zastanawiać się, czy właściwie żyje w świecie realnym, czy też wciąż nie udało mu się wyjść z gry. A ile możliwości konfliktów moralno-etycznych!

Pociąga to za sobą niezwykle popularne zajmowanie się poszukiwaniem ostatecznej prawdy traktowanej jako wielki algorytm. Także człowieczeństwo i sens istnienia wpisuje się w ten schemat. Spojrzenie na wszystko przez pryzmat rzeczywistości komputerowej, czy raczej na świat jako rzeczywistość komputerową jest coraz bardziej popularne – wystarczy przypomnieć poruszenie, jakie wywołał *Matrix*. Bohater staje tu nie tylko wobec bezpośredniego

zagrożenia fizycznego, atak zostaje przeprowadzony raczej na pewną wizję świata; chcąc się mu przeciwstawić, postać musi zrozumieć algorytm, a potem wyjść poza jego schemat, by w efekcie powstrzymać komputerową paranoję. Załamanie algorytmu powoduje również koniec cyfrowego świata, który często okazuje się... jedynym – wszystko zaś, co istnieje poza iluzją to złudzenie. Niedaleko stąd do twierdzenia, którego odbiciem jest skrzynia Corcorana: tworząc skrzynię ze sztucznym światem, nie mamy możliwości sprawdzenia, czy ktoś w jej wnętrzu nie wpadł na pomysł stworzenia podobnej skrzyni. Jeśli coś takiego się stało, kolejny twórca również nie może sprawdzić, co dzieje się w jego skrzyni. W ten sposób wielki algorytm, czy też możliwość jego istnienia, wprowadza fantastykę na kolejny stopień skomplikowania, nie tylko fabularnego, ale także problematycznego, jest próbą odpowiedzi na pytanie zadawane chyba od początku istnienia matematyki – czy da się świat opisać przy pomocy liczb lub formuł matematycznych? Istnienie wielkiego algorytmu pociąga za sobą istnienie kogoś, kto go stworzył. "Boskość" nie musi jednak oznaczać tutaj koniecznie twórcy pierwszego algorytmu – może to równie dobrze być po prostu jednostka komputerowa tak potężna, że wchodzący bohater jest po prostu bezsilny, gdy staje twarzą w twarz z tą bezduszną siłą. Być może, jako że najczęściej jednak bohater "ludzki" przełamuje potęgę tej siły, jest tu zawarta odwieczna tęsknota poznania Boga i okazania się lepszym niż On. Ludzie zawsze pragnęli rządzić potęgami, których nie rozumieli – dlatego próbują okiełznać demony sieci. Dlatego bohaterowie muszą stanąć w opozycji do warstwy nadludzkiej, złamać reguły przestrzeni narzucone w ramach algorytmu.

Zacierają się granice – pomiędzy jawą a snem, dobrem i złem. Czy dokonane w rzeczywistości wirtualnej złe czyny mogą być w ogóle klasyfikowane jako złe, skoro de facto nie zostały popełnione? Jeśli zaszkodziły – zaszkodziły jedynie w nonprzestrzeni, nie miały wpływu na rzeczywistość. Tym niemniej "zły" czyn oznacza również działanie zamierzone jako szkodliwe, jako wymierzone w czyjś interes. Nie można jednak go rozważać jako realnego, nawet wówczas, gdy wpływa to na rzeczywistość, gdyż czyn tak czy inaczej jest popełniany "nie naprawdę".

Patrząc na zagadnienie od strony technicznej, być może internet będzie wkrótce podstawową formą publikowania, zarówno w formie książek elektronicznych, jak druku na życzenie. Już dziś taka publikacja jest nie tylko wygodniejsza dla przeciętnego czytelnika, lecz oferuje mu dodatkowo uzupełnienie o własne przemyślenia, skomentowanie, nie wspominając eksperymentów takich, jak powieści interaktywne, gdzie pisarz pracuje tylko według wskazówek tych, którzy tekst czytają, czy hipertekstowe odnośniki, prowadzące czytelnika przez historię w porządku przez niego ustalonym. Wydaje się jednak że, mimo

wszystkich możliwości, jakie oferuje sieć – nie wystarczy napisać tekstu w sieci lub o sieci, by wystarczyło to do określenia go jako literatury. Wszystko nadal zależy od pisarza i jego umiejętności przekroczenia kolejnych granic wyznaczanych algorytmami już istniejących opowieści.

I oby tak zostało.

### **Bibliografia:**

- Bukowiecki A., 1987, *Sensorita i Ferty*, "Fantastyka", nr 8.
- Dukaj J., 1995, *Irrehaare*, "Nowa Fantastyka", nr 6-7. także <http://dukaj.fantastyka.art.pl/-utwory/irr.html>
- Gibson W., 1992, *Neuromancer*, tł. Cholewa P.W., Poznań.
- Lem S., 1986, *Terminus* [w:] tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków.
- Lem S., 1986, *Test* [w:] tegoż, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków.
- Lem S., 1995, *Wyprawa pierwsza A* [w:] tegoż, *Bajki robotów*, Warszawa.
- Lem S., 1998, *Bomba megabitowa*, Kraków.
- Liedtke A., 1999, *CyberJoly Drim*, "Feniks" nr 1.
- Popik E., 1995, *Schizis. Teoria światów równoległych* [w:] tejże, *Bramy strachu*, Gdańsk.
- Wiśniewski G., 1994, *Manipulatrice*, "Nowa Fantastyka" nr 11.
- Wiśniewski-Snerg A., 1978, *Nagi cel*, Warszawa.
- Ziemkiewicz R. A., 1992, *Pieprzony los kataryniarza*, Warszawa.

Monika Górska-Olesińska

# Netspeak - nowe medium

(mowa + pismo + komunikacja elektroniczna)

Netspeak – język sieci – narodził się w środowisku informatyków komputerowych. Początkowo terminem tym określano specyficzny żargon hakerski znany wąskiemu gronu wtajemniczonych. Wraz z popularyzacją internetu i rozwojem poszczególnych kanałów komunikacyjnych takich jak IRC, środowiska tekstowe, listy dyskusyjne, elektroniczna poczta czy strony WWW stworzony przez hakerów dialekt ewoluował i stał się "własnością" wszystkich użytkowników sieci, a niektóre z jego elementów migrować zaczęły nawet do innych mediów (np. telefonia komórkowa – SMS). *Netlish*, *weblish*, *netlingo*, *wired style*, *cyberspeak*, *e-language*, *e-talk*, *e-disc* (czyli elektroniczny dyskurs), *tech-speak*, *geek-speak* – to tylko niektóre z określeń odnoszących się do tego nowego medium językowego. Netspeak kojarzony jest powszechnie z takimi typowymi dla komunikacji internetowej praktykami językowymi jak:

- stosowanie skrótów i akronimów (np. **wb** – *welcome back*, **tnx** – *thanks*, **tt** – *think positive*, FAQ, MUD, URL, również akronimów zawierających cyfry: **f2f** – *face to face*, **cul8r** – *see you later*, **o4u** – *only for you* etc.);
- twórcze wykorzystanie typografii i interpunkcji dla symulowania elementów parajęzykowych (emotikony : – ) stanowiące ekwiwalent mimiki, zapis dużymi literami oznaczający frazę WYKRZYCZANA, zapis czcionką rozstrzeloną czy użycie odsyłaczy w celu Z A A K C E N T O W A N I A ważnego wyrazu etc);
- akceptowany brak dbałości o poprawność językową i gramatyczną wynikający z szybkości komunikacji i jej nieformalnego charakteru;
- gry i zabawy słowem (np. tworzenie internetowych neologizmów poprzez łączenie dwóch słów – *Netspeak*, *freeware*, *cybersex*, *Hotmail* lub ich fragmentów – *netiqette*, *netizen*, stosowanie prefiksów "e-", "v-" - *e-text*, *e-money*, *v-mail*, grafologia czyli wykorzystanie różnych fontów i stylów dostępnych w edytorach tekstu, upraszczanie pisowni np. rezygnacja z łączników w wyrazach złożonych, porzucenie zapisu dużej literą oraz rezygnacja z interpunkcji, kalam-bury słowne, kolokwializmy, onomatopeizacja).

O popularności i istotnej funkcji języka sieci świadczą liczne słowniki net-speaku (<http://www.netlingo.com/>, <http://www.bfree.on.ca/comdir/school/-pj/jargon.htm>) oraz listy i wyszukiwarki akronimów (<http://www.ucc.ie/cgi-bin/acronym/>, <http://www.sharpened.net/glossary/acronyms.php> czy emotikonów (<http://www.netlingo.com/smiley.cfm/>) dostępne on-line. Użytkowników netspeaku obowiązują pewne reguły i standardy dotyczące zachowań językowych. Część z nich określają zasady etykiety internetowej tzw. *netiquette*<sup>1</sup>, część regulują zasady obowiązujące w danym gatunku internetowym (np. w przypadku poczty elektronicznej do zasad tych należy m.in. zwięzłość wypowiedzi – e-mail nie powinien być zbyt długi, podobna zasada zwięzłości dotyczy IRC-a – wypowiedzi uczestników powinny być jak najkrótsze, ograniczone do zaledwie kilku słów, nie należy ich powtarzać). Także konkretne środowiska internetowe regulują werbalne zachowania uczestników komunikacji odpowiednimi zasadami (do zasad polskojęzycznego MUD-a Arkadia należy m.in. nakaz stylizowania języka w konwencji prozy Andrzeja Sapkowskiego, zakaz używania imienia lub opisu nie pasującego do tej konwencji lub wulgarnego, zakaz używania imienia źle odmienionego lub nie dającego się odmienić). Ogólne zasady i reguły netykiety odnoszące się do języka sieci zawarte są w maksymach:

1. **Pamiętaj o Człowieku** – to podstawowa reguła etykiety internetowej przypominająca o tym, iż za komunikatem wyświetlonym na ekranie monitora kryje się konkretna osoba. Zgodnie z tą regułą zaleca się unikanie obraźliwego, wulgarnego, mogącego urazić uczucia innych języka, przypomina się także o braku bogatego w treści przekazu pozawerbalnego (ton, modulacja głosu, mimika, gestykulacja, język ciała) budującego kontekst konwersacji – stąd postulat "ważenia" słów.

2. **Zwracaj uwagę na to w jakim miejscu cyberprzestrzeni się znajdujesz** – zgodnie z tą maksymą należy wstępnie zorientować się jakie reguły językowe obowiązują w danym środowisku (zasada: "lurk before you leap"); poszczególne środowiska internetowe kierują się własnymi standardami językowymi (podczas gdy akronimy i emotikony stanowią podstawę języka IRC-a, to w niektórych MUD-ach ich używanie jest zakazane – zwłaszcza w tych środowiskach tekstowych gdzie obowiązuje nakaz stylizowania języka).

3. **Spraw byś dobrze prezentował się on-line** ("...ludzie z którymi spotykasz się w sieci nie widzą Cię. Nie będziesz oceniany po kolorze oczu, włosów, ubraniu. Będziesz natomiast oceniany po jakości Twojego pisanie") – zgodnie z powyższą zasadą należy dbać o poprawność języka i jasność wywodu, nie

---

<sup>1</sup> Pełna lista zasad etykiety sieciowej opracowana na podstawie książki Virginii Shea *Netiquette* dostępna jest on-line na stronie: <http://www.in.on.ca/tutorial/netiquette.html>; zalecenia netykiety dla konkretnych gatunków można znaleźć także pod adresem: <http://www.albury.net.au/new-users/netiquet.htm>.



używać języka obelżywego (jakkolwiek są takie miejsca w sieci, gdzie przeklinanie jest dozwolone a wręcz wskazane np. grupa dyskusyjna usnetu – [alt.tasteless](#)), zaleca się także zapisywanie przekleństw (jeśli takowe są konieczne) przy użyciu asterisków np.: *f\*\*\**.

4. **Panuj nad flamingem** – netykieta nie zakazuje flamingu (*flame* – wysyłanie komunikatu agresywnego w tonie i silnie nacechowanego emocjonalnie dotyczącego konkretnego tematu i kierowanego do konkretnego odbiorcy w ramach np. grupy dyskusyjnej), pojedynki słowne są bowiem tradycją sieci – stanowią substancję internetowych konwersacji i dodają im kolorytu; natomiast bezwzględnie zakazuje netykieta ciągłego, i powtarzającego się *flamingu* czyli *flame wars* (serii agresywnych listów wysyłanych sobie wzajemnie przez kilku uczestników grupy dyskusyjnej).

5. **Wybacжай innym błędy** – reguła ta zaleca wyrozumiałość wobec nieznamości netspeaku i błędów językowych popełnianych przez tzw. *newbies*, jeśli już wytyka się komuś błąd językowy należy czynić to prywatnie (np. poprzez e-mail) a nie w obecności innych na forum dyskusyjnym.

Jednak tym co decyduje o unikatowym charakterze języka sieci nie są zabawy typografią i interpunkcją czy specyficzne słownictwo, lecz fakt połączenia w obrębie jednego medium elementów **języka pisanego** i **mowy oralnej**. Cechą dystynktywną internetowych konwersacji (chat, MUD, nawet e-mail) jest to, że są zapisywane, jakkolwiek strukturalnie tak, by naśladować spontaniczną mowę. Zdaniem językoznawcy Davida Crystala ten konglomerat cech charakterystycznych mowy, pisma oraz komunikacji pośredniczonej elektronicznie tworzy zupełnie nowe medium – medium hybrydowe, o wyjątkowych właściwościach (Crystal nazywa netspeak **trzecim medium**, by podkreślić jego odrębność i odmienność zarówno od medium mowy jak i medium pisma): "Netspeak jest raczej postrzegany jako język pisany, który w jakiś sposób popchnięty został w kierunku mowy, niż jako język mówiony, który został zapisany. Jakkolwiek stawianie pytania [o naturę netspeaku] w oparciu o tradycyjną dychotomię [mowa-pismo] jest samo w sobie mylące. Netspeak nie jest identyczny ani z mową ani pismem, ale wybiórczo i przystosowawczo przejawia właściwości obu. Stąd Davis i Brewer postrzegają go jako źródło eklektyczne: «Pisząc w elektronicznym medium ludzie adaptują konwencje zarówno oralnego jak i pisanego dyskursu dla swoich własnych potrzeb komunikacyjnych»." [Crystal 2001: 47].

Internet oferuje użytkownikom środowisk typu IRC czy MUD całkiem nowe doświadczenie językowe – nowy sposób komunikowania objęty nakazem "pisz tak, jakbyś mówił". Autorki książki *Wired Style: principles of English usage in the digital age* Constance Hale i Jessie Scanlon powołują się na zasadę: "Write the way people talk" [cyt. za: Crystal 2001: 25]. Owa hybrydowa natura netspeaku wynika m.in. z technologicznych uwarunkowań sieci. Internet służy komu-

nikowaniu – gatunki konwersacyjne realizujące model komunikacji synchronicznej (m.in. chat, środowiska internetowe oparte na tekście) stanowią istotną zawartość sieci. Bazą cyberprzestrzeni jest jednak słowo pisane – sieć jest wciąż przede wszystkim domeną tekstu, w której synchroniczna bądź asynchroniczna konwersacja dokonuje się za pośrednictwem pisma (jakkolwiek rozwój technologii informatycznych z pewnością zmieni ten układ w chwili, w której łatwiejsza i szybsza stanie się transmisja takich danych jak dźwięk i obraz). Język internetu określa się więc mianem **zapisywanej mowy** (*talk written down*), **mowy wizualnej** (*visual speech*), **performatywnego pisma** (*performative writing*), **interaktywnie pisanego dyskursu** (*interactive written discourse*), **tekstowych konwersacji** (*textual conversations*), czy **elektronicznego dialogu** (*electronic dialogue*).

Netspeak nie jest jednorodny – w zależności od gatunku internetowego, w jakim znajduje swoją realizację, przejawia więcej cech charakterystycznych języka mówionego bądź więcej cech charakterystycznych języka pisanego. I tak np. e-mail bliższy jest biegunowi pisma – spełnia trzy jego kryteria (1. brak kontekstu wizualnego tj. pozajęzykowych sygnałów i związane z tym założenie unikania dwuznaczności w języku, 2. nastawienie na komunikowanie faktów przy osłabionej funkcji fatycznej komunikatu, 3. zamknięcie w ramach przestrzennych – komunikowanie odbywa się asynchronicznie pod nieobecność partnera komunikacji) podczas gdy chat zajmuje miejsce przy biegunie mowy, spełniając cztery z jej kryteriów (1. jest społecznie interaktywny, 2. jest luźno strukturowany – zawiera słowa i konstrukcje językowe charakterystyczne dla wypowiedzi oralnej, 3. jest spontaniczny, 4. jest zamknięty w ramach czasowych – komunikowanie odbywa się synchronicznie). Brenda Danet analizująca relacje jakie w komunikatach CMC zachodzą pomiędzy pismem a mową wprowadza także pojęcia **osłabionej mowy** (*attenuated speech*) i **osłabionego pisma** (*attenuated writing*) [Danet 1997]. Posłużę się już wcześniej użytym przykładem listu elektronicznego – e-mail może być rozpatrywany jako osłabione pismo, brak mu bowiem przestrzennego uporządkowania i organizacji klasycznego listu (wstęp, rozwinięcie, zakończenie), cechuje go fragmentaryczność i nieformalny ton (nawet w korespondencji biznesowej), nie respektuje zasad interpunkcji i zapisu dużą literą, jest zdecydowanie krótszy, posiada większość omówionych wcześniej elementów netspeaku w postaci emotikonów, skrótów itp. Cechą dystyngywną niektórych e-maili zredagowanych w język polskim jest także rezygnacja ze znaków diakrytycznych:

jestem absolutnie na TAK

czekam

ksiazka ma byc na 26 maja albo i wczesniej stad ten pospiech

pzdr  
pm

please send me a catalog of your product  
with a price list on faom cutter  
SERGE BOILY 17 beverly hts middletown ct 06457 usa

Argumentem potwierdzającym zasadność określenia elektronicznego listu mianem osłabionego pisma jest również jego niematerialność. E-mailowi brak trwałości klasycznego listu zapisanego na kartce papieru – ten brak trwałości potęguje także łatwość jego usuwania ze skrzynki odbiorczej (utrata tekstu jako obiektu materialnego). Jednocześnie jest e-mail osłabioną mową – jakkolwiek posiada formy językowe i elementy składni charakterystyczne dla mowy oralnej oraz strukturowany i doświadczany jest jako konwersacja *"prawie na żywo"*, to pozbawiony jest niewerbalnych elementów budujących kontekst konwersacji *face-to-face* a wrażenie bezpośredniości komunikacji burzy opóźnienie czasowe pomiędzy procesem produkcji a otrzymaniem komunikatu (tzw. *lag* wynikły z technicznych ograniczeń medium, doskwierający przede wszystkim użytkownikom kanałów komunikacji synchronicznej – IRC-a i MUD-ów).

Szczególnie interesujących przykładów specyficznych funkcji netspeaku dostarcza analiza języka opartych na tekście wirtualnych światów typu MUD czy MOO. To właśnie w odniesieniu do tych środowisk socjolingwistycznych najczęściej sięga się po derridiańską kategorię języka performatywnego. Słowo w MUD-zie ma bowiem moc sprawczą ("whatever a player says happens, does happen" [Young]) – poprzez strategiczne posłużenie się językiem gracze budują wirtualny świat, kreują w sposób dowolny własną tożsamość (m.in. sporządzając szczegółowy opis postaci), tworzą wspólnoty (np. gildie rasowe w Arkadii), wykonują questy tj. poprzez użycie odpowiednich komend w odpowiedniej sekwencji rozwiązują zadania potrzebne do zdobycia doświadczenia. W środowiskach typu MOO uczestnicy mogą także aktywnie kreować i przekształcać otoczenie programując lokacje przestrzenne (pokoje) lub przedmioty z którymi inni gracze mogą wchodzić w interakcje i którymi można manipulować.

MUD-y oferują swoim graczom dwa podstawowe tryby komunikowania:

- 1) mówienie inicjowane komendą **"powiedz"/ "say"**,
- 2) wyrażanie emocji, uczuć, gestów oraz działania w obrębie tekstowego świata poprzez komendy typu **"pose"** lub **"emote"**.

Komenda "powiedz" umożliwia uczestnikom tekstowego środowiska wzajemne, swobodne komunikowanie różnych treści poprzez partycypowanie w "pisanych rozmowach" (komunikowane nieograniczone np. składnią innych mudowych komend w stylu "zapytaj [kogo?] [o co?]", "szepnij [komu?] [co?]", "zapytaj [kogo?] [o co?]" np :

gracz wpisuje komendę: > **powiedz przykro mi**

na monitorze gracza ukazuje się komunikat: > **Mowisz: przykro mi**

na monitorze innych graczy pojawia się komunikat: > **Elois mowi: przykro mi**

Z kolei komendy typu "pose" lub "emote" budują niewerbalny kontekst dla konwersacji graczy, uatrakcyjniając tym samym interaktywną fikcję tekstowego świata. We wspomnianym już wcześniej MUD-zie Arkadia gracz ma do dyspozycji dwie grupy performatywów: 1) **komendy** – np. "załóż", "zabij", "obejrzyj", "przeszukaj" oraz 2) **emocje** zwane także **emotami** – np. "rozpłacz", "spanikuj", "uściskaj", "uśmiechnij", "zarumień", "zwymiotuj", "zblednij"<sup>2</sup>. Zgodnie z zasadami Arkadii "komendy" i "emocje" łączyć można z przysłówkami (możliwe jest użycie kilkuset przysłówków) np.: > uśmiechnij się [jak?] zalotnie<. Wpisanie niektórych komend bądź emocji wywołuje złożone opisy literackie np.

gracz wpisuje komendę: > **zwymiotuj**

na monitorze gracza ukazuje się złożony opis:

> **Zginasz się w pol, czując nagle potrzebe pozbycia się zawartosci zoladka**

**Skrecajac się z bolu w miare jak twymi wnetrznosciami targaja torsje, dlugo wyrzucasz z siebie na wpol przetrawione resztki.**

**Z trudem znajdujesz w sobie sily by chwiejac się na nogach wstac wreszcie z kleczek. Coz za zalosny widok...**

Jednym z badaczy, którzy w analizach języka internetu akcentują fakt połączenia elementów pisma i mowy w nową formę o niespotykanej dotąd charakterystyce jest Jeffrey Young. W artykule poświęconym MUD-om określa ich język mianem **pisemnych konwersacji** (*writing conversations*) oraz uznaje je za "czystsza" formę ekspresji i interakcji niż pismo i mowa traktowane oddzielnie: "MUD-y dostarczają mieszanki pisma i mowy, która stanowić może czystsza formą ekspresji niż każde z nich z osobna. Doświadczenie językowe MUD-u jest bardziej celebrowane niż mowa – gracze analizują dokładnie swoje działania przy wysyłaniu komunikatów, chodzi tu zarówno o zawartość wer-

---

<sup>2</sup> Lista obowiązujących w świecie arkadii komend, emotów i łączących się z nimi przysłówków dostępna na stronie: <http://srebrna.eu.org/Arkadia/pomoc/>.

balną [słowa] jak i komendy komputerowe – jednocześnie wszystko to odbywa się w czasie realnym, gdzie gracze «mówią» do siebie przy pomocy pisanych komunikatów rozsyłanych pomiędzy komputerami" [Young]. W przypadku MUD-ów dochodzi nie tylko do zatarcia granicy pomiędzy pisaniem a mówieniem, ale także pomiędzy tym co wirtualne a realne. Dzięki czysto semiotycznej aktywności użytkownicy tekstowych światów wirtualnych egzystują w nich online, podobnie jak egzystuje się w realnym świecie. Kiedy uczestnik Arkadii decyduje się zamknąć sesję gry, na ekranie jego monitora wyświetla się komunikat "Opuszczasz realny świat". Stąd pojawiają się wątpliwości, czy w odniesieniu do tych środowisk w których podstawowa rzeczywistość jest rzeczywistością konwersacji (a więc rzeczywistością opartą na języku) zasadne jest posługiwanie się terminem wirtualna.

Medium internetowe oferuje nowe strategie i kanały komunikowania odmienne od tych, z którymi spotykamy się w innych sytuacjach semiotycznych. Analiza netspeaku pokazuje, że tradycyjne schematy komunikacyjne związane z mową oralną i językiem pisany przestają tu obowiązywać. Bezpośrednią konsekwencją połączenia w internetowym dyskursie elementów pisma i mowy oraz zatarcia granic między nimi jest zjawisko określane mianem **skryptualizacji języka**. Skryptualizacja języka to "performatywne zapisywanie konwersacji, w których język jest interaktywnie pisany zamiast wypowiedzany" [Sandbothe 1998]. Ze skryptualizacją języka mamy do czynienia w tych gatunkach internetowych, w obrębie których pismo staje się medium bezpośredniej synchronicznej komunikacji pomiędzy użytkownikami niewidzącymi siebie nawzajem (m.in. IRC oraz omawiany powyżej MUD). W kontekście tych gatunków pismo symulując bezpośrednią, synchroniczną komunikację zyskuje zupełnie nową właściwość – staje się medium obecności (jakkolwiek obecności niepełnej – *appresent presence* [por. Sandbothe 1998]). Jednocześnie można także wskazać drugie zjawisko stanowiące konsekwencję upłynnienia granic pomiędzy mową i pismem w dyskursie sieci i przez analogię do terminu "skryptualizacja języka" wprowadzonego przez Sandbotha określić je mianem **wizualizacji mowy**. Słowa zapisywanych konwersacji internetowych nie są już bowiem tak ulotne, jak to ma miejsce w przypadku mowy oralnej. Widoczne na ekranie stają się obiektami materialnymi. Mogą zostać zachowane, wycięte, wklejone (charakteryzując język e-mail David Crystal wskazuje na specyficzną tylko dla tego gatunku praktykę określaną mianem *framingu* polegającą właśnie na wycinaniu sentencji z jednej wiadomości i wklejaniu ich do drugiej [por. Crystal 2001: 119-121]). Jeffrey Young zauważa: "Pisząc swoje rozmowy gracze patrzą na własne słowa oraz odpowiedzi innych. Inaczej niż ma to miejsce w oralnych konwersacjach, w których egzystencja słów jest chwilowa, w MUD-ach wypowiedzi pojawiają

się na ekranie i pozostają. **Słowa same w sobie stają się przedmiotami** [podkr. M.G.], na które gracz może reagować i którymi może manipulować bez pośpiechu" [Young].

### **Bibliografia:**

Crystal D., 2001, *Language and Internet*, Cambridge.

Danet B., 1997, *Language, Play and Performance in Computer-Mediated-Communication*, <http://atar.msc.huji.ac.il/~msdanet/report95.htm>

Nirmond J., 1997, *Net.Speak. Tomorrow's World? A study of conversational reality within computer-mediated community*, <http://www.doleos.demon.co.uk/net.speak/index.html>

Sanbothe M., 1998, *Digital Entanglements. A Media-Philosophical Analysis of Images, Language, and Writing in the Internet*, <http://141.35.2.84/ms/digi/digi.html#fn1>

Young J.R., *Textuality in Cyberspace: Muds and Written Experience*, [http://lydia.bradley.edu/las/soc/syl/391/papers/text\\_cyb.html](http://lydia.bradley.edu/las/soc/syl/391/papers/text_cyb.html)

### **Źródła elektroniczne:**

<http://www.albury.net.au/new-users/netiquet.htm>

<http://www.arkadia.prv.pl/>

<http://www.bfree.on.ca/comdir/school/pj/jargon.htm>

<http://www.in.on.ca/tutorial/netiquette.html>

<http://www.sharpened.net/glossary/acronyms.php>

<http://www.netlingo.com/>

<http://srebrna.eu.org/Arkadia/pomoc/>

<http://www.ucc.ie/cgi-bin/acronym/>

Ewa Wójtowicz

# Mail art i e-mail art

- sztuka poczty wobec nowego medium

Mail art nie jest stylem artystycznym ani techniką. Jest zróżnicowany, złożony i zdecentralizowany do tego stopnia, że jedyną wspólną cechą jest fakt komunikacji poprzez pocztę. Istotą sztuki poczty jest niekomercyjna komunikacja, dokonująca się poprzez wymianę opartą na związkach między artystami. Komunikacja, która sama w sobie stała się esencją działania artystów tworzących sztukę poczty. Jednocześnie mail art pozwala na swobodną ekspresję, której jedynymi ograniczeniami są możliwości systemu pocztowego. Jest alternatywnym sposobem rozpowszechniania idei. Mail art jest liberalny i kosmopolityczny. Sieć sztuki poczty rozciąga się na cały świat, a w jej ramach krążą liczne informacje wizualne, werbalne i dźwiękowe. Te cechy sztuki poczty, odnoszą się zarówno do jej wersji tradycyjnej (snail mail) jak i elektronicznej (e-mail).

## Historia sztuki poczty

Kiedy w 1962 roku Ray Johnson założył New York Correspondence School<sup>1</sup>, działania artystyczne związane z mediami komunikacyjnymi nie były szeroko rozpowszechnione, nie miały też bogatej historii, mimo poglądu Edwarda Plunketta, który uważał, że sztuka poczty zaczęła się w dniu, w którym Kleopatra kazała się zawinąć w koc i dostarczyć Cezarowi [Crane 1984]. Artyści, tacy jak Vincent van Gogh, który pakował listy do brata w swoje rysunki, tworzyli niekiedy prace związane z pocztą, ale były to sporadyczne przypadki. Włocsy i rosyjscy futuryści projektowali stemple, karty pocztowe, opracowywali nowe kroje liter, podobnie jak dadaści. Marcel Duchamp eksperymentował z pocztą już w roku 1916, a Kurt Schwitters stemplował swoje kolaże, w których czasem wykorzystywał znaczki. Jednak nie były to przejawy jedno-

---

<sup>1</sup> New York Correspondence School (niekiedy zmieniane na Correspondance) - skrócony w dalszej części tekstu do NYCS.

litego ruchu. Prawdziwie pionierską w zakresie sztuki komunikacji stała się działalność Raya Johnsona (1929-1995).

Johnson tworzył kolaże nazwane przez niego *moticos*<sup>2</sup>, które rozsyłał do znajomych, a później także nieznanym, których lista szybko rozrosła się do sześciuset adresów. Zawierała nazwiska osób związanych z mail artem, jak i nieświadomych niczego, przypadkowych osób publicznych. Można ją porównać do pocztówek Ona Kawary z serii *I met*, w których wymieniał nazwiska napotkanych danego dnia ludzi.

Rozpowszechnił też metodę zbiorowego tworzenia prac, rozsyłając swoje propozycje z instrukcją: "add to and return to Ray Johnson". Były to przeważnie kartki formatu A4, które krążąc między uczestnikami NYCS nabierały treści. W ten sposób zdobywano nowe kontakty. Wspólna praca dawała poczucie decentralizacji. Nikt nie miał ostatecznej kontroli, autorem mógł być każdy i nikt jednocześnie. Nie było też oryginału. Często pierwowzór w ogóle nie wracał do autora projektu.

Typową przesyłką Johnsona była kserokopia kolażu z reprodukcją którejś pracy, fragmenty listów do innych, rysunki, nazwiska, stemple, czasami instrukcje: jak narysować królika albo: jak napisać słowo – litera po literze. Jego specjalnością były kalambury. Bawił się nazwiskami swoich korespondentów, zmieniając je i tworząc nowe znaczenia, np. "Send slips to Lucy Lippard"<sup>3</sup>. Johnson często zwracał się do uczestników NYCS, by wysyłali listy do jakiejś wybranej osoby lub instytucji (np. "Time" otrzymał w 1969 roku mnóstwo dziwnych walentynek). Przyjmował w ten sposób rolę dyrygenta. Nie tylko sam wysyłał prace, ale koordynował działania, zapoznawał jednych ludzi z innymi, był głównym wodzirejem Correspondance. Czasem wysyłał też listy do prasy. Kiedy "Village Voice" prosił o "brief letters", wysłał reklamę Marlboro z dopiskiem "Brief Cancer". Nie tylko dyrygował NYCS za pomocą poczty, używał również telefonu, często tworząc kalambury.

W latach 60. mail art dzielił się na dwa nurty: jeden o zasięgu lokalnym, związany z New York Correspondence School i drugi, międzynarodowy, związany z Fluxusem. Charakterystyczne dla sztuki poczty spod znaku Fluxusu były: stemple (*rubberstamps*), znaczki artystyczne (*artistamps*)<sup>4</sup>, pocztówki, a także *multiple*. Koncepcja multiple name polegała na przybraniu jednego nazwiska lub nazwy przez możliwie dużą grupę osób.

W 1966 Dick Higgins wydał druk ulotny ze swoim esejem, w którym m.in. użył słowa *intermedia*. Był to ważny moment w rozwoju mail artu, chociaż

---

<sup>2</sup> Jest to anagram słowa *osmotic*, Johnson uznał, że to dobre słowo, ponieważ jest jednocześnie w liczbie pojedynczej i mnogiej, można je także dowolnie wymawiać.

<sup>3</sup> Na pozór jest to tylko zwykłe zdanie, będące propozycją, ale w tym kontekście łatwo przejrzyczyć się i przeczytać slips jako lips (*To make a slip* - przejrzyczyć się).

<sup>4</sup> *Artistamp* (ang.) - skrót od *artist's stamp*.



w założeniu nie był to zaplanowany projekt sztuki poczty. Użył on bowiem świadomie poczty jako środka komunikacji. W tym samym roku Ken Friedman zaczął wydawać coroczne listy adresowe Fluxusu. Różniły się one od list Johnsona pod dwoma względami. Po pierwsze, listy Johnsona obejmowały, jak sam przyznawał, również osoby nie zainteresowane. Po drugie, Johnson nie powiełał tych list po to, by rozszerzać zasięg sieci. Natomiast lista Fluxusu z 1972 r. osiągnęła astronomiczną liczbę 1400 adresów.

Filozofia Fluxusu wyznaczyła drogę rozwoju sztuki poczty, rozszerzył się też jej zasięg. Najważniejsze jest wykorzystanie systemu poczty i jego składników: znaczków, stempli i pocztówek, a także publikacja list adresowych, dzięki którym zwiększyła się liczba uczestników. To pozwoliło sztuce poczty uzyskać szerszy zasięg i przyczyniło się do jej rozwoju w latach 70. Mail art stał się konwergencją dwóch zjawisk: koordynacji wymiany poprzez pocztę, jak to praktykował Johnson, oraz gry z elementami systemu pocztowego, zainicjowanej przez Fluxus. Różnica polegała na skali – w przypadku Fluxusu była ona międzynarodowa, NYCS ograniczała się do terytorium Stanów Zjednoczonych. Przesyłki NYCS i Fluxusu wносиły humor i drwinę z wysokiej sztuki i jej mitu. Tworząc swój własny obieg, artyści zignorowali oficjalny rynek sztuki, kpiąc z profesjonalizacji i komercjalizacji. Nie sprawdziła się natomiast próba zachowania anonimowości przez członków Fluxusu, mających występować wyłącznie pod szyldem: Fluxus. Skrupulatna dokumentacja działalności Fluxusu wpłynęła także na tworzenie archiwów sztuki poczty.

Ken Friedman [Friedman 1992] proponuje podział wczesnego okresu sztuki poczty na dwie fazy: prywatną, trwającą od wczesnych lat 50. do połowy lat 60. i publiczną, która zaczęła się wraz z założeniem oficyny Something Else Press. Kolejna, trzecia faza, datuje się od masowych projektów takich, jak *One Year One Man Show*, *Work in Progress* czy *Omaha Flow Systems*. Egalitaryzm i optymizm przełomu lat 60. i 70. przyniósł rozwój ilościowy ruchu sztuki poczty, a jednocześnie zakończył jego fazę "heroiczną".

Mail art, z niewielkiej sieci stworzonej w latach 50. przez Johnsona i rozwiniętej w latach 60. przez Fluxus, rozrósł się do rozmiarów międzynarodowych. Lata 70. poszerzyły pole oddziaływania sztuki poczty o Europę Wschodnią i Amerykę Południową a także wpłynęły na upolitycznienie ruchu. Artykuły o sztuce poczty zaczęły się pojawiać w popularnych magazynach<sup>5</sup>, a wystawy mail artu w galeriach.

Duch kontrkultury lat 70. pozwolił dostrzec w sztuce poczty szansę na stworzenie systemu alternatywnego wobec rynku sztuki. Artyści próbowali już wcześniej, na różne sposoby, uniezależnić się od systemu galerii, jednak sztuka

---

<sup>5</sup> Artykuł Thomasa Albrighta w magazynie "Rolling Stone" był pierwszym od czasu tekstu Wilcocka w "Village Voice" z roku 1955.

poczty po prostu zignorowała ów system, tworząc własny. Z jednej strony forma sztuki poczty przyciągnęła uznanych artystów, takich, jak np. Gilbert i George<sup>6</sup>, czy On Kawara<sup>7</sup>. Była to jednak w ich przypadku komunikacja jednostronna, jako że nie oczekiwali oni odzewu. Z drugiej jednak strony to właśnie w latach 70. mail art rozwinął się współpracy między artystami na skalę globalną, obejmując swoim zasięgiem coraz więcej osób. Galerie zaczęły organizować wystawy, w których brały udział setki uczestników.

Pierwsza była wystawa zorganizowana przez Whitney Museum of American Art w 1970 roku. Johnson zachęcił stu szesnastu artystów do wzięcia w niej udziału, polecając im nadsyłanie prac bezpośrednio na adres muzeum.

Pierwszą wystawą w Europie była Mail Art zorganizowana przez Jeana-Marc Poinsoa w 1971 roku w ramach Siódmego Biennale Paryskiego. Poinsoa użył terminu "mail art", który utrzymuje się po dziś dzień. Nazwanie tej działalności oznacza próbę przypisania jej do jakiegoś nurtu sztuki, a także sugeruje, że jest to sztuka eksplorująca system pocztowy (co na przełomie lat 60. i 70. było prawdą, z powodu zainteresowania konceptualizmem). Rysuje się tu również zmiana, od sztuki korespondencji (albo raczej Nowojorskiej Szkoły Korespondencji) koordynowanej przez Johnsona, do możliwości użycia poczty do stworzenia dzieła sztuki (czyli sztuki poczty). W tym drugim wypadku aktywność odbiorcy nie jest konieczna.

## Charakterystyka mail artu

Projekt mail art<sup>8</sup> jest szczególnym rodzajem działalności, polegającym na stworzeniu, skoordynowaniu i zrealizowaniu przez jedną lub więcej osób długofalowego projektu opartego na komunikacji. Pierwszą fazą jest wybór tematu i rozesłanie zawiadomień o projekcie do możliwie dużej grupy potencjalnych uczestników. Zawiadomienie musi określać temat, wymogi techniczne (np. format prac) i datę, do której można nadsyłać prace<sup>9</sup>. Zawiera ono także adres autora projektu i – najczęściej – zapewnienia w rodzaju "no jury, no returns, documentation to all", co oznacza brak selekcji i prawo do otrzymania dokumentacji przez każdego uczestnika, z jego adresem i – niekiedy – kopią nadesłanej pracy.

Istotnym aspektem jest niekomercyjność przedsięwzięcia. Autor projektu nie powinien czerpać z niego korzyści materialnych, sprzedawać katalogów czy pobierać opłat za udział w wystawie. Takie praktyki narażają go na ostracyzm

---

<sup>6</sup> Przykładem mogą być ich pocztówki z przełomu lat 60. i 70., np. *A Souvenir of Gilbert & George Hyde Park Walk, July 21st 1969*.

<sup>7</sup> Seria *I Got Up At...*, którą rozpoczął w 1968 roku.

<sup>8</sup> ang. *Mail Art Project (MAP)*.

<sup>9</sup> ang. *deadline*.

ze strony pozostałych uczestników. Wszystkie nadesłane prace mają równy status i muszą zostać wystawione.

Konwencja przyjęta dla realizowania projektów sztuki poczty sytuuje je w wyraźny sposób poza oficjalnym obiegiem artystycznym. Jednocześnie artyści zaangażowani w mail art twierdzą, że jego ideologia polega na braku ideologii, jednoznacznych etykiet i klarownych definicji. W 1986 Andrej Tisma i Nenad Bogdanovic zaproponowali termin *No-ism*, który ma oznaczać, że w świecie mail artu nie ma ideologii. Trudno jednak zaprzeczyć istnieniu ducha wolności i specyficznego anarchizmu cechującego zdecentralizowany świat mail artu. W latach 70. nastąpiło uwikłanie sztuki poczty w politykę, za sprawą rozszerzenia jej zasięgu na kraje, w których te cechy były źle widziane, a niekiedy wręcz niebezpieczne.

W latach 70. zasięg sieci mail artu rozszerzył się o Amerykę Południową, a także Europę Wschodnią, gdzie przykładem może być rozwinięte środowisko artystów jugosłowiańskich<sup>10</sup> lub działalność Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego<sup>11</sup> czy Ewy Partum i Andrzeja Partuma.

Jak pisali Kozłowski i Kostołowski, "Sieć nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji. Punkty sieci znajdują się w różnych miastach i krajach. Między poszczególnymi punktami istnieje kontakt, polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwia ich równoległą prezentację we wszystkich punktach" [Dziamski 1995: 81]. Pierwsza, niewielka wystawa sztuki poczty w Polsce miała miejsce w Krakowie w roku 1975; organizatorem jej był Stanisław Urbański. Tytuł wystawy brzmiał: *Art in Contact It's Life in Art*.

W tym okresie cenzura w Europie Wschodniej utrudniała wymianę w ramach mail artu. Powielanie i druk były właściwie niemożliwe. Artyści uciekali się więc do bardzo prostych mediów, takich jak linoryt, czy odbitki z ziemniaka. Dla artystów z Zachodu były to świeże i ciekawe pomysły. Jednocześnie sama wymiana przesyłek była znacznie utrudniona, listom groziła konfiskata, a ich nadawcom kłopoty. Gyorgy i Julia Galantai, twórcy węgierskiego archiwum Artpool, nie mogli drukować katalogów ani wystawiać, ich działalność była obserwowana, a Artpool uznany za nielegalny i wywrotowy. W Związku Radzieckim działali Rea Nikonova i Serge Segay, zajmujący się sztuką poczty od 1985 roku. KGB kontrolowała i selekcjonowała ich korespondencję, a oni sami świadomi byli podjętego ryzyka. Również na początku lat 70., mail art rozprzestrzenił się w Ameryce Południowej. Pierwszą wystawę zorganizował w Urugwaju Clemente Padin w roku 1974. Podobnie, jak w Europie Wschodniej, w Ameryce Południowej działała cenzura. Konsekwencje uczestnictwa w sztuce

---

<sup>10</sup> Pierwsza wystawa mail artu w Jugosławii odbyła się w 1972 roku w Belgradzie.

<sup>11</sup> Tekst *Sieć* ukazał się w 1971 roku, a Biuro Poezji powstało w 1972 r.

poczty, wykorzystywanej często jako narzędzie protestu przeciwko reżimowi, były jednak poważniejsze niż w Europie Wschodniej<sup>12</sup>.

Günter Ruch uważa, że w ciągu dwudziestu lat funkcjonowania mail artu, tzn. od 1960 do 1980 roku, przez sieć sztuki poczty przewinęło się ok. dwudziestu tysięcy osób. Te liczby mail art zawdzięcza boomowi lat 70. Masowość sztuki poczty stała się jednak przyczyną jej kryzysu, jako że w zalewie prac, wiele było bezwartościowych. Jednocześnie założenie równości wszystkich uczestników nie pozwalało na eliminację prac słabszych.

## Lata 80. – zapowiedź zmian

W latach 80. mail art funkcjonował blisko od ćwierćwiecza. W tym czasie większość jego wczesnych uczestników, w tym Ray Johnson, przestała brać udział w ruchu. Johnson unicestwił wcześniej NYCS, w poczuciu, że sytuacja wymknęła się spod jego kontroli – liczba uczestników gwałtownie wzrastała a zasięg przekraczał terytorium Stanów Zjednoczonych. Już w połowie lat 70. większość ważniejszych postaci mail artu wycofała się z ruchu, częściowo z powodu coraz większej liczby kserokopii krążących w obiegu. W latach 60. większość prac wykonywano ręcznie i były to niepowtarzalne egzemplarze. Kserokopiarki pozwoliły na łatwe i masowe powielanie materiałów, co zniechęciło część artystów. Uważali oni, że tylko starannie wykonane, unikalne i przeznaczone dla konkretnego odbiorcy prace mają sens i wartość.

W połowie lat 80. w środowisku mail artu zaczęło narastać przekonanie o konieczności przeanalizowania istoty ruchu i zastanowienia się nad jego przyszłością. Hans Rudi Fricker i Günter Ruch ze Szwajcarii, zaproponowali spotkanie mail artystów. Początkowo miało się ono odbyć w Szwajcarii, pod hasłem Centralised Correspondance, jednak ostatecznie zdecydowano się na inne rozwiązanie. Aby spotkanie ogłosić kongresem, wystarczyło dwóch uczestników i dyskusja o zagadnieniach mail artu. Koordynacją i sporządzeniem dokumentacji zajął się Fricker. W ramach International Mailart Congress między 1 czerwca a 1 października 1986 roku odbyło się osiemdziesiąt spotkań z udziałem ponad pięciuset uczestników z dwudziestu pięciu krajów. Uczestnicy kongresu dzielili się między sobą pisemnymi relacjami ze spotkań. Tak duża liczba uczestników dowodzi sukcesu przedsięwzięcia, chociaż niektórzy uważali, że idea kongresu jest przeciwna istocie sztuki poczty, z uwagi na jej charakter. Kongres wykroczył poza prostą wymianę pocztową, jakkolwiek bazował na kontaktach zawiązanych w wyniku tejże wymiany.

---

<sup>12</sup> Jednych artystów, jak np. Paolo Bruscky'ego, aresztowano, innych, jak Guillermo Deislera, zmuszono do wyjazdu z kraju. Abel Luis Vigo, syn artysty argentyńskiego Edgardo Antonio Vigo, został uprowadzony w roku 1976 i zaginął bez śladu. Clemente Padin i Jorge Caraballo zostali aresztowani w roku 1977. Zostali zwolnieni dwa lata później, po tym jak amerykański *networker* Geoffrey Cook, zorganizował za pośrednictwem sieci mail art, masowe apele do rządu Urugwaju.

W 1992 roku, Fricker wraz z innym szwajcarskim artystą, Peterem Kaufmannem, w poczuciu zmiany kondycji sztuki poczty, zainicjował kolejny kongres. Główna idea kongresu opierała się, jak i poprzednio, na spotkaniu dwóch lub więcej artystów. Rozproszone i zdecentralizowane grono uczestników miało omówić przyszłość mail artu i zjawisko International Network Culture.

The Decentralised World-Wide Networker Congress, znany jako NC 92 lub METANET, składał się ze stu osiemdziesięciu spotkań w ponad dwudziestu czterech krajach, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Australii, Urugwaju, a także w Afryce i w Europie<sup>13</sup>. Fricker i Kaufmann, podobnie jak sześć lat wcześniej, zajęli się koordynacją i publikacją relacji ze spotkań.

Między jednym a drugim kongresem sytuacja sztuki opartej na komunikacji zmieniła się radykalnie, chociaż te zmiany dopiero zaczynały się uwidaczniać. NC 92 od poprzedniego kongresu różniło przede wszystkim to, że niektórzy z jego uczestników mogli komunikować się za pomocą internetu. Chuck Welch zaczął pracować nad projektem *Telenetlink* w czerwcu 1991, w ramach globalnego projektu telekomunikacyjnego *Reflux Network Project* zorganizowanego przez Artura Matucka.

Kongres NC 92 przyniósł ważne konkluzje. Uznano, że komunikacja nie musi ograniczać się do poczty, a mail art nie musi się opierać na sztuce. W rezultacie za bardziej adekwatne niż mail art określenie uznano *network*, czyli sieć. Pojawiło się również pojęcie *networker*<sup>14</sup> w odniesieniu do uczestnika ruchu. *Networker* nie jest artystą sensu stricto. Jest raczej rodzajem "animatora kultury", metaartystą, który tworzy konteksty dla zbiorowej ekspresji zamiast tradycyjnie pojmowanych dzieł sztuki. W obrębie mail artu bowiem, "dziełem sztuki" nie jest przesyłka, niezależnie od formy, jaką posiada, ale cały proces interakcji pomiędzy *networkerami*. Podobnie zrealizowany projekt, będący sumą procesów interakcyjnych między ludźmi. W rezultacie kongresu ustalono, że mail art opiera się najczęściej na komunikacji między dwiema osobami. *Networking* natomiast jest tworzeniem ze świadomością funkcjonowania w społeczności i globalnej kulturze.

## Turyzm. *Networking*

Nie wszyscy wzięli udział w kongresie. Jedni z powodu odcięcia od świata,

---

<sup>13</sup> W Villorba we Włoszech odbył się kongres poświęcony pamięci Cavelliniego. John Held Jr. zorganizował Fax Congress, Jennifer Huber - Woman's Congress, Mielke And i Liz Was - Dreamtime Village Corroboree, Bill Gaglione - Rubberstamp Congress, Chuck Welch - Netshaker Harmonic Divergence, Guy Bleus - Antwerp Zoo Congress, Rea Nikonova i Serge Segay - Vacuum Congress, Mike Dyar - Joseph Beuys Seance, Vittore Baroni skomponował i nagrał hymn kongresu, a Mark Corroto wydał okolicznościowy zine "The Face of the Congress".

<sup>14</sup> *Networker* (ang.) - rodzaj postawy artystycznej, wywodzącej się z międzynarodowej subkultury opartej na współpracy w ramach sieci, takiej jak prasa alternatywna (ziny), mail art itp.

jak artyści z byłej Jugosławii<sup>15</sup>. Inni uważali, że komunikacja, nawet o dość intymnym charakterze, powinna się odbywać na odległość. Istniała jednak grupa myśląca całkiem przeciwnie – byli to ludzie propagujący i realizujący ideę turystyki<sup>16</sup>. Pewna liczba *networkerów* zaczęła uprawiać turystykę, który polegał na odwiedzaniu się nawzajem, wymianie poglądów, dawaniu wykładów o sztuce poczty. Nie wszyscy jednak mogli pozwolić sobie na tę dość kosztowną ideę.

Niekiedy podróże służyły konkretnym celom, jak w przypadku *The International Shadow Project* grupy P.A.N.D. (Performers and Artists for Nuclear Disarmament). W czterdziątą rocznicę zbombardowania Hiroshimy zorganizowali akcję (która dziś odbywa się corocznie) polegającą na rysowaniu cieni w wielu miejscach publicznych.

W 1990 roku Denis Banks wysunął ideę projektu *Net Run*. We współpracy z artystami japońskimi: Shozo Shimamoto, Mayumi Handa i Ryosuke Cohen, którzy zaprosili do udziału *networkerów* z wielu innych krajów, Banks zrealizował swoją podróż, która rozpoczęła się 6 sierpnia 1990 roku w Londynie a zakończyła 6 września w Osace. Przemierzył wówczas ponad 8 tys. kilometrów. Projektowi towarzyszyły spotkania siedemdziesięciu *networkerów*, które miały miejsce po drodze. Banks wyjaśniał na każdym spotkaniu cel podróży, gromadząc zarówno zaangażowanych artystów jak i publiczność.

Kolejnym i bezprecedensowym przykładem turystyki jest działalność dwójki niemieckich *networkerów*: Angeli Pahler i Petera Kustermanna. W ramach długofalowego projektu *Net Mail*, rozpoczętego w 1990 roku, przemierzali oni ponad 100 tys. kilometrów, doręczając osobiście pocztę i odwiedzając poszczególnych *networkerów*. Pod szyldem Peter and Angela Netmail stworzyli imitację systemu pocztowego, używając znaczków artystycznych, stempli zapro-

---

<sup>15</sup> Jednocześnie artyści z byłej Jugosławii, nie mogąc wziąć udziału w kongresach za granicą, zorganizowali pokojowe kongresy. Andrej Tisma w rozmowie z Ruudem Janssenem wspomina Anti-Embargo Net Congress z 1-3 września 1992 roku, podczas którego ośmiu serbskich artystów podpisało deklarację o odblokowaniu twórczości. Chuck Welch otrzymał zwrot książki *Eternal Network*, którą wysłał do Tismy. Wysyłka tej książki miała jakoby pogwałcić sankcje nałożone na Jugosławię. Welch rozpoczął wówczas serię protestów pod adresem rządu amerykańskiego, umieścił także w Internecie wezwanie do nadsyłania protestów. Artyści jugosłowiańscy (m.in. Dobrica Kamperelic, Nenad Bogdanovic, Andrej Tisma czy Aleksander Jovanovic) również weszły starania o zniesienie embarga. Podkreślają jednak, że gdyby nie pomoc *networkerów* z zewnątrz, nikt nie usłyszałby ich głosu. Artyści z ponad dwudziestu krajów współpracowali z magazynem Jovanovica "Cage", rozprowadzali publikacje, wspierali inicjatywy. Niektórzy z *networkerów*, jak John Held Jr., Angela i Peter Netmail czy Bob Kirkman, nie obawiali się nawet przyjechać do Jugosławii i wziąć udział w kongresach w 1992 roku. Po zawieszeniu embarga, 30 października 1994 roku, w Nowym Sadzie odbył się 1st Post Cultural Embargo Networker Congress.

<sup>16</sup> *Turystyka* (ang. *Tourism*) - idea aby *networkerzy* odwiedzali się nawzajem, termin ukuły przez H.R. Frickera w 1985 r.

jektowanych przez kolejnych *networkerów* i roznosząc w sumie ponad dwieście kilogramów poczty pomiędzy trzystu pięćdziesięciu artystów. Jako że *Net Mail* zbiegł się w czasie z kongresem w 1992 roku, Pahler i Kustermann wzięli udział w stu siedemdziesięciu kongresach, przekraczając pięćdziesiąt granic, w tym serbską i chorwacką podczas wojny w byłej Jugosławii.

Kongresy wzmocniły więzi między uczestnikami ruchu i wpłynęły na powstanie licznych wspólnych projektów, niemożliwych do zrealizowania na odległość. Sztuka komunikacji poszerzyła się też o nową gałąź – turystyka, którzy wybrali niektórzy, przedkładając bezpośrednią komunikację nad kontakty za pomocą poczty. To poszukiwanie nowych mediów komunikacyjnych wyprzedziło nieznacznie w czasie zaistnienie nowych, niematerialnych środków komunikacji, jakie przyniósł ze sobą rozwój internetu. Z drugiej strony w czasie kongresu w 1992 roku dało się zauważyć dwie przeciwstawne tendencje w rozwoju komunikacji: jedną były akcje w ramach turystyki, polegające na bezpośredniej komunikacji, druga to komunikacja za pomocą internetu, zainicjowana przez *Telenetlink*. Obie wykroczyły poza dotychczasowe użycie zwykłej poczty.

Lata 70. poprzez masowość sztuki poczty stworzyły postawę "każdy może być artystą", a mail art, poprzez rozszerzenie zasięgu, zyskał niekiedy charakter polityczny. W latach 80. pojawiły się pierwsze próby refleksji teoretycznej, uzewnętrznione w kongresie z roku 1986, a także próby wprowadzenia nowych technik komunikacji poprzez turystykę.

Pojawienie się pojęcia *networker* wskazuje na przeniesienie akcentu gdzie indziej – w stronę komunikacji a nie w stronę sztuki. *Networking* jest bowiem systemem dystrybucji sztuki eksperymentalnej, alternatywnym wobec systemu galerii i rynku sztuki. Przykład turystyki dowodzi rozszerzenia pojęcia sztuki komunikacji (przejścia od komunikacji na dystans do komunikacji bezpośredniej), od sztuki poczty do *networkingu*. Termin *networking* zaczął w wielu wypadkach zastępować termin *mail art* jako bardziej adekwatny do nowo powstałej sytuacji.

## Sztuka poczty wobec internetu

W latach 90. stało się jasne, że istotą mail artu nie jest wartość i charakter pojedynczej przesyłki, ale proces interakcji między dwiema osobami w ramach sieci sztuki poczty. W latach 60. i 70. były to raczej eksperymenty w obrębie systemu pocztowego. Sztuka poczty lat 90. opiera się więc na procesie wymiany, w ramach sieci powstałej z mail artu lat 60..

Dla mail artysty system pocztowy może być tym, czym czysty blejtram dla malarza. Koperta i jej zawartość może być traktowana jak instalacja, jako że składa się z kilku elementów, tworzących całość pracy. Galerią sztuki poczty jest nie tylko biurko adresata, na które trafia przesyłka i późniejsza ewentualna wystawa, ale przede wszystkim podróż, jaką odbywa list, przechodząc przez ręce

wielu osób w drodze od nadawcy do odbiorcy. W przypadku pocztówki, każdy ma możliwość zapoznania się z jej treścią. Dostęp do wnętrza koperty osoby postronne mają tylko w wyjątkowych wypadkach.

Mail art, zapewniając stosunkowo tanią komunikację z możliwie dużą ilością ludzi, pozwalał na przełamanie izolacji jednostki i poczucie bycia w grupie. Ważna jest świadomość istnienia podobnie myślących ludzi, z którymi można wymieniać poglądy pomimo bariery językowej i fizycznej odległości. Pierwsze próby umieszczenia mail artu w rozwijającym się w pierwszej połowie lat 90. internecie podjęli: Mark Bloch, Charles Francois, Ruud Janssen i Chuck Welch. Stworzyli oni pierwsze BBS-y poświęcone sztuce poczty [Perneckzy 1993: 264]:

- RATOS (Research in Art and Telecommunication Online Service) powstały w roku 1989. Host System: RATOS, operator (sysop): Charles Francois. Dostęp: przez połączenie telefoniczne, tematyka: informacje, czat, poezja wizualna, wiadomości publiczne i prywatne.

- TBHS (TAM Bulletin Host Service) powstały w roku 1990 jako kontynuacja skomputeryzowanej wersji Biuletynu TAM dostępnej w różnych BBS-ach w Holandii od roku 1987. Host System: TBHS, operator: Ruud Janssen. Tematyka: informacje, publiczne wiadomości.

- PANSCAN – założony w 1990 roku. Host System: ECHO, operator: Stacy Horn. Dostęp 24 godziny na dobę przez połączenie telefoniczne. Tematyka: telekonferencje.

- TELENELINK – założony w roku 1991 przez Chucka Welcha w San Francisco. Host System: ACEN<sup>17</sup>, operator: Fred Truck. Dostęp 24 godziny na dobę. Tematyka: telekonferencje, e-mail, wiadomości.

Ruud Janssen od 1985 roku wydawał magazyn "TAM-Bulletin", poświęcony sztuce poczty. Od 1987 roku magazyn ten zaczął być dostępny w sieci, jako plik tekstowy ASCII, rozpowszechniany za pośrednictwem BBS-ów: HCC-BLIEP-DONGEN, HCC-FIDO-TILBURG-1 i INFOBOARD-VENRAY.

Miały również miejsce próby w sferze telekomunikacji, ale koszty połączeń telefonicznych były zbyt wysokie. Korzystano więc głównie z komputerów zlokalizowanych na uniwersytetach lub w miejscu pracy. W początkach lat 90. sytuacja zaczęła się raptownie zmieniać. W 1991 roku powstał Reflux Network Project, międzynarodowy projekt telekomunikacyjny Artura Matucka, w ramach którego artyści mogli wymieniać informacje za pośrednictwem internetu. Większość z nich w dalszym ciągu jednak korzystała z komputerów na uczelniach, uniwersytety były bowiem pierwsze po organizacjach rządowych, jeżeli chodzi o dostęp do sieci.

---

<sup>17</sup> ACEN (Art Com Electronic Network) została założona w latach 80. przez Carla Loefflera, wydawcę "Correspondence Art" Michaela Crane'a.



*Telenetlink* był pierwszą próbą połączenia mail artu i sztuki telematycznej, skontaktowania ze sobą społeczności mail artu i e-mail artu. Welch zaczął tworzyć pierwsze listy adresów poczty elektronicznej w 1991 roku. Następnie kontynuował zbieranie adresów, korzystając z odpowiedzi na ogłoszenia zamieszczone w internecie w ramach NC 92, BBS-ach, cybermagazynach i grupach usenetu. Obecnie kontynuuje swój projekt, w unowocześnionej wersji jako *Emailart Directory*. Sam Welch nazwał *Telenetlink* próbą stworzenia linku między sztuką poczty a internetem. Miała być to eksperymentalna sieć łącząca dwadzieścia cztery punkty, zlokalizowane na uczelniach, instytutach badawczych i prywatnych stronach internetowych. Było to pierwsze interaktywne połączenie sztuki poczty ze światem internetu.

*Telenetlink* miał ogromny wpływ na Decentralised World-Wide Networker Congresses w 1992. Społeczność mail artystów i artystów działających w obrębie internetu zaczęła zapoznawać się ze sobą, wymieniać poglądy i współpracować. Dyskutowano o znaczeniu i roli pojęcia *networker*. Adresy e-mail zostały po raz pierwszy wymienione w skali międzynarodowej w rezultacie współpracy Welcha z Reedem Altemusem z Cumberland w stanie Maine. Lista adresów stopniowo się rozrastała, i uformowała nową kategorię w magazynie "Global Mail", redagowanym przez Ashley Parker Owens.

*Telenetlink* postrzegat mail art jako e-mail art, sytuując przyszłość sztuki poczty w obrębie mediów elektronicznych. E-mail miał być poręcznym narzędziem umożliwiającym pracę artystom z całego świata i pozwalającym na zbudowanie międzynarodowej sieci. *Telenetlink* połączył się z grupami Usenetu w momencie, gdy zaproszenia na kongresy w 1992 roku oraz aktualności zaczęły być dostępne przez WELL, alt.artcom czy rec.arts.fine. Dzięki temu dziesiątki kongresów wymieniały między sobą aktualne informacje. Internet jako medium zdecentralizowane i idealne dla tego typu spotkań pozwolił artystom sztuki poczty i tym działającym w obrębie telekomunikacji na współpracę i wymianę poglądów, a termin e-mail art zaistniał na stałe, jako nowe medium sztuki komunikacji.

Pionierzy sztuki telematycznej, tacy jak Judy Malloy, Fred Tryck czy Carl Loeffler, byli kiedyś aktywnymi uczestnikami mail artu. Niektórzy z nich porzucili mail art, uważając go za formę prymitywną, powolną i przestarzałą i poświęcając się całkowicie nowym mediom. Inni uczestnicy mail artu podchodzą do komputerów nieufnie. Chuck Welch za pomocą *Telenetlinku* próbował skontaktować ze sobą te dwa światy.

Pomimo ważnej roli projektu *Telenetlink*, Chuck Welch przyznaje, że być może było jeszcze za wcześnie na tego rodzaju przedsięwzięcie. W 1991 roku zaledwie kilkudziesięciu artystów sztuki poczty miało dostęp do sieci, byli to głównie Amerykanie, posługujący się Internetem, Bitnetem, CompuServe i America-Online.

W latach 1991-93 twórcy stempli często komunikowali się ze sobą za pośrednictwem sieci Prodigy. Działająca w obrębie tej sieci Dorothy Harris (używająca pseudonimu *Arto Posto*), stworzyła pierwszy internetowy kurs sztuki poczty dla początkujących. Niestety, pole oddziaływania Prodigy było wciąż niewielkie i ograniczone do terytorium Stanów Zjednoczonych. Kiedy Prodigy stał się częścią światowego internetu w 1993, ceny za połączenie znacznie wzrosły, co spowodowało spadek zainteresowania twórców tym medium.

Pierwszym projektem mail art, który został udokumentowany w internecie był *Cyberstamps: Artistamps in Cyberspace* Cathryn i Chucka Welchów. Zaprosili oni artystów do nadsyłania "cyber-znaczków" w formacie .gif (choć, jak dodaje Chuck Welch, można było wziąć udział w projekcie nie posiadając komputera). Zgłoszenia przyjmowano do 3 listopada 1996 roku. Dokumentacja ukazała się w internecie, zapowiadana jako pierwsza wystawa sztuki poczty udokumentowana on-line.

W projekcie wzięło udział siedemdziesięciu artystów z dwunastu krajów, głównie ze Stanów Zjednoczonych, ale także z Wielkiej Brytanii, Argentyny, Urugwaju, Meksyku, Szwajcarii, Niemiec, Hiszpanii, Francji, Belgii, Włoch i Polski. Artyści ci wcześniej tworzyli *artistamps*, ale tym razem idea była nieco inna. Jeżeli *artistamps* są wariacją na temat znaczków pocztowych, to *cyberstamps* są ich podwójną parodią. Mogą być powielane i wysyłane podobnie jak znaczki artystyczne, ale elektronicznie. Są więc przykładem mail artu i e-mail artu jednocześnie. Günter Ruch, organizator kongresów sztuki poczty z 1986 roku, który nie jest przeciwny ekspansji nowych mediów, uważa jednak, że często przesyłane wiadomości są same w sobie anachroniczne. Jego zdaniem, *cyberstamp*, stworzony i przesłany elektronicznie to jak kopia van Gogha wyprodukowana w Hong Kongu. Użycie znaczka, nawet symboliczne, nie ma nic wspólnego z istotą medium elektronicznego.

1 stycznia 1994 roku ukazał się pierwszy numer elektronicznego czasopisma na temat mail artu, "Netshaker Online". Był to pierwszy elektroniczny magazyn na temat sztuki poczty, dostępny w sieci. Ukazywał się co dwa miesiące, redagowany przez Chucka Welcha. Obecnie numery archiwalne są dostępne w bibliotece internetowego Electronic Museum of Mail Art (EMMA).

EMMA miało być w założeniu forum dla mail artystów, przestrzenią galerii i miejscem spotkań w cyberprzestrzeni. Mail art umieszczony w cyberprzestrzeni rozszerzył definicję *networkera*, a być może nawet zmienił jej znaczenie.

W roku 1995 zaczęły powstawać cybergalerie poświęcone sztuce poczty. Electronic Museum of Mail Art była pierwszą stroną internetową całkowicie poświęconą sztuce poczty. W tym samym roku pojawiły się strony Marka Blocha (maj 1995) i Jamesa Feltera z Kanady (czerwiec 1995). Także projekt Henryka Gajewskiego miał premierę w kwietniu 1995. Henryk Gajewski zorganizował

projekt *No war, Yes...* 8 maja 1995, w 50 rocznicę zakończenia II wojny światowej. Uczestnicy mieli za zadanie dokończyć tytułowe zdanie, w efekcie czego powstały wypowiedzi takie jak: "Nie wojna, tak... – edukacja/internet/miłość" itd. Oprócz wcześniej zaproszonych artystów, w akcji wzięła udział publiczność zgromadzona w galerii. Dopisywali oni swoje propozycje do podanego zdania. Były one drukowane i wystawiane wraz z tymi, które nadeszły wcześniej. Następnie stworzone wypowiedzi wywieszono na ścianie galerii w formie kolażu. Wydarzenie zostało sfilmowane przez TVP Warszawa i Telewizję Gdańską. Ten projekt mógłby być zrealizowany za pomocą zwykłej poczty, natomiast zostało tu wprzęgnięte nowe medium komunikacyjne. Powstaje pytanie na ile zmieniło to oblicze tego projektu. Być może w ten sposób autor dotarł do niekoniernie szerszej, ale z pewnością innej grupy aktywnych uczestników.

Według wypowiedzi Ruuda Janssena z tamtego okresu, powstanie cybergalerii mail artu wyznaczało nowy kierunek w rozwoju sztuki poczty, niekoniernie pozytywny, jako że nie dla wszystkich dostępny. Chuck Welch bronił idei cybergalerii, sam będąc twórcą cybermuzeum sztuki poczty, EMMA. Według niego adres jest niezbędnym składnikiem strony internetowej, podobnie jak w przypadku zwykłej poczty. Umieszczenie strony w sieci jest podobną czynnością jak wysłanie listu, tyle tylko, że witryna internetowa działa jak interaktywna skrzynka pocztowa, do której odbiorcy mogą przysyłać odpowiedzi: "W pewnym sensie jest to nowa hipermedialna poczta, w której członkowie społeczności mogą się spotykać, wymieniać nowiny, poglądy, dyskutować, poznawać nowych uczestników i współpracować nad nowymi wizualnymi i tekstowymi projektami. Witryny internetowe spełniają rolę wspaniałych magazynów sztuki poczty, dostępnych dla wszystkich mieszkańców globalnej wioski"<sup>18</sup>.

*Incongruous Meetings '98*, będące kontynuacją kongresów z 1986 i 1992 roku, w znacznej mierze opierały się na zawiadomieniach przesyłanych pocztą elektroniczną i umieszczanych w internecie.

Zarzut, że przekaz niematerialny nie jest sztuką poczty, obala przykład telefonicznych projektów Johnsona, których sporą kolekcję zebrał Mark Bloch. Także Clive Phillpot<sup>19</sup>, mówi: "Pewnego dnia znalazłem wiadomość nagrąną na automatycznej sekretarce. Brzmiała ona: Ray Johnson, Ray Johnson, Ray Johnson.(...) Nie mogłem dojść, kto to był i zaczęła mnie nękać niepewność: kto właściwie dzwonił? Czego chciał? Jeżeli to faktycznie Johnson, to co

---

<sup>18</sup> "In one sense you could call a website mail art's new hyper-media post office where the community gathers to exchange ideas, debate, gossip, greet one another, and co-create on visual and textual projects(...) Websites will be wonderful mail art resource centers for community access in the global village" - Chuck Welch w rozmowie z Ruudem Janssenem ("TAM Interview" #24b/1995) online.

<sup>19</sup> Clive Phillpot jest byłym dyrektorem działu kolekcji książki artystycznej i sztuki poczty w nowojorskiej MOMA.

powiniem zrobić z tym nagraniem? Czy to jest dzieło sztuki? Czy powiniem zachować te taśmy? Co to znaczy?" [Phillpot 1995].

## Przyszłość mail artu

Sztuka komunikacji idzie w parze z rozwojem technologii. Mail art wykorzystał możliwości zwykłej poczty i zbadał jej granice. Johnson przysyłał swoje enigmatyczne wiadomości przez telefon. Inni artyści eksperymentowali ze sztuką faksu. Następnym, logicznym krokiem powinien być internet<sup>20</sup>. Wśród mail artystów nastąpił podział: jedni stali się entuzjastami nowej technologii, inni, jak np. Klaus Groh, opowiedzieli się za tradycyjną pocztą, przeciwstawiając "suchemu" i niematerialnemu przekazowi, namacalne, trójwymiarowe i noszące ślad ręki artysty *mail art pieces*. Mike Leigh z A1 Waste Paper twierdzi, że e-mail nie jest mail artem. Spośród ankietowanych na temat wpływu poczty elektronicznej na mail art artystów, zaledwie kilku uważa, że e-mail jest niebezpieczny. Guy Bleus odpowiada: "Nie można porównywać jabłek z pomarańczami. E-mail, faks, czy gołębie pocztowe to wszystko sposoby komunikacji. Internet stwarza nowe możliwości dla istniejącej już sieci. To tylko nowy sposób komunikacji". Nasuwa się jednak pytanie czy atrybut materialności należy uznać za nadrzędny w stosunku do sztuki poczty. Mark Bloch uważa, iż fakt, że nowe medium jest niematerialne i nieatrakcyjne wizualnie, jest wyzwaniem dla mail artystów i stwarza nowe możliwości. Niematerialność stwarza też problem w kwestii archiwizacji i dokumentacji. Jest jednocześnie atutem przeciwko komercjalizacji sztuki poczty<sup>21</sup>.

Przyszłość mail artu jest niejasna. Powoli odchodzi pierwsza generacja uczestników ruchu. W latach 80. zmarli m.in.: Michael Scott, Ulises Carrion, Mike Bidner, a w latach 90. m.in.: Ray Johnson, Marcel Stussi, Edgardo Antonio Vigo, Guglielmo Achille Cavellini, Guillermo Deisler i Buster Cleveland. Część dawnych uczestników przeniosła swoje zainteresowania na nowe media. Ilość aktywnie korzystających z globalnej sieci użytkowników zaczęła wzrastać.

Wypowiedzi artystów biorących udział w ankiecie<sup>22</sup> na temat przyszłości sztuki poczty w kontekście rozwoju nowych mediów komunikacyjnych, różnią się między sobą. Według Geoffreya Cooka wzrośnie udział mediów elektronicznych, ale istota sztuki komunikacji pozostanie niezmieniona: "Internet jest przyszłością mail artu. Wspaniałe jest to, że zwiększa liczbę potencjalnych odbiorców, umożliwia też wysokiej jakości reprodukcje". Denis Mizzi natomiast

---

<sup>20</sup> "Ale kto powiedział, że mail artyści postępują logicznie?" - Mark Bloch w rozmowie z Ruudem Janssenem ("TAM Interview" 23a/1995), online.

<sup>21</sup> Hasło z lat 80.: "Mail art and money don't mix" nie sprawdziło się. Jeszcze za życia Johnsona niektórzy jego byli korespondenci sprzedawali przesyłki, które od niego dostali galeriom i kolekcjom.

<sup>22</sup> Ankieta została przeprowadzona w latach 1998-2000 przez Ewę Wójtowicz, za pomocą zwykłej poczty. Wypowiedzi mail artystów użyte w tym tekście, a nie opatrzone przypisami pochodzą z tej ankiety.

twierdzi, że w przyszłości mail art będzie całkowicie elektroniczny, a materialne obiekty znikną.

Zwolennicy tradycyjnej poczty, m.in. Daniel Daligand, uważają, że zbyt wiele kontaktów grozi ich splyceniem, a Keiichi Nakamura nie ma komputera i obawia się go. Jego zdaniem mail art powinien zachować swój materialny wymiar. Podobnie uważa Fabio Sassi, który używa wprowadzie internetu do zapoznania się z nowymi projektami, natomiast dominacja przesyłek elektronicznych nad materialnymi jest dla niego zagrożeniem dla istnienia sztuki poczty. Cornelius Hirsch uważa, że e-mail nie jest medium artystycznym, należy więc odseparować go od sztuki poczty: "Przesyłanie idei to nie to samo, co przesyłanie realnych obiektów. Internet jest takim samym środkiem jak pieniądź: obu nie da się zjeść". Zwraca on również uwagę na pojawienie się fotografii, które nie zmieniło, jego zdaniem, oblicza sztuki, natomiast dodało nową jej dziedzinę. Podobnie myśli Wali Hawes: "Czy fotografia zmieniła malarstwo, a elektryczność ceramikę? To będzie tylko odgałęzienie, nic rewolucyjnego".

Większość mail artystów korzysta z obu mediów komunikacyjnych: poczty zwykłej (zwanej ślimaczką) i elektronicznej. Nie uważają oni internetu za niebezpieczny dla sztuki poczty. Wśród mail artystów są również entuzjaści nowych mediów komunikacyjnych. Andrej Tisma pisze: "Od 1997 roku pracuję tylko z internetem. Nie wysyłam zwykłej poczty. Zajmuję się także sztuką sieci. E-mail jest czystszy, szybszy, ale w istocie jest tym samym, co zwykła poczta; to tylko inna technika".

Większość ankietowanych artystów twierdzi, że mail art nigdy nie zaniknie. Uważają tak m.in. Chuck Welch, Willi R. Melnikov, Geert de Decker. Zdenek Macku natomiast przewiduje, że sztuka poczty pójdzie tropem sztuki oficjalnej: "Wystawy, selekcja prac, estetyka". Marcello Diotallevi unika odpowiedzi na pytanie o przyszłość, zauważając: "Mail art ma piękną przeszłość!".

Przyszłość mail artu nasuwa więcej pytań niż jasnych odpowiedzi. Pytania takie stawia m.in. Joe Decie, brytyjski *networker*:

"IS MAIL ART DEAD?

Is mail art passed it?

Has all that can be said through mail art been said?

What's new with mail art?

Is mail art really an 'old boys' network?

Will email take over mail art?

Why do we love mail art?

Is mail art a hobby? Or is it serious art?

Are young people attracted to mail art?

Why am I asking so many questions?"

Powstanie mail artu zbiegło się w czasie z gwałtownym rozwojem mediów komunikacyjnych, takich jak np. telewizja w latach 60. Pojawiła się więc sztuka, której esencją była komunikacja, a najważniejszym aspektem – proces wymiany idei, czyli nadawania i odbioru komunikatów (przy czym nie zawsze miała znaczenie treść komunikatu, czasem liczył się sam proces interakcji). Aspekt ekonomiczny sztuki poczty można nazwać idealistycznym. Wzajemna wymiana jest oparta na zaufaniu i współpracy. Nie znaleziono, jak dotąd rozwiązania problemu sprzedaży sztuki poczty. Artyści, którzy chcieli udostępnić mail art szerszej publiczności, musieli nauczyć się współpracować ze światem biznesu. Jednocześnie mają świadomość, że współpraca z oficjalnymi instytucjami kulturalnymi często kończy się "zdradą ideałów".

Vittore Baroni pisze, iż działanie na dystans pozwalało na gry z tożsamością, zmianę płci, wieku, statusu czy nazwiska "równie szybkie, jak polizanie znaczka". Podobnie jest w internecie, który umożliwia zmianę, multiplikację, a nawet unicestwienie tożsamości.

## **E-mail art albo spotkanie sztuki i komunikacji elektronicznej**

W połowie lat 90. pojawił się nowy nurt sztuki – net art, czyli sztuka internetu. Przejął on część problematyki zainicjowanej przez sztukę poczty i konceptualizm. Heath Bunting, jeden z najważniejszych net artystów, pionier kierunku, zajmował się już w latach 80. sztuką poczty i jest świadom jej wpływu. Zauważa on, w rozmowie z Josephine Berry: "Warto powiedzieć, że *networking* istnieje od bardzo dawna. Było kilka jego faz. Pierwszy boom miał miejsce w latach 70. i był to mail art, drugi – w latach 80. jako fax art, potem BBS-y na początku lat 90. i od ich połowy – internet. Wszędzie spotykamy tych samych ludzi" [Berry 1999].

W tym kontekście niejasna pozostaje przyszłość tradycyjnie pojmowanej sztuki poczty. Według Michaela Lumba, pomimo wzrostu liczby artystów komunikujących się ze sobą za pośrednictwem poczty elektronicznej, mail art nie zaniknie. Uczestnicy będą pojawiać się i odchodzić, ale sztuka poczty (postrzegana jako sieć) będzie istnieć w dalszym ciągu [Lumb 1998]. Guy Bleus pisze: "Módlmy się do Hermesa, listonosza bogów, aby poczta była finansowo dostępna dla braci i sióstr w poczcie". Według niego przyszłość sztuki poczty jest nierozzerwalnie związana z problemami ekonomicznymi. Andrej Tisma natomiast uważa, że internet jest spełnionym marzeniem mail artystów: "Ten sam duch, ale lepsza technika".

Mail artyści, którzy działają obecnie, wykorzystując internet, używają go najczęściej w celach informacyjnych i komunikacyjnych. Artystką działającą zarówno w obrębie sztuki poczty jak i net artu jest Madelyn Starbuck, używająca pseudonimu Honoria. Na pytanie, czy porzuciła mail art dla net artu, odpowiada

da: "Nie! Kocham obie dziedziny. Daję wykłady o sztuce poczty studentom nowych mediów i zachęcam ich do brania udziału w sztuce poczty. Zapraszam ich na wystawy. Wielu studentów żywo się tym interesuje i chce stać się częścią starszej sieci".

Honorja pracuje w obu mediach. Eksperymentuje z przenoszeniem wartości mail artu do komunikacji internetowej. Takim eksperymentem była stworzona przez nią Cyberopera. Projekt ten rozwija się od kilku lat i zaangażowanych jest ponad 60 uczestników.

Ruud Janssen realizuje projekt *Digitize my snail-mail*, który łączy w sobie pocztę zwykłą i elektroniczną. Wysyłając list pocztą zwykłą, Janssen prosi odbiorcę o odpowiedź w formie cyfrowej. Rezultaty publikuje w swojej galerii w internecie. Również Ken Miller, działający pod szyldem AskAlice, w projekcie *Equisite Square*, zebrał nadesłane zwykłą pocztą prace, których dokumentację można oglądać na jego stronie internetowej.

Podobnie działa włoski artysta Bruno Capatti, autor projektu *E-MAIL ART – the first recognition*, rozsyłając zaproszenia w formie ulotek i oczekując odpowiedzi w formie elektronicznej. Dokumentacja natomiast ukazała się w elektronicznym zinie "(e-zine) AH!".

Ta zmiana medium powoduje zmiany w doborze uczestników i końcowym rezultacie projektu. Projekt *Tożsamość i globalizacja* Hansa Braumuellera, który zajmuje się sztuką zarówno materialnej, jak i niematerialnej komunikacji, jest tego dobrym przykładem. Medium komunikacyjne o globalnym zasięgu, jest tu użyte do protestu przeciw siłom globalizacji. Do udziału w projekcie zachęca się każdego, nie tylko mail artystów i net artystów.

Istnieją też artyści, którzy porzucili mail art dla sztuki internetu, jak Michael Crane czy Judy Malloy. Ta ostatnia tworzy hipertekstowe historie, które zmieniają się w momencie ich czytania; każdy odbiorca może odczytać je na swój sposób. Przypomina to prognozę Williama Borroughsa, w myśl której przyszłość pisania leży nie w przestrzeni a w czasie. W roku 1993 Judy Malloy stworzyła *Making Art Online*, rodzaj indeksu wypowiedzi artystów używających systemów transmisji danych przed powstaniem WWW.

Specyficznym i dość charakterystycznym dla współczesnego oblicza sztuki komunikacji w obszarze internetu jest *Nervousness*. Służy głównie skontaktowaniu ze sobą tych, którzy kolekcjonują nietypowe obiekty, wymieniają się kartami artystycznymi, czy – organizują projekty sztuki poczty. Zawiera także forum, na którym zalogowani uczestnicy mogą dyskutować na różne, niekoniecznie związane ze sztuką tematy. W rezultacie funkcjonowania *Nervousness*, wytworzyła się sieciowa społeczność, funkcjonująca podobnie jak środowisko mail artystów, tyle, że posługująca się szybszym medium. Uczestnicy projektów najczęściej wymieniają między sobą materialne prace, a wirtualna komunikacja służy nawiązaniu i przyspieszeniu kontaktów.

E-mail art, który wyłonił się z mail artu i graniczy z net artem, jest szczególną formą artystycznej komunikacji. Ma on również nieco wspólnego ze sztuką ASCII i językiem emotikon. Jego zakres jest szeroki: może obejmować tekst (z naciskiem na treść bądź aspekty wizualne), obrazy, a także sam proces komunikacji. Dzieło które w efekcie powstaje istnieje on-line, i jest zarówno treścią przekazu jak i samym procesem komunikowania się. Sztuce e-mail brakuje taktylności, będącej ważnym aspektem sztuki poczty. Jednocześnie przesyłane teksty czy obrazy mogą być dowolnie modyfikowane przez odbiorców. Są one więc wirtualne, nie tylko w sensie niematerialności ale także w pierwotnym sensie terminu: wirtualność, kiedy oznacza on wielość możliwości. Ta otwartość powoduje wyłonienie się nowej jakości w tworzeniu i odbieraniu sztuki.

Na takiej zasadzie działa, ulokowana w Kalifornii grupa artystów występujących pod wspólnym szyldem *Actual Art :: actualias*. Koordynują oni projekt e-mail art, który opisują jako w pełni otwarte forum, gdzie podstawą e-mail artu jest korespondencja *per se*. Projekt e-mail art jest zatem dostępny dla każdego, kto zechce przesłać cokolwiek, co uważa za reprezentatywne dla idei e-mail artu. Ta otwartość i interaktywność zakłada przyjmowanie tekstu: wierszy, prozy, ale także cyfrowego obrazu.

W ciągu ostatniej dekady projekty e-mail art przestały być eksperymentami, wkracząc do głównego nurtu sztuki. W sierpniu 2002 r. londyńskie Centre of Attention zaprezentowało elektroniczną wystawę z udziałem brytyjskich artystów. Zainteresowani subskrybenci, co poniedziałek przez sześć tygodni, otrzymywali e-maile od różnych artystów, takich jak Jenny Holzer, która bardzo wcześniej zaczęła eksperymentować z interaktywną sztuką, czy Kena Friedmana, związanego z Fluxusem i sztuką poczty. Pozostali artyści to Sylvie Fleury, Simon Faithfull i Simon Poulter. Aby realizacja była rzeczywiście interaktywna, szósty e-mail miał być sprawą otwartą. Spośród subskrybentów zgłaszających się w ciągu pierwszych pięciu tygodni wybrano autora najciekawszego maila i włączono go w projekt. Był nim Andrew Childs. Tym samym przełamano mit pozornej interaktywności, jaką się często zarzuca projektom internetowym.

Geert de Decker, jeden z czynnych uczestników i teoretyków sztuki poczty, krytykuje poglądy entuzjastów internetu, takich jak Andrej Tisma. Z perspektywy czasu widać, że mimo iż net art, obwołany *art glasnost*, spełnił swoją rolę, jeżeli chodzi o włączenie odizolowanych twórców zza żelaznej kurtyny, to internet jako taki nie przyczynił się tak znacząco do zniesienia granic. Granice te zostały jednak wytyczone inaczej, nie pomiędzy państwami, ale pomiędzy tymi, którzy mają dostęp do sprzętu, oprogramowania i samej sieci, a tymi, którzy tej szansy nie mają. E-mail art wyłonił się w ramach marzeń o komunikacji bez granic, jednak jego krytycy podkreślają, że brakuje mu podstawowego warunku, jakim jest powszechna dostępność.



E-mail art, służący do przesyłania sztuki oraz dzielenia się ideami, jest – zdaniem krytyków – zbyt mało osobisty, w przeciwieństwie do mail artu, który pozwalał na intymny kontakt między nadawcą a adresatem przesyłki. Pomimo niewątpliwej zalety jaką jest szybka komunikacja, e-mailom brakuje poczucia komunikacji między dwiema indywidualnościami, komunikacji, której podstawą jest ekspresja, niepowtarzalna i wyjątkowa dla każdego uczestnika. Pośrednictwo elektronicznego medium komunikacji powoduje, że zanika część możliwości wyrażania siebie, a uczestnicy muszą przystosować się do nowego języka wypowiedzi, narzuconego przez technologię. Tekst e-maila, nawet wzbogacony załącznikami, jest pozbawiony ładunku emocjonalnego jaki niesie ze sobą materialna przesyłka. Załącznik nigdy nie będzie trójwymiarowym obiektem, wykonanym przez konkretną osobę i – w tym sensie – e-mail art przegrywa z tradycyjną sztuką poczty. Kolejnym aspektem krytykowanym przez de Deckera, jest szybkość elektronicznej komunikacji, ułatwiająca rozpowszechnianie informacji, ale jednocześnie powodująca komplikacje i nawarstwianie się przekazu, co może prowadzić do nieczytelności. Uważa on również, że szybkość spowodowana komunikacją elektroniczną nie służy w pełni sztuce, której idee potrzebują czasu by wyłonić się i okrzepnąć.

## Wątek polski

Sztuka oparta na komunikacji, jak mail art, e-mail art i net art, zakłada nieskrępowaną wymianę, niezależną od granic państwowych. W latach 70. i 80. wymiana ta była utrudniona, stąd niewielki udział polskich artystów w światowym obiegu sztuki poczty.

Jednocześnie casus wschodnioeuropejskiego, w tym polskiego mail artu, wyróżnia go na tle światowych tendencji. Mail art nie był nigdy powiązany z konkretnym krajem, przekraczał też bariery językowe. Jednak w przypadku bloku wschodniego przekraczał on też, w pewnym stopniu, barierę żelaznej kurtyny. Był na pewno podstawą dla net artu, który jest postrzegany jako *głasność* sztuki. Jeżeli chodzi o e-mail art, którego podstawą jest tekst, ograniczony jest on barierą językową a także, wciąż niewielkim dostępem do internetu w Polsce.

Istnieją projekty polegające na zasadzie listy dyskusyjnej, gdzie zainteresowany uczestnik otrzymuje e-maile o treści artystycznej (wizualnej, werbalnej). Tak jest w przypadku <http://www.truml.art.pl/> czy Wirtualnej Antologii Wierszy. Ta ostatnia powstała 12 grudnia 2002 i jest to akcja mailingowa, polegająca na przesyłaniu wierszy do subskrybentów listy. Jak wyjaśnia Maciej Byliniak, autor Antologii, "jest to projekt raczej literacki, nacisk jest przede wszystkim na treść tzn. na prezentowane teksty i na fakt wyboru takich a nie innych tekstów"<sup>23</sup>. Istnieje także strona internetowa, co zapewnia lepszą promocję przedsięwzięcia

---

<sup>23</sup> Z rozmowy via e-mail kwiecień 2003.

a także zwiększa możliwość interaktywnej komunikacji, poprzez opcję zamieszczania komentarzy. Promocja poprzez plakaty i e-mail zaowocowała grupą około stu czytelników.

Trumł natomiast jest projektem równie literackim, co wizualnym. Istotny jest rezultat przekazu, ale również sam proces. Jak mówi twórca projektu, Rafał Muszer: "Kładziemy nacisk na treść, ale przy założeniu, że odpowiednio wyselekcjonowany materiał stworzy interesujący proces komunikacyjny"<sup>24</sup>. W projekcie uczestniczą twórcy zapraszani do współpracy. Efektem jest seria elektronicznych pocztówek zawierających wiersze. Otwartość projektu potwierdza główne założenie – znak zapytania jest najważniejszym ze znaków, a Trumł jest pochodną tego znaku.

Obaj twórcy polskich projektów e-mail art podkreślają dobór medium komunikacyjnego głównie ze względu na dostępność, szybkość i niskie koszty rozpowszechniania. Również dobór autorów prezentowanych tekstów odbywa się za pośrednictwem internetu. Maciej Byliniak zwraca uwagę na ważną kwestię – niematerialność przekazu: "Gdyby akcja korzystała ze zwykłej poczty, prawdopodobnie mógłbym liczyć jedynie na odzew osób rzeczywiście zainteresowanych poezją. Analogiczna akcja w poczcie papierowej mogłaby być rzeczywiście ciekawa, gdyby skupiała się na materialności wysyłanych listów, gdyby z tą materialnością grała i bawiła się jej formą. W sieci jednak taka materialność nie istnieje (choć jest jakaś zmysłowość)"<sup>25</sup>. Tym samym poprzez odrzucenie materialnego nośnika, następuje pełna wirtualizacja poetyckiego przekazu.

Projektem e-mail art związanym ze sztukami wizualnymi jest zainicjowany w styczniu 2003 co2.mailing.art, opisywany na stronach czasopisma "Raster" przez Sebastiana Cichockiego. Jest on otwarty dla odbiorców, którzy po przesłaniu maila na co2@free.art.pl stają się subskrybentami, a także dla twórców, którzy wysyłając na cichocki@free.art.pl realizację nie przekraczającą 120kB mogą wziąć udział w jej realizacji. Tym samym jest to akcja typu "open source", otwarta zarówno ze strony doboru nadawców jak i odbiorców, którzy mogą oczekiwać artystycznego e-maila dwa razy w miesiącu. Projekt ten ma być alternatywą dla tradycyjnych przestrzeni sztuki, jak pisze autor, jest to "galeria na czas recesji".

Podobny w schemacie działania projekt realizuje w Polsce Laura Paweła. W ramach akcji *reallaura* wysyła ona zainteresowanym e-maile z ikonkami do telefonów komórkowych. Przedstawiają one uproszczone scenki z codziennego życia, których bohaterką ma być artystka. "Codziennie nowe wzory z życia

---

<sup>24</sup> Z rozmowy via e-mail, kwiecień 2003.

<sup>25</sup> Ibid.

Laury" obejmują fragmenty rozmów ze znajomymi, ulotne myśli, wycinki z codzienności: "Muszę zapuścić włosy", "Czy myślisz że się sprzedaję?". Subskrypcję można rozpocząć, wysyłając maila na adres: laurapawela@wp.pl.

Dostęp do internetu w latach 90. zaowocował rosnącym udziałem w projektach mail i e-mail art. Jednak wobec zacierania się tożsamości uczestników i dominacji języka angielskiego, trudno jest wyróżnić projekty o szczególnie polskiej specyfice. Użycie języka polskiego zatrzymuje je w obrębie społeczności odbiorców polskojęzycznych. Tym samym liczba projektów stricte bazujących na komunikacji e-mail jest jak dotychczas ograniczona.

## "Komunikacja jest sztuką"

Rozwój natychmiastowej komunikacji powoduje używanie przez artystów wszelkich mediów komunikacyjnych. Przykładem jest SMS-art. Tim Etchells stworzył projekt który wykorzystuje SMS. Projekt Surrender Control wysłał 75 SMS-ów w ciągu 5 dni do chętnych którzy wysłali słowo "surrender" na serwer. Pierwsza wiadomość jaka nadchodzi brzmi: "Włóż palce do ust". Kolejne instrukcje są osobiste, niekiedy naruszające prywatność odbiorcy np. "Ukradnij coś". Inne próbują ingerować w jego codzienne działania: "Upuść coś. Zrób to tak, żeby wyglądało na wypadek". Realizacja ta narusza zasady korespondencji SMS, która zazwyczaj ma charakter prywatny, odbywając się między osobami które się znają. W tym wypadku poufała wiadomość przychodzi jakby znikąd. Ani Etchells nie zna swoich rozmówców ani oni jego. O wszystkim decyduje serwer.

Projekty te przypominają działania mail artystów jednak inne jest medium a także inna rzeczywistość odbiorcy, funkcjonującego w społeczeństwie informacyjnym. Wszystkie działania artystyczne, opierające się na mediach komunikacyjnych, mają przed sobą wiele możliwości, związanych z postępującymi zmianami w naszej, coraz bardziej zmediatyzowanej i przyspieszonej, komunikacji. Jak mówi Vuk Cosic: "Myślę, że każde nowe medium jest materializacją marzeń poprzedniej generacji".

Mail art postęgiwał się wieloma sloganami, ukutymi w latach 70., które miały podkreślać niezależność tego nurtu ("Only mail-art is not jail-art"<sup>26</sup>, czy "Communication is Art.") od skomercjalizowanego świata sztuki, kontrolowanego przez wielkie instytucje. Obecnie, kiedy komunikacja jest przyspieszona, a jednocześnie stała się sama w sobie biznesem, sytuacja ulega zmianie. Tradycyjny mail art otrzymuje nowe możliwości zasięgu za pomocą internetu, jednak zdania co do jego statusu są podzielone. Jedni artyści uważają, że mimo

---

<sup>26</sup> Autorem tego hasła jest Klaus Groh.

nawiązania wirtualnego kontaktu, przesyłka musi pozostać materialna. Tym samym internet i e-mail są jedynie narzędziami dla nawiązania kontaktów i przyspieszenia wymiany informacji. Mail artowi nie grozi zanik, tak długo, jak artyści będą stosować się do jego niepisanych reguł, pozostając na marginesie oficjalnego nurtu sztuki.

Wydaje się, iż sztuka oparta na komunikacji będzie istnieć niezależnie od medium komunikacyjnego. Być może zmieni się jej zasięg, ograniczając się do krajów, w których internet jest powszechnie dostępny. Możliwe, że ulegnie podziałowi na materialną i niematerialną. Proces komunikacji, jaki zachodzi między artystami pozostanie jednak niezmienny, bowiem jego istotą jest porozumienie i współpraca. Jak powiedział Robert Filliou: "Zawsze jest ktoś uśpiony i ktoś, kto czuwa. Ktoś zaczyna, ktoś przestaje (...) Sieć jest wieczna". [Welch 1993].

## Bibliografia

- Berry J., 1999, *The Unbearable Connectedness of Everything*, <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/3433/1.html>
- Crane M., 1984, *Correspondence Art*, San Francisco.
- Friedman K., 1992, *The Early Days of Mail Art: An Historical Overview*, <http://www.terra.es/personal3/tartarug/library/ref011.htm>
- Dziamski G., 1995, *Awangarda po awangardzie*, Poznań.
- Lumb M., 1998, *Mail Art 1955-1995. Democratic Art as a Social Sculpture*, <http://www.fortunecity.com/victorian/palace/62/>
- Fricke D., 1993, *Mail Art: A Process of Detachment* [w:] Welch Ch. (ed.), *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, Calgary.
- Perneczky G., 1993, *The Magazine Network*, Köln.
- Phillipot C., 1993, *The Mailed Art of Ray Johnson* [w:] Welch Ch. (ed.), *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, Calgary.

## Źródła elektroniczne:

- <http://www.echonyc.com/~panman/Ray.html>
- [http://www.faximum.com/jas.d/lib\\_vb.htm](http://www.faximum.com/jas.d/lib_vb.htm)
- <http://www.actlab.utexas.edu/emma>
- [http://www.faximum.com/jas.d/tam\\_176.htm](http://www.faximum.com/jas.d/tam_176.htm)
- <http://www.cis.art.pl>

<http://www.thing.net/eyebeam/msg00020.html>  
<http://plexus.org/cgi-bin/chalk/oneworld.pl?read=81>  
<http://www.calarts.edu/~line/rachel.html>  
<http://www.iuoma.org/malinks.html>  
<http://www.cyberopera.org>  
<http://www.dadacasa.supereva.it/ah!>  
<http://identidad-globalizacion.crosses.net>  
<http://www.nervousness.org>  
[http://www.actualart.org/e\\_art/g\\_a\\_02.html](http://www.actualart.org/e_art/g_a_02.html)  
<http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/08/12/30188.html>  
<http://www.thecentreofattention.org/exhibitions/emailartchilds.html>  
<http://www.sztuka-fabryka.be>  
<http://www.surrendercontrol.com>  
<http://www.ljudmila.org/~vuk/>  
<http://www.uiowa.edu/uima/network.html>  
<http://raster.art.pl>  
<http://www.iuoma.org/words2.html>  
<http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/3433/1.html>  
[http://jas.faximum.com/library/tam/tam\\_23a.htm](http://jas.faximum.com/library/tam/tam_23a.htm)  
<http://free.art.pl/antologia/>

# Moje wizjonerstwo

Z Radosławem Tereszczukiem  
rozmawia Jarosław Lipszyc

**Jarosław Lipszyc: Twoje adresy sieciowe?**

Radosław Tereszczuk: Jest tylko darta.art.pl w tej chwili. Która jest muzeum. Od 7 lat tam się nic nie zmieniło.

**Najważniejsze twoje prace?**

No to będzie problem. No ja wiem? Najważniejsze? Moja praca inżynierska. Jaki temat? *Adaptacyjna klasyfikacja oparta na zbiorach przybliżonych Pawlaka*. Drugą ważną pracę właśnie piszę: *Graficzne interfejsy użytkownika do interakcji z rozproszonymi federacjami obiektowymi*. To będzie bardzo ciekawa praca. Natomiast tobie chodzi pewnie o sztukę. Więc no co, piosenki. Moje dwa tomiki, które wydałem w pierwszych klasach liceum. Nawet teraz mi podchodzą. Ześmy stwierdzili, że z poezją to prawie tak jak z filozofią. Ja przytoczę. Myślę, że to będzie reprezentatywne do tego co mi chodzi po głowie, więc: "z humanistów śmieją się inżynierowie, z inżynierów matematycy, z matematyków śmieją się filozofowie, z filozofów śmieją się wszyscy". No i ja tak mniej więcej myślałem o poezji. Ostatnio mi się zmieniło. Czyli się ujawnię z nowymi rzeczami. Bo od roku coś robię nowego. A jeśli chodzi o moje prace ważne, to ważna była ta praca dla Galerii Działań, w ramach "blok, osiedle, mieszkanie". Będę niedobry, będę szczerzy. Uważam, że była to jedna z lepszych prac w polskiej sztuce 2002. Nie będę wchodzić w wywody, ale uważam że ta praca spełniała wszelkie wymogi. Dlatego właśnie tak o niej myślę.

**Pisałeś też teksty krytyczne o net arcie.**

Nie o net arcie. Pisałem teksty krytyczne, ale nie nazwałbym tego tekstem krytycznym o net arcie, bo to był tekst do gazety popularnej, to było w 1997 roku, i to była całkiem inna sytuacja. Do pisma w którym pracowałem. Myślę, że jest w archiwum "cyber.com.pl", wydawnictwo idg. Normalnie kioskowe pismo.

**Jaki jest tytuł tego artykułu?**

A sobie przypomnę nawet. To było proste *Literatura w sieci*. To tak się nazywało. Zahaczyłem tam o to. Słuchaj. Tam nic ciekawego nie znajdziesz.

**A co powiesz o swoim wystąpieniu w Zuju? [chodzi o wykład, jaki wygłosił Tereszczuk podczas prezentacji artystów związanych z serwerem art.pl w CSW Zamek Ujazdowski w 2001 roku – JL]**

Słuchaj. Nie będzie to żart. On powstał pół godziny przed moim wystąpieniem w autobusie.

**Ale czy on jest dostępny?**

Nie. Miałem to na kartce, ale tej kartki nie ma. Gdzieś tam zniknęła. Ale to nie były żadne żarty. To jak najbardziej było...

**A co tam było w środku?**

Wszystkiego nie pamiętam, ale trzymało się kupy. Wniosek był taki... To było w ten sposób: chodziło o maksymalną strategię artystyczną, bo uważam, że bardzo dużym problemem dla artysty jest to, że niestychanie łatwo przychodzi mu robienie sztuki, bądź znajdowanie sztuki. Dla mnie ona jest wszędzie. Jest jej bardzo dużo. Bardzo łatwo ją robić. I wobec takiego stanu trzeba jakąś strategię mieć. Trzeba się jakoś ustosunkować. Wnioskiem było, że strategią jest poszukiwanie jakichś nowych obszarów względnie... Boże. No i nie pamiętam. Chodziło o to, że nie należy się bać nowych technologii, bo one są niezeksplorowane, żeby być lepszym od innych trzeba się od nich co najmniej różnić. No, a tutaj jest dobra okazja, żeby się poróżnić, bo dotychczasowo za dużo takich prac nie powstało, mówię przede wszystkim o wykorzystaniu komputerów, i tych wszystkich możliwości które się przez to stają dostępne.

**Musisz opowiedzieć co miałeś na myśli konkretnie. Maszyny do generowania tekstu?**

Nie. Maszyny do generowania tekstu to tylko mały wycinek możliwości. Ogólnie można powiedzieć, że komputer w takim rozumieniu daje twórcy możliwość tworzenia nowych gatunków sztuki i w ramach nich wypowiedzania się, czyli to nie jest samo tworzenie nowego świata, tak jak można to w literaturze robić. To jest tworzenie metaświata, i dopiero w tym świecie można stworzyć własny świat. To jest taka myślę interesująca sytuacja.

**Co według ciebie już jest zrobione na tej działce?**

Myślę, że niedużo. Myślę o przykładach. To będzie przede wszystkim programowanie. Czyli jest jeszcze jakaś tam przestrzeń języka programowania, no i z tego jest bardzo dużo możliwości.

**Tak. Ale czy ktoś to zrobił?**

Jak najbardziej. Ta cała demoscena.

**"scena.org"?**

Scena.org ja nie znam. Scena.org to jest sajt międzynarodowy. Ja na bieżąco to nie byłem od czasów, kiedy po internecie chodziło się tak zwanym goferem. A co ciekawe, kiedyś cała łączność na demoscenie odbywała się przez wysyłanie listów, pocztą zwykłą. Tak zwany stoping. To stworzyło już pewne

struktury między ludźmi. I jest duża niechęć do wykorzystania internetu. Znaczą inaczej. Internet nie jest tak mocno wykorzystywany do promowania demosceny, jak mógłby być. To znaczą sami ludzie... to znaczą to trąci jakimś takim hermetyzmem. Dla nich tworzenie stron HTML jest zbyt banalne, żeby się tym zajmowali. Czym się różni produkt demosceny od sytuacji w galerii? Po prostu chodzi o to, że projekt demosceny jest czymś więcej niż odtwarzaczem wideo. Bo w większości tych instalacji, które znajdują się w galerii, można znaleźć wykorzystanie komputera w charakterze wielowątkowego odtwarzacza wideo. Odbiorca może się poruszać po jakiejś przestrzeni. Natomiast jest ona na stałe zdefiniowana, i myślę, że porównanie do odtwarzacza wideo jest tu jak najbardziej na miejscu. Natomiast w demoscenie bardzo podstawową kwestią jest kod programu. Przez co właściwie cała sytuacja zupełnie inaczej wygląda. Żeby to wytłumaczyć, to...

### **Przedstawiany jest kod programu...**

Nie. To znaczą kod programu nie jest przedstawiany. On jest w środku. W komputerze jest wykonywany, a my widzimy tylko jego efekty. Jedynym takim bezpośrednim, mierzalnym efektem była szybkość generowania grafiki. Na przykład jednocześnie wyświetla się 8 000 trójkątów. 28 klatek na sekundę. Ktoś zrobi 10 000 trójkątów, 29 klatek na sekundę, i jest lepszy. I tak to wyglądało. Zoptymalizowany kod jest po prostu sztuką lepszą. To jest duże uproszczenie.

**Z tego co mówisz, to mamy algorytm, który jest dziełem sztuki. I mamy efekt, czyli komunikat. Jest już tylko jego pochodną. Najważniejszy jest sam algorytm.**

Tak, tak, tak. Oczywiście. Znaczą to jest jedna z koncepcji na ten temat. Co autorzy mieliby tutaj do powiedzenia, to ja nie mogę powiedzieć. To już niech oni sobie mówią. Myślę, że to jest całkiem uczciwie. Nie będzie dużej przesady, kiedy się powie właśnie tak, jak ty powiedziałeś. Tylko jest problem, bo kto będzie analizował kody źródłowe.

### **Są tacy ludzie, którzy analizują? I oceniają?**

No oczywiście.

### **Także z estetycznego punktu widzenia?**

Tak jest. Nie ma się co śmiać. Estetyka programu jest estetyką pierwszego stopnia. Jest to estetyka harmonicznych pierwszego rzędu. Harmonii, i absolutnie nie ma tu żadnego przekroczenia.

### **A czy jest to w jakiś sposób związane z językiem naturalnym?**

No nie za bardzo. Raczej z językami formalnymi, które nie są naturalne.

### **Czy na demoscenie były algorytmy, które generowały nie obrazy a teksty?**

Być może jako ciekawostkę. No właśnie, ale...

**...ale chodziło o obrazy i dźwięki.**

Tak, tak. No właśnie trzeba zaakcentować. Cała demoscena oparta była o obrazy i dźwięki, ale ogólnie to chodziło o pokazanie się. Koncentracja była



nad samymi efektami, a nie nad tym, co tam siedzi w środku. Myślę, że kwestia demosceny nie jest tak bardzo istotna, bo trochę zaburza nam.

**W takim razie przejdźmy do net artu. Cieszę się że o tym mówiliśmy, bo z tego co wiem, to algorytmy są bardzo istotne dla twojej pracy, prawda?**

Dla której mojej pracy, kochany Jarku, powiedz mi... Nie za bardzo. Bo bliskie mi są obszary takie prostsze, gdzie algorytmy nie mają nic do powiedzenia. Zwykle słowa, całkowicie przez człowieka układane, nie mające nic wspólnego z żadnym algorytmem. Tak samo muzyka. Absolutnie od a do z przez człowieka ułożona. Natomiast algorytmy są, są ważne. Jeśli natomiast chodzi o moją pracę to właściwie napisałem kiedyś jeden wierszyk, który był kodem programu. Zresztą bardzo pięknym kodem. Możesz go znaleźć na Darcie. Pod pseudonimem wilano 303. To są bardzo słabe wiersze. W pierwszej klasie liceum to co ja mogłem pisać. To są właśnie z pierwszej klasy liceum wiersze. Natomiast jest tam wierszyk. To się mogę pochwalić. Bo to może odda, może odda całościowo o co mogło mi chodzić. Wiersz ma 12 linii. Tam nie ma za dużo tekstu. Natomiast w tych 12 liniach zawarłem coś, co było reklamowane jako podstawowa zaleta systemu windows 95 w stosunku do systemu 3.11, a ja to napisałem w 12 liniijkach. Więc to jest to mniej więcej.

**Chodziło o ilość znaków na jednym pliku?**

Nie. Chodziło o wielowątkowość. Przy nieskończonej ich ilości, żeby można było wykonywać wiele zadań. Chodziło o wielowątkowość z wywłaszczaniem. To znaczy taką, która nie zmusza programisty do żadnych ustępstw. Program jest niestandardowy. A taki program, czy nieskończona ich liczba, wykonują się jednocześnie. No i ja zawarłem to w 12 liniijkach. I to rzeczywiście działało. Każdy mógł sobie sprawdzić. No i to po prostu było miłe. Natomiast jeśli chodzi o te algorytmy, to niespecjalnie. Głównie dlatego, że nie było gdzie tego pokazywać. Demoscena mnie za bardzo nie interesowała. Akcenty były źle rozłożone. W galerii nikt nie wystawia właściwie komputerów. No był projekt z Wiktoria Cukt. No i tam w sercu miał być algorytm, który... pewnie wiesz jak to z tą Wiktoria było. To nie jest tak do końca racjonalne. Mogło coś z tego być. No, ale przyćpali całe pieniądze z ministerstwa...

**Słuchaj, jak myślisz, w jakim kierunku będzie się net art rozwijał?**

A tego jeszcze nie powiedziałem, że to jest oszustwo z tym net artem. No to jest oszustwo. No bo co? Samo to, że gdzieś tam są linki, to net art tak wiele zmienia? To linki są też w encyklopedii. To też jest tam hipertekst. To wcale nie jest nic rewolucyjnego.

**Mamy nieliniarne odczytanie fabuły.**

No dobrze, jest to wartościowy kierunek, ale jest to sptycanie. Ogólnie obszary cyfrowe... jeśli całość chce się zawęzić do zjawisk specyficznych dla internetu, to jest to po prostu zubożenie. Troszkę zły rozkład akcentów. Aha. Predykcje.

Pójdziemy w trójwymiarowe interfejsy. I to na pewno. To jest oczywiste. Nie ma w tym żadnego proroctwa. Natomiast, słuchaj to chyba nie jest miejsce, żeby mówić o zmianach społecznych czy zmianach w obszarze kultury.

**Słuchaj, cały czas mi to gdzieś umyka. Jakie są najważniejsze dzieła internetowe?**

Polskich czy zagranicznych?

**Polskich i zagranicznych.**

Ja nie mam autorytetów takich. Miłość jest dla mnie autorytetem jedynym. Jestem bardzo krytyczny, i w tej całej mojej krytyczności, teraz się zaczynam zastanawiać. Czy ja wiem. Dla mnie to najważniejsze rzeczy, które można znaleźć w internecie, to będą prawdopodobnie całkowicie klasyczne.

**Wyciągnij choć jeden adres. Wiesz o co mi chodzi?**

Nie. Nie. Nie. Polski net art jest do dupy. Polski net art jest do dupy. Nie ma nic ciekawego. Nie dostaniesz żadnego adresu.

**A światowy net art?**

Ja chodzę po sieci głównie do zastosowań do celów profesjonalnych. Związanych z biznesem. I jeśli chodzi o zagraniczne strony związane ze sztuką, to nie wiem, czy byłem na jednej. Zerowa eksploracja. Nie, to nieprawda. Byłem, ale nie znalazłem nic ciekawego. Oni się wszyscy gubią. Gubią się w interakcji. Myślę, że jak zrobią interakcję, to już wystarczy. Chciałbym mieć jakąś treść. Żeby to nie była sama forma, tylko coś więcej. Bo ja rozumiem, że wykorzystanie...

**Twoja teza jest taka, że net art jest skupiony na medium, a owocuje to brakiem sensownego przekazu.**

Dokładnie tak, jak powiedziałeś, ale w obszarze polskim, który mam tam jakoś obeznany. Światowego nie znam za dobrze. Właściwie prawie wcale. Rzeczywiście, sama forma jest już na tyle atrakcyjna, że to niektórym wystarcza. Szukają. Coś tak im wyszło i mówią. Ok. To już wystarczy. Dobrze. Musi być taki etap, żeby był etap następny.

**Co to jest literatura internetu według Ciebie?**

Dobrze, że powiedziałeś, że według mnie. Ja powiem, że jest to po prostu literatura. Szczerze mówiąc nie przekonują mnie te twoje definicje, które owszem, mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości, ale ja bym tego nie nazywał literaturą, ale multimedialnością. Literatura to jest tekst. Może być wielowątkowy. Lub nie. Ale tekst to jest tekst. Złożenia różnych form to już są złożenia.

**Czyli mówiłbyś o sztuce internetowej. Unikałbyś rozróżnienia na literaturę internetu, czy wizualne sztuki w internecie, czy muzykę internetową.**

No na pewno. W tym kierunku chciałbym iść, ale bym się nie zatrzymywał na sztuce internetowej. Sztuka nowych mediów. To tak bym nazwał. Aj, niedobry jestem.

**Czy chciałbyś to rozszerzyć jeszcze o wpływ maszyn i o wszystkie sprawy związane z matematyką w służbie sztuki?**

Szczerze mówiąc to twój ciekawy pomysł. Albo mniej ciekawy. Nic takiego nie powiedziałem, Ani też nie myślę. Natomiast z matematyką? Czy ja wiem? No, matematyka nie jest sztuką nowych mediów. Myślę, że matematyka jest rzeczywiście bardzo ładna. I tak samo mamy tu do czynienia z harmoniami pierwszego rzędu. Natomiast nie jest to sztuka nowych mediów. Nie wiążę tego.

**O jakie harmonie ci chodzi?**

To bardzo prosta sprawa. Tak samo jak w architekturze masz proporcję, i proporcję budują piękno. Jak w muzyce masz harmonię dźwięków, i odległości między dźwiękami mają jakieś wartości, to w człowieku robi odczucie, że to jest piękne. Natomiast dla mnie bardzo istotne jest to, że oprócz harmonii pierwszego rzędu są też harmonie wyższych rzędów. Szczególnie jaskrawo widać to w muzyce. Na przykład mojej. Gdzie nie ma tych harmonii pierwszego rzędu. Bardzo. Tylko są tych wyższych rzędów, a one są dużo bardziej subtelne. W dalszym ciągu są to harmonie.

**Czy możesz mi to jakoś przybliżyć, bo mi to nic nie mówi. Nie wiem, co to są harmonie pierwszego rzędu.**

Ich nie da się opisać w taki prosty sposób, że wymiary jeden do dwóch. Czy odległość między dźwiękami musi tyle wynosić. One po prostu... to w człowieku z czymś tam rezonuje. Na bardziej formalny opis teraz mnie nie stać, ale myślę, że dałoby się coś wymyśleć.

**Czy jest dla ciebie jakaś zasadnicza różnica między literaturą internetu, a literaturą w internecie?**

Różnica jest. Ilościowa. Nie wiem, kiedyś były w sztuce jakieś koncepcje, których się ludzie trzymali. Potem to się otworło. Zrezygnowali. I właśnie jest w internecie bardzo dużo tego. Są w internecie formy, które są dla niego specyficzne. Blogi... to wiadomo. Ale na blogach się wszystko nie kończy. Tylko to, o czym mówisz, to się nie trzyma kupy. To już nie jest literatura. To jest jakaś sytuacja. Że ludzie tworzą. Że wiele osób coś tworzy. To się mieści w obszarze literatury, ale dla mnie to jest jakaś sytuacja.

**To ciekawe, że używasz słowa sytuacja. Bo ja mam takie wrażenie, że internet to miejsce, gdzie rzeczy się zdarzają, a nie miejsce w którym rzeczy są.**

To znaczy one się tam zdarzają, ale one też tam zostają na zawsze. W wyszukiwarkach to wszystko jest indeksowane, i zostaje do wieczności. W ten sposób. Ale też nie jest tak do końca. To się zmienia. To się wszystko rusza. Nie jest tak, że książkę się wkłada na półkę, bo witryny się zmieniają. Te, które kiedyś były, znikają. Ale zostają w archiwach.

**Jest też wiele tekstów internetowych. Chodzi w końcu o zera-jedynki, które przy każdym odczytaniu mają inny kształt. Które się zmieniają, które ewoluują. Które są generowane.**

Ja takich rzeczy nie widziałem, ale jest to na tyle proste do zrobienia, i na tyle atrakcyjne, że powołując się na czyste prawo statystyki wiem, że dużo takich rzeczy jest. A ty na pewno to widziałeś, bo mówisz o tym z przekonaniem. Szczerze mówiąc chciałbym zobaczyć coś takiego, ale dobrego. Mi się wydaje, że ciężko jest coś takiego dobrze zrobić. Bo jestem w tematyce. To nie jest proste. Na przykład, żeby robić teraz takie rzeczy, o których wcześniej mówiłem, to ja musiałem przez 2 lata bardzo ostro w matematykę wchodzić. Co czasami nie było takie przyjemne. Nie wiem, czy każdy by chciał. A jak się tego nie robi, to będzie ściema. Będzie fasada, za którą nic nie ma. Może będzie kryła się koncepcja, jaki mógłby być efekt, ale nie będzie uzyskiwany. Efekt, który jest łatwo uzyskać jest troszkę ściemniony. Aby uzyskać wynik taki idealny, to wysiłek jest potrzebny. Na pewno.

**Mówiliśmy o kierunkach rozwoju, mówiłeś że trójwymiarowość. Tu chciałem cię pociągnąć za język. Co jest jeszcze do zrobienia?**

Znaczy tak. To, żeby był szybszy sprzęt. Bo ogólnie to nie ma co wymyślać. Wszystkie algorytmy do netraisingu... Aha, w sztuce. To będzie bardzo ciekawa rzecz. Jak człowiek będzie tak sobie wchodził w interakcję. Bardzo szeroka paleta doznań. Wspaniała do rozrywki. W ogóle łączenie tych rzeczy. No ja nie wiem... Bo ty chciałby w internecie, tak? No, słuchaj, moje wizjonerstwo jest bardzo szerokie. To nie jest czas i miejsce. No dobrze. [krzyczy do siedzących w pokoju kolegów] Uwaga! Nie słuchajcie! Moje wizjonerstwo jest takie, ni mniej ni więcej, tylko moje wizjonerstwo jest takie, że jak nie ja, to ktoś inny. Bierzemy całą tą planetę i po prostu przenosimy ją do takiego wymiaru, gdzie nie ma czasu. Czas nie jest potrzebny. To jest moje wizjonerstwo.

igor stokfiszewski

# Final Countdown Atlas

*krytyka i eksploracja  
erekcja i rezurekcja*

tło literackie w przypadku poety  
który co rusz z upodobaniem poza NIE wykraczał  
jest po prostu niewystarczające

co NIE znaczy że mamy do czynienia z poetą  
który odzegnowałby się od konceptu  
tradycji literackiej

sommer

–five–

Sposób w jaki powinniśmy czytać kaczyńskiego różni się dokładnie wszystkim od tradycyjnie przyjętych mniemań o poszukiwaniu ewentualnych sensów choć byłoby przesadą twierdzenie że twórczość ta poddaje pod wątpliwość inteligencję tak zwanych badaczy

Mówiąc inaczej

Przystępując do kaczyńskiego niezbędne jest zadanie sobie kilku fundamentalnych pytań z których większość bądź to pozostanie bez odpowiedzi bądź odpowiedź będzie zakładać niejaki margines błędu przede wszystkim dlatego że twórczość ta przypomina o problemie którego staramy się nie zauważać a który zauważa nas i raczej się śmieje pod nosem niż żali na samotność

Pytanie pierwsze

Kim jest kaczyński

Pytanie drugie

Czym jest jego sztuka

Pytanie trzecie

Jakie narzędzia krytyczne należałoby zastosować by odpowiedzieć na pytanie drugie

Jak miemam chodziłoby o pewien rodzaj umowy o dzieło opierającej się na przesłankach czysto pragmatycznych to jest wynikających z kontekstu miejsca bądź czasu bądź wszystkich czynników o których zwykliśmy mówić językiem antymetafizycznym a przy tym nie wolno nam zapominać że każdy choćby nie wiem jak rozsypany dyskurs opiera się na zasadach skuteczności a przyjmując perspektywę antropologiczną czy mówiąc prościej psychologiczną zasadzie koherencji której nie można mylić z prawdą

Bodaj najważniejszym zjawiskiem literatury ostatnich lat stało się wtargnięcie w jej gmachy nowych technologii zresztą tyczy się to nie tylko literatury i nie chcę przez to powiedzieć że dokonał się jakikolwiek przełom bądź nie daj bóg rewolucja

Chodzi raczej o przesunięcie pewnych akcentów z jakim mamy do czynienia w przypadku tendencji transgresywnych co zresztą sięga swoimi korzeniami bardzo wczesnego modernizmu a co w dwudziestym wieku stało się niemal nagminne

Nasza krytyka jak ognia boi się jakichkolwiek spiętrzeń czy nie daj bóg rozpierać co w konsekwencji prowadzi do iście zabobonnej wiary w to że pewne ruchy nie są już literaturą a przynajmniej nie taką która miałaby prawo rościć sobie pretensje do czegokolwiek

Tymczasem nowe technologie wprowadzają jedynie zmiany o charakterze formalnym czy to na polu sztuki czy literatury zaś plan treści bądź jego brak co wiąże się li tylko z obraną przez artystę drogą wyrazu podlega tym samym prawom które rządzą śmiertelnie tradycyjnym papierowym przekazem

Spójrzmy na to tak

Wychodząc od największych segmentów myślenia kulturowego to jest bądź dążności do zbudowania piramidy sensów bądź dekonstrukcji sensotwórczych pragnień poprzez środki przekazu gatunki wypowiedzi, użycie nowych technologii nie może zmasać naszych dyskursywnych przyzwyczajęń choćby dlatego że to język opisu determinuje sposób istnienia dzieła sztuki

A tak na marginesie bodaj największym zabobonem wobec sztuki nowych technologii jest przeświadczenie że wytraca się podmiotowość autora że media nie mogą mówić o człowieku ani na poziomie uniwersalnym ani indywidualnym czemu doskonale zaprzeczają prace artystów skupionych wokół drezdeńskiego trans-media-akademie czy wrocławskiego wro

Mówiąc krótko

Sztuka mediów sztuka netu czy literatura netu powinny być czytane jako odmienny gatunek wypowiedzi na sposób tradycyjny przywiązanej do sztuki jako takiej a problem pojawia się zupełnie gdzie indziej

Rzecz w tym że literatura netu bo o nią mi nade wszystko chodzi jest sztuką multi-transmisyjną czy multigatunkową w której słowo przestaje być podstawowym nośnikiem sensu czy mówiąc ogólniej informacji a zaczyna funkcjonować na równych prawach z obrazem niejednokrotnie przetwarzanym komputerowo oraz dźwiękiem co oznacza mniej więcej tyle że próba jakiegokolwiek hermeneutycznej wycieczki chcąc nie chcąc musi natrafić na opór skrajnie zagęszczonej formy co prowadzi do sytuacji w której równowaga między jednostkami informacji to jest powiedzmy umownie treścią a formą jest wyraźnie zachwiana na rzecz tej drugiej czego nie należałoby demonizować zwłaszcza że błędnie odczytałby moje dywagacje ów który mniemałby że wynika z nich ni mniej ni więcej że obraz i dźwięk nie noszą ze sobą zawartości treściowej

I jeszcze jedno

Kiedy klejnocki podśmiewywał się z lipszycowych mitycznych nowych narzędzi których wypracowanie staje się niezbędne jeśli pragniemy skutecznie mówić o literaturze sieci miał rację a to dlatego że literatura netowa jest po prostu unifikacją sztuk literatury nowoczesnego wideoartu który dawno już zaczął posługiwać się grafiką komputerową i właściwościami internetu to znaczy hipertekstowości zapętlenia itepe

Wszystko zależy od jednostkowej realizacji w tym wypadku sztuki kaczyńskiego

Najważniejsze by nie traktować jego dzieła jako grupy luźno powiązanych dziełek które swobodnie można oddzielić przebadać a potem wyciągnąć średnią sensowną do czego zresztą sztuka kaczyńskiego mogłaby skłaniać poprzez swój postmodernistyczny rodowód ale nic bardziej błędnego nawet jeśli miałyby się okazać że wnioski płynące z czytania-oglądania-słuchania jego utworów świadczą o zamiłowaniu do niekoherencji dekonstrukcji i transgresji

A zatem nie jest kaczyński poetą artystą netowym grafikiem autorem krótkometrażowych filmów a po prostu poetą sieci z całym bagażem konsekwencji

Nie jest autorem dwóch tomów wierszy i powiedzmy kilku interwencji słowno-sieciowych ale twórcą projektów -c-i-ś-n-i-e-n-i-e- i :p:e:s:t:o: na które składają się między innymi przepisy wiersze gify animowane i filmy których wspólnym mianownikiem jest współistnienie obrazu tekstu i dźwięku a z których dwa to jest wiek szkolny i warszawa płonie znalazły swoje odzwierciedlenie na papierze

Rzecz jasna nie chcę przez to powiedzieć że jestem ślepy choćby na kwestię piśmienniczych obiegów której konsekwencją jest nade wszystko język krytycznego opisu i miejsce omówień ale świadomie dążę do zunifikowania artystycznych dokonań kaczyńskiego które pozwala interpretować konkretny utwór na wielu płaszczyznach które o czym jestem przekonany dopełniają obrazu tej twórczości i wzbogacają poszczególne realizacje

Pierwej kilka faktów

Jak powiedziałem jest kaczyński twórcą projektów -c-i-ś-n-i-e-n-i-e- i :p:e:s:t:o: na pierwszy składają się między innymi filmy video & animacje choćby chciałbym coś dla Ciebie znaczyć na który zwrócę jeszcze uwagę ponadto trzy gify animowane

opowieść zimowa stokłosa z towarzyszeniem muzyki sonic youth łyż mężczyzny czyli wiersze z komentarzem graficznym :p:e:s:t:o: ewolucja życia codziennego jest nade wszystko manifestacją postawy antyglobalistycznej antysystemowej antypaństwowej na którą składają się przepisy grafiki wiersze i projekt warszawa płonie ufundowane na manifeście który mógłby wyglądać tak

czy gotowanie może zmienić świat prawda że rzadko się o tym myśli w skali własnego domu owszem media czasami szaleją pod wpływem chorób trzody lub przekrętów koncernów spożywczych czasami nawet dociera to do naszej lodówki ale czy zdajemy sobie sprawę ile pieniędzy wydaje się na jedzenie jak ważny jest to element globalnej gospodarki której końcówka jest na naszym stole jak potężnym narzędziem światowej polityki jest nasz żołądek nie mam jeszcze żadnych gotowych odpowiedzi uprawiam zioła gotuję i myślę będę relacjonował na bieżąco

Oba projekty stanowią osobne całości choć wyraźnie ze sobą korespondują poprzez coś co jest nagminną praktyką kaczyńskiego mianowicie powtarzanie tych samych tekstowych gestów w różnych graficznych realizacjach i wzajemnie co że powołam się na samego autora ma ilustrować albo zaciemniać ich sens



No właśnie

Pytanie podstawowe brzmi czy artysta poprzez autocytowanie dąży do wykluczenia czy też nadbudowania jednej wykładni czyli mówiąc inaczej czy chodziłoby o dekonstrukcję systemu znaczeń który powstaje w wyniku interpretacji a zatem to samo dzieło posiada dwie lub więcej wykluczających się interpretacji czy też kaczyński dąży do zbudowania wizji sztuki w której interpretacja ujawnia się i dopełnia na zasadzie rozkwitania w kolejnych projektach

I jedno i drugie i jeszcze apoteoza pluralizmu która za cel stawia sobie po pierwsze wykazanie niekoherencji świata po drugie zwrócenie uwagi na samą materię netu i multitransmisyjność sieciowych projektów co może okazać się szalenie istotne i po trzecie na ukazanie indywidualności kreatora który nagle staje się jedyną podstawą spajającą całość ale także indywidualności krytyka który by sparafrazować zawadę wybiera sobie wersję która bardziej mu odpowiada

Ale o tym za chwilę tymczasem warto zauważyć że oba projekty wyznaczają linie rozwojowe sztuki kaczyńskiego tę egotyczną czyli typowe o'harystyczne robię to i tamto oraz zaangażowaną można widzieć tu progres albo obie traktować jako równorzędne drogi twórcze wśród produkcji stanowiących egemplifikację pierwszej koncepcji najbardziej przemawia do mnie chciałbym coś dla ciebie znaczyć /z tocotronic/ gdzie spokojnej muzyce niemieckiego zespołu przypominającej nieco three fish albo ballady brit-popowe a la blur towarzyszy dynamicznie zmieniający się obraz przez który przemykają zdjęcia kaczyńskiego z różnych okresów jego życia i grafiki komputerowe z wkomponowanym tekstem który przywołuje masę przeróżnych czynności zgodnie lub nie zobrazowanych zdjęciami całość natomiast ma wydźwięk absolutnie erotyczny i egotyczny stanowi wyznanie które nim się werbalnie zrealizuje musi kosztować te wszystkie myśli kołaczące się po łbie to niemal jak życie które ponoć widzi samobójca co zresztą jest nieprawdą

Drugi komponent sztuki kaczyńskiego można podzielić na kilka kategorii począwszy od antysystemowego anarchizmu przez antyglobalizm po pacyfizm co warto podkreślić zważywszy że jest to moment w twórczości kaczyńskiego spotykają się doświadczenia sztuki krytycznej i literatury wolności tu zwróciłbym uwagę na projekt zbrojna interwencja w iraku który pojawia się w łzach mężczyzny (-c-i-ś-n-i-e-n-i-e-) i :p:e:s:t:o: w pierwszym przypadku akcent położony jest na świadomość samotna nocna ulica polskiego miasta staje się symbolem każdej ulicy w momencie gdy na wielu z nich w kraju daleko stąd właśnie zaczęły spadać bomby druga realizacja poprzedzona jest informacją o ataku na afganistan a tekst pojawia się na białym tle jakby bezpośrednio

zagrożenia odbierała jakkolwiek możliwość komentarza jeno bezświadome uniesienie białej flagi do puenty tekstu która brzmi nie chcę nie wiem nie umiem można by dodać poddając się

Ciekawą interpretację może nasuwać konfrontacja będziemy mieć czas w wersji :p:e:s:t:o: i :p:e:s:t:o: – warszawa płonie najpierw subtelny erotyk zilustrowany jest szarzejącym zdjęciem pary kochanków z autorem w roli koleśka druga ilustracja to rakieta wylatująca z jaskrowo przedstawionego lotniskowca którą to ilustrację kaczyński ściągnął z webu pentagonu wyraźnie widać przemienność i kontekstualność dążeń artysty

Ale autocytały nie pojawiają się wyłącznie w przypadku tekstów zdarza się również że to obrazy powtarzają się będąc ilustracją lub będąc ilustrowane przez zmieniające się słowa co dowodzi że przemienność znaków nie determinuje waloryzacji któregoś ze sposobów przekazywania tak dzieje się ze zdjęciem nocnych bloków które zamazane są poprzez graficzną interwencję która wyobraża płomienie na :p:e:s:t:o: jest to ilustracją tekstu warszawa płonie gdy niemal po sąsiedzku czyli na :p:e:s:t:o: – warszawa płonie towarzyszy zdjęciu tekst chciałbym coś dla ciebie znaczyć w konsekwencji interpretacji podlegają także obrazy które ilustrują lub jak chce artysta zamazują znaczenie

No właśnie ilustrują czy zamazują od odpowiedzi na to pytanie zależy wiele przytoczona przeze mnie gra znaczeń jaka wynika z przemienności obrazów i tekstów z tego co mueller nazwałaby pewnie palimpsestowością stanowi próbę dowiedzenia że konieczne w przypadku sztuki kaczyńskiego jest równoległe czytanie słów obrazów i dźwięków jednak przykłady którymi się posłużyłem są mówiąc delikatnie rzadkie i raczej stanowią wyjątek ekskursja na którą wybiera się krytyk pragnący odnaleźć ścieżki do całkowitego sensu pokrąży w kółko i zorientuje się że już tu ze dwa razy był i dojdzie do niczego kaczyński jest bowiem artystą postmodernizującym przywiązany do idei przypadkowości pozostawianych przez siebie tropów na wielu wielu poziomach i nieoznaczoności tym samym

Wskazałbym tutaj siedem cech

– Projekty kaczyńskiego stanowią bardzo często interteksty do piosenek velvet underground sonic youth tocotronic czy nirvany ich znajomość nie jest konieczna dla rozszyfrowania relacji między oryginałem i kopią zwłaszcza że owe zamazywane są często jak choćby w przypadku sweet jane velvet underground która posiada cztery wersje przy czym związek między nimi jest raczej wątpliwy w jednym z wierszy kaczyński posługuje się figurą papugi która może być

traktowana jako przyrodnia siostra postmodernistycznego gabinetu luster i biblioteki choć zwróciłbym uwagę na delikatne poczucie humoru

– Wspomniane już przeze mnie autocytały które funkcjonują także na prawach intertekstów poza nielicznymi wyjątkami są dobierane czysto przypadkowo a i wyjątki mieszczą się bardziej w kategoriach krytycznego uporu niż intencjonalności artystycznej papuga wiecznie żywa a przypadkowość wiąże się z dwiema kolejnymi cechami

– załamaniem hipertekstowości bo nie zapomnijmy że mówimy o artyście sieciowym który jak wspomniałem zwraca usilnie uwagę na tworzywo jakim jest net oto kaczyński naigrywa się z hipertekstualnej koherencji nie ułatwiając krytykowi lub czytelnikowi nawigowania pośród własnych dzieł determinantem spajającym projekty kaczyńskiego nie jest spójność modernistycznego myślenia zatem drogowskazy znaków i znaczeń ani wola czytelnika jak w hipertekście z definicji bezautorskim ale intencja samego kaczyńskiego której rzecz jasna zbadać niepodobna czyli krótko mówiąc na poziomie semantyki mamy do czynienia z czystą nieskrępowaną przypadkowością i wreszcie należy pamiętać że takie twory mieszczą się jak najbardziej w tradycyjnie rozumianych odmianach sylwicznych narzędzia więc są a jakże

– no i swoboda której proveniencja mieści się właśnie w owym koncepcie tradycji literackiej o którym wspominał sommer

[bodaj największe nieporozumienie związane z polską recepcją o'hary polega na czytaniu jego wierszy z wyłączeniem kulturowej atmosfery jaka towarzyszyła poczynaniom szkoły nowojorskiej. jest bowiem tak że o'hara może być swobodnie czytany na co najmniej dwa sposoby, modernistyczny który uwypuklałby podmiotowość i transgresywne podejście do materii wiersza i powiedzmy postmodernistyczny który upierałby się przy przypadkowości, intertekstualności i trywialności (marginalizacji). w gruncie rzeczy różnica nie jest aż tak dramatyczna. rzecz w tym że polska recepcja odbyła się tylko na pierwszym poziomie gdy już sommerowe czytanie o'hary przewidywało obie ewentualności. także kaczyńskiego można badać przez o'harę zwracając uwagę na wspomniane trzy elementy. o intertekstualności już powiedziałem. trywialność (marginalizacja) wiąże się z pewną atmosferą która towarzyszy kreacji kaczyńskiego. jane była słodka. byliśmy razem. po prostu. i to po prostu jest właśnie manifestem braku przywiązania do fundamentów bytu i sztuki. nieskrępowanie kreacji przekłada się także na materialny sposób istnienia dzieła. oto swoboda w korzystaniu z obcych i własnych utworów. swoboda w kreowaniu sensów bądź bezsensów z czego w konsekwencji wynika autentyczność która jak w przypadku o'hary jest siłą napędową podmiotowości. nie trzeba bowiem pisać ja żeby było jasne]

– Cechą piątą jest ewidentne banalizowanie puent które stanowią najczęściej powtórzenie tytułu lub incipitu co zresztą wpisuje się zarówno w ideę przypadkowości jak i trywialności

– Apoteoza niekoherencji o której było już tyle że dodać można jedno tylko proste przykłady warszawa płonie jest zarówno książką jak i projektem sieciowym który zawiera tytuły wierszy i ich ilustracje no właśnie ilustracje tekstów czy tytułów jest to jak najbardziej obojętne jak bowiem twierdzi kaczyński na indeksowej stronie warszawy jest ona samodzielny bytem semantycznym i elementem projektu na który składa się również książka z wierszami wybierz wersję która ci odpowiada

– I wreszcie postmodernistyczna przesada nadorganizacja materiału która zresztą działa w dwóch kierunkach jak już wspomniałem następuje zachwianie równowagi między zawartością treściową która nade wszystko realizuje się w słowie i formalną jakiej towarzyszą obraz i dźwięk relacje między komponentami są ściśle acz wspólnie interpretowanie nie zawsze może przynieść semantyczne korzyści przytoczyłem przykłady gdzie jest to możliwe zaznaczając że w przypadku utworów funkcjonujących w większej ilości realizacji granice sensów zamazują się mówiąc delikatnie niebezpiecznie tu do czynienia mamy z nadorganizacją formalną ale możliwa jest inna perspektywa jako się rzekło literatura netu bliska jest realizacjom wideoartystycznym które od lat posługują się zarówno grafiką komputerową jak i tekstem (casus zamiary) problem polega na tym że badanie liternetu z punktu widzenia sztuki wideo wykazuje znowu nadorganizację tym razem tekstową jest bowiem tak że wideo stara się znaleźć równowagę i mieć w pamięci fakt że tworzywem jest tu obraz i dźwięk tekst tymczasem może stanowić dopełnienie puentę komentarz rzecz jasna z tego wszystkiego nie wynika że netowa twórczość kaczyńskiego prawie niczym nie różni się od wideoartu pamiętajmy bowiem że tworzywem bezpośrednio związanym z kaczyńskim jest net i to w jego kontekście niezbędne staje się badanie co ten kaczyński chce powiedzieć wyobrażam sobie taką sytuację kaczyński prezentuje swoje slajdy filmy itede dokonując naturalnej selekcji pokazuje film chciałbym coś dla ciebie znaczyć i czy to może stać się jedyną podstawą jego interpretacji oczywiście nie w momencie w którym ten sam utwór funkcjonuje w sieci w innych realizacjach itede

Nieprawdą jest jakoby twórczość kaczyńskiego nie podlegała prawom którymi rządzi się literatura z jej opisem

Nieprawdą jest jakoby nie zasługiwała na opis

Nieprawdą jest jakoby literatura sieci była inną nie daj bóg gorszą literaturą

Nieprawdą jest jakoby niezbędne było wypracowanie jakichś mitycznych narzędzi by choćby uszczknąć kęs sensu takiej twórczości

Prawdą jest natomiast że literatura sieciowa podlega innym rozpoznaniom na poziomie interpretacyjnym

Prawdą jest że odzwierciedleniem unifikacji sztuk musi być synkretyzacja języków dyskursywnych

Kaczyński wpisuje się w linię naszych postmodernistów choć środki których używa dla opisanego tego stanu są dużo bardziej zajmujące

-one-

-zero-

!!boooooooooooooom!!

# Archipelag blogów

Z Ashem o blogach i komunikowaniu w sieci  
rozmawia Jan Sowa

## Jan Sowa: Co to jest blog?

Ash: Często spotykałem się, czytając blogi z zarzutem od komentujących czytelników "to przeczy idei bloga". Jednak czym jest owa idea bloga, tego nikt nie potrafił wyjaśnić. Jedni podchodzą do bloga jako do gatunku literackiego, stwierdzając, że jest to pamiętnik pisany w sieci WWW. Inni próbują opisać bloga w kategoriach komunikacji. Jeszcze inni pytani o to, czym jest blog, zaczynają opowiadać o ekshibicjonizmie i kreowaniu sieciowego Ja. W najszerszym ujęciu blog jest stroną internetową o pewnej charakterystycznej strukturze. Blog dzieli się na wpisy. Wpisy te są krótkimi tekstami, prezentowanymi w taki sposób, że ostatni (chronologicznie) z nich jest pierwszym, z którym spotyka się czytelnik. Starsze wpisy prezentowane są poniżej wpisu najnowszego lub wręcz na innych podstronach, które często nazywane są archiwami bloga. W myśl tej definicji blogiem jest na przykład strona Slashdot (<http://slashdot.org/>), niezależny serwis informacyjny, redagowany przez kilkanaście osób na podstawie informacji nadsyłanych przez czytelników. Blogiem może być również nazwana witryna Art&Letters Daily (<http://aldaily.com/>), chociaż tu pojawia się pewne zaburzenie prostej struktury, mianowicie na stronie tej mamy aż trzy blogi, prowadzone równolegle. Takie podejście nazwałbym "programistycznym". Sam stworzyłem jeden z systemów do pisania blogów. Skoro system do tego służy, niechby i 1000 osób współtworzyło jedną stronę i niechby nie miała ona nic wspólnego z literaturą, ekshibicjonizmem czy kreowaniem siebie, niech dotyczy ona produkcji mikroprocesorów albo publikowaniu najświeższych informacji z giełdy w Lesotho: dla mnie, jako dla programisty, będzie to nadal blog. Potoczne rozumienie bloga jest jednak inne i trzeba do niego się odnieść. Obejmuje ono podklasę stron, opartych na chronologii. W wąskim, potocznym rozumieniu, blog to strona zbudowana zgodnie z powyższą strukturą, pisana przez jedną osobę (rzadko kilka osób),

dzielącą się swoimi osobistymi przeżyciami i przemyśleniami. Próby definiowania bloga pokazują jak niezbadanym obszarem jest internet. Istnieją dziesiątki stron, które przez jednych są uważane za blogi, podczas gdy inni mają zupełnie odmienne zdanie. Czy blogiem jest na przykład powieść, którą autor, w miarę postępów pisania udostępnia w sieci? Czy taka powieść (a raczej strona z powieścią) staje się blogiem, gdy jest publikowana na przykład na serwerze blog.pl? Czy – jeśli nie jest ona blogiem – zyskuje to miano, gdy zawiera elementy autobiograficzne? Czy może staje się ta strona blogiem dopiero wówczas, gdy poza wpisami z kolejnymi fragmentami powieści, pojawiają się inne teksty, o bardziej osobistym charakterze?

Inny przykład. Wyobraźmy sobie moderowaną mailową listę dyskusyjną, opartą na następującym założeniu: nowy temat do dyskusji może zaproponować tylko właściciel listy, komentować go i dyskutować między sobą mogą wszyscy na listę zapisani. Cała komunikacja odbywa się za pomocą poczty elektronicznej. Z pewnością nie jest to blog. W pewnym momencie osoba prowadząca listę zakłada stronę WWW, na której publikowane są wszystkie wypowiedzi jej uczestników. Nowy temat pokazywany jest od razu na tejże stronie niezależnie od tego, że jest on wysyłany do wszystkich uczestników. Podobnie komentarze – od razu trafiają na tę stronę. Czy to jest blog? Gdybyśmy zobaczyli tę stronę i nie byli świadomi faktu, że jest to *de facto* archiwum listy dyskusyjnej, nie odróżnilibyśmy jej od bloga. I teraz dokładamy jeszcze funkcję wysyłania wiadomości na listę nie z poziomu programu do poczty elektronicznej, ale za pomocą formularza umieszczonego na samej stronie. To już z pewnością jest blog. Ale jest to także forum dyskusyjne (*webboard*) i jest to zarazem archiwum listy (część jej uczestników może nawet nie wiedzieć o istnieniu strony). Cechą form publikacji w internecie jest płynność granic; zobaczyliśmy tutaj jak zwykła lista mailowa przechodzi płynnie w bloga.

Wobec takich wątpliwości przydaje się jeszcze jedna definicja bloga: blogiem jest strona, spełniająca określone cechy strukturalne (podział na wpisy, ich antychronologiczny układ), której autor, lub autorzy, uważają, iż jest ona blogiem. Samoświadomość autora jest wbrew pozorom bardzo ważna. Pod koniec lat 90. prowadziłem stronę, na której opisywałem moje osiągnięcia (i porażki) zawodowe. Miała ona w 100 procentach strukturę bloga. Nie określałem jej jednak w ten sposób, bo pojęcie blog nie funkcjonowało jeszcze w mojej świadomości. Kiedyś, pół zartem pół serio włączyłem się do dyskusji o tym, który blog w Polsce był najstarszy. Moja strona wyprzedzała o prawie rok pojawienie się pierwszych polskich blogów (stron, na których autorzy pisali w ten czy inny sposób: "to jest mój blog"). Tym niemniej, ponieważ nie miałem świadomości tego, że piszę bloga (a także z powodu tematyki strony, której tylko mała część dotyczyła mojego pozazawodowego życia) nie będę się upierał, że miałem

pierwszego bloga w Polsce. Wcześniej prowadziłem serwis o jednej z gier komputerowych. Znowu, gdyby zastosować definicję bloga, jako strony o pewnej strukturze, ten serwis byłby blogiem (choć o specyficznej, wąskiej tematyce) i to w pełnym tego słowa znaczeniu. I zapewne znalazłoby się jeszcze wiele serwisów internetowych o strukturze blogowej, które jednak blogami nie są; ich autorzy nigdy nie zgodziliby się z tym określeniem, najczęściej twierdząc, że zbieżność struktury ze strukturą blogową jest przypadkowa. W dalszej części rozmowy, będę używał słowa blog w odniesieniu do polskich stron, o strukturze blogowej, o osobistym charakterze, publikowanych najczęściej na serwerach blog.pl, nlog.pl, blog.art.pl, których autorzy są świadomi tego, że piszą bloga. **Przeglądałem ostatnio statystyki dotyczące polskich blogów i zaskoczyło mnie, że ich liczba idzie w dziesiątki tysięcy. Skąd Twoim zdaniem bierze się popularność blogów? Czy myślisz, że zapełniają one jakąś lukę w komunikacji międzyludzkiej i pozwalają na zaspokojenie szczególnej potrzeby (kontaktu? prezentacji? wypowiedzi?), której nie da się zaspokoić pisząc e-maile, SMS-y lub tworząc standardowe strony WWW?**

Maile, SMS-y mają inną rolę do spełnienia: służą do komunikowania się z jednym, konkretnym, znanym odbiorcą. Zaspokajają zupełnie inną potrzebę niż blogi, zapewniając poufność, intymność i nie narzucając żadnych struktur.

Dużo ciekawsze jest porównanie blogów z – jak to określiłeś – standardowymi stronami WWW. Zawężmy blogi do blogów "osobistych", a strony WWW do stron "prywatnych". Mają one ze sobą wiele wspólnego (czasami nawet dana osoba ma swoją stronę, której blog jest jednym ze składników). Są one prywatnym miejscem w sieci, w którym umieszczane są informacje nadawane "w przestrzeń" internetu. Chociaż tworzący je często liczy, że konkretna, bliska mu osoba, odwiedzi tę stronę, tworzy ją także z nadzieją na pozyskanie nowych czytelników.

Dlaczego więc ludzie piszą blogi, zamiast tworzyć typowe strony domowe? Przyczyn jest wiele. Najważniejszą z nich jest to, że blog zawiera wbudowaną w siebie strukturę, opartą na przepływie czasu. Piszemy o tym, o czym myślimy w danej chwili (bo już nie zawsze o tym, co się w danej chwili dzieje). Ta struktura jest bardzo ogólna i niezwykle uniwersalna, pasuje do ucznia podstawówki równie dobrze jak i do profesora uniwersytetu. Blogi oparte są więc o podstawowe doświadczenie człowieka. Jest to struktura uniwersalna również w tym sensie, że wypełnić można ją na wiele sposobów. Pisząc bloga publikujemy zawsze rzeczy najnowsze. Możemy opisywać swoje hobby, ale nie w uporządkowany sposób, tylko – pozornie chaotycznie – w istocie rzeczy trzymając się klucza chronologicznego. "Dzisiaj słuchałem płyty X". "Byłem na wystawie Y". Konkretnie przeżycia budują bloga.



Strona domowa jest o wiele trudniejsza do stworzenia. Najpierw musimy nadać jej strukturę. Musimy opisać siebie z lotu ptaka, podzielić stronę na podstrony, pokazujące poszczególne składniki nas samych, które przecież często się przenikają. Jest to dodatkowa praca, wymagająca samoświadomości, a i tak często prowadząca do śmiesznych efektów lub znacznego ograniczenia treści. Na blogu możemy napisać wszystko. Data, którą opatrujemy wpis, jest wystarczającym usprawiedliwieniem jego powstania. "To się działo" – mówi wpis na blogu. A strona domowa? Co napisać o sobie? Na której z podstron opisać koncert, na którym byliśmy z bliską sobie osobą? "Moje hobby – muzyka"? "Moje życie emocjonalne"? Ocieramy się o śmieszność.

Blog ma też cechy atrakcyjne dla odwiedzających: nakierowuje ich uwagę na te informacje, które są na nim nowe. Oczywiście i na stronie domowej można zamieścić podstronę, zawierającą informację: "Nowy opis koncertu na stronie «Muzyka»", "Moja opinia o książce X na stronie «Książki», które czytam". Ale czy nie staje się ona wtedy po prostu blogiem?

Wymieńmy jeszcze wady blogów. Blog jest holistyczny, pokazuje czytelnikowi osobę piszącą od wielu stron naraz. Wpisy ważne przeplatają się z błahymi. Dla czytelnika nasze doświadczenie przepływu czasu, nasze następstwo zdarzeń, o ile nie układają się w jakąś pasjonującą historię, jest raczej mało istotne. Być może w wielu przypadkach wolałby czytać wyłącznie nasze błyskotliwe recenzje książek albo opisy koncertów. Być może chętnie wracałby na naszą stronę i wyszukiwał recenzje płyt – w przypadku bloga musi on przeglądać archiwa – a przecież mało go obchodzi, że danej płyty słuchaliśmy 12 marca 2001 roku.

To, że blog ma wewnętrzną strukturę, ułatwia w ogromnym stopniu zadanie osobom piszącym oprogramowanie do blogów. Wystarczy napisać system, który będzie przyjmował od użytkownika teksty, sortował je chronologicznie, pierwsze kilka lub kilkanaście z nich wyświetli, resztę pogrupuje w archiwach – i kolejny system do blogów jest gotowy. Sam napisałem taki system w trzy dni. A stworzenie równie funkcjonalnego systemu tworzenia stron domowych jest prawie niemożliwe. Każda strona domowa wygląda inaczej, inaczej grupuje informacje – stąd też wiele pracy trzeba przerzucić na użytkownika końcowego, który nie zawsze jest jej w stanie podołać. Gotowe, łatwe w użyciu systemy do blogów, takie jak Blogger, blog.pl czy nlog.pl w dużym stopniu wyjaśniają popularność tej formy pisania w sieci. Dlaczego więc ludzie piszą blogi? Bo mogą. Dodatkową przyczyną popularności blogów jest często spotykana funkcja komentowania wpisu, niedostępna z przyczyn technicznych dla twórców stron domowych. Ludzie zawsze pisali pamiętniki. A wielu spośród tych, którzy nie pisali, powstrzymywała obawa przed tym, że nie znajdą czytelnika. Blog daje

im nadzieję na znalezienie odbiorców, daje im poczucie, że pisanie w tej właśnie formie nie jest aberracją, wreszcie daje narzędzia.

**A czy nie myślisz, że poza techniczną łatwością w tworzeniu bloga są czynniki inne niż sama technologia, sprawiające, że blogi stały się tak popularne? Moje wrażenie jest takie, że blog wpasował się doskonale w autystyczne społeczeństwo, w którym żyjemy. Ludzie pragną się komunikować, staje się to jednak o wiele trudniejsze. Blog daje im szansę na to, żeby z kimś się porozumieć. No właśnie, szansę, czy może złudzenie? Czy uważasz, że między posiadaczem bloga a jego czytelnikami zachodzi interakcja podobna do tej, jaką w normalnym życiu nazwalibyśmy komunikacją czy porozumieniem?**

Nie wiem czy zadajesz właściwej osobie pytanie o "normalne życie" :). Myślę jednak, że rzeczywiście, społeczeństwo jest autystyczne. Ale trzeba sobie zadać pytanie, w jaki sposób blog się "wpasowuje" w autystyczne społeczeństwo? Czy jest to kolejny przejaw tego autyzmu, czy też może blogi stanowią nań antidotum?

Modne jest ostatnio powtarzanie, że SMS-y tak naprawdę izolują, a nie łączą. Nie wiem, czy jest w tym wiele prawdy. Zapewne niedługo ktoś wygłosi podobną tezę w odniesieniu do blogów. Tymczasem, tak jak wspomniałem powyżej, blog (podobnie zresztą jak osobista strona WWW) jest wyjściem ku nieznanemu czytelnikowi. Jest to forma komunikacji otwartej, choć spolaryzowanej.

Ale poza społeczeństwem izolującym, mamy drugi czynnik, sprzyjający popularności blogów – odwieczną potrzebę ekspresji, opowiedzenia siebie, zdania relacji ze swojego życia (życie to pewien ciąg wydarzeń, który łatwo zamienia się na ciąg wpisów). Ta potrzeba jest w perwersyjny sposób rozbudzana i tłumiona przez współczesne media. Komunikaty płynące z mediów są sprzeczne: z jednej strony każdy jest osobowością, każdy może być gwiazdą, każdy ma prawo wyrazić siebie – to jest model Big Brothera – z drugiej strony stwarza dystans do tychże gwiazd, wykreowanych z niczego. Big Brother został tu przywołany nieprzypadkowo, często pojawia się jako hasło w odniesieniu do blogów. Czym jest Big Brother? Do domu Wielkiego Brata wchodzi zwykły przeciętniak. Nie robi nic szczególnego, poza okazjonalnym pokazaniem nagich pośladków pod prysznicem i wykonaniem kilku zadań rodem z zawodów dla dzieci wypoczywających na koloniach. Jednak dokonuje się w nim wielka przemiana, wychodzi już jako gwiazda, obiekt uwielbienia, fascynacji. Te dwie postaci stapiają się w jedno. Janusz Dzieciół jest na raz strażnikiem miejskim z prowincji i bohaterem "kultowego" show, megagwiazdą. Miliony osób oglądają ten spektakl (a przecież podobnych przykładów kreacji z niczego jest mnóstwo) i dochodzą do wniosku, że przecież Janusz Dzieciół, wchodzący do domu Wielkiego Brata niczym się od nich nie różnił, zaś ten wychodzący różni

się od nich wszystkim. Szukają więc swojego miejsca, w którym mogłaby zająć ta przemiana. W którym mogliby udowodnić, że nie są gorsi. A że muszą parę razy się obnażyć? Takie są koszty.

Ludzie nie rozumieją – ja nie rozumiem – dlaczego przeciętniak X zostaje gwiazdą, a przeciętniak Y nie? Dlaczego czytany jest grafoman A, a nie grafoman B? Dlaczego kogoś słuchają miliony, a ja nie mam do kogo zadzwonić, wysłać e-maila, czy napisać SMS-a? W takiej sytuacji sięga się do bloga, szuka się czytelnika.

Są zresztą różne blogi. Niektóre nie mają opcji komentowania wpisów. Czasem brakuje tam nawet e-maila osoby piszącej bloga. Nie ma tu więc żadnej interakcji. Są też blogi bardzo rozdyktowane. Zdarza się, że relacje z blogów przenoszą się w świat rzeczywisty, chociaż bywa i odwrotnie: grupa znajomych postanawia założyć blogi. Ciekawe byłoby przyjrzenie się, jak zmienia się sposób komunikacji takiej grupy, jak pewien zakres tematów, które są poruszane w czasie spotkań grupy poszerza się z jednej strony (blogi ułatwiają mówienie o sprawach, o których trudno się rozmawia bezpośrednio), a z drugiej strony rozwarstwa: pewne sprawy zarezerwowane są dla komunikacji blogowej, a o pewnych rozmawia się tylko w czasie spotkań twarzą w twarz.

**Ale czy myślisz, że blogi pozwalają ludziom zbliżyć się i poznać lepiej niż sytuację życia codziennego? Nie wiem, ile czasu przeciętny blogujący spędza na blogu, ale zakładam, że około godziny dziennie i tak sobie myślę, że gdyby twórcy oraz odbiorcy blogów czas poświęcany na ich pisanie/czytanie, przeznaczyli na wypicie wspólnie piwa w barze, to bardziej by ich to zbliżyło.**

Tak, myślę, że pozwalają się zbliżyć i poznać lepiej niż to jest możliwe w świecie realnym. Oczywiście, że lepiej spotkać się twarzą w twarz, ale cóż z tego, skoro czasem nie ma się z kim spotkać? Takie rozważania są czysto teoretyczne. Lepszy jest bezpośredni, bliski kontakt niż pośredni i wirtualny, tylko co zrobić, skoro o ten pierwszy jest czasem trudno? Blog, a także inne formy komunikacji internetowej pozwalają zrobić ten pierwszy krok, sam mam grupę znajomych poznanych dzięki blogom, z którymi często, zazwyczaj kilka razy w tygodniu, spotykam się bezpośrednio. Bez bloga bym ich nie miał – jest to dla mnie zupełnie jasne.

Wydaje mi się też, że wbrew temu, co sądzą apologetycy społeczeństwa informacyjnego, magnetyzm komunikowania przez internet, którego blogi są częścią, wcale nie wynika z tego, że dzięki sieci można porozumieć się szybciej czy lepiej, ale z niemożliwości do uzyskania w rzeczywistym świecie, a bardzo atrakcyjnej dla współczesnego człowieka, kombinacji dwóch rzeczy: anonimowości i niemalże nieograniczonych możliwości autokreacyjnych. Czytałem tekst na temat blogów, w którym autor proponuje analizować osobowość blogujących na podstawie ich blogów i uważam to za przedsięwzięcie chybione, bo blogi

**podobnie jak cała sieć, wydają mi się bardziej przestrzenią autokreacji niż autoekspresji.**

Pytanie, czym jest autokreacja? Wbrew pozorom na blogach rzadko mamy do czynienia z autokreacją polegającą na wymyślaniu faktów z życia właściciela bloga. Kreacja częściej osiągnana jest poprzez selekcję informacji rozpowszechnianych za pomocą bloga. Ale czy wykreowany świat nie jest częścią osobowości blogującego? Czy – jeśli blogujący pisze o sobie w samych superlatywach – nie poznajemy w ten sposób jego superego? Poza tym, czy autokreacja jest na blogach częstsza niż w świecie rzeczywistym? Można by się spierać. Wszystko zależy od tego, które "ja" uznamy za prawdziwe, czy to, o którym dowiadujemy się z bloga, czy to, które poznajemy w kontaktach bezpośrednich. To drugie może być równie dobrze skrojone na pokaz, wcale nie trudno wyobrazić sobie sytuację, w której to właśnie na blogu publikowane są bardziej "prawdziwe" informacje o danej osobie. Anonimowość sprzyja przecież nie tylko autokreacji, ale także szczerości. Byłbym więc ostrożny w skreślaniu blogów za pomocą tezy, że to wszystko, co jest na nich opisane, jest zmyślone. Nawet jeśli wszystko jest wymysłem, to kto jest autorem owego wymysłu? Jest nim blogujący. Nawet jeśli wszystko jest fantazją, to dalej jest to jakieś źródło informacji o tej osobie. Dzięki internetowi zapewne nie można porozumieć się szybciej, ani lepiej. Można za to porozumieć się w ogóle z osobami, o których istnieniu nie ma się pojęcia. Można zobaczyć jaki jest odbiór naszych zachowań. Można sprawdzić różne scenariusze. Można spróbować być kimś innym i zobaczyć jakie to wzbudza reakcje.

Z tą anonimowością to jest dość ciekawa sprawa. Polskie blogi są ogarnięte obsesją anonimowości. Z kolei blogi w USA są bardzo często opatrzone imieniem i nazwiskiem autora. Zwłaszcza, jeśli jest on osobą publicznie znaną. U nas – wręcz przeciwnie. Blogi osób znanych z mediów są publikowane pod pseudonimami, a wiedza o tym, kto jest ich autorem jest publiczną tajemnicą blogujących. Chęć zachowania anonimowości bardzo ogranicza pisanie. Nie można podawać nazw ulic, nazw firm, imion... to trochę gonienie w piętę.

**Kiedy mówisz o blogach bardzo często przychodzi mi na myśl IRC, chociaż nie wiem, czy to skojarzenie jest do końca trafne. Różnice w sposobie działania IRC-a i blogów są oczywiste, a największą jest bez wątpienia to, że na blogu nie rozmawia się w czasie rzeczywistym tak jak na IRC-u, jednak anonimowość i autokreacja są dość podobne. Nie wiem też, czy dużo dzisiejszych blogujących używało kiedyś intensywnie IRC-a. Pamiętam natomiast z czasów liceum, a potem studiów, że fanatyczni użytkownicy IRC-a integrowali się w pewnego rodzaju wspólnoty i organizowali imprezy zwane "IRC party", gdzie ludzie znający się tylko za pośrednictwem sieci mogli porozmawiać ze sobą "na realu". Czy istnieje podobna wspólnota blogujących czy też może blogi inicjują raczej kontakty jeden-na-jeden?**

Istnieje wiele wspólnot blogujących i z tego, co wiem, organizowanych jest wiele spotkań. Większość użytkowników blog.art.pl zna się bezpośrednio, chociaż są też osoby, których nie widziałem na oczy. Ale jest pewna grupa osób, która spotyka się bardzo często.

Wydaje mi się, że blogi przyczyniają się do powstania takich grup, które często złośliwie nazywane są towarzystwami wzajemnej adoracji, natomiast IRC, chat i pokrewne formy komunikowania się relatywnie bardziej sprzyjają kontaktom jeden-na-jeden. Blog, jeśli już jest rozmową (nie wszystkie blogi mają funkcję komentarzy), jest rozmową wewnątrz grupy (dość na ogół otwartej). Zapewnia może częściową anonimowość, ale nie zapewnia intymności. Trudno jest, używając bloga jako kanału komunikacji, przejść do kontaktu jeden-na-jeden. Tu lepiej sprawdza się IRC, chat, czy choćby maile. Oczywiście blog może inicjować kontakty za pomocą tych kanałów.

Nie byłem nigdy zapalonym użytkownikiem IRC-a, jednak znam wiele relacji z rozmaitych IRC party, w tym wiele relacji negatywnych. Spotyka się grupa osób i nagle nie ma o czym rozmawiać. Mam wrażenie, że w przypadku spotkań blogowych jest nieco lepiej pod tym względem. Nawet jeśli weźmiemy tu pod uwagę często poruszaną przez Ciebie autokreację, to zauważ, że na blogu jest to autokreacja skierowana do wszystkich, wszyscy czytają (lub mogą przeczytać) wszystko, co napiszesz, wszyscy mają potencjalnie ten sam poziom wiedzy na twój temat. To ułatwia. Łatwiej jest też wrócić, do wcześniejszych wypowiedzi. Łatwiej jest wysłać komunikat na dowolny temat, nie mający na celu nawiązania rozmowy, tak jak na IRC. Poza dyskusją jest jeszcze pewna narracja, do której można odwołać się w czasie spotkania twarzą w twarz.

**Wspomniałeś na początku, że jeśli chodzi na przykład o anonimowość, blogi amerykańskie różnią się znacznie od polskich. Czy myślisz, że poza tym istnieją jakieś istotne różnice dzielące blogujących u nas i w innych krajach?**

Trzeba by to zapewne zbadać. Ja dość rzadko odwiedzam niepolskojęzyczne blogi. Wydaje mi się, że poza znacznie większą dbałością o anonimowość, jest jeszcze kilka różnic. W polskiej sieci rzadziej się spotyka blogi typowo pamiętnikowo-dziennikowe, skrupulatnie opisujące, co autor danego dnia zrobił, osoby (wymieniane czasem z nazwiska), z którymi się spotkał itd. Mało jest zdjęć (to też wynika z większej chęci zachowania anonimowości). Polskie blogi są bardziej oderwane od teraźniejszości, wielu autorów ma ambicje literackie. Druga różnica jest taka, że polskie blogi są bardziej "rozkomentowane" niż amerykańskie. U nas internauci nie boją się zabrać głosu w dyskusjach, wręcz przeciwnie, zabierają go pod byle pretekstem. W USA wiele blogów jest prowadzonych przez bardzo znane osoby (a bycie osobą znaną w USA ma też trochę inne znaczenie niż bycie nią w Polsce). Blogi tych osób wcale nie są tak obficie komentowane, jak by się mogło wydawać.

**Czy popularność blogów jest zjawiskiem powszechnym, czy też może akurat w Polsce z jakichś powodów idea blogowania odniosła większy sukces niż gdzie indziej?**

Tutaj trzeba by zrobić badania ilościowe. Dobrym wskaźnikiem byłaby liczba blogów na liczbę osób z dostępem do sieci, a obie te liczby można jedynie szacować. W dodatku okazjonalny dostęp do internetu nie ułatwia prowadzenia bloga. Myślę, jednak, że nie ma tu jakiejś drastycznej różnicy. Chociaż zapewne liczba wszystkich blogów w Polsce nieznacznie przekracza liczbę blogów, które są w USA zakładane w ciągu jednego miesiąca. To uświadamia różnicę. Jeśli chodzi o miejsca, w których można założyć bloga, to trzeba przyznać, że wyprzedzamy tu USA. Za usługi, które blog.pl czy nlog.pl oferuje za darmo, w USA trzeba by było płacić – tam bezpłatne są jedynie najprostsze systemy do blogów.

Zauważyć należy fakt, że stosunkowo dużo blogów prowadzonych jest przez kobiety. A jeszcze niedawno mieliśmy sieć zdominowaną przez mężczyzn. Tymczasem jest bardzo możliwe, że więcej blogów prowadzą kobiety niż mężczyźni.

**A czy przeprowadzono jakieś badania na temat innych cech demograficznych posiadaczy blogów niż tylko płeć? Czy wiadomo na przykład, w jakim wieku są przeważnie blogujący? Domyślam się, że ze względu na nierówny dostęp do internetu, więcej blogujących pochodzi z wielkich miast niż ze wsi. Wydaje mi się również, że wśród blogujących powinno być więcej osób samotnych niż takich, które pozostają w jakiś trwałych związkach. Wiem, że Ty akurat masz żonę i dziecko, ale czy wiesz jak wygląda to u innych posiadaczy blogów?**

Nie, nie prowadzono żadnych badań, nawet na temat płci blogujących, bo i po co. Blogujący są bardzo zróżnicowaną grupą, mało wartościową dla reklamodawców, a to głównie rynek reklamy napędza takie badania. Dlatego należy zakładać, że profil demograficzny blogujących nie różni się od profilu internautów: dominują osoby młode, z większych miast, uczące się. Jedyna rzucająca się w oczy odmienność, to duża liczba kobiet.

Znam sporo osób posiadających bloga, są wśród nich osoby samotne, jak i pozostające w związkach. Nie potrafiłbym stwierdzić, czy osoby samotne na blogach są nadreprezentowane, wydaje mi się, że nie. A skoro jesteśmy przy dzieciach, to istnieje nawet pewien specyficzny typ bloga, w którym rodzice (najczęściej matka) opisują rozmaite, często humorystyczne scenki z życia potomka. Zazwyczaj osoby te prowadzą także drugiego, bardziej osobistego bloga. Jest to pewien przykład ilustrujący ograniczenia formy, jaką jest blog i sposób jej przezwyciężenia. Mówiąc językiem marketingu, piszące te blogi kobiety, dokonują pewnej segmentacji odbiorców docelowych, którzy być może z trudnością znieśliby pomieszenie wątków osobistych z historyjkami z życia dzieci.

Chciałbym na koniec wrócić do kwestii wspólnoty blogujących, bo wydaje mi się ona istotna dla zrozumienia i opisu tego, czym z punktu widzenia społecznego jest blog. Na niektórych serwerach blogowych istnieją tysiące blogów. Nie jest oczywiście możliwe, żeby w takiej sytuacji wszyscy blogujący na tym samym serwerze się znali. Czy powstają w takim razie mniejsze wspólnoty i co decyduje o tym, że ludzie grupują się w określony sposób? Czy jest tak, że zbliża ich styl życia "z reala", zainteresowania zawodowe, wiek, płeć czy też może coś innego?

Trudno powiedzieć, co ich zbliża do siebie. Czasem podobne zainteresowania, często podobna wrażliwość. Myślę, że często podobają nam się blogi zupełnie inne niż te, które piszemy sami. Dlatego grupy te są tak zróżnicowane. Ważne są także komentarze, bo to tam zaczyna się interakcja. Komentarze są też mniej zróżnicowane stylistycznie, czy pod względem formy – liczy się wypowiedź na z góry zadany temat. Jeśli odnajdujemy podobne do naszych reakcje, zaczynamy zbliżać się do drugiej osoby. Ale są też inne czynniki. Ważny jest czas blogowej inicjacji. Osoby, które w podobnym czasie zaczynają pisać bloga, często łączą się w grupy. Łatwo to wyjaśnić: po pierwsze, trudno im wejść w już istniejące środowiska. Po drugie na początku pisania intensywnie szuka się podobnych osób w "blogowisku".

Wiek oczywiście odgrywa pewną rolę, większą przy spotkaniach w realu, mniejszą na blogowisku. Znam blogi osiemnastolatek, których dojrzałe pisanie powinno zawstydzić niejednego trzydziestolatka. Natomiast pozostałe czynniki są zdecydowanie trzeciorzędne. Nie chcę wypowiadać się zbyt autorytarnie, bo znam zaledwie kilka takich wspólnot, większość z nich powierzchownie i głównie z wirtuala. W każdym razie na blog.art.pl rozrzut wieku, zainteresowań i zawodów jest znaczny.

Istotne znaczenie ma też umiejscowienie bloga na konkretnym serwerze. Na głównej stronie blog.pl znajduje się lista 20 ostatnio zaktualizowanych blogów. Skłania to użytkowników blog.pl do odwiedzania innych blogów na blog.pl. Podobnie jest na blog.art.pl (z racji małej liczby użytkowników na liście znajdują się wszystkie blogi). Czasami trudno jest wyjść poza własny serwer. Te listy mają wbrew pozorom ogromne znaczenie. Gdyby nie spis blogów na głównej stronie, każdy blog na blog.art.pl stanowiłby oddzielną wysepkę, dopiero lista łączy je w jeden archipeląg.

**Dlaczego założyłeś blog.art.pl? Chciałeś stworzyć taką wspólnotę zorganizowaną wokół wspólnego adresu?**

Nigdy w życiu! Zaczęto się od tego, że skasowałem swojego bloga na blog.pl. To normalne, prawie każdy, kto pisał bloga, zna to uczucie, gdy ma się swojego pisanie dość, z różnych przyczyn. To taki wirtualny odpowiednik samobójstwa (ja sam kasowałem swojego bloga z 5 razy). Ale najczęściej od razu myśli się

o tym, żeby do pisania wrócić. Z drugiej strony jest trochę głupio, najpierw na oczach wszystkich zamykać bloga, a następnie za dwa, trzy dni dodawać wpis jakby nigdy nic się nie stało. Wobec tego postanowiłem znaleźć sobie jakiś pretekst i przenieść bloga na swoje prywatne konto. Napisałem prosty systemik dodawania wpisów i komentarzy, a następnie dałem do zrozumienia, że moje zamknięcie bloga na blog.pl było raczej rodzajem przeprowadzki, a nie samobójstwa ;-).

Parę tygodni później ukazał się słynny artykuł w Magazynie "Gazety Wyborczej", z którego cała Polska dowiedziała się, że jest coś takiego jak blogi. Artykuł pod wieloma względami podejrzany, ale mniejsza o to: spowodował piorunujący efekt. Dziesiątki tysięcy osób zaczęło odwiedzać blog.pl, co spowodowało, że przestał on właściwie działać. A to spowodowało z kolei, że nie miałem czego czytać – blogi, które przeglądałem codziennie przestały być dostępne. Wtedy – z czysto egoistycznych pobudek – przyszedł mi do głowy pomysł, żeby dać kilku osobom miejsce na swoim koncie i udostępnić im mój system. Chciałem mieć z nimi kontakt. Trwało to dość długo, wreszcie poprawiłem oprogramowanie na tyle, że mogło z niego korzystać wiele osób, wpadłem też na pomysł rejestracji domeny blog.art.pl i tak się to zaczęło toczyć. W którymś momencie doszło nawet do tego, że wszystkie blogi, które czytałem znajdowały się na blog.art.pl (teraz już tak nie jest).

Wiele osób poznało się, jest pewna grupa osób z Warszawy, która się spotyka dość często, zresztą kilka osób przyprowadziło swoich znajomych - ale są również osoby, których nikt z pozostałych blogujących, w tym ja, nie widział na oczy. Nie mam ambicji konkurowania, jeśli chodzi o ilość blogów, nie mam ambicji budowania jakiejś elitarnej grupki, jeśli się lubimy także w "realu", to świetnie. To jednak tylko dodatek.



Magdalena Antonina Szura

# Czy blog może być literaturą?

Blog jest zjawiskiem nowym, trudno więc klasyfikować tego typu pisanstwo. Podjęcie badań nad żywym i współczesnym fenomenem oznacza umieszczenie się w sytuacji dwuznacznej, która posiada tyleż korzyści, co ograniczeń. Aby rozpocząć rozważania na ten temat, należy sformułować definicję bloga. Maria Cywińska-Milonas cytuje Dave'a Winera (<http://www.newhome.weblogs.com/-personalWebPublishingComunities/>) amerykańskiego autora kilku tekstów publicystycznych o blogach. Według niego blog jest:

- a) "osobisty – pisany przez osobę, a nie przez instytucję;
- b) wirtualny – zazwyczaj nie jest drukowany, natomiast jest ciągle aktualizowany, a dla czytelników jest dostępny w internecie;
- c) publikowany i upubliczniony – w znaczeniu technologicznym i w znaczeniu udostępniania bloga czytelnikom;
- d) częścią wspólnoty – blog nie może istnieć samodzielnie, potrzebuje publiczności" [Cywińska-Milonas 2002: 97].

Zachowując te cztery kryteria można zdefiniować bloga jako **zmieniającą się, osobistą stronę internetową, prezentującą różnego typu informacje, generalnie w postaci krótkich, mniej lub bardziej regularnie dokonywanych wpisów, których forma i treść są bardzo dowolne. Znajdują się tutaj często linki do innych blogów.**

Czy można tutaj mówić o literaturze? Czy jest to gatunek literacki?

Otóż odczytanie tekstów pamiętnikarskich, jak pisze Regina Lubas-Bartoszyńska, może być dwojakiego typu: "Można odczytywać wypowiedź pamiętnikarską jako dzieło sztuki oraz jako dokument" [Lubas-Bartoszyńska 1983: 36]. W odczytaniu pierwszym tekst jest przedmiotem interpretacji, pada wówczas pytanie o przynależność gatunkową, a tym samym, jak pisze autorka, "wkraczamy w rejon literackości tekstu, jako że gatunek jest «pierwszym sygnałem» jego literackości" [Balcerzan 1972: 132]. Lubas-Bartoszyńska podkreśla jednakże przyliteracki, dokumentarny charakter przedmiotu jej badań i cytuje jego określenia: "autentyk", "dryfujący" ostatnio w stronę literackości

[por. Jarzębski 1981: 119], literatura faktu, proza dokumentarna [por. Niedzielski 1966].

Traktując o blogu warto odwołać się do historii obszaru pisarstwa autobiograficznego. Pokazuje ona bowiem, że klasyczne już dzisiaj gatunki, takie jak dziennik poufny, autobiografia i biografia, pamiętnik, list, zapiski, esej i reportaż miały niegdyś zgoła odmienną pozycję. Philippe Lejeune nazywa autobiografię "kopciuszkiem literatury", ponieważ często stawiana jest przez krytykę w opozycji do powieści, która to jest nazywana gatunkiem królewskim. Małgorzata Czermińska natomiast, w swojej książce *Autobiograficzny trójkąt – świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, nazywa wyżej wymienione gatunki autobiograficzne "arystokracją gatunkową" [Czermińska 2000: 244]. Bardzo ciekawie wypowiada się ona również na temat czynników, które decydują o "sukcesie" gatunku. Jest to, według niej, nie tylko ranga dzieł współcześnie powstających (zaliczanych do danego gatunku), ale cała sytuacja czytelnicza, do której zalicza się m. in. wartość pracy badacza, który o danym gatunku pisze, przyciąga do niego uwagę innych interpretatorów i często inspiruje dalsze badania.

Trudno byłoby jednoznacznie i kategorycznie stwierdzić, że blogi znajdują się, lub nie, w obszarze literatury. Granice literatury są bowiem płynne... Kiedyś "pamiętnik i autobiografia sytuowały się na zewnątrz literatury, potem zaczęły się z nią mniej lub bardziej integrować. Studia krytyczne nad tym gatunkiem przyczyniają się do zmiany jego statusu i do jego «promocji» [Lejeune 2001: 58]. W przypadku bloga, z punktu widzenia krytyka, rzeczą podstawową wydaje się dążenie do stworzenia definicji gatunku, jeśli można tu mówić o gatunku. Ważne jest chociażby rzetelne opisanie go w sposób obiektywny. Jednakże autorytety w dziedzinie badania literatury stronią od tego tematu. Jedynie Philippe Lejeune w 1998 zwraca się do osób piszących dzienniki intymne z prośbą o odpowiedź na jego pytania (np. Czy na komputerze pisze się tak samo jak w zeszycie?, Co się dzieje kiedy umieszcza się dziennik "on line"?). Wyniki ankiet opisuje w książce *Cher écran*, gdzie zamieszcza obszernie wypowiedzi osób, które odpowiedziały na jego apel. Książka, wydana w 2000 roku, koncentruje się jednak na stronie socjologicznej i psychologicznej pisania w ogóle, pisania na komputerze i wreszcie pisania bloga, nie poruszona jest tam kwestia literackości zjawiska. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie: "Czy na komputerze lub w internecie ja staję się bardziej «wirtualne»?... A odpowiedź brzmi: A czyż nie jest takie stałe? Jedynie sposób tworzenia się zmienia..." [Lejeune 2000: 12]. Być może jeszcze zbyt mało czasu upłynęło od ukazania się pierwszego bloga i dlatego krytyka literacka i uniwersytecka nie stworzyła prac normatywnych dotyczących gatunku. Zapewne wiele osób czeka na takie książki. Lejeune mówi: "gatunki żywe i współczesne winny podlegać normaty-

wnemu działaniu krytyki" [Lejeune 2001: 69], jednak definiowanie gatunku z pewnością nie należy do najłatwiejszych zadań. Skoro już o gatunku mowa, zastanówmy się, czy blog może być dziełem i czy można mówić o sztuce bloga. Ogólnie wiadomo, że w dziele literackim nie ma miejsca na przypadek, powinno ono tworzyć logiczną całość, dobrze zorganizowaną i posiadającą znaczenie. Przejście od wstępu do zakończenia powinno być drogą prowadzoną według pewnego projektu, konkretnego zamysłu autora. Gérard Genette definiuje dzieło literackie jako "obiekt słowny mający funkcję estetyczną" [Genette 1999: 25].

Przyjmując kryterium Michała Głowińskiego, który w cytowanej poniżej pracy analizuje różnice pomiędzy powieścią a dziennikiem intymnym, blog z pewnością dziełem nie jest. Pisze on bowiem, że dzieło to "wypowiedź, która jako całość zorganizowana jest według pewnych z góry przyjętych zasad, dziennik nie jest dziełem (to forma bez formy), podczas gdy jest nim zawsze powieść, choćby jej układ był maksymalnie luźny czy wręcz chaotyczny" [Głowiński 1973: 66].

Uważa on więc, że warunkiem tworzenia dzieła jest posiadanie wizji całościowej przed przystąpieniem do pisania, co jest nieosiągalne dla bloga, ponieważ składa on się z oznaczonych datami zapisów, uszeregowanych ujęć momentalnych. Tu nie ma z góry założonych sensów, nie ma takiej konstrukcji, w jaką wyposażona jest np. powieść. Alain Girard z pewnością także nie sklasyfikowałby bloga jako dzieła literackiego, bo nie znalazłby tu wewnętrznej i logicznej organizacji. W swojej monografii pisze on: "Nic w istocie nie wydaje mi się bardziej oddalone od dzieła jak dziennik (...). Ten, kto pisze dziennik (...) jest posłuszny tylko swojemu kaprysovi (...). Wprowadza on to, co mu przychodzi do głowy, w porządku jedynie chronologicznym. Nieobecność wyboru wydaje się jego prawem" [Girard 1963: 8-9].

Girard uważa więc, że każde dzieło powinno być dziełem woli, a nie przypadku, czy też kaprysu, a aby tworzyć, osoba pisząca powinna używać jedynie słów, które zostały uprzednio starannie wyselekcjonowane i przemyślane. W przypadku bloga porządek jest najczęściej odwróceniem porządku chronologicznego, a sposób pisania jest spontaniczny, czyli zmienia się w zależności od nastroju autora. Podział na oznaczone datą zapisy jest jednym z najistotniejszych wyróżników bloga, ale nie prowadzi on do skonstruowania całości. Początek i zakończenie, tak ważne dla narracji, są przypadkowe w blogu. Oczywiście chodzi tu o wypowiedź piszącego, a nie o jego biografię, bo pod tym drugim względem na otwarcie, czy też zamknięcie strony prywatnej często mają wpływ autentyczne wydarzenia z życia autora. Głowiński pisze o dzienniku, że jest to typ wypowiedzi ze swej natury "amorficzny" [Głowiński 1973: 68], może on zaczynać się w jakimkolwiek momencie i w takim samym momen-

cie kończyć. Tak więc, podobnie jak w przypadku typowych dzienników, nie ma blogów nieskończonych, nie obowiązuje konsekwencja, mówienie o fakcie x nie pociąga konieczności mówienia o fakcie y. Wybór tematów (a można tu mówić o politematyczności) zależy wyłącznie od autora, który może dowolnie "zonglować" wydarzeniami z jego życia. Zapis w blogu może być montażem zdań odnoszących się do spraw różnorodnych i nie pozostających ze sobą w żadnym związku, brak tutaj ciągłości. Zastanawiając się nad estetyką bloga, przychodzi na myśl jedno kluczowe słowo – swoboda. Tutaj regułą jest brak reguł, nie ma konwencji, zapis nie ma z góry określonego kształtu, istotne jest jedynie, by dana forma najlepiej służyła ekspresji. Może to być forma eseju, notes, cahier, brulion. Oczywiście na bloga oddziałuje sytuacja historyczna, w jakiej on powstaje, obecny stan świadomości, charakter obyczajów, stan środków pisarskich, ale jedyne wyraźne konwencje, o jakich można by tutaj mówić wynikają z faktu, że jest on wypowiedzią językową (choć nie zawsze), a więc poddany jest konwencji języka. Genette rozróżnia dwa typy (*régimes*) literackości: *constitutif* – konstytutywny i *conditionnel* – warunkowy. Pierwszy typ dotyczy tekstów z założenia uznawanych za literackie, których forma ma sprawiać przyjemność (np. powieść, nowela), drugi natomiast ma miejsce wtedy, gdy postrzegamy dowolny tekst w kategoriach estetycznych, kiedy powoduje on "attention esthétique". Literatura warunkowa to ta, która wymaga osobistej oceny [Genette 1999: 26-27]. Genette nie uznaje tego, co warunkowe za gorsze i podziela opinię Lejeune, który odrzuca jakąkolwiek hierarchię estetyczną [Genette 1999: 31]. Lejeune natomiast sprzeciwił się koncepcji Genette'a i zadał pytanie o to czym jest literatura sama w sobie. Stwierdził, że "pytanie o to, w jaki sposób i kiedy autobiografia może być "literacka" jest pytaniem drugorzędym, co oznacza, że należy je postawić jako drugie" [Lejeune 2001: 12]. Nie stawia on pytania o to, czy autobiografia jest literaturą, bo według niego nie chodzi o to czy jest ona sztuką, ale czy w ogóle istnieje sztuka autobiografii [Lejeune 2001: 17]. Ta ostatnia to sposób komunikowania prawdy o własnym życiu w danej chwili, uchwycenie pewnej formy swojego życia i jej przekazanie.

Aktualność bardzo mocno dotyczy bloga, gdzie ważną rolę odgrywa data, która wskazuje moment pisania. Od ostatniego wpisu do poprzedniego, czasem odwiedzając archiwum, śledzimy to, co było istotne dla autora w momencie sporządzania zapisu. Przechodzimy więc od jednego teraz do drugiego, bo tak kształtuje się czas w blogu. Jeszcze jednym, istotnym elementem w kompozycji jego zapisu jest obecność dialogu. Głowiński pisze, że "w dzienniku intymnym dialog bądź wcale nie występuje, bądź jest zjawiskiem marginesowym i niewiele znaczącym" [Głowiński 1973: 78]. Autor pisze o sobie swoim własnym językiem i wyraża własne opinie. Oczywiście, w tekście obecne są przytoczenia wypowiedzi innych osób, ale nigdy nie są one wystarczająco rozwinięte i nie

mają bytu autonomicznego. W przypadku bloga jednakże dochodzą inne ważne elementy, jakimi są: wstawianie łączy hipertekstowych w codziennych zapiskach oraz możliwość zamieszczania komentarzy przez czytelników. Autor, prezentując swój punkt widzenia na jakiś konkretny temat, np. komentując właśnie obejrzany film, za pomocą linka do recenzji tegoż filmu może przytoczyć *in extenso* cudzą wypowiedź. Gdy tych linków jest więcej, blogowicz może przyjąć wręcz pozycję narratora, przytaczającego dialogi rozwinięte, tzn. takie, w których wszyscy wirtualni partnerzy mają jednakowe prawo głosu. Blogi prowadzone przez kilku autorów uważam za zjawisko wymagające odrębnego opracowania.

Blogi popularnie są kojarzone z tym, co pospolite, banalne, a nawet wulgarne. Z pewnością jeszcze długo ten typ pisarstwa będzie odrzucany i wyśmiewany przez przedstawicieli "prawdziwej" literatury, jednakże grupa czytelników i autorów stale się powiększa. Jak wszystko co nowe, świeże, blogi przyciągają wiele różnych osób, z których każda ma co innego do przekazania i operuje innymi środkami wyrazu. Internetowe dzienniki charakteryzują się hybrydycznością form, jaka cechuje również literaturę dwudziestowieczną w ogóle [por. Czermińska 2000: 245]. Autor może tutaj swobodnie przechodzić od jednego gatunku do drugiego, poezja miesza się z prozą, narracja z dialogiem, napotkać można wszelkiego rodzaju eksperymenty literackie i językowe, a także prowadzenie bloga w dwu językach. Kiedy któregoś dnia słowa przychodzą z trudnością, blogowicz może sobie pozwolić na ekspresję za pomocą rysunku, fotografii, czy innych środków, które bez problemu mogą zaistnieć na jego stronie internetowej. Faktycznie, gros piszących to osoby, które stawiają swoje pierwsze kroki na polu pisarstwa i ich teksty są nieco nieudolne. Jednakże ułomność pisania dodaje mu autentyczności, co jest tutaj bardzo ważne. Historycznie rzecz biorąc, amatorzy autobiografii nie mieli często żadnego doświadczenia literackiego. Philippe Lejeune cytuje listę porad – "wartości godnych kultywowania" i "błędów do uniknięcia" dla adeptów sztuki autobiograficznej, przydatnych również dla blogowiczów, sporządzonych w 1956 roku przez Richarda Lillarda: "Oto dziesięć grzechów głównych (...): pisanie stereotypowe, nadużywanie anegdot, rekonstrukcja szczegółowa (i nieprawdopodobna) scen i dialogów (...) katalog przodków (...) zbyt szczegółowe opowiadania z podróży, nieistotne wspomnienia z dzieciństwa, wyliczanie imion własnych, zbyt pobieżne opowiadania, kamuflaż prawdy. Cnotami pierwszej wagi zaś byłyby takie cechy: smutek, rozpoznanie swych błędów i niepowodzeń, nawiązanie kontaktu emocjonalnego z czytelnikiem (...), szczegóły oryginalne i charakterystyczne dla epoki i osobowości, spójny punkt widzenia w ukazaniu nowego spojrzenia (...)" [za Lejeune 2001: 74].

Literatura dokumentu osobistego [por. Zimand 1990: 6-45], a do takiej chcę zaliczyć bloga, to zbiór najbardziej intymnych pism, które powstają w odosobnieniu. To praktyka indywidualna, poszukiwanie wewnątrz siebie, pisanie o sobie wprost. Częstą praktyką wśród osób piszących blogi jest używanie pseudonimu, który zapewnia im bezpieczeństwo, ochronę prywatności, pozwala na unikanie autocenzury. Pseudonim nie blokuje twórczości literackiej. Historia literatury zna wiele przykładów pisarzy, którzy z różnych powodów posługiwali się pseudonimami, np.: Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky), Lord Byron (George Gordon), Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson).

Blogowicz, paradoksalnie, kryje się za pseudonimem (nickname), aby mógł się odkryć i opisać to, co przeżywa. Ale dzienniki internetowe nie są wyrazem ekshibicjonizmu, bo nie są one odsłanianiem czegoś, co już istnieje. Philippe Lejeune, w rozmowie z Pawłem Rodakiem mówi: "Akt odsłonięcia tego życia jest zawsze poprzedzony aktem kreacji. Tu trzeba najpierw stworzyć to, co zostanie ukazane" [Rodak 2002]. Autor bloga jest więc niewątpliwie twórcą, który posługuje się bardzo wdzięcznym narzędziem, jakim jest komputer, pozwalający mu na dokonywanie natychmiastowych poprawek, zmienianie tekstu na bieżąco, doskonalenie stylu, szukanie najodpowiedniejszych słów, przeróbki zdań. Lejeune wymienia kilka bardzo ważnych dla intymisty zalet komputera. Pisze on: "Podstawową funkcją dziennika jest pamięć i organizowanie. Pod tym względem, trzeba to głośno powiedzieć: komputer jest lepszym zeszytem niż zeszyt. Elastyczność wewnętrznej strukturalizacji dziennika, zawdzięczana jest podziałowi na pliki i hierarchizacji dokumentów (...) Wszystko to jest natychmiast w zasięgu ręki (...). Oszczędność miejsca: komputer jest większy niż jeden zeszyt, ale mniejszy niż pięćdziesiąt" [Lejeune 2000: 35-36].

Pisząc bloga autor jest mobilizowany do dość szybkiego i regularnego pisanie, które, oprócz tego, co już powiedzieliśmy wcześniej, przypomina także felieton, czy też, swego czasu bardzo modną, powieść (nie-powieść) w odcinkach. Internet ma jednak tę przewagę, że, aby poczytać, nie trzeba wychodzić z domu po gazetę, a poza tym czytanie elektronicznego felietonu jest tańsze. Korzystna dla autora jest możliwość narzucenia rytmu czytania (jeden "akapit" dziennie), budowania napięcia, wzbudzania ciekawości poprzez intrygujące zakończenie wpisu. Bartłomiej Felczak nazywa bloga telenowelą [Felczak 2002: 6], bo w jego popularności widzi efekt tego, że lubimy podpatrywać cudzą codzienność, że kochamy oglądać "zwykłe" życie pełne potknięć, potyczek, niespodzianek. Podkreśla on także demokratyczność środka przekazu, jakim jest internet – medium pozbawione cenzury, pozwalające jednocześnie na konsumpcję, jak i wnoszenie czegoś własnego z naszej strony.

Mnóstwo ludzi pisze o sobie. W samym "polskim internecie" jest obecnie ponad 50 tysięcy blogów (np. blog.pl, blog.art.pl, filipinka.pl), codziennie po-

wstają nowe, co minuta pojawia się kilkanaście wpisów. Jeśli chodzi o pamiętniki, zapiski osób prywatnych, to, o ile mi wiadomo, nie zostały przeprowadzone żadne badania, czy też poważne sondaże na ten temat. Jako czytelnicy mamy jedynie dostęp do dzieł opublikowanych, a więc są to głównie dzienniki sławnych osób, pisarzy, którzy na marginesie swojej twórczości literackiej prowadzili osobiste zapiski. A co z pisarstwem zwykłych ludzi? Przecież każdy człowiek nosi w sobie, jak brulion, opowieść o swoim życiu. Czy rzesze anonimowych intymistów, którzy codziennie przekształcają swoje życie w słowa nie zasługują na uwagę? Philippe Lejeune, którego praca od razu przychodzi tutaj na myśl pisze: "Wokół nas są ludzie, o wiele liczniejsi niż myślimy, którzy brulion swojego życia przekształcają w czystopis i których nikt nie czyta. Można mieć dostęp do tego zaginionego kontynentu czytając autobiografie publikowane na koszt autora, na przykład w «La Pensée universelle» (Myśl uniwersalna)" [Lejeune 2001: 1999].

Takim właśnie tekstem, "autobiografii zwyczajnej", czy też "kościółkom jednostek", jak sam mówi, Philippe Lejeune poświęca swój czas conajmniej od 1992 roku. Wtedy to został współzałożycielem kierowanego przez niego stowarzyszenia APA - Association Pour l'Autobiographie (Stowarzyszenie dla Autobiografii i Dziedzictwa Autobiograficznego), którego misją jest gromadzenie, czytanie, przechowywanie i dyskutowanie o intymnym pisarstwie zwykłych ludzi. Utworzył on także pismo "La Faute a Rousseau" ("Wszystko przez Rousseau"), gdzie publikowane są teksty dotyczące obszaru autobiografii, wywiady z piszącymi, a także sprawozdania z aktualnych prac stowarzyszenia. To, co go interesuje, to strona socjologiczna, czasem psychologiczna, a nawet historyczna pisarstwa autobiograficznego. Uważa "zwykłe" pisanie za bardziej wartościowe, autentyczne, bo nieupozowane, niezafałszowane, będące wynikiem zwykłej potrzeby wewnętrznej, a nie np. megalomanii. Przeciętni ludzie piszą, bo czują potrzebę dawania świadectwa czemuś, co bez tego może zaginąć, bo nie radzą sobie z rzeczywistością, a prowadzenie zapisów porządkuje ją, albo pozwala na odregowanie. Aby dowiedzieć się czegoś więcej na temat funkcjonowania APA, jego założeń i zainteresowań samego Lejeune'a i jego współpracowników, polecam odwiedzenie strony <http://world-server.oleane.com/autopact/>. Cenna jest antologia *Wariacje na temat pewnego paktu* [Lejeune 2001], oraz pismo "La Faute a Rousseau", gdzie zaczynają się także pojawiać teksty o pisaniu w internecie.

Dziennik, będąc pod wpływem społeczeństwa z jego normami, języka, z jego ograniczeniami, z konwencjonalnymi formami opisu, pojawiając się w internecie poddaje się także wpływowi tego nośnika. Wiele się w nim z tego powodu zmienia i fakt publikacji w sieci na pewno trzeba brać pod uwagę badając jakiś tekst z literaturoznawczego punktu widzenia. Igor Piotrowski pisze, że jeśli

chodzi o metodologię, to "obowiązuje nas podejście maksymalnie interdyscyplinarne, najlepiej byłoby użyć określenia – wytrycha: podejście antropologiczne. Musimy bowiem czerpać naszą wiedzę nie tylko z literaturoznawstwa, lecz także z historii, socjologii, psychologii, filozofii, historii idei, niekiedy nawet z medycyny itp." [Piotrowski 2002: 6].

Jakiegokolwiek uogólnienie dotyczące pisania bloga to z pewnością przedsięwzięcie wiążące się z uproszczeniem i zubożeniem tego zjawiska, ale trzeba powiedzieć, że stał się on już trwałym elementem aktywności młodego pokolenia. Często pełni on funkcję "przyrzędu do ćwiczeń" pisarskich i jest realizacją autentycznej potrzeby tworzenia i wyrażania siebie. Choć jest to gatunek bez rygorystycznej formy, bez początku i końca, choć całość nie jest (bo nie może być) przemyślana, to jednak można sobie wyobrazić inną estetykę i kompozycję niż tradycyjne. Estetykę, w której zamiast wizji ogółu mamy do czynienia z ujęciami pewnych chwil, ułożonymi jedno pod drugim według dat. I czy nazwiemy to estetyką fragmentu, czy też (raczej) resztki, to z pewnością części składowe tej twórczości nie są całkowicie przypadkowe i niespójne. To, co scala poszczególne wpisy to osoba autora, narratora i bohatera.

## Bibliografia:

- E. Balcerzan, 1972, *Sytuacja gatunków* [w:] *Przez znaki*, Poznań.
- Cywińska-Milonas M., 2002, *Blogi (ujęcie psychologiczne)* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.
- Czerwińska M., 2000, *Autobiograficzny trójkąt. świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków.
- Felczak B., luty 2002, "Uniwersytet Kulturalny", nr 22.
- Genette G., 1999, *Figures IV*, Paris.
- Girard A., 1963, *Le journal intime*, Paris.
- Głowiński M., 1973, *Powieść a dziennik intymny* [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa.
- Jarzębski J., 1981, *Kariera autentyku* "Ruch literacki" 1981, nr 2.
- Lejeune P., 2001, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii. "Autobiografia i historia literatury"*, tł. Regina Lubas-Bartoszyńska, Kraków.
- Lejeune P., 2000, *Cher écran... Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris.
- Lillard R. G., 1956, *American life in autobiography, a descriptive guide*, Stanford.
- Lubas-Bartoszyńska R., 1983, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków.
- Niedzielski Cz., 1966, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż-Powieść-Reportaż*, Toruń.
- Piotrowski I., luty 2002 "Uniwersytet Kulturalny", nr 22.
- Rodak P., 2002, *Sekretny zeszyt on-line. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em o autobiografii i dziennikach intymnych*, "Rzecz o książkach", "Rzeczpospolita" nr 103, 4-5 maja.
- Zimand R., 1990, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław.



Damian Żmuda

# "Strony autorskie"

- podział, charakterystyka, strategie twórcze

Tak zwana "strona autorska" jest jednym z najpopularniejszych i najbardziej znanych sposobów istnienia literatury w internecie. O ile nawet nigdy nie siedzieliśmy przed komputerem podłączonym do sieci, dopadły nas pewnie medialne doniesienia typu: "na stronach tolkienowskich zapanował niebывały ruch". Pierwszym kontaktem przeciętnego użytkownika sieci z literaturą będzie wyszukiwanie informacji o wybranym twórcy lub tekście. Poprzez wyszukiwarkę trafi on prawdopodobnie na określoną "stronę autorską", o ile taka istnieje. Termin ten zapisuję w cudzysłowie, ponieważ nie znajdziemy go ani w słowniku pojęć literackich, ani w *Netopedii* – encyklopedii pojęć związanych z internetem (<http://netopedia.techtech.pl/netopedia/>). Jest to określenie powstałe samorzutnie i intuicyjnie, a co za tym idzie nieprecyzyjne. Odnosić się może do stron domowych, artystyczno-prezentacyjnych, promocyjnych czy fanowskich. Istnieje jeszcze cała grupa "stron o..." (danym pisarzu, jego twórczości), mogą one mieć charakter edukacyjny, subkulturowy itp. Najpopularniejszy jest podział stron na oficjalne i nieoficjalne. Istotne różnice strukturalne zauważymy też pomiędzy witrynami dotyczącymi poezji i prozy, jak również między twórcami literatury elitarniej, a autorami książek dla odbiorcy masowego. Większość z tych rozróżnień nie może być w pełni ostra, panuje tu bowiem płynność, wzajemne przenikanie się różnych typów i zacieranie granic. Wartość terminu "strona autorska" jest wątpliwa, jednak nie chcę tu proponować żadnej alternatywy. W obecnym literaturoznawstwie panuje nadprodukcja instrumentarium badawczego i dalszego mnożenia go w tym przypadku nie uważam za uzasadnione.

Internet jako kolejne medium współczesne unieważnia wartość myślenia dualistycznego o literaturze, kulturze. Panuje tu zasada homogenizacji, wielowartościowości, mieszania stylów, form, języków. Żadna formalna granica nie oddziela tzw. kultury wysokiej, elitarniej od "masowej", literatury "pięknej" od "popularnej". Wyczerpana już w dyskursie naukowym tradycja podziałów dwuwartościowych i związanej z nimi terminologii w przestrzeni tej również nie

znajduje zastosowania, wobec czego w tekście tym przeplatać się będą strony autorów reprezentujących różne obiegi czytelnicze – Bryll, Nienacki, Kaczyński, Kapuściński, Sapkowski, Miłosz, Chmielewska, Lem, Czerski, Sonnenberg... W sieci współlistnieją ich strony na tych samych prawach, ich teksty "leżą na tym samym regale", przenikają się swobodnie odmienne języki, dyskursy, ideologie artystyczne. Na "kolosalnym śmietniku", jakim dla wielu jest liternet, panuje zasada recyclingu.

Wobec powyższych trudności, najskuteczniejszą metodą przedstawienia zjawiska, wydaje się być analiza strukturalna stron uznanych przeze mnie za reprezentatywne. Spróbuję za jej pomocą postawić kilka hipotez, dotyczących wzajemnych oddziaływań wirtualnej przestrzeni internetu i tekstu literackiego.

Wobec braku definicji i dużego zróżnicowania obiektów określanych umownym terminem "strona autorska", dla ułatwienia opisu chciałbym zaproponować podział materiału, ze względu na następujące kryteria:

- Twórcy strony
- Relacji między nim a stroną
- Rodzaju, gatunku, nurtu... (poezja, proza, fantastyka...)
- Obiegu czytelniczego

## **Podział stron ze względu na ich twórcę**

Twórcą "strony autorskiej" nie zawsze jest literat, autor (jak wskazywałaby nazwa), raczej rzadko sam artysta tworzy ją osobiście. Stworzenie profesjonalnej strony WWW wymaga pewnej wiedzy informatycznej, często umiejętności programowania w języku HTML. Wprawdzie spora grupa młodych poetów podejmuje się tego trudu, jednak regułą jest, że bezpośrednim wykonawcą i webmasterem strony jest osoba trzecia. Wykonanie techniczne nie stanowi jednak istoty rzeczy, autor może być twórcą koncepcji, może zaprojektować wszystkie elementy witryny, konsultując z wykonawcą możliwość ich zrealizowania. Przykładem stron tworzonych przez autora mogą być witryny poety Cezarego Domarusa (<http://free.art.pl/domarus/>), Mariusza Grzebalskiego (<http://free.art.pl/grzebalski/>), Piotra Czerskiego (<http://free.art.pl/~czersky/>) czy Ernesta Brylla (<http://www.bryl.pl/>). Oficjalna strona Stanisława Lema to przykład witryny realizowanej przez osobę trzecią (webmasterem jest syn pisarza Tomasz), której autor jest twórcą pośrednim, mentalnym, bardzo zaangażowanym w jej działalność. Fakt osobistego wykreowania website odbija się na jej formie, autor jest aktywny na stronie, bezpośrednio się wypowiada, prowadzi dialog z internautami, udostępnia swoją skrzynkę pocztową, czasem umieszcza swoje nowe utwory, lub te nie przeznaczone do druku. Opiszę kilka przykładowych realizacji.

Na stronie Stanisława Lema (<http://www.lem.pl/>) pisarz komentuje swoje książki, biografię, odpowiada na poważniejsze pytania internautów zadawane na forum i w listach, czasem wprowadza zmiany na stronie pod wpływem ich sugestii, prowadzi też na jej łamach stałe rubryki "Trybuna Lema" oraz "Aktualności", w których zamieszcza różnego rodzaju wypowiedzi publicystyczne na aktualne tematy. Korespondencją z internautami zajmuje się oficjalnie sekretarz pisarza, ale on sam przyznaje, że czyta wszystkie listy (na co traci mnóstwo czasu).

Prezentacja Cezarego Domarusa, jest witryną wykonaną przez poetę i nasyconą potrzebą jego wypowiedzi artystycznej. Umieszcza on na niej sporo tekstów wydanych i nie przeznaczonych do druku, o bardzo zróżnicowanym charakterze, wiele mówią same nazwy: *Słownik komunatów*, *Pokemony kultury*. Są także różne projekty multimedialne, kolaże (zatytułowane *GEO-SEMANTIC*), czy rodzaj publicystycznego pamiętnika pt. *meDIA DIARY*. Nie ma tu tradycyjnej biografii, ale autor opowiada o swoich doświadczeniach w garażowych kapelach alternatywnych, co jest obecnie niemal obowiązkowym elementem biografii poety młodośrodkowego pokolenia. Strona nie spełnia funkcji informacyjnej, jest raczej sceną, na której Domarus próbuje prezentować swoje awangardowe pomysły artystyczne. Internet staje się środowiskiem coraz częściej wykorzystywanym przez twórców awangardowych, jest dla nich sceną przyjazną i nie stwarzającą wielkich trudności organizacyjnych.

Strona autorska może przybierać różne formy, różnie się realizować, w przypadku oficjalnej website Ernesta Brylla formą tą jest blog. Nazwa ta nie pojawia się otwarcie, jednak łatwo to rozpoznajemy. Centralnym elementem witryny są listy, które poeta regularnie pisze do internautów, starając się budować i podtrzymywać w nich jedną z sieciowych iluzji – przekonanie o rzeczywistym kontakcie, spotkaniu. Mottem tej formy ma być zdanie: "Od czasu do czasu napiszę do Was list, ale Wy też do mnie piszcie, może w ten sposób uda nam się spotkać". W warstwie stylistycznej dominuje ton poważny, refleksyjny, listy mają ujmować odbiorcę, oferować współpracę partnerską. Opisywaną przez Stanisława Barańczaka strategię konformistycznego buntownika, wyraźnie dostrzegamy na stronie. Bryll nie przyjmuje pozycji elitarnego poety, a wyraźnie zabiega o przychylność odbiorcy, stosując przemyślaną strategię autoprezentacyjną. Biografię przedstawia w formie zakamuflowanej – retrospektywnego diariusza. Na łamach strony opowiada o kulturze Irlandii, ogłasza nowe wiersze, a nawet umieszcza swoje CV! Znajdziemy tam również dział *Moja żona*, w którym bloguje żona poety! Strona wyraźnie wskazuje na potrzebę kontaktu z odbiorcą, może nawet swoistego ekshibicjonizmu. Co innego jednak decyduje o wartości witryny jako formy prezentacji poety. W listach autor często sięga do swoich wierszy, wskazując na elementy ich autorskiej interpretacji, czasami

wspierając je kontekstami pozaliterackimi, np. obrazami Dudy-Gracza, mówi o swojej twórczej ewolucji, nie unikając przy tym przyznania się do błędów. Bryll, chyba jako jedyny poeta starszego pokolenia prowadzi swoją stronę autorską i w mojej ocenie jest ona wartościowa. Bez wątplenia jest to jedna z ciekawszych i bardziej intrygujących prezentacji.

<http://free.art.pl/~czersky> – urodzony w 1981 poeta-buntownik Piotr Czerski prezentuje pod powyższym adresem swoją konsekwentnie wypracowywaną kreację "Kieszonkowego Mesjasza". Sieciowe medium wykorzystywane jest do publikowania utworów, przytaczania opinii "znanych" o swojej twórczości (wyłącznie negatywnych), sytuowania się w literackiej rzeczywistości. Umieszcza na niej nie tylko poezję, ale również grafikę, zdjęcia i multimedialne wytwory artystyczne o nazwach przywołujących skojarzenia z muzyką techno (*Avoid, Soma, Plastik*), cybernetycznych podtytułach (o funkcji ponowoczesnych kwalifikatorów gatunkowych) ("*teknovomitintro, sześćdziesiąt trzy tysiące dwieście dziewięćdziesiąt sześć bajtów rozgoryczenia dominacją muzyki techno i niezgody na zastaną rzeczywistość*", "*hardcoredrugtheorydemo, tysiąc siedemset dwadzieścia siedem kilobajtów przygód z psychodelią*"), składające się z animacji, obrazów, tekstu i muzyki. Czerski publikuje swoje utwory w magazynach i serwisach sieciowych, niektóre z nich również współtworzy (co ułatwiają kwalifikacje – jest informatykiem). Strona Piotra Czerskiego jest moim zdaniem jedną z najbardziej udanych autoprezentacji twórcy poprzez sieć – wykorzystuje możliwości medium, jej stylistyka, design dobrze komponuje się z wykreowanym wizerunkiem poety, sieć stanowi dla tej twórczości naturalne środowisko.

Wśród współczesnych poetów polskich tworzy się środowisko wiążące się coraz ściślej z internetem, dla części twórców staje się on równoprawnym, bądź nawet podstawowym środkiem przekazu twórczości. Przykładem tych ostatnich jest Jan Riesenkampf. Cały jego dorobek twórczy (poezja, proza, formy dramatyczne, grafika) jest osiągalny poprzez sieć. Poeta stworzył kilka stron autorskich (<http://www.republika.pl/koszula/>, <http://www.riesenkampf/terramail.pl/>, <http://victorian.fortunecity.com/university/584/gallery.htm>), swoje utwory rozprawdzał wyłącznie poprzez sieć.

Potraktowanie sieci jako poważnego, wartościowego medium prezentacji literackiej charakteryzuje także stronę Mariusza Grzebalskiego. Stanowi ona jeden z wzorcowych przykładów witryny będącej rodzajem internetowego portfolio artysty. Najkrócej określić ją można za pomocą trzech parametrów: kreacji centralnego "Ja" autorskiego, bogactwa tekstów i dopracowanego designu. Dla tworzących witrynę prezentacyjną, czyli internetowe portfolio powyższe elementy decydują o jakości. <http://www.free.art.pl/grzebalski/> pokazuje twórcę jako artystę, krytyka, intelektualistę – ta funkcja społeczna jest tu podstawowa.

Kreacja jest przemyślana, przekonująca, bogata – znajdziemy tu wyimki krytyczne, informacje o nagrodach, publikacjach, wywiady z Grzebalskim, notę autorską, także fotografie (te jednak są odpowiednio dobrane i nie występują w nadmiarze). Pojawiająca się na monitorze twarz wrażliwego intelektualisty na profesjonalnie wykonanych fotografiach dobrze uzupełnia internetowy wizerunek. Jeżeli chcemy zapoznać się z twórczością poety, nie odejdziemy zawiedzeni od komputera. Na stronie umieszczone są pełne wersje wszystkich wydanych tomików twórcy oraz kilka debiutów prozatorskich. Znajdziemy też na niej adres (nie tylko elektroniczny) poety. Jednakże koncepcja strony autorskiej jaką Mariusz Grzebalski przyjął nie przyciąga rozmówcy, a widza. Na <http://www.free.art.pl/grzebalski/> nie wchodzi się jak do ulubionej knajpki, zbyt przytłacza liternautę siła kreowanej indywidualności, podmiotowości twórcy. Dla mnie osobiście brakuje na stronie chęci dialogu, oferty komunikacyjnej. Wszak to, co internet ma do zaoferowania literaturze to przede wszystkim szansa bezpośredniego spotkania z twórcą i tekstem. Dla kreowania nie popartego komercyjnie wymierzalną popularnością indywidualizmu nie jest to medium łaskawe. Jednak jeżeli zaakceptujemy przyjętą koncepcję to należy się stronie znak jakości "Q".

Innym pomysłem na stronę autorską kierował się, tworząc <http://www.pesto.art.pl/> Michał Kaczyński. Motto tej nowatorskiej, ciekawej website to: "Kuchnia, rewolucja, sztuka – ewolucja życia codziennego". Kaczyński łamie autoprezentacyjną konwencję strony autorskiej, dominującą na nich dyktaturę autora, zasadę jednoosobowości aktu kreacji strony autorskiej. Witryna Michała Kaczyńskiego otwarta jest na możliwości współtworzenia, na obecność innych, akceptujących jej ideologiczny profil, na który składa się sprzeciw wobec konsumpcjonizmu, wegetarianizm (aczkolwiek nie wojujący), antykorporacjonizm, dojrzały bunt wobec rzeczywistości oraz koncepcja sztuki bliskiej prozaicznym doświadczeniom egzystencjalnym. Ważną częścią tej witryny artystycznej są przepisy kulinarne (naprawdę znakomite) spójnie łączące "sztukę" i "rewolucję". Tak brzmi manifest autora: "PRZEZ ŻOŁĄDEK DO WOLNOŚCI! Czy gotowanie może zmienić świat? Prawda, że rzadko się o tym myśli w skali własnego domu? Owszem, media czasami szaleją pod wpływem chorób trzody, lub przekrętów koncernów spożywczych, czasami nawet dociera to do naszej lodówki... Ale czy zdajemy sobie sprawę ile pieniędzy wydaje się na jedzenie? Jak ważny jest to element globalnej gospodarki, której końcówka jest na naszym stole? Jak potężnym narzędziem światowej polityki jest nasz żołądek? Nie mam jeszcze żadnych gotowych odpowiedzi, uprawiam ziola, gotuję i myślę, będę relacjonował na bieżąco."

Autor zamieszcza na stronie na równych prawach przepisy kulinarne, wiersze, grafiki, wypowiedzi publicystyczne i ideologiczne, rysunkowe wygłupy... na

tych samych zasadach obecne są elementy jego autorstwa jak i "gości", czyli współpracujących internautów. Nie mamy wątpliwości, że trafiliśmy na stronę autorską, ale nie przytłacza nas indywidualizm i promocyjność, raczej przyciągnąć może wspólnota zapatrywań i poglądów. Twórczość Kaczyńskiego pojawia się w nowym kontekście, nieco zubożonym literacko, lecz bardziej naturalnym.

"Planeta Sonnenberg" strona poetki Ewy Sonnenberg (<http://www.sonnenberg.art.pl/>) plasuje się pomiędzy koncepcjami strony autorskiej proponowanymi przez Michała Kaczyńskiego i Mariusza Grzebalskiego. Jest to strona prezentacyjna, indywidualna, podmiotowa, jednak nad bezpośrednio kreowanie swojego artystycznego wizerunku poetka przedkłada możliwości publikacyjne oferowane przez internet. Sieć jest dla Sonnenberg przestrzenią swobodnej ekspresji awangardowych pomysłów artystycznych, które raczej nie miałyby szans na wydanie w druku. Oczywiście znajdziemy tam również wiersze wydane już w papierowych tomikach, jednak nie one są na stronie najistotniejsze. Także charakterystyczną dla konstrukcji strony konwencję "noty o autorce" wrocławska poetka potraktowała bardzo swobodnie: **"Ewa Sonnenberg – czyli wołanie ze Słonecznej Góry** Urodzona w tym samym dniu co van Gogh, tyle że sto czternaście lat później. Píše od zawsze. Przystanie pisać, gdy na Ziemi nie będzie ani jednego smutnego człowieka. Przystanie wydawać tomiki, gdy to co píše zacznie być powszechnie aprobowane i entuzjastycznie przyjmowane przez krytykę. Teksty powstają w trakcie: śniadania, obiadu, kolacji, napadów złości, leku, grypy, anginy, plombowania zęba itd. Przez całe życie chce bawić się, opalać i pożyczać pieniądze. W swoich tekstach bywa jak chłopak, jak gangster, jak Książę, jak łobuz, jak torreador, jak dandys, jak Ewa Sonnenberg. Kontrowersyjna i zaskakująca. Nie lubi: tanich perfum, łatwych wierszy, hamburgerów i antybiotyków. Ma gdzieś: kanibali dusz i barbarzyńców Mieszka we Wrocławiu Wydała: *Hazard 1995* (nagroda im. Georga Trakla), *Kraina Tysiąca Notesów 1997*, *Planeta 1997*".

Najciekawszą dla mnie częścią witryny jest dział "Nowości", znajdziemy tu różne twarze Ewy Sonnenberg – ekspansję i liryzm, czasem artystyczną i poetycką zaborczość, dynamikę, agresję, kobiecość. Mieszanie stylów, gatunków, form. Prozatorsko-poetyckie utwory, fragmenty będące formą ekspresji nieograniczonej regułami wydawniczymi, ale "oszlifowanej", preselekcjonowanej (wszak koncepcja i starannie dobrany design świadczą o tym, że witryna jest dla poetki istotnym elementem tworzenia poetyckiego wizerunku). Jednym z ciekawych sposobów nawiązywania do internetowych form wypowiedzi jest umieszczony na stronie "poemat dadaistyczny" *dada chat* – *dada czad* stylizowany na zapis czatu sieciowego. Jeżeli miałbym scharakteryzować <http://www.sonnenberg.art.pl/> jednym słowem, byłaby nim "lekkość" – w pozytywnym i negatywnym znaczeniu.

Czasami stworzenie strony WWW jest niemal wymuszane przez fanów. Tak było w przypadku oficjalnej strony Stanisława Lema. Społeczność czytelników SF jest bardzo przywiązana do medium internetowego, fani stworzyli kilka stron nieoficjalnych (niektóre na naprawdę wysokim poziomie), wreszcie pisarz ugiął się i zdecydował na stronę oficjalną. Sieciowi miłośnicy twórczości określonego autora zwykle nie czekają na powstanie strony oficjalnej, powstają więc masowo witryny nieoficjalne, o różnym poziomie. Jednak strona oficjalna zawsze będzie oczekiwanym przez fanów ideałem obecności pisarza w sieci, daje bowiem możliwość komunikacji z nim, oraz, co istotniejsze, szansę legalnego umieszczenia w sieci fragmentów, części jego dorobku pisarskiego. Internautów najbardziej pociąga możliwość darmowego czytania i ściągania tekstów z sieci. Czasami pisarze nawiązują współpracę z dobrą stroną stworzoną przez fanów i przekształcają ją w swoją stronę oficjalną (taka sytuacja miała miejsce w przypadku strony Andrzeja Sapkowskiego <http://www.sapkowski.pl/>), jest to jednak zjawisko rzadkie. W krajach gdzie rynek książki jest silniejszy niż u nas, standardem jest sytuacja, w której inicjatorem powstania i twórcą "strony autorskiej" jest pośrednik między pisarzem a czytelnikiem, czerpiący określone korzyści z promocji twórcy. Może nim być wydawnictwo, instytucja ze świata mediów, agent literacki itp. W Polsce tego typu działalność jest wciąż rzadkością, chociaż istnieją takie strony i wykazują one wysoki poziom np. strona Ryszarda Kapuścińskiego robiona przez "Gazetę Wyborczą" (<http://www.gazeta2.pl/-kapuscinski/>) czy Czesława Miłosza przez Wydawnictwo Znak (<http://www.milosz.pl/>). Nie spotkałem się natomiast w polskim literacie z przypadkiem, aby strona autorska powstała z inicjatywy odbiorcy profesjonalnego – krytyki literackiej, badaczy, czasopisma zajmującego się sztuką słowa. W sytuacji powszechnego narzekania, na niemożność medialnej promocji literatury wysokoartystycznej, daje to do myślenia.

<http://www.belle.art.pl/> można określić mianem małej rewolucji w tworzeniu strony autorskiej. Narzuca się wręcz pytanie o stosowność zastosowania tego quasi-terminu w odniesieniu do witryny o podanym wyżej adresie, bowiem przy obydwu jego członach mógłbym postawić znak zapytania. Czy mamy w tym przypadku do czynienia z witryną, czy raczej z serwisem grupującym wiele stron? Także człon "autorska" wzbudza wątpliwości – jest to witryna jednego autora czy grupy? Na te pytania nie znajdziemy jednoznacznej odpowiedzi. Trudno nawet ustalić, które odnośniki prowadzą do podstron serwisu, a które do zupełnie odrębnych witryn. Zawiedziemy się również, jeżeli liczymy na informację o tożsamość twórcy/webmastera strony. Pewni jednak możemy być jego znajomości liternetu – konstruując stronę wyciągnięto wnioski z analizy relacji pomiędzy literaturą i siecią, interpretacji form "literatury sieci". Przekonanie o konieczności odrzucenia dyktatury autora, które stoi u podstaw refleksji nad

hipertekstem literackim i tendencją do rozmywania granic podmiotowych nadawcy bloga są przez twórcę uświadomione, aktywnie korzysta on(a) z tej wiedzy. W konstrukcji strony nie próbuje się tworzyć sztucznych podziałów na rodzaje, media, formy wypowiedzi artystycznej (wszak internet charakteryzuje ich ujednocianie i mieszanie). Przeplatają się więc na poziomie serwisu grafiki, wiersze, muzyka, animacje, proza czy różne formy paraliteratury wykorzystujące możliwości techniczne komputera. Belle prowadzi świadomą i konsekwentną grę z konwencją strony autorskiej, chętnie stosując metody takie jak prowokacja, skandalizowanie. Jej charakter dobrze oddaje motto strony: "Z lubością stosujemy terror emocjonalny". Terror ten jest jednak kreatywny, a mała rewolucja, w środku której znajdziecie się, surfując na <http://www.belle.art.pl/>, może okazać się sposobem na dobrą zabawę i jak większość rewolucji grozi rozprzestrzenieniem się na (cyber)świat.

Wspomniałem powyżej, że oprócz stron zainicjowanych przez samych autorów istnieją w naszym literackim internecie jeszcze dwa typy – strony tworzone przez fanów i przez pośredników. Przedstawię teraz przykłady pierwszego typu.

### Strony tworzone przez fanów

Za reprezentatywne przykłady uznałem strony: Andrzeja Sapkowskiego (<http://www.sapkowski.pl/>), Joanny Chmielewskiej (<http://www.chmielewska.art.pl/>) i Zbigniewa Nienackiego (<http://www.nienacki.art.pl/>). Spośród nich strona Sapkowskiego jest oficjalną, Joanna Chmielewska raczej odcina się od fanów, nie współpracuje w żaden sposób ze stroną, Zbigniew Nienacki nie żyje, więc sytuacja przedstawia się zupełnie odmiennie.

<http://www.sapkowski.pl/> – strona jest chyba najlepszym przykładem działalności fanów literatury w sieci. Środowisko fan-clubu Sapkowskiego jest dobrze zorganizowane i ma duże aspiracje, chce być opiniotwórcze we wszystkim, co ma związek z twórczością ich idola. Podczas realizacji filmu *Wiedźmin* producent bardzo zabiegał o przychylne nastawienie środowiska "Zony" (tak nazywają swoją stronę), jednak ostatecznie fani nie zostawili na realizatorach filmu suchej nitki. Sam autor, mimo że jest to strona oficjalna, odnosi się do niej z dużą ironią i dystansem, nie angażuje się w jej działanie, ślady współpracy wręcz trudno odnaleźć (przeciwieństwo postawy E. Brylla, czy S.Lema). Bez względu na nasze upodobania, czy stosunek do fantastyki, nie możemy odmówić książkom tego autora literackich aspiracji, a także sporej erudycji i sprawności warsztatowej w ramach gatunku, który tworzy. Dość często prowadzi dialog z literaturą mainstreamu, czy mitami kultury (wysokiej i popularnej), wymagając od czytelnika określonego poziomu erudycji i wysiłku interpretacyjnego. Tymczasem internauci z "Zony" reprezentują, w skrajnym wydaniu, jedną



z najistotniejszych, moim zdaniem, cech literackiego internetu – gettowość. Są zamknięci na konteksty spoza kręgu fantasy, zamknięci w fabule, w odbiorze ludycznym i ślepym uwielbieniu "swojego" pisarza. Za co? Za fabułę, akcję, erotykę i popularną baśniową nastrojowość, bądź za wypowiedanie pewnych "prawd filozoficzno-moralnych", które nie są największą siłą tej prozy (nie są banalne, ale też nie tchną nowatorstwem). Zupełnie nie dostrzegają intertekstualnej wartości książek autora Wiedźmina – gry z konwencjami, przetwarzania "wiecznych" mitów literatury i kultury, nowatorstwa językowego i odświeżania określonych form literackich. Przeciwnie, fani reprezentują postawę typowych odbiorców kultury masowej – zainteresowanie biografią (swoją prywatność autor dość skrętnie ukrywa), wątkami fabularnymi (na stronie znajdziemy dział "Fanfiction", do którego fani nadsyłają utwory własnego autorstwa, stanowiące rozwinięcie określonych wątków sagi wiedźmińskiej, jej ciągi dalsze, alternatywne zakończenia, czy inne przejawy, zwykle katastrofalnej epigonii). Z tą ignorancją kontrastuje przerażająco szczegółowa znajomość nawet najdrobniejszych detali świata przedstawionego, wydarzeń fabularnych. Webmaster strony organizuje konkursy wiedzy o twórczości Sapkowskiego dla fanów, zaś poziom szczegółowości pytań jest wręcz humorystyczny. Kolejny kontrast: mimo ślepej miłości do "mistrza", większość, wypowiadających się o nim na forum, uważa go prywatnie za "nadętego bufona", gdyż autor, często sarkastycznie, kpi z maniackalnych fanów, czy prezentujących podobne postawy dziennikarzy. Formy popkulturowego odbioru tej literatury idą na stronie jeszcze dalej – istnieje dział poświęcony komiksowym adaptacjom opowiadań Andrzeja Sapkowskiego, dział zawierający popowe grafiki ilustrujące cykl (literatura nie potrafi się obronić przed kulturą ikoniczną), czy wreszcie dział "Download", z którego można ściągnąć na swój dysk gadżety (tapety z wiedźminem na pulpit, czy tzw. skóry do programu odtwarzającego zapisaną w komputerze muzykę o nazwie Winamp). Również na forum dyskusyjnym strony dominują powyższe tematy, oraz, w dużym stopniu, temat adaptacji filmowej opowiadań (literatura jest w kulturze masowej formą podrzędną w stosunku do filmu, nie jest w stanie obronić swojej autonomii). Kontakt z autorem jest możliwy za pośrednictwem witryny (jest ona stroną oficjalną Sapkowskiego), lecz pisarz stara się go ograniczać, odpowiada tylko na część (przeselekcjonowanych) pytań, co nie dziwi, gdyż nierzadkie są zapytania w stylu: "Czy dziadek mojego kolegi X Sapkowski jest pana kuzynem?" Innym charakterystycznym elementem kultury masowej, funkcjonującym na stronie jest dział "TOP10", czyli lista przebojów na stronie: 10 najbardziej lubianych opowiadań, 10 najczęściej czytanych wywiadów itd.

Wskazywałem poprzednio, że twórczości Andrzeja Sapkowskiego nie można jednoznacznie zaliczyć do "literatury popularnej", mimo to, jej internetowy

odbior zdominowany jest przez mechanizmy kultury masowej. Opisałem ten mechanizm dość szczegółowo, gdyż jest on obecny także na innych stronach. Jego przejawy możemy spotkać nawet na stronach twórców elitarnych, głównego nurtu literatury.

Witryna Joanny Chmielewskiej to kolejny przykład strony robionej przez fanów, tyle że autorka, ani wydawnictwo, nie nawiązała z jej twórcami współpracy, tak jak Andrzej Sapkowski – jest to strona nieoficjalna. Pisarka nie interesuje się jej losem (może sobie pozwolić na lekceważenie tego typu promocji, jej popularności zdaje się nic nie zagrażać), nie podaje adresu skrzynki poczty elektronicznej, nie odpowiada na pytania, ani nie udostępnia żadnych materiałów jej twórcom. W tej sytuacji fani skupili się na własnym obiegu interpretacji, oczywiście zgodnym ze schematami odbioru kultury masowej. Znajdziemy tu dział "Lista przebojów", przedruki wywiadów przybliżające postać i biografię prozatkorki, zbiór ulubionych cytatów oraz rozwiniętą listę zachwytów, nad jej twórczością, na forum dyskusyjnym. Jeżeli już pojawiają się głosy krytyki, to dotyczą one kwestii nie literackich, a ideologicznych. Przykładem jest dyskusja wokół listu homoseksualisty, twierdzącego, że książki Chmielewskiej cechuje brak akceptacji wobec odmienności seksualnej. Internauci albo zażarcie bronią "swojej" autorki, albo rozpoczynają ideologiczne dyskusje na temat homoseksualizmu. Z literaturą dyskusja nie ma nic wspólnego. Charakterystycznym elementem konstrukcji tego typu stron jest "Księga gości", gdzie odwiedzający witrynę mogą wpisywać swoje opinie na jej temat. Oczywiście zdań krytycznych brak...

Ciekawym przykładem rozwoju "strony autorskiej" tworzonej przez fanów jest website Zbigniewa Nienackiego. Jak wskazywałem wcześniej, aktywność fanów ma charakter głównie emocjonalny, polega na wyrażaniu aprobaty lub dezaprobaty dla autora, dziennikarzy, filmowców itd. W przypadku strony Nienackiego mamy do czynienia z następnym etapem odbioru popkulturowego. Zbigniew Nowicki (prawdziwe nazwisko Nienackiego) zmarł w 1994, strona powstała w 1996 i koncentruje się na rozwijaniu pośmiertnego kultu pisarza. Organizowane są przez nią "Złoty Nienackofanów", podczas których odwiedza się grób "mistrza" (na stronie dostępny jest zbiór zdjęć z pogrzebu). Fani oburzają się na fakt, że nie powstało muzeum pisarza (czego sobie podobno życzył). Z drugiej strony, swoje zaangażowanie kierują przeciwko wydawnictwu, posiadającemu prawa do twórczości Nienackiego. Krytykowany jest poziom obecnych wydań, a szczególnie podjęta przez nie inicjatywa kontynuowania, przez innych autorów, serii Pan Samochodzik, najpopularniejszego cyklu pisarza. Dla fanów jest to – cytuję – "zbrodnia na Pisarzu". Jak widać, w przypadku twórczości spoza literackiego parnasu dominuje styl odbioru typowy dla magazynów młodzieżowych.

## Strony tworzone przez pośredników

Pisałem już o istnieniu tego typu websites oraz o ich specyfice w polskim literacie. Tutaj chciałbym przedstawić dwie najwartościowsze, w moim odczuciu, strony z tej grupy – Ryszarda Kapuścińskiego i Czesława Miłosza

<http://www.gazeta2.pl/kapuscinski/> – strona, której twórcą jest "Gazeta Wyborcza", robi spore wrażenie – bogactwo i poziom merytoryczno edytorski, nie pozostawiają wątpliwości, że była ona realizowana przez profesjonalistów. Ilość fragmentów książek, udostępniona przez autora jest niemała, np. prawie w całości znakomity *Heban*, można się też zapoznać z niepublikowanymi fragmentami *Lapidarium V. Różnice*, w stosunku do stron fanowskich, zauważa się na pierwszy rzut oka. Również poziom odbioru jest znacznie wyższy, pojawiają się konteksty literackie i filozoficzne twórczości "cesarza reportażu", wzrasta nasycenie intelektualne. Autor wypowiada się na temat swoich książek, komentuje proces ich powstawania. Mimo tego, tutaj również medium nie jest niewinne, wyraźnie wyczuwamy dziennikarski styl, zaczynając od samego nagłówka (*Cesarz reportażu*), po dział "Liczby i ciekawostki" złożony z tekstów takich jak: "4 razy groziło mi rozstrzelanie. W ciągu miesiąca przejechałem przez 5 krajów [Algier, Gwinea, Togo, Dahomej, Nigeria]. W czterech panował stan wyjątkowy. W jednym prezydent został właśnie usunięty, w drugim uratował się tylko dzięki przypadkowi, w trzecim – szef rządu boi się opuścić swoją rezydencję strzeżoną przez wojsko. Dwa parlamenty zostały rozwiązane. Dwa rządy zostały usunięte. Dziesiątki działaczy aresztowanych. Dziesiątki ludzi zabitych w walkach politycznych. Na przestrzeni 520 kilometrów byłem kontrolowany 21 razy i przeszedłem 4 rewizje osobiste. Czy: "Podążając szlakiem oddziału Che Guevary, został skazany na śmierć, lecz żołnierz, który miał go zastrzelić, był tak pijany, że nie mógł sobie poradzić z rewolwerem."

Sformułowania muszą być medialne, mocne, brzmieć atrakcyjnie. Na czytelnika działają liczby, słowa nie wystarczają. Istnieje też dział "Znani o Kapuścińskim" zaczynający się od wypowiedzi: "Jeden Kapuściński wart jest 1000 skamlących i fantazjujących gryzpiórków" – napisał o nim Salman Rushdie". Znajdziemy tu też "Spis podróży", czy aktualne informacje o pisarzu, np. o jego urodzinach. Kolejnym elementem wskazującym na uzależnienie od środka przekazu jest bardzo eksponowana multimedialność strony – galerie zdjęć, nagrane i zapisane w formacie mp3 wywiady z pisarzem, jego wypowiedzi o problemach trzeciego świata, czy aktualnej sytuacji w polityce globalnej. Kontakt z pisarzem ("Gazeta Wyborcza" organizowała chat z Ryszardem Kapuścińskim, którego zapis znajdziemy na stronie) również został

zdominowany przez sprawy aktualne – 11 września itd., pytania związane z samą literaturą były na drugim planie. Na stronie prezentowany jest Kapuściński jako publicysta, mimo że ma on za sobą również debiut poetycki, na ten temat nie dowiemy się tu niczego. W masmediach raczej nie pisze się o poezji. Kolejny dowód na to, że literatura nie broni się w przestrzeni sieci. Strona ma oczywiście podtekst marketingowy – tak doskonały pisarz współpracuje tylko z najlepszymi.

Znak, tworząc "stronę autorską" Czesława Miłosza, również nie ukrywa swoich zasług pierwszego wydawnictwa, które podjęło się wydawania emigracyjnej twórczości poety i jako tego, z którym współpracę Miłosz ocenia najwyżej. Taki podtekst nie jest w końcu dziś niczym zdrożnym, ekonomia ma swoje twarde prawa. Strona powstała stosunkowo niedawno, w 2001 roku, wcześniej istniały już strony oficjalne w sieci amerykańskiej, stworzone przez Uniwersytet Kalifornijski, na którym noblista wykładał, były one jednak znacznie uboższe niż polska. Witryna ta jest jednym z nielicznych przykładów, kiedy środowisko internetu niemal nie oddziałuje na treść przekazu. Jest ona stroną oficjalną, lecz poeta niemal nie uczestniczył w jej realizacji. Nie daje też możliwości kontaktu z pisarzem, dyskusji o jego twórczości (nie ma adresu pocztowego, forum, chatroomu). Strona jest bardzo statyczna, nie wykorzystuje możliwości komunikacji oferowanych przez sieć, zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałych. Wydaje się, że jej autorzy (Łukasz Stadnicki i Jerzy Illg) próbują świadomie stworzyć alternatywny styl "strony autorskiej". Witryna jest merytorycznie bardzo bogata (zeskanowane kilka rękopisów artysty, sporo bardzo przemyślnie dobranych opracowań, wywiadów, recenzji, wypowiedzi znanych literatów i badaczy o znaczeniu twórczości Czesława Miłosza dla nich, akademicki życiorys oraz potężna bibliografia podmiotowa i przedmiotowa dotycząca noblisty). Konstrukcyjnie dobrze przemyślana, poziom recepcji – profesjonalny i intelektualny. Jednak jest to propozycja marginalna i izolowana w sieci. Strona nie cieszy się popularnością, linków do niej nie znalazłem na żadnej witrynie literackiej. Twórcy proponują też wybór tekstów poety, przemyślany, zaakceptowany przez niego i chroniony prawami autorskimi, który ma być "alternatywą dla mnóstwa prezentowanych w internecie, często nieudolnych, wyborów pirackich" (<http://www.znak.com.pl/milosz/teksty.html>).

Taka "profesjonalna" gałąź liternetu dopiero powstaje w Polsce. Literaturoznawcza część sieci, związana np. z ośrodkami akademickimi to wciąż pojedyncze inicjatywy, w krajach wysoko rozwiniętych, szczególnie w Stanach Zjednoczonych profesjonalna część liternetu stanowi znaczny procent liczących się witryn literackich. Czy taki sam rozwój czeka naszą sieć? Moim

zdaniem jest to raczej odległa perspektywa. Jednak brak profesjonalnego zrównoważenia mnożących się stron amatorskich grozi pogłębieniem uzależnienia literatury artystycznej od masmediów i kultury masowej.

Przedstawiony powyżej podział stron jest dla mnie podziałem zasadniczym, ze względu na opis struktury, jak i wnioski interpretacyjne. Natomiast podział najbardziej popularny i uświadomiony w sieci, dzieli strony ze względu na relacje między autorem a stroną o nim. Relacja ta może przybrać postać akceptacji i współpracy w przypadku stron oficjalnych. W przypadku nieoficjalnych relacje mogą być różne – często brak współpracy wynika jedynie z powodów finansowych (kwestia udostępniania materiałów, tekstów), czy prozaicznego braku czasu (korespondencja z czytelnikami), zaś stosunek do witryny jest pozytywny (taka sytuacja miała miejsce w przypadku Lemnetu, nieoficjalnej strony Stanisława Lema – <http://lem.mcs.net.pl/>). Zwykle jednak autor unika kontaktu z fanami lub jest obojętny. Sporą część stron nieoficjalnych stanowią witryny o charakterze edukacyjnym, zawierające jedynie szkolne informacje o twórcy, należałoby rozważyć, czy również należą one do kategorii "stron autorskich" – moim zdaniem nie. Możemy spotkać się z jeszcze jedną grupą, tzw. stronami pirackimi, do których twórcy mają stosunek niechętny ze względu na łamanie praw autorskich i umieszczanie w sieci tekstu.

"Strony autorskie" są jedną z istotniejszych form obecności literatury w sieci, formą chyba najpopularniejszą. Literatura w ten sposób wprowadzona w internet podlega, według mnie, określonym tendencjom związanym z tym medium. Tendencje te to m. in.:

**Nasilenie się zjawiska "gettowości".** Pewne gatunki literackie, prądy, czy nawet pojedynczy twórcy są traktowani przez odbiorców jak izolowane literackie wyspy. Odbiorcy nie uświadamiają sobie zjawiska intertekstualności, czy ograniczają zasięg tego zjawiska. Sama konstrukcja "strony autorskiej", zakładająca skoncentrowanie na jednym twórcy i zgrupowanie jego czytelników w jednym kręgu ogranicza ich horyzonty, tłumi dostrzeżenie dialogu literackiego.

**Deintelektualizacja odbioru tekstu literackiej prezentacji** – internauta przyzwyczajony jest do szybkiej, konkretnej informacji, bądź do wyrażania emocji, nastawiony jest na symultaniczny odbiór wielu bodźców różnego typu (tekstu, grafiki, dźwięku), nagłe przestawienie na głęboki odbiór, interpretację jednego elementu jest trudne. Dlatego "strony autorskie" pełne są informacji, a ubogie w wiedzę, rozumienie. Mimo że dotyczą literatury, której tworzywem jest litera i tekst, zwykle przeładowane są grafiką, kulturą ikonyczną – łatwiejszą i szybszą w odbiorze. Typ dyskusji literackiej na większości stron to emocjonalnie zaangażowane wyrażanie słabo przemyślanych sądów (tzw. "misie": "poda mi się, nie podoba mi się, wydaje mi się").

**Niesamodzielność literatury** – literatura nie potrafi się obronić przed zawłaszczaniem przez pozaliterackie przestrzenie, do których jest odnoszona (kultura masowa, massmedia). Tendencje te ukazywałem m.in. na stronach Andrzeja Sapkowskiego i Ryszarda Kapuścińskiego. W internetowym czytaniu w miejsce odbioru estetycznego pojawia się kompensacyjny, ludyczny, aktualizujący. W miejsce dyskusji o literaturze dyskusja o jej filmowych adaptacjach, w miejsce języka humanistyki język mediów. Ostatecznie w internecie rzadko możemy spotkać się z interpretacją, co najwyżej z intersemiotycznym przekładem na język komiksu, grafiki, fotografii. Książka w swoim tradycyjnym środowisku domagała się pewnych utrwalonych w kulturze gestów, postaw, umieszczona na stronie WWW, zostaje od nich częściowo uwolniona. Podejmując wysiłek i przyjemność lektury zatrzymujemy bieg spraw codziennych. W cyberprzestrzeni internauta oddaje się zasadniczo czynności "surfowania", ciągłemu "ślizganiu się" po zasobach sieci. Ta natłogowa potrzeba ciągłej zmiany determinuje jego poznawcze działania, oddala możliwość hermeneutycznego kontaktu z literaturą, szansę prawdziwego "posmakowania" tekstu.

Jola Grosz, Darek Pado

# Społeczności liternetowe

## Wstęp

Wspólną cechą członków wszystkich interesujących nas społeczności internetowych jest ich zainteresowanie literaturą, potrzeba publikacji swoich wytworów oraz szeroko rozumianej interakcji. Każda taka społeczność tworzy własny zasób utworów, które stanowią tekstualny kręgosłup dla wynikowego – intertekstualnego i interpersonalnego życia tej społeczności. Dla ułatwienia nazywać je będziemy społecznościami liternetowymi. Wymienne niekiedy posłużymy się wyrażeniem "miejsce społeczności" lub słowem "miejsce" mając jednak na myśli nie same strony WWW portalu czy serwisu literackiego, ale i to co się w nich "dzieje". Interesować nas będzie życie społeczności oraz rozwój ich miejsc. Posłużymy się przykładami z kilku serwisów literackich takich jak: <http://www.poezja-polska.art.pl/>, <http://www.poeci.com/>, <http://www.fabryka.civ.pl/>, <http://www.poema.art.pl/>, <http://www.wywrota.pl/>, <http://www.nieszuflada.pl/>, <http://www.bar.art.pl/> oraz odrębnym przykładem listy dyskusyjnej [pl.hum.poezja](http://pl.hum.poezja.pl). Powyższe będziemy nazywać w skrócie: PP, Poeci, Fabryka, Poema, Wywrota, Nieszuflada, Bar, Php.

Zastanawiając się nad fenomenem społeczności liternetowych chcieliśmy wziąć pod uwagę, z oczywistych względów, nie tylko te, których byliśmy czynnymi uczestnikami, ale i te, których osobiście nie poznaliśmy. Niestety nie jesteśmy badaczami tylko praktykami – zwykłymi kaowcami więc nie mogliśmy z naukową starannością zbadać osobiście wszystkich liczących się miejsc społeczności liternetowych, nie sporządziliśmy nawet jednej przyzwoitej ankiety dla twórców i administratorów, ani nie zgromadziliśmy żadnych danych statystycznych. Nie zrobiliśmy tego między innymi dlatego, żeby nie robić konkurencji świetnym pracom magisterskim oraz doktorskim, które z pewnością wkrótce napiszą bezstronni fachowcy.

Snując rozważania, zasięgnęliśmy jednak języka między innymi u doświadczonych, bardzo aktywnych udziałowców listy dyskusyjnej [pl.hum.poezja](http://pl.hum.poezja.pl). Zdumiewającym było to, że otrzymaliśmy doskonale sprzeczne opinie na temat

towarzyskości listy dyskusyjnej w porównaniu z naszym serwisem Nieszufłada. Na pytanie zaś jak precyzyjnie uda nam się opisać "pehap" uzyskaliśmy odpowiedź od jednego z ekspertów: nie uda wam się, nie będąc tam aktywnie przez co najmniej kilka lat, nie ma na to żadnej szansy.

Nie mieliśmy kilku lat. Analizując jednak nasze położenie zrozumieliśmy, że nie tylko my nie mamy szansy na jednoznaczne poznanie fenomenu poszczególnych społeczności internetowych, ale nie mają jej również ich uczestnicy, ponieważ ich oceny są subiektywne i mogą oni nadawać zdarzeniom i procesom nawet krańcowo różne znaczenia. Wszystko podlega interpretacji. Interesujące jest oczywiście zbiorowe postrzeganie uczestników i stałe nadawanie przez nich znaczeń zjawiskom i to powinno stać się przedmiotem dokładnych badań.

## **"Parametry" życia społeczności**

Abyśmy jednak mogli jakkolwiek zrozumieć i zinterpretować świat społeczności liternetowych, musimy spojrzeć na nie tak jak gdyby były one "działającymi się procesami", a nie obiektywnymi stanami rzeczywistości.

W dalszym ciągu przedstawimy nie charakterystyki poszczególnych portali, ale dokonamy przeglądu swoistych "parametrów procesu", jakim jest życie społeczności liternetowych.

Interesować nas będą te "parametry", których zmiany istotnie wpływają na ewolucję miejsca społeczności. Termin "parametr" nie jest może najszczęśliwszym, ponieważ oznacza zmienną, którą przyjmuje się za stałą w danym zagadnieniu, po to żeby podkreślić jej odmienną rolę w porównaniu z innymi zmiennymi. Użyjemy go jednak z właściwą humanistom frywolnością. Przyjmując bowiem za najważniejsze i za pierwotne parametry: "składu osobowego" oraz "polityki administracji" założymy, że w przeważającej mierze są one niezależne, choć oczywistą rzeczą jest, że polityka wpływa na skład i vice versa. To, że członkowie społeczności są na ogół niezależnymi od administracji jednostkami oraz fakt, że polityka administracji, związana na ogół z misją oraz planami co najwyżej kilku osób, nie zmienia się łatwo pod wpływem użytkowników, pozwala nam na teoretyczną separację naszych "parametrów".

## **Wartościowanie**

Ponieważ w centrum naszych zainteresowań pozostanie literatura a w szczególności poezja, to myśląc o sukcesie społeczności liternetowej będziemy zawsze wartościować – poziom twórczości, korzyści "literackie" i kulturalne,



dynamikę życia oraz perspektywę rozwoju miejsca.

Sukces będziemy mierzyć "zmiennymi" zależnymi od wprowadzonych parametrów – składu i polityki. Będą to zmienne określające: poziom twórczości, korzyści, obyczaje i rozwój. Jest rzeczą oczywistą, że i "zmienne" mają wpływ na "parametry" – więc w końcu naszych rozważań będziemy zmuszeni wrócić do punktu wyjścia, ale już ze świadomością, jak złożonym i trudnym do ogarnięcia procesem jest życie społeczności liternetowej.

## **Dyskusja parametrów i zmiennych, przykłady i zależności** ***Parametr polityki administracji***

Wszystkie "miejsca" społeczności liternetowych z wyjątkiem grupy dyskusyjnej php mają swoich administratorów/założycieli, którzy kierują się jakąś polityką, mają jakieś cele i plany związane z "miejscem" i jego progresją. Można nawet czasami mówić o ich misji. Na przykład tak przedstawia swoją misję Wywrota: "Wywrota jest totalnie niezależnym, wolnym i subiektywnym serwisem dla ludzi, którzy starają się walczyć ze światem komercji, z systemem i z tym wszystkim, co nie pozwala nam być naprawdę ludźmi. Jest dla tych, którzy nie poddają się życiu i chcą dzielnie stawić mu czoła. Przez takich ludzi jest on też tworzony. Twórcy Wywroty chcą, aby każdy człowiek mógł spotkać ludzi, którzy myślą tak samo jak on. Internet to wspaniałe medium. Wiele już w nim wymyślono, jednak jego nieograniczone możliwości stawiają przed nami coraz to nowe wyzwania. Chcemy, aby Wywrota była zupełnie inna, od wszystkich portali, serwisów i stron w sieci i mamy nadzieję, że nam się to udaje. Nie chcemy powielać schematów, chcemy stworzyć coś, czego jeszcze nie było, chociaż wiemy, że to znacznie zawęży krąg odbiorców. Wywrota jest skierowana właśnie do tej wąskiej grupy społecznej – ludzi myślących, ludzi, którzy widzą rzeczywistość inaczej... Te cele i wyzwania jakie sobie stawiamy nie byłyby możliwe do zrealizowania bez osób, którzy bezinteresownie współtworzą to całe dziwne przedsięwzięcie. Ciągłe czekamy na ludzi z pomysłami, którzy chcą coś zrobić, ale nie wiedzą jak – na Wywrocie każdy może się zrealizować i przy tym wnieść swój wkład w powstanie czegoś większego." A tak PP: "Serwis powstał w celu promowania polskiej poezji w sieci. Na jego łamach umieszczają będziemy wiersze różnych twórców, zarówno tych młodych jak i starszego pokolenia, tych którzy mają osiągnięcia w postaci nagród jak i tych którzy do takich osiągnięć pretendują. Zamieszczają będziemy również informacje na temat poezji, poetów i ich osiągnięć, imprez poetyckich, konkursów, spotkań, koncertów itp. Wszystkich którym nie są obojętne losy polskiej poezji współczesnej prosimy o kontakt i sugestie dotyczące wyglądu naszej strony jak i jej zawartości. Zapraszamy do współpracy. Nie ponosimy, żadnej odpowiedzialności za treść wpisów dokonywanych przez gości serwisu. Zastrzegamy sobie

prawo kasowania całości lub części dokonanych wpisów w przypadku jeżeli uznamy że mogą one obrażać, zawierają słowa wulgarne, nie zawierają treści związanych merytorycznie z tematyką serwisu lub naruszają zasady ustalone dla funkcjonowania serwisu jako całości lub poszczególnych jego działów." I Poema: "Serwis ten jest serwisem o odmiennym charakterze, niżeli inne, które poruszają podobne spektrum tematyczne. Priorytetową ideą serwisu jest to, że tworzony jest on przez wszystkich zainteresowanych internautów. Poema.art.pl zajmuje się wszelkimi aspektami związanymi z aktywnością twórczą, zahaczamy o takie dziedziny jak poezja, muzyka, sztuki plastyczne, sztuka i muzyka alternatywna, film, i wiele innych. Serwis rozbudowywany jest dynamicznie, i praktycznie powstaje dzięki Wam, więc zarówno tematyka, jak i jego zawartość zależy od Waszych pomysłów i kreatywności." Oraz Php: "Co to jest pl.hum.poezja? pl.hum.poezja jest nazwą internetowej grupy dyskusyjnej. Jest to dostępne dla wszystkich forum, na którym można przedstawić swoje lub skrytykować cudze wiersze. Taki nigdy nie kończący się, globalny wieczór autorski. Trochę przypomina przez to herbatkę u Szalonego Kapelusznika z wszystkimi swoimi wadami (ciągle tylko herbata i herbatniki) i zaletami (nie trzeba zmywać i zawsze jest miejsce, żeby przesiąść się dalej). Podobnie jak u Szalonego Kapelusznika, na grupie można spotkać najdziwniejsze indywidualia: rymujących harcowników, speszonych debiutantów, ponurych poetów natchnionych, ostrych i eeee... łagodnych krytyków, ofiary nieszczęśliwych i szczęśliwych miłości i wszelkich innych. Co odróżnia tę grupę od innych grup w hierarchii .pl to panujący tam szczególny klimat – wolny (no prawie wolny) od pyskówek i chamstwa. Ja w każdym razie wypoczywam czytając pl.hum.poezja. Jak czytać grupę i pozostać przy życiu? Osoby zaczynające czytać pl.hum.poezja popełniają często jeden błąd. Błąd ten polega na podejściu: Eeee, poczytam sobie kilka postów i zobaczę czy mi się spodoba. Nie ma tak łatwo drogi czytelniku. Jeżeli jesteś szczęściarzem – trafisz akurat na arcyciekawą dyskusję na temat świetnego wiersza i zakochasz się w tej grupie. Jeżeli (jak większość populacji) nie jesteś – trafisz na kilka grafomańskich wierszyków plus kilka niepremyślanych recenzji i stwierdzisz, że to strata czasu. Grupa dyskusyjna jest ciałem dynamicznym. Żeby naprawdę zobaczyć co się na niej dzieje, trzeba się zaangażować i czytać ją regularnie przez co najmniej miesiąc. Trzeba poznać zwyczaje, poznać ludzi i poczuć klimat tej grupy (dość szczególny bo wytwarzany przez osoby bardzo (czasem nawet nad-) wrażliwe występujące w o wiele większym niż w naturze stężeniu. Gdyby nie wrodzona temu gatunkowi ludzi bezkrytyczność, można by było powiedzieć, że w ilości przekraczającej «masę krytyczną»)."

Można na podstawie tych opisów wyciągnąć wnioski na temat wartości, które są istotne dla wyżej cytowanych Administracji, jak również określić mniej więcej

ich stosunek do użytkowników. Osoby, które zechcą przyłączyć się do tych społeczności sprawdzą w praktyce jak realizowane są owe wartości i jak naprawdę traktowani użytkownicy. Bezsprzecznym jest jednak, iż każdy z wyżej cytowanych Administratorów stwarza pewne narzędzie (miejsce społeczności), którego działanie odbywa się wedle reguł wyraźnie zakreślonych bądź według zasad, które wydaje się, stwarza sama społeczność w oparciu o jedynie wypunktowane aksjomaty. Podstawową sprawą w budowaniu społeczności jest rekrutacja nowych użytkowników. Administratorzy decydują o jej charakterze poprzez rejestrację. Może ona być warunkowa lub bezwarunkowa.

PP "zapisuje" nowych użytkowników wysyłając im część hasła pocztą. Użytkownik musi podać w tym celu swoje dane administratorom, nie ma więc poczucia anonimowości, nie może rozpocząć działania w serwisie spontanicznie, nie może mieć kilku nicków. Jest to przykład rejestracji warunkowej. Warunki te regulują "strumień autorów", dyscyplinują i tonują reakcje użytkowników, ale z pewnością, choć nie całkowicie, eliminują te osoby, które cechuje spontaniczność, niecierpliwość, żywość oraz niezależność – cechy dość często występujące u osób twórczych.

Skrajnym przypadkiem rejestracji warunkowej jest Bar – miejsce, do którego żeby się dostać trzeba przedstawić swoją twórczość i być zaakceptowanym przez grono barmanów. Warunek zdecydowanie odstrasżający – przykreść może spotkać użytkownika, który zostanie odrzucony, a z potencjalną przykreścią liczy się prawie każdy. Właściwie ten tryb rejestracji zbliża miejsce do "wieszaków" czyli stron redagowanych w formie quasi czasopisma takich np. jak <http://www.truml.pl/>.

Rejestrację bezwarunkową zapewnia Fabryka i Nieszuflada. Taki tryb rejestracji wymaga w efekcie dużego nakładu pracy i nie mniejszej cierpliwości w czytaniu dużej ilości napływających codziennie tekstów. Jednak stwierdzić należy, iż ów system zapewnia dynamiczny rozwój miejsca społeczności i jego struktury. Właśnie serwisy, które wybrały ten system mogą pochwalić się najliczniejszą rzeszą użytkowników.

Administracja decyduje o porządku – może stosować kwalifikowanie utworów, cenzurę, określać granice między luzem i dyscypliną. Na przykład żeby zamieścić utwór w Fabryce trzeba się liczyć z następującymi zasadami: "Decydując się na publikowanie pamiętaj: / – że Twój tekst będzie oceniany i komentowany przez obych ci ludzi, / – że oceny mogą być krytyczne, złośliwe, głupie, prześmiewcze, krzywdzące, niesprawiedliwe, / – że musisz być wobec czytelników pokorny i przyjmując godnie wszelką krytykę, / – że opublikowany tekst staje się wraz z komentarzami i kontekstem całej zamieszczanej twórczości i toczonych wokół niej dyskusji dobrem wspólnym użytkowników i gości witryny, materiałem do nauki i refleksji, dlatego tekst nie może być na

prośbę użytkownika usunięty. Jeśli się więc wygłupisz, jeśli zechcesz coś zmienić, jeśli będziesz się wstydził tego, co napisałeś, nie będziesz miał możliwości tego cofnąć, dlatego zadbaj, żeby to co publikujesz było dojrzałe, pomyśl już teraz czy nie będzie się tego trzeba za kilka lat wstydzić. Jeśli oczekujesz tylko pochwał i uważasz, że już jesteś naj «że Twoja poezja jest prawdziwa», że «przekazujesz tylko swoje uczucia i nic nikomu do tego», że «nie obchodzi cię, co myślą inni» (to cytaty z komentarzy autorów, którzy najwyraźniej znaleźli się tu nie na miejscu), że pisanie nie wymaga pracy – nie publikuj. Po co? Daj żyć sobie i innym! Pójdź tam, gdzie Cię pochwalą". oraz z Regulaminem: "Wysyłając tekst jako autor naszej literackiej trybuny musisz przystać na pewne warunki: Nie będziesz prezentować tekstów obscenicznych, epatujących wulgarnością i wulgarnym erotyzmem, ani tekstów obrażających inne narody lub obrażających z nazwiska jakieś osoby. Takie wpisy będą przez nas usuwane. (...) Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania drobnych korekt przed opublikowaniem. Każdy tekst może być usunięty bez uprzedniego powiadomienia. W razie problemów finansowych witryny archiwum tekstów może być odchudzone ze słabszych utworów." A w Poemie gdzie "zwykli" użytkownicy nazywani są administratorami w odróżnieniu od użytkowników "root" będących administratorami w serwisach bardziej tradycyjnych: "– Serwis nie ma ograniczeń tematycznych i może zawierać artykuły z dowolnych dziedzin. Pierwotnym przeznaczeniem serwisu jest propagacja szeroko rozumianej kultury i sztuki (literatura, plastyka, muzyka etc.), lecz na dzień dzisiejszy (27 listopada 2000) nie jestem w stanie określić docelowej postaci serwisu, która zależy w głównej mierze od osób go redagujących. / – Serwis nie jest forum dyskusyjnym (od tego jest usnet) i dlatego artykuły nie mogą zawierać stosunku autorów do innych publikacji umieszczonych w serwisie poema.art.pl (aczkolwiek dozwolone jest wyrażanie opinii nt. publikacji, artykułów zamieszczonych w innych mediach). Ograniczenie to wprowadzam celem uniknięcia niepotrzebnych sporów, kłótni i wojen pomiędzy administratorami. / – Artykuły nie mogą zawierać treści nacjonalistycznych, antyreligijnych, pornograficznych oraz ordynarnie obrażających ludzką godność (co nie znaczy iż nie można używać niecenzuralnego słownictwa). / – Każdy administrator odpowiada za treść własnego artykułu jak i jest jego właścicielem, co znaczy iż jako jedyny może wnosić do niego poprawki oraz go usuwać. Każdy administrator zgodnie z treścią ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych ma obowiązek przestrzegać praw autorskich publikowanych przez siebie artykułów jak również ma przywilej zachowania praw autorskich własnych artykułów co wiąże się z ich ochroną w rozumieniu tegoż prawa. Ponad to, z chwilą umieszczenia w serwisie www.poema.art.pl publikacji do której prawa autorskie przysługują publikującemu użytkownikowi, zgadza się on na publiczną prezentację jego

pracy, udzielając tym samym praw do publikacji twórcy serwisu [www.Poema.art.pl](http://www.Poema.art.pl) / – Wszystkie działania użytkowników takie jak dodawanie, edycja i usuwanie artykułów są audytowane w dziennikach systemowych i oficjalnie udostępniane wszystkim administratorom [poema.art.pl](http://www.Poema.art.pl). Ponadto serwis w celu identyfikacji użytkowników używa mechanizmów cookie". Choć nie mająca Administracji grupa Php posiada jednak zweryfikowany regulamin:

"Witamy w naszym gronie Przybyłych wierszykiem,  
Który zaprezentuje grupy tematykę,  
Zapozna z zasadami – z ważnych dla Was względów –  
Byście mogli uniknąć pomyłek i błędów.  
Grupa jest poświęcona – zgodnie z tematyką –  
Poezji, dając twórcom oraz czytelnikom  
Możliwość rozmawiania o polskiej twórczości  
– Pisaniu i czytaniu wierszy w szczególności.  
Jeśli pragniecie poznać zdanie uczestników  
Grupy na temat swoich wierszy (lub wierszyków ;-)  
Dopuszcza się przestanie tu swojej twórczości  
Jednakże w określonej przez grupę ilości.  
Maksimum – jeden utwór na dzień albo rzadziej  
Niech Was nie kusi by się tej sprzeciwić radzie.  
I zbombardować listę swoich wierszy gradem  
Bo nikt Wam nie odpowie, nawet gdy da radę  
Przebrnąć przez wszystkie teksty. Po prostu się zmęczyć  
I zignoruje całość – mogę to Wam ręczyć.  
Dla niecierpliwych mamy proste rozwiązanie  
WWW oto miejsce na publikowanie  
Całej Waszej twórczości. Tam ją umieszczajcie  
I tylko o adresie nas powiadamiajcie.  
Komentarze, opinie – to do Was Krytycy !  
Nie powinny przekraczać niesmaku granicy.  
Choć każdy ma w tej grupie moc zabrania głosu  
Na ironię i chamstwo mamy dobry sposób  
O którym trochę niżej. Teraz o konwencji,  
Która pozwala zboczyć z nurtu konferencji  
I trochę pobajdurzyć. Otóż w temat wątku  
Wstawiamy "hash" (ten znaczek – #) na samym początku  
Zaznaczając wiadomość jako nie związaną  
Z wątku treścią – więc może być ignorowaną.  
Teraz kilka technicznych uwag. Oto pierwsza  
Polskie znaki niezbędne są w pisanych wierszach.

Jaki standard ? Podaję, bo będzie Wam tyso  
Wysłać w innym. Standardem tym jest polskie ISO  
Z numerem: osiem, osiem, pięć, dziewięć dwa. Tego  
Standardu używajcie – żadnego innego !  
Zasada druga, listy tylko jako ASCII  
Żadnych Ha-Te-eM-eLów bogatych w obrazki  
Ostatnia z rad technicznych: Należy cytować  
Tylko fragmenty, które chcecie skomentować.  
Dodam jeszcze: każdego z grupy tej poetę  
Prosimy aby poznał dobrze Netykiętę.  
By chcący lub niechcący nie wprowadzał zgrzytów  
Bo grupa go sprowadzi do stanu niebytu.  
Zakłębem \*plonk\*, nazwanym tak od brzmienia dźwięku  
Z jakim adres rozbija się na filtra denku.  
W ten sposób każdy, kto ma za nic Netykiętę  
Będzie mógł słać swe teksty tylko w głuchy eter.  
To koniec zasad, niech nikt z Was ich nie zapomni  
By grupa mogła działać w ładzie i harmonii".

Daleko posunięte kreacje administracji w sferze zasad mogą nadawać bar-  
dzo konkretny charakter społeczności, który jednak przypominać może charak-  
ter samej administracji, zbliżając taki serwis do grupy przyjaciół nie zaś do  
dynamicznej grupy niepowiązanych, niezależnych twórczych jednostek.

Administracje prowadzą też politykę ilościową – na przykład u Poetów do  
działu nowy wiersz i debiuty można wysyłać maksymalnie dwa teksty dziennie,  
zaś PP pozwala na jeden wiersz na tydzień. Nieszuflada prosi o niepu-  
blikowanie więcej niż jednego utworu dziennie, a jeśli pomimo tego użytkownik  
zamieści trzy to pakowane one są w tzw. zestawy z podaną w nawiasie liczbą  
tekstów – jest to zdecydowanie mniej korzystny dla autora sposób prezentacji  
utworów.

Administratorzy również w mniejszym lub większym stopniu dbają o pro-  
mocję swoich miejsc poprzez wymianę linków, ogłoszeń, organizowanie  
konkursów. Już samo olinkowanie zdradzać może wzajemne stosunki między  
różnymi społecznościami. Najskuteczniejszą promocją miejsca pozostaje jednak  
zapewnienie użytkownikom unikalnych "atrakcji", do których nie można z pew-  
nością zaliczyć monotonnego gromadzenia zasobów serwisu. Właściwie ten  
element świadczy o specyfice narzędzia jakim jest serwis i bez wątpienia  
kształtuje dynamikę rozwoju samej społeczności.

Przykładem takich "atrakcji" mogą być czaty z poetami w PP czy spotkania  
autorskie (konsultacje) w Nieszufladzie, a także różne konkursy np. na "haiku do  
zdjęcia" – konkurs organizowany przez Poetów czy chyba najbardziej znany,

można powiedzieć markowy – konkurs Furor Poeticus, organizowany co trzy miesiące przez Fabrykę.

W zależności od tego czy ma miejsce "wymiana krwi z otoczeniem" tj. czy administrujący są zainteresowani kontaktami pozasieciowymi z realnym środowiskiem literackim promocja wychodzi na zewnątrz. Nieszuflada promuje się w Warszawie, współpracując ze Staromiejskim Domem Kultury, który organizuje co miesiąc Noc Poetów – spotkanie poetyckie połączone z Turniejem 1 Wiersza. Ponadto serwis zaprasza Gości – znanych poetów i krytyków, którzy wirtualnie spotykają się ze społecznością Nieszuflady, komentują wiersze i odpowiadają na pytania (są to wspomniane już wyżej konsultacje).

Otwartość na kontakty z zewnętrznym światem literackim jest ponad wszelką wątpliwość napędem do rozwoju miejsca. W wyniku bowiem czerpania z innych środowisk życie społeczności staje się prawie zawsze ciekawsze i inspiruje jej członków. Ponadto spotkania środowisk dają w efekcie przenikanie się wirtualnej społeczności z realnym światem literatury. Kontakty z jednostkami zajmującymi się profesjonalnie literaturą, bodźcują i prowadzą do progresji, pozwalającej na edukację, promocję, dialog oraz głębsze przenikanie się wzajemne środowisk. Prowadzą do "napędzania" i stymulacji jednostek najzdolniejszych, a w konsekwencji ich przenikania do realnego świata literatury "papierowej". W tej właśnie sferze objawia się najpełniej polityka promocyjna i edukacyjna administracji. Istnieją jednak również społeczności zamknięte, których członków interesują wyłącznie interakcje w ramach ich społeczności. Najczęściej chodzi w nich głównie o kontakty towarzyskie.

Chybiona bywa promocja w miejscu przypadkowym – np. "Cosmopolitan" w grudniu podał adresy Fabryki oraz Nieszuflady, co dla tej drugiej, która nie kwalifikuje tekstów do publikacji oznaczało zalew twórczością wyjątkowo grafo-mańską i gwałtowne obniżenie poziomu. Brak napędu rozczarowanych grafo-manów i nowy numer "Cosmopolitan" rozwiązał dopiero ten problem.

Administratorzy decydują o architekturze serwisów, o ich możliwościach i zawartości. Na przykład Wywrota ma oprócz działu "Literatura" działy: "Muzyka", "Kultura", "Sztuka", "Ludzie", a u Poetów można: "Wysłać podpisane Twoim użytkownikiem komentarze / Wysłać podpisane Twoim użytkownikiem teksty / Mieć własne menu na stronie głównej / Wybrać ilość wyświetlanych na stronie głównej tekstów / Personalizować komentarze / Dostęp dla «Dodaj nowy tekst» / Dostęp dla «Poczta przez WWW» / Dostęp dla «Lista użytkowników» / Dostęp dla «User's Custom Box» / Stwórz swój własny dziennik / Czytaj wybrane nagłówki ...i kilka innych fajnych rzeczy..." Nieszuflada deklaruje chęć wprowadzania zmian na życzenie użytkowników: "Będziemy się starali spełnić Wasze oczekiwania i prośby dotyczące zmian w Nieszufladzie i wzbogacenia serwisu. Pisząc na ten temat w «Forum»

lub wysyłając e-maila do Administratora, musicie jednak mieć na uwadze ograniczenia techniczne i czasowe... Z pewnych przyczyn Wasze sugestie mogą być wcielane w życie po dłuższym czasie... Niektóre z nich okażą się niemożliwe do realizacji, jednak za każdym razem postaramy się wytłumaczyć, jaki był obiektywny powód odrzucenia prośby o zmianę w kształcie serwisu. Najtrudniejsze do wykonania będą zmiany funkcjonalne, wiążące się z koniecznością przepisywania skryptów php, stanowiących podstawę funkcjonowania «Wierszy» i «Forum». W początkowym okresie działania serwisu będziemy jedynie zbierać Wasze sugestie na ten temat. Mamy nadzieję, że najczęściej występujące propozycje zmian uda się wprowadzić w okresie kilku miesięcy od powstania serwisu".

Reasumując stwierdzić należy, iż funkcja Administracji powinna koncentrować się na stworzeniu dobrych "technicznych" warunków, w których korzystanie przez użytkowników z miejsca będzie wygodne, łatwe i szybkie oraz na oferowaniu "atrakcji kulturalno-oświatowych" przy jednoczesnej minimalnej ingerencji w aksjologię regulującą sposób zachowań samej społeczności. Dobry Administrator powinien być dobrym kaowcem, nie zaś czujnym policjantem reagującym cenzurą na przejawy życia społeczności. Nasze doświadczenia z Nieszufłady pokazują niezbicie, że najlepszymi regułami postępowania społeczności są reguły stworzone przez nią samą w drodze wzajemnych interakcji jej członków.

### ***Parametr składu osobowego***

Społeczność liternetowa składa się z administracji i społeczności właściwej. Właściwości tej drugiej decydują tak naprawdę o jakości miejsca liternetowego. Członkowie społeczności korzystają z miejsca praktycznie zawsze dlatego, że oczekują jakiejś interakcji. Mogą oni mieć jednak różne preferencje w tej dziedzinie. Naszym zdaniem można wyróżnić trzy typy interakcji preferowanych:

1. **Towarzyskie** – nastawione na poznawanie wzajemne uczestników serwisu.

Pewna towarzyskość jest nieunikniona. Może być preferowana również przez Administrację i przez nią stymulowana np. Wywrota organizuje zjazdy wywrotowców. Również bogate jest życie towarzyskie związane z Php. Nieokiełznana towarzyskość może osiągnąć poziom nawet matrymonialny. Poufałość i emocjonalne stosunekki między użytkownikami mogą odstraszać osoby nowe zainteresowane głównie literaturą. Towarzyskość wpływa też raczej negatywnie na jakość komentarzy.

2. **Intertekstualne** – nastawione na dyskusje o formie i treści tekstu.

Jak powiedzieliśmy we wstępie teksty publikowane przez użytkowników są



podstawą – kręgosłupem dla wynikowego – intertekstualnego i interpersonalnego życia społeczności, które przejawia się również w tekstach komentarzy i dyskusji. Można powiedzieć więc, że życie jest tekstem. Preferujący ten rodzaj interakcji będą z pewnością z zaangażowaniem wczytywać się w utwory innych, solidnie komentować i korzystać z edukacyjności miejsca. Administrujący, którym zależy na rozwijaniu tego typu interakcji powinni dbać w miarę możliwości o poziom wpisów, stymulować dialog i proponować ciekawe tematy. Osiągnięta tym sposobem kultura miejsca zdecydowanie przyciąga osoby poważnie zainteresowane literaturą. Taką politykę ma między innymi Nieszufflada.

3. **Autopromocyjne** – nastawione na promocję swojej "osobowości" często za wszelką cenę.

Preferujący ten rodzaj interakcji będą tylko wtedy pożyteczni dla społeczności jeśli ich "przedstawienia" będą miały jakieś walory literackie, rozrywkowe lub poznawcze. Przykładem pozytywnym może być użytkownik Nieszufflady legitymujący się nickiem "magister lewandowski" będący twórcą Komitetu Obrony Sztuki w poręcznym skrócie KOSZ, do którego zaprasza on grzecznie, a czasem nawet z honorami rekordzistów kiczu i grafomanii. Jest to jednak chyba przypadek odosobniony, ponieważ do omawianego typu użytkowników należą najczęściej nieutalentowani zadymiarze, nudziarze, skandaliści, awanturnicy oraz internetowe trolle, czyli psuje, ale też osoby samotne, prawdopodobnie neurotyczne pragnące uczuć i uwagi innych. W tej kategorii mieszczą się też osoby obsesyjnie zaangażowane w jakąś "sprawę" np. pacyfiści, feministki, dewoci itp. Często zagadnienia poruszane przez te osoby są ważne, ale kompletnie nieadekwatne do charakteru literackiego miejsca.

Każda społeczność ma swoich liderów, którymi są indywidualności. Jakie one są zależy od szczęścia, ale i od warunków stworzonych przez administrujących i przez samą społeczność. Z pewnością typ liderów zależy od rodzaju preferencji. W społecznościach nastawionych na interakcje intertekstualne indywidualności – osoby uzdolnione, krytyczne potrafiące "rozmawiać" o tekstach będą gwarantem naturalnej selekcji i katalizatorem eliminacji mierności. Wydaje się, że w większym stopniu to właśnie indywidualności decydują o sukcesie społeczności niż np. polityka administracji, o ile nie jest ona szczególnie ograniczająca. Dlatego ważne jest żeby było ich jak najwięcej. Selekcja staje się konieczna gdy społeczność rośnie. W razie jej braku wzrost liczebności prowadzi do uśrednienia tj. równomiernego występowania np. tekstów słabych, średnich i dobrych; jeżeli dochodzi do zalewu to miejsce/serwis traci dynamikę i charakter.

Z uwagi na powyższe dla administratora najważniejszą zasadą w budowaniu serwisu jest zasada "nie przeszkadzać" i "pielęgnować". Jak zakreślono

wyżej społeczność sama tworzy reguły postępowania i potrafi również sama je egzekwować. Ukształtowana społeczność potrafi również samodzielnie niwelować zjawiska niepożądane (i nieporządne;-) takie jak na przykład opady dzikiej grafomani. Sama też społeczność wybiera sobie autorytety-indywidualności, które potrafią mieć wpływ większy na charakter jej życia od samej administracji.

### **Zmienne**

Z uwagi na dynamikę charakteryzującą życie społeczności liternetowej wyróżnić należy kilka opisujących ją zmiennych, które są właściwie wynikowo powiązane z wyżej przedstawianymi parametrami. Są to:

#### **1. Poziom twórczości, komentarzy, dyskusji, kultura reakcji na komentarze.**

Może być zależny wprost proporcjonalnie od ingerencji zewnętrznej administracji, która przecież nie musi sprostać zadaniu dobrego doboru tekstów i komentarzy. Wybór filozofii serwisu może więc biegunowo prowadzić do stworzenia tworów sztucznych, będących odbiciem gustów Administracji, bądź zbudowania zasobnego w różnorodne formy i treści folwarku na terenie, którego "bogactwo" znaleźć można na wielu różnych poziomach. Praktycznie jednak to właśnie serwisy o zupełnie, bądź prawie zupełnie, otwartej formie udziału członków społeczności w budowaniu obrazu miejsca prezentują najwyższy poziom twórczości i dyskusji. Następuje tutaj zjawisko samooczyszczania się społeczności tak z grafomaństwa, jak i pojawiającego się chamstwa. Również sama różnorodność poziomu utworów, jak i komentarzy sprawia, iż społeczność tworzy własne wciągające ją życie zarówno literackie, jak i towarzyskie co stanowi podstawową przesłankę dynamiki rozwoju samej społeczności.

Wystarczy wziąć pod uwagę życie takiej "martwicy" jak Bar czy delikatnie pilnowanej Fabryki, selekcyjnej PP czy totalnie swawolnej Nieszuflady, aby po dokonanych zwiadach dojść do wniosku, że optymalnym gwarantem naturalnej selekcji wpływającym na poziom wszystkich czynników tej zmiennej jest liczba indywidualności w serwisie, które są katalizatorem eliminacji miernoty, i że w większym stopniu to właśnie pewna liczba obecnych indywidualności napędza życie społeczności niż pomysły samej Administracji.

#### **2. "Obyczaje" – dystans, luz, kreatywność, poczucie humoru, kultura.**

Są ściśle powiązane z powyżej opisaną zmienną i stanowią gwarancję odpowiedniego reagowania na krytykę oraz na konieczną kanalizację miernoty i chamstwa.

#### **3. "Korzyści" – edukacyjność, promocyjność, rozrywkowość, towarzyskość.**

Serwis jest miejscem, które daje konkretne korzyści swoim użytkownikom. Dobre serwisy liternetowe kształcą – nie tylko w sztuce pisania, ale i kome-

towania, dyskusowania, reagowania słowem na literaturę, a także na różne przejawy życia społeczności, pełnią rolę przewodników wprowadzających w świat literatury sugerujących "dobre" wzory i wartościową lekturę, oferując mniej lub bardziej ambitną rozrywkę w towarzystwie ludzi zainteresowanych literaturą. Mogą promować nie tylko wyróżniające się jednostki (w ramach swojego miejsca i w zewnętrznym świecie literackim), ale też promować twórczość i twórców uznanych.

Im większe korzyści będą odnosić użytkownicy tym lepiej rozwijać się będzie społeczność, tym więcej indywidualności przyciągnie i tym ciekawsze będzie jej życie.

## Zakończenie

Niejednokrotnie staraliśmy się tu spekulować na temat przyszłości społeczności literackich, biorąc pod uwagę kolejne wpływowe czynniki. W ten nieudolny sposób chcieliśmy uwzględnić w naszych rozważaniach czas, nie mając na uwadze zmian gwałtownych i nietypowych. Ponadto odwoływaliśmy się do naszych przekonań i działań, które uważamy za wartościowe i w tym zwłaszcza byliśmy subiektywni.

Na końcu wesprzemy się jeszcze kilkoma złotymi myślami strategów Petersa i Watermana, będących twórcami strategicznej szkoły zasobów. Skorzystamy z nich, ponieważ zwłaszcza kilka, spośród skodyfikowanych przez nich ośmiu zasad postępowania doskonałych organizacji, może być z powodzeniem przełożone na grunt rozważań o powodzeniu społeczności literackich.

Trzy z nich wydały się nam szczególnie cenne, ponieważ mówią o źródłach powodzenia miejsca i społeczności:

1. Ludzie – członkowie społeczności są jej najważniejszym i najbardziej efektywnym zasobem.
2. Działanie nie ma sensu jeśli nie stoi za nim coś głębszego – wartości, normy coś w co członkowie społeczności mogą wierzyć.
3. Do rozwoju miejsca społeczności potrzebna jest otwartość, tolerancja, dystans i kompromis między dyscypliną i luzem.

Marcin Wilkowski

# Pióra, cerata, wiersze i warzywa...

## Standaryzacja i próby przeciwstawienia się schematom w grafice literackich serwisów polskiego liternetu

Jak pisze Lem, zjawisko internetu przypomina poniekąd "znany z Biblii potop, czyli nadmiar wód, w którym można ze wszystkim utonąć, jeżeli nie zdołamy dla ratunku, jak Noe, zbudować sobie Arki" [Lem 1999: 13]. Nie ma wątpliwości, że pełne idiograficzne ujęcie tematu grafiki na polskich literackich stronach WWW jest niewykonalne. Dlatego, jak się wydaje, warto postawić się pewnymi schematami, do których, mniej lub bardziej świadomie, odnoszą się twórcy stron zawierających treści literackie. Samo scharakteryzowanie tych schematów pozwoli wyodrębnić być może pewne ogólniejsze wnioski. Wybór opisywanych serwisów jest wyborem subiektywnym, starałem się jednak nie pominąć adresów najważniejszych na mapie polskiego liternetu zaproponowanych w książce po tym tytule [Marecki 2002: 18], która jednak nie uwzględnia małych, niepopularnych i najczęściej prowadzonych w kiczowatym stylu serwisów prywatnych nieznanymi literatami; te zaś z bogactwem inwentarza należy do liternetu włączyć. Jak zauważa Piotr Czerski: "Większość serwisów sieciowych tworzonych jest przez ludzi, którzy zdecydowanie lepiej znają się na pisaniu kodu HTML, niż wierszy (albo nie znają się ani na jednym ani na drugim)". [za Marecki 2002: 9]

Mirosław Filiciak [Filiciak 2002] słusznie zauważa, że wraz z upowszechnieniem dostępu do komputerów druk przestał być podstawowym medium dla tekstu – coraz częściej nie wychodzi on poza formę elektroniczną, znacznie łatwiejszą w obróbce i dystrybucji. Liczne serwisy pism literackich wychodzących tylko w sieci potwierdzają tę tezę. Jak zatem wygląda formalna strona tych pism, w jaki sposób wykorzystuje się możliwości elektronicznego istnienia?

## Kliknij na okładkę, aby wejść, czyli (być może) tęsknota za drukiem

"Naszym celem jest wykorzystanie internetu jako nowoczesnego medium propagowania kultury i stworzenie największego i najlepszego periodyku kulturalnego w polskim internecie" (<http://www.esensja.pl/>) – deklarują autorzy magazynu internetowego "Esensja" (w podtytule "Słowo i Obraz"). Po wybraniu linku "Numer Bieżący" pojawia się strona, której centrum stanowi stylizowana na okładkę czasopisma drukowanego grafika, będąca odnośnikiem do zawartości aktualnego numeru pisma (podobnie: <http://chrabja.pl/pjurnonsens/> i <http://www.iyp.org/pegasus/barteczka/>). Jest to być może jakaś próba nawiązania do formy tradycyjnego, drukowanego egzemplarza, tym bardziej, że istniały plany wydawania pisma drukiem. Tymczasem blog śródmiejska faza 3 (<http://nnk.art.pl/sf3/>) prezentuje treści w formie elektronicznej książki – jest tutaj paginacja stron, śródtytuły, nawet odpowiedni "książkowy" odcień "papieru". Wykorzystuje się flashową animację, którą przegląda się swobodnie i szybko, przechodząc na kolejne strony tekstu jednym kliknięciem. Warto także odwiedzić witrynę <http://www.wiersze.graficzne.prv.pl/>, na której zeskanowany tomik wierszy można przeglądać jak tradycyjną książkę, jednak źle dobrana rozdzielczość nie pozwala na czytanie – tekst jest niewyraźny. Na stronie <http://republika.pl/zdzislaw/bylok/biblioteka.htm> znaleźć można całą "bibliotekę" podobnych "wirtualnych wydawnictw".

Medialni konserwatyści wieszczący upadek tradycyjnej książki wobec takich jak ten projektów mogą jednak spać spokojnie. Jak twierdzi Jacek Jaśtał w jednym ze swoich artykułów: "pomimo tego, że zmienia się nośnik, sposób obcowania z tekstem nie ulega zmianie – ciągle pozostajemy w obrębie tradycyjnej kultury druku" [Jaśtał]. I dalej – odwołania do tradycyjnych sposobów prezentacji literatury są w grafice na stronach WWW popularne.

## Pióra i natura

Wizerunki piór (np.: <http://www.fffatha.jezus.pl/Wiersze/Index.htm>), zeszytów, kartek, maszyn do pisania (np.: <http://www.zimnenogi.art.pl/zimnenogi.htm>), chmury (np.: [http://migotka.a.w.interia.pl/moja\\_poezja.htm](http://migotka.a.w.interia.pl/moja_poezja.htm)), burze z piorunami, świece, koty (np.: <http://thorn.stone.pl/>) – to nieodłączny element niektórych serwisów literackich. Część takiej grafiki stanowią gotowe, anonimowe produkcje możliwe do ściągnięcia z serwisów oferujących darmową grafikę. Tworząc własną stronę możemy bez większego wysiłku umieścić na niej elementy "podkreślające" jej "literackość". Być może najwygodniejszym (co wcale nie oznacza, że najskuteczniejszym) sposobem na przejrzenie zawartości stron literackich pod względem umieszczanej tam grafiki jest skorzystanie

w odpowiedni sposób z wyszukiwarki (np. do wyszukiwarki Google, która umożliwia przeszukiwanie grafiki, jako słowo kluczowe wpisujemy "poezja" i oto po chwili obok miniaturki fotografii Miłosza czy Kaczmarek pojawiają się masy ikonki o mniejszym lub większym powiązaniu z tematem literatury).

Z drugiej strony istnieją także nieudolne tendencje do podkreślania rzekomej alternatywności, pozornego odrzucenia schematów w serwisach podobnych do stron Hard Core Poetry Crew (<http://www.hcpc.prv.pl/>), gdzie nie wiadomo za bardzo, w jakim miejscu kończy się bunt a zaczyna zwykła ignorancja.

## Czerń literacka

Pisząc o polskich literackich stronach WWW nie sposób pominąć także tematu czerni jako tła, na którym prezentuje się własne teksty (np.: <http://republika.pl/tiw/>, <http://www.poema.art.pl/show.php3>, <http://free.art.pl/szp/>, <http://www.kki.net.pl/~czytelnik44/>, <http://przystanek-poezja.blog.pl/>). Przewodzą tutaj oczywiście serwisy gotyckie (gotyckopodobne) (np.: <http://srv1.satkabel.com.pl/~attave/main.htm>) czy w jakikolwiek sposób nawiązujące do literatury, która w powszechnej opinii może być nazywana "mroczną" (<http://www.icpnet.pl/~midgard/poezja.htm>). Jak sugeruje W.K. Pessel czerń jest w tym przypadku barwą metaforyczną [Pessel 2002: 21]. Nie jest to jednak regułą, połączenie ciemnego (czarnego) tła z jasną (białą) czcionką jest popularne także w "poważnych" serwisach (np. <http://pimka.art.pl/>), ułatwia czytanie z ekranu komputera i może wyglądać efektownie (<http://www.truml.art.pl/index2.php>).

## To pisałem ja

Publikujący w internecie autorzy – którzy często tylko przez sieć rozpowszechniają swoje literackie dokonania – czasem do zamieszczonych na stronie wierszy dołączają swoje zdjęcia (np.: <http://republika.pl/szatrawski/-poezja.htm>, <http://www.republika.pl/zbychacz/>). Nieszczęśliwym przykładem takiego zachowania jest strona autorska Małgorzaty Seroki ([http://republika.pl/malgorzata\\_seroka/](http://republika.pl/malgorzata_seroka/)). Obok kolorowych zdjęć w plenerze pod drzewami, autorka prezentuje się także na czarno-białych fotografiach (szkolnych?) i fatalnej jakości fotografiach z "wypraw z przyjaciółmi" (na tle torów kolejowych). Z drugiej strony profesjonalne serwisy literackie udowadniają, że zamieszczenie odpowiednio przygotowanych fotografii autorów potrafi uatrakcyjnić layout strony (np. <http://poeci.prv.pl/> czy <http://www.nataliastankiewicz.republika.pl/>).

## Teledysk z poetą

Być może tylko duże, popularne serwisy literackie (często internetowe wydania wychodzących regularnie czasopism) wyznaczają pewien poziom, do którego mogliby odwoływać się publikujący w sieci. Naturalnie, że przeznaczające kilka tysięcy złotych rocznie na promocję w internecie Biuro Literackie (<http://biuroliterackie.pl/>)<sup>1</sup> będzie publikowało swoje treści w sposób bardziej profesjonalny od przeciętnego nieznanego autora z małą wiedzą o marketingu serwisów w internecie i jeszcze mniejszą możliwością zamówienia sobie strony u profesjonalnego twórcy, ale egalitarność tego medium jest tylko pozorem i także tutaj okazuje się, że aby zaistnieć na dobre w sieciowej rzeczywistości nie wystarczy same dobre treści.

Warto więc przyjrzeć się bliżej serwisowi Biura Literackiego, koncentrując się na elementach, które podkreślają jego nowatorstwo. Serwis działa od 1998 roku, początkowo jako "tuba" działalności Biura Literackiego, z czasem portal literacki z księgarnią oferującą najciekawsze niszowe wydawnictwa w Polsce (tą drogą Biuro Literackie sprzedaje już 80% swoich wydawnictw, średnia sprzedaż jednego tytułu przekazanego do sprzedaży przez innego wydawcę to 20-50 egz.) oraz konsekwentnie powstającym leksykonem pisarzy. W ostatnim czasie serwis realizuje internetowe relacje z portowych imprez z dźwiękiem i obrazem na żywo (<http://biuroliterackie.pl/studio/studio.php>). Największa osiągnięta tą drogą oglądalność wyniosła pół tysiąca osób.

Biuro postawiło na grafikę autorską, m. in. zdjęcia artystyczne Elżbiety Lempp, rysunki Tomasza Brody. Grafika nie jest statyczna, codziennie zmienia się oprawa graficzna księgarni, na przedstronie obrazy zmieniają się co 5 minut<sup>2</sup>. Dostęp do podstron poświęconych poszczególnym autorom ułatwia tabela z miniaturkami zdjęć. Silną stroną Biura są także multimedia. Od 1996 roku rejestruje się elektronicznie większość działań Portu, od 2000 roku profesjonalnie nagrywane są wszystkie spotkania i koncerty. Niebawem w serwisie mają pojawić się pliki audio z klipami do wierszy, które od 8 lat realizuje Telewizja Polska<sup>3</sup>. Jednak pomysł publikowania poezji w postaci plików audio nie jest domeną tylko i wyłącznie Biura<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Od początku za stronę merytoryczną odpowiada Artur Burszta, za wykonanie Tomasz Majeran. W każdym miesiącu wszystkie zasoby serwisu wywoływane są blisko 200-250 tysięcy razy. Cotygodniowe serwisy docierają do tysiąca osób. Wszystkie szczegółowe informacje dotyczące serwisu Biuroliterackie.pl otrzymałem od Artura Burszty.

<sup>2</sup> Warto porównać ten stan z pierwszą wersją serwisu z roku 1998: <http://biuroliterackie.pl/fort-legnica/1998/index.html>.

<sup>3</sup> Telewizja od 1996 roku towarzyszy każdej imprezie Biura. Krótkie teledyski (filmy we flashu) prezentuje także Michał Kaczyński na stronie <http://pesto.art.pl/>.

<sup>4</sup> Np.: <http://www.dabrowski.art.pl/mp3.html> czy [http://www.rajirobot.home.pl/poezja\\_MP3.htm](http://www.rajirobot.home.pl/poezja_MP3.htm); dobrym przykładem jest także serwis zagraniczny <http://ubu.com/mp3>.

## Wiersze w warzywach i cerata z baru mlecznego

Truizmem jest, że niełatwo w internecie zachować oryginalność. Powszechność i różnorodność stylów istnienia w sieci może determinować do rezygnacji z prób wykreowania czegoś nowego i odmiennego, może skłaniać do twierdzeń, że "wszystko już było" i nie ma możliwości wyjścia poza zamknięty krąg schematów. Istnieje jednak pole manewru, co potwierdzają niektóre polskie serwisy literackie. Jednym z nich na pewno jest autorska strona redaktora Rewolucyjnego Tygodnika Artystycznego "Raster", Michała Kaczyńskiego (<http://pesto.art.pl/>).

Serwis traktować można jak hybrydę magazynu literackiego, strony kulinarnej, portfolio, a może nawet bloga. Kaczyński rozwija na stronie kilka wątków działań twórczych – specyficzne koncepcje kulinarne (układane często z podtekstem politycznym albo filozoficznym) czy ilustrowane grafiką wiersze. *Warszawa płonie* (<http://pesto.art.pl/warszawa/>) w formie internetowej staje się przesłaniem multimedialnym, łączącym tekst – poszczególne wersy wiersza pojawiają się na pasku stanu przeglądarki – z odpowiednio wybranymi fotografiami, które nadają dynamiczny kontekst wspólnej treści.

"Kulinarną" stylizację wykorzystują także autorzy istniejącego od 2000 roku serwisu Bar Mleczny (<http://www.barmleczny.com/>). Przejrzysty, funkcjonalny design przypomina kartę dań leżącą na barowym stoliku przykrytym ceratą w kolorową kratę. Tytuły poszczególnych działów (np. "Przekąski", "Zupy") mówią same za siebie. Wszyscy stołujący się w barze mogą również wpisać się do książki skarg i wniosków. Jacek Jaśtał we wspomnianym już artykule stwierdza, że w formie elektronicznej przekazu literackiego dominujące stają się dwie cechy przekazu – symbolika graficzna i hipertekst [Jaśtał]. Minimalna ilość grafiki na stronach internetowych, przy coraz większym dostępie do efektywnych elementów WWW, dawniej wykorzystywanych tylko przez profesjonalnych webmasterów, może być uważana za zaletę. Przy natłoku słabych merytorycznie serwisów obłożonych animacjami we flashu, kiczowatymi buttonami i efekciarskimi skryptami dynamicznego HTML-u<sup>5</sup> prosty, praktyczny wygląd strony nie może być traktowany jednoznacznie jako wyraz niekompetencji autorów tych witryn, wręcz przeciwnie, stanowić może wzór do naśladowania. Piotr Zawojski podkreśla, że "z faktu, iż jesteśmy świadkami niestłuchanej proliferacji wszelakich typów przedstawień obrazowych trudno wysnuć pozytywne wnioski, co do stanu współczesnej kultury obrazu. Te obrazy, coraz częściej, czy też najczęściej, produkowane cyfrowo, tworzą, przy pozorze bogactwa,

---

<sup>5</sup> W Polsce wciąż dominuje modemowy sposób dostępu do internetu, co właściwie czyni (ze względu na koszty połączenia) nadmiernie rozbudowane graficznie serwisy niepraktycznymi. Co więcej, twórcy często nie zadają sobie trudu odpowiedniego przygotowania grafiki pod względem redukcji liczby kolorów, stosowania skryptów *preload* itp.



niezwykle homogeniczny świat, w którym powtarzalność i standaryzacja są cechami naczelnymi. Wynika to prawdopodobnie z obeszładniającej łatwości rozwiązań, jakie podsuwają użytkownikom nowe technologie" [Zawojski].

Obecny design Internetowego Magazynu Literackiego "Kursywa@" (<http://free.art.pl./kursywa/>) to przykład praktycznego minimalizmu graficznego (wymuszonego także awarią serwera free.art.pl). Poza wymaganym przez dostawcę bezpłatnego miejsca w domenie <http://free.art.pl/> informacyjnym bannerem praktycznie nie ma tutaj grafiki, a serwis nie traci nic ze swojej atrakcyjności.

Stonowanie znaczenia grafiki do niezbędnego minimum cechuje takie serwisy jak internetowe wydanie "Odry" (<http://odra.art.pl/>), "Fronody" (<http://fronda.art.pl/>), comiesięcznych internetowych wydań "Ha!artu" (<http://ha.art.pl/>) i "FA-artu" (<http://fa-art.pl/>). Strona klubu literackiego przy gdańskim oddziale SPP (<http://klub.art.pl/>), właściwie pozbawiona jakichkolwiek elementów graficznych zwraca uwagę charakterystycznym dobraniem palety kolorów tła i czcionek.

## Szukanie estetyki

Zarys charakterystyki systemu zagadnień związanych z graficznymi elementami literackich stron internetowych to próba oceny schematów, na jakie najczęściej natknąć się może czytelnik (użytkownik) polskiego internetu. Naturalnie na opisane przykłady należałoby nałożyć jeszcze kryteria ilościowe, co dałoby prawdopodobnie niepokojące wyniki: większość serwisów tworzących internet (przede wszystkim amatorskie strony autorskie) pod względem grafiki nie wychodzi poza zakres ciasnego schematyzmu, który objawia się albo w bezkrytycznym "używaniu" tradycyjnych symbolicznych obrazów mogących mieć jakiegokolwiek związku z pojęciem literatury (i autorstwa), albo w pozornym ostentacyjnym odrzucaniu tych schematów. "Za sprawą dominacji form wizualnych taki przekaz upodabnia się do telewizji i wideo. Staje się bardziej dynamiczny, ciągłość narracji traci na znaczeniu, odbiorca oczekuje natychmiastowej stymulacji. Przekaz wizualny oddziałuje na emocje, struktura logiczna schodzi na plan dalszy" [Jaśtal]. Wydaje się jednak, że autorzy publikowanej literatury coraz silniej determinowani do zaistnienia w sieci będą szli w kierunku oryginalnych (i profesjonalnych) rozwiązań autorskich. Zmuszać do tego może poziom wyznaczany przez najważniejsze witryny, które przez swoją popularność przyzwyczajają użytkownika internetu do określonej, wypracowywanej estetyki, którą może po pewnym czasie uznać za obowiązującą i krytykować rozwiązania (jeszcze) do niej nie pasujące. Oczywiście, być może tekst obroni się sam, ale w rzeczywistości internetu o kierunku podróży decyduje także atrakcyjność ikony [Jaśtal], która w sobie ten tekst zawiera.

## **Bibliografia:**

Filiciak M., 2002, *Druk kontra piksele* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.

Jaśtał J., Humanistyka w czasach internetu, <http://www.agh.edu.pl/agh/dep/WNSS/konferencja/doc/3.doc>

Lem S., 1999, *Ryzyko internetu* [w:] tegoż, *Bomba Megabitowa*, Kraków.

Marecki P., 2002, *Liternet* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.

Pessel W.K., 2002, *Stygmat szuflady a poetyka liternetowego banalizmu*, "Ha!art" nr 2-3.

Zawojski P., *Obrazy elektroniczne - eksplozja produkcji, implozja sensu?*, <http://www.film-i-media.soho.pl/zawoj/PZObraz.html>

Natalia Stankiewicz

# Internet: spluwa czy spluwaczka?

- mini-przewodnik po promocji sztuki w sieci

W związku z rosnącym znaczeniem sieci obserwujemy nie tylko zmianę paradygmatu sztuki, lecz również... zmianę paradygmatu Public Relations. Czy sieć to potężny instrument, dający współczesnym twórcom ciekawe perspektywy – czy przestrzeń, w której zaistnieć (i dokonać autopromocji) może dosłownie każdy? Odpowiedź jest oczywista – w internecie jest miejsce i na to, i na to.

## Rezultaty wyszukiwania: młode poetki

znane nastolatki i aktorki nago, nago, Britney Spears nago

znane nago aktorki piosenkarki, nago

witryna I. – poetki z głębi serca

wiersze przepojone głębokim uczuciem i nostalgią

smurfy młode smurfy starsze przygodowe

te smurfy są stosunkowe bardzo młode, lubią się bawić

WIEM: puma, kuguar (*felis concolor*), ssak zaliczany

do rodziny kotów, rzędu drapieżnych

WIEM: pawian płaszczowy (*papio hamadryas*), małpa z rodziny

toplista polskie blondynki dziewczęce nastolatki,

ostre nastolatki, nastolatki młode, zdjęcia

młodzieżówki Unii Wolności

WIEM: foka pospolita (*phoca vitulina*), ssak, przedstawiciel rodziny

WIEM: piżmowół (*ovibos moschatus*), wół piżmowy

podrzędu przeżuwaczy, ssak zaliczany do rodziny

super amatorki w ostrych scenach nastolatki

nastolatki, nastolatki, nastolatki

tylko dla dorosłych nastolatki i amatorki

unreal poetry: autorska strona Julii S. – poetki z Krainy Wrażliwości

wyniki lotów 2002 młode

WIEM: kameleon (*chamaeleo calypratus*), gatunek jaszczurki z rodziny

WIEM: bazyliuszki (basiliscus), jaszczurki nadrzewne, gady z rodziny  
oficjalna strona słynnej poetki z Sosnowca – laureatki wielu konkursów  
młode papużki faliste wczoraj zadzwonił z innego świata  
znane blondynki nastolatki, ostre aktorki  
znane młode nastolatki, galerie znane aktorki  
WIEM: papużka falista (melopsittacus undulatus), ptak z podrodziny  
sekcja duszy młodej poetki równe szwy wydrukowanych słów  
wiersze o samotności, ostatni list młode papużki, młode orły  
znane nastolatki i aktorki, znane Britney Spears  
znane aktorki piosenkarki, znane, znane

## Produkt: sztuka

Szum informacyjny życia "w czasie rzeczywistym" w żadnym stopniu nie ustępuje szumowi w sieci. Jednak szczególnie w internecie, gdzie powszechna jest anonimowość, poszukuje się autorytetów – osób i instytucji, którym można zaufać. Wychodzi temu naprzeciw idea Public Relations. Podstawowym celem działań PR w internecie jest dotarcie z informacją do mediów, analityków branży i kreowanie pozytywnego wizerunku organizacji i jej idei (czyli szeroko pojętej oferty). Upowszechnienie internetu stawia więc nowe wyzwania dla PR. Zaawansowane technologie zmieniają pracę i biznes oraz życie codzienne. Bezsprzecznie – wpływają też na twórczość i życie artystyczne, dając nowe możliwości zarówno twórcom i animatorom kultury, jak i odbiorcom sztuki. Większa część firm, ale też coraz więcej twórców, nie mogłoby prowadzić swej działalności bez korzystania z sieci. Z praktyki wynika, że poprzez podnoszenie jakości informacji w internecie, zwiększa się efektywność przedsięwzięcia w czasie rzeczywistym (w realu). W dziedzinie kultury to nie popyt stwarza podaż, lecz odwrotnie ("czytamy *Boską Komedie* Dantego dlatego, że jest, a nie dlatego, że odczuwamy głód Dantego" – jak pisał Josif Brodski). Kultura powinna stwarzać potrzeby, a nie tylko je zaspokajać. Dlatego też artyści wychodzą z nowymi propozycjami, wykorzystując sieć jako sposób komunikacji, umożliwiającą dotarcie do szerszego kręgu odbiorców. Multimedia oraz internet coraz częściej zastępują tradycyjne galerie. Próba opisanie polskiej mapy sztuki w internecie, ze szczególnym uwzględnieniem literatury w sieci (czyli liternetu) jest przedsięwzięciem godnym szacunku, aczkolwiek z góry skazanym na niepowodzenie. Przyczyną tego jest zmienność i nietrwałość tego medium (za motto wszelkich tego typu prób można by uznać cytaty z filmu *Łowca Androidów*: "Wszystko to przemienie jak lzy w deszczu...").

Takie metody jak "optymalizacja zarządzania treścią strony WWW" i wykorzystanie książek elektronicznych do celów promocyjnych i do manipulacji wynikami wyszukiwania może budzić opór środowiska artystycznego.

Opracowanie to nie jest jednak tekstem kulturoznawczym o sztuce w internecie (tudzież o internecie w sztuce), lecz analizą z punktu widzenia działań Public Relations. Istotą tego artykułu jest omówienie skuteczności metod promocji sztuki poprzez sieć. Bezpiecznie jest więc przyjąć dwie nieprzystające do siebie tezy (ujęcie kulturoznawczo-sakryzujące i marketingowo-demitologizujące) i zaakceptować ich współistnienie.

Współcześnie nawet w środowisku artystycznym pojawiają się dyskusje, czy sztukę trzeba traktować w kategoriach *sacrum* dostępnego dla nielicznych czy raczej jako towar wymagający promocji i narzędzi PR przyjętych w nowoczesnym marketingu (spoty reklamowe, spotkania i kampanie promocyjne) i w zarządzaniu strategicznym. Niektórzy artyści dobrze odnajdują się w gospodarce rynkowej, która również określa warunki funkcjonowania "branży kulturalnej" i szeroko pojętego rynku sztuki. Przestrzeń publiczna staje się nową sceną kultury. Internet powoli, lecz konsekwentnie staje się "wirtualną przestrzenią publiczną", co zaczyna być eksplorowane przez artystów. Niechęć niektórych środowisk twórczych jest po części zrozumiała – marketing sprowadza sztukę do poziomu produktu, który trzeba wypromować i sprzedać, zgodnie z regułami gospodarki rynkowej, tymczasem pewne grupy chcą zachować swój elitarny, zamknięty, undergroundowy charakter (ich działania często sprowadzają się do wypuszczenia witryny internetowej czy e-zinu, o których istnieniu wiedzą tylko nieliczni). Jakkolwiek, wszystko jest komunikacją – nawet jej brak. Nie można się nie komunikować. Nie można bezpośrednio przenosić zjawisk mających miejsce w internecie komercyjnym na grunt non-profit, jak też nie można zostawić trwałego śladu w cyberkulturze – to niemożliwe w obliczu zmienności i płynności tego medium. Przez wieki najtrwalszym materiałem była ludzka pamięć i psychika. Wiele podań, legend, historii rodów było pamiętane i powtarzane (w prawie niezmienionej formie) przez pokolenia. W tym kontekście, internet poprzez łatwość prezentacji i swą efemeryczność, na dłuższą metę daje szansę tylko dobrze zaplanowanym, regularnym działaniom – spójnej strategii prezentacji i promocji. Tylko takie działania mają szansę być zauważone i zapamiętane. I wnieść wkład w rozwój cyberkultury (co należy odróżnić z pozostawieniem w niej "trwałego śladu").

### **PR, sieć i artyści – próba syntezy i analizy**

Public Relations, internet oraz kultura i sztuka to bez wątpienia różne dziedziny, lecz dziedziny nieodległe, których granice niekiedy się zacierają (wtedy teoretycy zacierają ręce). Celem i istotą działań w tych obszarach jest komunikacja. Ona stanowi spoiwo owych "trzech światów". W ostatnich latach jesteśmy świadkami artystycznych działań, które cechuje spory eklektyzm. Przykładem może być wystawa artystów z Trójmiasta zatytułowana "Public

Relations" (2000 r.). Fenomen przenikania sztuki i PR doskonale ilustrowała wystawa (m.in. w krakowskim Bunkrze Sztuki) "Sztuka ożywiona Red Bull". Z punktu widzenia promocji marki, wydarzenie to trzeba rozpatrywać w kategoriach PR-owskiego majstersztyku. Analizując przekrojowe zjawiska "z pogranicza", można dopatrzeć się szeregu związków i interakcji pomiędzy PR, internetem oraz kulturą i sztuką:

- internet jest wynalazkiem amerykańskim, podobnie jak Public Relations;
- w obu dziedzinach informacja traktowana jest jako cenne dobro;
- boom na PR, jak i sieć rozpoczęły się w Polsce około 1998 r.;
- internet to medium działań Public Relations, jak i medium sztuki;
- niektóre propozycje artystyczne są ściśle związane z internetem i bez niego nie miałyby racji bytu ("sztuka w sieci" w wąskim tego słowa znaczeniu, tj. net art – wiersze posługujące się hipertekstem, interaktywne dzieła graficzne, niektóre splashowe propozycje i inne);
- sztuka – bardzo upraszczając – jest propagowaniem (promocją) pewnych idei, podobnie jak PR;
- każdy większy projekt artystyczny, by dotarł do odbiorców (tj. wiedza o nim), wymaga zaangażowania PR-owca, który będzie kontaktował się z mediami i występował jako rzecznik działań organizacji (funkcje te może spełniać impresario) – m.in. poprzez sieć;
- niektórzy artyści korzystają z pomocy "wizerunkowców" (doradców ds. wizerunku);
- sztuka *sensu largo* zaadoptowała się w internecie jako miejscu dlań przyjaznym, wykorzystując go dla swoich potrzeb (w szczególności zjawisko liternetu);
- internet jako narzędzie edukacji dla twórców (intensywna wymiana myśli poprzez e-mail z innymi twórcami, materiały informacyjne, dyskusje na forach i inne czynniki stymulujące wiedzę i twórczość) – aspekt współpracy sieciowej został szerzej opisany w dalszej części artykułu.

Internet jako pierwszy zniósł istniejący dystans między firmą a klientem, jak również dystans między artystami, krytykami i odbiorcami sztuki. Przykładem tego mogą być czaty internetowe, gdzie anonimowość "zrównuje" poetów i ich czytelników czy krytyków literackich. Medium internetowe pozwala docierać do odbiorców bezpośrednio, eliminując jakiegokolwiek czynniki zewnętrzne, umiejęć interpretować informacje. Sieć pozwala na to, by osoba bezpośrednio zainteresowana dostawała informacje w wystarczającej ilości i co najważniejsze w niezmienionej formie. Pozwala na nieskrępowaną wymianę myśli ludzi, dla których przestały istnieć bariery geograficzne. To jeden z głównych wyróżników sieci.

- Funkcje jakie może spełniać internet w promocji:
- tworzenie image organizacji w sieci;
  - wspieranie wizerunku firmy w mediach tradycyjnych;
  - prowadzenie internetowych kampanii PR;
  - prowadzenie konferencji prasowych on-line (czat);
  - udostępnianie materiałów o organizacji poprzez sekcje prasowe i biura on-line;
  - eliminacja kosztów organizacyjnych (np. kosztów druku zestawów prasowych);
  - prowadzenie spektakularnych imprez specjalnych w internecie (np. festiwal poetycki Port Legnica on-line) – brak barier przestrzennych.

## **O dobrych uczynkach i ich rozgłaszaniu nie zapominaj**

Krótko rzecz ujmując, istotą Public Relations jest "autopromocja społecznie korzystnego działania"[Goban-Klas 1996]. Polski autorytet w tej dziedzinie, Tomasz Goban-Klas podaje pojemną definicję: "Public Relations jest odrębną funkcją zarządzania, która pomaga ustanowić, podtrzymać wzajemne kanały komunikowania, zrozumienia, akceptacji oraz współpracy pomiędzy organizacją a jej publicznością; obejmuje rozwiązywanie problemów i zadań (...) ułatwia odpowiednie reagowanie wobec nastawienia opinii publicznej; służy jako system wczesnego ostrzegania i przewidywania trendów społecznych; wykorzystuje podstawowe narzędzia badań społecznych oraz rzetelne i etyczne techniki i sposoby komunikowania" [Goban-Klas 1996]. Prawdziwym i nadrzędnym celem PR jest szeroko pojęte zarządzanie komunikacją. Zadanie to jest często wypełnianiem luk informacyjnych i komunikacyjnych. Za pierwszą definicję PR mogłoby posłużyć biblijne zalecenie z Listu św. Pawła do Hebrajczyków: "O dobrych uczynkach i ich rozgłaszaniu nie zapominaj" [za Smolańczuk]. Innymi słowy "czyń dobrze i mów o tym głośno".

Goban-Klas twierdzi, że "PR jest w gruncie rzeczy tak amerykańskie jak Coca-Cola czy Kentucky Fried Chicken" [Goban-Klas 2000]. Trudno się z tym nie zgodzić, biorąc pod uwagę fakt, że termin ten nie doczekał się swojego odpowiednika w żadnym języku. Polskie wyrażenie "Promocja Reputacji" nie oddaje całego sensu działań PR (dlatego też pojęcie się nie przyjęło). Zdawać by się mogło, że PR jest wynalazkiem XX w., jednak jego korzenie sięgają czasów starożytnych. Historyczni władcy Grecji i Rzymu zdawali sobie sprawę, że władza nie może się opierać tylko na przymusie. Ich działania skupiały się na budowaniu autorytetu i "humanitarnej aury", jak dzisiaj zwykło się mówić o tworzeniu przyjaznego wizerunku. Budowle starożytnych, a w szczególności siedem cudów świata, które obrazowały potęgę fundatorów, ich bogactwo oraz ponadczasowy zamysł " [Goban-Klas 1996].

Do głównych sfer zadaniowych Public Relations możemy zaliczyć:

1. zarządzanie informacją na linii zarząd – media – otoczenie (*media relations*);
2. sponsoring;
3. relacje z otoczeniem (ze społecznością lokalną oraz władzami lokalnymi);
4. relacje finansowe;
5. wewnętrzne relacje w organizacji (zarząd – pracownicy – współpracownicy) – tzw. internal PR;
6. komunikacja kryzysowa (*crisis management*);
7. relacje inwestorskie;
8. lobbying parlamentarny;
9. organizacja imprez promocyjnych (tzw. *events*);
10. system identyfikacji wizualnej (SIW) – zgodny z tożsamością organizacji (*corporate identity* – CI);
11. odpowiedzialność przedsiębiorstwa za sprawy społeczne oraz ekologię.

Na podstawie powyższych sfer zadaniowych Public Relations, można wyróżnić grupy docelowe w odniesieniu do branży kulturalnej. Adresatami działań PR (w tym on-line PR) na "ryнку" sztuki są więc:

- media tradycyjne i media on-line (dziennikarze i redaktorzy branżowi);
  - bliższe i dalsze otoczenie organizacji (np. wydziały kultury różnych urzędów);
  - "wnętrze" organizacji (działania integrujące członków organizacji – np. poprzez sieć intranet);
  - mecenas, sponsorzy i inwestorzy, instytucje finansowe (np. poprzez ekstranet – jeśli chodzi o instytucje kulturalne w Polsce, praktycznie jeszcze go nie ma);
  - obecni i potencjalni "konsumenci" oferty organizacji (jej idei i "produktu")
- w tym inni twórcy, organizacje, współpracujące instytucje kulturalne;
- multiplikatorzy promocji (autorytety opiniotwórcze i gate-keeperzy) – np. krytycy sztuki, redaktorzy pism i analitycy branżowi;
  - i opinia publiczna ogółem (w tym internauci – np. grupy dyskusyjne).

W procesie komunikowania z tymi grupami docelowymi (czyli z tzw. *targetem*) nie można całkowicie zrezygnować z mediów tradycyjnych – należy jednak wykorzystać możliwości płynące z internetu, a związane z możliwością bezpośredniego dotarcia z informacją – często o charakterze promocyjnym – do odbiorcy. Internet jest medium typu *pull*, co stanowi jedną z jego demokratycznych cech ("ciągnięcie" informacji przez odbiorcę, który ma pewnego rodzaju przewagę nad nadawcą). Twórca światowej pajęczyny, Tim Berners-Lee, stwierdził: "W pewnym stopniu definiujemy nowe społeczeństwo (...). Web pozwala ludziom szukać i odkrywać, decydować samemu, jakie informacje



będą im potrzebne w przeciwieństwie do zalewu informacji, które uderzają w nich, ale nad którymi nie mają kontroli. Myślę, że to będzie naprawdę bogate źródło"<sup>1</sup>. Tymczasem jeśli chodzi o PR, najpoważniejszym zarzutem wobec tej dziedziny jest manipulacja (*pulling one's leg*). Jakkolwiek etyka PR – jak i praktyka – wskazuje, że powinna być to manipulacja faktami, które są prawdziwe: (1) mówienie o nich w odpowiednim momencie, (2) w odpowiedniej kolejności, (3) przedstawianie ich w odpowiednim kontekście (akcentowanie różnych spraw różnym "publicznościom", tj. grupom docelowym). Są to bardziej cechy efektywnej komunikacji, niż fałszu. Kolejnym nieporozumieniem jest utożsamianie PR z reklamą, będącą – z definicji – ogłoszeniem płatnym zamieszczanym w środkach masowego przekazu. Uzasadniony opór mogą budzić nachalne, siermiężne – a więc niedojrzałe i nieprofesjonalne – metody promocji. Od inteligentnego i wysublimowanego PR dzieli je ta sama przepaść, co reklamę Prusakolepu z 1989 r. a pretendujących do rangi sztuki reklam skandynawskich. Istnieje również ogromna różnica między propagandą a dyplomacją – obie stawiają sobie za cel wpływanie na postawy ludzkie.

Public Relations to sztuka i nauka osiągnięcia harmonii z otoczeniem poprzez wzajemne porozumienie oparte na prawdziwej i pełnej informacji. Tworzenie i utrzymywanie właściwego wizerunku organizacji to jedno z podstawowych zadań PR, mające na celu wzmocnienie przychylnych opinii, zmianę ukrytych postaw w pozytywne przekonania, zmodyfikowania lub zneutralizowania opinii wrogich lub krytycznych. Pojęcie wizerunku jest pojęciem kluczowym w PR. Akademyjne dyskusje, czy ma być to wizerunek pozytywny, czy prawdziwy może rozstrzygnąć makiaweliczne stwierdzenie, że nie jest ważne, czy wizerunek jest pozytywny, czy negatywny, ważne, czy jest skuteczny (w tym kontekście warto przeanalizować wizerunki takich artystów jak "wczesna" Madonna, Marilyn Manson czy słodki bad-boy Eminem). Najważniejszym zadaniem stawianym przed działaniami PR jest więc efektywne informowanie otoczenia. Idealnym narzędziem do realizacji tego celu w sieciowym PR – i najpowszechniej wykorzystywanym – są witryny internetowe.

## Witryna internetowa jako portfolio organizacji

Witryna organizacji w literaturze dotyczącej internetowego Public Relations (e-PR) określana jest najczęściej jako "wirtualna wizytówka" czy "przedsiębiorstwo do organizacji". W serwisie WWW powinno znajdować się mniej lub bardziej ukryte przesłanie, a także informacja o najważniejszych "cechach" organizacji (cele, misja, wizja, wartości) oraz jej "ofercie". Wiele z funkcji PR może być śmiało realizowane za pomocą internetu. Za główną oś tej działalności należy

---

<sup>1</sup> J. Tarasiewicz: Internet - przyszłość PR? - prezentacja podczas konferencji "Komunikacja - fundament Public Relations i jej rola w sytuacjach kryzysowych", Spała, 15-17.4.2000 r.

właśnie uznać witrynę wraz z biurem prasowym on-line (w wypadku internetu niekomercyjnego jest to najczęściej tylko sekcja komunikatów dla prasy). Polskie instytucje kulturalne i organizacje zrzeszające twórców nie do końca zdają sobie sprawę z wagi internetu, zaniedbując swoje strony w sieci. Kilkanaście liternetowych wyjątków w postaci dobrze przemyślanych i często aktualizowanych serwisów (np. internetowe wydanie kwartalnika "FA-art"), jest tylko potwierdzeniem reguły. Na szczęście sytuacja powoli ulega zmianie.

Obecność organizacji w internecie jest dla niej bardzo korzystna, gdyż to medium kształtuje jej wizerunek jako nowoczesnej, dynamicznej, nie stroniącej od nowości technologicznych i podejmującej wyzwania. Tym samym organizacja przenosi swój pozytywny image na całą swoją "ofertę". Profesjonalnie opracowana witryna powinna przyciągać uwagę użytkowników, zachęcać do ponownych odwiedzin poprzez oferowanie często uaktualnianych informacji<sup>2</sup>, odznaczać się atrakcyjnym wizualnym projektem i charakteryzować się łatwością nawigacji. Strony internetowe, oprócz wartości informacyjnych, spełniają także funkcje promocyjne – dobrze skonstruowany serwis WWW może być zarówno nośnikiem informacji dla prasy, pełnić funkcje reklamowe oraz być sklepem z produktami (przykładem "dobrze opakowanych" sklepów on-line są: galeria internetowa Mleczki czy Biuro Literackie jako księgarnia z współczesną poezją polską). Z praktyki wynika, że internauta raczej nie zapomina poinformować kilku bądź kilkunastu innych użytkowników sieci, czy warto odwiedzać daną stronę, czy też to strata czasu – zgodnie z zasadą, że "niezadowolony klient poinformuje o swoim rozczarowaniu 20 innych osób". Jak twierdzi Monika Smolańczuk, "już samo stworzenie własnej witryny internetowej jest działalnością PR" [Smolańczuk]. Stwierdzenie jest tylko po części prawdziwe. Witryna WWW ma służyć za narzędzie w efektywnej komunikacji z otoczeniem organizacji. Samo stworzenie strony to tylko początek i może być porównane do wypuszczenia produktu na rynek – przed takim produktem jest jeszcze cały "cykl życia". Sprawą oczywistą jest, że instytucje posiadające swoje strony w internecie są uważane za bardziej znaczące niż te, które takich stron nie mają. Podczas warsztatów "Wirtualne PR" na Akademii Ekonomicznej w Katowicach pojawiło się dość odważne twierdzenie, że "obecnie jeśli nie ma czegoś w sieci, nie ma tego wcale"<sup>3</sup>. Wydaje się ono tyle radykalne... co prawdziwe.

Wśród stron związanych z kulturą i sztuką można wyróżnić kilka kategorii:

- witryny indywidualnych artystów (np. Mariusza Grzebalskiego – <http://www.grzebalski.art.pl/>,
- Cezarego Domarusa – <http://www.domarus->

---

<sup>2</sup> W zależności od charakteru witryny - ok. 3 miesiące dla witryn autorskich, cotygodniowa aktualizacja serwisu kulturalne w formule "co, gdzie, kiedy" - np. serwis <http://www.o.pl/>.

<sup>3</sup> Na podst. materiałów z konferencji ECID "E-biznes", Akademia Ekonomiczna Katowice, marzec 2001r. (warsztat "Wirtualne PR", prowadzący: Sebastian Chacholek).

[art.pl/](http://art.pl/) odmianą mogą być blogi – np. blog Piotra Czerskiego <http://www.czerski.blog.pl/> czy fotograficzna propozycja Marcina Cecko – <http://pozytyw.-blog.pl/>;

– oficjalne strony ksiązek (np. strona książki *Tekstyli* – <http://www.tekstyli.art.pl/> czy *Pospieszne, osobowe* Piotra Czerskiego <http://www.piotrczerski.art.pl/>);

– strony grup artystycznych (np. Twożywo – <http://www.twozywo.art.pl/>);

– strony instytucji kulturalnych – domów kultury, muzeów, galerii (np. strona krakowskiego Bunkra Sztuki – <http://www.bunkier.com.pl/>, Centrum Sztuki Współczesnej – <http://www.csw.art.pl/>, strona Ministerstwa Kultury <http://www.mkidn.gov.pl/>);

– witryny pism sieciowych i papierowych (bazą wiedzy o nich jest Witryna Czasopism – <http://www.witryna.czasopism.pl/> i Katalog Czasopism <http://www.katalog.czasopism.pl/>);

– witryny różnych projektów związanych z kulturą i sztuką (np. strona festiwalu Art-e-strada – <http://www.art-e-strada.pl/>);

– strony przedsięwzięć e-commerce działające w obrębie kultury (aukcje sztuki, księgarnie internetowe);

– inne – np. "brukowiec literacki on-line" <http://www.kumple.blog.pl/> (połączenie bloga z ciekawym pismem niskich lotów).

Coraz częściej sztuka prezentowana jest w witrynach o zupełnie odmiennej tematyce (np. galeria na stronie towarzystwa ubezpieczeniowego Hestia). Firmy komercyjne uatrakcyjniają tym samym swoje "internetowe wizytówki". W przypadku twórców, korzystniejsze jest posiadanie własnej autorskiej witryny, będącej przekrojem całej twórczości czy portfolio najlepszych prac – niż tylko i wyłącznie publikowanie w "obcych" witrynach. Ponieważ zasoby sieci ulegają ciągłym zmianom, trudno zapanować nad dostępnością do materiału prezentowanego w wielu różnych miejscach (internet jako medium niestające i kapryśne). Poza tym artysta pojawiający się gościnnie musi dostosowywać się do gotowego szablonu witryny i związanych z tym ograniczeń – nie ma bezpośredniego wpływu na formę i jakość tej prezentacji. Własna witryna pozwala na niezależność, gdyż jest "prywatnym medium" artysty lub grupy twórczej. Warto rozwijać to miejsce internetowe, a publikować tylko w kilku wybranych, kluczowych serwisach (według ekonomicznej zasady Pareta 20/80 – 20% miejsc sieciowych wygeneruje 80% efektu dotarcia do określonej grupy docelowej – trzeba ocenić które to miejsca i tam koncentrować swoje wysiłki).

Witryna jest idealną możliwością prezentacji całego dorobku artystycznego twórcy, przez co spełnia funkcje jego internetowego portfolio. Może to mieć kluczowe znaczenie przy ubieganiu się o kolejne propozycje artystyczne, pozyskiwanie sponsorów, stypendia, granty na dalsze projekty itp. Portfolio internetowe

ma oczywistą przewagę – może być oglądane w dowolnym miejscu na świecie. Poza zwiększonym zasięgiem, spore znacznie ma tu uniknięcie kosztu druku materiałów promocyjnych i ich wysyłki. Ponadto serwis WWW jako podstawowe narzędzie marketingu internetowego, umożliwia nie tylko szczegółową prezentację idei, oferty, "produktu" bądź "marki", lecz przede wszystkim tworzenie społeczności internetowych skupionych wokół nich. Komunikowanie się w celu tworzenia lojalności konsumentów marki jest niezwykle istotną cechą stron WWW. Takie "przywiązanie" jest możliwe dzięki częstym aktualizacjom, konkursom i różnym wirtualnym gadżetom, a także specjalnym programom lojalnościowym.

W różnych branżach cykle życia produktów stają się coraz krótsze, tj. produkty starzeją się szybciej – i są szybko zastępowane przez lepsze, doskonalsze. Istnieje więc konieczność ciągłego informowania o zmianach, w związku z niezmiennym zapotrzebowaniem na informacje w sieci. To samo dzieje się na rynku sztuki. Konieczny jest więc ciągły "lifting wizerunku" – tak stron WWW, jak i "produktów" (oferta kulturalna) i "marek" (grupy twórcze, konkretne nazwiska, tytuły czasopism kulturalnych). Cykl życia produktu – pojęcie kluczowe w marketingu – można by odnieść do stron internetowych. Na "cykl życia strony WWW" składają się: faza projektowa (0), wypuszczenie strony (1), faza początkowa / faza wzrostu i rozwoju (2), faza dojrzałości (3) i faza schyłku / upadku (4). Do każdego z tych etapów "życia" strony należy stosować inne zabiegi promocyjne, zaczynając od intensywnej reklamy i promocji w fazie początkowej, częstych aktualizacji w fazie dojrzałości i tworzenia "wartości dodanej" (gry, konkursy, ankiety) w fazie dojrzałości i w fazie schyłkowej, kiedy projektowane jest nowe przedsięwzięcie internetowe. Wtedy dawna strona WWW będzie przekierowaniem do nowego serwisu. Trudno określić długość cyklu życia strony internetowej. Może być to czas trwania projektu – czyli np. pół roku, a mogą to być lata (archiwum Biura Literackiego zawiera strony sprzed 7 lat – można dzięki temu śledzić rozwój proponowanych rozwiązań graficznych i "wydarzeń z życia organizacji"; Piotr Czerski na swojej stronie wprowadził dział "Skansen", w którym zgromadził "stare" wersje działalności sieciowej). Tuż po fazie projektowej powinno się rozpocząć informowanie publiczności o pojawieniu się nowej strony internetowej, które odbywa się najczęściej za pomocą ogłoszeń w magazynach branżowych (krótkie notki w postaci "szpuntów" zawierających adres internetowy). W wypadku kultury będą to np. magazyny klubowe i czasopisma kulturalne. Istotne znaczenie mają tu takie miejsca jak kina, teatry i modne puby – warto rozpropagować w nich ulotki bądź plakaty z adresem nowej strony WWW.

## Strony z treścią

"Wartość dodana" do strony WWW – w postaci ankiet, konkursów i innych form – sprawia, że użytkownicy zostają włączeni w interaktywną zabawę, co wzmacnia ich lojalność jako "konsumentów" witryny. I tak, na przykładzie liter-netu, można głosować na książki (<http://www.literatura.net.pl/>) i na wiersze (<http://www.nieszufkada.pl/>). Można wysyłać znajomym kartki internetowe (np. pocztówki poetyckie na <http://www.truml.art.pl/>), wypełniać mniej lub bardziej poważne ankiety (<http://www.wywrota.pl/>, <http://www.barmleczny.com/>), wysyłać wiersze na konkursy (<http://www.fabrica.civ.pl/> – wpisywanie wierszy w formularz bezpośrednio na stronie), zakładać konta internetowe (<http://www.literatura.net.pl/>).

Wskazanie przykładów i antyprzykładów stron jest rzeczą trudną. Uwzględniając metody działania mechanizmów indeksujących wyszukiwarek, które biorą pod uwagę jedynie treść (w postaci słów), w ocenie trzeba by było pominąć aspekty wizualne stron. Jeśli "dobra strona" to taka, która zawiera sporą ilość słów kluczowych w treści i w domenie, dzięki czemu wyskakuje w pierwszej dziesiątce wskazań, to jest nią... [www.poezja-polska.art.pl](http://www.poezja-polska.art.pl). Dobre technicznie i wizualnie strony oraz oryginalne, intrygujące pomysły "bez słów" są bagatelizowane przez wyszukiwarki, według zasady "content is the king", co w wolnym tłumaczeniu oznacza, że w treści jest pies pogrzebany. Na szczęście z pomocą przychodzą w tym wypadku agencje interaktywne (np. [Winda.pl](http://www.winda.pl)), które doradzają jak skonstruować witrynę, by oprócz atrakcyjności dla użytkowników, była atrakcyjna dla wyszukiwarek. Pozycjonowaniem witryn zajmują się też agencje on-line PR, np. Net-PR.

W witrynach internetowych można wyróżnić kilka stałych elementów:

**Intro** – wstęp do prezentacji strony (w formacie flash, czasem z dźwiękiem – np. <http://www.latarnik.pl/>, <http://free.art.pl/czas/>, <http://www.fa-art.pl/>), bez wątpienia nadaje charakteru stronie i może wywoływać silne wrażenia; dobrze przemyślane intro jest istotne, zgodnie z zasadą PR, że liczy się pierwsze wrażenie ("pierwsze wrażenie robi się tylko raz");

zakładka **Home** jako pierwsza strona serwisu;

**Aktualności** – wszystkie nowości na temat organizacji (np. informacje prasowe);

**O nas** – informacje na temat działalności organizacji, np. jej filozofia, misja i wizja (np. manifest artystyczny "Meble" – <http://www.meble.art.pl/>), prezentacja grupy (np. ciekawa prezentacja poszczególnych autorów w formie wizytówek – warszawskie "Meble", krakowski "Spam" <http://www.spam.art.pl/>), krótka historia organizacji z uwzględnieniem punktów przełomowych (na kształt

biznesowych "milestones") – jakkolwiek, najchętniej odwiedzane są witryny z wiadomościami o całej branży, nie tylko o danej organizacji – dlatego warto dostarczać internautom użytecznych dla nich, obiektywnych informacji;

**Galeria** – prezentacje wizualne (jest to odpowiednik zakładki "produkty" w internecie komercyjnym) – w liter necie są to często **Autorzy**, **Debiuty**, **Goście** jako prezentacje tekstów;

**Czat** – najbardziej interesujące czaty odbywają się o konkretnych godzinach, z udziałem znanych osób (np. czaty po warsztatach literackich lub podczas festiwalu on-line), generalnie jednak na czatach nic się nie dzieje (można się przekonać wchodząc na <http://www.poezja-polska.art.pl/>) i sensowne jest jedynie czytanie czatów archiwalnych jako internetowych wywiadów z twórcami;

**Księga gości** – wpisy to z marketingowego punktu widzenia "rekomendacje zadowolonych klientów" (ang. testimonials), które składają odwiedzający stronę internauci (czasem wysyłane są pocztą internetową); warto wybrać te, które najlepiej oddają idee "produktu" lub witryny i przytaczać je na stronie i w innych materiałach promocyjnych organizacji (foldery, katalogi);

**Forum** – forma pośrednia między czatem a księgą gości;

**Kontakt** – w tej sekcji znajdują się informacje kontaktowe (np. w postaci książki teleadresowej członków organizacji lub placówek), a często również wygodne interaktywne formularze umożliwiające szybki kontakt przez WWW z organizacją – tu najczęściej umieszczane są oferty współpracy;

**Mapa serwisu** – ułatwia nawigację (w przypadku rozbudowanych witryn, np. strona Ministerstwa Kultury – <http://www.mkidn.gov.pl/>);

**Linki** – umieszczanie kluczowych linków z danej dziedziny sprawia, że internauci wracają do witryny w poszukiwaniu informacji (wzrasta wiarygodność tego miejsca internetowego), przede wszystkim jednak dobre "olinkowanie" strony to jedna z metod pozycjonowania jej w wyszukiwarkach, gdyż mechanizmy indeksujące oceniają też wartość informacyjną witryny m.in. na podstawie zamieszczonych na niej linków.

Publikacja linku może być porównana z udzieleniem danej stronie referencji. Niekiedy są to opisy stron, na które prowadzą linki, wraz z ich oceną, co może stanowić promocję bądź antypromocję. Przykładowo, na stronie Klubu Literackiego przy gdańskim oddziale Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (<http://www.klub.art.pl/>), czytamy: <http://www.fa-art.pl/> – "internetowe wydanie kwartalnika «FA-art», naszym zdaniem najważniejszy zauftek literackiego internetu i kamień milowy w jego rozwoju"; <http://www.fabrica.civ.pl/> – "Fabrica Librorum – wrzący kotłół klasycyzmu"; <http://www.tin.pl/> – "wizualnie i technicznie średnio, ale mimo to warto zajrzeć"; <http://www.humanista.pl/> – "z nazwy portal (...)". Chyba najwięcej pochwał w różnych miejscach

sieci gromadzi "Raster" (<http://www.raster.art.pl/>). Tygodnik o sztuce jest polecany jako "kultowy, opiniotwórczy", "dobry, przewrotny, miłośno-misyjny magazyn", "co tydzień zmieniający obraz polskiej sztuki". O współtwórcy "Rastra" – Michale Kaczyńskim, czytamy: "umiejętnie łączy talent literacki, graficzny i techniczny, tworząc doskonały przykład na właściwe wykorzystanie możliwości internetu" (za <http://www.klub.art.pl/>).

Niekiedy – nawet domyślnie – polecenie strony może być niekorzystne z punktu widzenia jej właściciela (np. jeśli witryna o treściach satanistycznych umieszcza link do czyjejś strony autorskiej). Oczywiście zasada ta działa też w przeciwnym kierunku – zamieszczanie u siebie w serwisie linków do stron, które już nie istnieją, są ciągle w przebudowie (*under construction*), albo które nie są spójne z wizerunkiem organizacji – wpływa niekorzystnie na postrzeganie serwisu. Umieszczenie linku do danej witryny bez wiedzy i zgody jej właściciela nie jest jeszcze czynem niedozwolonym. Według niektórych prawników trzeba bowiem przyjąć, iż "wraz z zainstalowaniem własnej strony wyrażona zostaje konkludentnie zgoda na odsyłanie do niej i posługiwanie się odpowiednim adresem internetowym" [Barta, Markiewicz 1998]. Poza tym kwestię tą można ominąć – nie zamieszczając hipertęcza na danym adresie internetowym (jest to wtedy tylko informacja o domenie, a nie link).

Z praktyki wynika, że efektywne penetrowanie danej dziedziny w internecie polega na poruszaniu się z witryny na witrynę "po linkach" tworzących mniej lub bardziej formalny webring. W przypadku liternetu odkrywamy, że stron mających znaczenie kluczowe jest raptem 20-25 przy ogólnej liczbie około stu wymienionych w mapie liternetu [Marecki 2002] (a więc znów ma zastosowanie zasada Pareto: 20/80). Strony te są skutecznie ze sobą powiązane – niekiedy oprócz linków zawierają "loga" zaprzyjaźnionych stron (np. "Meble" należą do "rodziny" Baru Mlecznego). Dobrze, że się tak dzieje, gdyż posługiwanie się wyszukiwarkami nie zawsze jest skuteczne (co obrazują rezultaty wyszukiwania "młode poetki"). Literalne znaczenie słowa "link" to "połączenie". Dość naturalnym jest więc fakt, że w świadomości odbiorców zachodzi "połączenie" (konotacja) treści jednej witryny z drugą i ich wizerunków. Warto zatem zwracać uwagę na linki zarówno "dochodzące" jak i "wychodzące". Netykieta nakazuje przesłanie maila z zapytaniem o pozwolenie umieszczenia linku. Ponadto właścicielowi strony oplatca ubiegać się o umieszczenie linku "do siebie" przez bardziej znaczące portale i serwisy. Główne polskie portale oferują zamieszczenie wyraźnie wyróżnionych linków płatnych.

Witryna internetowa polskiej firmy jest jeszcze wciąż domeną specjalistów ds. marketingu, a nie PR-u. W rezultacie witryny firmowe to często elektroniczna forma drukowanych folderów – są one atrakcyjne graficznie, ale niosą ze sobą bardzo niewiele informacji. Podobna sytuacja ma miejsce w wypadku witryn

niekomercyjnych. Tymczasem tworzenie serwisu WWW opartego na systemie zarządzania zawartością (content management) umożliwia członkom organizacji (czyli przykładowo pracownikom różnych działów instytucji kulturalnej), łatwą i szybką aktualizację tych sekcji serwisu, które odpowiadają ich obowiązkom. System ten jest tworzony w języku php, najpopularniejszą firmą oferującą systemy zarządzania zawartością jest Red Dot. Główną zaletą tego rozwiązania jest jego dynamika, gdyż skonstruowany w ten sposób serwis może być błyskawicznie zmieniany i aktualizowany – odzwierciedlając zmiany w organizacji (np. nowe projekty, nowe prezentacje) i tym samym gwarantując spójność i dokładność przekazu informacyjnego. Dzięki temu serwis jest narzędziem do tworzenia wizerunku organizacji, a nie tylko zbiorem stron internetowych. Pozwala to dotrzeć do zróżnicowanych grup docelowych, takich jak dziennikarze, inwestorzy i szersza publiczność ("konsumenci"). Kolejnym atutem takiego rozwiązania jest możliwość tworzenia sekcji dostępnych tylko dla wybranych użytkowników (zarejestrowanych osób – np. dziennikarzy i wybranych twórców) i dostarczania im profilowanych informacji niedostępnych dla innych użytkowników. Zadziałać tu może opisywana przez Eliota Aronsona i przywoływana często przez Roberto Cialdiniego reguła niedostępności: im trudniej się dostać do danej społeczności (w tym wypadku proces rejestracji i kwalifikacji na stronie WWW), tym bardziej udział w niej jest ceniony [Aronson 1978].

## Profanacja e-booków

Książki elektroniczne, obok swoich funkcji merytorycznych, pełnić mogą pewną rolę w poprawieniu efektywności działań marketingowych organizacji, służąc jako produkty informacyjne i narzędzia promocyjne, z czym kulturoznawczy punkt widzenia pewnie się nie zgodzi. Jeśli chodzi o promocję, książki elektroniczne mogą być pomocne w:

- kreowaniu pozycji organizacji jako eksperta w danej dziedzinie – organizacje prowadzą kampanie i programy edukacyjne, wzmacniając tym samym swoją reputację (*goodwill*) i zdobywając lojalność i zaufanie,
- jeśli chodzi o *web positioning* – książki elektroniczne mogą mieć istotne znaczenie przy strategii wzbogacania strony w treść (większość mechanizmów indeksujących bierze pod uwagę treść zawartą zarówno na stronie głównej, jak w załączonych dokumentach – w tym w formacie .doc i .pdf).

E-booki mają wiele zalet: są interaktywne, mogą zawierać grafikę, sekwencje wideo, dźwięk, formularze, zabezpieczenia na hasło, wyszukiwarkę, mogą być czytane offline, ściągane jako pliki, przesyłane pocztą elektroniczną, nagrywane na CD. Książka elektroniczna może zawierać – obok wartościowej infor-



macji – reklamy, promocje serwisu i każdą inną informację, jaką by się chciało rozpropagować. To narzędziowe podejście do książek elektronicznych może wzbudzać kontrowersje, jednak nie można zaprzeczyć skuteczności tych działań jeśli chodzi o zwiększenie efektów marketingowych. Bez wątplenia książki elektroniczne jako spore pakiety tekstu, pomagają zwiększyć wykazywalność strony WWW, na której są umieszczone (content is the king). Warunek – tematyka e-booków musi być adekwatna do zawartości strony, na której są prezentowane, tj. książka musi zawierać słowa kluczowe eksponowane na witrynie, na której się znajduje.

### **Niech artyści będą... artystami! – czyli o strukturach sieciowych**

W stosunkowo nowej dziedzinie nauki, jaką jest socjologia organizacji pojawia się propozycja struktury, która stanowi bardzo radykalne rozwiązanie z punktu widzenia teorii organizacji. Chodzi o strukturę sieciową, będącą najbardziej "liberalnym" modelem organizacyjnym. Struktura sieciowa jest odpowiedzią na wyzwania współczesności, w której komunikacja przez internet coraz bardziej zyskuje na znaczeniu. Co więcej, z punktu widzenia organizacji pracy twórczej i komunikacji (w tym promocji sztuki przez internet), struktura ta może w przyszłości znaleźć zastosowanie w "branży kulturalnej". W zasadzie już można zaobserwować (często nieuświadomione) przejawy takiej współpracy np. za pośrednictwem poczty elektronicznej. Załącznikiem struktury sieciowej jest – kilkakrotnie przywoływana w tym opracowaniu – działalność Biura Literackiego z Legnicy.

Model struktury sieciowej opisywany jest przez Czesława Sikorskiego w książce *Zachowania ludzi w organizacji* – struktura ta, chociaż coraz częściej stosowana w praktyce, traktowana jest jako rozwiązanie przyszłościowe [Sikorski 1999]. Decyduje o tym radykalizm założeń, który wyraża się w próbie całkowitego odejścia od zasady hierarchii organizacyjnej, na której były oparte zarówno struktury tradycyjne, jak i nowoczesne. Istotą struktur sieciowych, która decyduje o ich wysokiej adaptacyjności i podatności innowacyjnej, jest łatwość dostępu do informacji i szybkość jej obiegu – ten typ struktury należy więc uznać za najbardziej odpowiadający wyzwaniom epoki informacyjnej. Do spełnienia tych warunków niezbędne są rozwiązania organizacyjne odbiegające zasadniczo od tradycyjnych. Zdaniem Sikorskiego, sieć tworzona jest po to, aby można było jak najszybciej zdobywać i przetwarzać wiedzę, dlatego też informacja staje się głównym narzędziem [Sikorski 1999]. Wielostronność i wzajemność przekazu informacji jest podstawowym warunkiem współpracy, a co za tym idzie – istnienia sieci. Orientacja zadaniowa, ukierunkowana na realizację wspólnych projektów, jest podstawowym czynnikiem integracji rozproszonych w strukturze sieciowej specjalistów (można wyróżnić sieci międzyorganizacyjne i wewnątrzorganizacyjne).

Uczestnikami sieci są:

- **integratorzy systemów**, którzy przede wszystkim konstruują sieci i zarządzają nimi (*core team* jako odpowiednik naczelnego kierownictwa),
- **specjaliści** (podwykonawcy), którzy mają unikalne kompetencje wykonywane w różnych sieciach,
- **niezależni profesjonalisci**, którzy działają samodzielnie lub wchodzi w skład rozmaitych zespołów.

Oczywistą sprawą jest, że najbardziej przyjaznym środowiskiem dla sieci jest... sieć (mamy więc do czynienia ze zjawiskiem "sieci w sieci"). Internet jest idealnym narzędziem współpracy w tym modelu, który będzie stopniowo zyskiwał na popularności w społeczeństwie informacyjnym. Analizując zastosowanie teoretycznego modelu w praktyce, można przywołać działalność Biura Literackiego, które gromadzi blisko 30 autorów. W tym wypadku integratorem systemu jest pomysłodawca przedsięwzięcia, Artur Burszta, a współpracujący z nim poeci to "niezależni profesjonalisci". W Biurze Literackim komunikacja przebiega na bieżąco poprzez e-mail (autorzy mają swoje skrzynki w Biurze). "Zespoły zadaniowe" tworzą się np. na czas warsztatów literackich, spotkań autorskich i festiwalu Port Legnica (<http://www.biuroliterackie.pl/>). W przypadku festiwalu, uczestnikami sieci są też specjaliści-podwykonawcy, którzy zapewniają wsparcie internetowe dla przedsięwzięcia (internetowa transmisja on-line z festiwalu, czaty z poetami po ich wystąpieniach w realu). Podczas pracy w sieci "łączą się umysły" twórców z różnych części kraju.

Decentralizacja decyzji w strukturach sieciowych prowadzi do zasadniczej zmiany modelu relacji społecznych. Jak zauważa Sikorski, stosunki między zarządzającymi a profesjonalistami-podwładnymi stają się bardziej demokratyczne [Sikorski 1999]. Im inteligentniejszy i lepiej wykształcony jest pracownik (członek organizacji twórczej), tym mniej potrzebuje odgórnego kierowania i tym więcej powinien mieć swobody i odpowiedzialności, by rozwinąć cały swój potencjał. Kierownictwo powinno koncentrować się na poszukiwaniu szans rozwojowych i stwarzać motywacyjne oraz organizacyjne warunki dla innowacyjności i przedsiębiorczości – głównym zadaniem kierownictwa staje się więc umiejętne posługiwanie się profesjonalistami.

Rozwijanie wiedzy w strukturach sieciowych polega na ciągłej komunikacji i ścisłej współpracy specjalistów z różnych dziedzin, którzy samodzielnie, na zasadzie "doboru naturalnego", nawiązują kontakty i tworzą rozmaite konfiguracje personalne zespołów zadaniowych. Potrzeba samodzielności wyrasta z ambicji zawodowych i zainteresowania treścią wykonywanej pracy. Praca w zespołach zadaniowych wymagająca stałych kontaktów i przekazywania informacji między pracownikami reprezentującymi różne specjalności zawodowe powoduje, że będą oni zorientowani na projekty, których pomysła

realizacja zapewni im sukces zawodowy. Sukces ten zależy od osobistego wkładu w rozwój organizacji, dzięki własnej pomysłowości i podejmowaniu wysiłku innowacji. W tych warunkach awans jest rozumiany niemal wyłącznie jako awans poziomy, polegający na dostaniu się do "dobrego zespołu" i otrzymaniu atrakcyjnego zadania, a nie jako wspinanie się po szczeblach hierarchii organizacyjnej. Jest to profesjonalna orientacja ludzi dobrze wykształconych, traktujących awans w kategoriach osiągnięć zawodowych. Nowy człowiek organizacji będzie więc bardziej zainteresowany poszukiwaniem partnerów do współpracy aniżeli przywódcy z charyzmą. Miejsce dawnych przywódców zajęli koordynatorzy, których działanie polega głównie na odbieraniu informacji, ułatwianiu komunikacji między grupami i jednostkami, wysyłaniu wiadomości i integrowaniu napływających odpowiedzi. Jest to zatem głównie działalność w sferze komunikacji. Konieczność wzmacniania komunikacji wręcz wymaga zapewnienia swobodnych kontaktów między kierownikiem a jego podwładnymi. Wyjaśnia to malejącą popularność awansu pionowego na rzecz poziomego (zmiana osoby pełniącej funkcje koordynujące w związku z podjęciem nowego zadania, projektu). Akces do elitarnego zespołu i praca nad atrakcyjnym projektem jest dla twórcy wyróżnieniem. Można to porównać do – znanej z teorii strategii marketingowych – strategii marki grupowej, czyli "parasola markowego" – uznana marka "ochrania" i promuje mniej znane marki, promieniując na nie swój wizerunek.

Można ogólnie stwierdzić, że postawy proinnowacyjne wynikają z większego optymizmu i nadziei na sukces, co jest związane z większą skłonnością do ryzyka. Jak twierdzi Sikorski, "w nowych warunkach organizacyjnych przedmiotem społecznego uznania stają się ludzie z pomysłami, a nie z odciskami na rękach i potem na czole" [Sikorski 1999]. Miejsce pracownika poważnego, nie lubiącego ekstrawagancji, trzymającego się konsekwentnie raz obranej drogi, zajmuje wieczny poszukiwacz, którego własna praca bardziej bawi, aniżeli męczy. Tak więc w epoce informacyjnej chimeryczny "artysta" zdaje się wypierać wzorzec zasłużonego w epoce przemysłowej solidnego "rzemieślnika". "Rzemieślnicy" starają się ściśle stosować do reguł i standardów zawodowych, "artyści" nie mają zaś do tych standardów zbyt wielkiego szacunku. "Artysta" unika rutyny, co w wielu zawodach przybiera obecnie formę częstego przechodzenia z realizacji jednego typu zadań do innych lub z jednej firmy do drugiej. Twórczość zaczyna być traktowana jako proces w pełni świadomy, zamierzony i racjonalny. Wspomina się w związku z tym o tzw. janusjańskim sposobie myślenia, który powinien charakteryzować ludzi zajmujących się rozwiązywaniem nierutynowych problemów. Polega on na świadomym formułowaniu sprzecznych ze sobą tez i traktowaniu ich jako współistniejących [Gelb 2001]. Prowadzi to do odkrywania zupełnie nowych aspektów badanego przedmiotu i relatywizacji prawdy o nim. Badania wykazały, że ten sposób

myślenia znajdował się u podstaw największych osiągnięć w nauce i kulturze, a postępowali się nim m.in. Einstein, Conrad, Mozart i Picasso.

Należy sobie zdawać sprawę, że współpraca twórców przez internet w celu tworzenia "nowej wartości" jest utrudniona. Barięą w rozwoju tej współpracy nie jest infrastruktura (sieć jest coraz powszechniej dostępna), lecz tzw. "czynnik ludzki". Jak wskazuje Edward Nęcka, myślenie grupowe i praca w zespołach jest narażone na wiele niebezpieczeństw, na przykład związanych z rywalizacją, szkodliwym wpływem autorytetów lub syndromem zbiorowego "ogłupienia" [Nęcka 2001: 170]. Ma też sporo zalet, wynikających z różnorodności wiedzy i stylów myślenia członków grupy. Z badań wynika, że skuteczność twórczości grupowej jest dyskusyjna. Obecność innych osób wpływa raczej negatywnie na przebieg procesów twórczych (jakkolwiek, internet jako medium "poszerzonej komunikacji indywidualnej" może stwarzać okazję częściowej eliminacji ujemnych skutków twórczości grupowej w realu – przyp. N.S.). Praktyka uczy, że grupa twórczego myślenia może być wyjątkowo skuteczna, jeśli spełni określone warunki i przekształci się w "umysł zbiorowy" [Nęcka 1994]. Kreatywność "umysłu zbiorowego" wynika prawdopodobnie z rozproszenia odpowiedzialności za rezultat (co osłabia indywidualny lęk przed porażką). W praktyce jednak twórcy są raczej niechętni do współpracy. Wiąże się to często z obawą przechwycenia najlepszych pomysłów przez innych twórców, a co za tym idzie przypisanie im obcego autorstwa.

Działanie zespołowe ma niewątpliwie tę zaletę, że daje możliwość skupienia wszystkich kompetencji i umiejętności w jednej grupie twórczej. Działa tu znany z teorii zarządzania efekt synergii – dzięki współpracy efekt jest większy niż suma jednostkowych efektów poszczególnych członków grupy. Dzieje się tak dzięki wymianie informacji i wzajemnej nauce, do czego internet stanowi idealne narzędzie, mogące skupić specjalistów z różnych części kraju (świata). W teorii i praktyce zarządzania istnieje pojęcie kooperencji. Są to działania polegające zarówno na kooperacji jak i konkurencji – w niektórych obszarach firmy pracownicy (a więc i twórcy) mogą współpracować, w innych konkurować. Współpracę w dziedzinie kultury i sztuki powinno się postrzegać jako grę o sumie niezerowej. Zgodnie z teorią gier, wygrana nie zawsze musi być kosztem przegranej przeciwnika – obydwaj gracze mogą zyskać, gdy będą współpracować. Z praktyki wynika, że bardziej opłaca się współpracować niż niezdrowo konkurować i opłaca się postępować etycznie, o czym można przeczytać w każdej publikacji z dziedziny etyki biznesu.

### **"Gracze giełdowi" (*vanity-fair-players*)**

Należy zwrócić uwagę, że epoka informacyjna bardziej docenia – żeby nie powiedzieć promuje – "artystów". Artyści, wraz ze swoimi cechami osobowości

takimi jak szerokość spojrzenia i zdolność do syntezy, mają szansę sporo osiągnąć. Nowoczesne organizacje być może zaczną działać według zasady "nie dyskwalifikujemy pracowników, którzy robią błędy, ale tych, którzy nie podejmują ryzyka". Również menedżerowie kultury powinni dostrzec szansę w pracy poprzez strukturę sieciową, m.in. jeśli chodzi o promocję kultury i sztuki w internecie. Podjęcie tego wyzwania w chwili obecnej byłoby działaniem pionierskim, jednak za jakiś czas – być może – stanie się "koniecznością dziejową", tak jak on-line PR. Można więc zdobyć się na postulat: "niech artyści będą artystami!". Struktura sieciowa jako najbardziej radykalny i najbardziej liberalny model organizacyjny ma szansę przekonać do siebie artystów, jako istoty kochające wolność, swobodę, indywidualizm i niezależność, a z drugiej strony ceniące sobie przynależność do elitarnych, hermetycznych grup twórczych.

Wiele też wskazuje na to, że w kulturze wysokiej tolerancji niepewności określenie "inteligentny dyletant" straci swój pejoratywny charakter. Jak twierdzi Sikorski, inteligentny dyletant ma szansę osiągnąć znacznie więcej niż specjalista, jeśli warunkiem sukcesu jest umiejętność dostrzegania związków między różnymi dziedzinami [Sikorski 1999]. Nowoczesne organizacje potrzebują ludzi młodych jeśli chodzi o sposób myślenia i wzorce zachowań. Charakterystyczne, że w firmach, mających nowoczesne rozwiązania organizacyjne pracownicy częściej niż gdzie indziej, niezależnie od wieku, przejmują pewne elementy młodzieżowej subkultury (bezpośredniość we wzajemnych relacjach, sposób ubierania się). Jeśli podzielić społeczeństwo według "podejścia do zasad", można wyróżnić: ustanawiających te zasady (*rule makers*) i stosujących się do tych zasad (*rule takers*). Istnieje również i trzecia grupa, do której – z definicji – powinno się zaliczać artystów. Są to ludzie łamiący (a przynajmniej kwestionujący) zastane struktury, standardy, bariery i zasady (*rule breakers*). Jakkolwiek, żeby umiejętnie łamać zasady – w celu wytworzenia nowej, dobrej wartości – trzeba doskonale je znać. Niestandardowe projekty mają najwięcej do wygrania. Znowu można się posłużyć teorią zarządzania, dzielącą "graczy" – według podejścia do innowacji – na pionierów (duże ryzyko, ale i możliwość dużego zysku w wypadku sukcesu, czasem większe koszty) i naśladowców (małe ryzyko, ale i mniejszy zysk, mniejsze koszty). Nie można jednoznacznie określić, która strategia jest właściwa. Zależy to od sytuacji i od osobowości "gracza" (gotowość ryzyka i wysiłku innowacji, odporność na krytykę / ostrożność, zachowawczość). Teoretycznie postawy proinnowacyjne są nagradzane – zgodnie z zasadą "pierwszy zgarnia największą pulę". W praktyce nie zawsze to ma miejsce, pocieszającym jest jednak fakt, że ludzie łatwi nie przechodzą do historii. Żywym przykładem postawy proinnowacyjnej w polskim literacie jest rasterman, Michał Kaczyński. Początkowo "poeta w sieci", obecnie realizuje

ciekawe projekty związane z net artem. Twórcy "znudziła się" własna witryna autorska (przez niektórych uważana za najlepszą stronę pojedynczego artysty w sieci) w formie artystycznego i internetowego portfolio (<http://www.darta-art.pl/michal/>), w związku z czym stworzył nowe, interesujące miejsce w sieci: <http://www.pesto-art.pl/>. Również nowatorskim pomysłem jest fotograficzny blog Marcina Cecko (<http://www.pozytyw.blog.pl/>). Przepisem na sukces zdaje się być umiejętna kombinacja cech moda – oryginalność. W tym kontekście wyróżniającym się pomysłem jest socrealistyczna stylistyka Baru Mlecznego (<http://www.bar-mleczny.art.pl/>). Jest to dość oryginalne miejsce w sieci, a jednocześnie wpisuje się w modę na klimaty "soc" (sentyment do barów mlecznych).

## Hakerzy umysłów

Zanim ukuł się termin "społeczeństwo informacyjne", proponowano określenia: "cybernetyczne", "cyfrowe", "multimedialne". Co ambitniejsi stosowali termin "społeczeństwo wiedzy", słusznie zwracając uwagę, że dobrem, o które powinno się zabiegać jest wiedza, a nie informacja jako taka. Jak twierdzi prof. Józef Lubacz, "wciąż mamy trudności z ułożeniem relacji między informacją, wiedzą i mądrością" [Lubacz 2001: 10]. Współczesna rewolucja multimedialna to przełom w myśleniu i komunikowaniu się ze światem. Tak jak rewolucja industrialna (która dotyczyła przede wszystkim infrastruktury materialnej) dokonała dewastacji środowiska naturalnego, tak rewolucja informacyjna może dokonać dewastacji umysłów. Odpowiedź na pytanie, czy internet to potężny instrument do budowania wiedzy i szerzenia piękna czy przestrzeń, w której zaistnieć może wszelka mierność – jest oczywista: sieć to zarazem "spluwa" i "spluwaczka". Swobodny przepływ informacji jest cechą gospodarki rynkowej. Co ciekawe, w sytuacji gospodarki nakazowo-rozdzielczej (gospodarki niedoborów) – stan znikomego wyboru paradoksalnie wpływał na rozwój kultury wysokiej. Jak zauważa prof. Lubacz, "dziwne, że w dobie kultury masowej (z łatwym dostępem do wszelkich informacji, wręcz z przesytem informacyjnym – przyp. N.S.) ulega się amerykańizacji, skoro nie ulegało się propagandzie PRL" [Lubacz 2001: 10].

Nie można zaprzeczyć, iż reklama ma w sobie elementy propagandy – bardzo subtelnej i wyrafinowanej. Jednakże wywieranie wpływu i manipulacja w pewnych przypadkach może być wartościowa [Cialdini 1996]. Reklama społeczna jest wywieraniem wpływu w celu kształtowania pozytywnych postaw. Świadome działanie w celu promowania obiektywnie wartościowych idei nie jest czymś niewłaściwym. "Hakerami umysłów" mogą być zarówno PR-owcy jak i...

artyści. I jedni, i drudzy wywierają wpływ na zachowania, opinie, decyzje i zainteresowanie swojej publiczności, czyli *publics* w żargonie PR<sup>4</sup>. Ponadto takich cech jak: umiejętności komunikacyjne (autoprezentacja, "medialność"), przedsiębiorczość i kierowanie się rachunkiem ekonomicznym twórca w dobie gospodarki rynkowej nie może się wstydzić. W obecnych czasach nie można "nie zauważać" internetu i Public Relations jako skutecznych narzędzi pełniących funkcję wykonawczą – żeby nie rzec służebną – dla kultury i sztuki. Autor popularnej książki *Pokolenie X*, Douglas Coupland, ukazuje sugestywny obraz określający postawę pokolenia: uzbrojony wariat barykaduje się w hamburgerowni i wrzeszczy "Nigdy się nie poddam!" [Coupland 1999], jednak określanie "iksów" mianem "Pokolenia Nic" jest krzywdzące. Nie można też jednoznacznie stwierdzić, że przyszłość należy do "igreków". Faktem jest, że generację Y upatruje się jako przedsiębiorczych romantyków, dla których nie istnieje już dylemat "mieć czy być?".

### **Pozycja i postawa – czyli "być określa świadomość"**

Postulat "myślenia janusjańskiego" można wnieść w wypadku podejścia kulturoznawczego i marketingowego do kwestii komunikacji w sieci, w wypadku opozycji artysta – rzemieślnik w strukturach organizacyjnych, jak i w wypadku dylematu mieć – być (można przecież żyć według zasady "więcej mieć, by bardziej być"). Co więcej, kwestia pozycji i postawy artysty w świecie wirtualnym i w czasie rzeczywistym (w realu) też się tego domaga. Wspomnianym już sposobem janusjańskim, wnosimy dwie sprzeczne tezy i traktujemy jako współistniejące, dzięki czemu naświetlają nam się zupełnie nowe aspekty sprawy, a prawda o roli współczesnego artysty wydaje się wielce relatywna. Kwestia pozycji i związanej z nią postawy to – jak to kiedyś zgrabnie ujęto – "być określa świadomość". Można zaobserwować tu dwa alternatywne podejścia. Już nieco "niegdysiejsze" podejście cyberpunkowe i jak najbardziej dzisiejsze – z wszelkimi tego konsekwencjami – podejście "igrekowskie". Artyści cyberpunkowi pozostają w opozycji do "konieczności dziejowych" i norm, wpisując się tym samym w "marazm i alienację" Pokolenia X. Natomiast clubbingowe Pokolenie Y śmiało surfuje w rzeczywistości – artysta jest syntezatorem sztuki, internetu i Public Relations. Propozycja na swój sposób kusząca, jednak pojawia się pytanie, czy taka synteza jest naprawdę możliwa i – co ważniejsze – wartościowa. "Igrekom" zarzuca się, że traktują sztukę jako gadżet, modny bibelot, którym można pochwalić się w towarzystwie [Marecki, Stokfiszewski, Witkowski 2002]. W tym kontekście "iksom" można by zarzucić "nieprzystawalność" i niepodążanie za ogólnymi tendencjami – co jednak nie jest do

---

<sup>4</sup> Język PR na określenie *publics* posługuje się zwrotem "publiczności" (liczba mnoga), np. kluczowe publiczności - dla odróżnienia "publiczności" w wypadku działań artystycznych (liczba pojedyncza).

końca takie złe (alienacja i nieprzystawalność do rzeczywistości to "tradycyjne" cechy artysty).

Podejście cyberpunkowe i "igrekowskie" są biegunowo różne (dzięki czemu pozostawiają sporą przestrzeń możliwości dla propozycji z "pomiędzy"), nie sposób jednak zaprzeczyć, że w obu tych obszarach internet ma znaczenie kluczowe. Można śmiało powiedzieć, że na warsztat współczesnego twórcy fizycznie składają się komputer z siecią, drukarka i skaner. Są to podstawowe składniki jego "infrastruktury twórczej", obok – *nomen omen* – sieci kontaktów. Nie ulega wątpliwości, że pojmowanie wiedzy i informacji jako czynnika przewagi stworzy nowoczesną wersję renesansowego "poety doctusa", który będzie umiejętnie dozował wartości X i Y. Na tej podstawie można by określić profil artysty przyszłości:

- "pająk" – umiejętność pracy w sieci;
- strateg – umiejętność dostosowywania się do zmian i przewidywania pewnych tendencji;
- kreator i innowator – dostrzeganie możliwości, jakie stwarza sieć;
- komunikator – wydajna komunikacja z otoczeniem;
- gracz zespołowy – umiejętność współpracy z innymi twórcami (m.in. poprzez sieć);
- indywidualność – propozycja "produktu" modnego i oryginalnego zarazem.

W wypadku twórców, dla których sztuka jest czymś więcej niż przyjemnym niedzielnym hobby (bo sposobem na utrzymanie i – co więcej – na życie), rynek wyznacza wartość ich "produktów". Współczesna polska rzeczywistość jest dla artystów czynnikiem frustrującym, jednak może też być wyzwaniem. Wyzwanie jest tym większe, jeśli nie posiada się wsparcia (określenie *selfmademan* z pewnością nobilituje). Jednak na zjawiska takie jak "klika królika", "republika kolesi" i "plecy" należy spojrzeć obiektywnie – obecnie, przy tak dużej konkurencji, trzeba wnieść naprawdę konkretną wartość, by "znajomi" mogli zadziałać i żeby nie przynieść im wstydu. Konkurencja na rynku sztuki jest duża i nie sposób promować mierności, nie narażając się przy tym na ośmieszenie. Oł, uroki gospodarki rynkowej i swobodnego przepływu informacji.

## Sugestie końcowe

Środowisko kulturalne powinno spojrzeć na e-PR jako na szansę dotarcia z informacją wcześniej, pełniej, efektywniej – by uzyskać wsparcie finansowe dla projektów niekomercyjnych, by artyści z najciekawszymi propozycjami mogli otrzymywać stypendia, by – jeśli nie kształtować opinii – to ułatwiać pracę "analitykom branży", tj. krytykom, dziennikarzom kulturalnym oraz innym autorytetom. W żargonie PR można by określić te grupy mianem "multiplikacja



torów promocji", co brzmi jednak dość narzędziowo, szczególnie w odniesieniu do kultury. Sceptycy działań PR często upatrują zysku po stronie instytucji, która się promuje (komunikuje). Tymczasem zyskują obie strony – artystyczna i redaktorska. Artyści udostępniając swoim "grupom docelowym" (m.in. krytykom, dziennikarzom i sponsorom) pakiety rzetelnych i jednocześnie atrakcyjnie podanych informacji, powinni wyposażać swoich odbiorców w wiedzę, która byłaby dla nich cenna. "Przyjazne", jak powiedzielibyśmy w żargonie IT, podanie informacji (np. poprzez stronę WWW lub interesujący, nienachalny mailing) ułatwia tym osobom pracę, co oczywiście stymuluje ich ocenę. Takie działanie ze strony artysty-komunikatora można uznać za fair play. Każdy ma prawo komunikować się i dokonywać autoprezentacji – przestrzegając netykiety – a "wygrywają" najlepsze propozycje (a przynajmniej taką trzeba mieć nadzieję, by uniknąć frustracji).

Duchowym patronem promocji sztuki przez internet można uznać Goethego, który rzekł: "piękno należy wspierać – tworzy je niewielu, a potrzebuje większość". Matrix z kolei uświadamia nam, że jedyną barierą są ograniczenia, jakie człowiek sam sobie stawia – granicami jego możliwości są granice wyobraźni. Cyniczne i wykalkulowane podejście, dystans a zarazem koncentracja i silne zaangażowanie emocjonalne to dwie tezy, które należy uznać za współistniejące i... gwarantujące sukces twórczy (sukces niekoniecznie w weekend). Przykład Tomasza Bagińskiego – twórcy *Katedry* – potwierdza, że w życiu można "wyklikać swoje".

## Bibliografia:

- Aronson E., 1978, *Człowiek istota społeczna. Psychologia społeczna*, Warszawa.
- Barta J., Markiewicz R., 98, *Delikt w cyberprzestrzeni*, "Rzeczpospolita", 8.4.
- Cialdini R., 1996, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, Gdańsk.
- Coupland D., 1999, *Pokolenie X*, Warszawa.
- Gelb M.J., 2001, *Myśleć jak Leonardo da Vinci*, Poznań.
- Goban-Klas T., 1996, *Public relations czyli promocja reputacji. Pojęcia, definicje, uwarunkowania*, Warszawa.
- Goban Klas T, 2000, *Public relations - Made in USA*. [w:] Abramczyk, G.J. (red.), *Komunikatorzy*. Warszawa-Bydgoszcz.
- Lubacz J., 2001, *Proteza mądrości, rozmowa*, "Gazeta Wyborcza" magazyn, 14.4.
- Marecki P., 2002, *Liternet* [w:] Marecki P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Kraków.
- Marecki P., Stokfiszewski I., Witkowski M., 2002, *Tekstylika. O "rocznikach siedemdziesiątych"*, Kraków.
- Nęcka E., 1994, *TroP... Twórcze Rozwiązywanie Problemów*, Kraków.

- Nęcka E., 2001, *Psychologia twórczości*, Gdańsk.
- Sadowski T., 2002, *Marketing w Internecie*, Warszawa.
- Sikorski Cz., 1999, *Zachowania ludzi w organizacji*, Warszawa.
- Smolańczuk M., *Public Relations w Internecie*, <http://www.info-pr.pl/>.
- Tarasiewicz J., 2000, *Internet - przyszłość PR?* - prezentacja podczas konferencji "Komunikacja - fundament Public Relations i jej rola w sytuacjach kryzysowych", Spała, 15-17.4.