

Liternet. Literatura i internet
red. Piotr Marecki
© Copyright by the authors and for this edition by RABID, 2002
Wydanie I

Wydawca:
Rabid
Kraków, ul. Kobierzyńska 101/2
tel. 0601 413365, tel./fax (12) 2662549
rabid@autocom.pl
<http://www.ha.art.pl/RABID>

Korekta: Roman Włodek
Druk: Drukarnia Ekodruk
Projekt okładki, opracowanie graficzne: Piotr Czerski, <http://www.cromedia.gs.pl/>
Współpraca: „Ha!art”, Krakowska Alternatywa, Koło Naukowe Filmoznawców
UJ

Kopiowanie w całości i we fragmentach bez zgody wydawcy zabronione

ISBN 83-88668-39-0

KRAKÓW 2002

Spis treści:

4	Piotr Marecki Liternet 5
	Agnieszka Kamrowska Literackie korzenie internetu, czyli cyberpunkowa wizja sieci 22
	Włodzimierz Karol Pessel Stygmat szuflady a poetyka liternetowego banalizmu 28
	Agnieszka Sobol Czaso-przestrzeń <i>wirtualne</i> – co teksty kulturowe mówią nam o <i>aktualnej</i> kondycji człowieka? 46
	Marcin Ożóg Książka elektroniczna 61
	Roman Chymkowski Literatura na morzu i w sieci – czyli kim chce być czytelnik e-książek 81
	Maria Cywińska-Milonas Blogi (ujęcie psychologiczne) 95
	Jakub Momro Henri-Frédéric Amiel i Maria Baszkircew w internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko) 110
	Mirosław Filiciak Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze 119
	Mariusz Pisarski Powieść jako zwierciadło umysłu? – poetyka literackiego hipertekstu na przykładzie klasyki gatunku 127
	Grzegorz Jankowicz Granice hipertekstu? 151
	Jarosław Lipszyc Opowieść o nowym człowieku 159
	Noty o autorach 167

Piotr Marecki

Liternet

5

Dwa paradygmaty

Współczesna literatura, podobnie jak inne sztuki, funkcjonuje równolegle w dwóch paradygmatach. W dziedzinach stojących „bliżej” techniki, czyli kinie i tzw. „nowych mediach” oba paradygmaty zostały już rozpoznane i wnikliwie opisane [por. Kluszczyński: 2002 i Sitarski: 2002]. Inaczej rzecz ma się w przypadku literatury, a to dlatego, iż powstanie drugiego paradygmatu powodowane jest rozwojem technologicznym, a przede wszystkim wynalezieniem komputera i internetu oraz ich wtargnięciem w obszar literatury, co w Polsce nastąpiło niedawno, a jednak przesądziło o zmianie statusu ontologicznego, jak i jakościowego sztuki pisania.

Z jednej strony zatem ciągle obowiązuje układ tradycyjny (modernistyczny), którego podstawą jest akceptacja dominującej roli autora, odznaczającego się czymś wyjątkowym i zazwyczaj realizującego jakieś społeczne cele (bez większego trudu w jednej linii ustawić można Kochanowskiego, Mickiewicza, Żeromskiego, Miłosza, Piłcha i innych). Zadaniem odbiorcy jest interpretacja, która w rezultacie jest deszyfracją intencji dzieła (na takim układzie opiera się krytyka i nauczanie literatury). Czytelnik zgadza się na reprezentacyjny status utworu i w akcie lektury stara się odczytać zawarty w nim plan wyrażania i przedstawienia.

Z drugiej strony ingerencja techniki w dziedzinę sztuki powoduje pojawienie się paradygmatu posttradycyjnego, który obejmował będzie całą współczesną multi-hiper-medialną cyberkulturę. Przeformułowane zostaną tutaj role artysty i odbiorcy – obydwaj stają się równoprawnymi podmiotami. Autor rezygnuje ze swoich prerogatyw i dzieli się nimi z – współodpowiedzialnym za zaistnienie dzieła – czytelnikiem. Zróżnicowana zostaje także sama struktura literatury: tekst zamienia się w hipertekst, zaś linearna lektura zastąpiona zostaje swobodną nawigacją¹.

W historii literatury istniały próby „rozsadzenia” jej podstaw i zaniegowania dominującego paradygmatu: pierwszeństwo przypisuje się Sterne’owi (Oświecenie), jednak szczególnie mocno próby te zaznaczyły się w pracach

¹ Układy te opisał i nazwał w ten sposób Ryszard Kluszczyński [Kluszczyński 2002].

postmodernistów amerykańskich (Coover, Matthews) czy w twórczości Borgesa, Cortáзара, Pavica, Pereca, Calvino i innych. W Polsce „rozkładanie” literatury i eksperyment z jej „kwadraturą koła” stały się nierozłącznym elementem dzieł Stanisława Czyczka. Twórcy ci jednak usiłowali zanegować układ tradycyjny na kartce papieru, stąd działania te z góry skazane były tylko na częściowe powodzenie. Dopiero pojawienie się cyberprzestrzeni oraz możliwość nieliniowej i niesekwencyjnej organizacji tekstu pozwala na proklamowanie układu jakościowo nowego.

Historycznie rzecz ujmując, pierwszą lekcją „mariażu” sztuki z techniką było wiek temu pojawienie się dziedzin sztuki opartych na zdobyczach techniki: kina i fotografii, które zmusiły teoretyków do przemyślenia oczywistych dogmatów z nią związanych. Wówczas to zaczyna dominować spojrzenie na sztukę jako wytwór technicznej reprodukcji (Benjamin). Dodać jednak należy, że tamta lekcja nie spowodowała rozszczepienia na dwa paradygmaty, czyli zjawiska, którego jesteśmy dziś świadkami.

Wydaje się jednak, że nie należy ślepo wierzyć w paradygmat nowy i uznawać go za jakość absolutnie absorbującą, niwelującą ten poprzedni, zwłaszcza, że obecnie obserwujemy dopiero jego początki. Odpowiednim działaniem na teraz jest próba wpisania go w istniejące struktury i dyskursy tradycyjne, które wbrew przewidywaniom nie mają zamiaru odejść w zapomnienie.

Terminologia

Nowe zjawiska potrzebują nowych terminów; historią jest już próba wprowadzenia do literaturoznawstwa polskiego terminu „litenet” (literatura+internet), którą podjęto na sesji pod tym tytułem 19 kwietnia 2002 roku w Krakowie². Liternet to pojęcie definiujące wszystkie możliwe związki literatury z internetem, w ramach którego mieszczą się pomniejsze działy. Obejmuje zatem szerokie zjawisko „literatury w sieci”, czyli literatury która bądź to funkcjonuje już wcześniej w formie drukowanej i w celach promocyjnych, archiwalnych czy dystrybucyjnych uzyskała postać cyfrową, bądź premierę swoją miała w internecie, nic jednak nie stałoby na przeszkodzie, żeby ujrzeć ją na kartce papieru. Po tej stronie znajdować się będą zatem takie zagadnienia jak: pu-

² Sesja zorganizowana została przez Stowarzyszenie „Krakowska Alternatywa” i pismo „Ha!art” we współpracy z Kołem Naukowym Filmoznawców UJ. Odbędzie się w galerii TAM. Sam termin funkcjonował wcześniej w internecie w bardzo różnych znaczeniach. Wydaje się, że pierwszy raz w Polsce użyto go ok. sierpnia 2001 w trakcie składania wniosków o dotację na sesję. Takie znaczenie zaproponował wówczas Jerzy Ablewicz (User). Także piszący te słowa wygłaszał referat pt. *Litenet* podczas międzynarodowych warsztatów „Literature in the Media” (7-8 grudnia 2001) zorganizowanych przez Zespół Literacki Adama Mickiewicza w Krakowie. Stąd kariera tego terminu rozpoczęła się przed 19 kwietnia 2002.

blikacja w sieci, selfpublishing, e-commerce, archiwizacja, czasopiśmiennictwo netowe, e-booki i wiele innych. Z drugiej strony istnieje zjawisko „literatury sieci”, czyli niewielkiego jeszcze odłamu twórczości, która funduje swe istnienie na medium internetowym, zaś opublikowana metodą tradycyjną straciłaby wiele – jeśli nie wszystko. Po tej stronie znajdzie się zatem literatura oparta na hipertekście, czyli nieliniowej organizacji danych i interaktywnej lekturze, która niweluje podział na autora i odbiorcę oraz blogi, czyli zapiski sieciowe także otwarte na ingerencję czytelnika. Ten obszar będzie się rozszerzał wraz z rozwojem sieci. Co istotne, pod szyldem liternetu znajdzie się także zjawisko odwrotne tzn. opis funkcjonowania internetu w literaturze tradycyjnej. Zaletą terminu jest możliwość tworzenia od niego wyrazów pochodnych: i tak np. liternauta to ten internauta, który zajmuje się literaturą; liternetoznawstwo – odłam literaturoznawstwa. Elastyczność terminu jest cenna przede wszystkim ze względu na możliwość zastąpienia wielu spornych nazw związanych z tematyką, najczęściej rozpoczynających się przedrostkiem e- [por. Parodoksograf 2001 i Filiciak 2001].

Terytoria liternetu

Specyfika internetu polega na tym, że jest to medium niecierpliwe, które „dzieje się”, zmienia w każdej chwili, stąd trudno naukowo uchwycić jego istotę i dać pełną, jedyną i satysfakcjonującą odpowiedź. Jest to tym bardziej niemożliwe, że internet to dziecko wolności i rozgrywa się w kulturze „hyde parku”, gdzie każdy głos liczy się na równi. Internet nie posiada granic, jest strukturą wiecznie otwartą, stąd też przez niemożność jej objęcia każde katalogowanie okazuje się zawsze częściowym tylko zarzuceniem „sieci” na sieć pod względem czasowym i przestrzennym. Z kilkumiesięcznego eksplorowania i nawigowania po liternecie piszącemu te słowa wydaje się jedynie, że rozpatrywanie w zarysowanych poniżej kategoriach może oddać całościową strukturę zjawiska. Dodać także należy, że oglądowi poddany został przede wszystkim rodzimy teren w konfrontacji z liternetem globalnym, zaś linki do miejsc opisywanych znajdują się w „litenetografii” na końcu tekstu.

Warto także zaznaczyć, że wstęp ten został pomyślany jako zasygnalizowanie problemów, których pełniejszy opis znajduje się w kolejnych tekstach tego tomu.

Topika internetowa w literaturze tradycyjnej. To w literaturze tradycyjnej przewidziano pojawienie się internetu (Murray Leinster), zaś sieć jako przedmiot literackiej penetracji stała się udziałem cyberpunku i science fiction (więcej na ten temat pisze Agnieszka Kamrowska), internet pojawia się jako temat i miejsce akcji także w literaturze polskiej np. w *Tabu* Kingi Dunin, *Samot-*

ności w sieci Janusza L. Wiśniewskiego, *Cz@cie* Krzysztofa Rudowskiego oraz często w opowiadaniach np. *Miłe fantazji początku* Sławomira Shuty. Wydaje się, że może być on idealnym sposobem na literaturę, choćby przez odświeżenie i powołanie nowych schematów fabularnych, wykorzystanie bohatera nowego typu, wreszcie wprowadzenia nowego języka tzw. netspeaku, który jest w stanie zawojować stylistykę tekstów tradycyjnych.

Sieciowe czasopisma literackie. Powstające czasopisma mogą rozpocząć swoją działalność, mając do dyspozycji dwa środki przekazu: druk i internet. Stąd też spora ilość periodyków dostępna jest w zarówno w kioskach, jak i w sieci. Istnieją także czasopisma, które mają status tylko i wyłącznie internetowy (np. „Arytmia” i „Esensja”). W przypadku czasopism literackich internet jest miejscem bardzo cennym, zwłaszcza w okresie, kiedy w kraju nie ma ani jednego tygodnika o tej tematyce, który zajmowałby się tzw. „szybkim reagowaniem” na nowe mody, nazwiska, trendy. W związku z tym powstała rzecz absolutnie godna uwagi – „Witryna Czasopism” firmowana przez Fundację im. Stefana Batorego, która jako pierwsza zarzuciła „sieć” na sieć i próbuje profesjonalnie katalogować około 400 tytułów periodyków tematycznie poświęconych kulturze, które funkcjonują na polskim rynku. Podaje się tam, że 29 tytułów istnieje tylko i wyłącznie w sieci, a 79 posiada dwie wersje (drukowaną i papierową). Skupienie tego w jednym miejscu daje szansę na objęcie całości, zaś zastosowane formy promocji na dotarcie do czytelnika (stronę odwiedza ok. 6000 internautów miesięcznie). Takie działanie jest szczególnie ważne w przypadku medium internetowego, w którego istotę wpisana jest ulotność, gdzie pewne (często cenne) zjawiska giną doszczętnie i nie wiadzie kiedy. Czasopisma sieciowe są szybsze od drukowanych, publikacja może następować prawie natychmiast, w czasie gdy w redakcjach tradycyjnych teksty leżą miesiącami. Internetowe periodyki kreują też nową krytykę „hyde parku”, gdzie głos może zabrać każdy (np. w komentarzach do tekstów), gdzie nie ma opiniotwórczych nazwisk i żadnej pewności, co do wartościowania [por. Jarzębski 1998]. Karol Maliszewski zauważył: „Dobrze, że doczekaliśmy internetu, jeżeli można pod jego patronatem tak żywiołowo i szczerze natychmiast zareagować na cudzy wiersz. Teraz nie czeka się tygodniami na list od koleżanki. W ciągu kilku minut wiem, czy jestem bankrutem w czyichś oczach czy też triumfatorzem jakiejś szczególnej rozgrywki lirycznej. Jeszcze można o wierszu przyjacielsko gawędzić, można się o niego spierać, można się z niego naśmiewać, dziwić mu się bądź identyfikować ze stylem i przesłaniem. I to wszystko na luzie, bez wielkich słów, bez kumoterstwa i obłudy. Wali się prosto z mostu, ale nie bez finezji, co sędzi się o nowym wierszu na stronie, bo nie ma się niczego do stracenia czy zyskania. Respondenci-poeci może nawet nie znają swoich twarzy...” [Maliszewski 2002]. Mało

adekwatnym wydaje się nazywanie czasopism literackich istniejących w internecie „niszowymi”, „gettowymi” czy drugoobiegowymi. Czytanie np. nowych tekstów pojawiających się tam codziennie(!!!) przewyższa liczbę odbiorców „Odry”, „Twórczości”, „Dekady Literackiej” czy „Kresów”, czyli najbardziej tradycyjnych polskich tytułów. Większość tych pism do dzisiaj jeszcze nie ma adresów e-mailowych, kontakt z autorem przeciąga się miesiącami; tymczasem wiersze opublikowane w sieci są komentowane i każdy wysyłający może liczyć na odzew w przeciągu kilku godzin. Sama publikacja często następuje automatycznie; logując się i udostępniając swoje szuflady (dziś można powiedzieć katalog „Moje dokumenty”), internauta staje się autorem czytany i oceniany. O chęci „szybkiego reagowania” niech świadczą także fakty z polskiego liternetu: znajduje się tutaj najbardziej opiniotwórczy tygodnik recenzencki „Latarnik”; dwa kwartalniki („FA-art” i „Ha!art”) powołały swoich internetowych kuzynów, czyli miesięczniki, z kolei „Meble” prowadzi sieciowe zapiski drukowanego dwumiesięcznika. „Tam możesz szukać, krytyku, źródeł odnowy swej wrażliwości i języka – nawoływał Maliszewski i dodawał: Pokażcie mi, proszę, drugą tak żywą przestrzeń literackiej ekspresji bezpośredniej? Wskażcie mi jakiegokolwiek czasopisma z taką intensywnością wypełniającą dojmującą pustkę? Nie mówię o kwartalnikach, przy których zgodnie zaczynamy zasypiać” [Maliszewski 2002].

Strony autorskie. Odrębny i chyba największy obszar liternetu, którego objęcie jest niemożliwe. Własną stroną autorską może zrobić każdy i opublikować na niej utwory, które do tej pory były w szufladzie. Potrzeba do tego tylko podstawowej znajomości kodu lub bardzo prostego w obsłudze programu (np. Pajęczka). W sieci zaś bardzo łatwo znaleźć serwer do opublikowania tekstów za darmo, np. jest to statutowym zadaniem portalu free.art.pl. Najczęściej literackie *websites* mają coś więcej niż tylko teksty: webmasterzy zamieszczają na nich zdjęcia, empetrójki, multimedia, swoje życiorysy i obowiązkowo linki do innych stron im podobnych. Strony autorskie można podzielić przede wszystkim ze względu na webmastera. Będą zatem autorzy, którzy sami są webmasterami swoich stron (Michał Kaczyński, Piotr Czernski, Janusz L. Wiśniewski), tacy którzy kontrolują projektujących (stronę Lema robi jego syn, Miłosza wydawnictwo ZNAK, Kapuścińskiego „Gazeta Wyborcza”), a także duży obszar *fan sitów*, czyli stron zrobionych przez fanów (np. Nienacki, Sapkowski, Chmielewska). Piotr Czernski (student informatyki i jedna z ikon polskiego liternetu) tak skomentował ten obszar: „Uważam, że w chwili obecnej internet nie jest miejscem, w którym można by bez trudu znaleźć teksty poetyckie, nad którymi warto się choćby przez chwilę zatrzymać. Wiąże się to ze swoistym konserwatyzmem środowiska literackiego, które próbuje wprawdzie odnaleźć się w sieci, ale czyni to na razie bardzo nieporadnie. Kilka chlub-

nych wyjątków, w postaci ładnych, często aktualizowanych stron domowych poetów (głównie młodego pokolenia) potwierdza tylko regułę. 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)” [Czerski 2001].

Spółeczności liternetowe. Stanowią pewną grupę autorów aktywnych w internecie, którzy nie tworzą czasopisma, a także nie można ich zakwalifikować do kategorii „strony autorskie”. Struktura „społeczności liternetowej” wygląda mniej więcej tak: najważniejsza jest postać redaktora, webmastera, webdizajnera danego serwisu, który skupia wokół siebie pewną liczbę piszących i jednocześnie drukujących u niego. Społeczności często nie wiedzą nawet o istnieniu innych. Związane jest to ze strukturą internetu, którą porównać można do „kłącza” (Deleuze), złożonego z odnóg, które nie utrzymują kontaktu ze sobą i istnieją niczym nomadzi. „Tworzą one zamknięte kręgi adoratorów, gdzie o nikomu nieznanym artystach wypowiadają się nikomu nieznanym autorytetom” [Lipszyc 2002]. W polskim necie wymienić można kilka takich grup: najśłynniejsze to projekty Enenka (Dominik Zacharski) i Belle (Bartek Felczak) dwóch – można rzec – instytucji polskiego netartu. Zwiedzenie zaprojektowanych przez nich stron (poezja, vlepki, multimedia, blogi) to poruszanie się po małych wszechświatach. Innymi przykładami społeczności liternetowych są: „Fabrica Librorum” (Łukasz Städtnicki), „Adi Aeria” (Łukasz Orzechowski), „Klub Literacki” (Piotr Czerski), „Bar Mleczny” (Agnieszka Słodownik i Wojciech Pakier) i „Nieszufłada” (Jola Grosz i Dariusz Pado). Bardzo charakterystyczną społecznością liternetową jest pl.hum.poezja dowodzona przez Tomaszka. Jest to nieciekawym przykładem grupy, która osiągnęła sukces poza internetem poprzez wydanie grafomańskiej książki *p.h.p. wiersze* (Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2002) w dobrym wydawnictwie z pozytywną notką na okładce autorstwa Kingi Dunin.

Hipertekst. Jest z definicji nielinearną i niesekwencyjną organizacją danych – tekstem rozbitym na poszczególne leksje (Barthes) i połączonym linkami, po którym nawiguje się zwykle według własnego uznania, ustanawiając tym samym jedną z możliwych dróg czytania. Hipertekst – możliwy dzięki elektronicznej organizacji tekstu – nadał odbiorcy zupełnie nowy, w porównaniu z tradycyjnym tekstem, zakres kompetencji. Poprzez fakt, iż przekaz jest aktualizowany w momencie odczytania, odbiorca staje się współautorem.

Jarosław Lipszyc – 27 letni poeta z Warszawy, którego wiersze zostały uznane przez Marianą Stalę za reprezentatywne dla autorów, którzy żyją w świecie rozmytym przez media, wprowadził swoje dwie wydane tradycyjnie książki (*Bó-lion w kostce* i *Poczytalnię*) do sieci. Zrobił to tzw. metodą „spinacza”. Dla-

czego „spinacza”? „spinacz bo słowa są spięte ze sobą. Automat łączy hipertekstem identyczne słowa w różnych wierszach. Słowa funkcjonują w pewnym continuum – znaczenie nigdy nie jest zamknięte, w końcu znaczenie istnieje wyłącznie w kontekście. Tak samo nie ma wierszy zamkniętych”.

Z kolei pierwszą polską powieścią hipertekstową jest *Blok* Sławomira Shuty. W warstwie tematycznej powieść przedstawia rzeczywistość bloku i jego mieszkańców w jednym z nowohuckich osiedli. Opisany przez Shutego wieżowiec ma strukturę prawdziwego budynku; na stronie indeksowej znajduje się „Spis mieszkańców”, po czym po kliknięciu na wybrane nazwisko (jest ich około 30 na 10 piętrach) dostajemy się do wybranego mieszkania poznajemy lokatorów oraz ich historię i możemy się przenieść do mieszkań innych, które są połączone linkami. W ten sposób różnymi drogami możemy zwiedzić cały wieżowiec i przyglądać się z bliska wszystkim rodzinom.

W Polsce skupiskiem wszelkich informacji o hipertekście jest zrobiony we współpracy z programem Storyspace portal „Techsty”, w którym możemy znaleźć informacje zgrupowane tematycznie.

Kolejnym zjawiskiem „literatury sieci” jest literatura oparta na interaktywności. Na tym obszarze czytelnik bezpośrednio ingeruje w dzieło i zmienia jego kształt. Dzięki hipertekstowi tekst literacki raz na zawsze oderwał się od swojego miejsca na kartce, nie „jest”, tylko dosłownie „dzieje się” w czasie i przestrzeni. Autor może się z dzieła wycofać, być wyłącznie „pierwszą przyczyną”, nie uczestniczyć w procesie tworzenia, a tylko nadać mu ramy – a pomimo to stworzyć dzieło genialne (czytelników-userów należy odesłać do projektu blather – <http://blather.newdream.net/>). W Polsce takie rzeczy robi choćby wspomniany Enenek (<http://www.nnk.art.pl/pytanie/>). Czytelnik wpisuje słowa, które po przetarasowaniu znajdują się w tekście autora. Innym przykładem jest projekt „Ateraz” (<http://twozywo.art.pl/naklejka/akjelkan/lp.tra.owyzowt.html>), który polega na wypełnieniu ankiety: *A teraz napisz co Ciebie różni od innych?* Odpowiedzi internautów tworzą zawsze otwarte „dzieło”.

Blogi. Specyfika internetowych „zapisków” i komentarzy do nich kryje się w stwierdzeniu: *Wydrukowany blog to już nie blog*. Pomimo iż kilka blogów to gotowe powieści, nikt nawet nie próbuje ich drukować; jest to gatunek typowo sieciowy, którego jakość i istnienie funduje wyłącznie internet. Portal Blog.pl podaje następującą definicję: „Nazwa blog pochodzi od angielskojęzycznej zbitki *weblog* co oznacza dosłownie rejestr sieciowy, czy też dziennik sieciowy. Blog jest więc rodzajem ekshibicyjnego wynurzania się na oczach całego świata. Prowadząc bloga musisz liczyć się z tym, że może przeczytać cię każdy, nawet mama i tata :-). W najbardziej trywialnej wersji bloga zawierać się mogą zapisane wydarzenia bieżącego dnia, ale może to być też coś więcej: światowe forum wymiany myśli, środek artystycznej eks-

presji, czy też po prostu metoda na codziennego doła”. W blogach ważna jest rola osoby, który siedzi „po drugiej stronie” monitora, czyli odbiorcy. Obydwie role społeczne są jednakowo wynagradzane: autor bloga cieszy się z „zaistnienia”, z bycia „czytanym”, komunikuje o swojej niepowtarzalności, właśnie na blogu próbuje różnych form autoterapii, uprawia twórczość; w końcu może znaleźć inną żywą istotę, z którą spotka się w tzw. *realu*. Patrząc na zjawisko antropologicznie można dostrzec radość z możliwości założenia maski (karnawalizacja świata) czy wreszcie sakralizację pisania – „zatrzymanie się w biegu, wkroczenie w inny wymiar” [Kozera 2002]. Po drugiej stronie monitora także czają się „przyjemności” z oglądania „teatru przeciętności” i baczego obserwowania zapisu „czasu bieżącego”. Pytał Barthes: „Ta przyjemność w oglądaniu «życia codziennego» danej epoki i danej osoby? Skąd ta ciekawość drobiazgów: godzin, rozkładów dnia, przyzwyczajęń, posiłków, mieszkań, ubrań, itd.? Czy jest to fantazmatyczne upodobanie «rzeczywistości»” [za: Kozera 2002].

Cechą wspólną blogów jest regularność pojawiania się nowych wpisów (w niektórych przypadkach nawet kilka razy dziennie) i układ całości, decydujący o oryginalności tej formy literackiej. Ponieważ nowe zapiski pojawiają się zawsze na górze strony, historię czyjegoś życia czy myśli czytamy „od końca” lub na bieżąco.

E – book. W 1945 roku Vannavar Bush opisał „Memex” – system pozwalający przechowywać wszystkie książki świata w jednej bibliotece. Wówczas wydawało się, że jest to tylko futurologiczna mrzonka. Dzisiejsze e-booki czynią ten projekt realnym. Określenia tego używa się zarówno do plików zawierających książki elektroniczne, jak i czytników samych książek. W Polsce istnieją dwa adresy gdzie można dostać książki w formacie e-booków. Pierwszy komercyjny portal Antoniego Pawlaka (<http://www.literatura.net.pl/>) od 7 grudnia 2000 roku zgromadził już ponad tysiąc pozycji. Zakup 1 e-booka kosztuje 5 PLN, abonament miesięczny 20 PLN. Drugi liczący się na polskim rynku serwis e-booków (www.ebook.pl) oferuje darmowe książki z mocno przereklamowanej klasyki i kilka nowości (np. książki Michała Witkowskiego czy Mariusza Grzebałskiego). To także pierwsze kroki w porównaniu ze standardami światowymi. Od Targów Książki we Frankfurcie w 2000 roku ustanowiono pierwszą nagrodę dla e-booków za osiągnięcia w nowej branży wydawnictw elektronicznych (może warto na marginesie pospekulować kiedy taka nagroda po raz pierwszy pojawi się w Polsce i kiedy zacznie być brana pod uwagę). E-booki to duża szansa dla wszelkich wydawnictw niskonakładowych, dla debiutów i wszystkich pozycji, które w zaistniałej sytuacji księgarskiej nie mają szans znaleźć się na rynku (np. średnio lub mało znani poeci). Książki elektroniczne prowokują do dyskusji na temat publikacji w sieci, które Mirosław Filiciak podsumował następująco: „Dyskusje o internecie

jako formie prezentacji tekstów tradycyjnych uważam za jałowe – różne formy dystrybucji wiedzy należy oceniać przez pryzmat ich skuteczności, a w tym względzie sieć przewyższa konkurentów pod każdym względem. Pobrane z sieci tekst można także wydrukować, więc jedynym argumentem przeciw jest utrudnione pobieranie opłat za czytanie tekstów ściągniętych z internetu. Co – biorąc pod uwagę, ile osób w naszym kraju zarabia na poezji – może zmartwić tylko „nieelicznych” [Filiciak 2001].

Wraz ze zjawiskiem e-booków pojawiło się zjawisko *selfpublishingu*. Związane jest ono z nazwiskiem Stephena Kinga, który jako pierwszy na własną rękę udostępnił opowiadanie *Riding the Bullet*, które w dzień premiery ściągnęło ponad 400 tysięcy internautów, płacących za to po 3 dolary. Okazało się szybko, że podstawowym problemem *selfpublishingu* stało się piractwo internetowe. Opowiadanie natychmiast udostępnione zostało na milionach stron – oczywiście gratis. Rozczarowany brakiem lojalności pisarz protestował. Nie zrezygnował jednak z innego eksperymentu internetowego – kolejną swoją powieść pt. *The Plant* wprowadził do internetu na zasadzie „If you pay the story rolls. If you don't story folds” (Jeśli zapłacisz – powieść pomyka, jeśli nie, historia się zamyka). Na starcie zapowiedział, że jeśli 75% czytelników zapłaci po dolarze za dwa pierwsze rozdziały, będzie pisał dalsze. Jeśli nie, zrezygnuje. Za pierwszy rozdział zapłaciło 78 % jego czytelników, za kolejne coraz mniej, aż do 40%. Dlatego mistrz horroru wrócił do tradycyjnego sposobu wydawania książek z okładką i grzbietem. Z polskich autorów jako pierwsza książkę *Dom dzienny, dom nocny* udostępniła Olga Tokarczuk (sierpień 2000), zaś rozdziały otwierające *Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha zadebiutowały na dwa tygodnie przed oficjalną premierą w internecie na portalu Onet.pl.

Archiwizacja literatury w internecie. W Polsce taka archiwizacja stawia dopiero pierwsze kroki. Rozpoczęte przez Uniwersytet Gdański kompletowanie obejmuje zaledwie 140 książek; strona zrobiona jest w raczkującym HTML-u i ma odstraszący design. Nie zachęca do lektury, a uruchamiający się automatycznie plik mp3 z nagraniami Chopina (archiwizujemy przecież literaturę polską!!!) męczy po minucie (na dodatek nie wiadomo jak go wyłączyć). Podobnie ma się rzecz z witryną o dumnie brzmiącym tytule: „Poezja Polska w Internecie”. Nie daj Boże, żeby ktoś miał sobie wyrabiać zdanie o polskiej poezji na jej podstawie! A właśnie po wpisaniu hasła „poezja polska” linki do niej jako do pierwszej uruchamiają wszystkie nawet międzynarodowe wyszukiwarki. Strona sprawia wrażenie, jakby redaktor porzucił swoje dzieło w załączku. Umieścić kilku swoich znajomych (albo ulubionych) poetów (m.in. Adam Ziemiański, Józef Baran) i zapomnieć o nazwanym na wyrost projekcie. Przykro mówić, ale jest to zjawisko nagminne w polskim wirtualnym świecie (np. „Skarbnica Polskiej Literatury”). Szukanie informacji o poezji za pomocą ka-

talogów wielkich portali (przejrzenie z grubsza wskazanych linków zajmuje około dwóch nocy) daje podobne wrażenie. Jeśli mówić o stanie archiwizacji literatury w Polsce wystarczy porównać strony Uniwersytetu w Virginii i Gdańsku. Studenci literatury na Zachodzie chętniej skorzystają z podanej w neutralnym otoczeniu klasyki w postaci e-booków (rozszerzenie .lit) w porównaniu ze studentami polonistyki, którzy otrzymują ograniczoną ilość lektur (140 to ilość obowiązkowych książek na jednym z 4 lat studiów) i na dodatek w zniechęcającej do następnej wizyty postaci. Virginia archiwizuje w postaci e-booków, Gdańsk stać tylko na HTML.

E-commerce. Oprócz tego, że w internecie możemy się dużo i wcześniej o książce dowiedzieć i prawami reklamy zachęcić/zniechęcić do jej kupna – możemy także odwiedzić jedną z wielu internetowych księgarń i nie ruszając się sprzed monitora zamówić prawie wszystko. Katalogi portali internetowych podają linki do wielu księgarń i hurtowni handlujących w polskiej sieci. Katalog Wirtualnej Polski wymienia 267 adresów, Onetu – 543, a Interii – 209. Większość z nich to niewielkie saloniki sieciowe – na rynku naprawdę liczy się kilka. Największe znaczenie mają dwie gigantyczne księgarnie: Empik i Merlin. Są one polskimi odpowiednikami światowych gigantów Amazon.com i znanej sieci księgarskiej Barnes&Nobles oraz europejskiej Bertelsmann On-Line, czyli tzw. BOL. Oferta jak na polskie warunki wcale obiecująca: Empik proponuje ponad 100 tys. artykułów w tym 45 tys. książek, w Merlinie można wybierać 39 tys. książek spośród 91 tys. artykułów. W obu sklepach można płacić kartą kredytową lub otrzymać produkt za zaliczeniem pocztowym. Od listopada 2000 uruchomiony został nowy rodzaj płatności *on-line* – klient za pośrednictwem stron internetowych firmy eCard autoryzuje transakcję. Z obliczeń wynika, że najpopularniejszą formą zapłaty w e-sklepach jest jeszcze zapłata gotówką przy odbiorze. Formę tę preferuje 86% badanych. Przelew i opłaty kartą płatniczą nie cieszą się jeszcze wielką popularnością. Przesyłka dostarczana jest w ciągu 5-7 dni w zależności od tego czy zamówiona pozycja jest w magazynie sklepu, czy należy ją ściągnąć od wydawcy. Co ciekawe, Merlinowi można także zlecić wyszperanie rzadkiego tytułu w księgarniach lub w antykwariatach. Książki kupowane w Merlinie są tańsze od rynkowych mniej więcej o 10%, zaś ceny w Empiku są porównywalne z rynkowymi. W Polsce kupowanie przez internet nie stało się jeszcze nawykiem. Najwięcej kupujących przez internet jest w USA (33% użytkowników), co w porównaniu z naszym krajem (5%) jest bardzo wysoką lokatą. Wskazuje się ciągle na poziom bezpieczeństwa takich zakupów i brak zaufania do produktów sprzedawanych w sieci. Warto dodać, że w naszym kraju mówi się o 8,3% regularnych użytkowników sieci, większość z nich jednak twierdzi, że zakupy tradycyjne są prostsze. Prognozy długoterminowe co do rozwoju handlu deta-

licznego *on-line* (tzw. *e-commerce*) są optymistyczne. Jeśli idzie o branżę księgarską mówi się nawet o 35% wzroście zainteresowania do 2005 roku. E-commerce obejmuje nie tylko książki w rozumieniu tradycyjnym, sprzedaje się także e-książki (portal Antoniego Pawlaka), a także czasopisma w formie .pdf (Witryna Czasopism). Coraz popularniejsze stają się oficjalne strony książek: od hitów w rodzaju *Tu_Lucy*, po niskonakładowe tomiki np. *Pospieszne, osobowe* Piotra Czernieckiego.

Życie literackie w sieci. Nie jest jeszcze spektakularne i szczególnie widoczne. Warto jednak pamiętać, że większość spraw związanych z literaturą rozgrywa się dzisiaj przez e-mail, gadu-gadu czy icq.

W sieci odbywają się także spotkania autorskie w dobie społeczeństwa informacyjnego, czyli czaty. „W internecie kategoria autorytetu ulega rozmyciu. Rozmawiamy jak równy z równym, ograniczone zostają przestrzenie tabu” [Klejnocki 2002]. Potencjalny anonimowy czytelnik może zadać autorowi prawie każde bezczelne pytanie, które nie pojawiłoby się na spotkaniu tradycyjnym (o ileż odważniejsi są pytający na czacie internauci i zwykle nie ma problemu z krępującą ciszą, która zalega kiedy głos oddaje się słuchaczom). Należy dodać, że na tę formę rozmowy (jeśli idzie o Polskę jeszcze rozmowy-wyglądu) przystają nieliczni z tzw. parnasu. Prawdziwą męką dla Stasiuka musi być odpowiadanie na pytania: „czy jest homoseksualistą” (czat na WP), a dla Pilcha: „czy Adam Małysz znów będzie zwyciężał” (Onet.pl), a są to pytania standardowe. Chociaż z drugiej strony obserwować można reakcję odwrotną: pytania bardzo szczerze są lekceważone przez autorów.

Inną formą aktywizacji życia literackiego w sieci są konkursy. Obecnie szczególnie widoczne Furor Poeticus firmowany przez „Fabricę Librorum” i Końkurs na najbardziej kiczowaty wiersz organizowany przez „Nieszufładę”. Ten ostatni został tak skomentowany w sieci: „Jaki sens takiego konkursu? Wydaje mi się – choć mogę się mylić – że idzie tu o uzmysłowienie mającym dostęp do netu literatom jak łatwo można popaść w samouielbienie i mnożyć kicze, a dopiero kiedy ilość kiczu sięgnie masy krytycznej, wówczas przychodzi – albo i nie – olśnienie” [Ablewicz 2002].

W końcu istotnym przejawem życia literackiego są wszelkie dyskusje na rozmaitych grupach oraz komentarze i komentarze do komentarzy pod zamieszczanymi tekstami, recenzjami, itd. Świadczy to o aktywności odbiorcy, niweluje dystans jaki był pomiędzy autorem i czytelnikiem w układzie tradycyjnym.

Netspeak. Jest to swoisty sieciowy dialekt, który powoli staje się także językiem literatury. W jego skład wchodzi profesjonalizmy związane z internetem, akronimy (np. „MSZ – moim skromnym zdaniem”, „ATSD – a tak swoją

drogą”, „ChOTP – Chcesz O Tym Porozmawiać” itd.), słowa „okaleczone” („cze”, „nara”, „spox”), emotikony (np. „:””, „:P”, „:-*”). itd. – najnowsza wersja gadu-gadu posiada ich ponad 100), a także dziesiątki słów-neologizmów wymyślanych na grupach dyskusyjnych, w blogach, komentarzach itd. Postępowanie się netspeakiem jest czynnością bardzo twórczą: autorzy bawią się znaczeniami słów, mieszają polski z angielskim, mowę potoczną z komputerowym dialektem, dobierają do słów odpowiednie zdjęcia i obrazki, eksperymentują z wielkością, kolorem i kształtem liter. Istnieją już specjalne słowniki netspeaku, w których kataloguje się „nowy” język. Przypuszcza się także, że w niedalekiej przyszłości osoby chcące przeczytać dzieło oparte na netspeku, będą musiały zakupić dołączoną do niego legendę. Np. jeśli poeta pisze „AltF4” mało kto wie, że chodzi mu o „wyjście z systemu”, a zarazem stan ducha, który wyrażenie konotuje. W Polsce bardzo znaczącym pod tym względem było nadanie tomikowi poezji autorstwa Tadeusza Dąbrowskiego tytułu *E-mail*, co wzbudziło – jak mówi poeta – „elektroniczny szum wokół jego osoby”.

Wspomniany wcześniej Belle tak to opisał: „Rzecz jasna, sama poezja także ulega ewolucji. Komputer (czy internet w ogóle) nie są jednak wykładnią tych zmian w sposób prosty i bezpośredni. 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. Nic to nowego. Synteza sztuk? Proszę bardzo. 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. Jeśli dążymy do skondensowania informacji (plus fajny design), taka też będzie/współczesna poezja. Jak nagłówki gazet, jak komendy z programów komputerowych, jak sms’y. Wszystko to przegryza się i przenika nawzajem. Na poziomie formy i treści. Poezja jest publikowana w internecie, są i wiersze o komputerach, procesorach, cyber-sieci, etc. Wiersze o telefonach komórkowych i scena sztuki SMS(!)” [Belle 2001].

„Nowy człowiek”?

Panuje ogólna zgoda co do stwierdzenia, że środowiska literackie lekceważą internet, uważając, że jest on śmietnikiem i skupiskiem grafomanów. Ma rację Jarosław Lipszyc pisząc: „Niestety, zachowują się przy tym jak ogrodnik, któremu róże porosły chwastami, więc każe zaasfaltować cały ogródek” [Lipszyc 2002]. Czy jednak do badania „literatury sieci”, posttradycyjnego paradygmatu i nowego modelu komunikacji potrzeba proklamowanego przez niego „nowego człowieka” i „nowych metod”? [Lipszyc: 2002]. Czy nie jest to żądanie na wyrost dnia dzisiejszego? Wydaje się że radykalne zachłyśnięcie się „nową erą” może być zgubne, zaś wyrzucanie narzędzi, którymi dzisiaj badamy

literaturę (nawet jeśli jutro okażą się one nieprzydatne) byłoby gestem zbyt radykalnym. Konserwatywni literaturoznawcy są po prostu w momencie, kiedy trwały grunt usuwa się im spod nóg i próbują swoją wiedzę i kompetencje przykładać do nowych zjawisk rozpoznanych przez nich sporadycznie, czego najlepszym potwierdzeniem był tekst Jarosława Klejnockiego [Klejnocki 2002] oraz przyjęcie jakie krytyka i media zgotowały książce *p.h.p. wiersze*.

Do rozpoznania zjawiska potrzeba osób kompetentnych, które na bieżąco śledzą rozwój liternetu, zaczynają w nim uczestniczyć i go współtworzyć. Przykładem takich liternetów są autorzy tej książki; z jednej strony prowadzimy swoje blogi, hiperteksty, sieciowe strony autorskie, wortale tematyczne, czasopisma, publikujemy w sieci, wymieniamy się e-mailami, rozmawiamy na gadu-gadu; z drugiej jesteśmy dziećmi kultury druku – tradycyjnie wydajemy książki, periodyki literackie, uprawiamy krytykę literacką w drukowanej prasie i samym liternetem zajmujemy się na poły tradycyjnie (premierowe wydanie książki w postaci referatów z sesji, a nie np. e-booka, czy CD z hipertekstowym ustrukturalizowaniem). Jednego należy być z pewnością świadomym: jesteśmy świadkami narodzin „nowej wrażliwości”, która będzie udziałem liternetów, wysysających internet „z mlekiem matki”. Jak będzie ona wyglądać? – próżno bawić się w proroctwa.

Podjęte przez autorów tej książki zagadnienia w przeważającej części odnoszą się do zjawisk i problemów mających niezwykle współczesny, aktualny charakter, dotyczą spraw rodzących się niemal na naszych oczach. Dopiero dalszy rozwój liternetu pokaże, które z przedstawionych projektów badawczych okażą się trafne.

Bibliografia:

- Ablewicz J., 2002, *Konwalie pod szkłem*, z cyklu „Dziennik usera”, <http://www.ha.art.pl/>, czerwiec.
 Belle, 2001, głos w dyskusji „Literatura i internet”, <http://www.ha.art.pl/>, 19 czerwca.
 Barthes R., 1999, *SZ*, tł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa.
 Czerniński P., 2001, głos w dyskusji „Literatura i internet”, <http://www.ha.art.pl/>, 18 czerwca.
 Filiciak M., 2001, *Poezja i internet*, <http://www.ha.art.pl/>, 22 czerwca.
 Jarzębski J., 1998, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” nr 7.
 Klejnocki J., 2002, *Ekscytujący terror wolności*, „Gazeta Wyborcza”, 29-30 czerwca.
 Kluszczyński R.W., 2000, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków.
 Kluszczyński R.W., 2002, *Film-wideo-multimedia, sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków.
 Kozera M., 2002, tekst o blogach, „Meble” nr 4.
 Lipszyc J., 2002, *Raczej Poświętowska*, „Gazeta Wyborcza”, 6-7 lipca.
 Maliszewski K., 2002, *Z getta*, <http://www.tin.pl/>, 3 kwiecień.
 Marecki P., Stokfiszewski I., 2002, *Internet a dziedzictwo kulturowe*, www.ha.art.pl, sierpień.
 Paradoxfograf, 2001, *E-po co to?*, „Ha!art” nr 7, <http://www.ha.art.pl/>

Sitarski P., 2002, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Kraków.

Mapa liternetu

18

STRONY AUTORSKIE

<http://www.milosz.pl/> – strona Czesława Miłosza
<http://www.lem.pl/> – strona Stanisława Lema
<http://free.art.pl/czersky/> – strona Piotra Czerskiego
<http://free.art.pl/michal.witkowski/> – Strona Michała Witkowskiego
<http://free.art.pl/grzebalski/> – strona Mariusza Grzebalskiego
<http://www.sonnenberg.art.pl/> – strona Ewy Sonnenberg
<http://republika.pl/kolebukr/nowak.htm/> – strona Tadeusza Nowaka
<http://www.herbert.art.pl/> – strona Zbigniewa Herberta
<http://www.harasymowicz.prv.pl/> – strona Jerzego Harasymowicza
<http://www.baczynski.art.pl/> – strona Krzysztofa Kamila Baczyńskiego
<http://www.wisniewski.net/> – strona Janusza L. Wiśniewskiego
<http://www.lipszyc.estrai.com/> – strona Jarosława Lipszyca
<http://pesto.prv.pl/> – strona Michała Kaczyńskiego
<http://www.cecko.art.pl/> – strona Marcina Cecki
<http://www.bryll.pl/> – strona Ernesta Brylla
<http://www.sapkowski.pl/> – strona Andrzeja Sapkowskiego
<http://www.nienacki.art.pl/> – strona Zbigniewa Nienackiego
<http://www.chmielewska.art.pl/> – strona Joanny Chmielewskiej
<http://www.gazeta2.pl/kapuscinski/> – strona Ryszarda Kapuścińskiego
<http://www.kapuscinski.hg.pl/> – nieoficjalna strona Ryszarda Kapuścińskiego
<http://www.abnegatos.republika.pl/> – strona Stanisława Czycza
<http://www.piotrmacierzynski.republika.pl/> – strona Piotra Macierzyńskiego
http://republika.pl/rafal_wojaczek/ – strona Rafała Wojaczka
<http://free.polbox.pl/r/robfran/> – strona Władysława Broniewskiego
<http://polbox.com/t/tuwim/index.html/> – strona Juliana Tuwima
<http://www.republika.pl/mkw98/bruno.html/> – strona Brunona Jasińskiego
<http://www.dukaj.fantastyka.art.pl/> – strona Jacka Dukaja

CZASOPISMA SIECIOWE

<http://www.witryna.czasopism.pl/> – „Witryna Czasopism” – oficjalny portal Fundacji Batorego połączony z katalogiem czasopism (ponad 400 tytułów)
<http://www.fa-art.pl/> – „FA-art” – internetowy miesięcznik literacki (Śląsk)
<http://www.ha.art.pl/> – „Ha!art” – internetowy miesięcznik (Kraków)
<http://www.raster.art.pl/> – „Raster” (Warszawa)
<http://www.tin.pl/> – „Tygodnik Internetowy” (Wrocław)
<http://www.pogranicze.sejny.pl/krasnogruda/> – „Krasnogruda” (Sejny)
<http://www.latarnik.pl/> – „Latarnik” – tygodnik recenzyjny (Warszawa)
<http://www.lampa.art.pl/> – kultowe pismo „Lampa i Iskra Boża” (Warszawa)
<http://www.meble.art.pl/> – „Meble” (Warszawa)
<http://terra.pl/ritabaum/> – „Rita Baum” (Wrocław)

<http://free.art.pl/portret/> – „Portret” (Olsztyn)
<http://www.arytmia.art.pl/> – „Arytmia” (Łódź)
<http://free.art.pl/kursywa/> – „Kursywa@” (Śląsk)
<http://www.esensja.pl/> – „Esensja” (literatura, komiks, książka, film)
<http://www.bornmagazine.com/> – Art and Literature, Together

19

E-COMMERCE

<http://www.merlin.com.pl/> – Merlin – jeden z największych polskich sklepów internetowych
<http://www.empik.com/> – Empik – jeden z największych polskich sklepów internetowych
<http://ksiazki.onet.pl/> – dział księgarski portalu Onet.pl
<http://ksiazki.wp.pl/> – dział księgarski portalu Wirtualna Polska
<http://www.e.pl/ksiazka/> – dział księgarski portalu E.pl
<http://www2.gazeta.pl/ksiazki/> – książki na portalu Gazeta.pl
<http://www.amazon.com/> – Amazon – największy sklep internetowy na świecie
<http://www.barnesandnobles.com/> – Barnes&Nobles drugi co do wielkości sklep internetowy na świecie
<http://www.bol.com/> – BOL (Bertelsmann On-Line) – największy europejski sklep internetowy
<http://www.allegro.pl/> – aukcja książek on-line
<http://www.aukcja.com.pl/> – aukcja książek *on-line*
<http://www.licytacje.pl/> – aukcja książek *on-line*
<http://www.ksiegarnia.com.pl/> – jedna z wielu księgarni internetowych
<http://www.feniks.com.pl/> – jedna z wielu księgarni internetowych
<http://www.matras.com.pl/> – największa sieć dystrybucyjna
<http://www.olesiejuk.pl/> – najlepsza hurtownia internetowa
<http://www.universitas.com.pl/> – Universitas
<http://www.czarne.com.pl/> – Wydawnictwo Czarne
<http://www.wab.com.pl/> – Wydawnictwo W.A.B.
<http://www.proszyński.pl/> – Prószyński i S-ka
<http://www.wl.net.pl/> – Wydawnictwo Literackie
<http://www.znak.com.pl/> – Znak
<http://www.czytelnik.pl/> – Czytelnik
<http://www.biuroliterackie.pl/> – Biuro Literackie
<http://www.nowy-swiat.pl/> – Nowy Świat
<http://www.noirsurblanc.com.pl/> – Noir sur Blanc
<http://www.tulucy.pl/> – „TU_LUCY” (pierwsza powieść ERY INTERNETU)
<http://www.piotrczerski.art.pl/> – strona książki Piotra Czerskiego *Pospieszne, osobowe*
<http://www.tekstylia.art.pl/> – strona książki *Tekstylia*

E-BOOK

<http://www.ebook.pl/> – portal „E-book”
<http://www.literatura.net.pl/> – portal Antoniego Pawlaka
<http://www.wirtualnywydawca.pl/> – Wasz Wirtualny Wydawca
<http://www.biblioteka-analiz.pl/> – „Biblioteka Analiz”
<http://www.ksiazka.net.pl/> – vortal o książkach
<http://www.ksiazka.pl/> – vortal o książkach
<http://www.ksiazki.pl/> – vortal o książkach
<http://www.ksiazki.pol.pl/> – „Książki on Line”

ARCHIWIZACJE LITERATURY

<http://etext.virginia.edu/ebooks/> – przykładowa archiwizacja książek w postaci e-booków (Uniwersytet Virginia)
<http://monika.univ.gda.pl/~literat/> – największa w Polsce archiwizacja rodzimej literatury (Uniwersytet Gdański)
<http://www.poezja-polska.art.pl/> – „Poezja polska w internecie”
<http://www.literatura.zapis.net.pl/> – „Skarbnica Literatury Polskiej”
<http://www.polska2000.pl/> – „POLSKA 2000”
<http://www.roxanaa.obywatel.pl/> – wiersze ku pokrzepieniu serc
<http://biblioteka.poland.com/> – „Biblioteka Sieciowa”
<http://biblioteka.gim4.krakow.ids.pl/> – zbiór poezji polskiej
<http://republika.pl/abarabasz/> – „Anthology: WWW Silva Rerum”

BLOGI

<http://www.blogger.com/> – maszynka do robienia blogów
<http://www.larkfarm.com/weblog/madness.htm/> – strona poświęcona weblogom
<http://www.prawda.org/ruzca/> – blog Jędrzeja Kosteckiego
<http://nibylog.org/> – polskie narzędzie do blogowania
<http://www.blog.pl/> – polskie blogi
<http://blog.art.pl/> – blogowspólnota prowadzona przez Ashen
<http://spinacz.blog.pl/> – blog Jarosława Lipszycy
<http://komix.blog.pl/> – blog komiksowy
<http://pozytyw.blog.pl/> – próba dziennika fotograficznego (Marcin Cecko)

SPOŁECZNOŚCI LITERNETOWE

<http://www.wywrota.pl/> – „Wywrota” – Niezależne Centrum Cyberkulturowe
<http://www.independent.pl/> – „Polska Kultura Niezależna”
<http://www.pl.hum.poezja/> – grupa dyskusyjna poświęcona poezji
<http://www.fabricalibrorum.vir.pl/> – „Fabrica Librorum”
<http://perjodyk.republika.pl/> – „Perjodyk”
<http://thorn.stone.pl/> – „Adi Aeris”
<http://www.barmleczny.com/> – „Bar Mleczny”
<http://www.nnk.art.pl/> – „Enenek”
<http://twozywo.art.pl/> – „Twożywo”
<http://www.belle.art.pl/> – „Belle”
<http://www.klub.art.pl/> – „Klub Literacki”
<http://www.gpn.prv.pl/> – Grupa Poetycka „Nieregularni”
http://webring.onet.pl/webring/list?ring_id=317/ – Webring Poezja
<http://poezja.jest-ok.pl/> – „Poezja jest OK”
<http://www.truml.art.pl/> – „Truml”
<http://www.poezja.exe.pl/> – *php. wiersze*
<http://www.nieszuflada.pl/> – „Nieszuflada”

ŻYCIE LITERACKIE W SIECI

<http://www.nieszuflada.pl/> – konkurs na najbardziej kiczowaty wiersz
<http://www.fabricalibrorum.vir.pl/> – niestający konkurs „Furor Poeticus”
<http://www2.gazeta.pl/czat/> – Gazeta.pl (Jacek Podsiadło i Krzysztof Varga)
<http://czat.onet.pl/> – Onet.pl (Jerzy Pilch, Marcin Świetlicki, Janusz L. Wiśniewski, Joanna Chmielewska, Paweł Huelle)
<http://czat.wp.pl/> – Wirtualna Polska (Andrzej Stasiuk)

HIPERTEKST

<http://www.techsty.art.pl/> – „Techsty” – „hurtownia elekroliteracka”; witryna poświęcona hiper-tekstom i sztuce sieci
<http://www.blok.art.pl/> – pierwsza polska powieść hipertekstowa *Blok* Sławomira Shuty
<http://www.eastgate.com/> – strona wydawnictwa publikujące powieści i poezję hipertekstową oraz profesjonalne programy do tworzenia hipertekstów, blogów internetowych i do wizualizacji internetu, mnóstwo ciekawych linków
<http://www.altx.com/> – niezależny internetowy portal avant-popowy: Marka America i inni, hiperteksty, artystyczne e-booki, Electronic Book Review oraz niemal wszystko o sztuce internetowej
<http://www.ryman-novel.com/> – 253: hipertekstowa powieść Geoffa Rymana z roku 1998;
<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/htov/> – obszerna i licząca prawie 10 lat witryna Uniwersytetu Brown o hipertekstach, prowadzona przez George’a Landowa, autora klasycznej już pracy *Hypertext*
<http://www.zambari.art.pl/> – opowieść o nowym człowieku

NETSPEAK

http://horizon.unc.edu/projects/monograph/CD/Internet_Glossaries/lingo.asp/ – Netspeak: The Lingo of the Internet
<http://free.polbox.pl/m/mikob/akronimy.htm/> – polski odpowiednik
<http://rainbow.mimuw.edu.pl/~pkeplicz/akronimy.html/>
<http://www.artnet.com.pl/lkozicki/faq/wstep-akronimy.html/>
<http://www.gadu-akronimy.prv.pl/>
<http://www.emotikony.pl/>
<http://xenka.lava.pl/emoticons/index.php/>
<http://sms.gery.pl/emotikony.html/>
<http://www.zajaczek.pnet.pl/humorinf/buzki.htm/>
http://www.psp49.iq.pl/gimnazjum/strony_uczniow/pawel2/emotikony.htm/
<http://strony.wp.pl/wp/sente/emotic.htm/>
<http://strony.wp.pl/wp/rokfor.pl/htm/emotikony.htm/>
<http://djstrong.w.interia.pl/emotikony.htm/>

22 Literackie korzenie internetu, czyli cyberpunkowa wizja sieci

Science fiction nie jest zwykłą formą literacką ponieważ zajmuje się bardziej tym, co prawdopodobne, niż tym co rzeczywiste. Opowiada o tym jakie coś może być, a nie – jakie jest. Do pewnego stopnia jest to forma inspirująca i bez wątplenia wpłynęła ona na poziom rozwoju nauki i technologii w XX wieku. W jednym z wywiadów pisarz Greg Bear powiedział, iż science fiction jest intuicyjną stroną nauki, zdolną do uwalniania, stymulowania i kreowania. [por. McLelland 1998: 24] Na potwierdzenie tej tezy przytoczyć można znany przykład Arthura C. Clarke'a, który opisał wymyślonego przez siebie satelitę komunikacyjnego, zbudowanego kilkanaście lat później przez NASA.

Prawdopodobnie pisarzem, który przewidział pojawienie się sieci informacyjnych i techniki przypominającej internet był w latach sześćdziesiątych Murray Leinster, jednak już wtedy pierwsze pomysły przewodowego przekazywania informacji na duże odległości zaprzętały głowy badaczy zgromadzonych w Massachusetts Institute of Technology. W 1969 roku Agencja ds. Badań Perspektywicznych ARPA, główna agencja amerykańskiego Departamentu Obrony, utworzyła sieć komputerową ARPANET łączącą cztery uniwersyteckie komputery w Kalifornii, Utah i Massachusetts. Sieć ta miała umożliwić naukowcom wzajemne korzystanie ze swojego sprzętu, oprogramowania i mocy obliczeniowej odległych od siebie komputerów. Dostęp do niej mieli wyłącznie wojskowi, firmy pracujące na zlecenie Departamentu Obrony oraz uniwersytety prowadzące badania w dziedzinie obronności. Podczas następnych dziesięcioleci do ARPANETu przyłączano kolejne ośrodki naukowe. W 1972 roku wprowadzono elektroniczną pocztę, a trzy lata później powstały pierwsze listy mailingowe, spośród których szczególną popularnością cieszyła się nieformalna lista SF-lovers, na której akademicy miłośnicy fantastyki naukowej mogli wymieniać między sobą poglądy. W roku 1983 z ARPANETu wydzielono sieć wojskową Milnet, zainstalowano między nimi połączenie międzysieciowe DARPA Internet, którego nazwę skrócono później do internet.

W tym samym roku w lipcu mało znany pisarz science fiction William Gibson ukończył *Neuromancera* – powieść, która wyznaczyła ramy nowego literackiego gatunku w obrębie fantastyki naukowej nazwanego później cyberpunkiem. Jego przedstawiciele: Gibson, Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley i Bruce Sterling byli luźno zorganizowaną formacją młodych, ambitnych pisarzy, wymieniających listy i rękopisy, dzielących się pomysłami, żarliwymi pochwałami i bezwzględną krytyką. Cyberpunk jest produktem atmosfery lat osiemdziesiątych, kiedy to na biurkach zaczęły się pojawiać pierwsze komputery osobiste. Korzenie literackie cyberpunku, to – obok Nowej Fali – science fiction oraz postmodernizm z Thomasem Pynchonem na czele. Sama etykieta cyberpunk odzwierciedla kluczowy element twórczości kryjących się pod nią pisarzy – nowy rodzaj integracji dwóch dotąd odmiennych światów: zaawansowanej technologii i podziemnej popkultury. Pozostaje on pod wpływem najnowszej techniki, ale sam ją zmienia poprzez wprowadzanie do języka nowego słownictwa. Cyberpunk stał się punktem orientacyjnym dla całej subkultury komputerowej, która znalazła w nim swoją podporę ideologiczną.

W *Neuromancerze* Gibson rozwinął pojęcie cyberprzestrzeni, które pojawiło się w jego wcześniejszym o dwa lata opowiadaniu *Burning Chrome* oraz w opowiadaniu Vernora Vinge'a *True Names* z roku 1980. Cyberprzestrzeń Gibsona opiera się na pomysle siatki wzajemnej łączności globalnej, w której połączone są wszelkie formy myśli ludzkiej. Jest to generowana komputerowo wirtualna rzeczywistość, w której przechowywane są dane, oprogramowanie, dokumenty rządowe, tajemnice wojskowe, a także konstrukty osobowościowe i sztuczne inteligencje. Cyberprzestrzeń jest produktem ogromnego przepływu informacji, który jest podstawą wszelkich działań człowieka w dziedzinie nauki i biznesu oraz jest nierozzerwalnie związana z technologią i wolnorynkową ekonomią późnego kapitalizmu. Na początku lat osiemdziesiątych w momencie powstawania *Neuromancera* istniejąca sieć komputerowa ARPANET była domeną korporacji, wojska i uniwersytetów. *Ulica ma swoje własne zastosowanie dla technologii* – twierdził Gibson, wyjaśniając czemu cyberprzestrzeń jest domeną działań ludzi z marginesu, którzy wirtualne przedłużenie dominującego systemu władzy i kontroli wykorzystują do sprzeciwu wobec wielonarodowego kapitalizmu. Podczas gdy konformistyczni protagoniści głównego nurtu tradycyjnej science fiction działają w obrębie establishmentu i ustalonego prawa, Gibsonowscy kowboje konsoli to nikt inny jak dzisiejsi hackerzy manifestujący idee wolnego dostępu do informacji.

Cyberprzestrzeń z *Neuromancera* to „konsensualna halucynacja doświadczana każdego dnia przez miliardy uprawnionych użytkowników we wszystkich krajach, przez dzieci nauczone pojęć matematycznych... Graficzne odwzo-

rowanie danych pobieranych z banków wszystkich komputerów świata. Nie-
wyobrażalna złożoność... Linie światła przebiegające bezprzestrzeń umysłu,
gromady i konstelacje danych” [Gibson 1999: 53]. Gibson oferuje postmo-
dernistyczny wizerunek wieczystej informacji, która posiada własną architek-
turę. Całość mechanizmu i całość obrazu tej architektury dostępna jest ludz-
kiemu umysłowi dzięki „matrycy, której korzenie tkwią w prymitywnych grach
arkadowych i wczesnych programach graficznych” [ibidem]. Symulacja per-
spektywy przy pomocy grafiki wektorowej oraz geometryczne ściany, pirami-
dy i macki ośmiornic przedstawiające kompleksy danych umożliwiają ludziom
orientację w cyberprzestrzeni. Matryca – „nieskończona neuroelektroniczna
pustka” [Gibson 1999: 53] – na pierwszym planie stawia umysł i psychikę,
ciało czyniąc przeżytkiem, mięsem, czy więzieniem jak nazywa je Case, boha-
ter *Neuromancera*. Rządzi się ona binarną logiką języków komputerowych będąc
przez to zarówno symbolem, jak i rzeczywistym produktem zamiany przed-
miotów, dźwięków i obrazów na ciągi jedynek i zer w procesie digitalizacji.
Mieszkaniec cyberprzestrzeni nawiguje po niej niczym po platformach gier Nin-
tendo, przełamując lody zabezpieczeń, odpierając ataki systemów obronnych.
Kowboj konsoli fizycznie uczestniczy w cyfrowym uniwersum informacji, zy-
skując nad nim kontrolę. Hiperrealna przestrzeń informacji jest dla niego bar-
dziej realna i oferuje mu szerszą gamę doznań niż analogowy świat zewnętrzny.
Dla Pierre’a Levy’ego gibsonowska cyberprzestrzeń oznaczała świat numerycz-
nych sieci traktowanych jako pole bitwy, na którym ścierają się światowe kon-
cerny. Badanie cyberprzestrzeni ujawnia fortece tajnych informacji chronio-
nych przez niedostępne programy, wyspy otoczone oceanami danych, które
w szalonym tempie przekształcają się i wymieniają wokół planety [por. Lévy
1997: 51-52].

Tworząc trójwymiarową, architektoniczną i barwną wizję cyberprzestrzeni
uwidaczniającą dynamiczną geografię informacji Gibson wyprzedził swój czas,
w którym najbardziej zaawansowanym graficznym interfejsem były zamknię-
te w ścianach laboratorium w Palo Alto dwuwymiarowe okienka Xerox Star,
niewiele różniące się od dzisiejszego Windowsa. Do cyberprzestrzeni dostać
się można poprzez konsolę oraz umocowane na głowie przewody zwane tro-
dami, dzięki czemu umysł staje się częścią interfejsu komputerowego świata.
Z technicznego punktu widzenia dzisiejszy internet to sieć telematyczna. Jest
interfejsem pomiędzy komputerem a technologiami komunikacyjnymi, funk-
cjonującym dzięki połączeniu poczty elektronicznej z poszukiwaniem źródeł
danych. Tożsamość sieci, a także w dużej mierze jej treść, jest powierzchowna
i jednowymiarowa. Większość działań jest opóźniona w czasie zaś obecny
poziom interaktywności w istocie sprowadza się do wymiany tekstów i prób
wizualnych kontaktów w czasie rzeczywistym. [por. Forresta, Mergier, Sere-

xhe 1997: 94] Istnieje co prawda program Adobe Atmosphere do tworzenia
trójwymiarowych, interaktywnych środowisk internetowych, lecz pozostaje on
wciąż w stadium badań i z powodu wysokich wymagań sprzętowych w naj-
bliższej przyszłości nie stanie się z pewnością obowiązującym powszechnie
standardem.

Cyberprzestrzeń Gibsona – najbardziej charakterystyczne ze wszystkich
cyberpunkowych środowisk – przybiera u innych autorów wiele nazw takich
jak siatka u Johna Shirley’ a, Sieć u Bruce’a Sterlinga, System u Pat Cadi-
gan, Teleprzestrzeń u Lisy Mason, czy Metawers u Neala Stephensa. Ten
ostatni autor, zaliczany do postcyberpunku, w swojej powieści *Zamieć* z 1991
roku zawarł mniej abstrakcyjną niż Gibson wizję cyberprzestrzeni. Metawers
– jak twierdzi sam autor – stanowi próbę zajęcia się cyberprzestrzenią w ka-
tegoriach popkultury, ukazania jak będzie ona wyglądała, jeżeli duże firmy elek-
troniczne przystąpią do jej kształtowania. W *Zamieci* „Metawers – czyli sztuczny
wszechświat – został wygenerowany przez komputer i dostaje się do oczu
przez gogle i wpompowuje w uszy przez słuchawki. Jest to graficznie opra-
cowana cyberprzestrzeń imitująca miasto, przez które przebiega ulica – pro-
tokół graficzny, kawałek oprogramowania udostępnionego publiczności przez
ogólnosięciową sieć światłowodową. Rozmiary Ulicy są stałe i określone raz
na zawsze przez mandarynów grafiki komputerowej za Stowarzyszenia Glo-
balnej Multimedialnej Grupy Protokołowej Maszyn Obliczeniowych. Gdy Hiro
wchodzi do Metawersu, spogląda w dół ulicy i widzi budynki i znaki cią-
gnące się ku ciemności i znikające za krzywizną globu, patrzy w rzeczywi-
stości na graficzne reprezentacje – nazywane też interfejsami użytkownika –
miliardy programów komputerowych stworzonych przez duże korporacje i nie
tylko” [Stephenson 1999: 30].

W prozie Gibsona przestrzeń miasta i cyberprzestrzeń są dla siebie me-
taforami. Matryca określana jest jako „neonowy krajobraz miasta”. U Stephe-
nsona metafora ta zostaje zrealizowana przy pomocy programów komputer-
owych. Ciało użytkownika pozostaje w całości – jak w MUDach – Wymiarach
Wielu Użytkowników – i posiada swoją graficzną reprezentację – awatara. „Awa-
tar może mieć dowolny wygląd, a jedynym ograniczeniem jest posiadany
sprzęt” [ibidem]. Wygląd i stopień personalizacji awatara zależy tu od zamoż-
ności użytkownika lub jego biegłości w programowaniu graficznych konstruk-
tów. Co ciekawe: większy realizm i stopień podobieństwa awatara do realne-
go użytkownika jest bardziej skomplikowany do napisania i przez to bardziej
elitarny. Tylko w niezwykle ekskluzywnych obszarach Ulicy Awatary wyglą-
dają jak prawdziwi ludzie, prawdziwych ludzi przypominają także demony – ro-
boty, spełniające w cyberprzestrzeni funkcje użytkowe. Silny nacisk na wery-

styczne odwzorowanie postaci ludzkich, a szczególnie ich twarzy wynika z niezwykłej wagi, jaką w Metawersie przywiązuje się do komunikacji pozawerbalnej. Twarz jest uważana za jedyny interfejs użytkownika przekazujący w krótkim czasie ogromne ilości informacji, które ludzki umysł jest w stanie równie szybko odtworzyć. Reguły rządzące Metawersem wynikają z praw panujących w świecie analogowym: awatary nie mogą istnieć w dwóch miejscach naraz. Zabity awatar nie może ponownie powrócić na Ulicę, podobnie jak jego użytkownik, który zostaje wyrzucony z sieci i musi się zalogować w nowej postaci. O ile ludzie i ich reprezentacje podlegają w Metawersie licznym ograniczeniom, o tyle programy – które również mają ludzką postać – posiadają szerokie możliwości: na przykład mogą same uczyć się przez doświadczenie. Metawers Stephensona bardziej przypomina MMORPGi – sieciowe gry fabularne z rozbudowaną grafiką, podczas gdy Matryca z powieści Gibsona podobna jest do platformówek Nintendo czy symulatorów lotów statkiem kosmicznym.

Cyberpunkowa proza powstała z implozji modernistycznych i postmodernistycznych technik narracyjnych, kultury wysokiej i niskiej, Nowej Fali science fiction i innych popularnych gatunków literackich oraz stylu i motywów ruchu punkowego i jemu podobnych miejskich subkultur. Może być również odczytywana jako teoria społeczna, bowiem twórcy tego nurtu opisują przyszłość, która już się zdarzyła i świat, w którym zaciera się różnica między tekstem science fiction a codziennością [por. Kellner 1995: 301-321]. Proza cyberpunku jest intensywna, hiperboliczna, usiłuje uchwycić rytmy, klimaty, obrazy i kształty które niesie ze sobą codzienność. Charakteryzuje się gęstą, intensywną narracją oraz wielowymiarowymi postaciami, zarówno z krwi i kości, jak również zer i jedynek. Postmodernistyczna teoria oraz literatura cyberpunkowa są produktami tego samego środowiska hi-tech; obydwie mają go opisywać, wyjaśniać i przybliżać współczesnemu człowiekowi. Cyberpunkowi twórcy, podobnie jak postmodernista Jean Baudrillard opisują świat społeczeństwa informacyjnego, w którym wszelkie granice pomiędzy kulturami, biologią i technologią a także realnością i symulacją zostały zniesione.

Według Briana McHale'a nowatorstwo cyberpunku nie polega na absolutnej oryginalności jakiegokolwiek komponentu, ale na przewadze kombinacji tych komponentów i ich względnej wyrazistości w cyberpunkowych tekstach [por. ibidem]. Zaprezentowane w nich wizje przestrzeni otwartego komunikowania za pośrednictwem połączonych komputerów i pamięci informatycznych pracujących na całym świecie nie są odkrywczyste, czy rewolucyjne, lecz z całą pewnością wyprzedzają swoją epokę z punktu widzenia technicznej złożoności. Owa wygenerowana komputerowo, trójwymiarowa przestrzeń doświadczana jest

mentalnie przez operatorów, których system nerwowy bezpośrednio „podpięty” jest do systemu, podczas gdy dzisiejszych użytkowników sieci od informacji wciąż oddziela bariera płaskiego interfejsu. Technofobiczne i technofiliczne zarazem cyberpunkowe kreacje konceptualne w znacznej mierze określiły nasz sposób myślenia o cyberprzestrzeni oraz o internecie jako o realnej, niemal namacalnej jakości, którą możemy manipulować i tworzyć.

Bibliografia:

- Forresta D., Mergier A., Serexhe B., 1997, *Ewolucja interfejsu. Między sztuką a technologią*, tł. O. i W. Kubiński, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 13/14.
 Gibson W., 1999, *Neuromancer*, tł. P. Cholewa, Poznań.
 Kellner D., 1995, *Media culture/identities/politics*, London – New York.
 Lévy P., 1997, *Drugi potop*, tł. J. Budzyk, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 13/14.
 McLelland S., 1998, *Opowiadania z przyszłości*, tł. I. Szyszkowska, Warszawa.
 Stephenson N., 1999, *Zamieć*, tł. J. Polak, Poznań.

28 Stygmat szuflady a poetyka liternetowego banalizmu

Odważę się sprzeniewierzyć elementarnym rytuałom naukowym. Czytelnik nie natknie się w niniejszym tekście na regularny wywód ani na uroczystą formę *pluralis maiestatis*. Z premedytacją ulegnę za to ponętom rozbuhanego Ego. Bo któż inny, jeśli nie ja sam, *zalogowany* jest w poniżej narastających ciągach znaków. Oczywiście, gdybym miał tu snuć refleksje o zjawiskach wyprzeprawianych z historii kultury polskiej dwudziestego wieku, zachowałbym należytą skromność wobec ogromu materiału faktograficznego, wobec jego niewymierności i niepoliczalności. Zawartość internetu jest jeszcze bardziej dojmująco niepoliczalna, by tak powiedzieć, skrajnie bluźnierczo, jest to niemalże biblijny, ponadobiektywny bezmiar nieskończoności. Wobec niego nieuchronnie wybiórcza, paranaukowa procedura lektury tekstów literackich zamieszczonych na polskich stronach internetowych traci nawet „zaważalność”. Owo rozbuchane Ja niejako zrzuca psychospołeczny płaszcz. Inaczej reprezentuje się celowe współdziałania ze środowiskiem będąc Osobą, a inaczej będąc adresem, loginem, userem tudzież zwykłym rządkiem cyfr.

Nazywam się IP 212.76.37.14. Akty mojego poznania wyraża klikanie. Dokonuję wyborów autorytarnych i wcale nie muszę się usprawiedliwiać. „Esensja. Słowo i obraz”, „Wywrota. Niezależne centrum cyberkulturalne”, „Fabrica Librorum. Vortal literacki” – z przyjemnością, tylko dzisiaj, ale do „Baru Mlecznego” nie skoczę, może za tydzień, jeszcze później *Arytmia*. Cieszę się swobodą otwierania kolejnych okien bez konieczności zamykania „napoczętych”. Przedkładam wyizolowane pytania nad pełne odpowiedzi. Najgwałtowniej unosi mnie fala niekontrolowanej twórczości poetyckiej, w ostatnich latach szeroko rozlewająca się w polskich przestrzeniach wirtualnych. Porywa okrutnego barbarzyńcę, który teraz, z różnym skutkiem, wdiera się w świat lirycznych uniesień w pełnym rynsztunku kategorii (mniej lub bardziej poręcznych), z bezpiecznych pozycji relatywizmu kulturowego – chociaż jeszcze kilka lat temu sam miał ambicję przeistoczenia się w zamyślonego jegomościa „w sweterku i z seterkiem”. I był, przyznać to trzeba, wierszokletą na wskroś banalnym. Autopsja, choćby szczątkowa i przynosząca wstyd, to ponoć zawsze

najlepsza metoda badań kulturoznawczych; za następną w kolei uważa się „obserwację uczestniczącą”.

Powinnością kulturoznawcy jest uobecnianie całości i rekonstruowanie konfiguracji, toteż nie całkiem pozostawiam prozę w cieniu. Wprawdzie *ustawieniem domyślnym* czynię poezję, to jednak nie mogę w „dawnym” domyśle nie mieć innych popularnych gatunków internetowych: urywków prozy i blogów, zwłaszcza tych drugich. W przeciwnym razie dałbym się poznać jako zwykły hipokryta. Sam przecież uczestniczę – jak by powiedział Marcin Król – we „współczesnej dziennikomanii przynależącej do kultury bezwstydu”. Chociaż nie prowadzę zeszytu z datowanymi zapiskami, żaden istotny *pakt autobiograficzny* nie ujdzie mojej uwadze. Cierpliwie wysłuchałem wykładu Philippe’a Lejeune’a. Kierowana przeze mnie gazetka, oficjalnie wydawana w Uniwersytecie Warszawskim miesięcznik „Uniwersytet Kulturalny”, przygotowała w lutym 2002 roku specjalny numer poświęcony w całości literaturze dokumentu osobistego, który spotkał się, co też było do przewidzenia, z wielokrotnie większym zainteresowaniem od poprzedniego numeru monograficznego, dedykowanemu karnawałowi szwabsko-alemańskiemu. Przyczyny takiego stanu rzeczy są oczywiste. Królestwo za rozkosze doświadczenia autobiograficznego egalitaryzmu (w internecie znajdującego swą ostateczną realizację!). „Na pytanie: kto pisze dzienniki, najprostsza odpowiedź brzmi: potencjalnie prawie wszyscy, od dojrzewających pensjonarek i nadwrażliwych młodzieńców do szacownych starców i stetryczalnych pierników, artyści i intelektualiści, kabotyni i grafomani, wreszcie tak zwani szarzy ludzie” – wylicza ze swadą Igor Piotrowski w propedeutycznym artykule zatytułowanym barokowo *Dziennik, czyli o lekkości bycia kulturoznawcą i rozlicznych przyjemnościach hermeneutycznych*. Nadto podejrzewam – a posługuję się tu kryteriami tyle naukowymi, co autopsyjnymi i „impresjonistycznymi”, jak Margaret Mead podczas wczesnych badań terenowych, że sieciowa poezja, proza i literatura osobista nie są zjawiskami zupełnie odrębnymi. Może je łączyć osobliwa skłonność do „rzucania na ekran”, do „rzucania na stronę”, a więc, mówiąc staroświecko, rzutowania na tekst refleksów indywidualnych zmagających z ponowoczesnym paraliżem pokoleniowej ekspresji artystycznej. Gdyby zmuszono mnie do wysunięcia jakiejś koncepcji uniwersalizującej, najchętniej widziałbym poetycką twórczość internetową jako *demi-monde* rzeczywistości, już nie subkulturowy, nie niszowy, ale jedynie możliwy, a nawet maksymalistyczny.

Zanim przystąpię do pozorów porządkowania istotowych kłębowisk sieciowej szuflady literackiej, jeszcze jedno drobne uzupełnienie, a dla niektórych prawdopodobnie wyjaśnienie kluczowe, prowadzące do zasadniczego prze-modelowania konotacji pewnych pojęć. W internecie nie zawieszają się wiersze w próżni. Ale też nie publikuje, nie zamieszcza, przynajmniej w dawnym znaczeniu tego słowa, lecz „dodaje” do zasobów specjalnie w tym celu stwo-

rzonych stron (portali, vortali). W tym punkcie „kultura wirtualna” może się jeszcze spotykać z kulturą druku. Medium sieciowe nie wyklucza równoległej dystrybucji tekstu w medium drukowanym, przeciwnie – bardzo często wykorzystywane bywa do animacji kultury druku, co postępowych „wirtualogów” może niekiedy skłaniać do radykalnych gestów obrony autonomii nowego medium i wszystkich generowanych przez niego zjawisk. Zmierzam przeto do zasadniczej konstatacji: „wirtualność” nie jest bezwarunkowym synonimem „interaktywności” literackich stron internetowych. Pełna interaktywność – postulowana chociażby w manifeście „Meбли” („Czasopisma literackie są wydawane w formie książkowej. A pisma w wersji internetowej ignorują hipertekstualność i interaktywność. Czytelnicy internetowi są przyzwyczajeni do szybkich reakcji i zmieniających się ofert”) – zakładałaby górowanie samej sytuacji pisania nad tekstem (przekładając na język pragmatyki: konsytuacji nad wypowiedzią), publikowania nad opublikowaniem, podczas gdy w polskim literacie przekaz w dalszym ciągu ważniejszy jest od przekaznika. Raz „otwarte” teksty mogą wielokrotnie odtwarzać *off-line*, a jeśli je wydrukuję, na własny użytek złożę sobie tomik. Nie znaczy to jednak, że poetycka interaktywność, kontakt poety z publicznością, jakieś wspólne *stowienie się* na wzór udziału w czatach, jest nie do zrealizowania. Przeczy temu przedsięwzięcie Michała Zabłockiego zwane „Multipoezją”. Pomysł bardzo prosty: w umówionym terminie poeta siada do komputera i wspólnie z osobami czatującymi rozpoczyna pisanie wiersza, staje się właśnie czatowym moderatorem, mogącym do woli przebierać w wypowiedziach-wersach na bieżąco wysyłanych przez uczestników poetyckiej gry. Efekty zdumiewają; oto pierwszy, historyczny wiersz, zatytułowany *Motyl na końcu skały*:

Wczoraj widziałam zranione skrzydło motyla. <~Dodka20>
 Otuliłam swe ciało motylim szelestem <~madchen>
 i powoli, niemrawym gestem <~Filip19>
 pozwoliłam mu dotknąć brzegu moich ust. <~Dodka20>
 Motyl śnił mnie delikatnie, <~proms>
 aż poczułam jego chłód. <~Mortisha>
 Mętnym wzrokiem popatrzył na brudną podłogę <~mooka>
 i powiedział że mnie natchnie <~Perzak>
 szelestem nie zapisanych kartek. <~P_Nikt>
 Zatrzepotał skrzydłami i rozpoczął swój taniec. <~nimfa>
 I tak się stało. <X_O_B_C_Y>

„Multipoezja” to zjawisko precedensowe. Mimo wszystkich jej zalet znacznie bardziej interesuje mnie samodzielna twórczość posiadaczy *nicków*, tych Bulimii, Demencji, de la Voldtów, Jooolek i Świtezianek.

Kliknięcie szczególnie subiektywne

Drżącymi rękoma wystukuję na klawiaturze pytanie: jak waloryzować literaturę sieciową? Stwierdzam z nie pozowanym bólem w sercu, że – pomijając przypadki lektury dzieł pióra poetów już-nie-amatorów – niezmiernie rzadko trafiam na strofy, które z powodów innych od czysto satyrycznych prowokowałyby mnie do rozwinięcia menu „plik” i natychmiastowego skorzystania z funkcji „zapisz jako”. Jeśli by zaangażować tradycyjne przesłanki estetyczne lub wykorzystać aparaturę krytyczno-analityczną, w którą zwyczajowo wyposaża się studentów filologii polskiej na zajęciach z poetyki, wąłesanie się (jakoś nie ufam bezmyślnie zapożyczonemu *surfowaniu*) po internetowych stronach poetyckich stałoby się zwykłą udręką. Ile banałów można strawić! Ile zgryźliwych recenzji napisać! Co innego, gdyby przyznać literatowi (to już znacznie zgrabniejszy neologizm, przy tym niezwykle poręczny) miano zupełnie nowej jakości i ze stanowisk czysto krytycznych przejść na socjologiczne. Prowadzi to jednak do kolejnego dylematu, jak miemam, w chwili obecnej nierozwiązywalnego, z którym muszą się zmierzyć wszyscy twórcy, okazjonalni i zdeklarowani, w jakiś sposób związani z internetem: „czy, a jeżeli tak, to kiedy, to, co robimy, z awangardy przemieni się w mainstream?”. Skoro gotową odpowiedzią nie dysponuję, przytoczę wysmienity fragment *Biesów* Dostojewskiego: „Biorąc rzecz ogólnie, jeżeli wolno mi wypowiedzieć własną opinię w sprawie tak drażliwej, wszystkie nasze talenty średniej miary, którym współcześni nadają cechy genialności, nie tylko giną prawie bez śladu w pamięci ludzkiej natychmiast po śmierci, lecz często nawet za życia, gdy wyrasta nowe pokolenie, dziwnie szybko bywają zapomniane i lekceważone. Następuje coś w rodzaju zmiany dekoracji w teatrze. To nie tak, jak z Puszkiniem, Gogolami, Wolterami – z tymi, którzy przychodzą, aby powiedzieć nowe słowo! Należy też przyznać, że talenty średniej miary u schyłku swoich lat wypisują najgorsze bzdury, same tego nie wiedząc. Okazuje się często, że pisarz, któremu przypisywano niestłuchaną głębokość idei i od którego oczekiwano olbrzymiego wpływu na ruch umysłowy społeczeństwa, zdradza pod koniec taką ciasnotę i ograniczoność swej zasadniczej idei, że nikt nawet nie żałuje widząc, jak się pisarz wypisał”.

Alvin Toffler zapowiadał przed laty narodziny nowego charakteru społecznego. Głosił, między innymi, pogląd, że etykę kapitalizmu zastąpi etyka konsumpcji, czyli produkcji na własny użytek. Owszem, od daty wydania *Trzeciej fali* wiele zmieniło się na świecie: urodziłem się jeszcze w latach siedemdziesiątych, z dzieciństwa pamiętam autobusy-ogórki, czechosłowacką pastę do zębów i rysunki przedstawiające miasta wybudowane na planecie Pluton w 2000 roku, a teraz, w roku 2002, mam dostęp do globalnej sieci informatycznej, w niej zaś rozwijający się internet! Ale nadal nie posiadam umie-

jętności własnoręcznego wykonywania przedmiotów zbytku. Nie bez przyczyny zwykłym stronić od ferowania wyroków, które w istocie mają znaczenie wyłącznie prognostyczne. Krytyce i merytorycznemu opisowi literackiego życia w internecie pełną legitymizację dać może tylko ząb czasu; poczucie „szoku kulturowego” nie wystarcza. Staram się zatem odsunąć od siebie całą zastaną wiedzę i wiedzę milczącą. Wolę rozglądać się stojąc na szczycie aniżeli u podnóża wysokiej góry. Upływający „między-czas” mogę spożytkować na elementarne rozeznania, poznawczy rekonesans, co najwyżej na remanent narzędzi i kategorii. Na ich pełne sfunkcjonalizowanie nadejdzie odpowiednia pora. Niemniej jednak myślenie spekulatywne kusi: „ile strof pomieści liter-net, czy za kilkadziesiąt lat będę mógł odtworzyć pełną panoramę aktualizacji stron «Wywroty»?”. Istnieje też ryzyko, że w tym „między-czasie”, zamiast zinwentaryzować, pomieszam pojęcia. Cóż, jaka literatura, taka krytyka; im dalej w liter-net, tym więcej dygresji, większa homogenizacja, płatanina myśli i labilność stanowisk krytycznych.

W „okresie progowym” odczuwam wysokie ciśnienie „kultury internetu”, jednocześnie czując na plecach silny oddech kultury druku. Cały nakład redagowanej przeze mnie gazetki (10 tysięcy egzemplarzy, jak na czasopismo kulturalne, stanowi obecnie rekord) płynnie rozchodzi się co miesiąc w obrębie uniwersyteckiego kampusu, niezależnie od faktu, że wszystkie drukowane w danym numerze materiały (o pełnym archiwum nie wspominając) dostępne są w sieci. W ciągu ostatniego półroczu stronę „Uniwersytetu Kulturalnego” odwiedziło ponad dwa tysiące użytkowników z Polski, co jest wynikiem satysfakcjonującym, jeśli wziąć pod uwagę „branżowość” czasopisma. Webmaster odnotował ponadto kilkadziesiąt odwiedzin z zagranicy. W tym miejscu podkreślę rzecz najistotniejszą: redakcja na początku działalności, na przekór przeświadczeniom i upodobaniom studenckiej braci, która w zdecydowanej większości nie uznaje lub raczej nie ma pojęcia o „globalnej definicji kultury”, przyjęła jako programowe założenie zasadę niepublikowania jakichkolwiek utworów literackich (wszak wśród warszawskich studentów więcej znaleźć można natchnionych poetów, ewentualnie autorów pseudogombrowiczowskich opowiadań, aniżeli sprawnych eseistów i felietonistów, podczas gdy czasopismo o typowo literackim charakterze z roku na rok ubywa). Mimo że zasada ta została ogłoszona i była potem przypominana na łamach pisma, nie udało się całkowicie wyeliminować listów i zapytań o możliwość opublikowania wierszy. Kontaktują się z redakcją – znamienne, że głównie drogą elektroniczną – nie tylko debiutanci, ale poeci mający na karku co najmniej trzydzieści lat, kilka liczących się nagród i wyróżnień na koncie, publikacje w czasopismach, parę tomików opublikowanych własnym sumptem lub czasem nawet w wydawnictwach. Chociaż podają adresy do autorskich stron internetowych, nie ukrywają, że ich marzenia koncentrują się na słowie dru-

kowanym. Spostrzegłem, że tylko urodzeni po stanie wojennym dopytują się o najciekawsze portale.

Zdumiewające, że połowa uczestników internetowych plebiscytów na najwybitniejszego poetę polskiego nie ma swojego idola. Niezbyt dobrze wróży to młodym poetyckim debiutantom. Stroniąc od naśladowania czy od zwykłej fascynacji uznanymi twórcami, rezygnują z najprostszego sposobu poznania możliwości języka. „Ściąganie” i „papugowanie” jest miłym przywilejem nowicjuszy. Uświadomienie sobie inspirującej roli wzorów to zaś istotny czynnik procesu stawania się samodzielnym twórcą. Niezależnie od faktu, że rankingi nie mają ewidentnych faworytów, prezentowane w nich zestawy nazwisk niewiele różnią się między sobą, do złudzenia przypominając inne internetowe enumeracje, czyli listy klasyków poezji współczesnej. W ich czołówkach pojawiają się zwykle: twórcy hołubieni przez prasę, poeci z „Wyborczej”: Miłosz, Szymborska, Różewicz, Twardowski, Herbert; polscy poeci wyklęci: Grochowiak, Wojacek, Stachura, Bursa (który doczekał się wielu „kontynuatorów” projektującej definicji poety z wiersza zatytułowanego po prostu *Poeta*); Świetlicki – jako osobna instytucja polskiej poezji; niezastąpione panie-poetki: Poświatowska i Jasnorzewska-Pawlikowska; satyrycy: Tuwim, Gałczyński; oraz poeci szczególnie uwrażliwieni na delikatną materię polszczyzny: Białoszewski, Leśmian, Barańczak i inni *Nowofalowcy* (poezja lingwistyczna wśród debiutantów cieszy się modą nieprzemijającą).

Podstawowy obrys sylwetki poety banalnego wyznaczają: żałość, pretensja, niemoc, niezgoda na świat(?), zastanawiające uznanie jego niereformowalności, trochę lekceważące, a trochę defetystyczne zaakceptowanie własnych słabości, nierzadko nihilistyczna predylekcja do turpizmu, wulgaryzmu i obscenów. Występują owe znamiona nie tylko w wierszach autorów przygodnych, ale przede wszystkim w strofach wychodzących spod pióra twórców docenianych. Sebastian Chociński, laureat konkursu „Furor Poeticus” szarżuje (nie mogę się powstrzymać od przytoczenia *in extenso* jego *Czwartej pieśni żałosnej*):

Mnie żadnych granic przekraczać nie wolno.
Schwyty w sieć południków i równoleżników,
smagany wiatrami oplatającymi ziemską kulę,
tkwię, jak w oku cyklonu, u źródła wszelkich nieszczęść.

Kręgi piekła rozdziela tu tylko umowna linia
na tajemnej mapie, obłożonej kłatwą. Stąd droga
otwarta – droga w głąb umysłu, gdzie u stóp morskiej latarni
syreny wabią śpiewem życiowych rozbitków.
Droga, którą się tylko odchodzi, zabierając w podróż –

z biletem w jedną stronę – bagaż zrad
i kulę wspomnień u nogi. Zatarłszy uprzednio
najdrobniejsze ślady linii papilarnych pozostawionych
na wszystkich klamkach u drzwi zamkniętych gabinetów.

Tu nie spotkasz Archanioła ni Szatana
diabelsko-niebiański pakt zrodził ponadczasowe przymierze:
wolno wszystko i wszystko jest zabronione.
Na straży porządku czuwa baranek w wilczej skórze,
obdarzony mocą oczyszczania i kalania sumień.

Tu straceńcy trwonią resztki przyzwoitości na modlitwach,
a święci ojcowie przesiadują w kasynach,
stawiając na szali siwe włosy z brody Najwyższego.

Czas płynie w obie strony, jakby pomyłony zegarmistrz
odtworzył dzieło stworzenia i nadał mu entropiczny charakter.
Z nieokreśloności wdzierają się ekskomunikowani bogowie,
by na wypiętrzającym się placu głosić ideę igrzysk wszystkich
ze wszystkimi.

Za samotnymi wędrowcami, którzy nader słusznie
traktowani są z wroga obojętnością, włóczę się bezpańskie psy.
Nie zdarzyło się nigdy, by któryś z nich zaatakował człowieka,
ale same bardzo często padają ofiarami ludzi –
do człowieczeństwa przykłada się tutaj zupełnie inną miarę.

Ognia bać się należy najbardziej –
wypalają nim znamiona, które świadczyć mają
o przynależności do pogardzanych grup społecznych.
Śwąd ludzkiej skóry unosi się na każdym kroku,
nie sposób pomylić go z zapachem pieczonego kurczaka bądź kaczk.

W cieniu ulicznych latarni arystokraci podziemia
dokonują transakcji stulecia: za cały majątek
kupują – na sfalszowanych blankietach – zaświadczenia o po-
chodzeniu.

I chociaż nie ustanowiono władzy nadrzędnej,
porządku nie pilnują mundurowi ani wtopieni w tłum
agenci służb specjalnych – nikt nie myśli nawet
o ucieczce. Przemysłowcy dawno pomarli z głodu.

Życie stało się znacznie prostsze bez kodeksów i konstytucji.
Ze słowników wykreślono pojęcia, które mogłyby się kojarzyć;
inne natomiast zatraciły swój pierwotny sens.
Nielicznym pozwolono zachować pióra i kartki papieru,
słusznie rozumując, że nowy świat potrzebuje nowych proroków.

Bywa, że spokój staje się nie do zniesienia.
Rosnąca liczba samobójstw tłumaczona jest brakiem określo-
nego zajęcia.
Idee nikomu już nie dają oparcia, skoro nawet w spelunkach
nikt nie chce postawić na nie złamanego szeląga.

Dla poszukiwaczy wrażeń, choć nikt do tego nie zachęca,
organizowane są wycieczki Szlakiem Odkupiciela.
Nie słyszano, by ktokolwiek z nich powrócił –
miejskowa legenda fakt ten wiąże z coraz większym cieniem
rzucanym na miasto przez położoną w sąsiedztwie Górę Płaczu.

Najstarsi mieszkańcy zapadają na nieuleczalną chorobę,
której przyczyn nie udaje się wyjaśnić od zarania –
z upływem czasu ich ciała zaczynają toczyć robaki.
Ogołoczone do kości szkielety budzą powszechny podziw.
Tak się objawia czysta forma w realnym życiu.

Anonimowa nastolatka, dysponując znacznie mniej rozbudowanym warszta-
tem, bardzo zbliżone światoodczucie werbalizuje *tout court*: ŚWIAT JEST ZŁY!
Pewnie dlatego najpopularniejszą barwą metaforyczną liternetu jest czerń, a co
za tym idzie „mroczne klimaty” znajdują swobodnie licznych amatorów. Po-
dobnie jak kontrastujące z właściwą treścią utworów tytuły i frazy utrzyma-
ne w patetycznej leksyce, parantele sięgające misterium, martyrologii, sakra-
mentów. Po drugiej stronie tej samej barykady stają, prócz dobitnego fizjolo-
gizmu, zwykłe, przeciętne tworzywo: papieros, deszcz, zachód słońca, zawodzenia
słonecznych wichrów, niszczenie fotografii, raj, jabłonie, ogród, nóż w ser-
cu, zaciśnięte zęby, zegarki i zegarmistrze. Banalizm internetowej wypowiedzi
poetyckiej nie rości sobie zatem praw do przysłonięcia czy zastąpienia trak-
tatów społecznych; wręcz przeciwnie – folguje swojemu minimalizmowi, upa-
jając się myślą o idei kastracji, rozkładu, nicnierobienia. *Bez władne palce,
usta pełne popiołu* – by zacytować poetkę (Agnieszka „Ignite” Hałas).

Kliknięcie jakby obiektywne

36

Wirtualność to prawie rzeczywistość. Prawie poznane i przewidywalne są pojęcia służące do jej opisu, chociażby przywoływane tu neologizmy: *litenet*, *litenetowy*, *litenauta*, stosowane bez metaforyzujących cudzysłowów. Nie kaleczą uszu, podobają się. Zaraz jednak ktoś dociekliwy mógłby spytać o sens tytułowego banalizmu. Ma do tego absolutne prawo, zwłaszcza że owej niepokojącej kategorii przypisuje się wartość typologiczną; na mocy dążenia do oglądu holistycznego, kompensacyjnego wobec *poznania przez klikanie* i autorytarne wyboru lekturowego, jak i zwykłych, choć wnikliwych, prywatnych obserwacji. Banalizm – jako określenie sposobu na zgrupowanie przedmiotów literatury internetowej, a przy tym określenie samych tych przedmiotów – wydaje się być tworem wirtualnie pozytywnym, czyli *prawie, jakby* poprawnym. Można się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, ale trudno zaprzeczyć, że odstępstwa od bezstronności i rzeczowości, nie neutralizowanie świadomości za cenę doraźnych korzyści interpretacyjnych, jest stanowczo lepszym rozwiązaniem od jałowego przepisywania pism postmodernistów, bo nic innego w pierwszym przypadku nie pozostaje.

Zewsząd dobiegają mnie opinie, że młodym (dodam: ogółowi młodych; wszystko jedno, czy nazwiemy ich dorastającą młodzieżą, generacją WHY czy następnym pokoleniem intelektualistów) brakuje wiedzy encyklopedycznej i podręcznikowej. Snadź czegoś tu nie rozumiem. Albo wiedza podręcznikowa niespodziewanie zmieniła swój status. Nie mogę odeprzeć wrażenia, że jest to właśnie wiedza li tylko podręcznikowa. Dostatecznie opisują ją tytuły widniejące na obładowanych kupieckich straganach porozstawianych tu i ówdzie na ulicach Warszawy, broszury widywane nawet na ławkach uczniów gimnazjalnych: *jak znaleźć partnera*, *jak pisać dobre e-maile*, *jak robić karierę*. I wreszcie – *jak napisać wiersz*. Rzecz w tym, że ta poradnikowa wiedza nie znajduje większego przełożenia na autentyczne postawy i działania, bo i niepodobna, by się tak stało – ogólniki rzadko przystają do realności.

Matthew Sweeney i John Hartley Williams zdają się sugerować swoim czytelnikom, wyobrażonym początkującym poetom (uniwersalnym, wirtualnym; przez analogię do usankcjonowanego w terminologii teoretyczno-literackiej odbiorcy wirtualnego), że przyswojenie treści podręcznika *Jak pisać dobrą poezję* gwarantuje jeśli nie artystyczny sukces, to przynajmniej, jak dopowiada w postawie Bronisław Maj, znalezienie się w gronie ludzi podobnie myślących i czujących, z którymi zawsze da się „spokojnie porozmawiać o Sprawach Naprawdę Ważnych”. Bynajmniej nie jest to kameraderia poetów liter-netowych. Nawet samo pojęcie „kameraderia”, implikujące zawiązanie się jakiegoś cechu, związku czy zorganizowanej grupy, chybi, trafiając daleko od sedna zjawiska, w którym tkwi coś zupełnie przeciwnego, mianowicie pełen party-

kularyzm. Doradztwo w rodzaju „pisz tak, by cię czytano” liternet sprowadza do jeszcze niższego wspólnego mianownika, przeformułowując je w prostą komendę „pisz, pisz, i jeszcze raz pisz, by cię widziano”. Sweeney i Williams powiedzieliby natomiast: by rozwinąć talent, trzeba wpiery zdobyć rzemiosło. W czasach, gdy wiersze wydawano w tomikach, za świadków mozolnego rozwijania warsztatu służyły tylko szuflady, ewentualnie bliscy i najbliżsi twórcy, a pozwolenie na przekroczenie granicy „upublicznienia” (oto rodzi się talent!) decydowały, mówiąc najszerzej, instytucje książki. Obecnie świadkami tych zmagani są użytkownicy internetu. Ale tylko z własnej woli i chęci. Nie mają bowiem żadnych zobowiązań wobec literatury, tak jak nie mają ich poeci. Kto nie wierzy, iż „od czystości i precyzji poetyckiego dystychu zależą losy świata”, za pomocą kilku klawiszy opuszcza nudne strony. Obawiam się, że liternetowa indyferencja nie będzie sprzyjać rafinowaniu się talentów.

Sweeney i Williams kładą ogromny nacisk na związek poezji z rzeczywistością. „Nasze pisarstwo musi odzwierciedlać współczesną rzeczywistość, ponieważ właśnie w niej żyjemy. Niektórzy mają trudności z zaakceptowaniem tej prawdy. Dla nich współczesna poezja po prostu nie jest „piękna”. Czy dlatego, że uważają, iż poezja powinna opisywać wyidealizowany świat, który nie istnieje? Ludziom, którzy tak myślą, odpowiadamy: jeśli chcecie pisać wiersze dla siebie, możecie to robić w dowolny sposób, lecz gdy pragniecie, by inni czytali wasze dzieła, gdy chcecie je wydawać, musicie świat, w którym żyjecie, postrzegać realistycznie i opisywać go w sposób nowy i zindywidualizowany”. A jeśli bym przyjął naiwnie, że poeci liternetowi obficie korzystają z rad zapisanych w książeczkach typu *teach yourself*, musiałbym wtedy dojść do prostego wniosku, że podstawową figurą wykorzystywaną przez nich do budowy metafor jest *hypotyposis*. Po łacinie: *descriptio*, a więc przedstawianie obrazowe. „Jest to figura” – czytam w *Sztuce Retoryki* Mieczysława Korolki – „pełniąca wyłącznie funkcje artystyczne i służy żywemu (plastycznemu) opisowi rzeczy, najczęściej w celu wywołania konkretnych uczuć”. Sugeruje, że *widzę coś*, nie zaś tylko o „czymś słyszę”. Dlatego hypotypozę bardzo często wykorzystują etnografowie w swoich złożonych relacjach z egzotycznych wysp. Przeciętny poeta liternetowy raczej zmysłem etnograficznym pochwalić się nie może. Mam mimo wszystko nadzieję, że pisanie o swądzie palonych włosów i odleżynach nie świadczy o tym, że tylko w takie doznania stroi się nasza rzeczywistość.

Zadrwię niczym Umberto Eco: hypotypoza i poetyka banalizmu dobrane w parę to jak operacja plastyczna nosa wykonana przy użyciu ogrodniczego sekatora. Już dostrzegam konieczność zrezygnowania z wielkiego słowa, z na zbyt czcigodnej figury. Będzie zatem mowa o kontestacji?

Dwudziestolatek nie podchodzi do komputera z nabożeństwem, tak jak pięćdziesięcioletek czynił to za czasów swojej młodości wobec adaptera Bambino

37

(mono). Współcześni poeci odkryli internet w wyniku działania naturalnych psychologicznych procesów rozwojowych i społecznych procesów zmiany kulturowej. Nabyli kompetencję internetową *en route*. Upraszczając, kontakt z siecią jest dla nich w równym stopniu oczywisty, co obecność miksera w kuchni gospodyni w średnim wieku. Nie widzę tu żadnej eksplanacyjnej luki ani przełomowego odkrycia. Środkiem „eksterioryzacji” pokoleniowej drzewiej były wewnątrzrodzinne bunty i manifestacje uliczne; w czasach, w których masowo nie czytuje się Sartre’a ani Salingera, liczą się wyłącznie środki i gesty efektywne, pragmatyczne, minimalnie czasochłonne: „eksterioryzację” wymienia się na „ekstensję”. Poetów literaturoczytnych jest już wielu i będzie przybywało – na taką prognozę mogę sobie chyba pozwolić, wszakże internet to naturalna trybuna, naturalny plac wiecowy, najbardziej ekonomiczne narzędzie wypowiedzi.

Krzyku pokoleniowego nie powinno się zbyt pochopnie utożsamiać z najogólniej pojętą twórczością autobiograficzną. W samej rzeczy od jakiegoś czasu obserwuję tendencję do umieszczania różnych gatunków i form w jednym intymistycznym worku (pojęcie „intymistyka” ostatecznie zostało wyparte przez „literaturę dokumentu osobistego”). Czy to blog, czy „osobisty” wiersz o „mama, która jęczy i tacie, który sapie, bo palił, i rzucił niemalże mamę, ale mu żal było psa” (Marcin Cecko) – jedynie wypada rozpatrywać go w wąskim autobiograficznym kontekście. A na tak gwałtowny wzrost „dziennikomani” teoretycy nie byli przygotowani, zupełnie jakby nie zauważali tego, co dzieje się dookoła nich samych. Wybór literatury podmiotowej na rynku coraz szerzej: od pełnego wydania zapisków filologa Victora Klemperera, przez *Polkę ciężarnej* Gretkowskiej, po desperackie „pogonie za rozumem” panien Jones. Jeszcze niektórzy wydawcy oświadczają wprost, jak to czyni Wiesław Uchański, że chcą dalej specjalizować się w dziennikach, a tu już napierają internetowe blogi. Uparcie napierają, stając w szranki z literaturoczytną poezją. Znowu nic w tym dziwnego: aby wydać swoje zapiski w „Iskrach”, trzeba być co najmniej Edwardem Gierkiem albo, dla przeciwwagi, Andrzejem Trzebińskim, ale by wziąć przykład z Krystyny Jandy – czy też raczej z zatrudnianych przez nią, niech będzie, zawodowych blogerów – wystarczy zdać się na łaskę modemu i wykonawcy usług telekomunikacyjnych. Komu więc COŚ się przydarzyło, kto cierpi na biegunkę, kto obejrzał program w telewizji, poznał dziewczynę, chłopaka albo kupił kota, ten zaraz biegnie postukać w klawiaturę.

W obiegu akademickim – o ironio, w odwrotnej proporcji do ilości ofiar „dziennikomani” – krąży zdumiewająco mało rozpraw, które mogłyby mi do pomocy w intelektualnym rozpoznaniu tej sytuacji. Tym większe zaciekawienie, ba, tym większe nadzieje, jak się zaraz okaże również „odwrotnie proporcjonalne”, zbudziły *Wariacje na temat pewnego paktu* Philippe’a Lejeune’a, wydane w serii „Horyzonty Nowoczesności”. Na wstępie pomyślałam, iż może

wreszcie uda się ustalić cechy dystynktywne autobiografii, dziennika intymnego, biografii i jakoś potem odnieść je do form literatury osobistej upowszechniających się w internecie.

Niestety, nie udało się ani na jotę, bo to książka na miarę francuskiej kuchni. Danie serwowane z finezją, ale niepożywne (*error in persona, error in facti, error in faciendo*). Pisma Lejeune’a niczego mi nie wyjaśniły dogłębnie, niczego nie uporządkowały ani nie zainspirowały do indywidualnych poszukiwań. Demonstruję tu szaleńczą śmiałość krytykowania autora cytowanego od zawsze i wszędzie, w biografjach do haseł wszystkich porządných słowników terminów literackich, w dysertacjach szanujących się literaturoznawców, a nawet w książkach etnologicznych; bynajmniej nie z bezinteresownej złośliwości, ale z braku wyrozumiałości dla przeprowadzania krytyki *Wariacji na temat pewnego paktu* z łatwych stanowisk postmodernistycznego malkontentstwa: teorie się zdezaktualizowały, wszystko się zmieniło. Za katedrę na Uniwersytecie Paris XII nie dam się przekonać, że teoretyczne fundamenty koncepcji Lejeune’a zostały zburzone przedwczoraj, przez blogi, przez powieści, na których fabułę składają się sfabrykowane e-maile, lub nawet przez strofy opiewające własną defekację. Już w latach siedemdziesiątych – oczami wyobraźni zaczynam widzieć te elektryzujące dyskusje w gronie francuskich teoretyków literatury importowanych zza żelaznej kurtyny – metody naukowe i pomysły Lejeune’a winny były budzić wątpliwości, trącić myszką jako przywodzące na myśl oświeceniową manierę uprawiania nauki: pomieszanie wnioskowań logicznych z konfesjami, zbornych wywodów z wypowiedziami czysto poetyckimi. Lejeune w zasadzie nie zna przedmiotu badań, daleko przed sobą ma natomiast nieuchwytny przedmiot wiary. „Zapewne samokrytyka, podobnie jak autobiografia, jest jedynym przedsięwzięciem możliwym...”. Tak jak zawsze możliwe jest tworzenie korpusów (ulubionych tekstów, skrzydlatych fraz, oderwanych myśli) i statystyk (z rzemieślniczą próbą socjologiczną), co nie oznacza, bynajmniej, wyznaczania nowych metod ani wydeptywania do reszty starych ścieżek. Na niedomiar złego Lejeune nie przejawia najmniejszej ambicji wyrwania się z okowów „cywilizacji francuskiej”; w końcu Quebec to tak jakby prowincja Wielkiej Francji.

Polskie wydanie zbioru artykułów Philippe’a Lejeune’a było kwestią przyzwyczajenia i konieczności, nie zaś zasadniczego przełomu w krajowym stanie wiedzy o autobiografii. Doskonale zdają sobie sprawę z tego, że pies zdechł. Ale chyba warto się zastanowić na co, po prostu przeczytać, lekko oparzyć się obcując z tym autorefleksyjnym erystycznym-eseistycznym fajerwerkiem. Na szczęście nad samym sensem koncepcji paktu autobiograficznego nie muszę się długo zastanawiać. Lejeune po prostu wskazuje na „umowę co do sposobu lektury, przeciwstawioną umowie dotyczącej fikcji”. U jej podstaw leży obserwacja, iż „autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu,

ale kimś, kto powiada, że ją mówi”. Z tej pragmatycznej analizy początkowo (tzn. w czasach świetności literatury drukowanej) Lejeune wyciąga wnioski bardzo systematycznie. Ale cóż mi po tych tabelkach i drobiazgowych próbach typologii z artykułu *Pakt autobiograficzny* opublikowanego 1975 roku, skoro wszystkie kolejne rozprawki czynią ze mnie ofiarę niedoskonałości jednej nieustannie przerabianej definicji i świadka prywatnych zmagañ redaktora „La Faute a Rousseau”, jak to gdzieś określił, z przewodem myślowym nieuchronnie mętnym. Znamienne, że w punkcie dojścia tych przeobrażeń nie znajduję niczego ponad naiwny estetyzm. Sygnałem zawiązania paktu autobiograficznego ma być *impresja*, jakiś irracjonalny impuls charakterystyczny dla literatury dokumentu osobistego, która tym niby różni się od beletrystyki, że nigdy nie daje czytelnikowi zadowolenia. „Nie może być zła, skoro nie zamierza wcale być dobra”. Odnoszę wrażenie, że z tego martwego punktu w autodyskursie wybrnąć będzie umiał już tylko sam Lejeune.

W europejskiej refleksji nad literaturą osobistą koncepcji paktu autobiograficznego wciąż jeszcze towarzyszy opinia wyjątkowości i monopolu; pokusa przymierzania jej do refleksji nad liternetem nie pochodzi z księstwa onirycznej mrzonki. Aż niezręcznie byłoby przyznać otwarcie, że Philippe Lejeune pełni dzisiaj w swojej dziedzinie rolę bardziej Adama Słodowego aniżeli Leonarda da Vinci. Swoista palinodyczność dorobku, kilkadziesiąt lat spędzonych na przerabianiu jednej kategorii, świadczą nie tyle o pasji poznawczej, zdolnej skłonić humanistę do projektowania kopuł katedr, co o predyspozycjach kolekcjonerskich, by tak rzec, znamionach degustatora i „majsterkowicza” w okółoliterackiej materii. Zapewnienia, że Lejeune to profesor z krwi i kości, tyle że „nieprofesorski” (przekonałem się o tym podczas wspomnianego wystąpienia na Uniwersytecie Warszawskim), jakoś mnie nie przekonują. Nie zdziwię się zatem, jeśli niebawem zbierze się konklawe postmodernistów, które obwieści ostateczne zerwanie *pacte autobiographique*.

Książce z artykułami Lejeune`a poświęciłem aż tyle uwagi, by dać wyraz swojej teoretycznej bezradności. Do blogów przez autobiografię, tę istniejącą w manuskryptach i na kartach książek, wiedzie droga okrężna, podczas gdy szlak prowadzący od liternetowych dzienników do tradycyjnej literatury osobistej jest wyjątkowo stromy i kręty. Nie trzeba go przechodzić, by uświadomić sobie, że na skutek ukonstytuowania się liternetu gros koncepcji ustalających związek pomiędzy życiem autora a życiem tekstu straciło operatywność, a na wyartykułowanie nowych subtelności przez podmioty literatury internetowej nie warto liczyć. Blogi są banalne, nie zmieszczą się w żadną z tabel kreślonych przez Lejeune`a, byle wiersz może być od nich szczerzej autobiograficzny – ciśnie się zaraz na usta. Hermeneutyczne nawyki podszeptują na dodatek: „co to właściwie oznacza, że liternet jest banalny, że niby „desygnaty” nicków odznaczają się bezmyślnością?”.

Banalizm nie jest równoznaczny z bezmyślnością. W liternecie z bezpośrednim, ale za to symptomatycznym użyciem kategorii, którą uparcie forsuję, spotkałem się w gruncie rzeczy tylko raz. „Lampa i Iskra Boża”, drukując i zamieszczając na swoich stronach fragmenty prozy pióra Pawła Soszyńskiego pod szokującym tytułem *Tajemnice Szumina*, dała wyraz swojemu niepomiernemu zadowoleniu z „podniesienia poprzeczki banalizmu na nieosiągalny dotychczas poziom”. Wskazuje to na ukształtowanie się i świadomą afirmację określonego repertuaru zamierzeń artystycznych, wyraźnie intencjonalnego, nie zaś immanentnie wdrukowanego (*imprinted*) w świadomość piszących. Ale to Paweł Dunin-Wąsowicz. Jak rzecz ma się z przeciętnymi liternautami, o wiele trudniej wydedukować; w każdym razie nie traktowałbym oderwanych fragmentów wypowiedzi (przykładem deklaracja czternastolatki posługującej się nickiem Goowniara: „Jestem częścią tego świata / Jestem jedną ze złych nastolatek”) jako artykulacji przemyślanych postaw życiowych tudzież twórczych. Jednakowoż mogę podejrzewać, że pisanie na temat noża w plecach i trudach bycia uczciwym człowiekiem stanowi jakąś odpowiedź na auto-rozpoznanie stanu ograniczonej transgresywności. Mówiąc jaśniej, liternetowy banalizm pada ofiarą tego samego ograniczenia, które obezwładnia składanie życzeń na Boże Narodzenie. Wszystkie próby powiedzenia czegoś, co nie dałoby się sprowadzić do frazy „Wesołych świąt!”, kognitywne obramowania skazują na sromotną klęskę. Wznoszenie się na wyższe poziomy „wymiany uroczo brzmiących frazesów” jawi się w tym świetle jako skrajna ułuda. „Idąc wzdłuż rzekostawu widzieli jeszcze po drugiej stronie stado pasących się krów. Wystające z traw zady jak mleczone origami puszczały w międzyplanetarną próżnię tajemną kaligrafię jupiterów. Las i woda zastygły w intensywnej ondulacji orientalnych barwników” (Paweł Soszyński) – wprawdzie cytaty powinny być komentowane, ale sam, zapytam na stronie: co bardziej banalnego mogłoby się jeszcze w tej optyce pojawić?

Gęsty sos z psychoanalizy został wylany; zbieranie resztek z podłogi i delektowanie się ich smakiem budzi odrazę, tym chętniej abstrahuję od wiedzy o procesach, którym młody człowiek wypowiadający się w języku literatury poddawany jest w fazie latencji, w fazie dojrzewania, w fazie łączenia własnej tożsamości z tożsamościami innych. Jestem bowiem głęboko przekonany, że rozmaite, świadome oraz nieświadome wyznania i rewelacje z zakresu *bycia a deux*, nie wymieniając innych czynności intymnych i tajemnych, zdecydowanie lepiej grają swoją rolę w sekretnych zeszytach i szufladach, a w formie wysublimowanej – w tomikach, aniżeli na ekranie komputerów. Nie uniknę jednak stwierdzenia pewnej prawidłowości związanej z *psyche*. Twórczość liternetowych poetów boleśnie naznacza stygmat szuflady. Pod tym dziwnym pojęciem rozumiem pewną determinantę, psychospołeczny standard, genotyp swój wywodzący z kultury druku (kultury kofiguratywnej), ale wciąż

oddziałujący w erze internetu (będącej swoistym spełnieniem zapowiedzi powstania kultury prefiguratywnej). W wieku „progowym”, by trzymać się antropologicznego żargonu, każdy chowa COŚ do szuflady; jeśli nawet nie są to wiersze ani kartki zapisane tekstem, to inne materialne znaki budzącej się intymności. „Umysł młodego, dorastającego człowieka” – wyjaśnia Erik H. Erikson w głośnej pracy *Dzieciństwo i społeczeństwo* – „jest umysłem zasadniczo znajdującym się w moratorium, to jest w psychospołecznej fazie pomiędzy dzieciństwem a dorosłością oraz między moralnością przyswojoną przez dziecko a etyką, jaką posiada osoba dorosła”. Pragnie ta forma mentalna przede wszystkim zrozumienia. Jeśli nie znajduje go w najbliższym otoczeniu, wśród rówieśników, sięga po najprostszy sposób na uzyskanie afirmacji, sięga po pióro. W poetyckim liternecie wydaje się obowiązywać to samo moratorium, trwać ta sama konfrontacja moralności własnej, czasem grupowej, z etyką panującą. Nie wierzę, iżby za przedłużanie się tego stanu rzeczy odpowiadała jakaś postać regresji. Porzuciłem ten trop, bliżej przyjrzawszy się zjawiskom „dzienniko-blogomanii”. Prosta prawda przypomina, że każdy kij ma dwa końce. Atrakcyjne pod wieloma względami artystycznymi bywają nie tylko „wyznania”, ale także „wyzwania”. Internetowy poeta w krótkich spodenkach to poza. Co prawda można ją różnorako usprawiedliwiać – na przykład szydząc z postmarksowskiego modelu socjologii literatury: oto spis globalnego kapitału stłamsił krajowy rynek wydawniczy, zepchnął polską poezję do sieci, tym samym zrównując ją z erotyczną tandetą, nie da się jednak zatuszować faktu, że coraz częściej liternetowe wyznania są w istocie zaprogramowanymi wyzwaniem, pomyślanymi jako teksty „już nigdy więcej do «szufladowania»”, ale wręcz przeciwnie – do „natychmiastowego «zademonstrowania» w sieci”. Stygmat szuflady niby zostaje przełamany. Na nieszczęście zainteresowanych, jest to wirtualne przeświadczenie, „prawie” prawdziwe, jedynie subiektywne.

Tymczasem liternet – jeśli chcieć patrzeć nań dość obiektywnie – zamienia się w jedną wielką szufladę, pełną wierszy w przeważającej i przerażającej mierze niezbędnych tylko ich autorom. Stygmat dubluje swoje działanie, odbierając stronom literackim nimb wyjątkowości i oręż modernizacji. Owszem, obcuje z nowym medium, ale nie wewnątrzsterowym, jak mi o nim opowiadano. Dotychczas internet nie zdołał się wyzwolić spod wpływu uniwersalnych praw rozwoju kultury. Najtrafniej – i chyba w sposób do dziś aktualny – rejestruje je koncepcja Stefana Czarnowskiego, u której podstaw leży proste stwierdzenie akumulatywnego charakteru ludzkiej wytwórczości. Kultura jest więc zbiorowym dorobkiem; w jej rozwoju zawiera się konieczność, która sprawia, że każdy stan kulturowy jest warunkiem stanu następnego. Innymi słowy, w pojedynczych, historycznie uwarunkowanych synchroniach dają

się odnaleźć diachroniczne substraty. Mity odradzają się w mitach, idee w konstrukcjach teoretycznych, a stygmat szuflady powraca w liternetowym partykularyzmie i egalitaryzmie.

Jakkolwiek liternet celuje w egalitaryzmie tylko na pozór. W tak zwanej namacalnej rzeczywistości, powodowanej przez rzeczywistość wirtualną i do niej się zwracającej, ogranicza go subkulturowy (w znaczeniu kulturowego podsystemu) elitaryzm. Publikacja w liternecie naprawdę cieszy autora tylko wtedy, gdy w ślad za nią podąża publikacja w medium drukowanym. Tak pojęty autor, cokolwiek wyróżniający się na tle szerszego grona amatorów – *nic-ków*, zgłasza akces do określonego środowiska i owa nowa tożsamość dalej go określa. Komputer ma wprawdzie silną obecność fizyczną, ale w obecnym stanie techniki nie zdoła owocnie zastąpić grupowej więzi; *per analogiam* sztuczki webmasterów nie zamienią strony internetowej „Mebli” w skoroszyt i nie poddadzą wirtualizacji *brikolazowej*, trudnej do przeświecenia stylistyki i zawartości tego periodyku. Zastanawiam się, czy tego rodzaju *samoswojaść* czasopisma artystycznego jeszcze może wskazywać na jakąkolwiek elitarność.

Przed stuleciem Wilfredo Pareto dostrzegł i wyakcentował odwieczny podział społeczeństw na elity i zdominowane przez nie masy. Układ ten miał odznaczać się dużą dynamiką, przejawiającą się w tak zwanym krążeniu elit. Poszczególne grupy przewodzące, po wyczerpaniu magazynu sił, które wcześniej grupę tę supremowały, ustępowały miejsca nowej ekipie. Koncepcja twórcy włoskiej socjologii fascynowała wielu młodych radykałów, w Polsce okupacyjnej bardzo chętnie zapoznawali się z nią studenci podziemnych uniwersytetów. Dawała im ona nadzieję i pocieszenie, a wyraźnie zaznaczony element pesymistyczny (nieracjonalność motywacji ludzkiego postępowania, nieuchronność klęski własnej grupy) równoważyły gwarancje stałości świata. Dopiero internet będzie w stanie je zakwestionować, zrównać z ziemią „cmentarzysko arystokracji”, które dotąd wypełniało historię wszystkich społeczeństw. Skoro historyczność w internecie nie zapowiada się linearnie, proces krążenia elit zatrzyma się. W zasadzie już teraz nie ma mowy o liternetowej arystokracji i liternetowej masie lub – ściślej trzymając się koncepcji Pareta – grupie wstępującej i grupie schodzącej. Niektóre środowiska literacko-artystyczne, legitymizowane przez udział w internecie, mogą być uważane za dominujące (elitarnie) o tyle, o ile wywalczą sobie pierwsze pozycje na pierwszych stronach list wyszukiwań. Uehonorowanie odpowiednim miejscem i *linkiem* przez największe internetowe wyszukiwarki ma jednak niewiele wspólnego z modernistycznym pierwszeństwem w hierarchii.

Kliknięcie postmodernistyczne

44

Gdy na wystawie księgarni widzę rozprawę naukową zatytułowaną *Co współczesnemu człowiekowi dać może filozofia* lub jakoś podobnie, wcale nie muszę jej kupić czy uprzednio przewertować, by zrekonstruować spis rzeczy. Autor nie zaskoczy mnie ani propozycją umiłowania mądrości – powrotu do korzeni, ani pójścia z duchem czasu – propozycją rozmiłowania się w migoczącej mnogości rozbitych narracji. Postmodernizm rozmnaża dyskursy, a ponowoczesność je dusi, oferując człowiekowi błogie pozory intelektualnego zacisza. Rozwijające się zaplecze naukowo-techniczne syci awangardy, podczas gdy własna ich skłonność do poszukiwania coraz to nowych form wbija im nóż w plecy. „Bauman i koniec! Najnowsza filozofia i socjologia załatwiają sprawę”, mógłbym strywializować własną intuicję. Oto mam święty spokój; znalazłem brakujące ogniwo teoretyczne, *pardon*, pasujący link. Zaspokajam heurystyczną potrzebę wyjaśnienia wszystkiego, co obce, nowe, postępowe, czyli potencjalnie awangardowe, jak sama „tytulatura” liternetowych strof. Oto dwa pouczające przykłady: *śłuchaj Tomaszu albo soczyście wyruchany* (Jarosław Lipszyc), *Palcówka na wiersz z ukrytym znaczeniem, ale bez złośliwych sztuczek, które tylko męczą czytelnika* (Oktawian Bulanowski).

Ponowoczesność skutecznie znosi układy czasowo-przestrzenne. Niepodobna wyrokować o różnicach w czasie, ustalać gdzie początek, a gdzie koniec, kto otwiera pochód, a kto go zamyka. Toteż sprawdzone, przez to wyświechtane pojęcie „awangarda”, jak stwierdza Zygmunt Bauman, „czerpiące sens z założenia o uporządkowaniu przestrzeni, jak i czasu, i o zasadniczej koordynacji obu porządków”, w świecie ponowoczesnym zupełnie traci rację bytu, ponieważ świat ten pozbawił wszelki „przód” i wszelki „tył” temporalno-spacjalnego wymiaru.

„Różnorodność stylów i gatunków sztuki nie jest dziś projekcją czasu na przestrzeń współprzebywania; nie dzielą się style na postępowe i zacofane, nowe i przestarzałe; nowe pomysły, jeśli już się pojawiają, to nie po to, by zastąpić style dawniej praktykowane, ale by wegetować obok nich, wygospodarować dla siebie miejsce na zatłoczonej, ciasnej scenie sztuki. Gdy synchronia wypiera diachronię, gdy sukcesja ustępuje miejsca współobecności, a wieczna terażniejszość zajmuje miejsce historii – konkurencja zastępuje krucjatę; nie ma już mowy o misji, o orędownictwie, o prawdzie jedynej i kładącej kres niby-prawdom”. A czyż poetycki liternet nie stanowi aglomeratu „bytów wegetujących obok”? Diagnoza taka brzmi bardzo przekonująco, tym bardziej że internet jako obiektywnie istniejące medium podtrzymuje wszystkie zjawiska synchroniczne. Dzięki temu ów odtrącony banalizm, powołana przeze mnie do życia metafora ogniskująca tuziny metafor, chociaż spójny i łatwo reifikowalny, gdy idzie o naukową diagnozę, w praktycznej realizacji tek-

stualnej może okazywać się tworem wirtualnym, rozpadającym się na szereg równoprawnych współobecności. Nie ma już przecież „linii frontu”, wobec której dałoby się określić, który z zaznaczających się w sieci sposobów pisania jest ruchem naprzód, a który tylko cofaniem się. Amatorzy z mlekiem pod nosem nie mogą być w niczym gorsi od poetów z pierwszym siwym włosom na głowie, a poeci chadzający regularnie na imprezy *klabowe*, piszący pod wpływem alkoholu, nie mogą być w niczym lepsi od bezimiennej nastolatki, piszącej pod wpływem hormonów.

W rozumieniu Baumana współczesna sztuka „mało się rzeczywistością przejmuję; mówiąc ściślej, sama jest rzeczywistością, i ta rzeczywistość, rzeczywistość sztuki, jej wystarcza”. Słusznie zatem, przynajmniej patrząc z punktu akceptacji dla tezy o zerwaniu związku artysty z życiem, odmówiłem Liternautom prawa do hypotypozy. Przy tym jednak nie potrafię wyobrazić sobie laureata konkursu „Furor Poeticus” w swojej twórczości całkowicie abstrahującego od rzeczywistości społecznej, w której jest zanurzony i w której tkwić powinny, zdaniem autorów podręcznika *Jak pisać dobrą poezję*, załączki pomysłów na dobry wiersz. O ile możliwe jest istnienie poezji w rzeczywistości wirtualnej, istnienie poezji zvirtualizowanej, impregnowanej przed wpływami realności, zakrawa na zwykłą niedorzeczność. Powołaniem każdego poety jest zajmowanie się zwykłymi ludzkimi sprawami, ale by nie było to nudne, wymaga odkrywczości, której postmodernista nie potrafi odczytać i docenić. Trochę to tak, jakby każdy posiadacz komputera osobistego i konta na vortalu literackim mógł sfalsyfikować wiersz Wojaczka w stopniu doskonałym, jakby każda strofa zawierająca słowo „sperma” mogła zostać wkomponowana w strukturę *Mitu rodzinnego*.

Baudrillard powiada, że o wielkości sztuki świadczy dziś rozgłos. Jeśli poezja, istniejąc w przestrzeni wirtualnej, nie opuści sfery intymnych (dlatego nie-rzadko infantylnych i pretensjonalnych) „dziełek”, ocali niegdysiejszą kameralność, wystąpi przeciwko sobie samej, od wewnątrz i od zewnątrz, tak jak awangarda. Wówczas doniosłość, dla tej przynajmniej warstwy liternetu, pozostanie nieosiągalnym ideałem. W tym miejscu chciałbym uchylić koncepcję postmodernisty: „ambicję można zaspokoić projektami na małą skalę”.

45

46 **Czaso-przestrzenie *wirtualne*** **– co teksty kulturowe mówią nam o** ***aktualnej* kondycji człowieka?**

„**Rzeczywistość Wirtualna** stworzyła przestrzeń generowaną komputerowo, postrzeganą przez człowieka jako trójwymiarowa dzięki goglom zaopatrzonym w małe monitory wideo. Rękawice podłączone do komputera umożliwiają interakcję z przestrzenią stwarzając wrażenie wykonywania takich czynności jak np. podnoszenie przedmiotów, prowadzenie pojazdu czy latanie. Byłoby czymś niewłaściwym upatrywanie w Rzeczywistości Wirtualnej ucieczki od rzeczywistości, bo trzeba pamiętać, że oferuje ona rzeczywistość alternatywną, w której «bycie» nie oznacza fizycznej obecności a «działanie» nie powoduje żadnych zmian w świecie fizycznym. Rzeczywistość Wirtualna podkopyje grunt pewności pod samym terminem rzeczywistość, ostatecznie odrzucając go wraz z wszystkimi innymi pewnikami, których wyzbył się postmodernizm. John Perry Barlow, piszący o cyberświecie, współzałożyciel Electronic Frontier Foundation (organizacja mająca na celu ochronę pracowników elektronicznej komunikacji przed rządowymi represjami), nazywa Rzeczywistość Wirtualną «Disneylandem dla epistemologów» deklarując, iż «silniej uwydatni ona zarozumiałość poglądu, wedle którego 'rzeczywistość' to fakt... zadając cios staremu oszustwu obiektywności» – pisze Claudia Springer w *Przyjemności interfejsu*¹. „Encyclopedia Britannica Online” definiuje tę „rzeczywistość” w perspektywie komunikacyjnej: jest to: „wykorzystanie modelowania komputerowego i s y m u l a c j i w celu umożliwienia jakiejś osobie interakcji ze sztucznie stworzonym otoczeniem w postaci trójwymiarowej przestrzeni wzrokowej lub innej przestrzeni sensorycznej”. Najprostszą, najkrótszą i ujmującą istotę zagadnienia „definicją” byłaby ta zaproponowana przez Saarinen i Taylor [1994, brak paginacji] w *Imagologies. Media philosophy*: „Virtuality is irreality”. Techniczne podstawy tej „niereczywistości” opracował Jaron Lanier konstruując pionierskie urządzenia służące do immersji w wirtualnych światach kreowanych przez komputer: Data Glove – rękawica po-

zwalająca na symulowany dotyk przedmiotów w wirtualnej rzeczywistości i przemieszczania się w teże przestrzeni, EyePhone – hełm z dwoma ciekłokrystalicznymi wyświetlaczami transmitującymi obrazy wirtualne bezpośrednio do każdego oka niezależnie, Head Mounted Display – udoskonalona wersja hełmu służącego do zanurzenia się w wirtualnych przestworzach, wykorzystywana także w symulatorach lotu. Lanier skonstruował także pierwszego „awatara” – wizualną transpozycję czy też wyobrażoną postać osoby – służącego do sieciowej komunikacji. Jaron Lanier jest więc tym dla epoki informatycznej, czym byli bracia Lumière dla epoki „kinematograficznej” – inicjatorem, w tym wypadku, „nowej mutacji technokulturowej, którą zwykło się określać mianem cyberkultury”, wedle Pierre’a Levy’ego opartej na trzech fundamentach: możliwości nieograniczonego łączenia „wszystkiego ze wszystkim”, kategorii wirtualnego społeczeństwa i tzw. zbiorowej inteligencji, którą to ideę rozwija także Derrick de Kerckhove [zob. Zawojski 2000: 27].

Cyber-wirtualna rzeczywistość, kraina sztucznego raju, postmortalnej iluzji, produkuje „sny na jawie”, maskę utraconej, bo owładniętej symulacją, rzeczywistości. John R. Suler wymienia dziewięć psychologicznych cech cyberprzestrzeni, są to :

1. ograniczenie doświadczeń;
2. elastyczność tożsamości i anonimowość;
3. zrównanie statusu użytkowników;
4. przekraczanie ograniczeń przestrzennych;
5. rozciąganie i zagęszczanie czasu;
6. zwiększona dostępność kontaktów;
7. możliwość permanentnego zapisu interakcji;
8. zmienione stany świadomości przypominające marzenie senne;
9. przeżycia typu „czarne dziury” (*black holes experiences*).

Właściwość druga, czwarta i piąta wskazują na identyczność Rzeczywistości Wirtualnej z marzeniami sennymi, zauważa Krzysztof Mudyń. Idąc dalej formułuje tezę, iż: „marzenia senne są niczym innym jak wirtualną rzeczywistością, tyle, że generowaną przez nasz prywatny biokomputer zwany mózgiem (...) spełniony jest warunek tele-obecności (iluzja bycia-tam). W marzeniach sennych, podobnie jak w cyberprzestrzeni, ulegają zawieszeniu niektóre prawa fizyki”, w miejsce dawnej, newtonowskiej fizyki pojawia się bowiem „fizyka wirtualna”, której funkcjonowanie Neil Stephenson [1999] opisał na przykładzie *Metawersu*. Kolejny krok wywodu Mudynia podążającego za koncepcjami Ch. Tarta to stwierdzenie, że „od zawsze tworzyliśmy wirtualne światy, tyle, że bez pomocy komputerów, słuchając baśni, czytając beletrystykę (...) oglądając filmy, tak więc każda spójna, niejako mono-paradygmatyczna kultura jest generatorem wirtualnej rzeczywistości”. Tart nazywa świadomość „procesem świa-

¹ C. Springer, *The pleasure of interface*, „Screen”, vol. 32, no. 3. (tł. fragm. A.S.). Przytoczona przez Springer opinia Barlowa znajduje się: John Perry Barlow, *Being in Nothingness*, „Mondo 2000”, no.2 [Berkeley, CA: Fun City Megamedia, 1990], s. 39, 41.

towej symulacji” („World Simulation Process”), a wirtualną rzeczywistość generowaną komputerowo przeciwstawia wirtualnej rzeczywistości generowanej niejako przez nasze biopsychiczne oprzyrządowanie stawiając tezę, że „każdy z nas żyje w jakiejś wirtualnej rzeczywistości”, generowanej przez postrzeżeniowe struktury naszej świadomości, „każdy z nas żyje wewnątrz maszyny symulującej świat”, bo „nasza percepcja jest symulacją, nie zaś samą rzeczywistością”. W ten sposób, konkluduje Mudyń, „tzw. rzeczywistość wirtualna generowana komputerowo byłaby więc rzeczywistością niejako podwójnie zwirtualizowaną, byłaby symulacją II-rzędu”, a więc czymś na wzór Baudrillardowskiego Disneylandu czy Stephensonowskiego *Metawersu*, metasymulacją, podwójnym zafałszowaniem i hipersymulacją mającą ukryć fakt wszechobecnej symulacji świata i życia. **Rzeczywistość Wirtualna Laniera, podobnie jak cyberprzestrzeń Gibsona, okazuje się metaforą świata pars pro toto, modelem jego sukcesywnie krystalizującej się nowej formy.** I tak jak model Gibsona znalazł swoje uogólnienie w ontologiczno-socjologicznych teoriach naukowych (cyberprzestrzeń to wszystko wokół), formułowanych w początkach epoki informatycznej, tak samo „wirtualna rzeczywistość” Laniera staje się paradygmatem refleksji o post-informatycznym świecie, metaforą zdolną uchwycić sens współczesnego, oddanego symulacji świata (rzeczywistość wirtualna to całość rzeczywistości wokół nas). „Machina realności generuje światy wirtualne, nawet gdy wierzymy, że są one prawdziwe. Kto może być pewien, czy nie nosi ona gogli ukrytego symulatora? Programy kulturowe kodują w końcu percepcję i poznanie każdym bitem w tym samym stopniu, co programy komputerowe, piszą autoryzacji Imagologii” [Saarinen, Taylor 1994]. Rzeczywistość, poddawana działaniom elektronicznych symulacji *mediatriksu*, staje się swą własną symulacją, ulega „infekcji” wirusem symulacji i staje się „wirtualną”, aleatoryczną przestrzenią wolnej gry iluzji i sztuczności. Dlatego: „Rzeczywistość wirtualna jest w wielu aspektach nieuchronną konkluzją społeczeństwa spektaklu. Wraz z nieuniknioną ekspansją mediaskapizmu cała rzeczywistość jest mediaizowana i staje się wirtualna” [Saarinen, Taylor 1994]. Wirtualny świat sztucznych snów rozciąga się zatem wszędzie wokół.

Korzeni końca epoki logo-fono-centrycznej można upatrywać w rozwoju fotografii i kinematografii na początku dwudziestego wieku, zwiastujących koniec Galaktyki Gutenberga (McLuhan) – ery druku, słowa (*logosu*), pisma i początek ery dominacji *obrazu*. Featherstone przytacza opinię Scotta Lasha, według którego kulturę współczesną charakteryzują „raczej zachowania pierwotne (pragnienia) niż wtórne (świadomość); raczej o b r a z y niż s ł o w a; z a n u r z e n i e widza i lokowanie pragnień w przedmio-

cie, a nie podtrzymywanie dystansu” [cyt. za Dąbrowski 2000: 57] – nardziny kinematografii inaugurują ekspansję i późniejszą dominację obrazu w kulturze post-printowej, dominację dokonaną już *par excellence* z chwilą, gdy obraz uwolnił się od analogowej matrycy i przeszedł w stadium cyfrowe, digitalne, będące ostatecznym kresem reprezentacji. To cofnięcie się świadomości (język), jej zbliżenie do struktur nieświadomych (obraz) często prowokuje refleksje, iż kultura współczesna jest „kulturą dziecka”, a modelem określającym jej uczestnika (użytkownika?) jest... Dziecko i jego fantasmagoryczny, iluzyjny świat. Takim właśnie „dzieckiem” często określa się wynalazcę Virtual Reality, Jarona Laniera. On sam często z racji swego wyglądu i sposobu poruszania, porównuje się do „dziwacznej kaczki”; „sympatyczny rastafariański hobbit”, „dziwaczny czarownik”, „Wielka Stopa”, „enigma”, „guru”, „dziecięcy geniusz”, „wirtuoz” – takie malownicze określenia pojawiają się nieustannie w odniesieniu do jego osoby, której John Brockman w książce *Digerati: Encounters with the Cyber Elite* prezentującej najwybitniejsze postaci współczesnej cyberkultury, nadał przydomek „Cud” („The Prodigy”). Cudowność, fantazmat i „dziecięcość”, związane ze współczesną, audiowizualną kulturą Obrazu (*imago*), kulturą pragnień raczej niż „świadomości”, to także *modi* wirtualności, która za sprawą wynalazku Laniera (czyżby „sztuczki” na miarę iluzjonistę Mélièsa?) ogarnia świat. Dziecko to bohater dwóch postcyberpunkowych powieści Neala Stephensona – w *Zamieci* jest nim piętnastoletnia D.U., w *Diamentowym Wieku* [Stephenson 1997: 57] dziewczynka o imieniu Nell. W obydwu przypadkach są to bohaterki płci żeńskiej, gdyż koniec paradygmatu kartezjańsko-newtonowskiego jest zarazem końcem patriarchy i przejściem do modelu matriarchalnego, z którym często wiąże się postmodernizm (ekologia, feminizm, *mythos* w miejsce *logosu*, New Age, łączenie, integracja). **Wirtualna cyberkultura jawi się więc jako kultura Dziecka, o nieukształtowanej jeszcze tożsamości i poczuciu własnej płci, żyjącego w świecie Obrazu i symulacji.**

W takiej „wirtualnej” perspektywie śmierć ulega ostatecznej dekonstrukcji; po jej DEstrukcji w obrębie paradygmatu cyberpunkowego ulega na nowo KONstrukcji w polu cyber-rzeczywistości wirtualnej (postcyberpunk) w nowy model sztucznego, symborgicznego z y c i a w nie-realności, generowanej przez digitalną sferę medialną i cyfrową technologię komputerową. „If there had been no computers, deconstruction could never have happened” – powiedział Jacques Derrida („Gdyby nie komputery, dekonstrukcja nigdy nie miałaby miejsca”) cytowany w *Imagologiach* w rozdziale *Telewriting*. Postmortalne życie staje się życiem po „śmierci śmierci”, wyzwolonym od niej definitywnie i wirtualnie zanurzonym w sen, symulację, post-biologicznym życiem w cyfrowej szklarni sztucznego światła.

immaterialność i eteryczność

(*In cyberspace matter no longer matters*) (E. Saarinen, M. C. Taylor)

50 Immaterialność w rozumieniu Lyotarda to stan, w którym poprzez permanentne i wszechobecne mediatyzowanie rzeczywistości w coraz mniejszym stopniu mamy kontakt z bytami materialnymi. Rzeczywistość ulega „dematerializacji” a przez to odrealnieniu, dokonująca się digitalizacja, cyber-wirtualizacja życia zbliża je w ten sposób do niematerialnego, „eterycznego” stadium snu, w którym rozróżnienie na materialne i niematerialne ulega rozwiązaniu. „Dematerializacja zakłada to, co Paul Virilio trafnie opisuje jako «estetykę znikania», w której rzeczywistość jawi się jako będąca zawsze w swej istocie immaterialna (...) zdematerializowany przedmiot produkcji efektywnie odzwierciedla rzeczywistość, która stała się surrealna” – piszą autorzy *Imagologii*. Ta „sur-realna”, „nadrzeczywista” rzeczywistość, rządząca się prawami immaterialnych iluzjów, to inaczej hiperrealność Baudrillarda rozciągająca się pośród morza simulaków. To *onejronautyczne* „podróże” po przestrzeniach cyberprzestrzennego „hipertekstu” czy „nad-tekstu” z koncepcji Teda Nelsona, *nawigacja* aktywizująca jego istnienie w innych, umysłowych czy wirtualnych przestrzeniach. Cyberprzestrzeń porównuje się niekiedy do modelu *noosfery* Teilharda de Chardin, niematerialnej sfery abstrakcyjnych myśli, która pierścieniem okala glob ziemi tak jak inne jej, materialne sfery. Jednak obecnie rozróżnienie na materialne i niematerialne traci sens, bo, jak czytamy w *Imagologiach*: „W istocie pojęcia materialności i immaterialności, tak samo jak ludzkiego i sztucznego, muszą zostać przemysłane na nowo. W erze silikonowych «chipów» i programów DNA nie można mieć już pewności gdzie kończy się materialne a zaczyna immaterialne”. Pojęciu immaterialności w zmediatyzowanym, wirtualnym cyberświecie towarzyszą pojęcia deterytorializacji, desubstancjalizacji i delokalizacji w procesie znikania „podmiotu” i „świata” – „Compu-telecommunication deterritorializes every thing and every body” [Saarinen, Taylor], deterytorializacja oznacza zniknięcie miejsca, materialności przestrzeni i otwarcie nad-przestrzeni wirtualności. „W światach wirtualnych ciało znika czy też zastępowane jest przez tzw. sztuczne protezy. Kiedy znika materialność doświadczenia, potrzeba potwierdzenia jej intensywnie wzrasta” – informują *Imagologie*. **W światach wirtualnych substancja, materia ulega znikaniu, anihilacji, a jeśli „desubstancjacja” oznacza zarazem deindywidualizację, nadejście ery mediów oznacza właśnie zniknięcie podmiotu**¹², mniej lub bardziej metafo-

¹² „If to desubstantialize is to deindividualize, the advent of the media age marks the disappearance of the subject”, E. Saarinen, M. Taylor, *Imagologies...*, [Saarinen, Taylor].

ryczną „śmierć” Człowieka i post-mortalne życie w wirtualnych przestrzeniach eterycznych, „efemerycznych, przepływających, przemijających” cyberświadości. „«Digitalizować to delokalizować»” – piszą Saarinen i Taylor – „to anihilować przestrzeń szybkością płynących z prędkością światła sygnałów elektronicznych, a zgodnie z teorią Einsteina, po przekroczeniu prędkości światła materia... znika. Według Paula Virilia nie myślimy już w kategoriach linearnego «przed-teraz-po», ale terażniejszość definiowana jest przez tzw. «trzeci interwał» (po czasowym i przestrzennym) a jest nim «interwał światła»” [Zawojski, <http://www.cyberforum.pl/>]. W wirtualnym świecie cyber-czasoprzestrzeni, świecie „światłowodowym” króluje światło sztuczne, elektroniczne – „Elektryczność to okultystyczna moc, która jest światłem świata. Światło jest jedno, choć lamp jest wiele” – informują *Imagologie* o urzeczywistniającej się w ten sposób idei Hegla: „Sieć łączy świat dla Heglowskiego «Geist»”.

51

Wirtualna Rzeczywistość czy też Cyberprzestrzeń to przestrzenie, które podważają dotychczasowe pojęcie materialnej rzeczywistości. „Nie ma już działania, a tylko atomowy stan zmian; nie ma odległości, a tylko łączenie; medium, które posiadało ten świat, nie posiada realności. (...) Świat fizyczny (w którym stałe substancje podlegają regułom linearności, umiejscowienia i wchodzą w interakcje zgodnie z niezmiennymi prawami ilościowej ekwiwalencji) pozostał tylko we fragmentach i szczątkach” – pisze Robert Nirre w artykule *Flames of the Digital and Ashes of the Real* [Nirre].

estetyka znikania

W cyberkulturze, telematycznej przestrzeni permanentnej komunikacji wszystkich ze wszystkimi, prędkość przekazu informacji, gdzie „podróże bitów” dorównują prędkości światła, jest wyznacznikiem wirtualnego tele-życia, wirtualnej tele-(nie)obecności. „Jeśli istniejesz, przyślij mejla” – pisze Marcin Świetlicki. „In simcult, those who are not quick are dead” – informują *Imagologie*. Królestwo prędkości i szybkości jest królestwem ucieczki przed śmiercią i nieobecnością, a sama śmierć jest zjawą, „demonem” prędkości, immanentnie zawiera się w niej i ustanawia jej moment. Szybkość, prędkość – niwelują granice przestrzennego świata i sytuują go w wirtualnym królestwie czasu, czwartym wymiarze przestrzeni, w którym, podobnie jak w wirtualnej cyberprzestrzeni mediatriksu, nie sposób mówić już o miejscu pobytu, będąc zarazem wszędzie i nigdzie, w ciągłym, pozbawionym celu i kierunku, otwartym, nomadycznym ruchu: „W szalonym pośpiechu ludzie przemierzają kontynenty, nie jadąc już do żadnego określonego celu – podróżują, by podróżować. W szalonym tempie krążą informacje w przestrzeni – także pozba-

wione celowości. Prędkość przywołuje pustkę i zmusza do coraz większego pośpiechu. Wszystko to oznacza ostatecznie śmierć – im szybszy jest ruch, tym szybciej biegnie czas i zarazem tym szybciej wszystko co nas otacza przemija i traci na znaczeniu” [Wilkoszewska 1997: 90] – wszystko to oznacza także post-mortalne, wirtualne życie, wyzwolone z ograniczeń czasowo-przestrzennych, oddane błyskom „światłowodowej” iluzorycznej cyber-czasoprzestrzeni. „Cyberprzestrzeń nie jest kwestią miejsca, ale czasu. Bez-przestrzeń cyberprzestrzeni to moment prędkości” – czytamy w *Imagologiach*. W cyberprzestrzeni materię anihiluje prędkość otwierająca inną przestrzeń – przestrzeń c z a s u, czasu nielinearnego, otwartego, samej esencji czasu, który wymknął się ograniczeniom przestrzeni. To inny czas, czas „nie-euklidesowy” inaugurujący także inną, nie-euklidesową przestrzeń. Piszą Saarinen i Taylor: „Co dzieje się z maszynami, które podróżują z prędkością światła? (...) prędkość komunikacji obala przestrzeń w chwili, która jest wirtualnie natychmiastowa. Wszegobecność (omnipresence) zstępuje z niebios i urzeczywistnia się na ziemi. Czas i przestrzeń umarły wczoraj. Dziś żyjemy już w królestwie absolutu, bo wykreowaliśmy wieczną, wszegobecną prędkość” a wraz z nią także nowe struktury świadomości i nowy porządek percepcji, gdyż: „przy odpowiednio dużej prędkości kwiaty przy drodze nie są już kwiatami, lecz najpierw plamami, później pasmami, by przejść na koniec w linie ciągłe. Nie ma już punktów, są tylko linie” – mówi Virilio. „(...) To zniknięcie, chociaż nie jest śmiercią prawdziwą, to jednak jej pełną namiastką. Prędkość bowiem wytrąca nas z przestrzeni i czasu (gdzie jesteśmy, gdy podróżujemy ?), wprowadza w inną rzeczywistość” [Wilkoszewska 1997: 93].

Ta inna „realność” to przestrzeń translokacji, deterytorializacji i dematerializacji, przestrzeń znikania, w której znika „ja”, tożsamość, ciało i płeć, linearny czas i euklidesowa przestrzeń, wymazaniu ulega materia, znika miasto i granice państw. Istnienie w wirtualnej czasoprzestrzeni jest zatem niekończącą się nomadyczną podróżą i przemieszczaniem wirtualnej cyber-świadomości, nieustanną cyrkulacją, ruchem i omnipreżencją. Znika realność, pojawia się symulacja. „Poprzez kanały elektronicznej sieci pozabawione ciało umysły podróżują z prędkością światła; przestrzeń zniknęła i zmieniła się w teraźniejszość, która nie zna nieobecności, a czas – uległ kondensacji w teraźniejszość niezakłóconą przez przeszłość ani przyszłość. Taki stan rzeczy wydawałby się spełnieniem najdawniejszych marzeń – zachodnich, religijnych i filozoficznych wyobrażeń”, konkludują Saarinen i Taylor – spełnieniem marzeń o uchronii, bezczasowej, post-mortalne arkadii.

fantazmat i świat Dziecka

Świat przedstawiony w powieści *Diamentowy wiek* Neala Stephensona to rzeczywistość dwudziestego pierwszego wieku, w której króluje iluzja, baśń, niespodzianka, dziecięcy fantazmat i aleatoryczność życia; opozycja między tym, co realne i co nierealne ulega rozwiązaniu, gdyż materia nie jest już tym, czym była, a życie przypomina post-mortalną krainę „fanta-zjawo-łności” wirtualnych snów Laniera i królestwo *imago*. „Wirtualną fizyką” jest tutaj nanotechnologia i już na początku zostajemy zaznajomieni z „kompilatorem materii” *implicite* odsłaniającym fakt immaterialności (wirtualnego) świata:

- Co to jest kompilator materii ?
- To, na co mówimy w skrócie KaeM.
- Dlaczego ?
- (..)
- Bo tak jest. Chyba tak się pisze literami.
- Co to są litery ?
- Coś takiego jak mediaglify, tylko że czarne i maleńkie. I wcale się nie ruszają, są stare, nudne i trudno je czytać. Ale można z nich robić skróty i długie słowa stają się krótkie.

W wyniku tej rozmowy dziewczynka Nell dowiaduje się, że kiedyś istniało coś takiego jak „litery”, zanim mediaglify czy też „imagoskrypcja” – jak powiedzieliby Saarinen i Taylor – wymazała je ze zwiirtualizowanego świata obrazu. Następnie Nell dowiaduje się, że kompilator materii jest urządzeniem, a nie – jak mogłoby się wydawać – „naturalną” częścią świata. W świecie wirtualnym rozróżnienie na „naturalne” i „sztuczne”, podobnie jak na „rzeczywiste” i „nierzeczywiste” ulega zniesieniu, dlatego „różnica między prawdziwą tkaniną a tym, co wychodziło z KaeM-u” jest mało istotna lub wręcz nie-istniejąca. Papier zastąpiony został „sprytopapierem” mającym grubość stutysięcznej części nanometra i złożonym „z sieci nieskończenie małych komputerów ściśniętych jak szynka w kanapce obustronnymi mediatronami. Mediatron był rzeczą, która zmieniała swój kolor w zależności od miejsca. Dwa mediatrony zajmowały dwie trzecie grubości papieru, oddzielająca je przestrzeń była na tyle szeroka, by dało się w niej zmieścić struktury wielkości setek tysięcy atomów”. Kompilator materii może wyprodukować także „wierzchowca”, który szybkim kłusem i galopem dowiezie pasażera do pożądanego celu. Taki koń, „kłusujący” z zawrotną prędkością, zaopatrzone w siodło, którego nogi i kopyta jeszcze przed chwilą „kompilowały” się w KaeM-ie jest jednak... maszyną. Jednak określenie to wydaje się być niewłaściwe, dystynkcja organiczne-nieorganiczne czy naturalne-technologiczne w immaterialnym, wirtualnym świecie traci sens. Podobnie nieokreślona jest tożsamość używanych

dla celów militarnych „sztucznych toczy”, które są wszędzie i we wszystkim, „składają się ze sferycznego bądź elipsoidalnego kadłuba i mnóstwa przeróżnych odnóż. Kadłub jest próżniokutłą, a diamentoidalną strukturę kadłuba chroni przed światłem cienka warstwa aluminium, nadająca toczu wygląd miniaturowego statku kosmicznego”. Wszystkie te zdumiewające istności zaludniające świat *Diamentowego wieku* zdają się przy tym przypominać bardziej twory ewolucji, a nie ludzkiego umysłu, twory natury a nie – technologii. Życie, witalność i „ożywienie” w świecie Stephensona przysługuje w tym samym stopniu „sztucznym” maszynom-żyjątkom co człowiekowi, bardziej nawet tym pierwszym. Bajkowe twory najwyższej technologii kreuja bowiem przestrzeń iluzorycznego, symulacyjnego życia o nieograniczonym, wolnym od praw materii, zasięgu. Świat zwirtualizowanej przestrzeni życia w *Diamentowym wieku* ma swój baudrillardowski „Disneyland” i jest nim imago-książka zwana tu Lekcyjnarzem, w którą immersji, w sensie dosłownym, dokonuje bohaterka – dziewczynka o imieniu Nell, gdyż podręcznik ten jest specyficznym terminalem do lanierowskiej Rzeczywistości Wirtualnej. Językiem „żywych”, „rzeczywistych” obrazów, którym towarzyszy dźwięk i narracyjny głos, magiczny czy też nanotechnologiczny lekcyjnarz wprowadza dziewczynkę w świat wirtualnej baśni, w którym doświadcza ona przygód uczących ją mądrości i wiedzy. Każdy egzemplarz lekcyjnarza dostosowuje się do indywidualnych, mentalnych struktur danego dziecka, rzeczywistość wirtualna, w którą wprowadza, to zarazem mentalna rzeczywistość indywidualnego umysłu każdej uczącej się dziewczynki. Lekcyjnarz – imagoksiążka „opowiada” baśń o „małej księżniczce Nell”, jak nazywa dziewczynkę, współkreując za każdym „otwarcie” i przewidując jej dalsze, wirtualne losy. Lekcyjnarz to książka magiczna; to rodzaj lampy Aladyna i „laterna magica”, osobisty opiekun i przewodnik. Pojawia się w *Diamentowym wieku* by ukryć fakt, że iluzja, symulacja i sztuczne, oddane fantasmagorii i dziecięcej baśni życie i rzeczywistość nie są atrybutami li tylko magicznego Lekcyjnarza, ale całego świata wokół. **Cyberprzestrzeń, która wspięła się o poziom wyżej, do krainy iluzji i snów, to przestrzeń w i r t u a l n a, onejronautyczna przestrzeń „myślaksztatów” i abstrakcji, liczby, cyfry i digitalnej symulacji, materializacji i dematerializacji.**

Owe „nowe formy życia”, aspekt kreatywności i momentu spontanicznego tworzenia, jest charakterystyczny dla Rzeczywistości Wirtualnej, rzeczywistości sztucznych, onejronautycznych snów na jawie. O ile w cyberprzestrzeni królowała śmierć, o tyle w Wirtualnej Przestrzeni króluje sztuczne, wirtualne życie. To przestrzeń *imago*, obrazów i wyobrażeń, stopienie się człowieka i technologii w jedno do stopnia, w którym nie można już wytyczyć między nimi granicy. Człowiek nie jest już wyalienowaną jednostką jak w cyberpunkowym modelu Gibsona, gdyż w polu iluzji i wirtualności „ja” ulega wyma-

zaniu stając się „ja” wirtualnym, mikroplamą w przestrzeni wirtualnego świata *alei i illinx* gry, która „inscenizuje” życie. W nurcie postcyberpunku nie ma buntu, lecz afirmacja, współuczestnictwo w wirtualnym spektaklu *digitalis* świata.

szklarnia sztucznego życia

Roy Ascott, proklamator ery postbiologicznej w artykule *Muzeum cyfrowe. Kultura telematyczna i sztuczne życie* [Ascott] zauważa, że technologie postbiologiczne wnoszą jakościową zmianę do naszego życia inaugurując nową umiejętność cybernetycznej percepcji, sztucznie wspomaganą interakcji percepcji i rozumienia, wskutek czego uczymy się widzieć w nowy sposób procesy wyłaniania się w przyrodzie oraz rosnącą ilość mediów na naszej planecie i rozmyślamy ponownie nad możliwościami architektury nowych światów. „Architektura nie reaguje dotąd na rzeczywistość cyborgów, rozproszonego «ja» czy ekologii cyfrowych złączy i węzłów komputerowej sieci. Miasta muszą stać się matrycami nowych form świadomości, rytmów i twórców post-biologicznego życia”.

Nowe sposoby „projektowania” w erze sztucznego życia są konieczne – pisze Ascott – w celu zniwelowania „stresu cybernetycznego”, wywołanego wpływem „teleobecności, bionicznej różnorodności, rozproszonej wiedzy, zbiorowej twórczości i sztucznego życia na nasze poczucie tożsamości”, jednak, jak zauważa, punktem newralgicznym nie jest przy tym śmierć kultury albo niespójność świadomości, ale p r z y w r ó c e n i e d o ż y c i a całej naszej sfery istnienia. **Śmierć kultury czy niespójność świadomości była newralgicznym punktem sytuującym się jeszcze w praktyce modernistycznej nurtu cyberpunk, esencją Gibsonowskiej cyberprzestrzeni, punktem melancholijnego rozpoznania utraty życia, natomiast w wirtualnym świecie post-modernistycznej symulacji „śmierć odchodzi w zapomnienie”, osią post-biologicznego trwania staje się kreacja wirtualnego, sztucznego życia, w polu którego człowiek jest nomadycznym, przemieszczającym się mikroko-dem świadomości, gdyż zgodnie z tezą McKenzie Warka nie posiada on już korzeni – teraz symbolicznie zastąpionych przez „anteny”. Stąd konieczność metafor zasiewu, ogrodnictwa, metafory botaniczne Ascotta, „plenienia” i „wyłaniania się” form oderwanych od podłoża, fluktuujących i unoszących się w przestrzeni na sposób swobodny i niezwiązany, na wzór siewu i zasiewu w przyrodzie. Świat jest przepełniony inteligencją – pisze Ascott – jakby wyciekała ona z naszych mózgów i przesiąkała do każdej części planety, a internet stanowił dla niej pierwszą infrastrukturę: „Sztuka sztucznych sprawców i algorytmicznych grup, komórkowych automatów i cyfrowych wspólnot, które rosną, poszerzają się, różnicują, rozprzestrzeniają i reprodukuja**

w sieciach komputerowych, wyrastają z «organizacji materii», tej organizacji, która spontanicznie powstaje z chaotycznych kontaktów w sieci». W takiej telematycznej kulturze wirtualnego życia Ascott widzi ideę „Muzeum Cyfrowego”, które „może stać się muzeum wyłaniania się. Klasyczna kultura muzealna zamieni się w rodzaj cyfrowego ogrodnictwa, cyfrowej kultury, gdzie główny nacisk pada na sadzenie i zasiewanie idei, hodowlę form i obrazów, zbieranie plonów znaczeń. «Muzeum Cyfrowe» byłoby raczej szklarnią sztucznego życia niż cieplarnią dla martwej natury”. Koncept „Cyfrowego Muzeum” potraktować można jako metaforę *pars pro toto* cyfrowego, wirtualnego życia w kulturze symulacji, metaforę zasłaniającą i odkrywającą zarazem fakt, że współczesna zde-realizowana wirtu-realność to właśnie... „Muzeum Cyfrowe” z marzeń Ascotta.

człowiek Laniera?

„Żyjemy już od dłuższego czasu, chociaż nie każdy z nas to dostrzega, w epoce postbiologicznej” – pisze Ryszard W. Kluszczyński [2001: 75]. Żyjemy także w epoce posthumanistycznej, a więc i post-mortalnej, w epoce „po śmierci śmierci”, w której pytanie o kondycję Człowieka zdaje się być światłowodowym błyskiem układów scalonych, strumieniem danych przepływającym przez cyber- i symborgiczny umysł. Chociaż nie każdy z nas to dostrzega, cyber-wirtualna czaso-przestrzeń rozciąga się już wszędzie wokół, wszędzie tam, gdzie bytuje zapośredniczony przez elektroniczne protezy umysł ludzki: „Media elektroniczne są suplementem dla organizmu. Komputery stały się mózgowi, silnikami nogami, kamery video oczami, telefony uszami a kable nerwami, żyłami i arteriami organizmu świata. Krwią życia takiego złożonego ciała jest elektryczność. Gdy płynie krew, glob staje się cyborgiem” – piszą autorzy *Imagologii*. Era cyborgów jest tu i teraz, gdziekolwiek jest samochód, wideo, telefon, komputer. Cyborgi nas nie otaczają, one nas wchłaniają – biurowe sieci komputerowe, automatyczne linie produkcyjne, mass-media to generowane przez cyborgi cyfrowe konstrukcje [Kudlatz]. Cyborgi – to zatem my sami, cyberprzestrzeń i rzeczywistość wirtualna jest naszym naturalnym środowiskiem, polem cyrkulacji rozproszonej, symborgicznej świadomości: „Bezszelestne podróże bitów, niewidzialne połączenia baz danych, mikroskopijne światy procesorów informacji to najbardziej zaawansowane technologicznie maszyny, podstawowy budulec cybernetycznego organizmu, czynnik zmieniający naszą terażniejszość i tworzący przyszłość. Nasze najlepsze maszyny są zrobione ze słonecznego blasku; są jasne i czyste: to tylko sygnały, fale elektromagnetyczne, fragmenty spektrum. (...) Cyborgi to eter, kwintesencja. Wieloznaczność i niewidzialność cyborgów to powód, dla którego te słoneczne maszyny

są tak niebezpieczne. Ciężko je zobaczyć. Są świadomością – lub jej symulacją” – pisze Donna Haraway.

Niewidzialność cyborgów jest niewidzialnością słonecznego światła, niewidzialnością tego, co pozostaje nazbyt blisko w polu widzenia, a co unocznąć się może poprzez dystans. Rzeczywistość wirtualna i nowa wirtualna czaso-przestrzeń *aktualnie* rozciąga się już wszędzie wokół i wchłania nas w coraz większym stopniu, *modi* tej nowej kondycji rozpoznać można w wielu kulturowych tekstach. W takiej perspektywie proponuję odczytanie fragmentu opowiadania Mariusza Grzebalskiego pt *Bilon* opublikowanego w „Opcjach” w 1999 roku, a więc u schyłku stulecia braci Lumière i u początku wieku, który być może będzie kiedyś nazwany „wiekiem Laniera”:

„PO GODZINACH”

Jest tuż po zmroku, kiedy wracam do domu. Miły letni dzień, wakacyjny nastrój, granatowe niebo miesza się z ciemnością. Przed domem babie lato, cicho, spokojnie. Całkowity brak zobowiązań! Dziecięca nieświadomość!

Naciskam na włącznik domofonu i bez słowa z tamtej strony zostaję wpuszczony do środka. Przeskakuję po kilka stopni na raz, wymachując teczką w górę i w dół. Na ostatnim przystaję na jednej nodze, bujając się przez chwilę do tyłu i w przód. Wreszcie przenoszę ciężar ciała przed siebie, naciskam klamkę i... jakąż niespodzianką za drzwiami: goście!

Ale dziwni to goście, bo już na pierwszy rzut oka widać, że bardzo zadomowieni, za pan brat z kątami, do których jeszcze niedawno rościłem sobie wyłączność. Nikt nie zauważa mojego wejścia. Inaczej: nikt się nim nie przejmuje. Rozmowy trwają w najlepsze. Nieliczni pozdrawiają mnie gestem ręki, grymasem twarzy.

Mój ojciec siedzi na parapecie w towarzystwie Bohdana Zadura, sącząc wino ze smukłego kieliszka na długiej nóżce. Mówi Bohdanowi, jak najlepiej położyć dach. Baniak z winem w słomianym koszu stoi przed nimi. Uśmiechają się. Andrzej wygląda młodo, radośnie, tak jakby przed chwilą oderwał się od pracy na strychu, aby pogadać ze znajomym.

Nastrój prawie świąteczny.

W kuchni trwa ożywiona dyskusja trzech Marcinów. Jednak oni sami nie przypominają trzech Marcinów. Jest w nich

powaga i mądrość biblijnych mędrców. Mimo to Świetlik nie rozstaje się z papierosem. Jego prawa dłoń przewraca drobne w kieszeni obszernych džinsów. Marcin wypuszcza z ust kłęb dymu i przekrzywiając głowę w bok jak ptak, słucha, co ma do powiedzenia Sendecki.

Maria za pan brat z Tadeuszem Pióro i Adasiem Wiedemanem w drzwiach dużego pokoju – opowiadają sobie wisty, śmiejąc się do rozpuku. Kiedy ich mijam, widzę, że w dużym jest znacznie więcej kwiatów niż zwykle – jak w palmiarni. Ciepło, ale nie duszno, czuję chłodny powiew wiatru. Na podłodze leżą materace, koce, śpiwory.

W cieniu wielkiego filodendrona odpoczywa Marcin Hamkało. Siadam obok, opierając się o regał i wciągając łapczywie powietrze do płuc.

- O, Mariusz. Fajnie, że jesteś – dziwi się Marcin, podając mi rękę.

- Napijesz się?

Metaxa smakuje wybornie.

Ukryty pod liściem patrzę na wszystko z rosnącym zdziwieniem. Czuję się jak bohater Sanatorium pod klepsydrą Hasa grany przez Nowickiego. Po jakimś czasie podchodzą do mnie Bohdan z ojcem – ręce zarzucili sobie na karki, jak w greckim tańcu. Przyklękają, ojciec odgarnia mi włosy z czoła.

- Wiesz – zwracam się do Bohdana – dziwnie się czuję.

- Jak my wszyscy – odpowiada. – Nie żyjesz.

Sam tytuł *Po godzinach* wskazuje już na **upłynnienie się czasu** w wirtualizowanej przestrzeni post-mortem. „Miły letni dzień, wakacyjny nastrój” – to pierwsze zdania opisu sztucznego świata wirtualnego snu, **simulacrum raju**. „Całkowity brak zobowiązań! Dziecięca nieświadomość!” – dziwi się dalej bohater zbliżający się do swego domu, będący już w przestrzeni **świata Dziecka**. Pojawia się pierwszy, niewyraźny sygnał otaczającej digitalnej cyber-sfery – włącznik domofonu, który naciska bohater i „bez słowa” wpuszczony zostaje do środka – umarli nie rozmawiają, umarli **kommunikują się** bezstłownie, w przestrzeni *imago* nie ma wszak „słów”. Bohater wbiegając po schodach traci jakby koordynację ruchów ciała – przeskakuje po kilka stopni naraz, wymachuje teczką w górę i w dół, przystaje na jednej nodze, buja się przez chwilę do tyłu i w przód, wreszcie udaje mu się przenieść ciężar ciała przed siebie i nacisnąć klamkę – ciało w wirtualnej przestrzeni ulega „rozmazaniu” i **syborgizacji**, przestrojeniu na „fale” immaterialnej elektro-sfery, którego w zabawny sposób doświadcza tu bohater. „i... jakaż

niespodzianka za drzwiami: goście!”. **Niespodzianka** to constans wirtualnej rzeczywistości gry i aleatoryki. „Ale dziwni to goście...” – dziwność, na podobieństwo snu, towarzyszy tu niespodziance. Goście są „za pan brat” z mieszkaniem bohatera, do którego ten jeszcze nie dawno „rościł sobie wyłączność”. W przestrzeni tele-obecności „wyłączność” już nie istnieje, gdyż esencjalną *praxis* stało się „łączenie”. „Nikt nie zauważa mojego wejścia. Inaczej: nikt się nim nie przejmuje. Rozmowy trwają w najlepsze. Nieliczni pozdrawiają mnie gestem ręki, grymasem twarzy” – przypomina to **wejście** (immersję) w sieć, w wirtualne miasto wirtualnych mieszkańców, toczących rozmowy na czacie, gdzie używają „gestów” – emotikonów czy „śmieszek” służących pozdrowieniom i wyrażaniu emocji. Dalej pojawiają się „bajkowe” rekwizyty: smukły kieliszek na długiej nóżce, z którego ojciec bohatera sączy wino, baniak z winem w słomianym koszu i inne *simulacra* wirtualnej arkadii. Goście „Uśmiechają się”, w wirtualnej rzeczywistości każdy jest szczęśliwy, bo nie ma śmierci. „Andrzej wygląda młodo, radośnie”, niczym Dziecko. „Nastrój prawie świąteczny” a „W kuchni trwa ożywiona dyskusja trzech Marcinów” – „**ożywiona dyskusja**” powraca *implicite* na teren post-mortem, gdzie sztuczność zastąpiła martwe, natomiast trzech Marcinów to wyraz **multiplikacji tożsamości** w świecie symulacji. „Jednak oni sami nie przypominają trzech Marcinów. Jest w nich powaga i mądrość biblijnych mędrców”. Jednym z Marcinów jest Świetlik – Marcin Świetlicki – swym „przez-zwiskiem” (nickiem?) konotujący **światło** – esencję wirtualnej cyber-realności, jej spajającą siłę. Dym z papierosa, którego pali Świetlik, wskazuje na efemeryczność, ulotność i eteryczność zjawisk w tej nie-realności; drugim Marcinem jest Marcin Sendecki, którego nazwisko denotuje **Sen**. Bohater zauważa, że w dużym pokoju „jest znacznie więcej kwiatów niż zwykle – jak w palmiarni” – jak w cyfrowej szklarni post-biologicznego życia, wyłaniania się i ogrodnictwa idei z teorii Ascotta? Na podłodze leżą materace, koce, śpiwory – symbole snu i nomadów: „W cieniu wielkiego filodendrona odpoczywa Marcin Hamkało”, jest trochę duszno, tak, jakby sztuczne życie było łaskawsze dla filodendrona i kwiatów wirtualnych, w nich lokując witalność i życiodajne siły. Przedmioty wydają się być „żywe” i nieco niepokojące, rozciąga się królestwo wirtualnej **estetyki**: „Metaxa smakuje wybornie” (smak), ale ukryty pod liściem bohater patrzy „na wszystko z rosnącym zdziwieniem” i czuje się „jak bohater «Sanatorium pod klepsydrą» Hasa grany przez Nowickiego”. W świecie wirtualnym **gra** staje się eliksirem życia i nikt nie jest „sobą” w wirtualnym spektaklu tele-obecności. Tę „nowość” wskazuje tu nazwisko: Nowicki. W końcu bohater zwraca się do Bohdana Zadury: „Wiesz, dziwnie się czuję” – na co ostatecznie uzyskuje odpowiedź: „Jak my wszyscy. (...) – Nie żyjesz”.

– oto inicjacyjne powitanie u wejścia (*in-put*) w postmortalną sferę wirtualnego cyber-życia.

Bibliografia:

- Ascott R., *Muzeum Cyfrowe. Kultura telematyczna i sztuczne życie*, tł. K. Bałaban, <http://www.cyberforum.pl/>
- Dąbrowski M., 2000, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków.
- Kluszczyński R.W., 2001, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków.
- Kudlatz A., *Życie seksualne cyborgów*, <http://www.cyberforum.pl/>
- Mudyń K., *Cyberprzestrzeń w technoświecie*, <http://www.cyberforum.pl/>
- Nirre R., *Spatial Discourses: Flames of the Digital and Ashes of the Real*, <http://www.ctheory.com/> (tł. fragm. A.S.)
- Saarinen E., Taylor M.C., *Imagologies. Media Philosophy*, London – New York, 1994.
- Stephenson N., 1997, *Diamentowy wiek*, tł. J. Polak, Poznań.
- Stephenson N., 1999, *Zamieć*, tł. J. Polak, Poznań.
- Taylor M.C., Saarinen E., 1994, *Imagologies. Media Philosophy*, London – New York (książka bez paginacji).
- Wilkoszewska K., 1997, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków.
- Zawojski P., 2000, *Jaron Lanier. Szkic do (wirtualnego) portretu*, „Opcje”, nr 4.
- Zawojski P., *Cyfrowe obrazy fotograficzne – pomiędzy bytem wirtualnym a rzeczywistym*, <http://www.cyberforum.pl/>

Marcin Ożóg

Książka elektroniczna

Niniejsze opracowanie jest próbą prezentacji zagadnień związanych z e-książką. Zasadza się ono na porównaniu e-książki z książką tradycyjną, przy czym osią rozważań jest dziesięć wskaźników jakości książki, zaproponowanych przez R. Fiedlera [1998]. Odwołuję się również do pewnych badań ankietowych, które pomagają uświadomić oczekiwania czytelników związane z e-książką, a także przybliżyć technologię e-książki – rozumianej zarówno jako plik danych i jako urządzenie do odczytu tego pliku.

I. Co to jest e-książka?

Brak jest ogólnej powszechnie akceptowanej definicji książki, a istniejące zdają się akcentować z jednej strony jej rzeczowy charakter jako przedmiotu składającego się ze stron i okładki (*codex*), w którym utrwalony został tekst, a jednocześnie (choć niejaką w dalszej kolejności) odwołują się do zawartości takiego przedmiotu – tekstu – traktując go jako jeden z elementów konstytuujących książkę¹. Związane jest to jak się zdaje z faktem, że książka rozumiana jako rzecz pozostaje w swoim zasadniczym kształcie niezmienna od z górą 500 lat służąc jako materialny nośnik dla szeregu różnorodnych tekstów będących wyrazem zmieniających się czasów i przekonań. Można zatem poprzestać na konstatacji, że każda książka zawiera tekst, przyznając priorytet w jej określaniu cechom fizycznym. Jednocześnie jednak należy podkreślić organiczny związek tekstu z książką, co wyraża się z jednej strony w wyodrębnieniu, zorganizowaniu i zamknięciu tekstu w materii książki,

¹ Np. zgodnie z definicją zawartą w Encyklopedii PWN (Warszawa) książka to **1)** dokument graf. (znaki pisma, in. symbole, obrazy), gł. w postaci kodeksu, o określonej liczbie stron, zawierający utrwaloną myśl ludzką; **2)** wydawnictwo zwarte; **3)** *pot.* synonim dzieła piśmienniczego. Polska norma PN-78/N-01222/00 (ustanowiona przez Polski Komitet Normalizacji i Miar dn. 19 czerwca 1978 r. jako norma obowiązująca od dn. 1 stycznia 1979 r.; Dz. Norm. i Miar 1978, nr 14, poz. 60) podaje następującą definicję: „książka – w rozumieniu niniejszej normy wydawnictwo zwarte (wydawnictwo nieperiodyczne) jedno- lub wielotomowe bez względu na objętość”.

a z drugiej strony w odpowiednim „zharmonizowaniu” treści książki z jej wyglądem. To ostatnie wynika z faktu, że książka jako rzecz posiada pewną komunikatywność własną [Głombinowski 1980: 22-26], która powinna stanowić wsparcie dla przekazu zawartego w treści książki, a przynajmniej być z nim niesprzeczna. Rozpad tego związku, rozejście się książkowego *corpus animi* i *corpus mechanicum*, lub inaczej – książkowych „bitów” i „atomów”, uznać należy za najistotniejszą cechę e-książki². Mówić o niej będziemy zarówno jako o rzeczy (specjalnym urządzeniu służącym do odczytywania plików tekstowych) jak i o pliku tekstowym³ istniejącym odrębnie, chociaż nie niezależnie od samego urządzenia – a właściwie urządzeń, często wyglądem i właściwościami odbiegających od książki i co do zasady obojętnych na specyfikę przekazu tekstowego, a nawet szerzej: specyfikę różnych innych sposobów przekazywania informacji. Wąska definicja e-książki nadal obejmować będzie – w ślad za utartą tradycją – jedynie „książkopodobne” czytniki e-tekstów⁴ jednak w zaistniałej sytuacji, gdy tekst egzystuje odrębnie od nośnika, nie można już uciec od odpowiedzi na pytanie o naturę książki jako wytworu niematerialnego. Nie jest to pytanie łatwe. Uwolnienie tekstu z ograniczeń, jakie nałożyła na niego forma materialnego nośnika spowodowało, że tekst „rozlał się” szeregiem kształtów, i że pojęcie książki uległo rozmyciu. E-książce najczęściej nadaje się znaczenie bardzo szerokie, traktując je jako synonim właściwie każdego dokumentu zapisanego w postaci cyfrowej, bez względu na jego dodatkowe właściwości. Jest to sytuacja w pewnym stopniu korzystna, biorąc pod uwagę fakt, że gorset definicji może uniemożliwić swobodną, całościową refleksję nad zjawiskiem książki elektronicznej. Potoczne wyobraże-

² W Raporcie Cordier wskazano, że wyrażenie „książka elektroniczna” łączy w sobie określenia dwóch zjawisk technologicznych skrajnie odmiennej natury: a) zjawiska książki rozumianej jako trójwymiarowy przedmiot, powstały w procesie produkcji, którego skład został ostatecznie ustalony, a także b) zjawiska digitalizacji, rozumianej jako zespół technologii służących przekształcaniu zawartości przekazu w liczby o wartościach 0 lub 1, wymagających co do zasady posłużenia się komputerem (s. 91).

³ Gwoli ścisłości należy dodać, że jest to raczej konglomerat plików powiązanych według pewnej koncepcji, niż pojedynczy plik, w którym zapisana została treść książki. Na e-książkę składa się w szczególności jej zawartość tj. szereg zdigitalizowanych obiektów (rysunki, zdjęcia) i dokumentów, a w dalszej kolejności arkusze stylu gdzie zawarte zostały dyrektywy na temat tego, w jaki sposób zawartość ma być wyświetlana na ekranie oraz inne pliki z danymi porządkującymi zawartość e-książki, pliki z danymi meta gdzie zawarty został opis książki (dane nt. autora, skrót książki, ISBN, cena itp.), pliki elektronicznego zarządzania prawami (digital rights management, DRM) i in.

⁴ I tak np. *Le Grand dictionnaire terminologique de l'Office de la langue française* określa książkę elektroniczną jako „niewielkie urządzenie przenośne w kształcie książki, wyposażone w ekran do wyświetlania, które pozwala przechowywać i odczytywać publikacje *online* udostępnione do ściągnięcia w Internecie” („Petit portable en forme de livre, muni d'un écran de visualisation, qui permet de stocker et de lire les publications en ligne disponibles par téléchargement dans Internet”) http://www.granddictionnaire.com/fs_global_01.htm/

nia na temat tego, czym jest e-książka, również zaczynają się dopiero wykształcać i z chwilą, gdy proces ten dojrzeje będziemy mogli stwierdzić na ile książka zmieniła się wskutek inwazji elektronicznych mediów, czy część żywionych względem niej odczuć społeczeństwo przelało na e-książkę i jak postrzega funkcję ich obu. Gdybyśmy jednak spróbowali zaprojektować definicję e-książki, należałoby wskazać, że jej wydobyć z kontekstu semantycznego (tradycyjnej) książki nie wydaje się możliwe. E-książka czerpie swoją istotę z koncepcji książki i powinna zachować jej podstawowe przynajmniej właściwości. Przede wszystkim jest to wyodrębnienie. Książka jest fenomenem wyodrębnionym z otoczenia zarówno jako przedmiot, jak i pod względem swojej zawartości tekstowej. Nie stanowi naruszenia tej reguły dyktowany względami praktycznymi podział książki na tomy, ani istniejące pomiędzy książkami związki treściowe oparte na inspiracji, kontynuacji, przekładzie itp. Również obecność przypisów nie niweczy cechy książki jako wyodrębnionego tekstu o ile jest ona zrozumiała bez odwoływania się do wymienionych w przypisach dzieł. Inaczej jest z zapisaną w postaci bitów e-książką, która wykazuje powinowactwo ze wszelkimi innymi rodzajami podobnie zakodowanych informacji – muzyką, obrazem, innymi tekstami. Wprowadzona do internetu, poddana jest naporowi hipertekstu i poprzez linkowanie, podpięcie do wyszukiwarek, systematyzowanie tekstu w formie odrębnych podstron, może zostać wchłonięta przez informacyjne uniwersum. Wyodrębnienie z hipertekstu uznać zatem należy za podstawową cechę konstytuującą pojęcie e-książki. Chodzi przy tym o:

1. wyodrębnienie pod względem technicznym, a więc przyjęcie formatu PDF lub pokrewnych koncepcyjnie, które zachowując założony układ typograficzny i ograniczając możliwość manipulacji tekstem upodabniają e-książkę do książki, a także
2. samoistość zawartości e-książki, która jest zrozumiała bez odwoływania się – poprzez link – do zasobów zewnętrznych.

Bliskim idei tradycyjnej książki będzie wyodrębniony plik, w którym tekst dodatkowo prezentowany jest w układzie typograficznym właściwym dla stron książki drukowanej (odpowiedni układ przestrzenny tekstu, dobór czcionki, impaginacja). Również tę cechę e-książki uznać należy za konstytutywną, co za tym idzie surowe nieobrobione typograficznie teksty, w jakie obfituje internet nie będą mogły zostać określone jako e-książka. W dalszej kolejności można zaopatrzyć e-książkę w „okładkę”, „stronę tytułową”, spis treści, wykaz bibliografii itp. Otrzymana w ten sposób e-książka nie będzie się różniła niczym od komputerowego składu książki w ostatnim stadium przygotowań przed skierowaniem go do wydruku. Jest to punkt, w którym dochodzi do zetknięcia się światów tradycyjnej książki i książki elektronicznej. Podobień-

stwo opisanego wyżej pliku postscriptowego do obrazu zeskanowanej książki papierowej, który może zostać wyświetlony na ekranie jest łudzące – z jednym wszakże i chyba pomijalnym wyjątkiem – zeskanowany tekst jest nieaktywny, zapisany w formie graficznej.

64 E-książki w najszerszym tego słowa znaczeniu towarzyszą nam przynajmniej od lat trzydziestu od chwili, gdy wdrożony został w życie Projekt Gutenberg z 1971 roku, w ramach którego tysiące książek, w większości klasyki należącej do domeny publicznej zostało poddanych digitalizacji i udostępnionych publicznie w formie elektronicznej. Książki te dostępne były i są w postaci prostych plików tekstowych, a mając na uwadze podane wyżej kryteria trudno określać je mianem e-książek. Zanim pojawił się termin e-książka (e-book), co miało miejsce w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych nie było niczym niezwykłym mówienie o „książkach elektronicznych”, pod którym to pojęciem rozumiano właśnie książki zgromadzone w Gutenberg Project lub zapisane na płytach kompaktowych. Termin „e-book” upowszechnił się jednak (co jest dość znamienne) dopiero z chwilą, gdy na rynek weszły pierwsze czytniki e-tekstów wyprodukowane przez firmy RocketBook i SoftBook [Hillesund]. W literaturze przedmiotu używany jest zarówno termin angielski (e-book) jak i jego tłumaczenia na języki narodowe⁶.

II. Dziesięć postulatów e-wydawnictwa

1. Przenośność

Istnieją historycznie udokumentowane, a pochodzące z wczesnego okresu rozwoju książki przypadki celowego zwiększania jej rozmiarów i wagi oraz przytwardzania na stałe w miejscu udostępnienia, co związane to było z ówczesną jej rzadkością i dyktowane dążeniem do zapobieżenia kradzieżom. Opasłe foliały przykuwane do klasztornych pulpitów, a współcześnie także pewne „reprezentacyjne” wydawnictwa albumowe nie odpowiadają jednak stereotypowi książki, która kojarzona jest raczej z przedmiotem niedużym, lekkim i łatwym w transporcie. Ta właściwość książki osiągnana jest przez zmniejszenie jej

- a) wagi – typowa książka co do zasady nie jest ciężka, dodatkowo można ją „odchudzić” dobierając papier o odpowiedniej gramaturze, rezygnując z twardej oprawy itp.,
- b) rozmiarów – typowy format książki to A5 i formaty zbliżone.

⁶ e-book, eBook, electronic book (ang.), livre électronique, livrel, livre numérique (fr.) elektronische Buch, eBuch (niem.)

Książka elektroniczna spełnia postulat przenośności w tym sensie, że urządzenia do jej przechowywania i odczytywania (zwłaszcza typu *palmtop*) dają się z powodzeniem transportować. Z uwagi na swoją pojemność sięgającą tysięcy stron maszynopisu, urządzenia te umożliwiają zabranie w podróż sporej biblioteki, co może być niezwykle istotne dla osób, które w swojej działalności stykają się z dużymi ilościami tekstu (prawnicy, studenci, nauczyciele). Swojego rodzaju przenośność zapewniona jest również poprzez możliwość każdorazowego dostępu do serwera, na którym umieszczona została e-książka z urządzenia końcowego bez względu na to gdzie zostało ono umiejscowione. Przewagę e-książki nad książką w tym punkcie, uznać należy za znaczną.

65

2. Prostota obsługi

Każda osoba potrafiąca czytać, umie jednocześnie posługiwać się książką, którą dla zapoznania się z utrwalonym w niej tekstem wystarczy po prostu wziąć do ręki i otworzyć. Nie wiąże się to z żadnymi trudnościami technicznymi, a tekst jest dostępny natychmiast i bezpośrednio. Inaczej jest w przypadku e-książki gdzie mamy do czynienia z tekstem zapisanym w postaci sekwencji bitów, który to tekst musi zostać dekodowany i w postaci zdanej do odczytania wyświetlony na ekranie. Lektura wymaga posłużenia się stosunkowo skomplikowanym technicznie urządzeniem, którym może być komputer osobisty, laptop, palmtop etc. jak również urządzenie zaprojektowane specjalnie dla umożliwienia odczytu elektronicznych dokumentów, czyli *sensu stricto* e-książka. Pożądane jest, aby uruchomienie takiego urządzenia i jego obsługa nie wiązały się z nadmiernymi komplikacjami. Nie zawsze postulat ten będzie możliwy do spełnienia w przypadku urządzeń wielofunkcyjnych jak np. komputer osobisty, którym posługiwanie się nawet na elementarnym poziomie sprawia niektórym osobom trudności. Wydaje się, że taka idealna e-książka powinna być złożona w obudowie nie bardziej niż popularne modele automatycznych aparatów fotograficznych.

Jeśli chodzi o sam dokument elektroniczny to jest on łatwy w przechowywaniu i udostępnianiu. Oczywistą jego zaletą jest możliwość szybkiego odszukania interesującego nas fragmentu tekstu, co w przypadku książki tradycyjnej wymaga zdecydowanie większego wysiłku. Także posługiwanie się zestawami e-tekstów (elektroniczną biblioteką, bazą danych) jest znacznie łatwiejsze niż w przypadku książek. W pewnym stopniu zmniejszyć tę dysproporcję może komputeryzacja bibliotek i ich zaopatrzenie w elektroniczne systemy wyszukiwawcze, jednak generalnie rzecz ujmując, e-książki nadal wykazywać będą względem książek zdecydowaną przewagę, jeśli chodzi o udostępnianie w krótkim czasie dużych ilości wymaganych przez czytelnika informacji.

3. Czytelność

66 Ekran (komputera, palmtopa, e-książki) wykazuje pewne swoiste cechy jak rozdzielczość, wyposażenie go lub nie w funkcję odświeżania obrazu, zastosowanie tej a nie innej technologii projekcji, gama kolorów, współczynnik kontrastu itp., z których każda z osobna niewątpliwie będzie miała wpływ na komfort lektury. Podstawowym problem, na jaki tu należy wskazać (a który pozostaje jednocześnie jedną z większych bolączek techniki komputerowej w ogóle) to niska rozdzielczość i kontrast elektronicznych wyświetlaczy. Dla przeciętnej książki drukowanej rozdzielczość waha się w granicach 300 do 1200 punktów na cal², podczas gdy dla przeciętnego ekranu komputera wskaźnik ten wynosi 72 punkty, a urządzenia konstruowane specjalnie do odczytu tekstu przekraczają nieznacznie granicę 100 punktów. Także współczynnik kontrastu ekranu komputerowego pozostawia wiele do życzenia, oscylując w granicach 5-10% gdy tymczasem dla przeciętnej książki drukowanej w technice czerni i bieli wynosi on 20-30% [Le Loarer: 26].

Czytelnik książki drukowanej dysponuje właściwie nieskończoną liczbą możliwości doboru warunków lektury – jasności światła, jego barwy, kąta padania. W przypadku e-książki zdany jest on w większym stopniu na właściwości wyświetlacza, który nie tylko że (podobnie jak książka) odbija fale świetlne umożliwiając lekturę, ale sam również jest aktywnym źródłem światła. Mogą zaistnieć w jej przypadku problemy związane z polaryzacją fal świetlnych, pojawiającymi się refleksami, które będą przeszkadzać w czytaniu lub problemy związane z niekorzystnym oddziaływaniem na wzrok promieniowania płynącego z ekranu (która to wada została obecnie, jak się zdaje, w znacznym stopniu zniwelowana). Interesującą możliwością, jaką stwarza e-książka jest lektura tekstu na podświetlonym ekranie bez konieczności używania zewnętrznego źródła światła⁶.

Czytelność można rozpatrywać również w aspekcie edytorskiego opracowania tekstu, polegającego na uwypukleniu tytułów i podtytułów, zaakcentowaniu kluczowych słów w tekście, opatrzeniu tekstu przypisami na marginesie, numeracją bieżącą, wyłączeniu pewnych części tekstu (np. definicji) w formę ramki, zróżnicowaniu tła itp. Można powiedzieć, że e-książki nie ustępują w tym zakresie wydawnictwom tradycyjnym, a nawet przewyższają je

⁶ Ta właśnie zaleta e-książek była najczęściej wymieniana w ankiecie, w której brało udział 101 bibliotekarzy przeprowadzonej w ramach szerszego zespołu badań przez Rochester Regional Library Council, Monroe 2 BOCES School Library System i Monroe County Public Library w ramach projektów Electronic Book Evaluation Project (Październik 1999 – Wrzesień 2000) i Electronic Book Information Exchange (Październik 2000 - Wrzesień 2001) <http://www.lib.rochester.edu/main/ebooks/studies.htm/> była właśnie możliwość czytania nocą bez konieczności korzystania z dodatkowego źródła światła.

z tego względu, że ich edytor ma możliwość operowania linkiem, kolorem (książki tradycyjne z przyczyn kosztowych są przeważnie czarnobiałe). Niezwykle cenną właściwością e-książek jest możliwość powiększenia czcionki, czy zmiany jej kroju na odpowiadający indywidualnym preferencjom czytelnika. Jest to szczególnie istotne dla osób słabo widzących, które w przypadku tradycyjnych książek często były wykluczone z kręgu czytelników.

67

4. Trwałość

Naruszyć substancję książki można na wiele sposobów i w różnym stopniu uszkodzenia te mogą wpływać na możliwość lektury, generalnie jednak książka jako przedmiot jest raczej trwała. Zalana kawą, czy „spuchnięta” po kąpieli w wannie, może nam nadal dobrze służyć, nie szkodzą jej wstrząsy i upadek z wysokości, z oczywistych względów jest nieczuła na skoki temperatury, zaburzenia pola elektromagnetycznego itp. z drugiej strony sporym zagrożeniem dla papieru – zwłaszcza w dłuższym okresie czasu – są pleśnie, grzyby, pewne gatunki owadów itp., a także on sam, a ściślej rzecz mówiąc kwaśne substancje, jakie zostały wprowadzone do struktury papieru na etapie jego produkcji i które powodują powolny rozpad jego podstawowego składnika – celulozy (problem „kwaśnego papieru”)⁷. Urządzenia elektroniczne są bardziej od książki wrażliwe na uszkodzenia mechaniczne i zmiany w środowisku. Upadek przeciętnego laptopa z wysokości 1 m może mieć dla niego tragiczne następstwa, podobnie będzie z zalaniem go wodą (choćby przykłady pewnych modeli aparatów fotograficznych czy odtwarzaczy spacerowych wskazują, że możliwe jest skonstruowanie e-książki odpornej na wodę), przegrzaniem, wystawieniem na oddziaływanie pola magnetycznego. Nie jest wykluczone, że e-książki mogą być atakowane przez wirusy komputerowe, lub nawet wirusy im właśnie „dedykowane”.

5. Żywotność

Z technicznego punktu widzenia czytanie książki, która została wydrukowana 500 lat temu nie nastręcza żadnych trudności. Inaczej może być z e-książką, która została sporządzona ledwie kilka lat wstecz i zapisana w popularnym wówczas formacie. Próba jej odczytania przy użyciu nowo opracowanego oprogramowania może zakończyć się niepowodzeniem, z tego względu,

⁷ Wśród polskich książek najmniej trwałe papier występuje w tych z okresu 1880-1954. Według klasyfikacji W. J. Barrowa w dziesięcioleciach od 1880-1889 do 1954-1959 73-94% książek sporządzonych zostało z papieru drukowego najniższej, pierwszej klasy wytrzymałości. Prognozuje się, że gdy książki te nie zostaną poddane na masowego procesowi odkwaszania lub mikrofilmowania, znikną z półek polskich bibliotek do roku 2015 [Zyska 1999].

że producent programu poczynił śmiałe założenie, jakoby cały świat mediów nadążał za rozwijającą się w coraz szybszym tempie technologią i nie uwzględnił faktu, że spora liczba użytkowników może być – z przyczyn finansowych czy z sentymentu – posiadaczami oprogramowania w starszych wersjach. Jeszcze częściej będzie dochodziło do sytuacji, gdy posługując się oprogramowaniem w starszej wersji nie będziemy w stanie odczytać plików skonwertowanych w nowszej wersji programu (por. choćby *casus* Windows 2000 i jego poprzedników). Banalny powód, jakim jest brak zainstalowanej w czytniku odpowiedniej czcionki, w której sformatowany został tekst, może również pozbawić nas przyjemności lektury. Tego rodzaju problemy wynikają niewątpliwie z postępu technologicznego i niemożności zapewnienia absolutnej kompatybilności starych i nowych programów i formatów, w pewnej mierze jednak spowodowane są polityką producentów, których celem jest stymulowanie sprzedaży wciąż nowszych modeli urządzeń odczytujących. Zaisntniała sytuacja stanowić może pewną przeszkodę w upowszechnianiu idei książki elektronicznej.

6. Orientacja ekranu i jego rozmiar

Standardowy format ekranu – prostokąt o stosunku boków 3:4 – jest jednocześnie standardowym formatem książki z tą różnicą, że ekran monitora ma orientację horyzontalną w przeciwieństwie do książki, która w znakomitej większości przypadków przybiera orientację portretową. Ta koncepcja książki ma za sobą ponad 3 tys. lat historii; alternatywne względem niej rozwiązania są kwestią ostatnich lat⁸ i wydaje się, że przełamywanie tradycji nie jest w tym przypadku możliwe ani też konieczne. Teza ta znalazła potwierdzenie w badaniach przeprowadzonych w latach 1997 i 1998 w Kent's Information Design Laboratory (IDL), The School of Journalism and Mass Communication. W pierwszym z badań [Wearden 1998: 3-4]⁹ w grupie 201 ankietowanych klientów supermarketu 60,2% wskazało, że wolałoby czytać gazety i czasopisma na ekranie mającym orientację portretową. Jeśli chodzi o książki 57,2% badanych opowiedziało się za orientacją horyzontalną, jakkolwiek okazało się, że znaczna ich część udzieliła odpowiedzi, będąc przekonanymi, że na ekranie czytnika wyświetlane będą po dwie sąsiadujące ze sobą strony. W kolejnych etapach badania ankietowani jako preferowany model prezentacji tekstu książki wybierali wariant dwóch kolumn tekstu w orientacji portretowej (pierwszy i drugi wybór dla 71,6%) a w dalszej kolejności wariant dwóch kolumn w orientacji horyzontalnej (tj.

⁸ Por. badania J. Craig i B. Barton, na które powołuje się S. Wearden [Wearden 1998: 2].

⁹ Zespół w składzie A. Schierhorn, C.Schierhorn, S. Wearden.

prezentacja dwóch sąsiadujących stron, 67,7%). Jedynie 17,4% wybrało wariant pojedynczej kolumny i ekran w orientacji poziomej. Nie stwierdzono wpływu zmiennych wykształcenia, rasy, płci i wieku na wynik badania. Okazało się jednak, że osoby spędzające więcej czasu na oglądaniu telewizji niż na lekturze czasopism, oraz korzystające z usług *on-line* częściej skłonne były wskazać na orientację właściwą ekranowi telewizora lub monitora. Pewnym zaskoczeniem był wynik badania w grupie konsumentów usług *on-line*. Okazało się, że ci, którzy spędzali przed monitorem umiarkowana ilość czasu częściej wskazywali na ekran o orientacji horyzontalnej niż ci, którzy spędzali przy komputerze najmniejszą i największą liczbę godzin. W obu ostatnich grupach preferowaną była raczej orientacja portretowa ekranu. Również kolejny eksperyment przeprowadzony na próbie 200 studentów potwierdził, że czytelnicy wolą tekst wyświetlany w orientacji portretowej na podobnie zorientowanym ekranie (co nie wymaga od nich przewijania) a w dalszej kolejności prezentacje dwóch sąsiadujących stron na ekranie zorientowanym poziomo [Wearden 1998: 6-7]. W konkluzji autorzy ankiety stwierdzają, że istnieje silnie zakorzenione kulturowo przekonanie, że właściwą dla odbioru informacji pisanej jest płaszczyzna zorientowana portretowo, co powinno zostać wzięte pod uwagę przez konstruktorów i wydawców książek.

Wielkość ekranu, co chyba oczywiste, również odgrywa niebagatelną rolę w procesie lektury. W przeprowadzonym przez Arthur Andersen badaniu blisko połowa ankietowanych wskazała na mały ekran jako na wadę e-książek¹⁰. Większy ekran wpływa zdecydowanie dodatnio na komfort lektury i umożliwia szybszą a przez to pełniejszą percepcję tekstu¹¹.

7. Standaryzacja

Książki mogą być wytwarzane w wielu formatach i kształtach, jakkolwiek w ciągu ostatnich dwustu lat wytworzyły się i upowszechniły w tym zakresie pewne standardy. Nadal spotkać można książki w formatach dość zróżnicowanych – począwszy od pokaźnych wolumenów, a skończywszy na wydaniach kieszonkowych – przeciętna jednakże książka ma wielkość formatu A5 lub zbliżoną. Ten rozmiar książki umożliwia pogodzenie pewnych sprzecznych oczekiwań z nią związanych. Powinna być ona z jednej strony łatwa w transporcie i składowaniu (lekka, nieduża), a z drugiej strony poręczna i wy-

¹⁰ Badanie przeprowadzone w dniach 26-29 stycznia 2001 roku na próbie 1,461 spośród 5 tys. amerykańskich internautów zarejestrowanych w Arthur Andersen's Online User Panel.

¹¹ Co znajduje potwierdzenie w badaniach empirycznych por. G. A. Rivera [Rivera] i podany tam opis eksperymentu Shneiderman'a z 1987 roku.

godna w lekturze. W przypadku e-książki procesy standaryzacji przebiegają dwutorowo, co jest związane z faktyczną niezależnością e-książki rozumianej jako dobro niematerialne oraz e-książki będącej urządzeniem służącym do odczytywania plików tekstowych¹².

8. Przystępność

O przystępności książki można pisać wiele – temat ten powraca od czasu do czasu na łamy mediów w kontekście prób obłożenia książek podatkiem VAT, albo ujawnienia wyników kolejnych badań nad stanem czytelnictwa w Polsce. Zagadnienie udostępniania książki czytelnikom w tej, a nie innej cenie ma złożony charakter – ścierają się tu kwestie związane z ekonomicznym uzasadnieniem działalności wydawniczej jako działalności gospodarczej prowadzonej przez prywatne podmioty, z kwestiami społecznej odpowiedzialności mediów i realizacji interesu publicznego, jaki ma państwo w zapewnieniu obywatelom dostępu do informacji i edukacji. Rozbrat pomiędzy atomami i bitami, jaki ma miejsce w przypadku książki elektronicznej powoduje dodatkowo, że należałoby rozważyć odrębnie kwestie dostępu do informacji zapisanej w postaci elektronicznej i dostępu do infrastruktury, w której zachodzi przepływ tejże informacji, a więc do sieci telekomunikacyjnej będącej podstawą internetu, telefonii, telewizji, wraz z urządzeniami końcowymi – komputerem, telewizorem i innymi. Zagadnienia te zostaną w niniejszym opracowaniu w większości pominięte, na rzecz prezentacji społecznych oczekiwań związanych z przystępnością e-książki. Wydaje się, że dalszy rozwój e-książki w dużym stopniu zależy od tego, czy (przy założeniu istnienia innych jej ograniczeń) spełni ona nadzieje czytelników stając się konkurencyjną cenowo względem nośników tradycyjnych.

Według badań przeprowadzonych w USA przez Arthur Andersen¹³ głównymi czynnikami hamującymi rozwój rynku okazały się wysoka cena czytników i rozbudowane wymogi sprzętowe. 42% respondentów oceniło pozytywnie zjawisko e-książki (oceny „bardzo pozytywnie” i „pozytywnie”), 41% odnosiło się do niego neutralnie, a pozostali z niechęcią lub nawet wrogością (3%). 3 respondenci wyrażili przekonanie, że książka elektroniczna powinna kosztować mniej niż papierowa, według przeciętnej propozycji – mniej o 50%. Jedynie 27% zgłosiło chęć kupna e-książki w tej samej cenie co wydanie papierowe, a dla ponad 50% koszt e-książki był podstawowym powodem, dla którego nie zdecydowali się jeszcze na jej zakup. 70% wskazało, że główną przyczyną, dla której zrezygnowali z zakupu, była konieczność jednoczesnego kupna czytnika i oprogramowania do odczytu e-książek. 1 respondentów,

¹⁵ Por. niżej uwagi odnośnie modeli e-książek i formatów zapisywania tekstu.

¹⁶ Por. przyp. 10

zgłosiła chęć kupna e-książki pod warunkiem, że jej cena nie przekraczałaby 100 USD. 66% badanych wskazało na wielość formatów, w jakich udostępniane są e-książki, co miałoby się wiązać z koniecznością zakupu więcej niż jednego urządzenia w celu obsłużenia pewnych niestandardowych formatów. Jedynie 20% badanych przyznało, że być może zakupi w ciągu najbliższych 6 miesięcy jedną lub więcej książek w postaci elektronicznej.

Problem ustalania ceny e-książki był również przedmiotem francuskiego badania ankietowego przeprowadzonego na internautach w 1999 roku¹⁴ 82% respondentów wyraziło przekonanie, że autor powinien czerpać zyski ze rozpowszechniania jego dzieła poprzez internet. Cena książki, która dla wydania papierowego wynosi 100FF, w przypadku, gdy ta sama książka udostępniana jest w sieci powinna według 56% badanych nie przekraczać sumy 50F, a 11% uważało, że powinna być równa lub nawet wyższa od ceny wyjściowej. Średnia cena, jaką podawano wynosiła 30F, a najczęściej powtarzającą się odpowiedzią to 50F (20% badanych) i 10F (14%). Duża liczba ankietowanych (ok. 1/3 próby) nie udzieliła odpowiedzi na to pytanie. Osoby, które wykluczyły możliwość czerpania przez autora zysków z rozpowszechniania jego utworu poprzez internet, opowiadały się jednocześnie za zmniejszeniem ewentualnej opłaty za korzystanie – 64% podało cenę niższą niż 50F (średnia dla całej próby wynosiła 56%). Fakt, że dostęp do książki był utrudniony również odgrywał pewną rolę. W tym przypadku 23% respondentów dopuściło możliwość zakupu za cenę równą lub przekraczającą wyjściową cenę 100 FF (w sytuacji, gdy książka była łatwo dostępna na możliwość taką przystało 11%). Również w tym wypadku osoby, które sprzeciwiły się czerpaniu przez autora zysków z internetowej edycji dzieła najczęściej proponowały cenę poniżej 50 FF (48% respondentów, przy średniej 37% dla całej próby).

Jeśli chodzi o dzieła z zakresu nauk ścisłych i humanistycznych (w przeciętnej cenie sprzedaży 200FF), internauci byli bardziej oszczędni: 45% z nich gotowych było zapłacić za elektroniczną wersję pracy 100 FF lub więcej.

W jeszcze innym badaniu na przykładzie zakupów bibliotecznych udowodniono, że e-książki wyceniane są przez wydawców przeciętnie 35% niżej od wydań tradycyjnych¹⁵.

¹⁴ *Internet et le livre: comment lirez vous demain?* Badanie przeprowadzono w dniach 1-12 marca 1999 roku. Na ankietę odpowiedziało 2474 internautów, pochodzących w większości z Francji (58%), w dalszej kolejności USA, Kanady i Wielkiej Brytanii, ludzi młodych (średnia wieku 34 lata), absolwentów szkół wyższych i zarazem pracowników umysłowych wyższego szczebla. Były to osoby posługujące się Internetem, a jednocześnie praktykujące czytanie książek. Wyniki trudno zatem uogólniać, bo nie uwzględniają one zapatrywań ogromnej większości osób z zasięgu (Internetowej!) dostępności ankiety, które nigdy nie zetknęły się z komputerem o książce elektronicznej nie wspominając http://www.sgdl.org/fr_enquete.htm tamże szczegółowa charakterystyka ankiety.

¹⁵ Por. przyp. 3.

Wydaje się, że cena e-książki, na którą nie mają wpływu koszty wydawnictwa związane z transportem (dystrybucja odbywa się *via* internet na koszt konsumenta) i utrwaleniem tekstu w papierowym nośniku (związane z tym kosztami również zostały przerzucone na klienta) rzeczywiście może i powinna być niższa od ceny wydania tradycyjnego. Postulat ten będzie możliwy do spełnienia, zwłaszcza gdy e-książka nie posiada swojego papierowego odpowiednika; w tym drugim wypadku cena obu wydań będzie skorelowana tak, aby wersja elektroniczna książki nie była konkurencyjna cenowo na tyle, by zagrozić sprzedaży wydania papierowego. Prawdopodobne jest, że w tym wypadku cena e-książki będzie podążać za ceną tradycyjnego wydania. Tak być jednak nie musi, o czym świadczą przypadki autorów, którzy zdecydowali się udostępnić książkę w sieci do ściągnięcia za niewygórowaną opłatą lub nawet za darmo, w nadziei, że czytelnicy, którzy zapoznają się z dziełem zechcą następnie kupić książkę w tradycyjnym papierowym wydaniu. W ten sposób rozpowszechniane były dwie nowele autorstwa Douglas Clegg'a [<http://www.douglaslegg.com/>] i promocja w istotny sposób wpłynęła na sprzedaż książek Autora w tradycyjnej edycji, gdzie odnotowano pięciokrotny wzrost. Mniej obiecujący wynik uzyskał Seth Gordon oferując w sieci do nieodpłatnego ściągnięcia swoją książkę *Unleashing the Idea Virus*. Ściągnęło ją 250 tysięcy osób, sprzedano 30 tysięcy egzemplarzy papierowych po 40 USD sztuka [Mayfield].

9. Niezawodność

Trudno mówić o zawodności książki skoro w potocznym rozumieniu pojęcie to odnosi się wyłącznie do urządzeń technicznych. Co do e-książek kwestia wydaje się jasna i nie wymaga bliższego omawiania? Urządzenia te w równym stopniu jak i inne elektroniczne „gadżety” mogą zawieść z przyczyn bardziej (wyczerpanie baterii) lub mniej (awaria mikroprocesora) przewidywalnych.

10. Możliwość personalizacji

Z chwilą, gdy kupujemy w księgarni książkę – jedną spośród wielu seitek czy tysięcy w nakładzie – staje się ona jedną jedyłą, bo naszą. Wiele osób pragnie dodatkowo ten fakt podkreślić poprzez opieczutowanie książki, jej podpisanie, wklejenie ekslibrisu albo nawet oprawienie książki u introliigatora w okładkę jednakową dla całego księgozbioru. Odpowiednim zabiegom personalizacyjnym może zostać poddana również e-książka, włącznie z tym, że możliwy jest, choć na razie w niewielkim zakresie indywidualny dobór jej obudowy („okładki”). Nie jest wykluczone, że wraz z rozwojem rynku e-książek możliwa będzie wymiana takich okładek przez samego użytkownika podobnie jak to ma się obecnie z panelami telefonów komórkowych

Istotniejszy od wymienionego aspektu personalizacji to możliwość sporządzania przez czytelnika e-książki przypisów, notatek, podkreśleń w tekście, zaznaczania stron, być może również sporządzania własnych linków, dzieł i łączenia dokumentów elektronicznych i ich fragmentów. Nie zawsze wszystkie te opcje będą dla czytającego niezbędne, o czym można się przekonać analizując różne style lektury¹⁶ albo po prostu przypominając sobie własne sposoby obchodzenia się z różnymi rodzajami tradycyjnych książek.

W amerykańskim badaniu przeprowadzonym na przełomie 1990/2000 przez Versaware Inc. 71% badanych wskazało na możliwość sporządzania przypisów i zaznaczania tekstu jako istotną cechę, którą będą brali pod uwagę przy zakupie e-książki¹⁷.

IV. Czytniki e-książek

Koncepcja zapisywania tekstów książek w postaci elektronicznej w celu ich późniejszego odczytu przy użyciu komputera pojawiła się już w latach osiemdziesiątych. Pierwsze modele e-książek opracowane i produkowane przez Nosi (*Sony Data Discman* i *Sony Bookman*) wykorzystywały jako nośnik tekstu płytę kompaktową i przypominały wyglądem dzisiejszego DiscMan'a zaopatrzonego w niewielki wyświetlacz. Produkt ten nie powtórzył sukcesu Walkman'a – ekran był mały, o niewielkiej rozdzielczości, bateria miała krótką żywotność, występowały problemy z kompatybilnością urządzenia, a całość kosztowała horrendalnie drogo (900 USD za model Bookman). Ten kierunek rozwoju przenośnych czytników tekstu okazał się ślepą uliczką jakkolwiek idea CD jako nośnika dla elektronicznej książki nie straciła na aktualności, szczególnie, jeśli wziąć pod uwagę słowniki, encyklopedie, katalogi i im podobne dzieła oparte na idei bazy danych¹⁸.

W późnych latach dziewięćdziesiątych pojawiła się (a obecnie możnaby ostrożnie dodać, że okrzepła) koncepcja e-książki jako urządzenia wielkości

¹⁶ Por. na ten temat B. Schilit [Schilit 1999] i C. Morizio [Morizio 1999].

¹⁷ *Groundbreaking Survey Finds Majority of College Students Prefer Electronic Textbooks Over Print Books*. Badania prowadzone w grupie studentów różnych kierunków 63 collegów w 22 stanach USA. Cyt. za E. J. Simon [Simon 2001].

¹⁸ Zauważyć można, że CD jako nośnik informacji preferowany jest głównie przez osoby prywatne, podczas gdy klienci instytucjonalni bazują w większym stopniu na usługach online. Jest to jak się zdaje spowodowane tym, że zanim Internet wszedł w stadium powszechnej dostępności gospodarstwa domowe korzystały głównie z danych zapisanych na CD, podczas gdy instytucje takie jak np. uniwersytety pozostawały od lat częścią różnych sieci elektronicznych – byłaby to zatem kwestia pewnego nawyku. Inna przyczyną może być troska rodziców o to, aby ich pociechy nie miały dostępu do morza informacji, jakim jest internet, gdzie natrafić mogą na szkodliwe dla siebie treści, ale by korzystały z określonych i sprawdzonych źródeł informacji. Tak. A. Soojung-Kim Pang [Soojung-Kim Pang 1998].

nomen omen przeciętnej książki, z relatywnie dużym wyświetlaczem, zaopatrzonej w twardego dysku, na którym zapisywany jest tekst i wyposażonej w funkcje umożliwiające poruszanie się po tekście, jego formatowanie stosownie do indywidualnych wymagań, wyszukiwanie wyrazów i fraz w tekście, sporządzanie przypisów, notatek itp. Czytelnik ma możliwość zmiany rozmiaru czcionki (przeciętnie w granicach 10-28 pkt), jej kroju, orientacji strony. Formaty stron i paginacja generalnie nie odpowiadają wersjom drukowanym tekstom. Wyświetlacz jest na ogół monochromatyczny, do rzadkości należy opcja doboru odcieni szarości, o kolorach nie wspominając. Pojemność przeciętnego e-booka jest wciąż ograniczona wahając się w granicach 4 do 32 MB, chociaż pewne modele zdołały już przekroczyć granicę 100 MB. Typowa czterystustronicowa powieść zajmuje ok. 340 kb pamięci, co za tym idzie przeciętna e-książka mieści do 100 dzieł. Obsługiwane formaty to HTML, PDF, a także Word i ASCII i inne. Pierwszą taką e-książką z prawdziwego zdarzenia był **SoftBook Reader** firmy SoftBook Press, którego prototyp powstał już w 1995 roku. Produkt wszedł na rynek pod koniec 1998¹⁹. Ma kształt i rozmiary zbliżone do kartki papieru formatu A4. Wyświetlacz o wymiarach 15x20 cm chroniony jest przed uszkodzeniem skórzaną „okładką”. Urządzenie waży ok. 1 kg i mieści do 1500 stron tekstu. Bateria wystarcza na 5 godzin ciągłej pracy. Istnieje możliwość dokonywania podkreśleń tekstu, zaznaczania fragmentów, nanoszenia własnych komentarzy. W ślad za **SoftBook Reader** pojawił się **Rocket eBook** firmy NuvoMedia przez pewien czas był jedynym oprócz **SoftBook Reader** dostępnym modelem e-książki. Jest mniejszy i lżejszy od **SoftBook Reader**a. Jednocześnie mieści do 4000 stron i może nieprzerwanie pracować przez 40 godzin. Poza tym nie odbiega pod względem stopnia zaawansowania technicznego od **SoftBook Reader** [<http://www.rocket-ebook.com/>; <http://www.softbook.com/>]²⁰. Warto też wspomnieć, że pierwszą e-książką europejską, a ściślej rzecz biorąc francuską była *Cybook* produkowana przez Société Cytale [<http://www.cytale.com/>].

W połowie 2001 roku w sklepach w USA pojawił się model e-książki przeznaczony do użytku przez osoby niewidome i niedowidzące. *BrailleNote* [<http://www.brailnote.com/>] jest wspólnym dziełem Microsoft i Pulse Data International, które połączyły wysiłki w celu zintegrowania oprogramowania Microsoft Reader i „bezekranowych” urządzeń *BrailleNote* firmy Pulse Data. Książka jest pobierana z sieci z użyciem modemu, a następnie może zostać przez użyt-

¹⁹ Historie jej powstania interesująco opisuje D. Silverman [Silverman].

²⁰ Obecnie po przejęciu obu firm przez Gemstar-TV Guide International zarzucono produkcję wymienionych modeli na rzecz innych nowszych rozwiązań por. <http://www.gemstar-ebook.com/> Gemstar-TV Guide International

kownika wysłuchana (dzięki zaimplementowanej technologii generowania mowy), lub „przeczytana”, przy wykorzystaniu specjalnego „wyświetlacza”, prezentującego publikację w formie brajlowskiej.

Warto również zwrócić uwagę na serię urządzeń określanych jako *Portable Digital Assistants* (PDAs), a bardziej znanych pod nazwą *palmtop*²¹. Są niewielkie (rozmiarów przeciętnego notesu), łączą w sobie szereg funkcji (książka adresowa, kalendarz, terminarz spotkań, budzik, notes, itp.) w tym także funkcję odczytywania większych plików tekstowych. Niewielka waga i rozmiary są ich mocną stroną, podobnie jest z ceną (waha się w granicach 150 do 450 USD), wadą – niewielki wyświetlacz, ograniczona pojemność i fakt, że typograficznie opracowany tekst zostaje w nich sprowadzony do wyjściowej postaci.

V. Formaty e-książek

1. American Standard Code for Information Interchange (ASCII)

To bardzo prymitywny standard kodowania. Umożliwia zapis liter, cyfr i znaków przestankowych jednak wyklucza możliwość wyłuszczenia czcionki, jej pochyleń (kursywa), nie mówiąc o innych bardziej skomplikowanych zabiegach. Przy wykorzystaniu kilku prostych znaków ASCII, możliwe jest tworzenie wzorów, diagramów, itp. o znacznym niekiedy stopniu komplikacji, („ASCII art”) jakościowo odbiegających jednak dalece od przeciętnie dostępnych w Internecie opracowań graficznych. Jego niewątpliwą zaletą jest to, że może zostać odczytany przez praktycznie każdy edytor tekstu i na każdej platformie systemowej. Na szerszą skalę format ten używany jest w zapoczątkowanym w 1971 roku Projekcie Gutenberg.

2. RTF (Rich Text Format)

Jest to format dokumentów tekstowych rozpoznawany przez większość edytorów tekstu. Dokument RTF zawiera informacje o atrybutach tekstu (wyłuszczenie, kursywa, itp.). Informacje zapisywane są przy użyciu znaków ASCII, stąd format tekstu zostaje zachowany, gdy próby odczytu podejmowane są przy użyciu różnych rodzajów edytorów tekstu. Dzięki tej prostocie budowy możliwa jest również wymiana dokumentów RTF między różnymi platformami systemowymi (np. Windows i Apple). Używany przez niektórych wydaw-

²¹ Od nazwy największego producenta tego rodzaju urządzeń – firmy Palm Inc. <http://www.palm.com/>

ców np. Hard Shell Word Factory, New Concept Publishing, XC Publishing [<http://www.hardshell.com/>; <http://www.newconceptspublishing.com/>; <http://www.xcpublishing.com/>].

76 3. HyperText Markup Language (HTML)

Jest o język służący do znakowania dokumentów przeznaczonych do rozpowszechniania w Internecie. Na dokument HTML składają się zawartość tekstowa, która będzie wyświetlana na ekranie oraz znaczniki HTML, które definiują strukturę dokumentu i tym samym sposób, w jaki będzie on wyświetlony w oknie przeglądarki. Język zaprojektowany został w 1990 roku przez pracownika CERN – Tima Berners-Lee i od tego czasu przeszedł znaczną ewolucję. Początkowo zasadał się na zaledwie kilku prostych poleceniach, obecnie umożliwia formatowanie tekstu, wzbogacanie go grafiką, dźwiękiem i animacją, tworzenie rozbudowanych i interaktywnych formularzy. Jest to podstawowy format internetowy, co zawdzięcza między innymi temu, że [Lieb 1999]:

- a) jest stosunkowo prosty w obsłudze;
- b) umożliwia zestawianie tekstu i grafiki w przyzwoitej jakości prezentacje; możliwości w tym zakresie uległy znacznemu zwiększeniu wraz z wprowadzeniem na początku 1997 r. kaskadowych arkuszy stylu (Cascading Style Sheets, CSS)²²;
- c) umożliwia integrację plików tekstowych i graficznych z niestandardowymi plikami audio, video, 3-D i podobnymi, do czego służą odesłania zamieszczane na stronie (linki);
- d) zawiera oznaczenia <META>, które umożliwiają odnalezienie plików HTML przez narzędzia wyszukiwawcze, a twórcom stron HTML zaopatrzenie ich w opis, który pozwoli wyszukiwarce na identyfikację strony zgodnie z danymi zawartymi w opisie;
- e) jest oszczędny – pliki HTML są relatywnie małe i ich transfer z serwera do komputera użytkownika będzie miał płynny przebieg, nawet przy ograniczonej przepustowości łącza (oczywiście pod warunkiem, że nie będą im towarzyszyły znacznie większe objętościowo pliki graficzne);
- f) umożliwia użytkownikowi interakcję z komputerem a tym samym efektywne poszukiwanie i gromadzenie informacji online.

²² Jest to mechanizm pozwalający przypisywać style elementom definiowanym przy pomocy języków opisu dokumentu - przede wszystkim HTML i XML. Pozwala na realizację i łatwą modyfikację złożonych stron WWW, w przypadku, których późniejsza zmiana istniejącego formatu byłaby wyjątkowo czasochłonna.

Wady formatu HTML to [Lieb 1999]:

- a) brak możliwości korzystania z notacji matematycznej, co jednak może ulec zmianie z chwilą upowszechnienia się w zastosowaniu stworzonego w oparciu o XML²³ znacznikowego języka MathML umożliwiającego przedstawianie wszelkich zapisów matematycznych przy zachowaniu ich struktury i zawartości;
- b) Starsze typy przeglądarek, które wciąż są w użyciu u znacznej liczby osób nie są przystosowane do odczytywania stron złożonych w Cascading Style Sheets, obsługa takich stron wiąże się w ich przypadku z utratą pewnych elementów formatowania;
- c) Dokumenty w HTML przeznaczone są do odczytywania z ekranu, a próba ich wydrukowania może napotkać na pewne problemy wynikające z wewnętrznego ustrukturywania wyświetlanego dokumentu.

77

4. Portable Document Format (PDF)

PDF nie jest przeznaczony do tworzenia stron WWW, ale jest udostępniany za ich pośrednictwem poprzez odesłanie (link). Do jego odczytywania służy przeglądarka udostępniana nieodpłatnie przez firmę Adobe Systems Inc. [por. <http://www.adobe.com/>; na temat samego formatu także <http://www.pla-netpdf.com/>] – właściciela formatu i producenta oprogramowania przeznaczonego do tworzenia i odczytywania plików PDF. To co widzi na ekranie czytelnik przypomina z grubsza rzecz ujmując fotografię dokumentu, gdzie czcionka, szata graficzna, zapis matematyczny, i inne jego części składowe prezentowane są na ekranie tak jak w oryginale. Wierność, z jaką PDF pozwala przechowywać pierwotny kształt dokumentu jest jego podstawową cechą. Oprócz tego zaawansowane wersje formatu zawierają szereg opcji umożliwiających opatrywanie dokumentu komentarzami, przypisami, dokonywania podkreśleń, przekreśleń, zakreśleń; opatrywania klauzulami „zatwierdzono” lub „poufne” wprowadzania plików graficznych *clip-art*.

Format powstał w 1991 roku na bazie PostScript – języka opracowanego również przez Adobe – i podobnie jak on służył od początku jako język opisu strony dla urządzeń drukujących. Znajdywał zastosowanie przede wszystkim

²³ Jest to wprowadzony do powszechnego użycia w 1998 roku opublikowano specyfikację języka XML oparty na SGML (a więc tym języku, który posłużył również za podstawę HTML) metajęzyk stanowiący zbiór reguł gramatycznych i znaczników, które mogą posłużyć do konstruowania poszczególnych języków opisu dokumentów np. MathML. Jeden ze stworzonych na bazie XML języków – XHTML – uważany jest za następcę HTML.

kim w systemach Desktop Publishing (DTP), gdzie pozwala przenosić zredagowane dokumenty między różnymi aplikacjami i drukarkami wyposażonymi w odpowiedni interpreter, jednak z upływem czasu zakres jego użycia wykroczył poza pierwotne ramy²⁴. Jest to obecnie jeden z najczęściej spotykanych w sieci formatów służących do przechowywania tekstu. Pomimo niewątpliwych zalet wykazuje on jednak pewne niekorzystne cechy, które mogą skłaniać do rezygnacji z korzystania z niego w szczególności na rzecz formatu HTML:

- a) PDF jest własnością intelektualną firmy Adobe, co oznacza, że korzystanie z niego (a ściślej rzecz ujmując – z jego aktywnej wersji) oznacza konieczność zawarcia umowy licencyjnej, z czym oczywiście wiąże się koszt. Oznacza to podrożenie działalności wydawniczej prowadzonej z użyciem tego formatu;
- b) Pliki PDF są ogromne – kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt razy większe od odpowiadających im pod względem zawartości tekstowej plików HTML – co stwarza oczywiście szereg problemów związanych z ich przechowywaniem w przestrzeni dyskowej, transferem z użyciem łącz o małej przepustowości i innych (np. mogą nie zmieścić się na standardowej dyskietce 3,5”);
- c) PDF jest formatem statycznym, a jego możliwości w zakresie przechowywania szaty graficznej dokumentu okupione są zmniejszeniem możliwości ingerencji w raz utworzony dokument zarówno przez autora jak i osoby trzecie. Ograniczenia w tym zakresie uległy zmniejszeniu zwłaszcza, gdy porównać nowsze wersje PDF z jego wersją pierwotną, jednak pozostaje on nadal formatem znacznie mniej plastycznym od HTML;
- d) Pomimo, że strony dokumentów w PDF do złudzenia przypominają strony książki rzadko udaje się je wpasować w przenośne czytniki tekstu, a jeśli już ich format wyklucza swobodną lekturę. Adobe jednakże wciąż czyni starania w kierunku udoskonalenia PDF i umożliwienia jego użycia w e-książkach (technologia Cool Type) [Kasdorf 1998].

1. Open E-Book (OEB) standard

The Open E-book Standard, to efekt prac prowadzonych przez American Association of Publishers, kilka znaczących wydawnictw amerykańskich oraz Andersen Consulting. Jest to zbiór propozycji norm technicznym dla e-książek. Nowy standard miałby się opierać na systemie IDF (Digital Object Identifier), który jest międzynarodowy i doskonale nadaje się do identyfikacji cyfrowej treści

²⁴ Por. wywiad z jednym z twórców formatu PDF [Warnock].

oraz jej rozpoznawania w sieci. System rozpoznaje różne formaty oraz umożliwia sprzedaż nie tylko całości ale także części publikacji. Współpracuje też i rozpoznaje istniejące już systemy oznaczeń takie jak ISBN. Zawiera w sobie rozszerzony system metadanych ONIX, umożliwiający wprowadzanie niezbędnych informacji o książce, potrzebnych wirtualnym księgarzom, firmom specjalizującym się w konwertowaniu formatów oraz zarządzaniu prawami autorskimi na dziełach w formie cyfrowej. W tej ostatniej dziedzinie AAP także opublikował specjalne wytyczne mające poprawić bezpieczeństwo praw autorskich, otworzyć drogę do wprowadzenia nowych modeli biznesu, zapewnić różnorodność produktów na rynku.

VI. Elektroniczny papier i elektroniczny atrament

Elektroniczny papier i elektroniczny atrament to kolejne przykłady na to jak współczesna technologia próbuje tchnąć elektroniczną duszę w znane nam od wieków przedmioty. „Elektroniczny papier” to elastyczny na wzór kartki papieru nośnik – ekran ciekłokrystaliczny, który będzie mógł być „zadrukowany” dowolną ilość razy. Prace nad nim prowadzone są m.in. przez Philips Research i Lucent Technologies – niedawno obie firmy zaprezentowały prototypy swoich rozwiązań.

Początki koncepcji „elektronicznego atramentu” sięgają 1977 gdy w laboratoriach Xeroxa przeprowadzono eksperyment, w którym na grubych gumowych płachtach umieszczone zostały cząsteczki, które pobudzone elektrycznie układały się w obrazy podobnie jak piksele na ekranie. Obecnie prowadzone są prace nad barwnikiem, którego cząsteczki możnaby dowolnie układać na powierzchni papierowych stron. Dwukolorowe cząsteczki mające średnicę ok. 40 mikronów miałyby być obracane „atramentową” stroną do góry lub w stronę kartki dając na powierzchni kartki pożądany wzór. Takie rozwiązanie pozwalałoby na wielokrotne „drukowanie” nowej treści na tym samym podłożu i nie wykluczone, że liczba takich powtórných zadrukowań mogłaby sięgnąć 100 tys. Czytelnikowi pozostawałoby załadować treść do pamięci komputera, który to komputer sterowałby procesem układania cząsteczek atramentu na kartkach²⁵.

²⁵ Por. P. Kościelniak [Kościelniak 2002 oraz Platt]. Prace nad elektronicznym atramentem prowadzone są przede wszystkim w ramach korporacji E Ink zrzeszającej światowych potentatów branży wydawniczej i medialnej - <http://www.eink.com/>

Bibliografia:

- Fidler R., 1998, *Electronic Books: A Good Idea Waiting For the Right Technology*, „Future of Print Media Journal”, October 3, <http://www.futureprint.kent.edu/articles/fidler02.htm/>
- Głombinowski K., 1980, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław.
- Hillesund T., *Will E-books Change the World?*, http://www.firstmonday.org/issues/issue6_10/hillesund/index.html/
- Kasdorf B., 1998, *SGML and PDF – Why We Need Both* The Journal of Electronic Publishing June, Vol. 3, No 4, <http://www.press.umich.edu/jep/03-04/kasdorf.html/>
- Kościelniak P., 2002, *Ucieczka od papieru*, „Rzeczpospolita” z 4 stycznia; <http://www.rzeczpospolita.pl/archiwum/>;
- Le Loarer P., *Lecteurs et livres électroniques*, <http://www.enssib.fr/bbf/bbf-2000-6/03-leloarer.pdf/>
- Lieb T., 1999, *HTML, PDF and TXT: The Format Wars*, „The Journal of Electronic Publishing”; September, Vol. 5, Issue 1; <http://www.press.umich.edu/jep/05-01/lieb0501.html/>
- Mayfield K., *What if E-Books Cost Less?*, <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,41633.00.htm>
- Morizio C., 1999, *Ils zappent, ils cherchent, ils lisent... des documents électroniques* „Le Bulletin des bibliothèques de France”, Paris, t. 44, no 5, http://www.enssib.fr/bbf/bbf-99-5/08_morizio.pdf
- Platt Ch., *Digital Ink*, Wired, http://www.wired.com/wired/archive/5_05/.
- Rivera G. A., *Human Factor Issues in Interactive Electronic Technical Manuals for Aircraft Maintenance*, <http://members.aol.com/geo13/ietm.htm/>
- Schilit B., 1999, *Why e-Read? Finding Opportunities In the Merger Of Paper and Computers*, „Future of Print Media Journal, Research” – April 4, 1999, <http://www.futureprint.kent.edu/acrobat/schilit01.pdf/> s. 1-4.
- Silverman D., *Ex libris* Wired, 6.07, http://www.wired.com/wired/6.07/es_ebooks.html/
- Simon E. J., 2001, *Electronic Textbooks: A Pilot Study of Student E-Reading Habits*, „Future of Print Media Journal, Research” – Winter, <http://www.futureprint.kent.edu/adobe/simon01.pdf/>
- Soojung-Kim Pang A., 1998, *The Work of the Encyclopedia in the Age of Electronic Reproduction* First Monday Vol. 3 No. 9 - September 7th, http://www.firstmonday.org/issues/issue3_9/pang/index.html/
- Warnock, *John Warnock on PDF: Its Past, Present and Future* <http://www.planetpdf.com/mainpage.asp?webpageid=1841/>
- Wearden S., 1998, *Landscape vs. Portrait Formats: Assessing Consumer Preferences*, „Future of Print Media Journal, Research” – June 15, <http://www.futureprint.kent.edu/acrobat/wearden01.pdf/>
- Zyska B., 1999, *Trwałość papieru w drukach polskich z lat 1800 - 1994 wyniki badań*, Katowice.

80

Roman Chymkowski

Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek

81

I

Niniejszy tekst jest próbą wstępnego rozpoznania kierunku przemian sposobu funkcjonowania tekstów w społecznym obiegu, jakie – zakładam – dokonują się na naszych oczach pod wpływem internetu. Truizmem jest dziś twierdzenie, że internet jest medium słowa – obecność tekstu jest wszak jego konstytutywną własnością – niemniej warto podkreślić w tym wypadku pojęcie „medium”. To, że internet jest medium słowa, oznacza m.in., że jest on jednym z wielu środowisk, w jakich słowo może występować, te zaś bywają różne: niektóre z nich stwarzają lepsze, inne zaś gorsze warunki dla rozwoju pewnych form gatunkowych. Podobnie jest z mediami komunikacyjnymi: do pewnych celów lepszy jest zwój papirusowy, do innych zaś radio czy telefon. Z perspektywy historycznej wiemy dziś, że pewne formy gatunkowe wypowiedzi słownej, w tym również artystycznoliterackiej, zaistniały lub wręcz mogły zaistnieć dopiero z chwilą rozpowszechnienia się odpowiednich mediów; tak było m.in. z powieścią, której geneza wiąże się z narodzinami kultury druku (por. Watt 1973).

Pytanie, wynikające z ważnych na tym etapie refleksji nad literaturą w internecie uwag porządkujących zawartych we wstępie do niniejszego tomu, niejednokrotnie już zadawane, a dotyczące tego, czy internet zdążył już wykreować załóżki nowego, specyficznego dla siebie gatunku literackiego i gdzie ewentualnie śladów tego zjawiska należy poszukiwać, jest pytaniem zasadnym, niemniej z perspektywy, która mnie interesuje, struktura tekstów publikowanych i omawianych w sieci nie jest problemem pierwszoplanowym, interesuje mnie bardziej to, jakie wartości ich faktyczni lub potencjalni czytelnicy skłonni są z nimi wiązać.

II

Metaforyka, jaka wiąże się z książką jest niezwykle bogata i nie sposób jej ogarnąć nawet w obszernym studium¹. To, z czym w ciągu wieków lu-

¹ Por. bibliografię przedmiotu w pracy A. Dzięcioła [Dzięcioł 1997].

dziom kojarzyła się książka, wiele mówi zarówno o jej zmieniającej się pozycji w strukturze wartości uznawanych w poszczególnych zbiorowościach, jak o modelu osobowości człowieka, jaki spodziewano się dzięki niej ukształtować. Jednakże obok pytania, czego symbolem bywa książka, odrębnym i – z naszego punktu widzenia – niemniej ważkim problemem jest zagadnienie pokrewne: jak mianowicie wyobrażano sobie sam proces lektury tekstu pisarza.

a. zbieranie

W języku łacińskim czasownik „legere”, którym oznacza się czynność czytania, ma również dwa inne znaczenia: „zbierać” i „wybierać” [por. Bobrowski 1844: 28]. Właściwie rzecz ujmując, należałoby powiedzieć, że „czytać” to wtórne i metaforyczne znaczenie czasownika „legere”.

W znaczeniu „zbierać” formą czasownika „legere” posługuje się Owidiusz w *Metamorfozach*, kiedy charakteryzuje boga płodności Wortummusa:

Falce data frondator erat, vitisque putator.
Induerat scalas, lecturum poma putares
Miles erat gladio, piscator arundine sumta (podkr. R.Ch.) [Owidiusz 1808: 350].

(Z sierpem w ręku mógł uchodzić za obcinacza gałęzi i winorośli. Z drabiną na ramieniu wziębyś go za zbierającego jabłka [Owidiusz 1885: 399]).

W *Bukolikach* Wergiliusza znajdujemy między innymi taki oto ustęp:

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba (podkr. R.Ch.) [Vergilius 1998: 52].

(Co kwiaty i poziomki rwiecie na murawie,
Uchodźcie, chłopcy – śliski wąż kryje się w trawie [Vergilius 1998: 53]).

b. wybieranie

Wskazując na czynność wybierania, używa tego czasownika autor *Eneidy*:

Sic memorat, geminasque legit de classe biremes,

Remigioque ceptat; solios simul instruit armis (podkr. R.Ch.) [Vergilius 1804: 278].

(Tak mówi; dwuwiosłowce dwa z floty niezwłocznie
Wybiera, zbiori druhów i opatry żagle [Publiusz Wergiliusz Maro 1981: 225]).

Owe dwa pierwotne znaczenia tego wyrazu wyznaczają – moim zdaniem – biegunowe sposoby rozumienia lektury. O zbieraniu mówimy wówczas, kiedy mamy na myśli istniejący uprzednio zbiór przedmiotów określonego typu, który człowiek ma za zadanie zrekonstruować w sposób możliwie najbardziej doskonały; najlepiej zbiera owoce ten, kto nie tylko gromadzi ich najwięcej, lecz również najmniej pozostawia niezauważonych.

Natomiast wybieranie jest – zgodnie z potoczną intuicją językową – czynnością przynajmniej do pewnego stopnia twórczą; jakość rezultatu wyboru zależy bowiem nie od liczby zgromadzonych przedmiotów, jak się dzieje w przypadku zbierania, lecz od ich funkcjonalnie trafnej selekcji.

Tak interpretowanym znaczeniom czasownika „legere” odpowiadają w moim przekonaniu dwie najbardziej rozpowszechnione metafory, jakimi określano czynność czytania. Z jednej strony jest to metafora „księgi natury”, z drugiej zaś porównanie czytania do żegluga.

c. księga natury

Popularność i wielość kontekstów użycia pierwszej z nich nie budzi chyba niczyjch wątpliwości². O możliwości „wyczytywania mądrości” z natury dowiadujemy się już z biblijnej *Księgi Przysłów*:

Do mrówki się udaj, leniwcze,
patrz na jej drogi – bądź mądry [Biblia Tysiąclecia Prz 6, 6]³.

Metaforę księgi natury wyrażoną w sposób bezpośredni znajdujemy u Alana ab Insulis; wykorzystuje ją również René Descartes, w *Rozprawie o metodzie* tak pisze o swoim dojrzewaniu intelektualnym: „skoro tylko wiek pozwolił mi wydobyć się z zależności od mych nauczycieli, porzuciłem zupełnie

² Poza wskazanymi niżej historycznymi przykładami używania tej metafory, warto zwrócić uwagę na jej dzisiejsze funkcjonowanie w obiegu popularnym, co samo w sobie stanowi problem godny odrębnych badań; por. np. hasło kampanii reklamowej *Wielkiej Encyklopedii PWN*: „Encyklopedia wielka jak świat” (por. np.: „National Geographic. Polska”, nr 2/2001, s. 137; „Polityka” z 17.02.2001, s. 107; „Przekrój” z 25.02.2001, s. 2).

³ Por. także: Prz 6, 24-31.

zglobianie nauk. I postanowiwszy nie szukać już innej wiedzy prócz tej, jaką mógłbym znaleźć w samym sobie lub też w wielkiej księdze świata, obróciłem resztę młodości na podróże, oglądanie dworów i wojsk, zażywanie towarzystwa ludzi rozmaitych usposobień i stanów, gromadzenie rozmaitych doświadczeń, próbowanie samego siebie w przygodach, jakie mi los nadarzy, a wszędzie na zastanawianie się nad następującymi się rzeczami w taki sposób, iżbym mógł wyciągnąć z nich jakąś korzyść” [Descartes 1993: 33-34].

Metafora ta obecna jest m.in. także w niektórych utworach Wacława Potockiego, który chętnie wykorzystywał symbol księgi:

Jakoby ten świat nazwać podległym naturze?
W zielonej bardzo wielka księga compacturze,
Którą sam Bóg napisał i zaraz otworzył,
Jako go i człowieka w raju na nim stworzył.
Co karta to rok, co wiersz to dzień na niej znaczy,
Bo co przed wieki widział, już być inaczej
Nie może; czas lectorem, co tę księgę czyta;
Każda litera twardym diamentem ryta
W punkciku nie omyli, nie opuści kreski,
Aż skoro ją przeczyta od deski do deski,
Dopiero wtenczas zawsze, skoro wszystkich rzeczy
I świata przyjdzie koniec ostatni i człeczny.
Znowu nie zawsze, ale jako przy statucie
Z niej ludzi i wszytek świat osądzi w minucie (Potocki 1907: 78).

d. żegluga

Drugą ze wspomnianych metafor, która wszakże do czynności czytania odnosi się w sposób mniej bezpośredni niż poprzednia, jest metafora żeglugi. Wprawdzie metaforą żeglugi oznaczano przede wszystkim raczej pisanie niż czytanie, ale dzięki temu dowiadujemy się czegoś również o procesie lektury. Metaforę tę znajdujemy na przykład u Horacego:

Phoebus volentem proelia me loqui
Victus et urbes increpuit lyra,
Ne parva Tyrrhenum per aequor
Vela darem [Quintus Horatius Flaccus 1817: 105].
(Febus, gdy chciałem mówić o potyczkach
i miastach zwyciężonych, brzęknął lira,
bym nie wyruszał na Tyrreńskie morze
o słabych żaglach [Horacy 1992: 15]).

Podobnym konceptem postępuje się w swojej twórczości Stacjusz. W swoich *Sylwach* tak opisywał pracę nad *Tebaidą*:

Nunc si forte meis quae sint exordia Musis
Scire petis, iam Sidonios emensa labores
Thebais optato collegit, carbasa portu [Statius 1824: 443-444].

(A teraz, jeśli może chcesz wiedzieć, jaki jest mej Muzy
Dotąd dorobek: Tebaida przeszła już trudy sydońskie
I osiągnąwszy upragniony port zwinęła swe żagle [Stacjusz 1996: 91]).

Metafora żeglugi, podobnie jak metafora księgi natury, stała się obiegowym motywem literackim. Warto przypomnieć w tym kontekście *Boską komedię* Dantego, w której na szczególną uwagę zasługuje początek drugiej pieśni *Raju*, albowiem wprost jest w niej mowa o tym, że nie tylko tworzenie dzieła, lecz również proces jego percepcji autor postrzega jako swego rodzaju żeglugę:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché, forse,
perdendo me, rimarreste smarriti [Dante Alighieri 1993: 68].

(O, wy, co w wątej płyniecie łupinie
chcivi słuchania, w ślad za mym okrętem,
który śpiewając ponad głębię płynie,

wróćcie za ładu ostatnim zakrętem,
ni się na pełne nie puszczajcie morze,
bo się zabłąkać łatwo nad odmęttem! [Dante Alighieri 1999: 201])

III

W tym świetle nie bez znaczenia wydaje się obserwacja, że internet zdążył już skupić wokół siebie bogaty zbiór wypowiedzi, które składają się na jego dyskurs w wąskim tego słowa rozumieniu i które stosunkowo często wykorzystują rozpowszechnione wyrażenia metaforyczne opisujące zjawiska

bezpośrednio z nim związane. W dyskusji z Umberto Eco opublikowanej na łamach włoskiego dziennika „La Republica” Roger Chartier podkreśla, że wraz z pojawieniem się tekstu dostępnego w formie zapisu elektronicznego dominujące dotychczas metafory porównujące książkę do świata czy mikrokosmosu coraz powszechniej zastępowane są przez metafory „marynistyczne” przywołujące obraz żeglugi lub nawigacji na wodach, nad którymi tylko częściowo można zapanować [Regazzoni 1999].

Niemal każdy, kto kiedykolwiek korzystał z internetu, miał wynikające z różnych powodów problemy z połączeniem się z wybraną stroną WWW. Wówczas w przypadku niektórych starszych modeli przeglądarek internetowych na ekranie komputera pojawia się napis: „Nawigacja została anulowana”, względnie: „Navigation interrupted”. Zresztą jedna z najpopularniejszych przeglądarek nazywa się właśnie Netscape Navigator. „Nawigacja”, „żegluga”, „płynięcie”, „surfowanie”, „eksploracja”, „wędrowka” to najbardziej rozpowszechnione metafory, jakimi w potocznym ujęciu określa się przeszukiwanie zasobów internetu.

Sądzę, że ten sposób wyrażania się nie jest przypadkowy i – jak każdy inny – stanowi wyraz pewnego typu świadomości użytkowników nowego medium. Jest to taka świadomość, dla której internet nie jest obrazem natury pojmowanej na sposób jakiegokolwiek epistemologicznego teleologizmu, jak to się dzieje wówczas, kiedy sensowność jej istnienia utożsamia się z ludzkim poznaniem. Dla umysłowości, która wydaje się być właściwa żeglarzom cyberprzestrzeni, teksty kultury nie są dane raz na zawsze jako nośniki doniosłych poznawczo treści; nie jest też tak, że najbardziej wartościową postawą wobec nich jest żmudna i jak najbliższa intencjom autora rekonstrukcja jego idei. Właściwie „autor” to słowo, które poza szczególnymi sytuacjami nie istnieje w wypowiedziach ludzi na co dzień zajmujących się wędrowką w sieci. Zostało zastąpione przez słowo „webmaster” (ten, kto buduje strony WWW). Nie chodzi mi jednak o to, że techniczny aspekt tworzenia stron internetowych jest w dyskursie tego medium bardziej obecny niż tradycyjny; ważniejsze wydaje mi się to, że praktycznie bez zastrzeżeń przyjmuje się tu tezę o zmianie relacji czytelnik – autor oraz czytelnik – tekst. Zadaniem czytelnika (internauty?) nie jest czytanie-zbieranie, lecz czytanie-wybiekanie, tzn. nie tyle odtwarzanie informacji, co jej tworzenie. Chodzi nie o to, że istnieje tyle konkretyzacji tekstu (por. Ingarden 1976) ilu czytelników, bo każdy z nich dysponuje niepowtarzalnym zespołem kompetencji kulturowych, doświadczeń życiowych itp., lecz o to, że istnieje tyle tekstów, ilu współtworzących je czytelników-autorów.

IV

Zatarcie tradycyjnej granicy między autorem a czytelnikiem jest swego rodzaju *idée fixe* teoretyków piszących o kulturowych konsekwencjach istnienia słowa w internecie, np. Paul Levinson w *Miękkim ostrzu* stwierdza, że: „przekształcanie słów, obrazów i dźwięków na postać cyfrową przyspieszyło ich rozpowszechnianie i zatarło granice między autorem, wydawcą i czytelnikiem do takiego stopnia, że dokładne odróżnienie patentu od prawa autorskiego, majątkowego i moralnego prawa twórcy wydaje się trudniejsze do zrozumienia, a cóż dopiero do wprowadzenia w życie niż kiedykolwiek wcześniej” [Levinson 1999: 284; por. także Levinson 1999a]. Przesadzonym wydaje się wygłaszane niekiedy twierdzenie, że kultura druku nie dopuszczała jakiegokolwiek współdziałania czytelnika w powstawaniu tekstu, niemniej warto podkreślić, że autor zwraca uwagę na dokonującą się na naszych oczach zmianę relacji autor – czytelnik.

Jak żegluga jest zmaganiem się z żywiołem, tak czytanie-wybiekanie jest wchodzeniem w interakcje z zastanym środowiskiem. „Interaktywność” jest kolejnym słowem-kluczem dyskursu internetu. Idea ta jest obecna w pismach autorów uważanych dziś za klasyków refleksji nad sposobem funkcjonowania informacji w świecie, w którym przetwarzaniem ich i udostępnianiem w większym niż dotychczas stopniu zajmują się maszyny [por. Bush 1945; Licklider 1990]. Oczywiście pojęcie interaktywności może być rozumiane bardzo szeroko, kiedy jednak mowa jest o mediach interaktywnych, mamy na myśli tę ich właściwość, która polega na zdolności do funkcjonowania odpowiadającego w stopniu możliwie optymalnym na bodźce wysyłane przez użytkowników [por. *Encyklopedia...*]. O tak rozumianej interaktywności powszechnie mówi się od niedawna, jednak dystans techniczny dzielący wcześniejsze eksperymenty telewizji CBS typu „Winky Dink i ty” (1953) od skomplikowanych gier komputerowych z jednej strony, a spektakli typu „Big Brother” z drugiej, jest z dzisiejszego punktu widzenia duży [por. Davenport 2001, Schenker 2001].

Internet stwarza warunki do powstawania interaktywnych książek elektronicznych. Empik umożliwia czytelnikom zapoznanie się z kolejnymi odcinkami powieści Krystyny Kofty *Krótką historią Iwony Tramp* (por.: <http://www.empiktv.com/ksiazki/kofta/kofta.cgi/>). Jest to książka interaktywna w tym sensie, że czytelnik-internauta może wysłać list elektroniczny do autorki i wyrazić swoją opinię na temat utworu, ewentualnie zgłosić pomysły fabularne i formalne, które autorka powinna, jego zdaniem, uwzględnić, pracując nad dalszym ciągiem powieści. W praktyce tak właśnie się dzieje [por. Serwin 2001: 55].

Podobny charakter ma powieść internetowa Małgorzaty Budzyńskiej *Ala Makota. Pamiętnik sfrustrowanej nastolatki* (<http://www.makota.com.pl/>). Pomysł autorki polegał na tym, by każdego dnia pojawiała się w sieci kolejna strona notatnika tytułowej bohaterki opatrzona jednym z aforyzmów nadesłanych przez czytelników. Książka Budzyńskiej cieszyła się dużym powodzeniem wśród czytelników (do połowy września 2000 witrynę odwiedziło ok. 14 tys. internautów [por.: *O Ursynowie...*, 2000]), wiele pisano też o niej w prasie⁴.

Książka internetowa (*e-book*) nie musi być dokumentem interaktywnym, większość dotychczas istniejących w sieci dzieł literackich i naukowych nie ma takiego charakteru, nie są bowiem interaktywne dzieła klasyków gromadzone w ramach przedsięwzięć typu Project Gutenberg. Niemniej obecność książek interaktywnych w internecie jest coraz bardziej widoczna; niektórzy teoretycy skłonni są wręcz utożsamiać książkę internetową z książką interaktywną. W jednym z artykułów poświęconych tej problematyce czytamy, że jest to dokument interaktywny, który może być czytany na ekranie komputera oraz – dostępny praktycznie wszędzie – edytowany w dowolnym formacie [Landoni, Wilson, Gibb 2000: 407; por. także: Barker 1991 i Barker 1996]. Jeżeli przyjąć, że nowe medium komunikacyjne, jakim jest internet, stwarza warunki dla pojawienia się nieznanych dotąd form istnienia kultury słowa utrwalanego w postaci graficznego zapisu i że owe warunki nie zostały dotychczas rozpoznane i wykorzystane, to być może przyszłość praktyk czytelniczych w sieci należy wiązać m.in. z pojęciem interaktywności.

V

Mówiąc o internecie, często wskazuje się na współistnienie w nim znaków różnego typu: obok tekstów występują dźwięki, obrazy statyczne i ruchome, interaktywne programy służące rozrywce. W tym kontekście używa się pojęcia „multimedialność”. Rozumie się przez to wielomedialność wewnątrz jednego medium, homogenizację wielu sposobów komunikowania. Już starożytni znali książki ilustrowane. Najstarszy zachowany do dziś zwój ozdobiony ilustracjami, tzw. Ramesseum Papyrus, pochodzi z 1980 roku p.n.e. i zawiera dramat napisany z okazji wstąpienia na tron Sesostriśa I [por.: Nowicka 1979: 25]. Ponieważ papirus był w Grecji towarem importowanym, a więc drogi, prawdopodobnie gospodarowano nim oszczędnie nawet w czasach największego rozkwitu Aten, za panowania Peryklesa (443-429). Niemniej ist-

nieją świadectwa, że już w IV wieku p.n.e. istniały stosunkowo liczne greckie książki ilustrowane i to nie tylko podręczniki. Ponieważ w jednym ze swoich dialogów Platon [Platon: 617-619] jako przykład takiej ilustracji podaje wizerunek człowieka cieszącego się złotem, możemy się domyślać, że plastyczne ozdoby ówczesnych ksiąg greckich przedstawiały sceny rodzajowe z otaczającej rzeczywistości [Nowicka 1979: 29].

Średniowieczne książki rękopiśmienne miały często postać bogato iluminowanych kodeksów. Sztuka ta miała długie tradycje, znana była już w starożytności. Pierwotnie ozdabiano ewangelie wizerunkiem Chrystusa otoczonego apokaliptycznymi zwierzętami i czterema ewangelistami, tablice kanonów zaś wpisywano w rysunek kolumnady połączonej półkolistymi łukami. Innym sposobem zdobienia ksiąg było wyróżnianie początkowych liter poszczególnych ustępów tekstu. Z biegiem czasu coraz częściej pojawiały się w ksiągkach średniowiecznych przedstawienia wizualne strukturalnie niezależne od tekstu, nawiązujące do niego jedynie swoją treścią. To właśnie obecność owych miniatur, których szczególnym przypadkiem są iluminacje, jest jedną z charakterystycznych cech ksiąg dojrzałego średniowiecza [por. Dahl 1965: 49-50].

W państwie Merowingów istniał zwyczaj zdobienia ksiąg motywem ryb lub ptaków z wykorzystaniem koloru czerwonego, żółtego i zielonego. Szczególnie bujnie ornamentyka rozwinęła się w klasztorach irlandzkich, tam powstał m.in. *Ewangeliarz z Durrow* czy tzw. *Book of Kells*. Irlandczyków szybko zaczęli naśladować Anglo-Sasi (*Ewangeliarz z Lindisfarne*), od nich zaś sztuka iluminowania ksiąg przeniknęła na kontynent (*Ewangeliarz z Saint-Gall*). Tzw. renesans karoliński manifestował się m.in. rozkwitem sztuki zdobienia ksiąg; zarówno sam Karol Wielki, jak Ludwik Pobożny czy Karol Łysy byli znanymi amatorami bogato ozdobionych ksiąg [por.: Labarre 1970: 31-32]. Jak wiadomo, książki ilustrowane, choć z opóźnieniem, dotarły także na tereny Polski [por.: Hojdis 2000].

Tak rozumiana multimedialność nie zanikła wraz z pojawieniem się książek drukowanych i – w miarę rozpowszechniania się nowych technik kopowania tekstów – stała się również cechą właściwą drukom ulotnym [por.: Sanciaud-Azanza 2000].

Multimedialność przekazu prowadzi do konsekwencji zarówno na poziomie struktury przekazu, jak i na poziomie percepcji. W pierwszym przypadku chodzi o podważenie tego, co stanowiło oczywistą cechę konstytutywną tekstów drukowanych: ich linearność, wyraźne granice oddzielające od innych tekstów i od tego, co tekstem nie jest, oraz stałość – tzn. niezmiennosc treści i formy przekazu [por.: Bazin 1996: 158]. Natomiast na poziomie percepcji chodzi o to, że owa struktura wymusza pewne sposoby odbioru.

⁴ Por.: *Ala Makota*, „www”, nr 7/2000; B. Lebert, *Drogi pamiętniku...*, „Dziewczyna” z 8.08.2000; *Mieszkając na Ursynowie*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta Stołeczna” z 6-7.05.2000; B. Kępczowska, *Wirtualnie i feministycznie*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta Stołeczna” z 26.04.2000.

VI

90 Gdyby przyjąć, że pojawienie się i rozpowszechnienie internetu przygotowuje kolejną w dziejach naszej kultury rewolucję komunikacyjną podobną tym, które znamy z przeszłości, to uważne wsłuchanie się w głosy wybitnych myślicieli żyjących na przełomach epok, których granice wyznaczała zmiana dominującego medium komunikacyjnego, może oświetlić zjawisko, które zajmuje nas dzisiaj. Najznakomitszym dokumentem takiej „dwumediowej” świadomości jest krytyka pisma zawarta w Platońskim *Fajdroście* (właściwie: *Φαιδρος ή περί καλῶν ἠθικῶν*, a więc: *Rozpromieniony, czyli o pięknie [dialog] etyczny*). Nie miejsce tu, by dokonywać szczegółowej egzegezy klasycznego tekstu⁵, warto jedynie zaznaczyć, że pośród argumentów, jakie Platon formułuje przeciwko pismu, znajduje się oskarżenie o to, że jest ono etycznie podejrzane, ponieważ może przekazywać niebezpieczną wiedzę niepowołanym osobom⁶; ponadto, zdaniem Platona, pismo „niepamięć w duszach ludzkich posieje”, a korzystający z niego „posiędą (...) wielkie odczytanie bez nauki i będzie się im zdawało, że wiele umieją, a po większej części nie będą umieli nic” [Platon 1999a: 180].

Właściwie wszyscy późniejsi krytycy takich czy innych mediów powtarzali, mniej błyskotliwie, część argumentacji Platona. Podobnie dzieje się obecnie. Argument etyczny wytaczany jest przeciwko entuzjastom internetu szczególnie często. Ponadto, kiedy przyjrzymy się wypowiedziom osób, które wyrażają swój sceptyczny stosunek do wiedzy, jaką można zdobyć dzięki korzystaniu z internetu, zauważymy, iż niejednokrotnie powiada się, że informacji w internecie jest tak wiele i są one tak nierównej wartości, że samo wyselekcjonowanie tego, co godne uwagi, wymaga dużego wysiłku, nie mówiąc już o poddaniu tych treści jakiegokolwiek refleksji. W literaturze dotyczącej sposobów czytania istnieje tradycyjne rozróżnienie dwóch typów lektury: mówi się o czytaniu intensywnym i czytaniu ekstensywnym [por.: Engelsing 1973; Vandendorpe 1999: 169-174]). Pierwsze polega na uważnym zgłębianiu niewielkiej liczby tekstów, drugie – na znajomości stosunkowo wielu dzieł, na szerokim i przez to mniej scholastycznym odczytaniu. Czytanie ekstensywne właściwe jest takiemu stadium rozwoju kultury pisma, kiedy istnieje dużo łatwo dostępnych i względnie tanich tekstów. Internet na pewno nie cierpi na niedobór tekstów. Jeżeli chcąc określić czytanie z ekranu w tych kategoriach, to wypada powiedzieć, że jest to lektura nawet nie tyle ekstensywna, co defensywna

⁵ Najpełniejsze omówienie dialogu z interesującej nas perspektywy można znaleźć w pracach G. Reale [Reale 2001] i Th.A. Szlezaka [Szlezak 1997].

⁶ O ideologicznych uzasadnieniach instytucjonalnych ograniczeń wolności wyborów lekturowych por. np.: R. Chymkowski [Chymkowski 2001: 52-62].

[por.: Weinrich 1972] – polega przede wszystkim na odrzucaniu tego, czego nie chce się czytać, a dopiero w dalszej kolejności na wydobywaniu potrzebnych informacji z czytanego tekstu.

Z drugiej strony wspomniana multimedialność przekazu narzuca taką lekturę, która wymaga umiejętności ogarnięcia całej wielowymiarowej tkanki przekazu – tekstu, dźwięków, ikon, filmów – po to, by móc wydobyć z niego potrzebne dane. Ten sposób czytania za Patrickiem Bazinem [Bazin 1996] chcę nazwać „metaczytaniem” (*metareading*).

91

VII

Co możemy powiedzieć o czytaniu z ekranu? Po pierwsze zwraca uwagę fakt, że uczestnictwo w kulturze internetu, m.in. czytanie książek obecnych w sieci, wyrażane jest językiem wykorzystującym szczególny sposób metaforyzacji. Jest on, jak starałem się pokazać, obecny w literaturze klasycznej i – zarówno tu, jak i tam – wyraża taką świadomość twórców i czytelników, w której zakłada się, że czytanie jest „żegluga”, tzn. współtworzeniem tekstu właściwie nie istniejącego przed rozpoczęciem czytania-tworzenia. Szczególnym przypadkiem tego zjawiska jest interaktywność części książek obecnych w internecie. Czy jest to zjawisko jakościowo nowe? Moim zdaniem tak nie jest. W przeszłości znany był już taki sposób tworzenia tekstów literackich, który był funkcją dopasowywania się autora do tak czy inaczej wyrażanych upodobań i oczekiwań czytelników. Tak było choćby z powieściami drukowanymi w odcinkach w prasie codziennej, np. *Tajemnicami Paryża* Eugène’a Sue [por.: Eco 1996: 39-90].

Mówiąc o lekturze tekstu zapisanego na tradycyjnym nośniku, wskazuje się często na rolę tzw. skojarzeń intertekstualnych czytelnika, które czynią akt czytania niepowtarzalnym, bo uwarunkowanym wielorakością uprzednich wobec lektury kompetencji kulturowych odbiorców, ich doświadczeń biograficznych itp.. Hipertekst nie ogranicza tych intertekstualnych odniesień, nie wymusza jednego sposobu doboru korpusu tekstów, do których tekst czytany nawiązuje, w każdym razie nie czyni tego w większym stopniu niż tekst naukowy wyposażony w przypisy. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku można, lecz nie trzeba podążyć tam, gdzie prowadzą odniesienia do kontekstu, jeżeli jednak rozpocznie się wędrówkę, to nigdy nie wiadomo, gdzie się ona skończy; nie jest prawdziwe twierdzenie wypowiedziane np. przez Reinharda Kaisera, że techniczne właściwości internetu uniemożliwiają powrót do strony, od której rozpoczęto się eksplorację zasobów sieci [Kaiser 1997: 7]. Ponadto ani tradycyjne przypisy, ani łącza internetowe nie wyczerpują wszystkich możliwych kontekstów, w jakich czytelnik może umieścić czytany tekst.

Jak zostało pokazane, nie jest na pewno czymś nowym również współistnienie tekstu z innymi nie-tekstowymi formami przekazu. Co więcej, można chyba zaryzykować twierdzenie, że pismo nie pełni w większości obecnie istniejących stron WWW pośledniejszej roli niż to się działo w przypadku wielu druków. Niektórzy spośród piszących o internecie twierdzą wręcz, że medium to nadaje pismu szczególną rolę i wydobywa jego niezbywalność: nawet bowiem nie-tekstowe pliki wymagają tekstowego komentarza, co dobitnie podkreśla Bruno Delmas [por.: Delmas 1996: 475].

Sądzę, iż można postawić hipotezę, że internet nie wytworzył takiego modelu czytania, który w sposób zasadniczy odbiegałby od tego, co znamy z historii kultury. Zmiany technologiczne umożliwiające skupienie dotychczasowych mediów w jednym medium i przyspieszające to, co dotychczas dokonywało się raczej powoli, sprawiły, że zmieniły się hierarchia i funkcja elementów tworzących po dziś dzień strukturę przekazów, z jakimi miał do czynienia człowiek, ujawniły się te elementy, które zazwyczaj były mniej widoczne. W konsekwencji to samo stało się z zachowaniami czytelniczymi. To, co długo uchodziło za margines zachowań lekturowych, teraz ma szansę stać się powszechne. Zasadne wydaje mi się w tym kontekście mówienie o pojawieniu się nowego, lecz nie radykalnie różnego od przeszłych modelu lektury. Gdyby chcieć zawrzeć to zjawisko w jednym słowie, to lepszym określeniem byłoby to, które wskazywałoby na ciągłość historyczną, niż wszystkie te wskazujące na rzekome zerwanie z tradycją. Interesujące, choć nie nowe, jest stanowisko wyrażone zwięźle przez Umberta Eco: „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiła się fotografia i kino, malarstwo nie umarło: po prostu nie musiało już zajmować się portretowaniem czy świętowaniem albo uwiecznianiem wydarzeń historycznych; zyskało swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze (nie przypadkiem impresjonizm i fotografia są rówieśnikami) lub po prostu wkroczenie na drogę abstrakcji” [Eco 1996a: 15]. Od jakich serwitutów uwalnia internet czytanie książek? – na to pytanie trudno jest dziś jednoznacznie odpowiedzieć.

Niewątpliwie wielu spośród tych, którzy aktywnie uczestniczą w tym, co nowe medium oferuje, skłonnych jest postrzegać jego pojawienie się jako rewolucję w technice komunikowania się na miarę rewolucji spowodowanej pojawieniem się druku. To, w jaki sposób opisują oni owo uczestnictwo, przywodzi na myśl język klasycznej utopii. Gdyby przyjąć, że przynajmniej fragmentarycznie istnieje utopia internetu, warto zapytać, przeciw jakim wyobrażonym lub rzeczywistym niedogodnościom dotychczasowych warunków komunikacji międzyludzkiej rodzą się te marzenia.

Bibliografia:

- Barker P., 1991, *Interactive electronic books*, [w:] „Interactive Multimedia”, nr 1.
 Barker P., 1996, *Living books and dynamic electronic libraries*, [w:] „The Electronic Library”, nr 6.
 Bazin P., 1996, *Toward metareading*, [w:] *The Future of the Book*, (red.) G. Nunberg, Berkeley-Los Angeles.
 Bobrowski F., 1844, *Słownik łacińsko-polski na wzór najcelniejszych europejskich słowników, a mianowicie nowego wydania E. Forcelliniego, Schellera, Freundta, Dassowa, Hederika etc. przez X. Florianą Bobrowskiego ułożony z dodaniem wyrazów, w naukach medycznych używanych*, t. II, Wilno.
 Bush V., 1945, *As We May Think*, [w:] „The Atlantic Monthly”, nr 7.
 Chymkowski R., 2001, *Czytanie represjonowane. O niektórych aspektach funkcjonowania cenzury*, „Rubikon”, nr 1-2.
 Dahl S., 1965, *Dzieje książki*, tł. E. Garbacik, T. Zapiór, H. Devechy.
 Dante Alighieri, 1993, *Divina Commedia. Inferno-Purgatorio-Paradiso*, Roma.
 Dante Alighieri, 1999, *Boska komedia*, tł. A. Świdorska, Kęty 1999.
 Davenport G., 2001, *Dyskretny urok wirtualnych bajek*, tł. K. Kwaśniewicz, [w:] „Świat Nauki”, nr 1.
 Delmas B., 1996, *Dix ans apres au-dela de l'écrit, au dela de l'écran*, [w:] H.-J. Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris.
 Descartes R., 1993, *Rozprawa o metodzie*, tł. T. Żeleński-Boy, Warszawa.
 Dziecioł A., 1997, *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa.
 Eco U., 1996, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tł. J. Ugniewska, Warszawa.
 Eco U., 1996a, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, tł. A. Szymanowski. *Encyklopedia Multimedialna PWN*, 2000, z. 13 (Media).
 Engelsing R., 1973, *Alphabetentum und Lektüre*, Stuttgart.
 Hojdis B., 2000, *O współistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza*, Gniezno-Poznań.
 Horacy, 1992, *Phoebus volentem proelia me loqui*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie. Pieśni. Pieśń wieku. Jamby. Gawędy. Listy. Sztuka poetycka*, tł. A. Lam, Warszawa.
 Quintus Horatius Flaccus, 1817, *Phoebus volentem proelia me loqui*, (w:) tenże, *Opera omnia*, Paris.
 Ingarden R., 1976, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tł. D. Gierulanka, Warszawa.
 Kaiser R., 1997, *Literackie spacerki po internecie*, tł. G. Zaręba, Kraków.
 Levinson P., 1999, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tł. H. Jankowska, Warszawa.
 Levinson P., 1999a, *Digital McLuhan. A Guide to the information millenium*, New York.
 Labarre A., 1970, *Histoire du livre*, Paris.
 Landoni M., R. Wilson, F. Gibb, 2000, *From the Visual book to the WEB book: the importance of design*, [w:] „The Electronic Library”, nr 6.
 Licklider J.C.R., 1990, *Man-Computer Symbiosis*, [w:] *In Memoriam: J.C.R. Licklider 1915-1990*, [red.] R.W. Taylor, „Digital Systems Research Center Reports”, t. 61, Palo Alto.
 Nowicka M., 1979, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław.
O Ursynowie wirtualnie i namacalnie, 2000, [w:] „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta Stołeczna” z 21.09.

- Ovidius, 1808, *Metamorphoses*, (opr.) G.E. Gierig, t. II, Leipsig.
- Owidiusz, 1985, *Metamorfozy*, tł. A. Kamieńska, S. Stabryła, (opr.) S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Platon, 1999, *Fileb*, tł. W. Witwicki, [w:] tenże, *Dialogi*, t. II, Kęty.
- Platon, 1999a, *Fajdros*, tł. W. Witwicki, [w:] tenże, *Dialogi*, t. II, Kęty.
- Potocki W., 1907, *Co jest ten świat*, [w:] *Ogród fraszek*, Lwów 1907, t. II.
- Reale G., 2001, *Historia filozofii starożytnej*, t. II: *Platon i Arystoteles*, tł. E.I. Zieliński, Lublin.
- Regazzoni R. (rozm.), 1999, *Navigando tra libri e computer. Un dialogo fra Eco e Chartier*, [w:] „La Repubblica” z 12.05.
- Sanciaud-Azanza A., 2000, *Le texte au service de l'image dans l'estampe du XVIII siècle*, [w:] „Bibliothèque de l'Ecole des Chartes”, nr 1 (t. 158).
- Schenker J.L., 2001, *Interactive!*, [w:] „Time” z 26.03.
- Serwin K., 2001, *Literatura w sieci*, „net”, nr 1.
- Stacjusz, 1996, *Sylwy*, tł. M. Brożek, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Stadius, 1824, *Ad Victorium Marcellum Epistola*, [w:] *P. Papinii Statii opera omnia ex editione bipontina cum notis et interpretatione in usum delphini variis lectionibus notis variorum recensu editionum et codicum et indici locupletissimo accurate recensita*, t. I, London.
- Szlezák Th.A., 1997, *Czytanie Platona*, tł. P. Domański, Warszawa.
- Vandendorpe Ch., 1999, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Cap-Saint-Ignace.
- Vergilius, 1998, *Bukoliki*, tł. K. Koźmian, (opr.) J. Wójcicki, Warszawa.
- Vergilius, 1804, *Aeneis*, t. III, Paris.
- Publiusz Wergiliusz Maro, 1981, *Eneida*, tł. T. Karyłowski, (opr.) S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Watt I., 1973, *Narodziny powieści a czytelnicy*, [w:] tenże, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, tł. A. Kreczmar, Warszawa.
- Weinrich H., 1972, *O historię literatury z perspektywy czytelnika*, „Teksty”, nr 4.

Maria Cywińska-Milonas

Blogi (ujęcie psychologiczne)

Taki blog. Niby ty a jednak za parawanem. O tym co się pisze na blogu się nie rozmawia, a jeżeli nawet to przeważnie się z tego tłumaczy.

Na blogu używasz zupełnie innej składni innej, pisowni inaczej piszesz w sumie naprawdę nie jesteś sobą.

Komentarze? To dopiero jest nietrafione. Mam bloga od roku.

Nie pamiętam żeby kiedykolwiek pojawił się u mnie jakiś wartościowy komentarz. Zresztą tu już nawet nie chodzi o wartości przecież nie muszę tego oczekiwać. Wyobraź sobie ulice na której ludzie mijając się zaczynają się przytulać do siebie na chwilę po czym idą dalej.

Wyobraź sobie człowieka który podchodzi do ciebie w autobusie i mówi podoba mi się sposób w jaki oddychasz, albo stwierdza że życie podobnie i że on ci powie jak zrobić żeby było dobrze.

Przecież nie dość że człowiek uważany byłby za idiotę to jeszcze wzbudziły oburzenie jakim prawem on ingeruje? Nie nawidzę kiedy ktoś obcy mnie dotyka.

Jeśli was to kręci życzę najlepszego. W każdym razie ja pasuje.

Mam za sobą rok terapii na której zdałem sobie sprawę tylko z jednej sprawy. Ze nie jestem taki jak inni. Ha! oczywiście prawda? Przecież każdy z nas jest inny

<http://www.blog.art.pl/b2/>

Na początku należy zauważyć, że blog właściwie NIE jest pamiętnikiem prowadzonym w sieci. Teza ta może się wydać zaskakująca komuś, kto przejrzał podstawowe teksty prasowe na ten temat. Utrzymuje się w nich bowiem obraz bloga, jako miejsca publikowania swoich zapisków osobistych. Zjawisko to wydaje się interesujące głównie dlatego, że trudno jest pojąć skąd, u tak dużej liczby osób wzięta się potrzeba niemal ekshibicjonistycznego uzewnętrzniania swoich przeżyć.

Medialnie brzmi wyjaśnienie, które porównuje blogi do indywidualnego *reality show* i odnajduje w nich podobieństwa do „Big Brothera”. Blogowicz staje się żądnym sławy aktorem grającym rolę samego siebie. Aktorem, którego głównym celem jest pozyskanie publiczności, co można osiągnąć drogą obnażenia się psychicznego, intelektualnego i emocjonalnego.

Dla psychologa wniosek z takiego rozumowania jest jeden – w postępie geometrycznym wraz z liczbą blogów rośnie grupa ludzi zaburzonych, szukających podniecy we własnym ekshibicjonizmie. Niezwykle pesymistyczna wizja. Skądinąd wizja jak najbardziej zgodna z istniejącym trendem, który w internecie, jego aplikacjach i użytkownikach doszukuje się zagrożenia dla społeczeństwa i dla zdrowia psychicznego poszczególnych internautów.

Blog jako kanał komunikacji

O wiele łatwiej jest zrozumieć zjawisko blogów i zauważyć jego różnorodność, jeśli potraktuje się blogi jako szeroko rozumiane kanały komunikacji międzyludzkiej, a nadawców blogowych jako członków małych społeczności i elementów wirtualnej sieci społecznej.

Przyjemniej jest zastanawiać się nad zjawiskiem, które z natury swojej wydaje się normalne, i o ludziach, dla których blogowanie jest formą nawiązywania i podtrzymywania rozmaitych relacji społecznych, niż analizować gębokość zaburzenia poszczególnych blogowiczów, czy też szukać przyczyn w ich osobowości i przeżyciach z dzieciństwa.

Nie znaczy to oczywiście, że wśród blogowiczów nie ma ludzi skrajnie ekstrawertycznych, wyjątkowo agresywnych lub wyraźnie niezrównoważonych. Jest ich prawdopodobnie tyle samo, ile statystycznie w społeczeństwie.

Potraktowanie blogów z punktu widzenia komunikacji ma dodatkową zaletę. Pozwala zauważyć i docenić rolę odbiorcy. Blog nie mógłby istnieć, gdyby nie posiadał czytelników. Dlatego o wiele właściwsze wydaje mi się postrzeganie blogów w kategoriach gazety, swoistego medium publicznego, niż w kategoriach pamiętnika.

Blog jest zatem narzędziem komunikacyjnym. Istnieje więc nadawca, który przy użyciu gotowego skryptu nadaje w eter (w sieć) swoje komunikaty. Istnieje odbiorca, który po odkodowaniu komunikatu (po przeczytaniu notki) może zareagować. Wreszcie istnieje kanał komunikacyjny, zbudowany na sieci WWW, który pozwala komunikatom krążyć między nadawcą a odbiorcą.

Blog jako miejsce

W znaczeniu społecznym blog jest czymś więcej niż tylko narzędziem: jest wirtualnym miejscem skupiającym ludzi, gdzie można przebywać i realizować się społecznie, nawiązując relacje z innymi ludźmi. Blog jest tzw. Trzecim Miejscem zgodnie z teorią Oldenburga [1989], który uznaje, że dopiero w trzecim najważniejszym miejscu (po Domu i Pracy/Szkole), człowiek może tworzyć „prawdziwe” relacje społeczne, które nie są zbudowane na hierarchii emocjonalnej lub strukturalnej (jak w przypadku rodziny i firmy) lecz powstają dzięki posiadanym cechom charakteru, zainteresowaniom czy stylowi życia w grupie. Takim Trzecim Miejscem tradycyjnie były wspólnoty religijne, stowarzyszenia, kluby czy zespoły sportowe. Z czasem Trzecimi Miejscami stały się (zwłaszcza dla młodych ludzi) kina, centra handlowe i dyskoteki. Według Oldenburga, internet jest dla wielu Trzecim Miejscem – ogólnodostępną przestrzenią, na której można łatwo spotkać innych ludzi i nawiązać nowe znajomości.

Dlatego coraz częściej internauta nie tylko korzysta z internetu (internet narzędziem), ale również w nim przebywa (internet miejscem). Analogicznie, blogowicz nie tylko pisze bloga, ale również „siedzi” na blogu i zwiedza nieznane jeszcze części blogowiska.

Blog – definicja

Zgodnie z definicją Dave’a Winera (<http://www.newhome.weblogs.com/personalWebPublishingCommunities/>), amerykańskiego autora kilku tekstów publicystycznych o blogach, musi on spełnić cztery kryteria, skupiające się wokół czterech słów kluczowych. 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.

Historycznie rzecz ujmując, istniejące blogi zawdzięczają swoją formę trojkiej ewolucji. W połowie lat dziewięćdziesiątych „weblogi” były stronami WWW, na których internauci zbierali linki do odwiedzanych stron, z czasem stały się coraz dokładniejszym zapisem wędrówek po internecie. Równoległe do weblogów rozwijały się rozmaite wspólnoty sieciowe, skupiają-

ce internautów o podobnych zainteresowaniach. Połączenie tych dwóch czynników stworzyło wspólnoty weblogów, czyli coraz szersze zbiory linków i adresów do ciekawych stron. Potrzeba uporządkowania tych stron przyczyniła się do powstania skryptów do chronologicznego dodawania nowych danych na stronie WWW.

Trzecim elementem współtworzącym dzisiejsze blogi stały się powszechne wówczas *homepage*, czyli strony domowe internautów, którzy zaczęli szukać sposobu odejścia od statycznej strony WWW z kilkoma zakładkami, w kierunku często aktualizowanego dziennika o sobie samym.

Dzisiaj istnieje duża liczba rozmaitych skryptów, które pozwalają założyć i prowadzić bloga osobie, która nie znającej się na programowaniu. Posiadanie bloga wymaga wyłącznie rejestracji na jednej ze stron, która udostępnia skrypt i miejsce na serwerze lub pobrania programu i zainstalowania go na własnej stronie WWW.

Blog w liczbach

19 lipca 2002 roku, o godzinie 23.00 na czterech najliczniejszych polskich blogo-stronach (<http://www.blog.pl>, www.filipinka.pl, www.nlog.pl/; <http://www.blogi.com/>) istniało dokładnie 39681 blogów (ponad 30 tysięcy na [blog.pl](http://www.blog.pl)), które zawierały prawie 900 tysięcy wpisów (notek) i ponad 2 miliony komentarzy.

Dane amerykańskie wskazują na to, że w świecie istnieje ponad pół miliarda blogów, choć te estymacje są bardzo niedokładne, ze względu na ogromną liczbę blogów niezrzeszonych, których adres WWW nie jest związany z konkretnym serwerem. Na podstawie danych z najpopularniejszego serwisu udostępniającego skrypt do pisania bloga (<http://www.blogger.com/>), w samym styczniu 2002 roku, ponad 40 tysięcy razy pobrano skrypt do pisania blogów (<http://www.wired.com/news/culture/0,1284,50443,00.html/>).

Blog jako materiał badawczy

Ze względu na archiwizację każdej notki i każdego komentarza, blogi są bardzo wygodnym materiałem badawczym. Na ich podstawie psycholog i socjolog mogą zbadać przeróżne zjawiska psychologiczne, socjologiczne lub psychospołeczne. Treści wpisów mogą służyć wyodrębnieniu rodzajów osobowości blogowiczów, zamieszczane na każdym blogu linki do innych blogów pozwolą badać istniejącą siatkę socjometryczną. Z kolei dzięki obserwacji komentarzy, można próbować rozłożyć na czynniki pierwsze konflikty między

blogowiczami – i idąc dalej tym tropem – przeanalizować dynamikę relacji społecznych. Odnajdując różne blogi tej samej osoby, można zastanowić się nad zjawiskiem multiplikacji tożsamości. W końcu skoncentrowanie się na analizie transakcyjnej między piszącym notki a komentującym je pozwoli wyróżnić style komentowania.

W niniejszym tekście chciałabym skupić się na bardziej podstawowej analizie blogów, tzn. przedstawić mapę „blogowiska” i tym samym odpowiedzieć na cztery pytania:

- Jakie są rodzaje blogów, czyli dlaczego niektóre blogi są bardziej popularne?
- Jak układają się relacje nadawcy i odbiorcy blogowego, czyli dlaczego czytelnik ma władzę nad piszącym?
- Jak można kategoryzować nadawców blogowych, czyli kto pisze blogi i w jakim celu?
- Jacy są odbiorcy blogowców, czyli jak być blogowiczem, nie posiadając bloga?

W opisywaniu rozmaitych zjawisk blogowych zamierzam posiłkować się przykładami zaczerpniętymi z polskiego blogowiska, bardziej na zasadzie analizy przypadków, niż przy zastosowaniu ilościowych metod badań.

Wydaje się, że przy jakościowym opisie rozmaitych zjawisk społecznych i psychologicznych które zdarzają się na pojedynczych blogach i na wspólnotowo rozumianym blogowisku, istnieje możliwość dotarcia do nowych trendów i łatwiej jest objąć analizą ich różnorodność. Analiza ilościowa mogłaby pomóc w deskrypcji demograficznej blogowiczów. Na obecnym etapie, skupienie się na eksploracyjnej i jakościowej analizie poszczególnych przypadków może przyczynić się do powstania mapy blogowiska, która stanie się punktem wyjścia do dalszych badań.

1) Jakie są rodzaje blogów, i dlaczego niektóre blogi są bardziej popularne?

Ze względu na proces komunikacyjny, można wyodrębnić trzy podstawowe rodzaje blogów: blog-monolog, blog-dialog i blogowspólnota.

Blog-monolog jest najprostszą formą blogowania i właściwie każdy początkujący blogowicz przechodzi przez ten etap. Blog-monolog charakteryzuje się jednostronnością przekazu: w swojej świadomości blogowicz pełni wy-

łącznie rolę nadawcy. Pisze notki i upublicznia je na swojej stronie. Taki blog jest najbardziej podobny do dziennika intymnego; blogowicz nieraz nie zdaje sobie sprawy z konsekwencji publikowania swoich przemyśleń, w związku z tym zdarza się, że blogi-monologi zawierają stosunkowo dużo informacji osobistych. Pomimo, że podstawową funkcją bloga-monologu nie jest komunikacja, lecz możliwość prowadzenia elektronicznych zapisków, istnienie potencjalnego odbiorcy nadawanych w sieci komunikatów sprawia, że nawet blog-monolog może być formą specyficznej komunikacji, gdzie nieznanemu nadawcy czytelnik pełni rolę odbiorcy. Przykłady bloga-monologu można znaleźć w większości nawet długo istniejących blogów, w pierwszych notkach (np. <http://www.andy.blog.pl/>; <http://www.hania.blog.pl/>).

Blog-monolog dosyć łatwo może zmienić się w bardziej złożoną formę komunikacji wirtualnej – w blog-dialog. W tej formie blogowania, właściciel bloga nie jest już jedynym nadawcą na swoim blogu. Rolę nadawcy przyjmują również jego czytelnicy, którzy dzięki funkcji komentowania, mogą wypowiedzieć się i nawiązywać kontakt z blogowiczem. Komunikacja odbywa się na linii „czytelnik – blogowicz” i jest nadal w głównej mierze jednostronna, asymetryczna ze względu na ilość i wagę informacji przekazywanych przez właściciela bloga w zestawieniu z ilością i wagą informacji komentatora. Asymetria ta może być zniwelowana jeśli komentujący posiada własnego bloga, na którym odbywają się podobne „rozmowy”. Blog-dialog jest najbardziej popularną formą blogowania. Nawiązane w ten sposób kontakty międzyludzkie rozwijają się najpierw głównie na widoku wszystkich czytelników danego bloga, z czasem mogą przenieść się na inne kanały komunikacji (synchroniczne komunikatory typu gadu-gadu, e-mail, IRC), lub prowadzą do dewirtualizacji. Blogowicze prowadzący blogi-dialogi chętnie spotykają się w rzeczywistości. Ze wszystkich kanałów komunikacji wirtualnej, blog wydaje się stwarzać największe poczucie bezpieczeństwa: każdy blog jest obrazem danej osoby, i daje czytelnikowi złudzenie znajomości i bliskości. Złudzenie to jest bardzo przydatne gdy potrzeba przełamać strach przed poznaniem drugiej osoby twarzą w twarz. Spotkania w tzw. *realu* odbywają się zazwyczaj w większym gronie i skupiają małe grupy blogowiczów, których blogi są połączone siatką linków. Blogi-dialogi istnieją właściwie wyłącznie we wspólnotach skupiających do kilkudziesięciu blogowiczów (<http://www.tuv.blog.pl>, <http://robin.blog.pl/>).

Trzecim rodzajem bloga z punktu widzenia komunikacji, jest blogowspólnota (nie mylić ze wspólnotą blogów opisaną powyżej w kontekście grupy blogów-dialogów). Jest to najbardziej złożona forma blogowania, i dosyć rzadka. Blogowspólnota jest bardziej prowadzona niż tworzona przez danego blogowicza, który tym samym pełni rolę moderatora dyskusji na swoim blogu. Rola

takiego moderatora jest napisanie notki wprowadzającej, która stanowi punkt wyjścia dla dyskusji. Nie wszystkie wątki tej rozmowy przechodzą przez właściciela bloga. Ale też nie każdy może stworzyć na swoim blogu blogowspólnotę. Dyskusje blogowe, które nieraz przyjmują formę asynchronicznych czatów o kilkuset komentarzach, odbywają się na blogach tzw. gwiazd blogowych, czyli u blogowiczów, którzy są w centrum stosunkowo gęstej siatki socjometrycznej.

Inną cechą charakterystyczną blogowspólnoty jest czas powstawania dyskusji. Blogodyskusje odbywają się zazwyczaj w godzinach pracy, w dni powszednie. Wynika to z faktu, że aby uczestniczyć w blogowspólnocie trzeba mieć względnie stały dostęp do internetu i trzeba „przebywać” na blogu. Blogowspólnota nie tylko jest kanałem komunikacyjnym, ma w sobie elementy Trzeciego Miejsca Oldenburga, na którym mniej istotny jest podział na nadawcę i odbiorcę, natomiast liczy się dynamika powstającej grupy społecznej (np. <http://www.kabebe.blog.pl/>; <http://www.blog.art.pl/ash/>; <http://www.haniuta.blog.pl/>)

2. Jak układają się relacje nadawcy i odbiorcy blogowego czyli dlaczego czytelnik ma władzę nad piszącym?

Podstawową cechą relacji między nadawcą a odbiorcą blogowym jest asymetria komunikacji. W postrzeganiu blogów nieraz nie docenia się roli odbiorcy, jako katalizatora przeróżnych blogowych zjawisk społecznych i stanów indywidualnych poszczególnych blogowiczów. W myśl zasady, że kto ma wiedzę ten ma władzę, im więcej blogowicz pisze o sobie i od siebie, tym większą nad nim władzę posiada odbiorca tych zapisków, czyli jego czytelnik. Może on dosyć łatwo manipulować emocjami nadawcy, który jest na takie manipulacje szczególnie narażony. Zapisane słowa jako werbalizacja własnych stanów emocjonalnych i umysłowych są specyficzną i bardzo intymną własnością. Każdy atak, każdy nieprzychylny komentarz umieszczony na blogu może być odebrany przez nadawcę jako atak na jego osobę, i w konsekwencji może spowodować bardzo realne przeżycia emocjonalne.

Nierówność między nadawcą a odbiorcą występuje również w innym wymiarze. Na podstawie informacji zawartych w notkach, nawet jeśli nie są one podane bezpośrednio, dosyć łatwo jest zidentyfikować nadawcę – jego miejsce zamieszkania, wykształcenie, miejsce pracy czy stan cywilny. Wraz z liczbą notek, rośnie również zasób wiedzy o danej osobie, i ta wiedza może być wykorzystana przez każdego czytelnika. Można zatem kolekcjonować fakty o danym nadawcy, szukać powiązań między poszczególnymi blogowiczami.

Następną różnicą, z której może skorzystać chcący zaszkodzić nadawcy odbiorca, jest fakt, że może on pozostać całkowicie anonimowy – jedynym znakiem jego obecności na blogu jest adres komputera (IP), który przy połączeniu modemowym z internetem utrudnia jeśli nie uniemożliwia identyfikację. Nadawca natomiast z założenia się odsłania i z dnia na dzień staje się coraz mniej anonimowy.

Trzeba jednak zauważyć, że role nadawcy i odbiorcy blogowego się przenikają. Nadawca na jednym blogu staje się odbiorcą, gdy czyta innego bloga. Jak już zostało to wspomniane, nawet w ramach jednego bloga, można pełnić równocześnie rolę nadawcy (piszącego notki) i odbiorcy (czytającego czyjeś komentarze na temat tej notki). Blogowicz bardzo szybko uzależnia się od komentarzy czytelnika. Liczba komentarzy jest nie tylko wyznacznikiem popularności bloga, jest również motywatorem do pisania dalszych notek.

Specyficznym rodzajem relacji między nadawcą a odbiorcą są blogi prowadzone przez osoby publiczne. Paradoksalnie taki blog może być sposobem na zachowanie prywatności, gdyż jest kontrolowanym odsłonięciem i podaniem do wiadomości publicznej kilku faktów, które nie są jeszcze prywatne, a równocześnie pozwalają zaspokoić ciekawość najbardziej żądnej informacji publiki i dziennikarzy. Przykładem takiego bloga jest blog Krystyny Jandy, która regularnie opisuje różne zdarzenia swojego życia codziennego i prowadzi wirtualne rozmowy z czytelnikami.

3. Jak można kategoryzować nadawców blogowych, czyli kto pisze blogi i w jakim celu?

a) kategoryzacja socjologiczna

Nie przeprowadzono do tej pory żadnych badań demograficznych dotyczących polskich blogowiczów. Wydaje się jednak, że na podstawie obserwacji można stworzyć obraz przeciętnego blogowicza. Większość blogów jest prowadzona przez młodzież w wieku licealnym i studentów. Ogromna część blogowiczów mieści się w przedziale wiekowym 13 – 35 (wartość ustalona na podstawie bazy blog.pl i poprzez analogię do wieku użytkowników internetu w ogóle). Stosunkowo wiele jest blogowiczów po czterdziestce, którzy potrafią się odnaleźć w strukturze społecznej blogowiska i pełnią dosyć wysokie role w blogowej hierarchii (np. moderatorów na blogowspólnocie – <http://www./kabebe.blog.pl/>).

Szacunkowo można stwierdzić, że więcej jest blogów prowadzonych przez kobiety niż przez mężczyzn, co niekoniecznie wynika z ich większej potrzeby prowadzenia publicznych zapisków wirtualnych, lecz jest uwarunkowane faktem, iż na serwerze filipinka.pl znajduje się ponad 3500 blogów (ok. 10% ogólnej liczby polskich blogów), które ze względu na profil pisma i jego czytelników są pisane prawie wyłącznie przez kobiety.

b) kategoryzacja psychologiczna

Kryteria psychologicznego opisu blogowiczów wynikają z behawioralnej obserwacji poszczególnych typów osobowościowych. Analiza nie opiera się na konkretnej (znormalizowanej) skali osobowościowej, prowadzi od zachowań ekshibicjonistycznych, poprzez autoterapię i autoprezentację, na twórczości kończąc.

1) Ekshibicjonizm

Istnieje grupa nadawców blogowych, dla których blog jest miejscem bardzo intymnych wynurzeń. Te zapiski, które mogłyby stanowić całkiem normalną zawartość pisanego „do szuflady” pamiętnika, nabierają ekshibicjonistycznych cech w momencie w którym nadawca decyduje się na ich publikację w internecie. Ekshibicjonizm blogowy może przybrać rozmaite formy. Pierwszym objawem jest podawanie swoich prawdziwych danych osobistych, zamieszczanie własnych zdjęć, czyli dobrowolne pozbawianie się wirtualnego prawa, jakim jest anonimowość. Zazwyczaj równoległe następują opisy rozmaitych przeżyć – emocjonalnych i/lub seksualnych. Granica definicji ekshibicjonizmu jest oczywiście płynna, zależy od uwarunkowań kulturowych i cech osobowościowych. W ostatnich czasach istnieje przyzwolenie społeczne na przesuwanie granicy akceptowalnego ekshibicjonizmu (zgodnie z modą na *reality show* i na telenowele dokumentalne), w związku z czym można się spodziewać, że zapiski blogowiczów będą odbierane przez różne osoby albo jako normalne opisywanie siebie, albo jako rażące przekraczanie pewnych sfer tabu, których szczegóły nie powinny być publikowane. Przykładem kontrowersyjnego bloga ekshibicjonistycznego jest <http://www.elfik.blog.pl/>, pisany przez młodą dziewczynę, która opisuje swój zakończony już romans z żonatym mężczyzną. Ten blog może być zaliczony do blogów ekshibicjonistycznych nie tylko dlatego, że autorka opisuje w nim wszystkie szczegóły swojej znajomości z tym mężczyzną, ale również dlatego, że w pewnym momencie pisania bloga, podaje jego i swoje dane osobiste, jego służbowy adres mejlowy, i zamieszcza swoje i jego zdjęcia. To zachowanie jest nie tylko ekshibicjonistyczne, jest również naruszeniem netykiety, zgodnie z którą anonimo-

wość jest prawem każdego człowieka i ujawnianie danych osobowych jest dopuszczalne tylko w przypadku swojej własnej osoby.

2) Ekstrawertyzm

104

W pierwszym odruchu może się wydawać, że w ewentualnym badaniu większość blogowiczów osiągnie wyniki bliższe ekstrawertyzmowi na skali ekstrawertyzmu vs introwertyzm, gdyż jeśli ich skłonność do opisywania własnych przeżyć niekoniecznie jest ekshibicjonizmem, to należy jednak doszukiwać się pewnej cechy wspólnej w ich osobowości, która sprawia, że ci ludzie chcą publikować swoje przemyślenia. Takie rozumowanie ma jednak tę podstawową wadę, że u jego źródeł leży przypuszczenie, jakoby pisanie bloga wynika z jakiegoś odchylenia od średniej, zaś blogowiczami są wyłącznie ludzie spełniający pewne kryteria osobowościowe. Jeśli jednak przyjąć, że blogowanie jest przede wszystkim korzystaniem z kanału komunikacji, wydaje się, że odpowiednio przeprowadzone badania na reprezentatywnej dla blogowiczów grupie powinny wykazać, że wśród nich jest podobna liczba introwertyków, jak i ekstrawertyków, z możliwością przewagi introwertyków, ze względu na wysokie poczucie bezpieczeństwa komunikacji, które może być decydujące dla osobowości introwertycznej w momencie angażowania się w taką formę komunikacji.

3) Autoterapia

Kolejnym rodzajem nadawcy może być blogowicz, który przy pomocy swojego bloga próbuje dokonać autoterapii. Fakt zwerbalizowania swoich przeżyć i przelania ich nie tyle na papier ile na bity, pozwala nabrać do nich dystansu i uporządkowania swojego do nich stosunku. Blog pełni rolę bufora emocji, jest często miejscem, gdzie autor może pozwolić sobie na szczerość wobec samego siebie. Ta pozytywna rola bloga nabiera ciemniejszych kolorów w momencie, w którym jego odbiorcy zaczynają komentować fakty (prawdziwe) opisywane w kolejnych notkach. Między nadawcą a odbiorcą nawiązuje się kontakt, w którym odbiorca próbuje zająć miejsce „terapeuty”, komentującego i doradającego. Nieodpowiednie komentarze mogą mieć niezwykle wpływ na nadawcę, który jest bardzo przywiązany emocjonalnie do napisanych (w chwili szczerości) słów. Do takiej sytuacji doszło na nieistniejącym już blogu <http://www.ender.blog.pl/>, gdzie autor opisywał historię swojego życia, obecność ciężko chorej żony, chorego dziecka i kochanki. Blog był czytany przez wiele osób, które pozwalały sobie na ocenianie, doradzanie i oskarżanie. Po kilkunastu tygodniach blog zniknął, prawdopodobnie dlatego, że autor poczuł się zagrożony ze strony czytelników, co sprawiło, że autoterapia zaczęła przybierać formę coraz głębszej autodestrukcji.

4) Autoprezentacja

Charakterystyczną cechą blogowiczów jest szeroko rozumiana autoprezentacja. W sposób mniej lub bardziej świadomy każdy piszący bloga tworzy pewną postać, która zazwyczaj posiada cechy wspólne z jej twórcą (czyli autorem). Ta kreacja podlega prawom potrzeby konsekwencji, w związku z czym może się zdarzyć, że z czasem postać zaczyna żyć własnym życiem i jej poglądy stają się bardziej ekstremalne, niż oryginalna opinia osoby piszącej. Drugą konsekwencją uprawianej autoprezentacji jest zafałszowanie prawdziwego obrazu blogowicza (przy założeniu, że opisywane fakty i emocje są zgodne z prawdą), które jest wynikiem naturalnej skłonności odbiorcy do uzupełniania obrazu w tych dziedzinach, które nie są podane *explicite*. Tworząc sobie wizerunek nadawcy, odbiorca wypełnia luki w swojej wiedzy na temat osobowości i charakteru blogowicza stosując zasadę podobieństwa, i nadaje mu cechy, które niekoniecznie wynikają z bloga. Raz stworzony obraz rzadko kiedy ulega gruntownym zmianom, choć może być niezgodny z prawdą, gdyż człowiek raczej szuka potwierdzenia niż podważenia swojej teorii.

105

5) Autopromocja

Niektórzy nadawcy blogowi traktują posiadanie bloga jako kolejne wyzwanie w drodze do sukcesu. Ich celem jest zdobycie popularności, która mierzona jest przede wszystkim liczbą odwiedzin, ale również linkami, czyli liczbą osób (blogowiczów), którzy zamieścili link do danej strony na swoim blogu. Cała działalność blogowa sprowadza się wtedy do realizacji skutecznej strategii marketingowej. Sposobów jest kilka: zaczyna się od umieszczenia kontrowersyjnych tytułów swoich notek (z przyciągającymi publiczność słowami: np. *seks, mój pierwszy raz, penis* itp.). Tytuły notek są publikowane przez parę minut na stronie głównej blog.pl, w związku z tym istnieje szansa, że jakiś odbiorca – zachęcony „ciekawym” tytułem – kliknie i wejdzie na bloga. Innym sposobem jest „zaistnienie” na stronie istniejącego popularnego bloga. Można to uczynić dwojako – albo poprzez zamieszczenie kontrowersyjnego komentarza do notki popularnego blogowicza, wraz z odnośnikiem do własnego bloga (co powinno przyciągnąć czytelników), albo poprzez wyrażenie pozytywnego (lub negatywnego) wrażenia w Księdze Gości danego blogowicza. Szczególnie ten ostatni sposób często wzbudza potrzebę odwzajemnienia, a zatem rewizyty na blogu. Popularne polskie blogi mają do kilkuset odwiedzin dziennie.

6) Twórczość

pecyficznym rodzajem blogowiczów są ci, którzy traktują blog jako przestrzeń artystyczną i zamieszczają w niej swoje „dzieła”. Istnieją blogi z twórczością, głównie w postaci małych form literackich (<http://www.tubrzoz.blog.pl/>), jak felieto-

ny czy nowele, albo krótkie opowiadania. Spora część blogowiczów publikuje rozmaitej jakości wiersze (<http://www.suicidalmaniac.blog.pl/>). Można również trafić na blog z komiksami (<http://www.pvek.blog.pl/>; <http://komix.blog.pl/> lub <http://www.blog.art.pl/endorfina/>) lub zdjęciami (<http://www.pozytyw.blog.pl/>; <http://www.bartpogoda.net/>). Niektóre blogi zawierają treści filozoficzne lub całe programy polityczne. Istnieją blogi tworzone przez kilka osób, które zbierają przepisy kulinarne (<http://www.bloga-kuchnia.blog.pl/>). Ciekawą formą bloga artystycznego jest <http://www.cerber.blog.pl/>, na którym autor dokonał mistyfikacji, polegającej na wielomiesięcznym opowiedzeniu kontrowersyjnej i całkowicie zmyślonej historii życia tak, jakby była prawdziwa (pamiętnik księdza katolickiego, który ma kochankę). Istnieją też formy eksperymentów jak <http://www.pamietnik-zmarlego.blog.pl/>, który zawiera nieprawdziwą historię umierającego chłopca, jego ostatnie notki, oraz zamieszczony przez kogoś innego nekrolog. Blog ten przyciągnął setki łatwowiernych czytelników, którzy zamieścili swoje komentarze pełne współczucia.

c) kategoryzacja teliczna

Ostatnim rodzajem kategoryzacji nadawców blogowych jest kategoryzacja teliczna, która odpowiada na pytanie celowości w prowadzeniu bloga (<http://www.pcmag.com/article/0,2997,s%253D1493%2526a%253D21865,00.asp/>).

Celem każdego bloga jest chęć zaspokojenia jakiejś potrzeby.

1) Potrzeba gratyfikacji ego – pisanie bloga jest znakomitym usprawiedliwieniem dla egocentryzmu i zajmowania się swoją osobą. Blogowicz może opisywać wszystkie swoje stany ducha, i może oczekiwać, że kogoś tym zainteresuje, co zostanie podkreślone odpowiednim komentarzem do notki. Za interesowanie innych jest formą gratyfikacji ego. Nawet jeśli informacją zwrotną dla nadawcy jest wyłącznie liczba odwiedzin na stronie, to jest to motywator do dalszego pisania o sobie i utrzymywania tematu „ja” w centrum swojej i innych uwagi.

2) Potrzeba antydepersonalizacji – blog pozwala stworzyć postać unikatową, która odróżnia się od pozostałych ludzi. W erze coraz większej uniformizacji poglądów i konformizmu grupowego, blog stanowi miejsce odzyskania indywidualizacji swoich postaw i wyznawanych wartości.

3) Potrzeba przynależności – uczestnictwo w blogowisku daje poczucie przynależności do konkretnej, bardzo specyficznej i nieco elitarnej grupy społecznej. Wymiany poglądów odbywające się na rozmaitych blogach sprawiają, że wytwarza się wspólnota ludzi o różnych zdaniach, ale potrafiących współżyć w wirtualnej przestrzeni. Blogowicze stosunkowo często umawiają się na spo-

tkania w tzw. *realu*. Samo posiadanie bloga może również zdecydować o przynależności grupowej w *realu*, gdyż obecnie wśród młodych, kilkusetletnich ludzi blogowanie stało się modnym i mile widzianym zajęciem.

4) Potrzeba władzy – ze względu na wytwarzające się relacje społeczne w ramach istniejących blogowspólnot, można mówić również o tworzących się hierarchiach i stosunkach władzy – tzw. gwiazdy blogowe, czyli moderatorzy blogowspólnot, albo osoby o dużej popularności dosyć łatwo ulegają przeświadczeniu, że ich silna pozycja w grupie uprawnia ich do posiadania wirtualnej władzy nad wirtualnymi poddanymi.

Potrzeba samorealizacji – możliwość opublikowania na blogu swojej twórczości jest sposobem na samorealizację i na rozwój własnych zainteresowań oraz możliwości. Blog daje namiastkę publiczności, o którą nie trzeba zabiegać tak bardzo, jak w życiu rzeczywistym, w związku z tym domorośli artyści korzystają z nowego kanału komunikacji, aby rozpowszechnić swoją twórczość, pomysły, ideologię lub wyznawane wartości. Czasami prowadzi to do wypaczeń, jak w przypadku opisywanym latem 2002 roku przez media, kiedy w programie telewizyjnym dla dzieci umieszczono adres bloga, na którym były obsceniczne teksty i homoseksualne wyznania (<http://www.wiadomosci.wp.pl/wiadomosc.html?wid=273757/>).

4. Jacy są odbiorcy blogowców, czyli jak być blogowiczem nie posiadając bloga?

W postrzeganiu bloga jako kanału komunikacji często nie docenia się odbiorcy, ponieważ większość widocznych działań leży po stronie nadawcy (piszącego notki i zarządzającego swoim blogiem, np. w kwestii wyglądu). Rolę odbiorcy sprowadza się do biernego czytelnika, zaś komunikację traktuje jako przede wszystkim jednostronną.

Tymczasem istnieją rozmaite typy odbiorców blogowych.

a) Przede wszystkim, odbiorca może być pasywny lub aktywny.

Odbiorca aktywny to taki, który reaguje na przeczytaną notkę. Najpopularniejszą formą reakcji jest pozostawienie komentarza. Można również pozostawić informację o swoim pobycie na blogu w tzw. księdze gości. Kolejnym rodzajem zaznaczenia swojej obecności jest zamieszczenie linka do danego bloga na własnym blogu – co jest już pierwszym krokiem do przejścia z roli odbiorcy do roli nadawcy, a zatem do powstania komunikacji dwustronnej, gdzie role nadawcy i odbiorcy się przenikają i uzupełniają.

W przeciwieństwie do odbiorcy aktywnego, odbiorca pasywny nie wykonuje żadnych ruchów aby zaangażować się w komunikację z nadawcą. Czyta bloga, tak jak czyta się książkę lub gazetę. Jego obecność można stwier-

dzić jedynie w statystykach stron, gdzie zapisuje się nie tyle obecność konkretnej osoby, ile liczba odwiedzin na stronie, czyli adresów IP komputerów, które się połączyły z daną stroną WWW. Odbiorca pasywny jest zatem najczęściej jednym z wielu odwiedzających, zaś jego wpływ na piszącego jest mocno ograniczony – nadawca zwraca na niego uwagę, dopiero wtedy gdy np. niespodziewanie wzrośnie liczba czytających.

b) Naturalną chęcią są próby zidentyfikowania czytających.

Odbiorcy blogowi dzielą się na odbiorców identyfikowalnych i odbiorców anonimowych.

Niektórych odbiorców nie trzeba identyfikować – są członkami danej wspólnoty blogów, zawsze występują pod tym samym nickiem (pseudonimem) i uczestniczą w rozmowach blogowych. Odbiorcę nieznanego można jednak również identyfikować po adresie IP komputera, z którego łączył się on z blogiem. Jest to oczywiście możliwe tylko wtedy, gdy dany odbiorca używa zawsze tego samego komputera i łączy się spod tego samego numeru IP (te dane są dostępne w statystykach, jest to również informacja podawana przy każdym pozostawionym przez odbiorcę komentarzu). Jednak taka identyfikacja pozwala nam wyłącznie na zindywidualizowanie poszczególnych komentarzy i przypisanie ich do konkretnej jednostki. Czasami można również sprawdzić z jakiego miasta lub z jakiej firmy jest to połączenie. Nie dowiemy się jednak niczego o danej osobie, nie poznamy jego imienia ani nazwiska, czy też płci.

Część odbiorców pozostaje jednak zupełnie anonimowa. Można bowiem ominąć problem identyfikacji przez adres IP, np. poprzez zastosowanie połączenia modemowego.

c) Większość anonimowych odbiorców jest zarazem odbiorcą pasywnym. Istnieją jednak osoby, które pod przykryciem anonimowości pozwalają sobie na nieprzyjemne czy wręcz agresywne komentarze w odniesieniu do nadawcy danego bloga. Brak możliwości zidentyfikowania takiej osoby pozwala jej czuć się bezkarnie. Dzięki temu odbiorca dzięki temu uzyskuje ogromną władzę psychologiczną nad nadawcą, gdyż może łatwo manipulować jego emocjami, również dzięki temu, że nadawca jest szczególnie przywiązany do napisanych przez siebie słów.

d) Specyficzną kategorią odbiorców są odbiorcy nieposiadający własnego bloga, a istniejący w życiu wspólnoty blogów. Takie osoby pozostawiają liczne komentarze na rozmaitych blogach, często uczestniczą w blogo-dyskusjach i po pewnym czasie zaczynają być nie tylko rozpoznawani, ale również uznawani i włączani do dyskusji. Przykładem tego rodzaju odbiorcy jest kobieta z pseudonimem Barb, która przez wiele miesięcy „przebywała” na blogu w godzinach służbowych, komentowała, dyskutowała, opowiadała i odpowiadała –

wszystko to odbywało się na blogach innych osób. Jej obecność była jednak na tyle oczywista, że kiedy wyjechała na urlop i nie pojawiała się przez dwa tygodnie, to blogowicze zaczęli zastanawiać się nad przyczynami tego zniknięcia. Wszyscy uczestnicy tej wspólnoty blogów zauważyli jej powrót. Pomimo nieposiadania bloga, Barb była osobą wnoszącą swój wkład w istnienie wspólnoty i dlatego można ją zaliczyć do grupy blogowiczów.

Blogi – perspektywy badawcze

Traktowany z punktu widzenia komunikacji, blog jest miejscem gdzie zaobserwować można rozmaite zjawiska społeczne, w których tak nadawca, jak i odbiorca pełnią równie ważne role. Błędem byłoby mówić o blogu wyłącznie w kategoriach pamiętnikarskich, gdyż jest on tworzony wskutek interakcji społecznej i każdy blog ma właściwie wielu twórców. Jeśli spojrzeć na blogi z perspektywy gazety, książki lub publikacji twórczości, to widać, że jest to pierwsze miejsce, gdzie między twórcą a odbiorcą twórczości dystans jest tak niewielki.

W odniesieniu do możliwości badawczych, najbardziej pociągająca wydaje się analiza dynamiki grupowej na podstawie istniejących wspólnot blogów oraz pojedynczych blogowspólnot. W wyniku obserwacji rozmaitych blogów na blog.pl, można zauważyć, że istnieje tzw. cykl życia bloga. Większość blogowiczów zajmuje się tą formą komunikacji i twórczości przez określony czas (około 8-12 miesięcy), przechodząc w swoim blogowaniu przez etapy fascynacji, uspołecznienia, uzależnienia od innych, konfliktów i wreszcie znużenia i odejścia. W podobny sposób istniejące wspólnoty blogów mają również swoją dynamikę, ulegają licznym zmianom i konfliktom, wynikającym z odejścia (lub dołączenia) poszczególnych członków.

Szerszym aspektem do zbadania są tzw. „wirtualne kompetencje społeczne”, rozumiane jako niezbędne umiejętności i zachowania, które pozwalają człowiekowi funkcjonować w wirtualnym społeczeństwie. W czasach, w których coraz więcej relacji społecznych przenosi się do internetu (towarzyskie kontakty międzyludzkie, czy też telepraca), znajomość wirtualnych norm społecznych i umiejętność posługiwania się wirtualną komunikacją mogą stać się wysoko cenionymi kompetencjami. Odpowiednie ich opisanie i sklasyfikowanie wydaje się zatem bardzo interesujące, czego można dokonać posługując się między innymi niezwykle bogatym materiałem badawczym istniejącym na blogach.

Bibliografia:

Oldenburg R., 1989, *The Great Good Place*, New York.

110 **Henri-Frédéric Amiel i Maria Baszkircew w internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)**

Piszę ten tekst wieczorem na komputerze, wpatruję się w płaski ekran monitora. W zalegającej ciszy destyluje się widmo tej dziwnej szyby, przed którą przyszło mi siedzieć i w której nie mogę dojrzeć własnej twarzy. Tak mniej więcej mogłoby brzmieć strawestowane potencjalne wyznanie francuskiego socjologa Jeana Baudrillarda, otwierające jedną z jego książek, tak mniej więcej mogłaby brzmieć spowiedź tego, kto pokłada ufność w dziennikowych, pamiętnikarskich możliwościach internetu. Zaglądam do fragmentów dziennika poufnego dziewiętnastowiecznej intymistki Marii Baszkircew, śmieję się do rozpuku, choć jak na czasy *Belle Époque* nie jest tak źle; czytam blogi – śmiech się powtarza, czytam fragmenty dzienników znanych pisarzy, publikujących w sieci – jest trochę gorzej... Dlaczego o tym wszystkim piszę? Z dwóch powodów. Po pierwsze o blogach, o tego rodzaju twórczości (świeżej, do której brakuje nam dystansu) niepodobna mówić w oderwaniu od kontekstu antropologicznego. Po drugie zaś, sytuacja rozprawiającego o internetowych dziennikach, pamiętnikach jest już w wyjściowym momencie niefortunna: jak wskazać istotne punkty w tego rodzaju pisarstwie/działalności, nie popadając z jednej strony w repetycję sądów znanych teoretyków autobiografizmu, z drugiej nie wikłać się w diagnozowanie jedynie odmienności medium i powielanie konstatacji o wyjątkowości środowiska komunikacyjnego.

Sprawę można oczywiście rozstrzygnąć w ramach literackiej aksjologii. Któż mi bowiem wskaże wśród blogów ewidentne dzieło i potwierdzi jego istnienie autorytetem, bądź błyskotliwą spójnością wyводу? Sprawa jest raczej oczywista; obcujemy z pisaniem, rozumianym jako seans terapeutyczny, i to w jego wykładni najprostszej, pozbawionej niuansów humanistycznej erudycji. Problem blogów najsensowniej próbować zbadać jako przejaw piśmiennictwa, a nie literatury, tak jak to czynią najwybitniejsi znawcy autobiograficznego, dziennikowego i pamiętnikowego terytorium.

Spróbuję więc poddać blogi tego typu analizie, mając wszakże świadomość, że refleksje nie mogą być choćby z racji nanometrycznej dokładności

i niesłyszanej prędkości badanego materiału, ustalające. Obawiam się, że jestem zmuszony do powtórzenia za Stanisławem Lemem strawestowanej sentencji Kisiela: „Śniąc lube marzenia senne na jawie, sfantomatyzowane tłumy będą wprawdzie nadal płodziły tekstowe dzieci, ale owa dziatwa, jako wyśniona i tym samym nierealna, poważnie przyczyni się do nastania miłego końca świata, (...) którego wam i sobie życzę” [Lem 2000: 160].

Czy zatem w ramach nowego środka porozumiewania się, dokonującego zawłaszczenia naiwnych rojeń o konstytucji rzeczywistości możliwe jest postawienie problemu, który polegałby na prostym gatunkowym przeniesieniu w kłaczę WWW? Czy każda prezentacja wątpliwości, dotyczących sytuacji literackiej (tekstu, czytelnika, autora), kontekstów, obrazów, faktury pisanego tekstu jest z góry skazana na ślizganie się po płaszczyźnie figlarnie skaczących na ekranach znaków i znaczków? Czy wreszcie jest możliwa krytyczna lektura tych na pierwszy rzut oka osobliwych tekstów? Czy jednak nie jest tak, iż pozostajemy całkowicie we władzach prostodusznej i przasnej awangardy, która dziadków swoich nie pamięta? Raczej nie; raczej, gdyż najciekawsze wydaje mi się wskazanie właśnie punktów krytycznych, miejsc załamania, pęknięć w klarownym rysunku genologicznym i antropologicznym? Oto te (spośród mnóstwa), które uznałem za najciekawsze.

Zwierciadło, ekran, autoportret

Trzy symbole, które rozpoczynają – jak sędzę – tektonikę pęknięć w wymiarze antropologicznym, czy też filozoficznym, w tekstach pisanych pod patronatem internetowego adresu. Pierwszy z nich w świecie mediów zostaje rozbity (sic!). Wraz z nim znika także możliwość odbijania, refleksji. Każdorazowe, w momencie aktu lektury, w trakcie podejmowania próby kontemplacji ustalenie sensu jest całkowicie bez-znaczenia. Ta niemożliwość roztacza swoje panowanie nad potencją autodefinicji, konstytucji podmiotu. Rozbite lustro, obraz, wieńczący koniec refleksyjności, niweczący podział na przedmiot odbijający oraz odbijany zapowiada także koniec mitów nowoczesności, w który wpisuje się oczywiście autobiografia, trzymająca pieczę nad rozmaitymi gatunkami „wyznaniowej” literatury. Znikające odbicie ogłasza koniec jakiegokolwiek bądź narcyzmu (czy to mitycznego, czy psychoanalitycznego) i konstruuje „narcyzm autoodniesienia” – jak powiada Baudrillard¹ [Baudrillard 1996: 206]. Na tym rozbitym szkle powstaje nowy obraz, człowieka siedzącego przed komputerem, który jest być może – jak powiada francuski socjolog – (ja nie powiedziałbym tego z taką pewnością) – „jednym z najpiękniejszych obrazów antropologii XX wieku” [Baudrillard 1990:21]. Zwierciadło zostaje zastąpione ekranem, pochłaniającym i za-

¹ A także Markowski [Markowski 1998: 62-63].

bezpieczającym każdy obraz przed odbiciem (refleksją) w swojej matowej powierzchni. Chroniczna płaskość ekranu powoduje, iż możliwy jest jedynie horyzontalny ogląd znaków, które plenią się w nieskończoność z niewiarygodną szybkością. Ekran zatem to odwrócone zwierciadło: nie odbija tego, co wchłania, ale anektuje i unicestwia to, co zostało wystane w jego kierunku. Rozpuszcza znaczenie, podając informacje, których nie próbuje hierarchizować; wszystko jest o tyle istotne, o ile się pojawiło na moment, znikając tak szybko, jak prędko można je zapisać. Ekran symbolizuje nasycenie wszystkiego, co na nim się pojawia pozorną istotnością, nachalnie oddala od archiwum, trzymającym pieczę nad trwałością (nawet jeśli faktycznie istnieją archiwa *blogów*, bo przecież istnieją, to – jak podpowiada Jędrzej Kostecki i empiria – w procesie dochodzenia do najstarszych zapisków chronologia zostaje odwrócona, a jak wiadomo internet jest medium niecierpliwym, więc niewielu jest chyba takich zapaleńców, którzy czytają je aż do „prapoczątków”). W takiej perspektywie dziwnie jawi się kwestia intertekstualnej nieuchronności piszących dzienniki, pamiętniki i inne formy autobiograficzne. Zawieszenie – o którym wspominał Philippe Lejeune – między skrajnościami chytrego, metatekstualnego wykorzystania erudycji oraz świadomości nieuchronnego powtarzania a naiwnym wplątywaniem intertekstów traci w przypadku *blogów* na aktualności; w płaszczyźnie ekranu, w poplątaniu sieci, w rzeczywistości kłacza wszystko jest cytatem, inter-, architekstem [Lejeune 2001: 219-222]. To, co w przypadku pamiętnika/autobiografii sekretarza OULIPO, Marcela Bénabou było wyrafinowaną grą rozbewziewionego intelektu, w przypadku np. włoskiego pisarza Alessandro Baricco, tworzącego na swojej stronie autorskiej mieszankę listy dyskusyjnej i bardzo skromnego rozmiarami dziennika intelektualnego, stanowi już przykład próby zrównania każdego zdarzenia, każdej wiadomości, usiłowanie stworzenie „poziomu zero”, w którym autobiografia przestaje być świadectwem, czyli... autobiografią.

Na linii tego przejścia (niemal jak na linii ognia) sytuuje się problem autoportretu, w przypadku pisania, tego dziennikowego *écriture*, auto-bio-kopii, (termin Lejeune'a) cielesnego oddania się tyleż zasztyfowaniu, co konstruowaniu egzystencji. Skoro nie istnieje już zwierciadło, a wszystko pokrył płaszcz ekranu, moment decydujący, czyli konfrontacja z własnym ciałem, z własną twarzą jest tylko powidokiem, nostalgicznym westchnieniem za prawdziwą, ostateczną instancją egzystencji. A jeśli tak, to cóż tak naprawdę czyni ów notujący w sieci dzień po dniu swoje doznania, przeżycia, pomysły, wariactwa? Czy aby nie żywi nadziei na budowanie autentycznego autoportretu w ramach własnej świadomości oraz własnych możliwości? Otóż nie; ustawiając swoje „ciało, które pisze” przed komputerem ulega magii ekranu, który zakrywa jego twarz, odbijając jedynie „operacje ludzkiego umysłu”.

Doprawdy, pisząc *Transparence du Mal*, swój dziennik rzeczy Baudrillard musiał siedzieć przed monitorem, pilnie strzegąc ziejącej za nim pustki.

Klincz komunikacyjny

Piszący *blogi*, gnieźdząc się w wirtualnej przestrzeni z pewnością narażeni są na ataki tejsze; tak niespodziewane, jak nieprzewidywalne są granice pomiędzy poszczególnymi piętrami fikcyjności. Rzeczywiście – jak pisze Małgorzata Kozera – trudno jest wyznaczyć moment, w którym „przestajesz się bawić *blogiem*, a *blog* zaczyna się bawić tobą” – moment, w którym nie można już znaleźć żadnej instancji, żadnego wytłumaczenia swojego statusu. Pisząc o sobie, notując swoje życie autor domaga się istnienia (a zatem nawet więcej niżli tylko je presuponuje) czytelnika, odbiorcy, gotowego czytać z pasją to, co on zapisał. Tworząc *blog* sytuacja zmienia się o tyle, że nie sposób wyznaczyć podmiotu tej formuły autobiograficznego pisania. Tak, jak ekran rozpuszcza zwartą bryłę znaczenia, tak sieć, niwelująca perspektywę wertykalną, totalizuje istnienie w płaszczyźnie; „ja” staje się jednym z elementów rzeczywistości horyzontalnej, powiązanej strukturami informacji. Obraz podmiotu, tego, kto pisze w *blogu* jest rozsadzany z jednej strony przez iluzję tożsamości, z drugiej przez fikcję kontaktu. Przemieszczając się po płaszczyźnie tożsamość rozsypuje się, a nie podlega wariacjom na swój własny temat; ulega rozplenieniu. Czytelnik pozostaje bezradny; żadnej sankcji, żadnego oparcia piszący udzielić nie pozwala ani sobie, ani temu, kto czyta. „Ja” horyzontalne chce pozostać bez odniesienia do tego, co na zewnątrz; akt komunikacyjny zostaje zastąpiony aktem interaktywnym, podlegającym już nie tyle prawom etyki czytania (jakiegokolwiek, rozmaicie rozumianej), co prawom współ-użycia, wykorzystania niekończącego się (nie mogącego się skończyć) zapośredniczenia. Ale także: to „ja” nie może podlegać prawom immanentnym, skoro funkcjonuje pod dyktamem nieustannego ruchu, który skutecznie pozbawia je spójności i przyległości. Oczywiście, marzenie o tożsamości jest nigdy nie ziszczalne, ale w odróżnieniu od innych („klasycznych”) form autobiografii w *blogach* ruch podzielonego podmiotu, odbywa się do-, ale -od. Zatem niezborność, niemożność połączenia, zebrania to postulat *blogowania*, a jednocześnie uwolnienie się spod dyktatury osobowości. Piszący zatapia się w bluszczu tych samych wyznań, opowieści, dykteryjek, patetycznej grafomanii. Chcąc nie chcąc – rozpatrując kwestię z perspektywy autobiografa – wyznanie poczynione w sieci skazane jest na uwięzienie w sprzecznościach palinodii; „ja” horyzontalne, nieustannie próbuje być przez piszącego zwolnione z obowiązków jedyności, całości – jest to sytuacja palinodii rozplenionego podmiotu, w której ów skazany jest na repetycję siebie samego, bez członu pośredniczącego. Druga strona medalu to klasyczny autobiograficzny obraz palinodii niemożliwej, podmiotu zanurzonego w świat tekstów, sytuację niemożliwości wypowiedzenia egzystencjalnej prawdy o sobie. Z jednej strony więc uwikłanie w całą strukturę *blogowej* komunikacji/konsumpcji; z drugiej typowe dylematy „in-

tymistów”² z końca dziewiętnastego wieku, jak np. Marii Baszkircew: jak wyrazić siebie, po lekturze *Anny Kareniny*?

Prawdziwe kłopoty zaczynają się, gdy ktoś zechce się przyjrzeć relacji czytelnik (w przypadku blogów często także twórca) – autor. Problem polega na tym, iż – jak powiada Kozera – „blog mami obecnością drugiego człowieka”. Wyjaśniając to zdanie można powołać się – jak czyni to Łódzka badaczka – na kryterium socjologiczne, ale sądzę, że więcej wyjaśnia objaśnienie wymiaru komunikacyjnego od strony aktu i paktu, jaki zawiązują autobiograf i jego czytelnik. Podwójna determinacja podmiotu uniemożliwia zawiązanie paktu czytelniczego w pełnym sensie tego słowa; dyspersja „ja”, uwikłanego w jego niekończącą się iteratywność i interaktywność (wymienność pozycji autora i czytelnika jest tutaj symptomatyczna), jako zasadę odbioru i konstrukcji tekstu, skutecznie eliminuje z gry o autobiograficzną triadę Piękna, Dobra i Prawdy zarówno czytającego, jak i czytanego. Nie jest jednakowoż tak, że specyfika medium załamuje w tym miejscu gatunkowe reguły. Wydaje się, iż rzeczona interaktywność sprzyja używaniu (najczęściej bardzo prostych, niekiedy prymitywnych) figur/figuracji autobiograficznych, i tworzeniu takich jakościowo modeli, które – jak podpowiada Lejeune [Lejeune 2000: 121-153] – u mistrzów gatunku służą (na przykład) kreacji własnej postaci.

Imiona własne

Spróbuję powiedzieć o tym zagadnieniu bez jasnych odwołań do Wielkich (Derridy, Lévinasa, Todorova). Wydaje się, że właśnie ta kwestia jest najciekawsza, centralna dla rozumienia blogów w pewnym kontekście, niekoniecznie wewnątrzinternetowym³. W cyber-pamiętnikach znika imię własne, nieredukowalny wskaźnik istnienia, instancja egzystencjalnego umocowania. Co pojawia się w zamian? Wraz z całym językiem sieci, w którym, jak pisze Bartek Felczak: „ważna staje się lakoniczność wypowiedzi. Nie dojdziemy raczej do groteskowej nowomowy, ale już komunikujemy się piktogramami – koperta, mini-telefon. Komunikujemy się obrazami lub odpowiednio wyważonym połączeniem wizji ze słowem pisanym. Także sam język jest bardzo lapidarny – słynne emotikony, zwroty ograniczone do pierwszych liter słów, okaleczone słowa, «cze», «re» i tak dalej” zmienia się podpis, zaplecze pisania autobiograficznego. Czym się on tutaj staje (zanim dotrzemy do osoby)? Sygnaturą pozorną, wymijającą, podobną do miliona innych, taką która domaga się jedynie mechanicznej kontrasygnaty. Imię w blogu to czysty pozór,

² Termin ten – którego nie znalazłem w słownikach języka polskiego - tłumaczę na własny użytek za Lejeune'em.

³ Kwestia jest badana choćby od strony prawnej.

bądź – być może – *simulacrum* w stanie czystym, którego daremnie szukał Klossowski. Wydzieliłbym wśród nich dwie grupy, dwie różne realizacje fałszywych sygnatur: marki i pseudonimy. Pierwszy rodzaj stanowi swoistą autodefinicję zasady blogowania, owej „obietnicy obecności”; jest znakiem ochronnym w wymianie towarów, z której w każdej chwili można się wycofać. Marka zamiast sygnatury, znak firmowy chroniący producenta tekstu – za bezpieczeństwo domaga się anonimowości; labilna, podatna na każdy wstrząs; zawsze można ją zmienić, niszcząc archiwum, traci na wartości. Drugi wariant rezygnacji z imienia własnego to pseudonim, ucieczka w zmyślenie, szarlatanerię, nierzeczywistość, symulację. Jednocześnie jest łudząco podobny, zamazuje powidok anonimowości, zapowiada spotkanie⁴.

Płyną z tego rozmaite konsekwencje, chciałbym nad jedną tylko się skupić. W praktyce lekturowej sygnatury pozorne, a szczególnie pseudonimy pozwalają zaobserwować rozpad empatycznej lektury dziennika. Przecież pseudo, to także – etymologicznie *pseudonymos*, *pseudein*, *pseudologos*, *pseudologia*, kłamstwo rozumiane jako blaga, zgrywa, ironiczny wygłup w arystofanejskim świecie. Blogi wzmocnione bezpieczeństwem odwrotu, interaktywną momentalnością i symultanicznością, gwarantują nieustanny karnawał, choć to nieodpowiednie słowo, skoro nie ma w ich środowisku przeciwwagi w normalności. Mógłbym zatem powiedzieć tak: prawdopodobna empatyczna lektura tekstów w rodzaju pamiętników nieocenionej Marii Baszkircew, wspominającej przez stron pięćdziesiąt naddartą północzskę i przez strony dwie śmierć ojca, dokonana dajmy na to przez Lejeune«a zostaje zastąpiona ludyczną konfrontacją z *blondynkąblog.pl*, *magdałablog.pl*, czy nawet *golebiowski.net*

Jednocześnie wykrzywiona sygnatura stwarza dystans, dla niektórych z pewnością fascynujący, umożliwiający namiętne patrzenie, oglądanie tego, co wydaje się inne. Ale ta przestrzeń, ta odległość jest w istocie zerwaniem kontraktu (albo ustanowieniem nowego, w którym nie znane są warunki porozumienia).

Na koniec przytoczę jednak najprostszą z trzech przynajmniej definicji, którą wypracował Derrida, po to, aby pokazać celową zasadę zamazywania tropów istnienia (i tym samym problematyzowania kontaktu) tworzącą blogi: „Sygnatura we właściwym sensie reprezentuje imię własne, wyartykułowane w jakimś języku i czytelne jako takie, akt kogoś, kto nie zadowolona się napisaniem imienia własnego (jakby wypełniał formularz tożsamości), ale czuje się zobowiązany do uwierzytelnienia tego, że jest właśnie tym, kto pisze: oto moje nazwisko, powołuję się na siebie, na siebie samego, takiego jak mnie zowią, a zatem czynię to w swoim imieniu [Derrida 1998: 316].

⁴ Do którego jak najbardziej może dojść w sensie dosłownym.

Prymat resztki

116

Rzeczywistość cyber-pamiętników istnieje w ramach modelu bez centrum. Każdy wpis, każde nawiązanie, każda odpowiedź nie odsyła do żadnej całości, ślizga się po powierzchni, po płaszczyźnie tekstu; wszystkie zapisy połączone są jedynie wewnątrz sieci według strukturalnych i operacyjnych zasad. Nie jest to reguła, którą można, bez zastrzeżeń nazwać estetyką fragmentu; fragment zawsze odsyła do transcendentnej, metafizycznej, fizycznej czy jakiegokolwiek bądź Całości. Blogami rządzi raczej reszotka, nie pasujący element, pozbawiony adresu i zabezpieczenia w niewzruszonych instancjach. Dominacja resztki jest zauważalna na każdym sieciowym kroku, ale można pokusić się o pewną selekcję, czy prostą typologię.

W tradycyjnych formach autobiograficznych resztkę zastępuje fragment (niepodważalnym oparciem jest pojedyncza konkretna egzystencja⁵) reprezentowany najpełniej przez absolutyzację szczegółu. Roland Barthes zakochany w słynnym dziele Amiela, w drobiazgach z opisywanego przezeń życia, denierwował się na zbyt skrupulatnego wydawcę, usuwającego – jego edytorskim zdaniem – co nudniejsze kawałki, Alessandro Baricco, aby napisać *City* słuchał fantastycznie nieciekawych opowieści podmiejskich fryzjerów, kolekcjonował słowa domorostłych piłkarzy, i tak można by wymieniać dalej: Michel Leiris, Georges Perec...

Jednak w blogach – jak sądzę – mamy do czynienia z inną strategią odbioru. W lekturze którejś z form autobiograficznych to właśnie te najmniejsze elementy (drobiny pozornie bez znaczenia) budują całość, albo inaczej: to one stanowią o smaku i celowości lektury dziennika, czy pamiętnika. Reszotka opisywana w blogu z istoty swojej jest niekonieczna, lecz właśnie w tej nieistotności tkwi – jak twierdzą koneserzy – cały smak czytania; reszotka pozostawia swobodę wyboru pilnego śledzenia i wrywkowej lektury, możliwość (nawet konieczność, nakaz) przypadkowej selekcji między poszczególnymi blogami i ich składowymi.

Jest również drugi poziom, najbardziej widoczny i ujmujący rzecz od strony autorskiej kreacji: obszar grafii i gramatyki języka. Poddawany nieustannym obróbkom, wykrzywiany, koślawiony; pisanie jako terapia i pisanie jako zabawa; język budowany z resztek i w resztki obracany; poszukiwanie idiomu za wszelką cenę przez rozsadzanie kodu obrazem.

Deszyfracja, dekonstrukcja, destrukcja?

Na koniec jedno – najistotniejsze jak sądzę – pytanie. Czy nowe medium wymusiło aż takie zmiany na autobiograficznym pakcie, czy jak kto woli, na autobiograficznym trójkącie? W ramach pewnego projektu diagnozy współczesności, jednego z najbardziej wnikliwych, zaprezentowanego przez Baudrillarda z pewnością. W sieci, przed ekranem nie ma miejsca dla autobiograficznej triady Leujene'a. Sam Lejeune w ostatniej książce jest ostrożniejszy [2000]. Relatywizując jednak nieco element Prawdy, uczony kładzie nacisk na fakt użyteczności społecznej blogów, choć nie pokusił się o wyjaśnienie specyfiki owej funkcji. Wskazuje jedynie na dokonującą się w ramach genologicznych paradygmatów dekonstrukcję gatunków (a przecież internetowa twórczość nie jest pod tym względem specjalnie uprzywilejowana). Analizując model Małgorzaty Czermińskiej (uniwersytecki, a jakże, z prac autorki wynika, że nie ma zamiaru jak francuski profesor pisać o twórczości mleczarek) z wierchołków trójkąta (świadecko-wyznanie-wyzwanie) pewną pozycję ma jedynie to ostatnie. Być może jest tak, że narzędzia literaturoznawcze (antropologiczne już mniej) niespecjalnie dostają do blogów, choć równie dobrze może być odwrotnie. Zatem – by udzielić odpowiedzi na postawione w śródtytułe pytanie: żadna z nich.

117

Bibliografia:

- Amiel H.-F., 1997, *Dziennik intymny*, przeł. i wyboru dokonała J. Guze, przedmowa opatrzyła M. Janion, Warszawa.
- Baricco A., 2000, *City*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa oraz strona internetowa pisarza: <http://www.abacity.it/>
- Baszkirczew M., 1967, *Dziennik*, przeł. H. Duninówna, Warszawa.
- Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh, tł. A. Szahaj, [w:] *Postmodernizm a filozofia*. Wybór tekstów pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996.
- Baudrillard J., 1987, *The Ecstasy of Communication*, [w:] *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, London and Sydney 1987.
- Baudrillard, J., 1990, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris.
- Baudrillard, J., 1992, *L'illusion de la fin, ou la grève des événements*, Paris.
- Baudrillard, J., 1997, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków.
- Baudrillard, J., 1998, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa.
- Benabou, M., 1986, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris.
- Czermińska, M., 1999, *Autobiograficzny trójkąt (świadecko, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków.
- Derrida, J., 1998, *Sygnowane Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” nr 8-9.
- Lejeune, P., 1990, *La Pratique du journal personnel*, Paris.

⁵ Albo inaczej: dla którego jedyną racją bytu jest istnienie – choćby najodleglejszej – Całości.

- Lejeune, P., 2000, „*Cher écran...*”. *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris.
- Lejeune, P., 2001, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków.
- Lem, S., 1968, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, wyd. zmienione, Kraków.
- Lem, S., 2000, *Okamgnienie*, Kraków.
- Markowski, M. P., 1998, *O symulakrach*, [w:] tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków.
- Monograficzny numer „Mebli” (styczeń 2002) poświęcony „literaturze sieci”. Korzystałem z tekstów następujących autorów: Bartek Felczak, Małgorzata Kozera oraz z wywiadu z Jędrzejem Kosteckim. Paginacji i tytułów nie podaję ze względów oczywistych dla każdego, kto choć raz miał w ręku to pismo.

Mirosław Filiciak

Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze 119

Autor jest martwy

Lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia były w Europie Zachodniej okresem burzliwych przemian – nie tylko politycznych, ale i kulturalnych. Z przyczyn ideologicznych z podejrzliwością patrzono na każdy dyktat, wrogiem publicznym stały się sfery rządzące. O ile w sferze polityki oskarżenia skierowano pod adresem ludzi znajdujących się u władzy, to na płaszczyźnie kultury dostało się... autorom. Twórcy zostali uznani winnymi dyktatury tekstu. Wtedy narodziła się tendencja „demokratyzacji” sztuki; za stan najbardziej pożądaną uznano sytuację, w której tekst – gotowy produkt – zastąpić miałby proces tworzenia sensów. Przywilej ten miałby przysługiwać już nie tylko autorowi, ale także odbiorcy. Jednym z ojców takiego sposobu myślenia jest Roland Barthes – propagator idei intertekstualności. Zakłada ona, że skoro każdy tekst jest interpretowany przez odbiorcę w odniesieniu do innych tekstów, to czas ogłosić „śmierć autora”. Barthes nawołuje do obalenia dotychczasowych hierarchii obowiązujących w kulturze – wszak wszystkie stałe modele są elementami podtrzymującymi system.

Idea indywidualnego autorstwa narodziła się wraz z drukiem – nie istniała w poprzedzającej go kulturze oralnej. W cywilizacji książki autor nabył pełnię praw własności do swojego dzieła – wydrukowany tekst to forma skończona, zamknięta, dokonywanie zmian jest zabronione. Reakcją na dyktatorską pozycję autora były narodziny trendu powrotu do – właściwego kulturze oralnej – pluralizmu dyskursów, odejścia od zdeterminowanych znaczeń, przeciwstawienia się nieomylności autora. Tym samym narodził się nowy model lektury. W opublikowanym w 1970 roku tekście *S/Z* Barthes dokonał „rozkładu” opowiadania Balzaca *Sarrasine*. Pokazał w nim, że tekst nie determinuje linearnej lektury i pasywnej roli czytelnika; może być także nieliniowy, a czytelnik z konsumenta znaczeń staje się ich producentem. Badacz podzielił opowiadanie Balzaca na leksje – „jednostki czytania”. Leksja to najmniejsza przestrzeń, w której możemy dostrzec znaczenie – może to być kilka wyrazów lub zdań. W idealnym tekście jednostki czytania tworzą złożone sieci i wchodzą z sobą w interakcje, żadna z nich nie jest mniej istotna od pozostałych. Barthes pisze o kilku „wejściach” do tekstu; o żąd-

nym z nich nie można w sposób autorytatywny powiedzieć, że jest wejściem głównym, brak predefiniowanego początku tekstu. Przy takim podejściu wydobywanie różnorodności znaczeń nie świadczy o ułomności dzieła – przeciwnie, stanowi wartość afirmatywną. Czytanie – z konsumpcji tekstu – zamienia się w grę. Barthes dowodzi niestabilności języka, przez co neguje klasyczny sposób lektury, sprzeciwia się nadawaniu tekstowi struktury ostatecznej. Równocześnie inny poststrukturalista, Jacques Derrida, w książce *O gramatologii* (1967) pisze o ułomnościach druku, porównując przedstawianie „nowych myśli” na kartkach książek do uczenia nowoczesnej matematyki przy pomocy liczydła.

Amerykanie wołą praktykę...

Mniej więcej w tym samym czasie po drugiej stronie Atlantyku hasło „Power to the People”, pod którym chętnie podpisaliby się Barthes i Derrida, zaczynają na swój sposób realizować studenci amerykańskich uczelni. Choć zanim komputery trafiły pod strzechy miała minąć jeszcze przynajmniej dekada, dla studiujących na dobrych uczelniach hipisów wykorzystanie możliwości oferowanych przez technologię stało się jednym z elementów przemian, które miały nastąpić w sterowanym przez rząd i wielkie korporacje społeczeństwie. W roku 1965 w „dwustronnej” książce *Computer Lib/Dream Machines* Ted Nelson, 28-letni programista, absolwent studiów Harvardzie, a dziś profesor uniwersytetu w Keio (Japonia), pierwszy raz wprowadza pojęcie hipertekstu (do powstania tej idei swój wkład wnieśli także Vannevar Bush, Douglas Engelbart oraz Ivan Sutherland, którzy zainicjowali na gruncie informatycznym myślenie o danych jako przestrzeni). Dla Nelsona hipertekst był nielinearną i niesekwencyjną przestrzenią organizacji danych, której stworzenie stało się możliwe dzięki komputerom. Tym samym, za pośrednictwem komputerów idee propagowane przez poststrukturalistów zostały niemal fizycznie (choć na poziomie bitów, a nie atomów) zrealizowane. Struktura narzucająca odczytanie linearne – lekturę, została zastąpiona przez wielopoziomą konstrukcję, dającą odbiorcy swobodę poruszania się po tekście – nawigacji. Hipertekst – możliwy dzięki elektronicznej organizacji tekstu – nadał odbiorcy zupełnie nowy, w porównaniu z tradycyjnym tekstem, zakres kompetencji. Poprzez fakt, iż przekaz jest aktualizowany w momencie odczytania, odbiorca staje się współautorem: odczytanie hipertekstu możliwe jest tylko i wyłącznie poprzez interakcję z odbiorcą, a liczba możliwych odczytań ograniczona jest jedynie stopniem złożoności hipertekstowej struktury. Teoretycznie może istnieć niemal nieskończona ilość wariantów – w wypadku rozbudowanych struktur nawet autor nie jest w stanie przewidzieć wszystkich możliwych aktualizacji.

Przekraczanie barier

Wykazywanie ograniczeń formuły tekstu linearnego i próba ich obejścia ma na gruncie literackim bardzo długą historię. Już w 1759 roku Laurence Sterne opublikował *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy*, która to książka pogwałciła wszelkie ogólnie przyjęte zasady literackie – dość powiedzieć, że pojawiają się w niej puste strony (do uzupełnienia przez czytelnika), łamane są zasady ortografii i interpunkcji, przedmowa znajduje się w połowie III księgi, a inwokacja... na końcu. Dwudziestowieczni twórcy antypowieści widzieli w Sternie prekursora swojego gatunku. Wśród późniejszych autorów eksperymentujących z linearną formułą książki znaleźli się m.in. James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Georges Perec, Milorad Pavić.

Kolejny rozdział podobnych zabiegów otworzył Michael Joyce. Jego, wydane na dyskietce w roku 1987, *afternoon. a story* uważane jest za pierwszą powieść hipertekstową. I choć wymienianie Michaela Joyce’a obok takich twórców jak James Joyce, Cortázar, Borges czy Calvino jest pewnego rodzaju nadużyciem, to z pewnością jako pionier zapewnił sobie miejsce w historii i otworzył nowy rozdział literackich eksperymentów. Dziś Michael Joyce (profesor Vas-sar College) to znany autorytet naukowy i współtwórca najbardziej rozbudowanego i zarazem najbardziej popularnego programu do hipertekstowej organizacji danych – *Storyspace*.

Afternoon. a story rozpoczyna się od zdania (które paradoksalnie wcale nie musi być pierwszym) „I want to say I may have seen my son die today”. Przebijając się przez kolejne leksje, czytelnik próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie: czy syn narratora zginął? Nawigując wśród fragmentów tekstu zdobywamy nowe informacje o Peterze (narrator), jego znajomych i rodzinie, jednak zagadka domniemanej śmierci dziecka nie zostaje w sposób jednoznaczny rozstrzygnięta. W swojej powieści Joyce wielokrotnie zastosował zabieg zapętlenia poszczególnych leksji. Zmuszany do wielokrotnego powrotu w to samo miejsce tekstu, czytelnik – wystarczająco już zdezorientowany niejednoznacznościami w warstwie fabularnej – całkowicie gubi się w przestrzeni *afternoon. a story*. Ten celowy zabieg ma, według autora, uświadomić odbiorcy, że został wciągnięty w „proces gry z procesem”. Procesem odcinającym się od – właściwej głównemu nurtowi – „higieny informacyjnej”.

Po roku 1987 stopniowo zaczęły pojawiać się kolejne pozycje hipertekstowe, m.in. w roku 1991 na dyskietce dołączonej do pisma „Writing on the Edge” pojawiła się hiper-nowela *Izme Pass*, autorstwa dwóch pań: Carolyn Guyer i Marthy Petry. Rozwój internetu, który nastąpił w latach dziewięćdziesiątych, spowodował prawdziwą eksplozję literackich projektów hipertekstowych, zaczęły tworzyć się kolektywne twórców, zafascynowanych nową formą.

Równocześnie „poważni” krytycy rozpoczęli dyskusję, czy zorganizowany elektronicznie tekst wyprze książkę. Apokaliptyczne wizje śmierci tradycyjnej literatury wydają się jednak mocno przesadzone – wspomniane już autorki Guyver i Petry ustosunkowały się do tej kwestii następująco: „Różnica pomiędzy czytaniem hiperpowieści a powieści tradycyjnej jest taka, jak pomiędzy żeglowaniem pośród wysp, a cumowaniem w porcie i wpatrywaniem się w morze. Jedno nie musi być lepsze od drugiego”.

Hipertekst to bardziej czasownik niż rzeczownik: gotowy produkt działalności autora zostaje zastąpiony przez proces tworzenia sensu w wyniku działań odbiorcy w ramach uprzednio przygotowanej struktury. Taka sytuacja zupełnie zmienia doświadczenie komunikacji medialnej, a według niektórych tworzy nowy, doskonale przystający do epoki postmodernizmu paradygmat myślenia. Internet i inne media interaktywne zmieniły nasz ogląd świata i modele myślowe. Według twórców hipertekstowych, książka nie jest już osią naszej cywilizacji. Obok tekstów tradycyjnych zaczynają więc równolegle funkcjonować teksty, których nie sposób przedstawić w formie drukowanej.

Ikoną literackiego ruchu hipertekstowego jest Mark Amerika, wydawca internetowego magazynu „Alt-X” (skrót od Alternative-X). Jego prace opierają się w tej chwili głównie na przetykanym linkami (hiperłączami) tekście, jednak twórca zapowiada, że w momencie, gdy pozwolą na to możliwości techniczne, do tekstu dołączą multimedia. Podobnie jak twórczość Ameriki, wygląda dziś większość powieści hipertekstowych – w mniej lub bardziej twórczy sposób wykorzystują one możliwość umieszczania linków, przenoszących czytelnika w inne miejsce tekstu. Można wyobrazić sobie, że rozwijając tę technikę w przyszłości odbiorcy powieści hipertekstowych będą mieć do dyspozycji szeroką paletę możliwości kontrolowania tekstu, np. wybrania jednego wątku, a pominięcia innych. Wiele mówi się też o rozwinięciu multiplikacji punktów widzenia – dzięki temu odbiorca mógłby np. wybrać jednego bohatera powieści, lub przeciwnie – obserwować te same sytuacje z punktu widzenia różnych postaci.

Twórcy e-literatury chcą zmienić dotychczasowe przyzwyczajenia czytelników: Rob Witting, jeden z teoretyków hipertekstu, zaangażowany w projekt *Thirstype*, przeciwstawia interaktywną strukturę klasycznemu, zakorzenionemu w naszej kulturze modelowi „poprawnego czytania”. Zakłada on linearność, każde słowo tekstu musi zostać przeczytane, wszystkim partiom tekstu poświęcić należy taką samą uwagę. Lekturze nie powinny towarzyszyć inne media – podczas czytania nie słuchamy radia, nie rozmawiamy, nie oglądamy telewizji: wszelkie bodźce rozpraszające uwagę czytelnika i odciągające ją od tekstu, są niewskazane. Dobrze też, aby czytanie było „monogamiczne” – nie czytamy kilku tekstów na raz, a jeden – od początku do końca. To model wzorcowy. Hipertekst łamie wszystkie te wyznaczniki. Nowi autorzy narrację

linearną postrzegają jako formę anachroniczną – w końcu nasza wizja rzeczywistości nie jest już tak ciągła, liniowa, stała, jak była kiedyś: uległa fragmentaryzacji, stała się bardziej ulotna, dominujący paradygmat ustąpił miejsca zmultiplikowanym punktom widzenia. Wpłynęło to na nasz sposób myślenia – Mark Amerika, Rob Witting i ich koledzy wierzą, że czas przystosować tradycyjny model kultury do nowych potrzeb. E-literaci chętnie eksploatują także formułę pracy zbiorowej: powstają całe kolektywy autorów tworzących jeden tekst. Efekty takiej pracy cechuje z jednej strony eklektyzm, z drugiej strony niemal kompletny brak spójności. Sami autorzy przyznają, że w chwili obecnej literatura hipertekstowa zdominowana jest przez eksperymenty formalne i trudno tu o naprawdę ciekawe pozycje. Wprawdzie teoretycznie nadawanie spójności tekstu to zadanie nie tylko dla autora, ale i czytelnika, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że ani jedni, ani drudzy, nie są jeszcze dobrze przygotowani na podobne zabiegi. Można na to spojrzeć jeszcze z innej strony – spójność to kryterium właściwe modernizmowi i tym samym jest kolejnym przyzwyczajeniem, od którego ma nas wyzwolić hipertekst.

Klasyka w czasach hipertekstu

Faktem jest, 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. Problem rozpowszechniania wiedzy jest jednym z kluczowych zagadnień ery cyfrowej – to druk przyczynił się do ugruntowania w kulturze Zachodu pozycji indywidualizmu, a artysta nabył prawo nie tylko do własnej wizji, ale również pełni praw do swojego wytworu. Hipertekst, oddając część kontroli użytkownikowi tekstu, zaburza tę hierarchię. Za sprawą rozwoju technologii także rola autora klasycznych, analogowych książek nieco się odmieniła. Twórcy coraz częściej wykorzystują komputery, a dzięki temu narzędziu obok pełnienia roli pisarza, niejednokrotnie stają się także kimś w rodzaju projektanta. Współczesny literat nierzadko sam dokonuje wstępnego składu tekstu na swoim komputerze, w miejsce maszynopisu dostarczając wydawcy niemal w pełni opracowaną pod względem graficznym książkę. Dzięki temu autorzy mogą – choć nie jest to działanie powszechne – pozwolić sobie na pewne ekstrawagancje.

„Nie ma powodu aby poruszać się w układzie lewo – prawo, lewo – prawo, lewo – prawo, cały czas aż do końca strony – jak maszyna do pisania” – powiedział w jednym z wywiadów amerykański pisarz, a równocześnie wpływowy krytyk – Ronald Sukenick.

Można powiedzieć, że współcześnie pisarz – niczym informatyk lub inny twórca wykorzystujący media cyfrowe – ma możliwość samodzielnej pracy

nad „interfejsem” dzieła. Kolejnym przykładem wpływów hipertekstu mogą być kanoniczne teksty, które również ewoluują w stronę form ponowoczesnych, otaczając się coraz większą liczbą przypisów. Ten proces pokazuje, że klasyczna literatura nie pozostaje obojętna na wpływy hipertekstu. Może być to jednak objaw pozytywny – hipertekst, lub przynajmniej pewne jego cechy przeniesione na grunt literatury tradycyjnej, stanowią być może szansę na odrodzenie popularności słowa pisanego.

Nie sposób jednak ustalić dziś wszystkich efektów upowszechnienia form hipertekstowych. Sven Birkerts, autor książki *The Gutenberg Elegies – The Fate of Reading in an Electronic Age* poświęconej rozważaniom nad przyszłością czytania, przewiduje, że zmiany jakie nastąpią pod wpływem mediów elektronicznych, będą niezwykle poważne. Najważniejsze z nich to według Birkerts:

1. Erozja języka – przejście od kultury książki do kultury opartej na komunikacji elektronicznej radykalnie odmieni sposoby wykorzystywania języka na każdym poziomie społecznym. Język ulegnie „spłaszczeniu”. Neil Postman zauważył, że proces ten rozwija się już od czasów powstania telegrafu i nasilił się od nastania ery telewizji – rozbudowana składnia zostanie zastąpiona przez zwięzły, możliwie najbardziej komunikatywny przekaz. Subtelne formy takie jak ironia zanikną – będziemy operować językowymi prefabrykatami.
2. Spłaszczenie perspektywy historycznej – odarcie tekstu z wymiaru fizycznego, zanik tradycyjnej formuły książki, zmiany w sposobie dostępu (ograniczenie roli biblioteki jako budynku do którego przychodzimy po książki) sprawiają, że staniemy się coraz silniej ukierunkowani na teraźniejszość – będziemy zakładać, że tak jak jest dziś, było zawsze.
3. Osłabienie roli jednostkowego „ja” – jesteśmy w pierwszym stadium kolektywizacji: coraz łatwiej akceptujemy transparentność naszego życia, fakt, że jesteśmy elementami bardziej złożonego systemu; stanem pożądanym jest być cały czas on-line; dzięki zmianom technologicznym fizyczny i psychologiczny dystans pomiędzy jednostkami stale się kurczy; z czasem sieć połączeń jednostki z całym systemem tak się zagęści, że mówienie o różnicach i subiektywnym indywidualizmie straci sens. Ruch w stronę deindywidualizacji i elektronicznej kolektywizacji Birkerts nazywa „społecznym totalizmem”.

Na podstawie obserwacji komunikacji w internecie można dojść do wniosku, że tezy te w większości są słuszne. Choć rozważania Birkerts nie napawają optymizmem, nie należy jednak zapominać o przeciwwadze dla ekspansji elektronicznych form hipertekstowych. Może nią być... nasze lenistwo.

Czytelnik – użytkownik

W wypadku interaktywnych książek powinniśmy mówić raczej o użytkownikach, niż czytelnikach. Oprócz nawigowania w przestrzeni tekstu, czytelnik ma szerokie możliwości personalizacji – możliwe jest wprowadzanie notatek, czy wręcz ingerencja w tekst. Podobne akty nie są już świętokradztwem, a naturalnym wykorzystaniem cech medium. Także wszelkie operacje na tekście jak np. poszukiwanie danego fragmentu, są nieporównywalnie prostsze. Autorzy powieści hipertekstowych bardzo często prezentują pogląd, że hipertekst jest nie tylko nową formą tworzenia sztuki, ale także początkiem zmian społecznych na wielką skalę. Według nich nie tylko ma dostarczać nowego typu doznań płynących z obcowania z tekstem, ma być również pierwszym krokiem w stronę wypracowania modelu społecznego, który nie byłby oparty na dominacji. Proponowany przez hipertekst model zrównania praw autora i odbiorcy już na płaszczyźnie aktualizowania tekstu (dostępnej każdemu – nie tylko wyrafinowanym czytelnikom posiadającym odpowiednią wiedzę teoretyczną) miałby przenieść się także na inne dziedziny życia.

Można jednak odnieść wrażenie, że podobny sposób myślenia przesycony jest zbyt idealizmem. Wszelkie badania wykazują, że coraz mniej osób czyta książki. Skoro więc słabnie zainteresowanie tradycyjną lekturą, to czy ludzie będą mieć ochotę na uprawianie form wymagających od nich nieporównywalnie większej aktywności? Fakt, że media interaktywne (z gramami wideo na czele) stają się coraz bardziej popularne, wcale nie musi oznaczać, że ludzie marzą o czynnym współtworzeniu przekazu dostarczanego przez wszystkie media. Choć oczywiście nie możemy mieć absolutnej pewności, że dla nowego, wychowanego na komputerach pokolenia, hipertekst nie będzie najbardziej naturalnym językiem. Musimy też uwzględnić postępujący proces digitalizacji rzeczywistości – wraz z konwergencją mediów, większość form komunikacyjnych skupia się wokół komputera (lub innego urządzenia elektronicznego: konsoli, multimedialnego set-top boxu). Skoro w ten sposób gramy, oglądamy filmy, słuchamy muzyki, korzystamy z zasobów Sieci, to być może i książki czeka transformacja w format cyfrowy? Jeśli tak się stanie, czy odbiorcy dobrowolnie – wyłącznie w imię tradycji i starych przyzwyczajzeń – zrezygnują z możliwości, jakie daje komputer? Czy zadowolą się prostym przeniesieniem druku na ekran komputera? Można mieć w tej kwestii poważne wątpliwości.

Literatura przyszłości?

Prowadząc rozważania nad hipertekstem, nieodmiennie stajemy przed pytaniem: czy sztuka musi być demokratyczna? Niewątpliwie media interaktyw-

ne, zmieniające przyzwyczajenia odbiorców i proponujące alternatywny model komunikacji, zyskują w naszej kulturze coraz silniejszą pozycję, odciskając swe piętno także na klasycznych formach. Umberto Eco twierdzi jednak, że hipertekst zastąpi tylko książki, do których się zagląda – encyklopedie i leksykony. Pozycja książek, które się czyta, ma być niezagrożona. Czy jednak literatura po hipertekście będzie taka sama? Czy interaktywny model kultury nie zdobędzie dominującej pozycji? Być może hipertekst nie zadowolony się rolą meta-formy, służącej organizacji „starych” zasobów (choć w dobie nagromadzenia ogromnych zasobów wiedzy i zwątpienia w możliwość tworzenia czegoś zupełnie nowego, organizacja tekstu stała się kwestią nie mniej istotną, niż sama treść) i wytworzy zupełnie nową jakość – być może bardziej przystającą do potrzeb współczesności. Oczywiście zachowałbym sceptycyzm co do konsekwencji społecznych płynących z upowszechnienia form interaktywnych (zainteresowanych zagadnieniem odsyłam do poświęconego internetowi, doskonałego tekstu autorstwa Critical Art Ensemble – *Utopian Promises – Net Realities*; jest dostępny pod adresem <http://www.critical-art.net/>). Jednak na płaszczyźnie kultury zmiany nastąpią – zagadką pozostaje jedynie ich skala. Dlatego zadziwia niechęć, jaką względem nowego narzędzia przejawia większość literackich środowisk twórczych. W konsekwencji literatura może stać się parodią proponowanej przez hipertekst idei połączenia ról autora i czytelnika: twórcy mogą stać się jedynymi odbiorcami swoich dzieł.

Mariusz Pisarski

Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: *afternoon. a story, Patchwork Girl, A Xanadu*

- *Linia prosta to ścieżka, po której winien iść chrześcijanin!*
– powiadają teologowie.
- *To emblemat prawości moralnej* – powiada Cynceron.
- *To najlepsza linia* – powiada ogrodnik sadząc grządki. – *To najkrótsza linia* – powiada Archimedes – *jaka łączy dwa punkty.*

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Gdy otwieram książkę, wiem, gdzie się znajduję, i jest to uczucie kojące. Moja lektura jest przestrzenna, a nawet objętościowa. Mówię sobie – przebyłam już jedną trzecią drogi w dół prostokątnej bryły, jestem o jedną czwartą do końca strony, jestem w tym miejscu na stronie, tutaj, tutaj, tutaj. Ale gdzie jestem teraz? Jestem tu i teraz, w tym właśnie momencie, który nie ma historii ani żadnych zapowiedzi na przyszłość.(...) I choć mogę wyliczyć moje minione chwile, to pozostaną one odosobnione (mogą się rekombinować, potencjalnie, jeśli nie faktycznie), i są przez to bez kształtu, bez zakończenia, bez opowieści. Albo z tyloma opowieściami, ile jestem w stanie ułożyć.

Shelley Jackson, *Patchwork Girl*

Nawigacja to zużyta już metafora określająca ruch czytelnika w przestrzeni literatury przeniesionej z kartki na ekran komputera. Dlaczego na przykład mniej nośną metaforą ma nie być spacer, przeskakiwanie z kamyka na kamyk w górskim strumieniu, czy błądzenie („nie wszyscy, którzy błądzą są zagubieni” – pisał Tolkien we *Władcy Pierścieni*)? Najbardziej ścisłą, trzymającą się aspektów

technicznych czytania elektronicznej fikcji metaforą może być interakcja. Ta stara, pocziwa, wypromowana przez Microsoft podczas kampanii promującej internet metafora nawigacji może się jednak w tym miejscu przydać. Chce bowiem oddać sprawiedliwość jednemu z powyższych cytatów. Linia prosta to ścieżka, po której winien iść chrześcijanin? To najkrótsza linia, jaka łączy dwa punkty? Tej maksyminy na pewno nie mogą obrać za własną żeglarze wychowani na podpoznańskim jeziorze Kiekrz. Choć jezioro nie jest imponujących rozmiarów, to znane jest w całym żeglarskim świecie, słynie ono bowiem z niewiarygodnie kapryśnego wiatru. Wiatr jest tu bardzo zmienny, i bardzo lokalny. Regaty na jeziorze kierskim nie mogą przez to polegać na jak najszybszym pokonaniu linii prostej od startu do mety. Jeśli któraś z załóg obierze taki kurs – przegra. Sztuka polega na tym, by obserwować taflę wody, widzieć jaki rodzaj wiatru znajduje się przed żaglówką, kalkulować i wybrać ten, który – nawet jeśli trzeba zboczyć z toru – wypchnie łódź o wiele dalej niż załogę, która jeszcze przed chwilą znajdowała się daleko przed nami. Regaty na jeziorze kierskim przypominają przez to bardziej grę w szachy niż wyścig szczyrów. Kombinacje ruchów i możliwości, które stwarza łodzi ten zmienny i kapryśny wiatr są oczywiście o dużo większe niż w grze w szachy. O dyktacie linii każdy żeglarz na jeziorze Kiekrz musi zatem zapomnieć, i jest to w tym przypadku jak najbardziej rozsądne i naturalne.

W literaturze tak nie było. Poza nielicznymi wyjątkami, które dziś określane są mianem protohipertekstów, wymagających od czytelnika własnej inwencji i innego niż liniowy sposób czytania, linia prosta rządziła prozą niepodzielnie, przeżywając okres triumfu w ciągu ostatnich 500 lat, po tym, jak Gutenberg wynalazł swoją ruchomą czcionkę. Przed Gutenbergiem doskonałym protohipertekstem była chińska księga *I – Ching*, alternatywnych sposobów czytania wymagała Tora, do takichże zachęcała również Biblia. Kamieniem milowym tej tradycji jest oczywiście *Tristram Shandy* Sterne'a. Prawdziwy popis nieliniowego podejścia do pisania i czytania dali postmoderniści, *Gra w klasy* Julio Cortáзара, *Blady Ogień* Vladimira Nabokova a zwłaszcza *Słownik Chazarski* Milorada Pavica i *Composition no. 1* Marka Saporty są tutaj modelowymi przykładami rebelii skierowanej przeciwko sztywnym ramom książki drukowanej. W Polsce z powodzeniem przełamywała jednotorowość opowiadania proza autotematyczna uwypuklając wariantowość warstwy zdarzeniowej. *Król Obojga Sycylii* Kuśniewicza zaczyna się od zdania „Można by zacząć tak”, później pojawiają się kolejne, niejako rozgałęziające narrację – „Albo inaczej”¹.

¹ W pierwszym literackim hipertekście pojawia się podobne zdanie, które jest jednak wyraźnym pytaniem skierowanym do czytelnika, na które czytelnik może natychmiast odpowiedzieć, wpisując komendę „tak” lub „nie”. Różnica między początkiem powieści Kuśniewicza, a początkiem *afternoon*, a story Michaela Joyce'a – dość dobrze ilustruje różnicę między tymi dwoma gatunkami.

Mimo to aż do lat osiemdziesiątych, kiedy to wykorzystując możliwości pierwszych komputerów pojawiły się paraliterackie fabularne gry tekstowe² (w Polsce mało popularne), książkę z reguły czytało się od początku do końca. Pozostała ona dziełem ze skończoną liczbą słów, zdań i paragrafów, wątków i bohaterów.

Pojawienie się tuż po grach tekstowych „poważnej” prozy hipertekstowej wykorzystującej nowe, elektroniczne medium – komputer, sprawiło, że literatura weszła na nieznaną jej w tak dużej skali teren wirtualnej, skłonnej do interakcji z czytelnikiem, przestrzeni tekstualnej. Ta nowa, zastępująca kartkę drukowaną przestrzeń, przypomina nam coś, o czym łatwo było zapomnieć po Gutenbergu. Każę nam ona spojrzeć na druk jako na jedną z wielu technologii komunikacji literackiej, a nie – jak na ostateczne medium rozprzestrzeniania się pisma. Linearność okaże się wtedy główną cechą nie książki i nie literatury – ale właśnie druku. Proces, który obecnie przechodzi książka drukowana Jay David Bolter nazywa remediacją druku [Bolter 2001] przez piśmiennictwo elektroniczne, polega ona na tym, że pewne cechy jednego medium zostają rozszerzone i ulepszone przez inne medium i inną technologię. Podobnej remediacji dokonali Grecy z literaturą ustną, gdy zaczęli ją zapisywać na zwojach papirusu. Angażował on w lekturę dzieła kolejny poza uchem narząd ludzkiego ciała: oko, dając w ten sposób słowom nieco inne rozcznienie do rzeczywistości. Obie formy rozpowszechniania literatury towarzyszyły sobie przez wieki, śladem remediacji w starożytnych greckich i rzymskich piśmiennictwach jest ich silne zretoryzowanie, tak jakby pismo ciągle chciało naśladować żywą mowę. Około II wieku naszej ery pojawia się kodeks, który po wynalazku Gutenberg'a zostaje zremediowany przez druk. Główną kategorią, według której amerykański antropolog pisma opisuje proces remediacji, jest pole pisma (*writing space*). W czasach wczesnej starożytności były nim kamienne tabliczki. Później zwój papirusu zastąpiony przez stronę ręcznie zapisywanego kodeksu, a ta z kolei przez stronę drukowaną. Dziś polem pisma jest elektroniczny, interaktywny ekran. Czym jest i jakie ma właściwości? Na poziomie ogólnym Bolter opisuje to w następujący sposób: „Komputer jako nowa

² Pierwszą opublikowaną w Polsce tekstową grą fabularną było *Fantasoło* wydrukowane w tygodniku „Razem” w 1986 roku. Była to złożona z ponumerowanych paragrafów gra *fantasy*. Gracz, mając w ręku kostkę do gry, długopis i kartkę, poruszał się pomiędzy połączonymi odsyłaczami paragrafami, a na kartce zaznaczał mapę podziemnych lochów, którymi podążał w poszukiwaniu rozwiązania. Polscy gracze spędzali sen z powiek, usiłując dojść do końca gry, a to za sprawą chochlików drukarskich, które spowodowały błędy w numeracji paragrafów, do których odnosiły czytelnika poszczególne fragmenty tekstu. Błędy w prawidłowym oznaczeniu odsyłaczy pojawiały się także w kolejnych erratach, już zatem wtedy, w czasach Commodore i ZX spektrum, i przy tak prostym zadaniu, ruchoma czcionka Gutenberg'a po prostu nie domagała. Drugą grą tego typu, była wydana w 1989 roku, już w formie drukowanych książeczek gra *Wehikuł Czasu*.

technologia pisarstwa stał się jeszcze jednym przykładem na pisanie w umyśle (*writing in the mind*). Za pomocą komputera pisarz konstruuje tekst jako dynamiczną sieć werbalnych i wizualnych symboli. Te elektroniczne symbole w maszynie wydają się być przedłużeniem sieci idei w samym umyśle. Interaktywny ekran potrafi o wiele bardziej efektywnie niż kodeks czy książka drukowana odzwierciedlić umysł jako sieć werbalnych i wizualnych elementów w konceptualnej przestrzeni” [Bolter 1992].

Celem tego artykułu jest pokazanie, w jaki sposób nowe pole pisma i jego coraz potężniejsze możliwości sprawiają, że literatura może dziś sięgać tam, gdzie nie udawało się jej, gdy dominującą technologią był druk. Nawet pisarskie wizje i marzenia o książce, dziele lub tekstowym świecie idealnym w dobie obecnej remediacji, wydają się bowiem bliższe realizacji niż w dobie druku. Jak się okaże – mit książki idealnej, wychodzącej daleko poza granice wytyczone jej przez druk nadal pozostaje mitem, i choć niektóre literackie próby powstałe w wygenerowanym przez komputer interaktywnym środowisku próbują mu sprostać, to najczęściej kończy się na sugerowaniu owej idealności.

W niniejszym tekście postaram się przybliżyć czytelnikowi trzy literackie hiperteksty: *A Further Xanadu* Adriana Roberta – mikropowieść opublikowaną w internecie; *afternoon. a story* – pierwszą, najgłośniejszą hipertekstową powieść Michaela Joyce’a oraz *Patchwork Girl* – powieść Shelley Jackson o współczesnym cyborgu, kobiecie-Frankensteinie. Obie ostatnie pozycje, w bibliografiach opatrywane mianem programów komputerowych, to tak zwane „stand-alone hypertexts”, czyli hiperteksty publikowane na nośnikach wymiennych, stworzone w specjalnie przeznaczonych do tego programach. Pierwszy utwór, który początkowo powstał także w tym programie, sam postaram się przełożyć na środowisko Storyspace. Wszystkie one pokazują, że hiperfikcja odkrywa pewne obszary literackiej wrażliwości, które przez całą epokę druku znajdowały się na obrzeżach literatury, że tutaj, w nowym gatunku, mogą być one realizowane bez posądzeń o destrukcję powieści i powieściowości. Znajdują się one w środowisku, które – choć wygenerowane sztucznie – okazuje się być w pewnym sensie bardziej naturalne niż to wytworzone przez technologię druku. Nicią, która prowadzić mnie będzie po hipertekstowych labiryntach będzie jeden z aspektów mitu książki jako dzieła idealnego, mitu niezwykle żywotnego wśród hiperfikcjonistów, mówiącego iż powieść i jej lektura są odbiciem ludzkiego umysłu.

Przed przystąpieniem do omówienia trzech wspomnianych hipertekstów z pełną wyrazistością zaznaczyć chcę ważny dla wszelkich rozważań o literaturze elektronicznej fakt. Książka, jeśli spojrzeć na nią w szerszej perspektywie, nigdy nie była do końca linearna, zawsze była siecią, niezależnie od tego czy była drukowana, zapisana na pergaminie, czy wyryta na tabliczce. Jak za-

uważa Michael Foucault: „granice książki nie są nigdy wyraziste i dokładnie wytyczone. „Poza obszarem zakreślonym przez tytuł pierwsze zdania i ostatnią kropkę – pisze Foucault – poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją atomizuje, mieści się ona w systemie odniesień do innych tekstów, do innych zdań, jest jednym z węzłów całej sieci” [Foucault 1977: 46-47].

Z drugiej strony, i tu powstaje pozorny paradoks, czytanie powieci o strukturze sieciowej, czy to w elektronicznej czy też drukowanej formie zawsze jest linearne, kolejne fragmenty tekstu, pojawiające się przed oczami czytelnika, zawsze pojawiają się w jakiejś sekwencji, choć w przypadku hipertekstu, kolejność ta za każdym razem może być inna. W przypadku książki ma ona dużo bardziej trwałe ramy, w postaci kolejnych stron, rozdziałów czy tomów powieści. Różnica między książką drukowaną a hipertekstem, w tej ogólnej perspektywie, wydaje się być zatem przede wszystkim różnicą ilościową. Z perspektywy samych tekstów ilość ta przechodzi jednak w jakość. Staje się ona wartością ideologiczną, często – artystycznym wyznaniem wiary, czy po prostu wyrazem innej niż ta zdeterminowana przez druk wrażliwości estetycznej. Myśleniu linearnemu już nie raz bowiem przeciwstawiano myślenie asocjacyjne, nad wartości czasowe przedkładające wartości przestrzenne. Może zatem naturalność toku sekwencyjnego wpisana została w nasze pojmowanie literatury w sposób sztuczny? Nie spekulujmy, przyjrzyjmy się faktom, czyli na przykład – strukturze naszego mózgu, najbardziej złożonego obiektu we wszechświecie: „Mózg, ważący ponad kilogram, składa się z ponad 10 bilionów neuronów powiązanych ze sobą przez ponad 10 trylionów połączeń synaptycznych; około biliona synaptycznych połączeń zajmuje czubek ołówka. Teoretycznie liczby te dają mózgowi astronomiczną ilość „stopni wolności” (degrees of freedom) liczbę możliwych stanów mózgu szacuje się około 1,010,000, sumę którą uważa się za większą od liczby cząsteczek we wszechświecie. Przedstawiony pod tym kątem, mózg jawi się jako kombinatoryczny procesor zdolny wygenerować nieskończoną liczbę konfiguracji. Mózg zdaje się być wirtualną przestrzenią swobodnej gry, a akt myślenia przekłada się na grę połączeń. Jest to dokładnie ten rodzaj potencjalnej kombinatorycznej nieskończonej gry, o której mowa w rozważaniach o elektronicznej tekstualności. Umysł człowieka przed ekranem jest wciągnięty i wędruje przez przestrzeń możliwości za każdym odsyłaczem, tworząc coraz to inny wir asocjacji, [Harris: 2000].

Czy powieść w formie drukowanej jest w stanie choć trochę sprostać temu asocjacyjnemu ruchowi. Samo myślenie bowiem, to akt łączenia ze sobą znaków³. Wspomniane wcześniej hiperteksty drukowane przebiły się przez linearny tok początek-koniec i góra-dół z sukcesem. Lecz lektura *Bladego Ognia*

może być już dla czytelnika lekturą uciążliwą. Po przeczytaniu jednego czy kilku wersów z poematu Johna Shade'a, czytelnik skierowany zostaje do odsyłaczy stanowiących większą część książki. Może to zniechęcić go do ciągłego przekartkowania, a zachęcić do czytania od początku do końca. Podobnie jest ze *Słownikiem Chazarskim*. Tu również wędrówka po torach wyznaczonych przez odnośniki do tych samych haseł w jednej z trzech wersji słownika – żydowskiej, chrześcijańskiej i muzułmańskiej – jest raczej lekturą alternatywną. Bardziej radykalne posunięcia autorskie, tak jak *Composition no. 1* Marka Saporty – książka w formie pociętych i złożonych w talię kartek – skutkują z kolei tym, że ta „już-nie-książka” jest raczej publikacją okolicznościową, przeznaczoną dla kolekcjonerów. W żadnej z internetowych księgarni nie ma tej pozycji. *Cent mille milliards de poemes* Raymonda Queaneau – zestaw zszytych w książkowy grzbiet, pociętych na paski sonety – także jest księgarskim rarytasem.

Nic dziwnego, że sekwencyjność i wielotorowość w literaturze pozostały w sferze bardziej potencjalnej niż praktycznej. Czym bowiem był idealny tekst, jakim go widział Roland Barthes w *S/Z*, tekst mający charakter odwracalny, posiadający rozliczne wejścia, absolutnie mnogi, podobny do rzutu kośćmi, jeśli nie czystym konstruktem, wykorzystywanym jedynie w rozprawach teoretyczno literackich? Podobnie jest z wizją przyszłości książki naszkicowaną przez Alain Robbe-Grilleta. W tradycyjnej powieści – jak zauważył francuski pisarz – obiekty i gesty będące samą materią tekstu kompletnie znikły, zostawiając za sobą jedynie swoje sygnifikacje. Zostały one zostały podporządkowane kreacji postaci, fabule, lub wymowie utworu. Jednak w powieści przyszłości rola obiektów miała się zmienić. W przyszłym universum powieści obiekty i gesty będą po prostu się znajdować. Postacie będą mogły koło nich przechodzić, wracać do nich itd. [Case: 1997]. Literackie hiperteksty obiecują urzeczywistnienie tych konstruktorów w trakcie czynnej interakcji z czytelnikiem. Te przegłądane na ekranie komputera wirtualne przestrzenie, literackie miasta – jak określali je sami twórcy – stały się kulturowym faktem. Interaktywna, hipertekstualna powieść wyszła już z dziecięcego wieku i przeszła niejeden zimny prysznic krytycznego oglądu. Według Marie Loure Ryan hipertekst literacki żywi się dwoma mitami, których nie jest w stanie osiągnąć: mitem Alepha, borgesowskim pragnieniem posiadania książki nad książkami, powieści nad powieściami zawierającej w sobie wszystkie możliwe utwory i mitem Holdeku – mitem spełnienia się opowieści w multi-sensorycznym, trójwymiarowym środowisku, gdzie czytelnik, wchodząc do powieści, wspomaganą przez technologiczne instrumentarium, zamienia się w bohatera i staje

się częścią generowanego na bieżąco świata. Niegdyś tropicielka światów możliwych w literaturze w swojej rozprawie faworyzuje gry komputerowe jako najpełniejszy rodzaj cybertekstu – nadrzędnego gatunku dla hipertekstów i wirtualnej rzeczywistości. Mimo, iż w części podzielam tę pasję i równie fascynujące wydają mi się wizje przyszłości książki przedstawiane w powieściach cyberpunkowych, to w niniejszym artykule nie będę stawiał elektronicznym hipertekstom aż tak wysokiej poprzeczki. Utwory powstałe 15 lat temu nie są w stanie jej przeskoczyć. Na trzy wybrane literackie hiperteksty spojrzeć chcę tu przez pryzmat innego mitu.

Powieść jako zwierciadło umysłu to utwór, którego fabuła i narracja nie stoją w sprzeczności ze sposobem postrzegania świata przez człowieka, lub starają się ten proces przybliżyć. Problemowi temu już ponad pół wieku temu rzucił wyzwanie Vannevar Bush – twórca projektu ważącego 100 ton analogowego komputera. Cele, które spełnić miało to urządzenie Bush przedstawił w 1948 roku. Miało ono pozwolić naukowcom szybko dotrzeć do coraz większej liczby publikacji. Memex (rys. 1) – bo tak nazwał tę maszynę – miał być czymś na kształt zamkniętego pudełka (dziś można by mówić o centralnym serwerze). Do maszyny tej, wyglądającej dosyć osobliwie, jak skrzyżowanie maszyny parowej z pierwszymi komputerami, użytkownicy podłączać się mieli jak do centrali telefonicznej: „memex to urządzenie do indywidualnego użytku, które jest pewnego rodzaju zmechanizowanym prywatnym archiwum i biblioteką. Jest to... urządzenie, w którym każdy może zebrać wszystkie książki, płyty i wiadomości, i jest ono tak zmechanizowane, że można z niego korzystać z nadzwyczajną prędkością i łatwością”.

³ Umberto Eco w *Teorii Semiotyki* cytuje Pierce'a: „Każda poprzednia myśl sugeruje coś tej, która nastąpi po niej, jest wobec niej znakiem”

Końcówka maszyny na biurku użytkownika składać się miała z dwóch ekranów: po lewej stronie wyświetlany miał być dokument, który badacz wyciągał wprost z bazy danych. Ekran po prawej pozwalał na edycję tej informacji, dopisanie swoich własnych uwag, oraz na dołączenie tak powstałej notatki do centralnej bazy artykułów.

Nazwa *memex* wywodzi się od *memory*. I nie przypadkowo – to właśnie funkcjonowanie pamięci i umysłu stało u podstaw owej idealnej maszyny: „Ludzki umysł działa poprzez skojarzenia. Chwytając się jednego obiektu, z łatwością przechodzi do następnego, ruch ten sugerowany jest myślowymi skojarzeniami, którym odpowiada zawiła i skomplikowana sieć milionów komórek mózgu. Ma on oczywiście także inne właściwości. Szlaki, którymi nie podąża się często zanikają, obiekty nie są tam zapisywane na trwałe a pamięć jest ulotna. Jednakże prędkość działania, wielość ścieżek i dokładność zapisu mentalnych obrazów potrafi inspirować jak nic innego w naturze” [Bush 1945: 49-50].

Maszyna Busha miała zatem wyszukiwać informacje na drodze skojarzeń, w sposób, w jaki czyni to ludzki umysł. Skojarzeniowy, nielinearny szlak, który obierać miał użytkownik miał przede wszystkim oszczędzić czas. Gdy w zwykłej bibliotece szukamy jakiejś książki w katalogu i jej nie znajdziemy, nasz tor poszukiwań się kończy. Wychodzimy z biblioteki i szukamy kolejnej. Amerykański naukowiec chciał temu zapobiec. Jego pomysł sięgał jeszcze dalej: w przyszłości – jak sugerował – możliwe będzie zapisywanie i dzielenie się informacjami, które wiernie odzwierciedlą postrzeganie świata przez ludzkie zmysły. Opierając się na analogii pomiędzy receptorami maszyn elektrycznych a receptorami ludzkiego mózgu, Bush sugeruje powstanie w niedalekiej przyszłości multisensorycznych filmów, które podobnie jak dokumenty w memexie łączyłyby się ze sobą. Przypomina to wizję świata przedstawioną w trylogii *Neuromancer* Williama Gibsona, a zwłaszcza w *Mona Lizie Turbo*, gdzie główną rozrywką ludzi jest zanurzanie się w wirtualnej rzeczywistości stymów – oddziałujących na wszystkie zmysły wirtualnych filmów. Ale na wizjach się skończyło.

Spadkobiercą Busha i człowiekiem, który do dziś stara się zrealizować ideę uniwersalnej mementalnie dostępnej biblioteki jest Theodor Holm Nelson – twórca terminu hipertekst. Jego dokonaniem, od lat sześćdziesiątych aż do dziś, towarzyszy wizja idealnego tekstu, uniwersalnej biblioteki, magicznego miejsca literackiej pamięci – Xanadu, która nadal nie doczekała się swojej realizacji. Komputerowy program o nazwie Xanadu [Nelson 1993] to system, który ma zmienić oblicze literatury i cywilizacji; to także sposób – jak to uj-

mują niektóre maksymy Nelsona – na powiązanie w jedno wszystkiego, bez tracenia niczego; sposób na zawarcie czegokolwiek w czymkolwiek innym. Dziś Xanadu to rozwijający się projekt, którego celem jest stworzenie i dystrybucja oprogramowania ostatecznie umożliwiającego realizację pomysłu. Zanim jednak przedstawię ów model nowego funkcjonowania literatury, warto przyjrzeć się bliżej literackiej wizji, która leży u podstaw tych wczesnych hipertekstualnych systemów. Chodzi o Xanadu – magiczne miejsce z poematu *Kubla Chan* Coleridge’a. To stąd Nelson zaczerpnął nazwę swojego projektu. Do dziś nie wiadomo, czy wiersz opisujący wspaniały, otoczony ogrodami pałac Kubla Chana, który łączył w sobie skrajności (błyszcząca w słońcu budowla miała lodowe jaskinie) jest fragmentem czy kompletnym utworem. Pewnego lata – jak wyjaśnia sam Coleridge – w wiejskiej willi, po zaaplikowaniu leku – anodyny, autor wiersza zapadł nagle w sen. Trwał on około 3 godzin, w trakcie których autor przekonany był, że skomponował utwór liczący sobie nie mniej niż 200, 300 wersów. Obrazy same pojawiały się przed oczami poety. Budząc się Coleridge pamiętał całość wizji i zaczął ją spisywać. To co przelało się na papier na zawsze jednak pozostało fragmentem, w którym Coleridge wyraził także żal za utraconą całością:

Dzieweczkę młodą z Abisynii
W wizji ujrzałem kiedyś ja
Cudownie ona grała na cymbałach
Grała, a grając, tak śpiewała
Jaka jest góra Abora
O gdybym wskrzesić w sobie zdołał
Jej pieśń i te cymbałów dźwięki
Tak bym się pięknem rozweselił
Że przez rozgłośniej, długiej pieśni cud
Dźwignąłbym znowu pałac ten pod błękit
Słoneczny dach! W pieczarach lód!

Dwa aspekty coleridgowskiej wizji pozwalają łączyć jego Xanadu z systemami hipertekstualnymi. Pierwszy, najbardziej dosłowny, wiąże się z techniką, według której wyobraźnia podsuwała poecie kolejne żywe wersy poematu opisującego pałac Kubla Chana. Coleridge pisze, iż słowa i obrazy ukazywały mu się jako „rzeczy”, jako obiekty namacalne, a nie czysto mentalne. Co więcej – obok słów i obrazów pojawiały się korespondujące z nimi wrażenia. Drugim aspektem coleridgowskiej wizji, który usprawiedliwia przywołanie jej w tym miejscu, jest jej niespełnienie, niemożliwość pełnej konkretyzacji. Zarówno cyfrowe Xanadu Nelsona jak i jego pierwowzór – analogowy memex – nie istnieją w rzeczywistości i nadal są projektami. Mimo iż projekt

Nelsona przystaje na pozór do hipertekstualnego systemu, który wszyscy znamy – do internetu, to jako uniwersalna biblioteka jest tylko namiastką Xanadu i nie spełnia oczekiwań jego pomysłodawcy: „Na monitorze przyszłości będziemy mieli dostęp do wszystkich opublikowanych na świecie prac, wszystkich książek, wszystkich czasopism, wszystkich fotografii, nagrań i filmów (oraz nowych publikacji przystosowanych do potrzeb interaktywnego ekranu). (...) Będziemy mogli tworzyć odsyłacze: komentarze, osobiste notatki lub jakiegokolwiek inne połączenia pomiędzy miejscami w dokumencie i udostępniać je innym (a także sobie) by podążyć za nimi później. Będziemy mogli je nawet opublikować” [Nelson 1993].

Idea Xanadu niewątpliwie wpłynęła na niektóre znane powszechnie internetowe projekty i jest żywotna wśród wielu internetowych społeczności. Fenomen Napstera – ogromnej, muzycznej bazy danych był tego najbardziej wyrazistym przejawem. Klęska Napstera na sali sądowej jest równie dobitnym sygnałem niemożności wprowadzenia tej wizji w życie, przynajmniej na razie, dopóki wielkie wytwórnie i koncerty medialne nie zrozumieją, że cyfrowa, internetowa wersja utworu muzycznego, w formacie mp3, nie jest tym samym, co wersja wydana na płycie, to samo dotyczy wszelkich innych mediów – od książki po filmy. Gutenberg Project z zasady nie udostępnia cyfrowych wersji najnowszych publikacji książkowych. Czynią to witryny oferujące e-booki za symboliczną, dla Amerykanina przynajmniej, opłatą. Interaktywność e-książki jest jednak problematyczna, większość z nich to po prostu elektroniczne, linearne, nie podatne na ingerencję ze strony czytelnika wersje książek drukowanych. W projekcie Xanadu chodziło nawet o coś więcej: o natychmiastowy dostęp do wszystkiego, co przyjdzie nam do głowy. Rozwój technologii, a zwłaszcza internetu i niewiarygodnych możliwości publikacji literackich utworów w internecie, fenomen blogów – internetowych dzienników, które doczekały się już swoich wersji wideo, zapowiada być może, że Xanadu, podobnie jak memex trafi do lamusa historycznych osobliwości. Z drugiej strony, jako wyraz hipisowskiej wizji świata, gdzie wszystko dostępne jest dla wszystkich, może jednak pozostać – w dobie coraz większej komercjalizacji sieci – niedoścignionym ideałem, podobnie jak magiczny pałac w krainie Xanadu Samuela Taylora Coleridge’a.

Większość poprzednich technologii pisarskich sprzyjała temu, by sieć połączeń w obrębie tekstu literackiego tworzyła się tylko i wyłącznie w umyśle autora i czytelnika w formie idei, słów i obrazów, które powstawały w miarę postępu lektury. Natomiast fizyczny i widzialny tekst był raczej linią niż siecią. Literatura elektroniczna zmienia ten stan rzeczy i konkretyzuje ów system połączeń. Czytelnik może przemierzać i wyznaczać geografie całej sieci połączeń

pomiędzy fizycznie wręcz rozgałęzionym tekstem. Podobnie dzieje się z wirtualnością literatury⁴. Choć jest dziś ona modnym słowem, to od zawsze wpisana była w tekst. Sam tekst – jako generator możliwych światów, interpretacji i różnych sposobów jego użycia – jest obiektem wirtualnym [Ryan 1998: 95]. Technologia elektroniczna przenosi tę wbudowaną wirtualność na wyższy poziom. Literacki hipertekst jest tego najlepszym przykładem. Zatrzymam się na chwilę przy spostrzeżeniach Marie Loure Ryan odnośnie tego gatunku literackiego. Pozwolą one, mam nadzieję, rozwiać wątpliwości tych, którzy w hipertekstach widzą niepotrzebne dublowanie dokonań, które miały już miejsce w powieściach drukowanych. Zapisany przez autora zbiór znaków – tekst, który powstaje w umyśle czytelnika – to pierwszy, podstawowy poziom wirtualności. Powieści takie jak *Gra w Klasy* Julio Cortáзара czy *Cent mille milliards de poemes* Raymonda Queneau reprezentują – według Ryan – drugi stopień wirtualności, na który wynosi je sam sposób prezentacji tekstu, nieciągły i nieliniowy. Powoduje on, że czytelnik generuje tekst i swoją własną lekturę na wiele sposobów. Powstała na skutek tych eksperymentów interaktywność hiperteksty literalizują. Z tego udostępnienia czynią też główny wyróżnik własnego gatunku. W żadnym stopniu nie są one jednak powtórzeniem dokonań Cortáзара czy Queneau.

Ten dodatkowy stopień wirtualności w ogromnym stopniu ułatwia medium elektroniczne. W hipertekście, tekstualna machineria staje się, używając słów Pierre’a Levy – „matrycą potencjalnych tekstów”. Jako wirtualizująca już wirtualnego, hipertekst jest naprawdę hiper- tekstem, auto – refleksyjnym odzwierciedleniem wirtualnej natury tekstualności.

Problemy poetyki wielolinearnej z reguły hipertekstu aż proszą się o poświęcenie im nie tylko jednego artykułu, ale i całej książki, która mogłaby przy okazji zweryfikować poczynione już w anglosaskiej teorii literatury spostrzeżenia⁶. Rekonfiguracji podlegają tu niemal wszystkie główne elementy klasycznej poetyki. Najmniejszą i podstawową jednostką napisa-

⁴ Pisząc o wirtualności – będę tu miał na myśli jej węższe znaczenie. Nie chodzi tu o wirtualność jako bogate środowisko, w którym dane wysyłane są bezpośrednio do wielu zmysłów naraz, czyli wirtualności wymagającej więcej nowoczesnego sprzętu niż tylko komputera i monitora, określanej dziś w skrócie VR.

⁵ Książkę George’a Landowa – *Hypertext...* [Landow 1997] coraz częściej zalicza się do wczesnego, niejako naiwnego nurtu teorii hipertekstów. Naiwność ta, w skrócie, wyraża się między innymi w sugerowaniu, że hipertekst jest przewidywanym od dawna w filozofii i w teorii literatury (przy okazji patronami hipertekstu mianuje się tutaj wybitnych post-strukturalistów i dekonstrukcjonistów) dziełem totalnym. Jego czytanie zrównane zostało w książce Landowa z pisanem.

nego i odczytywanego na elektronicznym, interaktywnym ekranie hipertekstu jest leksja⁶ – pojedynczy fragment tekstu, najczęściej o długości paragrafu. Każdy fragment tekstu może przenieść czytelnika do innej leksji, zawierającej inny tekst. Leksje połączone są ze sobą hiperłączami. Metaforą przestrzenną lektury takiego tekstu jest nawigacja, metaforą czasową – pojedyncza sesja lekturowa. Każda sesja może znacząco różnić się od innej, w zależności od wyborów czytelnika, który podążając za jakimś odnośnikiem tworzy za każdym razem nieco inną sekwencję zdarzeń. Znaczącym przekształceniom podlega w hipertekście literackim zarówno pojęcie całości i skończoności dzieła, jak i kategorii autora, czytelnika, fabuły i narracji. Najważniejsze zmiany zachodzą w relacji czytelnik – autor, czytelnik – narracja. Autor hipertekstu, jak powszechnie się uważa, zrzuca odpowiedzialność za proces opowiadania i za kształt fabuły na czytelnika, dając mu pełną swobodę w wyborze kolejnych fragmentów posegmentowanej powieści. Jeśli jednak porównamy *Composition no. 1 Saporty z afternoon. a story* Michaela Joyce'a to okaże się, że czytelnik ma dużo mniej wyborów przy lekturze e-fikcji, niż przy lekturze powieści drukowanej, dotyczy to nawet „łagodnych” protohipertekstów, takich jak *Gra w Klasy*. Tekst odsłania mu się bowiem zawsze w jakiejś kolejności i nie można od niego przejść do dowolnie wybranych fragmentów. Tory opowiadania zdeterminowane są bowiem przez autora. Książka drukowana daje wolność czytelnikowi, ma on do niej dostęp z wielu stron, może ją przekartkować, czytać od końca, przeskakiwać z miejsca na miejsce. Lektura hipertekstu jest natomiast zawsze już-linearna, nawet gdy na jednym ekranie za jednym razem pojawia się wiele elektronicznych kartek, z tym, że owe linie są tu zazwyczaj krótkie, przerywane, i prowadzą w wielu kierunkach.

Może zatem nie o wolność czytelnika tu chodzi i nie o zamianę ról między nim a autorem. Czytelnik hipertekstu nawiguje w przestrzeni hipertekstu podążając za kolejnymi, wybranymi przez siebie segmentami tekstu wyciąganymi przez komputer z czegoś na kształt powieściowej bazy danych. W ten sposób upodabnia się on do opowiadacza, sam bowiem decyduje o sekwencji zdarzeń, czy w powstającej w ten sposób na bieżąco narracji dominować będzie opis czy opowiadanie, czy bohaterem pojedynczej lekturowej sesji będzie jedna, wybrana przez czytelnika postać, wątek czy problem. Zazwyczaj dzieje się to jednak w obrębie z góry ustalonych przez autora ram. Nadal rzadkością są hiperteksty, które wzorując się na *Adventure* – pierwszej tekstowej grze fabularnej opublikowanej w internecie – pozwalają rozszerzyć warstwę zdarzeniową utworu o nowe, dodane przez czytelnika elementy. Są oczywiście wy-

⁶ Leksja to termin zaczerpnięty z książki *S/Z* Rolanda Barthesa, który jest chyba najbardziej powszechnym określeniem podstawowej jednostki hipertekstu. Inne określenia: tekston, tekstron, pole pisma.

jątki – w *Marble Springs* Deeny Larsen (<http://www.eastgate.com/>) można tworzyć nawet nowe połączenia między autorskimi segmentami. Zazwyczaj jednak autorzy hipertekstów nie chcą przekraczać granicy, w której ich dzieło przestaje być ich własnym utworem, a zamienia się w amalgamat niekontrolowanych dopisków i przekształceń. Mimo wszystko, co będę się starał udowodnić poniżej, swoboda czytelnika obcujuącego z hipertekstem jest na tyle duża, że daje mu ona poczucie pewnej niewymuszonej, podobną do tej, którą obserwujemy spoglądając na własne myśli czy obcując z naturą. Z hipertekstem jest bowiem jak z piaskiem na plaży, nie trzeba brać w dłonie jego całych połaci, by wiedzieć, jaki ten piasek jest.

Niezmiernie ważną wydaje się też kwestia narracji. Przedstawianie przez autora pewnego następstwa zdarzeń rozwijających się w czasie w hipertekście po prostu nie istnieje. Zamiast niej istnieją różne mini-narracje, które na bieżąco odkrywają przed czytelnikiem świat przedstawiony utworu. Za każdym razem może to być inna narracja. Espen Aarseth – autor książki *Cybertext* wprowadza tu niezwykle cenną dla teorii hipertekstów kategorię ergodyzmu, dyskursu ergodycznego⁷, który zastąpił w gatunkach cybertekstowych klasyczny dyskurs powieściowy⁸. Zamiast jednej narracji w hipertekście mamy do czynienia z bardziej fundamentalną strukturą: z polem zdarzeń (*event space*). To ono zawiera w sobie wszystkie możliwe warianty opowiadania. Mechanizmem pola zdarzeń rządzi mechanizm aporii i epifanii, które są narracyjnymi figurami doświadczenia odbiorcy. Aporie to semantyczne luki, które zakrywają przed odbiorcą interpretacje dzieła. W grach komputerowych są one formalnymi figurami, które blokują dalszy postęp akcji, do czasu, gdy gracz wykona określoną kombinację ruchów. Epifania pojawia się w momencie rozwiązania nierozwiązywalnej z początku sytuacji. Na przykład w chwili, gdy gracz znajdzie klucz do zamkniętych drzwi i może dzięki temu przejść do następnego poziomu gry. Rytm aporii i epifanii, powtórzeń i różnic obserwujemy także w elektronicznej fikcji. Kolejnym problemem poetyki tego gatunku jest kwestia całości i skończoności dzieła. Pakt autora z czytelnikiem w powieści drukowanej zakłada obietnicę zamknięcia, szanse na spełnienie rosnących wraz z lekturą oczekiwań. W hipertekście takiej pewności nie ma. Zamknięć

⁷ „Słowo „ergodyczny” zaczerpnięte jest z fizyki i składa się ze słów ergos – „praca” i hodos – „ścieżka, droga”. Używam go do opisanego takiego typu dyskursu, którego znaki wyłaniają się jako ścieżka wytworzona przez nie-trywialny element dzieła. Fenomen ergodyzmu wytworzony jest przez pewne cybernetyczne systemy, przez maszynę (lub człowieka) będącymi operatorami mechanizmu sprzężenia zwrotnego danej informacji, na skutek czego, za każdym razem, gdy mechanizm ten zostanie użyty powstanie różna sekwencja semiotyczna” – [Aarseth 1999: 32]

⁸ Cybertekst to kategoria nadrzędna wobec hipertekstu, gier komputerowych i wirtualnej rzeczywistości.

jest tyle, ile wygeneruje mechanizm ergodyczności. Może też ich nie być wcale, można nigdy nie dojść do epizodu, który wypełni lukę w opowieści i zawsze poruszać się po jej obrzeżach, błędząc w domysłach i w końcu porzucając lekturę. Ryzyko to wpisane jest w każdy literacki hipertekst, chyba, że autor odpowiednio zabezpieczył się przed tym, pozostawiając czytelnikowi koła ratunkowe w postaci rozbudowanej warstwy nawigacyjnej. Pozwala ona odbiorcy łatwo trafić do miejsc pełniących funkcję portów bądź rozdroży. Tak czy inaczej trudno jako skończoną całość traktować utwory, których tekst można wycinać, wklejać gdzie indziej, do którego można coś dopisywać i tworzyć nowe połączenia. Całościowy utwór ustępuje tu miejsca bazie danych, do której sięgamy poprzez interaktywny ekran.

A Further Xanadu Adriana Roberta⁹ to utwór stosunkowo mało znany i nie omówiony. Przegląd trzech wybranych tu hipertekstów warto zacząć od tego tytułu z kilku względów. Licząca ponad 10 lat mikropowieść najbardziej przypomina interaktywne tekstowe gry przygodowe, takie jak *Zork* czy *Adventure*. Sięgając do *A Further Xanadu* sięgamy zatem do gatunkowego źródła interaktywnej tekstualności. Jest jeszcze inny powód – struktura powieści zdeterminowana jest tu strukturą opisywanej w niej przestrzeni. W ten oto sposób wykorzystanych zostaje tu większość mitów narracji, o których pisała Ryan, a wraz z nimi mit powieści jako zwierciadła umysłu. Jak spróbuję tu udowodnić – dzięki praktycznemu zabiegowi, któremu poddałem tę mikropowieść, utwór Roberta ukazuje granice obecnych możliwości hiperfikcji w osiągnięciu tego ideału, granice współczesnego hipertekstu jak też i granice programów do ich tworzenia. Już sam tytuł krótkiej powieści („a further” można tłumaczyć jako *odległe*, ale też jako *dalsze*, *dalej idące*) nawiązuje do projektu i mitu Xanadu, sugeruje obietnicę literackiego dopełnienia nigdy nie zapisanej na papierze wizji Coleridge’a. Powieść o przestrzeni, która raz po raz rozgałęzia się w sześciu kierunkach i pozwala czytelnikowi podążać tymi kierunkami, jak żadna inna wywołuje pokusę transkrybowania jej na równie wielowymiarowy program do tworzenia hipertekstów – *Storyspace*. *A Further Xanadu* to powieść o mentalnej podróży, którą wywołała lektura starożytnej książki zostawionej bohaterowi po zmarłym niedawno ojcu. Po przeczytaniu pierwszych jej paragrafów bohater, podobnie jak autor wiersza o Kubla Chanie zapada w półsen, przypominający praktykowany przez tybetańskich lamów sen świadomy, w którym śniący podmiot ma pełną kontrolę nad swoimi wizjami. Literacka przestrzeń jest tu czymś więcej niż w kla-

⁹ Robert to inżynier oprogramowania w Polexis, specjalista od figur przestrzennych, pracownik laboratorium Marty Sereno w departamencie Nauk Poznawczych Uniwersytetu Kalifornijskiego, absolwent nauk komputerowych i matematyki, twórca fraktali i interaktywnych figur geometrycznych.

sycznej powieści drukowanej, kroki narratora jak i czytelnika determinowane są przez wybór kierunku wędrówki po baśniowej krainie. Spotykamy w niej przeniesione z obrazów Eschera schody Mobiusa, którymi podążając w górę schodzimy w dół, magiczne jajko, które za sprawą dotyku przenosi nas do swojego wnętrza, czy borgesowską bibliotekę Babel. Kluczowym miejscem powieści jest jednak czarny pokój z ekranem komputera pośrodku i drzwiami prowadzącymi we wszystkich kierunkach: „Miejsce to nazywane jest mozaikon – wyjaśnia Jyred, syn Kubla Chana – jest zawieszony w czterowymiarowej przestrzeni i przywiązane do ośmiu trójwymiarowych sześciątów, z których każdy prowadzi do alternatywnego trójwymiarowego świata”.

Bohater zwiedza siedem światów, ósmy jest jego własnym, do którego musi powrócić po przebudzeniu się. Mentalna podróż po tej przestrzeni nieemożliwej zaczyna się niemal dokładnie tak, jak tekstowe gry przygodowe: bohater znajduje się na rozdrożach, naprzeciwko budynku, który zaprasza, by wejść do środka. Czytelnik może podążać za narratorem kierując się na wschód, zachód lub wchodząc do budynku, nad którego drzwiami widnieje napis MOZAIKON. Już na samym początku, autor *A Further Xanadu* wykorzystuje właściwą dla literackich hipertekstów figurę koła, kręgu, zapętlenia, umiejętnie połączone z jeszcze jednym modelem właściwym dla hipertekstualnych struktur – figurą świata lustrzanego¹⁰. Podążając na wschód od budynku czytelnik wkracza do miasteczka, w którym może odwiedzić kilka miejsc, zabrnąć w ślepa aleję, porozmawiać z ludźmi w pubie lub... oddalić się w stronę innej, równie małej osady. Podążając na zachód wkraczamy do podobnego miasteczka, z podobnymi lokacjami. Tam również możemy napotkać mieszkańców w pubie, możemy przyrzeć się różnym przedmiotom, możemy nawet... zabrnąć w ślepa alejkę, do złudzenia przypominającą tę, którą mogliśmy (choć nie musieliśmy) podążyć w pierwszym miasteczku. Ostatecznie, już poirytowani, znów stajemy przed znajomą budowlą na rozdrożu. O co w tym wszystkim chodzi? Robert Adrian wykorzystał tu po prostu podstawową właściwość lektury na interaktywnym ekranie. Otóż jednorazowo czytelnik może mieć tu przed oczami jeden lub najwyżej kilka okien tekstowych. Mając w ręku drukowaną książkę sytuacja jest tylko na pozór podobna. Mamy oczywiście jedną lub dwie strony przed oczami, ale jednocześnie – natychmiastowy dostęp do wszystkich pozostałych. Na ekranie dostęp ten jest siłą rzeczy zredukowany. Jeden odsyłacz w hipertekście może prowadzić nas do wielu różnych miejsc (w internecie możliwe jest to dzięki technologii php lub przy wykorzystaniu internetowych ciasteczek – *cookies*, w zaawansowanych hipertekstach odnośniki tego typu są dosyć powszechne), ale równie dobrze kilka odsyłaczy może

¹⁰ Próbę klasyfikacji struktury hipertekstu i wykorzystywanych przez nią chwytów retorycznych podjął Mark Bernstein w artykule *Patterns of hypertext*.

nas prowadzić w to samo miejsce. W *A Further Xanadu* ten banalny chwyt został wykorzystany do końca. Okazuje się bowiem, że zarówno odsyłacz prowadzący nas na wschód jak i na zachód prowadzi nas do tego samego miejsca. Czytelnik nie widzi tego od razu, gdyż kolejne leksje opisujące miasteczko rozgałęziają się w coraz to innych kierunkach. Istnieje zatem spore prawdopodobieństwo, że w miasteczku na wschodzie odwiedzimy inne miejsca niż w tym na zachodzie, wydawać się będą one zatem jednocześnie podobne i różne. Efekt zapętlenia, zwierciadlanego odbicia może się coraz bardziej pogłębiać.

Magiczna przestrzeń figur niemożliwych, po której nawiguje czytelnik, w warunkach WWW jest jednak spłaszczona. Tylko w nieznacznym stopniu mamy tutaj zatem do czynienia z wirtualnością drugiego stopnia, o której mówi Marie Loure Ryan, a która powoduje, że myśli czytelnika, działania bohatera, kierunki narracji ulegają literalizacji. Istnieje ona oczywiście, w momencie, gdy podążając za słowami „na wschód” czy „na zachód” trafiamy do wskazanej lokacji, lecz ruch ten jest tutaj jeszcze symboliczny. Co innego wydarza się, gdy powieść *A Further Xanadu* przeniesiemy w inne, bardziej naturalne dla hipertekstów środowisko. Wykorzystałem do tego program Storyspace.

Główną jednostką tego programu, jak każdego hipertekstu, jest leksja, tutaj określana jako „writing space”, czyli pole pisma, w swoim podstawowym znaczeniu – przestrzeni (kartki) do zapisania. Na głównej mapie programu – mapie poglądowej (ten sam tekst można przedstawić także w formie diagramu, drzewa i szkicu) leksje widoczne są jako prostokąty posiadające swój tytuł, swoją barwę i swoją zawartość: pole tekstowe oraz inne leksje, *ad infinitum*. Pełnią one bowiem funkcję swego rodzaju pojemników, pudełek, które mogą zawierać w sobie inne pudełka – kolejne leksje leżące na kolejnych warstwach mapy. Użytkownik – przemieszczając się pomiędzy warstwami przemieszcza się w głąb bądź w górę mapy. Strukturyzowanie dokumentu – to które jednostki tekstu znajdują się na jakim poziomie – zależy już od samego autora. Zakres dowolności jest tu naprawdę szeroki. Lektura *A Further Xanadu* w formacie HTML potęgowała wspomniane złudzenie lustrzanych odbić. Nie sprzyjało to jednak poczuciu dostownego zanurzenia się w głąb opisywanego labiryntu. Pole pisma utworu, czyli internetowa przeglądarka, nie jest do końca trójwymiarowa, a jej elementy nawigacyjne pozwalają jedynie przekartkować poszczególne leksje w kierunku od przodu i do tyłu, jak w książce. Po umieszczeniu fragmentów tekstu w formie ułożonych na jednej mapie leksji wyłonił się raczej chaotyczny obraz powieści. Na szczęście Storyspace pozwala na przestrzenne rozmieszczenie powieści na wielowarstwowych mapach, tak, by czytelnik, kierując się z któregoś z sześcianów na zachód, rzeczywiście, w swojej interakcji z komputerem, tam podążał, idąc w górę, rzeczywiście przemieszczał się

w górę przestrzeni obramowanej ekranem monitora, a wszystko to za sprawą wbudowanej w program animacji ruchu z leksji do leksji.

Pod koniec pracy nad translacją na Storyspace okazało się, że nawet wielowymiarowa, uzyskiwana dzięki efektom animacji przestrzeń tego środowiska nie potrafi pomieścić w sobie przestrzeni opisanej w powieści Roberta. W czasie translacji, z ośmiu opisanych światów zagubiły się dwa. Jeden, to ten, z którego sam przyszedłem, a którego po prostu nie wyodrębniłem. Problem zaistniał jednak z siódmym. Choć fizycznie był on obecny na moich mapach Storyspace – była to Wielka Sala będąca „odbiciem mikrokosmosu” – to nie można było zdecydować się, w jakim miejscu, w przestrzennej hierarchii powinien on zostać umieszczony. Jak się okazało Wielka Sala łączyła się bezpośrednio z punktem wyjścia całej powieści, z mozaikonem oraz drogą na wschód i zachód – do lustrzanych miasteczek. Czytelnik, idąc za jednym z odnośników, ukazujących jedno z wyjść z sali mógł się tam bezpośrednio

rys. 2

„teleportować”. Po kilku próbach ułożenia tego sześcianu w obrębie pozostałych musiałem zrezygnować. Wielka sala wraz z lokacjami, do których prowadziła zawsze wprowadzała zamieszanie i poczucie przestrzennej niekonsekwencji. Nawet wtedy, gdy została ona umieszczona na ostatniej warstwie mapy Storyspace, niejako na antypodach realnego świata bohatera, to przeskok w ów realny świat zawsze wydawał się sztuczny. Przyczyna kryje się w zbyt niskiej zdolności programu Storyspace do transfokacji – swobodnego przemieszczania się czytelnika w trójwymiarowym środowisku za pomocą wbudowanej w program kamery (rys. 2).

Idealnym interfejsem byłyby wbudowane w program wirtualne kamery z obiektywem typu zoom, co pozwalałaby czytelnikowi oglądać leksje z wie-

lu perspektyw, przybliżać się do nich i oddalać. Niestety takiego programu do czytania i tworzenia hipertekstów – jeszcze nie ma¹¹.

A Further Xanadu – prosta powieść napisana przez specjalistę od interaktywnych figur geometrycznych pozostaje zatem nadal wyzwaniem dla twórców, którzy chcą swoje utwory przenieść na wyższy, daleko odbiegający od drukowanych hipertekstów, stopień wirtualności.

Storyspace to środowisko quasi trójwymiarowego hipertekstu (nie jest to jeszcze wirtualna rzeczywistość w sensie najbardziej podstawowym), czyli takie, w którym dane, ich rozmieszczenie w przestrzeni całego systemu i relacje między nimi są zwizualizowane tak, jak w komputerowej grze. Skrzyżowanie Storyspace z jednym z programów, którymi chwala się na przykład posiadacze systemu Linux, gdzie pliki i katalogi, a nawet płyta główna komputera z procesorem i pozostałymi komponentami zobrazowane są w formie układów planet – mogłoby być pewnym rozwiązaniem. Można się spodziewać, że w podobny sposób, w podatnej na efekt zoomingu literackiej przestrzeni hipertekstu czytelnicy eksperymentalnej e-fikcji poruszać się będą w już niedalekiej przyszłości. Lektura hipertekstu za pomocą pełniejszego interfejsu, choćby zbliżonego do programów w pełni korzystających z transfokacji, mogłaby być udosłownieniem tekstualnej wędrówki i zbliżyć się do idei powieści jako zwierciadła umysłu, marzeniu o podróży po łączowej strukturze własnego mózgu. Niekoniecznie jednak trzeba sięgać aż do przyszłości hiperfikcji, by sprawdzić czy i na ile mit powieści jako zwierciadła umysłu udało się zrealizować za pomocą poetki hipertekstowego gatunku. Utwór Roberta wykorzystuje wirtualność tylko w taki sposób, na jaki pozwalało autorowi środowisko internetu. Inaczej przedstawia się sprawa z hipertekstowym klasykiem gatunku – powieścią *afternoon. a story* Michaela Joyce'a – utworem, który do dziś pozostaje wzorem dla twórców hipertekstów, chcących tworzyć w środowisku bardziej elastycznym niż internet.

Powieść Adriana Roberta traktowała o przestrzeni czyniąc ją swoim głównym bohaterem. *Afternoon. a story* równie dobrze operuje czasem dając czytelnikom wirtuozerski popis wprzęgnięcia w hipertekstowy labirynt czasu – kategorii właściwej dla klasyki literatury drukowanej. Ta hipertekstualna opowieść składa się 539 leksji i 951 połączeń między nimi. Dostęp do kolejnych fragmentów tekstu czytelnik uzyskuje tu nie tylko poprzez podążanie za odnośnikami – przenoszącymi go do innych, czasem losowo wybranych leksji, lub poprzez domyślną sekwencję zdarzeń, która i tak w pewnym momencie się kończy. Można też wpisywać odpowiedzi „tak” lub „nie” w pole tekstowe

¹¹ Adrian Robert wskazał mi w korespondencji program Jazz, następcę Pad++. Oparty na języku Java Jazz jest programem typu „open source”, na którego bazie można stworzyć bardziej wielowymiarowy system do tworzenia hiperfikcji. Na razie – Storyspace nie ma jednak pod tym względem konkurentów.

paska nawigacyjnego. Zachęca do tego początkowa leksja kończąca się pytaniem „czy chcesz o tym usłyszeć?” (rys. 3).

Głównym bohaterem – w większości wersji utworu – jest tu Peter, który pewnego dnia przejeżdża swoim autem obok miejsca wypadku samochodowego i obawia się, że ofiarami wypadku są jego syn z jego była żoną (prawdopodobnie nie żyją). Czytelnik nigdy nie dowiaduje się na 100 procent czy przypuszczenie to jest prawdziwe, czy nie. Część powieści to poszukiwanie odpowiedzi na nurtujące bohatera pytanie. Różne zestawy leksji ułożone w coraz to innym porządku skutkują odmiennymi wersjami. Wystarczy, że odpowiemy „nie” na pytanie „czy chcesz o tym usłyszeć” a kolejna elektroniczna strona nie powie nam o wypadku. Gdy jednak podążymy za historycznie prowadzonym przez Petera śledztwem, może się okazać, że zarówno traci on, jak i nie traci syna, że jego żona ginie, jak i nie ginie, podobnie jest z pozostałymi

rys. 3

powieściowymi zdarzeniami. Kulminacja i zakończenie, które przez autora powieści traktowane jest jako „podejrzana właściwość” w *afternoon. a story* raczej nie występują. W zamian za to mamy tu wiele kulminacji i wiele zakończeń. Każdorazowe doświadczenie czytelnicze, pojedyncza sesja lekturowa jest bowiem doświadczeniem linearnym, leksje pojawiają się nam – jak już wspominałem – jedna po drugiej. Kulminacją takiego jednorazowego odczytania może być w przypadku *afternoon. a story* punkt, w którym docieramy choćby do minimum informacji, której poszukuje też główny bohater, koniec lektury pojawić się może w momencie, gdy aporia zwycięży nad epifanią, gdy na horyzoncie nie pojawi się nic co zbliży nas do rozwiązania zagadki, lub gdy po prostu – zmęczymy się lekturą. Głównym wyróżnikiem tego tekstu, jak i większości hipertekstów opublikowanych przez Eastgate są „słowa, które niosą” (*words that yeald*). Takim terminem Michael Joyce określił charakterystyczny dla hipertekstów tworzonych w programie Storyspace, brak oznaczeń hiperłączy, co jest powszechną praktyką na stronach internetowych.

Na skutek tego zabiegu czytelnik zazwyczaj nie wie (chyba, że wykorzysta do tego celu specjalne *menu*), które ze słów z pojedynczej leksji jest słowem nośnym, które zawiedzie go tam, gdzie skierował swoją uwagę. Czasami z jednego miejsca narracja może się rozgałęzić w kilkunastu kierunkach, czasem w kilku, są też takie miejsca w tekście, które kierują czytelnika torem linearnie opowiedzianej historii. W trakcie lektury możemy wiele razy trafiać w te same miejsca, poruszać się w pętli, by jak w grze, gdzie rozwiązania są niespodziewane, a czasem banalne, trafić wąskim przesmykiem w miejsce, w którym nigdy jeszcze nie byliśmy. Ten ruch aporii, zagubienia śladu, powtórzeń oraz epifanii, nagłej możliwości kontynuowania lektury, właściwy jest dla całego gatunku cybertekstów [Aarseth 1998: 38]. Jednak w hipertekście, bardziej niż w komputerowych grach często imitujących filmy, nazywane przez Roberta Coovera ślepym zaułkiem linearnej narracji, w większym stopniu odchodzi się od klasycznej arystotelesowskiej zasady wstępu, rozwinięcia, kulminacji akcji i zakończenia akcji.

Wpisane w tekst odsyłacze warunkowe pozwalające czytelnikowi przeczytać kolejny segment z literackiej bazy testowych fragmentów tylko pod warunkiem wcześniejszego odwiedzenia konkretnie wskazanej leksji, oraz mechanizm randomizacji kolejności pojawiających się przed czytelnikiem tekstów sprawiają, że nie ma tu niemal żadnej gotowej historii, są tylko różne odczytania¹². Większość fragmentów to narracja jednoosobowa, nie zawsze domyślamy się zatem, który z bohaterów mówi. Tok przyczynowo skutkowy, słowa i działania bohaterów – stają się dzięki temu radykalnie wieloznaczne. Czy nie jest to bliższe rzeczywistości i bardziej naturalne od wizji świata, którą przedstawiają nam klasyczne powieści drukowane? Czyż nie tak funkcjonuje zmieniająca się z dnia na dzień ludzka świadomość, zmuszona przez coraz to nowe fakty do redefiniowania wcześniej ustalonych założeń i koncepcji? Zabawny DJ, do którego dzwoni Peter podczas jednej ze swoich prób dowiedzenia się o wypadku okazuje się być bezpośrednim sprawcą rozpadu jego małżeństwa, niewinna kokietka Nausicaa w trakcie któregoś z kolejnych odczytań ukazuje się narkomanką i prostytutką. *Afternoon. a story* – jak zauważa Jay David Bolter – próbuje nas przekonać, że hipertekst jest bliższy naturalnemu sposobowi postrzegania przez nas świata: „afternoon sugeruje nam, że może zreformować nasz sposób czytania poprzez uwolnienie nas

z ograniczeń druku. I że w ten sposób może nam zaferować bardziej autentyczną formę narracyjną od form kojarzonych z drukiem. Dążenie tej hiperfikcji do o wiele większej autentyczności polega na tym, że oddaje ona sprawiedliwość prawdzie i świętości ludzkiej pamięci, ludzkim wspomnieniom” [Bolter 2001: 127].

Pamięć nie jest bowiem jednogłosowa. Wielość narracyjnych ścieżek tego utworu, które przy lekturze niektórych, mało udanych hipertekstów, wprowadzają jedynie zamęt i poczucie zagubienia, w tej powieści daje czytelnikowi możliwość uchwycenia autentycznej wielotorowości pamięci. W tym sensie *afternoon. a story* wykorzystując narzędzia elektronicznego pisarstwa okazuje się być udaną próbą realizacji mitu powieści jako zwierciadła umysłu. Nie jest to oczywiście utwór na skalę *W poszukiwaniu straconego czasu* – książki, która tego samego dokonała w medium drukowanym, ale zarówno ta hiperpowieść, jak i pozostałe hiperteksty Joyce’a¹³ – właśnie z pamięci i z przekładania jej wielotorowych ścieżek na wielotorowość opowieści, uczyniły jeden ze swoich głównych tematów. Z drugiej strony w twórczości Michaela Joyce’a literacka eksploracja motywu pamięci, właśnie dzięki temu, że realizowana jest w środowisku, w którym czytelnik staje się po części autorem, nabrała innego wymiaru niż w najlepszych realizacjach tego motywu w druku. W przypadku *W poszukiwaniu straconego czasu* czytelnik przenoszony jest przez autora do różnych miejsc i do różnych postaci, jest prowadzony przez niego za rękę. W powieści hipertekstowej czytelnik sam ustanawia następstwa czasowe i wybiera interesujące go postacie (choć zazwyczaj, wszystkie one wprowadzone są przez autora). Co więcej, by być pewnym swoich wyborów może je sprawdzać, wycofywać się z obranych przez siebie kierunków i zamieniać je na inne. Jeśli tego jednak nie robi, nie stanie się chyba nic złego, po prostu, jak w codziennym życiu, mając niewłaściwe informacje, może iść w błędnym kierunku. Czy w związku z tym możemy tu mówić o wyższości lub niższości kóregoś z obu gatunków? Wydaje się, że jest to kwestia gustu, wrażliwości i światopoglądu, kwestia tego, czy lubimy patrzeć na świat w kategoriach „albo – albo” czy też w kategoriach „i to – i tamto”.

Trzeci hipertekst, przy którym warto się zatrzymać to *Patchork Girl* Shelley Jackson – utwór, który jako jeden z pierwszych w pełni funkcjonalnie wykorzystał wizualne możliwości tego gatunku. W równym stopniu co *afternoon. a story* powieść Jackson wykorzystuje też potencjał hipertekstowej poetyki. *Patchork Girl* to *collage* ze słów i obrazów. Słów zaczerpniętych z *Frankensteina* Mary Shelley, z dzieł Franka L. Bauma (autora powieści o ko-

¹² Mimo to, można tu z poszczególnych historii, którymi podąża w swoich lekturowych sesjach czytelnik wyłowić ramę dla ich wszystkich i zrekonstruować rzeczywiste fakty, dowiedzieć się na przykład dlaczego Peter jest tak zszokowany wypadkiem, który zobaczył nad ranem, że sam nie chce po prostu poznać prawdy. Tej powieściowej „prawdy” kawałek po kawałku możemy się dowiedzieć podążając za opowieściami innych bohaterów tego utworu, które podobnie jak rozwijane przez czytelnika fragmenty tekstu są tu osobnymi planetami w świecie Petera, połączonymi z nim różnymi wydarzeniami i różnymi osobistymi relacjami.

¹³ Jeden z tekstów Joyce’a kontynuujący omawiany tu problem – *Twelve Blue* dostępny jest pod adresem <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/>. Ten główny, modernistyczny w gruncie rzeczy motyw w utworach Joyce’a, a zwłaszcza w *WOE* szerzej rozpatruje J. Yellowlees Douglas [Douglas 1994: 180-188].

biecie Frankensteinie – *The Patchwork Girl of Oz*) oraz z prac Jacquesa Derri- dy. Natomiast ilustracje są tutaj nawigacyjnymi „bramami”, przez które czy- telnik przechodzi do coraz to innych fragmentów tekstu. Pole ergodycznego dyskursu może nie jest tu imponujące (na całą powieść składa się tu nieco ponad 300 leksji), ale nad wyraz różnorodne i konsekwentnie shierarchizo- wane. Jest tutaj historia „główna”, najbardziej linearna i przypominająca tra- dycyjną powieść, jest dziennik głównej bohaterki oraz dziennik samej pisarki, jest metatekstualny esej, jest ścieżka przepełniona samymi tylko cytatami, oraz kilka innych bloków. Istnieje także „cmentarz”, czyli blok tekstów o zmarłych już osobach, których organy posłużyły niegdyś do stworzenia monstrum. Czy- telnik ma jednak szanse je ożywić, składając część do części.

Bohaterem powieści jest przyjaciółka liczącej już sobie prawie 200 lat sztucz- nej kobiety, stworzonej w powieści Mary Shelley. Obie kobiety mówią tu wła- snym głosem, w pierwszoosobowej narracji. I nie tylko czytelnik nie wie chwila- mi, kto akurat mówi, i kto jest kim. Ludzka bohaterka nie raz odkrywa ude- rzające podobieństwa między sobą a potworem, rodzi się fascynacja o wyraźnym wydźwięku erotycznym. Dotykanie blizn śpiącego u boku potwora – przynosi chwilę ukojenia, refleksji i wglądu: „Opuszkami palców przebiegłam po szwie, który przecinał jej bok. Był twardy, mocno związany, ale mimo to – gładki. Był gorący, a nie zimny, jak wcześniej przypuszczałam, w rzeczywistości był bardziej gorący niż kawałki skóry, którą oddzielał, sprawdziłam to pieszcząc oba rejony. Gdy ułożyłam potem swoją dłoń na płask i pozostawiłam ją tak na chwilę, czułam bliznę na dłoni jak płonące przecięcie, i zastanawiałam się czy to nie boli. Byłam przepełniona współczuciem. Wydaje się, że zauważyła we mnie jakąś zmianę”.

W powieści Shelley Jackson nie tylko ciało bohatera poprzecinane jest bliznami. To samo dzieje się z tekstem. Nawet poszczególny paragraf wypeł- niający pojedynczą leksję zszyty jest z kilku pochodzących z innych źródeł tekstów. Autorka nie zaznacza bowiem miejsc, w których cytuje innych au- torów. Utwór zszyty jest zatem z fragmentów tekstu i obrazów. Te również nie są całością, zszyte są z mniejszych obrazów i mniejszych fragmentów tek- stu. Te najmniejsze całości, można powiedzieć – łąty, pełnią rolę kotwic, pod- czepionych do kolejnych pozszywanych fragmentów. Mamy tu więc do czy- nienia – jak spostrzegł to jeden z badaczy – już nie tylko z kolażem, ale czymś na kształt nowego podgatunku cyfrowej fikcji: z frankenfikcją. Tekst jest jak ciało, ciało upodabnia się także do tekstu. Wizja tego utożsamienia wychodzi jednak dalej niż postmodernistyczne utożsamienie ciała z tekstem: „W więk- szości rzeczy przypominam ciebie. Mój wstępny paragraf przychodzi na po- czątku, i mam całkiem tęgą głowę na ramieniu, mam mięśnie, tłuszcz i szkielet, który podtrzymuje mnie od obrócenia się w łój. Ale mój prawdziwy szkielet zrobiony jest z blizn: jest siecią, która przecina mnie w trzech wymiarach.

Tym, co utrzymuje mnie w całości jest to, co zaznacza moje rozproszenie. Najbardziej sobą jestem w szczelinach pomiędzy moimi częściami, choć gdy- by pożeglowały one w dal niczym jakaś straszliwa fregata, tu, na moim miej- scu nie zostałoby już nic. Z tej to przyczyny ciężko ze mną żyć. Odnośniki mogą rozpościerać się bardzo daleko, zanim się załamia i jeśli jestem króło- wą rozproszenia, to jakkolwiek daleko zabrałbyś z sobą moje szczątki (owin- ięte w siermiężne worki, w tłuste opakunki po rybach, zapakowane na dREW- niane wózki z pszenicą, zakupując mnie wciąż na nowo i zwracając do ro- dzin, z których się wywodzę, niekochany bękart), potwierdzasz tylko moją władzę”.

Pozszywane ciało monstrum, i złożone z kawałków ciało tekstu sugerują tu wizję pewnej całości, autonomicznej materii, która żyje swoim własnym życiem. Życie to wskrzesza jednak czytelnik zasiadając do lektury, kiedy to – wydaje się mówić Jackson – zszywa swoje własne monstrum. Powstaje w ten sposób sprzężenie zwrotne – umysł czytelnika odbija się w tekście, podej- mując decyzję co do kierunku lektury, ożywia go, dzięki czemu do samego aktu lektury wprowadzona zostaje dynamiczna „akcja”. Sam akt lektury, cze- go zawsze życzyli sobie teoretycy hipertekstów, ma szansę być tu aktem twór- czym, czynnością pisania. Tutaj efekt ten uzyskany jest dzięki kilku piętrom literalizacji lektury. Naturalnemu w hipertekście łączeniu ze sobą pojedynczych leksji towarzyszy tu stematyzowany w powieści proces zszywania monstrum.

Czytelniczej refleksji nad tekstem towarzyszy refleksja bohaterów nad natu- rą pokawałkowanego ciała. Obie one, jak w procesie dyfrakcji fal, nakładają się na siebie i tworzą meta-refleksję nad heterogeniczną naturą języka, czy w końcu nad kondycją człowieka we współczesnym świecie, który jak cała ta powieść jest zlepkiem świata cyfrowego i świata realnego, świata zwierzę- cego i duchowego, i nawet ludzkie ciało, w dobie współczesnej technolo- gii, staje się coraz bardziej zlepkiem ciała własnego z ciałami obcymi. Hiper- tekstowa maszyna *Patchwork Girl* wydaje się być zatem nie tylko odbiciem naszego umysłu i sposobu, w jaki postrzega on świat. To zwierciadło wyda- je się bowiem pokazywać nam naszą własną, niekoniecznie gładką twarz cy- borga, dalekiego potomka Frankenstein.

Warto na koniec postawić pytanie – czy literackie hiperteksty wnoszą co- kolwiek do literatury? Czy są świeżym powiewem starzejącego się gatunku powieści? A jeśli tak, to czy sięgając po nie stracimy coś, co było nieodłącz- nie kojarzone z lekturą literackiego dzieła? Przez cały artykuł próbowałem twier- dząco odpowiedzieć na dwa pierwsze pytania. Teraz czas na to ostatnie. Naj- większym zagrożeniem dla powieści przeniesionej w środowisko hipertekstualne wydaje się uproszczenie, spłylenie klasycznego aktu lektury i wprowadzenie nie zawsze pożądanego przez czytelnika elementu chaosu. Wprowadzenie in-

tertekstualnych odniesień, czasowych warstw fabuły, wielorakich perspektyw narracyjnych, z warstwy semantycznej na formalną, zmaterializowanie całego arsenału literackich chwytów stosowanych przez modernistycznych i post-modernistycznych pisarzy może być dla hipertekstu bronią obosieczną. Wszystkie te aspekty literackości dzieła mogą tutaj ulec spłaszczeniu i uproszczeniu. Dlatego bardzo trudno o dobry literacki hipertekst. Z niecierpliwością czekam na polskie przykłady realizacji tego gatunku, nasze literackie bigosy, poematy dygresyjne czy sylwy mogą być ciekawym podłożem dla powstania naprawdę interesujących dzieł, które nie tyle spłaszczą co pogłębią dokonania swoich drukowanych pradiadków.

Bibliografia:

- Aarseth E., 1999, *Aporia and Epiphany in „Doom” and „Speaking Clock”*, [w:] *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington.
- Adrian R., *A Further Xanadu*, zakros.ucsd.edu/~arobert/fxanadu.html
- Bernstein M., *Patterns of Hypertext*, www.eastgate.com/patterns/Patterns.html
- Bolter J.D., 2001, *Writing Space. Computers, hypertext and remediation of print*, New Jersey.
- Bolter J.D., 1992, *Writing Space, a hypertext*, Program Komputerowy, Eastgate Systems.
- Bush V., 1993, *As we may think*, [w:] T. Nelson, *Literary Machines 93.1.*, Eastgate System.
- Case S.-E., 1997, *Eve's Apple or woman's narrative bytes*, [w:] „Modern Fiction Studies” *Modern Fiction Studies* 43.3, Fall.
- Douglas J.Y., 1994, *How do I Stop This Thing, Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [w:] *Hyper/Text/Theory* pod redakcją G. Landowa, Baltimore-London.
- Harris P., *Constrained Thinking: From Network to Membrane*, [w:] „Electronic Book Review”, nr 10, <http://www.altx.com/ebr/abr10/10har/>
- Nelson T.H., 1993, *Literary Machines 93.1.*, Eastgate Systems.
- Foucault M. 1977, *Archeologia wiedzy*, tł. A. Siemek, Warszawa, s. 46-47.
- Shelley Jackson, *Patchwork Girl*, Eastgate Systems.
- Joyce M., *afternoon. a story*, Eastgate Systems.
- Landow G.P., 1997, *Hypertext 2.0. Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore/London.
- Ryan M.L., 1999, *Cyberspace, Virtuality and the Text*, [w:] *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington.
- Ryan M.L., *Beyond Myth and Metaphor: The Case of Narrative in Digital Studies*, <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>

Grzegorz Jankowicz

Granice hipertekstu?

Jednym z ulubionych zajęć teoretyków e-fikcji jest poszukiwanie w wielkich zasobach literatury tradycyjnej dzieł protohipertekstualistycznych. Według Sławoja Žižka takim „pierwowzorem” jest np. *Proces* Kafki. Nie chodzi oczywiście o eksperymenty formalne, które zbliżyłyby autora *Ameryki* do współczesnych – jak powiada John Barth – „elektronicznych literatów” (liternautów), lecz o pojawiające się w jego utworach figury, które można wykorzystać do opisu hipertekstu. W powieściach Kafki, okno lub drzwi służą bardzo często za przejście do innego, fantazmatycznego wymiaru. Bohater otwiera drzwi i zamiast oczekiwanej rzeczywistości spotyka za ich progiem coś nieoczekiwane. Prosta kobieta, robiąca pranie w obskurnym pokoiku, otwiera malutkie drzwiczki i wprowadza K. do wypełnionej po brzegi sali rozpraw, gdzie toczy się zażarta dyskusja. Krocząc jasno oświetlonym korytarzem w wielkim biurcu, K. otwiera drzwi do niewielkiego magazynu, gdzie znajduje mężczyznę, biczącą dwóch policjantów. I tak dalej, i tak dalej. Te nieustanne podróże głównego bohatera między jedną a drugą rzeczywistością, przypominają Žiżkowi ekran komputera, ramę, poprzez którą komunikujemy się z wirtualnym wszechświatem, jakiego nigdzie w rzeczywistości nie można znaleźć.

Figury okna i drzwi przywodzą także na myśl hipertekstualne punkty wejścia, które potencjalnie mogą się kryć w każdym niemal słowie. Wystarczy „kliknąć”, by przejść do całej sieci niespodziewanych pomieszczeń, tekstowych światów, rysunków, muzyki, danych statystycznych, w ogóle czegokolwiek, co komputer jest w stanie przetworzyć. Jednym „kliknięciem” zmieniamy fabułę czytanego opowiadania, przechodzimy od słowa do obrazu, od obrazu do dźwięku – a wszystko z onieśmiałą dla naszej świadomości płynnością, która nie pozwala uchwycić związku między poszczególnymi elementami tej fantazmatycznej układanki.

Kiedy czytałem szkic Žižka o Kafce i hipertekście, przypomniła mi się metafora, którą Walter Benjamin wykorzystuje w eseju poświęconym twórczości autora *Zamku*. Zarysowując różnice między powieścią Kafkowską i tradycyjną, Benjamin pisze o rozwijaniu (się) sensu, rozwijaniu (się) znaczeń.

W przypadku powieści tradycyjnej mamy do czynienia jak gdyby z rozwijaniem (się) papierowego statku w gładką i czystą kartkę (można łatwo uchwycić sens). U Kafki pąk rozwija (się) w kwiat (jak japońskie origami, które rozkwita po zanurzeniu w wodzie) – jedna forma przechodzi w drugą, a proces ten nie ma końca. Gdybyśmy przenieśli Benjaminowską metaforę z płaszczyzny semantycznej na płaszczyznę formalną, to można by od biedy za jej pomocą opisać różnicę między d-fikcją i e-fikcją. Chodzi rzecz jasna o opozycję między linearnymi a nielinearnymi aspektami literatury. Hipertekst charakteryzuje się nieskończoną (przynajmniej w założeniu) proliferacją form, która odpowiada naszym zwyczajowym doświadczeniom (czy lepiej: doznaniom). Myślimy i postrzegamy w zrywach, przebłyskach, kompleksach; nasze działania są oszałamiająco symultaniczne. E-fikcja – jak uważają apologety tego medium – potrafi doskonale odtworzyć ten aistetyczny (doznaniowy) porządek, z którym anestetyczna literatura tradycyjna – nawet w swoich najbardziej awangardowych przejawach – nie potrafiła sobie poradzić.

Zatem z jednej strony papierowy statek, z drugiej – wirtualny kwiat, który w taki oto sposób opisuje John Barth (na przykładzie najpopularniejszego chyba alfabetonu – „The quick brown fox jumps over the lazy dog”): „Wyobraźcie sobie – pisze autor *The State of the Art* – to niewinne stwierdzenie wyświetlone na ekranie komputera jako przekaz «naładowany» w taki sposób, że «kliknięcie» na dowolnym elemencie otwiera menu dostępnych do dalszego badania skojarzeń, od względnej prędkości czworonogów zamieszkujących obszary o klimacie umiarkowanym, poprzez historię polowań na lisy i ich przedstawienia w malarstwie, muzyce i literaturze, aż po nagrania dźwiękowe ujadających psów myśliwskich (z towarzyszeniem komentującego eksperta lub bez) i uczone rozprawy na temat praw zwierząt – a każda z tych towarzyszących «leksji» jest wyposażona w następny pęk kluczy, otwierających szereg następnych drzwi i tak dalej, i dalej, i dalej: każde przejście przez labirynt musi być inne, każdy, kto się weń zapuszcza, nie tylko jest Tezeuszem, ale i swobodnie zmieniającym go po drodze Dedalem”. Nie jestem do końca przekonany, czy porównanie hipertekstu do labiryntu jest trafne (labirynt mimo wszystko definiuje się w kategoriach pewnej zorganizowanej struktury; wystarczy znać plan, by przejść całą trasę bez większych kłopotów). Niepokojące jest również porównanie liternauty do z jednej strony sprytnego Tezeusza, a z drugiej – znającego plan labiryntu Dedala – nie mamy żadnej pewności, dokąd zaprowadzi nas kolejne przejście, w jakim miejscu się znajdziemy (w świecie e-fikcji nie ma ani ARCHitek(s)ta, ani Ariadny, na których pomoc moglibyśmy liczyć). Świat sieciowej literatury jest niezmiennie opisywany w kategoriach absolutnej wolności i przypadkowości, które pozwalają autorom na całkowitą swobodę „twórczą”. Nie ma żadnych ograniczeń; w ułamku sekundy można aktywować najbardziej nieprawdopodobną wersję wydarzeń; wszystko zależy od umiejętności i pomysłowości użytkownika sieci, który dowolnie prze-

kształca dostępne elementy, kombinując z nich alkohol nowego uroku. Nie czuje się zagubiony, choć nie dysponuje żadną mapą (nie mówiąc już o legendzie – a więc tym, co jest do przeczytania), ułatwiającą poruszanie się po bezbrzeżnym oceanie możliwości.

Liternauta przypomina trochę Whale’owskiego „niewidzialnego człowieka” (z filmu pod takim właśnie tytułem), który staje się widoczny dopiero w momencie swojej śmierci. Dopóty, dopóki poruszamy się w wirtualnym świecie, jesteśmy niewidzialni, nie mamy tożsamości (a raczej mamy ich zbyt wiele, by ta kategoria mogła nam się na coś jeszcze przydać). Pisząc-czytając, czytając-pisząc hipertekst jesteśmy, za przeproszeniem, zdecentrowanymi podmiotami, rozproszonymi na powierzchni kolejnych masek, które powstają w interakcji z dostępnym i opracowywanym przez nas materiałem. Wielość samoobrazów, rywalizujących podmiotów, bogactwo zmiennych tożsamości, masek bez prawdziwej osoby, ukrywającej się za nimi oraz bez doświadczenia ideologicznego mechanizmu wytwarzającego centrum (bez wewnętrznej przemoicy i arbitralności tej konstrukcji) – wszystko to pozwala mi odkrywać nowe aspekty „samego siebie”, całkowicie rewolucjonizuje doznanie literackie, które nie polega już na żmudnym poszukiwaniu liniowo rozwijającego się sensu, lecz na ciągłej, hiperaktywnej kreacji nowych światów możliwych, światów gotowych do zasiedlenia. Zaczynam być widzialny w momencie, w którym tracę swoje wirtualne życie (jak w grze komputerowej), powracając do swojego ciała, do rzeczywistości. Taki powrót nigdy nie jest przyjemny. „Prawdziwa” tożsamość i rzeczywista tożsamość (nawet jeżeli i jedna, i druga są tylko wiążącym efektem, wytworem) nie może konkurować z potencjalnością wirtualnego świata, którą należy utrzymać również po „tej stronie”. W tym kontekście bardzo instruktywny jest fragment eseju Lance’a Olsena pt. *Deathmetal Technomutant Morphing*: „No, ja kładę się, czytając jednocześnie Marka Leynera i Jeana Baudrillarda, z numerem «Wird» na kolanach, z hipertekstem Carolyn Guyer na ekranie komputera, z telewizorem na MTV, przy szeroko otwartych oknach (...). Mój odporny na wszelką korozję wykonany ze stopu niklowego zdalnie sterowany metylowo-izocyjanitowy miotacz płomieni z opóźnionym zapłonem sobie eksploduje, a ja słucham *Dirty Sonic Youth* bardzo, ale to BARDZO głośno”.

Przestrzeń hipertekstu jest – jak uważa wielu – przestrzenią, w której przestają obowiązywać i tak arbitralne prawa, których dotkliwy wpływ na nasze życie obserwujemy na każdym kroku. Dla literatury oznacza to rozbitcie kano- nu, który wyznacza granice nie tylko dla możliwych interpretacji, lecz także dla kolejnych dzieł powstających w obrębie określonej tradycji. Žižek podaje przykład kalifornijskich hakerów, którzy umiejętnie manipulują wątkami serialu *Star Trek*, dodając do telewizyjnych scen narracyjnych jawne sceny stosunków seksualnych, nie zmieniając przy tym „oficjalnej” treści (kiedy dwaj mężczyźni bohaterowie wchodzi do jednego z pomieszczeń, widzimy ich homo-

seksualną grę). Otwiera się tutaj całkowicie nowa perspektywa w odniesieniu do tradycyjnej literatury „pisanej”: możemy zacząć „przepisywać” kanoniczne arcydzieła, dodając do nich sceny wyjawiające np. ukryte stosunki władzy czy też zamaskowane aspekty ideologiczne. W ten sposób obnażamy arbitralność konwencji, które leżą u podstaw tak języka, jak i literatury, pokazujemy ograniczenia pewnych dyskursów, a przy tym sami znajdujemy się w uprzywilejowanej sytuacji (wolni od ideologicznych aberracji). Możemy także opowiadać daną historię z innej perspektywy, jak to zrobił np. Tom Stoppard w swojej inscenizacji *Hamleta*, przedstawiając dramat z punktu widzenia dwóch marginalnych (w „oryginalnej” wersji) postaci. Trzeba także pamiętać, że przed taką szansą zmiany panującego stosunku sił staje absolutnie każdy posiadacz interfejsu. „Czy nie byłoby (...) pouczające – pyta Slavoj Žižek – przepisać na nowo kanoniczne teksty miłosne z feministycznego punktu widzenia – na przykład sprokurować pamiętniki *kobiety*, która jest przedmiotem męskich zakusów w *Dzienniku uwodziciela* z Kierkegaardowskiego *Albo-albo* (...)? Można by w nieskończoność wymieniać kolejne pomysły”.

Jeżeli zamierzam teraz, po tym zarysowym jedynie przedstawieniu możliwości, jakie stwarza hipertekst, przejść do jego ograniczeń, to nie dlatego, iż uważam, że np. decentralizacja podmiotu prowadzi do trwałych upośledzeń psychiki (choć jest to bodaj najczęściej poruszany przez krytyków e-fikcji wątek; przypomina mi się znany dowcip o liternauce, który trafia do zakładu psychiatrycznego z przekonaniem, że jest ziarnem; po półrocznej terapii lekarze dochodzą do wniosku, że adept hipertekstu jest zdrowy i może opuścić zakład; jednak liternauta wraca po dziesięciu minutach i przerażony opowiada o spotkaniu z kurą; lekarz prowadzący pyta, dlaczego się jej przestraszył, przecież już wie, że nie jest ziarnem; e-fikcjonalista odpowiada, że tak, że on wie, ale, czy ona też?). Nie chodzi także o jakieś szczególne przywiązanie do kanonu i lęk przed transgresywnym ruchem pogwałcenia granic arcydzieła. Chciałbym jedynie pokazać, jakim złudzeniom ulegają zarówno sami hipertekstualiści, jak i teoretycy e-fikcji, pospołu podkreślający, że możliwości tego medium dają liternautom szansę na całkowite nieomal przekroczenie ograniczeń charakterystycznych dla literatury tradycyjnej.

Bez wątpienia liternauce mają znaczenie większe możliwości techniczne niż ich koledzy, korzystający z klasycznych sposobów notacji tekstu. Opracowując hipertekst, można nie tylko dodać do ogromnego sieciowego archiwum własne utwory, ale także skorzystać z już istniejących szablonów narracyjnych, gotowych do wykorzystania matryc tekstowych etc., etc. Ograniczenia formalne – jeżeli w ogóle wchodzą w grę – są na tyle znikome, że nie warto o nich wspominać. Jasne, że ilość kombinacji, jaką możemy osiągnąć w multimedialnej prezentacji jest skończona, ale cyfra, która opisuje ten punkt graniczny jest niewyobrażalna dla statystycznego użytkownika sieci. Jasne,

że eksperymenty formalne charakterystyczne dla e-fikcji mają swoje antecedence w literaturze tradycyjnej (wystarczy przypomnieć maszyny logiczne Lulla czy całkiem współczesne pomysły takich pisarzy, jak Raymond Queneau, Henry Mathews, Georges Perec, Jean Lescure), ale dzięki internetowi takie eksperymenty może przeprowadzić w zasadzie każdy, kto dysponuje elementarną wiedzą na temat hipertekstu (od pomysłowości użytkownika zależy jakość prezentacji). Granice liternetu leżą gdzie indziej – w sferze, na którą rzadko zwraca się uwagę, choć stanowi ona podstawowy żywioł hipertekstu. Chodzi oczywiście o sferę symboliczną.

Jak powiedziałem wcześniej, rzeczywistość wirtualna stanowi obszar, do którego za wszelką cenę próbujemy się dostać, ponieważ w ten sposób możemy porzucić uciążliwe znaki swojej indywidualności, znamiona tożsamości, która określa nasze miejsce i czas, wyznacza przestrzeń naszego życia. W tym kontekście hipertekst można opisywać jako ostateczne spełnienie odwiecznych pragnień, towarzyszących pisaniu: fikcja pozwala oderwać się od świata, przekroczyć magiczną granicę, poza którą rozciąga się sfera absolutnej wolności.

I każdy może z tej wolności skorzystać. Gilles Deleuze wyjaśnia status wirtualności, odwołując się do kategorii „zdarzenia”. Chodzi o moment, w którym zawieszamy rzeczywistość i pogrążamy się w wirtualnej przestrzeni, przekraczamy tajemniczy próg (tajemniczy, ponieważ nie potrafimy do końca wyjaśnić, na czym polega owo „zawieszenie” rzeczywistości) i „odnajdujemy się” w nowym miejscu. Kluczem do statusu tego miejsca jest różnica między imitacją i symulacją. Tworząc hipertekst nie imitujemy rzeczywistości (a przecież tak właśnie brzmi jedno z podstawowych praw literatury tradycyjnej, od którego każdy pisarz próbuje się w ten czy inny sposób uwolnić), lecz symulujemy ją, generujemy jej pozór. Innymi słowy – imitacja naśladuje uprzednio istniejący model wzięty z realnego życia, natomiast symulacja generuje pozór rzeczywistości nieistniejącej, symuluje coś, co nie istnieje. Poruszając się w przestrzeni hipertekstu (albo jako jego „twórcy”, albo „czytelnicy”), znajdujemy się w obszarze opanowanym przez znaki, symbole, które nie mają żadnego ontologicznego umocowania w rzeczywistości. Właśnie ta cecha e-fikcji jest najważniejsza, kiedy zastanawiamy się nad walorami nowego medium: wreszcie można porzucić niewygodną referencję i oddać się przyjemności tworzenia rzeczy nieprzewidywalnych, które mogą wszelako zamienić się w pozór czegoś dobrze znanego. Paradoks polega na tym, że właśnie sfera symboliczna stanowi największe zagrożenie dla naszej wolności. Hipertekst, rzeczywistość wirtualna to imperium znaków, które niewoli każdego użytkownika sieci. Żeby lepiej zrozumieć ten zniewalający charakter hipertekstu, odwołam się teraz (za Slavojem Žižkiem) do koncepcji Jacquesa Lacana, którą przedstawię w kilku żołnierskich słowach.

Według francuskiego psychoanalityka subiektywnością człowieka rządzą dwa porządki. Pierwszy to porządek wyobrazeniowy (*l'imaginaire*), w którym pragniemy utożsamienia z tym, co wobec nas obce, a co chcielibyśmy uznać za własne. Jest to porządek pierwotnej identyfikacji, pierwotnej koalescencji, kleistości. Dzięki „wyobrażonemu” możemy scalić własną tożsamość, możemy zasypać przepaść między nami a światem, wprowadzić ciągłość na wszystkich płaszczyznach rzeczywistości. Innymi słowy: w tym porządku „ja” stara się za wszelką cenę powiązać z rzeczywistością, przylegając tak dokładnie, jak to tylko możliwe do tworzonych przez siebie wyobrażeń. Chodzi z jednej strony o „przytrzymanie” obrazu, z którego nic nie może wyciec, z drugiej zaś o „przytrzymanie” mnie samego, który od obrazu nie mogę się odkleić. Obraz powstający w sferze wyobrazeniowej fiksuje zarówno mnie, jak i rzeczywistość w „stop-klatce”, ujmuje wszystko w sztywną ramę, w obrębie której nie ma już życia, ale w zamian jest „wizerunek”, czyli tożsamość.

Ten system utożsamień jest nieustannie podminowywany przez inny porządek, którego podstawowymi cechami są dysjunkcja i różnica. Ów porządek to porządek podmiotu, czyli nieświadomości, która – wedle najstynniejszej bodaj formuły Lacana – „ustrukturyzowana jest jak język”. Oznacza to, że podmiot nieświadomości jest podmiotem językowym schwyconym w symboliczną sieć, nad którą nie panuje. Podmiot mówiący, podmiot językowy zaprzecza tożsamości, którą wytworzył podmiot wyobrazeniowy, a dzieje się tak dlatego, że język wywłaszcza „ja”, pozbawia obraz „ja” upragnionej ciągłości i kleistości. W języku – jak powiada de Saussure – istnieją tylko różnice, a w porządku wyobrazeniowym muszą istnieć podobieństwa. „Muszą istnieć”, a to znaczy: „muszą zostać wytworzone”. Porządek wyobrazeniowy jest całkowicie iluzoryczny, jest paniczną próbą przewyciężenia nieredukowalnej nieciągłości, która obejmuje swoim zakresem zarówno naszą tożsamość, jak i rzeczywistość Prawdziwy podmiot konstytuuje się w języku, jest funkcją języka, który ma nad nim ogromną władzę. W sferze symbolicznej (a więc w sferze znaków, symboli, znaczeń, reprezentacji i wszelkiego rodzaju obrazów) jesteśmy nieustannie konfrontowani z tym, co Lacan nazywa „Innym”, który nie jest żadną konkretną postacią, lecz jedynie miejscem, z jakiego zostaje zadane pytanie, z jakiego podmiot zostaje wezwany do odpowiedzi. Odpowiedzią jest mowa, język, czyli refleks (lub raczej: rezonans) dyskursu Innego. Bo tak naprawdę to właśnie Inny w nas mówi, to jego głos nieustannie rozbrzmiewa, to on jednocześnie interpeluje i odpowiada. Žižek powiada, że porządek symboliczny odpowiada idealnie rzeczywistości wirtualnej. Wkraczając do nierzeczywistego świata hipertekstu, wpadamy w sieć symbolicznych powiązań, nad którymi nie mamy

żadnej władzy. Owszem, wydaje nam się, że rozbijając ustalony obraz naszej tożsamości i rzeczywistości, uwalniamy się od opresywnej formy, ale tak naprawdę oddajemy się w ręce Innego, który od tej chwili sprawuje absolutną kontrolę.

Według Žižka filozofem, który sformułował najlepszy aparat pojęciowy umożliwiający opisanie sytuacji, w jakiej znajduje się hipertekstualista (i w ogóle każdy, kto wchodzi w przestrzeń wirtualności), jest Malebranche (autor „okazjonalizmu”). Malebranche, uczeń Kartezjusza, przeformułował Kartezjańską koncepcję szyszynki, która miała wyjaśnić koordynację między sferą duchową i materialną. Między tym, co duchowe i tym, co materialne nie ma żadnego kontaktu, żadnego pomostu, przez który mogłaby się dokonywać komunikacja. Musi zatem istnieć jakiś trzeci element, dzięki któremu sygnały duchowe przedostawałyby się do materii i tym samym wprawiały ją w ruch. Malebranche uznał, że elementem pośredniczącym jest prawdziwa Substancja (czyli Bóg), nieustannie koordynująca sfery: duchową i materialną, stwarzająca pozór ciągłości między nimi. Kiedy myślę o podniesieniu ręki i moja ręka faktycznie się podnosi, moja myśl powoduje podniesienie ręki nie bezpośrednio, lecz tylko „okazjonalnie” – to Bóg, dostrzegając moją myśl o podniesieniu ręki, uruchamia inny, materialny łańcuch, który powoduje faktyczne podniesienie się mojej ręki. Jeżeli zastąpimy „Boga” Lacanowskim „Innym”, tj. porządkiem symbolicznym, łatwo dostrzeżemy bliskość okazjonalizmu i zniewalającej wirtualności. Pograżenie w tej przestrzeni, która pozornie nie posiada granic, może intensyfikować doświadczenie wolności (nowe tożsamości, nowe ciało etc.), ale otwiera także możliwość dosłownej kradzieży naszego ciała i myśli, naszej „materii” i „ducha”. Chodzi tutaj o zapośredniczenie podmiotu. Pierwotnie pojęcie „zapośredniczenia” oznaczało gest, za pomocą którego podmiot był pozbawiany bezpośredniego prawa podejmowania decyzji. To samo dotyczy współczesnych autorów i czytelników e-ficji: w sposób niedostrzegalny zostajemy pozbawieni swej władzy pod fałszywym pozorem jej zwiększania. Wszystko, co uważałem za własne może zostać skradzione, podlega prawu manipulacji, jest regulowane przez mechanicznego Innego. Wolność, która miała polegać na zniszczeniu ustalonej formy tożsamości (sztucznej i ideologicznie nacechowanej tożsamości), okazuje się w efekcie ostatecznym (a na dodatek „nieświadomym”) zniewoleniem.

Ciekawe, że dzieła protohipertekstualistyczne niejako *avant la lettre* odślaniają ten aspekt e-ficji. Przypomnijmy sobie *Proces* Kafki: bohater tej powieści jest przekonany, że wszystko znajduje się w jego rękach, że to on pociąga za wszystkie sznurki, kieruje wydarzeniami i własnym życiem. Dopiero z czasem okazuje się, że jest jedynie funkcją wielkiej maszyny, której

nie potrafi ogarnąć, która ma nad nim absolutną władzę. Być może tak samo jest w przypadku hipertekstualistów? Być może wolność tworzenia idzie tutaj w parze ze skrajnym podporządkowaniem się symbolicznej sferze znaków, reprezentacji i obrazów? Pod tym względem między d-fikcją i e-fikcją nie ma żadnej różnicy.

Bibliografia:

- Žižek S., 2001, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław.
 Žižek S., 2001, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław.

Jarosław Lipszyc

Opowieść o nowym człowieku

Zaden ze znanych mi srodkow wyrazu nie pozwala
 na mowienie jak chce teraz mowic.
 Mowie wiec poprzez inny srodek, nowy, jak w swej
 naiwnosci mniemam.
 Powiedzialbym: Interaktywny, gdyby nie brzmialo to tak
 strasznie modnie.
 Zapraszam do wedrowki po swiecie moimi oczami.
 Instrukcja obslugi.
 Niech decyduje Chaos
 Stoisz na rozstaju drog. Jezeli zapragniesz obrac inny kierunek,
 powroc tu.
 Mozesz tez wcisnac F5 (reload) aby dostac inny zestaw startowy
 Ponizej 5 losowo wybranych z 107 hasel
 odswierz, aby losowac ponownie
 pokoj
 spokojnie
 dzwieki
 losowy
 otwarty
<http://www.zambari.art.pl/wirtualnyja/>

Powyższy cytat pochodzi ze strony Zambariego, studenta gdańskiej politechniki, który jako licealista zastąpił stworzeniem promowanego w Radiostacji utworu „bezpieczeństwo”. Na domowym komputerze zmiksował nagrane na dyktafon przemówienie dyrektorki, wykorzystując przy tym naturalną melodię polskiego języka. Artystycznie nie było to może dzieło zachwycające, ale, podobnie jak jego strona internetowa, niezmiernie charakterystyczne.

Hipertekst jest jednym ze sposobów strukturywania tekstów. Tekst jest dowolnym materiałem obdarzonym znaczeniem, że użyję tej dość zachowaw-

czej definicji. Kiedy rozmawiamy o literaturze internetu najważniejsza jest struktura. Mówi się o strukturze procesora, strukturze programu, strukturze relacyjnej bazy danych. W literaturze internetu większość wysiłku autora włożona jest w płaszczyznę wyrażania i struktura powinna być głównym obiektem zainteresowania. Zambari uznał, że to struktura powie o nim najwięcej. Nie widział siebie w innej strukturze. A wybór losowania jako metody organizowania wypowiedzi powie o nim więcej niż lektura notatek.

Lektura bloga jest linearna. To prawda, że od końca, to prawda, że aktualnie, niemal w czasie rzeczywistym, to prawda że z odnośnikami do innych stron, innych tekstów. Ale blog jest bardzo zachowawczą formą wypowiedzi internetowej.

To, co nazywamy nowymi mediami ciągle się zmienia. Można powiedzieć, że nowe media są coraz nowsze. Możliwości, które mamy obecnie są dużo większe od tych, które mieliśmy pięć lat temu. Interaktywność jest już czymś zupełnie innym, niż była w momencie, gdy pionierzy literatury sieci pisali hipertekstowe powieści. Przemiany te dobrze opisuje termin cybertekst.

Słowo „cybertext” zostało po raz pierwszy użyte przez Espena Aarsetha w tekście „Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature”. Termin ten opisuje nie tylko wszystkie możliwe sieci różnych leksji¹, ale także bardziej ogólny rodzaj maszyn tekstowych. Maszyny te kierowane są przez czytelnika i zależnie od jego operacji dają różne wyniki, różne teksty do czytania. Kategoria cybertekstu zawiera w sobie hipertekst, który sterowany jest poprzez klikanie i podróże linkami, ale jest znacznie szersza (*Cybertext Killed the Hypertext Star*, Nick Montfort, <http://www.altx.com/> [przeł. J.L.]).

Losowanie jakiego użył Zambari to już jest więcej niż hipertekst. Uruchamiane przez czytelnika, zestaw haseł jest zmienny. Hipertekst zawsze ma swój początek, pierwszy fragment tekstu, choć może nie mieć końca. U Zambariego na początku jest tylko instrukcja obsługi, potem jesteśmy wrzucani w sam środek tekstu.

Do tej pory był tylko jeden znany mi tekst, który nie miał początku – Talmud. O Talmudzie mówi się Jam Talmud, Morze Talmudu. Bez początku i bez końca, choć z brzegami. Talmud to komentarz do Tory, świętej księgi i jednocześnie świata samego w sobie, bo Bóg stworzył świat pisząc Torę, białym ogniem na czarnym ogniu. Wirtualny ja to komentarz do Zambariego.

Rozumiem to tak, że w świecie bez punktów odniesienia „ja” jest jedynym punktem odniesienia. Ale skąd się bierze świat bez punktów odniesienia?

>>Za każdym razem kiedy klikamy na hiperłącze, okienko przeglądarki czyści się i wypełnia nowym tekstem. Może on płynąć z zupełnie innego miejsca planety, zupełnie inną trasą, napisany przez zupełnie innego człowieka w innym kraju. Za każdym razem, kiedy o tym myślę, ogarnia mnie zachwył.<<

Stwórzmy sobie teraz taki badawczy model: oto świat, który nie ma fabuły. Świat który nie ma początku ani końca. Wyobraźmy sobie jednak, że ten świat jest skończony. Powiększa się, ale jest skończony. Co z tego wynika? Po pierwsze – że jest to świat zamknięty. Możemy w nim zataczać mniejsze i większe pętle, ale nie możemy go opuścić. Taka sytuacja sprawia że przestają nam być potrzebne punkty odniesienia. PO co nam punkty odniesienia, jeśli donikąd nie trafimy, jeśli i tak będziemy krążyć w kółko? Rzeczywistość w takim świecie jest pojęciem względnym, chybliwym. Egzystujemy bez tego, co zazwyczaj zwykło się było nazywać rzeczywistością. Oczywiście świat, o którym mówię to internet, który zaczyna się obywać bez rzeczywistości, karmi się sam sobą. Co by było, gdyby rzeczywistość przestała istnieć? Internet także by zniknął? Nie w tym modelu. Internet rozwijałby się nadal, nadal wzrastałaby ilość komunikatów, nowych komunikatów. Zambari docenia strukturę, docenia reguły, niespecjalnie docenia świat.

Prześledźmy:

e
przypadkowo odgadnięty element lamigowki
łącznik między wieloma dziedzinami matematyki, fizyki, chemii
dzięki e wszechświat sprawia wrażenie spójnego
jak znajde kiedyś chwile, opowiem o nim więcej,
od niektórych rzeczy włos się jeży na głowie.

$$j*j=-1$$

$$e^{(j*pi)}-1=0$$

ostatni wers połączony jest z:

¹ Termin wprowadzony przez Rolanda Barthesa, oznaczający „jednostkę czytania”, przez Georga Landowa zaadoptowany do teorii hipertekstu i oznaczający nie tylko „właściwą ilość tekstu” – tyle, by wypełnić ekran – ale także stabilne elementy tekstu w przeciwieństwie do niestabilnych hiperłączy.

[...]
kiedy do osi liczb rzeczywistych dodamy os liczb urojonych
sinus okazuje sie byc prosta funkcja wykladnicza

ale trzeba wyjsc poza znana przestrzen zeby to zauwazyc
wystarczy ten jeden krok, $j^*j=-1$
a w nastepnym dostajemy zbior mandelbrota
Mandelbrot przenosi nas do:

odwzorowanie na poziomie liceum
jedyne co się zmienia, to wprowadzenie jednej nowej zasady
wyjscie poza szablon.
i nagle, zupełnie niespodziewanie, okazuje sie
ze otrzymujemy cos tak nieskonczenie zlozonego jak fraktal

to nie jest malunek czlowieka
to reguly matematyki

czasem patrzac na fraktal mam wrazenie
jakbym zajrzal bogu pod sukienke

Ładne prawda?

Zaglądamy do linka szablon:

o tym ze szablony sa zle, ale bez nich zyc sie nie da
napisano juz dosc
jesli chodzi o mnie to moim idolem jest gombrowicz i jego
ferdydurke
od geby nie mozna uciec jak tylko w inna gebe
dosc to wszystko zabawne, kiedy spojrzec z dystansu

sa tez inne szablony
Prawda, że ładne?

Od matematycznej reguły doszliśmy do Boga (co nie jest specjalną nowością) aby natychmiast trafić na płaszczyznę indywidualną i dowiedzieć się, że człowiek nie istnieje w świecie w sposób prawdziwy. Ten temat Zambari porzuca bez żalu i kieruje nas w stronę innych szablonów:

protokol transmisji jest niezbedny zeby zaszla wymiana myśli

aby ten tekst pojawi sie na twoim ekranie uzyte zostaly miedzy innymi standardy:

HTTP, HTML, ISO-8859-2, ASCII, TCP, IP, TTL, ICMP

+inne

+setki norm ISO

+jezyk polski bezogonkowy

pominiecie ktoregokolwiek z nich spowodowaloby otrzymanie
.... szumow.

tu powraca chaos. bez informacji o sposobie odczytu informacji nawet dostojewski staje sie chaosem.

Struktura przyciąga uwagę. Zambari wymienia kody, podczas gdy Dostojewski pojawia się zdawkowo, jak listek figowy, znak, że to wszystko jest jeszcze ludzkie. Ale nie ukryje tego, że świat Zambariego jest światem reguły, a nie światem zdarzeń.

Czasem łatwo jest uwierzyć, że literacka publiczność zrezygnuje z fabuły. Jeśli przyjmiemy, że tak się rzeczywiście stanie, że cybertext będzie obowiązującym standardem, to świat literacki przekona się, że:

1. ilość władzy jaką można oddać nad tekstem czytelnikowi jest nieograniczona (autonomizacja);
2. tekst dzieje się w czasie i jest niepowtarzalny (incydentalność);
3. ilość komunikatów jakie można nadawać symultanicznie² jest nieograniczona (polifoniczność).

Omówmy po kolei.

1

Wydaje się, że z pierwszym zgodzić się jest najtrudniej, bo jak autor ma ograniczyć siebie? Zambari zdobył się tylko na tyle, by czytelnik wybierał drogę w zaprojektowanym przez niego labiryncie. Są projekty dużo odważniejsze pod tym względem. Blather (<http://www.blather.newdream.net/>) jest tylko strukturą. Ocean hipertekstu, który czytelnik poznaje i powiększa, jak chce. Prawie jak chce, bo struktura go ogranicza. Blather jest czymś w rodzaju słownika. Każde wpisane słowo jest jednocześnie nowym hasłem, które można zdefi-

niować. Hasło „love” ma kilkadziesiąt definicji, a ogólna ilość wpisanych na blather definicji jest trudna do oszacowania. Blather jest fascynującym dziełem sztuki, ciekawą lekturą i genialnym pomysłem. Autor ograniczył się do napisania niezbyt skomplikowanego kodu html i wymyślił nazwę. Nazwę (w której ironicznie pobrzmiwa bełkotliwe blah, blah, blah) uczynił też pierwszym hasłem – po czym się wycofał.

2

Interaktywność to coś więcej niż odejście od lektury linearnej, jak zazwyczaj się interpretuje hipertekst. To także osadzenie lektury w czasie rzeczywistym. Pozwolę sobie przytoczyć napisaną kiedyś przeze mnie bajkę:

Dawno, dawno temu, za siedmioma rzekami i za siedmioma lasami, była tylko Mowa, która działa się w czasie. Działa się i dobrze jej było – płynęła, i dialogowała, i ewoluowała.

I wtedy przyszło złe Pismo i uwięziło ją na kartce. Tekst nie zmieniał się, tekst nie starzał się, tekst był przyklejony drukarską farbą do kartki. Wydany na łaskę i niełaskę czytelnika, który w każdej chwili może od tekstu odejść, a wróciwszy zastać go w tej samej, doskonale nieruchomej formie. Kiedyś w końcu zbuntował się przeciwko pismu i rozpoczął małą rewolucję. Zaczął rozmawiać z innymi tekstami, i rozmawiał, i rozmawiał, i wyciągał do nich łapki, i w końcu – teksty chwyciły się za łapki. I tak powstał hipertekst. I było już dużo lepiej, ale tekst choć dogadał się z innymi tekstami, to ciągle nie dogadał się z czytelnikiem! Ale po tysiącletniach niewoli przyszedł dobry Cybertext i uwolnił Mowę, i Mowa odzyskała swoją naturalną postać, i dialogowała, i latała, i zmieniała się w czasie, i czytelnik wyprawiał z nią co chciał. I wszyscy się popłakali.

Pominę wątek płaczu, bo nie przystoi, zwrócę za to uwagę na wątek czasu. Literatura na stałe już związała się z innymi mediami – dźwiękiem, filmem, obrazem. Zmienia się zupełnie sposób odbioru. Literatura dziejąca się w czasie wymaga większego skupienia, bo nie ma możliwości powrotu. Oznacza to jednocześnie, że leksje są coraz mniejsze, i proces redukcji jednostek znaczenia jest odwrotnie proporcjonalny do skupienia i ilości interakcji, w jakie trzeba z dziełem wejść. Nie tylko względy techniczne (przepustowość łączy, moc obliczeniowa komputerów) przemawiają za tym, by komunikaty internetowe były krótsze, bardziej skondensowane niż tradycyjne. To wszystko sprzyja silnej metaforyzacji – i przechodzimy do punktu.

3

Symultaniczność, korzystanie z wielu kanałów dystrybucji tekstu naraz pozwala na bardzo subtelne zabiegi (polecam stronę www.cmart.design.ru). Tekst czytany może być wobec słuchanego echolaliczny, sprzeczny czy paralelny. Obraz może rozszerzać znaczenie słów, może umieścić je w nowym kontekście i odstąpić nowe znaczenie. A tekst może łatwiej przekroczyć barierę słów i wejść na obszar niewyraźnego.

Zwracam uwagę, że nie mówimy tu tylko o stronach artystycznych i awangardowych projektach. Mówimy o ogromnej ilości stron internetowych, niemal każdej stronie zrobionej we flashu, tysiącach godzin spędzonych przed monitorem. Mówimy o zmianie wrażliwości odbiorcy.

Internet ma strukturę jak wszystko. Najprościej byłoby porównać odbieranie internetowego tekstu do, skądinąd bardzo naturalnej właśnie dla flashowej animacji, struktury przybosiowskiego poematu rozkwitającego – jak w Digital Kids (<http://www.spark-online.com/001gallery/digitalkids/digital-kids.htm/>) czy na podstronie „tajemnica” art rafała (<http://www.artrafal.dl.pl/> – Rafał Szczepaniak). Podróż od jednego elementu do drugiego, z których każdy okazuje się prowadzić nas dalej i dalej. Skłonność umysłu do logicznego dryfu wykorzystywali surrealiści, z lepszym i gorszym skutkiem. Podczas surfowania tradycyjna logika także ulega zawieszeniu. Internet rządzi się logiką skojarzeń, a nie wywodu. Jak w schizofrenii paranoidalnej, kiedy to wywód jest wewnętrznie spójny, ale nieadekwatny do świata, do – tak zwanej – rzeczywistości.

zastanawiales/as sie kiedys ile pieknych rzeczy mijasz codzien-
nie? czasem wystarczy skrecic jedna uliczke pozniej/wczesniej
w bok, wysiasc na nastepnym, poprzednim przystanku, pomy-
lic autobusy. poswiecic pare minut na wejście do nieciekawie
wygladajcej bramy. tuz obok ukryte jest bogate krolestwo, jego
skarby czekaja na wrzliwych

² Pierwsze takie utwory pisał Chlebnikow i nazywał je stereostichami.

Noty o autorach

Piotr Marecki – (1976), redaktor naczelny interdyscyplinarnego kwartalnika „Ha!art”. Doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Pośrednik kultury: zorganizował literackie festiwale „Zapowiadających Się” (Kraków 2000), „Tekstylią” (Kraków 2001), „Europę” (Kraków 2002) oraz sesje literaturoznawcze „Czyczymy” (Krzeszowice 2001) i „Liternet” (Kraków 2002); przygotowuje dwie kolejne „Panko” (Sanok 2003) i „Liternet.pl” (Kraków 2003). Współautor książki *Tekstylią* (2002) o formacji „roczników siedemdziesiątych” w polskiej literaturze. Mieszka w Krakowie i Karpockiej Troi [mailto: marecki@liternet.pl].

Agnieszka Kamrowska – (1977), krytyk filmowy, redaktorka działu „Media” w magazynie „Ha!art”. Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Wielbicielka kina brytyjskiego oraz azjatyckiego. Interesują ją motywy cyberpunkowe w filmach, wideoklipach, grach i ubiorach. Fetyszyzuje japońskie symbole. Pochodzi z Torunia, mieszka w Krakowie [cyborgilrl@o2.pl].

Agnieszka Sobol – (1977), poetka, krytyk literacki i filmowy. Redaktorka działu muzycznego w magazynie „Ha!art”. Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Wydała tomiki: *caféLUNApark* (1999), *Akty* (Kolekcja *Ha!art*/Krakowska Alternatywa, Kraków 2000) i *Nikodem* (Kolekcja *Ha!art*/Krakowska Alternatywa, Kraków 2001). Mieszka w Krakowie [mailto: haartmuz@o2.pl].

Włodzimierz Karol Pessel – (1979), student Wiedzy o Kulturze w Instytucie Kultury Polskiej UW, redaktor naczelny miesięcznika „Uniwersytet Kulturalny”. Razem z kolegami z koła naukowego przygotowuje antologię tekstów o przemianach literatury dla dzieci i młodzieży, pisze o Muminkach. Chce zajmować się nowoczesnością w kulturze duńskiej i antropologią ekskrementu. Mieszka w Warszawie [mailto: scandic@pnet.pl].

Marcin Ożóg – (1975), ukończył studia na Wydziale Prawa UJ oraz europeistykę, obecnie doktorant Wydziału Zarządzania, specjalizuje się w dobrach niematerialnych, interesuje się problematyką prawa autorskiego. Wydał książkę poetycką *Słoneczko późno dzisiaj wstało* (Kolekcja *Ha!art*/Krakowska Alternatywa, Kraków 2001). Mieszka w Krakowie [mailto: tirs@poczta.onet.pl].

Roman Chymkowski – (1977), absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UW, doktorant w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie jest kierownikiem Zespołu Historii Książki i Antropologii Lektury. Prowadzi zajęcia z antropologii kultury, słowa w kulturze i warsztat dotyczący instytucji książki. Członek międzynarodowej organizacji International Reading Association. Mieszka w Warszawie [mailto: romanchymkowski@wp.pl].

Maria Cywińska-Milonas – (1978), współtwórca Zespołu Badań Internetu przy Instytucie Studiów Społecznych UW. Absolutorium w Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UW. Na przykładzie polskich blogów zamierza zająć się analizą wirtualnej komunikacji interpersonalnej oraz dynamiką powstawania wirtualnych grup społecznych. W internecie obecna jako Lumpiata (<http://www.lumpiata.blog.pl/>). Mieszka w Warszawie [mailto: marysia@obywatel.pl].

Jakub Momro – (1979), krytyk literacki, esteista, student polonistyki UJ. Publikował m.in. w „Studium”, „Ha!arcie”, „Res Publice Nowej”, „Nowym Wieku”, „Dekadzie Literackiej”, „Tygodniku Powszechnym”. Interesuje się antropologicznymi kontekstami literatury dwóch ostatnich stuleci. Mieszka w Krakowie [mailto: momra@poczta.onet.pl].

Mirosław Filiciak – (1976) doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje – w formie hipertekstowej – pracę poświęconą sieciowym grom wideo. Oprócz nowych mediów zajmuje się japońską animacją. Redaktor kwartalnika „Kultura Popularna”, wortalu humanistycznego „CyberForum.pl” oraz współpracownik „Ha!artu”. Mieszka w Krakowie [mailto: miroslaw.filiciak@4d.pl].

Mariusz Pisarski – (1973), absolwent filologii polskiej UAM, poeta (FA-art, Opcje) autor arkusza *Modlitwa 3.0* – „Opcje”) i krytyk („Czas Kultury”), współorganizował z „Czasem Kultury” międzynarodowy festiwal artystyczny „Ostry nawrót dekadencji” (1997), doktorant w stanie spoczynku w katedrze Teorii i Historii Literatury UAM, dziennikarz radia ESKA. Współautor witryny „Techsty” (<http://www.techsty.art.pl/>). Mieszka w Poznaniu [mailto: gubik@icpnet.pl].

Grzegorz Jankowicz – (1978), krytyk literacki, eseista, redaktor „Nowego Wieku”. Publikował w „Czasie Kultury”, „Literaturze na Świecie”, „Ha!arcie”, „Studium”. Zredagował dwie monografie „jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy” (2001) oraz „Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie”. Twórczość Andrzeja Sosnowskiego (2002). Interesuje się przede wszystkim filozoficznymi i antropologicznymi kontekstami literatury. Doktorant w Instytucie Polonistyki UJ. Mieszka i pracuje w Krakowie [mailto: kratyl@poczta.onet.pl].

Jarosław Lipszyc – (1975) – redaktor naczelny dwumiesięcznika „Meble” oraz redaktor magazynu „Aktivist”, dziennikarz, pisze w prasie popularnej, masowej, branżowej i fachowej. Autor dwóch tomików wierszy: *bólion w kostce* (Warszawa 1997) i *po-czytania* (Warszawa 2000). Absolutorium w Instytucie Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UW. Mieszka w Warszawie [mailto: lipszyc@meble.art.pl].