Ewa Szczęsna

Uniwersytet Warszawski
Instytut Literatury Polskiej

Cyfrowe parafrazy. O niedokładnym przepisywaniu kultury (przyczynek do tematu)

„Przeczytać można tylko to, co nam się jakoś zaznacza, czyli w nasze znaki [...] wdaje”¹ – te słowa Andrzeja Sosnowskiego, zamieszczone w eseju o czytaniu Jacquesa Derridy, stają się dla Michała Pawła Markowskiego impulsem do wyczytania z nich, w postawie dialogu z myślą Sosnowskiego, istoty czytania, do przeczytania czytania. „Warunkiem przeczytania czegoś – pisze Markowski – jest wtargnięcie tego czegoś w mój świat i – jak sądzę – otwarcie tego świata na coś kłopotliwego, uwierającego, co jednocześnie wchodzi w jakąś komitywę. [...] Czytanie musi więc angażować, musi dopuszczać coś, co pochodzi i przychodzi skądinąd”².

Przeczytać to zatem zinterioryzować – uwewnętrznzić, dać sobą powodować, pozwolić na zmiany w sobie – dać zaznaczać obecność innego w sobie. W konfrontacji z prze-czytaniem, które jako praca wykonywana na znaczeniach angażuje rozumienie, przepisywanie byłoby czymś odmiennym – raczej spotkaniem własnej cielesności z literą tekstu, czy szerzej – jego warstwą przedstawień. To czynność wobec tekstu zewnętrzna, może nawet techniczna, mechaniczna, niewymagająca wnikięcia w sens. Można przepisywać, nie czytając i nie rozumiejąc. Takie przepisywanie byłoby kopiowaniem, które według Gérarda Genette’a jest maksymalnym naśladownictwem uzyskiwanym za pośrednictwem minimalnej transformacji³.

Przepisywanie może być zatem postawą wobec tekstu i wobec „ja” zewnętrzną, niewymagającą większego zaangażowania intelektualnego i interioryzacji tekstu. W przepisywaniu jest coś z działania w ramach

¹ Cyt. za: M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 259.

² Tamże, s. 260.

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 415.

powierzchni, nawet wtedy, gdy przedmiotem przepisywania jest podmiotowe „ja”. Roland Barthes pisze:

Komentować siebie? Ale nuda! Jedynym rozwiązaniem było siebie p r z e - p i s a ć – z daleka, bardzo daleka – z dnia dzisiejszego: do książek, tematów, wspomnień, tekstów dodać inną wypowiedź, nie wiedząc, czy mówię o swojej przeszłości, czy jednak teraźniejszości. Rzucam tym samym na minione pismo, ciało i dzieło – ledwie je muskając – swego rodzaju *patchwork*, rapsodyczne okrycie z pozszywanych kwadratów. Zamiast zgłębiać, pozostaję na powierzchni, gdyż tym razem chodzi o moje „ja” (Ja), głębia zaś należy do innych⁴.

Dodajmy w domyśle – do tych, którzy czytają⁵. Przepisywanie – kopiowanie w literaturze byłoby zatem czynnością, której w żadnej mierze nie można uznać za działanie artystyczne. Genette wyklucza je wręcz z praktyk hiperestetycznych, do których z kolei włącza kopię (replikę) malarzką z uwagi na nieunikniony element transformacji, jaki zawsze zawiera, oraz konieczny wymóg technicznego mistrzostwa, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z odtwarzaniem dzieła przez samego artystę czy też innego artystę w celu ćwiczenia technik malarskich lub w innym celu – np. oszukańczym⁶. Pisze:

Praktyka ta nie ma żadnego odpowiednika w literaturze ani w muzyce, ponieważ nie miałyby tam żadnej wartości estetycznej – skopiowanie tekstu literackiego czy muzycznego nie jest w żadnej mierze znaczącym dokonaniem pisarza czy muzyka, ale zwyczajnym zadaniem kopisty. Stworzenie dobrego mistrzowskiego płótna czy rzeźby natomiast wymaga technicznego mistrzostwa, w zasadzie dorównującego mistrzostwu modela⁷.

Jednak przeczytanie i przepisanie nie muszą zawsze lokować się na antypodach zaangażowania w tekst. Można bowiem przepisując, ingerować w tekst, przepisywać niedokładnie w sposób niezamierzony – przez nieuwagę, czyli w postawie bycia poza tekstem lub celowo – ingerować w zapis (w postawie zaangażowania w tekst). Przepisywanie niedokładne nie musi wreszcie wynikać z takiej lub innej ingerencji (i intencji) przepisującego. Wystarczy, że tekst zostanie umieszczony w nowym kontekście – tekstowym, dyskursywnym, medialnym, że zyska nową ramę, a już jego sens ulegnie modyfikacji. W tym znaczeniu można mówić o tym, że teksty są nieustannie przepisywane przez kulturę – jej zmieniające się paradygmaty, przekształcenia języka, kodów, technologii.

⁴ R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 154–155.

⁵ Choć można to również odczytywać jako żartobliwą aluzję do nurtu psychoanalizy – to inni zajmują się *id.*

⁶ G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 408–409.

⁷ Tamże, s. 409.

Przepisanie znaku czy szerzej – formy wyrażania – nie oznacza identyczności tekstu, który wielorako uwarunkowany, nie może nawet w praktyce kopiowania zachować identyczności. A cóż dopiero w sytuacji, gdy przepisywanie w sposób zamierzony przekształca. Takie przepisywanie staje się czytaniem. Tekst zmieniony w przepisywaniu jest tekstem przeczytanym.

Czytające przepisywanie kultury dokonuje się w przestrzeni digitalnej. Cyfrowe przepisywanie dotyczy nie tylko tekstu rozumianego jako układ znaków zdolny do inicjowania w odbiorcy procesu kreowania znaczeń. Przepisywanie wykracza tu daleko poza wprowadzanie zastanych tekstów do sieci. To kulturowo i tekstowo ważne przepisywanie dokonuje się w sferze dyskursu. Można rzec, przepisywanie niedokładne, choć niedokładne celowo, polegające na eksperymentalnym krzyżowaniu form dyskursywnie odmiennych, nakładających na jedne dyskursy cech innych dyskursów. Przykłady dostarczają łączenie dyskursu literatury z dyskursem gry (literatura grywalna, fikcja interaktywna, potencjalna); przenikanie dyskursów – plastycznego, literackiego, growego w instalacjach interaktywnych, literackiego i plastycznego w grach (np. gra *Magritte*); parafrazy gatunków i form tekstowych.

Przesunięcia dotyczą też miejsca ustanawiania znaczeń tekstowych i sposobu, w jaki odbiorca w nich uczestniczy. Miejszem tym nie jest już wyłącznie semantyka warstwy słownej, ale także tekstura, której funkcja transparentnego medium znaczeń wypierana jest przez funkcję kreatora tekstu semiotycznego wchodzącego w relacje znaczeniowe z semantyką słowa. A to z kolei oznacza, że zabiegi tekstowe uczestniczące w kreowaniu znaczeń, takie jak chociażby narracja czy figuracyjność, obecne są już na poziomie tekstury, czyli tkanki semiotycznej tekstu. Podobnie dotychczasowa aktywność odbiorcy – zaprojektowana przez charakter tekstu aktywność percepcyjno-intelektualna, zostaje wzbogacona o również zaprojektowaną – aktywność manipulacyjną przejawiającą się w przeprowadzaniu działań na teksturze. Odbiorca zostaje powiązany z tekstem działaniami zarówno na znaczeniach, jak i tkance tekstu.

Niedokładne przepisywanie dotyczy zatem przede wszystkim form wyrażania tekstu i form aktywności użytkownika kultury, przy czym jedno i drugie się zazębiają. Czym bowiem jest niedokładne przepisywanie form wyrażania przejawiające się w swobodnym ich łączeniu, przekształcaniu, nakładaniu na siebie, zrywaniu z zarezerwowaniem określonych struktur tekstowych dla danych typów dyskursów, jeśli nie przejawem swobodnego użytkowania kultury i zachętą do sprzeciwu wobec przypisywania określonych sposobów doświadczania tekstu danym formom gatunkowym?

Kultura cyfrowa tworzy teksty artystyczne, które wymagają odmiennych, od zastanych, sposobów odbioru. Konieczna staje się interakcja

różnych form doświadczenia sensorycznego: wzrokowego (wyrażania: napisu, ikony); słuchowego, dotykowego; form percepcji i interakcji, odbioru linearnego z symultanicznym i asocjacyjnym; działania w sferze sensów z działaniem na teksturze.

To sprawia, że należy uznać, iż bądź to ontyczny charakter czytania ulega przemodelowaniu, bądź to, jeśli pozostaniemy przy tradycyjnym definiowaniu czytania, że nie jest ono jedynym możliwym doświadczeniem literackości. Z jednej strony tekst literacki może być projektowany i odbierany jako gra, z drugiej zaś w grach odnaleźć można struktury literackie (o czym piszą chociażby Maarkku Eskelinen, Wardrip Fruin czy Marie-Laure Ryan⁸). Tekst może być też doświadczany ciałem w procesie odbioru instalacji interaktywnej – tu z kolei klasyczne już przykłady *Still Standing*⁹ Bruna Nadeau i Jasona Lewisa czy *Text Rain*¹⁰ Camille Utterback i Romy Achituv.

Nowy sposób sensorycznego doświadczenia tekstu nie tylko nie redukuje doświadczenia intelektualnego, ale wręcz je multiplikuje. W utworze *Still Standing* możliwość odczytania tekstu, ukształtowania go dopiero w sytuacji zatrzymania się, stania czy trwania w bezruchu można interpretować jako formę *meta tekstową* i *meta literacką*. Oto tekst literacki mający postać instalacji, swym sposobem istnienia niejako mówi o istocie literatury i sztuki w ogóle. Forma utworu jest nośnikiem implikowanej myśli, że oto nie da się uchwycić sensu przekazu estetycznego, doświadczyć istoty sztuki bez zatrzymania się, pochylenia tylko nad nimi¹¹. Literatura, sztuka żądają wyłączności – opuszczenia choć na chwilę uczestnictwa w zabieganej codzienności na rzecz refleksji – osobnego, jednostkowego z nią kontaktu. Instalacji przypisana zostaje zdolność mówienia o literaturze i szerzej sztuce – zdolność zgoła krytyczna czy wręcz filologiczna.

Jeśli w XIX wieku filologia mogła być przez Friedricha Nietzschego ujmowana jako potrzebna bardziej niż kiedykolwiek wcześniej sztuka, „która od swego wielbiciela domaga się tylko jednego: stania na uboczu, poświęcenia czasu, uspokojenia i spowolnienia”, jako nauczycielka powolnego czytania „w epoce pośpiechu, nieprzyzwoitej i przepoconej skwapli-

⁸ M. Eskelinen, *Six Problems in Searching of a Solution. The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory*, N. Wardrip-Fruin, *Playable Media and Textual Instruments*, M.-L. Ryan, *Narrative and the Split Condition of Digital Textuality*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, eds. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld 2007, s. 178–280.

⁹ http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [dostęp 1.04.2015].

¹⁰ http://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78 [dostęp 1.04.2015].

¹¹ Myśl ta ujmowana była w tkance słownej literatury, by przywołać tu chociażby wiersz Cypriana Norwida *Ciemność*, gdzie sugerowana jest za pomocą środków językowych – analogii, metafory, pytania retorycznego.

wości” chcącej się ze wszystkim prędko „uwinąć”¹², to tym bardziej sztuka XXI wieku – zwłaszcza literatura cyfrowa może ujawniać kompetencje filologiczne – krytyczne i teoretyczne.

Ciekawym przypadkiem przepisywania kultury w przestrzeni digitalnej są parafrazy struktur tekstowych. Ich istotą jest wytworzenie cyfrowych reprezentacji form charakterystycznych dla dotychczasowych dyskursów sztuki. Są to wspomniane już wcześniej parafrazy cech gatunkowych wypracowanych w toku rozwoju literatury tradycyjnej (zwłaszcza w kulturze druku), a więc tego, co Genette nazywa architekstualnością. W tego typu parafrazach artefaktem poddawany przekształceniu jest zasada tekstowa, a nie jednostkowy, konkretny tekst. Ilustracji tego zjawiska dostarcza *Ars poetica* Zenona Fajfera¹³. Utwór jest reprezentacją idei wypowiedzi metapoetyckiej, wypracowanej w przestrzeni tekstu tradycyjnego. W tradycyjnej poezji twórcy wypowiadają się o istocie poezji i poetyckości, wykorzystując zazwyczaj warstwę tematyczną utworu. Na pytanie o istotę sztuki poetyckiej odpowiadają słowem poetyckim – jego warstwą tematyczną i formalną; wyrażają tę istotę semantyką słowa poetyckiego, ujmując ją we właściwym poezji języku figuracyjnym. Dobrego przykładu dostarcza tu wiersz Zbigniewa Herberta *O tłumaczeniu wierszy*. Poeta, chcąc ująć każdorazową ulotność, niepewność rozumienia poezji, oddać niemożność jej egzegezy, odwołuje się w nim do analogii – kreśli scenę, która jest wielką metaforą – krytycznie odnosi się do przekonania o możliwości wyjaśniania, tłumaczenia poezji. Skoro istotą poezji jest jej metaforyczny, otwarty znaczeniowo charakter, poezja, by zachować wierność swojej tożsamości, powinna mówić o tym w sposób metaforyczny – dosłowność wiersza podważałaby jego poetycką istotę, stawiała pod znakiem zapytania wiarygodność tezy o nieprzetłumaczalności poezji. Byłaby podobna do Platońskiej krytyki pisma, która zapisana, traci moc przekonywania.

A zatem w twórczym parafrazowaniu zastanej literackości, niedokładnym przepisywaniu literatury nie chodzi o jej wyjaśniające przekładanie, o eksplikację czy kopię, jak w przypadku prostej digitalizacji, ale o artystyczne użycie. Nie chodzi więc o postawę parafrazowania jako opisywania utworu metaforycznego, co – jak trafnie ujmuje to Jonathan Culler w odniesieniu do poezji i literackich tekstów filozoficznych – zawsze jest omiianiem tego, co najważniejsze¹⁴. Chodzi natomiast o parafrazę, która zachowując istotę literackości, wzbogaca ją, gdyż wydobywa z tych aspektów słowa, które dotychczas były niedostrzegane lub dostrzegane przygodnie.

¹² Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 229.

¹³ http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html [dostęp 1.04.2015].

¹⁴ J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 51.

Co więcej, aspekty te twórczo rozwija, czyniąc sferę semiotyczną i medialną tekstu terytorium fikcji literackiej.

Metadyskursywność, chcąc być nią w pełni, wypowiada się zatem językiem dyskursu, o którym mówi. Fajfer dokonuje przekładu tej idei na strukturę cyfrową. Jego *Ars poetica* jest cyfrową, wykorzystującą narzędzia charakterystyczne dla sztuki digitalnej reprezentacją idei metapoezji. Na pytanie o sztukę poetycką, istotę poezji cyfrowej twórca odpowiada nie tyle semantyką poetycko zorganizowanego słowa, ale semantyką formy semiotycznej właściwej przekazom digitalnym. Poezja u Fajfera wciąż pozostaje sztuką słowa. Istoty artyzmu słowa, jego otwartości znaczeniowej nie wypowiada się zabiegami stylistyczno-semantycznymi, lecz semiotyczno-semantycznymi. Słowo może być atomizowane (rozbijane), kinetyzowane. Wprawiane w ruch słowa, jego części, znikanie i pojawianie się liter, łączenie ich w nowe jednostki słowne oddają istotę tekstu cyfrowego. Sztuka poetycka w tej przestrzeni dzieje się już (a niekiedy przede wszystkim) na poziomie tkanki semiotycznej – realizowana jest w figurach kreślonych semiotyką ruchomego słowa. O istocie tej poezji przesądzają gry semantyczne uzyskiwane w efekcie przekształceń tekstury.

W literaturze cyfrowej warstwa semiotyczna przekazu poddana zostaje tekstualizacji i dyskursywizacji. Sposób ukazywania się utworu nie jest wyłącznie transparentnym medium znaczeń, jak dzieje się to w przypadku tradycyjnego tekstu drukowanego, ale sam okazuje się być miejscem działań artystycznych. Staje się terenem inicjowania sensu, który ustanawiany jest przez odbiorcę w procesie doświadczania utworu jako zdarzenia semiotycznego (ruchomej grafiki i dźwięku) i semantycznego. Pod tym względem literatura cyfrowa z jednej strony wpisuje się w tradycję takich form artystycznych, jak np. poezja konkretna, z drugiej ją przekracza, *parafrazuje* (czyniąc np. narzędziem kreacji tekstury ruch i dźwięk oraz angażując użytkownika w akt jej ustanawiania).

Cyfrowa modyfikacja zabiegu semantyzacji warstwy semiotycznej utworu literackiego ma także wymiar ilościowy. W środowisku cyfrowym przekształceniu ulega nie tylko sposób istnienia utekstowanych semiosfer, ale też zmienia się skala ich występowania. To, co w przypadku przekazu papierowego pojawiało się stosunkowo rzadko – zwykle na prawach eksperymentu literackiego, a już z pewnością nie stanowiło cechy swoistej literatury, w przestrzeni cyfrowej zyskuje wartość zasady organizującej sposób istnienia utworu. Wynika z tego, iż parafrazie poddawane są nie tylko określone cechy, zabiegi tekstowe, ale również własności dyskursu literatury. Bycie sztuką słowa w przypadku literatury papierowej oznacza przede wszystkim zdolność do takiego sposobu kształtowania słowa drukowanego, takiego wyzyskania potencjału stylistyczno-semantycznego wypowiedzi językowej, by wypowiedź ta w akcie odbioru mogła inspirować odbiorcę do

wytwarzania znaczeń, wyobrażonych (a więc zawsze fikcyjnych) zdarzeń, postaci, światów; doświadczeń emocjonalnych i intelektualnych.

W przypadku literatury cyfrowej bycie sztuką słowa oznacza wyzyskanie nie tylko potencjału stylistyczno-semantycznego słowa, ale także (lub często przede wszystkim) jego potencjału semiotycznego poddanego przekształceniom w innym (cyfrowym) środowisku medialnym. Warstwa przedstawień słowa zyskuje nową własność – kinetyczność, która radykalnie zmienia jego ontyczność. Słowo poddane zostaje ikonizacji i grafizacji¹⁵. Słowo-obraz zostaje zastąpione słowem-ruchomym obrazem, co oznacza modyfikacje w sferze ontyczności słowa literackiego. Znaczenie tekstu literackiego kształtowane jest bowiem w interakcji semantyki słowa (w którym warstwa graficzna jest transparentnym medium znaczeń) i semantyki obrazu słowa (gdzie słowo może być ruchomym obrazem, który ma swoje znaczenie). Relacje, w jakie wchodzi oba sposoby artykulacji słowa, są relacjami wzajemnego, reinterpreterującego się współistnienia, przenikania się i współdziałania w tworzeniu znaczeń tekstowych. Co więcej, cyfrowy tekst literacki może również wykorzystywać wartość dźwiękową słowa. A zatem w środowisku cyfrowym parafrazowaniu poddawane są oralne, piśmienne, drukowane użycia słowa literackiego i dyskursywnego oraz materialne istnienie utworu literackiego. Utwór literacki w przestrzeni cyfrowej jest dziełem totalnym, które wyzyskuje artystycznie wszystkie możliwe aspekty języka. Jest tekstem, którego literackość rozumiana jako zdarzenie językowe¹⁶, jako sztuka słowa realizuje się w artystycznym użyciu aspektu obrazowego i dźwiękowego słowa, w kreowaniu znaczeń w interakcji stylistyczno-semantycznych działań na warstwie ikonizacji-brzmieniowej ze sferą denotacji i konotacji słowa.

Tekstualizacja semiotycznego, medialnego i dyskursywnego aspektu literatury widoczna jest w utworze *Stir Fry Texts*¹⁷ (Jimiego Andrewsa, Briana Lennona, Pauline Masure). Przeciąganie myszką (kursorem) po kolejnych wersach tekstu zgodnie z porządkiem czytania sprawia, że słowa, wyrażenia, frazy zmieniają się, są podmieniane. W każdym zdaniu zawarta zostaje możliwość bycia innym zdaniem. Akcentowana jest zatem strukturalność zdania jako formy mogącej być nośnikiem najrozmaitszych znaczeń; zdania są strukturami wielowariantywnymi semantycznie. Wobec zmieniających się nieustannie, podmienianych fraz i wyrażen, czytanie staje się

¹⁵ Zob. M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 217–222; A. Smaga, *Klasyfikacja relacji słowo/obraz na stronach www. Prolegomena*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 45.

¹⁶ Zob. np. E. Balcerzan, *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.

¹⁷ http://collection.eliterature.org/1/works/andrews___stir_fry_texts/index.html [dostęp 13.09.2014].

czynnością niepewną, traci swoje umocowanie w linearnym przebiegu zdania, które ulega zawieszeniu. Czytanie jest za każdym razem innym czytaniem, lektura zmienia się – zdania reinterpretują same siebie, pozostają w ciągłym ruchu, tworzą konstrukcje kombinowane – interpretacja nie jest wyłącznie domeną odbiorcy, ale jest również narzędziem organizacji tekstu i jego zaprogramowaną własnością. W efekcie zmiana sposobu istnienia tekstury modyfikuje ontyczność interpretacji. W teksturę wpisany zostaje aspekt dyskursywny – oto przeciągnięcie myszki w dół sprawia, że wersy rozsuwają się, a między nimi pojawiają się zapisy godzin, minut, sekund. Tekstura, a w konsekwencji i tekst są warunkowane przez porządek odbioru – sprzężone z aktem czytania, który dokonuje się w czasie. To nie akt odbioru interioryzuje tekst, ale tekst interioryzuje proces czytania, wpisuje aktywność odbiorcy, umocowaną w czasie realnym, w strukturę przekazu. Akt czytania staje się bytem tekstowym. Kultura cyfrowa unaocznia istotę tekstu jako nietrwałej, zmiennej, wielorako uwarunkowanej tkanki znaczeń tworzonej w interakcji elementów tekstowych: tekstury (dającej impuls do tworzenia znaczeń, zapośredniczającej intencję twórczą – autorską), aktu odbioru (użytkowania, czytania słuchania, oglądania) i środowiska odbiorczego (które tworzone jest przez wiedzę, doświadczenie, osobowość odbiorcy jako swoistego bytu tekstowego).

W efekcie, w środowisku cyfrowym dochodzi do tekstualizacji doświadczenia lekturowego i twórczego tekstu, uobecnienia w teksturze dyskursywności. W odbiorcy przyzwyczajonym do traktowania tekstury jako neutralnego nośnika znaczeń tekstualizacja i dyskursywizacja warstwy przedstawień może wywoływać uczucie niesamowitości rozumianej jako odczucie niepokoju, czy może lepiej niepewności intelektualnej¹⁸ wobec tego, co wykracza poza dotychczasowe doświadczenie, poza normy, reguły, co nie wpisuje się w odbiorcze przyzwyczajenia.

I znów należy podkreślić, że osiągnięcia literatury cyfrowej w tej mierze nie są czymś odrębnym wobec zastanego stanu literatury i literackości, ale wpisują się w dyskurs literatury, na zasadzie jego kontynuacji, przekształcania, reinterpretowania, rozwijania. Dobrego przykładu tekstualizacji dyskursywności i medialności literatury w przestrzeni tradycyjnej książki

¹⁸ Takie rozumienie niesamowitości obecne w pracach psychologów i psychiatrów początku XX wieku – zwłaszcza Ernsta Jentscha i Sigmunda Freuda – okazuje się zręcznym narzędziem, które może być spożytkowane do opisu doświadczania współczesnego tekstu. Według Jentscha, jak pisze przywołany przez Anthony'ego Vidlera Freud, „zasadniczym warunkiem zaistnienia niesamowitego uczucia jest niepewność intelektualna. Niesamowite zawsze byłoby więc właściwie czymś, w czym, by tak rzec, nie mamy rozeznanania. Im lepiej człowiek orientuje się w świecie, tym trudniej przychodzi mu odnosić wrażenie niesamowitości w rzeczach lub wydarzeniach”. Cyt. za: A. Vidler, *Nieswojskie domy*, przeł. G. Świtek, „Konteksty” 2004, nr 3–4, s. 23.

literackiej dostarcza powieść Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*. Oto medium książki czy, mówiąc ściślej, pojęcia powołane do opisu sposobu ustrukturywania tekstu prozatorskiego, a także kategorie, które Genette określa mianem paratektu¹⁹, włączone zostają w dyskurs literacki, stają się częścią świata przedstawionego.

Powieść rozpoczyna się na stacji kolejowej, gdzie sapie lokomotywa, para napędzająca tło zasnuwa tytuł rozdziału, obłok dymu częściowo przesłania pierwszy akapit [...]. Stronice książki są zamglone jak okna starego pociągu, na zdania kładzie się obłok dymu²⁰.

W przywołanym fragmencie (o charakterze metatekstowym) wyraźnie zaznacza się obecność świadomości zewnętrznej. Jest to świadomość, która nie tyle opowiada o tym, co się zdarzyło, co raczej s t w a r z a świat fikcyjny. Poetyka scenariusza filmowego, na który wskazują: posłużenie się czasem teraźniejszym, ogólny rys miejsca akcji (stacja kolejowa), z informacjami, które mają formę wskazówek dla reżysera („Jest deszczowy wieczór, mężczyzna wchodzi do baru, rozpina wilgotny płaszcz”, „rozlega się gwizd podobny do gwizdu lokomotywy”), powiązana zostaje z poetyką epitetyzowanego i metaforyzowanego opisu literackiego uwrażliwionego na zapach, barwę. „Powietrze stacji przenika woń dworcowego bufetu. Jakś człowiek patrzy przez zamgloną szybę, otwiera przeszkłone drzwi baru, wszystko jest przyćmione, także wewnątrz, jakby oglądane oczami krótkowidza lub oczami podrażnionymi pyłkami węgla”²¹.

Już zatem w analizowanym początku powieści nakładają się na siebie języki (style, kody) różnych dyskursów – tradycyjnie pojmowanej literatury (ukierunkowanej poetycko), scenariusza filmowego (odsyłającego do filmu) i dyskursu teoretycznoliterackiego. Zazębianie i przenikanie się tych form daje efekt utworu hybrydycznego, w którym kategorie opisowe stają się bohaterami fikcji literackiej, uczestniczą w kreacji dosłownego i metaforycznego obrazu świata, skoro kategorie paratektowe i kategorie związane z medium książki współkonstruuja struktury metaforyczne. I tak np.: „obłok dymu częściowo przesłania pierwszy akapit, [...] stronice książki są zamglone jak okna starego pociągu, [...] na zdania kładzie się obłok dymu”²²; „pierwszy rozdział zwleka z oderwaniem się od stacji i od baru”²³. Calvino elementem świata przedstawionego czyni też świadomość

¹⁹ G. Genette, *Palimpsesty...*

²⁰ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 17.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 21.

uczestniczenia w dyskursie literatury i świadomość teoretycznoliteracką, pisząc:

[...] właśnie teraz, kiedy naprawdę zaczynałeś się wciągać w lekturę, autor czuje się oto w obowiązku popisać się jedną z pokazowych umiejętności współczesnej prozy, i powtarza cały akapit. Akapit, mówisz? Ależ to cała strona, możesz porównać. Nie różnią się nawet przecinkiem. A co dzieje się dalej? Nic, powtarza się ta sama opowieść, którą już czytałeś!²⁴.

Sprzężenie medium książki i dyskursu literatury ze światem przedstawionym uzupełniane jest aktem angażowania w ten świat czytelnika:

Postaraj się, żeby strona nie pozostawała w cieniu, to skupisko czarnych liter na szarym tle przypomina monotonią stado myszy. Uważaj jednak, żeby na kartkę nie padało zbyt mocne światło, aby nie odbijało się od okrutnej bieli papieru, podgryzając cienie czcionek niczym pełne południowe słońce²⁵.

W efekcie tekstualizacja medium i dyskursu literatury prowadzi do utekstowania czytelnika, który istnieje w świecie przedstawionym powieści na prawach figury literackiej.

Opisane zabiegi tekstowe, wykraczające poza to, do czego przyzwyczajony jest odbiorca, prowadzą do nieustannego zapobiegania jego zanurzeniu w świecie przedstawionym, przeciwdziałają zaangażowaniu, które prowadzi do zawieszenia niewiary. W efekcie blokują projekcję i identyfikację umożliwiającą czytelnikowi interioryzację świata przedstawionego, przekształcenie go w świat przez niego doświadczany. Różnica między tekstem papierowym i cyfrowym w tej mierze zasada się na wytwarzaniu (w tym drugim przypadku) w odbiorcy wiary w sprawcze działanie tekstu. Podtrzymywaniu tej wiary sprzyja udział użytkownika w fizycznym powodowaniu dziania się tekstu. Brak dostępu (podglądu) do zawartości całego tekstu – choćby w warstwie przedstawień, jak ma to miejsce w przypadku literatury papierowej, konieczność wyboru elementów tekstowych – zaznaczania czegoś, przesuwania na ekranie elementów – daje wrażenie powodowania faktów tekstowych, daje poczucie sprawczości. W efekcie odbiorca jest jednocześnie kimś spoza utworu, figurą tekstu i uczestnikiem dyskursu.

W powieści Calvino mamy do czynienia z narratorem, który projektuje czytelnika – odbiorcę modelowego, któremu przypisuje określone cechy, czyniąc go bytem fikcyjnym – postacią powieściową. Odbiorca ten zyskuje status analogiczny do statusu narratora wszechwiedzącego

²⁴ Tamże, s. 35.

²⁵ Tamże, s. 8.

– ulokowany zostaje poza światem zdarzeń, poza opowiadaną historią, ale w obrębie dyskursu literatury. Przypisana mu świadomość uczestnictwa w dyskursie literatury ma jednocześnie charakter indywidualny (użycie 2 os. lp.), jednorazowy (skoro odnosi się do tu i teraz odbiorcy) i ogólny. Na to ostatnie wskazuje wielowariantywność przedstawianych w kolejnych akapitach rozwiązań, np.:

Być może jeszcze w księgarni zacząłeś kartkować książkę. Czy też nie zdołałeś tego zrobić, bo owinięta była w celofan? Teraz stoisz w autobusie, pomiędzy ludźmi, jedną ręką trzymasz się uchwyty, a drugą wolną, zaczynasz rozwijać pakunek [...].

Albo też sprzedawca nie zapakował tomu, może wręczył ci go w torebce. To upraszcza sprawę. Siedzisz za kierownicą samochodu, przed światłami, wyjmujesz książkę z torebki [...].

Siedzisz przy biurku w pracy, z książką niby przypadkiem leżącą wśród urzędowych papierów [...].

Jednym słowem, lepiej będzie, jeśli pohamujesz własną niecierpliwość i otworzysz książkę dopiero wtedy, gdy znajdziesz się w domu. Teraz tak. Jesteś w swoim pokoju, odprężasz się, otwierasz książkę na pierwszej stronie, nie , na ostatniej [...] ²⁶.

Wielowariantywność zdarzeń, w literaturze papierowej istniejąca na prawach jednostkowych pomysłów artystycznych, takich jak powieść Calvino, w przestrzeni cyfrowej funkcjonuje jako zasada określająca sposób istnienia utworu. W dyskursie digitalnym przeróbce ulega zatem również status omawianych zabiegów literackich – z pojedynczych zabiegów tekstowych stają się powtarzalnymi zabiegami formalnymi. A oto jeszcze jeden przykład z pierwszych stron *Jeśli zimową nocą podróżny*. Chodzi mianowicie o użycie formy zapisu graficznego w funkcji nośnika dodatkowych znaczeń, co w dyskursie cyfrowym jest elementem konstytuującym literackość, tu zaś funkcjonuje na prawach pomysłu literackiego:

Jeszcze w oknie wystawy dostrzegłeś okładkę z poszukiwanym tytułem. Podążając tym widocznym tropem, utorowałeś sobie drogę poprzez zwarte zasięki Książek Nigdy Nie Przeczytanych, które spoglądały na ciebie ponuro z księgarskich stołów i półek, usiłując cię onieśmielić. Lecz ty wiesz, że nie powinienes dać się zbić z tropu, że pośród nich rozciągają się całe hektary Książek Których Równie Dobrze Możesz Nie Czytać, Książek Przeznaczonych Do Innych Celów Niż Lektura, Książek Przeczytanych Jeszcze Zanim Je Otwarto Gdyż Należą Do Kategorii Tych Co Zostały Przeczytane Jeszcze Przed Napisanie. [...] ²⁷.

Posłużenie się wielkimi literami można interpretować jako rodzaj semiotycznej synekdochy i jednocześnie peryfrazy. Kolejne wymienione

²⁶ Tamże, s. 12–13.

²⁷ Tamże, s. 9.

rodzaje książek (zapisane tak, że każde słowo opisujące dany typ książek zaczyna się wielką literą) są reprezentacją zbioru wszystkich możliwych tytułów, które mogłyby zostać przyporządkowane danemu opisowi. Figura retoryczna tworzona jest tu w interakcji warstwy graficznej słowa, semantyki tekstu oraz odwołania do zwyczaju tekstowego zapisywania tytułów, nazw wielkimi literami. Dodatkowo w działania retoryki tekstowej, czynienie elementem świata przedstawionego warstwy medialnej oraz samego czytelnika angażowana jest stylistyka innych dyskursów. Za przykład posłużyć może odwołanie się do metaforyki wojennej (zwarte zasieki Książek, rusza na ciebie piechota Książek), hiperboli (całe hektary książek) czy personifikacji ([książki] spoglądały ponuro).

Gry z przyzwyczajeniami dotyczącymi uczestnictwa w określonym dyskursie czy przezroczystości medium są tematem utworów cyfrowych. Dobrego przykładu dostarcza papierowo-elektroniczny (książka i płyta DVD) tom poetycki Zenona Fajfera *Powieki*²⁸, gdzie obie wersje cyklu – cyfrowa i drukowana – wchodzi ze sobą w interakcje, ujawniając zamysł całości. *Powieki* udowadniają, że nie każdy sens, nie każdy zabieg artystyczny, tu zaś w szczególności poetycki, da się osiągnąć przy stosowaniu tradycyjnego medium papierowego – słowa drukowanego. Zabiegi poetyckie na ruchomym słowie nie są w druku możliwe, a próba wydrukowania tekstu nawet w najbardziej pełnej wersji słownej daje efekt absurdu, bezsensu, braku poetyckiego zamysłu. Sens ten uzyskuje Fajfer dopiero w interakcji formy drukowanej z elektroniczną. Pozostawienie samej formy drukowanej dałoby efekt kiepskiej twórczości, poprzestanie wyłącznie na wersji elektronicznej spowodowałoby zubożenie znaczeń – w szczególności utratę efektu krytyki druku, niemożność zdemaskowania jego niedoskonałości czy wręcz ograniczeń w sferze wyzyskania semantyki wiersza kinetycznego.

Utwór Fajfera zawiera element gry, jaką prowadzi się z czytelnikiem przyzwyczajonym do poezji drukowanej. Odbiorca najpierw otwiera tomik poetycki (być może już w księgarni), traktując go jako formę pierwotną, oryginalną, dopiero później uruchamia płytę, postrzegając ją jako rzecz wtórną, pochodną względem formy drukowanej. Tymczasem całość papierowo-cyfrowa odwraca ten porządek. To wersja cyfrowa okazuje się pierwotna, zdolna do generowania sensu i dopiero na jej tle brak sensu tomu drukowanego jest pozorny.

Wersja cyfrowa stanowi rodzaj polemiki w stosunku do tradycyjnego rozumienia tomu poetyckiego jako zestawu wierszy. Linkowe przejścia między utworami zamazują granicę między nimi, każą pytać o to, czy mamy do czynienia z tomem, cyklem, a może jednym utworem? Słowo będące jednocześnie linkiem, staje się momentem wyjścia do budowania odmiennych znaczeń w różnych fragmentach; organizuje znaczenie inaczej

²⁸ Z. Fajfer, *Powieki*, Szczecin 2013.

niż linearne czytanie; nabiera odmiennego sensu w zależności od zmieniającego się kontekstu innych słów. Linkowanie oraz interakcje, w jakie wchodzi część drukowana z częścią cyfrową, organizują interpretację, decydują o tym, co ma wartość podmiotową w tekście, a co jest kontekstem; zakotwiczą jeden tekst w drugim, przekształcają poezję linearną w poezję przestrzenną i intermedialną.

Przestrzeń literacka konstruowana nie jako element świata przedstawionego wytwarzanego semantyką słowa, ale tworzona w sposób nacowny tkanką tekstu, jego warstwą semiotyczną obecna jest w utworze *I, You, We*²⁹ Dana Wabera i Jasona Pimble'a. Słowa zawieszone w sześciokątnej przestrzeni poruszają się – raz to przybliżają do widza, raz to od niego oddalają. Przemieszczająca się i napierająca na ekran przestrzeń słów może być postrzegana jako metafora uwikłania tekstu sztuki w medium, niemożności przekroczenia jego granic. W efekcie przestrzeń sztuki jawi się jako zawsze zapośredniczona i kształtowana medialnie, zaś wielokrotne medialne przepisywanie sztuki – zwłaszcza to niedokładne – okazuje się gwarantem jej trwania w zmieniających się nieustannie postaciach.

Transpozycje i parafrazy w sferze artystycznego (tu zwłaszcza literackiego) sposobu istnienia świata przedstawionego, statusu warstwy przedstawień (tekstury) i odbiorcy nie zrodziły się w przestrzeni cyfrowej. Są raczej efektem przemodelowania sposobu myślenia o literaturze jako sztuce słowa, wynikają ze wzmocnienia roli tekstury i czytelnika, postrzegania ich jako bytów tekstowych – zinterioryzowanych przez sztukę i będących przedmiotem gry literackiej współkreatorów znaczeń fikcyjnych i szerzej artystycznych. Tekstura (warstwa przedstawień) nie jest transparentnym medium znaczeń, zaś odbiorca/interpretator nie jest niezależną od tekstu egzystencją, kimś, kto tworzy sensy w spotkaniu z tekstem (jak ująłby to Hans-Georg Gadamer³⁰) lub napotyka na tekst postrzegany jako urządzenie generujące sensy (Jurij Łotman³¹). Zarówno tekstura, jak i odbiorca są bytami tekstowymi, koniecznymi jego elementami i kreatorami współodpowiedzialnymi za znaczenie tekstu. Dodać należy, że posłużenie się narzędziami digitalnymi w kreacji sztuki (tu również hipertekstu literackiego) pozwoliło ten fakt uwydatnić, unaocznic w efekcie przesunięcia tego, co dotychczas lokowało się w sferze oryginalnego eksperymentu w sferę reguły działań artystycznych.

²⁹ http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we.html [dostęp 15.09.2014].

³⁰ H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wyb., przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 127.

³¹ Zob. J. Łotman, *Tekst jako urządzenie generujące sens*, [w:] tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008.

Digital paraphrases (about inadequate re-writing of the culture)

Summary

The aim of this study is to present changes are being introduced in the sphere of artistic texts of culture (especially in literature) caused by development of digital technologies. The texts of culture combine and transform textual elements belonging to different discourses (e.g. literature, video games, the way of everyday communication). Changes of the status of texture and receiver are analyzed. Texture is no longer a transparent medium – it shapes the creation of textual meanings, interacting with semantics of words, images, and sounds. The status of receiver is being changed as well, by the incorporation into the fiction (thus becoming a rhetorical figure). The article shows that those changes already existing in traditional paper literature are on experimental laws, while in era of digital culture these experiments became one of the rules in itself.