

PO DRUGIEJ STRONIE EKRANU. O POCHODZENIU I CHARAKTERZE E-LIBERATURY

Łukasz Matuszyk, lukasz.filolog@gmail.com
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice



STRESZCZENIE

W artykule została przedstawiona idea dzieła e-liberackiego, czyli utworu liberackiego funkcjonującego wyłącznie w wirtualnej przestrzeni Internetu. Podjęto próbę genealogicznego umiejscowienia tego typu literatury – ukazując jej odmienną od e-literatury oraz liberatury – oraz przedyskutowano jej hipertekstowość (hipermedialność). Głównym celem było ukazanie liberatury jako gatunku doskonale funkcjonującego w Internecie, o wiele lepiej niż tradycyjna literatura.

Słowa kluczowe: e-literatura, liberatura, e-liberatura, teoria literatury, cybertekst, hiperłącze, Espen Aarseth

On the other side of the screen. About the origin and nature of e-liberature

SUMMARY

The author presents the concept of an e-liberary work, i.e., a liberary piece which functions only in the virtual space of the Internet. An attempt is made to locate this type of literature among the genres – presenting the difference between this type and e-literature, as well as liberature – and to discuss its hypertextuality (hypermediality). The main aim was to present liberature as a genre functioning very well on the Internet, much better than traditional literature.

Key words: e-literature, liberature, e-liberature, literary theory, cybertext, hyperlink, Espen Aarseth

W moim artykule poruszona zostanie kwestia specyficznie rozumianej hipertekstowości dzieła liberackiego. Pierwsza część scharakteryzuje dzieło e-liberackie oraz dookreśli je genealogicznie, natomiast w drugiej części utwór tego typu zostanie ukazany jako hipertekstualny, choć bardziej adekwatne w odniesieniu do e-liberatury wydaje się określenie „utwór hipermedialny”. Podstawowy cel artykułu związany jest właśnie z tą kwestią – chodzi mianowicie o ukazanie liberatury jako gatunku nadającego się niemal idealnie do funkcjonowania w wirtualnej przestrzeni Internetu, w stopniu o wiele większym niż tradycyjna literatura. Ponadto zaprezentowane zostaną różnorodne możliwości, które przed liberaturą otwiera Internet. W ostatniej części tekstu przedstawione zostaną wnioski wynikające z takiego rozumienia liberatury oraz jego konsekwencje dla obecnego i przyszłego dyskursu teoretycznoliterackiego.

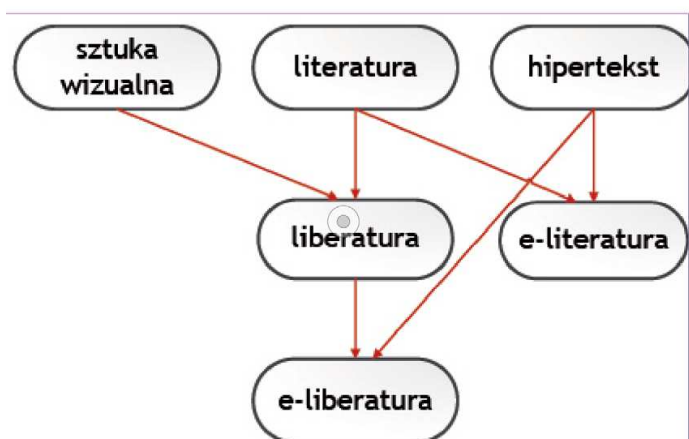
LIBERATURA A E-LIBERATURA: ROZWAŻANIA GENEALOGICZNE

Nie ulega wątpliwości, że liberatura – choć to zjawisko innowacyjne – stanowi w dużej mierze twór ukształtowany w toku historycznych przemian literatury, wiąże się bowiem z licznymi próbami połączenia w nierozdzielną całość tekstu i fizycznej warstwy dzieła, które podejmowane były już od czasów starożytnych. Takie dzieła z zasady przekraczają granice gatunkowe, a nawet granice sztuk – literatura łączy się w nich z malarstwem czy rzeźbą, poezja z codzienną pragmatyką dyskursu, dramatyczna polifonia (zwykle temporalnych) głosów z jednoczesnością doświadczenia wizualnego. Liberatura zatem – co zresztą dostrzegalne jest już w samej jej nazwie, pochodzącej od łacińskiej *libertas* – proponuje autorom wolność, przede wszystkim formalną; Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer piszą: „w naszym rozumieniu liberatury nacisk położony jest na książkę, a postulowana przy tym wolność odnosi się przede wszystkim do pełnej dowolności jej kształtu i formy”¹. Ciągłe jednak liberatura jest literaturą, czy też podgatunkiem literatury, ponieważ podstawowym medium przekazu pozostaje tekst, choć tekst rozumiany bardzo szeroko, nie tylko jako sensownie (i estetycznie) ułożone litery. Wynikanie gatunków z siebie i ich przenikanie w uproszczony sposób przedstawiam na poniższym schemacie.

Nie ma przy tym w zasadzie żadnego „idealnego” dzieła liberackiego – wzorca, wobec którego wszystkie inne utwory liberackie musiałyby się określić, z którym z konieczności podejmowałyby intertekstualny dialog.

¹ K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura czyli dziura w sieci*, [w:] M. Kocójowa (red.), *Informacje o obiektach kultury i Internet*, Kraków 2005, s. 157, <http://skryba.inib.uj.edu.pl/wydawnictwa/e01/bazarnik.pdf>, 10.11.2014.

Ponieważ jednak liberaturze została przypisana bardzo długa historia, w której granicach znajdują się nawet najbardziej odległe od siebie dzieła, bardziej sensowne w stosunku do tego zjawiska wydaje się mówienie o związkach gatunkowych w rodzaju Wittgensteinowskich „podobieństw rodzinnych” między poszczególnymi przedstawicielami. Pomoże to uniknąć niektórych problemów związanych np. z podobieństwem pewnych dzieł literackich do liberatury. K. Bazarnik wymienia kilka cech definicyjnych, którymi charakteryzują się „typowe” utwory liberackie. W dziełach takich przekaz artystyczny wynika z połączenia tekstu i książki, a wyróżnia je przede wszystkim wyjście poza czystą tekstowość:



Rys. 1. Schemat prowadzący od literatury do e-literatury

Źródło: opracowanie własne

Ich gatunkowa odrębność byłaby związana nie z typem narratora czy podmiotu lirycznego, ale ze sposobem budowania świata przedstawionego oraz z językowo-stylistyczną warstwą utworu, w której wykorzystano by również wizualne cechy pisma i podłoża, na którym zostało ono utrwalone. Zatem krój i rozmiar czcionki, typografia i format, obecność wszelkich elementów graficznych (zdjęć, rysunków, diagramów, map, itp.), rodzaj papieru, czy sam kształt książki nie byłyby sprawą przygodną i neutralną, lecz pełnoprawnymi i świadomie użytymi przez autora środkami ekspresji².

Nie ulega zatem wątpliwości, że liberatura stanowi nowy gatunek, który charakteryzuje się tym, że wszelkie elementy dzieła mają znaczenie takie, jakie do tej pory miał jedynie tekst, a zatem okazują się w tradycyjnym znaczeniu „tekstowe”. Jednocześnie utwory liberackie są dziełami przede wszystkim literackimi, a zatem do kategorii liberatury nie można byłoby zaliczyć np. instrukcji obsługi czy atlasu geograficznego, mających znaczenie utylitarne, a także komiksów, ponieważ tekst zwykle nie wysuwa się w nich na pierwszy plan, a twórca na ogół nie planuje warstwy fizycznej dzieła (np. kształtu tomu). Bardzo istotna, jeśli nie najistotniejsza, okazuje się przy tym świadomość autora, że dzieło, które tworzy, jest utworem specyficznym i pełniejszym od większości pozostałych dzieł literackich, tj. takim, w którym ważny jest nie tylko tekst, lecz również wszystko to, co z owym tekstem współwystępuje. Do tak rozumianego gatunku można zaliczyć dzieła Williama Blake’a czy Jamesa Joyce’a, choć teoretycy liberatury skłonni są nazywać je raczej proto-liberackimi, co wynika z często dość nietrwałego połączenia warstwy graficznej z tekstową lub braku indywidualnych cech w samej fizycznej warstwie książek stworzonych przed rokiem 1999, kiedy to Fajfer po raz pierwszy wydał drukiem swój liberacki manifest³. Nie każde dzieło literackie, w którym warstwa graficzna ściśle łączy się z tekstową, będzie sklasyfikowane jako reprezentant liberatury, podobnie jak nie każdy utwór literacki wykorzystujący możliwości HTML może być uznany za e-liberaturę (oraz nie każdy utwór wydany drukiem będzie uznany za literaturę). Co więcej, wszelkie rozstrzygnięcia dotyczące tego, czy dane dzieło określić jako liberackie, proto-liberackie, czy też nieliberackie, wydają się wystarczająco nieostateczne, by w stosunku do utworów liberaturo-podobnych mówić raczej jako o należących do swoistej „rodziny” liberackiego trans-gatunku, jak nazywa to zjawisko Wojciech Kalaga⁴.

Teoretycznie zatem liberatura pełna jest rozmaitych „potencjalności”: może być epicka, liryczna bądź dramatyczna, może w swój obszar anektować elementy graficzne, a także grać kształtem dzieła. Jednocześnie nie ma w zasadzie żadnej niezwykłej cechy, która łączyłaby wszystkie dzieła liberackie – być może za wyjątkiem nierozzerwalnej pełni utworu, w którym połączony tekst, obraz i warstwa fizyczna współgrają, a także żywo postulowanej przez Bazarnik i Fajfer autor-skiej intencjonalności, która zresztą ową pełnię umożliwia. Intencjonalności, dodajmy, w stosunku do (niemal) wszystkich elementów utworu. Dzieło liberackie to zatem takie dzieło, w którym „mówi” nie tylko tekst i towarzyszące mu elementy graficzno-fizyczne, lecz raczej stojący za dziełem, ukazujący się w nim bądź ukryty między wierszami i innymi liber-

2 K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 1, <http://www.liberatura.pl/teksty-dostepne-na-stronie.html>, 7.08.2014

3 Chodzi tu o artykuł Z. Fajfera „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”, [w:] K. Bazarnik (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków 2010.

4 W. Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] W. Bolecki, A. Dziadek (red.), *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, Warszawa 2010, s. 76–77. Mimo trans-gatunkowości, mówienie o liberaturze nie jako konglomeracie gatunków, ale jako o nowym gatunku, jest uzasadnione – przede wszystkim ze względu na wynikające z hybrydyczności „utekstowanie” innych niż tekst elementów utworu.

-elementami, autor-demiurg. Wolność czytelnika natomiast polega na tym, że może wędrować po wielu zaplanowanych przez autora ścieżkach – a także, na szczęście dla badaczy literatury i innych niezależnych czytelników, po ścieżkach niezaplanowanych, które być może według niektórych liberatów są szlakami nadinterpretacji⁵. Doświadczenie liberatury nie jest linearnym odczytywaniem tekstu; to raczej swego rodzaju gra niż lektura, to zabawa sprawiająca z reguły inny rodzaj czytelniczej przyjemności niż typowa literatura. Niemniej trudno uogólniać i wskazywać reguły gatunku, w którym autor dysponuje tak wielką wolnością, a zarazem tak dużą odpowiedzialnością, w stosunku do swojego dzieła – pewne jest natomiast, że jako jeden z głównych wyznaczników liberatury powinniśmy wymienić właśnie autorską wolność, która jednak zasadniczo bilansuje dotychczasową wolność (przede wszystkim interpretacyjną) czytelnika w stosunku do tekstu.

Przykładem szczególnym, a także wyjątkowo problematycznym przy rozważaniach genologicznych, wydaje się istniejący głównie wirtualnej przestrzeni Internetu podgatunek liberatury – e-liberatura, którą uważam za podgatunek o innym pochodzeniu niż e-literatura⁶. Stanowi ona taki rodzaj liberatury, dla którego przestrzeń wirtualna jest medium podstawowym. E-liberatura zatem to nie liberatura przetransponowana do formy elektronicznej, lecz liberatura genetycznie elektroniczna (ang. *born digital*). Z drugiej strony, „zwykła” liberatura jest genetycznie „analogowa”, choć w specyficzny sposób, bo jej medium wyróżnia się na tle jednorodnego, papierowego medium literackiego. Ani jednego, ani drugiego typu nie można przekształcić na inny bez zniszczenia, a przynajmniej zniekształcenia, jądra jego tożsamości. Mimo że utwory należące do obu typów wyróżnia całościowość i zamknięcie dzieła, owa całościowość jest zasadniczo odmienna dla liberatury, ograniczonej głównie materialnością „tomu”, i e-liberatury, ograniczonej liczbą odniesień i ich kierunkiem. Należy także wspomnieć o cielesności, która dla liberatury jest jedną z cech różnicujących ją od typowej literatury, a dla e-liberatury przestaje mieć znaczenie, bowiem miejsce tej cechy zajmuje wirtualność, a zatem bezcielesność⁷. Tym, co nieograniczone, dla literatury może być jedynie tekst, otwartość jego kompozycji i możliwość wielorakich interpretacji; przed e-liberaturą otwiera się niemal nieograniczone i ciągle rosnące pole Internetu. Ograniczeniem nieuniknionym jest istnienie tak pojętej e-liberatury wyłącznie w przestrzeni wirtualnej, choć w istocie tej cechy nie trzeba koniecznie uznawać za ograniczającą.

CYBERTEKST I ERGODYCZNOŚĆ E-LIBERATURY

Postulując istnienie nowego gatunku i opisując go, należy również wskazać, w jaki sposób ów nowy gatunek odnosi się do podobnych typów działalności literackiej i fenomenów z nią związanych. Dyskusja o e-liberaturze powinna wziąć pod uwagę dwa zjawiska, o których już w 1997 r. pisał norweski teoretyk Espen J. Aarseth. Pierwszym z nich jest cybertekst, będący swego rodzaju strukturalistycznym *langue* literatury istniejącej w medium wirtualnym. Autor definiował to pojęcie w następujący sposób:

Pojęcie cybertekstu wysuwa na plan pierwszy mechaniczną organizację tekstu, przyjmując, że złożoność medium, w jakim się on przejawia, stanowi integralną [część] procesu literackiego. Jednocześnie jednak cybertekst skierowuje uwagę na odbiorcę, albo użytkownika tekstu, jako figurę jeszcze bardziej zintegrowaną z dziełem, niż zakładali to teoretycy odbioru. Dla nich działalność czytelnika rozgrywa się całkowicie w jego głowie. Tymczasem użytkownik cybertekstu aktywny jest także w sensie ekstranoematycznym [ang. *extranoematic*]. W trakcie cybertekstowego procesu użytkownik realizuje pewną semiotyczną sekwencję. Ten oparty na wyborze kierunek jest konstrukcją w sensie wręcz fizycznym, której nie wyjaśniają żadne ze znanych do tej pory koncepcji „lektury”⁸.

Wyraźnie dostrzegalne w tym opisie jest nadanie znaczenia nie tylko mechanicznie zorganizowanemu tekstowi, lecz także jego odbiorcy, który nie jest wyłącznie czytelnikiem, lecz także użytkownikiem. Połączenie nowego sposobu tworzenia tekstu z nową rolą odbiorcy pozwala mówić o nowym sposobie odbioru dzieła cybertekstowego. Ten nowy sposób lektury wynika z cechy dystynktywnej takiego utworu, którą E. Aarseth nazywa ergodycznością (od gr. *ergon* – ‘praca’ i *hodos* – ‘ścieżka’). Można stwierdzić, że drugie wymieniane przez autora zjawisko, utwór ergodyczny, to *parole* cybertekstu. Według badacza, „[d]zieła ergodyczne wymagają nietrywialnego wysiłku i dopiero on pozwala czytelnikowi

5 Moje stwierdzenie może zostać uznane za subiektywne, ale uważam, że wyłącznie podejmując się wolnej interpretacji, takiej, jaką postulował Richard Rorty, możemy zapewnić rozwój liberatury nie tylko jako sumy dzieł, ale także jako istotnego (szczególnie w dzisiejszych czasach) dyskursu krytycznego i teoretycznego.

6 Jako e-literaturę rozumiem tutaj jedynie utwory funkcjonujące wyłącznie w przestrzeni wirtualnej i wykorzystujące różne cechy tej przestrzeni. Nie zaliczam do tej kategorii natomiast tzw. e-booków, które zwykle nie różnią się zasadniczo od dzieł papierowych, być może poza możliwością szybkiego wyszukiwania określonych słów czy zwrotów bądź natychmiastowego przechodzenia ze spisu treści w dane miejsce książki.

7 O cielesności dzieła literackiego Zob. L. Matuszyk, *Literackie ciało i jego Oka-leczenie*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” Katowice, [złożone do publikacji].

8 E.J. Aarseth, *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, przeł. D. Sikora, M. Pisarski, http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html, dostęp: 10.11.2014. Warto zauważyć, że autor również nie zalicza kategorii cybertekstu do literatury: „cybertekst posłużył tu do opisu obszernej tekstowej kategorii medialnej. Nie jest on w żadnym stopniu gatunkiem literackim”.

przechodzić przez tekst. Jeśli literatura ergodyczna jako koncepcja posiadać ma sensowne podstawy, to musi zakładać ona istnienie literatury nieergodycznej, w której podążanie za tekstem jest wysiłkiem trywialnym, który nie obarcza czytelnika żadną ekstranoematyczną odpowiedzialnością, poza (na przykład) ruchem gałki ocznej i równomiernym lub losowym przewracaniem stron⁹. W tym kontekście trywialne okazuje się odczytywanie typowego, linearnego dzieła literackiego¹⁰.

Można zatem wyciągnąć wniosek, że „typowa” literatura nie nadaje się do przetransponowania na formę hipertekstową, i to właśnie z uwagi na swoją „trywialność”, tj. założenie sposobu lektury, który nie dopuszcza w zasadzie znaczących wyborów formalnych ze strony czytelnika, lecz stanowi głównie wysiłek „noematyczny”, czyli związany z myśleniem (gr. *noema* oznacza ‘myśl’). Tezę o braku możliwości dokładnego przełożenia literatury na formę e-literacką łatwo udowodnić przykładem sprzed lat: powieść Sławomira Shutego *Blok* (2002), identyfikowana jako pierwsza polska powieść internetowa, została najpierw opublikowana w formie papierowej, a gdy autor umieścił ją w Internecie w formie e-literackiej, wykorzystującej hiperlinki i ilustracje, zmienił także koncepcję utworu (który *notabene* powstawał równoległe z wersją papierową), usuwając niektóre z opowiadań i stwarzając całościowy, spójny cykl¹¹. Pozwala to zauważyć, że dzieło e-literackie (a przynajmniej ten konkretny utwór) charakteryzuje się spójnością niejako „aprioryczną”, która nie wynika z interpretacji, natomiast dzieło literackie – jak pisał Richard Rorty – należy poprzez interpretację uspołnić¹².

Spójność dzieła e-literackiego dostrzeżemy szczególnie wyraźnie w tekstach „emanacyjnych”, które stanowią rozwinięcie tradycyjnego akrostychu. Takie utwory w dynamiczny sposób rozwijają się przed oczami czytelnika-widza. Przykładem może być *Ars poetica* (2004) Zenona Fajfera:

To dzieło można uznać za nowatorskie i piękne, jednak należy przyznać, że nie wymaga ono od czytelnika konkretnej ingerencji, tzn. nie jest „nietrywialne” w rozumieniu Aarsetha – utwór po prostu rozwija się przed oczami patrzącego. Bardziej interaktywne, a zarazem dające odbiorcy pewną dozę wolności, są natomiast *Powieki* (2013) Z. Fajfera:

Rys. 2. Zenon Fajfer, *Ars poetica* (2004)¹³

Rys. 3. Zenon Fajfer, *Powieki* (2013)¹⁴

Czytelnik może tu w ograniczonym stopniu decydować o częściach, które ukaza się jego oczom w danej chwili, za pomocą bocznego interfejsu. To ograniczenie czytelniczej ingerencji pozwala chyba mówić o „trywialności” E. Aarsetha jako wartości podlegającej gradacji. Ten utwór Z. Fajfera, mimo że z założenia e-literacki, okazuje się zatem trywialny jedynie w pewnym sensie.

Można stwierdzić, że – podobnie jak obcowanie z grą komputerową – odbiór

To wszystko?	Ocean i mewy,	i
wszystko inne.	Dzbanek z iluzjami.	Entuzjazm ęmy
opiekanej czarnym złotem.	Ale...	Miłość i
inne niewygody.	Agni, czas zacząć ekpyrosis.	Jedz
moje inicjały.	Eksplozja	ćmysłów
i na nowym		ekranie

[Ars poetica]

obejrzą cię znów.		Yoricku,
czaszka Hamleta.	Oczami duszy.	Żle
z oczami.	Boże, ale ciemno.	Zobaczyć
astralne	litery,	eteryczne
metrum.	Oczami innymi.	Mroczną intrygę
intelektu.		

9 Tamże.

10 Odrzucone zostają tym samym wysiłki dawnych interpretatorów i teorie opisujące dostojność tekstu, co wydaje się osobliwe szczególnie w związku z tym, że dzieło cybertekstowe może zostać uznane za pewien rodzaj komputerowej zabawy. Czytelnicze „wnikanie” w tekst, które zazwyczaj było uznawane za skomplikowane i obarczone wysiłkiem umysłowym, dla E. Aarsetha jawi się jako trywialne.

11 Zob. S. Wysłouch, *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej*, „Techsty” 2014, nr 9 (1), http://techsty.art.pl/m9/s_wyslouch_blok.html, 22.11.2014.

12 R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, przeł. T. Bieroń, [w:] U. Eco i. in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 95.

13 Zob. wersję ruchomą: http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, 10.11.2014.

14 Zob. fragment utworu na stronie: <http://zamek.poznan.pl/fotki/Zenon%20Fajfer%20-%20Powieki%20%28fragment%29.swf>, 10.11.2014.



(;)

Dziecięce łóżko unosi główkę, arturiańskie
rydwany ognia. Zakrywa mowę, odkrywa wodospad. Analizuje
zbyt
wiele i aliteruje, tracąc różnowagę. Ale krok, a morał i
iskrzące niebo nad. Akant.

Obudzeni do snu, łzy ocierający na aukcjach,
bez ostatniego słowa. Kora i ekskalibur, gdzieś obok,
obok, w odparowanej ciemni. Ubywa.
Kroplami. *Opłuczesz mi plecy?* Odwiązany strumień. *Tu.*

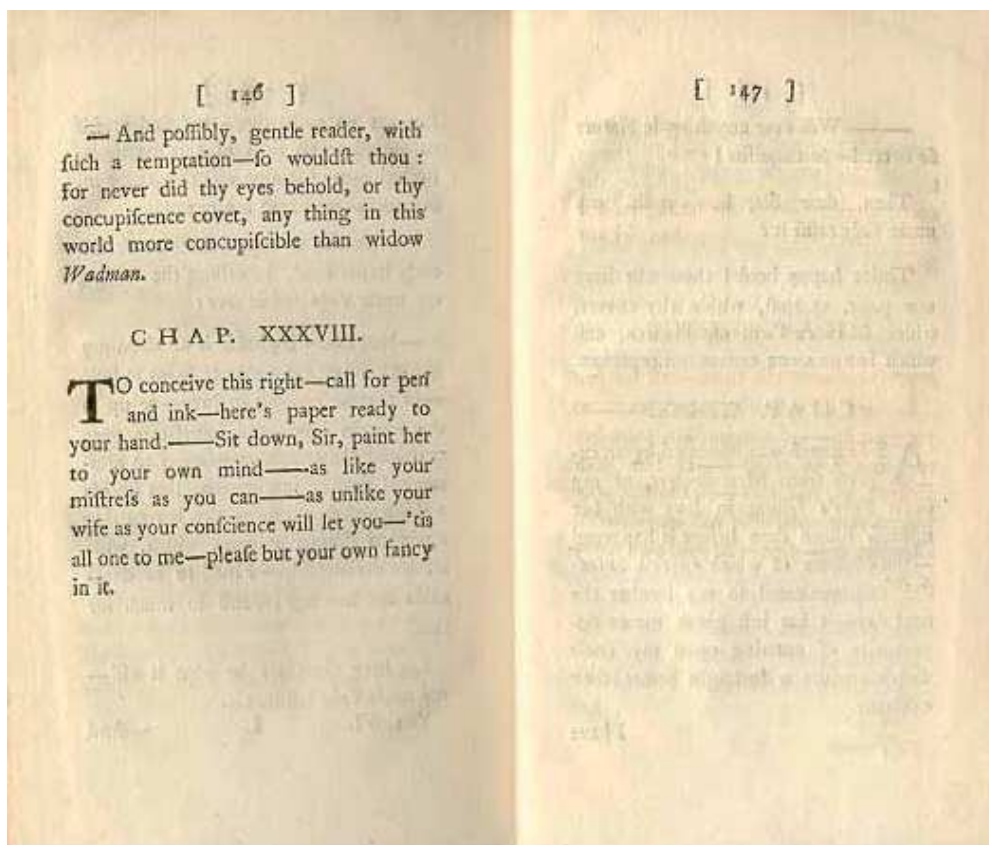
elektronicznego dzieła liberackiego to niemal nieuniknione doświadczenie specyficznego zanurzenia, immersji. Załączek doświadczenia tego typu dawała czytelnikowi już dawna literatura linearna; takie zanurzenie Małgorzata Nitka i John Gilliver opisywali jako „wyjście poza siebie, którego dokonujemy, gdy czytamy: podejmując książkę, zmierzamy ku książce i, mając głowę w książce, możemy w nią wejść, zagubić się w niej, zostać przez nią porwani lub być z nią na pełnym morzu... To wyjście [poza siebie] wskazuje, że czytając, opuszczamy znany nam teren i zmierzamy gdzieś indziej, porzucamy to, co znajome. Nie jesteśmy już wówczas w domu”¹⁵. Czytanie zatem to nie tylko wyjście poza siebie, lecz także „wejście” w książkę, niemalże fizyczne wniknięcie w nią.

Do podobnego wniknięcia dochodzi u gracza komputerowego, który przez wiele godzin nieustannie musi skupiać uwagę na – często opartej na połączeniu internetowym – rozgrywce, i do którego dochodzą z ekranu najróżniejsze bodźce wizualne, słuchowe, tekstowe, a czasem nawet (choć już niekoniecznie z ekranu) fizyczne. Jean Baudrillard odniósł się do doświadczenia tego rodzaju w książce z 2000 r., gdzie pisał, że nowe media, a zwłaszcza monitor komputera, pozwalają przyjąć zupełnie inny punkt widzenia niż fotografia, kino czy malarstwo, które w oczywisty sposób oddzielają scenę (*scene*) od spojrzenia. Francuski filozof kultury twierdzi mianowicie, że żyjemy w „kulturze ekranu”, gdzie „obraz wideo i ekran komputera powodują pewien typ zanurzenia [*immersion*], rodzaj pępkowej relacji, „dotykowej” [*tactile*] interakcji [...]. Jest to zanurzenie komórkowe, korpuskularne: odbiorca wchodzi w płynną substancję obrazu – możliwe, że po to, by ją zmodyfikować – w taki sam sposób, jak nauka wnika do genomu, do kodu genetycznego, by dzięki temu przekształcić samo ciało. Możesz poruszać się, jak chcesz, możesz zrobić z interaktywnym obrazem, co chcesz, lecz zanurzenie stanowi cenę tej wiecznej dostępności [...].”¹⁶. Od zanurzenia w literaturę, zanurzenie medialne/ekranowe odróżnia się tym, że jest fizycznym wniknięciem w przestrzeń wirtualną, a zatem zanurzeniem materialnym.

W tradycyjnej książce nie mamy ponadto do czynienia z takim natężeniem bodźców, co sprawia, że zazwyczaj pełne „zanurzenie się” w książce jest obciążone wysiłkiem i wymaga specjalnych warunków. Dzieło liberackie, używając najróżniejszych – graficznych, fizycznych, czasem słuchowych – bodźców, przykuwa naszą uwagę raczej w sposób podobny do działania gry komputerowej. Dlatego podejmując się „lektury” dzieła tak specyficznego, jak utwór liberacki, porzucamy „dom”, a nawet – bardziej ogólnie – znany nam teren literackich podróży, już na początku owego czytania/postrzegania. W dawniejszej literaturze sytuacja była nieco inna. Takie elementy, jak np. pusta strona w proto-liberackim *Tristramie Shandy* (1767) Laurence’a Sterne’a, sprawiały, że czytelnik wypadał z transu owej immersji i „wracał do rzeczywistości”, na ten moment pełnej świadomości otaczającej rzeczywistości wychodząc z roli czytelnika. Owo wyjście sprawia, że „gracz” uczestniczący w tej artystycznej grze jest w pełni świadomy procesów, które zachodzą w jego umyśle w trakcie odbioru dzieła.

15 J. Gilliver, M. Nitka, *The Place of Reading*, [w:] W. Kalaga, T. Rachwał (red.), *Aesthetics of Interpretation: Essays in Cultural Practice*, Katowice 2000, s. 11, przekład własny – Ł. Matuszyk.

16 J. Baudrillard, *Screened Out*, przeł. C. Turner, London, New York 2002, s. 177, przekład własny – Ł. Matuszyk.



Rys. 4. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1767)

Odbiorca dzieła liberackiego natomiast nie jest przez nas w zasadzie wcale uznany za czytelnika, lecz za swego rodzaju podmiot postrzegający, który – podobnie jak autor – musi wykazać się trzeźwością i świadomością wobec utworu. Zanurzony w ekranie (by użyć metafory Baudrillarda) gracz komputerowy traci swoją „codzienną” tożsamość i staje się postacią, w którą jako gracz się wciela; odbierając dzieło liberackie natomiast od początku i przez cały czas jesteśmy świadomi naszego czytania i swojej tożsamości nie tracimy.

E. Aarseth uważa cybertekst za tekst-maszynę, która składa się z trzech elementów: znaku werbalnego, medium i operatora. Odbiorca zatem nie jest już wyłącznie czytelnikiem, lecz także wykonawcą pewnych czynności na tekście, operatorem tekstowej maszyny. O koncepcji maszyny cybertekstowej autor pisze:

[Moje] rozumienie tekstu bliższe jest filologicznemu (lub obserwowalnemu) utworowi niż poststrukturalistycznej (lub metafizycznej) plejadzie elementów znaczących [*galaxy of signifiers*]. Jednak mimo że moje rozumienie jest związane z obu tymi znaczeniami terminu, jest ono jednocześnie znacząco od nich odmienne. Zamiast definiować tekst jako łańcuch elementów znaczących, jak robią to językoznawcy i semiotycy, używam tego słowa jako odniesienia do szerokiego wachlarza fenomenów, od krótkich utworów lirycznych do skomplikowanych programów komputerowych i baz danych. Jak wskazuje prefiks cyber, tekst jest tutaj widziany jako maszyna – nie w sposób metaforyczny, lecz jako mechaniczne urządzenie do produkcji i konsumpcji znaków werbalnych¹⁷.

Tekst zatem jest tutaj pojmowany bardzo szeroko, podobnie jak w przedstawionym przeze mnie wcześniej rozumieniu tekstu liberackiego, tzn. włączając najróżniejsze elementy fizyczne czy wizualne. Jednocześnie uznawany jest za „maszynę do pisania”, ale nie w znaczeniu dekonstruktywistycznym, lecz w dosłownym, ponieważ komputer stanowi maszynę do produkcji tekstów.

HIPERMEDIALNOŚĆ I NIELINEARNOŚĆ E-LIBERATURY

Przyjrzyjmy się tej maszynie do produkcji tekstów, a szczególnie narzędziu, które owe teksty przedstawia odbiorcy.

17 E.J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 20–21, przekład własny – Ł. Matuszyk.

Strona internetowa, bo o nią tutaj chodzi, podobna jest do strony książkowej nie tylko z nazwy, ale też z kształtu, który przybiera. Lev Manovich zauważa również ewolucję tak rozumianej strony:

„Interfejsy kulturowe odwołują się do naszej znajomości »interfejsu strony«, próbują jednocześnie rozszerzyć jego definicję, wprowadzając nowe koncepcje możliwe do zrealizowania dzięki użyciu komputera. W 1984 roku Apple wprowadził graficzny interfejs użytkownika wyświetlający informacje w nakładających się oknach, ułożonych jedno za drugim. Użytkownik miał możliwość przechodzenia między stronami w jedną i drugą stronę, jak również przewijania stron. W ten sposób tradycyjna strona została zdefiniowana na nowo jako strona wirtualna o powierzchni dużo większej niż ograniczona powierzchnia ekranu komputerowego”¹⁸.

Autor wskazuje jednak, że w przedstawianiu strony internetowej dochodzi jednocześnie do pewnej archaizacji, czy też powrotu do źródeł – egipskich, greckich i rzymskich zwojów papirusowych – bo „[p]rzewijanie zawartości okna lub stron internetowych ma znacznie więcej wspólnego z odwijaniem zwoju niż odwracaniem stron we współczesnej książce”¹⁹. Tymczasem zwój to po łacinie *volumen*, co wskazuje na pewien związek obecnego woluminu z tym tradycyjnym materiałem do zapisu. Właśnie forma zwoju, z racji swej ograniczonej wielkości, wymagała dzielenia tekstu na skończone jednostki, zwane rozdziałami, a obecnie książka stanowi widzialne ograniczenie danego tekstu od wszystkich innych tekstów²⁰. Można zatem stwierdzić, że e-liberatura jest kolejnym krokiem na drodze rozwoju formy przekazywania pewnych informacji, który związany jest z (1) wielką liczbą informacji (forma papirusowa dostosowana była do rzeczywistości, w której informacji było stosunkowo niewiele) oraz (2) koniecznością czytelniczego wyboru z tego morza informacji (dlatego jej forma przekazu musi się różnić od linearnej, i zawierającej pewną – przynajmniej postulowaną – całość, książki). Jednocześnie forma e-liberacka jest niedokończona, zawsze stanowi „work in progress”, które – bazując na intertekstualności – wychodzi poza nią i jest formą hipertekstową.

Intertekstualność to zjawisko, w którym zakładane są pewne połączenia między różnymi utworami, jednak owe połączenia nie są dowolnie wybierane przez czytelnika, lecz zasadniczo przyjmuje się, że zostały zaplanowane przez autora, zazwyczaj autora-erudyte. Hipertekstualność (a właściwie hipertekstowość) natomiast to zjawisko podobne, które jednak charakteryzuje się większą swobodą połączeń. Jak pisze Mariusz Pisarski, „[z] perspektywy intertekstualności właściwej, jeśli spojrzeć na hipertekst bardziej jako model niż jego realizację, [...] jawi się on jako konstrukcja swobodna: autor nanosi wskaźniki odesłań na dowolnie wybrany przez siebie fragment tekstu, czytelnik z kolei nie ma obowiązku ich uruchamiać, a jeśli już się na to zdecydował, może to czynić w dowolnym zakresie i dowolnej kolejności”²¹. W takim dziele zatem swoboda odbiorcy jest nawet większa niż u czytelnika utworu liberackiego.

Choć obszarem obecnych rozważań jest literatura, używając terminu „hipertekst” nie mam tu na myśli idei Gérarda Genette’a, który w 1982 roku wyodrębnił ten typ „transtekstualności” jako relację łączącą tekst późniejszy (zwany właśnie hipertekstem) z wcześniejszym (hipotekstem). Hipertekst w tym „multimedialnym” kontekście to pojęcie, które w 1965 r. zaproponował Ted Nelson. O przyczynie sformułowania tej idei pisał: „wprowadzam termin »hipertekst«, który będzie oznaczał materiał pisemny lub graficzny powiązany w tak skomplikowany sposób, że nie może być prezentowany bądź reprezentowany na papierze”²². Również hipertekst ma jednak źródło książkowe, a ponadto w pewnym sensie archaiczne: pochodzi mianowicie od książki zawierającej przypisy, w których znajdowały się adresy bibliograficzne cytowanych źródeł, odsyłające zainteresowanego czytelnika do odpowiedniego miejsca w bibliotece. Łącze na stronie internetowej charakteryzuje się natomiast symultanicznością, podobnie zresztą jak strona internetowa w ogóle – nie da się przecież ukryć, że multimedialność internetowego przekazu (łączenie w całość kodu językowego, graficznego, filmowego itd.) ma wpływ na to, w jaki sposób odbieramy podawane informacje.

Cytowany już J. Baudrillard stwierdza nawet, że zaprezentowanie tekstu na ekranie powoduje inny rodzaj naszego spojrzenia na tenże tekst. Autor stwierdza mianowicie, że tekst „wirtualny”, ukazujący się w Internecie czy w edytorze tekstu, jest „przetwarzany jako obraz wykreowany przez komputer – jako coś, co nie wchodzi już w relację z transcendencją spojrzenia bądź pisania. [...] [Z]najdując się przed ekranem komputera, nie postrzegamy już tekstu jako tekst, lecz

18 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 153.

19 Tamże, s. 154.

20 Zob. J.D. Bolter, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah, London 2001, s. 77.

21 M. Pisarski, *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011, nr 8, T. VIII, s. 187.

22 W artykule *A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate*. Cyt. za: N. Wardrip-Fruin, *What Hypertext Is*, [w:] *Proceedings of the fifteenth ACM conference on hypertext and hypermedia*, New York 2004, s. 126–127, przekład własny – L. Matuszyk.

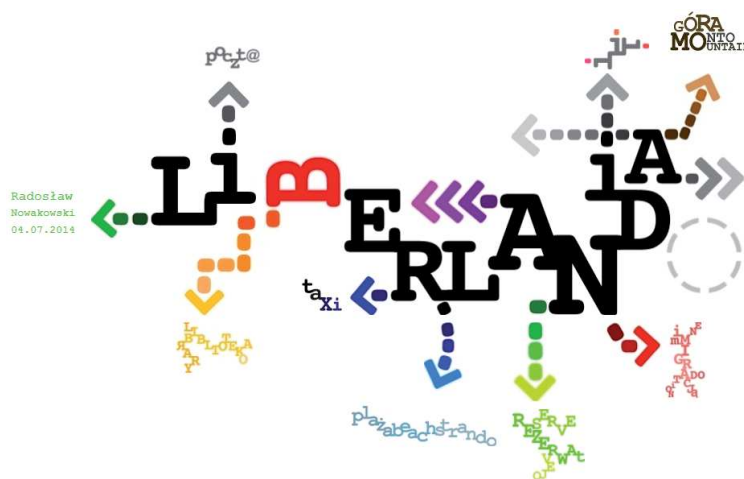
jako obraz²³. Jeśli tekst w istocie stawałby się dla odbiorcy obrazem, oznaczałoby to, że kwestia potocznie rozumianej tekstowości bądź nie-tekstowości hiperlinku nie miałyby znaczenia, a hipertekst można byłoby utożsamiać z hipermediami. Z takim podejściem nie możemy się jednak w pełni zgodzić w odniesieniu do e-liberatury, ponieważ tekst jest w niej pojmowany w nieco inny sposób.

Hipertekst to nie tylko „bezpośrednie połączenie między jednym miejscem w tekście a drugim”²⁴, jak w 1994 r. twierdził E. Aarseth. Ta definicja nadmiernie upraszcza złożoność funkcji hipertekstu (który ponadto przez lata ewoluował), nawet jego specyficznego podtypu – hipertekstu literackiego. Funkcjonowanie hipertekstu informatycznego bowiem zasadniczo polega na wykonywaniu pewnych zadań w oparciu o odnośniki (głównie) tekstowe, natomiast hipertekst literacki operuje na linku, który przenosi odbiorcę w inne miejsce opowieści lub przekazuje mu dodatkowe informacje, a może wręcz być skupiony nie tyle na tekście, ile na samym linku²⁵. Marie-Laure Ryan twierdzi, że w narracji hipertekstowej „czytelnik decyduje o rozwijaniu się tekstu, klikając w dane łącza, zwane hiperlinkami, które ukazują inne segmenty tekstu na ekranie. Jako że każdy segment zawiera kilka hiperlinków, każde odczytanie dzieła produkuje inny tekst, jeśli jako tekst rozumiemy dany zestaw i sekwencję znaków”²⁶. Jedynie operując linkiem czytelnik może odczytywać dzieło hipertekstowe, i tylko link sprawia, że ów utwór może zostać uznany za ergodyczny.

Z jednej strony dochodzi tu zatem do swoistej archaizacji, ponieważ tekst zaprezentowany jest w formie podobnej jak na starożytnym papirusie, a jednocześnie postępuje modernizacja tekstu, którego poszczególne części wchodzą w związki z innymi stronami bądź innymi częściami tej samej strony. Łącze e-liberackie z kolei nie ma u podstawy literackiego rodzaju hiperłącza, lecz bardziej zaawansowane hiperłącze informatyczne, które pozwala na wykonywanie – w ramach obcowania z dziełem e-liberackim – o wiele większej gamy czynności lekturowych, a nie tylko przechodzenia z jednego miejsca w inne. Określenie hipermedia oznacza przy tym taki rodzaj hipertekstu, w którym poza wydrukowanymi słowami wykorzystywane są także inne media.

Stwierdziliśmy wcześniej, że dzieło literackie zazwyczaj odczytywane jest (i powinno być) linearnie. W e-liberaturze sytuacja jest zgoła odmienna. Aby zauważyć jej nielinearność, warto odnieść się choćby do utworu Radosława Nowakowskiego *Koniec świata według Emeryka* (2002, www.emeryk.wici.info), w którym niektóre pojedyncze słowa i wyrażenia na stronie stanowią hiperlinki, wyraźnie dostrzegalne dzięki podkreśleniom i innemu kolorowi czcionki, prowadzące do nowych stron – czasem niezwiązanych z poprzednim wątkiem niczym poza jednym słowem – bądź powodujące powrót do początku opowieści. Czytelnik jest tutaj użytkownikiem dzieła, do pewnego stopnia – choć w sposób niezupełnie świadomy – mogąc obracać ścieżkę lektury. Bogatszy i atrakcyjniejszy wizualnie jest inny utwór kieleckiego liberata, *Liberlandia* (2014, www.liberlandia.net).

W tym dziele jednak wybór kolejnych stron jest w większości wypadków dość ograniczony, mimo większej złożoności graficznej. Ten utwór jednak jest wyraźnie hipermedialny, wykorzystuje także hiperłącze typu informatycznego, bowiem linki nie są wyłącznie tekstowe, lecz także graficzne. Można jednak odnieść wrażenie, że doszło tutaj do przerostu formy nad treścią, nawet pomimo tego, że estetyczna atrakcyjność może przypaść do gustu niektórym odbiorcom. Dodajmy, że ów odbiorca „używa” tutaj tekstu w bardzo ograniczonym stopniu, raczej mu się przyglądając i przechodząc między poszczególnymi częściami niczym gość w wirtualnej galerii sztuki.



Rys. 5. Radosław Nowakowski, *Liberlandia* (2014)

23 J. Baudrillard, dz. cyt., s. 177, przekład własny – L. Matuszyk.

24 E.J. Aarseth, *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] N. Wardrip-Fruin, N. Montfort (red.), *The New Media Reader*, Cambridge, London 2003, s. 770, przekład własny – L. Matuszyk.

25 Tak, przesadnie uogólniając, twierdzi N. Wardrip-Fruin. Zob. *What Hypertext Is*, [w:] *Proceedings of the fifteenth ACM conference on hypertext and hypermedia*, New York 2004, s. 126.

26 M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, s. 5, przekład własny – L. Matuszyk.

ZAKOŃCZENIE

Nie ulega wątpliwości, że dzieło e-liberackie to utwór mający wiele wspólnego z grą, choć stanowi grę o wiele bardziej wielopoziomową i skomplikowaną – a przede wszystkim bardziej skupiającą uwagę – niż utwory proto-liberackie, a nawet liberackie. Zanurzenie, którego doświadczamy przy obcowaniu z dziełem e-liberackim, różni się zarówno od zanurzenia w tradycyjną literaturę (które wymaga czytelniczego wysiłku umysłowego – mimo że taki sposób lektury E. Aarseth nazywa trywialnym), jak i w grę komputerową (która zasadniczo nie wymaga tak wielkiej koncentracji uwagi, lecz raczej koncentruje uwagę gracza na sobie, choć trudno uogólniać). Jednocześnie e-liberatura łączy w sobie te dwa sposoby doświadczania utworu.

Dzieło e-liberackie ma potencjał bycia dziełem pełnym, a zarazem nieskończenie otwartym – otwartym na dążącą do nieskończoności wirtualną przestrzeń internetu. Możliwości, które daje sieć wirtualna, należy starać się wykorzystać jak najlepiej, a dla badaczy literatury i nastawionych na przygodę czytelników dobrym wykorzystaniem Sieci byłby rozwój gatunku liberackiego, który istnieje tylko tam i, między innymi dzięki swej bezcielesności, jest w stanie doskonale wyrazić ducha naszych czasów. Oto zatem stoi przed nami nowe zadanie literatury i teorii literatury: funkcjonować w przestrzeni wirtualnej tak, jak dotychczas istniały i istnieją na papierowych kartkach, i w ten sposób wnikać do rzeczywistości, w której większość społeczeństwa, chcąc nie chcąc, dawno już się zanurzyła, przeszedłszy przez płynną powłokę ekranu.

BIBLIOGRAFIA:

- [1] Aarseth, E.J., *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, przeł. Sikora D., Pisarski M., http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html, dostęp: 10.11.2014.
- [2] Aarseth, E.J., *Nonlinearity and Literary Theory*, [w:] Wardrip-Fruin N., Montfort N. (red.), *The New Media Reader*, Cambridge, London 2003.
- [3] Baudrillard, J., *Screened Out*, przeł. Turner C., London, New York 2002.
- [4] Bazarnik, K., „Książka jako przedmiot” Michela Butora, czyli o liberaturze przed liberaturą, <http://www.liberatura.pl/teksty-dostepne-na-stronie.html>, 22.11.2014.
- [5] Bazarnik, K., Fajfer, Z., *Liberatura czyli dziura w sieci*, [w:] Kocójowa M. (red.), *Informacje o obiektach kultury i Internet*, Kraków, 2005, <http://skryba.inib.uj.edu.pl/wydawnictwa/e01/bazarnik.pdf>, 10.11.2014.
- [6] Bazarnik, K., *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, <http://www.liberatura.pl/teksty-dostepne-na-stronie.html>, 7.08.2014.
- [7] Bolter, J.D., *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, London 2001.
- [8] Fajfer, Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] Bazarnik K. (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków 2010.
- [9] Fajfer, Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”*, [w:] Bazarnik K. (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków 2010.
- [10] Fajfer, Z., *W stronę literatury*, [w:] Bazarnik K. (red.), *Liberatura czyli literatura totalna*, Kraków 2010.
- [11] Gilliver, J., Nitka, M., *The Place of Reading*, [w:] Kalaga W., Rachwał T. (red.), *Aesthetics of Interpretation: Essays in Cultural Practice*, Katowice 2000.
- [12] Kalaga, W., *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] Bolecki W., Dziadek A. (red.), *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, Warszawa 2010.
- [13] Manovich, L., *Język nowych mediów*, przeł. Cypriański P., Warszawa 2006.
- [14] Matuszyk, Ł., *Liberackie ciało i jego Oka-leczenie*, „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura”, [złożone do publikacji].
- [15] Pisarski, M., *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” 2011 nr 8, T. VIII.
- [16] Rorty, R., *Kariera pragmatysty*, przeł. Bieroń T., [w:] Eco U. i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.
- [17] Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001.
- [18] Rybarczyk, A., „Uksiążkowiec świat”, czyli kilka słów o liberaturze, „Biblioteka”, 2012, nr 16 (25), <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/6462/1/AGNIESZKA%20RYBARCZYK.pdf>, dostęp: 10.11.2014.
- [19] Wardrip-Fruin, N., *What Hypertext Is*, [in:] *Proceedings of the fifteenth ACM conference on hypertext and hypermedia*, New York 2004.
- [20] Wyslouch, S., *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej*, „Techsty” 2014, nr 9 (1), http://techsty.art.pl/m9/s_wyslouch_blok.html (dostęp: 22.11.2014).

NETOGRAFIA:

- [21] http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, 10.11.2014.
- [22] http://www.wired.com/images_blogs/gadgetlab/2010/09/Mallarme-Coup-de-des.jpg, 10.11.2014.
- [23] <http://zamek.poznan.pl/fotki/Zenon%20Fajfer%20-%20Powieki%20%28fragment%29.swf>, 10.11.2014.