

Ewa Szczęsna
Uniwersytet Warszawski

Jak badać literaturę digitalną? O lekturze relacyjnej i figurach kinetycznych słów kilka

Literatura digitalna jest zarówno globalna, jak i lokalna. Lokalne są jednostkowe propozycje tekstowe, pomysły artystyczne – choć te ostatnie mogą mieć również charakter uniwersalny i globalny. Globalny jest z pewnością zasięg – globalna jest sieć, w której utwory te są zamieszczane (choć już nie całkiem globalny jest dostęp – można tu mówić o globalności potencjalnej). Globalne są też zmiany, jakie dokonują się w sposobie istnienia literackości w sieci, a u których podstaw leżą wspólna cyfrowa materia tekstu i jego programowalność. Nowa sytuacja literatury inicjuje następujące pytania:

Jak badać literacki utwór cyfrowy w kontekście jego niematerialności i programowalności, budowy wieloznakowej i transmedialnej (znaki generowane cyfrowo umożliwiają nieustanną remediację tekstów, form gatunkowych, dyskursów istniejących w kulturze, tworzenie form hybrydycznych), kinetycznej/procesualnej i interaktywnej? Jakie narzędzia badawcze należy stosować? Jak zmienia się pojęcie „literackości” w odniesieniu do literatury cyfrowej i jakim modyfikacjom poddana zostaje poetyka utworu literackiego? I wreszcie, czy literatura elektroniczna w ogóle spełnia kryteria „literackości”?

Problem jest tym bardziej poważny, że literatura cyfrowa zastaje literackość w swoistym rozprężeniu, w sytuacji wędrówki cech gatunkowych, skotłowania form (Geertz, 1997), niestabilności wyznaczników gatunkowych, czy wręcz

propozycji genologii paradygmatycznej (Balbus, 2000; Balcerzan, 2000¹). Tymczasem literatura cyfrowa zdaje się tę niestabilność pogłębiać, dokonując dodatkowo reinterpretacji i przesunięć w sferze ontyczności tekstu literackiego.

Digitalny utwór literacki jest nietrwały, modyfikowalny (jest tworem w stanie stawania się w warstwie przedstawień); jest polisemiotyczny i kinetyczny (słowo literackie w ruchu); jest programowalny, wymagający od odbiorcy ingerowania w tkankę semiotyczną (teksturę) i świat przedstawiony (w literaturze potencjalnej użytkownik dyktuje przebieg zdarzeń). Wypada tu zaznaczyć, że pytanie o sposób badania tego typu utworów wywołuje pamięć kategorii badawczych formułowanych przez semiotyków w odniesieniu do utworów, które materialnie nieukończone, mogły przybierać nieprzewidziane struktury. Mowa tu oczywiście o koncepcji „dzieła w ruchu” Umberta Eco, którą badacz odnosił do przekształcającej, wielowariantywnej struktury utworów muzycznych, plastycznych, architektonicznych czy literackich. W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia badacz pisał:

Istnieją dziś dzieła plastyczne obdarzone taką wewnętrzną mobilnością, że mogą przekształcać się w obecności odbiorcy jak w kalejdoskopie. Przykładem mogą być mobile Caldera: struktury obdarzone zdolnością poruszania się w przestrzeni i przybierania rozmaitych kształtów. Przypomnijmy ponadto budynek Wydziału Architektury Uniwersytetu w Caracas, określony jako „uczelnia codziennie od nowa komponowana”. Aule tej uczelni są zbudowane z ruchomych płyt. Profesorowie wraz ze słuchaczami mogą dzięki temu zmieniać nieustannie wewnętrzną strukturę budynku, komponując wnętrza, odpowiadające analizowanym zagadnieniom architektonicznym i urbanistycznym (Eco, 2008: 82–83).

Przykładu w dziedzinie literatury dostarcza nieukończona *Księga Mallarmégo*:

W *Księdze* nawet poszczególne stronicie nie miały określonej kolejności. Utwór miał się składać z szeregu oddzielnych, nieoprawionych zeszytów; początek i koniec każdego zeszytu miał być zapisany na jednej dużej karcie złożonej w pół; w tak złożoną kartę autor zamierzał wkładać pojedyncze kartki dające się przedstawiać, przy czym wszakże każdy z otrzymanych w ten sposób układów zachowałby sens.

¹ Trzeba podkreślić, iż zagadnienie hybrydyzacji gatunków, synkretyzmu gatunkowego, gatunków mieszanych, form sylwicznych obecne było w polskiej myśli literaturoznawczej również wcześniej, by wskazać tu np. na prace Stefanii Skwarczyńskiej, Ireneusza Opackiego czy Ryszarda Nycza.

[...] Za pomocą analizy kombinatorycznej [...] poeta doszedł do przekonania, że posługując się pewną ograniczoną liczbą ruchomych elementów strukturalnych, można otrzymać astronomiczną wprost liczbę kombinacji (Eco, 2008: 84–85).

Prezentację utworu Mallarmégo kończy konstatacja:

[...] jest rzeczą niewątpliwie interesującą znaleźć u progu naszej epoki sugestywną zapowiedź *d z i e ł a w r u c h u* – znak, że pewne potrzeby torują sobie drogę, potrzeby, których samo istnienie już jest ich uzasadnieniem, a które wkrótce staną się jednym z konstytutywnych elementów kulturowej panoramy epoki (Eco, 2008: 85).

Opisywane przez Eco „dzieła w ruchu” stanowiły jednak na tle typowych dzieł architektury, sztuk plastycznych, literatury jakiś rodzaj wyjątku. Nie wpiły się w obowiązujące prawidła dyskursów, które reprezentowały, ale raczej w sferę eksperymentu artystycznego. Inaczej jest przypadku utworów cyfrowych – z zasady otwartych na nieustanne zmiany, kinetycznych, tworzonych w akcie interakcji z użytkownikiem.

Podczas gdy w przypadku tradycyjnej literatury czytelnik decyduje o interpretacji – o rozumieniu dokonującym się poza tkanką tekstu², w przypadku literatury cyfrowej użytkownik decyduje już o sposobie ukazania się utworu³. Interpretacja dostaje się zatem również na poziom semiotyczny tekstu – dotychczas pozostawała na poziomie semantycznym. Aktem interpretacji jest już ustanawianie tekstury. Literatura digitalna dokonuje jeszcze jednego przesunięcia w sferze rozumienia tekstu, czyniąc je nie tylko aktywnością intelektualną, ale również fizykalnym działaniem – w interpretację zaangażowana jest cielesność użytkownika – aktywowana jest wielosensoryczna percepcja: wzrok, słuch, dotyk, kinetyka ciała. Odbiór wieloma zmysłami jest elementem współtworzącym tekst tak samo istotnym, jak tradycyjna interpretacja intelektualna, która zresztą w przypadku utworu cyfrowego również ma miejsce; jest wytwarzaniem tekstury dokonującym się w procesie nawigacji

² Przy czym, co warto zaznaczyć, interpretacja przedstawiana jest często jako przestrzeń względnej wolności czytelnika – ograniczana konwencją odbioru literatury czy wyrażoną intencją autorską.

³ Choć również jest to wolność względna – ograniczona tym, co zaprogramowane.

– dodajmy – nawigacji zaprogramowanej, co czyni ją integralnym składnikiem tekstu literackiego.

Skoro już uznamy, że dany utwór elektroniczny jest utworem literackim, a więc że słowo oraz struktury literackie, wspomagane intencją autorską i interpretacją odbiorczą, są tym, co organizuje pomysł artystyczny utworu, to jak określić jego specyfikę, jak go badać? Roberto Simanowski, teoretyk literatury cyfrowej, twierdzi, że należy przejść od hermeneutyki znaków językowych do hermeneutyki znaków internetowych, interaktywnych, przetwarzanych; w literaturze przedmiotu kategoria utworu zastępowana jest kategorią obiektu. Takie decyzje badawcze – z pewnością lokowane po stronie cyfrowości, czy sztuki cyfrowej w ogóle – nie sprzyjają tropieniu specyfiki literackości w środowisku digitalnym.

W określeniu tej specyfiki przydatne może się natomiast okazać kontekstowe badanie literatury cyfrowej – w konfrontacji z innymi formami sztuki digitalnej i literackością utworów zastanych. I chodzi tu nie tyle o porównywanie konkretnych, jednostkowych dzieł, ile raczej o konfrontowanie ontyczności tekstów w celu wydobycia tego, co o tej specyfice decyduje. Punktem wyjścia jest tu myślenie o hipertekście literackim jako o literaturze modelowanej nową sytuacją medialną – cyfrowością, programowalnością oraz interaktywnością.

Modyfikacji ulega, po pierwsze, materia tekstu – tekstura, która ma charakter niematerialny i zdarzeniowy – może być ustanowiona jako zmieniana, w ruchu. Wielowariantywność tekstury powodowana jest również możliwością wyboru kłaczy, którym przypisane są różne elementy tekstowe. Wpisana w hipertekst wielość możliwych aktualizacji, wielość sposobów zaistnienia jest istotną semantycznie cechą hipertekstu literackiego. Zostaje ona zaprogramowana, co oznacza, że mieści się w intencji twórcy. W intencji tej mieści się również odbiorcze działanie na tekście. Dokonywanie przez użytkownika wyborów, wpisów, przekształceń, przejść wyznaczone jest możliwościami programu obsługującego i organizującego tekst. A zatem zarówno działania użytkownika, jak i struktura programu organizująca tekst są integralnym składnikiem tekstu. Częścią tekstu oraz elementem struktury wyznaczonej przez program jest także graficzny interfejs użytkownika – w postaci charakterystycznej dla danej formy gatunkowej. Jego udział w kształtowaniu utworu cyfrowego można w jakiejś mierze porównać do udziału gatunków (i opisujących je wyznaczników)

w kształtowaniu tekstu literackiego. Tak jak w tradycyjnej literaturze nie jest bez znaczenia, czy temat miłosny jest modelowany przez tragedię czy komedię, organizowany przez sonet czy opowiadanie, również w przestrzeni sieci nie jest bez znaczenia, jaki program i wyznaczony programem interfejs będzie kształtował temat utworu cyfrowego. Interfejs tak samo jak gatunek jest swoistym architekstem.

Epistemologiczny zamiar ustalenia cech literackości digitalnej i literatury sieciowej (nie zaś zbiorczo obiektów sztuki cyfrowej) wymaga sięgania po narzędzia ukształtowane do badania literatury – narzędzia zastane, ale wzbogacone o narzędzia z innych dziedzin – adaptowane, modyfikowane, dostosowane na prawach bricolage'u do specyfiki tekstu cyfrowego, zdolne do opisu przesunięć dokonujących się w strukturze tekstu literackiego. Badaniu literatury digitalnej powinna bowiem towarzyszyć świadomość wielokodowego i interaktywnego charakteru przedmiotu badań, który wymaga uruchomienia instrumentarium semiologicznego oraz różnodyskursywnego. Takie postępowanie badawcze pozwala określić, jak zmienia się literatura i jakim przemodelowaniom ulegają zastane kategorie, które ją opisują.

Kształtowana poetyka digitalna powinna być zatem poetyką semiotyczną i kontekstową. Potrzeba symbiozy i konwergencji terminologicznej – swoistego dialogu kategorii opisujących oddzielane dotąd dyskursy. Potrzeba, by dyskurs badawczy kształtował się w postawie hermeneutycznej i komparatystycznej⁴, a jednocześnie w duchu neostrukturalizmu, rozumianego jako strukturalizm interdyskursywny – analizujący analogiczne struktury, operacje, zabiegi tekstowe w różnych formach dyskursywnych i medialnych. Duch takiego strukturalizmu obecny jest w pracach Seweryny Wysłouch, która w badaniach tekstów wielokodowych, reprezentujących różne sztuki, opowiada się za tropieniem strukturalnej ich wspólnoty. Badaczka pisze:

Jeśli odrzucimy subiektywne analogie, zauważymy, że na odmiennym materiale – na słowie, na płótnie, na kliszy fotograficznej, na ekranie filmowym czy telewizyjnym – artysta wykonuje te same operacje. Zestawia różne elementy, by

⁴ Zastosowanie metod komparatystycznych w badaniu literatury cyfrowej propaguje John Zuern, wskazując zresztą na ustalenia innych badaczy (np. N. Katherine Hayles czy Johna Cayleya) mówiących o potrzebie konfrontowania badanej literatury cyfrowej z literaturą tradycyjną i innymi mediami (por. Zuern, 2010: 59–75).

pokazać „podobieństwo w niepodobieństwie” (metafora) albo wymowne różnice; ukazuje bogactwo cech jednostkowych – albo też podkreśla niejednostkowy, ogólny charakter przedstawienia, sugerując jakiś wyższy sens (symbol).

Te same operacje można śledzić na różnych płaszczyznach. Dotyczą one mechanizmu tworzenia tropów w literaturze i sztuce. Podobnie ma się sprawa „przestrzennej” kompozycji, zależnej od praw retoryki, oraz roli, jaką twórca wyznacza odbiorcy. Płaszczyzna stylistyczna tekstu i kompozycja – oto tereny „strukturalnej wspólnoty” sztuk. [...] Odmienny materiał decyduje o specyfice i własnych środkach wyrazu, natomiast te same operacje, jakim zostaje poddany, stanowią wymowny dowód strukturalnej wspólnoty sztuk (Wysłouch, 2011: 233, 235).

Analiza reinterpretacji, jakie dokonują się w sposobie istnienia owych struktur – operacji tekstowych w różnych mediach, wymaga konfrontacji tekstów różnomedialnych. Warto podkreślić, iż w tym kontekście media są swoistymi interpretantami struktur, odpowiedzialnymi za ich uobecnianie się w postaci wielu reprezentacji. Tworzące warstwę wyrażania danego tekstu – materia tekstu oraz semiosfera – modelują sposób istnienia struktur tekstowych⁵, które nigdy nie są czymś gotowym, skończonym, ale realizują się w wielu zmiennych wariantach, nakładających się na siebie i wzajemnie się reinterpretujących.

Sytuacja ta generuje potrzebę Genettowskiej lektury relacyjnej (Genette, 2014: 422), która sprostałaby temu, co myśliciel nazywa „ustawiczną perfuzją transtekstualną” (Genette, 2014: 423). W odniesieniu do tekstów digitalnych owa perfuzja polegałaby przede wszystkim na zmianie materii tekstu, prze-modelowaniu sposobu myślenia o teksturze – w szczególności powierzeniu jej nowych funkcji kreacyjnych, wreszcie na istotnych przesunięciach w sferze instancji nadawczo-odbiorczych. Najwyraźniej zmiany w ontyczności zdarzenia tekstowego uwidoczniają się w zaprojektowanym akcie ingerowania użytkownika w teksturę, a w konsekwencji jej współkreowania. Tekstura jako miejsce pracy na tekście, użycia i stawania się tekstu, staje się miejscem współkreowania znaczeń w relacji między działaniem autora (intencją autora

⁵ Warto przy tym podkreślić, że materia tekstu oraz organizujące tekst systemy znakowe nie są jedynymi interpretantami struktur tekstowych. Czynniki warunkujące sposób istnienia owych struktur są też dyskurs (np. inaczej kształtowana jest narracja dziennikarska, inaczej narracja w dyskursie nauki, a inaczej w dyskursie sztuki) oraz autorski zamiar twórczy.

artystycznego), programisty (intencją autora technicznego) i użytkownika (intencją i oczekiwaniami autora użytkującego). W efekcie znaczenie przekazu digitalnego, a tym samym struktury tekstowe – figury, narracja są efektem interakcji semantyki tekstu artystycznego tworzonego przez konkretnego twórcę, zabiegów i struktur tekstowych umożliwianych przez program (intencjonalność programu) oraz działań tekstowych użytkownika.

Tworzenie struktur tekstowych w interakcji kilku podmiotów prowadzi do ich dyskursywizacji. Co więcej, struktury te – jak chociażby figury czy narracja lub fabuła – mogą realizować się na różnych poziomach tekstu i w interakcji między tymi poziomami. I tak np. figury, które w tradycyjnej poezji realizowały się w semantyce słowa, tu dostają się w przestrzeń semantyki warstwy przedstawień oraz interakcji tekstury z warstwą semantyczną słowa, światem przedstawionym i cielesnością odbiorcy.

W literaturze digitalnej płaszczyzny te przenikają się, wchodzą też we wzajemne interakcje, nigdy nie pozostają w izolacji. Totalne znaczenie tekstu jest efektem syntaktycznych relacji między nimi. Miejscem wspólnym, w którym płaszczyzny te się spotykają i które jest jednocześnie miejscem-narzędziem działań tekstowych, jest przestrzeń elektroniczna (tworzona przez programy komputerowe). David Bolter nazywa tę przestrzeń „trzecim graczem” (Bolter, 2011: 176), który w interakcji autor – czytelnik przyjmuje na zmianę ich rolę, nie tylko pośrednicząc między nimi, lecz także przekształcając i przetwarzając znaki zgodnie z zasadami programu.

Środowisko digitalne jest miejscem remediacji figur, a w konsekwencji ich reinterpretacji. Możliwość przedstawiania ruchu sprawia, że odbiorca widzi akt (proces) przeprowadzanej operacji na teksturze, a często ów akt uruchamia. Dla porównania: w tradycyjnej literaturze środkiem składniowym – działaniem na układzie elementów słownych – są np. inwersje i elipsy. Jednak zarówno w jednym, jak i drugim przypadku odbiorca, by stwierdzić ich obecność, musi znać normę lub przynajmniej uzus. Musi sam skonfrontować dany zapis z zapisanym w pamięci wzorcem, co odbywa się bądź to bez większego wysiłku intelektualnego (jak ma to miejsce w przypadku elips stosowanych w codziennej komunikacji międzyludzkiej), bądź wymaga pewnego wysiłku (np. w przypadku tekstów ukierunkowanych artystycznie). Kształtujące znaczenia

tekstowe figury digitalne mają kinetyczny i procesualny charakter – są inicjowanymi przez użytkownika zdarzeniami.

Badacze literatury digitalnej z jednej strony podkreślają, iż nowa sytuacja znaczenia tekstowego – zwłaszcza kreowanie tekstów literackich w interakcji form językowych, ikonicznych, dźwiękowych i animacji – wymaga nowego języka opisu, z drugiej zaś stwierdzają konieczność reinterpretacji figur istniejących, co miałyby służyć kształtowaniu wspólnych, globalnych kategorii opisu. I tak np. Alexandra Saemmer (2010: 163–182) wyodrębnia metaforę animacyjną i metalepsę – na określenie tworzenia znaczeń tekstowych w interakcji animacji i słowa. Wśród figur animacji Saemmer wyróżnia np. alegorię kinetyczną. Formą literacką angażującą ruch jest także rym kinetyczny (o którym pisze też Roberto Simanowski⁶), uzyskiwany w efekcie powtarzania określonych układów ruchowych w utworze poetyckim, co skutkuje ustanawianiem relacji semantycznych między wybranymi sekwencjami słownymi. Innego przykładu dostarczają rozpoznania dotyczące hipertekstowych, kinetycznych wariantów figur obecnych w narracji hipertekstowej, takich jak np. powtórzenie, cykl, kontrapunkt czy figura świata lustrzanego, przywołane przez Mariusza Pisarskiego, a analizowane przez Michaela Joyce’a i Marka Bernsteina⁷.

Przykłady te pokazują, że proces budowania narzędzi opisu artystycznych przekazów digitalnych, w szczególności literackich, przebiega dwutorowo. Pierwszy kierunek wyznaczają działania na kategoriach istniejących, co świadczy o dążeniu do uniwersalizacji i globalizacji zastanych narzędzi opisu. Jest to, po pierwsze, dookreślanie pojęć istniejących – tworzenie odmian, podtypów istniejących figur czy form tekstowych. Przykładem będzie tu metafora animacyjna czy rym kinetyczny, które akcentują udział nowego nośnika znaczeń literackich w kierowaniu struktur już istniejących (tu kinetyzacji jako nieobecnej wcześniej w zestawie literackiego wyrażania). Z kolei drugi kierunek działań budujących poetykę digitalną w ramach istniejących kategorii wyznacza poszerzanie zakresu znaczeń pojęć zastanych, obejmowanie nimi zjawisk tekstowych nowych, ale mieszczących się w ramach cech definicyjnych danej figury. Przykładu dostarczyć

⁶ Roberto Simanowski wskazuje na możliwość uzyskiwania rymu na drodze powtarzania identycznych lub podobnych zabiegów kinetycznych (por. Simanowski, 2011: 6).

⁷ Mariusz Pisarski przywołuje je jako kategorie analizowane przez Michaela Joyce’a i Marka Bernsteina (por. Pisarski, 2013: 209–210 oraz podane w przypisach pozycje).

tu może kategoria metafory, metonimii czy katachrezy odniesiona do aktu linkowania (tu zwłaszcza metafora mechaniczna), wiązania odsyłaczami ze sobą różnych stron czy tekstów.

Tendencją odmienną od modyfikowania kategorii zastanych jest tworzenie nowych kategorii, które nazywać mają nowe struktury i zabiegi tekstowe. Do takich kategorii zaliczyć można figury kinetyczne (procesualne) organizujące teksturę – zmiany dokonywane w warstwie wizualnej tekstu w efekcie wprowadzania jej w ruch. Są to: redukcja, adiekcja, deformacja, permutacja oraz będąca odmianą permutacji – inwersja kinetyczna.

Warto tu zaznaczyć, iż kategorie detrakcji (redukcji elementów tekstowych), permutacji (inwersji elementów tekstowych), substytucji (wymiany elementów tekstowych) oraz adiekcji (uzupełnienia tekstu o nowe elementy) Seweryna Wysłouch stosuje do opisu czterech podstawowych operacji retorycznych, które mogą zostać zastosowane w adaptacji filmowej fabuły powieści. Według badaczki przeprowadzenie dwóch pierwszych operacji sprzyja dochowaniu wierności literackiemu oryginałowi, podczas gdy zastosowanie dwóch następnych zabiegów stanowi akt twórczej swobody (Wysłouch, 1994: 60). Wysłouch posługuje się zatem tymi pojęciami do opisu relacji, w jakich może pozostawać jeden tekst do drugiego – w tym przypadku adaptacja filmowa do pierwowzoru literackiego, czy też – inaczej mówiąc – opisu typów operacji, które mogą organizować przekład intersemiotyczny. W ujęciu, w jakim posługuje się nimi uczona, nie mają one charakteru kinetycznego. Można tu jedynie – w sensie metaforycznym – mówić o ruchu myśli, czyli uruchamianiu działań intelektualnych służących rozpoznaniu przeprowadzonych operacji.

Wymienione operacje retoryczne mogą zatem organizować relacje między tekstami (funkcjonować w skali makro), ale mogą też organizować znaczenia w ramach jednego tekstu (funkcjonować w skali mikro). Ten ostatni przypadek dotyczy digitalnych figur kinetycznych organizujących teksturę (warstwę wizualnego wyrażania) w sztuce digitalnej. Cechą wspólną wszystkich tych figur jest to, iż nazywają one rozmaite zabiegi tekstowe, których cechą konstytuującą jest obserwowany przez odbiorcę ruch elementów tekstowych. Wszystkie one są zatem przebiegającym w czasie i dziejącym się w przestrzeni warstwy wyrażającej tekstu – procesem.

I tak, redukcja (inaczej detrakcja) jest ruchem odjęcia elementu tekstowego. Może realizować się na drodze jego stopniowego zaniku lub nagłego zniknięcia. Adiekcja jest działaniem przeciwnym do redukcji. Opisuje ruch rozszerzania tekstu na drodze dodania elementu tekstowego – powolnego lub niespodziewanego jego pojawienia się w tekście. Z kolei deformacja nazywa ruch, w którym element tekstowy – np. wyraz – zmienia swoją postać: wielkość, barwę czy kształt. W wyniku deformacji wyraz ten może stać się innym wyrazem pod względem graficznym i semantycznym. Może też pod względem słownikowym pozostać tym samym wyrazem, ale pod wpływem przemodelowanej formy przedstawienia (zmiany stylu) zmienić drugorzędne cechy znaczeniowe. Ostatnią z wymienionych figur ruchu jest permutacja, która opisuje przemieszczanie się, przestawianie elementów tekstowych. Cechami ruchu permutacji, które mogą oddziaływać na znaczenie, są: tempo, częstotliwość, kierunek ruchu oraz relacje, w jakie wchodzi przemieszczany element z innymi – poruszającymi się i nieruchomymi elementami tekstu. Odmianą permutacji jest inwersja kinetyczna, nazywająca ruch takiego przestawienia elementów tekstowych, w którym zamieniają się one miejscami, powodując przemodelowanie stylu wypowiedzi lub grę znaczeń. Warunkiem stwierdzenia inwersji kinetycznej jest takie przemodelowanie wypowiedzi, które zachowuje związek semantyczny wypowiedzi wtórnej z pierwotną.

Redukcja, adiekcja, permutacja, deformacja konstituują np. cyfrowy tom poetycki Zenona Fajfera *Powieki*, stanowiący integralną całość z tomikiem drukowanym opatrzonym tym samym tytułem (Fajfer, 2013). Na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, że zamieszczony na płycie cykl jest powtórzeniem w wersji cyfrowej zawartości wersji drukowanej. Nic bardziej mylnego. Relacja między obiema formami medialnymi nie jest relacją powtórzenia, ale interakcji, w której kształtowane jest nadrzędne przesłanie całości.

Fajfer wychodzi od braku sensu. Utwory czytane w wersji papierowej (w tomie poetyckim) zdają się go nie mieć. Można wyluskać znaczenie z poszczególnych zdań, fraz czy wyrażeń, ale wiązania semantyczne między partiami tekstu ulegają zerwaniu. Każdy utwór zdaje się tekstem zaszyfowanym, ukrytym w gmatwaninie wyrazów, które tylko fragmentarycznie coś znaczą, nie współtworzą jednak znaczenia całości. Dopiero uruchomienie załączonej do tomu płyty pozwala odnaleźć sens artystycznego zamierzenia. Płyta, zatytułowana tak

samo, jak tom drukowany, nie jest prostym powieleniem – kopią elektroniczną wersji drukowanej, ale cyfrową reprezentacją, czy może lepiej – oryginałem, czymś wobec wersji drukowanej pierwotnym – bo bogatszym semantycznie, jest zabiegiem artystycznym mającym określony sens. Po pierwsze więc, całościowy pomysł artystyczny zawiera element gry, jaką prowadzi się z czytelnikiem przyzwyczajonym do poezji drukowanej. Odbiorca najpierw otwiera tomik poetycki, traktując go jako formę pierwotną, oryginalną (nadto niewymagającą dodatkowego sprzętu, pozwalającą na natychmiastowy kontakt z tekstem), dopiero później uruchamia płytę, traktując 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 okazuje się pozorny.

Tom poetycki *Powieki* jest transmedialną całością – znaczenia krystalizują się w interakcji tomu drukowanego i formy cyfrowej. Oto nie każdy sens, nie każdy zabieg artystyczny, tu zaś w szczególności poetycki, da się ująć, stosując tradycyjne medium papierowe – słowa drukowanego. W tomiku obecne są ślady prób – tworzy je pogrubienie pojedynczych liter, które swój sens ujawnia dopiero w wersji cyfrowej.

Zabiegi poetyckie na ruchomym słowie nie są w druku możliwe, a próba wydrukowania tekstu nawet w najbardziej pełnej wersji słownej daje efekt absurdu, braku poetyckiego zamysłu. Pozostawienie samej formy drukowanej dałoby efekt kiepskiej twórczości, pozostawienie samej formy elektronicznej spowodowałoby zubożenie znaczeń – zgubienie krytyki druku, zdemaskowania jego niedoskonałości, ograniczeń w sferze wyzyskania semantyki wiersza kinetycznego. Dopiero konfrontacja obu form przesuwają winę za brak sensu z twórcy na medium; uwydatnia też, na prawach kontrastu, semantykę zabiegów kinetycznych – figur semiotycznych – redukcji, adiekcji, permutacji i deformacji. Odejmuwanie i dodawanie słów i liter odsłania wielość tekstów ukrytych w jednym tekście, ukazuje tekst jak pole gry tekstów i sensów, odsłania zabiegi intratekstowe; deformacja służy np. emfazie i hiperboli – zwróceniu uwagi na określone znaczenia, hierarchizowaniu treści. I wreszcie permutacja – tu wyrażająca się w przesunięciach od jednego tekstu do drugiego, w zmianie kontekstu wyrazu – demaskuje umowność i niepewność formy medialnej.

Wersja cyfrowa polemizuje bowiem z tradycyjnym rozumieniem 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? Linkowanie organizuje interpretację, decyduje o tym, co ma wartość podmiotową w tekście, a co jest kontekstem; zakotwicza jeden tekst w drugim.

Z figurami deformacji i permutacji tekstury mamy do czynienia w *Strings* Dana Wabera⁸. Figura kinetycznej deformacji prowadzi do wydobycia z warstwy przedstawień dodatkowych znaczeń, które powstają w konfrontacji semiotyki i semantyki słowa z wiedzą tekstową i kulturową (dodajmy uniwersalną, ponadkulturową) odbiorcy. Linia układająca się raz to po jednej stronie w słowo „tak”, raz to po drugiej w słowo „nie” w części zatytułowanej „argument”, przywołuje dyskutowanie, przekomarzanie się, a wręcz spór; daje efekt forsowania najpierw jednej, a następnie innej racji, co może kojarzyć się z grą w przeciąganie liny na swoją stronę. Kinetyczna deformacja słowa prowadząca do jego ikonizacji uruchamia konstytuowanie znaczeń w interakcji semantyki słowa (następujących po sobie, nacechowanych antynomicznie słów „tak”, „nie”), konotacji wytwarzanych przez ruchomy obraz (przeciąganie liny, spór) oraz tytułu („argument”), jakim opatrzony został ten fragment. Deformacja kinetyczna organizuje też dwa inne fragmenty *Strings* – mianowicie *arms* oraz *poidog*. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku warstwę wyrażeniową tekstu tworzy napis, który powstaje w czasie, w efekcie przekształceń linii, która układa się w kolejne słowa napisu. Utwór *arms* oparty jest na pomysłzie układającej się w tekst słowny linii (czy sznurka), przy czym ruch przekształca jedno słowo w następne, tworząc napis: „Your arms O me”. Między słowami „twoje ramiona” oraz „mnie” linia układa się w okrąg – element ikoniczny, który w kontekście znaczenia otaczającego go tekstu słownego przywołuje skojarzenie obejmowania. Utwór nawiązuje do tradycji rebusu, w którym znaczenia tworzone są w interakcji elementów słownych i ikonicznych. W tym przypadku całość słowno-ikoniczna staje się opowieścią, w którą zaangażowane są słowa i zdarzenia. Wyrażana w sposób językowo-graficzny treść: „twoje ramiona obejmują mnie, otaczają mnie; jestem w objęciu twoich ramion” jest jednocześnie zdarzeniem.

⁸ http://collection.eliterature.org/1/works/waber_strings.html [dostęp: 15 X 2014].

Ruch układających się z następujących po sobie słów oraz ruch zamykającego się okręgu można odczytać jako reprezentację sceny, w której łączą się: akt działania oraz myśl wyrażona słowami. Figura deformacji kinetycznej umożliwia uczynienie utworu reprezentacją międzyludzkiego dialogu, który dokonuje się nie tylko za pośrednictwem słów, ale który angażuje również ciało człowieka, czyniąc słowo i gest jednością komunikacyjną.

Figura deformacji organizuje też część zatytułowaną *poïdog*. Tu również linia układa się w kolejne słowa napisu tak, że jedno słowo przekształca się w następne, całość zaś tworzy napis mówiący o słowach, które są jak rzeczy wydobywające się z ludzkich ust. Zastosowanie deformacji kinetycznej wymaga od odbiorcy wzmożonej uwagi percepcyjnej – śledzenia zmieniającego się kształtu słów, ciągłego przekształcania się jednego wyrazu w inny. W dobie ekspansji kultury komercyjnej, angażującej jako medium swoich treści nadmiar konkurujących ze sobą, często wręcz wykluczających się wzajemnie obrazów, w dobie gwałtownego spadku uwagi, jaką odbiorca poświęca jednostkowemu tekstowi, deformacja kinetyczna staje się sposobem na odzyskanie zaangażowania odbiorczego w tekst, na uzyskanie bliskiego, aktywnego kontaktu z tekstem już na poziomie percepcyjnym.

Z kolei na figurze kinetycznej permutacji oparta jest część zatytułowana *Youandme*. Oto wyrazy „ty” oraz „ja” przesuwają się nieustannie w polu ekranu. Napis „ty” przesuwa się powoli, jednostajnie, w linii prostej od lewej do prawej strony ekranu, następnie znika, by znów pojawić się w polu widzenia tam, gdzie znikł, i wędrować w ten sam sposób w przeciwnym kierunku. W tym samym czasie napis „ja” porusza się dynamicznie, przecina ekran w różnych jego miejscach, przesuwa się po przekątnych, niekiedy przyspiesza, kiedy indziej zwalnia, wielokrotnie uderza w słowo „ty” – jakby je zaczepiało czy prowokowało. Permutacja kinetyczna – przesunięcie elementu tekstowego, ale – co bardzo istotne – w powiązaniu z cechami tego ruchu: a więc dynamiką, rytmem, kierunkiem przebiegania, a także z relacjami, w jakie wchodzi ze sobą poruszające się słowa, jest nośnikiem znaczeń nadbudowanych. W konfrontacji z doświadczeniem odbiorcy permutacja inicjuje interpretację utworu, która pozwala spojrzeć na tekst językowo-graficzny jako na opowieść o odmienności temperamentów, charakterów ludzi, którzy mimo że są tak różni (a może dzięki temu), pozostają razem, są blisko siebie.

Kinetyczny charakter figur: redukcji, adiekcji, deformacji i permutacji w przekazie cyfrowym sprawia, że słowo już w swojej warstwie wyrażeniowej poddane zostaje antropomorfizacji. Pojedyncze słowa, wyrażenia, frazy wraz ze swym kształtem graficznym odsyłają do ludzkich zachowań i poglądów. Enigmatyczny napis staje się reprezentacją ludzkich postaw, doznań i doświadczeń. Relacja synekdochiczna, którą w ten sposób tworzą, z jednej strony ukazuje tekst jako wyrastający z ludzkiego doświadczenia, z drugiej zaś tekstualizuje doświadczenie, czyniąc tekst i doświadczenie swoistą jednią.

* * *

W utworach cyfrowych znaczenia figuratywne są tworzone w efekcie interakcji pól konotacyjnych ruchomych, znikających i pojawiających się słów, rozbijanych tekstur (i tekstów), łączonych w nowe słowa liter. W kreację figur mogą być zaangażowane: barwa, wielkość, kształt liter i wyrazów, dźwięk, ruch oraz przedstawienia ikoniczne. Nowa organizacja semiotyczna tekstu, sytuacja medialna i komunikacyjna odmienne od tych właściwych literaturze drukowanej, skutkują reinterpretacją figur zastanych (co dobrze ilustruje przykład metafory) i kreacją nowych, czego przykładem są zabiegi semantyzacji tekstury – wyzyskania semantycznej wartości słowa jako znaku graficznego; zabiegi kinetycznej rekonfiguracji, opartej na redukcji, adiekcji, permutacji i deformacji.

Przekształcenia, jakim poddany zostaje tekst w środowisku cyfrowym (globalnym także pod względem programowanych form tekstowych), prowadzą do tworzenia nowych struktur tekstowych i reinterpretacji istniejących. Okazuje się, że każde powtórzenie i przekształcenie – w sferze treści, struktury tekstu, formy semiotycznej, medialnej zawiera w sobie potencjał twórczy. Deleuze'owskie powtórzenie i różnica organizują literaturę – sztukę – kulturę zarówno w przestrzeni (jej wymiarze regionalnym i globalnym), jak i w każdym czasie (o czym zaświadcza chociażby renesans kopiujący i przerabiający antyk). Organizują też badanie literatury i szerzej – sztuki, której zmienna, niespokojna natura wymaga nieustannego modelowania zastanych narzędzi i metod badawczych.

Literatura cyfrowa i jej badanie doskonale wpisują się w tendencję nieustannego przemodelowania, rekonfiguracji, konwergencji i recyklingu, potwierdzając tym samym trafność konstatacji Gerarda Genette'a, że oto:

[...] sztuka „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego” ma tę wyższość, że wytwarza przedmioty bardziej złożone i wyrafinowane od przedmiotów „zrobionych umyślnie”: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współbocznych elementów nadaje szczególnie smak całości. [...] wszystkim wiadomo, co Picasso potrafił zrobić z siodła i starej kierownicy roweru (Genette, 2014: 421–422).

Badanie utworów cyfrowych jest badaniem nie tylko „dzieł w ruchu”, utworów interaktywnych, ale i utworów zakotwiczonych w tradycji różnych dyskursów i mediów, wymagających (jeśli interpretacja ma być ciekawsza, bogatsza, otwierająca dialog) wiedzy dotyczącej istniejących metod ich opisu, a także otwarcia się na ich modyfikację, jeśli tylko zaistnieje taka potrzeba. Wymaga postawy twórczej, nastawienia kreacyjnego, co tak kształtującą się aktywność literaturoznawczą lokuje po stronie działalności artystycznej, o czym tak pisze Andrzej Szahaj:

[...] najbardziej twórcze aktywności literaturoznawstwa nie różnią się swym znaczeniem, a czasem i rangą, od najbardziej twórczych wariantów działalności artystycznej. I w jednym, i w drugim przypadku chodzi o poszerzanie zakresu przekonań składających się łącznie na to, co zwie się kulturą, dokonywane przez twórcze przekształcanie (poszerzanie zakresu) przekonań dotąd respektowanych lub akceptowanych [...].

Czy w literaturoznawstwie pojawią się jeszcze metody nowe? Sądzę, że raczej tylko jako kombinacje metod starych. W pewnym sensie bowiem w *literaturoznawstwie* wszystko już było [...] (Szahaj, 2014: 92, 93).

Wygląda zatem na to, iż literaturoznawstwo cyfrowe w odpowiedzi na cyfrową literaturę kształtować się będzie raczej jako „tworzenie czegoś nowego z czegoś starego”, jako nieustanne dobieranie i przerabianie zastanych narzędzi i metod wypracowanych w toku badań tekstów reprezentujących różne dyskursy i media, ale także – choć zapewne rzadziej – kształtować się będzie w procesie dorabiania narzędzi i metod tam, gdzie dotychczasowe okażą się niewystarczające lub gdzie zabraknie inwencji czy odwagi do adekwatnych przeróbek.

Bibliografia

- Balbus, Stanisław. „Zagłada gatunków”. *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa: IBL, 2000.
- Balcerzan, Edward. „W stronę genologii multimedialnej”. *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa: IBL, 2000.
- Bolter, Jay David. *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. New York–London: Routledge, 2011.
- Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa: W.A.B., 2008.
- Fajfer, Zenon. *Powieki. Szczecin–Bezrzecze*: Wydawnictwo Forma, 2013. Online. http://collection.eliterature.org/1/works/waber__strings.html [dostęp: 15 X 2014].
- Geertz, Clifford. „O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)”. Przeł. Z. Łapiński. *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Ed. R. Nycz. Kraków: Universitas, 1997.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Pisarski, Mariusz. *Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków–Bydgoszcz: Korporacja Ha!art, 2013.
- Saemmer, Alexandra. „Digital Literature – A Question of Style”. *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching*. Eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art. And Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011.
- Szahaj Andrzej. *O interpretacji*. Kraków: Universitas, 2014.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN, 1994.
- . *Wyprzedaż semiotyki*. Red. M. Brzóstowicz-Klajn, B. Kaniewska. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2011.
- Zuern, John. „Figures in the Interface. Comparative Methods in the Study of Digital Literature”. *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching*. Eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla. Bielefeld: Transcript, 2010.

How the Digital Literature Should be Studied? Introducing the Theory of Relational Reading and Digital Figures

Summary

This article focuses on the specificity of the digital literature and the methods of researching the subject. It has been found that the digital literature is shaping the meanings already at the stratum of representations (texture) and user's actions – the latter being an inscription of the discursive factor into the text. The meaning and poetics of digital texts are created by textualization of the text's expression stratum and creation of meanings as a result of interaction between semantics of verbal layer, mobile semantics and sound system of texture as well as semantics of user's actions. Digital meaning-producing strategies – which are designated by the atomization, kinetization and modulation of the text – have been characterized.

As a result of research regarding poetics of digital messages it has been stated that the results obtained in the field of digital media enable the redefinition of previously developed thinking about the existing structures of the literary text. Interactive, kinetic, multi-semiotic figures and interactive, multivariate narration are widening the borders of poetics and methodology – they demand description of interactive and kinetic forms (hypertext literature), which create figures in interaction between various levels of transmission.

Keywords: comparative literature, kinetic figures, digital poetics, digital literature, inter-media transfer

Słowa kluczowe: komparatystyka, figury kinetyczne, poetyka digitalna, literatura cyfrowa, prze-kład intermedialny