

MACIEJ MARYL
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

TECHNOLOGIE LITERATURY

WPLYW NOŚNIKA NA FORMĘ I FUNKCJE PRZEKAZÓW LITERACKICH*

Literaturę – przynajmniej taką, z jaką mamy do czynienia w naszej epoce – wyróżnia ten swoisty sposób komunikacji, jakim jest książka¹.

We współczesnym skeczu norweskiego komika Knuta Næruma, *Medieval Helpdesk*, średniowieczny mnich, brat Ansgar, wzywa obsługę klienta, bo nie może poradzić sobie z kodeksem. Jego klasztor porzucił zwoje i przeszedł na nowy system przechowywania danych, wobec którego zakonnik jest bezradny – nie potrafi korzystać z nowoczesnego nośnika. Umie, co prawda, otworzyć księgę, ale boi się, że w miarę czytania litery zaczną znikać. Pracownik obsługi klienta uczy go kartkować (mnich poznaje nowe słowo) i poruszać się po tekście; sugeruje, by brat Ansgar przeczytał instrukcję, która niestety również jest w formie kodeksu...

Cały komizm tego skeczu zasadza się na anachronizmie – przywodzi na myśl nasze współczesne zmagania z komputerami, telefonami komórkowymi czy nowymi wersjami edytorów tekstu. Co jednak istotne, autor skeczu odnaturalnia pojęcie książki – zwraca uwagę na konwencjonalność nośnika, który przyjmujemy dziś za oczywisty jako członkowie kultury Księgi. Już od późnego średniowiecza rośnie kult książki wraz z długą listą wskazówek, jak należy z nią postępować, które stanowią swoistą instrukcję obsługi. Richardus de Bury poświęca temu zagadnieniu cały rozdział *Philobiblonu*, ponieważ „księga na większą zasługuje troskliwość niż obuwie”². A zatem należy ją otwierać i zamykać z szacunkiem, odkładać na miejsce, przechowywać troskliwie i w zamknięciu (najlepiej w skrzyni), chronić przed kurzem i szybko naprawiać usterki. Przed podjęciem lektury trzeba wycierać nos, myć ręce i czyścić paznokcie; nie wolno nad nią gadać (by nie obryzgać tekstu śliną), jeść owoców ani sera. Nie należy na księdze spać, chować w niej kwiatków, miętosić, nie można notować ani rysować bzdur na margi-

* Tekst powstał w ramach stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz. W zb.: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Wstęp, wybór, oprac. A. Mencwel. Wyd. 2. T. 1. Warszawa 1980, s. 222–223.

² R. de Bury, *Philobiblon, czyli o miłości do ksiąg*. Przeł. J. Kasprówicz. Gdańsk 1992, s. 98.

nesach, a tym bardziej – kraść kawałków papieru do napisania listu („świętokradstwo takie powinno być pod grozą klątwy zakazane”³).

Z biegiem czasu dodawano do tej listy kolejne wskazówki: nie zaginać rogów; okładać książkę w podróży; nie kreślić; jeżeli już kreślić, to ołówkiem; jeżeli już kreślić ołówkiem, to potem zetrzeć gumką; nie czytać przy słabym świetle; czytać w odpowiedniej pozycji (troska o kręgosłup), *etc.* Długa historia księgi w kulturze uczyniła korzystanie z niej czynnością oczywistą, ukrywającą nośnik. Medioznawczyni N. Katherine Hayles pisze:

Nie jesteśmy zwykle przyzwyczajeni, by myśleć o książce jako o fundamentalnej metafo-
rze, ale w istocie jest to artefakt, którego materialne właściwości i historyczne zastosowania
strukturyzują nasze interakcje⁴.

A zatem nośnik nie tylko umożliwia lekturę, lecz także wpływa na pojmowanie przekazu i dostarcza metaforyki do porządkowania świata. Dobrym przykładem jest tu wykorzystanie metafory strony do zorganizowania przekazu w początkach istnienia sieci WWW⁵.

Obecnie, w dobie szybkich zmian technologicznych i dynamicznej rekonfiguracji sceny komunikacyjnej, tradycyjne nośniki literatury (książka, rękopis) ustępują powoli miejsca nośnikom elektronicznym, zwracając naszą uwagę na konwencjonalność i ograniczenia nośnika, jakim jest książka⁶. Całość przemian komunikacyjnych możemy nazwać za Marylą Hopfinger rekonfiguracją, czyli fundamentalną transformacją „komunikacji społecznej, która uruchamia i sygnalizuje przekształcenie całej kultury”⁷. Owa rekonfiguracja dotyczy nie tylko samego piśmiennictwa, lecz także jego szczególnej formy, literatury; przekształca wszystkie etapy komunikacji literackiej, a wśród nich – sam tekst literacki.

Wzbudza to zgrozę u publicystów (kultura książki staje się kulturą-bez-książki) i zachwyt piewców postępu. Wydaje się, że zarówno jedni, jak i drudzy pomijają istotne różnice między fundamentalnymi zmianami, jakie przyniosły naszej kulturze kolejne „rewolucje medialne”, a przekształceniami na polu samej literatury. Za przykład mogą tu posłużyć rozważania Lwa Manovicha, który pisze, iż – inaczej niż rewolucja druku, która dotyczyła tylko dystrybucji – „komputerowa rewolucja medialna przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym: pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję”⁸. Być może, tezę tę da się obronić dla całości sytuacji komunikacyjnej w kulturze. Na polu literatury jednakże rewolucja druku jest zjawiskiem fundamentalnym, gdyż konstytuuje jej obecną formę.

Przyjrzenie się historii nośników literatury w szerokiej perspektywie pozwoli ukazać współczesne przemiany nie tyle jako koniec literatury, ile jako element pewnego procesu, któremu podlega i który współtworzy. Nie jest to wprawdzie proces teliczny, daleki tu będę od materializmu historycznego oraz wszelkich postaw deterministycznych, istotny jednakże pozostaje fakt, iż formy literackie, a także ich

³ *Ibidem*, s. 101; zob. też s. 98–102.

⁴ N. K. Hayles, *Writing Machines*. Cambridge 2002, s. 22.

⁵ Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*. Przeł. P. Cypryański. Warszawa 2006, s. 152–158.

⁶ Zob. Hayles, *op. cit.*, s. 19–22.

⁷ M. Hopfinger, *Rekonfiguracja komunikacji społecznej*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 4, s. 393.

⁸ Manovich, *op. cit.*, s. 82.

funkcjonowanie w kulturze są uzależnione od zmiennej konfiguracji czynników technologicznych i społecznych, których interakcja warunkuje ostateczny kształt przekazów. W niniejszym tekście skupiam się na technologicznej stronie tego zagadnienia.

Książka – interfejs czy nośnik literatury?

„Interfejs”, termin medioznawczy, oznacza zasadniczo formę dostępu do danej treści za pomocą jakiegoś urządzenia lub oprogramowania cyfrowego, które pośredniczy między użytkownikiem a tą treścią. Przekaz dzielony jest zatem na dwa poziomy: treść i interfejs, będące zarazem dwoma aspektami tego samego przekazu „stapiają się w jedno tak, że nie można ich rozpatrywać osobno”⁹.

Pojęcie interfejsu zadomowiło się w medioznawstwie za sprawą komputerów. Dostęp do treści zawartej na twardym dysku gwarantuje nam „interfejs człowiek–komputer” (HCI – *Human-Computer Interface*), czyli złożony zespół oprogramowania (np. system operacyjny, edytor tekstu) i narzędzi (np. klawiatura, myszka), za którego pomocą użytkownik odbiera przekaz. Jak zauważa Manovich, interfejs warunkuje nasze pojmowanie treści. Jako przykład podaje hierarchiczny system ułożenia plików w komputerze (np. w systemie Windows) oraz jego przeciwieństwo – antyhierarchiczną, opartą na hiperłączach strukturę Sieci.

Koncepcja interfejsu przypomina pod pewnymi względami pojęcie kanału, który służy do przesyłania komunikatu, znane z tradycyjnych teorii komunikacji¹⁰. Istotną różnicą jest tu jednakże uczynienie z kanału/nośnika/interfejsu – elementu fundamentalnego, warunkującego kształt komunikatu. Interfejs to wszakże nie tylko nośnik czy przekaźnik. Oba te wyrazy oznaczają dość pasywny, służebny stosunek do komunikatu (przenoszą go, przekazują dalej). W wypadku komputerów za nośnik treści uznalibyśmy np. dysk twardy, na którym zakodowany jest przekaz w formie cyfrowej. Ale potrzeba jeszcze pewnego urządzenia, które ów przekaz rozkoduje i uczyni zrozumiałym dla człowieka. Interfejs zakłada także pewną dynamikę dostępu do treści, jej aktywne przekształcanie przez odbiorcę-użytkownika. Taki nacisk na nośnik wiele czerpie ze słynnej tezy McLuhana „*Medium is the message*”, która zakłada, iż sam przekaźnik odciska swoje piętno na komunikacie.

Jeżeli zastosujemy te spostrzeżenia do literatury, traktując jej nośniki jako interfejsy, dostrzeżemy, w jakim zakresie warunkują one sposób dostępu do tekstu i samo jego pojęcie. Różnice są tu o tyle istotne, o ile literatura jest, według określenia Roberta Escarpita, sztuką „nieczystą”:

inne sztuki wytwarzają rzeczy, postrzegane wprost przez zmysły i interpretowane przez świadomość, podczas gdy literatura wytwarza pismo, tj. układy liter, fonemów, słów, zdań, każdy zaś z tych elementów jest zarazem rzeczą i znaczeniem¹¹.

W wypadku literatury aspekt materialny przekazu (np. książka) obejmuje jed-

⁹ *Ibidem*, s. 143–144.

¹⁰ Zob. np. model procesu komunikatywnego przeprowadzonego przez istoty ludzkie, przedstawiony w książce U. Eco *Nieobecna struktura* (Przeł. A. Wainsberg, P. Bravo. Warszawa 2003, s. 77).

¹¹ Escarpit, *op. cit.*, s. 215.

nocześnie nośnik (przechowuje treść) i interfejs (umożliwia dostęp do treści). Materialna strona literatury warunkuje nasze spojrzenie na aspekty niematerialne. Jej forma nie jest bowiem absolutna czy uniwersalna, tylko uzależniona od danej historycznie sytuacji społecznej i technologicznej.

Nośnik tekstu drukowanego ma pewne swoiste cechy: stanowi przede wszystkim stabilny środek przekazu pozwalający na konceptualizację treści, nie wymaga aparatury do lektury, jest prosty w obsłudze, w transporcie, trwały, udostępnia duży repertuar lektur, umożliwia (z drobnymi ograniczeniami zewnętrznymi) dowolny wybór momentów i warunków odbioru, a także powtórzenie kontaktu z treścią¹².

Traktowanie książki jako przedmiotu zmusza nas do rozpatrywania jej w całej sieci warunków społecznych związanych z rozpowszechnianiem przedmiotów artystycznych, wśród których Escarpit wyróżnia takie zagadnienia, jak „obrót, lokata kapitałów, fetyszyzm, konsumpcja na pokaz”¹³. Skrajną formą materialnego podejścia do książki jest bibliofilia, czyli umiłowanie samego nośnika. „Nieczystość” sztuki literackiej, przecięcie aspektów materialnych z treścią przekazów jest najlepiej widoczne w socjologicznych ujęciach literatury, traktujących ją jako praktykę ludzką uwikłaną w spłot rozmaitych czynników społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Escarpit, wychodząc z założenia, iż nie można rozpatrywać literatury w oderwaniu od jej materialnych aspektów, proponuje odróżnienie pojęcia literatury jako procesu (komunikacja między nadawcą a odbiorcą za pośrednictwem *medium*) od literatury rozumianej jako aparat (instytucje, rynek). Aparat stanowi w tej koncepcji narzędzie wpływu publiczności literackiej na produkcję literacką. Wszystkie kolejne rewolucje komunikacyjne przebudowywały aparat, odciskając piętno na twórczości literackiej. Proponuję przyjrzeć się tym przemianom, by pokazać, w jaki sposób aparat (czyli elementy Nieliterackie) rzutował na kształt przekazów literackich.

Literatura, literatury, „literatura”

Nie mamy problemu ze zdefiniowaniem nośników literatury (zwój, kodeks, książka drukowana), ale samo pojęcie literatury rodzi już kłopoty. Wystarczy przypomnieć Ingardenowskie rozważania nad dziełem literackim „czystej krwi”, których efekty do złudzenia przypominają sposób, w jaki Benedykt Chmielowski uporał się z definicją konia. Jest to jednak, paradoksalnie, rozwiązanie najwygodniejsze – dzieło literackie, jakie jest, każdy widzi – pozwalające wyróżnić grupę tekstów, które na mocy pewnej konwencji uznaje się za literackie.

Potrzeba wyróżnienia literatury – jako zbioru tekstów istotnych dla danej społeczności – spośród rozmaitych form piśmiennictwa rodzi się dopiero w początkach w. XIX, w okresie gdy nauka o literaturze konstytuuje się na uniwersytetach, pełniąc narodotwórczą rolę. Oczywiście, już wcześniej istniały teksty uznawane dziś za literackie (np. charakteryzujące się użyciem specyficznych konwencji), ale powstawały one w innym kontekście społecznym i kulturowym, w którym nie było potrzeby odróżniania literatury od nieliteratury. Przed wiekiem XIX pojęcie litera-

¹² K. Migoń, *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984, s. 16–17.

¹³ R. Escarpit, *Rewolucja książki*. Przeł. J. Pański. Warszawa 1969, s. 31.

tury obejmowało całość piśmiennictwa¹⁴. Literatura jest zatem pojęciem projektującym, nie genetycznym – definicja literatury wyznacza zakres tekstów, które uznajemy za literackie, a nie na odwrót.

Jonathan Culler¹⁵ i Terry Eagleton¹⁶ wyliczają te cechy tekstów, które najczęściej bierze się pod uwagę przy definiowaniu literatury: „literackość” języka, fikcjonalność, autoteliczność, intertekstualność, wysoka pozycja tekstu w danej kulturze... Żadna z tych definicji nie wystarcza jednak, by przeprowadzić ostrą granicę między literaturą a nieliteraturą. Culler dochodzi do wniosku, że w definicji literatury (jeżeli komuś byłaby potrzebna) należałoby uwzględnić zarówno przesłanki tekstowe (język), jak i kontekst (instytucja). Literatura jest bowiem specyficznym aktem mowy, który zakłada pewną współpracę z autorem (czytanie „nie wprost”). Konkluzje Eagletona są nieco odmienne – definicji literatury upatruje on w głębszych ideologiach społecznych, zakorzenionych historycznie – a zatem dzieła literackie to dzieła „wysoko cenione”, ale nie za sprawą przypadkowych czy jednorazowych decyzji, tylko w powiązaniu z dobrze ukonstytuowanymi ideologiami społecznymi. W jednym badacze są zgodni – kształt definicji literatury zależy od tego, na jaki aspekt definiujący chcemy położyć nacisk. Nie sposób bowiem jej oderwać od kontekstu kulturowego (struktura społeczna, dominujące technologie komunikacyjne) i teoretycznego (dominujące ideologie i nurty badawcze): ważny jest zarówno jej zakres (okres historyczny, którego literaturę definiujemy), punkt definiowania (okres historyczny, w którym się znajdujemy definiując literaturę), a także teoria, w której ramach definicja powstaje (np. strukturalistyczna, konstruktywistyczna, fenomenologiczna...).

Pewnym wyjściem z tego impasu jest rozwiązanie antropologiczne, które umieszcza literaturę w kontekście szerszych praktyk społecznych i kulturowych. Antropologia uznaje literaturę za „szczególną, kulturowo regulowaną praktykę ludzką, której właściwym *medium* jest s ł o w o” (G 277–278)¹⁷. Słowo stanowi w tej perspektywie jedno z mediów podstawowych, obok obrazu i widowiska. Mediami zaś „szczegółowymi” słowa Grzegorz Godlewski nazywa „przekaz ustny, pismo, druk, elektroniczne środki audiowizualne, cyfrowe multimedia komputera i »sieci«” (G 279). Literatura jest zatem „praktyką językową konstytuowaną każdorazowo przez konkretne *medium* słowa i współokreślaną przez wymogi kultury, której typ wyznaczany jest przez występującą w niej konfigurację mediów” (G 286–287).

Pytania o specyfikę literatury jako instytucji i formy przekazu kulturowego są dziś szczególnie aktualne za sprawą gwałtownego rozwoju nowych technologii. Perspektywa antropologiczna pozwala ukazać, jak historycznie kształtowała się współczesna forma literatury – w konfrontacji z uwarunkowaniami technologicznymi piśmiennictwa. Antropologicznie pojęta literatura jest przede wszystkim hi-

¹⁴ Zob. J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998, s. 30.

¹⁵ *Ibidem*, s. 31–55.

¹⁶ T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*. Oxford 1996, s. 1–15.

¹⁷ Skrótem G odsyłam do: G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008. Ponadto stosuję w artykule następujące skróty: B = B. Bieńkowska, przy współpr. E. Maruszak, *Książka na przestrzeni dziejów*. Warszawa 2005. – H = E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Przeł. P. Majewski. Warszawa 2006. – M = K. Maleczyńska, *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987. – O = W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane*

storycznie zmienną instytucją przekazywania treści istotnych z punktu widzenia wspólnoty. W naszej kulturze literatura przyjęła postać zamkniętego tekstu drukowanego istniejącego w kontekście instytucjonalnie określonych konwencji pisania i czytania. Z perspektywy literaturoznawczej kaligrama Apollinaire'a są przykładem relacji intersemiotycznych między słowem a obrazem, pewnym przypadkiem granicznym literatury. W proponowanym tu ujęciu antropologicznym jest to pełnoprawny przekaz literacki, mieści się bowiem w instytucjonalnych ramach literatury jako formy sztuki słowa, która korzysta z różnych technologicznych form przekazu. Nie zapominajmy, że literatura jest „sztuką nieczystą” – nawet *Pana Tadeusza* dałoby się rozpatrywać w kategoriach intersemiotycznych. Wszystkie parateksty, podział na księgi, podtytuły, forma graficzna to spadek po przemianach technologicznych, które umożliwiły tekstom literackim przyjęcie ich obecnego kształtu. Wszak żeby „rozpoznać wiersz, gdy się go widzi”, potrzebujemy formy graficznej, która wiersz przypomina¹⁸.

Nie zamierzam się tu zatem skupiać na definicji literatury, na „literackości”, na (mniej lub bardziej) kategorycznym odróżnieniu tekstów literackich od pozostałych form piśmiennictwa. Mówiąc o literaturze, mam na myśli po prostu te teksty, które za literackie dzisiaj uznajemy. Trudno o inne rozwiązanie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, iż ta kategoria powstała dopiero przed trzema stuleciami, a w niniejszym artykule odnoszę się także do utworów wcześniejszych. Zamierzam skupić się na technologicznych uwarunkowaniach tej sztuki słowa, następnie zaś – w części poświęconej dzisiejszym formom literatury ukształtowanym pod wpływem nowych technologii – zadać pytania o relacje między literaturą a „literaturami”, innymi formami sztuki słowa, które rzutują dziś na postać tekstu literackiego.

Proponuję zatem, by uznać za „literaturę” (czy też paraliteraturę – choć unikam tego terminu ze względu na konotacje wartościujące) pełną gamę tekstów kultury opartych na słowie, których funkcje i kulturowa doniosłość przypominają literaturę (np. sztuka oralna, film, gry). Literaturą zaś nazwijmy wszystkie utwory, które mieszczą się w obowiązującym, instytucjonalnym modelu typograficznym. Podstawowa różnica polega na tym, iż „literatura” wykorzystuje słowo obok innych mediów podstawowych (obraz i widowisko), a literatura na słowie się opiera – pozostałe *media* są mu bezwzględnie podporządkowane (jak w wypadku wspomnianych kaligramów).

Rozróżnienie między literaturą a „literaturami” można dobrze zobrazować porównaniem kultury oralnej i piśmiennej. „Literatura oralna” nie istnieje. Taki termin, jak powiada Eric Havelock, obnaża jedynie naszą niezdolność do kategoryzowania doświadczeń inaczej niż za pomocą pisma (H 64–66). W tym terminie zawarte jest założenie, iż sztuka oralna różni się od tekstów pisemnych tylko i wyłącznie brakiem zapisu (O 31). Przedstawiając utwory oralne, Godlewski używa formuły „dzieło oralne”, podkreślając, iż niełatwo mówić o oralnym odpowiedniku tekstu, gdyż nie sposób tu oderwać dzieła od aktualnej sytuacji komunikacyjnej (G 332–339). Owa trudność sprawia, iż to, co badamy jako wytwory kultury oralnej (np. eposy Homera), to tylko zapisy, które nie odzwierciedlają dynamizmu sytuacji i treści (O 30–31). Kontekst sytuacyjny stanowi uzupełnienie przekazu,

technologii. Przeł. J. Japola. Lublin 1992. – P = J. Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*. Warszawa 2002. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁸ Zob. S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. Grzeliński. W zb.: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Red. A. Szahaj. Kraków 2002.

dodatkowo wpływając na uwypuklenie funkcji fatycznej wypowiedzi (dygresje, retrospekcje, wyjaśnienia, zatrzymania, apostrofy, pytania retoryczne, przejścia od „oni” do „my”, wyliczenia, rozkażniki)¹⁹. Wykonanie oralne nie jest bowiem przekazem konkretnego komunikatu, tylko „rozpamiętywaniem w obliczu publiczności”, zszywaniem danych fragmentów i epizodów w zależności od sytuacji (O 194).

Dzieła oralne, jak np. dzieła Homera, nie tworzą linearnej struktury – składają się na nią epizody, które kontrastują z naszym pojęciem tekstu. Nawet jeśli ułożymy je chronologicznie, nie odnajdziemy w nich struktury dramatycznej (O 192). Podstawą kompozycji dzieła oralnego są formuły – zwroty, przysłowia, całe fragmenty wyrażen potrzebne twórcom do szybkiego komponowania fragmentów opowieści poprzez wykorzystanie schematu do przedstawienia nowego wydarzenia (O 49)²⁰.

Dzieła oralne nie sposób zatem oddzielić od kontekstu wypowiedzi. Słowo pisane działa inaczej – może spełnić swoje funkcje w przyszłości, nie jest podporządkowane bezpośrednim wymaganiom publiczności, musi odtwarzać cały ten kontekst, który mówca uzupełnia środkami pozawerbalnymi (np. gestem)²¹. To czytelnik w trakcie lektury, a nie śpiewak w chwili wygłaszania, dostosowuje wypowiedź do kontekstu sytuacyjnego.

Pełną autonomię tekst zyska w zasadzie dopiero wraz z wynalezieniem druku, stając się fundamentem typograficznego modelu literatury. Literatura jest nierozdzielnie związana z nośnikiem, który zakłada indywidualne obcowanie z tekstem pisanym i drukowanym. A zatem kategorie, którymi posługujemy się przy omawianiu pieśni barda, nie dają się zastosować do analizy *Robinsona Kruzo*. Dzieło oralne różni się bowiem od literatury zarówno kompozycją, jak i swoimi funkcjami.

Oczywiście, proponowany tu podział na „literaturę” i literaturę wydaje się absurdalny, jeżeli nie spojrzymy na dzieje literatury (i „literatury”) w szerokiej perspektywie historycznej, jako na proces ewolucyjny, w którym ludzie wykorzystywali różne technologie do przekazywania sobie i potomnym pewnych istotnych treści kulturowych w ramach zmiennych praktyk sztuki słowa. Taka perspektywa jest zasadna w obliczu współczesnej sceny komunikacyjnej, gdyż pozwoli ocenić, jaką rolę u schyłku kultury typograficznej pełnić będzie literatura pośród innych postaci sztuki słowa, pośród innych „literatur”. Przez przedstawienie przemian nośników literatury i procesu kształtowania się współczesnego jej pojęcia zamierzam pokazać, jak bardzo płynny jest nasz przedmiot badań i jak istotne – w tej perspektywie – wydaje się przeanalizowanie nowych warunków technologicznych, w których obecnie funkcjonuje literatura.

Tezę o procesualnym charakterze przemian kulturowych stawia Norbert Elias w licznych studiach nad rozwojem cywilizacji. Socjolog podkreślał, iż pisanie o cywilizacji wymaga specjalnego, dynamicznego podejścia, ponieważ trudno tworzyć statyczny model teraźniejszości i porównywać go ze statycznym modelem innego momentu dziejowego (np. popularne zestawienia rewolucji cyfrowej z rewolucją Gutenberga, pomijające głębszy kontekst historyczny). Niełatwo mówić

¹⁹ Zob. P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*. Przeł. M. Abramowicz. W zb.: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Wstęp, red. G. Godlewski. Warszawa 2003.

²⁰ Zob. też A. B. Lord, *O formule*. W zb.: jw.

²¹ Zob. Zumthor, *op. cit.*, s. 210. – E. Gilson, *Słowo mówione i słowo pisane*. Przeł. H. Rosnerowa. W zb.: jw.

o terażniejszości bez zbadania charakteru przemian, które doprowadziły nas do tego punktu. Podobne podejście proponuje Maryla Hopfinger²², postulując przyjęcie, zaczerpniętej od Fernanda Braudela, perspektywy „długiego trwania” do zanalizowania współczesnych przemian komunikacyjnych.

Literatura jako szczególna praktyka piśmiennej sztuki słowa swoją dzisiejszą postać wypracowała w długim procesie ewolucji, w którym współdziałały kwestie społeczne (zapotrzebowanie, funkcje literatury) i technologiczne (możliwości techniczne). Czynniki te – sprzęgnięte i współzależne – będą omawiać w dalszych partiach tekstu.

Ewolucja literatury

Przemiany nośnika literatury zachodziły przez wieki w powolnym procesie ewolucyjnym. Medioznawcy Jay Bolter i Richard Grusin nazywają ten proces remediacją²³. Teza o remediacji zakłada, iż nowe formy nie tyle „zabijały” starsze i przynosiły absolutną zmianę, ile wprowadzały pewne udogodnienia: stary nośnik był niejako odtwarzany w swym następcy – uzupełniany o nowe własności. Badacze wiążą swą koncepcję głównie z sytuacją współczesną, w której nośniki elektroniczne remediują stare formy (w tym pismo), a nowe *medium*, przynajmniej w fazie początkowej, staje się reprezentacją starego²⁴. Jest ono bowiem uzależnione od potrzeb społecznych i początkowo przejmuje funkcje poprzednika jako pewne ulepszenie – dopiero po ugruntowaniu swojej pozycji wśród innych przekazywaczy kultury²⁵.

Remediacja nie jest wyłącznie udogodnieniem technologicznym – ma daleko siężne kulturowe konsekwencje. Jak zauważa Godlewski, modyfikacja nie polega na zwykłym dodaniu nowego poziomu do istniejącej (i stabilnej) struktury komunikacyjnej, tylko na „rekonfiguracji struktury, a właściwie całego porządku kultury na niej opartego” (G 285). Rekonfiguracja wpływa tu zarówno na pozycję danego *medium*, jak i na funkcje przez nie pełnione. W podobnym kierunku idą rozważania Umberta Eco nad przyszłością książki:

pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiła się fotografia i kino, malarstwo nie umarło: po prostu nie musiało już zajmować się portretowaniem czy świętowaniem albo uwiecznianiem wydarzeń historycznych; zyskało swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze²⁶.

Stare *medium* zostaje zatem w kulturze, ale cała kultura ulega przekształceniom, wymuszając na owym *medium* przystosowanie się do nowych warunków, odnalezienie niszy i pewnego niezbywalnego zasobu funkcji, które powinno pełnić (zob. G 285).

²² Hopfinger, *op. cit.*

²³ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge 2000.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 273.

²⁵ Zob. szersze omówienie tej koncepcji w odniesieniu do literatury w: M. Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*. W zb.: *Tekst (w) sieci. 2. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*. Red. A. Gumkowska. Warszawa 2009.

²⁶ U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1996, s. 15.

W historii piśmiennictwa można wyróżnić kilka momentów przełomowych, kiedy zmiana nośnika wpływa na zmianę sposobu pojmowania treści na nim utrwalonych. Oczywiście, są to wyłącznie punkty orientacyjne – wiele nośników współistniało ze sobą (i współistnieje do dziś), część z nich pojawiła się wcześniej, ale musiały one czekać na sprzyjające warunki społeczno-ekonomiczne, które wprowadziły je na scenę komunikacyjną (np. druk). Wskazanie punktów zwrotnych ma zatem wyłącznie ułatwić prezentację wycinków jednego procesu. Z pewnością każda periodyzacja i historiografia zaczyna od punktu dojścia – tworzona jest w danym momencie, z określonej perspektywy. Dlatego omawiam kolejne etapy pod kątem kształtowania się naszego współczesnego modelu literatury, właściwego kulturze typograficznej.

Escarpit w *Rewolucji książki* opowiada historię piśmiennictwa, zakładając, iż jego ewolucja przebiegała w dwóch kierunkach: reprodukcji (stworzenia „możliwości szybkiego i łatwego kopiowania długich tekstów”) i dystrybucji („szybkiego i łatwego przenoszenia w dowolne miejsce znacznej liczby kopii tego tekstu”) ²⁷. Na tej podstawie wyróżnia sześć momentów przełomowych: 1) powstanie nośnika przenośnego, 2) upowszechnienie się formy kodeksu, 3) wynalazek druku, 4) modernizacja druku w w. XIX, 5) pojawienie się tanich wydań (koniec XIX w.) i 6) narodziny książki masowej (lata trzydzieste XX wieku) ²⁸.

Spostrzeżenia francuskiego badacza dotyczą jednakże wyłącznie historii książki i bierze on pod uwagę także te udoskonalenia techniczne, które nie wpływają na interesujące nas tutaj pojęcie literatury. Dlatego też proponuję rozpatrywać historię nośników pod kątem ich trwałości (aspekt czasowy), zasięgu (aspekt przestrzenny i społeczny) i autonomii przekazu (kształtowanie się pojęcia tekstu). Wszystkie te wartości, co zamierzam pokazać, oddziałują wzajemnie na siebie – zasięg nośnika można ujmować także w kategoriach temporalnych, trwałość wpływa na autonomię tekstu, itd. Na tej podstawie wydzielam pięć etapów. Dwa pierwsze dotyczą, tak jak u Escarpita, wprowadzenia nośników przenośnych i formy kodeksu, co rozważam w kategoriach utrwalań i scalania przekazu. Etap trzeci obejmuje inkunabuły, pierwsze druki, które pogłębiają zjawiska znane z piśmiennictwa, zwiększają autonomię i zasięg przekazów. Etapem kluczowym jest udoskonalenie druku pod koniec w. XVIII, które niejako dopełnia procesy rozpoczęte wynalazkiem Gutenberga. Etap ostatni, pojawienie się książki masowej, rozpatruję tu głównie pod kątem wpływu na dzisiejsze pojmowanie literatury w naszej kulturze. Literaturę elektroniczną omawiam w osobnym fragmencie. Wszelkie opisy technologiczne, które wplątam w tok wywodu, w żadnej mierze nie aspirują do statusu wyczerpującej syntezy. Służą raczej za ilustrację, niezbędny kontekst dla prezentowanych spostrzeżeń.

Nośniki przenośne – narodziny literatury

Pierwsze nośniki przekazów nie były nośnikami literatury. Dla naszego rozumienia literatury, o czym już tu była mowa, kluczowe jest pojawienie się pisma, i to pisma alfabetycznego. Wczesne sposoby komunikowania informacji na odle-

²⁷ Escarpit, *Rewolucja książki*, s. 15.

²⁸ *Ibidem*, s. 15–33.

głośność służyły raczej za *aide-mémoires*, nie będąc pismem w naszym rozumieniu tego słowa. Francuski językoznawca, Joseph Vendryes, przytacza przykład wiadomości na kiju (*stick-messages*): mowa o pałeczkach, które, z jednej strony, pomagają posłańcowi zapamiętać treść, a z drugiej – pozwalają odbiorcy kontrolować, czy posłaniec nie konfabuluje. Pałeczka bez posłańca jest jednak nieczytelna²⁹. Do innych form protopiśmiennych nośników można zaliczyć peruwiańskie *kipu* – gruby sznur lub gałąź ze sznureczkami, czy irokeskie wampuny – naszyjniki bądź pasy zdobione koralikami (M 5). Przekaznik nie był w żadnej mierze autonomiczny – wspomagał wyłącznie proces odtworzenia komunikatu.

Powstanie pisma wiązało się z ekonomią i sprawniejszym zarządzaniem państwem – pierwsze formy pojawiają się w IV–III tysiącleciu p.n.e. i, jak zauważa Ong na przykładzie Sumerów, „ogólnie mówiąc – pismo wynaleziono właściwie w celu robienia czegoś w rodzaju list” (O 138). Dalsza ewolucja alfabetów polegała na stopniowej konwencjonalizacji znaków, od pism obrazkowych (symbolizujących przedmiot), poprzez ideograficzne (które przedstawiają pojęcia, wyrazy, a w kombinacji przypominającej rebus tworzą nowe słowa i wypowiedzi), aż po alfabetyczne (znak = głoska)³⁰.

Pierwszymi nośnikami pisma były trwałe elementy terenu – głazy, ściany jaskiń czy budynków (np. w wypadku hieroglifów). Taki nośnik wymuszał na twórcy lapidarność przekazu. Dopiero nośniki przenośne, mniej trwałe, ale za to łatwiejsze „w obsłudze”, wspomagają rozwój i rozprzestrzenianie się tej nowej techniki przekazu.

Podstawowymi nośnikami w I tysiącleciu p.n.e. były tabliczki i zwoje papirusowe. Wynałazek papirusu, materiału dość drogiego, lecz stosunkowo trwałego (jeśli pominąć problem powszechnych wówczas pożarów miast, zob. M 38) i umożliwiającego łatwy zapis, pociągnął za sobą różne procesy instytucjonalne, jak choćby założenie przez Ptolomeusza I biblioteki aleksandryjskiej, która gromadziła i kopiowała dostępne zwoje.

Wypracowano przy tym kanon filologiczny i formalny książki. Uporządkowano ortografię, wprowadzono podział na księgi i wiersze, ustalono długość i wysokość kolumny, szerokość marginesów i in. [B 34]

W tej wczesnej fazie rozwoju pisma biblioteki pełnią funkcje wytwórcze – reprodukują i porządkują materiał.

Wraz z pojawieniem się materiałów przenośnych pismo rozprzestrzeniło się w starożytnym świecie. Model kultury oralnej stopniowo przekształcał się w model chirograficzny; sytuacja komunikacyjna uległa rekonfiguracji, co w konsekwencji doprowadziło do powstania specyficznej praktyki sztuki słowa, nazywanej dziś przez nas literaturą. Istotą procesu, który w V w. p.n.e. miał miejsce w Grecji, określanego przez badaczy „rewolucją literacką”, było przejście od oralnych wykonań poezji do pisemnego utrwalania jej. Nowe *medium*, jako bardziej efektywny środek sprawowania władzy, wypiera mowę, a oralne wykonania poezji tracą swoje funkcje, stając się czystą rozrywką (H 104). Niemniej jednak, jak pod-

²⁹ Zob. J. Vendryes, *Powstanie i rozwój pisma*. Przeł. K. Libera. W zb.: *Antropologia słowa*, s. 351.

³⁰ Zob. B 14–15. – M 6–26. – Vendryes, *op. cit.*, s. 351–353.

kreśla Havelock: „Muza w Grecji nigdy nie stała się odtrąconą kochanką. Uczyla się pisać i czytać, nie przestając przy tym śpiewać” (H 43–44).

Uwaga Havelocka, autora licznych studiów z tego zakresu³¹, zrezygnuje oddaje sens głównej tezy tego badacza o szczególnym charakterze greckiej kultury chirograficznej. W myśl tej koncepcji specyficzne warunki pozwoliły Grekom ukształtować literaturę w procesie spisania własnej spuścizny oralnej, bez zewnętrznych wpływów. Jak podkreśla Havelock, kluczowa jest właśnie różnica między „pisaniami” a „spisaniem” tradycyjnych form oralnych bez żadnych uprzednich wzorców literackich, które doprowadziło do wyjątkowego przekształcenia tychże form (H 40). W akcie remediacji chirograficzne formy literackie przejęły liczne właściwości form oralnych, ustanawiając jednocześnie nową jakość; nowy nośnik, uwalniając przekaz od kontekstu, umożliwia pojawienie się spójniejszej fabuły, wprowadzenie bardziej złożonych ciągów przyczynowo-skutkowych (O 209).

Wyrafinowany język poezji oralnej, niejako nadbudowany na mowie społeczeństw niepiśmiennych (H 92), był podporządkowany, w akcie wykonania dzieła, jakiejś regule fonicznej:

manipulacje danymi językowymi zmierzają do wprowadzenia lub umocnienia rytmu, aliteracji, różnego rodzaju powtórzeń dźwięków lub, najogólniej rzecz biorąc, do potwierdzenia zastosowanego rytmu³².

Spisana literatura przejmuje te własności, które z czasem – pod hasłem „literackości” – staną się jednym z jej wyznaczników. Nie chodzi tu wyłącznie o przejęcie przez literaturę form języka oralnego, lecz także o wprowadzenie do niej – w okresie, w którym się kształtowała – języka bezpośredniego ludzkiego doświadczenia:

Zachowując w pewnej mierze język opisujący bezpośrednio działania i uczucia, uzupełniliśmy go i po części zastąpiliśmy językiem stwierdzającym fakty. Imiesłowy, czasowniki i przymiotniki w funkcji gerundiów ustąpiły miejsca skonceptualizowanym obiektom, abstrakcjom. Greka oralna nie oddziela myśli od jej przedmiotu. Muza, kiedy nauczyła się pisać, musiała odwrócić się od żywej panoramy egzystencji i od jej niepowstrzymanego nurtu, ale dopóki pozostała Greczynką, nie mogła ich doszczętnie zapomnieć. [H 114]

Literatura (s)pisana gwałtownie się rozprzestrzeniła. Pierwszymi tekstami literackimi rozpowszechnianymi za pomocą nowego *medium* były tragedie attyckie (M 22), co zdaje się potwierdzać tezę, iż pierwotnie za zadanie pisma uznawano wprowadzanie wiedzy z powrotem w świat oralny przez głośne odczytywanie (O 162). Niemniej jednak słowo odczytane nie jest już słowem pierwotnie oralnym – tekst nie powstaje tu w akcie mówienia, tylko w akcie pisania, co wymusza inne zasady organizacji przekazu i otwiera szeroką gamę możliwości, badanych przez twórców po dziś dzień.

A zatem literatura ma korzenie oralne, stanowiąc jednocześnie nową, specyficzną wartość uzyskaną dzięki zapisowi. Pierwsze dzieła literackie wyznaczają nowy standard, który, za sprawą dyfuzji kulturowej, rozprzestrzenił się po całej Europie. Już na przełomie IV i III w. p.n.e. dociera na Półwysep Apeniński, a póź-

³¹ Oprócz przywoływanej już tu pracy Havelocka zob. też jego *Przedmowę do Platona* (Przekład, wstęp P. Majewski. Warszawa 2007).

³² Zumthor, *op. cit.*, s. 216.

niejszy podbój Grecji i Macedonii przez Rzymian pogłębia tylko kontakty, stymulując rodzimą twórczość, np. Plauta, Cyserona, Horacego, Owidiusza, Wergiliusza... (B 37).

Literatura rzymska, a potem dzieła średniowieczne czerpały ze wzorców wypracowanych w Grecji. Oczywiście, przekazy oralne rozwijały się nadal w kulturach niepiśmiennych (a także w szerokich niepiśmiennych społecznych warstwach kultur chirograficznych), niemniej jednak owe wzorce tworzyły stale się rozszerzający zbiór reguł takich tekstów na nowym nośniku. Ekspansja kultury europejskiej doprowadziła do transformacji „literatur” różnych ludów w literaturę, jaką znamy. Przykładem na gruncie polskim może być choćby kronika Galla Anonima – wiedza pochodząca z dzieł oralnych, spisana wedle reguł sztuki.

Daleki tu jestem od etnocentrycznej deprecjacji owych innych „literatur”. Do celów niniejszej pracy warto wszakże pamiętać, iż te literatury stanowią twory jakościowo odmiennie, które mimo wszystko wpływały i nadal wpływają na naszą literaturę. Z całą pewnością jednak to, co nazywamy literaturą, czyli specyficzna praktyka słowa zapoczątkowana w Grecji, wyznacza takie rozumienie literatury w kulturach europejskich i pochodnych, które – po licznych modyfikacjach – obowiązuje do dziś i stanowi kontekst do rozważań nad obecnymi przemianami.

Forma kodeksu i tekst rękopiśmienny

Nośnik odgrywał dużą rolę przy wczesnych zapisach literackich. Z racji wysokiej ceny materiałów wymuszała zwężłość i stosowanie skrótów. W zasadzie dopiero upowszechnienie się technologii wytwarzania papieru w Europie pod koniec średniowiecza zmniejszyło znaczenie tych problemów. Do początków naszej ery podstawowym materiałem piśmienniczym pozostawał papirus. Dopiero w II stuleciu p.n.e. pojawia się nowy, trwalszy nośnik – pergamin, wynaleziony w Pergamonie jako odpowiedź na zapotrzebowanie biblioteki królewskiej (B 35). Był to materiał trwalszy od papirusu, umożliwiający zapis po obydwu stronach karty, co z kolei wpłynęło na upowszechnienie się kodeksu.

Przemiana technologiczna nie była, oczywiście, gwałtowna – przez dłuższy czas zwój papirusowy współwystępuje z kodeksem pergaminowym, który zaczyna dominować dopiero w średniowieczu. Był to jednak materiał kosztowny, co zmuszało skrybów do tworzenia palimpsestów – ponownego wykorzystania kart po uprzednim zmyciu z nich atramentu ze starszych tekstów (M 41). Trwałość nośnika paradoksalnie wpływa na ulotność zapisu.

Od przełomu XII i XIII wieku z kodeksem pergaminowym rywalizuje kodeks papierowy. Papier jest nośnikiem mniej wytrzymałym, ale za to tańszym i łatwiejszym do uzyskania w dużych ilościach. Papier wynaleziono w Chinach w początkach naszej ery (M 72). Do Europy dostał się za pośrednictwem Arabów około XII w. i do końca XV w. wytwarzany był już w większości państw europejskich. Fakt, iż lwia część dzieł kształtujących dziś naszą tradycję literacką zachowała się w kodeksach, jest pochodną zarówno ich trwałości, jak i zasięgu. Nowy nośnik zdynamizował wymianę kulturalną, w dużym stopniu obniżając koszty kopiowania tekstów (także tych wcześniejszych, utrwalonych na starszych nośnikach), dzięki czemu rozpowszechnianie (liczba kopii) znacznie wpłynęło na dochowanie się tej spuścizny do naszej epoki.

Spółeczny zasięg kodeksu papierowego był, naturalnie, bardzo ograniczony. W obiegu literackim uczestniczyły w zasadzie wyłącznie środowiska klasztorne, dworskie, magnackie, akademickie i krąg zamożnego mieszczaństwa.

Pojawienie się formy kodeksu, zwłaszcza w jego wersji papierowej, nie zmienia naszego rozumienia tekstu w sposób tak fundamentalny, jak wynalazek samego pisma czy choćby druk. Nowy nośnik jednakże, za sprawą wspomnianego już upowszechnienia się piśmiennictwa, pogłębił procesy kształtowania się pojęcia tekstu: forma kodeksu ułatwia zachowanie linearności przekazu, który może być, *nomen omen*, skodyfikowany w jednym miejscu, miast istnieć w luźnych fragmentach. Dodatkowo ugruntowaniu ulega pojęcie stronicy jako jednostki lektury – aspekt znaczący w perspektywie fenomenologii czytania³³.

Choć pismo przyczynia się do autonomizacji przekazu – utwór zakwestionowany w całości nadal będzie mówił to samo (O 113) – jest to autonomia dość ograniczona. Tekst rękopiśmienny istnieje przeważnie w wielu zróżnicowanych wariantach i odpisach, jako „przekaznik” tekstu właściwego, element „tradycji” tekstu³⁴. Co ciekawe, dopiero kultura typograficzna wymusza na nas zainteresowanie tą tradycją i wypracowanie spośród wielości wersji jednego, „oficjalnego” brzmienia utworu. Kultura typograficzna lubi bowiem spójność i autonomię tekstu, jaką umożliwia druk. Rękopis zaś poddany jest nieustannym transformacjom w kopiowaniu: jest redagowany, scalany, uzupełniany, czasem kopiowany niefrasobliwie³⁵. W kulturze typograficznej tekst jest także silnie związany z twórcą. W wypadku manuskryptów dzieło podlega bowiem „procesowi przetwarzania, przystosowania do woli odbiorcy-kopisty niezależnie od woli autora”³⁶.

Omawiane zagadnienia dobrze ilustruje eksperyment myślowy proponowany przez Karpińskiego: co by się stało, gdyby Kochanowski i Rej nie drukowali?³⁷ W konsekwencji ich pozycja w naszej kulturze byłaby zupełnie inna – znalibyśmy jedynie fragmenty ich dorobku, którego część traktowano by jako sporną, a same teksty istniałyby jako żmudne rekonstrukcje współczesne. Uświadamia to nam ścisły związek między literaturą a drukiem. Literatura rękopiśmienna podlega licznym przekształceniom sytuacyjnym, gdyż jej fundamentalną funkcją nie jest mówienie niezmiennym głosem przez wieki (jak w wypadku druku), tylko odpowiadanie na bieżące zapotrzebowanie odbiorców.

Wynalazek druku – inkunabuły

Wynalazek druku był – jak podkreśla Jan Pirożyński, badacz historii książki – „wychwalany i uważany za najcenniejszy dar otrzymany przez ludzi od Boga już od XV w.” (P 7). Choć nowa technologia zrewolucjonizowała proces produkcji tekstów pisanych, zwiększając ich zasięg do nie spotykanej dotąd skali, wciąż

³³ Zob. Hayles, *op. cit.*, s. 22.

³⁴ Zob. A. Karpiński, *Tradycja tekstu w „wieku rękopisów”*. Uwagi o rękopiśmiennym charakterze funkcjonowania dzieła literackiego. W zb.: *Staropolska kultura rękopisu*. Red. H. Dziechcińska. Warszawa 1990.

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 32.

³⁶ A. Karpiński, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”*. Rekonstruowanie epoki. „Teksty Drugie” 1994, nr 3, s. 12.

³⁷ *Ibidem*, s. 6–7.

należy ją traktować jako element pewnego procesu, dalsze usprawnienie istniejącej technologii, a nie – nieoczekiwany zryw dziejowy.

Książka drukowana jest niemal idealnym przykładem procesu remediacji – odtworzenia rękopisu w nowej formie. Pierwsze druki (~1450–1500), zwane inkunabułami, powstawały na identycznym materiale (papier i pergamin) i przyjmowały znany kształt kodeksu (P 110, 150). Podobnie z samą formą tekstu: „zdobnictwo inkunabułów: rubryki, inicjały, miniatury, do złudzenia przypominały elementy wyposażenia bardziej luksusowych manuskryptów” (P 150). Czcionki, których maszynowy kształt zwiemy dziś zresztą „drukowanymi literami”, w tym wczesnym okresie oparte były na rozmaitych odmianach pisma odręcznego, wraz z właściwymi mu skrótami (P 150). Czytelnik inkunabułu korzystał więc z ulepszonego manuskryptu.

Pod koniec XV w. książka stopniowo odróżniała się od rękopisu. Od lat siedemdziesiątych tego stulecia druki powoli stają się bardziej uporządkowane, zaczyna się formować karta tytułowa, pojawiają się nazwisko autora i drukarza, „rok wydania, określona technicznie objętość, teksty towarzyszące (przedmowy, dedykacja)”³⁸. Zwróćmy uwagę, jak fundamentalne to przekształcenie z perspektywy literaturoznawstwa: nowe właściwości nośnika zmieniają pojmowanie tekstu – zostaje on przypisany do autora i określonego kontekstu oraz staje się tworem zamkniętym. Do druku nie można już nic dopisać, nie można go dowolnie kompilować i transformować (chyba że w nowym wydaniu). Ewentualnym zmianom nie sprzyjał też fakt, iż łatwiej było ułożyć czcionki na podstawie wydania wcześniejszego, niż łamać tekst na nowo. Bez owego zamknięcia trudno sobie wyobrazić zaistnienie prądów literaturoznawczych skoncentrowanych na samym tekście – jak formalizm czy Nowa Krytyka (O 178).

Niełatwo mówić o różnicach w trwałości między rękopisem a inkunabułem w kategoriach innych niż liczba kopii. Pierwsze nakłady nie były wysokie, jak na typograficzne standardy – 42-wierszowa *Biblia Gutenberga* ukazała się w 180 egzemplarzach, a przeciętny nakład w XV w. wynosił 200–300 kopii (niekiedy 500) (P 89, 137). Stanowiło to i tak lepszy wynik niż szczytowe osiągnięcie sztuki kopiowania rękopisów – dyktowanie tekstu wielu skrybom jednocześnie.

Nowa technologia poszerzyła zasięg książki, choć nadal nie była ona tania i jej dostępność ograniczała się do warstw wyższych (B 85). Tak jak zamknięcie tekstu umocniło pozycję autora, tak zwiększenie jego zasięgu tworzy *de facto* publiczność literacką w nowoczesnym rozumieniu – określona zbiorowość poznaje w (niemal) jednym momencie to samo dzieło i może wejść w dialog z pisarzem. Ten aspekt rozpowszechniania odegrał kluczową rolę podczas reformacji, gdy strony sporu głosiły publiczności swoje racje za pomocą pism ulotnych i drukowanych traktatów. Jeśli chodzi o samego autora, druk przynosi, nie znane wcześniej na taką skalę, lęk przed wpływem i dążenie do oryginalności. Ong pisze: „W kulturach manuskryptowych kwestia ulegania wpływom budzi najwyżej niewielki niepokój, a kultury oralne właściwie nie znają go zupełnie” (O 180).

Jeśli mowa o autonomii tekstu – druk stanowi niejako dopełnienie piśmienności, skutecznie reifikując słowo, tworząc sztuczny rodzaj przestrzeni: przestrzeń typograficzną, w której osadzone jest słowo (O 162). Umożliwia różne eksperymenty

³⁸ Karpiniński, *O konsekwencjach „wieku rękopisów”*, s. 6. Zob. też M 80.

formalne, wykorzystujące nośnik (np. poezja konkretna), choć, oczywiście, pierwotne wzory poezji graficznej odnajdziemy także w rękopiśmiennictwie (O 173–174).

Wcześniejsze formy prozatorskie, romanse rycerskie, mimo że, dajmy na to, stanowią pewną całość, mogą swobodnie funkcjonować jako porzucane epizody, w których – niczym w dzisiejszym serialu telewizyjnym – następstwo czasowe nie jest takie istotne, a wydarzenia rozwijają się w ramach fragmentu i tamże się kończą, nie zawsze łącząc się z innymi. Spisanie tych opowieści w manuskrypcie pozwala powiązać epizody między sobą. Świat druku ostatecznie zrywa ze strukturą epizodyczną (choć nie zawsze konsekwentnie; wolno by rzec, że epizodyczność przekształca się w narzędzie ekspresji) (O 198).

„Czarna sztuka” pozwala zatem zaistnieć dłuższym formom narracyjnym, zapewniając autorom więcej miejsca np. na opisy, które nie zostaną opuszczone podczas kopiowania tekstów przez skrybę (O 173). Nowe możliwości dotyczące ilości tekstu to jeden z czynników wpływających na pojawienie się formy powieści, która pozwala na szersze naszkicowanie kontekstu, uruchamiając inny odbiór niż w wypadku utworów lirycznych. Istotną rolę odgrywa tu zasięg społeczny książki – powieść u swojego zarania transmituje normy kulturowe do niższych warstw społecznych³⁹.

Oczywiście, niniejsze spostrzeżenia dotyczą końcowego produktu typograficznego, który kształtował się przez następne stulecia. Kolejne przemiany nie przynoszą takich fundamentalnych zmian, ale wpływają na sposób, w jaki literatura istnieje dziś w społeczeństwie.

Udoskonalenie druku do końca XIX wieku

W konsekwencji rewolucji przemysłowej od końca XVIII w. zmieniają się metody produkcji książek, których zasadniczym efektem jest podniesienie nakładów przy obniżeniu kosztów. Zwiększa to zasięg społeczny literatury, wspomagając m.in. narodowe obiegi literackie – tańsza produkcja umożliwia publikację mniej znanym autorom, których teksty zataczają coraz szersze kręgi. Owa jednoczesność wpływa na kształtowanie się społeczeństw nowego typu, zwanych przez Benedicta Andersona wspólnotami wyobrażonymi, których zwornikiem stają się przekazy drukowane na wielką skalę, zwłaszcza gazety i powieści⁴⁰. Forma powieści wspomaga proces kształtowania się wspólnot ponadregionalnych, konstruuje swoich odbiorców jako grupę, którą łączy taki sam zasób doświadczenia, oraz zacierając część różnic klasowych czy regionalnych⁴¹. W tej sytuacji literatura zostaje zdefiniowana, o czym wspominałem już wielokrotnie, jako ważne piśmiennictwo narodowe i – jako takie – zyskuje status dyscypliny uniwersyteckiej.

Nowe wynalazki na polu materiałów (np. ruchome sito w r. 1799) obniżają cenę i bariery ilościowe produkcji papieru (B 153). Wiek XIX przynosi też pełną mechanizację poligrafii (maszynowe przygotowanie składu) i rewolucję w tłoczeniu odbitek: od 100 (prasa Gutenberga) do kilkudziesięciu tysięcy odbitek na go-

³⁹ Zob. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973.

⁴⁰ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Przeł. S. Amsterdamski. Kraków 1997.

⁴¹ Zob. J. Culler, *The Literary in Theory*. Stanford 2007, rozdz. 2.

dzinę (maszyna offsetowa) (B 155–156; P 197). Druk nie jest już rzemiosłem – staje się przemysłem⁴².

Udoskonalenia techniczne rzutują bezpośrednio na poszerzenie zasięgu tekstów, które doprowadza do wytworzenia się nowych obiegów książki (m.in. popularnego) i pośrednio wpływa na formy literackie. Za sprawą zwiększeniu nakładów prasy poczytność zyskuje np. forma powieści w odcinkach. Dzięki względnie tanim, ogólnodostępnym egzemplarzom książka staje się powszechnym narzędziem rozrywki i sposobem spędzania wolnego czasu.

Technologia w. XIX przyczynia się do pojawienia się istotnego zjawiska z zakresu komunikacji literackiej – mechanizacja produkcji bardzo wyraźnie dzieli partnerów komunikacji na dwie różne, odizolowane od siebie grupy twórców i odbiorców. Popularni autorzy pierwszych bestsellerów, jak Byron:

poczuli się nagle postawieni wobec przytłaczająco wielkiej rzeszy czytelników, odległych, nieznanymi, milczących, z którymi nie mieli żadnego kontaktu, których „nie czuli”, a którzy podlegali ich oddziaływaniu, a zarazem rozstrzygali o ich powodzeniu⁴³.

Janusz Lalewicz stawia hipotezę, iż wpływa to na świadomość twórców romantycznych, zwiększając poczucie osamotnienia i niezrozumienia, prowadząc do mityzacji postaci samotnego pisarza⁴⁴. Książka w tym modelu komunikacyjnym jest książką bez adresu – kierowaną do ogromnej, różnorodnej publiczności, która sama pozostaje bierna.

Jeżeli przekazy, które dziś nazywamy literaturą, funkcjonowały dotąd w mniejszych obiegach, umożliwiających wzajemne oddziaływanie na siebie odbiorcy i nadawcy, druk na skalę przemysłową rozbija tę współpracę. Publiczność jest ogromna i milcząca – między pisarzem a czytelnikiem zaczynają pośredniczyć inne instytucje, jak np. krytyka literacka.

Książka masowa – masowy odbiorca?

Kolejne udoskonalenia techniki druku doprowadziły do dalszego zwiększenia zasięgu książki i pewnej rekonfiguracji obiegów literackich poprzez wprowadzenie książki masowej, która święciła tryumfy aż do pojawienia się telewizji w połowie XX wieku. Początki literatury masowej wiążą się z założeniem w 1935 r. londyńskiej oficyny „Penguin Books”, która wyspecjalizowała się w tanich wydaniach broszurowych, tzw. *paperbacks*. Fenomen książki masowej nie polega wyłącznie na czynnikach technologicznych (niskie koszty wykonania, wysokie nakłady, format kieszonkowy), wszak edycje broszurowe publikowano już w XVIII wieku. Zasadniczym rysem tego typu publikacji jest zatem nie tyle forma, ile sposób funkcjonowania na rynku książki – planowa, rządząca się rachunkiem ekonomicznym transmisja literatury do czytelnika masowego. Za sprawą umiejętnego przygotowania strategii wydawniczej, dystrybucji w instytucjach nie związanych typowo z literaturą (np. kioski) i drukowania książek w seriach (np. klasyka, kryminały, romanse...) książka masowa dociera do ogromnej publiczności.

⁴² Zob. J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985, s. 170.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 170–171.

Pojawienie się tego obiegu zmienia reguły komunikacji literackiej. Escarpit podkreśla, iż odbiorca masowy raczej konsumuje utwory, niż bierze udział w dialogu z autorem. Książka masowa jest według badacza książką „narzuconą”, która nie uzyskuje odpowiedzi publiczności, nie wpływa na życie literackie, na powstawanie nowych prądów w literaturze itp.⁴⁵

Podobne podejście do komunikacji, zwane modelem „telegraficznym”, utrzymuje się do lat osiemdziesiątych XX wieku. Główne założenie tego modelu, ukształtowane wraz z rozwojem typografii, polega na wspomnianej już wcześniej „samotności” pisarza wobec bezimiennej, milczącej masy czytelników. Autor komunikuje, a publiczność rozszyfrowuje przekazy. Symptomatyczne są tu nazwy partnerów komunikacji („nadawca” i „odbiorca”), konstruujące ją w kategoriach mechanicznych. W modelu telegraficznym niewiele jest bowiem miejsca na negocjowanie znaczenia przekazu – problemy z interpretacją tłumaczy się zastosowaniem niewłaściwego kodu.

Wraz z rozwojem badań kulturowych, a w szczególności w wyniku badań nad publicznością telewizyjną prowadzonych przez tzw. szkołę birminghamską, model telegraficzny ustępuje miejsca modelowi interakcyjnemu. Badacze, jak np. Janice Radway, zajmująca się czytelniczkami romansów⁴⁶, zwracają uwagę na to, że czytelnicy negocjują znaczenie utworów w kontekście własnych doświadczeń i grup społecznych. Tekst nie jest w tej perspektywie komunikatem, który należy zdekodować, tylko narzędziem wpisanym w przeróżne praktyki życia codziennego, dostarczającym wzorów kulturowych, strategii, postaw, stanowiącym bazę do negocjowania własnej tożsamości. Masa zatem ani nie milczy, ani nie konsumuje – masa czyta i czyta aktywnie, ale tradycyjny model dialogu z autorem (szeroko rozpowszechniony np. w kulturach rękopiśmiennych) zostaje tu zastąpiony dialogiem z samym tekstem⁴⁷.

Ukształtowanie się modelu masowego wpłynęło na obraz współczesnej sceny literackiej. Hopfinger proponuje rozróżnienie: literatura jako sztuka i jako komunikacja⁴⁸. Pojęcie literatury jako sztuki słowa pokrywa się niejako z rozumieniem literatury obiegu wysokiego – charakteryzuje się oryginalnością, nowatorstwem, odniesieniami do tradycji literackiej⁴⁹. Literatura jako komunikacja jest zaś bliższa prezentowanej tu książce masowej – opiera się na sprawdzonych wzorach, konwencjach i świadomych powtórzeniach⁵⁰.

Celem tego krótkiego przeglądu było pokazanie wpływu technologii na instytucję literatury. Możliwości technologiczne oddziaływały na kształt i zasięg tekstów literackich, co z kolei rzutowało na tematykę (np. narodziny powieści) czy dobór środków wyrazu (np. zróżnicowanie obiegu w kulturze masowej). Uformowany w tym procesie współczesny model literatury – w porównaniu z innymi

⁴⁵ Escarpit, *Rewolucja książki*, s. 154.

⁴⁶ J. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill 1984.

⁴⁷ Zob. M. Maryl, *Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2.

⁴⁸ M. Hopfinger, „Zmiana miejsca?” W zb.: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współczesne pojęcie i sytuacja literatury?* Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 161.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 162.

postaciami sztuki słowa – cechuje się autonomią tekstu, pochodną komunikacji opartej na druku, która „oddziela przekaz werbalny od kontekstu i zmusza do tego, by dawał sobie radę jako samodzielny dyskurs” (G 287–288). Konsekwencją upowszechnienia się tego modelu jest jego dominacja nad innymi praktykami sztuki słowa (G 304) i pozycja wzorcowa wobec odmiennych systemów semiotycznych⁵¹.

Na zakończenie przyjrzę się, jakie zmiany do instytucji literatury wnoszą nowe technologie.

I co dalej? Literatura doby nośników cyfrowych

Nowe, elektroniczne nośniki tekstów – najpierw w formie komputerów, potem komputerów połączonych w sieć – od początku uznawano za wspaniałe narzędzie do przekazu i dystrybucji tekstów literackich, by wspomnieć choćby projekt Xanadu z lat sześćdziesiątych w. XX, zakładający digitalizację całego dziedzictwa literackiego. Należy jednak na wstępie podkreślić, że w procesie cyfryzacji nośnik odciska swój ślad na tekście. Technologii cyfrowych nie można traktować jako „neutralne” narzędzie przetwarzania i dystrybucji tekstów literackich.

Wśród strategii digitalizacji można wyszczególnić dwa główne nurty, które nazywam reprintem i hipermedialnością⁵². W obu przypadkach podstawę stanowi określony tekst (przeważnie kanoniczna edycja drukowana utworu), różnią się one natomiast sposobem prezentacji. W reprintedach własności *medium* są niejako ukrywane – dzieło pojawia się w postaci zeskanowanych kart oryginału (edycje *facsimile*) lub jako czarny tekst na białym tle (proste formaty tekstowe lub postskryptowe). W drugim wypadku, wydawcy w najwyższym stopniu wykorzystują możliwości nowego *medium* – dołączają materiał ikonograficzny, prezentują różne wersje utworu, wstawiają odnośniki do innych utworów lub materiału krytycznego...

W obydwu sytuacjach zmienia się jednak interfejs dzieła – sposób, w jaki nim się posługujemy. Wraz z cyfryzacją znikają takie, wydawałoby się, podstawowe wyznaczniki książki, jak stronica (jednostka lektury), sekwencyjne zszycie stron, nieprzezroczystość papieru, dwustronność kartki⁵³. W zależności od interfejsu (komputer, telefon komórkowy, czytnik e-książek...) czytelnicy mają dostęp do różnych narzędzi, za których pomocą mogą manipulować tekstem lub sięgać poza niego do innych tekstów⁵⁴. Digitalizacja, czyli przeniesienie utworów drukowanych do środowiska cyfrowego, zmienia nie tyle samo dzieło, ile kontekst, w jakim jest ono prezentowane; przeróżne materiały dostępne czytelnikom edycji hipermedialnych są wyłącznie dodatkiem do podstawowego, zamkniętego utworu. Podobnie należy traktować publikacje pisarzy internetowych, tzw. autorów 2.0., którzy

⁵¹ Zob. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa 2003, s. 11.

⁵² Zob. szczegółowe omówienie tego tematu: Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*. Zob. też S. Hockey, *Electronic Texts in the Humanities. Principles and Practice*. Oxford 2000. – J. McGann, *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York 2001.

⁵³ Zob. Hayles, *Writing Machines*, s. 22.

⁵⁴ Zob. M. Maryl, *Tekst spersonalizowany*. „LiteRacje” 2010, nr 1 (w druku).

wykorzystują Sieć jako narzędzie do dystrybucji utworów w formach typowych dla kultury druku: zbiór opowiadań, powieść... Wydanie tekstu w formie e-książki jest często sposobem na debiut czy autopromocję i szansą na przetarcie szlaku do obiegu drukowanego. Inaczej rzecz się ma z literaturą pisaną specjalnie z myślą o nowym *medium*.

Jako literaturę elektroniczną traktuje się teksty „zrodzone cyfrowo” (*digital born*), tzn. stworzone z myślą o nowym *medium*⁵⁵. Ucyfrowione utwory drukowane nie mieszczą się w tym zakresie. Za pierwsze dzieła literatury elektronicznej należy uznać hiperprozę, skomponowaną z mniejszych fragmentów (leksji), powiązanych ze sobą hiperłączami. Technologia komputerowa (zwłaszcza program do porządkowania notatek *Hypercard* i inspirowany nim program do tworzenia hiperprozy *Storyspace*) umożliwiła zupełnie nowy typ pisania i prezentowania tekstu literackiego. Pierwsi autorzy, będący jednocześnie pierwszymi teoretykami zjawiska (Michael Joyce, Stuart Moulthrop, J. Yellowlees Douglas), widzieli w nim spełnienie postmodernistycznych ideałów płynności sensu i niestabilności tekstu. Nośnik cyfrowy miał być w założeniu wehikułem do generowania znaczeń, podporządkującym tekst czytelnikowi⁵⁶. Literatura elektroniczna ewoluowała, czerpiąc inspirację z nowych zjawisk: internetu, metod kompresji danych, nośników, języków programowania (np. XHTML, Flash) i przeróżnych aplikacji internetowych (np. Googlemaps).

N. Katherine Hayles w jednej z najnowszych publikacji z tej dziedziny prezentuje przegląd rozmaitych form gatunkowych literatury elektronicznej, do których zalicza: 1) hiperprozę (*hypertext fiction* – utwory hipertekstowe nie korzystające z sieci); 2) prozę sieciową (*network fiction* – utwory hipertekstowe w środowisku internetowym); 3) prozę interaktywną (opowieści w drugiej osobie, w których czytelniczka kieruje bohaterem w świecie przedstawionym); 4) opowieści umiejscowione (*locative narratives* – teksty wykorzystujące np. mapy czy wskazania GPS); 5) instalacje (instalacje artystyczne, których istotnym elementem jest słowo); 6) dramat interaktywny (czytelniczka jako jedna z bohaterek dramatu); 7) dzieła kodowe (*codework* – prace wykorzystujące języki programowania do tworzenia hybryd językowych i neologizmów); 8) sztukę generatywną (teksty oparte na algorytmie, dopuszczające ingerencję odbiorcy); 9) wiersz flashowy (sekwencja obrazów zaprogramowanych we Flashu).

Już ten krótki przegląd obrazuje, w jaki sposób nowa technologia wpływa na kształtowanie się nowych typów przekazów, będących ze swej natury hybrydami medialnymi i semiotycznymi. Rodzi się jednak pytanie: czy mamy tu do czynienia z literaturą, czy może z „literaturą”? Jak dramat interaktywny odróżnić od gry komputerowej? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie na podstawie dramatu interaktywnego Michaela Mateasa i Andrew Sterna *Facade. A One-act Interactive Drama*⁵⁷.

⁵⁵ Zob. N. K. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana, 2008, s. 3. Antologia tekstów elektronicznych dostępna online: <http://newhorizons.eliterature.org/> (data dostępu: 16 II 2010).

⁵⁶ Zob. np. J. D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah 2000.

⁵⁷ Dramat ten można znaleźć w Internecie: <http://www.interactivestory.net/> (data dostępu: 16 III 2010).

Fabula jest dość prosta: bohaterka (lub bohater – na początku możemy określić płeć awatara) zostaje zaproszona na kolację do przyjaciół i wpada w sam środek kłótni małżeńskiej. Użytkowniczka ma wpływ na rozmowę: za pomocą klawiatury wypowiada się w imieniu swojej postaci i słucha reakcji pozostałych, które są sterowane algorytmem. W zależności od przebiegu konwersacji jedna ze stron opuści drugą albo pogodzą się i okażą bohaterce wdzięczność za interwencję. Jeżeli potraktujemy *Façade* jako komputerową grę tekstową, razić będą „niedoróbki” (np. brak reakcji bohaterów na niektóre, nawet obraźliwe wypowiedzi), nadmiar dialogów, powolny rozwój akcji, słaba grafika, itd. Jeżeli jednak odczytamy ten utwór jako literacki, otwierają się przed nami różne warianty interpretacyjne – struktura dramatu zawiera narracyjne zwroty akcji, dialogi sygnalizują wiele współczesnych problemów małżeństw w wielkich miastach, całą sytuację można interpretować alegorycznie i ponadczasowo, itp. Pod warunkiem, że zdecydujemy się czytać *Façade* literacko, a nie grać w grę – jeżeli potraktujemy tekst jako utwór autoteliczny, którego nie trzeba „przejsić”, który nie ma określonego rozwiązania, w którym nie możemy niczego wygrać. Jak zatem powinna wyglądać definicja literatury w kontekście nowych mediów?

Hayles akcentuje ten rozdźwięk między formą elektroniczną a oczekiwaniami literackimi, mówiąc o hybrydycznej naturze nowych dzieł: literatura elektroniczna musi odpowiadać na oczekiwania czytelników ukształtowane przez druk, przy jednoczesnym uwzględnieniu kontekstu nowych mediów i wpływu takich zjawisk kultury współczesnej, jak gry komputerowe, filmy, animacje oraz cała elektroniczna kultura wizualna⁵⁸. Zauważmy, co znamienne, że badaczka odwołuje się do kryteriów instytucjonalnych (oczekiwania czytelników). Literatura elektroniczna to dla niej „twórcze dzieła sztuki [*creative artworks*], które stawiają pytania historii, kontekstom i wytworom literatury, zaliczając do nich sztukę słowa literatury właściwej”⁵⁹. Nie ma tu miejsca na wewnętrzne własności przekazów, „literackość” czy fikcjonalność – cechy uwzględniane w dyskusowanych na początku tego artykułu definicjach literatury; granica między literaturą elektroniczną a sztuką cyfrową, powiada badaczka, „jest w najlepszym wypadku płynna, często bardziej zależna od tradycji krytycznych, w ramach których analizuje się dzieło, niż od jakichkolwiek własności samych dzieł”⁶⁰. Taka definicja pokazuje nam dwie rzeczy: po pierwsze, trudno wyraźnie oddzielić literaturę elektroniczną od nieliterackich tekstów kultury, po drugie – jakaś różnica jednak istnieje, choć wydaje się czysto instytucjonalna. Literatura jest tu instytucją, tekstami czytany „literacko”, mimo że zawierają one rozmaity materiał semiotyczny. Literatura w tym ujęciu zbliża się do „literatury”, czyli wszystkich tych przekazów, które czerpią ze sztuki słowa, choć wymykają się tradycyjnym konwencjom literatury drukowanej. I znów definicja literatury jest definicją projektującą – wyznacza obszar zjawisk, które należy badać narzędziami literaturoznawczymi. Dobry przykład aktu ukonstytuowania przedmiotu przez jego nazwanie stanowi współredagowana przez Hayles antologia najciekawszych dzieł litera-

⁵⁸ Hayles, *Electronic Literature*, s. 4.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 12.

tury elektronicznej, skompilowana na podstawie przepastnych archiwów Electronic Literature Organization⁶¹.

Osobną grupą zjawisk związanych z wpływem nowych technologii na instytucję literatury stanowią różne formy komunikacji literackiej w internecie. Nowe technologie zrywają z wprowadzonym przez druk podziałem na mówiącego pisarza, instytucje pośredniczące i niemą publiczność. Pisarz obecny w Sieci nawiązuje dialog z odbiorcą np. poprzez własną stronę internetową lub blog. W internecie powstają też wąskie grupy odbiorców czy początkujących autorów, którzy wspólnie piszą teksty lub nawzajem komentują swoją twórczość. Choć są to zjawiska na trochę innego obszarze niż główny nurt tego artykułu, stanowią jednakże kontekst dla nowych form literatury elektronicznej. Owe zjawiska świadczą bowiem o tym, iż nawet w nowym środowisku komunikacyjnym pojawia się potrzeba podtrzymywania tradycyjnej sztuki słowa.

Szkicując historię instytucji literatury w perspektywie technologicznej, chciałem zwrócić uwagę nie tyle na właściwości dyskursu literackiego, ile na status samej literatury pośród innych „literatur”, wykorzystujących – oprócz słowa – pełną gamę odmiennych narzędzi. Jak pokazał przykład literatury elektronicznej, nowe nośniki przekształcają pojęcie literatury w procesie rekonfiguracji kultury. Na te przemiany można patrzeć dwojako: albo literatura przeistoczy się w „literaturę”, a nowe formy elektroniczne zajmą jej miejsce, albo też literatura w swojej postaci typograficznej, udostępniana na nośnikach elektronicznych, pozostanie istotnym elementem całej kultury.

W pierwszej sytuacji miano literatury przypadnie w spadku nowym formom, które już się pojawiły (np. hiperproza) lub jeszcze powstaną – nieliniowym, dynamicznym tekstom, uzależnionym od kontekstu odbioru, wyborów lekturowych czytelnika, oprogramowania i sieciowego połączenia z innymi tekstami. Będą to zatem odmienne jakościowo przekazy, pełniące podobne funkcje.

Druga ewentualność zakłada, iż tekst literacki może zachować swoją atrakcyjność właśnie dzięki modelowi typograficznemu – zamknięciu i skończoności, który wyróżni go na tle innych praktyk sztuki słowa (np. komunikacji internetowej). Zwraca na to uwagę Umberto Eco, pisząc o istotności tekstów niemodyfikowalnych:

wbrew wszystkim naszym pragnieniom, by odmienić przeznaczenie, zmuszają nas [...] [one], żebyśmy namacalnie poczuli, iż nie ma żadnych możliwości zmiany. I w ten sposób, o czymkolwiek by mówiły, zawsze opowiadają o naszych losach; dlatego czytamy je i kochamy⁶².

Koncepcja remediacji i ewolucyjność przeobrażeń nośników literatury pokazują, iż zmiana nośnika wprowadza nowe możliwości, przy jednoczesnym zachowaniu najistotniejszych walorów poprzednika. Długa i skomplikowana historia ewolucji form literackich, w powiązaniu z technologią, nie pozostawia wątpliwości, że literatura, jako dynamiczna instytucja społeczna, istnieć nie przestanie. Pytanie tylko, co literaturą będziemy nazywać.

⁶¹ *Electronic Literature Collection*. Red. N. K. Hayles, N. Montfort, S. Rettberg, S. Strickland. CD-ROM dołączony do: Hayles, *Electronic Literature*. Publikacja dostępna także online pod adresem: <http://collection.eliterature.org/> (data dostępu: 6 V 2010).

⁶² Eco, *op. cit.*, s. 23.

Abstract

MACIEJ MARYL

(Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

**TECHNOLOGIES OF LITERATURE.
THE INFLUENCE OF CARRIER ON THE FORM AND FUNCTION
OF LITERARY WORKS**

The institution of literature depends on the changeable configurations of technological and social factors, the interaction of which conditions the ultimate shape of works and forms of literary communication. The author focuses on technological aspects of the problem. His considerations, initiated with the relation between a particular social practice and its material artifacts, require the anthropological approach which respects the changes of this practice over a span of time. Analysis of literary carriers' history in a broad perspective allows to present the contemporary changes of literature influenced by electronic media not as its end, but as an element of a certain process it is a subject of, and which it coproduces. Drawing on the concept remediation, the history of shaping the contemporary (typographical) model of literature is here divided into five stages (portable carriers, the codex form, print, print development, and book for masses). Ultimately, the author discusses new, electronic forms of literature in the technological perspective.