

DOMINIK ANTONIK  
Uniwersytet Jagielloński\*

## Literatura w audiowizualnym typie kultury

### Literature in the Audiovisual Culture

#### Abstract

The article shows that the biggest beneficiary of possibilities opened by infrastructure of information society is not contemporary literary avant-garde (hypertexts, electronic literature etc.) but popular literature ingrained in the very centre of social communication. Authors like Dehnel and Witkowski through their media activity, writing features in newspapers, blogging, using Facebook, organizing events in public space etc. blur the line between book and media environment and create interactive, transmedia literary space. Literature goes beyond books and libraries, like previously visual arts left traditional space of museum. Texts go out of books, enter a public space, meet people, connect with other media, setting up literary database scattered throughout the culture, which can be used in a different ways.

\*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków  
e-mail: dominik.antonik@uj.edu.pl

Chciałbym zaproponować sposób myślenia o literaturze, który pozwoliłby na znaczne rozszerzenie tej kategorii. Zwiększenie możliwości i pola zainteresowań literaturoznawstwa wydaje mi się konieczne, jeśli chcemy, aby refleksja teoretyczna nie pozostawała w tyle za praktykami twórczymi. Ustalony, wydawałoby się, przedmiot badań literaturoznawców dziś traci rozpoznane funkcje i formy. Nieustannie zmienia się zasięg oddziaływania literatury, która anektuje kolejne — niegdyś nieliterackie — przestrzenie. Pisarze angażują w swoje projekty kolejne media, zmieniają się strategie organizacji treści literackich oraz środowisko, w którym literatura i jej czytelnicy funkcjonują. Jeśli chcemy, aby literaturoznawstwo nadążyło za literaturą, która zaczyna wymykać się ustalonym kategoriom, konieczne jest rozszerzenie używanych dotąd pojęć, otwarcie się na nowe obszary i perspektywy badawcze oraz skorzystanie z osiągnięć sąsiednich dyscyplin, z medioznawstwem na czele. Tylko nowoczesne i transdyscyplinarne podejście badawcze pozwoli zrozumieć fenomen literatury, odnajdującej się w samym centrum komunikacji społecznej.

Często mówi się, że literatura we współczesnym typie kultury nie ma szans na przetrwanie, że jest anachroniczna i stopniowo będzie odchodzić do lamusa. Wydaje mi się, że można zaobserwować zupełnie przeciwny proces — literatura zwiększa pole swojego kulturowego oddziaływania, wkraczając w przestrzeń medialną i społeczną, stając się materialną częścią rzeczywistości. Jej zasięg zaczyna pokrywać się z przestrzenią codziennej aktywności uczestników kultury.

Proces zapadania się sztuki w rzeczywistość ma długą historię, a swoje korzenie odnajduje w radykalnych ruchach awangardowych — od futurystów i dadaistów, przez konstruktywizm aż po Marcela Duchampa. Żaden z tych ruchów artystycznych nie działał w próżni, ale równoległe do głębokich transformacji społeczno-kulturowych, których głównym aktorem były media<sup>1</sup>. Ryszard Kluszczyński pisze:

Dzieło sztuki ulegało procesom dematerializacji, destabilizacji i upłynnieniu, performatywizacji i swego rodzaju deformalizacji, opuszczając zarazem w niektórych wypadkach

---

<sup>1</sup> Sądzę, że badając wszelkie zjawiska kulturowe, powinniśmy założyć częściowy determinizm medialny, zgodnie z którym to dominujące media powołują odpowiedni typ kultury. Media i wytwarzane przez nie struktury trwale wpływają na człowieka, jego strategie percepcyjne i sposoby myślenia, warunkują formy organizacji życia zbiorowego i społeczeństwa, a w końcu powołują do życia odpowiednie instytucje kulturowe. Wnioski tak zwanej Wielkiej Teorii Piśmienności wciąż powinniśmy mieć na uwadze, pamiętając jednocześnie o jej uniwersalistycznych ambicjach i związanych z tym ograniczeniach czy słabych punktach.

przypisane mu terytorium galeryjno-muzealne i anektując w zamian przestrzenie publiczne, bądź wręcz stając się częścią praktyk społecznych, niczym się nieodróżniająca od innych zjawisk z tego obszaru (Kluszczyński 2010: 66).

Rewolucja ta obejmuje nie tylko sztuki wizualne, ale i literaturę. Tak jak plastyka najpierw wylewa się poza konwencjonalne ramy obrazu, by następnie wyjść z muzeum, tak literatura przekracza ograniczenia tradycyjnej książki, kwestionuje przekonanie, jakoby pismo było jedynym możliwym sposobem jej kodowania, a w końcu opuszcza szczelne biblioteki i czytelnice, by wkroczyć głęboko w sferę naszej codzienności i rozproszyć się w komunikacji społecznej. Bibliotekę rozumiem tu jako figurę zamknięcia i odseparowania od świata. To budynek oznaczony państwowymi insygniami, zakazem słuchania muzyki, rozmów i korzystania z telefonu — to przestrzeń oddzielona od codziennego przepływu informacji i kulturowej aktualności. Odpowiada temu lektura, rozumiana jako aktywność wyłączona — w przeciwieństwie do konsumpcji innych mediów, pochłania absolutnie i nie może być łączona z interakcjami społecznymi, używaniem komputera czy przemierzaniem przestrzeni miejskiej (Castells 2007: 340). Tradycyjnie rozumiana lektura pozostaje w opozycji do codziennych praktyk odbiorczych. W konsekwencji tworzy się podział na bibliotekę i świat, lekturę i życie, czytelników i aktywnych uczestników kultury.

Literatura, tworzona przez pisarzy, których zaraz przedstawię, opuszcza tak rozumianą bibliotekę. Wypełnia wiele poziomów komunikacji społecznej, a codzienna rzeczywistość jest sceną, umożliwiającą zanurzenie się w tej twórczości. Mottem dla takiego rozumienia literatury może być projekt Alison Knowles z 1967 roku pod tytułem *The Big Book*. Jest to przykład sztuki *environment*, sztuki — jak definiuje ją Kluszczyński — „otwartego środowiska, która zaprasza odbiorców do fizycznego wkraczania w jej przestrzeń” (Kluszczyński 2010: 98). *The Big Book* jest gigantyczną książką, która zawiera galerię sztuki, kuchenkę, telefon, toaletę, książki i inne przedmioty potrzebne do życia. Jest to projekt artystyczny przeznaczony do zamieszkania. Książka Knowles otacza odbiorców i tworzy fizyczną przestrzeń znaczeń podobnie jak twórczość Jacka Dehnela i Michała Witkowskiego, której specyficzny sposób rozumienia teraz przedstawię.

Wybrałem akurat tych dwóch pisarzy, ponieważ, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, przyjęli oni odmienne strategie komunikacyjne i zajmują specyficzne pozycje względem środowiska informacyjnego, ale ostatecznie osiągają ten sam efekt. Dehnel kreuje się na twórcę konserwatywnego, szuka legitymizacji dla swojej twórczości w przedwojennym stylu, kontynuuje dzieło przodków i klasyków, nieustannie ogrywa motyw staroświeckości, ale wykorzystuje do tego cały repertuar możliwości, stwarzanych przez infrastrukturę komunikacyjną społeczeństwa informacyjnego. Witkowski natomiast jest otwarcie zaangażowany w medialną ekspansję swojej twórczości i samego siebie, a walka o bycie literacką gwiazdą została nawet w jego twórczości stematyzowana. Przykład tych pisarzy pokazuje, że literatura najlepiej wykorzystująca potencjał współczesnej sceny komunikacyjnej może realizować każdy styl i temat. Nawet twórczość nawiązująca do przedwojennej klasyki, pod względem organizacji treści, pola oddziaływania i strategii skupiania uwagi odbiorców może okazać się nowatorska i skrajnie nowoczesna. Ta pozorna odmiennosc stosunków Dehnela i Witkowskiego do świata mediów i popularności sprawia,

że twórczość tych pisarzy świetnie służy za przykład nowatorskich, choć na pierwszy rzut oka mieszczących się w granicach tradycyjnej książki, projektów literackich, które wiele mówią o możliwościach współczesnej literatury w ogóle.

Zacznijmy od Dehnela — w jaki sposób czytamy jego twórczość i gdzie ją znajdujemy? Wchodzimy do Empiku i trafiamy na spotkanie z Jackiem Dehnelem. Przeciskamy się przez tłum, bierzemy „Gazetę Wyborczą” i udajemy się do kasy, mijając wyraźnie wyekspozowany regał z książkami autora *Lali*. Wychodzimy i wsiadamy do samochodu. Znudzeni oczekiwaniem na zielone światło, włączamy radio. Okazuje się, że Dehnel jest gościem audycji i właśnie udziela wywiadu. Opowiada o swoim rodzinnym mieście: „Dzieciństwo przemieszkalem w Starej Oliwie, w takiej bardzo pięknej dzielnicy z początku XX wieku, dzielnicy inteligencji niemieckiej, prawników, lekarzy. Wielkie domy z ogrodami” (Dehnel 2010: 02.09.2013).

Znamy *Lalę*, a dzięki niej znamy Gdańsk i sposób, w jaki Dehnel patrzy na to miasto, więc nawiązanie do początku XX wieku i wysokiej pozycji społecznej, jaką zajmowała wówczas inteligencja, zupełnie nas nie zaskakuje. Kiedy stoimy na kolejnych światłach, autor czyta fragment swojej powieści. Docieramy do domu i spożywamy posiłek, przeglądając jednocześnie internet. „Wirtualna Polska” poleca felieton Dehnela akurat o jedzeniu. To kolejna sytuacja, w której spotykamy się z literaturą, choć ani razu nie wzięliśmy do ręki książki.

Moje babcie nie lubiły gotować (o dziadkach nawet nie wspominam): jedna, kiedy mąż był w rejsie, posyłała podobno syna codziennie do restauracji, druga mawiała, że powinna mieć żonę do gotowania i sprzątanania; jej flagowym letnim daniem były „pierogi à la Karpińska”, czyli makaron polany ugotowanymi w osobnym garnuszku jagodami. „Smakuje tak samo, a różnica w nakładach pracy ogromna!” — mówiła z zadowoleniem (Dehnel 2011: 01.09.2013).

Jeśli ktoś zna twórczość Dehnela, felieton z „Wirtualnej Polski” potraktuje jak kolejny fragment powieści *Lala*. Te same historie lub ich kontynuacje, ci sami bohaterowie, ten sam styl. Wszystko wydaje się znane i pasuje do większej całości. Jeśli znamy *Lalę* lub felietony Dehnela publikowane w „Polityce”, wiemy, że dziadek był w rejsie, bo dowodził okrętami. Dostał nawet order *Virtuti Militari* za brawurową obronę wybrzeża. Doskonale znamy też babcię i jej upodobania. Z informacji rozproszonych w książkach, felietonach i wywiadach łączymy jedną opowieść.

Po obiedzie siadamy w fotelu z gazetą. W dodatku „Wysokie Obcasy” trafiamy na ilustrowany artykuł o współczesnych dandysach, a Dehnel jest jednym z jego bohaterów. Oczywiście, że jest. Dobrze znamy jego wizerunek z plakatów, prasy, okładek książek i z jego autobiograficznych powieści, więc zupełnie nie zaskakuje nas to, o czym mówi: „Rzeczywiście chodzę czasem (coraz rzadziej) w cylindrze, w surducie (który notorycznie mylony jest z frakiem, bo prawie nikt nie widzi różnicy) i z laską” (Dehnel 2009: 30).

Znamy tego dandysa, rozpoznając w nim z jednej strony samego autora, z drugiej strony bohatera opowiadań, m.in. *Miłości korepetytora* z książki *Balzakiana*. Znowu swobodnie przemierzamy się między wywiadami, literaturą, fotografiami i publiczną aktywnością pisarza. Wspomniana książka, jak sam tytuł wskazuje, inspirowana jest Balzakiem. Dehnel w wywiadach sporo mówił o francuskim pisarzu, napisał też wstęp

do jego książki *Nieznane arcydzieło*. Skąd to zainteresowanie? Okazuje się, że ono też jest fragmentem literatury, bowiem Balzaka tłumaczył Julian Rogoziński, jeden z bohaterów *Lali* i duchowy dziadek Dehnela. Powieściowy Julek i Jacek wreszcie się spotykają. Ponadto książka, do której Dehnel napisał wstęp, mówi o malarstwie, o kolejnej pasji pisarza, która w jego twórczości została stematyzowana. Wszystkie obszary aktywności Dehnela łatwo składają się w jakąś większą strukturę. Wystarczy wejść na stronę autora na Facebooku i obok informacji o najnowszych wywiadach i spotkaniach z pisarzem znajdujemy galerię jego obrazów — tych samych obrazów, których reprodukcje oglądać możemy w debiutanckiej *Kolekcji* i o których Dehnel opowiada w prasie, radiu, telewizji i w swoich książkach.

Motywy kolekcji znów trudno ograniczyć do jednego zbioru opowiadań, bo o pasji kolekcjonowania starych sprzętów, pocztówek i zdjęć Dehnel wspomina również w innych książkach i przy okazji każdego wywiadu. Fragment jego kolekcji możemy obejrzeć w internecie, a z części zebranych zdjęć powstała książka *Fotoplastikon*. To książka nie tylko do czytania, ale też do oglądania i słuchania — słuchowisko przygotowało Polskie Radio. Ponadto wybrane fotografie z książki można było obejrzeć w Fotoplastikonie Warszawskim. Po wystawie oprowadzał sam Jacek Dehnel, a relacja z wernisażu była transmitowana na żywo. Mamy więc książkę, jej fragmenty w internecie, radiowe słuchowisko, instalację artystyczną w muzeum i na tym się nie kończy, bo felietony Dehnela w „Polityce” i wpisy na prowadzonym przez niego blogu „Tajny Detektyw”<sup>2</sup> mają zwykle tę samą konstrukcję, co opowiadanka z *Fotoplastikonu* — wycinkowi z dawnej epoki (pocztówce, fotografii czy staremu artykułowi prasowemu) towarzyszy literacki komentarz.

Trudno mi sobie wyobrazić lekturę Dehnela w symbolicznej bibliotece, lekturę ograniczającą się wyłącznie do pojedynczych książek. U tego pisarza wciąż te same treści przeplatają się między wszystkimi jego książkami, ale też między wywiadami, felietonami, blogiem, występami w radiu i telewizji. Kontynuacje literackich wątków znajdujemy w internecie, na spotkaniach autorskich czy w instalacjach artystycznych w przestrzeni publicznej.

Jeden rozdział książki możemy przeczytać, drugi usłyszeć w radiu w wykonaniu autora, trzeci w postaci słuchowiska, czwartego rozdziału możemy wysłuchać podczas joggingu. Piątego na spotkaniu literackim, szóstego w trakcie wystawy poświęconej książce, rozdział siódmy możemy dopisać sami, łącząc rozproszone informacje. Twórczość Dehnela nie zawiera się w poszczególnych książkach, ale w niestabilnej sieci przepływów medialnych.

Twórczości Michała Witkowskiego również nie sposób zamknąć w bibliotece. Słynne *Lubiewo* to nie tylko siedem odmiennych pod względem tekstu, ilustrowanych wydań książki, ale też dwie wersje audiobooka, z czego jedna starannie odgrywana przez samego pisarza. Autor podkreśla w wywiadach, że niektóre fragmenty swoich powieści pisze specjalnie z myślą o głosowych wersjach książki, spotkaniach z czytelnikami i nagraniach telewizyjnych. Te specjalnie przygotowane fragmenty w cichej lekturze mogą wydawać się nieudane, przydługie i toporne stylistycznie, lecz dzięki aktorskim

<sup>2</sup> [www.tajnydetektyw.blogspot.com](http://www.tajnydetektyw.blogspot.com)

wykonaniom Witkowskiego stają się barwnymi, brawurowymi i najbardziej rozpoznawalnymi częściami jego literatury. *Lubiewo* to również spektakl w Teatrze Wybrzeże, odgrywany przez autora, to w końcu komiks, z którego plansze Witkowski publikował na Facebooku na długo przed jego premierą.

Do tradycyjnie rozumianej książki nie ograniczymy też *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*, bowiem podobnie jak *Lubiewo*, powieść ta odrywa się od jednego nośnika i zaczyna dryfować w środowisku medialnym, zyskując coraz to nowsze realizacje. Podobnie jak pozostałe swoje książki i tę powieść Witkowski przygotował w brawurowej wersji głosowej, która niewiele ma wspólnego ze zwykłą głośną lekturą. Jeszcze większe możliwości ekspresji, kreacji bohaterów, autorskiego stylu i samego siebie, pisarz zyskał, prezentując *Barbarę* w formie teatralnego One-Man-Show w TR Warszawa. Wprowadzaniu książki na rynek towarzyszyła seria spotkań Witkowskiego z czytelnikami, a każdy wieczór literacki poświęcony temu autorowi również przybiera charakter spektaklu — Witkowski nie tyle czyta swoje powieści, co odgrywa je, wciela się w postaci i powieściowego siebie, dopisuje na gorąco kolejne fragmenty. Na spotkaniach autorowi towarzyszą niekiedy odpowiednio ucharakteryzowani statyści i elementy scenografii, pomagając mu zmaterializować literacki świat.

Premierze książki *Margot* towarzyszył *performance* Witkowskiego w centrum Warszawy. Przy głównej stacji metra autor sprzedawał mandarynki, wcielając się w powieściowego Waldka i kontynuując jego historię. Pisarz miał na sobie koszulkę z nadrukiem nawiązującym do okładki książki i napisem „Waldek Mandarynka to ja”. W ten sposób Witkowski przypominał czytelnikom o tym, co podkreślał już w wielu wywiadach — że postać Waldka wzorowana jest na jego medialnej biografii, a prawdziwym bohaterem *Margot*, podobnie jak *Lubiewa* czy *Drwala*, jest on sam. Gdzie pojawia się Witkowski, tam pojawia się jego literatura. Literackie są zarówno teksty wydane w tradycyjnej formie, jak i głosowe interpretacje, billboardy, spektakle, spotkania z czytelnikami czy filmy promocyjne z udziałem Witkowskiego, osadzone w sceneriach jego powieści<sup>3</sup>.

Literacka była również kontynuacja książki w programie Kuby Wojewódzkiego, który jest jednym z bohaterów *Margot*. Autor przyszedł do studia w nietypowym stroju — spod skórzanej kurtki wystawała dłuższa damska bluzka z cekinami, w rękę zaś trzymał torebkę, różową jak okładka książki. Takie właśnie „torebki tirówki”, wraz z *Margot* i gadżetami w środku, wysyłane były do redakcji kulturalnych, wywołując powszechne zdziwienie. Tę nietypową scenę programu telewizyjnego wyjaśniała przypinka z napisem „Margot” na kurtce autora — jeden z promocyjnych gadżetów. Przypinka z jednej strony tłumaczyła, o co chodzi w tych przebierankach, z drugiej strony informowała, że przestrzeń telewizyjnego studia właśnie została zaanektowana przez literaturę. Na oczach widzów programu zapomniany pisarz w jednej chwili stał się bohaterem tabloidów i pokazał, że literacka historia Mandarynki nie tylko jest możliwa, ale że to jego historia. W programie, kontynuując wątek dotyczący celebrytów, Witkowski dopisał do

<sup>3</sup> Książce *Margot* towarzyszyła seria krótkich filmów, w których Witkowski przechadza się między tirami, komentuje swoją twórczość i rozmawia z prostytutkami, przeklinając przy tym siarczyście i zachowując się w sposób, do jakiego wszystkich (na spotkaniach literackich, wywiadach) przyzwyczaił. Filmy każdy mógł obejrzeć na stronie internetowej poświęconej książce i portalu „YouTube”.

książki kolejny rozdział — ogłosił publicznie, że spotyka się z medialną gwiazdą i stylistą Tomaszem Jacykowem, co wszystkie gazety i portale internetowe o profilu plotkarskim ochoczo podchwyciły. Wszystko okazało się planowaną prowokacją, ale była ona częścią literatury, przedłużeniem książki i jej materializacją. Witkowski pisał o pragnieniu bycia celebrytą, odgrywał to pragnienie w telewizji i stał się nim.

Twórczość Witkowskiego jest świetnie zakorzeniona w komunikacji społecznej, a tekst książki zawsze jest tylko częścią większego literackiego spektaklu. Już do zrozumienia samej estetyki filmów, dołączonych do powieści *Drwal*, odbiorca potrzebuje nie tylko wiedzy na temat całej twórczości pisarza, ale i znajomości wielu jego działań i wypowiedzi, do których w filmach nawiązuje. Filmy otwiera muzyka, wprowadzająca nastrój grozy i graficzna sekwencja, układająca się w końcu w okładkę książki — ten symboliczny zabieg przypomina, że i taki rodzaj aktywności pisarza jest częścią jego projektu literackiego, zakrojonego na szeroką skalę. Wypowiedzi Witkowskiego zostały nakręcone w nieprzypadkowej scenerii. Autor siedzi na fotelu pośrodku pokoju urządzonego w stylu głębokiego PRL-u. Tandetne obicia, niewiarogodne imitacje skóry, charakterystyczna meblówka z lat 70. i wiele innych przedmiotów w tle, na których epoka złego gustu i bylejakości odcisnęła swoje piętno. To mieszkanie wyjęte nie z Polski Ludowej, ale ze świata powieści Witkowskiego, który za każdym razem w jakimś stopniu wypełniają mentalne i materialne relikty PRL-u. Taką rzeczywistość odnajdujemy w *Fototapecie* i tak wyglądało mieszkanie starych ciot z pierwszej części *Lubiewa* czy kantorek Barbary Radziwiłłówny. Taki tandetny świat zamieszkują kierowcy ciężarówek z *Margot* i taki znajdujemy w nadmorskich knajpach i domach wypoczynkowych opisanych w *Drwale*.

Do zrozumienia wielu wątków *Drwala*, potrzebna jest wiedza o medialnej karierze pisarza i jego literatury. Niektóre informacje zawarte w tekście mogą być zdekodowane tylko przez czytelników zaangażowanych we wszystkie wymiary twórczości pisarza. Idealny czytelnik jest aktywny, łączy rozproszone treści i wymienia się informacją. Specjalnie do takiego czytelnika skierowane są niektóre wątki, a za swoje zaangażowanie jest on nagradzany wiedzą, swobodą w poruszaniu się po twórczości pisarza, gadżetami, a w końcu głębią doświadczenia powieściowego świata i rozrywki.

Literatura Witkowskiego i Dehnela nie zawiera się w książkach, ale tworzy rozproszoną przestrzeń znaczeń i informacji, po której dosłownie można się poruszać. Literackie stają się wszystkie medialne wystąpienia pisarzy, które z wydzielonej dotąd przestrzeni sztuki zapadają się w materialność komunikacji społecznej i stają się stałym elementem przestrzeni kultury. Jak tę literaturę rozumieć? Tradycyjny model komunikacji literackiej całą tę przestrzeń znaczeń potraktowałby jako książkę i jej medialne przedłużenia. Byłby to model sieciowy, którego centrum stanowiłaby książka, a wszystko, co się do niej odnosi, funkcjonowałoby jako komentarz, reklama czy materialny cytat z literatury. Książka działałaby jak rdzeń, do którego odnoszą się audycje radiowe, wystawy, audiobooki, spotkania z czytelnikami, programy telewizyjne, wywiady z pisarzami, ich aktywność w sieci i wszystkie inne formy promocji książki. Te przedłużenia funkcjonowałyby jak nitki prowadzące do kłębka — do książki i literatury, od których można oddzielić wszystko, co tylko się do nich odnosi. Ten sieciowy model z wyraźnym centrum w postaci tradycyjnej książki uważam jednak za błędny. Wiąże się on bowiem



z podziałami na sztukę i komunikację społeczną, literaturę i marketing, wysoką kulturę i współczesne społeczeństwo medialne, w końcu z anachronicznym już podziałem na profesjonalnych czytelników i czytelników zewnętrznych w stosunku do utworów literackich<sup>4</sup> (Hopfinger 1985: 203).

Dziś podziały te są zupełnie нефunkcjonalne. Produkt i marketing tworzy jedno wydarzenie, staje się jednym przedmiotem kultury, który osiąga własną dynamikę w komunikacji społecznej. Nie ma też sensu mówić o czytelnikach i pseudoczytelnikach literatury Dehnela i Witkowskiego, bowiem w ogólnodostępnym środowisku medialnym, które pokrywa się z przestrzenią społeczną, twórczość ta funkcjonuje w sieci przepływów, a każdy z jej elementów stanowi równoprawny punkt dostępu do treści literackiej. Autorzy pojawiają się w telewizji, radiu, prasie i internecie, a nawet spoglądają na nas z billboardów, kiedy jedziemy przez miasto. Pełnoprawny uczestnik współczesnej kultury musi umieć poruszać się między tymi informacjami.

Proponowałbym raczej model, w którym czytelnik ma przed sobą rozproszone wśród wielu przekazników treści literackie i przemieszcza się między nimi w każdorazowym doświadczeniu kultury. Byłby to model bazy danych, rozumianej jako pozbawiony centrum, hierarchii i granic zbiór elementów, na których użytkownik może dokonywać różnych operacji (Manovich 2006: 333-351). Zadaniem czytelnika byłaby konstrukcja interfejsu, znalezienie własnego sposobu dostępu do informacji i organizowanie ich według własnej strategii. Dawniej interfejs i dzieło stanowiły jedność, czego dobrym przykładem jest książka — następujące po sobie strony, spis treści i odpowiedni układ tekstu wymuszają konkretne zachowania odbiorcze i zakładają tylko jeden sposób dostępu do danych. W nowych mediach interfejs i zawartość są odseparowane, więc możliwe są różne interfejsy do tego samego dzieła. Tak właśnie działa twórczość Dehnela i Witkowskiego — odrywa się od książki i zaczyna prowadzić własne życie, dryfując i samoorganizując się w przestrzeni medialnej. Książka wciąż pozostaje nośnikiem literatury, ale już nie wyłącznym i nie uprzywilejowanym — właśnie to decyduje o specyfice, fenomenie i wydarzeniowym charakterze tej twórczości. To nie literatura zamknięta w bibliotece, ale twórczość, która wydarza się w codziennym doświadczeniu kultury, która wyłania się z wielu mediów i przestrzeni publicznej, wykorzystywanych przez nią jako nośniki, która żyje w przestrzeni medialnej i wciąż ulega transformacjom. Literatura działa jak baza danych, której nigdy nie mamy dostępnej w całości. Wybieramy z niej ograniczoną ilość elementów i łączymy je według dowolnej strategii. Na tym właśnie opiera się zasada wariacyjności sztuki interaktywnej i mediów interaktywnych, która niekiedy — jak starałem się pokazać — realizowana jest również przez literaturę.

Do opisu przestrzeni zakreślonej przez twórczość Dehnela i Witkowskiego można też użyć modelu paradygmatu i syntagmy. Tak jak zapisane zdanie tworzy realnie istniejącą syntagmę, a każde słowo ma za sobą wirtualny czy potencjalny paradygmat, tak w tradycyjnej twórczości książka działa niczym materialna syntagma. Jedną z cech

---

<sup>4</sup> Hopfinger pisze o dwóch kulturach czytelnicych. Jedną tworzą profesjonalni odbiorcy, skupiający się tylko na tekście, drugą czytelnicy zewnętrzni w stosunku do utworów literackich, którzy opierają się na adaptacjach, wywiadach, programach telewizyjnych z udziałem pisarzy i w ten sposób poznają efektowne elementy biografii i dzieł interesujących ich autorów.

nowych mediów jest odwrócenie tej relacji — paradygmat staje się realny, a syntagma ulega wirtualizacji (Manovich 2006: 346-351). Tak działa również twórczość komentowanych przeze mnie autorów — ich publiczne wystąpienia, udzielane wywiady, aktywność w przestrzeni miejskiej, występy w telewizji, działalność w internecie i wszystkie inne formy prezentowania siebie i swojej twórczości są realnie istniejącym paradygmatem literatury, który pozbawiony jest jedynej i nadrzędnej syntagmy. To do czytelnika należy jej jednorazowa konstrukcja w procesie lektury, która w tym wypadku oznacza nawigację między elementami literatury, dryfującymi w przestrzeni medialnej. Musimy wybrać jedną ścieżkę narracji z wielu możliwych trajektorii między realnie istniejącymi fragmentami literatury (paradygmatem).

Twórczość, o której mówię, dałoby się też ująć jako literaturę hipermedialną, choć specyficznie rozumianą. W hipertekstach między leksjami istnieją hiperłącza, rzeczywiste połączenia. Wydaje mi się jednak, że obecność takich połączeń nie jest koniecznym warunkiem do zaistnienia hipernarracji. O specyficie odbioru współczesnej kultury świadczy umiejętność wyłapywania fragmentów rozproszonych przekazów z globalnego przepływu informacji i łączenia ich w całość znaczeniową mimo braku materialnych powiązań. Hipertekstualny jest tu raczej sposób myślenia niż układ informacji połączonych linkami. Zgadzałoby się to z tezą Manuela Castellsa, który twierdzi, że choć odbiorcy nie korzystają z hipertekstów, to pozostają w hipertekstualnej relacji z istniejącymi mediami.

Kultury nie przetwarzają maszyny, lecz nasze umysły. A zatem, jeśli nasze umysły mają materialną możliwość uzyskania dostępu do całego obszaru ekspresji kulturowej — mogą dokonywać selekcji jej fragmentów, łączyć je na nowo — to można powiedzieć, że mamy hipertekst: jest on w nas (Castells 2003: 227).

Chodzi tu o umiejętność łączenia rozproszonych informacji i swobodnego poruszania się między różnymi platformami medialnymi. Taka umiejętność wydaje mi się niezbędną do odbioru twórczości Witkowskiego i Dehnela w sposób, jaki zaproponowałem. Podobne zdolności nie wymagają dodatkowego treningu. Maryla Hopfinger pisze:

Każda epoka z siłą przymusu kulturowego modeluje wyposażenie antropologiczne swoich uczestników. Ukształtowanie typu kultury sprzyja bowiem określonej strukturze preferencji w odbiorze [...], tworzy rodzaj filtru, poprzez który każe swoim uczestnikom postrzegać świat i konstruować znaczenia (Hopfinger 2003: 12).

Nowe media warunkują zatem sposób przekazywania znaczeń i wpływają na strategie percepcyjne, poprzez kształtowanie się mechanizmu odbiorczego, który scala w spójną całość znaczeniową skomplikowane i często rozproszone informacje audiowizualne. Nowe media warunkują też współczesny typ kultury, otwierający przed literaturą nowe możliwości. Twórczość Dehnela i Witkowskiego w pełni wykorzystuje infrastrukturę komunikacyjną społeczeństwa informacyjnego, jak i strategie odbiorcze, dzięki którym może funkcjonować jako rozproszona całość. Sądzę, że właśnie w twórczości tych pisarzy, w samym centrum komunikacyjnym, a nie w liberackich awangardach, możemy obserwować efekty związku literatury z nowymi mediami i odpowiednimi dla

nich strategiami organizacji treści. To literatura rezygnująca z jednego nośnika na rzecz zwiększania pola swojego oddziaływania i możliwości, rozproszona pomiędzy wieloma platformami medialnymi, wtopiona w codzienność.

Zupełnie inną wizję rozwoju literatury proponuje Robert Chojnacki, który tak pisze o multimedialnych e-bookach:

Poczytny autor beletrystyki będzie bardziej reżyserem swojego dzieła niż pisarzem. Zawrze w książce muzykę budującą nastrój, która zagra w odpowiednim momencie, bo czytelnik będzie śledził ruch naszej żrenicy. Pisarz reżyser poprowadzi z nami przebiegłą grę. Mogąc modyfikować treści książki w dowolnym momencie, będzie mógł nas zwodzić co do jej ostatecznej wymowy. Proszę sobie wyobrazić: czyta pani książkę podróżniczą, słyszy dźwięki dżungli amazońskiej albo huk wodospadu Niagara. Może pani obejrzeć tajemny rytuał Indian, który udało się autorowi sfilmować po kryjomu komórką... (Chojnacki 2012: 01.09.2013)

Sądzę, że wszystkie możliwości, o których wspomina Chojnacki, zawierają się w literaturze, o której mówię. Literatura Dehnela czy Witkowskiego zapewnia złożone doświadczenia, angażuje czytelnika na wiele sposobów i przekazywana jest wszystkimi kanałami zmysłowymi, ale nie potrzebuje do tego multimedialnego nośnika. Nie zawiera się ani w książce, ani w pliku odtwarzanym na tablecie, lecz wypełnia środowisko medialne, w którym żyjemy (Lash, Lary 2011: 45). Dzięki temu jest to literatura w pełni interaktywna, a odbiorca może czuć się zindywidualizowany — tworzy własny i unikalny interfejs do literackiej bazy danych, na swój sposób przemierza przestrzeń złożoną z książek, wydarzeń w przestrzeni publicznej, tekstów w prasie i internecie, z głosów, filmów czy gadżetów. Co więcej, odbiorca aktywny i zaangażowany w literackie uniwersum pisarza może współtworzyć bazę danych i wpływać na jej strukturę poprzez konwergencję oddolną (Jenkins 2007: 256). Literatura wylewa się poza książki i tworzy świat, który otacza czytelnika i na który można wpływać.

Model literatury, rozumianej jako rozproszona baza danych, stoi według mnie w opozycji do wielu popularnych projektów wiążących literaturę z cyfrowymi nośnikami. Z jednej strony mamy twórczość takich pisarzy jak Dehnel i Witkowski, płynnie wkraczającą w przestrzeń medialną i wykorzystującą jej możliwości, z drugiej koncepcję cyfrowej rewolucji, która zakłada, że jeśli literatura ma przetrwać, musi przejść proces remediacji. Przykład Witkowskiego i Dehnela pokazuje, że literatura nie musi na dobre rezygnować z tradycyjnego nośnika, ani wiązać się z multimedialnym czytelnikiem, by dostosować się do typu kultury, kształtowanego przez nowe media i zajmować miejsce w samym centrum komunikacyjnym. Nowe media nie są zagrożeniem dla tradycyjnych środków przekazu, bo na scenie komunikacyjnej współwystępują media stare, nowe oraz — kluczowe dla ciągłego rozwoju wszystkich form kultury efekty ich wzajemnej modyfikacji — media stare przekształcone w nowe, których twórczość Witkowskiego i Dehnela jest najlepszym przykładem (Hopfinger 1997: 85).

Wizję rozwoju kultury w kierunku, jaki proponuje Chojnacki i inni rzecznicy cyfrowej rewolucji, Henry Jenkins nazywa mitem czarnej skrzynki. Mit ten zakłada, że książkę i inne media tradycyjne zastąpi jedno sprawniejsze urządzenie, które będzie stanowić uniwersalny klucz dostępu do wszystkich zasobów kultury. W opozycji do myślenia

w kategoriach technologicznej zmiany, Jenkins proponuje teorię konwergencji, która zachodzi na innym poziomie i znacznie lepiej tłumaczy zjawiska współczesnej kultury. To nie media zbiegają się w jednym punkcie, ale treści organizowane są w taki sposób, że z każdego miejsca kultury i w związku z konkretnym kontekstem sytuacyjnym mamy do nich odpowiednio sprofilowany dostęp — raz przez telefon, raz przez internet, telewizję, przestrzeń miejską, czy książkę (Jenkins 2007: 18-28).

Kultura konwergencji zakłada, że treści swobodnie przemieszczają się między mediami, za każdym razem zyskując specyficzną realizację. Teoria ta pozwala mówić o literaturze, która wychodzi z bibliotek i staje się transmedialnym opowiadaniem. Treści literackie nie są dostępne dzięki multimedialnej książce elektronicznej, w jednym miejscu, ale dzięki współpracy wszystkich mediów i kanałów dystrybucji. Różne systemy medialne zmuszone są do współpracy, a treści swobodnie między nimi przepływają. Publiczność natomiast nie ogranicza się do korzystania z jednego nośnika, lecz przemieszcza się w poszukiwaniu informacji między wszystkimi platformami medialnymi. Należy korzystać z wielu punktów dostępu do literatury, a twórczość Dehnela i Witkowskiego zapewnia ich naprawdę wiele.

Idealny odbiorca transmedialnej literatury oczy ma zawsze szeroko otwarte, korzysta z wszystkich kanałów dystrybucji treści, swobodnie porusza się po różnych zakątkach kultury i chętnie dzieli się swoim doświadczeniem. Doświadczeniem, którego intensywność i głębia wzrastają wraz z czasem i wysiłkiem, jakie czytelnik zainwestuje w śledzenie fragmentów opowieści na różnych kanałach medialnych. Literatura Dehnela i Witkowskiego zakreśla przestrzeń, którą trzeba eksplorować, a do odbiorczej aktywności i zaangażowania mobilizuje temporalna logika tej twórczości, czasowo-przestrzenne warunki dostępności tworzonego przez nią kontekstu czy transmedialnego labiryntu. To literatura, która działa w niewielkiej skali czasu, skupiając się na aktualności, a nie na pozostawianiu trwałego śladu. Operuje informacją do szybkiego wykorzystania, a nie wartościami i wiedzą, apelującymi do długotrwałej pamięci. Zwraca się do współczesnego odbiorcy, który zawsze jest „w tym samym czasie”, a nie do późniejszych pokoleń — działa w przestrzeni, a nie w czasie, co jest odwróceniem tradycyjnego modelu (Debray 2010: 5-19). Kiedy informacje przestaną krążyć, literatura opuści centrum komunikacji społecznej i wróci do książek zamkniętych w symbolicznej bibliotece.

Być może za jakiś czas dojdzie do sytuacji, kiedy o literaturze Dehnela i Witkowskiego nie będziemy mogli mówić w sposób, jaki wyżej zaproponowałem, bo ustaną procesy cyrkulacji medialnej, które dziś stanowią o jej specyfice i decydują o miejscu, jakie zajmuje w komunikacji społecznej. Można powiedzieć, że w końcu zostaną tylko książki, które będziemy mogli ocenić jakoby obiektywnie, w oderwaniu od mód, medialnego szumu i komunikacyjnej intensywności, jakie dziś towarzyszą tej literaturze. Ale to nieprawda. Przede wszystkim będziemy mieć do czynienia z zupełnie inną literaturą. Po latach projekty literackie Dehnela i Witkowskiego mogą być inne nie ze względu na zmienny kontekst historyczny i możliwość rekontekstualizacji, ale strukturalnie. Książki będą tylko odpryskiem, historycznym śladem większego projektu artystycznego. To kolejny argument za tym, by podobnym fenomenom literackim poświęcić więcej uwagi.

**Bibliografia**

- Castells Manuel (2003), *Galaktyka Internetu*, tłum. T. Hornowskiego, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Castells Manuel (2007), *Społeczeństwo sieci*, przekł. M. Marody, red. nauk. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Chojnacki Robert (2012), *Połaskotać małpę w kąpiel*, rozmowę przeprowadziła M. I. Niemczyńska, „Gazeta Wyborcza”, [http://wyborcza.pl/1,75475,11353371,Polaskotac\\_malpe\\_w\\_kapieli.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11353371,Polaskotac_malpe_w_kapieli.html)
- Debray Régis (2010), *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Dehnel Jacek (2009), *Dandys*, rozmowę przeprowadziła K. Sulej, „Wysokie Obcasy” nr 45, s. 30.
- Dehnel Jacek (2010), *Gdańsk okiem sceptyka*, rozmowę przeprowadził Bartosz Wasilewski. Do odsłuchania na stronie internetowej radia: [www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/263778,Gdansk-okiem-sceptyka](http://www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/263778,Gdansk-okiem-sceptyka).
- Dehnel Jacek (2012), *Kebab, czyli obiady jak u mamy*, [www.ksiazki.wp.pl/tytul,Kebab-czyli-obiady-jak-u-mamy,wid,18440,felieton.html](http://www.ksiazki.wp.pl/tytul,Kebab-czyli-obiady-jak-u-mamy,wid,18440,felieton.html)
- Hopfinger Maryla (1985), *Kultura współczesna — audiowizualność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hopfinger Maryla (1997), *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Hopfinger Maryla (2003), *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard Waldemar (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Lash Scott, Lury Celia (2011), *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przekład J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.