



Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty

Ewa Szczęsna

Ewa Szczęsna
UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty

10.18318/978-83-65573-14-8.2

Technika nie jest więc samym tylko środkiem. Technika jest sposobem odkrywania [...] należy do wy-dobywania [...] jest czymś poietycznym.

Martin Heidegger *Technika i zwrot* (Heidegger 2002: 16)

Każdy przedmiot można przekształcić, każdy sposób można naśladować [...]. Tworzywa i techniki ulegające transformacji i naśladownictwu nie są takie same, sposoby istnienia i odbioru, statusy ontologiczne dzieł wykazują niekiedy fundamentalne różnice [...], a sposoby przejawiania się w nich sensu nie są porównywalne [...].

Gérard Genette *Palimpsesty* (Genette 2014: 407, 414)

Wartością kultury cyfrowej mającą wpływ na tekst literacki, a w konsekwencji na refleksję o nim, rzutującą na badania literaturoznawcze, są zmiany w sposobie istnienia słowa literackiego. Zmiany te polegają przede wszystkim na wzmocnieniu wartości aspektu semiotycznego tekstu oraz poddaniu go semantyzacji. Warstwa przedstawień słowa modelowana jest ruchem, dźwiękiem, barwą, które nie tylko modyfikują semantykę słowa jako znaku umownego, ale także wchodzą z nią w polemikę; tworzą znaczenia alternatywne.

W tekście cyfrowym słowo pisane/drukowane zostaje poddane kinetycznej ikonizacji i udźwiękowieniu, znaczenia są tworzone w interakcji ruchomej, przekształcającej się w procesie odbioru warstwy przedstawień słowa i jego semantyki (sfery denotacji i konotacji). Impulsem znaczeniowym jest zarówno słowo semantyczne, jak i ruchome, barwne i udźwiękowane słowo iko-

niczne. Znaczenie globalne powstaje jako efekt interakcji obu impulsów, co sprawia, że więź łącząca obraz graficzny i warstwę brzmieniową znaku słownego oraz pojęcie (znaczenia denotowane i konotowane) nie jest – jak u de Saussure’a¹ wyłącznie dowolna (czy też umowna, arbitralna) (zob. Saussure 2002: 89-91). Cyfrowy znak słowa pisanego (i szerzej tekst) może być wyłącznie arbitralny – umotywowany (wówczas gdy jest reprezentacją papierowego słowa / tekstu drukowanego), ale może też – co stanowi o specyfice środowiska cyfrowego – na prawach homonimii – być jednocześnie znakiem arbitralnym i symbolicznym lub/i narzędziem działania tekstowego. Jest znakiem wielofunkcyjnym, a z perspektywy zastanej kultury także hybrydycznym, kompilacyjnym.

Skoro sens w literaturze cyfrowej jest ustanawiany zarówno na poziomie semantyki słowa jako znaku arbitralnego, jak i na poziomie semantyki słowa jako znaku ikonicznego, a także interakcji obu semantyk, pozwala to, po pierwsze, mówić o **wewnątrztekstowej intersemiotyczności** (gdy semantyki obu semiosfer wchodzą w relacje wzajemnej reinterpretacji przy jednoczesnym zachowaniu odrębności znaczeniowej) oraz o wewnątrztekstowym palimpseście, w którym na znaczenia wykreowane semantyką słowa nakładane są znaczenia kreowane jego semiotyką (hybrydy znaku umownego i ikonicznego). Ponieważ zaś relacje, w jakie wchodzą pola znaczeniowe warstw palimpsestu, są często relacjami interferencji, przenikania się, można tu jednocześnie mówić o **wewnątrztekstowej transsemiotyczności**.

Drugą ważną zmianą jest przesunięcie, a konkretnie rozszerzenie w sferze sprawczości. Funkcja performatywna języka – zdolność słowa do oddziaływania na rzeczywistość, ustanawiania czegoś

¹ Ferdinand de Saussure terminem *signifiant* określał obraz akustyczny znaku językowego. W przestrzeni cyfrowej kategorię tę należałoby rozszerzyć na wtórne udźwiękowanie znaku językowego oraz na jego warstwę graficzną.

w świecie pozatekstowej rzeczywistości, zostaje wzbogacona o jego zdolność działania na tekście (Fisher-Lichte 2008; E. Domańska 2007). Oto wypowiedzią językową można ustanawiać zmiany w sferze tekstu (generatory mowy), ponadto zapis słowny nie jest wyłącznie nośnikiem znaczeń, ale może być narzędziem działań tekstowych – powodować świat tekstu, dokonywać przekształceń w jego przestrzeni, wiązać dowolne elementy tekstowe w obrębie jednego utworu, kreując rozmaite **związki intratekstualne**. Mariusz Pisarski trafnie zauważa:

Hipertekst jest przede wszystkim intratekstualny. Statystycznie rzecz biorąc, tysiące stron internetowych, z którymi ma do czynienia przeciętny użytkownik sieci, nie wspominając o najczęściej zamkniętych środowiskach dyskowych powieści hipertekstowych, najczęściej odsyłają do samych siebie, a nie do tekstów innych autorów, witryn i portali (Pisarski 2011: 187).

W sztuce hipertekstowej wewnątrztekstowym linkowaniem może rządzić zasada wiązania mechanicznego (czy automatycznego²) – gdy zabieg łączenia elementów tekstowych jest mniej lub bardziej przypadkowy, pozbawiony zdolności generowania efektów stylistycznych i retorycznych (zob. Szwechłowicz 2015: 282). Na przeciwnym biegunie w stosunku do intratekstualności mechanicznej znajdowałaby się intratekstualność estetyczna, czyli taka, w której sposobem linkowania rządziłaby zasada chwytu artystycznego. Między tymi skrajnie odmiennymi pod względem kreatywności rozwiązaniami lokuje się liczne formy pośrednie – wiązania na prawach działania retorycznego, stylistycznego; wiązania pełniące funkcję poznawczą; pozostające w relacji komentarza,

² Joanna Szwechłowicz definiuje intertekstualność mechaniczną jako wynikającą z charakteru medium i wyrażającą się w „mechanicznym cytowaniu, referowaniu i powielaniu przez użytkowników schematu wcześniejszych wypowiedzi, najczęściej bez denotowania ich sensów” (Szwechłowicz 2015: 282).

uzupełnienia, analogii, podobieństwa, metonimii, metafory, przeciwieństwa czy asocjacji. Różne formy relacji odnoszą się zresztą nie tylko do linkowania intratekstowego, ale także intertekstowego. Te ostatnie formy powiązań mogą być również wykorzystywane w sposób estetyczny. W hiperpowieści „Kosmos” Jakuba Jagiełły (z 2015 roku) linkowe wyjścia poza utwór literacki (linki oznaczone niebieską diodą) w stronę rozmaitych stron internetowych zyskują – jako zabieg powieściowy – kwalifikację estetyczną (zob. [http://techsty.art.pl/?p=2024, 26.07.2016](http://techsty.art.pl/?p=2024,26.07.2016)).

Trzecia modyfikacja jest następstwem cyfrowej (niematerialnej) materii znaku tekstowego i nadbudowanego nad nim tekstu, a polega ona na coraz dalej posuniętym rozszerzaniu zakresu form literackich inspiracji innymi sztukami i dyskursami. Angażowanie w ustanawianie znaczeń tekstowych ruchomej i udźwiękowionej tkanki słowa jest źródłem nowych pomysłów artystycznych w sferze literackiego użycia innych sztuk i dyskursów, tworzenia ich reprezentacji i tekstowych śladów. Istotnej modyfikacji ulegają zatem formy relacji międzytekstowych – formy obecności innych tekstów w tekście cyfrowym. Na szczególną uwagę zasługują tu lingwistyczne inspiracje literatury cyfrowej nieliterackimi dyskursami i innymi, niż wyłącznie słowne, sztukami. Reinterpretacje widoczne są już na poziomie intertekstualności, którą Genette uznał za najbardziej literalny typ transtekstualności. Do tych form intertekstualności zaliczył między innymi cytaty, w którego przypadku mamy do czynienia z przytoczeniem fragmentu lub całości jakiegoś tekstu z podaniem źródła (autora, tytułu, miejsca i czasu publikacji). Cytat zostaje wyodrębniony (w przypadku tekstu słownego zaznaczony graficznie, choć znakiem cytowania może być też powszechna rozpoznawalność); wymaga literalności zarówno w sferze wyglądu/brzmienia przywołania, jak i w sferze sensu. To ostatnie oznacza, że nie będzie cytatem *sensu stricto* na

przykład przywołanie umieszczone w innym kontekście, który będzie zmieniał znaczenie. Mamy wówczas do czynienia z quasi-cytatem, użyciem, które może oddalać się od tekstu źródłowego bardziej niż na przykład taka parafraza, która zachowuje sens źródłowy mimo zmiany formy przedstawienia. Zazwyczaj cytat służy zilustrowaniu czegoś, potwierdzeniu jakiejś tezy lub pojawia się jako przedmiot analizy i interpretacji. W tekstach artystycznych jest na ogół formą użycia. Zwykle też jest podporządkowany myślowo i kompozycyjnie tekstowi przywołującemu; jest wobec niego podrzędny, stanowi jego niewielką część.

Na tle wskazanego wyżej „tego, co zazwyczaj” cytatu utwór Leszka Onaka *Młodość tysiąc osiemset sześćdziesiąt jeden liter później* (z 2016 roku) wprowadza odmienność w sposobie posłużenia się cytatem (zob. http://techsty.art.pl/m10/mlodosc_1861_liter_pozniej/#, 14.05.2016). I tak pod wskazanym tytułem zostaje przytoczona w całości *Oda do młodości* Adama Mickiewicza. Wprawdzie przywołanie zostaje pozbawione tytułu (a na ekranie widzimy tytuł *Młodość zero liter później*) i nazwiska autora, jednak znakiem cytowania staje się tu powszechna rozpoznawalność cytatu. Obok tekstu Mickiewiczowskiej ody w prawym górnym rogu umieszczony jest napis: *Naciśnij Esc lub kliknij tutaj, by doczekać starości*. Napis należy jednocześnie do dyskursu informatycznego – jest elementem interfejsu informującego o sposobie posługiwania się tekstem, a także częścią samego utworu. Nie mamy bowiem kliknąć wyłącznie po to, by uruchomić program, ale by „doczekać starości”. Metaforyczny sens tego zwrotu i jego udział w kształtowaniu znaczenia globalnego ujawnia się w jego konfrontacji z resztą utworu.

Spełnienie polecenia przez użytkownika uruchamia zmiany w warstwie przedstawień (dzianie się tekstury), która realizuje figurę redukcji. Oto w szybkim tempie z tekstury wypadają litery, w różnym, przypadkowym porządku, który zdaje się nie zmierzać

do tworzenia nowych słów z dotychczasowych. W tym samym czasie nieustannie zmienia się tytuł – a konkretnie wartość liczbowa, każde zniknięcie kolejnej litery z tekstu zostaje odnotowane w tytule – podana wartość liczbowa gwałtownie rośnie. Kiedy tekst całkowicie znika, a wartość ta wynosi 1861, tekstura (warstwa przedstawień tekstu) nieruchomieje. Na ekranie zostają tylko znaki przestankowe. „Młodość tysięcy osiemset sześćdziesiąt liter później” to doczekana starość, w której znikają idee wieku młodzieńczego, zostawiając po sobie jedynie ślady minionych emocji (których reprezentacją w utworze mogą być znaki przestankowe pozostałe po zniknięciu słów).

Oda Mickiewicza jest tekstową ikoną młodości, jej ucieleśnieniem znajdującym swój wyraz w utworze nie tylko w apostrofach do młodości, w idei przyjaźni, wezwaniu do wspólnego działania na rzecz dobra powszechnego, ale także w stylistyce wiersza i jego formie. Pomysł utworu Onaka opiera się na użyciu zarówno samej ody, jak i skonwencjonalizowanej już dziś jej interpretacji; na grze z konwencją kulturowego funkcjonowania tego tekstu oraz grze z konwencją przytoczenia. Z cytatem mamy tu bowiem do czynienia tylko do momentu uruchomienia stawiania się utworu Onaka – na etapie jego przed-dziania się. Od pierwszych chwil uruchomienia utworu cytat ulega przekształceniom – redukcji, która z jednej strony niszczy jego istotę, z drugiej jednak umożliwia oryginalność powstającego na jego bazie utworu.

Utwór Onaka stanowi także przykład cyfrowej polemiki z istotą tytułu czy parafrazą struktury³, jaką jest tytuł. Tradycyjnie tytuł nadany przez autora ma jedno brzmienie. Niekiedy wprawdzie zdarza się, że autor w trakcie pracy nad utworem zmienia tytuł

³ Takie parafrazy, polemiki wpisywałyby się w nurt myśli teoretycznej dotyczącej architekstualności Gerarda Genette’a, ale także cytatów struktur (kategoria wprowadzona przez Danutę Danek). Zob. Danek 1972.

(przypadek „Lalki” Bolesława Prusa), rezygnuje przy wydaniu całościowym z tytułów obecnych w wersji odcinkowej (przypadek tytułów epizodów w „Ulissesie” Joyce’a); że zmianie ulega tytuł nadany przez inne osoby niż autor (np. zmiany tytułów obrazów dokonywane przez kuratorów i kustoszy); nie mówiąc o koniecznej zmianie brzmienia tytułu w sytuacji przekładu utworu na inny język. Zasadniczo jednak tytuły utworów nie ulegają przekształceniom w trakcie ich odbioru. Inaczej jest w omawianym przypadku, gdzie tytuł zmienia się wraz ze zmieniającym się utworem, oddając charakter dokonujących się przekształceń, dostosowując się nieustannie do zmiennego stanu tekstu. Aktualizujący się nieustannie tytuł oddaje charakterystyczną dla przestrzeni cyfrowej ideę poetyki aktualizacji, podmiany i zamiany tekstów, wymiany ich elementów – jako jednej z cech stałych utworów digitalnych. Akt aktualizacji tytułu może być dla odbiorcy dodatkowym wyzwaniem interpretacyjnym. Niepoprzestawanie na prostej konstatacji odwrotnie proporcjonalnej zmiany ilościowej w tytule i tekście może prowadzić do ciekawej konkluzji. Skoro bowiem w utworze Onaka żadna z tysiąca ośmiuset sześćdziesięciu dwóch wersji tytułu nie odnosi się do całości – każda do jednej poszczególnej zmiany, żadna z nich nie jest tytułem całości, ale elementem tekstowym udającym graficznie tytuł. Jest quasi-tytułem, który zwodzi czytelnika. Właściwego tytułu utworu odbiorca powinien raczej poszukiwać w adresie internetowym, gdyż ten obejmuje swym zakresem całość. Technologia cyfrowa manifestuje tu swą zdolność do uczestniczenia w inspirowaniu nowych postaci transtekstualności i nowych form artystycznych tworzonych na bazie gry z odbiorczymi przyzwyczajeniami⁴.

⁴ O konieczności wyjścia poza stanowiące uproszczenie identyfikowanie hipertekstualności (definiowanej jako „wspierana przez kod komputerowy zdolność tekstu do łączenia się z innymi tekstami za pomocą elektronicznych hiperłączy) z inter-

Kolejnym rodzajem transtekstualności są reprezentacje struktur stylistycznych i retorycznych, których przykładem są cyfrowe realizacje figur tekstowych. Są to z jednej strony reinterpretacje form zastanych, z drugiej zaś propozycje figur nowych.

Badanie sztuki – w tym w szczególności literatury cyfrowej – pod kątem jej organizacji stylistycznej, sposobów tekstowego posługiwania się myśleniem figuracyjnym prowadzi do wniosku o reinterpretacjach w sferze figuratywności. Po pierwsze więc literatura cyfrowa tworzy właściwe sobie **reprezentacje figur**. Reprezentacje te zachowują cechy pierwszorzędne – stanowiące o istocie figury (dotyczy to zwłaszcza figur myśli). Modyfikacje pojawiają się w sposobie realizacji figur – w sferze ich organizacji semiotycznej (kreowanie figur transsemiotycznych i transmedialnych) i angażowania w kreowanie znaczeń różnych poziomów tekstu. Przenikanie pól znaczeniowych warstwy słownej zostaje bowiem wzbogacone o przenikanie pól znaczeniowych (znaczeń skojarzeniowych) ruchomej ikonizacji słów i powiązanych z nimi dźwięków. Oto słowa mogą się na oczach odbiorców zmieniać: mogą przekształcać się w inne słowa, stawać się obrazami, które wchodzi w relację metaforyczną z semantyką słowa czy semantyką świata przedstawionego.

Należy tu podkreślić wagę, a nie wyłączenie kultury cyfrowej w kreowaniu transsemiotycznych i różnoznakowych struktur tekstowych, czego świadectwem jest chociażby obecność refleksji doty-

tekstualnością proponowane przez George'a Landowa, także wyjścia poza wyłączone postrzeganie jej jako technologicznego sprzymierzenia intertekstu (Graham Allen) czy postrzeganie jej w kategoriach swobodnej sieci skojarzeń, która sytuuje ją na antypodach intertekstu rozumianego jako określona sieć relacji wytwarzanych przez tekst (Michael Riffaterre), pisze Mariusz Pisarski. Według badacza konieczne jest dostrzeżenie i badanie literackich zabiegów gry hipertekstem, który może być anty-intertekstem czy parodią powiązań intertekstualnych. Zob. Pisarski 2011: 183-194 (cytat ze s.183). Zob. też prace, do których odsyła autor, w szczególności: Landow 1997; Allen 2000; Riffaterre 1994.

czącej wieloznakowych czy angażujących inne niż tylko językowe form wyrażania w organizację struktur tekstowych w kulturze poprzedzającej cyfrową. Przykładem niech będą badania metafory w ikonicznych formach przedstawienia czy badania nad narracją lub metaforą filmową⁵. Jednak cyfrowość zmienia skalę i zakres zjawiska, zacierając, a może wręcz znosząc granice między systemami znaków, między sztukami, dyskursami, mediami.

W przestrzeni przekazów cyfrowych w interakcje znaczeniowe mogą wchodzić elementy reprezentujące różne dyskursy, tworząc **figury transdyskursywne**. I tak na przykład w opublikowanej w 2013 roku *Matrioszce* Marty Dzido elementem dyskursu literackiego staje się dyskurs informatyczny (zob. <http://ha.art.pl/matrioszka/start.html>, 14.05.2016; zob. też omówienie utworu dokonane przez Urszulę Pawlicką, Pawlicka 2015: 189-195). Już pierwszy zlinkowany element słowny – wyróżnione wytłuszczoną czcionką wyrażenie „nawracające myśli samobójcze”, pozwala przejść do leksji, którą stanowią różne wersje samobójstwa projektowane przez bohaterkę, cyt.:

Wstaję więc, ubieram się, uśmiecham jak gdyby nigdy nic, wchodzę do łazienki, napuszczam wody do wanny i niby przypadkiem leżąc w tej wannie wypuszczam z rąk suszarkę, ojej...

Wychodzę na balkon, że niby chcę sprawdzić, czy ciepły jest dzień, opieram się o balustradę, wychylę się jeszcze trochę, jeszcze kawałek, ... i wypadam prosto głową w beton..., ojej...

Jadę do pracy samochodem, słucham muzyki, dźwięki są smutne, a ja się zamyslam, osiemdziesiąt na godzinę, bo przecież późno już, i ... i bum, prosto pod koła ciężarówki, nie zahamowałam, a czerwone było. Przy takiej prędkości nie miałam szans. Właściwie, to nie chciałam hamować..., ojej...

⁵ Świadomość filmowych realizacji metafory uzyskiwanej w efekcie zestawiania obrazów pojawia się w myśli Jurija Łotmana, zob. Łotman 2008: 100-101.

Każdą możliwą wersję kończy to samo słowo „ovej”, które jest łączem/linkiem prowadzącym do tej samej planszy z czarnym, migającym na czerwonym tle napisem „unexpected error”. Można tu mówić o zjawisku tekstowym, które Jurij Łotman określa jako efekt retoryczny. Zabieg ten polega na „zderzeniu znaków odnoszących się do różnych rejestrów” (Łotman 2008: 117). Oto do języka prozy zostaje wprowadzony język technologii cyfrowej – dyskursu informatycznego. Zetknięcie obu języków nie jest jedynie formą dyskursywnego kolażu, który polegałby na zestawieniu czy swoistym „sklejeniu” gotowych elementów – odmiennych form dyskursywnych, ale tworzy transdyskursywną metonimię, która staje się rodzajem komentarza.

Oto bohaterka postanawia popełnić samobójstwo. W jej myślach pojawiają się różne możliwe jego formy. Każdy wybór jednej z nich dokonany przez użytkownika powoduje pojawienie się planszy z przywołanym napisem. Zupełnie tak, jakby system nie przyjmował żadnego działania użytkownika prowadzącego do śmierci bohaterki jako tego, co zamyka główny wątek, niszczy fabułę, uniemożliwia jej dalsze istnienie. Można więc interpretować pojawiającą się planszę w perspektywie metatekstowej, a także na poziomie fabularnym, jako swoisty komentarz wewnętrzny – wprowadzający ocenę zamiarów czy myśli postaci. Taki komentarz tworzyłby rodzaj Łotmanowskiego efektu stylistycznego (Łotman 2008) – czyli takiego, który powstaje wewnątrz systemu. Z jednej strony wpisywałby się w tradycję komentarzy wewnątrzfabularnych dokonywanych z perspektywy świadomości nadrzędnej – nienależącej do świata przedstawionego, ale decydującej o nim (jak na przykład w *Wybrańcu* Tomasza Manna czy *Kubusiu Fataliście i jego panu* Denisa Diderota), z drugiej zaś tę tradycję by modyfikował – w efekcie zatarcia podmiotowego charakteru komentatora.

Trzeba dodać, że zakwalifikowanie analizowanego zabiegu jako efektu bądź to retorycznego, bądź to stylistycznego zależy od przyjętej przez użytkownika perspektywy interpretacyjnej. Każda z zasugerowanych tu propozycji interpretacyjnych (a z pewnością może ich być więcej) wydaje się równoprawna. Brak dominacji jednej konkretnej propozycji interpretacyjnej wynika ze sposobu, w jaki oba elementy tekstowe zostają połączone. Jest to mianowicie rodzaj zestawienia czy wręcz zderzenia obu elementów tekstowych. Poszczególne wersje myśli samobójczych bohaterki zostają zestawione z migającym napisem na prawach metafory lub (w zależności od przyjętej interpretacji) metonimii. Pojawiający się napis może być też po prostu użytym (na prawach gry relacją tekst–technologia) elementem dyskursu informatycznego, który równie dobrze mógłby pojawić się w sposób niezamierzony, jako informacja o błędzie w systemie czy programie, stając się, w sposób przypadkowy, elementem tekstu. Ta wielość możliwych interpretacji nie byłaby możliwa, gdyby oba elementy zostały ze sobą powiązane wypowiedzią narracyjną wprowadzającą komentarz.

Drugą grupę stanowią nowe figury. Takimi są na przykład **figury ruchu** (ruchomego słowa). W tekstach kinetycznych pojawiają się one na tej samej zasadzie, jak w poezji papierowej funkcjonują figury dźwiękowej wartości słowa (organizacji brzmieniowej – na przykład onomatopeje, aliteracje, paronomazje). Do figur ruchu zaliczam redukcję (odjęcie elementu tekstury), adiekcję (dodanie elementu tekstury), permutację (przemieszczenie elementu tekstury), deformację (przekształcenie elementu tekstury). Istotne jest tu zaznaczenie, że figury te mają charakter procesualny; są działaniem na znakach, które dokonuje się na oczach użytkownika. Jako takie w specyficzny sposób wyposażają teksturę w cechy struktury narracyjnej. Drugą ich istotną cechą jest to, że nazwy te odnoszą się do warstwy semiotycznej tekstu. Redukcja elementów znakowych

w tekście nie oznacza redukcji sensu. Wręcz przeciwnie, może wiązać się z jego rozszerzeniem, a z pewnością przekształcaniem, modyfikowaniem również w kierunku nadania cech narracji.

Utwarem wykorzystującym wymienione figury ruchu jest *Ars Poetica* Zenona Fajfera (zob. http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, 10.05.2016). Powtarzający się proces wymazywania (zaniku) wybranych liter w wyrazach i łączenia pozostałych liter w nowe słowa, a następnie odwrócenie tego procesu – rozsuwanie słów i dodawanie w miejsca puste nowych liter tworzących nowe słowa – można interpretować jako odkrywanie w jednym tekście wielu możliwych tekstów. Redukcja, adiekcja i permutacja przesuwają sens przekazu z semantyki słowa na semantykę jego sposobu ukazywania się. Działania przeprowadzane na teksturze w przestrzeni hipertekstu literackiego służą pokazaniu, że każda tekstura tworząca tekst zawiera w sobie materiał na inne tekstury i teksty; że w każdej mogą być one zaszyfrowane. A zatem znaczenie nie jest wartością obiektywną, ale wytworem interpretującego podmiotu – jest zmienną, która znajduje się w nieustannym ruchu. Zreinterpretowana zostaje też idea sztuki poetyckiej, która w przestrzeni cyfrowej nie jest kreowana wyłącznie stylistyką słowa jako znaku arbitralnego i ujmowana za pośrednictwem jego semantyki. Przestrzenią sztuki literackiej może być słowo graficzne i ikoniczne – również ono może być środkiem wyrażającym ideę cyfrowej *ars poetica*.

Trzeba zaznaczyć, że ruch jako nowe tworzywo utworu literackiego reinterpretuje zastane sposoby istnienia figur myśli – metafory, epitetu, hiperboli czy ironii. Przykładu literackiej metafory jako figury ruchu słowa w cyfrowej przestrzeni dostarcza *I, You, We* Dana Wabera i Jasona Pimble’a (z 2005 roku; zob. http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble__i_you_we.html, 10.05.2016).

Aktywowany kliknięciem utwór ukazuje wielowymiarową przestrzeń, z sześciokątem, w którym zawieszono są słowa. Słowa te umieszczone są w różnej odległości od siebie; jedno z nich znajduje się bliżej obserwatora – te są większe i bardziej wyraziste, inne dalej – w głębi, dlatego są mniejsze i mniej wyraźne. Słowa sprawiają wrażenie przypadkowych, niepowiązanych znaczeniowo. Kliknięcie wprawia w ruch całą przestrzenną konstrukcję, sprawia, że słowa przemieszczają się, oddalają od obserwatora lub przybliżają do niego. Odbiorca odnosi wrażenie, jakby przestrzeń słów napierała na niego, zaczepiała go raz jedną, raz inną stroną; jak gdyby wielowymiarowy świat ze słowami chciał przebić płaszczyznę ekranu i przeniknąć do jego świata. Brak tej możliwości może być metaforą uwikłania sztuki w medium. Całość można też odczytać jako metaforę literatury. Zmieniające się układy słów, dowolnie, wręcz przypadkowo pojawiające się w swobodnych konfiguracjach, można interpretować jako metaforę nieskończonych możliwości literatury (i, szerzej, sztuki), jej wolności tworzenia i otwartości na wiele możliwych znaczeń. Sztuka nigdy się nie kończy – nawet ten sam zasób elementów może inspirować do coraz to nowych kreacji.

W literaturze cyfrowej funkcja poetycka realizuje się w działaniach przeprowadzanych na teksturze. Działania te dają efekt semantyczny. Zatem podczas gdy w tradycyjnej poezji działanie figuratywne jest przeprowadzane przede wszystkim (choć nie wyłącznie) na poziomie znaczeń słów – relacji, w jakie są wprowadzane, w poezji cyfrowej odbywa się ono już na poziomie warstwy semiotycznej – relacji, w jaką wchodzi elementy semiotyczne (ruchowe, dźwiękowe, barwne, przedstawień graficznych itp.). A skoro tak, to na tym poziomie można odnaleźć metafory, epitety, hiperbole, ironię i wiele innych figur. Poezja ta tworzona jest ponadto w efekcie interakcji istniejących form ekspresji artystycznej. Jako taka wpisuje się w sferę twórczości intermedialnej, której formy

przetwarza i adaptuje do własnych celów. Chris Funkhouser, za Dickiem Higginsem, do form tych zalicza między innymi: happeningi, sztukę konceptualną, poezję dźwiękową, poezję konkretną, powieść wizualną, sztuki performatywne, fluxus (Funkhouser 2012: 28-31).

Poezja (i szerzej sztuka) cyfrowa nie poprzestaje na działaniach stylistyczno-semantycznych na teksturze, ale wydobywa znaczenia **z interakcji znaczeń obu poziomów** – warstwy przedstawień i semantyki świata przedstawionego, tworząc **figury transpoziomowe**. Ponadto w działania te angażowany jest użytkownik (dotychczas był aktywizowany intelektualnie przede wszystkim na poziomie semantyki znaczeń słownych). Angażowany jest fizycznie, nie tylko intelektualnie. A zatem figury na poziomie warstwy semiotyczno-semantycznej tekstu kreowane są także z jego cielesnym udziałem (klikanie, przesuwanie elementów, ich dobór, modelowanie). Ciało odbiorcy współuczestniczy w tworzeniu figuratywnego świata sztuki (zob. Vesna 2007) (na przykład powstały w 1999 roku projekt „Text Rain” Camille Utterback i Romy Achituv; zob. https://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78, 10.05.2016). Staje się tym samym częścią tekstu. Jest to działanie zarówno estetyczne, jak i perswazyjne. Angażowanie cielesne (oprócz angażowania intelektualnego) w kreację świata sztuki sprawia, że użytkownik ma poczucie, iż jest nie tylko odbiorcą, ale również współtwórcą działań tekstowych, mimo że udział ten został wcześniej zaprojektowany.

Semantyzacja warstwy semiotycznej i semantyka warstwy słownej tekstu nie są od siebie niezależne, nie są działaniami równoległymi, ale wchodzą w interakcje. W literaturze cyfrowej często łączy je relacja obopólnej interpretacji. To, co dzieje się na poziomie tekstury, reinterpretuje warstwę znaczeń słownych i odwrotnie – semantyka fabuły, świata przedstawionego, pozwala

lepiej (ciekawiej) interpretować zabiegi semiotyczne w warstwie tekstury (zob. *Blueberries* Susan Gibb, w przekładzie Mariusza Pisarskiego: *Czarne jagody*; zob. <http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/gibb/blueberries/titlec.html>; http://haart.e-kei.pl/hiperteksty/czarne_jagody/czarne_jagody.html, 12.05.2016).

Tworzenie utworów transsemiotycznych, transmedialnych, transdyskursywnych – kreowanych w interakcji różnych form nawiązań do rozmaitych semiosfer, mediów, dyskursów w obrębie jednego utworu (transmedialność i transdyskursywność wewnątrztekstowa) – ma też odpowiednik na poziomie ponad jednostkowym tekstem. Specyfiką współczesnej kultury jest tworzenie form tekstowych, które można określić jako **makroteksty**, które angażują zresztą różne, nie tylko cyfrowe, formy medialne sztuki. Nazwą tą określam konstrukcje wielotekstowe (obejmujące co najmniej dwa teksty) i wieloautorskie, które wchodzą ze sobą w relacje znaczeniowe, tworząc sensy naddane. Konstrukcjami tymi rządzi zasada transtekstowego kreowania znaczeń. Zatem podczas gdy intertekstualność zachowuje dominację jednego tekstu, w którym sygnały intertekstualne służą modelowaniu znaczeń tekstowych, a przywołania (odwołujące się do pamięci czytelnika) tworzą kontekst interpretacyjny, w przypadku makrotekstu znaczenie tworzone jest w interakcji, wzajemnej ingerencji semantycznej wszystkich tekstów tworzących makrotekst. Poszczególne teksty makrotekstu mogą istnieć osobno i zwykle tak jest, jednak tworząc makrotekst, wchodzą w swoisty dialog, którego efektem jest znaczenie naddane. Ów dialog wynika z tego, że sygnały transtekstowe przebiegają w obu kierunkach, są zwrotne, nie zaś jednokierunkowe jak w przypadku klasycznej intertekstualności.

Przykładem takiego makrotekstu może być relacja, w jaką wchodzi instalacja *Text Rain* Utterback i Achituv z kaligramem *Il Pleut* (1918) Apollinaire’a oraz wierszem Evana Zimrotha, który

został użyty w instalacji. Wiersz Apollinaire'a – deszcz malowany literami słów mówiących o padaniu, instalacja interaktywna, w której widoczne na ekranie padające słowa wiersza mogą być zatrzymane tylko przez ciało odbiorcy; wiersz Zimrotha mówiący o spojrzeniach, gestach, cielesności, łączących bliskich sobie ludzi bardziej i prawdziwiej niż słowa, które dystansują, wchodzą ze sobą w interakcje, stają się opowieścią o różnych obliczach słowa i ciała, o ich zdolności i nieumiejętności komunikowania, oddawania znaczeń. Roberto Simanowski pisze, że podobnie jak w wierszu Zimrotha rozmowa okazuje się bezcelową, pustą konwersacją, tak w *Text Rain* bezcelowy, pusty semantycznie jest cielesny kontakt użytkownika ze słowami (Simanowski 2007: 38).

Przestrzeń cyfrowa z jej programowalnością, niematerialnością znaku, łatwością zawłaszczania i przetwarzania każdej formy tekstowej, wprowadzania zmian jest środowiskiem, w którym postaci relacji transtekstualnych multiplikują się. Wskazane zabiegi intratekstowe, transtekstowe, transsemiotyczne, transdyskursywne i transmedialne stanowią jedynie przyczynek do badania możliwych form relacji, przeróbek i użyc struktur generujących znaczenia. Ta potencjalna różnorodność transformacji tekstu w powiązaniu z nowymi formami angażowania odbiorcy pozwala myśleć o przestrzeni cyfrowej jako miejscu niekończącej się interpretacji i transtekstowego przepływu służąc kreacji nowych form tekstowych – w szczególności literackich.

Bibliografia

- Allen Graham (2000) *Intertextuality*, London–New York: Routledge.
- Danek Danuta (1972) *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Domańska Ewa (2007) „Zwrot performatywny” *wie współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Fisher-Lichte Erika (2008) *Estetyka performatywności*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Funkhouser Christopher T. (2012) *New Directions in Digital Poetry*, New York–London: Continuum.
- Genette Gérard (2014) *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Strzyżński, A. Milecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Heidegger Martin (2002) *Technika i zwrot*, przeł. J. Mizera, Kraków: Wydawnictwo Barab i Suszczyński.
- Landow George P. (1997) *Hypertext 2.0: The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lotman Jurij (2008) *Retoryka – mechanizm generowania sensu*, w tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pawlicka Urszula (2015) *Relacyjność strukturalno-semantyczna w hiperfikcji (na podstawie Matrioszki Marty Dzido)*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków: Universitas.
- Pisarski Mariusz (2011) *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania”, nr 8.
- Riffaterre Michael (1994) *Intertextuality vs. Hypertextuality*, „New Literary History” no. 4.
- Saussure Ferdinand de (2002) *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Simanowski Roberto (2007) *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Szwechłowicz Joanna (2015) *Czytelnik/użytkownik jako internetowy recenzent tekstu literackiego*, w: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków: Universitas.
- Vesna Victoria (2007) *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.

Netografia

<http://www.cdcc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/gibb/blueberries/titlec.html>; http://haart.e-kei.pl/hiperteksty/czarne_jagody/czarne_jagody.html (12.05.2016).

http://collection.eliterature.org/1/works/waber_pimble_i_you_we.html (10.05.2016).

<http://ha.art.pl/matrioszka/start.html> (14.05.2016).

<http://techsty.art.pl/?p=2024> (26.07.2016).

http://techsty.art.pl/m10/mlodosc_1861_liter_pozniej/# (14.05.2016).

http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html (10.05.2016).

https://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78 (10.05.2016).

Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty

Artykuł ukazuje przemiany, jakie dokonują się w sferze literackich zabiegów transtekstualnych pod wpływem technologii cyfrowych. Charakterystyce poddane zostają nowe sposoby użycia cytatu, reinterpretacje cech formalnych tytułu oraz zmiany w sferze figur. W tym ostatnim przypadku jest to zarówno tworzenie cyfrowych reprezentacji figur zastanych, jak i kreowanie figur nowych w efekcie zaangażowania w przekształcenia stylistyczne i retoryczne ruchomej, ikonicznej i udźwiękowionej warstwy przedstawień słowa. Skutkiem przekształceń transtekstualnych, wchodzenia w relacje semiosfer i mediów są też makroteksty – formy tekstowe nadbudowane nad wieloma tekstami, tworzone w ich interakcji. U podstaw rozwoju form literackiej transtekstualności znajdują się przekształcenia słowa literackiego, angażującego w kreowanie znaczeń kinetyczną, udźwiękowioną i sprawczą teksturę.

Digital Transtextuality: Quotations, Representations of Figures, and Macrotexts

This article discusses the changes of literary transtextuality under the influence of digital technologies. According to the author, the forms of literary transtextuality are emerging through transformations of the kinetic, iconic and phonic layer of the word. The article focuses on three examples: literary quotation, title and figures. Macrotext is discussed as yet another form of a transtextual transformation, generated through interaction of multiple texts.