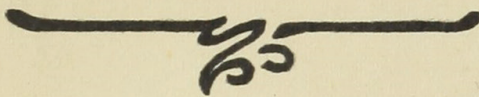


Ge F. THIBAUDEAU 7D



Manuel Français
de Typographie
Moderne



Cours d'initiation

A L'USAGE
DE TOUS CEUX
QUE CET ART INTÉRESSE
*par la pratique
du*

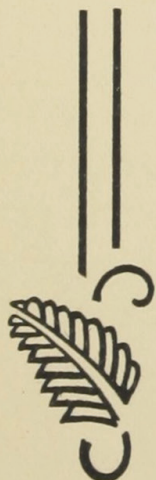
Croquis - Calque

*ou
Manuscrit typographique.*

FAISANT SUITE A

La Lettre d'Imprimerie

DU MÊME AUTEUR



A PARIS
AU BUREAU DE L'ÉDITION
4, AVENUE REILLE

Ze okół literackich narracji lokacyjnych (kilka wstępnych rozpoznań)*

Książki (i opowieści) bez granic oraz teksty na dłuższe i krótsze dystanse

Ukształtowana przez tradycję wizja książki jako kodeksu, udoskonalanego w swej przezroczystości interfejsu opowieści, wygodnego i niezauważalnego „opakowania” treści, coraz częściej okazuje się mało adekwatna do publikacji pojawiających się na półkach księgarni (a nieraz również – z przyczyn wielorakich i złożonych – poza nimi). Nie mam tu na myśli wyłącznie książek-butelek i czarno-białych „happeningów typograficznych” zaklętych w trójksięgi pełne poematów-znaków i tekstów-znaków (tj. publikacji wyznaczających tzw. kanon liberatury: *Spoglądając Przez Ozonową Dziurę* Zenona Fajfera oraz *Oka-leczenie* tegoż autora i Katarzyny Bazarnik). Nie przywołuję jedynie książek zadrukowanych we wszystkich kierunkach, a niekiedy i we wszystkich kolorach (*Dom liści* lub inne powieści Marka Danielewskiego), powycinanych (*Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera), a nawet „tasowalnych”¹ (w rodzaju wydrukowanego na kartach do gry *Heart Suit* Roberta

Coovera, *Nieszczęsnych* B. S. Johnsona czy *Nieposkładanej historii sztuki* Radosława Nowakowskiego). Nie chodzi mi też wyłącznie o książki będące realnymi egzemplarzami fikcyjnych tomów, pokrytymi w dodatku odręcznymi notatkami bohaterów i pełnymi wysypującymi się spomiędzy stron dodatkowych materiałów zostawionych tam przez zmyślone postaci (S. J. J. Abramsa i Douga Dorsta), bądź o powieści epistolarne w formie listów wklejonych (w kopertach) do książki lub takich, które – adresowane do nas – czekają w skrzynce co dwa tygodnie przez cały rok (*Griffin & Sabine* Nicka Bantocka oraz kolejne serie *The Flower Letters*² Michaela i Hannie Clark).

Interesują mnie również utwory, których autorzy nie tyle „hakują” medium drukowanej książki (co widać w przywołanych powyżej przykładach), ile wykorzystują na potrzeby literackiej opowieści tzw. afordancje innych niż klasyczny kodeks nośników (np. telefonu komórkowego). Myślę zatem o tekstach, które nierzadko w ogóle porzucają formę materialnego kodeksu, o opowieściach nie zawsze *digital born* (jak za Katherine Hayles mówi się często o tekstach e-literackich), jednak niekoniecznie uksiążkowionych (bądź uksiążkowionych „inaczej”).

Co więcej, refleksją chciałabym objąć przede wszystkim teksty wymuszające na odbiorcach bycie, a nawet poruszanie się w przestrzeni, a więc opowieści do „przespacerowania” (realizowane w rozmaitych technologiach). Szkic ten nie będzie zatem poświęcony dziełom, których forma (książko-ciało) przekracza wyłącznie granice wyznaczone tradycyjnym i konwencjonalnym sposobem myślenia o książce. Interesujące mnie utwory literackie zapraszają do naruszenia nowych granic, wyobrażeń i konwencji: wygodnego fotela jako idealnego miejsca lektury i bezcielesności jako pożądanego stanu czytelnika³. W konsekwencji tematem tego artykułu będą również (wielozmysłowe literackie doświadczenia immersyjne⁴: czytanie-spacerowanie, czytanie-doświadczenie).

Uznając długą i bogatą tradycję przekraczania granic książki za punkt wyjścia, chciałabym skupić się na rodzaju pisarstwa, który należałoby określić mianem literackich narracji lokacyjnych. Dokonam wstępnej charakterystyki tej formy gatunkowej (którą – idąc śladem badaczy takich jak Jeremy Hight⁵ – traktuję jako odmianę literatury elektronicznej pozostającą w wyraźnym dialogu z wcześniejszymi eksperymentami w polu sztuki słowa). Celem tego szkicu jest także pokazanie, że badacze i krytycy literatury, wbrew potocznym mniemaniom czy raczej nieuzasadnionym obawom, dysponują doskonałymi narzędziami do analizy narracji lokacyjnych, będących zresztą nad wyraz wdzięcznym obiektem badań

prowadzonych właśnie z literaturoznawczej (a nie jedynie medioznawczej) perspektywy.

Place-bound literature, literackie narracje lokacyjne i nowe (ucieleśnione) pakty z czytelnikiem

Interesujące mnie narracje lokacyjne (ang. *locative narrative* lub *location-based narrative*) to, mówiąc najprościej, historie (nie tylko literackie) łączące opowieść z doświadczeniem bycia (potencjalnie również przemieszczania się) w przestrzeni. Choć w ciągu ostatnich dwóch dekad ich zdefiniowania podejmowało się wielu badaczy (m.in. Jason Farman, Brian Greenspan, Scott Ruston, Lai-Tze Fan czy Rita Raley)⁶, w moim odczuciu najprecyzyjniej i najtrafniej istotę narracji lokacyjnych ujął Jeremy Hight, stwierdzając po prostu, że zintegrowanie przestrzeni realnej i narracyjnej jest w takich utworach „nie tyle możliwe, co nieodzowne (*essential*)”⁷. Z tej podstawowej cechy wynika też dogłębna multimodalność takich dzieł, odwołujących się do „zróżnicowanych reżimów percepcji zmysłowej: słuchowego, wizualnego, dyskursywnego i taktylnego”⁸. Opowieści lokacyjne, wymagające cielesnego zanurzenia odbiorcy w przestrzeń i jego realnych działań, bardzo często przyjmują bowiem formułę doświadczeń audialnych, nierzadko wzmocnionych dodatkowo tekstem zapisanym, bywa że wzbogaconym również warstwą wizualną (nieraz w formie książki stanowiącej integralną część doświadczenia)⁹. W konsekwencji, niczym w dziele liberackim¹⁰, nie sposób tu oddzielić warstw znaczeń, gdyż dopełniają się wzajemnie – przeniesienie opowieści w inne miejsce uczyniłoby ją zupełnie niezrozumiałą, podobnie jak usunięcie części warstwy dźwiękowej lub uzupełniających doświadczenie obrazów¹¹. Dla wielu z badaczy nieostateczność narracji lokacyjnych, ich poniekąd partyturowy¹² charakter, zakładający konieczność rozegrania (przespacerowania) opowieści przez odbiorcę, stanowi jeden z głównych wyznaczników tego typu twórczości (mocno wybrzmiewa to np. w analizach Fan)¹³. Hight mówi zaś o tym, że narracje lokacyjne są „open-ended” oraz „user-driven”, doświadczane za każdym razem nieco inaczej¹⁴.

Co dla mnie ważne, dość wcześnie zaczęto się zastanawiać nad tym, jak media lokacyjne (*locative media*) można wykorzystać na potrzeby opowieści literackich. Przywołany już kilkakrotnie Hight proponował nawet, by przyjrzeć się im „jako

literaturze”¹⁵, i określał je początkowo „literaturą miejsca” (*literature of place*) bądź „literaturą miejsca w czasie” (*literature of places in time*), później zaś „literaturą akcji, ruchu, momentu i miejsca” (*a literature of action, of movement, of moment and of place*), trafnie podkreślając to, co istotnie wyróżnia literaturę lokacyjną: bycie dziełem-zdarzeniem (a nie stałym i niezmiennym artefaktem)¹⁶, zaproszenie czytelników do realnych działań, związaną z czasem i miejscem odbioru. Nie muszę dodawać, że Hight z literackością łączył też ufundowanie doświadczeń na słowie¹⁷ (przypomnienie leciwej kategorii tekstów „spowinowaconych przez fabułę” byłoby tu zasadne).

Z drugiej strony Anna Nacher¹⁸, jedna z ważniejszych polskich badaczek fenomenu lokacyjności¹⁹ (za Jeremym Hightem mówiąca zresztą o „literaturze lokacyjnej”)²⁰, wskazywała, że literacki (zwłaszcza narracyjny) wymiar czy charakter narracji lokacyjnych domaga się nadal opracowania²⁰. W kontekście moich rozważań warto przywołania wydają się też publikowane w podobnym okresie słowa Jonathana Doveya, który podkreślał, że mówiąc o treści (zawartości) narracji lokacyjnej, mamy najczęściej na myśli dane, media, ale nie skupiamy się już na tym, co czysto literackie, nie myślimy o opowieści, poezji czy dramacie²². Nie da się też nie zgodzić z Doveyem, że rynek powoli zaczynał wtedy dostrzegać formy lokacyjne (dotąd wpisujące się raczej w obszar eksperymentów niż w główny nurt). Jego zdaniem ta sytuacja znacząco wpływała z kolei na rozwój nowych form.

Przywołane zachęty do nieco bardziej literaturoznawczego namysłu nad narracjami lokacyjnymi wymagają dwóch komentarzy. Przede wszystkim należy wskazać publikacje, które dość szybko zaspokoili chyba artykułowane przez badaczy braki. Mam tu na myśli zwłaszcza tom *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet* Marie-Laure Ryan, Kennetha Foote’a oraz Maoz Azaryahu. Druga kwestia to co najmniej kłopotliwa literackość badanych przeze mnie opowieści. Wspomniana już multimodalność tych przekazów sytuuje je na tle całej grupy zjawisk, które łatwym ramkom i surowym granicom zawsze się wymykały. Niemniej owe problemy z literackością to temat na inne (obszerniejsze zapewne) opracowanie²³. Tu pozostaje mi poczynić zastrzeżenie, że należałoby patrzeć na nie w świetle całokształtu złożoności współczesnego pejzażu doświadczeń dźwiękowych (również interaktywnych)²⁴.

Ze wstępnych, lecz istotnych rozpoznań zostaje jeszcze jedna ważna konstatacja. W cytowanym tu szkicu *Locative Narrative, Literature and Form*²⁵ (niezwykle ważnym dla

moich rozważań, wielokrotnie przywoływanym też przez innych badaczy) Hight podkreślał, że terminu „narracja lokacyjna” można używać zarówno w szerokim, jak i w wąskim znaczeniu. To ostatnie określałoby wyłącznie opowieści, które wykorzystują GPS. Dla wielu badaczy (m.in. przywoływanej tu Nacher) właśnie takie użycie terminu jest poprawne. „Geolokalizacja pozostaje dla mnie najważniejszym wyznacznikiem decydującym o specyfice sztuki lokacyjnej ze względu na genezę samego terminu”²⁶ – tłumaczy badaczka. Przy takim ujęciu „ekologia medialna”, w jakiej rodzą się tego typu prace, niejako je definiuje.

Dla mnie jednak użyteczniejsze i ciekawsze wydaje się właśnie spojrzenie szerokie, stosowanie kategorii narracji lokacyjnych jako *umbrella term* pozwalającego pokazać ciągłość trwania takich form (ale też, paradoksalnie, podkreślić specyfikę każdej medialnej odmiany). Dodałabym, że dla mnie – inaczej niż dla Highta – to nie odejście od linearności wydaje się owym ponadczasowym wyznacznikiem lokacyjności. Przyglądając się narracjom lokacyjnym o literackiej domi-

Literacki wymiar narracji lokacyjnych domaga się nadal opracowania

nancie, skupiam się głównie na specyfice proponowanego tu czytelniczego paktu, całego doświadczenia lektury, w które uwikłane jest ciało „czytelnika” (czytelnika-wędrowcy)²⁷. Mam jednak też świadomość niebezpieczeństw idących za tak szerokim (choć kuszącym) spojrzeniem. Nie trafiłam dotąd na satysfakcjonujące uporządkowanie pokrewnych przecież terminów opisujących doświadczenie tworzenia/doświadczenia tekstów w przestrzeni. Trudno precyzyjnie wskazać wyraźne różnice między opowieściami określanymi jako opowieści lokacyjne a tymi, które są *site-specific* lub *ambient*, nie mówiąc już o *situated* czy *environmental* (ponieważ terminy te najczęściej są używane w oryginalnym brzmieniu, pozwalam sobie przytoczyć je w takiej postaci). Nakładanie się obszarów, które te określenia ujmują, samo w sobie nie jest problematyczne, niektórzy z badaczy dokonują subtelnych rozróżnień²⁸, jednak taka szeroka perspektywa nakłada na mnie obowiązek tłumaczenia się z kolejnych kontekstów, którym nie będę tu poświęcać uwagi.

Bo przecież preludeum do proponowanych tu rozważań z pewnością mogłaby stać się zwiędła historia tekstów niejako gatunkowo wiążących opowieść z doświadczeniem podróży, również w szerszym, transmedialnym wymiarze, jaki zwiędle przedstawiła swego czasu Anna Maj²⁹. Charakterystykę tak rozumianych literackich podróży (których grecko-rzymska tradycja sięga przecież Homera i *Odyssei*, zatem przypuszczalnie czasów wcześniejszych niż VII wiek p.n.e. lub też

początków naszej ery i realistycznych Pauzanaszowych opisów Hellady)³⁰ dobrze uzupełniałaby zapewne wzmianka o coraz liczniejszych publikacjach mapujących fikcyjne krainy bądź charakteryzujących realne miejsca przez toczące się w nich fikcyjne opowieści³¹. Nie można by wtedy zapomnieć i o historiach (w różnym stopniu „ujętych” w mapy³²: od kojarzonych przez nas z dzieciństwa map Stumilowego Lasu, przez Tolkienowskie (i nie tylko) mapy Śródziemia (dość przywołać choćby wielokrotnie wznawiany i publikowany w wielu językach *Atlas Śródziemia* Karen Wynn Fonstad) aż po niekodeksową książkę Radosława Nowakowskiego *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* wykorzystującą liberacką formę do odzwierciedlenia topografii Kielc. Tu oczywiście przywołania dopraszałyby się takie książki, jak *Świat według T. S. Spiveta* Reifa Larsena (w którym ilustracje, po części o charakterze kartograficznym, są zintegrowane z wyrażoną w słowie opowieścią i nie dadzą się od niej oddzielić) lub *Atlas wysp odległych* Judith Schalansky (w którym oprawa wizualna, kartograficzna współtworzy opowieść o wyspach, bo – jak przekonuje autorka – „kartografia powinna w końcu zostać uznana za rodzaj literatury”)³³. Warto podkreślić, że – jak widać choćby już na podstawie przywołanych przykładów (do których kontekstowo można jeszcze dodać *Mapy Aleksandry i Daniela Mizieleńskich*) – snute w relacji z mapą opowieści bywają adresowane do różnorodnych czytelników. Należałoby też pamiętać o całym polu możliwości, jakie przed opowieściami snutymi „z” mapami lub „poprzez” nie³⁴ otwiera świat nowomediów kartografii (dość przywołać wpisane w interfejsy Google Maps teksty literackie w rodzaju *The 21 Steps* Charlesa Cumminga czy *Entrances & Exits* Larsena lub webowe projekty J. R. Carpenter)³⁵.

Wszystkie te, jakże intrygujące, konteksty pozostaną jednak obok głównego obszaru moich badań. Co więcej, prezentowane tu analizy będą sytuować się również na antypodach dyskusji spod znaku geopoetyki i zwrotu topograficznego w literaturze, trafnie podsumowanych przez Elżbietę Rybicką sformułowaniem „miejsca i literatura potrzebują się wzajemnie”³⁶. Wszystko dlatego, że centrum moich zainteresowań nie stanowią związki między miejscem a jego słowną imitacją, odtworzeniem (literacką reprezentacją) ani też między procesem pisania a miejscem, w którym ono przebiega. Raz jeszcze podkreślę, że dużo ważniejszy jest dla mnie (zaplanowany przez artystę!) związek między procesem czytania a miejscem, w którym ono następuje³⁷. Związanie historii z realną przestrzenią nawet nie tyle skutkuje brakiem konieczności odtwarzania miejsc w słowie czy obrazach, np. mapach (jest dane w bezpośrednim, wielozmysłowym doświadczeniu),

ile otwiera przed twórcą możliwości nakładania na przestrzeń niejako następnych palimpsestowych warstw. Ze względu na to właśnie przesunięcie przywołana na początku definicja Highta wydaje mi się tak trafna.

Narracje lokacyjne, jak podkreślała m.in. Valentina Nisi³⁸, nie proponują odbiorcom – niczym opowieści prowadzone w technologii rzeczywistości wirtualnej – zastępczego, wirtualnego obrazu miejsca, w które możemy wejść, by w nim działać. Nie naśladują realnego świata ani go nie udają. Ich magia polega na tym, że właściwie to nie my przenosimy się do świata opowieści, lecz on przychodzi do nas, historia dzieje się w naszym „tu i teraz”. Idąc tropem porównań do opowieści snutych za pomocą technologii rzeczywistości wirtualnej, można by powiedzieć, że interesujące mnie historie to rodzaj „przenicowanego holodecku”, o jakim pisał Mads Haahr w kontekście (tak na marginesie – lokacyjnych właśnie) narracji korzystających z technologii rzeczywistości rozszerzonej³⁹. Nakładając na rzeczywistą przestrzeń dodatkowe informacje, narracje lokacyjne pozwalają silniej odczuć miejsce, w którym jesteśmy i działamy, oswoić je i „zagnieździć się w nim”. „Poszerzając” tak przestrzeń, sprawiają, że staje się ona czymś więcej niż ukształtowanym geograficznie i architektonicznie obszarem, przeobraża się w miejsce, które mówi.

Raz jeszcze zatem podkreślę, tłumacząc się poniekąd z wszelkich czynionych tu zastrzeżeń: nie skupiam się na utworach, które zapraszają do bezpiecznego *armchair travel* (przemierzania mniej lub bardziej fikcyjnych krain jedynie w wyobraźni, tym samym – bezcielesnie)⁴⁰, lecz na takich narracjach, które – dosłownie – wiążą opowieść z miejscem i czytelniczym byciem w nim, a nawet przemieszczaniem się. W ich przypadku dochodzi do rewizji paktu zawieranego z czytelnikiem, który jest zaproszony nie tylko do aktu zawieszenia niewiary (umożliwiającego wkroczenie w świat fikcji), lecz i do cielesnego, wielozmysłowego zanurzenia, bycia „tu” i „teraz” jednocześnie z „tam” i „wtedy”⁴¹.

Panorama gatunku: mapowanie literatury „chodzonej”

By zilustrować dotychczasowe ustalenia, postaram się pokrótce scharakteryzować, jak może wyglądać literatura lokacyjna oraz jak może przebiegać proces jej lektury (co, jak zakładam, da też pewne wyobrażenie o tym, jak taką literaturę tworzyć). Nie wchodząc w szczegóły, ale także nie mnożąc przykładów, spróbuję zilustrować dwa główne nurty literackiej twórczości

lokacyjnej: opowieści fikcyjne (zmyślane historie) przypisane do konkretnych miejsc (i w nich się rozgrywające) oraz w mniejszym lub większym stopniu oparte na faktach opowieści miejsc (w kategorię tę wpisywałyby się wszelkie teksty użytkowe w rodzaju przewodników turystycznych, również tych fabularyzowanych).

Jak podkreślałam, w najbardziej klasycznym ujęciu, by związać opowieść (czy jej dystrybucję) z lokalizacją odbiorców, narracje lokacyjne wykorzystują GPS, system nawigacji satelitarnej obejmujący zasięgiem całą kulę ziemską stworzony przez Departament Obrony Stanów Zjednoczonych jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku. Dla artystów (nie tylko literatów) technologia GPS stała się kusząca od 2000 roku, kiedy dzięki definitywnemu wyłączeniu zakłócającego pomiaru mechanizmu SA (*Selective Availability*) wzrosła dokładność określania pozycji użytkownika. To wtedy zaczęliśmy po prostu częściej używać GPS, także dzięki upowszechnianiu się korzystających z niego aplikacji ułatwiających funkcjonowanie w życiu codziennym. Wtedy też powstały pierwsze oparte na tej technologii narracje spacerowe (jak można by luźno przełożyć termin *audio walk*), opowieści wiążące miejsca w realnej przestrzeni z fragmentami historii oraz jej poznawanie z rzeczywistym chodzeniem.

Oczywiście wcześniej już audiobooki umożliwiły czytelnikom swobodne przemieszczanie się i podejmowanie dowolnych aktywności w czasie lektury – pozwalały „czytać” nie tylko klasycznie statycznie (np. w fotelu), ale i w ruchu: podczas gotowania, sprzątanania czy spacerowania. W żaden jednak sposób nie wiązały z historią tego, co robimy, zanurzając się w nią. Budowały tym samym nielogiczny, dla niektórych nadal nie do przejścia, konflikt między światem opowieści a naszym własnym (od którego trzeba się odizolować, by zanurzyć się w świat fikcyjny). Przełomem stały się teksty, które pozwalając nam coś robić w czasie lektury, nie traktowały tych działań jako zupełnie niezwiązanych z opowieścią, lecz przeciwnie – pozwalały dzięki nim zanurzyć się w świat fikcji, działać w nim. To takie utwory – podważające nasze klasyczne rozumienie literackości, wprowadzając performatywność do aktu lektury – przetrwały drogę ku narracjom lokacyjnym wykorzystującym GPS.

Najczęściej przywoływanym kanonicznym przykładem takich właśnie narracji lokacyjnych jest *34 North, 118 West* Jeffa Knowltona, Naomi Spellman i Highta z 2002 roku, opowieść o przemyśle kolejowym na przedmieściach Los Angeles na przełomie XIX i XX wieku⁴². Jej czytelnicy spacerowali

po terenach przylegających do dawnego dworca, śledząc na trzymanym w dłoniach ekranie starą mapę okolicy, nie tylko zdigitalizowaną, ale i interaktywną, wskazującą ich położenie. Dzięki słuchawkom równocześnie zanurzali się w narracje tych, którzy mieszkali i pracowali w odwiedzanych miejscach. To właśnie GPS umożliwiał idealne zgranie przestrzeni opowieści z przestrzenią odbioru, pozwalał udostępniać we właściwych momentach odpowiednie fragmenty opowiedzianych w pierwszej osobie historii. W efekcie miejsce przemawiało do użytkowników głosem ludzi z krwi i kości. Narracje, wypowiedziane przez aktorów wcielających się w fikcyjnych bohaterów, powstały zaś na podstawie dokumentów historycznych, były więc mocno inspirowane rzeczywistością i w niej zakorzenione. Słuchane opowieści wypełniały zatem lukę między czasami, w których żyli ich narratorzy, a współczesnością spacerowiczów, pozwalały poznać i poczuć przeszłą atmosferę zwiedzanego miejsca. Immersję wzmagало również zanurzenie odbiorców w dźwiękowy krajobraz – w wybranych miejscach zamiast opowieści mieszkańców odtwarzały się dźwięki dworca sprzed dziesiątków lat (w innych pracach takie nagrania stanowią tło dla narracji, co daje jeszcze silniejszy efekt). Słowa nakładały na realną przestrzeń dodatkowy wymiar, tworzyły coś w rodzaju drugiej, niewidzialnej (lecz słyszalnej, zatem percypowalnej) rzeczywistości.

Choć *34 North, 118 West* często przywołuje się jako pierwszą narrację lokacyjną, już trzy lata wcześniej, w 1999 roku, Teri Rueb sięgnęła po technologię GPS, by zaproponować podobne doświadczenie turystom w Yoho National Park (w późniejszych pracach artystka będzie tworzyć również miejskie projekty). Odbiorcy *Trace* nie otrzymywali specjalnej mapy (poruszali się po ścieżkach parku narodowego), a jedynie zestaw audio umożliwiający odsłuchanie „dźwiękowego memoriału” (słuchawki połączone z ukrytym w turystycznym plecaku urządzeniem lokalizującym). Nagranie, utkane z różnorodnych fragmentów (krótkich narracji wspomnieniowych, poezji upamiętniającej zmarłych, piosenek i kompozycji dźwiękowych, refleksyjnych wypowiedzi o śmierci), stanowiło rodzaj nakładającego się na realną przestrzeń niewidzialnego cmentarza, dźwiękowych pomników zmarłych. Opowieść nie była może narracją aż tak silnie związaną z miejscem jak w przypadku *34 North, 118 West*, ale nastrojem wyraźnie zgrzywała się z krajobrazem, potęgą natury skłaniającą do refleksji nad ulotnością ludzkiego życia. A dostęp do poszczególnych fragmentów był uzależniony od tego, którądy wędrował turysta. Po latach Hight tak podsumował

Teksty łączące opowieść z miejscem jej odbioru powstawały w kulturze od tysięcy

znaczenie tego tekstu: „*Trace* otworzyło nowy obszar wykorzystującego geolokację pisarstwa i sztuki”⁴³.

Jednak, jak wspominałam, teksty łączące opowieść z miejscem jej odbioru powstawały w kulturze od tysiącleci, to nie geolokalizacja stała się inspiracją do uprzestrzennionego aktu opowiadania i doświadczania historii. Jednym z najbardziej znanych lokacyjnych a niekorzystających z geolokacji dzieł jest droga krzyżowa (początkowo związana ze wzgórzem Golgoty, potem zmultiplikowana, przeniesiona w inne symboliczne przestrzenie). Podobną tradycję świętych tekstów wpisanych w szlaki do przejścia znajdziemy w kulturach wschodnich⁴⁴. W sięgającej znacznie wcześniej niż czasów upowszechnienia się GPS historii e-literatury⁴⁵ lub jej pograniczy (bo mowa tu przecież o pracach, w których słowna narracja to tylko jeden z wielu elementów składających się na całość przekazu) nie brak przykładów zrealizowanych bez specjalnego wsparcia technologicznego.

O tym, że technologia GPS i dokładne śledzenie odbiorcy wcale nie są nieodzowne do tworzenia bardzo silnie związanych z miejscem opowieści i nakładania na siebie dwóch światów, świadczą choćby *audio* czy później *wideo walki* Janet Cardiff, projektowane jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Prace autorki, na które składa się nie tylko narracja, ale i cały pejzaż audialny przestrzeni, w której toczy się opowieść, są wyjątkowo sugestywne. Ich siła tkwi jednak nie tyle w technologii, ile we wzmocnionym wykorzystaniu dźwięku literackim ukształtowaniu opowieści do słuchania, nawiązującym do kształtu monologu wypowiedzianego⁴⁶. Prace Cardiff (trwające średnio trzydzieści–czterdzieści minut) zaprojektowane są tak, by wystarczyło jedynie wysłuchać wcześniej przygotowanego linearnego nagrania. Technologia GPS i śledzenie użytkownika nie są w tym przypadku potrzebne, gdyż narracja poprowadzona jest tak, by podążający za opowieścią słuchacz szedł dokładnie taką trasą, jaką zaplanowała autorka. Staje się to możliwe głównie dzięki temu, że nieobecni (!) narratorzy opowieści pozostają w dialogu z użytkownikiem – od początku zwracają się do niego bezpośrednio, stwarzając iluzję, jakby rzeczywiście szli obok i cały czas z nim rozmawiali. Ich kroki są zresztą słyszalne w tle nagrania, co wraz z innymi dźwiękami należącymi do świata opowiadanej historii doskonale wzmacnia zanurzenie odbiorcy w fikcyjną rzeczywistość. Dzięki słuchawkom, izolującym użytkownika od realnych dźwięków, stanowiący integralną część narracji dźwiękowy pejzaż (wspomniane kroki, dźwięki otoczenia, np. samochodów czy strzelaniny, której świadkiem był narrator) niemal w pełni nakłada się na rzeczywistość odbiorcy, co wzmacnia jego poczucie bycia w narracyjnym „tu i teraz”.

Słuchacza *The Missing Voice (Case Study B)*, powstałego w tym samym roku co przywołana praca Rueb, narratorka wciąga w historię, zachęcając, by wraz z nią śledził pewnego człowieka. Od początku zakłada, że słuchacz się jej nie sprzeciwi. I, rzeczywiście, trudno nie podążyć za wskazówkami rozemocjonowanej kobiety opisującej mężczyznę w bibliotece (w której jesteście) i konspiracyjnym szeptem oznajmiającej: „Zamierzam iść za nim [...]. Chodźmy”. Podobnie trudno jej nie posłuchać, kiedy prosi, byśmy poczekali, bo chce nam przynieść książkę. Zwłaszcza że kiedy wraca, nie daje powodu, by odczuć (przewidywalne) rozczarowanie, że nie może nam jej dać – tłumaczy, że pozycja była wypożyczona. Dzięki emocjonalnej, pierwszoosobowej narracji z licznymi zwrotami do słuchacza odbiorca ma poczucie bycia w samym centrum wydarzeń i coraz głębiej zanurza się w osiemnastowieczny East End, we wspomnienia i w paranoje bohaterki-narratorki, która przez czterdzieści minut opowiada mu o tym, co dzieje się w jej świecie (również tym wewnętrznym). Ta udźwiękowiona opowieść tak sugestywnie zanurza w świat przedstawiony, że odbiorca ma wrażenie, że – podobnie jak jego przewodniczka – był świadkiem strzelaniny.

Odbiorcy *Her Long Black Hair* (2004) są zaproszeni do spaceru po Central Parku i wysłuchania opowieści, której akcja dzieła się tam w XIX wieku. I tu narratorka zachęca do pójścia z nią, bo „chce nam coś pokazać”, i nieustannie podtrzymuje dialog z odbiorcą, komentując to, co się dzieje, np. pytając: „Głośno tu, czyz nie?”. W takich pytaniach wyraźnie znów widać, że „tu” odnosi się do miejsca, w którym przebywa słuchacz w obu porządkach czasowych: i tym jemu współczesnym, i tym, do którego nawiązuje opowiadająca historię z przeszłości narratorka. Na obraz współczesny nakłada się ten historyczny, budowany przez słowa opowieści, a także cały arsenał dźwięków. Całość wzmocniona jest jeszcze bodźcem wizualnym – odbiorcy dostają bowiem komplet zdjęć, do których odwołuje się narratorka. Mówi wprost: „Mam kilka fotografii, które chciałabym ci pokazać” i w konkretnych momentach odwołuje się do poszczególnych z nich (dla ułatwienia – są ponumerowane, na co zresztą zwraca nam uwagę: „Weź pierwszą z nich. Jest oznaczona jako pierwsza...”). Dzięki temu, przemieszczając się po dzisiejszym Londynie i słuchając o tym, jak było w tym miejscu kiedyś, możemy to również zobaczyć (a nasza przewodniczka komentuje np.: „Zdjęcie było zrobione z tego miejsca, w którym teraz siedzimy”)⁴⁷. Tym samym nasza realna obecność w konkretnych miejscach zostaje włączona w mechanizm odbioru historii, a opowieść wydaje się naprawdę skierowana do nas. I tym razem skutkuje to tym, że nie sposób nie podporządkować się narracji, jej rytmowi.

W kulturze współuczestnictwa takie czytanie miasta łatwo przerodziło się w jego (d)opisywanie. I w ten oto sposób *location-based narrative* wkroczyło na teren pisarstwa nieco mniej fikcyjnego niż przywołane przed chwilą przykłady. Anders Sundnes Løvlie, autor projektu *Textopia*, w 2009 roku zapraszał do współtworzenia *place-bound* historii Oslo: ogłoszono konkurs na teksty pisane przez mieszkańców⁴⁸, które docelowo miały uzupełnić wyjściową bazę tekstów (nagrań audio) odtwarzanych w konkretnych lokalizacjach w mieście. Zebrane teksty dawały się podzielić na: miejscoteksty (*place texts*, poetyckie opisy miejsc lub historie w nich umiejscowione, które mogłyby jednak równie dobrze funkcjonować w oderwaniu od konkretnych lokalizacji), głosowe rzeźby (*voice sculptures*, w których narrator zwraca się do nas bezpośrednio i ze świadomością, że by go wysłuchać, trzeba się znaleźć w konkretnej lokalizacji; tym samym wygrywa tu jedność miejsca przy odległości czasowej nadawcy i odbiorcy, otwiera się przestrzeń dla głębszej immersji) oraz zbłąkane głosy (*stray voices*, ciągi tekstów, do złożenia których w całość, potencjalnie w każdym odczytaniu inną, odbiorca musi przespacerować się w realnej przestrzeni)⁴⁹.

Za najbardziej znany projekt tego typu – *location-based narrative* traktowanej jako silnie związanej z realną historią miejsca „przypis do przestrzeni” (*spatial annotation*) – należałoby uznać [murmur] Shawna Micallefa, Gabe’a Sawhneya oraz Jamesa Roussela, nad którym prace rozpoczęto w 2003 roku⁵⁰. Składa się on z opowiedzianych głosem mieszkańców (można by powiedzieć – tytułowym „szepceniem”) codziennych, „intymnych” historii uzupełniających naszą „szkolną” wiedzę o mieście. Nagrania, zanurzające w doświadczeniu bycia w miejscu, o którym się opowiada, zostały przygotowane przez mieszkańców najróżniejszych profesji (zarówno artystów, jak i robotników) i – również dzięki osobistej perspektywie, z jakiej są zawsze prowadzone – pozwalają głębiej wniknąć w historię miejsca, poznać je podskórnie. Można je odsłuchać, dzwoniąc pod numer podany na specjalnych znakach poukrywanych w odpowiednich miejscach miasta. Tym samym ten akurat projekt lokacyjny nie korzysta z technologii GPS, do jego doświadczenia niezbędne jest jedynie uważne oko wędrującego po mieście (oko, które znajdzie symbole w kształcie zielonego ucha z wypisanym na nich numerem, pod który trzeba zadzwonić). Inne przykłady projektów spod znaku takiej właśnie „archeologii miejsc” to choćby *Scape the Hood* Pauli Levine (2005) dotyczące San Francisco czy zmieniający swe medialne wcielenia projekt *The Seven Saints of St. Pauls*⁵¹ z Bristolu.

Charakteryzowany tu system opowiadania miasta wydaje się niezwykle atrakcyjny zarówno dla odbiorców, jak i twórców, obok literatów (autorów fikcji, reportaży) także tych, którzy zajmują się choćby promocją miast. Dlatego platformy ułatwiające tworzenie takich opowieści to furka nie tylko dla literatury pięknej, ale i np. dla przewodników turystycznych. Przykładem narzędzia do pisania *place-bound* historii o dowolnym charakterze jest Voice Map⁵² udostępnione w 2014 roku, w którym powstało już kilkaset historii dotyczących całego świata, nie wyłączając Nowej Zelandii, Stanów Zjednoczonych, a nawet Polski (np. planowana na około godzinny spacer trzykilometrowa trasa po Krakowskim Przedmieściu przygotowana przez Hannę Gaudasińską-Zapaśnik w 2017 roku⁵³; ta akurat narracja zupełnie pozbawiona jest wymiaru literackiego). Tego typu przewodniki, choć nie są „czystą” literaturą, by dobrze „działały”, muszą korzystać z (literackich) jakości narracji mówionej: angażować słuchacza, symulować dialog i bliskość, sytuować opowiadającego i tego, któremu opowiada, w tym samym tu i teraz. Dlatego od takich narracji o historii miasta do fikcji osadzonej w mieście nie jest daleko.

Zastanówmy się, jak jeszcze można je twórczo połączyć. W 2016 roku Eli Horowitz we współpracy z Andrew Lelandem, Jorgem Justem oraz Thao Nguyen opracowali *Framblo’s Oakland, audio tour*, który – jak można posłuchać we wprowadzeniu – nie jest o historii miasta, lecz o tych, którzy ją tworzyli. A mowa tu o piosenkarce Meg Frambio, postaci fikcyjnej, dodajmy. Detour, kalifornijska firma, z którą był związany początkowo projekt (obecnie udostępniany za pośrednictwem Soundcloud), od 2016 roku współpracuje też z Airbnb, produkując *Airbnb Audio Walks*, których celem jest możliwie najintymniejsze i najprawdziwsze wprowadzenie w okolice, w których mamy zamieszkać. Firma ogłosiła nawet castingi na najlepszych głosowych „oprowadzaczy” po okolicy⁵⁴. Autorzy pomysłu czerpią z narracji mówionej prowadzonej w drugiej osobie (a więc nakierowanej na odbiorcę, słuchacza, zdialogizowanej, choć zarazem monologicznej)⁵⁵, uznając za jeden z jej największych atutów prawdziwe związanie „przewodnika” z realnym miejscem. To dzięki niemu: „Kiedy korzystasz z Detour, niemal dosłownie wchodzisz w skórę lokalsa. Nic nie zbliży cię [do miejsca – A. P.] bardziej”⁵⁶. Podobnie jak we wprowadzeniu do *Framblo’s Oakland* usłyszymy: „To jest twoja wejściówka za kulisy” (co w historii dotyczącej występującej na scenach muzyki nabiera podwójnego sensu).

Bezradny (?) literaturoznawca, *creative communities* oraz humanistyczne laboratoria

W tle moich rozważań pozostaje cały czas pytanie, czy „rasowy” literaturoznawca rzeczywiście mógłby zainteresować się charakteryzowanym tu obszarem. Czy wskazywana przez Doveya i Nacher potrzeba przyjrzenia się literackim narracjom lokacyjnym jest zasadna? W jakim wymiarze tego typu projekty mogłyby zainteresować literaturoznawców, historyków i teoretyków literatury, krytyków literackich? Zwłaszcza że ich literackość – jak to często bywa w przypadku e-literatury – jest, delikatnie mówiąc, kłopotliwa. Czy mają oni właściwe (bądź jakiegokolwiek) narzędzia do badania, opisu i analizy takich utworów?

Może jednak warto zadać zgoła inne pytanie: czego miałby się bać literaturoznawca skonfrontowany z narracjami lokacyjnymi? W dużym uproszczeniu powinien on czuć się „bezpiecznie”, analizując m.in. strukturę świata przedstawionego, narrację, sposób kreacji bohatera, czas czy przestrzeń. Każda z tych kwestii w przypadku narracji lokacyjnych stanowi niezwykle ciekawe zagadnienie. Podkreślane przeze mnie nakładanie się świata realnego i fikcyjnego otwiera drogę ku mówieniu o metaleptycznym i palimpsestowym charakterze takich opowieści⁵⁷, a struktura czasu związana z ową specyficzną kreacją przestrzeni zachęca do rozważenia nowych (?) odmian (użyć) *praesens historicum*. Charakterystyczna forma narracji (otwarta na dialog i interakcję) prowokuje z kolei do przyjrzenia się narracjom lokacyjnym z perspektywy narracji drugoosobowej, przeżywającej obecnie swoisty renesans (zwłaszcza w kontekście utworów nowomediálních)⁵⁸. Konstrukcja bohatera i nierzadkie kreowanie w opowieści specjalnego miejsca dla czytelnika pozwalają na zastanowienie się nad kategorią bohatera sylleptycznego, wzorowaną na Nyczowskim „ja” sylleptycznym⁵⁹. Nie muszę też dodawać, jak wiele z wątków wspomnianych w przywoływanym *Narrating Space/Spatializing Narrative* wymagałoby rozwinięcia. Czy zatem istotnie jest się czego bać? A może raczej należałoby skorzystać z narzędzi pozostających w naszej (literaturoznawców) dyspozycji?

Następnym zagadnieniem pozostającym niejako w tle prowadzonych rozważań jest to, czy forma literackich narracji lokacyjnych może zainteresować tych, którzy literaturę

nie tyle badają, ile tworzą. Uzupełnieniem dotychczasowych obserwacji niech będą tu wnioski wyciągnięte z prowadzenia zajęć warsztatowych Cyfrowe laboratorium: narracje lokacyjne w teorii i praktyce na Uniwersytecie Łódzkim w roku akademickim 2019/2020 dla grupy studentów z różnych kierunków (w tym twórczego pisania)⁶⁰. Zaproponowany przeze mnie eksperyment, zakładający m.in. współpracę z jednym z łódzkich start-upów oferujących platformę do odbioru tekstów lokacyjnych (dotychczas wykorzystywaną do projektów o charakterze gier miejskich i grywalizowanych przewodników), był poniekąd odpowiedzią na przywołane we wstępie tego szkicu słowa Doveya, będące próbą zainteresowania pisarzy formą narracji lokacyjnych, a także zachęcenia ich do eksperymentowania z budowaniem fabuł i/lub poezji korzystającej z bezustannej obecności mediów, które w niezauważalny sposób wniknęły w naszą codzienność, otaczając nas swoistą formą rzeczywistości mieszanej: *everyday mixed realities*⁶¹.

Moim (naszym) celem było sprawdzenie, co w praktyce

**Czy potrzeba
przyjrzenia się literackim
narracjom lokacyjnym
jest zasadna?**

oznacza stwierdzenie Highta, że w przypadku opowieści lokacyjnych narzędzia pisarza nie są ograniczone do liter i słów, a każdy szczegół świata otaczającego artystę słowa może być „dogłębnie związany z tekstem i ak-

tem pisania”⁶². Chciałam (chcieliśmy) zobaczyć, jak tworzy się teksty w tym – jak pisał Hight – „nowym paradygmacie publikowania”, w którym „miasta mogą stać się nowym regałem na książki, kolekcją prac na ulicach i skwerach”⁶³. Intrygowało nas też, czy lektura takich „(nie)książek” będzie wygodna i przyjemna.

Tak początkowo budynek Wydziału Filologicznego, a potem już cała Łódź stały się stronicami naszych opowieści. Zaczęliśmy od spotkań definiujących szeroko dyskutowaną kategorię humanistycznego laboratorium (określając nasze cele i plany, godząc się na specyficzną organizację zajęć, zawiązując tym razem nowy pakt nie tyle między czytelnikiem a autorem, ile między studentami a prowadzącą). Następnie zanurzyliśmy się w świat lokacyjnych opowieści (moim celem było pokazanie studentom możliwie wielu przykładów reprezentujących rozmaite strategie wiązania opowieści z miejscem i korzystających z różnych technologii)⁶⁴.

W naszym laboratorium pracowaliśmy jednak przede wszystkim nad poetyką tekstów lokacyjnych, szybko przekonując się, że wcale nie tak łatwo odpowiednio poprowadzić odbiorcę (np. „w prawo” nie zawsze musi oznaczać to samo, bo wszystko zależy od tego, w którą stronę się patrzy), nie

mówiąc już o utrzymaniu jego uwagi. Okazało się też, że problemy, z jakimi się mierzyliśmy (jak utrzymać zainteresowanie „czytelnika”? jak zadbać o jego bezpieczeństwo? jak go nie zgubić? jak mieć pewność, że zachowa się zgodnie z naszymi przewidywaniami? jak pozostawić mu wolność odkrywania świata, a jednocześnie kontrolować historię? jak skutecznie związać opowieść z miejscem?), były niezależne od technologii. Dotyczyły warsztatu twórczego, sposobu prowadzenia narracji, konstrukcji bohatera i świata przedstawionego, zasadniczo tego, jak osadzić historię w przestrzeni i przestrzeń w historii. Słowem – tego wszystkiego, na czym przecież znajdują się właśnie literaturoznawcy.

W trakcie kursu powstały projekty o różnorodnej tematyce, formie i innym charakterze. Niektórzy studenci zdecydowali się na zrealizowanie prac na platformie Tropiciel. Dwie z nich (*Dzieje jednego pocisku* oraz *Znikające Murale*)⁶⁵ firma obiecała udostępnić szerszej publiczności (ich premiera jest od miesiąca przekładana)⁶⁶. Choć nawet pobieżna analiza współpracy między uczelnią (w tym i przyszłymi artystami) a sferą biznesu przekracza ramy tego opracowania, warto tu podkreślić, że na potrzeby zajęć udało nam się stworzyć rodzaj *creative community*, w której dyskusja nad projektami przebiegała w gronie specjalistów reprezentujących trzy środowiska: naukowców, deweloperów (przemysł IT) oraz artystów. Projekty, które zrodziły się z tych dyskusji, doskonale potwierdzały formułowane z dystansu ponad dekady tezy Highta, który w artykule z 2020 roku zaznaczał, że narracje lokacyjne przybierają coraz to bardziej różnorodne formy⁶⁷. Powstałe w czasie kursu „książki” modelowo pokazują z kolei, że – zgodnie z założeniami badacza – forma literackich opowieści lokacyjnych pasuje zarówno do historii fikcyjnych wpisanych w tkanekę miasta, jak i do narracji oddających głos miejscom⁶⁸. Ich czytelnicy, jak ponad dekadę temu stwierdzali Jörgen Schäfer i Peter Gendolla, po prostu:

[...] muszą powstać ze swoich „foteli tradycji”; muszą kierować się ku niepewnym i niezbadanym terenom i – prowadzeni przez coraz to mniejszych elektronicznych pomocników, którzy stają się z dnia na dzień bardziej niedostrzegalni – doświadczać nowych przygód, zmierzając do celów nienazwanych i nieznanych⁶⁹.

A ponieważ niektóre (nie)książki są przeznaczone na dłuższe i krótsze dystanse, mowa tu, rzecz jasna, o jak najbardziej ucieleśnionym, realnym wstawianiu z foteli i ruszaniu na spotkanie przygody.

Key Words: literary place-bound narration, place-bound literature, Janet Cardiff, *34 North*, *118 West*, e-literature

Abstract: The article brings an introductory characterization of place-bound narratives as a (problematically) literary form. Adopting a broad understanding of the term (without linking the phenomenon of place-bind to GPS technology), the author tries to show contemporary realizations of this form against the background of the tradition of art (and literature) related to space. Taking a literary story into a non-codex form is treated as another attempt to push the boundaries of the book. The author pays special attention to the new kind of pact with the reader proposed in place-bound narratives and the linking of the act of reading to the body of the viewer. The peculiar multimodality of the analyzed works is also emphasized.

The author's thesis is that the workshop of a literary researcher provides excellent tools for the study of location narratives, and emphasizes that literary studies could fill the shortcomings pointed out so far in the reflection on this variety of stories (examples include the analysis of the palimpsest and metaleptic structure of the presented world, the specific form of second-person narration used in these stories, and the construction of the protagonist assuming the inclusion of the reader in the presented world). The argument is illustrated with the characteristics of several now-canonical location narratives (including the murmur project, the work of *34 North*, *118 West*, and Janet Cardiff's audio walks).

* Tekst powstał w ramach stypendium NAWA w programie im. Bekkera (numer umowy PPN/BEK/2019/1/00264/U/00001).

¹ Z. Husárová, N. Montfort, *Shuffle Literature and the Hand of Fate*, „Electronic Book Review”, <https://electronicbookreview.com/essay/shuffle-literature-and-the-hand-of-fate/> (dostęp: 18.05.2012).

² W ich przypadku warto pamiętać też o transmedialnym wymiarze projektu – listom towarzyszą dodatkowe materiały, nierzadko multimodalne, dostępne na stronie projektu.

³ Wkroczenie do świata fikcyjnego odbywa się w wyobraźni.

⁴ Nie mam tu oczywiście na myśli tego, jakoby literatura była sztuką nieimmersyjną. Nie przywołuję klasycznego pojęcia literackiej immersji, lecz dopraszam się o włączenie literackich przykładów w obszar żywo obecnie dyskutowanych narracji/doświadczeń immersyjnych. Tą kategorią, najczęściej stosowaną w kontekście utworów nowomediálních, instalacji dźwiękowych czy teatru (por. tzw. teatr immersyjny), określa się dzieła, które oddziałują zazwyczaj jednocześnie na wiele zmysłów odbiorców i – przeważnie – wiążą przekaz z poczuciem realnego bycia w przestrzeni (zanurzenia w opowieść, np. dźwiękowy pejzaż czy instalację przestrzenną).

⁵ J. Hight, *Locative Narrative, Literature and Form*, w: *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, eds. J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld 2010; idem, *Locative Narrative*, w: *Electronic Literature as Digital Humanities. Context, Forms, and Practices*, eds. D. Grigar, J. O'Sullivan, New York 2020. Nie akcentowałabym jednak tak mocno jak ten badacz powinowactwa z opowieściami nieliniowymi.

⁶ Choć proponowana przez tych autorów wizja jest raczej spójna, każdy z nich nieco inaczej rozkłada akcenty. Scott Ruston wyraźnie traktuje narracje lokacyjne jako rodzaj opowieści interaktywnej (co – jak postaram się pokazać w tym szkicu – nie zawsze musi być prawdą). W 2014 roku badacz definiował je jako „projekt artystyczny, rozrywkowy lub edukacyjny, w którym lokalizacja uczestnika odgrywa ważną rolę w interakcji z elementami narracyjnymi”, a interakcję tę rozumiał jako klasyczną eksplorację, rozwiązywanie zagadek, analizowanie różnic między światem rzeczywistym a fikcyjnym lub po prostu dostęp do treści wskazywanych przez „znaczniki lokacji”; S. Ruston, *Location-Based Narrative*, w: *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. M.-L. Ryan, L. Emerson, B. J. Robertson, Baltimore 2014, s. 318.

⁷ J. Hight, *Locative Narrative, Literature and Form*, s. 326.

⁸ A. Nacher, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami – paradoksalne materializacje narracji lokacyjnych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 80.

⁹ Ciekawym przykładem jest tu *Only Expansion* Duncana Speakmana (2019) nagrodzone na ostatnim London Film Festival w kategorii Best Immersive and XR. Projekt łączy nie zwykle ciekawe doświadczenia audio z materialną książką, a autor charakteryzuje je jako *augmented reality* (z prywatnej rozmowy z autorem przeprowadzonej we wrześniu 2021 roku). Nie jedyny to zresztą eksperyment artysty z formą książkową. Inny (również związany z Bristollem) artysta łączący doświadczenie audionarracji z lekturą drukowanego kodeksu to Tom Abba (por. np. *These Pages Fall Like Ash*).

¹⁰ Kwestia liberackości narracji lokacyjnych to rzecz jasna temat jedynie tu wskazujący, który domagałby się szerszego omówienia; A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015; eadem, *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2016, nr 1, s. 61–79.

¹¹ Nacher podkreśla, że żaden ze „składników potraktowany oddzielnie nie oferuje odpowiedniego obrazu zdarzenia” oraz że „w przypadku narracji lokacyjnej nie mamy do czynienia ze skończonym medium (w podwójnym rozumieniu: ani w sensie pojedynczej platformy czy pojedynczej technologii, ani [...] w sensie określonej formy materializacji znaczenia), które mogłoby powodować jakikolwiek efekt ani nawet które można byłoby empirycznie badać”; A. Nacher, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami*, s. 91.

¹² Posługuję się tu kategorią partytury w znaczeniu, jakie proponuje P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy: Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeszczak – Partum – Wirpsza*, Kraków 2020.

¹³ L.-T. Fan, *Writing while Wandering: Material and Special Contingency in Locative Media Narratives*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2017, Vol. 1.

¹⁴ J. Hight, *Locative Narrative, Literature and Form*, s. 320.

¹⁵ Ibidem, s. 318.

¹⁶ Charakteryzując owo bycie dziełem-w-ruchu, „niedokonaność” narracji lokacyjnych, Anna Nacher podkreśla, że ich doświadczenie „nie istnieje poza realizacją i poza wydarzeniem”; A. Nacher, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami*, s. 91.

¹⁷ Oczywiście mowa tu o słowie nie tylko zapisanym, ale też (częściej nawet) udźwiękowionym.

¹⁸ A. Nacher, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami*, s. 77–78.

¹⁹ Zob. m.in. eadem, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016.

²⁰ Eadem, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami*, s. 77.

²¹ Ibidem.

²² J. Dovey, *Ambient Literature: Writing Probability*, w: *Ubiquitous Computing, Complexity and Culture*, eds. U. Ekman et al., New York 2016, s. 144.

²³ O kłopotliwej literackości e-literatury zob. np. U. Pawlicka, *Czy na tych ćwiczeniach jest literatura? O literackości literatury cyfrowej*, w: eadem, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017 lub E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020. Obie badaczki pozostają w dialogu z kanoniczną pozycją *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* Edwarda Balcerzana (Toruń 2013).

²⁴ Fascynującym kontekstem są tu immersyjne projekty teatralne i słuchowiska w rodzaju działań Rimini Protokoll (np. *Call Cutta*), Darkfield (np. *Eulogy*) czy dostępnej na Spotify serii *Other Mothers Play Inside*.

²⁵ Szkic ten wszedł w skład cyklu artykułów zebranych w części *Entering Urban Space: Using Locative Media for Literature*, fundamentalnej dla rozważań o e-literaturze publikacji *Beyond the Screen*.

²⁶ A. Nacher, *Opowiadać (z) przestrzenią i sieciami*, s. 81.

²⁷ L.-T. Fan, op. cit.

²⁸ D. Hancox, *The Revolution of Transmedia Storytelling Through Place. Pervasive, Ambient and Situated*, London–New York 2021.

²⁹ A. Maj, *Podróż jako gatunek medialny*, w: eadem, *Media w podróży*, Katowice 2010, s. 81–148.

³⁰ Warto pamiętać, że z kolei staroegipskie *Przygody Sinuheta*, oparte na historii tulaćki urzędnika dworskiego, oraz *Rozbitek* pochodzą jeszcze z XX wieku p.n.e.; W. Ostrowski, *Podróż*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 722.

³¹ Dodatkowym uzupełnieniem proponowanej w tekście głównym wyliczanki byłoby – zwłaszcza w kontekście publikacji w rodzaju *The Writer's Map: An Atlas of Imaginary Lands* Huwa Lewis-Jonesa – wspomnienie o podkaście *Znad Mapy* Wojciecha Szota.

³² Na myśl przychodzą tu też opowieści inspirowane mapą, zrodzone z mapy – dopisane do map już istniejących (*Kosmografia. Trzydzieści apokryfów tulaczycy* Jacka Dehnela do powiadających historie do map Ptolemeusza) bądź *Wyspa skarbów* Roberta Louisa Stevensona, której geneza sięga mapy narysowanej przez autora dla syna; E. Rybicka, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 37. Za wielokrotne przypomnienie mi o *Kosmografii* po stokroć dziękuję doktor Julii Dynkowskiej.

³³ J. Schalansky, *Atlas wysp odległych*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2014, s. 22.

³⁴ Przywołuję tu rozróżnienie zaproponowane w opracowaniu *Narrating Space/Spatializing Narrative*.

³⁵ Nie wspominając o raczej nieudanych projektach takich jak (niedokończony, udostępniany na stronach ha!artu w coraz to nowych odsłonach) projekt *Digital Praga* Arkadiusza Wierzby. Z pierwszymi jego częściami (*Digital Praga 2.1.1*, *Digital Praga 2.1.2* oraz *Digital Praga 3.1*) jest skojarzona „cyfrowa adaptacja cyklu [...] w środowisku google.maps umożliwiająca użytkownikowi wirtualny spacer w takt narracji kolejnych odcinków (wersji)”. Zob. <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=14s3qHPsj-EkVvbfqLF8Hwy0mtu4&vps=2&hl=cs&ie=UTF8&oe=UTF8&msa=0&ll=50.10611020302933%2C14.467201724823099&z=16> (dostęp: 10.10.2017).

³⁶ E. Rybicka, *Miejsca, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 26.

³⁷ Można, jak sądzę, mówić tu o zmianie dominanty podmiotowej istotnej dla przebiegu lektury – ważne jest nie tyle doświadczenie piszącego (którego „śladem” staje się ujęta w słowa opowieść), ile doświadczenie odbiorcy nurzającego się zarazem w opowieści i przestrzeni, zupełnie niemetaforycznie (i nie „oczyrna duszy swojej”), „widzącego”, „słyszącego” czy „czującego” miejsce, o którym mowa.

³⁸ V. Nisi, *Locative Aware Multimedia Stories: a Location Based View of Interactive Narrative*, Saarbrücken 2011.

³⁹ M. Haahr, *Everting the Holodeck. Games ad Storytelling in Physical Space*, w: *Interactive Digital Narrative. History, Theory and Practice*, eds. H. Koenitz et al., New York 2015.

⁴⁰ Przywołany termin, który można by luźno przełożyć jako „kanapowa podróżowanie”, został zaproponowany na początku XVII wieku jako lepsza, bezpieczniejsza i bardziej moralna („bliższa Bogu”) forma spędzania wolnego czasu; A. Maj, op. cit., s. 92.

⁴¹ W przypadku – częstego w interesujących mnie utworach – używania w narracji czasu teraźniejszego można by mówić o zlewaniu się „teraz” i „wtedy”, swoistej, ucieleśnionej odmianie *praesens historicum*.

⁴² Dziś już niedostępna, jednak namiastkę obcowania z nią może zapewnić rekonstrukcja stworzona przez Johna F. Barbera.

⁴³ J. Hight, *Locative Narrative*, s. 301.

⁴⁴ *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, eds. M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, Columbus 2016.

⁴⁵ Elektronicznej o tyle, że realizowanej i odbieranej za pomocą mediów elektro- nicznych.

⁴⁶ Więcej na ten temat w: A. Przybyszewska, *W stronę lokacyjnego monologu wypowiedzianego. O eksplorowaniu literackich ucieleśnionych przestrzeni pamięci*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 2, s. 1–24.

⁴⁷ Podobny chwyt stosuje James Attlee w nagrodzonym If:book New Media Writing Prize (2017) *The Cartographer's Confession*.

⁴⁸ Pomysłodawca projektu wyraźnie podkreśla literacki wymiar tych *Textopii*.

⁴⁹ A. S. Lovlie, *Poetic Augmented Reality: Place-bound Literature In Locative Media*, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27215/lovlie_poetic_augmented_reality_free_access_version.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 1.09.2021).

⁵⁰ Projekt ten początkowo był związany z Kanadą (najpierw skupiony na jednej z dzielnic Toronto, następnie realizowany również w Montrealu, Vancouver oraz Calgary) i USA (San Jose), zagościł jednak również poza Ameryką: w Dublinie i Edynburgu (2007) oraz w Australii (Geelong, 2009).

⁵¹ Projekt, inspirowany wycieczkami z przewodnikiem, pierwotnie składał się z siedmiu murali i aplikacji-przewodnika. Dokumentacja późniejszej (2021) wersji wykorzystującej technologię AR, w której murale ożywają na urządzeniach mobilnych wędrowców, można znaleźć na serwisie YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=jn0ayJzdTnc&list=PLbP2rruaw40uv_FeJeknLYWGArlBN4C6&index=5 (dostęp: 1.10.2021). Artyści planują również realizację wersji projektu w VR.

⁵² Zob. <https://voicemap.me> (dostęp: 1.06.2018). Narzędzie pozwala dodawać muzykę, video 360 stopni oraz elementy AR (obiekty 3D).

⁵³ Zob. <https://voicemap.me/tour/warsaw/krakowskie-przedmiescie-the-fascinating-story-of-the-street/sites/medieval-bridge> (dostęp: 1.10.2021).

⁵⁴ Zob. <https://medium.com/detour-dot-com/recommend-local-narrators-for-our-airbnb-audio-walks-31327ad73255> (dostęp: 7.07.2018).

⁵⁵ Podobne aspekty podkreślał Michał Głowiński w charakterystyce monologu wypowiedzianego, formy będącej dla takich omawianych form narracji niezwykle ważnym kontekstem.

⁵⁶ Zob. <https://medium.com/detour-dot-com/introducing-airbnb-audio-walks-da61b-3daf20> (dostęp: 7.07.2018).

⁵⁷ Wątki te rozwinęłam m.in. w szkicu *A Narrative Approach to Ambient Literature: Embodied Spoken Monologue and Enhanced Interactional Metalepsis*, https://conferences.au.dk/fileadmin/conferences/2021/ELO2021/Full_papers/Agnieszka_Prybyszewska_A_narrative_approach_to_ambient_literature_-_embodied_spoken_monologue_and_enhanced_199.pdf (dostęp: 1.07.2021) oraz w jego znacznie poszerzonej wersji złożonej do druku w tomie *Ambient Stories in Practice and Research: Digital Writing in Place* (ed. A. Spencer).

⁵⁸ Tym tropem szłam w szkicu *W stronę lokacyjnego monologu wypowiedzianego*.

⁵⁹ Zob. przypis 57.

⁶⁰ Z formami lokacyjnymi w ramach zajęć warsztatowych pracowałam już ze studentami wielokrotnie. Ten kurs był wyjątkowy dzięki zaproszeniu do współpracy firmy eDialog i umożliwieniu studentom pracy w oferowanej przez nich platformie Tropiciel.

⁶¹ J. Dovey, T. Abba, K. Pullinger, *Introduction*, w: *Ambient Literature. Towards a New Poetics of Situated Writing and Reading Practices*, eds. T. Abba, J. Dovey, K. Pullinger, [s.l.] 2020.

⁶² J. Hight, *Locative Narrative, Literature and Form*, s. 326.

⁶³ *Ibidem*, s. 322.

⁶⁴ Dzięki uprzejmości ekipy Tropicieła doświadczyliśmy też jednego z wcześniej przez nich realizowanych projektów na pograniczu gier miejskich i literatury (*Naszynnik Rose Bloom*).

⁶⁵ Więcej o tych projektach można przeczytać i posłuchać na stronie: <http://thewriting-platform.com/2021/03/enhanced-audio-stories-for-city-wanderers/> (A. Przybyszewska et al., *Enhanced Audio Stories for City Wanderers*) lub <https://stars.library.ucf.edu/elo2020/asynchronous/panels/1/> (M. Dziedziela, S. Szul, *Andrzej Strug's „Dzieje jednego pocisku” as an Inspiration to Create Retrofuturistic Locative Narrative*).

⁶⁶ Niemniej ich autorzy z czasem stali się też pracownikami firmy i odpowiadają za realizację następnych (niekoniecznie literackich) projektów. Zawarte w czasie zajęć znajomości zaowocowały także realizacją projektu lokacyjnego *Śladami Łodzi filmowej* (2021), raczej nie-literackiego i mocno zakorzenionego w grywalnej poetyce wcześniejszych prac Tropicieła.

⁶⁷ J. Hight, *Locative Narrative*, s. 303. Na ciekawą perspektywę rozwoju opowieści, które najchętniej określiłabym jako *place-bound* (czy *situated*), wskazuje też Donna Hancox w książce *The Revolution of Transmedia Storytelling Through Place. Pervasive, Ambient and Situated*.

⁶⁸ J. Hight *Locative Narrative, Literature and Form*, s. 323 i 327. Trzecia z podawanych przez badacza opcji (wpisanie istniejących utworów w tkankę miast) pozostawiała poza spektrum naszych zainteresowań w czasie kursu. Z racji ograniczeń objętości tego szkicu jest również poza zasięgiem przedstawionych tu analiz (choć ciekawych przykładów nie brakuje).

⁶⁹ J. Schäfer, P. Gendolla, *Introduction*, transl. B. Pichon, D. Rudnytsky, w: *Beyond the Screen*, s. 18–19. Analizy (znacząco przekraczającej ramy tego szkicu, ale też domagającej się specyficznej metodologii) wymagałyby reakcje, postawy i zachowania takich odbiorców. Przyjrzenie się czytelniczej percepcji literackich narracji lokacyjnych jest jednym z planowanych przeze mnie następnych etapów badań tej formy literackiej.

nt décorés, qui constituent parfois de
ice. Dans l'édition des plaquettes

à

ns

ys

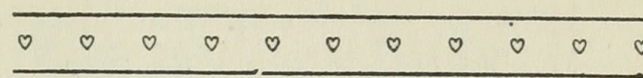
u-

rs

u-

le

nt

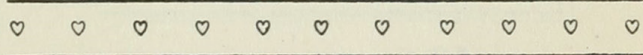


Fiction
By GRACE KING

A
STORY
OF
LOVE

Published by

HOUGHTON BROTHERS
New York



10. GROUPES APPUYÉS

Clothing
for FALL

C [A LITTLE
BOOK ABOUT
STYLES]

11. GROUPES APPUYÉS