

W

ięcej
niż książka, więcej
niż film, więcej niż gra

O czytaniu (?) *Pry*

Czytelnicze wędrówki w wirtualne światy:
od kontemplacji do „przejażdżki”,
czyli czy *the reading is over?*

Kiedy mówimy o nauce czytania, mamy zwykle na myśli opanowanie umiejętności rozszyfrowywania konkretnych znaków graficznych (liter) i składania ich w większe całości (słowa, zdania). Nikomu nie przychodzi do głowy, by w zakres tej nauki wchodziła i obsługa książki, choć przecież nie zawsze czytanie było tak prostym, intuicyjnym działaniem, a książka funkcjonalnym i banalnym w obsłudze interfejsem literackiej komunikacji. Lektura pisma węzełkowego, zwoju (nieraz trudnego nawet do rozwinięcia w pojedynkę) nie wydaje się przecież już tak oczywista i warto pamiętać, że to wielowiekowe doskonalenie formy książki, jej kolejne – jak ujął to Robert Escarpit – ewolucje, przyniosły tak wygodny (i łatwy) w obsłudze papierowy kodeks. Dalsze doskonalenie form przekazu literackiej komunikacji, związane chociażby z rozwojem technologii, szło przede wszystkim w kierunku ułatwiania dystrybucji, upowszechniania i archiwizacji tekstów oraz ich personalizacji.

Niebanalną rolę odegrała tu oczywiście digitalizacja i pojawienie się nie tylko różnych form e-booków, ale i specjalnych czytników. W tym wypadku nauka

„obsługi urzędnika” prezentującego nam tekst¹ staje się nieraz koniecznością, jednak ponieważ nowe formy najchętniej emulują tu stare (zapewne m.in. ze względu na utrwalone czytelnicze przyzwyczajenia), proces ten ograniczany bywa do minimum. Innymi słowy, tego typu nowe literackie interfejsy stają się możliwie przezroczyste i intuicyjne, zarazem bliskie wypracowanej i przez wieki doskonalonej formule kodeksu. Ujmując to w duchu Bolterowsko-Grusinowskiej teorii remediacji, elektroniczna książka to taka książka, ale lepsza².

I tak, kiedy w 2007 roku wprowadzano na rynek czytnik Kindle, Jeff Bezos podkreślał, że kluczową cechą tradycyjnej książki (jako nośnika tekstu) jest właśnie to, że jest transparentna, że „znika” w procesie lektury, i z tych właśnie powodów określał ją mianem „niewiarygodnego urządzenia” (*incredible device*)³. Jednocześnie przekonywał, że próba stworzenia czegoś takiego jak książka w świecie mediów elektronicznych powinno (a nawet musi) wiązać się z zaproponowaniem formuły przynajmniej równie dobrej jak ta, do której przez setki lat przyzwyczaili się czytelnicy. Taki elektroniczny gadżet musi przede wszystkim „projektować aurę »książkowości«”⁴ (*it must project an aura of "bookishness"*).

Przyglądając się ucyfrowionej literaturze dostępnej na czytnikach, które symulują nawet ruch przewracania kart, a jednocześnie coraz sprawniej pozwalają dopasować tekst do naszych upodobań i preferencji (wielkość czy rodzaj czcionki, kolor tła), udoskonalając zarazem narzędzia pracy z tekstem (system elektronicznych zakładzek i notatek, wyszukiwanie, indeksowanie, ułatwienie cytowania), można powiedzieć, że – istotnie – w tym wypadku technologia ową aurę projektuje. I trzeba przyznać, że być może taka forma lektury jest rzeczywiście pod różnymi względami „lepsza” (setki tomów ważą tyle, co nic i możemy je zawsze mieć ze sobą lub w ułamku sekundy ściągnąć na nasz czytnik, każdy tekst – w zakresie formy – można łatwo dostosować do swoich preferencji, wszystkie teksty dają się szybko zarchiwizować, powielić i rozdystrybuować). Niemniej jednak rodzaj mariażu literatury i technologii to tylko jedna strona medalu.

Drugą stroną stanowią przypadki skrajnego nieraz przekraczania owej „aury książkowości”. Nowe media, obok literatury ucyfrowionej (tekstów przeniesionych do innego medium, samych w sobie jednak nienaruszonych, niezmiennych, gdyż to, co uległo przeobrażeniu, to jedynie „sposób podania” komunikatu), oferują przecież literaturę cyfrową,

„digitalnie zrodzoną” (jak ujmuje to większość badaczy, m.in. Katherine N. Hayles w jednym z popularnych opracowań)⁵. Ta zaś często nie ma nic wspólnego z emulowaniem tradycyjnej formy książki, a w rezultacie (świadomie bądź nie) wyuczone strategie lekturowe w kontakcie z nią zazwyczaj na nic się nie przydają. Janez Strehovec zauważył, że bezradny wobec takich tekstów, kurczowo trzymający się tradycyjnych rozwiązań czytnik może spotkać się z rodzajem sygnału *the reading is over*, gdyż przegra niejako w próbie zwykłego – warunkującego dalsze poczynania – dotarcia do tekstu (nie mówiąc już o jego lekturze i interpretacji)⁶.

Literatura elektroniczna oferuje swoim czytelnikom chociażby teksty grywalne (od takich, które w różnym stopniu i często w prosty sposób, umożliwiając np. czytelnikowi sterowanie narracją, przez podejmowanie różnego rodzaju decyzji, wprowadzają strategie rozgrywki do utworu, po takie, których autorzy w ręce odbiorców oddają czujniki ruchu w jaskiniach rzeczywistości wirtualnej, by – dosłownie – zagrali z tekstem)⁷, instalacje interaktywne, w których dotykamy słów czy wę-

drujemy między nimi⁸, projekty łączące wyświetlane na ekranach utwory z analogowymi interfejsami (np. wyświetlane na ekranach wiersze na korbki, sznurki albo ludzkie okrzyki)⁹ lub narracje lokacyjne, w których m.in. dzięki nagraniom audio/video oraz

technologii GPS konkretne miejsce, w którym znajdzie się odbiorca, może opowiedzieć swoją historię¹⁰.

Nie sposób tu przywoływać więcej przykładów, zwłaszcza że mogłyby się wśród nich znaleźć takie skrajne przypadki, jak np. dzieła literackie wykorzystujące *bio-feedback*, ani też charakteryzować różnych – mniej lub bardziej zachowawczych – form tzw. e-lit-u, tym bardziej że to zjawisko doczekało się już wielu omówień¹¹. Nie ma tu także miejsca na przypomnienie rozmaitych prób problematyzowania sposobu lektury takich tekstów (czytania tabletowego, czytania kinetycznego¹², taktylnego) czy ich charakterystyki (jak zaproponowana przez Davida Jhave Johnstona koncepcja TAVIT)¹³. Esencją wszystkich tych ujęć jest zauważenie, że słowo – jak podkreśla Janez Strehovec w jawnym dialogu z wcześniejszymi badaczami – staje się „słowem-interfejsem”, „słowem-instrumentem” bądź słowem-krajobrazem, okazuje się „wielofunkcyjne” i znacząco „wykracza poza drukowane strony książek, magazynów i gazet”¹⁴. Nie mamy już do czynienia z materialnym artefaktem, lecz – jak przekonuje Hayles – bardziej z *eventem*¹⁵, co znacząco wpływa na proces lektury. Czytnik jest konfrontowany

„Nowe” czytanie jawi się również jako swoista odpowiedź sztuki słowa na czytelnicze potrzeby ery konwergencji i kultury uczestnictwa

z „nietrywialnym zadaniem”¹⁶. Takie teksty domagają się (jak można to ująć najkrócej) nowej, uwzględniającej interakcję ze słowami (a także ich zachowania, działania) hermeneutyki („hermeneutyki znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych”), o której pisał Roberto Simanowski¹⁷. Warto przypomnieć, że w tego typu utworach rola zaprojektowanych przez autorów jako element strategii lektury gestów czytelniczych (dotykania, przesuwania itp.) staje się tak istotna w procesie czytania, a następnie także analizy i interpretacji, że w ostatnich latach chwytły gestycznej manipulacji zdefiniowano jako nową, konieczną do uwzględnienia we współczesnych kompendiach poetyki figurę retoryczną¹⁸.

Strehovec zaproponował trafną metaforę na określenie omawianego tu sposobu lektury, podkreślając kluczowe dla niego cielesne zaangażowanie i hybrydyczny, wielomodalny charakter doświadczenia. Badacz pisze o tekstach digitalnych jako zapraszających do przejażdżek, o utworach-przejażdżkach (*ride*)¹⁹. Siła tego ujęcia tkwi w wyakcentowaniu trzech co najmniej kwestii. Użyta metafora w naturalny sposób podkreśla percepcyjny, zmysłowy wymiar aktu lektury:

przejażdżka wiąże się z aktywnym działaniem w konkretnym czasie i w określonej przestrzeni, z rytmiczną aktywnością. Jednocześnie doskonale unaocz-

Właśnie tablety i inne formy mobilnych ekranów dotykowych wydają się idealną transpozycją idei „tylko książki”

nia, kto jest – jak można by kolokwialnie powiedzieć – „panem sytuacji”. To od decyzji „przejażdżkowiec” (czytelnika) zależy wszystko: obrana trasa, sposób jej przemierzenia itp.

Zatem koncepcja czytania jako przejażdżki zakłada współegzystencję modusu apolińskiego (tradycyjnie kojarzonego z lekturą) z modusem dionizyjskim, zespolenie racjonalności i *ilinx*²⁰. Obcowanie z tekstem literackim widziane z tej perspektywy nie jest już czystą kontemplacją, jednak równoległe – jako że przejażdżka to przecież nie szaleńczy galop – nie jest też zupełnie irracjonalnym oddaniem się we władanie zabawy, uciechy. Zaproponowane przez Strehoveca podejście dopuszcza płynne przemieszczanie się między tymi biegunami, z tendencją do oscylowania bliżej centrum niż skrajności, rozwiązanie, z którego może zrodzić się wiele twórczych sytuacji czytelniczych. Trzeci atut przywołanej metafory wiąże się z dostrzeżeniem, że celem przejażdżki nie jest dotarcie z punktu A do punktu B, lecz wszystko to, co dzieje się po drodze, przyjemność jazdy (sterowane decyzjami kontemplowanie wymieszane z momentami, w których dajemy ponieść się chwili), co również doskonale charakteryzuje lekturę dzieł e-literackich.

Warto przy tym podkreślić, że tak widziane „nowe” czytanie jawi się również jako swoista odpowiedź sztuki słowa na czytelnicze potrzeby ery konwergencji, kultury uczestnictwa czy – jak pisze Strehovec – „głód ekscytujących, głębokich doświadczeń”²¹. Ta właśnie cecha staje się jednak dla badacza punktem wyjścia do wskazania pewnych niebezpieczeństw nowej formuły czytania. Lektura widziana jako przygoda, ekscytujące doświadczenie, za które czytelnik jest współodpowiedzialny²², zdaniem Strehoveca wiąże się z nowymi odbiorczymi oczekiwaniami i kompetencjami: według badacza „przejażdżkowiec” są mniej zaangażowani w deszyfrowanie symbolicznej warstwy przekazów, poszukując jedynie powierzchniowych atrakcyjnych bodźców²³. Takie czytanie, skupione na „pałaszowaniu” intrygująco opakowanych (podobnie jak inne produkty przemysłu rozrywkowego) literackich komunikatów, Strehovec określa nawet jako *jumpy reading*, podkreślając właśnie chwilowe i powierzchowne skupienie się na treści, brak pogłębionej refleksji spowodowanej lekturą i przeskakiwanie od jednego bodźca do drugiego, bez namysłu nad kwestiami semantycznymi czy symboliką²⁴.

Wydaje się jednak, że – choć z pewnością nie da się wykluczyć takich sytuacji – nie jest to jedyna możliwość²⁵. Użyta przez Strehoveca metaforę przywołano

tu również po to, by podjąć dialog z ostatnią częścią wyводу badacza, formułując pytanie, czy czytelnicza przejażdżka nie może być tożsąma z lekturą uważną i wymagającą – mimo silnie angażującego naszą cielesność sposobu interakcji z tekstem – namysłu nad przesłaniem utworu, a także nad powiązaniem zaproponowanej niekanonicznej formy lektury z opowieścią. Czy dzieła-przejażdżki nie mogą być więc strategią silniejszego wciągania odbiorców w świat przedstawiony, zanurzania prowadzącego ku większemu (a nie mniejszemu) zaangażowaniu w czytanie, a także analizę i interpretację?

Chęć skupienia się na takim nowym (?) mechanizmie lektury, przyglądanie się tekstom, które zapraszają do „dziwacznej”, wątpliwie literackiej przygody, nie pozwalają się przeczytać klasycznie, wymusza drobną, acz istotną, zmianę w perspektywie. Przechodząc od rozważań o typografii ku dywagacjom o książce, a dalej ku mechanizmom jej czytania, porzucamy mówienie o materialności znaku (w klasycznym czy poszerzonym, pogłębionym ujęciu, zgodnie z którym papierowy kodeks dałby się rozumieć jako znak wyższego rzędu) na rzecz analizy materialności czytania. Warto ów zwrot wyakcentować, gdyż z jednej strony kategoria materialności

komunikacji literackiej – zapewne również m.in. dzięki coraz większej popularności kategorii literackiego interfejsu²⁶ – często powraca we współczesnych dyskusjach o e-literaturze, z drugiej – równie aktualne stają się rozważania właśnie nie tyle o nowych formach literackich, co o „nowym” (wymuszonym przez nie) czytaniu. Kategorią „materialności lektury” posługuję się zaś w rozumieniu Susan Tosca i Helle Niny Pedersen, wprost piszących o „nowej materialności czytania”²⁷ oraz „czytaniu tabletowym” (*tablet reading*).

Właśnie tablety i inne formy mobilnych ekranów dotykowych wydają się idealną transpozycją idei „tylko książki”. Z drugiej jednak strony są genialną przestrzenią dla wszelkich poszerzonych działań literackich²⁸, dla tekstów wymagających interakcji, w tym zwłaszcza dla tekstów angażujących semantycznie gest dotykania ekranu. Jednocześnie ich pojawienie się jest związane z drugim z charakteryzowanych przez Toskę i Pedersen etapów *print-screen revolution* (prawdziwie znaczącym), zatem wpisują się w obszar dostępnych i bardzo popularnych interfejsów (dziś zdecydowanie częściej spotykanych w dłoniach użytkowników niż papierowe kodeksy).

Sytuacja ta powoduje, że obok interfejsowo zachowawczych e-booków znajdziemy wiele tekstów korzystających z figur gestów czytelniczych, czerpiących z tego, że możliwości ekranów dotykowych mogą ułatwić powrót taktylnego kontaktu z książką, ponownie zbliżyć tekst do ciała²⁹. I trzeba tu podkreślić, że są to teksty e-literatury „po przejściach”, rozwijającej się od kilkudziesięciu lat, zatem technologicznie i literacko dopracowane. Takim rozwiązaniom warto się przyjrzeć, by zweryfikować tezy stawiane w dyskusji ze Strehovecowskim rozwinięciem kategorii lekturowej „przejażdżki”.

Istotą artykułu jest więc postawienie pytania o to, co realnie może oznaczać poszukiwanie nowych strategii twórczych (projektowania książki/pisania/czytania), otwarcie się na komunikację wielomodalną, czytelnicze gesty itd., a także zastanowienie się nad tym, czy czytanie rozumiane jako „przejażdżka” może być wartościowym doświadczeniem dla odbiorców. Punktem wyjścia tych rozważań stanie się jeden z częściej komentowanych utworów e-literackich zaprojektowanych na ekrany dotykowe: *Pry*.

Dlaczego *Pry*?

Pry, autorstwa Tender Claws (czyli duetu Samantha Gorman–Danny Cannizzaro), to jedna z głośniejszych publikacji elektronicznych. W ostatnich dniach 2014 roku Jhave Johnston na łamach „Los Angeles Review of Books”

przekonywał, że powinien poznać ją każdy (a konkretnie: „doświadczyć jej” – *experience*), kogo interesuje przyszłość literatury jako doświadczenia hybrydycznego, angażującego dotyk jako jedno ze swoich mediów³⁰. Kilka miesięcy później John Cayley (inny znany twórca i teoretyk e-literatury) pisał o niej jako o ikonie literatury rewolucjonizującej nasze podejście do aktu lektury, odsłaniającej prawdziwą drogę ewolucji sztuki słowa w nowej konfiguracji medialnej. W krótkim wprowadzeniu na łamach internetowego BOMB podkreślał, że w przypadku tej opowieści rzeczywiście czytelnikowi „pozwala się i umożliwia czytać inaczej”³¹. Dlatego Jhave Johnston sugerował: „Jeśli chcesz poznać załączek literatury przyszłości, przeczytaj *Pry*”³². Przywołane tu głosy zachwytu nie były odosobnione i w sierpniu 2015 roku, w czasie corocznej konferencji Electronic Literature Organization i towarzyszącego jej festiwalu, *Pry* zostało uhońrowane Robert Coover’s Award, najważniejszą nagrodą w świecie e-literatury.

Coover, jako gość Festiwalu Conrada w 2015 roku, opowiadał w Krakowie o *Pry* właśnie jako o formie literatury przyszłości, na którą tak długo czekał³³, o marzeniu, które – dzięki jednej z jego studentek – wreszcie się ziściło. Co ciekawe, w przywołanym wywiadzie, gdy pisarz mówił „o tym czymś, co nazywa się *Pry*”³⁴, nie pojawiły się nazwiska autorów³⁵, jednak wspomnienie o Gorman właśnie jako o studentce prowadzi do bardzo ważnej kwestii, niebagatelnej, gdy rozprawia się o przełomowości *Pry* i jej przyczynach.

Młoda artystka była uczestniczką Cooverowskich kursów twórczego pisania, jednak trzeba pamiętać, że mowa tu o kursach bardzo specyficznych – skupionych na e-pisarstwie, na tworzeniu dzieł elektronicznych. A zatem o warsztatach nakierowanych na kształtowanie ugruntowanych w tradycji, ale wyłamujących się z ram, kompetencji medialnych, na uczulanie na wartość medialnych decyzji dotyczących dzieła oraz na podkreślanie roli nowych technologii w kształtowaniu semantyki przekazów literackich³⁶. To, że *Pry* w żadnej mierze nie przypomina dotychczasowych form literackich, wynika zaś – najprościej rzecz ujmując – z tego, że Gorman w ogóle nie myślała o tworzeniu klasycznej opowieści.

Gdyby rozważała tego typu narrację, napisałaby zapewne zupełnie inny tekst, a tak – jak przyznaje w wywiadzie z początku 2015 roku – od razu, obmyślając swoją opowieść tworzoną w konkretnych mediach, uwzględniając możliwość interakcji, nie brała w ogóle pod uwagę książki (złożonych w kodeks, papierowych kart do przewracania) jako technologii podawczej dla projektowanego komunikatu³⁷. Od początku myślała o tekście wykorzystującym

różne media i konstruuje opowieść, doprecyzowując jej kształt, rozważała symultanicznie wszystkie elementy, które złożą się na doświadczenie spotkania z dziełem – jak sama mówi – „totalnym”: tekst, obraz, interakcję³⁸. Właśnie to powiązanie struktury, formy i tematyki opowieści, szukanie wśród wszelkich (także wielomodalnych) form najlepszego, najwłaściwszego i zarazem najbardziej naturalnego sposobu ujęcia danej historii wydaje się w praktyce artystycznej Gorman kluczowe. Taki, dający się określić jako liberacki, stosunek do technologii literatury, do literackich interfejsów, to z pewnością jedna z ważniejszych nauk wywiedzionych z kursów twórczego pisania prowadzonych przez czołowego postmodernistę, któremu nieobce było przecież przełamywanie wszelkich literackich (również medialnych)³⁹ konwencji.

Pierwsze nieśmiałe dotknięcia – wstęp do czytania *Pry*

O czym zatem opowiada ten obrosły legendą, niewielki, lecz wyjątkowy tekst (nie powieść nawet, gdyż – jak wskazuje podtytuł, a w sumie i struktura utworu – *Pry* to nie wielkie dzieło epickie, lecz nowela)? Jak się go czyta? Historia opowiada losy Jamesa – żołnierza, który brał udział w walkach w Zatoce Perskiej. Jako czytelnicy, grzebiąc (dosłownie, bo naszymi dłońmi, naszymi gestami, naszym dotykiem) w jego wspomnieniach i podświadomości, próbujemy zrekonstruować wydarzenia, zrozumieć, co się stało, jak (i dlaczego) zmieniły się jego relacje z ludźmi i czemu ma problemy ze wzrokiem. Każdy z rozdziałów wprowadza inny sposób interakcji z tekstem, a co za tym idzie – inny, choć czasem oparty na podobnych gestach, implikowany sposób czytania. I jedynie pierwszy rozdział poprzedza krótka odautorska instrukcja wprowadzająca w mechanizm lektury (prolog ma formę filmu, nie wymaga więc żadnych wyjaśnień).

Na wstępie czytelnik jest informowany, że rozsuwanie palców na ekranie otwiera oczy bohatera i pozwala rozejrzeć się wokół (dokładniej: spojrzeć na otaczającą bohatera przestrzeń z jego perspektywy), gest ich zsunęcia umożliwi zaś wejście do jego podświadomości. Akcja dzieje się zatem trójstrumieniowo – w myślach bohatera (klasyczny tekst), w jego podświadomości (po zsunięciu palców) lub w jego doświadczeniu (po ich rozsunięciu). Te dwa, intuicyjne dla współczesnych użytkowników ekranów dotykowych ruchy (które dowolnie możemy zresztą przeplatać) będą powtarzać się w utworze

jako sposób interakcji z tekstem, za każdym jednak razem wybrzmiewając nieco inaczej.

Warto zaznaczyć, że w pierwszym rozdziale bohater jest przykuty do łóżka i nie może się ruszać, zatem rozglądanie się „wokół” jest dość dyskusyjne. Bardziej zanurzamy się za to w historię i świat przedstawiony, orientując się w sytuacji – podobnie jak James – jedynie na podstawie strzępków informacji do nas dochodzących (dźwięk otwieranych drzwi czy cień na ścianie są podstawą przypuszczeń, kto mógł wejść do pomieszczenia). W jednym z kolejnych rozdziałów doświadczamy zaś konsekwencji dokuczających bohaterowi problemów ze wzrokiem – kiedy rozsuwamy palce, by spojrzeć na świat, nierzadko wszystko jest zamazane i niewiele możemy dostrzec⁴⁰.

W obu przypadkach, kiedy zagłębialiśmy się w podświadomość bohatera, obcujemy z migającymi, szybko następującymi po sobie słowami, strzępkami myśli, obrazami (wykorzystano tu technikę RSVP – *rapid serial visual presentation*). Jhave Johnston zwraca uwagę, że nie pierwszy to przykład takiego wykorzystania tej techniki w sztuce filmowej czy nowomediowej⁴¹, jednak zdecydowanie – i tu nie sposób z badaczem się nie zgodzić – pionierski, nowatorski, gdyż silnie łączący tę specyficzną formę przekazu z jego treścią: asocjacyjną, poszatkowaną, zagmatwaną podświadomością⁴². Warto podkreślić kolejne *novum*, jakie wprowadzają Gorman i Cannizzaro – sięgnięcie po chwyt zapętlenia (kluczowy zresztą dla całego *Pry*, o czym będzie jeszcze mowa). W rezultacie wielokrotne powtórzenia migotliwych sekwencji to kolejny element doskonale współgrający z charakterem podświadomości i wspomnień.

Szósty rozdział opowieści (*Dhahran, Saudi Arabia*) te same gesty wykorzystuje nieco inaczej – otwieranie i zamykanie, zwijanie i rozwijanie, wchodzenie w głąb bądź pozostawanie na powierzchni odnosi się tu bezpośrednio do tekstu, gdyż tym razem autorzy łączą omówiony już mechanizm lektury z mało popularną, wyróżnioną przez Teda Nelsona, formą hipertekstu – z tzw. tekstem rozciągliwym (*stretchtext*). Rozsuwając światło między wersami, wyłuskujemy kolejne fragmenty historii, wchodząc w coraz głębsze jej partie, docierając do szczegółów, niuansów (bywa też, że spomiędzy linijek wyłania się na chwilę obraz/animacja/migająca sekwencja słów). Od czytelnika zależy, jak długo będziemy w ten sposób zagłębiać się w opowieść – w każdym momencie można pozostać na danym poziomie lub zwinąć historię z powrotem⁴³.

Jak widać, ten akurat fragment pracy Gorman i Cannizzaro traktuje słowo jako podstawowe i niemal jedyne tworzywo przekazu, słowo wyglądające dość klasycznie, jednak

w istocie ujęte w formułę nowomediálną, otwartą na prostą interakcję. Przy czym trzeba zaznaczyć, że sposób, w jaki autorzy wykorzystali tę technologię do budowania semantyki opowieści, do prostych nie należy. Wystarczy zauważyć, że dowolnie rozciągany tekst zawsze pozostaje koherentny, nawet jeśli nierozwinięty przedstawiał zupełnie inną historię niż później.

Warto tu nawiązać do jeszcze jednego sposobu interakcji proponowanego w *Pry*. W przypadku rozdziału trzeciego (*Jacob and Esau*) na ekranie pojawiają się ujęte w dość regularny wzór kropki. Gdy stopniowo układają się one w linijki, jasne staje się, że to obraz pisma Braille'a. Intuicyjny gest dotknięcia tego wypukłego zapisu okazuje się brzemienny w skutki. Dotykany tekst jest odczytywany przez lektora, zaś w tle uwidaczniają się nagrania wideo z dzieciństwa bohatera (na niektóre z fragmentów można trafić i w innych rozdziałach), przy czym szybko staje się oczywiste, że aby usłyszeć spójną, sensowną opowieść, trzeba przestrzegać ściśle określonych reguł. Tekst wymaga bowiem tego, by dotykać go bardzo konkretnie – naśladując (powielając, wykonując?) gesty kogoś, kto rzeczywiście czyta Braille'a. Zbyt pośpieszne muśnięcie ekranu, pominięcie choć jednej kropki (nie mówiąc już np. o niedociągnięciu do końca wersu) powoduje, że to, co słyszymy, przestaje być komunikatywne.

Zamykający *Pry Appendix*, kluczowy (jak okazuje się w trakcie lektury) do zrozumienia całości, ma strukturę podobną do rozdziału szóstego (elementy werbalne). Jest ujęty w formę olbrzymiej, dającej się przesuwac w każdą stronę „płachty” tekstu. Czytając wcześniejsze rozdziały, „zdobycamy” kolejne zdjęcia do tego aneksu, one zaś (uzupełnione datą i miejscem) niejako tytułują poszczególne fragmenty przelewającej się przez elektroniczny papier historii. W istocie zaś, dopiero odkrywając dane zdjęcie, możemy wyłuskać z magmy tekstu fragment, który (dowolnie powiększany czy zmniejszany) pozwoli nam uporządkować odkryte wcześniej fakty, nadając im sensowną ramę. I tu potrzebnych jest kilka wyjaśnień.

Każdy z rozdziałów, a przede wszystkim właśnie *Appendix*, został wzbogacony w system wskazywania kompletności (lektury? zadań?). W przypadku domykającej *Pry* części jest to wprost podana informacja o tym, ile (z szesnastu) zdjęć odkryliśmy („zdobyliśmy”). Co do pozostałych rozdziałów, to w spisie treści rozdziały mają widoczne „diamenciki”, których liczba (maksymalnie cztery) wzrasta proporcjonalnie do liczby odsłoneń (odczytań) danego fragmentu z jednej strony oraz do stopnia zagłębienia się w niego – z drugiej. Słowem, im dłużej czytamy, im więcej tekstu poznajemy (bo np. widzimy więcej fragmentów podświadomości, które przynoszą nowe

fakty, lub uważniej śledzimy rzeczywistość oczami bohatera), tym większa szansa, że – niczym w grze – zdobędziemy kolejną „diamencik”. Mechanizm ten napędza specyficzny, oparty na zapętleniu i powtórzeniu sposób lektury.

Zanurzenie w lekturze, czyli o podglądaniu, grzebaniu i węszeniu w *Pry*

Z jednej strony takie ciągle powracanie do raz już czytanych fragmentów, odkrywanie w nich tych samych zdań, które jednak w kontekście przy okazji odnalezionych (w tym czy w innym fragmencie tekstu) innych skrawków historii nabierają nowych znaczeń, powoduje, że lektura coraz bardziej przypomina rzeczywiste grzebanie w pamięci, jest niejako odtworzeniem tego aktu. Staje się niczym poruszanie się we mgle, błędzenie, a *Appendix*, owa niemal bezgraniczna, jak się zdaje, finałowa płachta, pozwalająca skupić się na wybranych fragmentach, jawi się jako olbrzymia mapa, która być może pomoże ogarnąć ten chaos. O ile wcześniej zaznaczono, że historia dzięki wprowadzonym gestom lektury ujawnia się nam niejako trójstrumieniowo, teraz warto dodać, że tym samym jesteśmy zanurzani w kilku płaszczyznach czasowych, co wiąże się również z mechanizmem wspomnienia. Zwłaszcza w pierwszym i drugim rozdziale (*Below and above* oraz *South Bay implosion*) wyraźnie widać, jak wydarzenia teraźniejsze (widziane oczami bohatera) wywołują konkretne, powiązane z nimi obrazy z przeszłości. Odnalezienie się w tej poszatkowej chronologii i zrozumienie sterujących narracją analogii to kolejne z czytelnicznych zadań.

Jednocześnie, gdy tak szukamy wskazówek, kiedy inspirowani co chwilę nowymi informacjami (np. z *Appendixu*), wracamy po wielokroć do tekstów już czytanych, by zrozumieć i złożyć w końcu opowieść w całość, gdy rozrywamy wersy tekstu, by między linijkami dostrzec coś jeszcze, w istocie podglądamy, szpiegujemy, wścibiamy nos w nieswoje sprawy, węszymy. Zatem robimy wszystko, co określa tytuł utworu, i to w sposób, który on proponuje (grając z napięciem pary *pry into-pry about*). Tym samym przywołany czasownik dookreśla i charakteryzuje niejedyn sposób lektury oraz stosunek czytelnika do historii i tekstu, tytuł staje się metaforą zawartej w utworze strategii obcowania z tekstem (metafora swoistego czytania przyszłości). Cayley podsumował to stwierdzeniem, że *Pry* „jest jednocześnie tytułem, jak i jednosłownym manifestem medialnym”⁴⁴, podkreślając, że podstawą proponowanej

ewolucji jest właśnie zaangażowanie gestów. Warto też dodać, że w kontekście dzieła Gorman i Cannizzaro trudno wyobrazić sobie lepiej semantycznie zgrane z opowieścią gesty niż właśnie rozsuwanie, rozciąganie, niejako tworzenie dotykiem szczelin do podglądania, do węszenia w historii.

O ile więc w przypadku klasycznej, tradycyjnej literatury pakt z czytelnikiem polegał na tym, że czarno na białym zapisane słowa tworzyły magiczny portal, przez który wkraczaliśmy do wirtualnego świata opowieści (bezpiecznie siedząc w fotelu, odcinając się od świata zewnętrznego, ale i od wszelkiego typu aktywności), *Pry*, podobnie jak wiele innych tekstów nowomediálních czy – szerzej – liberackich, proponuje całkowite przeformułowanie tej autorskiej umowy z odbiorcą⁴⁵. Tu zdecydowanie bardziej dosłownie wkraczamy do świata opowieści (m.in. współodczuwamy go, gdy nasza perspektywa jest zrównana z perspektywą bohatera), przy czym warto podkreślić, że akt zaglądania do niego, „podglądania”, grzebania w cudzej historii urasta tu do rangi mechanizmu lektury, opartego, co kluczowe, na realnych i nieneutralnych działaniach odbiorcy. Dzieje się tak w dużej mierze dzięki zaangażowaniu czytelnicznych gestów (Gorman i Cannizzaro określili je jako „znaczące” – *meaningful gestures*)⁴⁶, dziś już coraz częściej wpisywanych w poetykę dzieła i wyznaczających nowy kanon figur retorycznych⁴⁷.

Wiele z tekstów elektronicznych angażuje czytelnika w realne działania w świecie przedstawionym, wzmacniając dzięki zastosowaniu wspomnianych chwytów poczucie immersji lub – w przypadku szczególnych typów narracji – mechanizm identyfikacji z bohaterem⁴⁸. Jednak *Pry* w ciekawy sposób bawi się tego typu zabiegami na poziomie metatekstowym: cały czas mamy bowiem świadomość podglądania, węszenia w historii (zatem dosłownego *pry into*, *pry about*). W rezultacie czytanie okazuje się jednocześnie swoistą grą, zagadką, narracją – niczym ta „dystrybuowana” w Jenkinsowskiej „opowieści transmedialnej” – jest składana z kawałków, a lektura jawi się jako poprzedzający to złożenie proces poszukiwania (przy czym kluczowe jest właśnie to czytelniczne doświadczenie pogubienia w historii, zapętlenia i wyplątywania się, układania strzępków informacji). Jak podkreślał w jednym z wystąpień Cannizzaro, zbliżanie się do rozwiązania, do prawdy jest pewnego rodzaju nagrodą za zaangażowanie w opowieść, w czytanie, w poszukiwanie: „[...] jeśli grzebiesz w głębszych poziomach, dostajesz więcej”⁴⁹.

Doskonale ilustruje to pisany Braille’em trzeci rozdział „książki” Gorman i Cannizzaro, pokazując zarazem, jak ważną funkcję w składaniu w całość opowieści pełni *Appendix*. Słowa stanowiące treść przywołanego fragmentu

to cytat, początek biblijnej opowieści o Jakubie i jego bracie Ezawie. Nawet (a może zwłaszcza) w kontekście „prześwitujących” przez tekst urywków materiałów audiowizualnych (uwieczniających zabawy dwóch chłopców, jak się domyślamy – bohatera i jego brata lub przyjaciela) trudno połączyć wyciągniętą z tradycji historię z historią przedstawioną w *Pry* (choć biblijna relacja Jakuba i Ezawa odnosi się – przynajmniej w odczuciu bohatera – do charakteru jego przyjacielskich czy rodzinnych układów). Jednak, kiedy wystarczająco długo będziemy próbowali w niej grzebać („przekopać się przez głębsze poziomy”), w *Appendixie* odnajdziemy w końcu ważny fragment opowiadający o konkretnej księdze, ważnej w życiu Jamesa.

Odnaleziona opowieść wyjaśnia dwie sprawy: że dziadek bohatera (podobnie jak on sam) miał problemy ze wzrokiem oraz że z wielkiego księgozbioru, którym dysponował, wnukowi w pamięć najbardziej zapadła właśnie wielotomowa, Braille’em wydana Biblia, którą czytywał z matką. A zatem bohater wraca we wspomnieniach do tej lektury, a nasz czytelniczny gest staje się powtórzeniem jego działań, co więcej – powtórzeniem gestu teraz jedynie odtwarzanego przez Jamesa w pamięci, w świecie bohatera, podobnie jak w naszym, niejako „okaleczonego” z prawdziwej materialności Braille’owskiego zapisu, z odczuwalnej dotykiem wypukłości komunikatu.

Od dziwnego czytania do udziwnionej lektury

Kiedy Gorman i Cannizzaro rozpoczęli prace nad *Pry*, sceptycznie podchodzili do nowych form literatury i książki. Ich celem było stworzenie opowieści nieprzetłumaczalnej na inne medium, wykorzystującej technologię tak, by – jak podkreślają – rzeczywiście (zatem: liberacko) współpracowała ona z historią. Nie chodziło im o tekst podobny do e-publicacji (e-booków), w gruncie rzeczy duplikujących właściwości druku, dostępnych na rynku, o których Gorman w jednym z wystąpień mówiła, że technologia i narracja są w nich nie tyle poślubione, co rozwiedzione (*divorced*)⁵⁰. W przypadku *Pry* miało być zupełnie inaczej i w tym właśnie celu autorzy angażowali wiele mediów i przywoływane już *meaningful gestures*. Cannizzaro opowiada o pracy nad *Pry* jako o tworzeniu czegoś w rodzaju książki artystycznej, „digitalnej, ale jednak bardzo *media-specific*”⁵¹, przekazu nieprzetłumaczalnego na żadną inną formę, od początku do końca obmyślanego i reali-

zwanego na styku kodów, mediów i kanałów komunikacji. Jednak tym samym było to tworzenie tekstu, którego nie da się przeczytać w sposób, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni.

Jak dowodzą nagrody, które *Pry* zdobywa, a nawet festiwale, na których jest prezentowane⁵², tekst ten to typowy utwór ery postmedialnej: ani film, ani gra, ani literatura, byt transmedialny, stojący „pomiędzy” (a tym samym właśnie trudny w lekturze, gdy poprzestaniemy na podpowiadanych przez tradycję rozwiązaniach). Jednak istotą tego „bycia pomiędzy” jest coś, na co zwracał uwagę Coover, podkreślając niewątpliwą (mimo wszystko) literackość utworu⁵³. Choć *Pry* angażuje obrazy, dźwięki i interakcję, trzeba je właśnie czytać, gdyż to tekst pozostaje jednym z podstawowych komponentów utworu (mimo że składające się nań słowa nie zawsze są tradycyjnie „podane”)⁵⁴. Dlatego – podkreślając, że *Pry* domaga się lektury znacznie odbiegającej od znanych nam schematów – znany postmodernista bez wahania określił utwór mianem literatury przyszłości.

I nie da się ukryć, że Gorman i Cannizzaro proponują swoim czytelnikom zupełnie nowe doświadczenie, przekraczające nieprzekraczalną, będącą – jak przekonywał Bezos – wyzwaniem dla elektroniki, „aurę książkowości”. Wprawdzie wielu odbiorców jeszcze przez lata będzie sceptycznie nastawionych do *Pry* (historia zna jednak przypadek św. Augustyna, który ze zdziwieniem, z niepokojem i fascynacją przyglądał się – niespotykanej jeszcze w jego czasach – cichej lekturze⁵⁵, współcześnie uznawanej za normę), lecz można, jak sądzę, zaryzykować stwierdzenie, że lekturowe doświadczenie proponowane przez autorów nie jest zgubną „przejażdżką”, typem pełnej *wow-effects*, prowokującej do *jumpy reading* formy literackiej rozrywki, której obawiał się Strehovec.

Jeśli przyjmiemy proponowany „czytelniczy pakt”, zdecydujemy się na bynajmniej nie bez troskie przeslizgiwanie się po powierzchni tekstu, lecz wciągającą i – dosłownie – dogłębną lekturę (grzebiącą się niejako w „bebechach” opowieści i wyciągającą je na wierzch), na tytułowe węszenie, babranie się w historii (skrupulatne kolekcjonowanie zdjęć w *Apendixie* zdecydowanie nie ma nic wspólnego z *jumpy reading*).

Po drugie, wykorzystane przez Gorman i Cannizzaro czytelnicze gesty nie są ozdobą, dodatkiem czy czymś, co ma zachwyć technologią, lecz istotnie – jak marzyli autorzy – wyraźnie wiążą się z historią. W rezultacie w poetyce tekstu wyczuwa się napięcie między naturalnością i neutralnością a magicznością zastosowanego interfejsu⁵⁶.

To prowadzi z kolei do coraz częściej odświeżanych w zachodnim dyskursie (właśnie w kontekście przywołanej

kategorii, traktowanej jako element coraz bardziej użyteczny w określaniu nowej literackości)⁵⁷ rozważań o roli chwytu udziwnienia. Nietypowa, wybijająca z automatyzmu, forma literackiego komunikatu może być czytana jako podkreślenie jego literackiego wymiaru. Wzorem Szklowskiego, który mówił o „umarłych słowach”, o patrzeniu przez język, a nie patrzeniu na język, część współczesnych literatów próbuje wybić nas z automatyzmu obcowania z przezroczystą, skonwencjonalizowaną formą literatury: klasycznym – semantycznie niemym i niezwykle funkcjonalnym kodeksem czy wygodną, udoskonaloną i spersonalizowaną formą e-booka. Mowa tu zatem o odkonwencjonalizowaniu znaku innego poziomu niż znaki werbalne: książki lub innego nośnika literackiego tekstu⁵⁸.

Choć interfejs *Pry* nie sięga po gesty wysublimowane i skomplikowane, wykorzystuje raczej te intuicyjne, z pewnością wyciąga swoich odbiorców z ram lekturowych przyzwyczajień. Zaprasza do odświeżenia czytelniczych strategii i ciekawej, opartej na rewaloryzującym ramy literackości chwycie udziwnienia, przygody literackiej. Przygody pozwalające słowom być „jak torpedy”⁵⁹ – o czym w czasach przypominanych dziś przez e-literatów awangard początków XX wieku marzył Marinetti – oddziaływać na wszystkie zmysły, celnie, natychmiastowo i tak, by nie dało się tego zapomnieć. Dla Jhave Johnstona *Pry* jest ucieleśnieniem tego, co nazywa on TAVIT, współczesnym, uwzględniającym możliwość interakcji rozwinięciem proponowanej przez konkretystów koncepcji *verbi-voco-visual* (kontynuującej transmedialne „zabawy” awangard). Dlatego wśród osiągnięć Gorman i Cannizzaro wymienia „alternatywną, poszerzoną hybrydyczną medialnie stronę” (*alternative expanded hybrid media page*)⁶⁰, jaką proponują oni w *Pry*. „To nie są już strony tekstu, to są właśnie TAVIT-y (tekst-audio-video-interakcja)”⁶¹ – dodaje, by w rezultacie, analizując kategorię interfejsu w kontekście omawianej opowieści, stwierdzić, że taka nowa książka „nie jest tylko oprawą; jest układem gestów, możliwości i rytuałów”⁶², układem wszystkiego, co konstytuuje nową jakość lektury i literatury.

Coda. Od *jumpy reading* do *jumpy critique* – nowe (?) kanony i nowa (?) krytyka literacka

Trzeba zaznaczyć, że przypadek *Pry* jest intrygujący i skomplikowany pod jednym jeszcze względem. Ten okrzyknięty ge-

nialnym, zewsząd komentowany tekst wszedł do kanonu jako utwór... niedokończony. Obiecywana część druga: rozdziały czwarty, piąty i siódmy⁶³, zablokowane i oznaczone jako „coming soon”, są widoczne w strukturze dzieła od momentu jego premiery. Jeszcze w sierpniu 2015 roku (w czasie dyskusji po otrzymaniu Robert Coover Award) zapowiadano ich publikację na listopad tegoż roku, jednak w grudniu 2015 roku na facebookowym profilu *Pry* mogliśmy przeczytać, że autorki wciąż nad nimi pracują⁶⁴, a w styczniu 2016 roku tekst nadal pozostawał dostępny jedynie w pierwotnej, niepełnej wersji.

Jak pokazały prezentowane tu analizy, czytelnik *Pry*, chcąc poznać historię, popada w różnego rodzaju pętle, raz po raz gubi się w opowieści. Co oczywiste, próbuje ją jednak zrozumieć i wciągając się w historię, zagłębia się w nią, a jednocześnie – właśnie przez wieczne powroty do lektury poszczególnych fragmentów, przez zapętlające się powtórzenia – jeszcze bardziej traci orientację. Jeśli pewnego rodzaju „nagroda” dla czytelnika (zasugerowaną przez wprowadzenie elementów rozgrywki w postaci wspomnianych „kompletności” lektury) miałyby być złożenie pełnej historii, zrozumienie jej, pozbawienie odbiorcy fragmentów opowieści, zatem i części potrzebnych do rekonstrukcji całości informacji, wydaje się dość okrutnym posunięciem, różnym też chyba od opublikowania np. pierwszego tomu trylogii. Mając bowiem świadomość owego niedomknięcia historii, trudno liczyć na jej rozwiązanie. A co za tym idzie, czytelnicza walka niejako już w punkcie wyjścia jest skazana na porażkę, obietnica stojąca za paktem tekst–odbiorca zostaje bez pokrycia (przynajmniej przez jakiś czas).

Sytuację dodatkowo niuansuje to, że z zawodu wynikającego z niedokończenia tekstu w pełni zdajemy sobie sprawę dopiero wtedy, gdy zaangażujemy się w zagłębianie (tytułowe *pry into*) skomplikowanej historii, gdy zrozumiemy, że „grzebiąc” w jej różnych warstwach i pozwalając kolejnym faktom redefiniować, inaczej oświetlać fakty już poznane, powoli dochodzimy do sedna. Te same powody każą zastanowić się, czy najprostsze – jak mogłoby się wydawać – wyjście, tj. potraktowanie dostępnych fragmentów *Pry* jako pierwszej części z zapowiadanych dwóch części, ma w ogóle rację bytu. Być może, czekając na kolejne rozdziały tej opowieści, czekamy nie tyle na finał historii, ale – dzięki nie do końca linearnej strukturze – na jej początek, kawałek środka, słowem: najrozmaitsze uzupełnienia.

Jeśli spojrzymy na opisaną sytuację nie z perspektywy zawiedzionego, po części nawet oszukanego czytelnika, ale z punktu widzenia badacza, krytyka (bardzo specyficznego odbiorcy, potencjalnie jednak wcale nie mniej rozczarowanego), sprawa komplikuje się jeszcze bardziej. Eufemizmem byłoby przyznanie, że „pewną niedogodnością” stało się dla mnie mówienie i pisanie o tekście niekompletnym, analizowanie i interpretowanie niedokończonej opowieści. A jednak mój głos o *Pry* nie jest odosobniony, wpisuje się w szeroko zakrojone dyskusje: publikacja jest komentowana na arenie międzynarodowej, a z rodaków zdążyli już o niej pisać Monika Górka-Olesińska i Mariusz Pisarski⁶⁵. Tym samym do interpretatorskich zadań należało tu również odniesienie się do tych opinii, do tez stawianych przez innych badaczy, równie nieświadomych zakończenia analizowanej historii. Sytuacja ta prowokuje do zadania pytań o istnienie nie tyle samej literatury, co i krytyki literackiej w nowej konfiguracji medialnej.

Można przyrzeć się tej kwestii w świetle historii form narracyjnych i medium, jakim jest druk, przywołać fenomen powieści w odcinkach. Nie pierwszy to przecież raz w historii pisanych opowieści, gdy czytelnik w napięciu czeka na ciąg dalszy historii, a jej autor może w pracy nad nią uwzględnić np. reakcje odbiorców na konkretne fabularne rozwiązania⁶⁶. Jednak całościowy kontekst sytuacji jest tu zupełnie inny. W przypadku powieści w odcinkach konkretna forma opowieści, kształt fabuły konkretyzował się niejako po części w relacji z odbiorcami, ale ostateczna jej forma pozostawała niezmienna. Nieutrwalone w zawsze tak samo powielanym, niezmiennym artefakcie teksty elektroniczne umożliwiają zaś ciągle dopisywanie, zmienianie tekstu (nawet bez informowania o tym), powodując, że odbiorca obcuje z *work* (przynajmniej potencjalnie) wiecznie *in progress*. Krytyk mierzy się z kolei z sytuacją, gdy jego najbardziej przemyślane słowa i uwagi z dnia na dzień mogą przestać być prawdą, gdyż zmieni się to, do czego się odnoszą (odbiorcy nie muszą być tego świadomi)⁶⁷.

Co więcej, nie da się chyba zbudować prostej analogii między kolejnymi wersjami dzieł elektronicznych a poszczególnymi wydaniem tekstów drukowanych. Po pierwsze, każda kolejna edycja książki również zostaje utrwalona w określonej liczbie egzemplarzy. Po drugie, w przypadku dzieł drukowanych obowiązkiem jest oznaczenie wprowadzenia zmian (choćby za pomocą informacji typu „wydanie 2 zmienione”), jeśli chodzi o dzieła elektroniczne, to nie ma

Każdy z rozdziałów został wzbogacony w system wskazywania kompletności

na razie regulacji, które by to określały. W rezultacie dobrą wolą autora jest to, czy w ogóle znajdziemy taką informację. Może się przy tym okazać, że czytając utwór kilka lat później, obcujemy z zupełnie innym dziełem literackim⁶⁸.

I tak, Leonardo Flores, założyciel ważnego dla edukacji projektu *I love e-poetry*⁶⁹, uznany badacz e-literatury, analizując w rozprawie *Typing the Dancing Signifier: Jim Andrews' (Vis)Poetics* (2010) *Arteroids* Jimy'ego Andrewsa, skupiał się m.in. na różnicach między poszczególnymi wersjami tekstu, pokazując w ten sposób rozwój zarówno medium, jak i (poetyki) tekstu⁷⁰. Pozornie ten rodzaj badań odpowiadałby porównywaniu wcześniejszych edycji czy rękopisów utworów, trzeba jednak pamiętać o najważniejszej różnicy: rękopisy nigdy nie były upubliczniane ani równie szeroko dostępne, jak wersje ostateczne tekstów. Problemem jest to, na ile współczesna konfiguracja medialna upublicznia etap pracy nad dziełem, otwiera dla czytelników warsztat i szufladę pisarza, zacierając wszelkie granice między tekstem ukończonym a dopracowywanym. Nie można zaprzeczyć, że taka sytuacja ma wpływ na krytykę literacką, czego przykładem są dyskusje wokół *Pry*.

Jeśli w kontekście migotliwych, kuszących formą tekstów nowomediálních można z obawą mówić o *jumpy reading*, wskazując ułomności takiego niedokładnego, niewchodzącego w głąb tekstu procesu lektury (jak czyni Strehovec), być może należałoby zastanowić się i nad niebezpieczeństwami płynącymi z równie pośpiesznej, pochopnej, entuzjastycznej i prędkiej (*jumpy*) krytyki. Zwłaszcza że i ona nierzadko może wiązać się z niepopartą jeszcze dokładnymi badaniami fascynacją nowością (czy: nowinką technologiczną). W sukurs takiej lubującej się w ciekawostkach krytyce, napędzającej dyskusje literackie, więc niekoniecznie złej, przychodzi walka o pierwszeństwo w „literackim doniesieniu”, o pierwsze wzmianki, o to, by być pierwszym „publikującym”⁷¹. Jest to jednak temat na inny artykuł.

Key Words: *Pry*, Samantha Gorman, Danny Cannizzaro, modern ways of reading, reading as a ride, jumpy reading

Abstract: The main aim of the article is to present a close reading of many-awards-winning *Pry* (2014) by Samantha Gorman and Danny Cannizzaro (the duo that is called Tender Claws). The article describes the specific way of reading of this unique work (the one that uses many meaningful gestures and crosses the traditional images of reading) and shows how the *Pry's* form is linked to the whole story. The work is analyzed in context of some concepts about modern ways of reading, as Janez Strehovec's idea of “reading as a ride”, the one linked with so-called “jumpy reading” (this aspect of Strehovec's theory is discussed by Przybyszewska). In the

largest perspective the work is seen as a stimuli to ask a question about the literary critique condition in the times of literature that *Pry* forms part of.

¹ Książki nie rozumiemy jako takiej intuicyjnie, niemniej warto pamiętać, że w gruncie rzeczy nie jest ona niczym innym.

² J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge–London 2000. Zob. też: M. Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 2, pod red. A. Gumkowskiej, Warszawa 2009.

³ S. Levy, *Amazon: Reinventing the Book*, <http://europe.newsweek.com/amazon-reinventing-book-96909?rm=eu> (dostęp: 09.11.2015).

⁴ Ibidem.

⁵ K. N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008.

⁶ J. Strehovec, *The E-Literary Text as an Instrument and Ride. Novel Forms of Digital Literature and the Expanded Concept of Reading*, w: *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres*, ed. M. Cornis-Pope, Amsterdam–Philadelphia 2014, s. 343.

⁷ Przywołuję tu projekt *Screen*. W pracach nad nim brał udział m.in. Robert Coover, co będzie istotne dla dalszych rozważań.

⁸ Tu do kanonu przywoływanych prac należą np. *Text Rain* czy *text.curtain*.

⁹ Cykl José Aburto *The end of click*.

¹⁰ Tu przykładami mogą być (wykorzystujące też analogowe rozwiązania, jak np. zdjęcia) prace Janet Cardiff.

¹¹ Por. szkic Urszuli Pawlickiej charakteryzujący stan polskich badań e-literaturoznawczych: U. Pawlicka, *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.

¹² Taką formułę proponowałam w tekście *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, w: *E-polonistyka 3*, pod red. A. Dziak i A. Kopacz, Lublin 2016.

¹³ Powołuję się na nią w dalszej części artykułu.

¹⁴ J. Strehovec, op. cit., s. 342.

¹⁵ Zob. m.in. K. N. Hayles, *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, w: *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, eds. A. Morris, T. Swiss, Boston 2006.

¹⁶ J. Strehovec, op. cit., s. 342.

¹⁷ R. Simanowski, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, ed. F. J. Ricardo, New York–London 2009, online, http://dm.postmediumcritique.org/Book_LiteraryArtInDigitalPerformance.pdf (dostęp: 28.05.2013).

¹⁸ Zob. m.in. S. Bouchardon, *Figures of Gestural Manipulation in Digital Fictions*, w: *Analyzing Digital Fiction*, eds. A. Bell, A. Ensslin, H. K. Rustad, New York–London 2014; M. Angel, A. Gibbs, *At the Time of Writing: Digital Media, Gesture, and Handwriting*, „Electronic Book Review” 2013, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/gesture> (dostęp: 01.11.2013). Na polskim gruncie silnie ten wątek refleksji rozwijają autorzy opracowania *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, pod red. E. Szczęsnej, Kraków 2015. Więcej o figurach gestycznej manipulacji pisałam w szkicu *O retoryce rozgrywania i dotyku oraz niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediálnej (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

¹⁹ J. Strehovec, op. cit.

²⁰ Ibidem, s. 348–349.

²¹ Ibidem, s. 349.

²² Ibidem, s. 351.

²³ Ibidem, s. 354.

²⁴ Ibidem, s. 354–355.

²⁵ O strategiach obrony zarówno literackości, jak i zapraszaniu czytelników do uważnej, głębokiej lektury w tekstach, na które powołuje się Strehovec, pisałam w szkicu *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*.

²⁶ Od lat sprawnie posługują się nią w tym kontekście np. Katherine N. Hayles, Lori Emerson czy (już na polskim gruncie) Katarzyna Prajzner oraz Maciej Maryl.

²⁷ S. Tosca, H. N. Pedersen, *Tablets and the New Materiality of Reading*, w: *New Literary Hybrids*.

²⁸ B. Alexander, *Mobile Devices: The Birth of New Designs for Small Screens*, w: idem, *The New Digital Storytelling*, Santa Barbara–Denver–Oxford 2011.

²⁹ J. Strehovec, op. cit., s. 347.

³⁰ D. Jhave Johnston, *Prying: Jhave on the Tender Claws' New App*, <https://lareviewofbooks.org/review/prying-jhave-on-tender-claws-new-app> (dostęp: 10.10.2015).

³¹ J. Cayley, *Samantha Gorman and Danny Cannizzaro's "Pry" by John Cayley*, <http://bombmagazine.org/article/3303617/samantha-gorman-and-danny-cannizzaro-s-em-pry-em> (dostęp: 10.10.2015).

³² D. Jhave Johnston, op. cit.

³³ Wypowiedź Coovera dostępna w materiałach festiwalowych publikowanych w grudniu 2015 roku na serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=u89oTh4Crll> (dostęp: 31.01.2016).

³⁴ Ibidem.

³⁵ Cannizzaro jest opisany jako „chłopak” studentki Mistrza.

³⁶ W tym samym wywiadzie Coover stwierdzał, że dziś technologia ma większy wpływ na literaturę niż pisarze.

³⁷ S. Gorman, *Samantha Gorman on PRY – winner of the New Media Writing Prize*, <http://www.bookfutures.com/2015/02/samantha-gorman-on-pry-winner-of-new.html> (dostęp: 31.01.2016).

³⁸ Ibidem.

³⁹ Dość przypomnieć tu Cooverowskie filmowe opowiadania z *Wieczoru w kinie* czy westernowe *Miasto widmo*. Ale warto przywołać też słowa Coovera z wywiadu z 2015 roku, w których tłumacząc się, czemu nie eksperymentuje z nowymi mediami, deklaruje, że jest pisarzem ery druku, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/literatura-okresu-przejsciowego-30744> (dostęp: 31.01.2016).

⁴⁰ Bywa też, jak w życiu, że otwierając oczy w tych samych momentach (każdy z rozdziałów możemy czytać wielokrotnie), raz zobaczymy wszystko, innym razem nie.

⁴¹ D. Jhave Johnston, op. cit.

⁴² Strumień świadomości można traktować jako jednotworzywowy, wyłącznie werbalny przykład takiej realizacji.

⁴³ Warto dodać, że jest to zaznaczone delikatną zmianą barwy tekstu, gdy opowieści nie da się już bardziej zgłębić, rozciągnąć.

⁴⁴ J. Cayley, op. cit.

⁴⁵ Metaforą takich nowych paktów wydaje się gest, jakim czytelnik otwiera elektroniczną księgę *Khoja*, by rozpocząć lekturę (a także podpisać swoją księgę), musimy ją otworzyć, przyłożyć kolejno palec po palcu do obrysu dłoni na ekranie. Dopiero wtedy, gdy zadanie zostanie wykonane, księga otwiera się, a opowieść rozpoczyna (warto dodać, że charakter animacji, kolorystyka itp. wzmagają uczucie uczestnictwa w iście magicznym przedsięwzięciu).

⁴⁶ Wykład Gorman i Cannizzaro na uniwersytecie Brown, <https://vimeo.com/144161432> (dostęp: 30.01.2016).

⁴⁷ Zob. przypis 18.

⁴⁸ Więcej o tego typu strategiach pisałam m.in. w szkicu *O retoryce rozgrywania i dotyku oraz niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediowej (rekonesans)*.

⁴⁹ Wykład Gorman i Cannizzaro na uniwersytecie Brown, <https://vimeo.com/144161432> (dostęp: 30.01.2016).

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ To ujęcie potwierdza tezy o liberackości *Pry*. Pozostawiam termin *media-specific* w wersji oryginalnej ze względu na to, że w takim właśnie brzmieniu jako wyznacznik liberackości ujmuje go Katarzyna Bazarnik (K. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków literackich*), w: *Od liberatury do e-literatury*, pod red. E. Wilk i M. Górskiej-Olesińskiej, Opole 2011) oraz przywołany wykład Gorman i Cannizzaro na uniwersytecie Brown.

⁵² Oprócz wspomnianej – *stricte* literackiej – Robert Coover Award *Pry* to finalista Future of Storytelling Award (2014) oraz Independent Game Festival w kategorii *Excellence in Narrative* (2015). Utwór był prezentowany również m.in. na pięćdziesiątym trzecim New York Film Festival i międzynarodowym festiwalu gier niezależnych IndieCade Festival (tu w ramach wystawy *The Horizons*, zbierającej prace określone przez organizatorów jako antycypujące nowe rozwiązania). Warto zauważyć, że w większości sytuacji podkreśla się właśnie to, że *Pry* nie mieści się w żadnej z kategorii, przekraczając granice każdego medium.

⁵³ O problemach związanych z nowomediową literackością zob. m.in. U. Pawlicka, op. cit.

⁵⁴ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=u89oTh4Crll> (dostęp: 31.01.2016).

⁵⁵ św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 2001, s. 139.

⁵⁶ Tego typu relacje opisuje charakteryzująca magiczne i naturalne interfejsy literatury Lori Emerson; L. Emerson, *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis–Londyn 2014.

⁵⁷ Począwszy od Hayles, która już na początku tego stulecia porównywała nieneutralne interfejsy analogowe i elektroniczne, określając teksty postługujące się nimi jako „technoteksty”; K. N. Hayles, *Writing Machines*, London–Cambridge 2002. Zob. też m.in.: J. Drucker, *Humanities Approaches to Interface Theory*, „Culture Machine” 2011, No. 12. Bardziej szczegółowo analizują kategorię interfejsu w badaniach literaturoznawczych w szkicu *O domniemanym zwrocie interfejsologicznym w literaturoznawstwie (kilka wstępnych rozpoznań)*, w: *Komparatystyka jutra*, pod red. E. Szczęsnej (w druku).

⁵⁸ Więcej o udziwnieniu w kontekście współczesnych medialnych form komunikatów piszę w tekście *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go” (w druku).

⁵⁹ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza filii. Parole in libertà*, w: idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914, s. 26.

⁶⁰ D. Jhave Johnston, op. cit.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Rozdział szósty i *Appendix* wchodzi w skład części pierwszej, co zresztą doskonale obrazuje nielinearność tej pozornie linearnej opowieści, dla której lektury i interpretacji kluczową wydaje się kategoria pętli.

⁶⁴ Wpis z 10 grudnia (wzbogacony w filmik reklamujący) głosi: „We’ve been hard at work putting the finishing touches on the final chapters to be released as part II. More info to come soon!”, <https://www.facebook.com/prynovella/> (dostęp: 28.01.2016).

⁶⁵ Artykuł złożony do tomu pokonferencyjnego *Literary and Book Culture in the Digital Age* (Ołomuniec, kwiecień 2015).

⁶⁶ Skłania ku temu również odświeżenie tej formuły we współczesnych działaniach literackich – różnego rodzaju powieściach pisanych w dialogu z czytelnikami. Za ich ukoronowanie można uznać projekt *Warszawiacy* Łukasza Orbitowskiego.

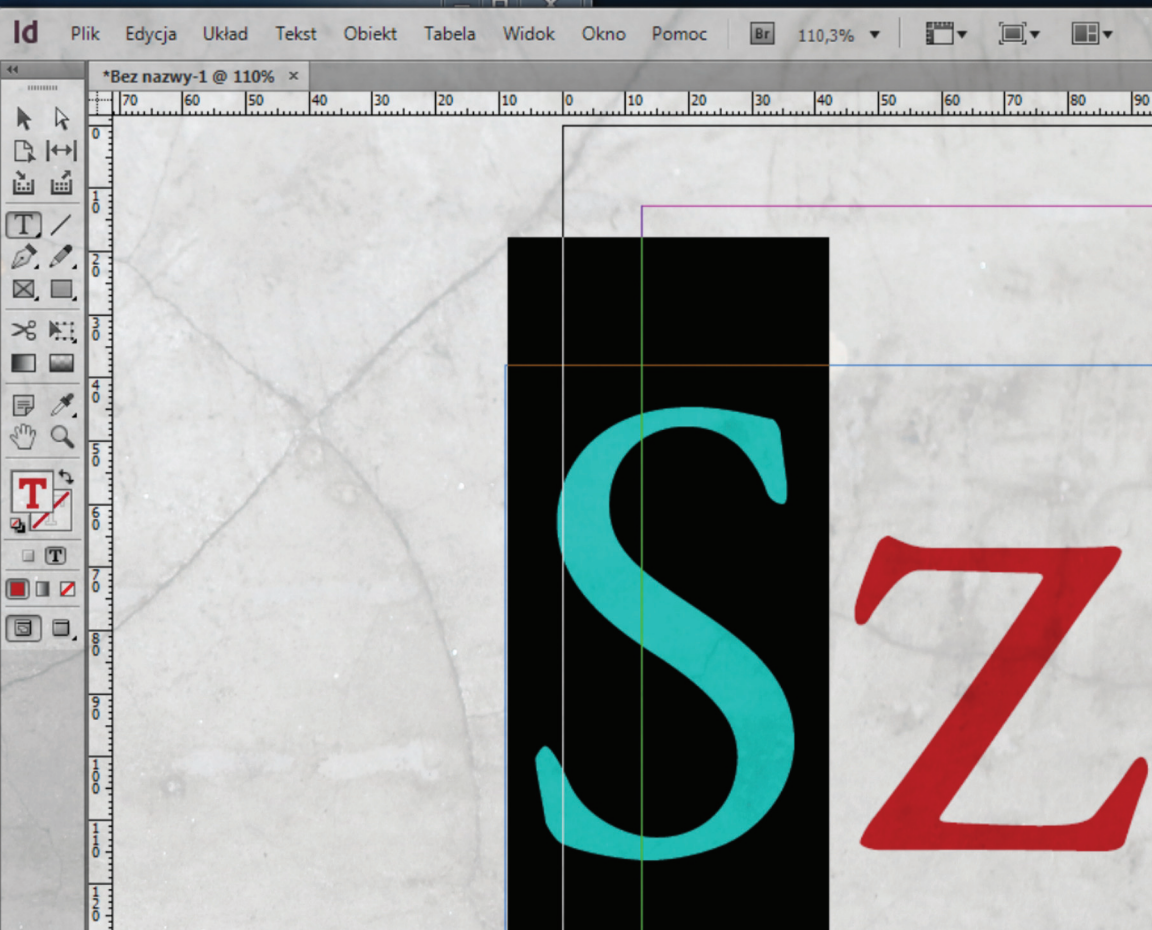
⁶⁷ Słowem, ewolucja tekstu może pozostawać w relacji nie tylko z czytelniczym odbiorcą, ale i uwagami krytyków.

⁶⁸ Inną sprawą jest tu, rzecz jasna, kwestia niestabilności, krótkotrwałości i różnorodności platform/interfejsów literackich. Z jednej strony owocuje ona – coraz częściej rozważanymi – problemami z archiwizacją tekstów elektronicznych (nierzadko zdarza się, że po kilku latach czy zaledwie kilku miesiącach konkretne oprogramowanie lub nośnik nie są już aktualne i odczytanie utworu staje się niemożliwe). Z drugiej strony, choć coraz częściej zwraca się na to uwagę, artyści nie zawsze projektują teksty tak, by „działały” one tak samo na różnych sprzętach/platformach (tu pojawia się np. problem różnych formatów ekranów), a zarazem nie każde oprogramowanie umożliwi odczytanie wszystkich funkcji (a zatem: i elementów) tekstu. Wyraźnym przykładem wydaje się *Blok* Sławomira Shuty, utwór, w którym ważną rolę odgrywają ironiczne teksty wyświetlane w żółtych okienkach po najechaniu na wybrane fragmenty narracji. Pech chciał, że ta (korzystająca z Java Script) opcja była projektowana pod przeglądarkę Internet Explorer i niekoniecznie poprawnie działała np. w Firefoxie czy Chrome. W rezultacie czytelnicy korzystający z innych, dziś zdecydowanie bardziej popularnych przeglądarek często w ogóle nie mieli świadomości tego wymiaru tekstu – stykali się z utworem w wersji okaleczonej, niekompletnej.

⁶⁹ Zob. <http://iloveepoetry.com>.

⁷⁰ Pełny tekst dysertacji dostępny pod adresem: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/10799> (dostęp: 20.11.2015).

⁷¹ Drugą, a może kolejną stroną tego medalu są sytuacje, w których w internecie znajdziemy informacje o premierach książek, jakie jeszcze nie pojawiły się w księgarniach. Przykład: w katalogu książek ha!artu od listopada 2014 roku widnieje informacja o premierze książki Samantha Borsuk i Brada Bousa [Bouse’a] *Między kartką a ekranem* w tłumaczeniu Aleksandry Maleckiej i Piotra Mareckiego. Polskie wydanie tej publikacji dotąd się nie ukazało. Zob. <http://ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/4238-miedzy-kartka-a-ekranem> (dostęp: 31.01.2016).



Ada Pawlikowska, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, studentka w Accademia di Belle Arti di Brera w Mediolanie oraz ukończyła Akademię Typografii na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajęcia w Pracowni Liternictwa i Typografii na Wydziale Grafiki w macierzystej uczelni. Interesuje się estetyką tradycyjnego składu typograficznego, formą oraz budownictwem i współczesnych książek. Specjalizuje się w projektowaniu grafiki wydawniczej. W 2013 roku zainicjowała autorski projekt książkowy *Second Edition*.

Agnieszka Przybyszewska, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Badaczka literatury, literatury medialnej oraz związków literatury i innych sztuk, zafascynowana wszystkim, co słowa dziwne i niesztampowe. Wielokrotna stypendystka MEN, laureatka konkursu im. Cz. Zgorzelskiego na najlepszą pracę magisterską, autorka książki *Liberackość dzieła literackiego* (2015). Publikowała m.in. w „Zagadnieniach R. Literackich”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, a także w „Fragile” czy „Arteriach” oraz wielu tomach zbiorowych. Członkini Electronic Organization, tłumaczka e-literatury (J. Aburto, *Narodziny smoka*).

Magdalena Rajewska, studentka toruńskiej polonistyki (specjalizacja edycja mediów elektronicznych). Przygotowuje pracę magisterską pod kierunkiem prof. Mirosława Strzyżewskiego. Interesuje się edytorstwem i tekstologią dzieł literackich.

Ewa Rozkosz, dyrektor Centrum Informacji Naukowej Dolnośląskiej Szkoły Wyższej. Zajmuje się rejestracją dorobku piśmienniczego pracowników macierzystej uczelni. Zajmuje się Polską Bibliografią Naukową oraz doradza w zakresie naukometrii i bibliometrii. Zwolenniczka cyfryzacji humanistyki i otwartego dostępu. Założycielka i współorganizatorka repozytorium oPUB. Współautorka polskiej wersji Open Journal System. Współpracuje z redakcjami wielu czasopism naukowych. Interesuje się nauką

... oraz uczeniem się akademickich kompetencji informacyjnych. Członkini International Association of Scholarly Communication Research Group.

... dr hab., pracownik w Zakładzie Literatury Polskiej XIX wieku na Uniwersytecie Wrocławskim, sekretarz Piotrkowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, członek Sądu Koleżeńskiego TLiAM. Zajęcia w Pracowni Liternictwa i Typografii na Wydziale Grafiki w macierzystej uczelni. Interesuje się estetyką tradycyjnego składu typograficznego, formą oraz budownictwem i współczesnych książek. Specjalizuje się w projektowaniu grafiki wydawniczej. W 2013 roku zainicjowała autorski projekt książkowy *Second Edition*.

... **...ska**, dr, absolwentka toruńskiej polonistyki oraz informacji naukowej. Kierowniczka Biblioteki Collegium Maius Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się współczesną literaturą i kulturą, bibliotekami akademickimi, cyfrowymi i cywilizacyjno-kulturowymi w mediach, bibliotekami akademickimi, wolną kulturą, open access, e-bookami, nowymi technologiami w wydawnictwie i bibliotekach, publikacją elektroniczną, czasopismami naukowymi z zakresu literatury polskiej.

... **...**, absolwentka studiów magisterskich na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej z specjalizacją w pedagogice wczesnoszkolnej i przedszkolnej na Akademii Muzycznej w Toruniu. Obecnie studentka toruńskiej polonistyki (specjalizacja edycja mediów elektronicznych). Interesuje się hógaką, wpływem obcych skal muzycznych na kulturę muzyczną oraz edytorstwem.

Glify

Niedawno używane:

R R̄ R ä y ā Ö ä ü × ä n ö « » ü é à ö É è è

Pokaż: Cała czcionka

Q	R	R	S	s	T	Th	T	U	U	V
v	W	W	w	X	x	Y	Y	Z	z	[
[\]]	^	_	`	`	`	a	a
A	a	b	B	b	c	ç	c	ç	d	d
D	d	e	e	E	e	f	fb	ff	ffb	ffi
ffj	ffk	ffl	fh	fi	fj	fk	fl	ft	ft	F
f	g	G	g	h	h	H	h	i	I	i
i	j	J	j	k	K	k	l	L	l	m
m	M	m	n	n	N	o	O	o	p	P
p	q	Q	q	r	r	R	r	s	sp	st
s	s	t	t	T	t	u	u	U	u	v