

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Dorota Utracka

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Transgresje i liminalność tekstu.

Między estetyką fragmentu a „karnawałem” transmedialności

Szersza perspektywa oglądu form współczesnej ekspresji artystycznej, a także (a może przede wszystkim) sposobów jej opisywania i krytycznej analizy wskazują znacząco na popularność rozmaitych dyskursów poświęconych idei granicy i graniczności, która okazuje się od wieków niezwykle nośnym narzędziem języka sztuki i teorii kultury.

Zgodzić się chyba należy z przekonaniem, że niezbywalną racją i zadaniem sztuki oraz skupionych wokół niej dyskursów było i jest zarówno granice przesuwania, przekraczania i wymazywania, jak ich strzec. Pozostają tego świadomi zarówno artyści, jak i badacze zmienności kultury, podkreślający siłę procesu, w ramach którego „[sztuka] żarłocznie «połyka» [...] swoje zewnętrzne niegdyś konteksty (od ścian galerii począwszy), poszerza nieograniczenie niemal zakres mediów wyrazowych, ustawiając (w różnych swoich aspektach, wymiarach) coraz to nowe słupki graniczne – tylko po to, by je niebawem znów przesunąć. Broni się jednak przed ostatecznym zniesieniem granic – przed popadnięciem w niebyt”¹.

Kwestię tę podejmuje Stephen Greenblatt, który, opisując procesy tworzenia i obalania granic między dyskursami kulturowymi, odwołuje się do terminu „cykulacji” (w znaczeniu, jakie nadał mu Jacques Derrida). Główny teoretyk nowego historycyzmu stwierdza: „trzeba uczynić niemały wysiłek intelektualny, aby wydzielić granice sztuki bez obalania tychże granic [...]”². Podobną diagnozę wysnuć można w stosunku do współczesnego dyskursu literaturoznawczego, który – przełamując „iluzję esencjalizmu i roszczenia do metastatusu”³ – staje się dyskursem

¹ A. Zeidler-Janiszewska i R. Kubicki, *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*, Warszawa 1999, s. 48.

² S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł., wstęp i red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, s. 53.

³ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu humanistycznego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 33.

kulturowym, antropologicznym, etnicznym, socjologicznym, psychologicznym, estetycznym, filozoficznym, czyli przestrzenią przeplatania się wielu nurtów inspirowanych zjawiskami pozaliterackimi. Poststrukturalistyczne tendencje „dyseminacji”, „tekstualizacji” czy „literaturomorficzności” rzeczywistości kulturowej, a także „kulturowa inkluzyjność dyskursu teoretycznego”⁴ powodują włączanie w obszar dociekań literaturoznawczych wszelkich (potencjalnie) pozaliterackich dyskursów kulturowych czy kontekstów, których obecność służy otwarciu i upojemnieniu literatury, wprowadzając w jej obszar wszelkie przejawy artykułowania się ludzkiej aktywności i doświadczenia, „zwiększoną wrażliwość na różnice, wykluczenia, anomalie i marginesy”⁵.

Pojęcie „granicy” a granice pojęć

W opinii filozofów i lingwistów, zgodnie akcentujących złożoność problemu definiowania pojęcia „granicy”, traktowana jest ona jako pojęcie podstawowe dla ludzkiej percepcji świata. Emilia Kubicka zauważa jednak, że z językoznawczego punktu widzenia samo słowo „granica” nie wymaga definicji, służąc raczej do objaśniania takich pojęć, jak „początek”, „koniec”, „kres”, „limitacja”, „terminatywność” czy „ograniczenie”⁶. W przeglądzie różnych ujęć i sposobów rozumienia „granicy” badaczka akcentuje: perspektywę aksjologiczną (graniczność jako wartość pojęcia całkowitości), ontologiczną (istnienie granicy jako warunek konieczny istnienia obiektów przestrzennych), a także socjologiczną (granica jako konstrukt mentalny, fakt socjologiczny, który kształtuje się przestrzennie)⁷. Interesujące nas aspekty problemu graniczności odnoszą się do dwóch zagadnień. Pierwsze dotyczy granicy między pojęciami abstrakcyjnymi, znajdującymi swe nowe aktualizacje metodologiczne; drugie odsyła do pytania o status granicy, implikującej istnienie jakiegoś otoczenia. W naszych rozważaniach pozostajemy zgodni z propozycją badaczki, traktującą granicę, z jednej strony, jako implikację bytu ograniczanego i sąsiadującego z nim („granica czegoś”), z drugiej strony, jako bytu odrębnego i niezależnego („granica między czymś”)⁸.

Interesować nas będą zatem dwie, miejscami zbieżne, miejscami przecinające się perspektywy. Pierwsza dotyczy granicy jako „strefy pomiędzy”, wiążącej się z pojęciem liminalności. Druga obejmuje obszar doświadczeń przekraczania, niwelowania i przesuwania granic (transgresja). Te dwa ujęcia („progowość” i „przekroczenie”) wiążą się z przyjętym tu sposobem interpretowania nowoczesnego i ponowoczesnego statusu tekstu i tekstowości, z estetyką fragmentu, ewoluującą

⁴ Tamże.

⁵ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria...*, s. 59.

⁶ E. Kubicka, *O pojęciu granicy – raz jeszcze*, „Linguistica Copernicana” 2012, nr 1 (7), s. 209–210.

⁷ Tamże, s. 211–213.

⁸ Tamże, s. 220–222.

w stronę transmedialnego paradygmatem literatury i literackości, wreszcie z hybrydalną, rozbitą i zwielokrotnioną tożsamością podmiotu i kondycją kultury.

Transgresja jako przekraczanie granicy, ale także jej uwyrażnienie i zdynamizowanie, niezmiennie postrzegana jest jako docieranie do tego, co źródłowe, istotowe, do fenomenu prawdy o świecie. Myślenie w kategoriach graniczności, buntu i przemiany, podobnie jak myślenie o transgresji, nie jest w kulturze nowością. Bez nich nie mogłyby istnieć dzisiejsza literatura, muzyka, film, sztuki plastyczne czy wreszcie współczesny dyskurs humanistyczny otwarty na takie kategorie, jak subiektywizm, indywidualizm, fragmentacja, płynność, niestabilność, przejściowość, dynamiczność, kontestacja, inność/obcość, hedonizm, cielesność, ludyczny karnawalizm i związany z nim mobilny porządek tożsamości. Relatywizm i antysystemowość kierują współczesną myśl teoretyczną w stronę antynomii i przeciwieństw, sporów o znaczenie różnicy, zmiany, hierarchiczności i ahierarchiczności, w stronę tego, co homogeniczne i heterogeniczne, a więc w stronę kluczowych pojęć opisujących niespójny, nomadyczny, fraktalny i transgraniczny kształt współczesnego świata.

Granica zawsze stawia nas w sytuacji różnicy, wątpliwości, zagadki, zmusza zatem do stawiania pytań. Wskazanie ich zakresu i celowości okazuje się jednak nieprecyzyjne bez uświadomienia sobie ograniczeń, jakie narzuca czy jakie wyznacza sam język opisu i interpretacji procesów zmiany kulturowej. Dla uściślenia semantyki granicy i graniczności w kontekście proponowanych tu rozważań konieczne jest więc pokazanie sposobu rozumienia zawartych w tytule artykułu pojęć z zakresu teorii kultury oraz wskazanie zależności między nimi.

Karnawał, karnawałowość, karnawalizacja

Ponowoczesność opisywana jest często jako czas i model kultury rządzone prawami karnawału⁹. Pojemne znaczeniowo, ale i niejednoznaczne pojęcie „karnawału” świadomie ujmujemy w cudzysłów, nie aspirując tym samym do pełnego i wielostronnego wyczerpania wszystkich aspektów, składających się na ideę karnawału w kulturze. Pojęcie to traktujemy raczej jako punkt wyjścia dla prześledzenia uniwersalnych cech kultury zorientowanej na to, co względne, niestałe, fragmentaryczne, antysystemowe, polimorficzne, nieklasyfikowalne, wielogłosowe¹⁰.

Czerpiąc z tradycji Bachtinowskiej, a także kontynuatorów i krytyków jego teorii¹¹, uwzględniamy istotne rozróżnienia między pojęciami „karnawałowości”

⁹ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1986, s. 381–392.

¹⁰ Julia Kristeva pojęcie „polifonii” łączy nierozzerwalnie ze strukturą karnawału i karnawałowością jako tekstową transgresją. Por. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin: dialog – język – literatura*, red. E. Czuplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 400 i nast.

¹¹ Por. M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, opracowanie i wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 107–148.

i „karnawalizacji”. Idąc tropem propozycji Rustama Kasimowa, pierwsze z pojęć wiązać należy z bezpośrednim wpływem karnawału na literaturę, drugie na odwrót, z pośrednim wpływem elementów karnawałowych, tworzących pewne „karnawałowe postrzeganie świata”. Ważnym aspektem będzie dla nas także, obecne w poglądach Kasimowa, utożsamienie karnawałowości z „poetyką obrzędów przejścia”¹².

Nieco inne ujęcie proponuje Dominick LaCapra, zauważając, iż „cechy wspólne dla karnawału w życiu społecznym i karnawalizacji w literaturze uznawał Bachtin za konstytutywne wobec postawy karnawałowej wobec świata”. Amerykański historyk podkreśla ponadto, że „karnawałowy światobraz, wyrastając z powszechnych tęsknot za wolnością, głosi radość przemiany i ucieszną względność istnienia”¹³. Czas karnawałowy to czas zmiany, otwarcia na inność, afirmowanie tego, co stawia opór oficjalnej, dogmatycznej powadze kultury zinstytucjonalizowanej, dążących do abstraktyzacji zastanych form bytowania¹⁴.

Zasadniczy kontekst naszych rozważań odnosi się do wiązanych z postawą karnawałową niejednoznacznych interakcji między zasadniczymi opozycjami w języku i życiu, jakie zaadaptowała kultura postmodernizmu. Wpisana w jej filozofię względność i relacyjność, śladem tradycji karnawałowej, znosi biegunowe i binarne podziały między częścią i całością, porządkiem i chaosem, świętością i profanacją, powagą i błażeństwem, prawdą i kłamstwem, pięknem i brzydotą, jednoznacznością i ambiwalencją, wzniosłością i śmiesznością, epifanią kapłana i epifanią błazna, rytuałem i anarchią, wiecznością i doczesnością, duchowością i zmysłowością¹⁵.

Procesy kulturowe, naznaczone duchem karnawału, odsłaniają wewnętrzną ambiwalencję i niejednoznaczność, którym towarzyszy odwrócenie dominującej struktury hierarchicznej, kontrast z klasyczną estetyką, eksponowanie tego, co poboczne, nieklasyfikowalne, „osobne”, nieukończone, ostentacyjnie zmysłowe, hybrydalne i ekstatyczne, co samo siebie przerasta i wykracza poza swoje granice. „Karnawalizację” traktować będziemy zatem jako pojęcie określające pośrednią

¹² Arnold van Gennep w swej znakomitej pracy *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006 mówi o uniwersalnej tradycji rytów „przeprowadzających jednostki, grupy ludzi albo całe społeczeństwo z jednego stanu w drugi, z jednego wymiaru czasowego i przestrzennego w drugi”. Karnawał przynależy do tych obrzędów, co pozwala potraktować „karnawałowość” jako część „poetyki obrzędów przejścia”. Obrzędy te „zonglują pojęciami góra-dół, nagłymi przekształceniami, wybijając ludzi z utartych kolein czasowo-przestrzennych, stawiając ich na «progu», na granicy między przeszłością a przyszłością, między starym i nowym, znanym i nieznanym, zmuszając ich w sensie symbolicznym do przemieszczania się do nieba albo piekła”, R. Kasimow, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia: rozmyślenia nad pojęciem „karnawału”*, przeł. B. Chmielewska, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 285–287 i nast.

¹³ D. LaCapra, *Bachtin, marksizm i karnawał*, przeł. Ł. Wróbel, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 440 i nast.

¹⁴ Por. W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 7–13 i 14–65.

¹⁵ Por. J. Ślósarska, *Idea jarmarczności w kulturze*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 411.

i wtórną aktualizację cech (elementów) struktury karnawału i karnawałowego światobrazu w zjawiskach reprezentatywnych dla kultury ponowoczesnej.

Liminalność

Śledząc za etnologią badania związane z społecznymi rytuałami przejścia, można rozpoznać w nich momenty charakterystyczne dla nowoczesnych i ponowoczesnych (ale z pewnością nie tylko) przemian kulturowych. Ukazać ich ewolucję dokonującą się w fazach: „wyłączenia”, „przejścia” (faza marginalna, liminalna) i „włączenia”. Victor Turner opisał jedną z faz obrzędów przejścia, fazę marginalną lub liminalną, czyli progową (*limen* = próg). Odwołując się do odkryć van Gennepa, dowodził, że rytuał, umożliwiający przejście z jednego układu normatywnego w drugi, zawsze opiera się na dialektyce „struktury” i „antystruktury”. Modalność kultury odnosi Turner do pojęcia „liminalności”, czyli „fazy przejścia”, zmiany, ruchu, burzenia i rekonstruowania porządku w ramach tej samej struktury. W fazie liminalnej powstaje „antystruktura”, wywracająca dotychczasowe hierarchie. Wtedy „na chwilę możliwe staje się wszystko: następuje zawieszenie tabu, uruchomienie fantazji, wywyższenie ubogich i poniżenie możnych; [wszystko] zostaje całkowicie odwrócone”¹⁶. „Przejście” to stan i doświadczenie, które są niedefiniowalne, ruchome, płynne, egalitarne, bezpośrednie, nieracjonalne, wyjęte spod dotychczasowych praw i reguł. Można tę fazę obrzędu uznać za formę negocjowania czy ustanawiania nowego statusu, stan pomiędzy stanami, moment pomiędzy wyłączeniem z jednego porządku a ponownym włączeniem w nowy porządek. Gdy społeczeństwo i kulturę charakteryzuje brak ciągłości, obrzęd przejścia stara się na nowo ułożyć porządek społeczny¹⁷.

„Liminalność” jako faza czy kondycja o złożonym charakterze – zdaniem Turnera – ujawnia się w postaci „dramatu społecznego” o procesualnej formie (naruszenie ładu – kryzys – przywracanie równowagi – efekt działań). Kulturowymi sposobami uświadamiania „dramatu społecznego” są gatunki performatywne, takie jak rytuały, karnawały, święto, teatr, monografie antropologiczne, wystawy malarskie, filmy i inne. Autor *Gier społecznych* podkreśla jednak, że

w widowiskach charakterystycznych dla faz i stanów liminalnych chodzi raczej o zrzekanie się ról, burzenie struktur, zdzieranie z siebie statusów, ściąganie masek niż o ich przywdziwanie i noszenie. Antystruktura również jest widowiskiem. W jej ramach rodzą się jednak – choć ciągle jako liminalne – nowe struktury [...] ludyczne, ze swoimi gramatykami, z właściwą leksyką ról i relacji¹⁸.

¹⁶ V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 43.

¹⁷ M. Segalen, *Obrzędy i rytuały współczesne*, przeł. J.P. Pawlik, Warszawa 2009, s. 38 i nast.

¹⁸ V. Turner, *Liminalność...*, s. 52.

Zgodnie z Turnerowską koncepcją, „liminalność” ujawnia radykalny sceptycyzm wobec kulturowych wartości i reguł, traktując pogwałcenie norm(y) jako wartość scalającą; zawiesza sens i uświęca wieloznaczność, powołuje do życia alternatywne formy wspólnotowości, tworzy wzorce i symbole zbiorowej refleksyjności, która ma charakter zmienny i dynamiczny, otwierając przestrzeń dla dyskursów metakrytycznych. „Liminalność” wreszcie odsłania funkcję cykliczności rytuału, jako „ramy porządkującej”, pozwalającej stworzyć nowy, alternatywny język oparty na wszelkich możliwych kodach sensorycznych¹⁹.

Znamienna dla formacji ponowoczesnej płynność i otwartość paradygmatów kultury, nieokreśloność jej ram sprawia, że współczesne formy „opowiadania” świata bronią się rozpaczliwie przed wszelką finalnością, kresem, ograniczeniem, zamkniętością, przed „opresją” systemowości i pancerzem struktury. Szczególnym obszarem wykuwania się znaczeń stają się więc strefy „przejścia”: obrzeża, „po-bo-ki”, marginalia, szczeliny w strukturze skodyfikowanych porządków znaczeniowych, estetycznych, społecznych, moralnych i światopoglądowych. Określa to znacząco język sztuki, który, nie chcąc tkwić w swych dawnych ramach, jednocześnie broni się przed uznaniem czy stworzeniem nowych. Współczesne przekazy artystyczne (tradycyjnie tekstowe czy multimedialnie posttekstowe), choć zachowują „pamięć struktur”, z których się wyzwoliły (strzępki znaczeń, kodów, mitów, toposów, symboli), istnieją w nich, to jednocześnie „żyją” niejako poza czy też ponad nimi. Z poczuciem ryzyka stosowanych uproszczeń i uogólnień, stan ten można porównać do opisywanej przez Turnera²⁰ i jego interpretatorów²¹ kulturowej dynamiki „przejść”.

(Bez)graniczność tekstu. Tekstualność a konwergencja mediów

Refleksja metodologiczna, skupiona na granicach tekstu, wskazuje na fakt, że status tekstu warunkowany jest sposobem kategoryzowania znaczenia, traktowanego bądź jako byt o wyraźnych granicach, bądź jako strefa wolnych przepływów, mobilna i nietrwała. Możemy mówić zatem – za Wojciechem Kalagą – o czterech tropach refleksji metodologicznej. Pierwszy, opierając się na tradycjach wyrastających z *Poetyki* Arystotelesa, mówi o ścisłym ograniczeniu i zamknięciu tekstu, o obecności ramy, która pozwala na odkrywanie zawartych w tekście znaczeń. Drugi krąg refleksji wskazuje na polaryzację, która z jednej strony zakłada autonomię tekstu, z drugiej zaś zachowuje świadomość jego stałych związków z różnorodnymi czynnikami zewnętrznymi²². Dwa ostatnie ujęcia – znajdujące swą akceptację i rozwinięcie w proponowanej tu analizie – badacz określa jako „osmozę (idea osmotycznej

¹⁹ Tamże, s. 41–50.

²⁰ V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, przeł. I. Kurz, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 291–314.

²¹ W. Dudzik, *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa 2013, s. 11–31 i 95–104.

²² W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 203–213.

granicy)" i *erasur* (skasowanie, usunięcie, zniesienie, wykreślenie [granic]). Autor *Mgławic dyskursu* udowadnia, że w przypadku dialogicznego charakteru tekstu, „granica ulega nieodwracalnej perforacji, umożliwiającej stały dialog między wnętrzem a zewnątrz tekstu. [...] Tekstowa osmoza ma swe źródło w uniwersalnym charakterze zasady dialogiczności (dialog z dyskursem, z innymi tekstami, z systemem kultury, z odbiorcą)”²³. Idea *erasur*, obecna w koncepcjach poststrukturalistycznych, zakłada zniesienie granic, prowadzące do zastąpienia pojęcia „tekstu” pojęciem „tekstualności”, rozumianej jako „pole wolnej gry znakowej poruszanej motorem dyseminacji”²⁴. Kalaga zwraca jednak uwagę na ślady „powrotu” granicy w rozważaniach Barthes’a i Derridy. Przypominając Barthesowskie pojęcie *jouissance* [rozkosz tekstu], badacz widzi w nim zastępczą formę kresu i granicy, przetransponowaną z wnętrza tekstu na odbiorcę, którego „ciało staje się – dzięki przemieszczeniu rozkoszy – granicą i determinantą tekstu”²⁵. U Derridy – zdaniem Kalagi – granica powraca jako konieczny warunek obalania dychotomii, której gwarancję sama stanowi. „[...] To, co stłumione i wyparte powraca w przebraniu swej własnej negacji”²⁶. Derridiański *parergon* (rama) – kres, rozdzielenie (*limit*) staje się metaforą obalania dychotomii wnętrza i zewnątrz, służy wyjaśnianiu istoty różnicy, dekonstruowaniu „krawędzi” (*edge*) tekstu. Choć tekst przekracza swe ograniczenia, to dzięki swej krawędzi, nie rozpada się w bezmiarze tekstu globalnego, w otchłani tekstualności. Badacz przestrzeni dyskursywnych pozostaje zatem świadom, że „tekst w swej wirtualności nie może istnieć poza relacjami, że tekstowa »granica« promieniuje z wnętrza tekstu i to z powstałej w ten sposób mgławicowości tekst czerpie swą tożsamość”²⁷.

Taki kierunek teoretycznych rozważań wpisuje się w krąg współczesnej refleksji nad tekstem i tekstualnością. Refleksja ta obejmuje trzy perspektywy badawcze: analizy systemowe (Riffaterre, Genette), studia dotyczące relacji podmiotowych i komunikacji społecznej (Bloom, Said, Showalter) oraz rozważania nad właściwościami tekstu i tekstualności (Barthes, Derrida)²⁸. Przywracające literaturze status praktyki kulturowej, współczesne teorie „otwarcia tekstów”, każą bowiem uznać je za „wielośladowe interteksty”²⁹, badać „przyczyny, konstytucje i konsekwencje, a także tryby cyrkulacji i konsumpcji rozmaitych instytucji i dyskursów lingwistycznych, społecznych, ekonomicznych, politycznych, historycznych, etycznych, religijnych, prawnych, naukowych, edukacyjnych, potocznych i estetycznych”³⁰.

²³ Tamże, s. 214.

²⁴ Tamże, s. 217.

²⁵ Tamże, s. 230.

²⁶ Tamże, s. 233.

²⁷ Tamże, s. 238.

²⁸ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria...*, s. 153.

²⁹ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot...*, s. 59.

³⁰ Tamże.

Zwolennicy *cultural studies* akcentują fakt, że pojęcie 'tekstu', prymarnie związane ze słowem pisanym, obejmuje wszystko, co wytwarza znaczenie w wyniku praktyk znaczących, które funkcjonują w taki sam sposób, jak język. Pozwala to traktować 'teksty' nie tylko jako reprezentacje polisemiczne, ale jako reprezentacje (teksty) kultury³¹.

Kluczowe kwestie prezentowanych tu rozważań dotyczyć będą semantyki granic w odniesieniu do estetycznego i formalnego paradygmatu tekstu w jego powiązaniach z przekazami pozasłownymi. Proponowana perspektywa myślowa uwzględnia zmieniający się status tekstu, uznając, że

relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień, gdyż obejmują one w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i intersemiotyczne powiązania z pozadykursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)³².

Współczesny pejzaż płynnych przestrzeni sztuki, technologii informatycznych, nowych rynków zbytu i promocji kultury, komunikacyjnej współzależności nadawców i odbiorców pokazuje, że zasadnicza zmiana statusu tekstu i tekstowości wiąże się z wciąż narastającymi i różnicującymi się procesami konwergencji, zarówno mimetycznej, włączającej do przekazów tradycyjnych cechy form nowomediálních, jak i konwergencji mimikrycznej, akcentującej zjawiska odwrotne. Interesowały nas będą zatem mechanizmy, jakie rządzą zjawiskiem „transgresji tekstu”, włączonego w „kulturę konwergencji”, rozumianej jako „współegzystowanie ze sobą różnych systemów medialnych, powołujące do życia procesy i serie zdarzeń, jakie rodzą się między tymi systemami”³³.

Tekst bez granic, również tych terminologicznych i formalnych, stając się wielotworzywowym medium, nie służy już bowiem opisywaniu uniwersum, ale jest rozpoznawany jako gra kodów i kumulacja znaków nieokreślonego w swych ramach multiwersum, czyniącego pojęcie „tekstowości” interaktywną kategorią zagęszczonej fragmentaryczności. Można więc zaryzykować tezę, że tekst stał się dziś wszystkim poza sobą samym; „żyje”, zmienia się i „działa” jako pole szeregu eksperymentów rozgrywających się w świecie migotliwości sensów, ruchu obrazów, w świecie wyobraźni zapośredniczonej, zaprogramowanej medialnie i popkulturowo.

Hybrydalny i płynny status tekstu determinują prawa „karnawału” multimedialnej gry kulturowej, opartej na ustawicznym przekraczaniu granic tworzyw, mediów, form, estetyk, ale także ról i zobowiązań komunikacyjnych, granic masowej produkcji znaczeń i sposobów ich przetwarzania. Wyłączonej z determinantów

³¹ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 11 i 43–46.

³² R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 173.

³³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz i M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 256–257.

werbalności i piśmienności, wychodzi naprzeciw potrzebom człowieka, chcącego wyrazić siebie i potrzebom kultury, szukającej nowych form artykulacji własnej tożsamości.

Refleksja, skupiona na badaniu problemu granic w literaturze, uznaje słuszność racji, wedle której każdy „tekst, zagęszczając w swym wnętrzu rzeczywistość, sprzyja ujawnianiu granic ontologicznych, strukturalnych, etycznych, religijnych, kulturowych, a także granic między autorem a tekstem”³⁴. Pytanie o status i graniczność tekstu będzie zatem pytaniem o kondycję podmiotu, a także kondycję języka i status kultury naznaczonej, z jednej strony dynamiką przełomów, przejść, różnic, z drugiej zaś narastającej konwergencji i odróżnicowania. Będzie też pytaniem o graniczność samej granicy i sposoby jej konceptualizowania³⁵.

Estetyka fragmentu: od „ziarna tekstu” do „pola wolnej gry”

Żyjemy w kulturze fragmentu, którego ponowoczesny status konfrontowany jest bezustannie z postawą intelektualną, rozpatrującą na przemian prymat całości nad fragmentem i fragmentu nad całością³⁶. Tam, gdzie zawodzi zasada spójnego i linearnego opisu rzeczywistości, gdzie następuje rozproszenie i zwielokrotnienie procesualnie „wytwarzanych” znaczeń, gdzie rośnie potrzeba aktywnej, zmysłowej przyjemności tekstu, „pisze się” fragmentami. Roland Barthes powie: „Fragmenty są zawsze kamieniami na obwodzie koła [...]. Układam je w kręgi: z okruszków składa się mój mały świat; cóż jednak jest w środku?”³⁷ Pytanie to wskazuje na problem granicy między całością a częścią, kierując naszą uwagę w stronę paradygmatów opisu i interpretacji świata utkanego z ułamków, cząsteczek, kawałków i drobin. Rozbity porządek estetyczny, epistemologiczny, a także aksjologiczny służy odwróceniu znaczeń i rewizji modeli nazywania. Znosząc granice systemowe i kategoryjne, sprzyja niekonkluzyjności i nomadycznym wędrówkom nieliniowych kształtów chaosu.

Estetyka fragmentu, tak znacząco określająca język współczesnej sztuki, każe samo pojęcie „fragmentu” wywieść ze starożytności, gdzie zaistniał on jako skrócona forma myślowa. Kolejne aktualizacje kulturowe czyniły go zawsze znakiem przemiany estetycznego wartościowania rzeczywistości, sygnałem przełomu, kryzysu, przejścia, refleksem nowej postawy wobec świata, a więc swoistym kodem graniczności, która wiecznie się odnawia, wiecznie staje, nigdy nie dochodząc skończoności. Myślenie fragmentem prowadzi nas od romantycznego „otwierania dzieła”, „formy

³⁴ Wstęp [do:] *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004, s. 8.

³⁵ R. Bromboszcz, *Pewne przejście przez granicę między etyką a teorią chaosu*, [w:] *Granice w kulturze*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2010, s. 62 i nast.

³⁶ Problem ten jest przewodnim motywem badawczym mojej pracy: *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011, s. 43–476 i nast.

³⁷ Roland Barthes par R. Barthes, Paris 1975, s. 96–97. Przypis cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] tenże, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 141.

w ruchu”, wydzielenia relacji części wobec całości, do norm współczesnej afirmacji „vision fragmentée”³⁸ – fenomenologii „kawałkowania”³⁹.

Czy możemy mówić o fragmencie jako o pewnej figurze mentalnej, czy też jest on tylko odrębną formą genologiczną? Na ile staje się artykulacją „zmysłu chaosu”? Próbę odpowiedzi proponują autorzy *Słownika gatunków literackich*, dla których fragment to:

jedna z podstawowych form literackich [...], oznaczająca nie tyle odrębny gatunek literacki [...], co będąca przejawem nowego sposobu myślenia oraz powstającego światopoglądu wstępującej generacji romantycznej, która kategorię „zmysłu chaosu” przeciwstawiała klasycznej „idei porządku” [...]. Fragment, który mógł przybierać różnorodne formy pokrewne, niedokończone, niepełne, otwarte, takie jak ułamek, wyjątek, ustęp, odzwierciedlał nową estetykę i filozofię [...], dla której świat był raczej „chaosem” niż uporządkowanym „kosmosem”, zaś literatura miała stanowić próbę rozpoznania i uchwycenia odczytywanej ciągle na nowo księgi świata. Fragment był nie tylko literacko-refleksyjnym narzędziem poznania rzeczywistości, ale także formą ekspresji jednostki twórczej, poszukującej zrozumienia własnej egzystencji oraz określenia swego miejsca w świecie pozbawionym jednoznacznych wyznaczników etycznych, estetycznych i metafizycznych⁴⁰.

Ponadrodzajowe i ponadgatunkowe zawieszenie formy czyniło z fragmentu synonim „ruchu otwartego na nieskończoność, konkretyzację Schległowskiej „formy bez formy” (*formlose Form*)⁴¹, literatury „stającej się, wspartej ideą nieustannego rozwoju, którego efektem były załączki (Novalisowska koncepcja fragmentu jako «ziarna siewnego»)”⁴², ułamki, urywki, przedteksty, zapiski, notatki, warianty (idea „avant-texte”). Zapisany w fragmencie „błysk myśli” stawał się wyrazem postawy wobec świata, postawy wobec własnego dzieła oraz świadomości siebie, duchową i umysłową projekcją artystycznego „ja”⁴³. Tragiczne rozdarcie artysty znajduje swą kontynuację w rozbiciu dzieła, w którym „wszystko jest obietnicą, ruchem i ciągłą zmianą”⁴⁴. Szkicowość i niekonkluzyjność fragmentu oddaje zatem stan zmiany,

³⁸ M. Delaperrière, *Fragment i całość czyli dylematy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 21–22.

³⁹ J. Różyc-Molenda, *Fenomenologia „kawałkowania”*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 197–206.

⁴⁰ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstępem opatrzył S. Jaworski, Warszawa–Bielsko-Biała 2008, s. 387.

⁴¹ F. Schlegel, *Fragmenty z Athenäum*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II rozsz., Warszawa 1995, s. 162–163 i 167–175.

⁴² Novalis, *Kwietny pył (fragment 114)*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 182.

⁴³ A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 12 i nast.

⁴⁴ J. Prokopiuk, *Wstęp* [do:] Novalis, *Poetyzmy*, [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł., wybrał i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 5.

przejściowości, ruchu myśli, rejestrując i odkrywając fazy organizowania się nie-skończonej całości. Takie rozumienie fragmentaryczności, choć odrzuca pojęcie skończoności, poprzez sugestię wskazywania relacji między fragmentami, zakłada wznoszenie się ku finalności sensu, budowania semantycznego wzoru rzeczywistości tekstowej, stanowiącej jednak zawsze cząstkowy obraz świata przedstawionego. Fragment – „ziarno” interpretowany był także jako „wcielenie zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, z uwagi na brak «rozwinęcia» przebiegu wypowiedzianego (słowna rzecz – umarła lub czekająca narodzin)”⁴⁵. „Ziarno tekstu” staje się w ten sposób figurą narodzin i zapowiedzią dzieła *in status nascendi* (fragment-projekt, „zaczyn dzieła”). Fragment romantyczny to zatem swoisty „zapis poszukiwań” tego, co można by nazwać spełnianiem się sensu w słowie. Dialektyczny kształt tego procesu opisuje Stanisław Jaworski:

Dzieło nie musi być doskonałym spełnieniem, [...] jest [ono] rezultatem akcji, w której odbywa się gra różnych sił i interesów, indywidualność zaś pojawia się w nim raczej jako niejednorodna, niespełniona. Jest wynikiem działania, którego podmiot produkuje sam siebie, jako przedmiot. Jest to wizja procesu twórczego, gdzie pomysł – jako teza – zмага się z negatywnością – jako antytezą – ograniczonego wykonania⁴⁶.

Romantyczna kultura pamiętek uczyniła z fragmentu ewokację przeszłości jako ruiny, szczątków całości zaginionej, zniszczonej, zachowującej ułamki jakiegoś „autentyku”. Idea dzieła w ruinie staje się projekcją świata w chaosie, jak również przeżycia niedostatku, niepełności egzystencji, ruiny ludzkiego życia, wreszcie zdążania ku śmierci.

W okresach kulturowo-cywilizacyjnych przełomów, „fragmentowy wyrażania się sposób”⁴⁷ służył opisaniu doświadczenia kryzysu. Udzielano głosu fragmentom, wprowadzającym dysharmonię kształtów i struktur, brak i niepełność, pozbawianie utworu którejs z stałych części. Szczególne znaczenie odgrywały tu formuły początku i końca. Transformacje punktów granicznych tekstu wzmacniały potencjalną dialogowość, otwierały go na inne teksty-fragmenty. Wprowadzając semantyczną destabilizację i płynność, kierowały ku proliferacji czy nawet anihilacji znaczenia, jako radykalnego narzędzia polemiki z tradycją. Badaczka tekstowej spójności podkreśla wyraźnie, że

Nowa formuła początku tekstów może i musi być odczytywana jako polemika z tradycyjną, zamkniętą formą tekstu [...]. Forma zaś otwarta może być skonstruowana tak, by czytelnik odszukał względnie szybko materiał niezbędny dla zbudowania właściwego początku w dalszych zdaniach tekstu, by ten właściwy początek można

⁴⁵ J.L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4, s. 368.

⁴⁶ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993, s. 14–15.

⁴⁷ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, t. VIII, Warszawa 1971, s. 26–30.

było hipotetycznie założyć na podstawie samej językowej formuły początku wypowiedzi⁴⁸.

Zmiana granic tekstu służyła jego fragmentacji, aktywizowała odbiorcę. Formuły początku i końca przybierały kształt elipsy, translokacji, przemilczenia. W „szczelinach” struktury skrywały się niewidoczne na pierwszy rzut oka znaczenia.

Jak trafnie zauważa Anna Kurska, poetykę fragmentu wyznaczają charakterystyczne cechy nawiązujące do tradycji sternowskiej (odniesienia autotematyczne, autonomia narratora, rozbicie retorycznego porządku dzieła). Fragmentaryzm naracyjny objawia się więc jako metoda „luki”, świadomego zawieszenia treści, rozbicia chronologii, manifestowania samodzielności poszczególnych części, burzenia spistości fabuł. „Ów pozorny chaos ma sugerować nieuchwytność opisywanego świata, niemożność jednoznacznej jego interpretacji”⁴⁹. Eliminację formuł uspojnających możemy potraktować jako świadome zacieranie granic, „zaciemnianie” przejrzystości kodów znaczeniowych. Fragmentaryzm kompozycyjny, stając się sygnałem projektu aksjologii i ekspresji światopoglądowej tekstu, wyznacza odbiorcy rolę poszukiwacza, kreatora, walczącego z nawykami schematów odbioru. Tu semantyka transgresji tekstu wiąże się z semantyką drogi, poszukiwania, tworzenia i przemiany, systemowego odkrywania swoistej „wiedzy lokalnej”⁵⁰, zawartej w dynamice piętujących się różnic. Tak zaprojektowany mechanizm gry każe odbiorcy samemu odnaleźć „nieistniejącą” część tekstu, by ową, pozornie chaotyczną rzeczywistość, zobaczyć jako „przemysłany porządek” – tyle, że tworzony poza przyjętymi regułami. Sztuka fragmentarystów rodzi się więc z napięcia między porządkiem a nieporządkiem. Paradoks ten trafnie objaśnia refleksja Waltera Hilsbechera, który zauważa, iż

[...] dotąd wszystkie systemy myślowe były tylko ułamkami rzeczywistości, fragmentami. [...] Pęd do ogarnięcia całości, który się w nich przejawia, ma swoją funkcję, choćby tę, że potwierdza na nowo fragmentaryczny charakter wszystkich zjawisk życia. Życie przebiega poprzez paradoksy. [...] Fragmentarystów życie zmusza do rozstania się z formą. P r a g n ą formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. Ich proza tka swoje wzory i jednocześnie rozkłada się, zatracza [...], stając się łupem czasu, któremu oddaje się [...] – poszarpana nietrwałością⁵¹.

Wpisana w poetykę fragmentu problematyczność związków między podmiotem a przedmiotem staje się świadectwem zmagania twórcy z formą, prób jej

⁴⁸ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Problem języka*, Wrocław 1974, s. 281.

⁴⁹ A. Kurska, *Fragment*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Warszawa–Wrocław–Kraków 1991, s. 303.

⁵⁰ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. 170–171 i nast.

⁵¹ W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje, wybór i wstęp* S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 153–155.

przełamywania. Stąd transgresyjny charakter fragmentu „odzwierciedlający najsilniej uniwersalistyczne tendencje jednoczenia się i zacierania granic między rodzajami sztuki”⁵². Służy on odkrywaniu takich środków ekspresji, które łączyły różne tworzywa i media w duchu przekraczania czy negowania zasady jedności świata. Pisząc o romantykach, Marta Piwińska mówi wprost: „fragmentaryczność stała się ich zasadą estetyczną, między innymi dlatego, że jedność życia nie ukazywała się w jego chronologicznym przebiegu; eksperymentowali, starając się chwytać los”⁵³. W drodze do absolutu artysta romantyczny musiał doświadczać transgresji, rozszalać formę, przeciwstawiać się kształtom gotowym.

Bunt przeciwko normatywnym założeniom sztuki, znajdujący swą estetyczną wykładnię między innymi w zjawisku synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego, pozwolił uznać także fragment modernistyczny jako jednostkę wolną od kategoryzacji i reżimów konwencji. Formalną otwartość potwierdzała praktyka pisarska Paula Valéry’ego, którego zbiór fragmentów określić można jako „dzieło sztuki złożone z samych faktów myślenia”⁵⁴. Założenie estetyczne francuskiego modernisty rozpoznajemy w strategii osobliwej niegotowości zbioru (cyklu), ujawniającej się zarówno w poszczególnych elementach – fragmentach, jak i niegotowości kompozycyjnej, zmuszającej czytelnika do twórczego odkrywania ukrytej całości. Tekst fragmentaryczny „staje się” dzięki czytelniczemu spajaniu, co przydaje mu cech literackiej partytury, dookreślonej artystycznie w akcie odbioru⁵⁵. Narracyjne struktury fraktalne⁵⁶ o porządkach nieliniowych organizuje prawo serii lub wariantowego zwielokrotnienia fragmentowych powtórzeń, organizowanych każdorazowo w celu tworzenia nowych skupień sensotwórczych. Dlatego, jak dowodzi Ewa Połczyńska,

w serii fragment, forma stworzona przez atraktor, staje się najistotniejszym elementem dzieła i [...] zachowuje odrębne, sobie tylko przynależne znaczenie [...], a układ wyrażony przez fragment jawi się jako swoisty pryzmat, który stwarza możliwość zorganizowania materii nietypowej w skróconą wizję prawdy, zagęszczoną myśl, świat zmieszczony w żrenicy⁵⁷.

⁵² Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii literatury*, Warszawa 1966, s. 171–172.

⁵³ M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 117–118.

⁵⁴ J.L. Galay, *Problemy dzieła...*, s. 372.

⁵⁵ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gatuszka L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 25.

⁵⁶ Tekst dyspatywny, zbudowany na kształt samopodobnych fraktali, traktowany jest jako cecha nowoczesnego eseju. Por. D. Heck, *Fraktalność nowoczesnego eseju*, [w:] *Efekt motyla 2. Humanisci wobec metaforyki teorii chaosu. Studia*, pod red. D. Heck i K. Bakuły, Kraków 2012, s. 283–286; R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 172–184.

⁵⁷ E. Połczyńska, *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008, s. 47–48 i nast.

Wiek dwudziesty uczynił z cząstki, wycinka, reprezentację mimetyczną współczesnej rzeczywistości, od dawna rekonstruowanej przez naukę i pozbawionej wszelkiej hierarchii. Świadectwem tego są niewątpliwie awangardowe ruchy twórcze wyrażone modernistyczną estetyką powieści-worka. Badania pokazują, że literacka nowoczesność obfituje w formy „stające się”: utwory-bruliony, powieści ostatecznie niezamknięte (*Collegium Novum* Jana Brzękowskiego), noty o książkach urojonych (*Tlön Uqbar, Orbis Tertius* Borgesa), wielość fragmentów układających się w co najmniej dwie książki (*Gra w klasy* Julio Cortazara). Ten rodzaj fragmentaryczności wiązać należy oczywiście z koncepcją „formy-korzenia”⁵⁸: niedociągniętej, zatrzymanej w stadium wstępnym, brulionowym. Fragment jako zapis świata po cywilizacyjnej katastrofie staje się miejscem napięć, w którym krzyżują się sprzeczne dążenia. Maria Delaperrière wskazuje na estetyczne przewartościowania nowoczesności, sprawiające, że „świat, zachowujący sens jako całość, traci swój środek. Jest fragmentaryczny, ale nie rozbitny, a każdy fragment nabiera sensu w stosunku do zespołu fragmentów. [...] W tym kontekście bezpośrednim wyrazem poetyki fragmentu są opozycje: jedność – wielość, ogół – szczegół, skończoność – nieskończoność, punkt – wszechświat”⁵⁹. Zdaniem Delaperrière, już kod futurystyczny, odsłaniany w wizjach rzeczywistości aprzyczynowej, zdradza wyraźne nachylenie ku koncepcji Nietzscheańskiej, uznającej fragment za autonomiczną całość funkcjonującą i znaczącą, niezależnie od wszelkiej hierarchii. Taka forma fragmentacji prowadzi do skupienia obiektu na jednym wycinku rzeczywistości, funkcjonującym poza wszelką celowością, co objawia się atomizacją dyskursu, migotliwym rozpraszaniem tekstu, wzmożonym dysonansem obrazowania⁶⁰.

Swoisty dla estetyki fragmentu „niepokój” łączy się z ideą „wyrażania niewyraźności”, z opisywaniem świata w formie „momentu-śladu”. Fragment wydaje się wręcz określać całą „poetologiczną świadomość formacji modernistycznej” z jej „estetyką niewyraźności, lingwistyczną negacją, egzystencjalną analityką milczenia, sztuką rozumianą jako nieprzerwany wysiłek wyrażania nowości”, wreszcie „koncepcją dzieła sztuki jako epifanii”⁶¹.

Przeciwnik idei nowości Theodor Adorno wskazuje na „nieprzedstawialność sztuki”, która to sztuka uchyla się wyrażaniu, neguje możliwość urzeczywistnienia się formy pełnej, skazana jest na wieczną odmienną od tego, co terazniejsze, na zapisywanie jedynie „momentów-śladów” jako rodzaju „uwewnętrznionego doświadczenia”, przez co „dzieła sztuki są zneutralizowanymi [...], jakościowo odmiennymi

⁵⁸ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] tegoż, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1988, s. 613; G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3; K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 146.

⁵⁹ M. Delaperrière, *Fragment i całość...*, s. 27.

⁶⁰ Tamże, s. 25–32.

⁶¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 17–22.

epifaniami⁶². Adornowskie zanegowanie czasu linearnego jako systemu⁶³ znajduje swój wyraz w fragmentarycznym, cząstkowym, „momentalnym” sposobie doświadczania i rejestrowania czasu. Antyheglistyczna estetyka fragmentu jest manifestacją niezgody na świat zastany i rozbija jego ideologiczną spójność.

Modernistyczny status fragmentu wiązał się jednak z funkcją strukturalizującą, dającą szansę na szukanie znaczenia i rozpoznawania kodów spójności. Fragment dla modernistów był „terenem” gry pomiędzy całościowością a nie-całościowością. Pozwoliło to wyodrębnić określone typy fragmentaryczności, takie jak „fragmentaryczność kreowana”, parcjalna, delimitacyjna i strukturalna⁶⁴. Sygnałami fragmentacji strukturalnej będą, ujawniane naprzemiennie, konwencje gatunkowe, z których żadna nie jest dominującą. Obcujemy wówczas nie z rozbiem formy, ale z „rozproszkowaniem” części różnych form. W ten sposób powstają struktury „mozaikowe”, eklektyczne składanki zbliżone do naznaczonych poetyką przejściowości współczesnych sylw. Nie inaczej rzecz się ma z fragmentem, który – jak czytamy w eseju Waltera Hilsbechera – „odgrywa istotną rolę na początku i na końcu wszystkich wielkich epok formalnych. Wprowadza je szkicowo albo rozkłada na surowce dla późniejszych projektów⁶⁵. Być może dlatego badacze tego zjawiska wskazują na fakt, że fragmentowość sylwiczna jest „świadectwem samowiedzy poznawczej współczesnej sztuki słowa, jest próbą tworzenia kolejnych wariantów współczesnych metafor epistemologicznych⁶⁶.”

Graniczny status fragmentowości pokazuje ewolucja modernistycznego czy właściwie kubistycznego kolażu zmierzająca w stronę estetyki *bricollage’u*, bliskiej już ponowoczesnym „kawałkowaniom” świata. Kolaż służył wyzwoleniu części tekstu z porządku linearnego i celowościowego, uwolnieniu ich od „ciśnienia macierzystych kontekstów, by w nieoczekiwanych konfrontacjach i powiązaniach dokonać ich resematyzacji⁶⁷”. Wymagał zatem pewnego zadośćuczynienia normom. Uzyskując rangę autonomicznego przedmiotu, komunikował taką wizję świata, która jest mieszaniną „wszystkości”, biblioteką chaosu, ahierarchicznym zlepkiem cytatów oraz klisz⁶⁸. *Bricollage* to gra oparta na przeświadczeniu, że wszystko jest cytatem, kombinacją części już istniejących, z których budowany jest jakiś zlepek, będący bardziej odbiciem świadomości twórcy, niż zapisem rzeczywistości. Fragment, jako narzędzie zasady *bricollage’u*, eliminuje wszelką sentencjonalność,

⁶² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61, 148, 156.

⁶³ O pojęciu czasowości w sztuce nowoczesnej pisze M. Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 46–61.

⁶⁴ K. Bartoszyński, *O fragmentach...*, s. 143–147.

⁶⁵ W. Hilsbecher, *Fragment...*, s. 154.

⁶⁶ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik...*, s. 602–603.

⁶⁷ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 2000, s. 256.

⁶⁸ Tamże, s. 259.

celowość, finalność. Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku „niedomykania” tekstu, opatrywania otwartych zakończeń utworu pytaniem, co wywołuje wrażenie „zapisu” ciągle stojącego się, dopuszczającego możliwość wielu rozwinięć, przedłużeń, dookreśleń.

Istotny dla naszych rozważań jest pogląd znawczyni modernizmu:

Fragment modernistyczny jawił się jako destrukcja konstruktywna, bunt przeciw porządkowi klasycznemu w imię nowego ładu, sprzeciw wobec wszelkich systemów, wielogłosowość. Schyłek nowoczesności zaś, czyniąc z fragmentu „ikonę świata”, w którym wszystko już zostało powiedziane, lansuje swoisty porządek, który staje się estetyką rozpadu („vision fragmentée”)⁶⁹.

Idąc tropem porównań, można stwierdzić, że fragmentaryczność modernistyczna to poważna, zrytualizowana polemika z zasadą kompletności, zorientowana jednak na esencjonalność i dyskursywność, podczas gdy jej postmodernistyczna kontynuacja skupia się raczej na zabawie, anarchistycznym błżeństwie, zmysłowości, przypadkowości i przygodności⁷⁰, jest „pracą nad tekstem, który jest coraz bardziej pozbawiony sensu”⁷¹.

Dla postmodernistów wyznacznikiem antysystemowej poetyki jest, obok nieprzedstawialności, ironii i hybrydyzacji, właśnie nieokreśloność i fragmentaryczność⁷². Zastępują oni formę korzenia ideą *rhisome* – labiryntowego kłącza, wprowadzającego rodzaj myślenia pozornie pluralistycznego, gdy brak już jedności, ale ciągle jeszcze pozostaje jej pamięć, jako punkt odniesienia dla wielości. Dekonstrukcjonści kanonizują fragment. Jacques Derrida stwierdza wręcz: „pisać, to mieć pasję zaczytania”⁷³. Dezintegracja struktury, jako swoista „energia napięcia tekstu”⁷⁴, staje się estetycznym imperatywem ponowoczesności, dla której fragment jest ikoniczną reprezentacją świata, metodą opisu aktualnej sytuacji kulturowej, ewokacją założeń estetyczno-poznawczych, ale także narzędziem opisu i interpretacji rzeczywistości, domagającej się nowych form reprezentacji. Postmodernistyczna idea fragmentu ogniskuje w sobie całą transgresyjność myślenia o literaturze, które każe

zapomnieć wiedzę, podpalić bibliotekę poetyk, [...] świętować amnezję, dzikość, a nawet głupotę. [...] Dar poematu niczego nie cytuje, nie ma żadnego tytułu, nie wierzy w nic, pojawia się tam, gdzie się nie spodziewasz [...], zrywa z poezją dyskursywną, [nazywa] pewną namiętność do jednostkowych znamion, sygnaturę

⁶⁹ M. Delaperrière, *Fragment i całość...*, s. 21–22.

⁷⁰ Tu punktem odniesienia jest sposób ujęcia metafory tańca przez A. Zawadzkiego w pracy *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 369.

⁷¹ G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo (Dwa fragmenty)*, przeł. J. Ugniewska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1/2, s. 262.

⁷² K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, s. 132–133.

⁷³ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 251–267.

⁷⁴ W. Hilsbecher, *Fragment...*, s. 152–155.

powtarzaną w rozproszeniu, niezmiennie poza kręgiem logosu, nieludzką, ledwo oswojoną⁷⁵.

„Myślenie fragmentem” aktualizuje także znaczenie idei George’a Bataille’a, szukającego prawdy w resztkach, odpadkach, zdegradowanych cząstkach bytu⁷⁶. Uzyskujące rangę faktów tekstowych fragmenty stają się środkiem odkrywania różnic w zamkniętej całości świata, którego wartość indywidualną można uchwycić w języku negacji, niespójności, nieporządku. Wszystko co marginalne, przyczynkowe, rozparcelowane, odrzucone i wyalienowane może być źródłem epifanii jako emanacja prawdy „resztek”, „odpadków”, „zdegradowanego kawałka”. W *Piśmie kłęski* Maurice Blanchot stwierdza, iż:

[...] fragment jest jedyną wysepką na morzu ruin współczesnej epoki. Kiedy wszystko zostało powiedziane, to, co zostaje do powiedzenia, to klęska, ruina słowa, niewydolność pisma, szum, który jest szeptem tego, co zostaje bez reszty⁷⁷.

Do tradycji „dzieła w ruinie” nawiązuje także Eugenio Donato, u którego czytamy, że „naturę poety konstytuuje zbiór fragmentów przeszłości, z których każdy jest synekdochicznym przedstawieniem tekstowym”⁷⁸, a w programie badawczym Rolanda Barthes’a i Jonathana Cullera odnajdujemy tezy o antystrukturalizmie „nie szukającym w dziele porządku, ale nieporządku”⁷⁹, o lekturze „koncentrującej się na częściach, odnoszącej je do materiału różnego rodzaju i nie mogącej rozważać relacji każdej części do całości”⁸⁰. Barthesowska „filozofia tekstu” przybiera postać metafory „rozwieżdzonego nieba, pozbawionego krawędzi i punktów odniesienia”⁸¹. Dynamiczny proces zderzania się rozsypanych porcji mowy to – wedle Rolanda Barthes’a – „ruchoma gra *signifiants*”⁸², która aktywizuje sferę „pomiędzy” znaczeniami czy raczej „zdarzeniami” tekstu. Aktywny i produktywny „tekst w działaniu” nabiera wymiaru nieredukowalnej wielości, „wszystko znaczy nieustannie i wielokrotnie, ale bez przypisania do określonej struktury”⁸³. Taki punkt widzenia pozwala

⁷⁵ J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 159–160.

⁷⁶ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 49–65.

⁷⁷ M. Blanchot, *Ecritures du désastre*, Paris 1980, s. 79 (przekład własny).

⁷⁸ E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gościńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 338.

⁷⁹ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1979, z. 5.

⁸⁰ J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 231–272.

⁸¹ „Literatura jest zawsze tylko jednym tekstem [otwartym] na przejścia ku sieci o tysiącu wejściach [...], ku perspektywie fragmentów, głosów pochodzących z innych tekstów, innych kodów”, R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 48.

⁸² R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 191–197.

⁸³ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 189–190.

nam spojrzeć na „tekst” jak na „uniwersum znakowe, dla którego nie są istotne ani dzieła składające się na nie, ani gatunki w nim rozpoznawalne”⁸⁴, ani tworzywa, jakie ową tekstowość stanowią. Fragment buduje w ten sposób rodzaj antysystemu skierowanego nie tylko przeciwko poetologicznym kategoryzacjom, ale przeciw wszelkiej racji totalnej i deterministycznej. Możemy powiedzieć za Derridą, że istotą fragmentu jest „esencjonalna nieukończoność”, „decentracja”, odwrót od „parafrazującego” ujęcia całościowego w kierunku uchwylenia „poła wolnej gry”⁸⁵.

Wielość, zmienność i multiplikacyjność kulturowych przekazów pozwala mówić o homologii pomiędzy otwartością struktur i wieloznacznością rozmnożonych części a chaotycznością, absurdalnością i niepoznawalnością świata. Panfragmentaryzm odzwierciedla rzeczywistość, która w swej naturze jest bezkształtna⁸⁶, znamionuje kryzys, przejście, kres wyrażalności, konflikt⁸⁷, jaki tkwi pomiędzy doświadczeniem rzeczywistości a próbami jej artykulacji. Jak zauważa Walter Hilsbecher:

czasy wysokiego napięcia [...] mają w dziedzinie duchowej tendencję do fragmentu, który odgrywa istotną rolę na początku i na końcu wszystkich epok formalnych. [...] we fragmencie raczej niż w dziele zamkniętym tkwi możliwość przedstawienia nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania – to zaś oznacza [...]: nierozwiązywalności zagadki świata. Właśnie ta nierozwiązywalność paradoksalnie popycha nas raz po raz ku rozwiązywaniu, nie pozwala zejść z drogi poznania. [...] fragment uczy nas zrozumienia płynnej struktury świata, przejmując nas czarem tymczasowości, wstrząsa naszą świadomością, budząc jasne przekonanie, że doskonałość polega na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym⁸⁸.

Nieprzedstawialność rzeczywistości przekłada się na taki porządek lektury, który „[...] koncentruje się bardziej na niemożliwościach, niż na możliwościach, na nieskuteczności systemu czy strategii, niż na ich skuteczności, na rozproszeniach, niż na scaleniach (skupieniach), na niedookreśleniu niż na dookreśleniu”⁸⁹. W ponowoczesnym świecie obcujemy zatem z paradoksem całości jako fragmentu i fragmentu jako rodzaju całości. Gilles Deleuze przekonuje, iż w świecie, gdzie „wszystko

⁸⁴ K. Bartoszyński, *O fragmencie...*, s. 153.

⁸⁵ R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 126.

⁸⁶ M. Skrzeczkowski, *Miazgowatość – doświadczenie ponowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie: analizy kulturoznawcze*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2009, s. 21–31.

⁸⁷ Por. S. Magala, *Konflikt w kulturze współczesnej*, [w:] tegoż, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 133–154.

⁸⁸ W. Hilsbecher, *Tragizm...*, s. 30–35 i 154–155

⁸⁹ A. Pilch, *Umykanie sensu – chaos języków – tekst wiecznie niedoczytany (Derrida, Deleuze)*, [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakuła i D. Heck, Wrocław 2006, s. 148.

rezonuje, zamiast następować po sobie”, skuteczną praktyką hermeneutyczną jest „filozofia wiecznej dygresyjności”⁹⁰.

Duchowo-estetyczna kondycja współczesnego fragmentarysty wiąże się z świadomością kresu Hegłowskiego złudzenia transcendentnego, każącego wierzyć w scalenie i jedność, gdyż ceną za owo złudzenie jest „terror i totalizm” form. Ponowoczesną odpowiedzią na nierozstrzygalność tego konfliktu jest postulat Jeana-Françoisa Lyotarda: „Wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, wierząc w możliwość wygranej bez troski o jedność całości”⁹¹.

Poza granicami tworzyw. Intermedia a zmysłowa „produkcja” znaczeń

Étienne Bonnot de Condillac, sięgając do narodzin pisma, podkreśla obrazową wartość języka. Stwierdza wręcz, że „pismo było z początku tylko prostym malarstwem”⁹². Myśl tę aktualizuje po latach Jacques Derrida, stwierdzając, że „pismo jako środek komunikacji jest w swej istocie malarstwem, [...] powtórzeniem obrazowości”⁹³. Jej modernistyczna ekspansja w eksperymentach formistów i futurystów wiązała się ze zjawiskiem „słowografii”⁹⁴, znajdując swe kontynuacje w estetycznych projektach poezji konkretnej i fonicznej. Dziedzictwem awangardowych eksperymentów, których celem była redefinicja sztuki, stały się zjawiska, takie jak np. assemblage, performance, happening, body-art, art direct, behaviour-art, land art, clouage, decollage, fumage, emballage, informel, spacjalizm, nowy dadaizm, sztuka optyczna i kinetyczna, poezja wizualna, miejskie graffiti, mail art, video art, computer art, visual reality art i inne⁹⁵.

Współcześnie w ślad za wielościowym językiem przekazu artystycznego idzie uwolniony z ram metodologicznych naukowy dyskurs, skupiony wokół antropologii nowych mediów⁹⁶, ich udziału w zmianie paradygmatu literatury i literackości.

⁹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 31.

⁹¹ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 60–61.

⁹² E. Condillac, *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*, przeł. K. Bończyk, Warszawa 2002, s. 341.

⁹³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 379–382.

⁹⁴ B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 325–327.

⁹⁵ Por. G. Pietruszewska-Kobiela, *Preludium do ponowoczesności. Ready makes Marcela Duchampa i Anatola Sterna*, [w:] *Filologia polska. Historia i teoria literatury*, red. E. Hurnikowa, L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 139–172.

⁹⁶ Współczesne tendencje badań porównawczych włączają ikonologię w obszar badań kulturowych i koncentrują się na filozofii obrazu, opisywaniu mechanizmów recepcji słowno-obrazowej we współczesnych przekazach multimedialnych. O. Kryszowski, *Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. I: *Problemy teoretyczne*, red. nauk. E. Szczęśna i E. Kasperski, Kraków 2010, s. 160–164.

Aktywność badawcza dotyczy tekstu rozumianego jako polimedialne dzieło sztuki, skupia się na zjawiskach audiowizualizacji, przestrzenności i architektoniki tekstu, cyberliteratury, hipertekstu w kulturze interfejsów, a także nowej ontologii tworzyw i mediów. W kontekście takiego kierunku praktyk badawczych potraktujmy „liminalność” tekstu jako stan „przejścia” od idei spójności i autonomii tworzyw w kierunku afirmacji radykalnej fragmentowości, jaka stała się konsekwencją medializacji sztuki i hipermedialności tekstu.

Scott Lash, wychodząc od opozycji między oznaczaniem a pragnieniem, dyskursem a figurą, broni tezy głoszącej, że modernistyczne nurty w ewolucji kultury oparte są na semiotyce i wzmożonych „trybach oznaczania”, na „wrażliwości dyskursywnej”, logice i dyscyplinie słowa, formalizacji języka, „kulcie” znaczenia, „estetyce interpretacji”, w której panuje ład, przyznający pierwszeństwo słowu. Zdaniem Lasha, postmodernistycznym orientacjom właściwa jest tendencja „kulturowego odróżnicowania”, prymat pragnienia nad oznaczaniem, przyjemności nad rzeczywistością, skupienie na pierwotności procesów psychomentalnych oraz podkreślenie roli wrażliwości Id, biorącej górę nad wrażliwością Ego. Postmodernistyczne „odróżnicowanie” obejmuje zespół praktyk artystycznych i kulturowych związanych z figuralnością, negacją systemowości, odrzuceniem totalizujących mechanizmów sensotwórczych, zasadą różnicy i pluralizmu, z płynnością i ruchem znaczenia, wrażliwością, sensualizmem, a więc tym wszystkim, co przynależy do wizualistycznego kodu ogarniania rzeczywistości⁹⁷.

Susan Sontag definiowała nieoznaczoność jako ekspresję wrażenia wizualno-fonicznego, uwolnionego z rygorów intelektu, presji znaczenia, właściwego dla kultury słowa zdominowanej przez „estetykę interpretacji”. Autorka opublikowanego po raz pierwszy w 1966 roku szkicu *Przeciw interpretacji*, mówiąc o „kłamstwie mimetyzmu i fałszu świętokradczych wobec sztuki doktryn interpretacyjnych”, stanowczo podkreśla rytualno-magiczny i obrzędowy charakter sztuki jako takiej. Zauważa ponadto, że jest ona zawsze figuralna i subiektywnie ekspresyjna. Nie jest zatem ważne, „co mówi”, lecz „co robi” i „przez co działa”. Tę performatywną jakość sztuki właśnie najtrudniej ogarnąć sensem, którego hermeneutyczna nadprodukcja szkodzi samej sztuce:

Żyjemy w czasach, gdy podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym [...], erupcje interpretacji dzieł zatruwają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, której zasadniczym problemem jest rozrost intelektu, dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce. [...] Zinterpretować to zubożyć i wyczerpać rzeczywistość, powołując do istnienia widmowy świat „sensów”⁹⁸.

⁹⁷ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania („regime of signification”)*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004, s. 471–476.

⁹⁸ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. D. Żukowski, [w:] *też*, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 16–17.

Dla Sontag dzieło nie powinno być „tekstem” (duplikatem rzeczywistości), lecz zmysłowym obiektem, doświadczeniem przedkładającym „erotykę nad hermeneutykę”⁹⁹. Odrzucając kulturowe koncepcje interpretacji sztuki auratycznej i apollinijskiej, Sontag mówi o sztuce postmodernistycznej zbudowanej na „estetyce wrażenia”. Wskazuje także na jej nietzscheańską genealogię (estetyka afirmacji), pozwalającą traktować tzw. idee dzieła jako „zmysłowe stymulatory”, implikację i artykulację życia (praw i dynamiki natury)¹⁰⁰. Wyjściem poza rzeczywistość w stronę pragnienia jest dzieło wolne od dyktatu dyskursu intelektualnego, skupione na medium zmysłowym i jego niekoherentnych podstawach. Propozycja antyhermeneutyczna Sontag podważa zatem dyskursywno-tekstualną koncepcję psychoanalizy Freuda, a zwłaszcza jej założenie o „oswajaniu sensu” i tropologicznej teorii reprezentacji¹⁰¹.

Arbitralność opozycji dyskurs (tekst) – figura (obraz) można zrewidować, wskazując na przenikanie się słowa i obrazu na drodze interakcji transmedialnych. Paweł Wawrzyszko proponuje, by

przełożyć dominację dyskursywności [...] na wyakcentowanie funkcji symbolicznej działania znaczącego, dominację figuralności zaś na położenie nacisku na funkcję ikoniczną. Ujęcie różnicy między dyskursem a figurą, jako przemieszczenie nadrzędnej funkcji reprezentamenu, uwolniłoby określenie granicy modernizm-postmodernizm od nakładanego nań podziału na rodzaje sztuk, co z kolei pozwala mówić o ikoniczności literatury ponowoczesnej, a więc jej „cytatowości” czy też charakterze parodyjnym¹⁰².

Linda Hutcheon w swej głośnej pracy *Teoria parodii* dowodzi, że postnowoczesne myślenie w duchu parodii upowszechnia zjawisko metadyskursywności, która „skłania [...] badaczy do tworzenia ogólnego pojęcia *performansu*, które to pojęcie służyłoby wyjaśnianiu samozwrotności nie tylko współczesnych form sztuki, ale i wszystkich form kultury – od reklam telewizyjnych po film, od muzyki po prozę”¹⁰³. W ten sposób dzisiejsza parodia obejmuje wszelkie rodzaje mediów i dyskursów. Jest przez to zasadą dialogiczności i transdyskursywności, jaka dokonuje się nie tylko w literaturze, sztukach wizualnych, audiowizualnych, w muzyce, teatrze, architekturze, formach komunikacji medialnej, ale także w retoryce, estetyce, filozofii, historiografii czy polityce. Złożoność i wielostopniowość zjawisk parodyjności pokazują sztuki wizualne, odślaniające proces inkorporacji dzieł, wewnętrznego ich zdialogizowania, zgodnego z zasadą, którą Leo Steinberg określił jako „ruch inter-art”¹⁰⁴.

⁹⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰⁰ S. Lash, *Dyskurs czy figura?...*, s. 476–478.

¹⁰¹ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 287–320.

¹⁰² P. Wawrzyszko, *Od modernizmu do postmodernizmu. Scotta Lasha koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 514.

¹⁰³ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, wstęp W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 20.

¹⁰⁴ Tamże, s. 29–32.

Sztuka dwudziestowieczna, a także jej obecne kontynuacje, przełamujące opozycję werbalizmu i wizualizmu, dyskursu i figury, ucieleśniały estetyczny projekt oparty na hegemonii obrazu, dominacji „nieświadomego” nad „rozumowym”. Wyzwaniem sztuki nieprzerwanie jest „dotarcie do «ostatniego obrazu», w którym rzecz i znak stałyby się tożsame”¹⁰⁵, stworzenie uniwersalnego języka, który z założenia opierałby się na dialogu różnych systemów znakowych dostępnych ludzkiej percepcji. Nowy, postwerbalny język poza granicami tworzyw dopuszcza do głosu narzędzia wypracowane przez kulturę multimedialną. Od czasów awangardy był on estetycznym zapisem aprzyczynowości i pozaczasowości, nielinearności i względności, dyskursem pytań i niewyraźnych sensów.

Percepcja i praktyka twórcza otwarte na język nowych mediów czynią z fragmentacji naczelną zasadę komunikacji artystycznej, w której zdają się odkładać ślady wszystkich omówionych tu zjawisk. Co więcej – jak dowodzą znawcy przedmiotu – „przy całej innowacyjności Internetu literatura pełni rolę układu odniesienia”¹⁰⁶. W czasach digitalnej transformacji wypracowane przez literaturoznawczą teorię fragmentu pojęcia i kategorie służą objaśnieniu i opisowi zjawisk kultury multimedialnej, cyberliteratury, praktyk liberackich i słowno-performatywnych, liternetu, badaniu tekstowych partytur hipertekstualności, poezji eksperymentów nowomediacyjnych. Potwierdzeniem ciągłości estetyki fragmentu jest jej stała obecność w analizie związków poezji współczesnej i języka nowych mediów, w opisie eksponującym takie kategorie, jak: cytacyjność, kliszowość, ikoniczność, heterogeniczność znakowa, eliptyczność, kolażowość, polisensoryczność, hipertekstowość, filmowy symultanizm, poetyka wideoklipu, symulakryczność, interaktywność. Można rzec, że nowe technologie przesuwają granice tekstu w stronę paradygmatu wizualnego, w stronę figuralnej zmysłowości epoki ekranów. Zaświadcza to o kolejnym stadium transgresyjności sztuki, która to sztuka w wyniku technologicznej reprodukcji oddzielona została od swego kulturowego podłoża. Przekazy artystyczne, tracąc swą autonomię i formalną integralność, przekraczają nie tylko ramy własnych porządków semiotycznych, ale także ramy ich technologicznego przetwarzania i kreowania¹⁰⁷.

Performatywny charakter tekstu poza strukturą sprawia, że tekst „działa” we współpracy człowieka i maszyny, jest zbiorem asocjacji, ma charakter przestrzenny, dynamiczny, mobilny, staje się wielotorowym zapisem naturalnej pracy

¹⁰⁵ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 161.

¹⁰⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 172 i nast.

¹⁰⁷ „Wirtualna obecność wielu głosów [tworzy] multimedialną przestrzeń sprawiającą, że tekst powstaje jako sieć śladów, które w nieskończoność odsyłają do innych śladów. Sam tekst przekracza tym samym granice, które są mu przypisane. [Nowy status tekstu określają zasady takie jak]: przyspieszenie, usieciwienie, fragmentacja i montaż, bliskość, wizualizacja”, K. Wenz, *Tekst w dobie jego reprodukcji elektronicznej*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Ekrany piśmiennosci: o przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. nauk. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 108.

umysłu¹⁰⁸. Cybertekst, znajdujący swą teoretyczną wykładnię w koncepcjach postmodernistów¹⁰⁹, w ujęciu medioznawczym postrzegany był jak „artystyczna baza danych uwolniona od norm narracyjnej syntagmy”, zbiór leksji (fragmentów, drobiny, cząstek) do konstruowania swobodnych połączeń, których konceptualną zasadę określa czytelnik, a właściwie czytelnicy – ich aktywność i możliwości kreacyjne¹¹⁰. Wybitny krakowski badacz liternetu Piotr Marecki, podkreśla, że „hipertekst, jako nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych, jest tekstem rozbitym na poszczególne leksje i połączonym linkami [...]. Ich zastosowania i hierarchię ustala czytelnik. Poprzez fakt, że przekaz jest aktualizowany w momencie odczytania, odbiorca staje się współautorem”¹¹¹. Autor i współautor/czytelnik tekstu, egzystujący w „świecie rozmytym przez media”, stają się tropicielami i kreatorami swobodnie „tasowanych” znaczeń. Co więcej, czytelnik jako reprezentant społeczeństwa sieciowego – zdaniem Dericka de Kerckhove’a – modeluje atrybuty swego umysłu, dostosowując je do obiegu i dystrybucji informacji w sieci. Pozwala to uznać hipertekst za „dziecko hiperaktywnego umysłu” oraz wynik „upadku umysłu linearnego”¹¹². Interaktywny projekt „literatury w Sieci” poszerza pole hipertekstowej gry, której obszar opanowały media elektroniczne i prawa nimi rządzące¹¹³. Zdaniem Karen Wenz, hipertekst jest kolażem, pozbawionym materialnej jedności; rządzi nim kombinatoryka, zróżnicowana gęstość jednostek i więzów, symulacyjna ulotność

¹⁰⁸ Por. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkice do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku: afternoon a story, Patchwork Girl, A Furtcher Xanadu*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 127–150.

¹⁰⁹ G.P. Landow, *Hipertekst a teoria krytyczna*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Ekrany piśmiennosci...*, s. 213–236.

¹¹⁰ R. Chymkowski, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, [w:] *Liternet...*, s. 81–94.

¹¹¹ P. Marecki, *Wstęp*, [w:] *Liternet...*, s. 10.

¹¹² „Zasada hipertekstu pozwala traktować Sieć jako swego rodzaju rozszerzenie zawartości umysłu. Hipertekst przekształca pamięć jednego człowieka w pamięć wszystkich ludzi, tworząc z Sieci pierwszą pamięć ogólnoswiatową”, D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Warszawa–Toronto 2001, s. 97–98.

¹¹³ „Hipertekst rzadko występuje w postaci czystej. Dziś hipertekst to zwykle hipermedia. [...] uczestniczą [one] w procesie remediacji, w procesie reakcji piśmiennosci na wizualne techniki fotografii, kina i telewizji, [...], analogowych i cyfrowych mediów wizualnych.[...] Zmieniają się proporcje między tekstem a obrazem, zmienia się kształt samej piśmiennosci, [prowadząc] do łączenia mediów wizualnych z drukiem. [...] Projektanci hipermediów wykorzystują obrazy, a także dźwięki, po to, by dawać doznania prawdziwsze albo bardziej bezpośrednie, niż dawałyby tylko słowa. [...]. Hipermedia można uznać za swego rodzaju pismo obrazkowe, które przekształca cechy zarówno tradycyjnego pisma obrazkowego, jak i pisma fonetycznego. [...] hipermedia przekształcają pismo fonetyczne, by od nowa podkreślić status elementów obrazowych [wtopionych] w tekst interaktywny. Graficzny interfejs użytkownika sam stanowi taki tekst. Ponieważ obrazy i tekst słowny należą w interfejsie do jednej przestrzeni, obrazy mogą przekraczać granice i stawać się symbolami tekstu”, J.D. Bolter, *Eksplozja obrazów*, przeł. J. Mach, [w:] *Ekrany piśmiennosci...*, s. 119–141.

znaków¹¹⁴. Przykłady twórczości liternetowej pokazują, że tekst „żyje” wolnością wszechobecnie mediatyzowanej rzeczywistości. „Rozsadzając ciasnotę granic papierowego nośnika”¹¹⁵, „raz na zawsze odrywa się od swego miejsca na karcie, nie »jest«, tylko dosłownie »dzieje się« w czasie i przestrzeni”¹¹⁶.

Fraktalnymi strukturami polisensorycznej, wielonarracyjnej strategii sztuki interaktywnej rządzi zasada twórczego chaosu. Przykład takich „narracji” stanowią: powieść hipertekstowa, narracje audiowizualne, poezja kolaży konkretystycznych, performerskie teksty-organizmy, teksty liberackie i liternetowe¹¹⁷. Wskazane przez badaczy nowego oblicza literatury cechy, takie jak: redundancja (rozumiana jako nadmiar znaczeń i kontekstów), recyklingowość form, strategia voyerystyczna, teatralizacja komunikacji, performatywność, rytualność happeningowa, translokacja i osmoza znaczenia, progresywizm, fragmentacja cielesności, nawigacyjność, labiryntowość, nomadyczny status podmiotu i tekstu, conceptualność, kolaż (mozaika) kontekstów, zdają się przywoływać całą gamę omawianych tu wyróżników estetyki fragmentu. Zaświadcza to po raz kolejny o jej postmodernistycznej nośności, a zatem o aktualności odróżnicowanego oznaczania, którego porządek opisują dziś struktury stanowiące „efekty interfejsu, na jakie wskazuje Mark Bernstein (drzewo, sekwencja, pętla, kontur, kontrapunkt, lustro, płątawisko, sito, Web Ring i inne)”¹¹⁸.

Włączony w intermedia tekst kultury, przekraczając granice systemu, przechodzi od struktury (sfera pisma) w kierunku antystruktury (sfera mediów elektronicznych), która to antystruktura sama w sobie jest nową formą uporządkowania. Wizualność i multimedialność tekstów znosi granice między strukturalno-formalnymi własnościami obrazu, dźwięku i języka, podkreśla liminalny charakter tworzyw, które egzystują na granicy między swymi „macierzystymi” porządkami semiotycznymi a hybrydalną przestrzenią przekazów polimedialnych. Nawijające do świata nie-porządku, nie-kształtu, nie-formy¹¹⁹ gry poetyk audiowizualnych i cybertekstowych sprzyjają zjawisku, które określić można „karnawałem” transmedialności,

¹¹⁴ „Przestrzeń pisania już od dawna nie jest pamięcią [papieru], ale ekranem świetlnym, na którym można manipulować wszystkimi danymi, nie pozostawiając śladów. Każdy obraz tekstu, każdy stan tekstu jest równie pierwotny. Hierarchizacje pisma lub mediów tracą w hipertekście swój autorytet”, K. Wenz, *Tekst w dobie reprodukcji...*, s. 109.

¹¹⁵ B. Bodzioch-Bryła, *Na pograniczu literatury i mediów, czyli medialność na papierowym nośniku*, [w:] *Granice...*, s. 45 i nast.

¹¹⁶ P. Marecki, *Wstęp...*, s. 11.

¹¹⁷ Liczne artystyczne świadectwa praktyk liberackich pokazują, jak schemat gry organizuje rzeczywistości tekstowe i fabularne, płacze światy, namnaża i różnicuje ich warstwy, poziomy, wymiary. Szczegół rozrasta się, gdy jako część układanki (puzzle) może generować niekończący się ciąg historii ludzkich i przedmiotowych, czyniąc to w celu odtworzenia „szyfru życia”, spisywania i odczytywania jego instrukcji. Por. G. Perec, *Życie, instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009.

¹¹⁸ Por. S. Strzelecki, *Efekt interfejsu*, „Techsty” Magazyn 4/2008, [www: techsty.ehost.pl](http://www.techsty.ehost.pl) (dostęp: 21 marca 2013).

¹¹⁹ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 85–88.

radykalnie zmieniającym „ciało tekstu” otwartego nie na logikę porządków dyskursywnych, ale na anarchiczne doświadczenie percepcji zmysłowej, na multimedialną doznaniowość sztuki. Ewokuje ona „pragnienie powierzchni”, sytuując zarówno artystę, jak i odbiorcę między obrazem-iluminacją a obrazem-ekranem. Surrealistyczne odkrywanie innego wymiaru świadomości, a także przekraczanie rzeczywistości spełnia się współcześnie w hiperrzeczywistości intermedialnych snów i multiprojektacji. Nieświadomość jako chaos fragmentów zmienia sposób doświadczania czasu, uruchamia percepcję opartą na prędkości i ruchu. Dopuszcza do głosu nomadyczne Ja – istotowo zróżnicowane, płynne, skazane na bezkresne nawigacje w multimedialnych hiperfikcjach, stanowiących – jak w projekcie *Aschawer220* – galeryjno-happeningową przestrzeń gry między fikcją a empirią, gdzie doznaniowość staje się efektem celowego skondensowania medialności. Anna Łebkowska, badając rodzaje powieści interaktywnej, zauważa, że poetyka snu/bezsensowności staje się postawą interaktywnych narracji Megan Heyward (*Of Day of Night*), w których stapiają się: pismo, oralność i obraz. Odbiorca uczestniczy tu w opowieści o pragnieniu przywrócenia snu przez przemianę świadomości w nieświadomość. Bezsenność staje się formą snu, „opowiada” o doświadczeniu wędrówki przez oniryczne historie przedmiotów, zakamarki miejskich przestrzeni. Mówi o stawaniu się Ja. Multimedialne senne terytorium to otwarta przestrzeń dla Ja śnionego i nieśnionego¹²⁰, a także miejsce spotkania dla procesów nieświadomości w klasycznym, freudowskim rozumieniu (interioryzacja osobistej pamięci seksualnej, rodzinnej, egzystencjalnej) i nieświadomości ponowoczesnej, reprodukującej fantazje kultury popularnej, ikoniczne fetysze, kolaże projekcji ekranowych, obrazów fikcji wirtualnych, prowadzących do wnętrza fantazmatycznych rajów tożsamości medialno-ekranowej¹²¹. Fantazmaty Ja skupiają w tej samej przestrzeni wielość niespójnych elementów. Zarówno wyparcie, jak i sublimacja wpisane są istotowo we współczesną kulturę obrazu i doświadczenie wirtualności.

Zmysłowa produkcja znaczeń ma charakter multiplikatywny i elastyczny, a jej praktyki określa strategia gry i manipulacji znaczeniami. Traktując zatem uczestnictwo w kulturze intermedialnej jako sposób „aktywnej lektury” a zarazem przygodnego kreowania znaczeń, jako konkretno-zmysłowe remiksowanie sfragmentaryzowanych sensów, kodów i symboli, nie możemy zapomnieć o tym, że rozbicie i brak ciągłości znaczeń nie jest ich całkowitym usunięciem, ale jedynie czasowym przesunięciem ze „struktury” do „antystruktury”. Spektakle i misteria wirtualności mogą bowiem tworzyć serie, ciągi, a nawet systemy znaczeń, które stają się wypadkową dwóch sfer – materialno-zmysłowej i duchowej. Performatywny charakter widowisk służy temu, co Victor Turner nazywał „tworzeniem metajęzyka, w którym

¹²⁰ A. Łebkowska, *Doświadczenie interakcji i identyfikacji (hipertekstowa powieść interaktywna)*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Warszawa 2008, s. 117–133.

¹²¹ Relacje między realnością a medialną symulacją nieświadomości w artystycznym projekcie Izabelli Gustowskiej *Sztuka wyboru* omawia wnikliwie P. Leszkowicz, *Nieświadomość i postnowoczesne doświadczenie wizualne*, [w:] *Nowoczesność...*, s. 64–74.

można by mówić o systemie, używając kategorii spoza systemu, [...] [tworzyć] rodzaj meta-gry widowiska, które jest metawidowiskiem”¹²².

(Nie)rzeczywistość. Idea karnawału a kultura wirtualnego świata obrazów

Rozproszenie zasady rzeczywistości, wypartej przez hiperrealną nadrzeczywistość – zdaniem Baudrillarda – staje się wynikiem „wirusowego procesu zacierania różnic” oraz „hipertelii przesylenia”¹²³. Jak zauważa autor *Ameryki*, „wymykamy się sami sobie [...], wkraczając za życia w świat, w którym zasada sprzeczności już nie obowiązuje, świat uniesienia, ekstazy, oszołomienia, upojenia procesami nieodwracalnymi, pozbawionymi tym samym jakiegokolwiek kierunku i sensu”¹²⁴. Zawieszenie zasady sensu i ładu w świecie beczasowej terażniejszości znosi granice między realnym a wyobrażonym, rzeczywistym a symulowanym. Co więcej, wszystko jest sztuką, a estetyczna fascynacja jest wszędzie, otaczając codzienność, przyziemność i banalność aurą dziwności, parodii, naśladownictwa, re-produkcji, zmysłowej przyjemności, jaka zastąpić ma świadome, uprawomocnione instytucjonalnie rozumienie i wartościowanie sztuki¹²⁵. Postawę zadowolenia czerpanego z bezpośrednich, zmysłowych, karnawałowo-cielesnych przyjemności estetycznego kontemplowania przedmiotów Mike Featherstone nazywa „od-dystansowaniem”¹²⁶. Pojęcie to pozwala wskazać na, znamienne dla idei karnawału, odwołanie do instynktów, intuicji, hedonistycznego poszukiwania nowych doznań w estetycznym dowartościowaniu codzienności i popolitości. O takim rodzaju doświadczeń wspomina Walter Benjamin, mówiąc w *Pasażach* o roli oszołomienia i upoetyzowania banału w baśniowych światach masowej konsumpcji¹²⁷. Zdaniem Featherstone’a, spełnia się ona w ekstatycznej ekspansji znaków, obrazów i symboli, które modelują sferę ludzkich pragnień, „zamazują granice historyczne i samo poczucie historyczności”:

Historia zostaje rozbita na cząstki, a estetyczne hierarchie oraz kierunki ulegają zakłóceniu przez mieszanie gatunków i rejestrów, sztuki wysokiej, form popularnych i komercyjnych. [...] nieprzerwany strumień rozmaitych obrazów trudno połączyć w znaczący przekaz: intensywność i opór znaczących stawiają opór systematyzacji i narracyjnemu uporządkowaniu¹²⁸.

¹²² V. Turner, *Liminalność i gatunki...*, s. 51–52.

¹²³ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 37–38.

¹²⁴ Tamże, s. 39.

¹²⁵ G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 60–79.

¹²⁶ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, s. 314.

¹²⁷ Tamże, s. 310.

¹²⁸ Tamże, s. 309–310.

Ten aspekt postnarracyjnej kultury fragmentu znów odsyła do myśli Bachtina, traktującego historyczną metanarrację jako dyskurs totalizujący, restrykcyjny, fałszywy. W kulturze symulacji obraz zlewa się z rzeczywistością, a rzeczywistość staje się ciągiem obrazów. Prawa wiecznego „teraz” sprawiają, że dzisiejszy „czas karnawału – Heraklitowe bawiące się dziecko, do którego należy królestwo” – staje się obrazem samego siebie. Jakość i status praktyk znaczeniowótórczych określa moda i jej zmieniający się język, który staje się coraz bardziej językiem powtórzeń, reaktywacji, cytatów, stylizacji, kopii tradycji, imitacji przeszłości¹²⁹. Repetycje *simulacrum* stają się w ten sposób marketingowym chwytem „prywatyzowania przeszłości”¹³⁰, sprzedawania nieistniejącej ciągłości, konstytuowania czasu, którego nowa periodyzacja (igranie końcem historii) ma charakter doświadczenia masowego.

Netokratyczna tolerancja dla wszechobecnej kultury obrazu znajduje swój radykalny biegun w poglądach Baudrillarda¹³¹ i Jamesona¹³², wskazujących na estetyzację odrealnienia, aktywizację hiperrealności i powszechną symulacyjność rzeczywistości, której źródłem jest ewolucja światów-marzeń masowego konsumeryzmu, produkcji i reprodukcji. Zgodzić możemy się z przekonaniem głoszącym, że współcześnie w sferze kultury duchowej, równoznaczna ze zjawiskiem ekstazy komunikacji i konsumpcji znaków jest idea jarmarczności, wyrastająca z kulturowej tradycji karnawału¹³³.

Ludyzm jarmarku to przyjemność uczestnictwa w zbiorowej aktywności „bawiących się”, przywilej wyboru między byciem wewnątrz a byciem na zewnątrz wspólnoty, ucieczka od egzystencjalnej powagi w świat rozluźnionych emocji, ulotnych obrazów i wrażeń, familiarnych kontaktów i uciech kulinarno-cielesnych¹³⁴. W kontekście interesujących nas zjawisk transformacji języka przekazów polimedialnych jarmark możemy potraktować metaforycznie jako figurę hybrydyzacji: wielości form, kształtów, dźwięków, obrazów, jako mnogość różnic, zatarcie granic, doświadczenie transgresji; świat, w którym każdy może stać się Innym, wypróbować bądź odrzucić swą tożsamość. Racje ma zatem Featherstone, widząc w jarmarku znak „uładzonego nieładu”, „ludycznego pomieszania kodów”, „zerwania łańcucha znaczących”¹³⁵. Prawa jarmarku, sprzyjające estetyzacji wszystkiego, są wyjściem

¹²⁹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 116–117.

¹³⁰ F.R. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp. E. Domańska, Kraków 2004, s. 408–412.

¹³¹ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 8–9, 158–165.

¹³² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, [w:] *Postmodernizm...*, s. 190–213.

¹³³ J. Ślósarska, *Idea jarmarczności...*, s. 411 i nast.

¹³⁴ J. Grad, *Obyczajowo-ludyczny wymiar jarmarku*, [w:] *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004, s. 33.

¹³⁵ M. Featherstone, *Postmodernizm...*, s. 328–332.

poza kanon i normatywność zarówno sztuki, jak i samej komunikacji. David Carroll o karnawale powie:

Pograniczny między sztuką i życiem, aktywny jednocześnie w obu sferach i rozdzielający je od siebie, karnawał to uprzywilejowany chronotop przejścia między nimi, przestrzeń i czas ich dialogu¹³⁶.

Alternatywne wobec kodeksów społecznych i estetycznych odczuwanie i kreowanie świata cyberprzestrzeni przybiera formy typowe zarówno dla jarmarku, jak i dla „wolnej gry karnawału”, w ramach której zawieszono i odrzucono zostają restrykcyjne zasady sensu i porządku realności. Czas karnawałowej gry sprzyja szczególnej, ahierarchicznej interakcji głosów i języków, odwraca i reorganizuje relacje komunikacyjne, relacje wspólnoty i przynależności¹³⁷. Wzmacnia rangę tego, co powszechne i masowe, co służy wspólnotowemu, „biesiadno-jarmarcznemu” kreowaniu przestrzeni praktyk sensotwórczych. Mnożeniu i rozproszeniu znaczeń towarzyszy zapośredniczenie i niejednoznaczność, destabilizacja wzorów tożsamości, błazeńsko-ironiczna zabawa w „ja i (nie)ja” (semantyka maski), teatralizacja i widowiskowość właściwa kulturze spektaklu¹³⁸. Nowe mutacje technokultury wykazują cechy, odsyłające nas do realiów rzeczywistości karnawałowej: nieograniczone łączenie „wszystkiego z wszystkim”, elastyczność tożsamości i anonimowość, zrównanie statusu użytkowników, przekraczanie ograniczeń przestrzennych, rozciągliwość i zagęszczenie czasu, pograniczne, transgresyjne stany świadomości uczestników wirtualnej wspólnoty¹³⁹. Można zaryzykować stwierdzenie, że karnawał współczesności trwa bezustannie, czyniąc nas aktorami/uczestnikami globalnej „wolnej gry”. Wszak – jak pisze David Carroll:

karnawałowość jest raczej nierzeczywistym, fikcyjnym, teatralnym elementem historii i społeczeństwa (dyskursu), sprzyjającym roztaczaniu krytycznych perspektyw na społeczną rzeczywistość. [...]. Dramatyzuje warunki początkowe – konieczność wszelkiego krytycznego zakwestionowania społeczeństwa – odgrywając

¹³⁶ D. Carroll, *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna*, przeł. M. Adamiak, [w:] *Ja-Inny...*, s. 476.

¹³⁷ Alternatywne wspólnoty afektalne, powstające jako efekt „neotrybalizmu” i „globalizacji”, tworzą społeczności zrodzone pomiędzy światami struktur państwowych i instytucjonalnych a przestrzenią integracji społeczeństw w oparciu o subkulturę, na przykład Internetu. Dla takich doraźnych wspólnot „nowe media funkcjonują jako światy pośrednie (*interspace*), przejściowe miejsca spotkań ludzi egzystujących równocześnie/równolegle w innych rzeczywistościach społecznych, kulturowych, medialnych”, A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010, s. 184.

¹³⁸ Por. H. Basinger, *Konteksty uczestnictwa w karnawale*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 271–290.

¹³⁹ Przejście od świadomości (język) w kierunku struktur nieświadomych (obraz) skłania do refleksji, iż kultura współczesna jest kulturą dziecka, żyjącego w fantasmagorycznym świecie iluzji, A. Sobol, *Czaso-przestrzeń „wirtualne” – co teksty kulturowe mówią nam o „aktualnej” kondycji człowieka?* [w:] *Liternet...*, s. 47–49 i 53–55.

heterogeniczność, której żadna teoria społeczna czy literaturoznawcza, żadna estetyka, żadna „nauka” [...] nie może lekceważyć ani stłumić, nie narażając się na nabycie cech dogmatycznych i autorytarnych, które karnawałowa parodia wywróci na nice¹⁴⁰.

Zmedializowana przestrzeń praktyk kulturowych i poznawczych tworzy społeczne fikcje, które karnawał tylko odsłaniał jako możliwość alternatywnych form relacji społecznych, pokazując, że poza grą nie są one możliwe. Kultura symulacji natomiast ową teatralną fikcjonalność czyni rodzajem nadrzeczywistości, która podkopuje grunt pewności pod samym terminem rzeczywistość. W cyber-wirtualnej krainie sztucznego raju, postmortalnej iluzji karnawałowa gra w społeczną fikcję trwa.

Możemy zapytać zatem: czy opisywana przez Lwa Manovicha kultura interfejsu¹⁴¹ jest technologicznym rezerwatem marzenia, zawłaszczającym podmiotowość i wyobraźnię, a przekraczanie fantazji automatycznym efektem cyberdoświadczenia? Nie aspirując do wskazania jednoznacznych rozstrzygnięć, warto w tym miejscu przywołać stanowisko Slavoja Žižka, który widzi w cyberprzestrzeni i praktykach artystycznych w jej obszarze miejsce spotkania z „noumenalną Jaźnią” i „Inną Sceną”, a także możliwość konkretyzacji radykalnie odpodmiotowionych fantazji, uwolnionych i „oswojonych” w obszarze cyberrzeczywistości¹⁴².

Nie wolno nam zatem pomijać faktu, że wieloznakowość czy multimedialność przekazów artystycznych dojrzewa w aurze niepokojów o kres kultury słowa i pisma, których miejsce zajmuje wszechpanująca „teleliteratura” jako produkt konsumpcji i reżimu technokultury¹⁴³. Kulturowe multiwersum obejmuje wielość światów doświadczanych jednocześnie, ale pozbawionych korelacji, płaszczyzny odniesienia czy reprezentacji. Nieznający granic proces multiplikacji znosi wszelkie podziały i sprzyja odróżnicowaniu. Rzeczywistość staje się obrazem, a obraz rzeczywistością:

[...] mediologia przemienia życie w konsumowanie, konsumowanie w znaczenie, znaczenie w fantazję, fantazję w rzeczywistość, tę zaś z kolei w rzeczywistość wirtualną, a zamykając krąg z powrotem, przetwarza rzeczywistość na prawdziwe życie, tak że zaciera się granica między rzeczywistością wirtualną a jej wirtualną odmianą. W gruncie rzeczy zamazują się wszelkie granice¹⁴⁴.

Puentując próby analizy problemów transgresyjnego charakteru kultury, wyrażonego w przekraczaniu granic tekstowości, literackości, wyrażalności i niewyraźności, struktury i jej marginaliów, pragnę odwołać się do zasugerowanego na wstępie

¹⁴⁰ D. Carroll, *Narracja...*, s. 482. Pojęcia „wolnej gry karnawału” używam za tym autorem.

¹⁴¹ Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 147–157; P. Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikacji*, Wrocław 2010, s. 82–113 i 117–120.

¹⁴² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009, s. 261–263.

¹⁴³ B.R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2013, s. 184–210.

¹⁴⁴ Tamże, s. 131–132.

założenia, wedle którego wszystko, co kulturowe nosi w sobie zarówno limitacyjność, systemowość i całościowość, jak i radykalną ich negację. Każdy bowiem system odnajduje swą formę kontestacji. Etnolog i socjolog francuski Georges Balandier dowodzi, że zawsze istnieją otwarte lub skryte formy protestu przeciwko panującej strukturze hierarchicznej. Istotne jest jednak, aby w imię „antropologii kontestacji” rozpoznać „kontrpartyturę w partyturze kulturowej: dynamizm w strukturze”¹⁴⁵. W swym projekcie filozofii kultury Lidia Wiśniewska proponuje, by przyjąć też perspektywę odwrotną: w kontrpartyturze rozpoznać partyturę, a w dynamizmie strukturę. Pozwala to przywołać celne sformułowanie badacza rytuałów przejścia i twórcy koncepcji liminalności Victora Turnera, który stwierdził: „Człowiek rozwija się dzięki antystrukturze, a trwa dzięki strukturze”¹⁴⁶. W duchu tak pojętej antropologii wszelka inność, alternatywność czy antysystemowość, niczym „kontrpartytura kulturowa”, wprowadza twórczy element „antropologicznej kontestacji”, nie pozwala – jak twierdzi Jean Baudrillard – „powtarzać siebie w nieskończoność”¹⁴⁷.

Komparatystyczny projekt filozofii kultury dowodzi, że opozycje całości i części, ciągłości i nieciągłości, zamkniętości i otwartości, struktury i antystruktury, rozbięcia i scalenia „styka się na wspólnej osi, co dotyczy także opozycji strukturalizmu i poststrukturalizmu”¹⁴⁸, wzajemnego przecinania się perspektyw statyki zewnątrz i dynamiki wnętrza, akceptowania współistnienia stałości i zmiany. Według tych założeń „procesualność i trwanie (według Turnera: antystruktura i struktura) wyraźnie składają się na podstawową dwuaspektowość – nie tylko człowieka”¹⁴⁹, ale całej kultury. Jej ewolucja zakłada bowiem istnienie miejsc progowych, gdzie antystruktura jest okresowo przekształcana w strukturę, a struktura w antystrukturę¹⁵⁰.

Przemiana struktury w antystrukturę odsyła nas do przywołanej idei karnawału, której język i rytuały definiują nurt współczesnych przemian kulturowych. Wpisane w tak akceptowaną dziś ludyczność przekraczanie czy wręcz znoszenie granic „przenoszące człowieka w ahierarchiczną rzeczywistość wesołej względności”, określa stan współczesnej kultury i cywilizacji, która „karmi się antykoдекsem odwrócenia, detabuizacją świętości, estetyką błazeńskiego spektaklu”¹⁵¹.

¹⁴⁵ G. Balandier, *Ład tradycyjny i kontestacja*, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, wyb. J. Kurczewska i J. Szacki, wstępem opatrzył J. Szacki, przeł. T. Gosk, P. Kuczyński, J. Kurczewska, H. Mokrzycka, D. Niklas, U. Niklas, J. Szacki, K. Zoon-Pasternak, Warszawa 1984, s. 184.

¹⁴⁶ V. Turner, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu*, [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 191.

¹⁴⁷ J. Baudrillard, *Przejrzystość Zła...*, s. 191.

¹⁴⁸ L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009, s. 379.

¹⁴⁹ Tamże, s. 381.

¹⁵⁰ V. Turner, *Metafory antystruktury w kulturze religijnej*, [w:] tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 239.

¹⁵¹ Cyt. za: M. Kowalczyk, *Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej*, [w:] *Granice...*, s. 132 i nast.; Por. W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia...*, s. 151–174.

Warto jednak pamiętać, że tworzywem swoiście kontrkulturowej idei karnawału jest kultura oficjalna (wysoka), a sama jego idea służy i dookreśla kulturę jako całość. Wydaje się to jasne przy uznaniu faktu, że każda kontrkultura jest koniecznym elementem i częścią kultury realizowanej w skali makro. Wedle dociekań filozofów kultury i komparatystów, z natury rzeczy skupionych na istocie tego, co opisuje dynamikę przejść, kulturę da się definiować jako miejsce konfrontowania się przeciwności i różnic. Idąc tym tropem, możemy sądzić, że o ile zasadą kultury jest wewnętrzne uporządkowanie, systemowość i forma, to „zjawiska kultury nierozdzielnie związane są z kontrkulturowymi (kumulującymi się w płynności, przejściu i zmianie). [...] Nie da się oddzielić tego, co kulturowe (struktura, system) od tego, co kontrkulturowe. Kultura może zatem przechodzić w kontrkulturę, struktura w kontrstrukturę i odwrotnie”¹⁵². Obraz współczesnej kultury to zatem z jednej strony spełnianie się zasady *coincidentia oppositorum*, z drugiej – swobodna łączliwość heterogenicznych obszarów, gatunków oraz języków ludzkiej ekspresji i aktywności. Takie spojrzenie pozwala przyjąć słuszność diagnozy Wojciecha J. Burszty, że obecnie kultura przybrała postać „wielkiego konstruktury wybranych elementów rzeczywistego dziedzictwa kulturowego, wartościujących zabiegów i subiektywno-społecznie tworzonych hierarchii wartości: kulturą jest to, co ludzie chcą, aby nią było”¹⁵³.

Współczesny globalizm cywilizacyjno-kulturowy stanowi – jak trafnie podkreśla Max Scheler – konieczną fazę rozwoju ludzkości, polegającą na zacieraniu się przeciwieństw. Zanik granic dotyczy obszarów tożsamości płci, wieku, narodowości, porządku klasowo-ustrojowego, politycznego, cywilizacyjnego, a także dawnych podziałów między wiedzą fachową i kształceniem człowieka a globalnością informacji, między duchowo-intelektualnymi wartościami kultury wysokiej a jej strywalizowanym, ludycznym modelem, w obrębie którego, jak stwierdza Max Scheler, „bogowie życia zdetronizowali bogów ducha”¹⁵⁴. Zgodnie z myśleniem Schelera, karnawalizacja kultury przejawia się w praktykach „od-sublimowania” i „od-refleksyjnienia”, którym towarzyszy transestetyczny rozpad kodów, wyjście poza historię, poza etykę, poza czas. W świecie opartym na prawach karnawału – jak dodaje filozof – przestał obowiązywać ład opozycji binarnych, zanikły granice między irracjonalnym a racjonalnym, dionizyjskim a apollinijskim, między filozofią życia a filozofią idei. Rewoltę natury, jaka stała się udziałem kultury ponowoczesnej, filozof uzasadnia reakcją na powtarzalne w dziejach cywilizacji fazy ascezy, intelektualnego reżimu, przesadnego apollinizmu. Fazowa zmienność paradygmatów kultury – zdaniem Schelera – odsłania powtarzalność procesów cyklicznego wyzwania

¹⁵² L. Wiśniewska, *Kultura i kontrkultura (w perspektywie mitów i paradygmatów)*, [w:] *Granice...*, s. 343–345 i nast.

¹⁵³ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 154.

¹⁵⁴ M. Scheler, *Człowiek w epoce zacierania się przeciwieństw*, [w:] tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, wstęp i przekład S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 210 i nast.

lania się z wewnętrznych więzów zarówno skrajnie dionizyjskiego, barbarzyńskiego witalizmu, jak i apollińskiego ascetyzmu. Stąd współczesne „od-refleksyjnienie” można traktować jako „zrodzony z nadmiaru refleksji, pociąg do prymitywizmu, kontr-ideał dla kultury ducha”¹⁵⁵. Zacieranie się różnic to także proces krzyżowania, przenikania się paradygmatów, a więc braku jednoznacznych diagnoz na temat kondycji człowieka i jego etycznej więzi ze sferą uniwersum kulturowego.

Transgression and liminality of a text.

Between the aesthetics of a fragment and the “carnival” of the transmedia

Abstract

The text is an attempt to make a cross-sectional study of the philosophy and aesthetics of a fragment in the literature-history evolution of the phenomenon, from the Romantic “opening of a work”, “a form in motion”, the concept of the “grainy nature” of style and separation of the relation of a part to the whole, through the mosaic, collage nature of performing the idea of fragmentation in the arts of Modernism, to the norms of post-modern affirmation of the phenomenology of «fragmenting». In the space of different meanings the author tries to find those that most strongly define the language of the post-modern culture. The core of the theoretical-literary discussion is a broadly understood dialectics of the whole and of a part as considered paradigmatically, that is as the patterns and models of description, interpretation, the strategy of thinking and creating (the “sense of chaos” and the classical “idea of order”), and the peculiarly understood philosophy of culture, whose aesthetic, epistemological, and axiological dimension is signed by a broadly understood idea of break-up and disintegration, unpredictability, incoherence, inconclusiveness, nonlinear shapes. The discussion of the poetics of a fragment concerns the problems such as: the formal-aesthetic status of a work-fragment, the relationship between the fragment and the whole (unity and partiality), and the nature of the oppositions: unity-multiplicity, whole-detail, finiteness-infinity, point-universe, different dimensions and functions of fragmentality (aesthetical-cognitive, axiological, structural-composition, genologic, and interpretational).

Key words: text, signs, hypertextuality, fragment, transgression, liminality, inexpressibility, incoherence, inconclusiveness, chaos, order, identity, subjectivity, modernism, postmodernism, deconstruction, multi-media, hybridity, convergence

Dorota Utracka

doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca (teoretyk literatury). Zajmuje się badaniami nad ewolucją formacji estetyczno-kulturowych w literaturze i sztuce XX i XXI wieku oraz współczesnymi kierunkami rozwoju dyskursu literaturoznawczego. Autorka ponad 40 publikacji. Autorka książek: *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011; *Człowiek w tekstach. Antropologiczno-kulturowe modele lektury* [w przygotowaniu]. Współredaktorka tomu *Wielowymiarowość i perspektywy nauki za progiem XXI wieku*, cz. II, t. IV: *Kultura, tekst, komunikacja. Wokół problemów koherencji subdyscyplin i dyskursów ponowoczesnej humanistyki*, Częstochowa 2012.

e-mail: d.utracka@gazeta.pl

¹⁵⁵ Tamże, s. 206–214.