

AGNIESZKA KARPOWICZ  
Uniwersytet Warszawski\*

## **Reinkarnacje słowa: media, gatunki, praktyki**

Reincarnations Of The Word: Media, Genres, Practices

### Abstract

The text presents the project of multimedial, contemporary verbal environment research which uses a category of speech genres (Bakhtin). Focusing on the secondary genres (genres of verbal creativity) it justifies the argument that „The world is not dead. It’s merely changing it’s skin” (Dick Higgins), and therefore in the living verbal environment we deal with changing, heterogeneous media of verbal expression that determine, in part, ways of being and describing genres. This paper presents performance, text and hyper-text as a basic means of existence of the verbal forms in contemporary culture; means which demand an adequate category of description and research tools in order to avoid textualization of multimedial genres and not to treat them like a literature.

\*Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

## Słowo i wąż

„Słowo nie jest martwe; ono jedynie zmienia skórę” (cyt. za: Rypson 1989: 353) — nie sposób chyba znaleźć lepszej i trafniejszej odpowiedzi na wszelkiego rodzaju okołoliterackie dyskursy kryzysowe niż ten aforyzm Dicka Higginsa.

Definiowanie współczesnej kultury w kategoriach śmierci narracji, nieustannie głoszonych schyłku opowieści i książki, agonii form werbalnych czy też bolesnych, przedśmiertnych konwulsji sztuki słowa dokonujących się pod naporem niosącej spustoszenie kultury wizualnej, komunikacji audiowizualnej i innych form będących wynikiem hegemonii nowych mediów, przywodzi na myśl nieodparcie diagnozowanie żywego środowiska komunikacyjnego, ruchliwego, płynnego i zmiennego kontekstu medialnego oraz powstających w nim form przez kogoś, kto nigdy nie zaryzykował, aby w tym środowisku się zanurzyć.

Wystarczy jednak choć na chwilę podnieść głowę znad książki — w zupełnie inny sposób niż to proponował Roland Barthes próbujący „rozwieżdzić” tekst i rozsądzić jego znaczenia, działając z wnętrza samego tekstu, czy Umberto Eco wysyłający w tym momencie czytelników do bibliotek albo odsyłający ich do lektury encyklopedii — żeby usłyszeć gwar współczesności, której niemal nigdy „nie zamykają się usta”; zobaczyć bezmiar słów, z których utkana jest codzienność i odświętność. Nietrudno wtedy stwierdzić, że jest to kultura współtworzona przez formy słowne będące wynikiem funkcjonowania jednostek w rozlicznych sferach działania językowego, a co istotne, w większości tych sfer nie da się istnieć bez słowa, opowieści, powiedzenia lub napisania czegoś.

Ujrzymy wtedy obraz kultury wielomedialnej, zmiennej, ale też takiej, w której nie tyle na każdym kroku potkniemy się o truchła wyczerpanych form i portrety trumienne wybrzmiałych, choć szlachetnych dawniej, gatunków, ile zostaniemy ogłuszeni, odurzeni i zakrzyczani wręcz przez nieustannie pojawiające się formy nowe: osobiste strony internetowe błyskawicznie stają się *passé* i ustępują miejsca profilom na portalach społecznościowych, slamy konkurują nie tylko z tomikami wierszy, lecz także z bitwami *freestyle’owymi*, nowe media powołują do istnienia *tweety* i powieści hipertekstowe, zamiast aforyzmów na każdy dzień tygodnia dostajemy demoty, z kolei gawęd o sztuce kulinarnej i historii jedzenia słucha się z zapartym tchem, a przepisy kulinarne w wydaniach albumowych czytane są z wypiekami na twarzy niemalże jak najbardziej wciągająca powieść, reklama staje się sztuką, jej twórcy igrają ze słowem niczym wytrawni poeci-lingwiści, natomiast osoby grające w RPG i MUD-y nie tylko czytają powieści stanowiące częstokroć kanwę zabawy, lecz także sami snują i piszą swoje historie, z kolei ekranizacje młodzieżowej klasyki literackiej skutkują istnym *boomem* wydawniczym, który nie tak trudno zaobserwować w dowolnie wybranej, współczesnej księgarni.

Z całą pewnością wszystkie te twórcze działania językowe uczestników kultury dowodzą, że słowo i ekspresja językowa nie zanikają pod naporem audiowizualności i multimedialności, lecz przemieszczają się, znajdują sobie nowe obszary, zagnieżdżają się w nowych mediach, a co za tym idzie — zmieniają swój sposób istnienia, status, formę estetyczną. Z tego powodu właśnie domagają się one trochę innego opisu i diagnozowania, niż te, które wypracować można patrząc na efekty, artefakty, zastygłe dzieła — podobnie zresztą jak w wypadku współczesnej twórczości wizualnej, którą trudno już oglądać z perspektywy uświęconej tradycją historii sztuki.

Mówiąc jeszcze inaczej, sposoby opisu, kategorie i narzędzia analizy ekspresji językowej, wypracowane w kulturze druku, dostosowane znakomicie do badania wytworów i zjawisk właściwych kulturze typograficznej, nie będą najważniejszym sposobem sondowania i diagnozowania kultury posttypograficznej, a przecież takie kategorie jak „tekst” czy „literackość” nie są obiektywne, odwieczne, niewinne i niezakorzenione historycznie, lecz stanowią sposoby ujmowania rzeczywistości językowej ściśle przynależące do typograficznej formacji kulturowej, której konsekwencją stała się w pewnym momencie strukturalistyczna tekstualizacja języka traktowanego jako zbiór arbitralnych znaków językowych, a także semiotyczne utekstowanie całej niemal ludzkiej przestrzeni kulturowej, już choćby za sprawą znamiennej i długowiecznej kategorii „tekstu kultury” w odniesieniu do obrazu, gestu, ciała czy przestrzeni, które przecież tekstem w sensie ścisłym nie są.

Wydaje się, że współczesne, wielomedialne, heterogeniczne środowisko komunikacyjne wypełnia wyjątkowo konkretną i brzemienneą w skutki treścią tyleż lekką, co nośną, metaforę zastosowaną w aforyzmie Higginsa. Określenie „zmieniać skórę” ukazuje słowo jako żywy byt, jako obleczone powłoką ciało pełniące życiodajne funkcje, a przez to odwołuje nas do organizmu funkcjonującego w jakimś środowisku, na zasadzie podwójnej osmozy czerpiącego z tego, co na zewnątrz. Metafora kojarzy także słowo z wężem, który odradza się nieustannie w nowej postaci po okresie zrzucania starej skóry, co przywodzi na myśl bolesną degradację i obumieranie.

Owszem, słowo — niczym giętki, winny, elastyczny i sprytny wąż — wciska się wszędzie, a w momentach, które zbyt chętnie odbieramy jako jego śmierć, znajduje się tylko w stadium zmieniania skóry i odradzania się w nowej postaci. Słowo jak w tańcu węzów reaguje płynnie na muzykę fakira, czyli na bodźce z zewnątrz, ruchy i drgania kulturowej i medialnej rzeczywistości, przybiera różne postaci i formy w interakcji z dziejącą się, żywą jej tkanką. Jeśli nie potraktujemy słowa jako sposobu odnoszenia się do rzeczywistości, lecz jako działanie w niej, bycie i komunikacyjne współbycie (Godlewski 2003; Karpowicz 2012), zrozumiemy, że formy słowne są niezbywalne i nieusuwalne jako wynik sposobu działania w świecie, bycia w nim, podczas gdy on sam z natury rzeczy jest zmienny.

Gdyby nie pojawiła się przestrzeń miejska z jej murami, stacjami metra, przystankami i kolejkami podmiejskich linii czy słupami ogłoszeniowymi, po cóż — i na czym — miałyby powstawać malunki graffiti lub vleпки. Gdyby nie istniała wielkomiejska kultura klubowa, dla kogóż, gdzie i z jakiego powodu warto by organizować i tworzyć słamy. Na tej samej zasadzie bez internetu nikt nie pisałby blogów, jak i dawniej bez prasy drukarskiej trudno by było o narodziny powieści i rzesz jej czytelników (Watt 1973). Nie

chodzi o to, że nowe media lub materialne nośniki słowa determinują ludzką ekspresję językową, lecz o to, że stwarzają one nowe przestrzenie, powołują do istnienia różne pola działania, które — jak widać chociażby na przykładzie internetu — chcemy czym prędzej zagospodarować, twórczo wykorzystać, omówić, czasem wręcz zagadać, z jednej strony, korzystając ze znanych już i utartych form czy też użyć języka, a z drugiej strony przekraczając je i wytwarzając formy nowe, wślizgujące się elastycznie niczym wąż w szczeliny i wolne przestrzenie proponowane przez nowe media.

Zanurzając się we współczesnym środowisku komunikacyjnym, nietrudno jednak popaść ze skrajności w skrajność i zachłysnąć się bogactwem „literatury”, „tekstową” aktywnością członków kultury, a w ogromie heterogenicznych form językowych próbować dostrzec — odrobinę inne, ale jednak — teksty lekko odstające od literackiej normy, i radośnie obwieścić, wbrew krytykom i malkontentom, że „literatura jeszcze nie umarła!”.

Przed pułapką tego entuzjazmu uchronić może zwrócenie uwagi na przykład na to, że blogi współistniejące w sieci z komentarzami czy wpisami na forum, tylko bardzo pozornie wydają się kontynuacjami wcześniejszych dzienników osobistych, a popularne pozornie odtwarzane w formie *audiobooków* trudno już nawet nazywać „czytadłami”, zaś slamy odbywające się ku uciesze rozentuzjasmowanej publiczności i *freestyle* podtrzymujące tradycję mistrzowskiego składania słów w improwizacji, w jak najmniejszym stopniu dają się utożsamiać z tomikiem poetyckim. Powieść hipertekstowa tak naprawdę tylko w bardzo nieudolnych realizacjach może być bez jakiegokolwiek szkody dla jej swoistości przetransponowana do drukowanej książki, a jej struktura nie jest tożsama nawet z postmodernistycznymi, literackimi „modelami do składania” twórców śniących jeszcze wtedy o hipertekstowej utopii. Sama tekstowość, a nawet piśmienność, tych form wydaje się bardzo problematyczna, a przynajmniej nieoczywista, o ich „literackim” charakterze (na razie) nie wspominając.

Jeśli przyrzeć się uważniej wszystkim tym praktykom, widać, że co prawda każdą z tych ekspresji można — gdyby z jakichś powodów bardzo się chciało — zapisać w formie tekstu. Czy jest to jednak równoznaczne z tym, że uczestnicy kultury teksty wytwarzają i w istocie z nimi obcuja, podobnie jak odbiorcy, publiczność bitew *freestyle’owych* lub osoby mające zwyczaj zaglądać niemal co dzień do swoich ulubionych, logowizualnych blogów? Czy faktycznie ich doświadczenie jest analogiczne do tego, które charakteryzuje komunikację opartą na tekście? Czy wydrukowany blog od razu staje się tożsamy z dziennikiem osobistym, a powieść hipertekstowa z powieścią? Czy zapisując sprawnie rymowane słowa *freestyle’owca* uzyskamy po prostu tekstowe wiersze i wersy? Skoro odpowiedź na wszystkie te pytania nieuchronnie musi być negatywna, to być może oznacza to również, że sprowadzanie tych żywych przejawów współczesnej twórczości słownej do kategorii pisania, tworzenia literatury i tekstów nie jest do końca uprawnione.

### Skóra słowa i tekst

Skóra, którą zmienia słowo, jest więc jego powłoką, czymś, w co się je przyobleka, aby w tej nowej postaci wciąż mogło funkcjonować w żywym i zmieniającym się środowisku komunikacyjnym. Pod tą właśnie metaforą można sobie wyobrazić wszelkie media,

w których historycznie i synchronicznie powstają najrozmaitsze formy słowne, związane z twórczą ekspresją uczestników kultury obecną w każdym medium: od oralności przez pismo i druk po audiowizualność i multimedialność (Mencwel 2006: 57-58).

Wydaje się, że dla opisu i uporządkowania tak gęstego i tak różnorodnego środowiska komunikacyjnego, kluczowe będzie odejście od przypisywania wszystkim formom „literackości” równoznacznego z ich tekstualizowaniem, ponieważ w ten sposób odbiera się tym gatunkom ich specyfikę kulturową. Chodzi więc o dostosowanie narzędzia badawczego i języka opisu do sposobu istnienia ekspresji językowej we współczesnej kulturze tak, aby i ją samą diagnozować przez pojawiające się w niej formy słowne jako środowisko twórcze, aktywne, dalekie od stanu kryzysu i wyczerpania.

Niektóre z tych form słownych — jak komentarze na forach lub miejska poezja pisana na murach — dopiero wtórnie mogą stać się tekstami, a pierwotnie przypominają raczej „wydarzenia piśmienne” (Frankel 2010) lub działania rękopiśmienne niż autonomiczne, zamknięte, statyczne teksty definiowane tak przez Waltera J. Onga (Ong 2011). Dla jeszcze innych — jak ślam czy *freestyle* — charakterystyczna jest sytuacja *performance*, definiowana za Richardem Baumanem jako sposób funkcjonowania oralnych form sztuki słowa, które istnieją zasadniczo tylko w trakcie wykonania, są określonym sposobem mówienia niesprowadzalnym do tekstu ani nawet przekazu językowego, ponieważ funkcjonują jako formy werbomotoryczne, widowiskowe, zanurzone w kontekście sytuacyjnym i współtworzone w trakcie międzyludzkiej interakcji (Bauman 2010). Nie chodzi tu po prostu o jakkolwiek rozumiane i mniej lub bardziej sprawcze działanie i zachowanie językowe czy też jakkolwiek „występ”, komunikacyjne odegranie czegokolwiek uprzedniego wobec tego wystąpienia, lecz o bardzo określony rodzaj wypowiedzi sprzężony z konkretnym medium słowa, jakim jest oralność — pierwotna lub ta, która jest zapośredniczona na przykład przez media oparte na zapisie (analogowym czy cyfrowym). Dlatego też dla definiowania form słownych, z którymi mamy do czynienia we współczesnym środowisku medialnym, ważny okazuje się ich każdorazowy sposób istnienia wynikający z ich niezbywalnie medialnego zakorzenienia.

*Performance* jest przypisany oralnym ekspresjom językowym, rękopis to sposób istnienia form słownych właściwy chirografii, tekst związany jest nieodłącznie z kulturą typograficzną, a hipertekst, którego projekty były, co prawda, opracowywane już w kulturze typograficznej, zrealizował się w pełni i umożliwiał powstawanie nowych form dopiero w nowym środowisku medialnym. Różne sposoby istnienia, zależne od sytuacji medialnej to kwestia, której nie można pomijać przy opisie form audiowizualnych. Ostatni z wymienionych sposobów istnienia ekspresji językowej to sytuacja, w której brak spójnej podstawy medialnej, z czym mamy do czynienia w przypadku gatunków audiowizualnych, które są bliskie oralności (audialność), typografii (wizualność i tekstowość) albo pozostają swoiste dla danego gatunku (audiowizualność), łącząc te dwa sposoby istnienia. Nawet rękopis nie jest absolutnie niewinnie przekładalny na postać tekstu, a dziennik pisany do szuflady — choćby to robił pisarz przewidujący opublikowanie go w przyszłości (Rodak: 2011) — ma inną swoistość niż czysty, przejrzysty i sterylny, drukowany tekst. Ponadto dzieje się tak już nawet ze względu na rodzaj pisma, który sprawia, że gatunek taki jak haiku może istnieć tylko w kulturze posługującej się zapisem ideograficznym, a każdorazowe przeniesienie go w inne środowisko wymaga

operacji przekładu polegającej na przykład na rozdzieleniu słowa i obrazu lub pozostawieniu oryginalnego zapisu obok wersji zapisanych literami alfabetu. Oczywiście jest to przypadek skrajny, ale jednocześnie wydobywający ogromne znaczenie zmiany czegoś tak pozornie błahego jak odmiany medium, jakimi są pismo ideograficzne i alfabetyczne, i wskazujący na to, że nie jest to przekład niewinny. W bliższym nam kręgu kulturowym można zrozumieć tę różnicę, uświadamiając sobie, że podobnie nieprzekładalne na tekst — tak więc nie poddające się analizie w tych kategoriach, choć pozostające przekazem o charakterze językowym — są na przykład miejskie tagi.

Istnienie hipertekstu skłania z kolei do przededefiniowania i zrewidowania samego pojęcia „tekstu”, do którego odwołuje się on już w nazwie i zmusza wręcz do spostrzeżenia nie tyle utożsamiających analogii, co różnic, tak znaczących i ważnych w analizie:

Hipertekst jest [...] intertekstem nie tylko na poziomie treściowym i gatunkowym (jak w przypadku relacji opisywanych przez Barthes'a i Bachtina), lecz także na poziomie konstrukcyjnym. Intertekstualność hipertekstu nie jest potencjalna, jest niezbywalna. Hipertekstualność wiąże się także z interaktywnością, która zakłada, że to czytelnik jest aktywnym podmiotem, którego działania kształtują jego ścieżkę lektury (Rogoznińska, Szewczyk 2014).

Tekst z kolei jest komunikatem zamkniętym, zdekontekstualizowanym, linearnym, autonomicznym wobec autora, który sam staje się potencjalnym odbiorcą własnego komunikatu. Odrywa on ekspresję językową od żywego, interakcyjnego „tu i teraz”, w którym współtworzony jest przekaz:

Teksty drukowane wyglądają na wykonane maszynowo, zgodnie ze stanem faktycznym. Przestrzeń opanowana chirograficznie ciąży ku ozdobności typu kaligraficznego. Porządek typograficzny imponuje zazwyczaj schludnością i niechybnością: doskonale regularnymi linijkami, wszystko w odpowiednim miejscu, wszystko dobrze wyrównane, choć brak linijek czy interlinii, które często pojawiają się w manuskryptach. Oto rzucający się w oczy świat zimnych, nieludzkich faktów (Ong 2011: 32).

Takiemu postrzeganiu druku jako medium słowa odpowiada jednak tylko niewielki wycinek rzeczywistości językowej stanowiącej środowisko typograficzne. Mechaniczność i odpodmiotowienie drukowanego przekazu oderwanego od ludzkiego głosu, a nawet od ludzkiej ręki, nie podlega kwestionowaniu, ale jest to tylko modelowy, idealny, czy też dominujący sposób funkcjonowania typografii, odpowiadający najpełniej wariantowi literatury zamkniętej w książce. A wydaje się, że nawet w przypadku typografii przedstawianej pod postacią jednego z nieustannie zmieniających się węzowych wcieleń słowa, zagładanie tylko między okładki książki nie jest dobrym punktem wyjścia do stawiania diagnoz na temat kulturowego sposobu funkcjonowania jakiegokolwiek formy ekspresji językowej, a tym bardziej do charakteryzowania całego środowiska komunikacyjnego rozumianego tu jako przestrzeń współczesnej kultury.

Tylko jednym z wielu możliwych modeli tego uporządkowania będzie linearny tekst, a precyzja definiowania jest kluczowa, jeśli nie chcemy rozmywać specyfiki blogów, wpisów na forach internetowych, miejskiej „bazgraniny” i *tweetów* w tekstowym uniwersum

oplatającym rzekomo uczestników kultury: działających, mówiących i piszących oraz stukających w klawiaturę, zsemiotyzowaną siecią abstrakcyjnych znaków. Widzenie specyfiki medium, w którym funkcjonuje dana treść, jest też niezwykłe, jeśli nie chcemy spłaszczać dziejących się na żywo *performance'ów* i działań *on-line* osiągających natychmiastowość i sprawczość oraz bezpośredniość bliską charakterowi komunikacji oralnej — choć zapośredniczonej przez pismo — do martwych liter tekstu. Ostatecznie zaś i zapewne paradoksalnie, takie ujęcie umożliwi ocalenie samej literatury i właściwych jej wartości, jeśli nie zechcemy tak bardzo rozmywać specyfiki literatury pięknej — wyjątkowej i oryginalnej ekspresji kultury druku i stanowiącej jedno ze szczytowych osiągnięć społecznej formacji tożsamej z formacją typograficzną — w dyskursywnym uniwersum, w potoku gadaniny, paplaniny i codziennego komunikowania się tak niezbędnego do tego, aby w świecie skutecznie działać i po prostu w nim być; jeśli ważne jest dla nas zobaczenie w tym niezróżnicowanym, językowym świecie, różnicy między powieściami Dostojewskiego i Kafki a wpisami na blogach, wytworami generatorów e-poezji czy nawet pisaniami miłosnych poematów przez maile — i nie chodzi tu wcale o różnicę związaną z jakością czy też wartością artystyczną. Po prostu nie są to ekspresje tożsame, a ujmowanie ich wszystkich jako „tekstów” lub form literackich takie utożsamienie nieuchronnie implikuje.

Nawet w kulturze typograficznej tekstowość wielu przekazów jest problematyczna, jeśli zgodzimy się przyjąć bardzo wąskie, antropologiczne, Ongowskie rozumienie tekstu, ponieważ nie można ich czasem sprowadzić tylko do niewidzialnych, przezroczystych i efemerycznych cząstek — liter — będących jedynie (i jedynym) nośnikiem treści. Czcionka jest zjawiskiem wizualnym, widzialnym, postrzeżeniowym, chociaż jej typ idealny, związany z Ongowską wizją drukowanego tekstu wydaje się tak przezroczysty, że niemal niewidoczny. Jednak gatunki logowizualne — tak charakterystyczne dla medium druku — samoistnie zdają się ten typ idealny przekraczać, a przez to — podważać ich tekstowy charakter. Stąd też nawet typograficzne formy językowe przekraczają tę tekstowość, czasem świadomie i intencjonalnie, jak w eksperymentach awangardowych, a czasem z powodu przechwytywania lub przedrzeźniania napisów oficjalnych i równych rzędów majestatycznych liter na miejskich tablicach, jak w przypadku grafficiarzy czy vlepkarzy. Tekst jest bowiem związany z kulturową funkcją czytelności, przejrzystości przekazu typograficznego, czyli wizualnością niewydożytą na plan pierwszy. Ten typ wizualności właściwy jest tekstom w sensie ścisłym (jako zamkniętym całościom, najczęściej funkcjonującym w książce), a często także tekstowym wariantom pism urzędowych, obwieszczeń, ustaw, drukowanej literze prawa, tabliczkom zakazu i nakazu. Jednak ta przezroczystość ma także funkcje kulturowe, na przykład wydobywa arbitralność i autorytarność przekazu, a jego maszynowość i mechaniczność wspomaga moc, powagę, siłę, przekazu przez odpowiedzialność — ukazanie obiektywności, powszechności, nienaruszalności i niepodważalności komunikatu. Z kolei drugi typ wizualności tekstu obejmuje szyldy, plakaty, komiksy, reklamy, pocztówki, magazyny ilustrowane, ale także poezję wizualną (przy uwzględnieniu jej transmedialności i historycznych form, wśród których czysto typograficzny będzie letryzm i poezja konkretna). Widać więc, że nawet to, co drukowane niekoniecznie jest pełną realizacją potencji tekstu.



Ponadto, jak dowodził Marshal McLuhan, czytanie i patrzenie nie są dwiema rozłącznymi funkcjami naszych umysłów: „Interioryzacja techniki alfabetu fonetycznego przenosi człowieka z magicznego świata ucha do neutralnego świata wizji” (McLuhan 2001: 159). Teoretyk mediów twierdził, że to właśnie wynalazek druku stanowił przyczynek do hegemonii okocentryczności i percepcji wzrokowej w XX wieku. Już samo czytanie jest w tej koncepcji początkiem narastającego procesu wizualnego zdobywania, powielania i rozpowszechniania wiedzy, wiąże się z narodzinami dominacji widzenia słowa nad jego słyszeniem:

Kiedy słowa są napisane, stają się oczywiście częścią wizualnego świata. Podobnie jak większość elementów tego świata, stają się statyczne i tracą dynamizm, który jest niezwykle charakterystyczny dla całego świata słuchu, a w szczególności dla słowa mówionego. [...] A zatem, ogólnie rzecz ujmując, słowa, przez to, że stają się widoczne, łączą się ze światem względnie obojętnym wobec widza — światem, z którego magiczna „siła” słowa została usunięta (McLuhan 2001: 162).

McLuhan wydobywa splot znaku pisanego z obrazem, odwołując się do mentalnego poziomu percepcji, a więc według niego już sam druk daje początek współczesnej kulturze obrazkowej, jest związany z przechodzeniem od audialnego do wizualnego, choć językowego, bycia w świecie. Patrząc z tej perspektywy, trudno zrozumieć, dlaczego napór wzrokocentryzmu miałby być zagrożeniem dla kultury druku i typograficznej formacji kulturowej, a nie jej konsekwencją.

Robert Bringhurst, przekonując swoich uczniów zajmujących się projektowaniem typografii, o tym, że drukowane litery mają odpowiadać wizualnymi środkami na niewidzialne idee, a więc chirografia — „taniec żywej dłoni” (Bringhurst 2007: 11) — zawsze pozostaje życiodajnym pniem drzewa typografii, przyrównał nowe urządzenia, technologie i media słowa pisanego do młodych i nowych liści, którymi co roku obrastają jego gałęzie. Niemalże co roku mogą pojawiać się nowe media i technologie. Podobnie też, cyklicznie, wąż zmienia skórę. Jednak w obu przypadkach mamy do czynienia nie tyle z sytuacją obumierania, co przeistaczania się i językowego zagospodarowywania słowem coraz to nowych obszarów, mediów, pól społecznego, komunikacyjnego, ale i twórczego, działania.

Oczywiście nie jest tak, że w tym momencie stare formy są nieuchronnie spychane w niepamięć lub zupełnie zamierają. Podlegają one po prostu prawom remediacji (Bolter, Grusin 1999; Bolter 2001), mogą zyskiwać formę wtórnie tekstową, jak mit, pieśń czy epos w kulturze typograficznej, by odwołać się do bardziej archaicznych przypadków, uzmysławiających jednocześnie, że proces, o którym mowa, nie jest szczególnym zjawiskiem współczesności poddanej opresji nowych mediów. Z kolei w kulturze typograficznej i posttypograficznej wciąż istnieją enklawy oralności, współtworzone przez różnego rodzaju gatunki, które nie dają się w pełni opisać w oderwaniu od ich oralnego usytuowania medialnego, czego najlepszym przykładem będzie dziś *freestyle*, slam czy koncert estradowy. Jednak istnieją również gatunki, które nie miałyby właściwej sobie postaci albo nie zaistniałyby wcale, gdyby nie proces medialnych przemian, innym

z kolei właśnie nowe media dają drugie i długie życie (powieść). Gdyby słowo nie zmieniało skóry, niewątpliwie mogłoby zamierać, bo trzeba pamiętać, że to właśnie ona musi być na tyle elastyczna, cienka i wrażliwa, żeby umożliwiać komunikację i międzyludzką wymianę.

### **Wąż z rękami i gatunki twórczości słownej**

W tradycji chińskiej istnieje przypowieść o malowaniu węża z rękami, według której pewien bogacz postanowił uraczyć wielu gości jedną butelką alkoholu. Ostatecznie zdobywcą upragnionego trunku miał być ten, kto namaluje na podłodze wizerunek węża jak najszybciej i jak najlepiej. Kiedy pierwszy z konkurentów skończył pracę, stwierdził, że ma jeszcze dość czasu, by domalować wężowi ręce, co też uczynił. Jak nietrudno się domyślić, nie został w ten sposób zwycięzcą konkurencji i szczęśliwym posiadaczem butelczyny.

Domalowywanie wężom rąk nieuchronnie przypomina operacje takie, jak analizowanie *freestyle'u* lub bloga w kategoriach tekstowych, opisywanie rymu, rytmu i gier lingwistycznych tak, jakby żywy *performance* był tylko jakimś niewiele znaczącym dodatkiem do słów i ich treści. Już sama klasyfikacja przypisuje tym formom cechy i funkcje, których kulturowo wcale nie posiadają, kiedy komiks lub blog nazwiemy „literaturą”. Podobnym nadużyciem będzie więc twierdzenie, że — powiedzmy — kultury oralne mają swoją „literaturę” w postaci mitu lub pieśni, tyle że jest to „literatura ustna”. Tej tekstualizacji wstecznej odpowiada właśnie ruch w przeciwnym kierunku, gdy hip-hop czy komiks staje się nazewnictwo „literaturą popularną”, *freestyle* wytwarzaniem „tekstu ustnego”, a strony internetowe zaczynają pęcznieć od „tekstów” i „literatury”, ponieważ tym, co widzimy na statycznym ekranie komputera są litery.

Historia o malowaniu węża z rękami przestrzega nie tylko przed taką postawą, lecz także poucza, że próbując osiągnąć jakiś cel i próbując wyprzedzić innych, musimy postępować po prostu rozsądnie, biorąc pod uwagę cel, do którego zmierzamy. Dlatego też pierwszym warunkiem jest zróżnicowanie samego języka opisu, przekroczenie jego tekstowych ograniczeń, aby w tym gęstym środowisku medialnym móc się orientować, nie sprowadzając wszystkiego do tekstu, dostrzegając, że jest on tylko jedną z postaci, jaką przybiera twórczość słowna.

Wszystkie te zjawiska — nazywane dotychczas formami lub ekspresjami językowymi — można by określić mianem gatunków twórczości słownej (Karpowicz 2013), zupełnie nieprzypadkowo odwołując się terminologicznie do koncepcji Michaiła Bachtina, a przynajmniej tej jej części, dla której istotne jest pojęcie „twórczości słownej” oraz kategorii prymarnych i wtórnych „gatunków mowy” (Bachtin 1986). Najogólniej rzecz biorąc, jest to propozycja badania przy użyciu Bachtinowskiej — ale zredefiniowanej i uzupełnionej — kategorii gatunków form językowych, które funkcjonują w wielomedialnym środowisku kultury współczesnej. Nie zagłębiając się tu w szczegóły i niuanse ani konteksty, którymi ta koncepcja obrosła, ten wybór uzasadnić można choćby tym, że gatunki mowy bywały już wielokrotnie wykorzystywane w analogicznym celu i funkcji przez antropologów lingwistycznych, etnografów i innych badaczy próbujących rozpoznać dane środowisko społeczne przez jego językowe przejawy, chociaż badań nie

przewodzący oni we własnej kulturze, lecz na odległych czasoprzestrzennie terytoriach. Jeden z nich, William F. Hanks, zajmując się kulturą Majów, łączył Bachtinowską kategorię gatunków mowy z *habitusem* Pierre'a Bourdieu, pisząc:

[...] gatunki mowy są widziane zarówno jako rezultaty historycznie określonych działań, jak i czynniki konstytuujące te elementy rzeczywistości, w ramach których konkretne działania stają się możliwe. Gatunki zatem, jako rodzaje słowa, czerpią swoją organizację tematyczną z oddziaływania pomiędzy systemami wartości społecznych, konwencją językową i przedstawianym światem. Czerpią swą praktyczną realność ze związku z konkretnymi aktami językowymi, których są zarówno produktem, jak i pierwotnym źródłem (Hanks 2014).

Na podobną możliwość zoperacjonalizowania tej kategorii zwracali też uwagę inni badacze, jak Richard Bauman i Charles L. Briggs, przedstawiający możliwość wykorzystania tej koncepcji w odniesieniu do kultur oralnych i folkloru, co może być dodatkowo cenną wskazówką, gdy chcemy opisywać gatunki związane z folklorem miejskim lub tym, z którym mamy do czynienia w środowisku społecznym, jakim jest internet (Rogozińska, Szewczyk 2014):

pojęcie gatunku (niekoniecznie wprost tak nazywane) przynajmniej od czasów Boasa odgrywa istotną rolę w antropologii lingwistycznej. Klasyfikacje gatunkowe dostarczyły podstaw do badań języków Indian amerykańskich. Badania nad pojęciem gatunku nabrały rozpędu wraz z rozwojem etnologii, strukturalizmu, etnografii mowy oraz studiów nad problematyką twórczości słownej skoncentrowanych wokół pojęcia *performance*. Popularność „metalingwistyki” Bachtina oraz nowych ujęć dotyczących emocjonalności i płci kulturowej również nadała nową wagę badaniom nad pojęciem gatunku (Bauman, Briggs 2014).

O takie właśnie, antropologicznie zorientowane, rozumienie gatunku mowy tu chodzi. Badacze ci czerpali też inspirację z Bachtinowskiego rozróżnienia dwóch podstawowych rodzajów gatunków mowy: prymarnych i wtórnych, które można zoperacjonalizować również na potrzeby badania współczesnego środowiska komunikacyjnego i wyławiania z niego specyficznych, zakorzenionych medialnie, heterogenicznych form.

Wydaje się, że wyselekcjonowanie wszystkich gatunków mowy we wszystkich mediach znanych kulturze współczesnej byłoby zajęciem tyleż niemożliwym, co jałowym. Ich zmienność, płynność i błyskawiczne powstawanie form nowych mogłoby faktycznie doprowadzić albo do porażki badawczej i konstatacji o nieograniczoności i nieopisywalności tego środowiska, albo — czemu równie blisko do porażki — do opisywania ich wszystkich — mimo ich różnorodności i medialnej heteroglosji współczesnego świata — jako form „literaturopodobnych” czy też różnych odmian tekstu albo jako zwykłych, zdemokratyzowanych, upowszechnionych i mniej zinstytucjonalizowanych kontynuacji gatunków już istniejących. Możliwe jest jednak wyjście z tej sytuacji podwójnego impasu.

Uznając niemożliwość wyselekcjonowania wszystkich gatunków tak, aby każdemu z nich odpowiadały osobne kryteria i kategorie opisu, a także przyznając się w punkcie

wyjścia do porażki, jaką może się wydawać próba nadażania z opisem za zmieniającym się niemalże z dnia na dzień przyrostem i przerostem nowych form komunikacji, wystarczy skupić się na gatunkach wtórnych, których definicję trzeba jednak odpowiednio przeformułować w stosunku do Bachtinowskich inspiracji teoretycznych. Za gatunek prymarny (prosty, pierwotny) można uznać formę, która nie absorbuje innych gatunków prymarnych i w związku z tym ich nie modyfikuje. Jest on zredukowany najczęściej do jednej funkcji, pełni rolę sprowadzalną do sfunkcjonalizowanego kontekstu sytuacyjnego, ponieważ jego zadaniem jest skuteczne działanie w rzeczywistości społecznej. Przykładem mogą być gatunki o bezpośredniej funkcji komunikacyjnej, mające na celu powiadomienie o czymś lub zapamiętanie czegoś, istniejące nie tylko w komunikacji ustnej, lecz także w medium pisma, jak na przykład lista zakupów, którą przygotowujemy sobie przed pójściem do supermarketu, albo recepta wypisywana przez lekarza, służąca skutecznemu wykonaniu konkretnej czynności. Takie formy nie wymagają przekroczenia algorytmu, chociaż może się tak zdarzać ze względu na indywidualne intencje użytkownika gatunku. Zauważmy jednak, że złamanie konwencji może znacznie utrudnić, jeśli nie uniemożliwić, wykonanie tej czynności, a więc niwelować jego bezpośrednią skuteczność w danej sferze działania. Wystarczy wyobrazić sobie receptę zapisaną wierszem lub w formie poezji konkretnej albo rozbudowaną w formie narracji pierwszoosobowej.

Gatunki wtórne, którym należałoby tu przyporządkować kategorię gatunków twórczości słownej, są więc również zanurzone w kontekście kulturowym i nierozdzielnie z nim związane, chociażby przez to, że w ich skład wchodzi gatunki proste, związane bezpośrednio ze społecznymi sytuacjami komunikacyjnymi. Gatunek wtórny jest formą złożoną, absorbującą przynajmniej jeden inny gatunek pierwotny (prosty), a przez to go przeobrażającą i modyfikującą. Tak rozumiany gatunek twórczości słownej to całość wielofunkcyjna, niesprowadzalna do jednej roli pełnionej w sfunkcjonalizowanym kontekście danej sytuacji. Na przykład lista zakupów nie jest wtórnym gatunkiem mowy, choć może być napisana nawet wierszem, ponieważ indywidualne intencje i zastosowania danego gatunku twórczości słownej nie są jego cechą gatunkową. Byłby to prosty gatunek piśmienny, który może zostać wchłonięty przez inną formę wypowiedzi i wraz z nią współtworzyć wielofunkcyjną, złożoną całość, która z kolei jest gatunkiem wtórnym i przekształca ten pierwszy, zmieniając jego cele, znaczenia i sposób funkcjonowania, jak na przykład dzieje się z listą zakupów spożytkowaną w jednym z wierszy Stanisława Barańczaka. Również SMS-y uległy absorpcji, dając w efekcie złożoną formę, jaką jest *tweet*, pełniący wiele różnych funkcji (od autoprezentacji i autopromocji po rozsiewanie plotek lub komentowanie wydarzeń w celu budowania własnego, pozytywnego wizerunku lub czyjegoś negatywnego wizerunku, a nawet po funkcję aforyzmów) i niesprowadzalny do prymarnego powiadomienia czy przekazania informacji.

Kategoria gatunków pozwala przede wszystkim traktować formy słowne — od *freestyle'u* przez kartkę okazjonalną po wiersz i powieść hipertekstową — jako element rzeczywistości kulturowej, badać je jako zjawiska niezbywalnie zakorzenione kulturowo, także jeśli chodzi o ich kształt formalny, konstrukcję czy formę estetyczną:

Język jest używany w postaci pojedynczych konkretnych wypowiedzi (ustnych i pisemnych) osób uczestniczący w danej sferze działalności. Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągania w każdej z takich sfer nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną (Bachtin 1986: 352).

Widać wyraźnie, że według Bachtina gatunki mowy są wynikiem (i narzędziem) podmiotowych praktyk podejmowanych w określonej sferze kulturowej, a jednocześnie sposobem działania w tym obszarze. Bachtinowską kategorię bezpośredniego obcowania językowego, któremu mają być przypisane gatunki prymarne, rozumieć tu należy pragmatycznie, czyli jako zjawisko rozgrywające się na poziomie kontekstu, a nie samego kontaktu. Istnieją przesłanki, że autorowi tej kategorii chodziło raczej o bezpośredni kontakt między mówiącymi osobami. Poza tym nie zwracał on szczególnej uwagi na kontekst medialny i skłaniał się często do uznania prymarności wszystkich gatunków ustnych wobec form pisanych (bezpośredniość jako bezpośredni kontakt), co sprawia, że koncepcja ta musiała zostać w tym miejscu wyraźnie przededefiniowana i uzupełniona. Jednak pojawiająca się w jego pismach kategoria „sfer działalności”, używania języka „w postaci pojedynczych konkretnych wypowiedzi (ustnych i pisemnych) osób uczestniczących w danej sferze działalności” ma ogromne znaczenie dla łączenia gatunków twórczości słownej z rzeczywistością kulturową. Widać wyraźnie, że gatunki mowy mogą być ujmowane jako wynik i narzędzie praktyk językowych uczestników tej kultury, sposób poruszania się po różnych sferach działania, które ponadto nie determinują charakteru praktyk ani gatunków; mowa tu raczej o nieskończonej elastyczności i nieustannej, zmiennej historycznie i sytuacyjnie interferencji między sferami działania a wypowiedziami, gatunkami a przekształcającymi je praktykami.

W perspektywie Bachtinowskiej wypowiedź jest więc u podstaw związana z działaniem, robieniem czegoś: „Dziedziny zastosowania języka w życiu społecznym. Różnorodność i nieograniczoność tych dziedzin. W różnych sferach powstają różne gatunki mowy, tj. formy wypowiedzi” (Bachtin 2009: 413). Dzięki temu, że istnieją społecznie ustrukturyzowane (choć zmienne historycznie) sfery owego działania (być może w jakiś sposób faktycznie bliskie znaczeniowo kategorii pola ukutej przez Pierre'a Bourdieu, jak sugerował Hanks), praktyki językowe zyskują pewną regularność, a prawidła i zasady zastosowania osadzają się w postaci prymarnych gatunków mowy, które z kolei stają się materiałem dla form twórczych. Praktyki językowe są zawsze związane z jakąś sferą działania kulturowego: z jednej strony powstają wciąż nowe sfery działania, a wtedy pojawiają się nowe praktyki językowe (stabilizujące się w postaci gatunków mowy), z drugiej, same sfery działania już istniejące ulegają przekształceniom prowokowanym nowymi użyciami języka albo je prowokującymi. Praktyki językowe mogą stwarzać nowe sfery lub przekształcać te, które już istnieją (na przykład powieść w rozumieniu Bachtinowskim

będąca między innymi wynikiem wyłonienia się sfery prywatnej, intymnej nieobsługiwanej już przez kulturę oficjalną i jej dyskurs, a jednocześnie w perspektywie medialnej nieodłącznie związana z powstaniem i rozpowszechnieniem się druku). Człowiek określa swoje miejsce w świecie przez praktyki językowe stabilizujące się lub już ustabilizowane w postaci gatunków mowy, które w tym sensie są prymarnie działaniami w świecie, w rzeczywistości kulturowej; przedostają się z jednej sfery działania do innej i zmieniają swój charakter, mogą zyskiwać w tym procesie status sztuki słowa (*verbal art*), literatury, ponieważ to praktyki językowe mogą przekształcać gatunki, zmieniać je, przesuwając z jednej sfery do innej. Nie ma powodu, aby sądzić, że inaczej jest w przypadku praktyk i gatunków istniejących w kolejnych już w historii kultury, współczesnych nowych mediach.

Poszukiwanie gatunków twórczości słownej w mediach innych niż druk nigdy nie jest więc próbą znalezienia w nich odpowiedników literatury lub gatunków posiadających jej cechy czy funkcje, lecz zbadaniem ich własnych funkcji związku z charakterem medium i sferą działania. Znaczącym przeformulowaniem ujęć literaturoznawczych i teoretycznoliterackich oraz tekstocentrycznych będzie tu odejście od traktowania literatury jako wzorca wszelkiej twórczości słownej na rzecz widzenia w niej tylko jednego z wariantów usytuowanego w konkretnym medium. Utwór literacki nie jest też zjawiskiem posiadającym cechy konieczne (na przykład wysoki stopień nadorganizacji językowej, narracja), które świadczyłyby o wtórności wszelkich gatunków twórczości słownej usytuowanych w innych mediach. W żadnej mierze nie chodzi tu również o poszukiwanie gatunków wtórnych, którym można by przypisać jakkolwiek rozumianą literackość czy artystyczność. Stąd też koncepcja gatunków wtórnych jako twórczych, stanowiąca alternatywę dla tamtych kategorii, które są zbyt mocno związane z definiowaniem literatury i literackości na podstawie kryteriów formalnych i takich, które odnoszą się do tego, co stanowi organizację wewnątrztekstową lub opierają (albo próbują rozsądzić) podziały na pojęciu fikcyjności; a wszystkie te kategorie wyrastają z rozpoznań humanistyki skoncentrowanej i wypracowanej na tekstach.

Próba wyróżnienia i przejrzystego sklasyfikowania gatunków twórczości słownej w tym gęstym środowisku wymaga refleksji nad literackim czy też tekstowym przyporządkowaniem wszystkich tych form. Celem nie jest tu znajdowanie różnych marginalnych gatunków, które można by „zmieścić” w szufladce z etykietką „literatura” — takie ujęcie pozornie nobilituje inne gatunki (osiągają status sztuki słowa), ale faktycznie degraduje je, odbierając im ich specyfikę, na przykład medialną czy kulturową, jak chociażby wtedy, gdy piosenkę lub komiks nazwiemy literaturą popularną. W pierwszym przypadku jest to zabieg tekstualizujący, sprowadzający gatunek do słów tekstu, który może być w istocie sprawą drugorzędną lub zupełnie nie mieć znaczenia, podobnie jak sama treść śpiewanych słów. W drugim przypadku zbyt łatwo o pominięcie logowizualności gatunku i skupienie się na jego narracyjnym charakterze — traktowaniu go po prostu jako „opowieści” — a dodatkowo na określeniu „popularna” (mimo wieloletnich prób nobilitacji tej sfery twórczości, kładzie się na nim cień pejoratywności). Widać więc, że takie podejście — i tak utkana sieć stanowiąca narzędzie badawcze pozwalające uchwycić i opisać różne przejawy twórczej, językowej działalności kulturowej — zniekształcałyby badane i poławiane fakty, zubażałyby je, czasem zacierając lub odbierając

im ich specyfikę. Ze względu na usytuowanie medialne gatunki mają właściwy sobie sposób istnienia. Konkretyzacje to także realizacje pewnych potencji medium, w jakim usytuowany jest gatunek, nie determinujące jednak ostatecznej formy i pozwalające na swobodne przekraczanie medialnych ograniczeń, czego przykładem jest na przykład próba zaprojektowania powieści hipertekstowej w druku jeszcze przed zaistnieniem faktycznego hipertekstu, co czynili między innymi twórcy tak zwanej prozy postmodernistycznej czy eksperymentalnej. W obrębie każdego środowiska medialnego — również za sprawą twórczych działań i praktyk uczestników kultury — istnieją zarówno zestandaryzowane gatunki prymarne służące bezpośrednio komunikacyjnej, jak i gatunki wtórne, zanurzone w kontekście medialnym, ale najczęściej nie będące sprawną realizacją jego potencji, lecz ich przekroczeniem, a może nawet przekroczeniem cech i ograniczeń właściwych danemu medium słowa. Warto też dodać, że literatura zajmuje wyjątkowe miejsce w tym procesie, będąc często jednym z najbardziej czujnych i czułych sejsmografów przemian dokonujących się w ludzkim środowisku komunikacyjnym, wychwytyjącym często najszybciej zmieniające się progi logosfery (Rutkowski 1987) i mającym szczególną pozycję społeczną jako sfera niezawisła, autonomiczna (artystyczna), w której na tej podstawie powstają utopie i projekty przyszłych środowisk medialnych, jak stało się w przypadku znużonej tekstem i abstrakcyjnością słowa sprowadzonego do literatury awangardowej czy postmodernistycznej.

Poza wszystkim, perspektywa medialna pomagająca uświadomić sobie, że to, co bywa uznawane za literaturę, pierwotnie nią nie było (na przykład mit, epos), a i dziś nie zawsze nią jest (piosenka, pieśń, kołysanka, słuchowisko radiowe, blog), pozwala także zrozumieć, że takich rzekomych śmierci i kryzysów słowa, narracji, tekstu czy języka, o której słyszy się dziś w kontekście nowych mediów, mieliśmy w historii kultury pod dostatkiem, jednak żadna z nich nie okazała się ostateczną agonią: ani wtedy, gdy zapis „uśmiercał” słowo żywe, ani w momencie, gdy „spustoszenie” w wysokiej sztuce szlachetnego słowa siała prasa drukarska czy litografia demokratyzująca przekazy językowe i sztukę, ani nawet w momencie, gdy telewizyjne nowele zadawały „śmiertelny cios” powieściom i opowieściom. Jedyne, o czym świadczą te cykliczne „śmierci”, „upadki” i schyłki, to fakt, że wąż faktycznie wymienia nieustannie swoją medialną powłokę na nową; że także dziś dokonuje się powtarzalny proces remediacji-reinkarnacji; że: „Słowo nie jest martwe; ono jedynie zmienia skórę”.

### **Bibliografia:**

- Bachtin Michaił (1986), *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachtin Michaił (2009), *Z notatek do Problemu gatunków mowy*, [w:] *Ja — Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. Danuta Ulicka, Universitas, Kraków 2009, t. 1.
- Bauman Richard (2010), *Sztuka słowa jako performance*, przeł. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, wyb., oprac. P. Czapliński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Bauman Richard, Briggs Charles L. (2014), *Gatunek, intertekstualność i władza*, przeł. O. Kaczmarek, *Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).
- Bringhurst Robert (2007), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków.
- Bolter Jay D. (2001), *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah.
- Bolter Jay D., Grusin Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Frankel Beatrice (2010), *Pojęcie wydarzenia piśmiennego*, przeł. N. Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa.
- Godlewski Grzegorz (2003), *Słowo o antropologii słowa*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- William F. Hanks (2014), *Gatunki mowy w teorii praktyki*, przeł. A. Kobelska, *Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Słowo — twórczość słowna — literatura, Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. K. Haggmayer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Karpowicz Agnieszka (2013), *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, [w:] *Od aforyzmu do zina. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Mencwel Andrzej (2006), *Wiedza o kulturze a wiedza o literaturze*, [w:] *Wyobrażenia antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- McLuhan Marshal (2001), *Galaktyka Gutenberga*, [w:] *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingore, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Ong Walter J. (2011), *Oralność i pismienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rodak Paweł (2011), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rogozińska Anna, Szewczyk Matylda (2014), *Internet jako medium i jako przestrzeń społeczna: wstęp do dyskusji o internetowych gatunkach twórczości słownej*, [w:]



*Almanach antropologiczny IV. Twórczość Słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa (w druku).

Rutkowski Krzysztof (1987), *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz.

Rypson Piotr (1989), *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa.

Watt Ian (1973), *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa.