

Okiełznać dziki Ru.net Internet a przemiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej

Lidia Mięowska, Beata Pawletko

Literatura w Internecie

Kiedy na początku lat 90. wraz z transformacją ustrojową w przestrzeni rosyjskiej pojawił się Internet, chyba nikt nie przypuszczał nawet, że w takim stopniu zrewolucjonizuje on nie tylko świat biznesu, ekonomii, polityki, nauki, ale również świat literatury, sztuki. I nie mamy tutaj na myśli jedynie wielkich internetowych bibliotek, w których nagle „obok siebie” znalazły się elektroniczne wersje dzieł literatury radzieckiej i emigracyjnej, oficjalnej i tej krążącej jedynie w samizdacie i tamizdacie, elitarnej i masowej.

Interesuje nas raczej literatura powstająca w Internecie, „literatura sieciowa”, „rulinet” i zmiany genologiczne, będące — z jednej strony — następstwem tworenia literatury w sieci, z drugiej? — efektem wpływu Internetu na literaturę drukowaną. Nie ulega wątpliwości, że rosyjski Internet („Runet”) to zjawisko bardzo specyficzne¹. Z jednej strony, porażać może jego ogrom i bardzo wysoki, w po-

¹ Warto tutaj wskazać bodaj jedyny w swoim rodzaju projekt sieciowy w Ru.necie, będący — zgodnie z zamierzeniem jego twórców — próbą połączenia Internetu z intelektem, tzn. uzupełnienia technicznych możliwości sieci intelektualną treścią, czyli IntelNet. Jego autor — Michaił Epsztejn, właśnie w Internecie dostrzegł nowe możliwości „tworzenia myśli” i to właśnie sieć uznał za nowe narzędzie świadomości, o wiele bardziej elastyczne niż pióro, kartka, książka. IntelNet ma być elektroniczną kontynuacją „Banku Nowych Myśli” — niewielkiej moskiewskiej instytucji, która działała od 1986 roku w ramach stowarzyszenia Obraz i Myśl. Zadaniem Banku było przyjmowanie, rejestrowanie, patentowanie myśli i publiczna dyskusja, w której omawiano idee, sytuujące się na pograniczu różnych nauk humanistycznych. W ramach IntelNetu Epsztejn stworzył projekt „Kniga Knig” — jego głównym celem nie jest już tylko rejestr myśli i ich przepływ wewnątrz projektu, lecz przemieszczanie ich dalej, swego rodzaju „wypożyczanie”. Epsztejn objaśnia to w następujący sposób: „В электронном пространстве возникает пункт раздачи новых идей — терминов, понятий, теорий, которые могут лечь в основание последующих книг и проектов, вырастить генерацию новых умов, составить гуманитарную библиотеку будущего”. Zob. М. Эпштейн: *От Интернета к ИнтеЛнету*. Dostępne w Internecie:

równaniu z innymi krajami, poziom stron internetowych, informacji dostępnych w sieci itd.² Z drugiej strony, przerażać może, w jak niewielkim (bo raczej teore-

www.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html [Русский Журнал/Net-культура]. То, со jednak najważniejsze i najciekawsze w tym projekcie — to jego interaktywność, wymiana myśli z czytelnikami, nie na zasadach dobrze nam znanego komentowania na forum tego, co przeczytamy w sieci, lecz na zaskakujących nowatorstwie i odwagą warunkach. Mówiąc o regułach swojej „Wirtualnej Biblioteki”, Epsztejn zaznacza: „Книга книг — форма раздачи идей, передачи их в вечное пользование тем, кто хотел бы их самостоятельно развить в книгу, статью и т.д. Гуманитарные журналы (счетом 10) — постоянные форумы для обсуждения новых идей и направлений на полях или на стыке разных дисциплин. Это не просто библиотека, а лаборатория виртуальной словесности [...]. Эту библиотеку составляют не только труды, перенесенные из уже ранее напечатанных книг и журналов, но (гипер)тексты, выросшие в самом этом пространстве — виртуальные книги, а также виртуальные дисциплины и практики, виртуальные авторы, системы мысли. Иными словами, это библиотека не просто электронная (в техническом смысле), но виртуальная по стилю письма и мышления”. Takie podejście do użytkowania — wykorzystania własnych i cudzych tekstów, stanowi uzasadnienie więc pomysłu zwrotu do „potencjalnych autorów”, jaki zamieszcza Epsztejn w swojej „Книге Книг” (zob. М. Эпштейн: *Книга, ждущая авторов*. „Иностранная литература” 1999, nr 5. Korzystamy z wersji internetowej. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> [data dostępu: 29.03.2007] lub http://www.emory.edu/INTELNET/kk_obr_avtory.html [data dostępu: 29.03.2007], który na zakończenie zacytujemy w całości: „Обращаюсь ко всем читателям. Если в какой-то из книг, составляющих эту книгу, вы узнаете собственный голос, считайте ее своей. Дописывайте ее, завершайте, печатайте под своим именем. На книги, входящие в состав Книги Книг отменяются все права интеллектуальной собственности! Для исполнения замысла этой книги не только позволительно, но даже желательно, чтобы все входящие в нее отрывки были кем-то присвоены, усыновлены, чтобы у них появился автор, который взял бы на себя ответственность за дальнейшее воплощение данной идеи. Если вам кажется, что какая-то мысль у вас попросту украдена, что вы точно так же думали, только забыли вовремя записать, — считайте эту мысль своею, считайте себя автором любой книги на ваш выбор и вкус. Додумывайте, дописывайте ее, предлагайте в журналы и издательства под своим именем. От вас зависит — примет ли отрывок окончательную форму книги, статьи, диссертации... Но не оставляйте его без присмотра, если в нем есть что-то родное и близкое вам. Введите его в семью своих творений”.

² Specyfika rosyjskiego Internetu przejawia się także w innym wymiarze. W odróżnieniu od np. anglojęzycznej sieci — w Ru.necie masowo powstawały i powstają biblioteki internetowe, które oferują dostęp nie tylko do literatury dawnej, ale także, a często przede wszystkim, do literatury nowej i najnowszej, do utworów pisarzy współcześnie żyjących i do najnowszej krytyki literackiej. Michaił Epsztejn na podstawie własnych doświadczeń przekonuje, że: „Только в Рунете [...] возможны такие феномены, как библиотека Мошкова [<http://lib.ru/> — L.M., B.P.] и другие хранилища [<http://www.pisatel.org/>; <http://aldebaran.ru/>; <http://www.rvb.ru/>; <http://www.litportal.ru/>; <http://nesenenko.narod.ru/>; <http://publ.lib.ru/publib.html>; <http://new-text.narod.ru/>; <http://www.newdrama.org/>; <http://www.netslova.ru/index.html> — L.M., B.P.], содержащие обширные, основные тексты живущих авторов: можно почитать и Солженицына, и Бродского, и Стругацких, и Пелевина. А вот попробуйте найти в англоязычной Сети тексты Джона Апдайка, Сола Беллоу или Стивена Кинга — практически ничего не найдете, кроме, может быть, нескольких случайных интервью и второстепенных газетных публикаций”. Ponadto dodaje: „Российская Сеть, хотя и несравнимо меньших масштабов, чем англоязычная, гораздо

tycznym) stopniu jest on dostępny dla zwykłych Rosjan, zamieszkujących zwłaszcza azjatycką część tego kraju. Istotny i kluczowy dla Runetu był moment jego powstania — początek lat 90., czas głębokich przemian w Rosji, obejmujących nie tylko życie polityczne, ale również społeczne, kulturalne, gospodarcze. Jak zauważa Aleksiej Karakowski:

Нуждаясь в реализации многочисленных социальных и культурных задач, россияне разных возрастов и профессий бросились в Интернет как к последней надежде и в значительной мере определили его специфические черты не только в национальном, но и в мировом масштабе. Одним из таких специфических русских феноменов (во всяком случае, иностранные аналоги проигрывают им по организованности и массовости) стало появление литературной субкультуры в Интернете, получившей со временем известность под названием „сетевая литература”.³

I rzeczywiście, jeśli porównać skalę zjawiska „literatury sieciowej” w Rosji i na przykład w Polsce, to niemal natychmiast zauważymy ogromną różnicę⁴.

Zanim zaczniemy jednak bacznie przyglądać się specyfice rosyjskiej „literatury sieciowej”, warto zastanowić się nad swoistością literatury w Internecie w ogóle. Na pewno dzięki Internetowi literatura wiele zyskuje. Kwestią zupełnie mar-

прозрачнее для исследовательской работы: в ней появляются значительные тексты, перво-степенные литературные источники, причем почти синхронно, а иногда и с опережением их бумажной публикации”. I rzeczywiście liczba takich bibliotek jest na tyle duża, że bez większego problemu można dziś dotrzeć do np. najnowszych tekstów dramaturgicznych, które w oryginale w Polsce nie są dostępne w żaden inny sposób (ani w Internecie, ani w druku). Taki stan to „zasługa” przede wszystkim nierespektowania praw autorskich, o których w „dzikim Runecie” zdaje się zapomniano, ponieważ króluje tam wciąż „коллективная манера ведения интеллектуального хозяйства”. Ale Epsztejn dopatruje się w tej sytuacji także oddźwięków postmodernistycznych haseł o „śmierci autora”, idei „globalnej wioski” i „nowego folkloru”, a zatem wyraża pogląd, że „Отмена» авторских прав в Сети [...] экспериментально проверяет эти идеи, стимулирует разработку новых, пост-авторских, пост-индивидуальных типов творчества (анонимного, коллективного, персонажного, диалогического, соборного, коммунального, эпистолярного...)”. Zob. więcej: М. Эпштейн: *От Интернета к ИнтеЛнету...*

³ А. Каракowski: *Литература в Интернете: убежище нового поколения русской интеллигенции*. В: *Пролог: Молодая литература России*. Сост. А. Каракowski, К. Ковальджи, Л. Коган-Лернер и др. Москва 2006, s. 321—322. Dalej w tekście operować będziemy skrótem **Karak** i numerem strony.

⁴ Mamy na myśli chociażby małą liczbę publikacji na ten temat w Polsce czy zbyt rzadko przewijający się w dyskusji o literaturze wątek dotyczący związków polskiej literatury z Internetem, perspektyw wykorzystania Internetu w rozwoju procesu literackiego w Polsce (zob. *Liternet. Literatura i Internet*. Red. P. Marecki. Kraków 2002, a także *Liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków 2003). O istnieniu gatunków internetowych na płaszczyźnie językoznawczej w Polsce już pisano (zob. J. Grzenia: *Komunikacja językowa w Internecie*. Warszawa 2006, s. 150—177). Jeśli chodzi natomiast o literackie gatunki internetowe, to na razie jest to temat praktycznie zupełnie nieopisany. *Słownik gatunków literackich* wydany w 2005 roku (autorstwa Marka Bernackiego i Marty Pawlusa. Bielsko-Biała 2005) na temat Internetu i gatunków internetowych milczy.

ginalną stają się przestrzeń i czas — czynniki, które jeszcze kilkanaście lat temu były dla twórców poważną przeszkodą na drodze do popularności⁵. Dziś takim ograniczeniem pozostaje jedynie język, w jakim dany tekst powstaje. Odległości i dystans czasowy przestają odgrywać jakąkolwiek rolę. Dzięki Internetowi możemy obecnie na bieżąco śledzić wszelkie globalne nowości w literaturze, ale i lokalne przedsięwzięcia, często nie mniej ciekawe, choć wcześniej zupełnie pozbawione możliwości prezentacji ich w szerszej perspektywie.

Internet pozwala na szeroki dostęp do czytelnika. Nie tylko poprzez tekst, ale również poprzez inne formy niedostępne do tej pory dla autorów. Dobrym przykładem są tu opisane przez Alicję Wołodźko-Butkiewicz „projekty literackie” Borysa Akunina. Jego twórczość jest bowiem zdecydowanie czymś więcej niż tradycyjną beletrystyką.

Jest oryginalną, prowokacyjną próbą przekroczenia granic między literaturą elitarną i popularną, prezentuje nie tylko rozrywkę, ale i niebanalne eksperymenty. I wyraża niedosyt tradycyjnymi środkami ekspresji literackiej, jakie w ograniczonym stopniu może zaprezentować książka [...].⁶

Stąd w „projektach literackich” Akunina, idealnie wpisujących się w estetykę postmodernizmu z jego skłonnością do gry literackiej, intertekstualności, parodyjności, collage’u, znaczące miejsce obok teatru, filmu i telewizji zajmuje Internet. Na specjalnej stronie poświęconej Akuninowi (www.akunin.ru) czytelnik (zwłaszcza młody) może znaleźć „gry interaktywne nawiązujące do tematyki jego książek, [...] mapy starej Moskwy”, ale również może „tworzyć alternatywne warianty finałów akuninowskich opowiadań”⁷.

Dzięki Internetowi literatura staje się zjawiskiem interaktywnym, multimedialnym, wielowymiarowym, mając tym samym większą szansę trafić do różnych odbiorców jednocześnie, zainteresować zarówno starszych, jak i młodszych czytelników. Internet zdecydowanie sprzyja niwelowaniu wyraźnej granicy między literaturą elitarną i masową, wysoką i niską poprzez chociażby zachwianie różnic gatunkowych, specyficzny język i trzeba przyznać, że autorzy bardzo chętnie ten fakt wykorzystują. Ciekawe jest również to, że wraz z masowym wykorzystaniem Internetu zmienia się zasadniczo rola autora i odbiorcy.

Z jednej strony, autor staje się w przestrzeni wirtualnej kimś więcej niż tylko twórcą tekstu. Ma bowiem możliwość eksperymentowania z formą, nierzadko ma (lub może mieć) wpływ na ostateczny kształt publikacji. Jak zauważa Jan Grzenia, w komunikacji pisanej to

⁵ Siergiej Korniew pisze o „śmierci odległości” i „zaniku poczucia czasu, gdyż wszystko dzieje się tu i teraz”. Cyt. za: G. Szymczak: *Wiktor Pielewin: technologia sukcesu*. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 2, s. 92.

⁶ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Projekty literackie Borysa Akunina*. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 77.

⁷ Ibidem, s. 67.

do redaktora należy zwykle wybór formatu książki, kolumny, parametrów czcionki, interlinii itd. [...] W elektronicznej komunikacji pisanej autor zyskuje okazję do przejścia za dań redakcyjnych w części, a nawet w całości.

[W ten sposób — L.M., B.P.] proces redagowania i opracowywania typograficznego tekstu, oddzielony dotąd od procesu tworzenia, staje się jego częścią.⁸

Osobną zupełnie kwestią, choć jak najbardziej związaną z procesem tworzenia, pozostaje kreacja wizerunku autora w Internecie. Tu też pojawiają się nowe możliwości i strategie. Pseudonim, gra z czytelnikiem dotycząca danych biograficznych, np. świadomie budowane sprzeczności wokół swojej osoby, aura tajemniczości — to działania, które mogą być i często są obliczone na konkretny, wymierny efekt, najczęściej wzrost popularności⁹.

Jednak z drugiej strony, Internet zaciera „granice pomiędzy autorem i czytelnikiem”¹⁰, powodując, że to nie autor wydaje się kluczową postacią w „literaturze sieciowej”. Wraz z jej powstaniem zupełnie innego znaczenia nabiera formuła Rolanda Barthes’a o „śmierci autora” i roli czytelnika¹¹. Czytelnik bowiem nie tylko może ingerować w tekst, nie tylko może projektować odbiór jakiegoś dzieła, klikając odpowiednie linki, a wręcz współtworzyć go poprzez dopisywanie własnych komentarzy¹², ale sam może w dobie Internetu wejść w rolę autora, spróbować swoich sił jako pisarz i o wiele łatwiej niż kiedyś osiągnąć sukces (choćby

⁸ J. Grzenia: *O grafizacji pisma*. W: *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*. Red. M. Kita, B. Witosz. Katowice 2005, s. 142.

⁹ W Rosji najlepszym przykładem budowania własnego wizerunku „pisarza kultowego”, m.in. na podstawie Internetu jest osoba Wiktora Pielewina. Więcej na ten temat zob. G. Szymczak: *Wiktor Pielewin: technologia sukcesu*. „Przegląd Ruscystyczny” 2003, nr 2, s. 83—103.

¹⁰ Ibidem, s. 93.

¹¹ R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006, s. 355—359.

¹² Wpływ czytelników na kształt literatury sieciowej, tworzonej na bieżąco w Internecie, może być ogromny. Zaznaczać się on może nie tylko poprzez komentarze, ale także np. odpowiedzi na ankiety przeprowadzane przez autora wśród czytelników swojego bloga i dotyczące ich oczekiwań w kwestii zarówno tematyki, jak i formy nowych utworów. Pojawiają się nawet głosy, że prawdziwym, autentycznym „produktem” literatury sieciowej nie jest utwór jakiegoś autora zamieszczony na takiej czy innej stronie internetowej, ale „cały potencjalnie nieskończony łańcuch replik, wywołanych (sprowokowanych) przez ten utwór, czyli, mówiąc inaczej, powstałe wokół tego tekstu środowisko komunikacyjne” (zob. hasło *сетевая литература* w Wikipedii, ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 1.04.2007]). Publikując kolejne rozdziały swojej nowej książki online, rosyjski pisarz Siergiej Łukianienko — autor m.in. *Nocnego patrolu (Ночной дозор)*, wziął pod uwagę opinie czytelników, którzy zdecydowanie opowiedzieli się za gatunkiem „miejskiego fantasy” — gatunkiem, którego egzemplifikację stanowi jego poprzednia powieść. Taka postawa może sugerować, że autor staje się jedynie wykonawcą pewnego zamówienia, a nie niezależnym twórcą, bo jeśli nawet świadomie zbagatelizuje rady czytelników, to bardzo możliwe, że przy następnych projektach podświadomie do nich nawiąże. Zob. A. Witecki: *Blog internetowy jako współczesna forma dziennika (na przykładzie bloga Siergieja Łukianienki)*. „Przegląd Ruscystyczny” 2005, nr 4, s. 82—96.

lokalny)¹³. Łatwość tworzenia w sieci i brak jakichkolwiek kryteriów powoduje skądinąd, że w Internecie mamy morze lepszych i gorszych tekstów, a z powodu ich rozproszenia również małą szansę na odnalezienie rzeczywistych talentów literackich. Pozostają one najczęściej kompletnie anonimowe i żeby osiągnąć sukces, muszą, przynajmniej w Polsce, szukać innych sposobów promocji¹⁴.

Łatwość dostępu do sieci i ogólny rozwój mediów elektronicznych spowodowały spore zmiany w zakresie języka Internetu. Nie od dziś wiadomo, że szczególnie w krajach, które mają za sobą transformację ustrojową w związku z upadkiem komunizmu, język nie tylko ulicy, ale również literacki zmienił się nie do poznania. Powszechny dostęp do sieci w wielu przypadkach te zmiany tylko wzmocnił, spowodował, że stały się one obowiązującą normą. Mimo że, jak pisze Jan Grzenia, w komunikacji internetowej istnieje tzw. netykieta, czyli zbiór „reguł porozumiewania się w obrębie sieci komputerowych”, to jednak nie wszyscy muszą się do niej stosować, gdyż nie ma jednej narzuconej etykiety, a jedynie „spora liczba jej wariantów, które opracowują redaktorzy witryn internetowych”¹⁵. Na język, szczególnie język potoczny, olbrzymi wpływ ma zresztą nie tylko Internet (szcze-

¹³ Przykładem mogą być konkursy organizowane przez portal onet.pl na najlepszy blog roku. Istnieją również konkursy ogólnoswiatowe, jak np. konkurs Weblog Awards i Bloggies. O nominowanych w tym konkursie i jego laureatkach, dla których chyba najlepszą nagrodą i przejawem uznania (którego nie powstydziliby się żaden liczący się pisarz) jest fakt, że „kilkanaście tysięcy ludzi zaczyna dzień od sprawdzenia, co się u nich zdarzyło” zob. L. Ta l k o: *Noc na Ziemi*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do sobotniego wydania „Gazety Wyborczej”], 10.02.2007, s. 28—34. Współdziałanie wielu autorów-czytelników w ramach tzw. książki interaktywnej (zob. M. G ó r a l s k a: *Książka on-line. Próba objaśnienia zjawiska*. Dostępne w Internecie: <http://ebib.oss.wroc.pl/2003/47/goralska.php> [data dostępu: 5.04.2007] świetnie obrazuje akcja, jaką podjęto w czerwcu 2001 roku w numerze 2304 (26) „Polityki”. Rozpoczęło się wówczas grupowe tworzenie tekstu — powieści Jerzego Pilcha *Rok bez siedmiu minut* — określone mianem „literackiej zabawy z nagrodami”, zob. <http://czytelnia.onet.pl/2,1047570,rozne.html> [data dostępu: 5.04.2007]. Moderatorem projektu był, rzecz jasna, Pilch, który udostępnił internautom początek swego tekstu. Jak zaznacza Małgorzata Górska w przywołanym już artykule, z komentarzy samego Pilcha wynika, że odzew internautów na akcję był ogromny i że sytuacja przerosła go „druzgocąco i zarazem tak zachwycająco”. Górska przyznaje również, że „choć efektem współpracy znanego pisarza i amatorów miała być jedna powieść, sama lektura stron internetowych poświęconych temu projektowi powoduje, że mamy wrażenie obcowania nie tyle z pojedynczym utworem, ile raczej z czymś w rodzaju metatekstu. Na stronach tych znajduje się bowiem początek powieści (zapropozowany przez Jerzego Pilcha), teksty pisane przez różnych autorów należące do różnych wątków (czasem wymienionych z nazwiska, czasem jest to „autor zbiorowy”), komentarze moderatora i komentarze internautów do komentarzy moderatora”. O innych tego typu projektach zob. <http://ebib.oss.wroc.pl/2003/47/goralska.php> [data dostępu: 27.03.2007] oraz M. C u b e r: *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*. W: *Liternet.pl...*, s. 80—98.

¹⁴ Nie dziwi wobec tego propozycja Jana Grzenia, by teksty aspirujące do miana literatury i pojawiające się w Internecie określać mianem „literatury amatorskiej”. Zob. J. G r z e n i a: *Komunikacja językowa...*, s. 186.

¹⁵ *Ibidem*, s. 179.

gólnie fora dyskusyjne i czaty internetowe), ale również SMS-y, czyli krótkie wiadomości tekstowe, a tak naprawdę rodzaj prostych, lakonicznych, „agramatycznych” (bez znaków diakrytycznych) komunikatów tekstowych, haseł, skrótów, ikon, emotikonów, często szablonów, co — jak się okazuje — ma niebagatelne znaczenie, jeśli chodzi o odbiór otaczającej rzeczywistości szczególnie przez młodych ludzi¹⁶.

Można by pomyśleć, że najskuteczniej przed wpływem Internetu broni się język urzędowy i rzeczywiście tak jest. Mimo że coraz częściej ze stron internetowych możemy pobrać dokumenty, formularze w wersji elektronicznej, to tak naprawdę niczym nie różnią się one od tych w wersji drukowanej. Podobna sytuacja występuje w obrębie języka prac naukowych. Nic nie wskazuje na to, aby w najbliższym czasie miało dojść do wyodrębnienia dwu odmian języka naukowego — elektronicznej i drukowanej¹⁷.

Warto tu jednak zaznaczyć, że z Internetem wiążą się nie tylko zagrożenia dla języka. Jak podkreślają badacze, Internet to wielka szansa dla regionalnych odmian językowych, gwar, żargonów. Dzięki wielu witrynom kultywującym „terytorialne odmiany językowe” możliwe staje się bowiem upowszechnianie i utrwalenie ich form, a także rozwój regionalnych kultur¹⁸.

Jednak nas najbardziej interesuje oddziaływanie Internetu na literaturę. Okazuje się bowiem, że sieć wywiera wpływ nie tylko na styl najnowszej literatury (dominacja języka potocznego, synkretyzm stylistyczny), ale również na jej formę, na to, jakie zmiany genologiczne możemy zaobserwować w poszczególnych rodzajach, kiedy przyjrzymy się bliżej literaturze w sieci. Wraz z rozwojem Internetu powstały nowe globalne gatunki internetowe, będące często odmianami gatunkowymi istniejących już wcześniej form, np. blog¹⁹, list elektroniczny itd.

Jednak w krajach byłego bloku wschodniego pojawienie się Internetu oznacza również adaptowanie czy zdecydowany rozwój gatunków wywodzących się

¹⁶ Ciekawe spostrzeżenia na temat języka Internetu i młodych ludzi możemy znaleźć w wywiadzie Joanny Sokolińskiej z prof. Hanną Świdą-Ziembą *Dwujęzyczni*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 4.11.2006, s. 32—37, zob. również W. Staszewski: *Dzieci z bilingu*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 17.02.2007, s. 32—37.

¹⁷ J. Grzenia: *Komunikacja językowa...*, s. 184—185.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 183.

¹⁹ Blogowi, będącemu formą ewolucji dziennika, poświęcono już sporo artykułów. Zob. m.in. A. Witęcki: *Blog internetowy jako współczesna forma dziennika (na przykładzie bloga Siergieja Łukianienki)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2005, nr 4, s. 82—96; *Archipelag blogów. Z Ashem o blogach i komunikowaniu w sieci rozmawia Jan Sowa*. W: *Liternet.pl...*, s. 158—168; M.A. Szura: *Czy blog może być literaturą?* W: *Liternet.pl...*, s. 169—176; M. Kawka: „Pakt autobiograficzny” *Phillipe’a Lejeune’a a internetowe blogi — narodziny gatunku*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Red. D. Staszewska. Katowice 2004, s. 157—168; M. Cywińska-Milonas: *Blogi. Ujęcie psychologiczne*. Dostępne w Internecie: <http://www.liternet.art.pl> [data dostępu: 29.03.2007]; K. Godlewski: *Wolność dla blogów*. „Gazeta Wyborcza”, 26—27.02.2005, s. 8; A. Sopińska: *Wojna na polityczne blogi*. „Dziennik”, 11.08.2006, s. 9.

z innych kręgów kulturowych, jak chociażby haiku, które w Rosji stało się szczególnie popularnym gatunkiem w sieci (zob. www.haiku.ru/frog). Te nowe gatunki stanowią wyzwanie dla tradycyjnych, łączonych z prestiżowymi czasopismami literackimi — толстыми журналами, takimi jak: „Новый мир”, „Знамя”, „Звезда”, „Октябрь”, „Литературное обозрение” itd., które przez długie dziesięciolecia odgrywały w rosyjskiej przestrzeni kulturowej ogromną rolę, to w nich przecież miało premierę wiele ważnych utworów dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej. To one dyktowały „modę literacką”, z nich można było dowiedzieć się, kto jest w tej chwili popularny, czyje teksty warto wydawać itd. Wraz z pojawieniem się literatury w sieci skończyła się „kultura tradycyjnych czasopism”. Oczywiście, nie oznacza to, że zostały one zamknięte. Wręcz przeciwnie, wszystkie liczące się tytuły skupiły się wokół projektu, który niektórzy złośliwie określają mianem „literackiego Gazpromu” (Karak, 368), zarzucając mu tym samym monopolistyczny charakter. „Журналъ за!” — ЖЗ (www.magazines.russ.ru), bo o nim mowa, umożliwił oddzielnie dotąd funkcjonującym czasopismom, które stanowiły dla siebie konkurencję, zupełnie inną formę promocji. Wprawdzie wielu twierdzi, że nie zaprenumerowałoby żadnego z tytułów zgromadzonych w ЖЗ, ale jednocześnie wielu podkreśla, że nadal będzie je przeglądać w formie elektronicznej i że bardzo dobrze, iż taki salon literacki istnieje²⁰.

Choć czasopisma literackie nie pełnią już tak prestiżowej funkcji, jak to było jeszcze kilka lat temu i nie są jedynymi „dostawcami tekstów”, to wciąż utożsamia się je z literaturą wysoką, z profesjonalnymi redaktorami i korektorami, dzięki czemu poziom ich publikacji przewyższa znacznie poziom innych publikacji elektronicznych. Jednak i one musiały dostosować się do pewnych reguł, które obowiązują w sieci, jak choćby specyficzna, internetowa hierarchia gatunków.

Znamienna nie tylko dla rosyjskiej literatury sieciowej jest duża popularność małych form — opowiadań, esejów, poezji, w tym szczególnie wiersza wolnego (верлибр): „если в доперестроечное время все стихотворцы рифмовали, то сейчас все пишут верлибры” (Karak, 328). Z jednej strony, ma to związek z ogólną w Internecie tendencją do krótkich wypowiedzi, a z drugiej — z tym, że wiersz wolny pozornie nie wymaga takiego przygotowania teoretycznego jak wiersz regularny i dlatego bardziej przyciąga potencjalnych autorów. Choć w tym

²⁰ Salonem takim nazwać by można także jedną z ciekawszych inicjatyw w Ru.necie, mianowicie witrynę Wiaczesława Kuricyna „Современная русская литература с Вячеславом Курицыным”. Dostępne w Internecie: <http://www.guelman.ru/slava/index.html> [data dostępu: 29.03.2007], w ramach której autor zamieszcza teksty literackie, krytycznoliterackie oraz podaje wiele adresów stron internetowych odnoszących się do współczesnego życia literackiego, literackich nagród, projektów kulturalnych, konkursów oraz bogaty spis stron internetowych czasopism literackich i kulturalnych. Do roku 2002 z tym projektem związany był inny — nazwany „Курицын-weekly”, stanowiący swoisty, cotygodniowy, przegląd wydarzeń kulturalnych, informacji o nowych projektach i wydawnictwach. Szerzej zob. <http://www.guelman.ru/slava/archive/arh.htm>.

przypadku nie mniej ważne jest nastawienie czytelników i ich preferencje. A ci zdecydowanie wolą czytać (krótkie) wiersze wolne niż poematy (Karak, 323). Podobnie rzecz ma się z prozą internetową, a konkretnie z „prozatorską miniaturą” (прозаическая миниатюра), formą, która zyskała dużą popularność właśnie ze względu na rozmiar. Miniatura to „текст размером в один экран, не требующий вертикальной прокрутки для прочтения от начала до конца”²¹.

Niejako pochodną tych czytelniczych gustów i preferencji, a także internetowych (i postmodernistycznych) zasad tworzenia tekstów jest nowa, „hiperkrótka” forma poetycka, tzw. tankietka (танкетка). Jej autorem jest Aleksiej Wiernicki. Za oficjalny dzień narodzin tankietki przyjmuje się datę 6 marca 2003 roku. Według Wiernickiego, we współczesnej poezji rosyjskiej brakowało krótkiej, a nawet bardzo krótkiej formy, mającej charakter gry z literacką tradycją. Stąd pomysł, aby stworzyć „tankietkę” — „стихотворение из двух строк, насчитывающих в сумме шесть слогов. Слоги должны быть расположены в строках по схеме 3+3 или 2+4. В танкетке должно быть не больше пяти слов и не должно быть знаков препинания”²².

Gatunkami pośrednimi między tankietką czy miniaturą prozatorską (mającymi lekki i sztuczny charakter) a literaturą wysoką pozostają w Internecie gatunki zaliczane do literatury popularnej — powieść kryminalna (w tym „kryminał retro” Borysa Akunina oraz „kryminał kobiecy” (Daria Doncowa, Aleksandra Marini-na), „fantasy” powieść szpiegowska, tzw. bojewiki, thrillery (w tym powieść gotycka), romanse (m.in. romans kostiumowo-historyczny). Cechą charakterystyczną gatunków popularnych jest to, że w ich obrębie rzadko zdarzają się „odchylenia” gatunkowe i że dzięki temu są one łatwo rozpoznawalne²³.

Przełom XX i XXI wieku w Rosji przyniósł więc ze sobą nie tylko zmiany w zasadach komunikacji międzyludzkiej, ale także w sposobach komunikacji literackiej. Obserwowane zmiany genologiczne dotknęły również form dramaturgicznych, które dzięki nowatorskim, w pewnym stopniu, rozwiązaniom, zdążyły już na dobre wpisać się w pejzaż kultury elektronicznej.

Internet w literaturze

Współczesne życie, jak powszechnie wiadomo, nieustannie przynosi zmieniające się w zadziwiająco szybkim tempie nowe kanały komunikacyjne, których obserwacja

²¹ Zob. hasło „сетевая литература” w Wikipedii. Ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 7.03.2008].

²² Zob. hasło „танкетка” w Wikipedii. Ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 7.03.2008].

²³ Zob. G. Grochowski: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000, s. 18.

ujawnia inwazję form komunikacji potocznej, **szybkie ewoluowanie form gatunkowych**, powstawanie różnych hybryd [...].²⁴

Nie może więc dziwić fakt, że w centrum zainteresowania literaturoznawców, tropiących te nowe trendy, znajdują się dzisiaj nie tylko sposoby konstruowania samego tekstu, ale także różnorakie mechanizmy spójności tekstu, sposoby delimitacji czy różne inne — na co dalej wskazuje Teresa Dobrzyńska — normy dyskursywne, wzorce gatunkowe wypowiedzi²⁵. Postmodernizm przyzwyczał nas już do tego, że literatura niezmiennie poszukuje nowych perspektyw oglądu świata i nowego kontaktu z odbiorcą, sięga tym samym po „konwencje dyskursywne stosowane poza jej aktualnym stanem funkcjonowania”²⁶. Poczta elektroniczna, SMS-y, czaty czy nowe formy reklamy nie są dzisiaj — co zostało już powiedziane — obce literackiej komunikacji. Niewykluczone, że zainteresowanie nimi i „użycie” ich w literaturze przez autorów (pisarzy albo pisarzy-amatorów) wpływa z przemożną chęcią eksperymentowania z prawdą, prawdziwością, dokumentalnością, a co za tym idzie: z narzędziem komunikacji najbardziej adekwatnym do opisu tych kategorii — z językiem potocznym²⁷. Ponadto współcześni dramatopisarze rosyjscy, o których będzie tu mowa, podobnie jak Akunin, właśnie w Internecie widzą „nową przestrzeń, którą warto zaadaptować dla potrzeb kultury”²⁸.

Internet z osaczającą nas technologią informacyjną i multimedialną można zatem uznać za początek „wielowymiarowej rejestracji świata współczesnego”, czyli *de facto* początek kultury multimedialnej i percepcji elektronicznej, które poprzedzone były wykształceniem się i utrwaleniem audiowizualnego typu kultury i percepcji kinowej (to przecież wiek XX — jak wiadomo — przyniósł dominację filmu i ruchomego obrazu w przekazie kulturowym)²⁹.

Warto uświadomić sobie także fakt, że owa audiowizualna kultura nakłada się na postmodernistyczny paradygmat odbiorczy, który w miejsce deszyfracji tekstu

²⁴ T. Dobrzyńska: *Badanie struktury tekstu i form gatunkowych wypowiedzi*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22—25 września 2004*. Red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz. Kraków 2005, s. 91 [podkr. — L.M., B.P.].

²⁵ Ibidem, s. 92.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Współczesna dramaturgia rosyjska tym razem zdaje się w tym względzie dotrzymywać kroku dramatowi zachodnioeuropejskiemu, który rozpowszechnił bodaj w całej Europie najnowszą technikę dramaturgiczno-sceniczną zwaną Verbatim stanowiącą podstawę współczesnego teatru dokumentalnego. Zob. szerzej: www.teatrdoc.ru. Najnowszy angielski teatr dokumentu (ów Verbatim), jak pisze Małgorzata Sugiera, to kolejny przykład „zmienionej funkcji słowa, a co za tym idzie również innego miejsca literackiego tekstu w systemie scenicznych systemów znaczących” (M. Sugiera: *Pytania o dramat*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 644).

²⁸ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Projekty literackie...*, s. 67.

²⁹ A. Książek-Szczepanikowa: *Gatunki literackie a gatunki medialne w edukacji*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 115.

zaleca „otwieranie dzieła” przez czytelnika, by w ten sposób mógł on stać się współodpowiedzialny za jego istnienie. Owo współtworzenie literatury, o którym była już mowa, owa „interakcja”, w jaką wchodzi odbiorca w połączeniu z audiowizualnością i multimedialnością kultury, bezsprzecznie zaciera gatunkowość tekstu. Okazuje się bowiem, że wyznaczniki gatunkowe tekstów literackich z ogromnym powodzeniem przenoszone są (podobnie jak i same nazwy gatunków) na nowe teksty audiowizualne i w tym kontekście zyskują już nieco inny wydźwięk³⁰.

Jednak powstające w wyniku takich mutacji nowe gatunki wcale nie muszą być takie nowe, mogą stanowić tylko — co zostało już tutaj zasygnalizowane — wariant tradycyjnych gatunków literackich (przypomnijmy, że np. blog kontynuuje tradycje intymistyki, dzienników, pamiętników, listów; powieść cyberpunkowa nawiązuje do estetyki powieści *science fiction*).

Aby w ogóle można było mówić o zaistnieniu Internetu w dramaturgii współczesnej, o szeroko rozumianych związkach tej literatury z Internetem, należy najpierw uściślić określenia „literatura w sieci” i „literatura sieci”. Pierwsza już funkcjonuje w formie drukowanej i zostaje zamieszczona w sieci w różnych celach (promocyjnych, archiwalnych, dystrybucyjnych i innych), albo też „premierę swoją miała w postaci cyfrowej, nic jednak nie stałoby na przeszkodzie, żeby ujrzeć ją na kartce papieru”³¹. Druga — to jeszcze niezbyt popularna dziś twórczość literacka powstająca w Internecie, której podstawowym wyznacznikiem jest rzeczona interaktywność, zatem w formie drukowanej straciłaby wiele na wartości. Nas zajmować będzie tutaj twórczość dramaturgiczna, w której Internet zaistniał w różnych płaszczyznach struktury, komplikując tym samym właściwy odbiór takiego tekstu (co ma miejsce, jak się okaże, szczególnie w przypadku udanych prób syntezy tych dwóch mediów), czyli raczej — „literatura w sieci”, będąca także „literaturą o sieci”, która niezależnie od tego, czy ma status literatury drukowanej, czy internetowej, zawsze nosi znamiona wpływu sieciowej komunikacji.

Na czym więc polegają przemiany gatunku dramatycznego pod wpływem kultury multimedialnej? Wiek XXI przyniósł inny krąg potrzeb kulturowych, w tym literackich, a także dramaturgiczno-scenicznych. Jak przekonuje Dobrochna Ratajczakowa:

Dziś nie odróżnia się tekstów scenicznych od niescenicznych, unieważniono spory o Le-sedrama, [...] teatr bezlitośnie rozwiewa złudzenia autorów, że tworzą oni sztuki przeznaczone na scenę. Naprawdę bowiem wykorzystują jedynie literacką konwencję pisania „dla teatru”. Związana z kompetencją tekstotwórczą sytuacja wykonawcza staje się jedynie chwytem.³²

³⁰ Ibidem, s. 116, 119.

³¹ Zob. termin „liternet” w opracowanym przez Piotra Marciego o słowniku zamieszczonym w tomie *Liternet.pl...*, s. 313.

³² D. Ratajczakowa: *Dramat z dramatem*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1: *Dramat*. Wrocław 2003, s. 416.

Pisanie dramatu, sam dramat, „bycie dramatem” dzisiaj jest więc już tylko chwytem literackim. Na tę sytuację wpływ miało wiele czynników, m.in. erozja dramatyczności odnotowana po wcześniejszym upadku kategorii tragizmu i komizmu³³. To właśnie dramat jako pierwszy z gatunków rozpadł się, „rozsywał się” wydany na łup teatru i niełaskę reżysera. Pamiętamy Wielkie Reformy Teatru, bunt Becketta czy Różewicza przeciwko klasycznemu dramatowi (z czego zrodził się np. dramaturgiczny kolaż rozmów, scenek, sytuacji), teatralną teorię dramatu Stefanii Skwarczyńskiej unicestwiającej gatunek w świadomości pisarzy i odbiorców, ale także ludzi teatru oraz literaturoznawców, dla których w większości, niemal do dziś, dramat jako gatunek literacki prawie nie istnieje.

Ale, rzecz jasna, nie o takich przemianach gatunku dramatycznego chcemy tutaj wspomnieć. Chodzi nam raczej o zmiany na skutek symbiozy dramatu ze sferą multimedialną. Trzeba mieć bowiem świadomość, że kultura multimedialna sprzyja wynalazczości i „produkuje” nowe twory słowno-muzyczne i słowno-obrazkowe — musicale, komiksy, nowele filmowe itp., także nowe formy dramatu — niby-dramaty³⁴. Seweryna Wysłouch konstatuje dalej, że dzisiaj w genologii

dokonuje się wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z literackiego centrum — na peryferie: na granice z dyskursem nieliterackim i sferą multimedialną. To przesunięcie wymaga zmiany optyki badawczej, a co za tym idzie zmiany narzędzi analitycznych, które muszą uwzględnić specyfikę mediów i różnice tworzywa.³⁵

Oczywiście trudno od razu zaproponować unowocześniony aparat pojęciowy i narzędziowy do badania najnowszych form wypowiedzi artystycznej sytuujących się na pograniczu literatury i multimedialności. Wydaje się, że jedyne co dzisiaj można zaproponować to opis czy prezentacja takich zjawisk, a raczej nawet tylko zasygnalizowanie ich, po to, by na dobre zakorzeniły się w świadomości badaczy, literaturoznawców (a nie tylko odbiorców, u których zyskują niemałe uznanie, i kulturoznawców, którym zdają się być bliższe niż literaturoznawcom)³⁶.

I choć nie wiadomo dziś jeszcze do końca, jak badać współczesny dramat, to na pewno wiadomo, że nie da się go zamknąć w obszarze „literackości”. Doskonale tłumaczy to Ratajczakowa na przykładzie takiego właśnie nowego niby-dramatu, jakim jest reality drama. Ta nowa forma — swoista „zemsta medium na

³³ Warto tu przywołać zdanie Anny Krajewskiej, która zauważa, że dzisiaj to właśnie „kategorie estetyczne i ich gry zastępują gatunki” i przypomina, za Michałem Głowińskim, że proces przechodzenia gatunku literackiego w kategorię estetyczną rozpoczął się w literaturze polskiej już w epoce Młodej Polski i polega na tym, że „gatunek przekształca się w specyficzną formę przeżywania świata, jego postrzegania i poznawania, formę łączącą się z wyraźnie wskazanymi wartościami”. Zob. A. K r a j e w s k a: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr — media — kultura*. Red. D. F o x, E. W ą c h o c k a. Katowice 2006, s. 60.

³⁴ S. W y s ł o u c h: *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 105.

³⁵ Ibidem, s. 110.

³⁶ Zob. *Teatr — media — kultura...*

dramacie, akt de-literyzacji i de-teatralizacji tego dramatu³⁷ — opiera się na specyficznym typie komunikacji, zdominowanym przez różnorodne techniki rejestracji i odtwarzania, komunikacji, która wymusza pewne preferencje tworzenia i odbioru i jest nastawiona na przekaz zintegrowany i otwarty, o charakterze interaktywnym. To znany najpopularniejszy w kulturze multimedialnej typ komunikacji, „wymagający od odbiorcy zwrotności transmisji, choć ta zwrotność miewa dość mechaniczny charakter, osiągalna przy pomocy pilota, komputera czy telefonu”³⁸. Powstają więc teksty, które w istocie są adramatycznym zbiorem fragmentów wypowiedzi na jakiś temat, montażem wypełnionych chaosem scen i obrazków, które składają się na porozrywaną relację o konsekwencjach jakiegoś jednego wydarzenia. I, co najważniejsze, przyczyną alienacji przedstawionych bohaterów nie jest brak działania czy pokawałkowanie struktury, „nastawionej na rejestrację i odtworzenie równie fragmentarycznej rzeczywistości”, lecz słowo, które „nie wizualizuje sytuacji, jedynie ją referuje i komentuje”³⁹. Przykładów takiej reality drama w polskiej literaturze współczesnej dostarcza np. antologia *Pokolenie porno*⁴⁰ z 2003 roku. W Rosji za przedstawicieli tego gatunku uznać by można z pewnością Aleksieja Szypienkę, Wasilija Sigariewa, Iwana Wyrupajewa czy też Michaiła Ugarowa — w szczególności jego teksty powstałe w ramach inicjatywy dramaturgiczno-teatralnej teatr.doc przy wykorzystaniu techniki Verbatim. Rezygnując ze szczegółowej analizy ich twórczości, która nie znajduje się w centrum naszego zainteresowania, należy mimo to zaznaczyć, że wszystkie ich teksty wpisują się w estetykę realizmu medialnego, który jednak — przywołajmy ponownie Ratajczakową — „nie ma wiele wspólnego z realizmem traktowanym jako tradycyjna kategoria estetyczna, choć wiele z estetyką potoczności”⁴¹. Chodzi bowiem o to, że odbiorca — z założenia wywodzący się z małych społeczności — czytając, taki tekst, traktuje go jako swego rodzaju bliskiego, wręcz intymnego pośrednika, dzięki któremu może pełniej „uchwycić życie” w całej jego niby-prawdziwości. Sprzyja temu także, o czym wspomniano wcześniej, warstwa językowa — słowo w dzisiejszym dramacie jest najczęściej wulgarne, czasem żargonowe, ale przy tym niezwykle stereotypowe — a więc nie szokuje już, nie zwraca uwagi odbiorcy, ale niepostrzeżenie zbliża z przedstawioną realnością.

Odnotowane przemiany gatunku dramatu, choć wpisują się w pole naszych zainteresowań, to sytuują się raczej na jego obrzeżach, szczególnie ze względu

³⁷ D. Ratajczakowa: *Reality drama...*, s. 64.

³⁸ Ibidem, s. 58.

³⁹ Ibidem s. 64, 65.

⁴⁰ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2003. Tytuły innych polskich sztuk współczesnych wpisujących się w paradygmat tego „medialnego gatunku literackiego”, jakim jest reality drama, odnaleźć można w artykule Łukasza Drewniak: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4, s. 5—23.

⁴¹ D. Ratajczakowa: *Reality drama...*, s. 62.

na to, że w tekstach przywołanych pisarzy, tekstach nawiązujących po trosze do stylistyki neobrutalistów⁴² bardziej zaznacza się wpływ telewizji aniżeli samego Internetu. Choć oczywiście chaotyczność przedstawianych zdarzeń, ich fragmentaryczność, przenikanie się wątków, mieszanie się tematów w połączeniu z takim właśnie (chaotycznym i fragmentarycznym, zdawkowym, odbiegającym od wszelkich przyjętych norm poprawności) językiem świadczą niewątpliwie o wpływie internetowych form komunikacji na literaturę drukowaną.

Kluczowe dla nas przemiany gatunkowe dramatu ilustruje sztuka Nikołaja Nasiedkina *Jurob* (*Джуроб*) przedstawiona w 2004 roku na festiwalu młodej dramaturgii w Rosji. Utwór traktuje o miłości prowincjonalnego alkoholika do aktorki Julii Roberts, z którą ten nawiązuje znajomość przez Internet. Ta swoista sztuka-bajka o Pięknej i Bestii wpisuje się w pejzaż „literatury o Internecie” nie tylko dzięki motywowi komunikacji internetowej, ale przede wszystkim dzięki ukazaniu, jak wirtualny świat pogrąża człowieka, jak wirtualne przestrzenie wciągają bohatera, który zrobi wszystko w programie komputerowym, byle tylko marzenie o wielkiej miłości pozostało z nim na zawsze⁴³.

Niezwykle sugestywnie problem ten rysuje także Andriej Zinzuk w sztuce *Gra w DOOM* (*Игра в DOOM*)⁴⁴, która tytułem i konstrukcją fabuły nawiązuje do popularnej w latach 90. ubiegłego stulecia gry komputerowej DOOM⁴⁵. Naj-

⁴² Niektóre ze współczesnych rosyjskich tekstów ze względu na swą problematykę i poetykę mogłyby zostać dołączone do „wora brutali” (zob. J. G o l i Ń s k a: *Wór brutali*. „Dialog” 1999, nr 9, s. 103—113), do którego krytyka wrzuciła najbardziej zasługujących na to określenie pisarzy, takich jak np. Sarah Kane (*Miłość Fedry, Łaknąć, Oczyszczeni, Zbombardowani, 4:48 Psychosis*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking, Polaroidy*), Brad Fraser (*Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości, Poor Super Man*), Urs Widmer (*Top Dogs*), Biljana Srbljanović (*Sytuacje rodzinne, Supermarket, Upadek, Ameryka. Część druga*), Marius von Mayenburg (*Ogień w głowie, Pasożyty, Zimne dziecko*), Marek Bukowski (*Ciałopalenie, Truposz*), Krzysztof Bizio (*Autoreverse, Lament, Porozmawiajmy o życiu i śmierci, Toksyny*). O nowym współczesnym dramacie polskim (polskim „matriksie”) i teatrze postdramatycznym czytaj m.in. „Dialog” 2006, nr 4.

⁴³ Zob. szerzej artykuł: А. Г е р с и м о в: *Крик демуурзов*. Zob. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=586&rubric_id=206&crubric_id=100422&pub_id=660647 [data dostępu: 5.04.2007].

⁴⁴ Zob. http://theatre.spb.ru/newdrama/3_landsk/doom.htm. Wszystkie cytaty pochodzą z tego źródła.

⁴⁵ Ta napisana przez programistów firmy id Software w 1993 roku gra była wówczas jedną z nielicznych gier pozwalających osiągać realistyczne efekty i dynamicznie poruszać się bohaterem w trzech wymiarach, gdy w jej poprzedniczce dostępna była jedynie nawigacja postacią w płaszczyźnie poziomej. DOOM to gra z rodzaju First-person shooter (FPS), w której gracz steruje postacią, patrząc jakby jej oczami. Często określana jest szerzej jako FPP (First Person Perspective), w której gracz ogląda świat gry z perspektywy pierwszej osoby, czyli oczami bohatera. Warstwa fabularna gry jest zazwyczaj niezbyt rozbudowana. Głównym zajęciem gracza jest unikanie ciosów i zabijanie przeciwników (zależnie od konkretnej gry mogą to być terrorysta, żołnierz wroga, Kosmita itd.), urozmaiczone dodatkowymi zadaniami jak poszukiwanie kluczy czy używanie prostych mechanizmów. Postać sterowana przez gracza ma do wyboru kilka lub kilka-

istotniejszy jest tutaj problem uzależnienia od wirtualnych przestrzeni, zatarcie granicy między realnym a wirtualnym światem, brak poczucia rzeczywistości, szczególnie dotkliwy dla tych, którzy nie potrafią odnaleźć swego szczęścia w świecie realnym i którzy poszukują jakiejś tajemnicy oraz drogi do wiecznego życia i nieśmiertelności. Uzależnienie chłopca od sieci okazuje się uzależnieniem wszystkich, którzy go otaczają, ponieważ — jak prostodusznie tłumaczy wszystkim — w grze, jak w życiu:

с каждым эпизодом ты как бы взрослеешь, умнеешь, больше чего-то такого понимаешь, накапливаешь в себе. [...] Опасности, с которыми ты встречаешься, становятся с каждым шагом все серьезнее. Но главное не в этом — Игра устроена так, что, играя, ты все время чувствуешь, что в твоих действиях кроме явного, есть еще какой-то другой, ТАЙНЫЙ смысл. Ты как будто куда-то движешься, к какой-то неведомой цели. [...] В Игре много приходится стрелять, убивать противников. А они бывают совершенно разными: и люди, и не люди. Иногда удается подсмотреть, как ВНЕ ИГРЫ они нянчат своих детенышей, а потом почему-то идут с тобой сражаться и в очередной раз умирать. **Все буквально как в жизни: таковы правила.** Начавшись с фантастических, интерьеры Игры со временем превратились в интерьеры обыкновенного дома, а ее персонажи стали узнаваемыми. Теперь я все чаще хожу по обыкновенным улицам, захожу в обычные дома и магазины. В Игре у меня проявились знакомые.

Bohaterowie tak do końca sami nie wiedzą, po której stronie monitora egzystują, który świat jest ich prawdziwą rzeczywistością, które kolejne życie (z tych, na które są zaprogramowani) jest teraz ich udziałem.

O zgubnym wpływie Internetu na psychikę człowieka napisał sztukę także inny, debiutujący na przywołanym festiwalu, dramaturg — Anatolij Pers. Jego „komedia w stylu Windows” nosi tytuł *Czat podniebnej Sieci* (*Чат поднебесной Сети*) i ukazuje w fantasmagoryczny sposób, jak w naszym życiu, na równych z nami prawach, zaczynają egzystować komputerowe wirusy i antywirusy⁴⁶.

Oczywiście, jak widać, przywołane teksty są raczej dramatami o Internecie i ich forma gatunkowa nie odbiega od tradycyjnej formy nowoczesnego dramatu. Najwięcej innowacji i najciekawszych formalnych rozwiązań wprowadzają uczestnicy projektu teatr.doc. Na podstawie techniki Verbatim powstał np. „cz@tujący” dramat *Dziki Ru.net* (*Дукий Ru.net*)⁴⁷ Jekatieriny Narszi. Tekst właściwie

naście rodzajów broni (od piły łańcuchowej po miotacz energii), odnoszone obrażenia opisywane są tzw. punktami życia, gdy ich ilość spadnie do zera, postać „ginie”. Pierwotnie tego typu gry były przeznaczone dla pojedynczego gracza walczącego z komputerowym przeciwnikiem. W późniejszych produkcjach dodano możliwość konfrontacji z wykorzystaniem sieci komputerowej z innymi graczami.

⁴⁶ Zob. szerzej: А. Герсиков: *Крики демиургов*. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=586&rubric_id=206&crubric_id=100422&pub_id=660647 [data dostępu: 7.04.2007].

⁴⁷ Е. Нарши: *Дукий Ru.net*. В: *Документальный театр. Пьесы*. Ред.-сост. Е. Гремينا. Москва 2004. Dalej w tekście po cytacie stronę podajemy w nawiasie.

w niczym nie przypomina najbardziej nawet ekstrawaganckich dramatów współczesnych. Udzwiwnienia widoczne są już na poziomie kwalifikacji gatunkowej, która brzmi: „почтовый роман, жизнь, включая опечатки”. Dalej mamy fragmenty stron internetowych niejakiego Dmitrija Aleksandrowicza Blinowa i jakieś niezrozumiałe z punktu widzenia „fabuły” zapisy z tych stron — rozmyślenia bohatera. Głównym bohaterem utworu jednak okazuje się Czeł. (Чел.), który dzięki karcie dźwiękowej i głośnikom zainstalowanym w komputerze mówi głośno o sobie, że jest nowym pocztowym wirusem. I sztuka zdaje się podróżą tegoż wirusa po różnych skrzynkach e-mailowych, do których wkrada się i odczytuje wiadomości wcześniej upatrzonych ofiar swego ataku. Poczta, którą „infekuje” wirus, należy do różnych właścicieli i odsłania ich najpilniej strzeżone tajemnice, kompleksy i największe problemy, dotyczące najczęściej ich życia intymnego, preferencji seksualnych, zdrad małżeńskich itp. Co ciekawe, w momencie gdy pojawia się wirus, wraz z nim przenosimy się do innej — wirtualnej rzeczywistości, w której (prawdopodobnie) Blinow przyjmuje nick Blin. i rozmawia z wirusem, z czasem przejmując jego rolę.

W ten sposób głównym miejscem akcji staje się przestrzeń wirtualna, gdzie jak we śnie pojawia się park i ławeczka, na której obok śpiącego Blina siedzą Klawiatura (Клава), Monitor (Мониторище), Myszka (Мышь) i Procesor Pentium (Пент), narzekając, że właściciel komputera nie poświęca im wystarczająco dużo czasu, że całą swoją uwagę skupia na serwerze i w sieci. Te rozmowy są zapowiedzią „error”, jak mówi Blin, tzn. błędu, przed którym należy uciekać. Rzeczywiście w finale utworu po zaprezentowaniu przez wirusa kolejnej dawki zainfekowanej korespondencji znajdujemy informację skierowaną do wszystkich użytkowników Internetu:

Создать сообщение

кому: всем пользователям WWW

тема: Предупреждение: ВИРУС

Внимание! Реал содержит ВИРУС! Внимание! Ваша антивирусная база устарела! Внимание! Сократите контакты с реалом. Ошибка сценария!

s. 219—220

Zatem niepostrzeżenie, jak to często bywa podczas surfowania po sieci, świat realny i wirtualny zamieniły się miejscami i rolami — teraz ta pozornie sztuczna, nieprzyjazna, wirtualna przestrzeń gwarantuje nam pełnię człowieczeństwa i ludzkich uczuć, zapewnia ucieczkę od samotności. Dlatego zapewne Czeł. mówi do swojej wyimaginowanej miłości: „природа не обрекла нас на одиночество, я всегда с тобой. В режиме on-line” (220). Jak widać, utwór Jekatieriny Narszi łatwo poddaje się interpretacji w przeciwieństwie do analizy formy — ta zaskakuje odbiorcę na każdym kroku przede wszystkim bezpośrednim przywołaniem listu e-mailowego z zachowaniem jego kształtu i zasad rządzących wymianą sieciowej korespondencji — w obręb literatury przeniesione zostały więc wszystkie zewnętrzne

wyznaczniki tego internetowego gatunku. Wszystko to w pełni oddaje „komunikacyjny szum dzisiejszej kultury”⁴⁸. Przytoczone fragmenty listów, ułożone w sekwencje, nie tworzą jednolitej całości z fragmentami komentarzy pochodzących z czatów i forów. Trudno mówić tu więc o jakiejś akcji, zdarzeniowości, raczej chodzi o wykreowanie wizerunku współczesnego, zagubionego w sieci człowieka. I to, jak się wydaje, Narszi się udało. Tekst sprawia wręcz wrażenie tekstu sieciowego, który zorientowany jest na potrzeby internetowego odbiorcy, przeznaczony „dla swoich”, dla subkultury Internetu — jak określa ich Karakowski (Karak, 330) — uwzględnia jej gusta i wyjątkowość sposobu komunikacji jej członków.

Mniej udane próby dramaturgiczne, mające naśladować gatunki internetowe, podjęli np. Aleksander Wartanow i Siergiej Kałużanow w sztuce *Gej. Love story* (*Геј. Love story*)⁴⁹ czy Olga Pogodina w sztuce *Marmolada.ru* (*Мармелад.РУ*)⁵⁰. Obie sztuki przybliżają miłosne perypetie w homoseksualnym środowisku internautów, spotykających się na czacie, w wirtualnym świecie oraz w realnym — w kawiarenkach internetowych („Czat” w *Geju*, „Paradise” w *Marmoladzie.ru*). Właściwie są to dialogi kilku zakochanych w sobie par, długie rozmowy podzielone na części bez wyraźnych znamion tekstu dramaturgicznego (choć mają tu miejsce dramatyczne spotkania, rozstania, próby samobójcze itp.). Teksty przypominają więc raczej wymyki z czatów gejowskich i lesbijskich, gdzie dla bezpieczeństwa i zachowania anonimowości mężczyźni ukrywają się pod żeńskimi imionami i odwrotnie. Zaś dla wzmocnienia prawdopodobieństwa opisywanych sytuacji dialogowych autorzy nie unikali nienormatywnej leksyki i błędów językowych — najczęściej ortograficznych, akronimów oraz — tak charakterystycznych dla komunikacji sieciowej — emotikonów, podkreślających napięcie emocjonalne towarzyszące rozmowom.

Te sztuki przypominają swoim zamysłem i konstrukcją bodaj jedyną polską próbę przeniesienia czatu w ramy utworu dramaturgicznego (tekst podzielony na @kty, te na kanały: prywatny (priv) i ogólnie dostępny, zachowana IRC-owa grafia) — a mianowicie dramat-czat Krzysztofa Rudowskiego zatytułowany po prostu *Cz@t*⁵¹. I choć mówi się o tym tekście „dramat” (opublikowany został w fachowym czasopiśmie poświęconym współczesnej dramaturgii), to jednak niewiele ma on wspólnego z gatunkiem dramatycznym. Jest, tak jak teksty omówione wyżej, raczej dialogiem kilkorga ludzi ukrywających się pod nickami, by bez zahamowań móc mówić o swoich potrzebach i marzeniach, najczęściej erotycznych. W przeciwieństwie jednak do tekstów rosyjskich — ta polska „sztuka internetowa” zachowuje niemal całkowitą poprawność językową, co kłóci się z samą ideą komu-

⁴⁸ M. C u b e r: *Internet jako źródło...*, s. 88.

⁴⁹ Ścieżka dostępu: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=31> [data dostępu: 4.04.2007].

⁵⁰ Ścieżka dostępu: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=48> [data dostępu: 30.03.2007].

⁵¹ Zob. K. R u d o w s k i: *Cz@t*. „Dialog” 2001, nr 2.

nikowania się przez Internet i powszechnie obowiązującą internautów, w tym przypadku szczególnie użytkowników Gadu-Gadu, netykieta.

Mimo wszelkich niedoskonałości powyższych utworów — pewnej schematyczności i tendencyjności w ocenie Internetu jako „pożeracza” czasu, narzędzia otepiającego umysły, doprowadzającego do degrengolady umysłowej i do uzależnień, choć jednocześnie wyzwalającego poczucie pewności i wolności — można za Martą Cuber zaryzykować stwierdzenie, że te tradycyjne, drukowane gatunki dramatu na skutek spotkania z nowym medium otrzymały postać własnego wariantu, opisując to doświadczenie nowego medium, stały się inne pozostając takie same⁵².

Omówione tutaj zjawiska współlistnienia literatury i Internetu nie wyczerpują, rzecz jasna, tematu, bowiem to, co dzieje się w przestrzeni wirtualnej, jest płynne, mało uchwytnie i nie do końca „definiowalne”. Pisanie o współczesnych zjawiskach literackich i kulturowych w ogóle również nastęrcza trudności, przede wszystkim z powodu wiadomego braku dystansu do opisywanych zagadnień. Nie mamy więc zamiaru formułować ostatecznych wniosków i prawomocnych określeń, tym bardziej że praktycznie codziennie w przestrzeni Internetu dzieje się coś nowego i zaskakującego. Już mówi się, przynajmniej w Rosji, o przesycie esejem i o tym, że w Internecie staje się on *passé*. Trudno zatem w tej chwili przewidzieć, w jakim kierunku pójdą wskazane przez nas zmiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej. I trudno je oceniać. Jedno jest pewne. Kultura elektroniczna będzie rozwijać się dalej, co oznacza konieczność ponownego podjęcia w przyszłości rozważań na jej temat — rozważań, w których z pewnością nie zabraknie też uwag np. nad teatralnością Internetu, który przecież proponuje niezliczoną liczbę najróżniejszych dialogowych form komunikacyjnych, jeszcze niezbadanych w tym kontekście.

⁵² Zob. M. C u b e r: *Internet jako źródło...*, s. 88.

Лидия Менсовска, Беата Павлетко

**ОБУЗДАТЬ ДИКИЙ RU.NET
ИНТЕРНЕТ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА — ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
И МОДИФИКАЦИИ ЖАНРОВ**

Резюме

В статье предпринимаются попытки приблизить существенные для электронной культуры явления, которые все чаще считаются альтернативными для традиционно понимаемой культуры. Приводя примеры из новейшей русской литературы, авторы представляют последствия объединения печатной литературы, мультимедиа и субкультуры Интернета.

В работе обсуждаются образцовые жанровые изменения конкретных литературных форм, связанные с влиянием специфических интернетовских жанров высказывания.

Проведенные анализы подтверждают, что главные изменения касаются драматических жанров, использующих структурные элементы и языковые формы сетевой коммуникации, в основном — чата, форума, sms-ов, компьютерной игры.

Вследствие наблюдаемых трансформаций возникают новые жанры (танкетка, *reality drama*, драма-чат и др.), взаимосвязь автора и получателя произведения приобретает новый — интерактивный характер, жанр превращается в новую форму восприятия мира, т.е. наступает его перемещение в разряд эстетических категорий.

Главные слова: автор, Интернет, современная русская драматургия, гипертекст, жанр

Lidia Mięowska, Beata Pawletko

**THE CONQUER OF THE WILD RU.NET
INTERNET VERSUS GENRE CHANGES
IN RUSSIAN LITERATURE**

Summary

The article is an attempt to describe the phenomena characteristic of e-culture which more and more commonly becomes an alternative to traditional approach to culture. On the basis of the latest Russian literature the authors present the effects of the symbiosis of printed literature, multimedia and the Internet subculture. Sample genealogical changes, which occurred within the chosen literary genres influenced by the internet-related forms of communication, are discussed.

The conducted analyses show that the most significant changes take place in drama genres where the elements of structure and internet-related means of communication (i.e. chat, forum, computer games) are used.

The influence of multimedia on literature can be observed in the newly appeared genres such as: tanquette, reality drama, drama-chat etc.), especially when authors refer to the specific likings of internet clubbing society. Furthermore, it results in the change of the writer-reader relationship which becomes more interactive in character whereas the genre itself is transformed into a specific form of experiencing the world and becomes an aesthetic category.

Key words: author, Internet, contemporary Russian drama, hypertext, genre