



pod redakcją
Agnieszki Izdebskiej i Danuty Szajnert

LITERATURA PRZE-PISANA

Od Hamleta do slashu



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

LITERATURA PRZE-PISANA

Od Hamleta do slashu



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

pod redakcją
Agnieszki Izdebskiej i Danuty Szajnert

LITERATURA PRZE-PISANA

Od Hamleta do slashu



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2015

Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Aleksandra Chomiuk

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Iwona Gos

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

czartart.com: Magdalena Muszyńska, Izabela Surdykowska-Jurek

Zdjęcia wykorzystane na okładce: Fotolia © mtlapcevic

Fotolia © lipowski

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06892.15.o.K

Ark. wyd. 11,0; ark. druk. 10,625

ISBN 978-83-7969-644-4

e-ISBN 978-83-7969-645-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Wstęp	7
Część I	
Ewa Szczęsna, <i>Cyfrowe parafrazy. O niedokładnym przepisywaniu kultury (przyczynek do tematu)</i>	11
Patrycja Włodek, <i>Beletryzacje, czyli czemu „wszystkie sklepy prowadzą nas do sklepów z zabawkami”?</i>	25
Aleksandra Szymił, <i>Przepisać kulturę, czyli napisać slash</i>	35
Część II	
Małgorzata Jakubowska, <i>Alicja w krainie słów i obrazów</i>	53
Anna Skubaczewska-Pniewska, <i>Przepisywanie „Hamleta”. Literatura drugiego stopnia wobec mitów hamletycznych</i>	73
Zofia Grzesiak, <i>Roberto Bolaño: poradnik użytkownika literatury</i>	87
Julia Andrzejewska, <i>„Zawsze jest druga strona, zawsze” – „Jane Eyre” i „Szerokie Morze Sargassowe”</i>	103
Aleksandra Zug, <i>Przenikanie fabuł – prequel jako kreacyjne odtworzenie (wokół „Castorpa” Pawła Huellego)</i>	125
Część III	
Dorota Rzycka, <i>Prze-pisywanie siebie według Marguerite Duras: „Kochanek” (1984) opowiedziany na nowo w „Kochanku z Północnych Chin” (1991)</i>	139
Agnieszka Sell, <i>Czyj to rewolwer? Historia fragmentu z pamiętnika Edvarda Muncha</i>	153
Indeks nazwisk	167

Wstęp

Formuły „literatura prze-pisana” używa się przede wszystkim do określenia tych spośród praktyk intertekstualnych, w których – po pierwsze – aktywizowane są inne niż punktowe odniesienia do cudzych wypowiedzi, czyli takie, w których semantycznej i często ideologicznej rewaloryzacji poddawane są większe całości tekstowe. Po wtóre, są to odniesienia skonkretyzowane, co wyróżnia je spośród relacji „przyrodzonych” anonimowej przestrzeni dyskursywnej. Prze-pisuje się, po trzecie, teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego) albo – tu mamy do czynienia z intensyfikacją metaforyczności formuły – konwencje, np. stylistyczne, dyskursywne czy gatunkowe. Po czwarte wreszcie, *last but not least*, jeśli prze-pisane ma coś wspólnego z kopią – z przepisaniem, to musi to być tzw. kopia twórcza, rezultat twórczego czytania (*resp.* oglądania), rezultat odsłaniający (re)kreacyjną rolę kopisty i jego usytuowania względem miejsca i czasu, w którym powstał oryginał.

Problemy tej postaci literackiego recyklingu – rozmaitych renarracji, refabularyzacji, rekonwencjonalizacji, amplifikacji, kontynuacji, reinterpretacji, kulturowych translacji – były dyskutowane na ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. *Literatura prze-pisana*, zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Konferencja odbyła się w Łodzi w dniach 14–16 kwietnia 2014 r. Część autorów wystąpień konferencyjnych została zaproszona do przygotowania artykułów dla „Zagadnień Rodzajów Literackich”. W tematycznym numerze tego czasopisma (ZRL 2014, z. 2. *Literatura prze-pisana*) ukazały się zarówno rozprawy, w których podjęto kwestie najbliższe problematyce twórczego pasożytowania na cudzych tekstach, dotyczące intertekstualnych gatunków (parodii i pastiszu oraz ich związków z innymi gatunkami), jak i takie, które stanowiły mniej lub bardziej swobodne wariacje na temat prze-pisywania i tego, co może być jego przedmiotem.

Artykuły zgromadzone w tomie proponowanym teraz mieszczą się w tym samym polu problemowym. W części I autorki tekstów rozszerzają je jednak o zagadnienia prze-pisywania – przekształcania, przetwarzania: kultury w przestrzeni digitalnej (Ewa Szczęsna), scenariuszy filmowych na

powieści (Patrycja Włodek) i wzorców czerpanych z heteroseksualnych romansów na fanfikowe, homoseksualne, pornograficzne *slashe* (Aleksandra Szymił). Artykuły zamieszczone w części II dotyczą prze-pisywania konkretnego tekstu literackiego, *Alicji w krainie czarów*, lub zaczerpniętych z niego motywów nie tylko w innych tekstach językowych, ale też w ilustracjach, obrazach filmowych i grach komputerowych (Małgorzata Jakubowska), oraz *Hamleta*, tekstu równie kanonicznego, już przemienionego w mit, na różne sposoby wykorzystywany w niezliczonych transkrypcjach (Anna Skubaczewska-Pniewska); swoistej, wielowymiarowej apokryficzności jako strategii twórczej charakterystycznej dla Ernesta Bolaño (Zofia Grzesiak); literackich apokryfów w relatywnie rzadkiej postaci *pre-quelu* i *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brönte (Julia Andrzejewska) oraz *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna (Aleksandra Zug). Artykuły z III części tomu, z których pierwszy dotyczy umotywowanego ideologicznie auto-prze-pisywania przez Marguerite Duras własnej powieści, *Kochanek*, drugi zaś – rozmaitych prze-pisań w tekstach z różnych rejestrów gatunkowych, fragmentu pamiętnika Edvarda Muncha (Agnieszka Sell), łączy zaktywizowany w nich kontekst autobiograficzny i biograficzny.

Autorki wszystkich artykułów starają się w mniejszym lub większym stopniu wyeksponować sprawczą rolę rzeczywistości kulturowej, w której pre-teksty – traktowane jako część innej przestrzeni historycznej – są prze-pisywane, czyli czytane/interpretowane/pisane od nowa. Tym samym tom stanowi interesującą diagnozę nie tylko szczególnych relacji intertekstualnych, ale też związków literatury ze światem.

Redaktorki

CZEŚĆ I

Ewa Szczęsna

Uniwersytet Warszawski
Instytut Literatury Polskiej

Cyfrowe parafrazy. O niedokładnym przepisywaniu kultury (przyczynek do tematu)

„Przeczytać można tylko to, co nam się jakoś zaznacza, czyli w nasze znaki [...] wdaje”¹ – te słowa Andrzeja Sosnowskiego, zamieszczone w eseju o czytaniu Jacquesa Derridy, stają się dla Michała Pawła Markowskiego impulsem do wyczytania z nich, w postawie dialogu z myślą Sosnowskiego, istoty czytania, do przeczytania czytania. „Warunkiem przeczytania czegoś – pisze Markowski – jest wtargnięcie tego czegoś w mój świat i – jak sądzę – otwarcie tego świata na coś kłopotliwego, uwierającego, co jednocześnie wchodzi w jakąś komitywę. [...] Czytanie musi więc angażować, musi dopuszczać coś, co pochodzi i przychodzi skądinąd”².

Przeczytać to zatem zinterioryzować – uwewnętrznzić, dać sobą powodować, pozwolić na zmiany w sobie – dać zaznaczać obecność innego w sobie. W konfrontacji z prze-czytaniem, które jako praca wykonywana na znaczeniach angażuje rozumienie, przepisywanie byłoby czymś odmiennym – raczej spotkaniem własnej cielesności z literą tekstu, czy szerzej – jego warstwą przedstawień. To czynność wobec tekstu zewnętrzna, może nawet techniczna, mechaniczna, niewymagająca wnikięcia w sens. Można przepisywać, nie czytając i nie rozumiejąc. Takie przepisywanie byłoby kopiowaniem, które według Gérarda Genette’a jest maksymalnym naśladownictwem uzyskiwanym za pośrednictwem minimalnej transformacji³.

Przepisywanie może być zatem postawą wobec tekstu i wobec „ja” zewnętrzną, niewymagającą większego zaangażowania intelektualnego i interioryzacji tekstu. W przepisywaniu jest coś z działania w ramach

¹ Cyt. za: M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 259.

² Tamże, s. 260.

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 415.

powierzchni, nawet wtedy, gdy przedmiotem przepisywania jest podmiotowe „ja”. Roland Barthes pisze:

Komentować siebie? Ale nuda! Jedynym rozwiązaniem było siebie p r z e - p i s a ć – z daleka, bardzo daleka – z dnia dzisiejszego: do książek, tematów, wspomnień, tekstów dodać inną wypowiedź, nie wiedząc, czy mówię o swojej przeszłości, czy jednak teraźniejszości. Rzucam tym samym na minione pismo, ciało i dzieło – ledwie je muskając – swego rodzaju *patchwork*, rapsodyczne okrycie z pozszywanych kwadratów. Zamiast zgłębiać, pozostaję na powierzchni, gdyż tym razem chodzi o moje „ja” (Ja), głębia zaś należy do innych⁴.

Dodajmy w domyśle – do tych, którzy czytają⁵. Przepisywanie – kopiowanie w literaturze byłoby zatem czynnością, której w żadnej mierze nie można uznać za działanie artystyczne. Genette wyklucza je wręcz z praktyk hiperestetycznych, do których z kolei włącza kopię (replikę) malarzką z uwagi na nieunikniony element transformacji, jaki zawsze zawiera, oraz konieczny wymóg technicznego mistrzostwa, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z odtwarzaniem dzieła przez samego artystę czy też innego artystę w celu ćwiczenia technik malarskich lub w innym celu – np. oszukańczym⁶. Píše:

Praktyka ta nie ma żadnego odpowiednika w literaturze ani w muzyce, ponieważ nie miałyby tam żadnej wartości estetycznej – skopiowanie tekstu literackiego czy muzycznego nie jest w żadnej mierze znaczącym dokonaniem pisarza czy muzyka, ale zwyczajnym zadaniem kopisty. Stworzenie dobrego mistrzowskiego płótna czy rzeźby natomiast wymaga technicznego mistrzostwa, w zasadzie dorównującego mistrzostwu modela⁷.

Jednak przeczytanie i przepisanie nie muszą zawsze lokować się na antypodach zaangażowania w tekst. Można bowiem przepisując, ingerować w tekst, przepisywać niedokładnie w sposób niezamierzony – przez nieuwagę, czyli w postawie bycia poza tekstem lub celowo – ingerować w zapis (w postawie zaangażowania w tekst). Przepisywanie niedokładne nie musi wreszcie wynikać z takiej lub innej ingerencji (i intencji) przepisującego. Wystarczy, że tekst zostanie umieszczony w nowym kontekście – tekstowym, dyskursywnym, medialnym, że zyska nową ramę, a już jego sens ulegnie modyfikacji. W tym znaczeniu można mówić o tym, że teksty są nieustannie przepisywane przez kulturę – jej zmieniające się paradygmaty, przekształcenia języka, kodów, technologii.

⁴ R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 154–155.

⁵ Choć można to również odczytywać jako żartobliwą aluzję do nurtu psychoanalizy – to inni zajmują się *id.*

⁶ G. Genette, *Palimpsesty...*, s. 408–409.

⁷ Tamże, s. 409.

Przepisanie znaku czy szerzej – formy wyrażania – nie oznacza identyczności tekstu, który wielorako uwarunkowany, nie może nawet w praktyce kopiowania zachować identyczności. A cóż dopiero w sytuacji, gdy przepisywanie w sposób zamierzony przekształca. Takie przepisywanie staje się czytaniem. Tekst zmieniony w przepisywaniu jest tekstem przeczytanym.

Czytające przepisywanie kultury dokonuje się w przestrzeni digitalnej. Cyfrowe przepisywanie dotyczy nie tylko tekstu rozumianego jako układ znaków zdolny do inicjowania w odbiorcy procesu kreowania znaczeń. Przepisywanie wykracza tu daleko poza wprowadzanie zastanych tekstów do sieci. To kulturowo i tekstowo ważne przepisywanie dokonuje się w sferze dyskursu. Można rzec, przepisywanie niedokładne, choć niedokładne celowo, polegające na eksperymentalnym krzyżowaniu form dyskursywnie odmiennych, nakładających na jedne dyskursy cech innych dyskursów. Przykłady dostarczają łączenie dyskursu literatury z dyskursem gry (literatura grywalna, fikcja interaktywna, potencjalna); przenikanie dyskursów – plastycznego, literackiego, growego w instalacjach interaktywnych, literackiego i plastycznego w grach (np. gra *Magritte*); parafrazy gatunków i form tekstowych.

Przesunięcia dotyczą też miejsca ustanawiania znaczeń tekstowych i sposobu, w jaki odbiorca w nich uczestniczy. Miejscem tym nie jest już wyłącznie semantyka warstwy słownej, ale także tekstura, której funkcja transparentnego medium znaczeń wypierana jest przez funkcję kreatora tekstu semiotycznego wchodzącego w relacje znaczeniowe z semantyką słowa. A to z kolei oznacza, że zabiegi tekstowe uczestniczące w kreowaniu znaczeń, takie jak chociażby narracja czy figuracyjność, obecne są już na poziomie tekstury, czyli tkanki semiotycznej tekstu. Podobnie dotychczasowa aktywność odbiorcy – zaprojektowana przez charakter tekstu aktywność percepcyjno-intelektualna, zostaje wzbogacona o również zaprojektowaną – aktywność manipulacyjną przejawiającą się w przeprowadzaniu działań na teksturze. Odbiorca zostaje powiązany z tekstem działaniami zarówno na znaczeniach, jak i tkance tekstu.

Niedokładne przepisywanie dotyczy zatem przede wszystkim form wyrażania tekstu i form aktywności użytkownika kultury, przy czym jedno i drugie się zazębiają. Czym bowiem jest niedokładne przepisywanie form wyrażania przejawiające się w swobodnym ich łączeniu, przekształcaniu, nakładaniu na siebie, zrywaniu z zarezerwowaniem określonych struktur tekstowych dla danych typów dyskursów, jeśli nie przejawem swobodnego użytkowania kultury i zachętą do sprzeciwu wobec przypisywania określonych sposobów doświadczania tekstu danym formom gatunkowym?

Kultura cyfrowa tworzy teksty artystyczne, które wymagają odmiennych, od zastanych, sposobów odbioru. Konieczna staje się interakcja

różnych form doświadczenia sensorycznego: wzrokowego (wyrażania: napisu, ikony); słuchowego, dotykowego; form percepcji i interakcji, odbioru linearnego z symultanicznym i asocjacyjnym; działania w sferze sensów z działaniem na teksturze.

To sprawia, że należy uznać, iż bądź to ontyczny charakter czytania ulega przemodelowaniu, bądź to, jeśli pozostaniemy przy tradycyjnym definiowaniu czytania, że nie jest ono jedynym możliwym doświadczeniem literackości. Z jednej strony tekst literacki może być projektowany i odbierany jako gra, z drugiej zaś w grach odnaleźć można struktury literackie (o czym piszą chociażby Maarkku Eskelinen, Wardrip Fruin czy Marie-Laure Ryan⁸). Tekst może być też doświadczany ciałem w procesie odbioru instalacji interaktywnej – tu z kolei klasyczne już przykłady *Still Standing*⁹ Bruna Nadeau i Jasona Lewisa czy *Text Rain*¹⁰ Camille Utterback i Romy Achituv.

Nowy sposób sensorycznego doświadczenia tekstu nie tylko nie redukuje doświadczenia intelektualnego, ale wręcz je multiplikuje. W utworze *Still Standing* możliwość odczytania tekstu, ukształtowania go dopiero w sytuacji zatrzymania się, stania czy trwania w bezruchu można interpretować jako formę *meta tekstową* i *meta literacką*. Oto tekst literacki mający postać instalacji, swym sposobem istnienia niejako mówi o istocie literatury i sztuki w ogóle. Forma utworu jest nośnikiem implikowanej myśli, że oto nie da się uchwycić sensu przekazu estetycznego, doświadczyć istoty sztuki bez zatrzymania się, pochylenia tylko nad nimi¹¹. Literatura, sztuka żądają wyłączności – opuszczenia choć na chwilę uczestnictwa w zabieganej codzienności na rzecz refleksji – osobnego, jednostkowego z nią kontaktu. Instalacji przypisana zostaje zdolność mówienia o literaturze i szerzej sztuce – zdolność zgoła krytyczna czy wręcz filologiczna.

Jeśli w XIX wieku filologia mogła być przez Friedricha Nietzschego ujmowana jako potrzebna bardziej niż kiedykolwiek wcześniej sztuka, „która od swego wielbiciela domaga się tylko jednego: stania na uboczu, poświęcenia czasu, uspokojenia i spowolnienia”, jako nauczycielka powolnego czytania „w epoce pośpiechu, nieprzyzwoitej i przepoconej skwapli-

⁸ M. Eskelinen, *Six Problems in Searching of a Solution. The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory*, N. Wardrip-Fruin, *Playable Media and Textual Instruments*, M.-L. Ryan, *Narrative and the Split Condition of Digital Textuality*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, eds. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld 2007, s. 178–280.

⁹ http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html [dostęp 1.04.2015].

¹⁰ http://www.youtube.com/watch?v=f_u3sSffS78 [dostęp 1.04.2015].

¹¹ Myśl ta ujmowana była w tkance słownej literatury, by przywołać tu chociażby wiersz Cypriana Norwida *Ciemność*, gdzie sugerowana jest za pomocą środków językowych – analogii, metafory, pytania retorycznego.

wości” chcącej się ze wszystkim prędko „uwinąć”¹², to tym bardziej sztuka XXI wieku – zwłaszcza literatura cyfrowa może ujawniać kompetencje filologiczne – krytyczne i teoretyczne.

Ciekawym przypadkiem przepisywania kultury w przestrzeni digitalnej są parafrazy struktur tekstowych. Ich istotą jest wytworzenie cyfrowych reprezentacji form charakterystycznych dla dotychczasowych dyskursów sztuki. Są to wspomniane już wcześniej parafrazy cech gatunkowych wypracowanych w toku rozwoju literatury tradycyjnej (zwłaszcza w kulturze druku), a więc tego, co Genette nazywa architekstualnością. W tego typu parafrazach artefaktem poddawany przekształceniu jest zasada tekstowa, a nie jednostkowy, konkretny tekst. Ilustracji tego zjawiska dostarcza *Ars poetica* Zenona Fajfera¹³. Utwór jest reprezentacją idei wypowiedzi metapoetyckiej, wypracowanej w przestrzeni tekstu tradycyjnego. W tradycyjnej poezji twórcy wypowiadają się o istocie poezji i poetyckości, wykorzystując zazwyczaj warstwę tematyczną utworu. Na pytanie o istotę sztuki poetyckiej odpowiadają słowem poetyckim – jego warstwą tematyczną i formalną; wyrażają tę istotę semantyką słowa poetyckiego, ujmując ją we właściwym poezji języku figuracyjnym. Dobrego przykładu dostarcza tu wiersz Zbigniewa Herberta *O tłumaczeniu wierszy*. Poeta, chcąc ująć każdorazową ulotność, niepewność rozumienia poezji, oddać niemożność jej egzegezy, odwołuje się w nim do analogii – kreśli scenę, która jest wielką metaforą – krytycznie odnosi się do przekonania o możliwości wyjaśniania, tłumaczenia poezji. Skoro istotą poezji jest jej metaforyczny, otwarty znaczeniowo charakter, poezja, by zachować wierność swojej tożsamości, powinna mówić o tym w sposób metaforyczny – dosłowność wiersza podważałaby jego poetycką istotę, stawiała pod znakiem zapytania wiarygodność tezy o nieprzetłumaczalności poezji. Byłaby podobna do Platońskiej krytyki pisma, która zapisana, traci moc przekonywania.

A zatem w twórczym parafrazowaniu zastanej literackości, niedokładnym przepisywaniu literatury nie chodzi o jej wyjaśniające przekładanie, o eksplikację czy kopię, jak w przypadku prostej digitalizacji, ale o artystyczne użycie. Nie chodzi więc o postawę parafrazowania jako opisywania utworu metaforycznego, co – jak trafnie ujmuje to Jonathan Culler w odniesieniu do poezji i literackich tekstów filozoficznych – zawsze jest omiianiem tego, co najważniejsze¹⁴. Chodzi natomiast o parafrazę, która zachowując istotę literackości, wzbogaca ją, gdyż wydobywa z tych aspektów słowa, które dotychczas były niedostrzegane lub dostrzegane przygodnie.

¹² Cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 229.

¹³ http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html [dostęp 1.04.2015].

¹⁴ J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 51.