

GRZEGORZ JĘDREK

CZY POTRZEBUJEMY TEORII OBIEGÓW (W HUMANISTYCE CYFROWEJ)?

Abstrakt. Artykuł postuluje możliwość wypracowania teorii obiegu w humanistyce cyfrowej, łączącej perspektywę fenomenologii (Ingardenowskie podejście do dzieła żyjącego w kolejnych konkretyzacjach, którego zastosowanie do badań współczesnej kultury zaproponował Andrzej Tyszczyk) z podejściem konstruktywistycznym w ujęciu Bruno Latoura. Autor wskazuje, że klasyczne teorie dzieła, skupione na stałej strukturze czy tekście, nie są wystarczającym ujęciem metodologicznym w obliczu kultury cyfrowej, w której platformy, remediacja, konwergencja i performatywność intensyfikują role osób tworzących i odbierających kulturę. Wprowadzając pojęcie obiegu – dynamicznych systemów kulturowych – autor podkreśla ich płynne granice, interferencje oraz zachodzące w nich negocjacje wartości i znaczeń. Teoria obiegu miałaby umożliwić badanie wielozmysłowych i rozproszonych form ekspresji, zwłaszcza w świecie zdominowanym przez narzędzia cyfrowe. Pojęcie obiegu uwzględniłoby intencjonalny, przeżyciowy i performatywny charakter uczestnictwa w kulturze. To propozycja metody badawczej uzupełniającej tradycyjną poetykę dzieła tak, by łatwiej opisać współczesną kulturę w jej ciągłym przepływie i transformacji.

Słowa kluczowe: teoria obiegu; humanistyka cyfrowa; konstruktywizm; fenomenologia; kultura cyfrowa; konkretyzacja; systemy teoretyczne; korespondencja sztuk; performatywność; interferencja obiegu

DO WE NEED A THEORY OF „CIRCULATIONS” (IN THE DIGITAL HUMANITIES)?

Abstract. The article proposes the possibility of developing a theory of “circulations” in the digital humanities, combining a phenomenological perspective (Ingarden’s approach to the work of art as something that “lives” through successive concretizations, whose application to contemporary culture is advocated by Andrzej Tyszczyk) with Bruno Latour’s constructivist approach. The author argues that classical theories of the work of art, centered on a fixed structure or text, are not sufficient as a methodological perspective in the face of digital culture, where platforms, remediation,

Dr GRZEGORZ JĘDREK – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Teorii i Antropologii Literatury; e-mail: grzegorz.jedrek@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2400-9072>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

convergence, and performativity intensify the roles of those creating and experiencing culture. By introducing the concept of “circulations” – dynamic cultural systems – he emphasizes their fluid boundaries, interferences, and the ongoing negotiations of values and meanings. This theory of circulations is intended to facilitate the study of multisensory and dispersed forms of expression, especially in a world dominated by digital tools. The notion of circulation takes into account the intentional, experiential, and performative nature of cultural participation. It is presented as a research method that complements the traditional poetics of the work of art, making it easier to describe contemporary culture in its constant flow and transformation.

Keywords: theory of “circulations”; digital humanities; constructivism; phenomenology; digital culture; concretization; theoretical systems; correspondence of arts; performativity; interferences of “circulations”

MIĘDZY FENOMENOLOGIĄ A KONSTRUKTYWIZMEM

Artykuł, w którym Andrzej Tyszczyk broni aktualności fenomenologii Ingardena, rozpoczyna się w ten sposób:

Dzieła literackie żyją w konkretyzacjach, powiada Ingarden. Nie inaczej rzecz się ma z teoriami filozoficznymi czy naukowymi, które z punktu widzenia jego teorii stanowią wszak szczególną odmianę dzieła literackiego¹.

Zauważmy powagę tych stwierdzeń, która może umknąć przy mniej uważnym czytaniu. Możliwe jest na ich podstawie wysunięcie dwóch wniosków: po pierwsze, potrzebujemy indywidualnego odbioru i uzupełnienia dzieła własnymi przeżyciami przez osobę zdolną do takiego działania. Po drugie, filozofia, nauka i literatura mają podobne właściwości, które pozwalają mówić o ich bliskim związku. Zaryzykuję, że możemy uznać w ten sposób, że wszystkie te aktywności da się określić wspólnym mianem kultury. Jeśli nasze rozumowanie posuniemy dalej, możemy uznać, że nie istnieje w takim razie w kulturze żadna zewnętrzna struktura, która mogłaby zostać uznana za literaturę samą w sobie, filozofię samą w sobie czy naukę samą w sobie. Wszystkie te dziedziny składają się z dzieł, które żyją w swoich konkretyzacjach. Struktura w takim razie jest jedynie użytecznym konstruktem myślowym, który określa pewne właściwości konkretyzowanych dzieł, ale nie ma sama w sobie

¹ Andrzej Tyszczyk, „Fenomenologia Ingardena wobec współczesnych zjawisk literackich i artystycznych. Kwestia «anachroniczności»”, w: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2018), 13.

żadnego własnego istnienia (a jeśli ma, to jest to istnienie intencjonalne w konkretnym dziele czy umyśle). Idąc dalej, uznać możemy, że jest ona w takim razie sposobem postrzegania rzeczywistości, a nie rzeczywistością samą w sobie. Podejście takie określić można jako konstruktywistyczne. Zauważmy przy tym, że konkretyzacja ma w sobie charakter poznawczy (jest dokonywana w relacji do dzieła) jak i twórczy (uzupełnienie dokonuje się według indywidualnych umiejętności i wiedzy nabytych w ramach uczestnictwa w kulturze konkretnej osoby). Oczywiście reinterpretacja wykonana powyżej wykracza daleko poza fenomenologię Ingardena, jednak na potrzeby tego tekstu chciałbym wykazać jedynie, że podejście fenomenologiczne i konstruktywistyczne można uspoźnić poprzez intencjonalne przeżycie ludzkie. Chcę przez to powiedzieć, że nie potrzebujemy zewnętrznej w stosunku do dzieł i ich konkretyzacji struktury, by mówić o naszym postrzeganiu rzeczywistości. Struktura ta jest częścią dzieł i ich odczytań i wraz z kolejnymi lekturami dynamicznie się zmienia. Tak zresztą moglibyśmy rozumieć dalszą część artykułu Tyszczyka:

Także teoria dzieła sztuki Romana Ingardena podlega tej zasadzie. Jej życie jest funkcją procesu poznawania, rozumienia, a następnie włączania jej w ponadindywidualny proces badania dziedziny, do której się odnosi. Wybitne teorie nie tylko wyrażają stanowisko ich autora, z którym można się zgadzać bądź je krytykować, ale także – i to chyba jest ważniejsza ich rola – uruchamiają pewien sposób badania rzeczywistości, jej rozumienia czy poznawczego ujmowania, a czynią to najczęściej poprzez system terminologiczny, który teoria taka tworzy. System ten, który pierwotnie wyrasta z potrzeby wyrażenia poznawczego stanowiska autora, wtórnie może wytworzyć pewną wspólnotę badawczą, inspirowaną daną teorią i rozwijającą badania oparte na danym systemie terminologicznym. Mówimy wtedy o szkole metodologicznej².

Co więcej, wspomniane na początku życie teorii to nie tylko opisany powyżej proces jej rekapitulacji i budowania wokół niej konsensusu. To także przekształcenia i reinterpretacje, które opisuje Tyszczyk dalej:

w obrębie tak rozumianej szkoły mogą także zachodzić nawet bardzo istotne przekształcenia czy wariacje modeli teoretycznych badanych zjawisk, a także przekształcenia w samym systemie terminologicznym.

Ale jest też możliwy i inny sposób oddziaływania teorii i jej systemu terminologicznego. Wtedy gdy system ten interferuje z innymi systemami teoretycznymi,

² Tyszczyk, „Fenomenologia Ingardena”, 13.

kiedy wpływa na reinterpretacje innych systemów terminologicznych albo odwrotnie, kiedy inne układy terminologiczne wpływają na reinterpretacje konkretyzowanej teorii [...]³.

Opis, który w cytowanych fragmentach został przez badacza wykonany, wykracza daleko poza dzieło i szkicuje szerszy, dynamiczny układ zależności, w którym kolejne dzieła z jednej strony są konkretyzowane, z drugiej część z tych konkretyzacji stanowi podstawę pod kolejne dzieła, które w układzie tym zawsze są częścią indywidualnego odczytania i przeżycia, a następnie uzgodnienia w kolejnych aktach komunikacyjnych, tak że tworzą większe konstrukcje: szkoły metodologiczne czy systemy teoretyczne. Struktura jest zawsze wynikiem konkretyzacji, w której spotykają się dzieło i przeżycie. I choć może w takim procesie dochodzić do nadużyć, to jednak dzięki temu mamy do czynienia z konstrukcją dynamiczną, która może się zmieniać, a więc także dostarczać nam coraz lepszego (ale też potencjalnie coraz gorszego) aparatu postrzegania rzeczywistości. A ponieważ ciągle mamy do czynienia z osobowymi przeżyciami, nie dochodzi do redukcji rzeczywistości do zjawiska czysto tekstowego czy znakowego, jak to bywa w niektórych ujęciach strukturalistycznych i postrukturalistycznych, które skupiają się na tekście. Ostatecznie teksty i znaki są przecież tylko częścią przeżycia człowieka.

Mam świadomość, że przedstawione tu koncepcje mogą zostać uznane za relatywistyczne. Jednak to, co chciałbym usunąć, to jedynie nadużywane dziś, statyczne pojęcie struktury (jakby faktycznie gdzieś w kosmosie istniało coś takiego jak niezależne od ludzi *langue*), które pojawia się w tak wielu kontekstach, że przestało znaczyć cokolwiek, a które można jedynie uznać za sposób postrzegania rzeczywistości. Za nieuzasadnioną ekstrapolację uznaję także posługiwanie się zwrotem „tekst kultury”, bo prowadzi to do redukcji całej kultury do sfery znaczeń. Pod tym kątem podejście fenomenologiczne, skupione na intencjonalności, konkretyzacji i przeżyciu oddaje dużo lepiej różnorodność kultury i sztuki oraz jej przejawów oraz sposobów, w jakie w kulturze się uczestniczy.

Dokonuję tak szczegółowej analizy fragmentu artykułu naukowca, który wiele lat poświęcił teoriom Ingardena, bo w ten sposób chciałbym jednocześnie umocować w obrębie reinterpretacji jego pracy główne zagadnienie, którym chciałbym się tutaj zająć, jak i dostarczyć osobom to czytającym przykładu na coś, co nazwałbym obiegiem kulturowym. Rozumiem go jako rodzaj

³ Tyszczyk, „Fenomenologia Ingardena”, 13–14.

układu odniesień lub systemu, dokonującego przetwarzania danych kulturowych według określonego zestawu zasad, które poprzez uzgadnianie znaczeń dla zjawisk wytwarzają pewien kanon wartości. Obiegi są dynamiczne, to znaczy zmieniają się w czasie poprzez akty performatywne oraz wchodzą w interakcje z innymi obiegami.

W takim rozumieniu szkoła metodologiczna czy system teoretyczny to przykłady obiegów. Definicja obiegu, którą podaję, mogłaby stać się podstawą sposobu badania kultury, który określić chciałbym tutaj jako teorię obiegów. W aspekcie filozoficznym opiera się ona na reinterpretowanych założeniach fenomenologicznych i poglądach konstruktywistycznych inspirowanych teorią aktora-sieci Bruno Latoura⁴.

Nieco dalej w swoim artykule Tyszczyk określa podstawy swojego rozumienia wiedzy:

Zarówno wiedza naukowa, jak i filozoficzna mają budowę dwustronną. Jedna strona to zasadnicza struktura tej wiedzy, mająca charakter założeniowo-metodologiczny, druga to zawartość tej struktury, a więc zastosowanie i wynik zastosowania procedur poznawczych, np. w postaci twierdzeń czy wywodu, kreślącego rozwiązanie jakiegoś badawczego problemu⁵.

I dalej:

[...] trzeba podkreślić, że nauka (choć nie wiedza w ogóle) jest w istocie niemożliwa poza racjonalnym paradygmatem poznawczym, a jego ograniczenia da się wywieść jedynie z twierdzeń uzyskiwanych w obrębie tego paradygmatu, jak przywołane twierdzenie Gödla⁶.

Zarówno fenomenologia, jak i konstruktywizm w wydaniu, jakie znam poprzez dzieła Bruno Latoura, metodologicznie są kierunkami, które próbują opisać rzeczywistość, zanim przejdą do twierdzeń w sposób, jaki będzie możliwie najlepiej opisywał w ramach obecnego stanu wiedzy zjawiska, dlatego dalej chciałbym się skupić na tym, na jakie wyzwania natrafia w swoim przedmiocie humanistyka cyfrowa i dlaczego moim zdaniem teoria obiegów mogłaby pomóc jej zapanować nad badanym przedmiotem.

⁴ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010), 125–132.

⁵ Tyszczyk, „Fenomenologia Ingardena”, 27.

⁶ Tyszczyk, „Fenomenologia Ingardena”, 28.

POZA DZIEŁO, W STRONĘ OBIEGU

Nieszczęściem humanistyki cyfrowej jest określenie tej nauki poprzez charakter medium, które stało się dominującym (choć nie jedynym) sposobem tworzenia i przetwarzania kultury. Powoduje to, że częściej dyscyplina ta określana jest przez praktyki niż przez podejścia teoretyczne. Powoduje to jednak niezwykley chaos metodologiczny, w którym wiele dotychczasowych ujęć wypracowanych na potrzeby innych sztuk stało się podstawą badań kultury cyfrowej. W dodatku dzieła kultury epok przed wynalezieniem i upowszechnieniem technologii cyfrowych stają się dziś symulakryczną zawartością cyfrowych repozytoriów i bibliotek multimedialnych (instytucjonalnych i komercyjnych, bo przecież Netflix to także biblioteka multimedialna) oraz wielu innych platform. Czy więc humanistyka cyfrowa powinna być cyfrowym badaniem całej kultury, a może badaniem kultury cyfrowej lub też podejściem w obrębie osobnych nauk (cyfrowa antropologia, literaturoznawstwo cyfrowe itp.)? A może powinna się ona po prostu zająć problematyką skutecznej digitalizacji kultury?

Jestem przekonany, że warto pokusić się o próbę zaproponowania ujęcia teoretycznego, które dałoby podstawy dla sensownych badań w obszarze humanistyki cyfrowej⁷. I jednocześnie nie jestem przekonany, że teorie, które w centrum stawiają dzieła czy teksty (jak robi to np. w niezwykle interesującym i szeroko już komentowanym artykule Ryszard Nycz⁸), są dobrą odpowiedzią w świecie, w którym poszczególne dzieła wielu sztuk oraz dzieła multimedialne stają się w całości lub we fragmentach zawartością platform, są przetwarzane przez duże modele językowe czy graficzne lub ulegają konwergencji⁹.

⁷ W tak krótkim artykule możliwe jest dostarczenie jedynie wstępnego szkicu takiego rozwiązania teoretycznego. Stopień skomplikowania zagadnienia zmusza mnie tu do pewnych uproszczeń.

⁸ Ryszard Nycz, „W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje”, *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 239–255.

⁹ Współcześnie trudno jest rozdzielić zawartość platform od samych platform czy choćby dostarczanych przez nie edytorów. A ponieważ nie mamy dostępu do przeszłości innego niż poprzez teraźniejsze repozytoria, archiwa i biblioteki (cyfrowe czy też nie), to ciężko by było także rozróżniać dzieła powstałe na sposób cyfrowy od dzieł analogowych, szczególnie w epoce digitalizacji i cyfrowego przetwarzania kultury. Szara strefa przejściowa, którą w ten sposób stworzylibyśmy (między innymi z dzieł zależnych), miałaby zapewne rozmiary porównywalne do obu kategorii, które miałyby rozgraniczać. Tymczasem bardzo ciekawego podejścia do kwestii treści, dzieł i aparatury, która je wytwarza oraz przetwarza, dostarcza Kenneth Goldsmith w artykule „It’s a Mistake to Mistake Content for Content”. Ponieważ postuluję skupienie na badaniu obiegów (jako alternatywę i dodatek do klasycznych metod badawczych humanistyki), zamiast wychodzenia od badań dzieła, nie stawiam też

Tym bardziej, że sam język łatwo może zwieść nas na manowce. Choć nauka lubi precyzję, wieloznaczność słowa „znaczenie” w języku polskim jest niezwykle ciekawa. Gdy więc pytamy o znaczenie dzieła, z jednej strony mamy na myśli interpretację, która to dzieło wyjaśni, z drugiej zaś słowo to odnosi się do wartości, jaka dziełu temu jest przypisywana. I choć wyrażenie „znaczenie dzieła” jest z pozoru niewinne i jasne, to już na tym etapie napotkamy na kilka poważnych problemów:

1. Co jest, a co nie jest dziełem?
2. Czy istnieje alternatywa interpretacyjna, która jest w stanie wyjaśnić dzieło w sposób dostateczny?
3. Kto przypisuje dziełu wartość i czy jest to właściwość stała czy też zmienna?

Nietrudno współcześnie znaleźć przykłady, które pokażą, jak dużym problemem jest brak jednoznacznej, naukowej odpowiedzi na postawione powyżej pytania. Skupię się tu na humanistyce cyfrowej¹⁰.

Jeśli chodzi o problem pierwszy:

1. Czy dziełem nazwać można krótką myśl zapisaną w poście na Facebooku?
2. Na jakich zasadach dziełami mogą być utwory oparte tylko i wyłącznie na samplowaniu i remiksie?
3. Czy fanfiction są z punktu widzenia prawnego utworami zależnymi czy inspiracjami?
4. Na ile niezależne są od siebie dzieła powstałe w ramach jednego uniwersum popkulturowego, które podlega zjawisku konwergencji mediów?

trwałych granic między samym wytworem kulturowym a aparaturą platform i bibliotek, w których dzieła funkcjonują. Jednak dalsze zgłębienie tego zagadnienia wymagałoby co najmniej osobnego artykułu. Tutaj mogę jedynie stwierdzić, że moim założeniem jest traktowanie kultury powstałej w różnych mediach i przy pomocy różnych narzędzi (także LLM, czyli Large Language Model, i innych technologii tak zwanej sztucznej inteligencji), jako części jednolitego procesu kulturowego. Kenneth Goldsmith, „It’s a Mistake to Mistake Content for Content”, *Los Angeles Review of Books*, 14 czerwca 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/its-a-mistake-to-mistake-content-for-content/>.

¹⁰ Podkreślę raz jeszcze, że podane zagadnienia to tylko przykłady i tak powinny być one traktowane. Chciałbym jednak poczynić tu jedno zastrzeżenie. Ponieważ moja propozycja ma charakter teoretyczny, a nie historyczny, zamiast zdarzeń i procesów następstwa historycznego badam tu zjawiska z założeniem, że istnieją pewne podobieństwa pomiędzy dziełami należącymi do współczesnej klasyki, a tymi stworzonymi przy pomocy narzędzi cyfrowych czy też LLM. Założenie to na tę chwilę uznaję za niezbędne w ramach humanistyki cyfrowej. Na gruncie teoretycznym definicja dzieła, treści czy obiegu nie powinna być uzależniona od medium czy procesu historycznoliterackiego. Oczywiście możemy mówić o następujących po sobie zmianach w definicjach i negocjacji systemów, jednak teoria w moim rozumieniu powinna dostarczyć jak najbardziej precyzyjnego języka opisu rzeczywistości w aspekcie, w jakim próbuje ujmować ludzkie doświadczenia i w momencie historycznym, w jakim jest konstruowana.

5. Jak traktować adaptacje dzieł literackich w postaci gier wideo i czy stają się one wtedy dziełami zbiorowymi? Są tworzone czy produkowane?

6. Czy lekka modyfikacja trendu w pojedynczym wideo na TikToku jest dziełem zależnym lub inspiracją czy też treścią portalu uzależnioną od swojej platformy?

7. Kto jest twórcą dzieła w przypadku dzieł stworzonych przez Duże Modele Językowe (LLM)?¹¹.

8. Czy treści platform współtworzące estetyki internetowe można uznać za odrębne dzieła?

W przypadku problemu drugiego:

1. Czy instytucja może orzekać o właściwości lub niewłaściwości interpretacji dzieła (np. religijnego lub należącego do dziedzictwa danego kraju), a jeśli tak, to gdzie kończy się jej władza w połączonym Internetem, zglobalizowanym świecie?

2. Czy teoria fanowska jest utworem zależnym, niezależnym dziełem czy interpretacją?

3. Czy w przypadku generatywnej poezji interpretacji podlega tekst, zasada jego generacji czy też jedno i drugie?

Znowu problem trzeci:

1. Jak ma się oddzielanie wartości dzieła od życia autora w przypadku cancel culture i ruchów emancypacyjnych?

2. Czy wartość dzieła, gdy decydujemy o jego dodaniu do cyfrowego repozytorium i upowszechnieniu, należy oceniać na podstawie epoki, w której powstało, czy też zależna jest ona od epoki osoby, która tę wartość przypisuje?

¹¹ Oczywiście musimy brać pod uwagę odpowiedzi, których dotychczas dostarczono już na gruncie prawa narodowego w różnych regionach świata. Ciekawy jest tu choćby kazus komiksu Kristiny Kashtanovej, wobec którego mamy już rozstrzygnięcia na gruncie prawa w Stanach Zjednoczonych. Komentując tę kwestię, posłużę się słownikiem Latoura, który rozróżnia materię faktów (społecznie ustaloną i ugruntowaną) od materii rozważań (która jest charakterystyczna dla podejścia naukowego i nieustannie roztrząsa prawdziwość zastanych faktów). Prawne normy ustanawiane są między innymi na podstawie rozważanej przez nas, także w obrębie humanistyki cyfrowej, wiedzy. Na tę chwilę mamy do czynienia ze zdecydowanie otwartą dyskusją, w której poszczególni aktorzy wciąż dostarczają argumentów i dowodów. Kazusy i orzeczenia to tylko elementy tej dyskusji. Inna sprawa to kwestia szerszego włączenia rozmów o prawie autorskim do głównego nurtu współczesnej myśli humanistycznej w Polsce. Zdecydowanie wymagałoby to osobnych rozwinąć, przywołam więc tu tylko nazwisko Lawrence'a Lessiga, którego prace przyczyniły się bardzo do zwiększenia świadomości relacji pomiędzy prawem autorskim a współczesną kulturą i gospodarką. Zob. Richard Lawler, „The US Copyright Office says you can't copyright Midjourney AI-generated images”, *The Verge*, 23 lutego 2023, <https://www.theverge.com/2023/2/22/23611278/midjourney-ai-copyright-office-kris-tina-kashtanova>.

3. Czy osoby o różnych światopoglądach wchodzące ze sobą w interakcje w sieciowej, zglobalizowanej kulturze mogą zasadnie przypisywać dziełu różne wartości?

4. Jak wartości oparte na danym medium wpływają na decyzje jury nagrody literackiej (np. dominacja warstwy brzmieniowej w środkach stylistycznych slamu, która nie współgra z bardziej przestrzennym postrzeganiem wiersza umieszczonego w tomie)?

Przykłady zjawisk, które łatwo pochopnie określić jako sprzeczności, negocjacje czy paradoksy, moglibyśmy przytaczać dalej. Czy w związku z tym jest możliwa teoria, na gruncie której jesteśmy w stanie w miarę obiektywnie opisać powyższe zjawiska? By nie wpaść w aporie, teoria taka musiałaby uznać, że status dzieła jako zamkniętej całości nie jest nam potrzebny, że znaczenie dzieła zależy zarówno od odbiorcy, jak i twórcy, a kolejne dzieła są efektem dalszych konkretyzacji oraz uznać, że zwyczajnym elementem praktykowania kultury jest negocjowanie wartości dzieła.

Postulowane tu rozwiązanie proponuję określić jako teorię obiegów. Zakładałaby ona, że znaczenie dzieła oraz jego wartość są uzgadniane, a więc byłaby propozycją konstruktywistyczną. Jak jednak w związku z tym poradzić sobie z zarzutem relatywizmu lub sceptycyzmu poznawczego? Jest to możliwe, jeśli oprze się ona na przekonaniu, że ontologia dzieła została już dostatecznie wyjaśniona na gruncie fenomenologii i to właśnie intencjonalny charakter dzieła, które każdorazowo jest konkretyzowane przez osoby z różnym bagażem doświadczeń w indywidualnych i zmiennych w czasie przeżyciach, powoduje, że uzgadnianie jest konieczne. Przeżycie jest tu kategorią kluczową także dlatego, że pozwala nam wykroczyć poza tekst i nie wpaść przy tym w pułapki wszelkiego typu biografizmów.

Ze względu na niesłychaną dotąd skalę i dynamikę współczesnego przetwarzania kultury jestem przekonany, że skuteczna teoria w obrębie humanistyki cyfrowej powinna być teorią obiegów, a nie teorią dzieła. Gdy Lev Manovich pisał artykuł o danych kulturowych, jednym z głównych zagadnień było dla niego ustalenie systematycznych procedur zbierania danych:

„Wyważoną próbkę kulturową” możemy zdefiniować na wiele sposobów, a każdy z nich dostarczy nam informacji i wzajemnie się one uzupełnią. Dla przykładu, możemy uwzględnić pewną proporcję wszystkich dzieł wyprodukowanych w danym medium, okresie i miejscu. Albo możemy zamiast tego skupić się nie na tym, co zostało wyprodukowane, ale na tym, co publiczność rzeczywiście czytała, oglądała lub czego słuchała. Możemy zdecydować się na wybór tylko tych prac,

które cieszą się pewnym uznaniem (co byłoby ekwiwalentem polubień i ulubionych we współczesnych mediach społecznościowych), ale możemy też pominąć taką informację. Niezależnie od tego, co zrobimy, potrzebujemy systematycznej procedury, a nie po prostu osądu opartego na guście¹².

Dalej proponuje on korzystać z metod wypracowanych na gruncie statystyki. Czy jednak sama metoda statystyczna pomoże nam w wyjaśnieniu procesów konstruowania i negocjowania znaczeń? Poza analizą danych kulturowych potrzebujemy także modelu, który opisze, jak te dane są wytwarzane i przetwarzane. I choć wiele koncepcji Manovicha od czasów *Języka nowych mediów* z pewnością położyło fundamenty pod tego typu rozważania, to z pewnością nasza metodologia wciąż nie jest pełna.

POZA TEKST, W STRONĘ WIELOZMYSŁOWOŚCI

Digitalizacja kultury polega na jej cyfrowym zapisie i przetwarzaniu. Tym samym oddzielenie bytów intencjonalnych, jakimi są dzieła, od ich podstawy bytowej podmiotowej (osoba twórcza i jej akty twórcze) i przedmiotowej (nośnik dzieła) jest perspektywą dla humanistyki cyfrowej niezwykle ciekawą. Posługuję się tym rozróżnieniem zgodnie z interpretacją Ingardena zaproponowaną przez Beatę Garlej¹³. Podstawa bytowa w kulturze cyfrowej jest niezwykle dynamiczna. Świetnego opisu tej zmienności dostarcza nam Piotr Celiński:

Bruno Latour, jeden z najbardziej uznanych diagnostów współczesności, rozważając przesunięcie od obiektów do procesów technologicznych zauważa, że ten ontologiczny zwrot prowadzi do wykształcenia się fantomowego oblicza nowych mediów w stosunku do sfery społecznej i kultury. Obwody scalone, przełączniki, bramki, kable, protokoły, różne poziomy software, wyświetlacze i wreszcie pola

¹² Tłumaczenie własne. W oryginale: „A «balanced cultural sample» can be defined in multiple ways, all equally informative and complementary to each other. For example, we can include a proportion of all works produced in particular media, period, and place. Or we can focus instead not on what has been produced, but what audiences actually read, watched, or listened to. We may decide to select only works that achieved certain recognition (which would be equivalent of likes and favorites in contemporary social media), or disregard this information. But whatever we do, we need a systematic procedure, not simply a taste judgment”. Lev Manovich, „Cultural Data: Possibilities and Limitations of Digitized Archives”, w: *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, ed. Oliver Grau, Wendy Coones, Viola Rühse (Berlin–Boston: De Gruyter, 2017), 267.

¹³ Beata Garlej, „Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja”, *Estetyka i Krytyka*, t. 33 (2014): 114–115.

magnetyczne i inne zjawiska związane z elektrycznością to przeplatające się nawzajem elementy tej fantomowej ontologii, z którą na co dzień, mniej lub bardziej świadomie, mamy do czynienia. W rezultacie postmedialny charakter zdematerializowanej informacji skutkuje podwójnie. Przedmiot przekształca się w obiekt medialnej reprezentacji. Zyskując taki status przekracza barierę tradycyjnie pojętej materialności, staje się swoim własnym odbiciem, abstrakcyjnym (wirtualnym) przedstawieniem i zapośredniczeniem. Skutek drugi bierze się z faktu dematerializacji transmitującego medium: skłonni przypisywać wartość materialną postrzeganym dzięki mediom przedmiotom/obiektom dematerializujemy w rezultacie samo medium. Medium, które działa niepostrzeżenie, które jest niewidzialne okazuje się pozbawione wymiaru materialności, kończy swój dotychczasowy żywot w materialnym świecie znaków, przedmiotów i zdarzeń¹⁴.

Splątany, przedmiotowy fundament bytowy prowadzi Celińskiego od pojęcia medium do postmedialności. Jak tłumaczy nieco wcześniej:

Wizualizacja tekstu to tylko jedna z wielu postmedialnych form dostępnych za sprawą digitalizacji analogowego dotąd świata. Coraz mniejsze mają w nim znaczenie tradycyjne formaty medialne monolitycznie spajające formę i treść zapośredniczanego przekazu. Rozmywają je i wypierają ich symboliczne echa, cienie i ślady – przedmiot nieustannego cyfrowego przetwarzania i sieciowych transferów. Media ustępują w ten sposób przed płynnym, wielowymiarowym i nieustannie fluktuującym związkiem maszyn (hardware), danych, software i interfejsów. Z tak ustawionych relacji wynikają wszelkiego rodzaju medialne remiksy, hybrydy, interakcje i sieci, które naśladują ducha pochłoniętych analogowych mediacji i jednocześnie zwiastują kryzys dotychczasowego układu medium-przekaz-odbiorca¹⁵.

A więc media, intermedialność, multimedialność, remediacja, konwergencja mediów, transmedialność, a wreszcie postmedialność – oto charakter zjawisk, które badane są w obszarze humanistyki cyfrowej. Jeśli dodamy do tego popularyzowane przez MIT platform studies¹⁶, to łatwo jest stracić nadzieję na systematyczne ujęcie kultury epoki cyfrowej, które pogodzi ze sobą jej wytwory, akty komunikacji i medium. Tymczasem zastosowanie rozróżnień Ingardena może przynieść porządek w miejsce chaosu.

¹⁴ Piotr Celiński, *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013), 25.

¹⁵ Celiński, *Postmedia*, 7.

¹⁶ "Platform Studies", MIT Press, dostęp 4 lutego 2025, <https://mitpress.mit.edu/series/platform-studies/>.

Andrzej Tyszczyk tak pisze o korzyściach zastosowania teorii fenomenologa do pokrewnego problemu korespondencji sztuk (chciałbym tu zauważyć, że o ile medioznawstwo podchodzi do tego zagadnienia od strony technologicznej i komunikacyjnej, o tyle korespondencja sztuk jest ujęciem zakorzenionym w badaniu dzieł, idei i dyskursu, który byty te otacza):

Jest to, po pierwsze, teoria odpowiednio szeroka, obejmuje bowiem wiele dziedzin sztuki. Dla każdej z nich Ingarden opracowuje podstawową teorię dzieła, stosując tę samą kategorię analityczną – warstwę, rozumianą jako materiałowy i relacyjny składnik dzieła powiązany z fenomenologiczną (konstytutywną) teorią spostrzeżenia estetycznego i w tle noetyczno-noematyczną typologią warstw oraz fazowy lub nefazowy sposób przejawiania się warstw. Mamy, po drugie, rozbudowaną koncepcję fundamentów bytowych poszczególnych sztuk, a więc medialnych nośników dzieła i ich relacji z warstwami. Mamy wreszcie – po trzecie – rozbudowaną problematykę jakości estetycznych wyjaśniających sposób funkcjonowania dzieł jako „przedmiotów estetycznych”, których funkcją jest „przeżycie estetyczne”¹⁷.

Jeśli wobec Ingardena nie będziemy przesadnie ortodoksyjni, to także podstawie bytowej i medium jesteśmy w stanie przyznać charakter warstwowy, a przez to dokonać łatwiejszej typologii zagadnień: mamy przecież warstwę infrastruktury technicznej (w dzisiejszych czasach strategicznej na poziomie korporacyjnym, państwowym i ponadpaństwowym), mamy hardware i software, które dostarczają nam interfejsu do digitalizacji, tworzenia i przetwarzania kultury cyfrowej, mamy wreszcie pewnego rodzaju wzorce kulturowe, które przetwarzane są na różne media (za przykład posłużyć nam mogą współczesne uniwersa ulegające konwergencji, czyli choćby uniwersum pokemonów, superbohaterskie, wiedźmińskie i inne, które tworzą dookoła siebie społeczności fanowskie, nieustannie dokonujące procesów konkretyzacji i dalszego wytwarzania kultury; postaci czy świat przedstawiony pozostają w nich te same, ale wzorzec jest też nieustannie przetwarzany).

W takim obrazie kultury obieg staje się kategorią, która łączy ze sobą warstwy i jednocześnie śledzi przebieg konkretyzacji, zakładając zmienność znaczeń i wartości w czasie. Multimedialność natomiast na poziomie przeżycia staje się po prostu dziełem nastawionym na wielozmysłowy odbiór (choć tak

¹⁷ Andrzej Tyszczyk, „Kilka uwag o zastosowaniu estetyki Romana Ingardena do badań nad korespondencją sztuk”, w: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022), 12–13.

naprawdę najczęściej ogranicza się do dominacji oka i ucha). Czy jednak proponowanie teorii obiegów jest nam konieczne, czy też staje się mnożeniem bytów ponad miarę?

Pomimo rozmywania się pojęć instytucjonalnie wciąż stosujemy podziały pomiędzy sztukami. Osoby parające się sztuką nieustannie eksplorują te podziały w gestach awangardowych, nieraz swoimi performatywnymi aktami doprowadzając do ich zakwestionowania. I choć znajdziemy już miejsca eksplorujące możliwość postsztuki (świetnym przykładem będzie wielokrotnie performatywnie otwierana na nowo wystawa „100 lat w Labiryncie” w Galerii Labirynt w Lublinie¹⁸), to wciąż mamy do czynienia z nurtami broniącymi czystości sztuki. Mam tu dwa przykłady: niedawno pojawiły się publicystyczne teksty krytyczek, które oddzielają slam poetycki jako zjawisko różne od tradycyjnej w ich ujęciu poezji drukowanej (i to pomimo długiej tradycji oralnej tej sztuki)¹⁹. Ciekawe jest także, jak wiele problemów z klasyfikacją miała poezja cybernetyczna krakowskiej grupy „Rozdzielczość Chleba”, która tułała się pomiędzy sztuką wystawianą w galerii a literaturą występującą na spotkaniach autorskich²⁰.

Myślę, że wciąż więc interesująca jest sprawa przypadków granicznych. Zajmował się nimi Ingarden, bada je także kontynuujący jego tradycję Tyszczyk:

Ingarden zjawiska awangardowe rozważał w ramach kategorii „przypadków granicznych”. „Graniczność” to narzędzie analityczne znakomicie spełniające funkcje transmitera estetycznej myśli filozofa w obszar badań nad żywiołem sztuki współczesnej. Znakomicie także, a może przede wszystkim, dla badań nad korespondencją sztuk, zwłaszcza jeśli badania miałyby wkroczyć w dziedzinę dynamicznego żywiołu procesów interferencji i transformacji sztuk, wzajemnego wpływania, agresywnego niekiedy przełamывania granic czy tak ekspansywnej dziś elektronicznej technologizacji sztuki²¹.

¹⁸ „100 lat w Labiryncie”, Galeria Labirynt, dostęp 4 lutego 2025, <https://labirynt.com/2024/08/26/100-lat-w-labiryncie/>.

¹⁹ Sonia Nowacka, „Projektowanie empatii. Slam na papierze”, *Mały Format*, nr 11–12 (2024): dostęp 4 lutego 2025, <https://malyformat.com/2024/12/projektowanie-empatii-slam-papierze/>; Barbara Rojek, „Kocur literacki (2): Ryzyk-fizyk w podróży po zrozumienie”, *Mały Format*, nr 1–2, (2024): dostęp 4 lutego 2025, <https://malyformat.com/2024/03/kocur-literacki-2-ryzyk-fizyk-podrozy-zrozumienie/>.

²⁰ Małgorzata I. Niemczyńska, „Poetyckie roboty”, *Tygodnik Powszechny*, nr 15 (2015): 62–63.

²¹ Tyszczyk, „Kilka uwag”, 15.

Trudno jest oddzielić performatywne akty twórcze i konkretyzujące je akty odbioru, które skutkują nieraz kolejnymi aktami twórczymi, od sfery instytucjonalnej i zagadnień medialnych. Szczególnie ciężko byłoby to zrobić na polu humanistyki cyfrowej, która wychodzi daleko poza sztukę współczesną i zajmuje się całym procesem wytwarzania i przetwarzania kultury. Jeśli więc poszukujemy granic, to należy uznać, że są to granice między obiegami różnych sztuk. Przypadki graniczne są najlepszym dowodem na istnienie obiegów, które na poziomie wytworzonych przez siebie wartości dokonują rozróżnień pomiędzy tym, co do nich przynależy, a tym, co jest od nich różne. Graniczność jest sposobem na interferencje obiegów. Tak więc teoria obiegów może śledzić konstruowanie się i interakcje pomiędzy obiegami, uzupełniając w ten sposób klasyczną interpretację.

BIBLIOGRAFIA

- „100 lat w Labiryncie”. Galeria Labirynt. Dostęp 4 lutego 2025. <https://labirynt.com/2024/08/26/100-lat-w-labiryncie/>.
- Celiński, Piotr. *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013.
- Garlej, Beata. „Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja”. *Estetyka i Krytyka*, nr 33 (2014): 111–128.
- Goldsmith, Kenneth. „It’s a Mistake to Mistake Content for Content”. *Los Angeles Review of Books*, 14.06.2015. <https://lareviewofbooks.org/article/its-a-mistake-to-mistake-content-for-content/>.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010.
- Lawler, Richard. „The US Copyright Office says you can’t copyright Midjourney AI-generated images”. *The Verge*, 23.02.2023. <https://www.theverge.com/2023/2/22/23611278/midjourney-ai-copyright-office-kristina-kashtanova>.
- Manovich, Lev. „Cultural Data: Possibilities and Limitations of Digitized Archives”. W: *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, ed. Oliver Grau, Wendy Coones, Viola Rühse, 259–276. Berlin–Boston: De Gruyter, 2017.
- Niemczyńska, Małgorzata I. „Poetyckie roboty”. *Tygodnik Powszechny*, nr 15 (2015): 62–63.
- Nowacka, Sonia. „Projektowanie empatii. Slam na papierze”. *Mały Format*, nr 11–12 (2024). Dostęp 4 lutego 2025. <https://malyformat.com/2024/12/projektowanie-empatii-slam-papierze/>.
- Nycz, Ryszard. „W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2013): 239–255.
- „Platform Studies”. MIT Press. Dostęp 4 lutego 2025. <https://mitpress.mit.edu/series/platform-studies/>.

- Rojek, Barbara. „Kocur literacki (2): Ryzyk-fizyk w podróży po zrozumienie”. *Mały Format*, nr 1–2 (2024). Dostęp 4 lutego 2025. <https://malyformat.com/2024/03/kocur-literacki-2-ryzyk-fizyk-podrozy-zrozumienie/>.
- Tyszczyk, Andrzej. „Fenomenologia Ingardena wobec współczesnych zjawisk literackich i artystycznych. Kwestia «anachroniczności»”. W: *Estetyka Romana Ingardena a praktyka interpretacyjna*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk, 13–36. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2018.
- Tyszczyk, Andrzej. „Kilka uwag o zastosowaniu estetyki Romana Ingardena do badań nad korespondencją sztuk”. W: *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. Beata Garlej, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Andrzej Tyszczyk, 9–22. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2022.