

„Allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn” – *Ledwie mrok* Andrzeja Falkiewicza jako protohipertekst prototypowy

Dorota Kołodziej

ORCID: 0000-0002-9436-9647

Ledwie mrok — nieudana powieść

Wydany po raz pierwszy w 1998 roku *Ledwie mrok* autorstwa teatrologa, krytyka i eseisty Andrzeja Falkiewicza jest niewątpliwie tekstem szczególnym. Jego wyjątkowość dość dobrze oddaje opinia Andrzeja Skrendy: „*Ledwie mrok* uznać należy raczej za porażkę pisarską — ale jest to bardzo ambitna porażka i zarazem utwór mogący uchodzić za swego rodzaju opus magnum Falkiewicza”¹. Jak jednak coś może być jednocześnie *opus magnum* i porażką pisarską? Być może *Ledwie mrok* udowadnia, że te dwie kategorie krytycznej oceny wcale się nie wykluczają. Zwłaszcza jeśli założymy, że stanowi on porażkę zamierzoną i dokładnie zaplanowaną. Wskazywałaby na to już sama fabuła tekstu, w której status większości wydarzeń nie jest pewny, oraz jego fragmentaryczna konstrukcja. Historia początkującej aktorki (?) bądź zawodniczki

¹ Andrzej Skrendo, „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie”, w: Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski (Katowice: FA-art, 2013), 310.

(?), która w wyniku wypadku łamie obie nogi i po wyleczeniu (?) decyduje się jedynie odgrywać (?) niepełnosprawność, co prowadzi jednak do kolejnego wypadku, pozbawiającego ją władzy w nogach oraz ręce i staje się impulsem do filozoficzno-artystycznego opisywania doświadczeń „kalectwa” w korespondencji z nieokreślonym mentorem (krytykiem? kapłanem? dyrektorem? doktorem? autorem powieści?) – zawiera więcej znaków zapytania niż faktów. Sposób zaś prezentacji wydarzeń przy pomocy sześćdziesięciu pięciu ponumerowanych fragmentów, zamiast ustalać porządek, wzmagają chaos. Bohaterowie sami gubią się w chronologii i nawet jeśli mamy do czynienia z próbami ustaleniu faktów (np. życiorys z rozdziału 23), ich eksperymentalny charakter, wewnętrzna niespójność i niezgodność z innymi fragmentami dotyczącymi pozornie tego samego tylko potęgują konfuzję odbiorcy.

Zgodnie z większością zaproponowanych dotychczas interpretacji fiasco przedsięwzięcia Falkiewicza wynikałoby przede wszystkim z próby stworzenia „języka ciała”. I tak, Anna Gębala interpretuje *Ledwie mrok* jako powieść o kobiecie, która „poszukuje możliwości wystąpienia niewysławianego”², a „uwolnienie własnej mowy spod dyskursywnego reżimu [jako] jedno z najważniejszych zadań przed jakimi zdaje się stawać pisanie ciałem”³. Joanna Orska zauważa natomiast, że „język ciała, jego ciepłoty, zapachu i zapis, w którym ciało bywa słyszalne – łączą się w tym co na zewnątrz – czego zewnętrzność pozostaje ze wszech miar wątpliwa”⁴. Karol Maliszewski twierdzi zaś, że Falkiewicz chciałby „pokazać, jak język we wspomnianych okolicznościach staje się bezradny, sztywnieje w ustach, czyli konwencjach, a jego sformalizowaną racjonalność przełamują inne środki wyrazu, improwizując wokół czegoś, co ośmiela się nazwać «komunikacją somatyczną»”⁵.

Oczywiście wszystkie te propozycje umożliwiają dostrzeżenie nieoczywistych relacji, w jakie wchodzi tekst z ciałem, zwłaszcza że mentor określa listy kobiety jako kłębowisko „fragmentów ciała i pokrytego liszajami (literami, przepraszam!) plastiku”⁶ czy „własne Jej zapisy (przed-ciała, po-słowa...)” (LM 238), wielokrotnie wskazując na połączenie między *soma* i *sema*. Jednak w niniejszym tekście chciałabym zaproponować inne rozumienie kłęski Falkiewicza. *Ledwie mrok* to wszak powieść w listach – czyli tekst o komunikacji. Jednak jak zauważa Krzysztof Uniłowski, „konwencja zakładająca porozumienie, głęboką więź między partnerami, wzajemną szczerość, u Falkiewicza trzeszczy w szwach”⁷, co uznać można za „tak uderzające, że miejscami komiczne”⁸. Uwaga ta jest istotna zwłaszcza dlatego, że niemożliwość nawiązania relacji między korespondentami to jedna z najczęściej powracających kwestii w powieści. Mentor skarży się wszak, że otrzymane „listy, [...] «listami» dotychczas niestety pozostają wyłącznie przez fakt umieszczenia ich w kopercie i wrzucenia do skrzynki pocztowej”.

² Anna Gębala, „Homo sacer, czyli przeciw homogeniczności. Uwagi o «Ledwie mroku» Andrzeja Falkiewicza”, w: „Nie przeczytane”. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz (Wrocław: ATUT, 2014), 143.

³ Gębala, 141.

⁴ Joanna Orska, „Ma petite Artaud; gry językowe / gry teatralne”, w: „Nie przeczytane”, 89.

⁵ Karol Maliszewski, „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza”, w: „Nie przeczytane”, 134.

⁶ Andrzej Falkiewicz, *Ledwie mrok* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998), 505. Dalej jako LM z numerem strony.

⁷ Krzysztof Uniłowski, „Intymność niemożliwa”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 237.

⁸ Uniłowski, „Intymność niemożliwa”, 237.

wej (choć przecie do listu brakuje im tak niewiele... Wystarczyłoby trochę uwagi dla adresata, na przykład zapytanie go, jak spędził wakacje, czy ma żonę i dzieci, jak Się dziś czuje i co porabia” (LM 237).

Być może więc *Ledwie mrok* należy czytać jako świadectwo porażki komunikacji między mentorem a kaleką kobietą? Zwłaszcza że nieporozumienia między adresatami wynikają nie tylko z tego, że nie są zdolni do nawiązania bliższej relacji, ale także z przyczyn czysto technicznych. Słowo „list” po raz pierwszy pojawia się bowiem w zdaniu „Prawdopodobnie pomyliła Pani listy” (LM 56), można zatem stwierdzić, że korespondencja zaczyna się od błędu. Następnie jest podtrzymywana przez dołączone do listów komunikaty na kasetach, taśmie filmowej i dyskietkach. Można założyć, że ta intensywna wymiana wielomedialnych załączników była zaplanowana przez Falkiewicza na dość wczesnym etapie pracy nad utworem⁹. Jednak nie tylko dlatego należałoby ją uznać za znaczącą. Szczególnie ważny przy analizowaniu porażki komunikacyjnej wydaje się fakt, że właściwie wszystkie załączniki, które docierają do adresata, są zniekształcone. I tak szpule taśmy „są po prostu puste, bezbarwne” albo „niestety [...] połamane. A tak prosiłem o niewysyłanie listów pocztą. O przekazywanie ich przez osobę postronną i, o ile możliwości, kompetentną” (LM 198). W zapisie dźwiękowym natomiast „dograny szum wentylatora uniemożliwił [...] odtworzenie Jej słów!” (LM 238). I choć wszystkie te świadectwa technicznych trudności domagałyby się oddzielnej analizy, w niniejszym artykule zinterpretuję tylko jedno z nich – związane z funkcjonowaniem komputera.

W *Tej chwili* Falkiewicz określa *Ledwie mrok* mianem „allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn”¹⁰, wykorzystuje zatem formułę podwójnie niemożliwą. O ile jednak paradoksalność jej drugiej części wydaje się stosunkowo czytelna (wszak brak możliwości różnicowania dynamicznego jest cechą charakterystyczną tego instrumentu), o tyle pierwszy paradoks jest bardziej enigmatyczny. Odnoszę jednak wrażenie, że to właśnie preparowany komputer sprawia, iż *Ledwie mrok* stanowi zarazem porażkę pisarską i *opus magnum*. A skoro powieść Falkiewicza kończy się zawirusowaną dyskietką, pod wpływem której rozpada się tekst, zacznijmy analizę działania komputera preparowanego od historii pewnej płyty kompaktowej.

Ledwie mrok – powieść jako anachroniczna remediacja

W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajduje się pewna płyta, której istnienie, o ile się orientuję, nie było dotychczas odnotowane przez badaczy twórczości Falkiewicza¹¹. Po umieszczeniu jej w napędzie optycznym w przeglądarce pojawia się „przesyłka-witryna”. Przy lewej krawędzi ekranu widnieje wybór zakładek (*Nota bio- i bibliograficzna, Takim ściegiem, Coś z mądrości le-*

⁹ Świadczą o tym fragmenty dziennikowych zapisów z *Takim ściegiem*. Zob. Andrzej Falkiewicz, *Takim ściegiem. Zapisy z lat 1974–1976*, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 177.

¹⁰ Andrzej Falkiewicz, *Ta chwila* (Wrocław: Biuro Literackie, 2013), 89.

¹¹ Przesyłka-witryna [dokument elektroniczny] znajduje się w Bibliotece Śląskiej pod sygnaturą II 1093417 (zob. Andrzej Falkiewicz, „Przesyłka-witryna” [B.m.: 2004]), a także w bibliotekach uniwersyteckich w Gdańsku, Krakowie, Toruniu i Wrocławiu oraz w Bibliotece Narodowej. Można więc założyć, że autor lub ktoś z jego bliskiego otoczenia porzysłał ją do tych instytucji. W żadnym znanym mi opracowaniu dotyczącym Falkiewicza „przesyłka-witryna” nie została opisana.

nistwa i snu prawie, *Ledwie mrok*, *Światliste*, *Być może*, *Wobec nowożytnego rozumu*, *Ontologia istnień*), nad nimi podpis – *Andrzej Falkiewicz*, na stronie głównej odpowiedź na pytanie, „dla czego ją sporządzam”:

Niniejsza przesyłka przeznaczona jest dla tych, którzy by chcieli zainteresować się każdym z nas Jednym – ku temu prowadzą zamieszczone tu notatki (prace krytyczne, wyznania-powieści, filozoficzne eseje...) Z rodzaju mojego zamierzenia wynika, że notatki te nie zawsze mieszczą się w normatywach kultury, a przeto w odczuciu czytelników – przekraczają niekiedy „granice tego, co przyzwoite”. Zamiast rynsztunku erudycji, ciągów doniesień kulturowych – swoboda (bezwstyd) prywatności. Ale jest w nich konsekwentna wyartykułowana do szczegółów propozycja filozoficzna.

Korzystam z tej możliwości niedrogiego przechowywania i nieodpłatnego udostępniania tekstów¹².

Na stronie nie ma daty, ale z właściwości plików możemy wyczytać, że zostały zmodyfikowane po raz ostatni w 2004 roku. Możemy więc założyć, że mniej więcej wtedy Falkiewicz zdecydował się na wirtualną formę udostępniania swoich najnowszych (napisanych od początku lat 90.) tekstów. Poszczególne zakładki strony rozpoczynają się kilkudzaniowym komentarzem do danego utworu, kończą zaś linkiem umożliwiającym jego pobranie. Falkiewicz umieszcza zatem swoje książki w przestrzeni internetowej, organizując dostęp do nich przy pomocy sieci odsyłających do siebie linków, a co za tym idzie, „przesyłka-witryna” spełniałaby najprostszą być może definicję hipertekstu¹³ i stanowiłaby „zbiór informacji połączonych w system przy użyciu hiperłączy”¹⁴. O czym świadczy ten gest?

Pod pewnymi względami umieszczenie dorobku w Internecie można by interpretować jako ziszczenie neoawangardowo-mesjańskiej obietnicy utworzenia wspólnoty komunikacyjnej wyzwalającej społeczeństwo spod destrukcyjnych struktur instytucji – powołanie do życia niezhierarchizowanej przestrzeni wolnej wymiany myśli. Uniłowski dopatruje się realizacji tej idei w funkcjonowaniu społeczeństwa informacyjnego:

Tak ważna dla Falkiewicza interakcyjność, „zasada dwustronnego kontaktu”, a więc równorzędność i wymiennosc ról nadawcy oraz odbiorcy, decyduje, że wspólnota, o której mowa, nie będzie posiadała charakteru totalnego. [...] Oczywiście, jest to wizja wielce utopijna, ale też trudno nie zauważyć, że w następnych dekadach pojawiły się techniczne możliwości, by przynajmniej w części ją zrealizować. Zarysowana bowiem przez Falkiewicza wspólnota komunikacyjna z dzisiejszej perspektywy cokolwiek przypomina, owszem, mocno wyidealizowany obraz społeczeństwa informatycznego...¹⁵

¹²Falkiewicz, „Przesyłka-witryna”.

¹³W związku z tym, że wokół kategorii hipertekstu narosło wiele teorii i koncepcji, chciałabym wyraźnie zaznaczyć, że używając jej, odsyłam raczej do technicznej koncepcji konstruktów informatycznego Teda Nelsona niż do teorii Gerarda Génette’a.

¹⁴Joanna Frużyńska, *Mapy, encyklopedie, fraktalne. Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* (Warszawa: Wydzał Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 11.

¹⁵Krzysztof Uniłowski, „Andrzej Falkiewicz i neoawangarda”, w: „Nie przeczytane”, 193.

Czyżby umieszczenie utworów autora *Takim ściegiem* w innym kontekście komunikacyjnym, wymuszającym czytelniczą aktywność umożliwiło nawiązanie z tekstami nowej relacji, a właściwości nowego medium przekształcałyby porażkę pisarską w *opus magnum*? Niezależnie od tego, czy wierzymy w zbawczą moc Internetu, „przesyłka-witryna” z pewnością dostarcza nam nowych informacji o *Ledwie mroku* – odsłania jego nieznaną wersję. Powieść doczekała się bowiem dwóch wydań – pierwszego w Wydawnictwie Dolnośląskim w 1998 roku oraz wznowienia w Warstwach w 2015 roku¹⁶. Między tymi wydaniem jest kilka drobnych różnic. Wersja umieszczona w „przesyłce-witrynie” nie jest jednak tożsama z żadnym z nich. W istniejących opracowaniach twórczości Falkiewicza jej istnienie nigdy nie zostało też odnotowane.

Na czym zatem polegają różnice między wydaniem? Większość to poprawki redakcyjne. Zarówno w komputerowej wersji z „przesyłki-witryny”, jak i w papierowym tekście z 1998 roku zdania są nieco dłuższe (ok. 14,2 słów/zdanie) niż w książce wydanej przez Warstwy (13,7)¹⁷. Możemy też znaleźć drobne różnice wizualne. W pierwszym wydaniu w rozdziale 8 widnieje inny rysunek trzeci („egogram spacjalny”) niż w dwóch kolejnych. W edycji internetowej we fragmencie 15 królowa Elżbieta została zastąpiona przez arcyksiężną austriacką Stefanię Klotyldę Koburg w stroju pielęgniarskim. Jest jednak także kilka innych drobnych zmian, które z perspektywy komputerowej interpretacji wydają mi się bardzo znaczące.

Na końcu wydania z 1998 roku znajdziemy informację o wykorzystaniu w powieści znaków typograficznych programu Microsoft Word 6.0” (LM 521). W internetowym wydaniu ten *software* zastąpiony zostaje przez Windows 98¹⁸. We wznowieniu z 2015 roku mamy już Mac OS X¹⁹. Podobne zmiany dokonują się w pierwszym zdaniu rozdziału 27. W pierwszym wydaniu czytamy: „Nie mam w moim komputerze systemu Windows 95 (LM 521), w dwóch kolejnych zaś: „systemu Apple... ileś”. Falkiewicz za każdym razem między wydaniem aktualizuje więc program. Dochodzi także do zmian w działaniu przesłanego na dyskietce wirusa. W pierwszej wersji pojawia się komenda: „Disc error!, Serious disc error!!!, Del Esc Esc”, w internetowej: „Brain error! Serious brain error!!! Del Esc Esc”, a w wydaniu drugim powiadomienie znika. Falkiewicz nie dokonał wielu zmian między wydaniem książki, dlatego też jego praca nad fragmentami związanymi właśnie z technologią wydaje mi się jeszcze bardziej znacząca. Przeanalizujmy je zatem.

Trzecia część książki składa się niemal w całości z listów bohaterki do blondM. Jedynym wyjątkiem jest tu rozdział 42. Po dwudziestu miesiącach przerwy w kontakcie mentor przesyła do kobiety kolejną wiadomość. To właśnie w niej informuje, dlaczego nie mogą się spotkać; pisze także o tym, że udało mu się ukończyć książkę. List ten wysyła na zawirusowanej dyskietce. Do wiadomości dołączone jest *postscriptum*, napinane jednak nie przez nadawcę, ale adresata.

¹⁶Oczywiście drugie wydanie ukazało się już po śmierci autora. Jednak z zapisków zawartych w *Tej chwili* można wywnioskować, że Falkiewicz pracował nad wznowieniem książki i że planował ją skończyć w roku 2009. „PLANY NA ROK 2009: 1. Ukończenie jakoś – jakoś bo jakoś – tej chwili. 2. Doprowadzenie do wydania *Ledwie mroku*. 3. Przygotowanie Świetlistego do publikacji (ostateczny termin: styczeń 2010!)”. Falkiewicz, *Ta chwila*, 285.

¹⁷Współczynnik średniej liczby słów przypadających na zdanie został wyliczony w programie Voyant Tools.

¹⁸Falkiewicz, „przesyłka-witryna” 521.

¹⁹Andrzej Falkiewicz, *Ledwie mrok* (Wrocław: Warstwy, 2015), 540.

Postscriptum. Moje; po bardzo uważnym przeczytaniu listu. Jego cichym powołaniem jest kalectwo, ale jego prawdziwą pasją – OKALECZANIE. Nie, nie to bandyckie, nie z pomocą noża i skalpeli. On pracuje W GŁOWIE; już okaleczonej robi wodę z mózgu. I wcale przedtem nie musi go prac! JEST DRUGIM PO KOLEI NAJWIĘKSZYM MOIM WROGIEM (pierwszym jestem ja sama). Przez całe lata ogłupiał mnie i oszalał. Ilekroć zdrowiałam, znowu swymi „radami” ogłupiał. Zachowałam na dowód jego „zatroskane” tasiemcowe instruktaże. On nie pozwala umrzeć zdrowej! A przecież nawet Don Kichot umierał zdrowy na umyśle, przecież mu przedtem siostrzenica mózg wyprała, gospodyni lekko popukała w głowę a ksiądz proboszcz pokropił. Można przeczytać u Cervantesa. Ale nie przy tym czarnym kapłanie! „Dellusio et allusio”. „Jin i jang”. „Żyć żywym życiem”. „Zrodzić świat zdolny do istnienia”. „Galaktyk i «bąbli» kosmicznych nie wyłączając”... – Kliwie masosze drapanie ran! Sadzie poróbcze bobczenie bólem! Nie było dla niego większej radości jak okaleczone przeze mnie słowo, jak zmozolona moim kalectwem usterka. A ja, głupia, ku jego uciesze mozoliłam, mozoliłam... Do jego bredni też już zdołałam przywyknąć. Ale dzisiaj przeszedł sam siebie. Jakby wszystkiego tamtego było mało, przysłał mi list na zainfekowanej dyskietce. Zakaził mi komputer wirusami swoich plotek (LM 485).

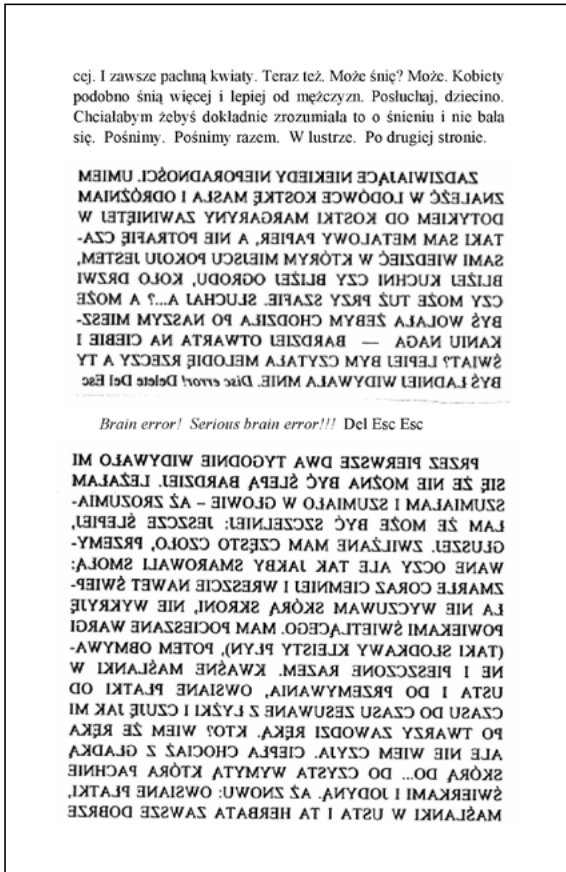
Możemy chyba przypuszczać, że fragment ten został dopisany przez bohaterkę do otrzymanego od krytyka pliku tekstowego. Ta możliwość nieskończonego dopisywania to bardzo charakterystyczna cecha pracy na komputerze. Matthew Kirschenbaum w książce *Track Changes. A Literary History of Word Processing* zauważa, że w przeciwieństwie do maszyny do pisania, gdzie „komponowanie i edycja pozostały dwiema bardzo odrębnymi czynnościami”²⁰, edytor tekstu umożliwia płynne przechodzenie między jednym i drugim modelem interakcji z tekstem. Odbiorca staje się współtwórcą komunikatu – czytając, zawsze (nad)pisuje²¹.

Fantazję o przemodelowaniu relacji między nadawcą a odbiorcą komunikatu przerywałby jednak pewien niepokojący fakt. Pracując na komputerze, nigdy nie jesteśmy naprawdę sami. Wszystkim naszym działaniom towarzyszy szum programów działających w tle. Podobnie jak część bakterii jest niezbędna, żeby ludzki organizm funkcjonował, tak i niektóre z procesów muszą odbywać się na dysku. Jedną i drugą przestrzeń co jakiś czas nawiedzają jednak szkodliwi agenci, zamierzający wykorzystać sieci produkowanych połączeń do własnych celów. Być może stąd też wynika dziwna konstrukcja wypowiedzi bohaterki. Najgorsze nie jest to, że mentor wpędzał ją w chorobę i uniemożliwiał zdrowienie, ale to, że zakaził jej komputer. Wprowadził do systemu niechcianych aktorów. Ci zaś na następnych stronach dokonują uszkodzeń na poziomie meta. Najpierw infekują źródła wiedzy: „Wirusy! Wirusy w Encyclopaedia Britannica, w Programie oświatowym” (LM 490). Następnie odbierają użytkownikowi programu sprawczość, uniemożliwiając operowanie urządzeniem wejścia: „Zbajtlowane

²⁰Matthew Kirschenbaum, *Track Changes. A Literary History of Word Processing* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016), 4.

²¹Warto zwrócić tu uwagę na znaczące nazewnictwo. Komputer, czytając plik tekstowy, zmienia jego właściwości i wystarczy drobny ruch kursora wykonany przez użytkownika programu, aby został automatycznie dopisany do autorów dokumentu. Technologia pośrednicząca w komunikacji zarazem więc remedium na koncept czytania i zapisywania wiadomości z mediów tradycyjnych i zacierania granicę między odbieraniem a nadawaniem. O zbliżonym problemie w kontekście przekładania myślenia o zapisie z literatury na wideo pisze Siegfried Zielinski. Zob. Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and television as entr'actes in history* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999), 240.

kilobajty, oszalała mysz” (LM 490). Kilka stron później analogicznie wpływają na działanie urządzeń wyjścia²², zniekształcając wyświetlony na monitorze obraz:



Jako czytelnicy przyglądamy się już tylko spustoszeniu dokonanemu przez wirusy w powieści. Po pierwsze nie za bardzo jest bowiem co czytać, wszak ich działanie właśnie do nieczytelności prowadzi, po drugie zaś nic nie możemy zrobić. Zamiast rzeczywistych przycisków *Delete* czy *Escape* mamy tylko ich powieściowe atrapy, zdolne naśladować formę, ale nie pełnić funkcję. *Ledwie mrok* już zawsze pozostanie zawirusowany, nie można przecież zaktualizować kartki papieru, wrócić do punktu przywracania systemu ze strony 490. Falkiewicz rzucałby tu wyzwanie Jochenowi Hörischowi, który we wstępie do *Eine Geschichte der Medien* autotematycznie omawia ograniczenia kodeksowego formatu swojej własnej publikacji:

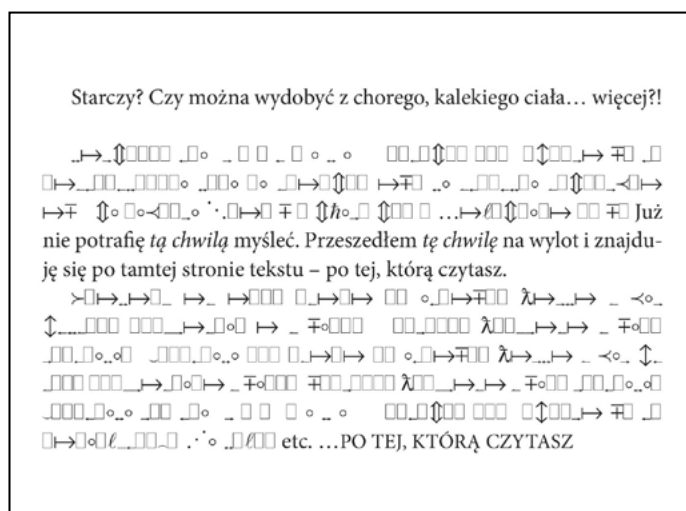
Żywe dźwięki, ruchome obrazy i elektronicznie generowane litery stanowią temat tej książki, ale nie mogą być w niej zawarte, niezależnie od woli autora, nie pozwala na to bowiem jej klasyczna forma. Nie ma głośnika, monitora i połączenia z Internetem. Nie została do niej dołączona płyta CD, dyskietka ani kasetka. Żadna aktualizacja nie może wyeliminować błędów drukarskich. Za to nie potrzebuje baterii i żadna awaria zasilania nie może jej zagrozić, żaden wirus oprogramowania nie może zniszczyć sekwencji liter²³.

²²Wirusy wpływają na działanie urządzeń peryferyjnych wejścia (wymieniona wyżej mysz) i wyjścia (monitor), czyli uniemożliwiają zarówno wprowadzanie danych do komputera, jak i ich odczytywanie.

²³Jochen Hörisch, *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004), 10–11 (tłum. własne).

Gdyby skonfrontować wypowiedź niemieckiego historyka mediów z *Ledwie mrokiem*, to okazałoby się, że Hörisch nie ma racji, a przynajmniej nie całkiem. Pisarska działalność Falkiewicza pokazuje, że można zawirusować książkę i aktualizować szkodliwe programy między jej kolejnymi wydaniem. W tym sensie utwór autora *Takim ściegiem* byłby tekstem, w którym dochodziłoby do anachronicznego odwrócenia. Tradycyjny format kodeksowy remediowałby cyfrowość, i to w jej najbardziej autonomicznym stadium – błędzie. *Ledwie mrok* ilustrowałby zatem stan komputera rozumianego jako – by posłużyć się groźną propozycją Justyny Janik – obiekt oporny: „w tym kontekście, glitch zdaje się podkreślać autonomiczną naturę gry cyfrowej, zwracając uwagę na jej oporność. Dzięki tej oporności, gra nie tylko wyzwala się spod władzy gracza, ale również może działać zarówno przeciw niemu, jak i z zamysłem projektantów. Zaczyna projektować własne sensy”²⁴.

Wyzwolenie znaków typograficznych w edytorze tekstu spod władzy użytkownika jest zresztą tematem pojawiającym się w twórczości Falkiewicza stosunkowo często. Oczywiście może to wynikać częściowo z niskich kompetencji cyfrowych autora. Świadczą o tym uwagi z bardziej prywatnych pism – wznowienia eseju *Nie-przeczytane*²⁵ oraz z *Tej chwili*²⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że część błędów związanych z wyglądem tekstu autor przygotowuje dla celów artystycznych²⁷. Robi to między innymi w utworze *Ta chwila*, wspominając przy okazji o powieści *Ledwie mrok*:



²⁴Justyna Janik, *Gra jako obiekt oporny* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 120. Mielibyśmy tu do czynienia z pewną analogią. Podobnie jak ciało bohaterki dopiero po wypadku zyskuje rodzaj autonomii, gdyż przestaje być uprzedmiotowione, tak też komputerowy program ujawnia się w momencie niedziałania.

²⁵Andrzej Falkiewicz, *Znalezione. Szkice do książki* (Wrocław: ATUT, 2009), 138. Piszę tu o wznowieniu, ponieważ, co znamienne dla twórczości Falkiewicza, uwagi dotyczące trudności technicznych pojawiły się dopiero w drugim wydaniu. Z podobną prawidłowością mamy do czynienia w przypadku eksperymentów typograficznych z *Takim ściegiem*. Dokładne przeszedzenie tej prawidłowości wymagałoby porównania ze sobą poszczególnych wersji, co przekracza możliwości tego krótkiego szkicu.

²⁶Falkiewicz, *Ta chwila*, 141.

²⁷To jedynie kilka przykładów, ale już na ich podstawie można założyć, że w późnej twórczości Falkiewicza oporność programów stanowiła istotną inspirację dla działań artystycznych. Nie twierdzą, rzecz jasna, że autor miał szczególnie dużą wiedzę o błędach czy wirusach (choć warto w tym miejscu wspomnieć, że syn pisarza, Wojciech, interesował się informatyką od lat 90., na co dowód znajdujemy w korespondencji z Karpowiczem); to, co możemy dostrzec w tekstach, jest raczej pewnym wyobrażeniem o funkcjonowaniu komputera.

Ledwie mrok to „allegro na komputer preparowany”, maszynę tak samo niemożliwą jak druga część sformułowania, czyli „dynamizowany klawesyn”, potencjalnie jednak bardzo ciekawą. Zwłaszcza że wypracowane przez Falkiewicza intuicje znajdują pewne potwierdzenie w pracy *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses* autorstwa Jussiego Parikki. Teoretyk mediów, opisując działanie wirusa Cascade (powodującego spadanie liter z ekranu), określa zarazem koniec pewnej epoki w myśleniu o piśmie:

W pewnym sensie Cascade zademonstrował nową cyfrową ontologię pisma: żegnaj dyskretna, czytelna dla człowieka Galaktyko liter Gutenberga; witaj pismo wykonywane jako kod na ekranach. [...] Widoczna warstwa wierzchnia graficznych interfejsów użytkownika rozpada się na kawałki, ukazując, że język nie dotyczy już tylko znaczeń i natury, a funkcjonuje w coraz większym stopniu jak binarny kod maszynowy²⁸.

Fortunna lektura *Ledwie mroku* jako analogowej powieści nie jest możliwa. Jednak interpretacyjnie istotna rola remediacji, różnice między wydaniem czy wreszcie fakt rozpowszechnienia tekstu na płycie zachęcają do umieszczenia go w przestrzeni „pomiędzy kartką a ekranem”²⁹. Dlatego istnieje prawdopodobieństwo, że uznanie powieści za przedstawicielkę „późnej epoki druku”³⁰ umożliwi jej inną lekturę. Spróbujmy zatem przeanalizować strukturę utworu przy użyciu pojęcia hipertekstu.

Ledwie mrok jako niepowieść protohipertekstowa

Nierozzerwalny – jak by się przynajmniej z pozoru wydawało – związek hipertekstu z cyfrowym nośnikiem nie powstrzymywał jak dotąd badaczy przed poszukiwaniem prekursorów tej formy wśród tekstów utrwalonych na papierze. Jak nieco żartobliwie zauważa Grzegorz Jankowicz: „Jednym z ulubionych zajęć teoretyków e-fikcji jest poszukiwanie w wielkich zasobach literatury tradycyjnej dzieł protohipertekstualistycznych³¹”. W zależności od sposobu definiowania tego pojęcia poprzedników hiperfikcji znajdowano zarówno wśród powojennych eksperymentów (*Gra w klasy* Cortázar, *Słownik chazarski* Pavicia, *Composition no 1* Saporty, *Niewidzialne miasta* Calvino czy *Blady ogień* Nabokova³²), jak i znacznie wcześniejszych projektów artystycznych (*Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy* Sterne’a, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego, *Pałuba* Irzykowskiego³³). Podstawowe kryterium, czyli „pewien typ nieliniowej organizacji”, który, co więcej, może przyjmować „formy mocne i słabe”, jest dość

²⁸Jussi Parikka, *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses* (New York: Peter Lang, 2016), 34.

²⁹Odnoszę się tu do tytułu książki Piotra Mareckiego, ponieważ uważam, że *Ledwie mrok*, choć znacznie mniej hybrydyczny niż analizowane przez autora teksty, mógłby wiele zyskać na potraktowaniu go jako obiektu z medialnego pogranicza. Zob. Piotr Marecki, *Między kartką a ekranem* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018).

³⁰Jay David Bolter, *Przestrzeń pisma*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński (Kraków: Korporacja Ha!art, 2014), 39.

³¹Grzegorz Jankowicz, „Granice hipertekstu”, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki (Kraków: Rabid, 2002), 151.

³²Właśnie te teksty zostają wymienione w haśle „Protohipertekst” na stronie Techsty, zob. „Protohiperteksty”, Techsty 13.07.2022, <https://techsty.art/Mariusz.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm>.

³³Związki tych nieliniowych narracji z kategorią hipertekstu omawia obszernie Mariusz Pisarski. Zob. Mariusz Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2013), 111–126.

enigmatyczne. I choć hipertekst odnosi się przede wszystkim do możliwości dowolnego manipulowania elementami składowymi dzieła, to tym samym mianem nazwane zostają czasem także utwory, które jedynie w warstwie fabularnej opisują serię przeżyć i powiązań, co nie ma jednak wpływu na ich formę i nie jest związane z refleksją nad materialnością. Ta skrótowa i z konieczności niepełna lista koncepcji unaocznia, że próby zdefiniowania historii i teorii hipertekstu cechuje – jak powiedziała by Lev Manovich – nadmiar informacji. Zamiast więc ryzykować zagubienie się w mnogości linków, zdecydujemy się od razu na wybór jednej z koncepcji – tekstu-maszyny Espena Aarsetha³⁴:

Jak wskazuje przedrostek cyber-, tekst ujmowany jest tutaj jako maszyna – nie w sensie metaforycznym, lecz jako mechanizm do produkcji i konsumpcji sygnałów werbalnych. Podobnie jak film jest czymś bezużytecznym bez projektora i obrazu, tak tekst składać się musi z materialnego nośnika i ze zbioru słów. Maszyna, oczywiście, jest czymś niepełnym bez trzeciego czynnika, ludzkiego operatora, i to pomiędzy tą trójcą wydarza się tekst³⁵.

Narzędzia zaproponowane przez Aarsetha wydają mi się użyteczne przy lekturze *Ledwie mroku*, ponieważ pomagają dostrzec zbliżony sposób konceptualizowania interakcji z powieścią i programem. Ponadto umożliwiają szersze spojrzenie na działanie tekstu. Dotychczas bowiem przy lekturze *Ledwie mroku* kluczowym pojęciem była mediacja – zawsze pomiędzy dwoma elementami. Badano już komunikację między kobietą i mentorem, relację między sposobami uzewnętrzniania a stylami emisji, połączenia między ciałem a językiem. Być może jednak, aby zinterpretować tekst, trzeba zaprząć do pracy jeszcze jeden niezbędny element – ludzkiego operatora, bez którego energii (co w innym kontekście podkreśla Hörisch) książka nie może działać. Jego zadaniem zaś byłoby nie tylko dostrzeganie wzajemnych manipulacji bohaterów, ale także samodzielne manipulowanie elementami struktury powieści.

Aktywność operatora umożliwia dostrzeżenie, że w powieści nie zgadza się kolejność rozdziałów: wcześniejsze odnoszą się do późniejszych (2 do 10), inne zaś, choć ewidentnie skomponowane są w formie reakcji na list (np. 0), w ogóle do niczego się nie odnoszą. Początkowe listy (od numeru 1) zostały rzekomo błędnie wysłane. Do większości dołączono załączniki, co czasem, choć nie zawsze, zostało odnotowane w korespondencji, ale czytelnicy zwykle nie mają do nich dostępu. A w związku z tym, że mentor obszernie cytuje listy, których jakość artystyczno-filozoficzną ocenia, można zauważyć, że większości przytaczanych przez niego zdań w powieści w ogóle nie ma.

Wprawdzie we fragmencie 23 mentor zbiera wszystkie informacje o datach i próbuje ustalić chronologię. Stara się przyporządkować rok do listu na dwa sposoby (zaproponowane daty dzieli odstęp nawet trzech lat) i stwierdza, że kobieta kłamie: najpierw, aby ukryć pobyt w szpitalu psychiatrycznym, a potem, by zrobić mu na złość. Żadne z jego wyliczeń jednak się ostatecznie nie broni. Wreszcie cała część trzecia ma się rozgrywać po zerwaniu kontaktu z mentorem. Jednak numeracja listów wynika z systemu przyjętego w jego archiwum, krytyk

³⁴Koncepcja Aarsetha jest oczywiście znacznie szersza niż wcześniej wymienione pomysły teoretyczne (wszak obejmuje swoim zakresem różnorodne teksty od książki I Cing po chatboty, gry przygodowe i generatory prozy z przełomu lat 80. i 90. XX w.).

³⁵Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, tłum. Mariusz Pisarski (Kraków: Ha!art, 2014), 30.

musi zatem otrzymywać przynajmniej kopie miłosnej i intymnej korespondencji bohaterki. Zapewne niespójności w powieści jest więcej. Myślę jednak, że wymienione problemy pokazują, iż *Ledwie mrok* wymaga od czytelnika podjęcia eksploracyjnych działań, aby złożyć się w opowieść.

Nie próbuję tu powiedzieć, że *Ledwie mrok* jest faktycznie hipertekstem, lecz jedynie zaznaczyć, że metody wypracowane przy jego lekturze jako przedstawiciela tej formy mogłyby się okazać użyteczne w interpretacji, gdyż odbiorca nie pełni jedynie funkcji interpretacyjnej³⁶. Powieść ta znajdowałaby się zatem na granicy między tekstem linearnym a ergodycznym³⁷. I nawet jeśli czytanie *Ledwie mroku* w sąsiedztwie projektów, których intermedialny charakter jest znacznie bardziej widoczny, wydaje się propozycją nieco na wyrost, to zauważyć należy, że ułożenie powieściowych wydarzeń bez wątpienia wymaga „nietrywialnego wysiłku co najmniej jednej osoby lub mechanizmu”³⁸. Pytanie brzmi jednak: kto miałby się tego wysiłku podjąć? Być może odpowiedź odnajdziemy w *Być może*.

Otóż komputer w materialnej tkance swego hardware’u, przystosowanej do operacji dwójkowych, zawiera właśnie to, co jest naszą logiką. Natomiast program – czyli to, co czyni komputer użytecznym – musi doń przybyć z zewnątrz, spoza jego logicznego układu, za sprawą projektującego programisty, który kieruje się własną logiką albo nie-logiką. Bo nawet w przypadku imitującego ludzki umysł, tak zwanego neurokomputera, który koryguje lub samostwarza swe programy, program przybywa doń spoza układu, tyle że teraz projektujący programista znajduje się poniżej układu logicznego, charakteryzującego dany komputer³⁹.

Na jakim poziomie byłby zatem czytelnik? Pewną odpowiedź może nam zaoferować prezentowany wcześniej zgliczowany fragment *Tej chwili*, dotyczący *Ledwie mroku*. Akapit jest niemal w całości nieczytelny, jedyny fragment możliwy do odcyfrowania brzmi zaś: „znajduję się po tamtej stronie tekstu – po tej, którą czytasz”⁴⁰, następnie część po łączniku zostaje powtórzona i zapisana kapitalikami. Być może zadaniem czytelnika nie jest zatem manipulowanie poszczególnymi częściami składowymi powieści, aby na własne potrzeby skomponować fabu-

³⁶Aarseth wyróżnia cztery funkcje pełnione przez użytkownika: interpretacyjną, eksploracyjną, konfiguracyjną i tekstoneczną. Pierwsza z nich pojawia się w interakcji z każdym tekstem, włączenie w proces „lektury” drugiej z nich sygnalizuje, że mamy do czynienia z tekstem ergodycznym, a kolejnych dwóch – z jego dynamicznym wariantem (Aarseth, 73–75).

³⁷Pod tym względem *Ledwie mrok* przypominałby *Miazgę* Jerzego Andrzejewskiego. Andrzej Pająk podkreśla, że autor *Bram raju* mógł zakładać, iż odbiorca będzie przechodził między dziennikiem a indeksem osób, nie umieścił jednak żadnych odnośników wskazujących na taki tryb lektury. Podobnie w *Ledwie mroku* przeskakiwanie między „listami” bohaterów, z których teksty kobiety mają zwykle status utworu artystycznego, a mentora – komentarza, umożliwiłoby zdemaskowanie niespójności narracyjnych, a co za tym idzie, mechanizmu rządzącego tekstem. Falkiewicz jednak także nie wykorzystuje żadnej formy odniesień, która by takie działania ułatwiała. W przypadku obu tych powieści słuszną byłaby zatem diagnoza, że: „Eksploracyjna funkcja użytkownika jest obecna ale nie jest dana wprost”. Zob. Andrzej Pająk, „Na tropie dziwnych książek. Polska droga do e-literatury (od baroku do XXI wieku)”, w: *Od literatury do e-literatury*, red. Eugeniusz Wilk, Monika Górńska-Olesińska (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011), 281.

³⁸Aarseth, 103.

³⁹Andrzej Falkiewicz, *Być może* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 101.

⁴⁰Ta fraza pojawia się zresztą w twórczości Falkiewicza dość często, m.in. w *Polskim kosmosie*. Warto w tym miejscu nadmienić, że ciągłe powracanie do pewnych motywów i przepisywanie stanowią cechy charakterystyczne dla projektu artystycznego autora *Ledwie mroku* i wymagają oddzielnego namysłu, uwzględniającego zwłaszcza praktyki quasi-dziennikowe artysty.

larną całość. Operatorem zewnętrznym wobec tekstu jest już mentor. To właśnie on układa bowiem otrzymane listy w strukturę, manipulując przy tym nie tylko fragmentami powieści, ale także nadawczynią listów i obserwującym ten mechanizm czytelnikiem. *Ledwie mrok* zapowiadałby zatem pewne bariery hipertekstu jako formy literackiej. Mówiąc metaforycznie – jak zauważa Andrzej Kudra – terror (apodyktyczność) hiperłącza ogranicza – paradoksalnie – interaktywność. Nadmiar zaś linków może spowodować szum informacyjny, a także znużenie i zmęczenie czytelnika; taki też może być efekt nad-informacji⁴¹. Tak samo jak forma inspirowana listem bardziej odbiera bohaterce głos, niż go oddaje⁴², tak struktura podobna do hipertekstu bardziej ogranicza, niż powiększa czytelniczą wolność. I choć preparacja, czyli technika kompozytorska przywołana przez Falkiewicza w formule zacytowanej w tytule tego artykułu, związana jest, rzecz jasna, z ingerencją kompozytora w konstrukcję instrumentu, a zabiegi konstrukcyjne analizowane w tym rozdziale uzasadniają takie rozumienie preparowanego komputera, to trudno jednak pozbyć się znacznie mniej merytorycznych skojarzeń z preparowaniem rozumianym jako przeinaczanie faktów, manipulacje informacjami, oszukiwanie odbiorcy komunikatu.

W recenzji *Ledwie mroku* Krzysztof Uniłowski stwierdza z żalem:

Książkę Falkiewicza nazywałem powieścią, ale to słowo – przyznaję – padło nieco na wyrost. Mówiłem o powieści, bo bardzo bym chciał, aby ten utwór nią był. Tymczasem *Ledwie mrok* to beletryzowany esej. Niewykluczone, iż tym właśnie ta książka miała być, ale jeśli tak to tym większa szkoda⁴³.

A co, jeśli jednak ta książka nie miała być powieścią? Jeśli *Ledwie mrok* jest tekstem spreparowanym, złożonym z wymieszanych wypowiedzi, jedynie udającym powieść? Być może warto byłoby postawić ryzykowną nieco tezę, że *Ledwie mrok* miał być swoistą bazą danych, która – jak twierdzi Manovich – „w epoce komputerowej [...] staje się samodzielną formą kulturową”⁴⁴. Uniłowski zauważa, że: „język nie potrafi [...] pragnąć tęsknić ani kochać”, za to „pozwala się [...] dowiedzieć”⁴⁵. Oznaczałoby to, że tekst wpisywałby się w charakterystyczne dla epoki informacji zjawisko, w którym narracja i opis zamieniły się rolami. *Ledwie mrok* można by było zatem czytać jako nielinearny sposób porządkowania wiedzy⁴⁶ bliski encyklopedii (przypomnijmy, że to wszakona pojawiła się na zawirusowanej dyskietce) czy właśnie Internetowi. Zamiast powieści ustrukturyzowany, podzielony na sześćdziesiąt pięć fragmentów i trzy części zbiór danych. *Ledwie mrok* byłby więc zarówno porażką pisarską, jak i *opus magnum*, w medium druku próbowałby oddać charakterystyczny dla nowych mediów proces organizacji wiadomości, oddzielić szum od informacji. Z jednej strony to zadanie bardzo ambitne, utwór Falkiewicza stawałby się za jego sprawą tekstem łączącym entuzjazm do encyklopedycznych właściwości komputera z charakterystycznym dla nielinearnych działań eksperymentalnych

⁴¹Andrzej Kudra, „Hiperjęzyk hipertekstu a chiralność”, *Media, Kultura, Społeczeństwo* 1 (2006): 121.

⁴²Marta Koronkiewicz, „Uniemożliwić średniość. Strategie pisarskie w «Takim ściegiem»”, w: „Nie przeczytane”, 116.

⁴³Krzysztof Uniłowski, „Modernizm poczty”, *FA-art* 1 (1999): 36.

⁴⁴Lev Manovich, *Język nowych mediów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 104.

⁴⁵Uniłowski, „Modernizm poczty”.

⁴⁶W tym kontekście ciekawe wydają mi się rozważania Frużyńskiej, że „nielinearna organizacja tekstu (na przykład słownik) występuje w humanistyce dosyć często, lecz jest zarezerwowana dla wypowiedzi naukowej i w tym sensie przeciwstawia się linearnej fikcji, kwestionując pośrednio jej poznawczą doniosłość” (Frużyńska, 63).

z połowy XX wieku krytycznym namysłem wobec materialności nośnika⁴⁷. Z drugiej niemożliwe – nie istnieje jednak żadna strukturalna różnica między informacją a szumem.

Zaproponowana analiza utworu Falkiewicza wskazywałaby pewien kierunek myślenia o protohipertekstach w literaturze. Zamiast skupiać się na cechach takich jak otwartość i interakcyjność, być może należy większy nacisk położyć na encyklopedyczność czy bazę danych jako formę kulturową, wszak w definicji Teda Nelsona – twórcy pojęcia – hipertekst jest po prostu sposobem organizacji informacji. Zamiast pozostawać pod ciągłym wpływem meta-narracji o odbiorcy jako współautorze otwartego dzieła, warto się zastanowić nad zabiegami konstrukcyjnymi czyniącymi tekst zamkniętym. Może trzeba próbować stworzyć jakąś nową opowieść o neoawangardzie między kartką i ekranem, a zwłaszcza o wyróżnionym przez Stefana Morawskiego technologicznym modelu tej formacji⁴⁸? I być może papierowy, stworzony w kodeksowym medium *Ledwie mrok*, odgrywający na komputerze preparowanym napięcia między możliwościami i ograniczeniami nowych mediów, byłby w takiej opowieści protohipertekstem prototypowym. To oczywiście jednak – by odwołać się do muzycznej metaforyki – tylko pieśń przyszłości przekraczająca możliwości tego krótkiego szkicu, z inspiracji Falkiewiczem przebiegającego jedynie przez pewne problemy w tempie allegro.

⁴⁷Tę arcyciekawą sprzeczność związaną z wpisywaniem eksperymentów takich jak Gra w klasy czy Composition no 1 do opowieści o historii hipertekstów dostrzega Frużyńska: „opowieść nielinearna wyrosła ze sprzeciwu wobec konwencji pisma i druku, natomiast opowieść hipertekstualna jest zazwyczaj aktem afirmacji swojego elektronicznego medium (Frużyńska, 31).

⁴⁸Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 264.

Bibliografia

- Aarseth, Espen. *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*. Tłum. Mariusz Pisarski. Kraków: Ha!art 2014.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma*. Tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Falkiewicz, Andrzej. *Ledwie mrok*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.
- – –. „przesyłka-witryna” [brak miejsca i czasu wydania].
- – –. *Ta chwila*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- – –. *Takim ściegiem. Zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- – –. *Znalezione. Szkice do książki*. Wrocław: ATUT, 2009.
- – –. *Ledwie mrok*. Wrocław: Warstwy, 2015.
- Frużyńska, Joanna. *Mapy, encyklopedie, fraktale: hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Gębala, Anna. „Homo sacer, czyli przeciw homogeniczności. Uwagi o «Ledwie mroku» Andrzeja Falkiewicza”. W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz. 139–151. Wrocław: ATUT, 2014.
- Hörisch, Jochen. *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- Janik, Justyna. *Gra jako obiekt oporny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.

- Jankowicz, Grzegorz. „Granice hipertekstu?”. W: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, 151–159. Kraków: Rabid, 2002.
- Kirschenbaum, Matthew. *Track Changes. A Literary History of Word Processing*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Koronkiewicz, Marta. „«Uniemożliwić średniość». Strategie pisarskie”. W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 113–124. Wrocław: ATUT, 2014.
- Kudra, Andrzej. „Hiperjęzyk hipertekstu a chiralność”. *Media, Kultura, Społeczeństwo* 1 (2006): 119–127.
- Marecki, Piotr. *Między kartką a ekranem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Maliszewski, Karol. „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza” W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 125–138. Wrocław: ATUT, 2014.
- Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Orska, Joanna. „Ma petite Artaud; gry językowe / gry teatralne”. W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 69–94. Wrocław: ATUT, 2014.
- Pająk, Andrzej. „Na tropie dziwnych książek. Polska droga do e-literatury (od baroku do XXI wieku)”. W: *Od literatury do e-literatury*, red. Eugeniusz Wilk, Monika Górską-Olesińska, 275–282. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011.
- Parikka, Jussi. *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses*. New York: Peter Lang, 2016.
- Pisarski, Mariusz. *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.
- – – „Protohiperteksty”. *Techsty* 13.07.2022. <https://techsty.art/Mariusz.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm>.
- Skrendo, Andrzej. „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie”. W: *Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje*, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski, 295–311. Katowice: FA-art, 2013.
- Uniłowski, Krzysztof. „Andrzej Falkiewicz i neoawangarda”. W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 187–199. Wrocław: ATUT, 2014.
- – – „Intymność niemożliwa”. *Teksty Drugie* 1-2, (2007): 235–248.
- – – „Modernizm poczty”. *FA-art* 1 (1999): 36–38.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and television as entr’actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Przekleństwo fantazji*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

SŁOWA KLUCZOWE:

Andrzej Falkiewicz

NEOAWANGARDA

ABSTRAKT:

Celem pracy jest reinterpretacja *Ledwie mroku* Andrzeja Falkiewicza. Ta powieść-esej uznawana była za próbę wynalezienia nowego idiomu wyrażającego doświadczenie cielesności. Jednak lektura opisujących pracę nad powieścią autokomentarzy zawartych w *Tej chwili* pozwala stwierdzić, że dla Falkiewicza szczególnie istotna była także rola nowych mediów, w szczególności zaś komputera. Omawiany w dalszej części artykułu projekt „przesyłka-witryna” polegający na internetowym udostępnieniu wcześniejszych tekstów potwierdzałby tę intuicję. Przyjęta perspektywa interpretacyjna pozwala spojrzeć na *Ledwie mrok* jako na tekst o relacjach, w jakie wchodzi kartka z ekranem, sprobematyzowaniu tych związków służy zaś pojęcie protohipertekstu wprowadzone w zakończeniu.

protohipertekst

L e d w i e m r o k

eksperyment

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kołodziej – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. Twórczości Andrzeja Falkiewicza poświęciła pracę magisterską.