

Maciej Maryl: Życie literackie w sieci

W wypadku literatury aspekt materialny przekazu (np. książka) obejmuje jednocześnie nośnik (przechowuje treść) i interfejs (umożliwia dostęp do treści). Materialna strona literatury warunkuje nasze spojrzenie na aspekty niematerialne. Nie jest ona formą absolutną i uniwersalną, tylko uzależnioną od danej historycznie sytuacji społecznej i technologicznej – pisał Maciej Maryl. Publikujemy jego artykuł w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „(Post)piśmienni?”.

We współczesnym skeczu norweskiego komika Knuta Næruma *Medieval Helpdesk* średniowieczny mnich, brat Ansgar, wzywa obsługę klienta, bo nie może poradzić sobie z kodeksem. Jego klasztor porzucił zwoje i przeszedł na nowy „system” przechowywania danych, wobec którego brat zakonnik jest bezradny – nie potrafi obsługiwać nowego nośnika. Umie, co prawda, otworzyć księgę, ale boi się, że w miarę czytania tekst będzie znikał. Pracownik obsługi klienta uczy go kartkować (mnich poznaje nowe słowo) i poruszać się po tekście; sugeruje, by brat Ansgar przeczytał instrukcję, która niestety również jest w formie kodeksu...

Cały komizm tego skeczu zasadza się na anachronizmie – przywodzi na myśl nasze współczesne zmagania z komputerami, telefonami komórkowymi czy nowymi wersjami edytorów tekstu. Co jednak istotne, autor skeczu odnaturalnia pojęcie książki – zwraca uwagę na konwencjonalność nośnika, który przyjmujemy dziś za oczywisty jako

członkowie kultury Księgi. Już od późnego średniowiecza rośnie kult książki, wraz z długą listą wskazówek, jak należy z nią postępować, które stanowią swoistą instrukcję obsługi. Ryszard de Bury poświęca opiece nad książką cały rozdział *Philobiblonu*, ponieważ „księga na większą zasługuje troskliwością niż obuwie” (Bury de [1345] 1992, 98). A zatem książkę należy otwierać i zamykać z szacunkiem, odkładać na miejsce, przechowywać troskliwie i w zamknięciu (najlepiej w skrzyni), chronić przed kurzem i szybko naprawiać usterki. Przed podjęciem lektury należy wycierać nos, myć ręce i czyścić paznokcie; nie wolno nad nią gadać (by nie obryzgać tekstu śliną), jeść owoców ani sera. Nie należy na księdze spać, chować w niej kwiatków, miętosić, nie wolno notować ani rysować bzdur na marginesach, a tym bardziej – kraść kawałków papieru do napisania listu („świętokradztwo takie powinno być pod grozą klątwy zakazane”) (ibid. 98-102).

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.

Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.

Z biegiem czasu dodawano do tej listy kolejne wskazówki: nie zaginać rogów; obkładać książkę w podróży; nie kreślić; jeżeli już kreślić, to ołówkiem; jeżeli już kreślić ołówkiem, to potem zetrzeć gumką; nie czytać przy słabym świetle; czytać w odpowiedniej pozycji (troska o kręgosłup) etc. Długa historia książki w kulturze uczyniła korzystanie z niej czynnością oczywistą, ukrywającą nośnik. „Nie jesteśmy zwykle przyzwyczajeni” – pisze medioznawczyni N. Katherine Hayles – „by myśleć o książce jako o fundamentalnej metaforze, ale w istocie jest to artefakt, którego materialne właściwości i historyczne zastosowania strukturyzują nasze interakcje” (2002, 22). A zatem nośnik nie tylko służy do lektury, lecz także wpływa na pojmowanie przekazu i

dostarcza metaforyki do porządkowania świata. Dobrym przykładem jest tu wykorzystanie metafory strony do zorganizowania przekazu w początkach istnienia sieci WWW (por. Manovich 2006, 152-158).

Długa historia książki w kulturze uczyniła korzystanie z niej czynnością oczywistą, ukrywającą nośnik

Obecnie, w dobie szybkich zmian technologicznych i dynamicznej rekonfiguracji sceny komunikacyjnej, tradycyjne nośniki

literatury (książka, rękopis) ustępują powoli miejsca nośnikom elektronicznym, zwracając naszą uwagę na konwencjonalność nośnika, jakim jest książka, i jego ograniczenia (por. Hayles 2002, 19-22). Całość przemian komunikacyjnych możemy nazwać za Marylą Hopfinger rekonfiguracją, czyli fundamentalną transformacją „komunikacji społecznej, która uruchamia i sygnalizuje przekształcenie całej kultury” (Hopfinger 2009, 393). Owa rekonfiguracja dotyka nie tylko samego piśmiennictwa, lecz także jego szczególną formę, literaturę; przekształca wszystkie etapy komunikacji literackiej, a wraz z nimi – sam tekst.

Wzbudza to zgrozę publicystów (kultura książki staje się kulturą-bez-książki) i zachwyty piewców postępu. Wydaje się, że zarówno jedni, jak i drudzy pomijają istotne różnice między fundamentalnymi zmianami, jakie przyniosły naszej kulturze kolejne „rewolucje medialne”, a przekształceniami na polu samej literatury. Za przykład mogą tu posłużyć rozważania Lwa Manovicha, który pisze, że – inaczej niż rewolucja druku, która dotyczyła tylko dystrybucji – „komputerowa rewolucja medialna przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym:

pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję” (Manovich 2006, 82). Być może tezę tę da się obronić dla całości sytuacji komunikacyjnej w kulturze. Na polu literatury jednakże rewolucja druku jest zjawiskiem fundamentalnym, gdyż konstytuuje jej obecną formę.

Przyjrzenie się historii nośników literatury w szerokiej perspektywie pozwoli ukazać współczesne przemiany nie tyle jako jej koniec, ile jako element pewnego procesu, któremu podlega i który współtworzy. Nie jest to wprawdzie proces teliczny, daleki tu jestem od materializmu historycznego oraz wszelkich postaw deterministycznych, istotny jednakże pozostaje fakt, iż formy literackie, a także ich funkcjonowanie w kulturze są uzależnione od zmiennej konfiguracji czynników technologicznych i społecznych, których interakcja warunkuje ostateczny kształt przekazów. W niniejszym tekście skupiam się na technologicznej stronie tego zagadnienia.

Książka – interfejs, czy nośnik literatury?

Interfejs, termin medioznawczy, oznacza zasadniczo formę dostępu do danej treści za pomocą jakiegoś urządzenia lub oprogramowania cyfrowego, które pośredniczy między użytkownikiem a tą treścią. Przekaz dzielony jest zatem na dwa poziomy: treść i interfejs, będące zarazem dwoma aspektami tego samego przekazu: „stapiają się w jedno tak, że nie można ich rozpatrywać osobno” (Manovich 2006, 143-144).

Pojęcie interfejsu zadomowiło się w medioznawstwie za sprawą komputerów. Dostęp do treści zawartej na twardym dysku gwarantuje nam „interfejs człowiek-komputer” (HCI – Human-Computer Interface), czyli złożony zespół oprogramowania (np. system operacyjny, edytor tekstu) i narzędzi (np. klawiatura, myszka), za którego pomocą użytkownik odbiera przekaz. Jak zauważa Manovich, interfejs warunkuje nasze pojmowanie treści. Jako przykład podaje hierarchiczny system ułożenia plików w komputerze (np. w systemie Windows) oraz jego przeciwieństwo – antyhierarchiczną, opartą na hiperłączach strukturę Sieci (Manovich 2006, 75).

Interfejsu nie należy mylić ze znanym z tradycyjnych teorii komunikacji pojęciem kanału, który służy do przesłania komunikatu (np. model procesu komunikatywnego istot ludzkich w: Eco 2003, 77). Istotną różnicą jest tu jednakże pojmowanie kanału/nośnika/interfejsu jako elementu fundamentalnego, warunkującego kształt komunikatu. Interfejs to jednakże nie tylko nośnik czy przekaźnik. Oba te wyrazy oznaczają dość pasywny, służebny stosunek do komunikatu (przenoszą go, przekazują dalej). W wypadku komputerów za nośnik treści uznalibyśmy np. dysk twardy, na którym zakodowany jest przekaz w formie cyfrowej. Ale potrzeba jeszcze pewnego urządzenia, które ów przekaz rozkoduje i uczyni zrozumiałym dla człowieka. Interfejs zakłada także pewną dynamikę dostępu do treści, jej aktywne przekształcanie przez odbiorcę- -użytkownika. Taki nacisk na nośnik wiele czerpie ze słynnego McLuhanowskiego stwierdzenia „medium is the message”, które zakłada, iż sam przekaźnik odciska swoje piętno na komunikacie.

Jeżeli zastosujemy te spostrzeżenia do literatury, traktując jej nośniki jako interfejsy, zwrócimy uwagę, w jakim zakresie warunkują one sposób dostępu do tekstu i samo jego pojęcie. Różnice są tu o tyle istotne, o ile literatura jest, według określenia Roberta Escarpita, sztuką „nieczystą”:

Inne dziedziny sztuki wytwarzają rzeczy, postrzegane wprost przez zmysły i interpretowane przez świadomość, podczas gdy literatura wytwarza pismo, tj. układy liter, fonemów, słów, zdań, każdy zaś z tych elementów jest zarazem rzeczą i znaczeniem. (1977, 215)

W wypadku literatury aspekt materialny przekazu (np. książka) obejmuje jednocześnie nośnik (przechowuje treść) i interfejs (umożliwia dostęp do treści). Materialna strona literatury warunkuje nasze spojrzenie na aspekty niematerialne. Nie jest ona formą absolutną i uniwersalną, tylko uzależnioną od danej historycznie sytuacji społecznej i technologicznej.

Ów owoc, nośnik tekstu, ma pewne swoiste cechy: stanowi on przede wszystkim stabilny środek przekazu pozwalający na konceptualizację treści, nie wymaga aparatury do lektury, jest prosty w obsłudze i w transporcie, trwały, udostępnia duży repertuar lektur, umożliwia (z drobnymi ograniczeniami zewnętrznymi) dowolny wybór momentów i warunków odbioru, a także powtórzenie kontaktu z treścią (Migoń 1984, 16-17).

*Materialna strona literatury
warunkuje nasze spojrzenie
na aspekty niematerialne. Nie
jest ona formą absolutną i
uniwersalną, tylko
uzależnioną od danej
historycznie sytuacji
społecznej i technologicznej*

Traktowanie książki
jako przedmiotu
zmusza nas do
rozpatrywania jej w
całej sieci warunków
społecznych
dotyczących
rozpowszechniania
przedmiotów
artystycznych, wśród
których Escarpit
wyróżnia takie

zagadnienia, jak „obrót, lokata kapitałów, fetyszym, konsumpcja na pokaz” (1969, 31). Skrajną formą materialnego podejścia do książki jest bibliofilia, czyli umiłowanie samego nośnika. „Nieczystość” sztuki literackiej, przecięcie aspektów materialnych z treścią przekazów, jest najlepiej widoczne w socjologicznych ujęciach literatury, traktujących ją jako praktykę ludzką uwikłaną w splot rozmaitych czynników społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Escarpit, wychodząc z założenia, że nie można rozpatrywać literatury w oderwaniu od jej materialnych aspektów, proponuje odróżnienie pojęcia literatury jako procesu (komunikacja między nadawcą a odbiorcą za pośrednictwem medium) od literatury rozumianej jako aparat (instytucje, rynek). Aparat stanowi w tej koncepcji narzędzie wpływu publiczności literackiej na produkcję literacką. Wszystkie kolejne rewolucje komunikacyjne przebudowywały aparat, odciskając piętno na twórczości literackiej (Escarpit 1977, 240-251). Proponuję przyjrzeć się tym przemianom, by pokazać, w jaki sposób aparat (czyli elementy nieliterackie) wpływał na kształt przekazów literackich.

Literatura, literatury, „literatura”

Nie mamy problemu ze zdefiniowaniem nośników literatury (zwój, kodeks, książka drukowana), ale samo pojęcie literatury rodzi już kłopoty. Wystarczy przypomnieć Ingardenowskie rozważania nad dziełem literackim „czystej krwi”, których efekty do złudzenia przypominają sposób, w jaki Benedykt Chmielowski uporał się z definicją konia – są to bowiem takie utwory, „co do których nikt nie będzie miał żadnych wątpliwości, że one są dziełami sztuki literackiej” (cyt. za Pelc 1963, 67; tam też krytyczne omówienie koncepcji Ingardena). Jest to jednak paradoksalnie rozwiązanie najwygodniejsze – dzieło literackie, jakie jest, każdy widzi – pozwalające wyróżnić grupę tekstów, które na mocy pewnej konwencji uznaje się za literackie.

Potrzeba wyróżnienia literatury jako zbioru tekstów istotnych dla danej społeczności spośród rozmaitych form piśmiennictwa rodzi się dopiero w początkach XIX wieku, w okresie gdy nauka o literaturze konstituuje się na uniwersytetach, pełniąc narodotwórczą rolę. Oczywiście już wcześniej istniały teksty, uznawane dziś za literackie (np. charakteryzujące się użyciem specyficznych konwencji), ale powstawały one w innym kontekście społecznym i kulturowym, w którym nie było potrzeby odróżniania literatury od nie-literatury. Przed wiekiem XIX pojęcie literatury obejmowało całość piśmiennictwa (Culler 1998, 30). Literatura jest zatem pojęciem projektującym, nie genetycznym – definicja literatury wyznacza zakres tekstów, które uznajemy za literackie, a nie na odwrót.

Jonathan Culler (1998) i Terry Eagleton (1996) wyliczają cechy tekstów, które najczęściej bierze się pod uwagę przy definiowaniu literatury: „literackość” języka, fikcyjność, autoteliczność, intertekstualność, wysoka pozycja tekstu w danej kulturze... Żadna z tych definicji nie wystarcza jednak, by przeprowadzić ostrą granicę między literaturą a nieliteraturą. Culler dochodzi do wniosku, że w definicji literatury (jeżeli komuś byłaby potrzebna) należałoby uwzględnić zarówno przesłanki tekstowe (język), jak i kontekst (instytucja). Literatura jest bowiem specyficznym aktem mowy, który zakłada pewną współpracę z autorem (czytanie „nie wprost”). Konkluzje Eagletona są nieco odmienne – definicji literatury upatruje w głębszych ideologiach społecznych, zakorzenionych historycznie – a zatem dzieła literackie to dzieła „wysoko cenione”, ale nie za sprawą przypadkowych czy jednorazowych decyzji, tylko w powiązaniu z dobrze ukonstytuowanymi ideologiami społecznymi. W jednym badacze są zgodni – kształt definicji literatury zależy od tego, na jaki aspekt definiujący chcemy położyć nacisk. Nie sposób bowiem jej oderwać od kontekstu kulturowego (struktura społeczna, dominujące technologie komunikacyjne) i teoretycznego (dominujące ideologie i nurty badawcze): ważny jest zarówno jej zakres (okres historyczny, którego literaturę definiujemy), punkt definiowania (okres historyczny, w którym się znajdujemy, definiując literaturę), a także teoria, w której ramach definicja powstaje (np. strukturalistyczna, konstruktywistyczna, fenomenologiczna...).

Pewnym wyjściem z tego definicyjnego impasu jest rozwiązanie antropologiczne, które umieszcza literaturę w kontekście szerszych praktyk społecznych i kulturowych. Antropologia uznaje literaturę za „szczególną, kulturowo regulowaną praktykę ludzką, której właściwym medium jest słowo” (Godlewski 2008, 277-278). Słowo stanowi w tej

perspektywie jedno z mediów podstawowych, obok obrazu i widowiska. Mediami zaś „szczegółowymi” słowa Godlewski nazywa „przekaz ustny, pismo, druk, elektroniczne środki audiowizualne, cyfrowe multimedia komputera i »sieci«” (ibid., 279). Literatura jest zatem „praktyką językową konstytuowaną każdorazowo przez konkretne medium słowa i współokreślaną przez wymogi kultury, której typ wyznaczany jest przez występującą w niej konfigurację mediów” (ibid., 286-287).

Literatura jest pojęciem projektującym, nie genetycznym – definicja literatury wyznacza zakres tekstów, które uznajemy za literackie, a nie na odwrót

Pytania o specyfikę literatury jako instytucji i formy przekazu kulturowego są dziś szczególnie aktualne za sprawą gwałtownego rozwoju nowych

technologii. Perspektywa antropologiczna pozwala ukazać, jak historycznie kształtowała się współczesna forma literatury, w konfrontacji z uwarunkowaniami technologicznymi piśmiennictwa. Antropologicznie pojęta literatura jest przede wszystkim historycznie zmienną instytucją przekazywania treści istotnych z punktu widzenia wspólnoty. W naszej kulturze literatura przyjęła postać zamkniętego tekstu drukowanego istniejącego w kontekście instytucjonalnie określonych konwencji pisania i czytania. Z perspektywy literaturoznawczej kaligrama Apollinaire’a są przykładem relacji intersemiotycznych między słowem a obrazem, pewnym przypadkiem granicznym literatury. W proponowanym tu ujęciu antropologicznym jest to pełnoprawny przekaz literacki, mieści się bowiem w instytucjonalnych ramach literatury jako formy sztuki słowa, która korzysta z różnych technologicznych form przekazu. Nie zapominajmy,

że literatura jest „sztuką nieczystą” – nawet Pana Tadeusza dałoby się rozpatrywać w kategoriach intersemiotycznych. Wszystkie parateksty, podział na księgi, podtytuły, forma graficzna to spadek po przemianach technologicznych, które umożliwiły tekstom literackim przyjęcie ich obecnego kształtu. Wszak, żeby „rozpoznać wiersz, gdy się go widzi”, potrzebujemy formy graficznej, która wiersz przypomina (por. Fish 2002).

Nie zamierzam się tu zatem skupiać na definicji literatury, na „literackości”, na (mniej lub bardziej) kategoriycznym odróżnieniu tekstów literackich od pozostałych form piśmiennictwa. Mówiąc o literaturze, mam na myśli po prostu te teksty, które za literackie dzisiaj uznajemy. Trudno o inne rozwiązanie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że ta kategoria powstała dopiero przed trzema stuleciami, a w niniejszym tekście odnoszę się także do utworów wcześniejszych. Zamierzam skupić się na technologicznych uwarunkowaniach tej sztuki słowa, następnie zaś – w części poświęconej dzisiejszym formom literatury w kontekście nowych technologii – zadać pytania o relacje między literaturą a „literaturami”, innymi formami sztuki słowa, które wpływają dziś na kształt tekstu literackiego.

Proponuję zatem, by uznać za „literaturę” (czy też paraliteraturę – choć unikam tego terminu ze względu na konotacje wartościujące) pełną gamę tekstów kultury, opartych na słowie, których funkcje i kulturowa doniosłość przypominają literaturę (np. sztuka oralna). Literaturą zaś nazwijmy wszystkie utwory, które mieszczą się w obowiązującym, instytucjonalnym modelu typograficznym. Podstawowa różnica polega na tym, że „literatura” wykorzystuje słowo obok innych mediów podstawowych (obraz i widowisko), a literatura opiera się na słowie – pozostałe media podstawowe są mu bezwzględnie podporządkowane

(jak w wypadku wspomnianych kaligramów). Oczywiście nie głoszę tu jakiegos „literurocentryzmu”. Nie twierdę, że np. artystyczna instalacja *Text Rain* Camille Utterback (1999), w której literki układają się na ekranie w zależności od położenia ciała widza/czytelnika, to taka literatura, tyle że z wizualizacją. W przypadku „literatur” słowo pełni funkcję podrzędną i jako takie powinno być analizowane. Potrzebujemy jednak – jak sądzę – konceptualnego rozgraniczenia między literaturą typograficzną a jej multimedialnymi formami.

Rozróżnienie między literaturą a „literaturami” można dobrze zobrazować porównaniem kultury oralnej i piśmiennej. „Literatura oralna” nie istnieje. Taki termin, jak powiada Eric Havelock, obnaża jedynie naszą niezdolność do kategoryzowania doświadczeń inaczej niż za pomocą pisma (2006, 64-66). W tym terminie zawarte jest założenie, iż sztuka oralna różni się od tekstów pisemnych wyłącznie brakiem zapisu (Ong 1992, 31). Pisząc o utworach oralnych, Godlewski używa formuły „dzieło oralne”, podkreślając, że trudno mówić o oralnym odpowiedniku tekstu, gdyż nie sposób tu oderwać dzieło od aktualnej sytuacji komunikacyjnej (2008, 332-339). W konsekwencji to, co badamy jako wytwory kultury oralnej (np. eposy Homera), to tylko zapisy, które nie odzwierciedlają dynamizmu sytuacji i treści (Ong 1992, 30-31). Kontekst sytuacyjny stanowi uzupełnienie przekazu, dodatkowo wpływając na uwypuklenie funkcji fatycznej wypowiedzi (dygresje, retrospekcje, wyjaśnienia, zatrzymania, apostrofy, pytania retoryczne, przejścia od „oni” do „my”, wyliczenia, rozkaźniki) (Zumthor 2003, 213-214). Wykonanie oralne nie jest bowiem przekazem konkretnego komunikatu, lecz „rozpamiętywaniem w obliczu publiczności”, zszywaniem danych fragmentów i epizodów w zależności od sytuacji (Ong 1992, 194).

Dzieła oralne nie mają linearnej struktury – składają się z epizodów, które kontrastują z naszym pojęciem tekstu. Nawet jeśli ułożymy chronologicznie epizody z eposów Homera, nie odnajdziemy w nich struktury dramatycznej (Ong 1992, 192). Podstawą kompozycji dzieła oralnego są bowiem formuły – zwroty, przysłowia, całe fragmenty wyrażen – potrzebne twórcom do szybkiego komponowania fragmentów opowieści, poprzez wykorzystanie schematu do przedstawienia nowego wydarzenia (por. Ong 1992, 49; Lord 2003). Dzieła oralne nie sposób zatem oddzielić od kontekstu wypowiedzi. Słowo pisane działa inaczej – może spełnić swoje funkcje w przyszłości, nie jest podporządkowane bezpośrednim wymaganiom publiczności, musi odtwarzać cały kontekst, który mówca uzupełnia środkami pozawerbalnymi (np. gestem) (por. Zumthor 2003, 210; Gilson 2003, 416). To czytelnik w trakcie lektury, a nie śpiewak w chwili wygłaszania, dostosowuje wypowiedź do kontekstu sytuacyjnego.

Pełną autonomię tekst zyskał w zasadzie dopiero wraz z wynalezieniem druku, stając się fundamentem typograficznego modelu literatury. Literatura jest nierozzerwalnie związana z nośnikiem, który zakłada indywidualne obcowanie z tekstem pisanym i drukowanym. A zatem, kategorie, którymi posługujemy się przy omawianiu pieśni barda, nie dają się zastosować do analizy *Robinsona Kruzoa*. Dzieło oralne różni się bowiem od literatury zarówno kompozycją, jak i swoimi funkcjami.

Oczywiście, proponowany tu podział na „literaturę” i literaturę wydaje się absurdalny, jeżeli nie spojrzymy na dzieje literatury (i „literatury”) w szerokiej perspektywie historycznej, jako na proces przekazywania sobie (i potomnym) istotnych treści kulturowych w ramach zmiennych praktyk sztuki słowa. Taka perspektywa jest zasadna w obliczu

obecnych przemian sceny komunikacyjnej, gdyż pozwoli ocenić, jaką rolę u schyłku kultury typograficznej będzie pełnić literatura pośród innych postaci sztuki słowa, pośród innych „literatur”. Omawiając przemiany nośników literatury w kontekście procesu kształtowania się współczesnego pojęcia literatury, zamierzam pokazać, jak bardzo płynny jest nasz przedmiot badań i jak istotne – w tej perspektywie – wydaje się przeanalizowanie nowych warunków technologicznych, w których obecnie funkcjonuje literatura.

Niełatwo mówić o terażniejszości bez zbadania charakteru przemian, które doprowadziły nas do tego punktu. Takie podejście proponuje Maryla Hopfinger (2009), postulując przyjęcie, zaczerpniętej od Fernanda Braudela, perspektywy „długiego trwania” do przeanalizowania współczesnych przemian komunikacyjnych, czy Friedrich Kittler, który w rozprawie *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1990) ukazuje głębokie przemiany instytucji literatury pod wpływem technologii zapisu wynalezionych pod koniec XIX wieku (jego tezy omawiam szerzej w zakończeniu). Literatura jako szczególna praktyka piśmiennej sztuki słowa swoją dzisiejszą postać wypracowała w długim procesie ewolucji, w którym współdziałały kwestie społeczne (zapotrzebowanie, funkcje literatury) i technologiczne (możliwości techniczne).

Maciej Maryl

Wstęp do książki „Życie literackie w sieci”, która ukazała się nakładem Instytutu Badań Literackich PAN. Publikujemy za uprzejmą zgodą wydawcy.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 - 2030



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego