

РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА НОВІТНІХ МЕДІА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ (на матеріалі п'єси Ф. Міньяна "Інвентар" та відеороботи І.Мюллер "Ти там, але я тебе не бачу")

Ганна РАБОТЯГА

Київський національний лінгвістичний університет

Стрімкий розвиток ЗМІ відобразився на традиційних формах публічних та приватних комунікативних обмінів. Становленням Інтернету пророкувало наступний етап цих змін, який полягає у переході від "суспільства спектаклю" до "суспільства взаємодії" та віртуалізації безпосереднього переживання подій. Дослідження порушує питання впливу традиційних та новітніх медіа на естетичні та прагматичні особливості драматичного театру.

Ключові слова: традиційні медіа, новітні медіа, суспільство спектаклю, суспільство взаємодії, драматичний монолог, театр голосів, театр уяви.

Стремительное развитие СМИ отобразилось на традиционных формах публичных и частных коммуникативных обменов. Становлением Интернета знаменовало следующий этап этих изменений, который заключается в переходе от "общества спектакля" к "обществу взаимодействия" и виртуализации непосредственного переживания событий. Исследование затрагивает вопрос влияния традиционных и новейших медиа на эстетические и прагматические особенности драматического театра.

Ключевые слова: традиционные медиа, новейшие медиа, общество спектакля, общество взаимодействия, драматический монолог, театр голосов, театр воображения.

The onrush of the media influenced the traditional forms of public and private communication exchanges. The coming of Internet predicted the next stage of these changes, which consists in the passage from "the society of the spectacle" to "the society of interaction" and virtualization of direct experience of events. The study raises the question of the influence of traditional and new media on aesthetic and pragmatic features of the dramatic theater.

Key words: traditional media, new media, society of the spectacle, society of interaction, dramatic monologue, theater of the voices, thinking theater.

Швидкі темпи поширення засобів комунікації та цифрових технологій призвели до модифікації форм суспільної взаємодії між людьми. Оцінка впливу нових технологій на наше повсякдення життя залишається

остаточно не визначеною. Питання того, чи віртуальність руйнує "я" суб'єкта, чи, навпаки, розширює фізичні межі його існування залишається відкритим. Полеміка точиться також навколо ідеї віртуальної спільноти, чи справді вона створює можливість долучитись до близьких за духом людей навіть на великій відстані, чи, можливо, навпаки руйнує так необхідний людині безпосередній контакт з оточуючими. Форми публічного поширення інформації поділяються на *традиційні медіа*, до яких належать преса, радіо та телебачення, та *новітні* – Інтернет, комп'ютерні та мобільні технології.

У дослідженнях, присвячених впливу традиційних засобів масової інформації на суспільне життя, зокрема у праці "*Суспільство спектаклю*" (1969р.), Е. Гі Дебор зазначає, що призначені для прискорення та розширення комунікації ЗМІ, зрештою, навпаки, руйнують контакти між людьми. Він вважає, що одновекторність інформаційних потоків та миттєва комунікація призвели до розшарування суспільства [1]. Унаслідок такої форми подачі інформації медіа сприяють ізоляції своїх глядачів один від одного. Формуються "самотні натовпи" або, як їх ще називає дослідник, "спільно ізольовані" індивіди, які втрачують почуття відчуження домінуючими в медіа просторі образами. Паралельно з нищівною критикою традиційних ЗМІ зароджується ідея нової форми суспільної взаємодії, яка полягає в об'єднанні комп'ютерів у мережу з вільним доступом з будь-якої точки земної кулі. У своїй праці "Комп'ютер як засіб комунікації" (1968 р.) ідейний батько всесвітньої мережі Джозеф Ліклайдер пророкує виникнення спільнот на основі спільних інтересів, а не місця географічного перебування, таким чином "*люди зможуть ефективніше спілкуватись через посередництво машини, ніж віч-на-віч*" [6].

З-поміж інших медіазасобів Інтернет вирізняє те, що, крім поширення інформації, він також дає змогу членам певної спільноти обговорювати її. В той час як робота традиційних медіа спрямована на перетворення індивідуального знання на колективне, новітні медіа перетворюють колективне знання на глобальне, інформація не просто стає загальновідомою, загальновідомим стає і ступінь її поширення. Розповсюдження знання завжди було актуальним питанням для західного суспільства, однак якщо раніше найбільш дієвою формою обміну інформацією була подорож, то в сьогоdnішньому *суспільстві взаємодії* віртуальний простір виступає частковим заміном зустрічі в реальному просторі [11, с. 159]. На думку сучасного французького дослідника ролі Інтернету у повсякденному житті людини Сержа Судоплатофа, доказом того,

що розвиток технологій сприяє дистанціюванню людей, є спосіб користування міським транспортом. Середня тривалість щоденних переміщень громадським транспортом жителя Лондона, Нью-Йорка чи Парижа майже не змінилась за півстоліття. Удосконалення мережі та збільшення швидкості поїздів насправді служить не скороченню часу в дорозі, а збільшенню відстаней. Отже, примноження опосередкованих форм спілкування, зрештою, як і традиційні ЗМІ, лише сприяють послабленню ідеї спільного переживання події тут і тепер.

Театр, як і інші види мистецтва, активно цікавиться еволюцією комунікативної взаємодії в сучасному суспільстві, яку спричинили традиційні та новітні медіазасоби. На нашу думку, така форма осмислення є особливо продуктивною, адже, за визначенням, театр є досвідом спільного емоційного переживання події, яка розгортається на очах у глядачів. З іншого боку, театр завжди був і залишається експериментальною платформою для нових технічних пристроїв, що забезпечують виставам видовищність та створюють ілюзію іншої реальності. Підсумовуючи досвід взаємодії технічних засобів та художньої уяви, І. Кшишковські вказує на те, що машина в театрі покликає забезпечувати правдоподібність та видовищність зображуваних подій, а також породжувати нові смислові коди, які відображають зміни світогляду глядача внаслідок розвитку технічних засобів [5, с. 154].

Для дослідження взаємодії медіа засобів та театрального мистецтва нам здається слушним здійснити аналіз п'єси французького драматурга Філіпа Міньяна "Інвертар" (1987р.) та відеороботи сучасного режисера та хореографа хорватського походження, яка працює та мешкає в Амстердамі та Парижі, Іванні Мюллер "Ти тут, але я тебе не бачу" (2007р.). Хронологічно вони належать до періодів, коли домінуючими були різні покоління медіа, і у такий спосіб дають можливість простежити еволюцію проблематики спілкування завдяки посередництву *традиційних та новітніх медіазасобів* у площині театрального мистецтва. В першому випадку мовиться про телебачення та розмиття межі між сферами приватного та публічного життя, в другому – про стратегії присутності та відсутності, які визначають різницю між театром та Інтернетом.

Театрознавець П. Паві відносить постать Ф. Міньяна до числа спадкоємців "нових" класиків французької драми кінця ХХ ст. [10]. Первинним матеріалом багатьох п'єс автор обрав вирізки з газетних статей чи інтерв'ю, взяті у пересічних людей, які пережили події, що лягли в основу драматичних текстів. Натхненниками цього методу для

драматурга стали провідна постать *театру буденності* Мішель Вінавер та художник Крістіан Болтанський. Останній за основу своїх арт-об'єктів обирає старі фотографії і журнали та предмети щоденного вжитку, якими раніше користувались реальні люди [4]. Щоб передати складне поєднання приватного та публічного в природі людської особистості, Ф.Міньяна особливо детально прописує буденний та особистий виміри її життя. Для драматурга "*театральне письмо – це подія, а не анекдот або випадок*" [7, с. 16], адже за оперативними кримінальними хроніками, ховаються *душевні епопеї* пересічних людей. Виведення у сценічний простір повсякденних "кухонних" розмов дає змогу глибше зазирнути в їхню суть [3, с. 113]. Взавши за основу повсякденне мовлення, сформоване під впливом традиційного мас-медійного дискурсу, Ф. Міньяна підкреслює його обмеженість та поверховість завдяки змішуванню мовленнєвих стилів, риторичних повторів та фонетичних асонансів.

П'єса "Інвертар" складається зі сповідальних монологів трьох жіночих персонажів, які промовляють їх навипередки. Її назва вказує на особливе значення предметів у розбудові композиції п'єси. Розповіді розгортаються навколо особистих речей жінок, з якими пов'язані спогади про важливі і другорядні події їхніх біографій: емальована миска, сукня 50-х років та торшер. Конкретні матеріальні предмети служать точкою відліку для розбудови висловлювань та логічним центром, який надає їм певної єдності, незважаючи на хаотичність та надмірну емоційність мовлення.

Життєвий шлях Жаклін нічим не відрізняється від життя інших жінок її покоління: два шлюби, вісім дітей, робота в канцелярії, проте її образ наділений сформованою філософською позицією та критичним поглядом на світ та її місце в ньому. Проговорюючи вголос свої спогади та роздуми, жінка відкриває, до цього часу приховані від самої себе емоції та переживання: "*Я дуже боюсь розповідати вам про свою миску, тому що це відсилає дуже далеко, коли я заходжу так далеко, це шар за шаром оголює мої почуття, буде краще не чіпати ці шари*" [8, с. 54] (Тут і далі переклад наш – Г. Р.).

Наївна Анжель оповідає свої спогади про війну та історії кохання, які їй нагадала стара сукня. Час від часу здається, ніби жінка не повністю усвідомлює весь тягар і жахіття пережитих подій: "*У мене більше ні матері, ні батька, ні чоловіка, не залишилось жодної сестри, хіба що молодша, яка живе в Гваделупі, тобто всі мої двоюрідні брати, дядьки, тітки померли! Але я все зберегла, дрібнички, сувеніри, витребенки: камінець з Кане, шишки з кемпінгу в Сен-Максін, цю сукню...*

Боже...Боже” [8, с. 55]. По суті, вона ретельно зберігає непотрібні предмети лише з метою втримати хоч якийсь матеріальний слід свого минулого, шукає в них притулку від своєї самотності.

Змарніла красуня Барбара елегантним і трохи зверхнім тоном переказує своє життя, переповнене насилля, яке певної миті стало для неї чимось повсякденним та звичним: *“Мені завдала травми моя сестра батько бив мою матір вона була мою сестру та була мене моя бабуся була дідуся всі били мою прабабусю Вікторію ляпаса мені добре знайомі батько також бився у 14-18 рр. і у 39-45 рр. він так бився з німцями що перестав розмовляти ...”* [8, с. 67]. У неї зовсім не залишилося сил для обурення чи смутку, це жінка, яка багато страждала, але не вважає себе жертвою. Торшер, який Барбара принесла з собою, служить останнім свідком її змарнілої краси.

Творчість Ф. Міньяна належить до напрямку, який називається *театром голосів*, його головною темою є природа відносин між мовцем та його мовленням. Текст реплік персонажів є важливим елементом, покликаним створити ілюзію реальності дії, яка розгортається на очах у глядача. Драматург широко застосовує словник та синтаксичні конструкції, характерні для усного побутового мовлення з метою створення ефекту спонтанності та терміновості висловлювання: *“Це сукня 1945 року ця сукня це вся моя доля моє кохання так би мовити ця сукня це Марсель я була заміжня за Абелем і у мене був Марсель я дурила Абеля бо любила Марселя одного разу 5 червня 1954р. вранці я прийшла в ЕЕКФ він мені каже: “Що ви робите по обіді? Я жила на вулиці Шмен Вер ЕЕКФ знаходилась на вулиці Банголе я кажу йому: “Мушу приготувати їдло”, – а він мені відповідає: «Підемо в ресторан...””* (1) *C'est la robe de 1954 la robe du destin disons de l'amour cette robe c'est Marcel/ 2) j'étais mariée avec Abel et il y a eu Marcel j'ai menti à Abel parce que j'aimais Marcel/ 3) un matin j'arrive à l'EDF le 5 juin 1954 (mille neuf cent cinquante quatre) il me dit : vous faites quoi à midi ? Je demeurais rue de Chemin Vert l'EDF c'était rue de Bagnolet je lui dis : il y a ma tambouille qui m'attend et il me dit : on va au restaurant...)”* [8, с. 59].

У наведеному фрагменті монологу Анжель короткі, не поєднані сполучниками та розділовими знаками фрази і пряме мовлення зливаються в суцільне висловлювання. У переважно непоширених реченнях майже не трапляється означень, але їх переповнюють власні назви та дати, що служить доказом намагання героїні представити інформацію максимально об'єктивно та конкретно, перетворити найважливіший спогад

особистого життя на формальний звіт. Проте наслідування усного мовлення передбачає також кропітке художнє опрацювання, яке перетворює драматичний текст на музичну партитуру. Мелодійність та ритмічність висловлювань досягається завдяки асонансам, алітераціям, анафорам, висхідним чи низхідним перелікам, повторам та паузам. Наприклад, на початку процитованого уривку наявна акумуляція, яка утворюється через повторення ключового слова всього монологу – “robe” (сукня); вона закінчується іменем коханця героїні – Марсель. Опозиції коханець – чоловік, бути заміжною – кохати утворюють антитезу. На фонетичному рівні обидві фігури об'єднуються чергуванням приголосних [r] та [b], по одній з них міститься в іменах Марсель та Абель, а разом вони утворюють слово “robe” (сукня). У третій частині постійно звучить акустична пара шумних звуків [t] – [d], а завдяки фінальній римі “m'attend-restaurant” їх звучання підсилюється, ніби підсилюючи увагу до слова “ресторан”, куди жінку запросив майбутній коханець. Таким чином, нерозривний зв'язок змісту та форми є однією з ключових засад поетики Ф. Міньяна, тому вищезазначені стилістичні та фонетичні характеристики тексту вимагають відповідного акторського прочитання та залучення тілесності актора, його дихання, інтонацій та ритму мовлення.

Щоб динамізувати колаж з *монологів* Жаклін, Анжель та Барбари, Ф. Міньяна презентує їх у формі гри – телевізійного словесного марафону. Драматичне напруження п'єси виникає через контраст штучного телевізійного формату публічних висловлювань, який передбачає лише поверховий виклад, та глибоко особистого наповнення *монологів* жінок. На час створення п'єси формат ток-шоу, обраний Ф. Міньяна, лише починав завойовувати свої позиції на телебаченні, тому п'єса вважається до певної міри пророчою по відношенню до виявлення тенденцій впливу медіакультури на специфіку особистісної комунікації завдяки телебаченню. Обраний формат визначає ритм п'єси, адже тривалість та порядок реплік персонажів регулюється сигналом ведучого, який той подає у відповідно до правил гри. Сценічний простір розділяється навпіл – зона мовчазного очікування та зона, звідки лунають сповіді персонажів. Між глядацьким залом та сценою виникає особливе відношення, яке полягає у подвійному кодуванні дії, театральні глядачі перетворюються на глядацьку аудиторію телевізійного шоу. Саме вони повинні визначити переможця марафону. Адресовані в глядацький зал репліки не передбачають встановлення комунікативного обміну між персонажами, вони зіставляються, утворюючи колаж. Таким чином, запозичення моделі телевізійного шоу сприяє

модифікації прагматичних аспектів сприйняття вистави, суть яких полягає у руйнуванні так званої четвертої стіни та виключенні комунікативних обмінів між самими персонажами.

Напівзворушливі напівбезглузді зізнання змушують глядачів ніяковіти. Надмірний поспіх та наївність, з якими Жаклін, Анжелъ та Барбара намагаються викласти всі деталі свого нещасного особистого життя, зрештою, призводять до комічного ефекту. Сміх, що провокує вистава, – це захисна реакція на шокуючу відвертість *внутрішніх монологів*, що звучать на широкий загал. Він має багато спільного з тим, як глядацька аудиторія реагує на гротескне зображення повсякденного життя на екранах телевізорів чи шпальтах газет.

У відеороботі “Ти там, але я тебе не бачу” Іванна Мюллер пропонує свою версію мережевого твору в контексті роздумів на тему впливу новітніх медіа на театральне мистецтво. Відео ввійшло в програму фестивалю “Надприродне 1/ Віртуальний цикл” (2007р.). На думку ініціаторів фестивалю, цифрові технології дуже змінили простір сучасного мистецтва, засадничим моментом цього процесу є виникнення можливості розширення глядацької аудиторії шляхом трансляції роботи в мережі Інтернет. Ці зміни змушують переглянути традиційні поняття інтелектуальної власності, ідентичності та присутності.

В академічних колах творчий підхід І. Мюллер назвали *театром уяви* (*thinking theater*) [2], оскільки замість репрезентації конкретних персонажів та ситуацій він зосереджується на процесі породження ментальних образів, в якому особливо важлива роль відводиться глядачеві. У своєму відеоролику І. Мюллер торкається питань, зосереджених навколо процесів вигадування себе, повістування на межі фікціонального та документального і нових форм взаємин між театральним актором та глядачем. Відео починається умовним сполучником “якби”, який закликає до активної роботи уяви адресата: “Якби це був театр, ти сидів би там разом з іншими глядачами” [9]. Під звук клацання клавіатури рядок за рядком на темному екрані з’являється текст, в ньому пропонується уявити театральний зал перед початком вистави. Цей режим поперемінно чергується зі зверненням самої І. Мюллер, яка нібито сидить перед комп’ютером у себе вдома і набирає ці фрази. Воно починається словами: “Але це не театр, а відео, яке ти бачиш на екрані комп’ютера, як тисячі інших відео” [9]. Ілюзія споглядання вистави, до якої закликає текст, що з’являється на темному екрані, підсилюється формальними хитрощами, до яких вдалася режисер. Наприклад, чорний

екран та вистукування клавіатури співпадає з темрявою та шумом, які зазвичай панують у залі, перед початком вистави, описаним у тексті. При набірні фрази “Я зачекаю певний час” [9], курсор зупиняється на кілька секунд довше за звичайний темп. Заклик уявити, що актриса танцює, супроводжується музикою та словами “я танцюю”, які повторюються у відповідному ритмі.

Таким чином, переглядаючи ролик, глядач постійно коливається між заглибленням у свої фантазії про театр та “спектакль, якого він так довго чекав” [9], та усвідомленням того, що перед ним задокументоване звернення режисера, в якому вона постійно попереджає про ілюзорність його уявлень. Глядачеві пропонується уявити не лише виставу та акторів, але і самого себе як учасника дійства. Після завершення фінального танцю він мав би аплодувати, але не аплодує, так як сидить один перед комп’ютером: “ніяких оплесків, ми попрощаємось мовчки, лише тиша і можливо фінальні титри” [9]. Оплески в цих умовах були б недоречними і навіть смішними: “Тут закінчення буде простим, курсор, який показує тривалість відео, на стрічці внизу екрану, дійде до кінця. Це буде кінець, але ти можеш відтворювати це відео знову і знову, чого б ти не зміг, якби це був театр” [9].

Різниця між спогляданням справжньої вистави та переглядом відео в Інтернеті значною мірою криється в тому, що аудиторія розбивається на десятки окремих глядачів, які вже не становлять спільноти, оскільки передивляються ролик в різних місцях та в різний час. Цей процес є одним із прикладів послаблення ідеї спільного переживання події, на якому наголошує С. Судоплатов. Однак між актором та глядачем виникають відносини нового якісного рівня, як і в кіно вони більше не поділяють спільного емоційного стану в конкретному місці, в конкретний проміжок часу, проте між ними виникає ілюзія проведеного разом часу. І. Мюллер пропонує її просту формулу: “Я думаю про тебе, ти дивився на мене” [9]. Обраний режисером режим відеозвернення водночас ілюструє і коментує цей новий тип зв’язку. Навіть якщо учасники театрального дійства більше не перебувають в одному просторі, все ж таки, за великим рахунком умови, в яких вони споглядають відео, майже ідентичні. Просто крісло в театральному залі замінилось звичайним стільцем для письмового столу. І хоча уявлення про глядацьку спільноту в її матеріальному та віртуальному значеннях дуже різняться, звернення закінчується оптимістично: “Навіть якщо це не театр, я дуже рада, що ти тут, або, краще сказати, там” [9]. У концепції І. Мюллер уява

є тим ключем, який дозволяє подолати відстань від “там” до “тут” і скоротити фізичну дистанцію між користувачами мережі, яка може сягати тисяч кілометрів або кількох років.

Отже, рецепція впливу медіа на суть театрального мистецтва в сучасній культурі порушує питання суспільної комунікації на межі публічного та приватного, реального та віртуального. Творчість Ф. Міньяна є зразком того, як традиційні медіа можуть виступати не лише джерелом ідейно-тематичного наповнення п'єси, але і визначальним чинником її композиційної організації та прагматичних умов передавання та тлумачення повідомлення. До певної міри ці умови є відображенням змін, які під впливом телебачення відбулися в способі сприйняття дійсності сучасною людиною. І. Мюллер робить наступний крок у цьому напрямку, досліджуючи особливості віртуалізації креативного процесу, нових форм присутності, а також місця, яке в них відведено глядачеві. Вона пропонує сценарій переживання віртуальної театральної події, заснований та здатності до фантазування та породження ментальних образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ги Дебор Э. Общество спектакля Пер. с фр./ Перевод С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999. – 224с.
2. Bleeker M.A. (06.12.2012). I.M. Thinking Theatre. Parijs, Université Paris 8, Invited lecture at Colloque Poetry and Theatre Beyond the Genres.
3. Corvin M. Philippe Minyana, ou La Parole visible/ Michel Corvin. – P. : Théâtrales, 2000. – 190 p.
4. Documentary on Christian Boltanski (1996) Електронне джерело: <http://www.ubu.com/film/boltanski.html>
5. Krzyzkowski I. Machines à écrire: littérature et technologies du XIXe au XXe siècle / Isabelle Krzyzkowski. – Grenoble : Ellug, 2010. – 325 p.
6. Licklider Josef Carl Robueff “The computer as a communication device” Електронне джерело: memex.org/licklider.pdf
7. Minyana P. Epopées intimes. Entretiens avec Hervé Pons/ Philippe Minyana. – Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2011. – 141p.
8. Minyana P. Invertaires/ Philippe Minyana dans Spiess F. Trois pièces contemporaines de Philippe Minyana, Jean-Claude Grumberg, Noëlle Renaude/ Françoise Spiess. – P. : Gallimard, 2002. – pp. 51–83
9. Muller I. “You are here but I cannot see you” Електронне джерело: <http://www.ivanamuller.com/videos/>

10. Pavis P. Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Saurrotte à Vinaver./ Patrice Pavis. – P. : Nathan, 2003. – 236 p.

11. Soudoplatoff S. Le monde avec internet : apprendre, travailler, partager et créer à l'ère du numérique/Serge Soudoplatoff. – Limoges : Fyp, 2012. – 172p.

ІТАЛІЙСЬКА ПРОЗА 2012: ВЕБ-ДИСКУРС МІЖ НЕОПЛАЗІЄЮ ТА ТЕКСТОМ

Олександра РЕКУТ-ЛІБЕРАТОРЕ

Університет Флоренції

Запропоноване дослідження демонструє особливості зв'язків між прозовим доробком італійських письменників і неоплазією, що є руховим механізмом оповіді, яка в сучасній літературі набула остаточної форми у традиційному вигляді книжки лише у 2012 році, а до цього реалізувала через веб-письмо як проміжний етап між фізичними і душевними стражданнями та друкованим текстом. “Код Ходжкіна” Роміні Фантузі, “Заберіть у мене все, але залиште посмішку” Анни Лізи Руссо та “Життя є секретом” Алессандро Чевеніні, а також відповідні сайти зазначених авторів стали матеріалом розвідки. Спільним знаменником є ангажована інтенція цих творів та онкологічне захворювання як автобіографічний компонент.

Ключові слова: неоплазія, біографія раку, блог-терапія, cancer-блогер, ангажованість, веб-камерове письмо.

Предложенное исследование демонстрирует особенности связей между прозаическим вкладом итальянских писателей и неоплазией, являющейся движущим механизмом рассказа, который в современной литературе обрел окончательную форму в традиционном виде книги только в 2012 году, а до этого времени был представлен в виде веб-письма как промежуточного этапа между физическими и духовными страданиями и печатным текстом. “Код Ходжкина” Ромини Фантузи, “Заберите у меня все, но оставьте улыбку” Анны Лизы Руссо и “Жизнь является секретом” Алессандро Чевенини, а также соответствующие сайты этих писателей послужили материалами работы. Общим знаменателем является ангажированный характер этих произведений и онкологическое заболевание как автобиографический компонент.

Ключевые слова: неоплазия, биография рака, блог-терапия, cancer-блоггер, ангажированность, веб-камеровое письмо.

The proposed research demonstrates the connection between Italian writers' fiction and neoplasia, which is the main push of narration. In modern literature a story doesn't immediately take the final form of a traditional book, but is realized through web-writing as an intermediate stage between the physical and spiritual suffering and printed text.

Il codice di Hodgkin by Romina Fantusi, Toglietemi tutto ma non il sorriso by Anna Lisa