

BOGUSŁAWA BODZIOCH-BRYŁA
Akademia Ignatianum w Krakowie

Nowomediałne transpozycje pamięci historycznej w wideoklipowej poezji Katarzyny Giełżyńskiej oraz cyfrowych utworach Leszka Onaka

Czy Piotr Skarga robi sobie selfie?¹

Podczas jednego ze spacerów ulicą Grodzką w Krakowie, przechodząc obok pomnika ks. Piotra Skargi, mój (ośmioletni wtedy) syn zapytał: „Mamo, czy on robi sobie selfie?” To w pierwszej chwili zaskakujące swą absurdalnością pytanie, po dłuższym zastanowieniu, nawet przy świadomości jego kognitywnej naiwności, potraktować można jako pewien rodzaj metafory przemian percepcji współczesnej kultury, spłylenia odbioru, będącego wynikiem przejścia od postrzegania analitycznego do percepcji opartej na mechanizmach czysto skojarzeniowych.

Ręka Piotra Skargi na pomnikowym przedstawieniu, wyciągnięta w geście przynależnym mówcy, oratorowi, rzeczywiście przypominać może układ ciała, jaki przybiera osoba robiąca sobie zdjęcie typu selfie (oczywiście bez modnego od pewnego czasu kijka). Wspomniane proste dziecięce skojarzenie stanowi nie tylko egzemplifikację zderzenia kultury wysokiej, faktów i postaci historycznych (postać ks. Piotra Skargi, jezuita), rzeźby, architektury (kaznodziejski gest oratora uwieczniony na rzeźbie, monumencie), w końcu literatury (trzymane w ręku kaznodziei *Kazania sejmowe* jako źródła do dziejów

¹ Niniejszy podrozdział wstępny był publikowany jako fragment innego artykułu w monografii *Wzrokocentryzm, wizualność, wizualizacja we współczesnej kulturze* (Bodzioch-Bryła, Dorak-Wojakowska i Smolucha 2017).



Fot. 1, 2. Krakowski pomnik ks. Piotra Skargi, autorstwa Czesława Dźwigaja²

renesansu oraz tekst literacki) z kulturą masową (układ ciała przybierany co rusz przez setki tysięcy turystów na całym świecie, który zdążył już stać się tematem zarówno prasowych doniesień o nieszczęśliwych wypadkach³, do jakich dochodzi podczas wykonywania selfie, jak i licznych memów i dowcipów), ale i dowód silnej świadomości kulturowej roli obrazu. Gest fotografowania samego siebie zdaje się być (w umyśle dziecka) tak wysoce istotny, że nie dziwiłoby nawet jego utrwalenie w postaci rzeźby, i to ulokowanej w jednym z najważniejszych miejsc Krakowa, przy ulicy Grodzkiej, w połowie drogi na Wawel. Tyle anegdoty.

Konwergencje, wizualizacje, implementacje w wideowierszu *Lekcja historii Katarzyny Giełżyńskiej*

O literaturze powstającej w wyniku konwergowania nowych mediów nie wystarczy powiedzieć, że stanowi pewnego rodzaju eksperyment. Istnieje dziś już w tak wielu egzemplifikacjach, że można ją interpretować nie tylko jako interesujące zjawisko z pogranicza mediów (dyscyplin), ale klaruje się możliwość obserwacji w jej obrębie pewnych nurtów, gatunków⁴, popular-

² Źródło fotografii po lewej stronie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krak%C3%B3w_pomnik_Piotra_Skargi.jpg [dostęp: 20.06.2017], po prawej: fot. PAP/J. Bednarczyk, <http://dzieje.pl/aktualnosc/400-lat-temu-zmarl-szermierz-kontreformacji-ks-piotr-skarga> [dostęp: 20.06.2017].

³ Wątek nieszczęśliwych wypadków doznawanych przez turystów robiących selfie okazuje się zresztą współgrać z kontrowersjami, które wywołało samo pojawienie się rzeźby. Np. Monika Branicka na temat pozy, w jakiej zaprezentowany został na pomniku Skarga, napisała tak: „Przedstawiony został w chwili, kiedy potyka się o wystający z kolumny trzpień, z ręki zaś wypadła mu księga z napisem »Kazania«” (Branicka 2001, 12).

⁴ Najogólniej rzecz ujmując i przywołując jedynie niektóre z zaobserwowanych odmian, częściowo też posługując się terminologią zaproponowaną przez samych autorów, wśród nowych form samego e-wiersza wyróżnić można takie odmiany jak:

nych tematów, wątków⁵. Istnieje też wiele przykładów potwierdzających dobitnie, że sytuacja poezji wykorzystującej nowe media skomplikowała się o wiele bardziej, niż moglibyśmy przypuszczać, czytając pierwsze powieści hipertekstowe⁶ czy choćby początkowe wiersze emanacyjne Zenona Fajfe-

-
- poezja cybernetyczna (cyberpoezja) w postaci np. elektronicznych realizacji literackich Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego;
 - wiersze emanacyjne, tworzone np. przez Zenona Fajfera w projektach e-liberackich;
 - wiersze oparte na zakłóconej frazie i strukturze, mające sprawiać wrażenie symulacji zaburzeń działania systemu komputerowego, które to zaburzenia mogą być realizowane dwojako, w postaci tekstowej lub pozatekstowej; Urszula Pawlicka określa je mianem utworów „skażonych technologią”;
 - wiersze interaktywne z silną obecnością grafiki komputerowej, płaskiej i przypominającej rozwiązania twórców net artu, lub też bardziej zaawansowanej, opartej na przestrzenności, trójwymiarze, dla której opisu w anglojęzycznej krytyce literackiej stosowane jest określenie „poezja przestrzenna” (*spatial poetry*);
 - wiersze oparte na estetyce przepływu, określane często za pomocą kategorii *flow*;
 - wiersze oparte na kombinatoryce (tom stanowi rodzaj bazy danych, najczęściej znaków literowych lub konstrukcji wyrazowych, wersów, strof, których łączenie oddane jest do dyspozycji czytelnikowi w taki sposób, że może on decydować, w jakiej kolejności przebiegać będzie ścieżka jego lektury-wędrówki przez wiersz/tom);
 - utwory lokujące się pomiędzy dziełem literackim a instalacją artystyczną, które najpierw się ogląda, następnie można podjąć czynność lektury (np. realizacje artystyczne Andrzeja Głowackiego);
 - poezja algorytmiczna, w której przypadku czynność budowania sensów spoczywa na programie komputerowym, np. projekt *Poeta* Michała Rudolfa;
 - poezja wykorzystująca strategię remiksu i mash-upu (realizowana np. przez Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego);
 - interaktywne kolaże literackie, współtworzone przez warstwę słowną i obrazową (np. poetyckie kolaże Ewy Michalskiej) itp.

⁵ Np. często podejmowane przez poetów problemy autentyczności i wtórności, indywidualności i rozbięcia podmiotu, relacji jednostki ze sferą *sacrum* w dobie cybertechnologii itp. Literatura nowomediałna często podejmuje tematy dotyczące specyfiki jej samej, czyli istoty dzieła literackiego przeobrażonego przez nośnik interaktywny i doposażonego o właściwości z tegoż nośnika wynikające, kwestii autotematyzmu, przeobrażeń procesu pisania w dobie nowych mediów, kwestii rozszerzonego autorstwa, a ściślej przemiany kategorii autora w czytelnika-interaktora, podejmującego relacje z dziełem, mającego rozszerzone możliwości wpływania na nie, kategorii procesualności, przepływu, będących równoznacznymi z procesem istnienia (a właściwie dziania się) dzieła przed oczyma i tym samym w umyśle odbiorcy.

⁶ Choćby pierwszą powieść hipertekstową *Blok* Sławomira Shuty. Zob. np. <https://www.youtube.com/watch?v=2kVAbCpXSaY> [dostęp: 20.06.2017] czy też powieść hipertekstową Konrada Polaka *Schemat*, która ukazała się w dwóch wersjach – jednej przeznaczonej na wyszukiwarki komputerowe, drugiej – na smartfony. Zob. http://www.ha.art.pl/hiperteksty/schemat_stacjonarny/indeks.html [dostęp: 20.06.2017].

ra⁷: po pierwsze, tekst stanowiący fragment dzieła literackiego, umieszczony na ekranie monitora, w określony sposób ukonstytuowany graficznie i doposażony o dodatkowe, wizualne elementy, przestaje być ważny jedynie jako tekst, zaczynając znaczyć jako obraz lub analogicznie do obrazu, co w konsekwencji oznacza, że przestrzeń dzieła zyskuje istotną rangę; po drugie, wzrost znaczenia przestrzenności dzieła literackiego powoduje, że w procesie jego świadomej odbiorczej analizy i interpretacji w umyśle czytelnika uaktywniają się figury i kategorie kulturowo i antropologicznie ważne (*rhisome*, uruchamiający się kontekst klączy, kategoria głębi, jej stopniowanie itp.), zaczynając w zasadniczy sposób wpływać na poziom treści, wchodzić z nim w relacje, w konsekwencji powodując, że dzieło literackie zaczyna nabierać dodatkowych znaczeń. Dzięki takiemu wzbogaceniu przestrzenności dzieła literackiego o obszary wynikające ze specyfiki nośnika, mamy dziś do czynienia z interesującą rekonstrukcją literatury, przekształceniem tradycyjnych kategorii teoretycznoliterackich, takich jak: struktura (znaczące bowiem okazują się już nie tylko strofy czy rozdziały, a kolejne ekrany i to, co zachodzi pomiędzy treściami z nich wynikającymi), konstrukcja podmiotu/bohatera literackiego (przybiera on postać podmiotu w ruchu, dynamicznego, można by rzec – *in statu nascendi*, bytu rozproszonego, zależnego od poczynań odbiorcy), sytuacja liryczna (która przestaje być spójna za sprawą rozszerzonych możliwości odbiorcy, będącego obecnie kimś więcej niż tylko interpretatorem, bo interaktorem), czy w końcu funkcjonujące w literaturze podziały (dochodzi kolejny – uwzględniający możliwości tkwiące w nośniku).

Jeden z tematów nieco rzadziej podejmowanych, ale od niedawna już obecnych w literaturze nowomediialnej, stanowi wątek nawiązujący do historii. Celem niniejszego artykułu będzie właśnie ukazanie nowomediialnych transpozycji pamięci historycznej, dokonywanych poprzez przeszczepienie motywów słowno-ikonicznych, nawiązujących do pamięci historycznej, z kontekstu ściśle historycznego na grunt literatury interaktywnej, w szczególności – na grunt wideoklipowej poezji Katarzyny Giełżyńskiej pochodzącej z tomu pt. *C) n Du It* oraz literacko-mediialnych interaktywnych projektów Leszka Onaka. Prezentowane przykłady stanowią interesującą formę konwergencji mediów, czyli takiego ich łączenia, w efekcie którego powstaje całkiem nowa jakość, mamy bowiem w ich przypadku do czynienia z łączeniem poetyki wiersza z formą wideoklipu, remiksowania tradycji literackiej odsyłającej

⁷ Poezję e-liberacką Zenona Fajfera analizowałam wielokrotnie w osobnych artykułach naukowych. Zob. m.in.: Bodzioch-Bryła 2012, 249–285; Bodzioch-Bryła 2011, 145–172; Bodzioch-Bryła 2016, 316–340).

do kontekstu historycznego. Każdy z tych przypadków opiera się również na rodzaju implementacji, polegającej na przeszczepieniu pewnych idei (związanych, najogólniej rzecz ujmując, z polskim kontekstem narodowo-historycznym) na obszar, w którym dotychczas powszechnie nie występowały lub też występowały rzadko albo w zupełnie innej postaci.

Wideotomik Katarzyny Gielżyńskiej *C()n Du I⁸* opisywany jest na stronach promujących dzieło jako

zbiór poetyckich klipów słowno-muzycznych, prezentujących najważniejsze zjawiska w kulturze wizualnej oraz stawiających pytania o miejsce człowieka w sferze online i o tożsamość w czasach awatarów. Intensywne, wyraziste oraz ironiczne obrazy zyskują postać wideofraszek – Gielżyńska humorystycznie ukazuje internetowe „rytuały”, jak klikanie, czatowanie czy postowanie. Nawiązania do animacji, filmu, reklamy czy gry komputerowej w efekcie generują klipy dynamiczne, ekspansywne, „suche kości” – jak stwierdza w manifestacyjnym „wierszu logicznym” – bądź można powiedzieć przewrotnie, że są „mięsiste”, konkretne i stanowcze. Całość utrzymana jest w konwencji „post-atariowej” – powracający kolor zielony, kojarzący się z poleceniami systemu oraz prosta czcionka tekstu świadczą o tęsknocie za jasnym i nieskomplikowanym światem 8-bitowym. Widz zmagając się z obrazami symultanicznymi i z napierającymi dźwiękami, doświadczając przy tym rzeczywistości stereofonicznej. W płynnym XXI wieku człowiek jest odradzającym się na nowo awatarem, pikselem czy smugą cyny na płycie głównej społeczeństwa (Pawlicka, web).

Inna z notek recenzyjnych tak przedstawia literacki projekt:

Polyskliwy fosfor liter na czarnym tle to język pierwotny komputerów z epoki przed-interfejsowej. Ku takim właśnie źródłom kieruje się Katarzyna Gielżyńska, by w kilkudziesięciu sekundach, bez ekstatycznych ilości klatek na sekundę, niemal wyciszonym głosem, wyskandować na ekranie prostą, poetycką grę niebanalnych skojarzeń i przekonujących kontrastów. Słowo toczy tę grę na równych prawach z kolorem, kształtem, dźwiękiem i rytmem ruchomego obrazu. Elementy dopełniają się i nawzajem tłumaczą (przekładają) w sposób prosty, harmonijny. Less is more, mówi Gielżyńska i raz jeszcze wskazuje na kierunek, którym według niej, według nas, powinna pójść poezja XXI wieku: węzeł, który splata trzy tradycje i trzy języki: język poetycki, język filmu oraz język oprogramowania (Pisarski, web).

⁸ Tytuł tomu, jak ujawniła autorka w wywiadzie, pochodzi od nazwy jednego z typów czcionek.

Wszystkie utwory składające się na tomik w bardzo podobny sposób wykorzystują obraz. Struktura wierszy jest trójwarstwowa, a składa się na nią tekst, ruchomy obraz i dźwięk. Dynamika wizualności wynika z zastosowania przyspieszonego rytmu przemian kolejnych obrazów oraz podążającej za nim warstwy/ścieżki dźwiękowej. O tym, że mamy tu do czynienia z utworami poetyckimi, a nie jedynie wideoklipami, decyduje występowanie tekstu poetyckiego. Co ciekawe, często tekst ten skoncentrowany jest na kwestiach autotematycznych, stanowiąc rodzaj chwilowej zadumy nad sobą samym, a dokładniej – nad miejscem wiersza, aktu pisarskiego oraz losów podmiotu lirycznego w dobie mediów cyfrowych.

Zastosowanie warstwy wizualnej sprawia, że odbiorca przestaje być czytelnikiem, stając się widzem, oglądaczem, percypującym utwór poetycki niczym teledysk. Kompatybilność warstwy tekstowej, obrazowej i wizualnej sprawia, że odnosimy wrażenie, iż każda kolejna warstwa składająca się na całości utworu podkreśla treści niesione przez poprzednią. Gdyby chcieć oszacować ważność każdej z nich, ocenić rangę kolejności, niewątpliwie można by dojść do wniosku, iż nie sposób tu mówić o zwykłym współlistnieniu, współtworzeniu dzieła literacko-wizualnego, ale większością utworów rządzi ta sama zasada: prymarnym okazuje się tekst poetycki (gdyż bez niego sama dźwiękowo-wizualna warstwa pozostałaby niepełna, nieczytelna, a na pewno jej znaczenie zostałoby znacznie splaszczzone, ograniczone, a przez to niejasne), następną istotną warstwą będzie wizualna, a całości dopełnia linia dźwiękowa.

W wierszu pt. *Lekcja historii* (Giełżyńska, web) mamy do czynienia z nałożeniem na siebie trzech warstw: tekstu poetyckiego, animowanej warstwy obrazowej oraz dźwięku. Gdyby wyodrębnić sam tekst poetycki, utwór przedstawiałby się następująco:

(KIEDYŚ WSZYSTKO BYŁO)

(OD NARODZIN DO ŚMIERCI)

(CZARNE NA

MATRIX

*(NIE BYŁO JUŻ NARODZIN, NIE BYŁO JUŻ ŚMIERCI,

BYŁA TYLKO OTO TA CHWILA

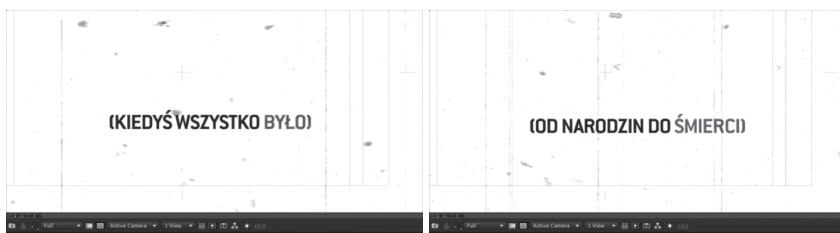
ZAWIESZONA POTEM ZIELONE BOMBOWCE ZDJĘŁY ZIELONE MI...⁹

MÓWI SIĘ, ŻE TERAZ JEST POKÓJ, CO OZNACZA, ŻE BOMBARDUJĄ

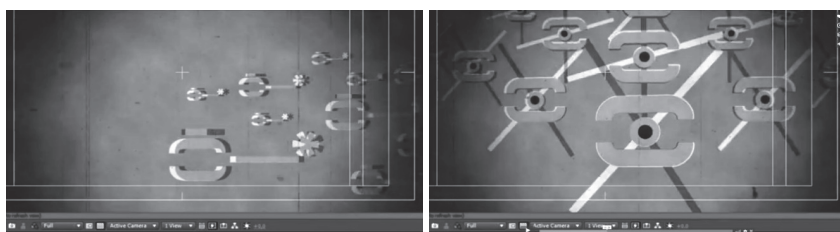
⁹ Niektóre wyrazy stają się nieczytelne, a niektóre są ucięte, można więc uznać, że gdzieś tam gdzie poziom sensów zaczyna się rozpadać.

PO CYWILNEMU, NA WESOŁO, NIEWIDOCZNIE, BEZ CE-
 LU, BEZ
 POCZĄTKU, BEZ ŚRODKA)
 K. Gielżyńska, *Lekcja historii*

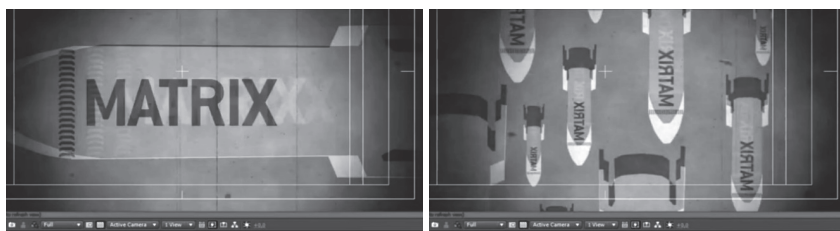
A tak przedstawiają się zrzuty ekranów kolejnych fragmentów audiowizu-
 alnego utworu:



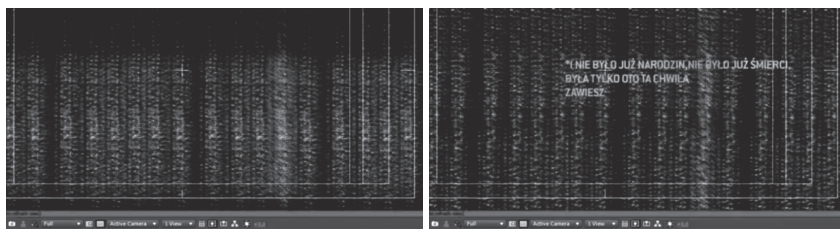
Fot. 3, 4. Katarzyna Gielżyńska, *Lekcja historii* z tomu *C()n Du It* (Gielżyńska, web)



Fot. 5, 6. Katarzyna Gielżyńska, *Lekcja historii*, z tomu *C()n Du It*



Fot. 7, 8. Katarzyna Gielżyńska, *Lekcja historii*, z tomu *C()n Du It*



Fot. 9, 10. Katarzyna Gielżyńska, *Lekcja historii*, z tomu *C()n Du It*

Tabela 1. Następowalność i współzależność elementu tekstowego, wizualnego i dźwiękowego w wierszu Katarzyny Giełżyńskiej *Leżeja historii*

Części	A Tekst	B Obraz	C Animacja	D Dźwięk	Kolejność występowania
Część pierwsza, obejmująca pierwszy, drugi i trzeci wiersz	(KIEDYŚ WSZYSTKO BYŁO)/(OD NARODZIN DO ŚMIERCI)/(CZARNE NA	Białe tło, miejscami przybrudzone. Całość przypomina obraz wideo przedstawiający pustą kłiszę po zakończeniu projekcji.	Kolejno pojawiają się wyrazy składające się na wiersz.	Efekty dźwiękowe przypominają dźwięk pracującego silnika maszyny. Dźwięk, za sprawą nasilonego nacisku i słabnięcia, brzmi zło-wrogiego.	A/B/C/D – pojawiają się równocześnie.
Część druga	MATRIX Wyraźne ograniczenie warstwy tekstowej; część semantyczną utworu przejmują warstwa obrazowa oraz dźwiękowa.	Na krótko pojawia się czarne tło; następnie ciemnoszare. Na ciemnoszarym tle kolejno pojawiają się uproszczone obrazy nadlatujących wojskowych helikopterów; następnie bombowców z napisem „MATRIX”. Tę część utworu kończy powracający obraz ciemnoszarego tła.	Dynamiczne przeobrażenia obrazu nadlatujących wojskowych helikopterów, w zielonym kolorze; obiekty widoczne są najpierw z boku, jako lecące z prawej strony ku lewej; następnie na wprost odbiorcy, jako zbliżające się do niego (dźwięki czerni odbiorca widzi obraz w postaci ograniczonej, głównie jako poruszające się zielono-kremowe śmigła), w końcu z lewej ku prawej. Następnie odbiorca widzi duży bombowiec z napisem „MATRIX”, sunący po ekranie z lewa na prawo; bombowiec zostaje zwielokrotniony; po krótkim czasie	Krótkotrwały głosny dźwięk, przypominający fragment ścieżki dźwiękowej zaczerpniętej np. z filmu grozy; ustalenie źródła nie jest możliwe ze względu na bardzo krótki czas trwania dźwięku (niecała sekunda); następnie słyszemy nieco bardziej przytłumiony dźwięk, przypominający ścieżkę dźwiękową często stosowaną jako podkład archiwalnych obrazów wojennych. Dźwięk w momencie pojawienia się bombowców ulega zmianie na bardziej złowrogi i narastający.	B/C/D – pojawiają się równocześnie; A ograniczone.

Część trzecia	<p>*NIE BYŁO JUŻ; NARODZIN, NIE BYŁO JUŻ ŚMIERCI /, BYŁA TYLKO OTO TA CHWILA / ZAWIESZONA PO- TEM ZIELONE BOM- BOWCE ZDJĘŁY ZIE- LONE MI. ... / MÓWI SIĘ, ŻE TERAZ JEST POKÓJ, CO OZ- NACZA, ŻE BOM- BARDUJA / PO CYWILNEMU, NA WESOŁO, NIEWI- DOCZNIE, BEZ CELU, BEZ POCZĄTKU /, BEZ ŚRODKA</p>	<p>Na ciemnoszare tło nało- żony został obraz przy- pominający pole widze- nia osoby spoglądającej w celownik karabinu; obok widnieją zielony migający kursor. Nastę- pnie ciemne tło zaczyna pokrywać masa przypo- minająca zmultiplikowany obraz kursora lub dyna- micznie poruszający się zapis kodu binarnego.</p>	<p>ruch poziomy zastąpiony zostaje ruchem piono- wym i widzimy obiekty przypominające liczne bomby (każda z napisem „MATRIX”), spadające z góry na dół.</p>	<p>Migający kursor; zmiana ciemnoszarego tła w tło pokryte dynamicznie poruszającym się zapisem kodu binarnego. Płynne pojawianie się tekstu poetyckiego z trzyssekun- dowym zawieszaniem w trakcie wyświetlania się czasownika „ZAWIE- SZONA” („ZAWIESZ- --ONA”).</p>	<p>Podkład dźwiękowy sta- nowią niskie, zlowrego brzmące dźwięki; dźwięk w momencie pojawienia się słowa „ZAWIESZO- NA” zostaje na trzy se- kundy przerwany („ZA- WIESZ-”), by później powrócić w identycznej tonacji.</p>	<p>B/C/D – pojawiają się równocześnie; następnie A.</p>
---------------	--	--	---	--	--	---

Warstwę tekstową bez wizualnej można jednak uznać za zdecydowanie ograniczoną, gdyż to dopiero audiowizualne doposażenie utworu pozwala uzyskać spójną całość.

Elementy obrazowe nawiązujące do tematyki wojny wykorzystuje Gielżyńska, jak widać, w celu podjęcia refleksji zgoła innej niż historyczna, bo dotyczącej kwestii wolności i jej braku. Pojawiające się w pierwszej części utworu maszyny wojenne, przedstawiane w postaci helikopterów wojskowych oraz obrazu bombardowania – w części drugiej zastępuje utrzymana w tej samej kolorystyce wizualizacja sygnująca szum informacyjny, implozję znaczeń. Temu służą elementy takie jak obraz charakterystyczny dla tego, co widzi oko spoglądające w celownik karabinu, słowo „MATRIX”, stosowane (w znaczeniu potocznym) dla określenia tego, co wydaje się niezrozumiałe i nierealne, a przede wszystkim dynamicznie wypełniający tło binarny kod zerojedynekowy. Wojnę w znaczeniu dosłownym zastąpiła więc, jak zostało to zasugerowane, wojna informacyjna (zalew danych, który bombarduje „PO CYWILNEMU, NA WESOŁO, NIEWIDOCZNIE, BEZ CELU, BEZ/POCZĄTKU, BEZ ŚRODKA”).

Klikając Polskę¹⁰, permutując Konstytucję. Projekty literackie Leszka Onaka

W nieco odmienny sposób zainteresowaniu tematem narodu daje wyraz Leszek Onak, twórca i promotor projektów łączących literaturę i nowe media¹¹. Jego utwór pt. *Wczytaj Polskę*¹² (2013) opiera się na zabiegu remiksu i jako taki może być zaliczony do najbardziej radykalnych eksperymentów formalnych i treściowych w literaturze nowomediальной. Co prawda, zapewne asekuracyjnie umieszczona w opisie notka określa całość mianem „mini-

¹⁰ Fragment niniejszego podrozdziału dotyczący utworu Leszka Onaka *Wczytaj Polskę* publikowany był jako część osobnego artykułu. Zob. Bodzioch-Bryła 2017, 225–249.

¹¹ Współtwórca portalu Niedoczytania.pl i serwisu społecznościowego dla autorów i czytelników Liternet.pl, założyciel Fundacji Liternet zajmującej się promocją literatury w sieci (<http://krakow.naszemiasto.pl/artykul/leszek-onak-nominacja-7-nadziei-mojego-miasta,2863624,art,t,id,tm.html> [dostęp: 20.09.2017]).

¹² Utwór dostępny jest na stronie WWW poety oraz na stronie kolektywu twórczego Rozdzielczość chleba. Zob. <http://rozdzielchleb.pl/nosnik/1+1/wczytajpolske/> [dostęp: 20.09.2017].

-gry"¹³, ale już w miejscu pobierania widnieje informacja typowa dla pobierania ze strony utworów literackich: „Czytaj za darmo”. Zacerpnięte ze słownika muzycznego pojęcie remiksu, rozumiane jako kategoria badawcza,

może posłużyć jako doskonale narzędzie do analizy cyrkulacji tekstów w dobie mediów cyfrowych. Remiks nie charakteryzuje przy tym wyłącznie procesu twórczego, ale – być może przede wszystkim – taktyki odbiorcze. Ogromna część naszego uczestnictwa w kulturze zasadza się bowiem na logice remiksu, w której powtórzenie i oryginalność, determinizm i podmiotowa sprawczość splatają się w jednej figurze. Polecenie „kopiuj-wklej” stanowi tylko najbardziej powierzchowną formę takiego odbiorczego remiksu. W rzeczywistości zarówno twórcy, jak i odbiorcy stosują złożone taktyki remiksowe, które stają się dla nas narzędziem negocjowania znaczeń i tożsamości. Dla kulturoznawcy natomiast remiks może okazać się doskonałym pojęciem operacyjnym, które posłuży do przepracowania takich kategorii, jak oryginalność, autorstwo, podmiotowość, lokalność, wirtualność czy subwersja (Nacher, Gulik i Kaucz 2001, 7–8).



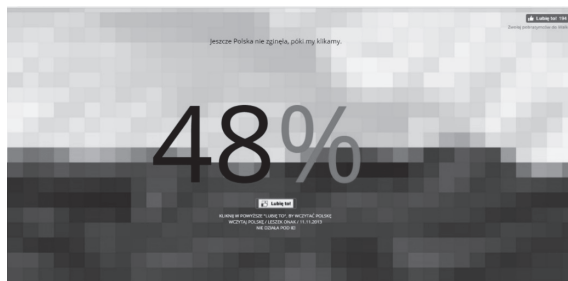
Fot. 11. Leszek Onak, *Wczytaj Polskę* (Onak, web1)

Leszek Onak często balansuje na granicy prowokacji. Wiersz *Wczytaj Polskę* – w pierwszym odczytaniu, pozbawionym pogłębionego kontekstu interpretacyjnego – potraktować można właśnie jako prowokacyjny i obrazoburczy. Białoczerwone tło stanowi rozmyty, chciałoby się rzec – spikselowany wizerunek polskiej flagi, uzyskany najprawdopodobniej na skutek celowo zbyt silnego powiększenia obrazu. Na dolnej – czerwonej części flagi umieszczony został napis stanowiący instrukcję postępowania z tym – wy-

¹³ „Mini-gra poruszająca się w obszarze »Polska! przejmujemy ten filmik«. Zadaniem wojownika, uzbrojonego we włócznię z grotem lajka, jest wgranie kraju na serwer?”. <http://rozdzielchleb.pl/wczytaj-polske/> [dostęp: 20.06.2017].

magającym interaktywności dziełem: „KLIKNIJ W POWYŻSZE »LUBIĘ TO«, BY WCZYTAĆ POLSKĘ. WCZYTAJ POLSKĘ/LESZEK ONAK/11.11.2013”. Nad instrukcją znajduje się przycisk – miejsce do klikania oraz napis „Lubię to!”, z charakterystyczną łapką w górę. W centrum utworu widnieje wielki licznik, który w momencie podjęcia interakcji z pracą zaczyna wyświetlać wartości obrazujące szybkość klikania. Na górnej – białej części flagi – w kolejności przypadkowej, mającej sprawiać wrażenie uwarunkowanej tempem klikania-lajkowania – wyświetlają się wersy utworów poetyckich najsilniej kojarzonych z tematyką wojenno-patriotyczną, z *Mazurkiem Dąbrowskiego* Józefa Wybickiego na czele, fragmentami utworu *Bagnet na broń* Władysława Broniewskiego, *Rotą* Marii Konopnickiej, *Elegii o... [chłopcu polskim]* K.K. Baczyńskiego czy *Do polskiego chłopięcia* Władysława Bełzy, doposażone o komentarze dotyczące specyfiki podejmowania interakcji z pracą (czyli klikania). Co istotne, mamy tu do czynienia nie tyle z prostymi cytatami z przywołanych dzieł, co z ich – pewnego rodzaju – deformacjami, modyfikacjami. Modyfikacje te powstają na skutek konsekwentnego (w przypadku każdego cytatu) połączenia fragmentu literatury z terminem odnoszącym się do sfery technologii. Kontaminacje te stwarzają w umyśle odbiorcy wrażenie zaburzenia tekstu literackiego na skutek błędu, technologicznej usterki systemu, która sprawia, że w miejsce właściwego słowa podstawione zostało niewłaściwe, wywołując stylistyczny zgrzyt. Ów zgrzyt jest tym silniejszy, że autor jako bazę modyfikacji wybrał utwory mało powiedziane znane, co wręcz – zakodowane w pamięci każdego Polaka czy to przez sam fakt bycia obywatelem (hymn państwowy), czy to przez fakt szkolnej edukacji literacko-patriotycznej (*Rota* Konopnickiej, *Elegia o... [chłopcu polskim]* Baczyńskiego, *Do polskiego chłopięcia* Bełzy)¹⁴.

¹⁴ Zmodyfikowane struktury brzmią następująco: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my klikamy” (zamiast: „póki my żyjemy”); „Kiedy przyjdą podpalic dom. Palec na lajk! Trzeba krwi!” (zamiast: „Bagnet na broń!/Trzeba krwi!”); „Co nam obca przemoc wzięła, myszką odbierzemy” (zamiast: „szablą odbierzemy”); „Do krwi, ostatniej kropli z żył, klikać będziemy ducha” (zamiast: „bronić będziemy ducha”) [Tu zaznaczyć należy, że autor nie wykazał się znajomością oryginału, bowiem popełnił błąd interpunkcyjny, wprowadzając przecinek tam, gdzie w pierwowzorze być go nie powinno, a co za tym idzie, w niezamierzony sposób zmieniając pierwotny sens oryginału w miejscu, w którym chyba robić tego nie zamierzał (w oryginale czytamy: „Do krwi ostatniej kropli z żył/Bronić będziemy ducha”, u Onaka natomiast po sformułowaniu „Do krwi” wstawiony został przecinek, który rozбивa zasadniczy, wynikający ze składni, sens wersu („Do krwi, ostatniej kropli z żył...”)]; „Za twoim kursorem złączym się z narodem” (zamiast: „Za twoim przewodem...”); „Czy to był komentarz, synku, czy to serce pękło?” (zamiast: „Czy to była kula, synku...?”); „Dla ojczyzny

Fot. 12. Leszek Onak, *Wczytaj Polskę* (Onak, web1)

Intrygujące jest w przypadku analizowanego tu utworu Onaka, że nie sposób zastosować się do sugestii zawartej w tytule i wczytać Polski, bowiem niezależnie jak szybko i dynamicznie klikalibyśmy, algorytm pozwala interaktorowi dojść co najwyżej do 90%, a następnie licznik przestaje przesuwac się w górę. Możliwe, że to wina touchpada, a interakcja z pracą za pomocą myszki byłaby w tym zakresie bardziej satysfakcjonująca. W owej niemożności dopatruję się jednak potencjalnie interesującego miejsca symbolicznego. Gdyby wszystkie składniki dzieła potraktować jako znaczące głębiej niż sugeruje to popularno-społecznościowy kontekst pracy, otrzymalibyśmy niezwykle ciekawą całość, którą współtworzą spikselowana, a przez to niewyraźna, rozmyta, flaga Polski oraz cytaty z ważnych dla tego kontekstu dzieł literackich, tekstów kultury, zdekonstruowane poprzez wprowadzenie leksemów wywodzących się ze sfery kultury masowej, cyberprzestrzeni Internetu, serwisów społecznościowych („kursor”, „komentarz”, „kondycja (...) palca wskazującego”, „klikalem szybciej”, „lajki”, „button”). Wszystko to sprawia, że utwór stanowi rodzaj krytyki pewnych zjawisk społecznych, procesów i grup, które można byłoby określić jako społecznościowe ruchy, pojawiające się wśród internautów zjawiska, koncentrujące się na aktywności sieciowej internautów, czasem – w sytuacjach na to społecznie podatnych – radykalizujące się. Jak gdyby Onak poddawał w wątpliwość siłę sprawczą narodu, próbując poprzez wiersz zakrzyknąć: „Polaku – obywatelu – internauto! Klikaniem nie przysłużysz się krajowi. Ta pozorna aktywność nie dzieje się na serio. Bądź świadom, że uczestniczysz w pozorowanej zaba-

ratowania wrócim się przez lajki” (zamiast: „przez morze”); „Nie płacz, nie płacz, synku drogi, że button masz ubogi!” (zamiast: „żeś na ziemi swej ubogi”). Oprócz wspomnianych przeobrażonych cytatów, pojawiają się w wierszu następujące frazy dotyczące tempa klikania: „Henryk Dąbrowski jest niezadowolony z kondycji twojego palca wskazującego”; „W Twoim wieku klikalem szybciej?”.

wie”. Cyberprzestrzeń to przestrzeń, w której zaistnieć może żart, nawet akt kreacji dzieła, ale jeśli chodzi o siłę sprawczą, dotykać ona zaczyna już zupełnie innych kontekstów. Sama reszta opozycja, na jakiej opiera się utwór, polegająca na przeciwstawieniu realnego kontekstu historycznego (prawdziwych wydarzeń historycznych, przywoływanych za pośrednictwem nawiązujących do nich utworów, czyli okresu zaborów [Rota], tworzenia Legionów we Włoszech, najazdu szwedzkiego [Mazurek Dąbrowskiego], II wojny światowej [Elegia... Baczyńskiego]) oraz zjawisk i procesów wirtualnych, zachodzących w cyberprzestrzeni serwisów społecznościowych (klikanie, lajki) – charakteryzuje stanowisko autora, który nawet jako twórca zaangażowany w działania artystyczne ściśle sprzężone z przestrzenią oddolnych ruchów społecznościowych zdaje sobie sprawę, że w tej batalii środowisko internautów wypaść może co najmniej niewiarygodnie, by nie powiedzieć śmiesznie i niepoważnie.

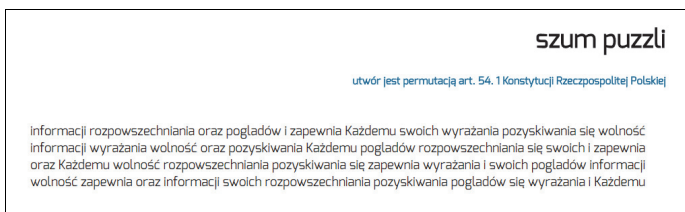
W jednym z wywiadów Onak tak wyraził się na temat inspiracji do działań na pograniczu literatury/kultury i nowych technologii:

Wierzę w działania oddolne organizowane przez grupy fascynatów, którzy realizują swoje pomysły niezależnie od władz miasta. Tam gdzie pojawiają się zhierarchizowane struktury, tam zanika spontaniczność i niczym nieskrępowane pragnienie zmiany, pragnienie, które ma podwaliny romantycznego zrywu. W niszy, w nieodkrytych zjawiskach istnieją napięcia, które mają charakter kulturotwórczy (Onak 2015).

Za najważniejszą w swej działalności emocję, która inspiruje go do dalszych działań kreacyjnych, uważa świadomość, że stworzone przez niego przestrzenie internetowe zaczynają żyć swoim życiem i stają się miejscem inspiracji dla innych oraz miejscem wymiany poglądów. Fakt, że bierze udział w pewnego rodzaju rewolucji technologicznej, która aktualizuje współczesny sposób uczestniczenia w kulturze (Onak 2015).

Innym interesującym, a jednocześnie prowokacyjnym projektem Onaka, projektem, który – jak można stwierdzić po doświadczeniu 2017 roku – zgodnie z Escarpitowską teorią podatności na twórczą zdradę właśnie w roku 2017 zdecydowanie rozszerzył swój zakres semantyczny, jest projekt *szum puszki* (2011). Projekt opatrzony został podtytułem „utwór jest permutacją art. 54.1 Konstytucji Rzeczpospolitej Polskiej”.

Można tu znów (jak w przypadku *Wczytaj Polskę*) zauważyć pewnego rodzaju nieścisłość, bowiem na stronie autorskiej oznaczył autor projekt podpisem „Typ: Program” oraz adnotacją: „Program jest permutacją art. 54.1

Fot. 13. Leszek Onak, *szum puzzli*

Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej”, nie używa więc w odniesieniu do niego terminu „utwór”, ani tym bardziej „utwór literacki”, jak dzieje się to na stronie właściwej utworu. Komentarza wymaga niewątpliwie pojęcie *permutacja* – pojęcie z zakresu algebry matematycznej, dokładnie kombinatoryki, oznaczające „ułożenie elementów zbioru skończonego w określonym porządku” lub też „każdy z możliwych układów (...) elementów” (SJP); inne źródło podaje, że „permutacja zbioru n-elementowego – to dowolny n-wyrazowy ciąg utworzony ze wszystkich elementów tego zbioru. Liczbę permutacji zbioru n-elementowego możemy obliczyć ze wzoru: $P_n = n!$ ” (Matemaks, web). Obserwując utwór Onaka, zauważamy, że stanowi on dynamicznie przeobrażający się (rozwijający wciąż o kolejny wers) wspomniany fragment Konstytucji RP. Niepokojącego znaczenia tak pomyślanej całości nadaje tytuł, który sugeruje, jakobyśmy mieli do czynienia nie z najważniejszym, stanowiącym podstawę państwowości dokumentem, lecz z całością do składania, co więcej, całością w sposób pozorny (oparty na algorytmie) przeobrażającą się w przewidywalny, wciąż identyczny sposób. Nie potrzeba wybitnych zdolności analityczno-interpretacyjnych, by ten (powstały w 2011 roku) projekt skojarzyć z rozgorzałym w 2017 roku Sporem o Trybunał Konstytucyjny, mimo że tych faktów z polskiego współczesnego życia politycznego nie mógł rzecz jasna Onak przewidzieć 6 lat wcześniej.

Na podobnie prowokacyjnym zabiegu oparł Onak literacki projekt *ciemiste diody* (2014), stanowiący remiks utworu *Sierpień* Brunona Schulza oraz książki *Polski Fiat 125p. Budowa. Eksploatacja. Naprawa*, która to całość opatrzona została podtytułem *Cyfrowa malwersacja opowiadania „Sierpień” Brunona Schulza*, siebie określając natomiast mianem jego „producenta”. Projekt wywołał ożywioną dyskusję krytycznoliteracką, w której Onak tak bronił się przed zarzutami innego poety tworzącego e-literaturę, Zenona Fajfera. Fajfer, zbulwersowany, wyszedł w trakcie prezentacji projektu, by następnie opublikować list otwarty, który rozpoczął wspomnianą krytycznoliteracką polemikę. Odpowiadając na zarzuty Fajfera, Onak napisał:

skalę masową, choć oczywiście dające możliwość personalizacji, wykorzystywane przez Leszka Onaka do tworzenia indywidualnych autorskich projektów poetyckich, które finalnie okazują się otwarte na rzeczywiste liczne interakcje z każdym jednostkowym odbiorcą, a w końcu z implementacją treści związanych z historią, narodem, w środowisku o trojakim, bo informatyczno-społecznościowo-literackim charakterze. Na skutek takich właśnie konwergencji i implementacji generowane są ciekawe sensory kulturowo-literackie.

Bibliografia

- Bodzioch-Bryła B., 2012, *Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie SPOD Zenona Fajfery i The Surprising Spiral Kena Feingolda*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LV, z. 2 (110).
- Bodzioch-Bryła B., 2016, *Post-człowiek, czyli „Zjazd Automatów”. Od post-ciała do cyborgicznej tożsamości i funkcjonalności; nowomediałne uwarunkowania obrazu człowieka w najnowszej poezji analogowej i cyfrowej*, w: *Biological Turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. Wężowicz-Ziółkowska D., Wieczorkowska E., Katowice.
- Bodzioch-Bryła B., 2017, *Kraj na literę P. Rozmyślenia o Polsce w najnowszej poezji drukowanej i algorytmicznej*, w: *Poczucie narodowe, poczucie patriotyczne*, red. Rott D., Łomża.
- Bodzioch-Bryła B., Dorak-Wojakowska L., Smolucha D., 2017, red., *Wzrokocentryzm, wizualność, wizualizacja we współczesnej kulturze*, Kraków.
- Bodzioch-Bryła B., *Hermeneutyka cyberpoematu? Kilka pytań o interpretację na marginesie utworu Zenona Fajfery „Ars poetica”*, „Perspektywy Kultury” 2011, nr 5 (2).
- Branicka M., 2001, *Gniot na słupie*, „Art & Business”, nr 9.
- Nacher A., Gulik M., Kaucz P., 2011, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, red. Gulik M., Kaucz P., Onak L., Kraków.
- Polak K., 2011, *Schemat*, Kraków.

Netografia

- Giełżyńska K., web, *Lekcja historii*, w: Giełżyńska K., *C(n) Du It*, http://ha.art.pl/gielzynska/menu_flash.html [dostęp: 20.06.2017].
- Matemaks. Matematyka maksymalnie prosta*, web, <https://www.matemaks.pl/permutacja.html> [dostęp: 20.06.2017].
- Onak L., 2015, [nominacja 7 Nadzici Mojego Miasta], <http://krakow.naszemiasto.pl/artukul/leszek-onak-nominacja-7-nadzici-mojego-miasta,2863624,art,t,id,tm.html> [dostęp: 20.05.2017].
- Onak L., web1, *Wczytaj Polskę*, <http://rozdzielchleb.pl/nosnik/1+1/wczytajpolske/> [dostęp: 20.06.2017].
- Onak L., web2, *Nie ma żadnych świętych plików. Odpowiedź Zenonowi Fajferowi*, <http://ha.art.pl/prоекty/felietony/4073-nie-ma-zadnych-swietych-plikow-odpowiedz-zenonowi-fajferowi>

- Pawlicka U., web, *Katarzyna Giełżyńska – wideowiersze z tomu „C()n Du It”*, <http://ha.art.pl/prezentacje/poezja/2420-katarzyna-gielzynska-wideowiersze-z-tomu-cn-du-it.html> [dostęp: 20.06.2017].
- Pisarski M., web, *Katarzyna Giełżyńska – Wiersz logiczny (nagroda główna w październikowym Internetowym Turnieju Jednego Wiersza)*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/poezja/2106-katarzyna-gielzynska-wiersz-logiczny-nagroda-glowna-w-pazdziernikowym-itjw.html> [dostęp: 20.06.2017].
- Shuty S., *Błok*, <https://www.youtube.com/watch?v=2kVAbCpXSaY> [dostęp: 20.06.2017].
- Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2571256> [dostęp: 20.06.2017].

New Media Historical Memory Transpositions in the Video Poetry of Katarzyna Giełżyńska and the Digital Works of Leszek Onak

The aim of the article is to discuss the phenomenon of transplanting verbal-iconic motifs relating to historical memory out of strictly historical contexts into the interactive literature genre (the audiovisual poetry volume of Katarzyna Giełżyńska and interactive literary projects of Leszek Onak). The presented literary examples also constitute an interesting form of media convergence, i.e. media fusion, which results in creating a new oeuvre.

Keywords: transposition, video poetry, Katarzyna Giełżyńska, Leszek Onak, media convergence