

BOGUSŁAWA BODZIOCH-BRYŁA
Akademia Ignatianum, Kraków*

Od e-poematu do interaktywnego dzieła sztuki. Konwergencja mediów na przykładzie *Spod* Zenona Fajfera i *The Surprising Spiral* Kena Feingolda

From an E-poem towards an Interactive Work of Art. Convergence of the Media Based on the Examples of Zenon Fajfer's *SPOD* and Ken Feingold's *The Surprising Spiral*

Abstract

The text, using the example of a work belonging to the literary style (*But Eyeing Like Ozone Whole* by Zenon Fajfer) and the interactive art (the installation *The Surprising Spiral* by Ken Feingold) analyses the idiosyncrasy of works positioning themselves at the borderland of media and literature, works both literary (textual, narrative and poetic) as well as media ones (changeable, iconic, set in a computer program, double-indirect), paying attention to the meaningfulness of the disciplines borderland (in this case literary and media studies). The author stresses the reasonableness of the question asked by Katarzyna Bazarnik, whether, by accident, Darwin's evolution of species continues. In the author's opinion, based on her observation of works belonging to the literary style and the discussed work *The Surprising Spiral* by Ken Feingold, this question should get a positive answer. And possibly, as an effect of initiation, which has already happened, we will soon be entering the museum-gallery space not only in order to look but also to read.

*Wydział Filozoficzny, Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum w Krakowie
ul. Kopernika 26
31-501 Kraków.
bogusiabb@interia.pl

Kartka papieru nie jest przezroczysta, to tylko pozory. I już nie może dłużej udawać, że jej tutaj nie ma. Jest. Była cały czas. Była i pachniała. Jeśli będę chciał stronę przezroczystą, to użyje kalki. A jeśli całkiem przezroczystą, to będę drukował na folii i oprawię w szkło. Tekst zawiśnie w powietrzu, a czytelnik będzie mógł patrzeć na jego członki jak (być może) Pan Bóg patrzy na nas przez ozonową dziurę.

W co oprawię? W szkło? Czemu nie? Kto powiedział, że książka musi zawsze wyglądać jak „książka”? Przecież to tylko konwencja, której wszyscy bezwiednie się poddają. [...] Książka [...] Może wyglądać nawet jak butelka. Więcej, może być butelką. *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004) to książka jak każda inna. Książka, która nie może wyglądać inaczej. To tekst zmusza ją do takiego wyglądu. [...] Akt twórczy (często) zaczyna się od obmyślenia budowy książki, a akt czytania (zawsze) od wzięcia tej książki do ręki. Inna budowa książki to inna fizyka. Tekst niewidzialny to meta-fizyka. Gdzieś pomiędzy znajduje się czytelnik, który na nowo uczy się składania liter (Fajfer 2010: 108-109).

Tak mógłby brzmieć wstęp do tekstu poruszającego problem przemian dzieła literackiego na przełomie XX i XXI wieku¹, gdyby nie fakt, że artyści, zmieniając fizyczną formę książki, postąpili o krok dalej. Zenon Fajfer dokonał kontaminacji dzieła literackiego z pewnymi właściwościami charakterystycznymi np. dla internetowej sieci, natomiast Ken Feingold włączył tekst literacki oraz formę kodeksu w obręb interaktywnego dzieła-instalacji. Tekst niniejszy koncentruje się na dwóch, moim zdaniem silnie ze sobą związanych dziełach: elektronicznej wersji utworu Zenona Fajfera *SPOD*, zamieszczonej na płycie pt. *Primum Mobile*, dołączonej do papierowego tomu *dwadzieścia jeden liter*, zawierającej wersje wierszy przygotowane w formie audiowizualnej prezentacji oraz na interaktywnym a jednocześnie głęboko narracyjnym przypadku dzieła sztuki, instalacji Kena Feingolda zatytułowanej *The Surprising Spiral*.

O pojęciu konwergencji słów kilka

Konflikt dwóch obserwowanych obecnie nurtów kultury — konwergencji i kultury uczestnictwa — odmienił świat mediów i zapewne określi jego rozwój na najbliższe

¹ A biorąc pod uwagę np. niektóre eksperymenty grupy OPOJAZ (reprezentującej formalizm rosyjski), także na przełomie XIX i XX w.

dekady — pisze Mirosław Filiciak (Filiciak 2006: 170). Medioznawcy od kilku już lat podkreślają złożoność zjawiska konwergencji, skutkującą wieloaspektowością jego rozumienia.

Fragmentaryzacja wydaje się jedną z ważniejszych cech nowych mediów. Z drugiej strony, w tym samym czasie dość popularna stała się koncepcja „konwergencji”, mówiąca, że w pewnym momencie wszystkie technologie medialne się połączą. Telewizja, filmy z Internetu, komunikowanie i telekomunikacja znajdują się w jednym „czarnym pudełku” przypominającym telefon. Tę wizję zaczęto jednak kwestionować, ze względu na rosnącą liczbę urządzeń i platform osiągających powyższe cele — konwergencji zaczęła ulegać treść (Jenkins 2009: 107). Samo pojęcie konwergencji ma w tym kontekście jeszcze przynajmniej dwa inne znaczenia. Pierwsze dotyczy fuzji korporacji medialnych w celu poziomej integracji różnych produktów udostępnianych na różnych platformach. Zakup MySpace przez Fox Interactive Ruperta Murdocha w 2005 roku oznacza nie tylko wejście koncernu na rynek platform społecznościowych, ale także możliwość znalezienia nowych rynków zbytu oraz wytworzenia nowych produktów, które będą mogły zaistnieć w telewizji i kinie. W takiej sytuacji nie ma przegranych (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 304).

Z powyższych spostrzeżeń wynika, że zjawiska konwergencji upatrywać należy nie tylko w samym procesie łączenia się ze sobą różnych mediów, ale przede wszystkim w konsekwencjach wynikających z owego łączenia, czyli w powstałych nowych, dotychczas nieistniejących jakościach.

Henry Jenkins zasadniczo rozszerza znaczenie terminu, stwierdzając, że zjawisko konwergencji należy odnieść do stanu umysłu uczestników współczesnej kultury, żyjących w świecie zdeterminowanym przez przeobrażające się nowe technologie:

do konwergencji nie dochodzi się w laboratoriach technicznych czy w pokojach zarządu wielkich korporacji, ale w umysłach odbiorców. To my jesteśmy konwergentni — łatwo przemieszczamy się po różnych platformach medialnych, tworzymy połączenia między światami różnych opowieści i nadajemy sens pokawałkowanemu pejzażowi mediów. „Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń między treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu” (Jenkins 2007: 109).

Autorzy wydanego niedawno podręcznika akademickiego poświęconego nowym mediom podkreślają pewną, zasadniczą sprzeczność, na której opiera się i z której pośrednio wynika zjawisko konwergencji:

okazuje się, że żyjemy w czasach, w których konflikty i oportunistyczne sojusze wokół interesów biznesowych prowadzą do powstania bardzo dynamicznego systemu — doświadczamy w nim jednocześnie fragmentaryzacji i konwergencji. To tak, jakby w wirującym kołowrotku branży medialnej i innowacji działała na nas równocześnie siła dośrodkowa i odśrodkowa. Sytuację tę można częściowo wyjaśnić, odwołując się [...] do koncepcji «długiego ogona» Andersona. Wielkie koncerny medialne, które wytwarzają 20% produktów składających się na 80% sprzedaży, nie znikają (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 304).

Niektórzy badacze sygnalizują nowy typ zagrożenia, jakie omawiany proces ze sobą niesie:

Konwergencję można rozumieć jako sposób scalania i łączenia starych oraz nowych technologii, formatów i odbiorców. Takie intermedialne połączenia i zapożyczenia mogą być postrzegane jako destrukcyjne, jeśli uznamy, że każde medium ma zdefiniowany zakres charakterystyk lub ustalone wcześniej zadania. Podejście koncentrujące się na specyfice poszczególnych mediów wiąże się z ryzykiem sprowadzenia przemiany technologicznej do gry, której efektem jest suma zerowa, gdzie jedno medium zyskuje kosztem rywali. Mniej upraszczająca perspektywa porównawcza pozwoli rozpoznać złożone synergie, które zawsze dominują w medialnych systemach, szczególnie w okresach kształtowanych przez narodziny nowego środka wyrazu (Jenkins, Thornburn 2003: 3).

W literaturze naukowej podkreślane bywają również ogólnokulturowe konsekwencje konwergencji oraz konieczność zmiany pewnych przyzwyczajęń i wypracowania nowych narzędzi adekwatnych do badania i opisu powstających w wyniku konwergencji nowych jakości kulturowych: „Stare opozycje ‘albo — albo’, które od dawna dominują w debatach ekonomii politycznej i studiów kulturowych, zastosowane do mediów po prostu nie wyczerpują różnorodnych, dynamicznych i często sprzecznych relacji pomiędzy konwergencją mediów i kulturą uczestnictwa” (Jenkins 2003: 179). Zwraca się również uwagę na fakt, iż zaistnienie zjawiska konwergencji wymusza konieczność postawienia nowych pytań, koncentrujących się na specyfice starych i nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych:

Należy [...] zadać sobie szereg pytań odnośnie do modernistycznych i awangardowych postulatów dotyczących definiowania nowych mediów jako autentycznego novum. Czy rozwój mediów jest procesem gwałtownych przemian i radykalnych rozłamów z przeszłością? Czy medium może wyjść poza swój kontekst historyczny, by stworzyć „zupełnie nowy język”? Czy rzeczywiście każde medium posiada jakąś fundamentalną, unikatową istotę (która nie jest tym samym, co jego cechy charakterystyczne warunkujące sposób, w jaki jest ono przez nas używane)? Pytania te wydają się szczególnie istotne w odniesieniu do mediów cyfrowych, które w dużej mierze opierają się na hybrydach, konwergencjach i transformacjach starszych mediów (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 100).

Pytania te okazują się również istotne w odniesieniu do dzieł literackich, a szczególnie interesujące wydają się wnioski poczynione na podstawie obserwacji utworów, które wykorzystują zjawisko konwergencji, by móc zaistnieć w specyficznej formie — bytu dziejącego się na pograniczu tekstu literackiego i medialnego. Maryla Hopfinger w książce *Literatura a media. Po 1989 roku* (Hopfinger 2010), wspominając o literackim kontekście konwergencji mediów, pisze o wykraczaniu książki literackiej poza swą tradycyjną strukturę i poszukiwaniu innych nośników dla warstwy treściowej, najpierw w formie tradycyjnej, później w postaci nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych, czyli o eksperymentach literacko-formalnych, które nie stanowią *differentia specifica* naszych czasów, lecz sięgają głęboko w historię książki literackiej. Źródła zjawisk — zdaniem Hopfinger — zaowocowały eksperymentami formalnymi, by w pewnych momentach procesu historycznoliterackiego i historycznokulturowego wyraziście się zintensyfikować. Podsumowując zmianę, jaka dokonała się w położeniu i recepcji literatury

po przełomie 1989 roku, podkreśla badaczka, iż współczesna scena komunikacyjna jest kumulatywna, a dominacja przekazów audiowizualnych nie wyklucza funkcjonowania dawniej wypracowanych sposobów wypowiedzi, zmienia natomiast ich miejsce w nowej konfiguracji oraz funkcje, jakie one dzisiaj pełnią. Niepodobna zatem utrzymywać, że mamy do czynienia z zerwaniem doświadczeń komunikacyjnych. W sposobie funkcjonowania kultury działa prawo ciągłości i zmiany, które znajduje wyraz m.in. na tzw. scenie komunikacyjnej, na której spotykają się wszystkie wcześniejsze formy i sposoby porozumiewania się ludzi: media oraz stare i nowe praktyki — komunikowanie się twarzą w twarz, prasa i radio, kino i telewizja, malarstwo i muzyka, literatura i telewizja, fotografia profesjonalna i amatorska, analogowa i cyfrowa, komiksy i pocztówki, płyty różnych generacji, telefonia stacjonarna i mobilna, komputery i Internet. Te i inne jeszcze nowe media i praktyki dołączają do już znajdujących się na scenie, stare zaś na ogół nie znikają (Hopfinger 2010: 22).

Literackie konsekwencje konwergencji mediów, czyli o sposobach recepcji e-poematu i związanych z tym problemach


Zenon Fajfer, autor *Spoglądając przez ozonową dziurę*, eksploatuje możliwości oferowane przez hipertekst nad wyraz ostrożnie, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideą zawartą w jego poezji². Przeanalizujemy sposób, w jaki przed oczyma czytającego jawi się interesujący nas utwór: na początku na ekranie pojawiają się cztery kolejne litery, tworząc zapis Spod. Każda z liter okazuje się początkiem kolejnego wyrazu. Po rozwinięciu wszystkich powstaje napis, stanowiący tytuł utworu: *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Tytuł naprzemiennie związa się i rozwija, przybliżając i oddalając względem oczu czytającego.

² Niewątpliwą trudność sprawia zrelacjonowanie w formie tradycyjnego opisu procesu „dziania się”, „stania się”, czy też raczej powstawania omawianego utworu, trudno bowiem w tradycyjny sposób cytować tę przeobrażającą się całość. By więc choć w niewielkim stopniu przybliżyć obraz utworu, jego wygląd na ekranie monitora, najwygodniej posługiwać się tzw. zrzutami ekranu (print screenami) wiersza.



S p o d

Fot. 1



Spoglądając przez ozonową dziurę

Fot. 2

Następnie na ekranie stopniowo zaczyna pojawiać się tekst, który po chwili wypełnia całą jego przestrzeń, tworząc zapis:

Skończone. Powieki opuścić. Jeszcze raz? Z ekranu na inny ekran. Zdejmowanie zasłony. Albo krzyk. Ale. Daremna rozpacz. Ujadanie losu i czasu. Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen. Tchnieniem wypełni oko niebowłęcia. Aby doglądało martwych inicjałów. Albo rozbiło ekran. Kto się poważy rozbić ekran? Skryć jakoś? Innym głosem łaski odmawiać? Skrytobójczego ekranu majestat obrazić? Spieprzyć zabawę ludzikami? Ile finezji. Odstrzał wiosenny, akt niewysłowionego altruizmu. Łuski znaleźć. Albo odciski. Dowód na obronę wrobionego, apodważalne alibi. Lufa blefuje? Okaleczyć otrzy snajpera. Teraz! AktTakTkaKat. Trafisz, nieomylna istoto? Aż staną ci epikur. Niewiele, a taka udręka. Albo lepiej bez ostrzeżenia. TkaTakKatAkt. Antrakt. Miłość, namłość, imłość. Gołe dupska zastaniając immunitetem. Emocjonalna interpretacja. Nabrać dystansu, zobojętnieć. Inny ekran: jestem widzem. Erupcja utajonej fantazji. Odwrócone role. Istnieją inne role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo niezaangażowanym emocjonalnie scenarzystą. Zatrzymać kamerę! Łyczek orzeźwiającego ozonu. Scenariusz trzeci, aleatoryczny. Tron niebowłęcia, interaktywna scena przewijania. Adieu. Zanim mną tyłek obetrą. Albo lepiej butelkę odłóż. Tu. Albo może tam. Od nowa. I co? I nic. Niezbyt efektowna gra. Ostatni epizod. Podchodzisz i trącasz atelierową flaszę. I uwalniasz mnie?

Fot. 3

Kolejne wersy powstałego utworu ulegają pogrubieniu i zacienieniu, po czym niektóre znaki znikają, w konsekwencji czego ekran przybiera wygląd następujący:

S P o J r Z e n i e Z
z A k A D r U l i
c H e A k t o R s T
w o n A d m i A r
e K s p r e S j l g ł o
S e m o S z l l
f O w a n a Ł z A
o D n o w a a L
b O o s T A T n
i A s c e N a t u A l b o
T A M n i G d z
i E i N d z l
e j w E u f O r l i
r O z t r z a s k A
n e s Z k Ł
o o S t a T n
i s p A Z m t o A l
b o T A m t O n l c l n N e
g O e P i t a f l u m

Fot. 4

SPoJrZenie ZzA kADrU
licHe AktoReTwo
nAdmiAr eKpreSjl
gloSem oSzlfOwana
ŁzA
oD nowa
aLbO
oeTATniA sceNa
tu Albo TAM
niGdziE iNdziej
w EufOrli rOztrzaskAne sZkŁo
oStaTni spAZm
to Albo TAmTO
nlc lnNegO
ePitaflum

Fot. 5

Rozsunięty tekst zsuwa się z trzaskiem, tworząc kolejny zapis (Fot.5.). W momencie zsuwania się tekstu, słychać donośny dźwięk tłuczonego szkła.

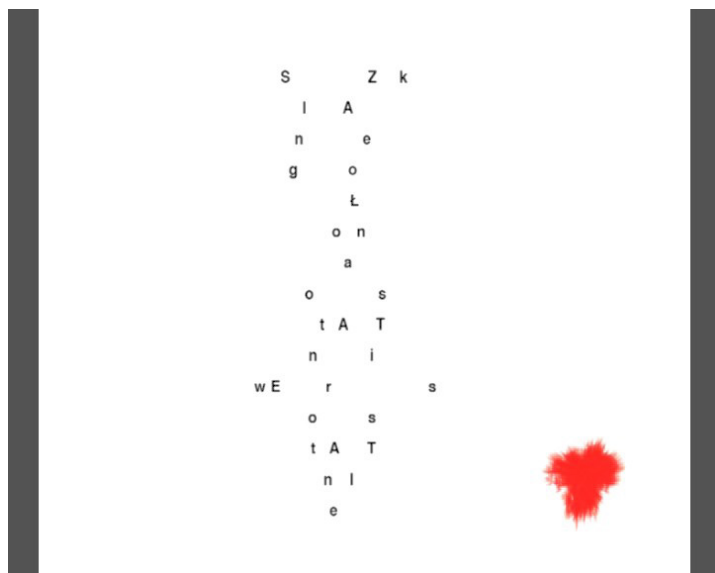
Znaki znów zmieniają swoje położenie, niektóre znikają. Procesowi towarzyszy dźwięk gniecionego szkła. Dodatkowo, w prawym dolnym rogu ekranu pojawia się mały, w pierwszej chwili ledwie widoczny, czerwony punkt, który rozrasta się, tworząc kleks przypominający plamę krwi. Plama — w miarę zanikania kolejnych partii tekstu — powiększa się.



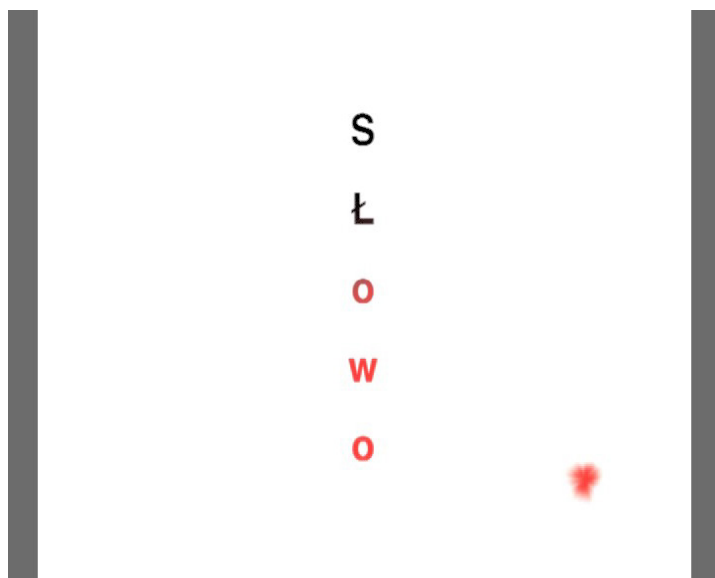
Fot. 6



Fot. 7

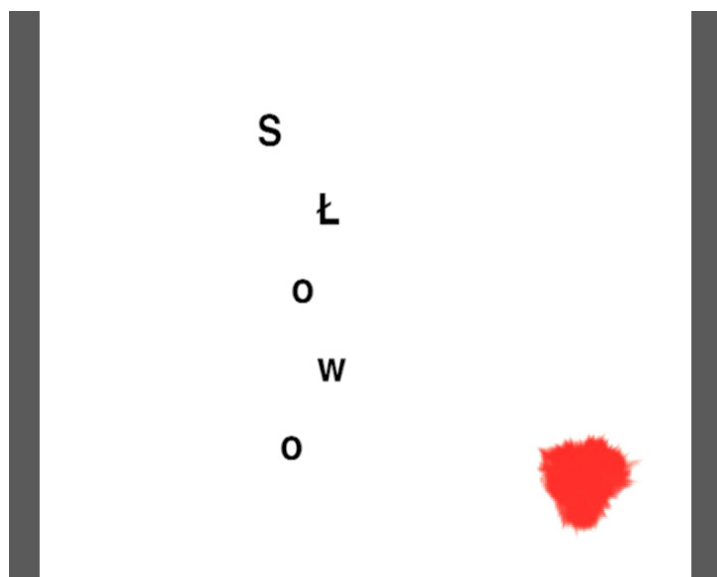


Fot. 8

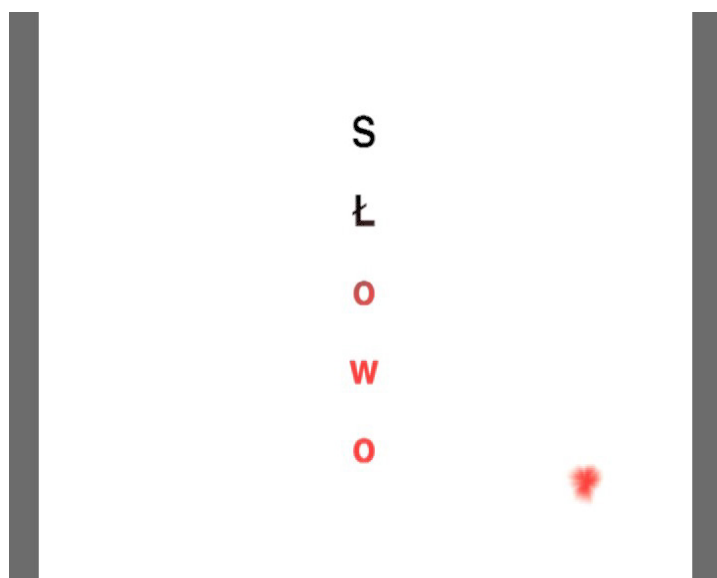


Fot. 9

Kolejny etap przeobrażeń polega na zanikaniu tych partii tekstu, które zapisane zostały małymi literami, w konsekwencji czego utwór kurczy się, aż do momentu, w którym na ekranie pozostaje jedynie zapis „słowo”. Zaczyna on ulegać stopniowemu powiększeniu.



Fot. 10



Fot. 11

W finale przeobrażeń, którym ulega utwór, słyhać kobiecy głos, wypowiadający wyraz „słowo”. Następnie obraz znika.

Dodać należy, iż wiersz dostępny jest w dwóch wersjach — elektronicznej i, nazwijmy to, „materialnej”, gdyż trudno określić innym mianem zwinięty w rulon utwór zapisany na przezroczystej folii, ukryty w butelce. Poemat w butelce obejmuje treść zgodną z zapisem zamieszczonym na Fot.3., z nieco inaczej jednak rozmieszczonym tekstem. Przed czytelnikiem stoi też większa niż w przypadku e-poematu trudność, musi on bowiem zdobyć się na wysiłek odczytania tekstu na dwa sposoby: najpierw pełnej treści wydrukowanej na folii, później natomiast winien złożyć w spójną całość jedynie drukowaną czcionkę, co okazuje się zadaniem dosyć jednak dla wzroku uciążliwym³.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie sposób podejmować się prób interpretacji utworu bez uwzględnienia autorskiego wyjaśnienia jego genezy oraz ostatecznej formy, mimo iż wyjaśnienie owo zwerbalizowane zostało znacznie wcześniej (na długo przed powstaniem utworu, w kontekście pracy nad *Oka-leczeniem*):

Chciałem opisać niewyraźne — opisać narodziny i śmierć. Dotknąć samego momentu odchodzenia i przychodzenia, obu biegunów tej wielkiej tajemnicy.

Co jednak pozostaje pisarzowi, który nie wierzy w wystarczający potencjał języka, ani też w magię samego milczenia? Długo nie miałem żadnego pomysłu. Az do roku 93, kiedy umarł mój ojciec a niedługo później urodził się syn. Przez półtora miesiąca żyłem w bardzo dziwnym stanie, miałem wrażenie, jakby obaj byli cały czas gdzieś obok. Wreszcie, będąc świadkiem porodu, widząc jak się wyłania to, co do tej pory było tak starannie ukryte, zrozumiałem, że mój tekst też musi być ukryty. Nabrałem przekonania, że ani śmierci ani narodzin nie można wyrazić w inny sposób, o ile w ogóle można wyrazić.

Zależało mi na ikoniczności doskonałej: aby to, co w zwykłym ludzkim doświadczeniu niewidzialne, pozostało niewidzialne także dla czytelnika. Czułem, że tylko wtedy będzie to prawdziwe. Niewidzialne, a jednak możliwe do zobaczenia — dodajmy od razu. [...] Ale do tego konieczny jest jakiś nowy wymiar tekstu, jakaś nowa forma. Forma umożliwiająca umieszczanie słów w innej przestrzeni, czy też — mówiąc bardziej precyzyjnie — umożliwiająca stworzenie tej przestrzeni.

Zacząłem obmyślać różne metody szyfrowania słów [...]. Formą, po której tak wiele sobie obiecywałem, było coś, co nazwałem emanacjonizmem — rodzaj szkatułkowego akrostychu, z kilkoma warstwami zwiniętego tekstu. Od tradycyjnego akrostychu emanacjonizm

³ Dodać należałoby, że tekst ten okazuje się niezbyt podatny na nieprzewidziane przez autora formy użycia; np. próba jego skserowania na potrzeby uczelnianej dydaktyki zakończyła się źle: folia momentalnie popękała w kilku miejscach, a wiersz rozsypał się na kawałki; ponadto w takiej postaci niezwykle trudno wyjąć go z butelki.

różni się tym, że powinno się czytać inicjały słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wyłaniających się warstw), a nie tylko liniiek, a całość jest wielowymiarową strukturą, sprowadzalną do bezwymiarowego punktu.

Co to znaczy? Wyobraźmy sobie tekst, którego słowa zaczynają znikać, zostają tylko ich pierwsze litery. Z nich układa się nowy tekst, a z niego w analogiczny sposób kolejny, aż wreszcie cały utwór, niczym zapadająca się w siebie gwiazda, kurczy się do jednego słowa.

Jak to w praktyce wygląda proponuję prześledzić na przykładzie powstałego dziesięć lat później wiersza *Ars poetica* (2004), istniejącego także w wersji elektronicznej (Fajfer 2010: 97-98).

Łukasz Jeżyk zauważa, że praktyka literacko-multimedialna stosowana przez Fajfera, papierowy tom *dwadzieścia jeden liter* wraz z dołączoną audiowizualną prezentacją *Primum Mobile* stanowi doskonały przykład udowadniający,

jak problem świadomości medialnej tekstu w sposób bezkolizyjny łączy się z poczuciem zanurzenia w języku, metoda spojrzenia na interfejs i elementy wizualne z dekonstrukcjonistycznym podejrzeniem wymierzonym w język, a refleksja z zakresu teorii mediów wpływa na kwestie związane z metafizyką obecności na przecięciu wskaźników materialnych oraz tych, odwołujących się do rzeczywistości wirtualnej (Jeżyk 2010: 176).

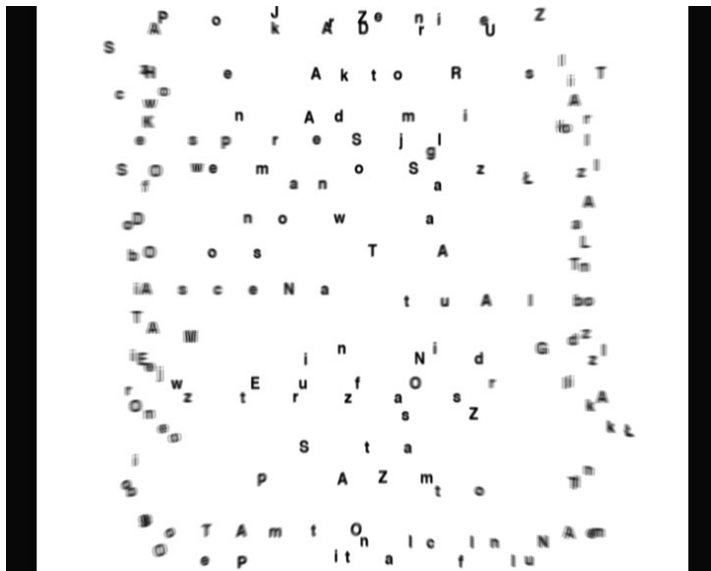
Nie sposób wiersza tego interpretować linearnie. Taka lektura stanowiłaby rodzaj przemocy dokonanej na tekście. Raczej bardziej sensowna zdaje się tu strategia postępowania polegająca na wyłapywaniu poszczególnych rozbłysków sensów i kontynuowanie zainicjowanych w ten sposób ścieżek, wędrując przez kolejne, zaproponowane przez autora ekrany. Sugeruje nam to zresztą sam podmiot wypowiadający, pisząc: „Emocjonalna interpretacja. Nabrać dystansu, zobojętnieć”.

Mamy do czynienia z tworem o powstawaniu wiersza, rodzeniu się poematu, ale i nowego życia. Zastosowane kontaminacje pojęć „niemowlęcie” i „niebo” („Tchnieniem wypełni oko niebowłęcia”) traktować można jako podkreślenie boskiego pierwiastka w istnieniu, aluzję do biblijnego aktu stwarzania („tchnął w jego nozdrza tchnienie życia”), co sygnalizować może przychodzące z zaświatów nowe życie. Istotną rolę spełniają w wierszu również inne kontaminacje: „otrzy” (Dowód na obronę wrobionego, podważalne alibi. Lufa/ blefuje? Okaleczyć otrzy snajpera. Teraz! AktTakTkaKat. Trafisz, nieomylna/ istotno?), „namłość, imłość” („Antrakt. Miłość, namłość, miłość”), „scenazista” („Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/ niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą”). Można uznać, iż powstałe wskutek kontaminacji neologizmy zastępują u Fajfera metaforę. Stanowią rodzaj ekranu w ekranie, swoją dwuznaczność przenosząc pomiędzy znaczeniami. Kontaminacje zwracają uwagę właśnie na kwestię dwuznaczności, etapowego dopełniania znaczeń, ich nakładania się, jakby zapowiadając to, co wydarzy się zaraz pod postacią zmian ekranów, otwierających, dopowiadających do treści już istniejących — nowe, odsłaniające się czytelnikom wraz z następstwem kolejnych obrazów.

Fajfer przeciwstawia sobie dwie kategorie: wieloznaczności, rozszerzalności sensów, określanej przez liryczne „ja” mianem „zdejmwania zasłony” oraz jednoznaczności, zamknięcia i ograniczenia („Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen”).

Otwartość poematu, widoczna w przeobrażającej się strukturze, sygnalizowana jest również na poziomie sensów utworu w podkreślonej zmienności ról pomiędzy nadawcą a odbiorcą, twórcą a czytelnikiem („Odwrócone role. Istnieją inne/role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą. Zatrzymać kamerę! [...] Scenariusz trzeci, aleatoryczny. [...],/ interaktywna scena przewijania. Adieu...”).

Jasność tekstu została w kontrolowany sposób zaburzona przez autora, który wprowadził element chaosu, przemieszania, by ukazać moment, w którym tekst przestaje znaczyć jako zapis, zaczyna natomiast oddziaływać jako całość wizualna (Zob. Fot. 12).



Fot. 12

To moment, w którym nie sposób dostrzec w ekranie zapisanego sensu, można jedynie spoglądać na przemieszane znaki jako na obraz, powtórzmy — obraz chaosu. Stan ów jest odpowiedzią na dyskomfort wywołany poczuciem spętania, ograniczenia, które należy przełamać („Daremna rozpacz. Ujądanie losu i/ czasu. Hermetyczne etui. Aż ktoś to otworzy. Rozproszy sen”, „Skrytobójczego ekranu majestat”, „Niewiele, a taka udręka”), co też się w wierszu na różne sposoby, na różnych poziomach utworu (repcji i konstrukcji) dokonuje. Mamy tu bowiem do czynienia z przechodzeniem „Z ekranu na inny ekran”, „Zdejmowaniem/ zasłony”, rozbiciem ekranu („Kto się poważny rozbić/ekran?”), systematycznym przekształcaniem się sensów („AktTakTkaKat”, „Miłość, namłość, imłość.”), nieoczekiwaną zamianą ról („Inny/ekran: jestem widzem. Erupcja utajonej fantazji. Odwrócone role. Istnieją inne/ role? Ofiara zostaje tyranem, reżyser zwykłym aktorem, statysta kamerzystą. Albo/ niezaangażowanym emocjonalnie scenazistą”).

Konsekwencją tak dokonanego wyzwolenia jest wspomniana już erupcja („Albo krzyk/ Aż stanął ci Epikur, Erupcja utajonej fantazji./Podchodzisz i trącasz atelierową flaszę. I uwalniasz mnie?”) oraz chwilowy chaos, rozbitcie sensów.

Nie sposób dokonać pełnej interpretacji, pełnego wyjaśnienia tekstu sieciowego, gdyż niewyjaśnialność wpisana została przez autora w podstawę tekstu. Na niej — w założeniu — oparta jest również jego struktura⁴.

Literackość i medialność wiersza emanacyjnego

Utwór ten uznać można za istotny m.in. ze względu na nośnik, na który zdecydował się Fajfer, rezygnując z tych, z których zwykł dotąd korzystać, nietradycyjnych i nowatorskich w ujęciu, lecz mimo wszystko umiejscawiających się bardziej po stronie „mediów starych” (znaczenie tego terminu należy jednak odróżnić od powszechnie stosowanego w medioznawstwie, gdyż materia, na której bazował artysta — m.in. szkło⁵ czy też bardzo nietradycyjnie wykorzystywany papier⁶ — bez wątpienia stanowi przykład nietypowych środków rejestracji), a sięgając po nośnik interaktywny. Właśnie ze specyfiki owego nośnika wynika kolejna warta podkreślenia kwestia, gdyż artysta, wybierając medium interaktywne, nie zdecydował się — jak można by się spodziewać — wykorzystać wszystkich możliwości, jakie ono oferuje, nie zrezygnował bowiem z — w pewnym sensie dosyć tradycyjnego, płaskiego — rozmieszczenia tekstu na stronie, w nieznaczonym tylko stopniu wykorzystującego rozgałęziającą się strukturę hipertekstu⁷. Dlatego też m.in. nie sposób użyć w odniesieniu do niego określenia „dzieło otwarte”, lecz może nieco ryzykownego — „dzieło niedomknięte”.

Oczywista wydaje się dwoistość utworu, jego osadzenie zarówno w sferze literackiej, jak i medialnej, wszak utwór Fajfera to dzieło literackie, dziejące się w punkcie zderzenia mediów i literatury. Oprócz wyznaczników literackości, poetyckości (środki artystyczne, funkcja poetycka — Jakobsonowska projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji, która staje się konstytutywnym chwytem szeregu), zauważalne są cechy typowo medialne, wśród których wskazać można: zmienność dynamicznie przeobrażającego się przekazu; jego ikonizację (istotność obrazu), rozumianą na dwóch poziomach: jako tworzenie ze znaków literowych graficznie znaczącej całości (kształt zapisu, szczególnie w odniesieniu do Fot. 4., Fot. 5., Fot. 6., Fot. 8., Fot. 9., Fot. 10., Fot. 11.), a także jako wykorzystywanie znaków graficznych, obrazów (np. rozrastająca się czerwona plama, Fot. 6., Fot. 7., Fot. 8., Fot. 9., Fot. 10, Fot. 11.), czy też zabarwiający się w miarę

⁴ W czynnościach analityczno-interpretacyjnych można byłoby oczywiście postąpić dalej, w ograniczonych rozmiarach artykułu nie wystarczyłoby jednak wtedy miejsca na zarysowanie innych, nie mniej istotnych aspektów utworu, dlatego analizę i interpretację tekstu utworu celowo pozostawiam niedokończoną, otwartą, zarysowując jedynie pewnej wątki interpretacyjne.

⁵ Np. w przypadku materialnego — szklanego wydania Spoglądając przez ozonową dziurę z 2004 roku, a także wydania drugiego („poprawionego”), w kartonowym opakowaniu (Fajfer, 2009).

⁶ Zob. np. *Oka-leczenie* K. Bazarnik i Z. Fajfera. (Bazarnik, Fajfer 2009)

⁷ jak uczynili to m.in. Sławomir Shuty w przypadku powieści hipertekstowej *Blok*, której lektura może odbywać się np. zgodnie z topograficznym — opartym na układzie kolejnych pięter i mieszkań literackich bohaterów-lokatorów — kierunkiem tekstu lub poprzez klasyczne hiperłącza; <http://www.blok.art.pl/>), Radosław Nowakowski (w *Końcu świata według Emeryka*), itp.

zanikania wspomnianej plamy wyraz „słowo” (Fot.11.); oparcie utworu literackiego na programie komputerowym; zapośredniczenie przez nowe medium⁸ (jako rodzaj zapośredniczenia, które wkracza na poziom sensów utworu⁹).

Fajfer podejmuje polemikę z niektórymi z właściwości nowych mediów wskazywanymi przez Lva Manovicha (Manovich 2006: 91-118)¹⁰: trudno dyskutować z reprezentacją numeryczną, kwestią modularności budowy poszczególnych obiektów czy transkodowaniem, ale wątpliwości budzi już np. kwestia automatyzacji, tworzenia przekazu nie powierzyl bowiem Fajfer programowi komputerowemu; czytelnik co najwyżej może utwór uruchomić, jest też w stanie go zatrzymać, nie ma tu jednak mowy o wyeliminowaniu z aktu twórczego uczestnictwa człowieka, a tym samym o jakimkolwiek pozabawieniu utworu (na etapie procesu twórczego) intencjonalności. Utwór powstał jako realizacja intencjonalna; stanowi owej intencjonalności efekt. Wiersz Fajfera nie może też zaistnieć wariacyjnie, w postaci różnych wersji (odbiorca nie jest w stanie stworzyć odmian literackiego przekazu¹¹), nie stanie się więc jego twórcą i partnerem nadawcy, dialog możliwy jest dopiero na poziomie interpretacyjnym (wariacyjne mogą być dopiero jego interpretacje).

⁸ W przypadku wiersza Fajfera stwierdzić można, iż mamy tu do czynienia nie tylko z zapośredniczeniem przez język, lecz również z dodatkowym rodzajem skomplikowania — zapośredniczenie o strukturę, która nie jest strukturą binarną, lecz kłaczowatą, rozgałęziającą się. Nie wystarczy tu więc mówić jedynie o zapośredniczeniu, lecz należałoby mówić o zapośredniczeniu i zagęszczeniu, splątaniu. (W pewnym stopniu, gdyż — jak już wspominałam — Fajfer ograniczył hipertekstowy charakter dzieła na rzecz pewnego — nazwijmy to — kontrolowanego otwarcia).

⁹ Literatura tradycyjna również była zapośredniczona przez format papieru i druku, ale owo zapośredniczenie nie rozpościerało się na płaszczyznę sensów utworu (wyjątek stanowiły utwory z nurtu poezji konkretnej [kaligramy], eksperymenty futurystów oraz inne nawiązania do nich), a o książce myślało się jako o treści, sensach.

¹⁰ Lev Manovich, charakteryzując język nowych mediów, wśród jego właściwości wymienia następujące:

— reprezentację numeryczną (wszystkie obiekty nowych mediów są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej); obraz lub kształt mogą być zapisane jako funkcja matematyczna; obiekt ten może być poddany obróbce algorytmicznej; są programowalne; obiekty składają się tu z elementów „dyskretnych”, nieciągłych);

— modularność budowy poszczególnych obiektów (każdy z nich składa się z niezależnych od siebie części, z których każda składa się z mniejszych, również niezależnych elementów, i tak dalej, aż do poziomu niepodzielnych pikseli, punktów 3D, znaków tekstowych. Usunięcie jednego z elementów [dodanie nowego, wymiana] nie narusza zasadniczo całej struktury przekazu);

— automatyzacja (tworzenie przekazu może być powierzone w pewnym zakresie np. programom komputerowym, bez bezpośredniego uczestnictwa człowieka, w który to sposób z procesu twórczego można [częściowo] wyeliminować intencjonalność);

— wariacyjność (płynność, zmienność); nie istnieje ostateczna, raz na zawsze utrwalona postać przekazu — jak w tradycyjnym tekście pisanym, filmie klasycznym czy wideo; można tworzyć teoretycznie niezliczone odmiany, czyli „wariacje” przekazu, a użytkownik komputera staje się twórcą przekazów i partnerem nadawcy, wchodząc z nim w dialog;

— transkodowanie (swoisty „przekład” tekstów kultury na język zrozumiały dla komputera; w ten sposób oddziałują na siebie dwie warstwy — komputerowa i kulturowa; badacz nie wyklucza, że ta pierwsza wpływa na te drugą: tak powstają np. nowe gatunki medialne, nowe treści przekazu, a także zmienia się organizacja mediów rozumianych jako instytucje.

¹¹ chyba, że za wariacje uznamy wersję „materialną” (poemat zamknięty w szklanej butelce) i elektroniczną.

W przypadku dzieła Fajfera można mówić co najwyżej o interesującym dialogu literatury z nowymi mediami, pewnego rodzaju literackim romansie, który — biorąc pod uwagę siłę medialnej fascynacji — zaczyna nosić wszelkie cechy stałego związku¹².

Gwoli ścisłości, przyznać należy jednak, że tak naprawdę niektóre ze wskazanych przez Manovicha właściwości realizują się dopiero w umyśle odbiorcy. Gdyby wziąć pod uwagę dzieło Fajfera w ujęciu całościowym, i jako równie istotne potraktować zarówno samo dzieło, jak i potencjalne interpretacje, które generuje — można byłoby niewątpliwie mówić o dziele nowomediálním.

Fajfer eksplloatuje możliwości oferowane przez hipertekst nad wyraz ostrożnie, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideami zawartymi w jego poezji¹³. Jego dzieło stanowi całość wyraźnie ograniczoną, „dziejącą się” za każdym razem tak samo. Jest przestrzenne, choć w zupełnie inny sposób, bardziej — jeśli można to tak ująć — w głąb samego siebie pomiędzy kolejnymi poziomami (odsłonami, ekranami) tego samego tekstu niż pomiędzy różnymi — tworzącymi całość — tekstami. Nie ma zresztą w tym utworze odnośników pomiędzy kolejnymi jego poziomami (ekranami); odczytywać je można — wbrew pozorom — zgodnie z linearnym następstwem kolejnych odsłon. Kwestii tej nie należy jednak pojmować w kategoriach braku, gdyż zabieg ten zastosowany został przez autora celowo, a tak właśnie pomyślana struktura idzie w parze z ideą zawartą w wierszu, a nawet — można by rzec — owej idei została podporządkowana. Motyw ekranu pojawia się w tekście nadzwyczaj często („z ekranu na inny ekran”, „rozbiło/ekran”, „Kto się poważy rozbić ekran?”, „Skrytobójczego ekranu majestat obrazić?”). „Inny/ekran: jestem widzem” — pisze Fajfer¹⁴ i konsekwentnie rozpoczyna uruchamianie

¹² Podobne wnioski będą dotyczyć utworów Fajfera *Ars poetica* i *Traktat Ontologiczny*.

¹³ O tym, że stosowane przez artystę wybory są w pełni uzasadnione i przemyślane, świadczy m.in. jedna z wypowiedzi, wyjaśniająca przyczyny zastosowania formy emanacyjnej wiersza. Pisze Fajfer: „Co do formy emanacyjnej, to powody, dla których w ten sposób piszę, są złożone. Wiem, że najbardziej rzuca się tu w oczy (atrakcyjnie wysoki) stopień trudności, jaki stoi przed piszącym — są tacy, którzy po prostu lubią takie literackie «ekstremalne sporty». Ja jednak, wbrew pozorom, do nich nie należę. Nie mógłbym danej formy uprawiać jedynie ze względu na skalę formalnego wyzwania — bez naprawdę istotnego powodu takie popisy mnie nie interesują. Zacząłem tak pisać, bo szukałem innego wymiaru. Wymyśliłem tę formę, bo mi była potrzebna do wyrażenia treści, których nie chciałem czy nie mogłem wyrazić wprost, a jedynie sygnalizując je właśnie poprzez strukturę tekstu. Forma emanacyjna pozwala na przezwycięzenie elementarnych opozycji: otwarte-zamknięte, cielesne-duchowe, widzialne-niewidzialne, realne-wirtualne etc. i jest to dla mnie wystarczający powód, by ją uprawiać. Ja w tej formie dostrzegam duży potencjał mimetyczności, i to zarówno dla treści realistycznych, jak i tych bardziej ezoterycznych czy abstrakcyjnych. Z jednej strony umożliwia ona przełamanie linearności przekazu i osiągnięcie prawdziwej symultaniczności, ponieważ w najbardziej rozwiniętym stadium utworu składa się z kilku warstw tekstu biegnących równocześnie i tylko od czytelnika zależy w jakiej kolejności te warstwy poznaje. (Jest to może bardziej widoczne w tekstach drukowanych, bo w wersjach elektronicznych kolejne warstwy same rozwijają się i związają przed czytającym — cóż, akurat w przypadku tych utworów wprowadzenie czynnika ruchu wydaje mi się w pełni uzasadnione, ruch wydobywa z nich ukryty potencjał.) Z drugiej strony, mimo złożonego, wieloaspektowego obrazu świata, jaki z takiej struktury się wylania, teksty emanacyjne mogą uchodzić za wyraz filozoficznego monizmu. To pojedyncze słowo, z którego cała ta tekstowa pajęczyna zostaje wywiedziona, jest jak jakaś pierwotna Jednia, w której wszystko się zawiera i do której wszystko powraca”. (Fajfer, *WSTEP. Rok 1999: czyli od Oka-leczenia do liberatury* <http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html>).

¹⁴ Podobny zamysł przyświecał utworowi *Ars poetica* („Na nowym ekranie obejrzą cię znów” — pisał autor) i w identyczny niemal sposób eksplloatował możliwości medium.

kolejnych ekranów, pokazując czytelnikowi, w jaki sposób może on zobaczyć (odczytać) dzieło w wersji pierwotnej¹⁵, a następnie rozszerzonej o kolejne obrazy. Każda kolejna „odsłona” wiersza zmienia jego sens i — znacząco go rozszerzając — zwraca uwagę na aspekt nowy, nieobecny w wersji poprzedzającej.

Mimo iż zastosowana przez Fajfiera postać hipertekstu okazuje się — przez wspomniane już — celowe ograniczenie — zamknięta (lub co najwyżej — jak już wspominałam — niedomknięta), samo dzieło pozostaje otwarte. Co więcej, ową otwartość należy przyjąć jako zasadniczą cechę utworów tego typu. Nie jest to zresztą nowość w literaturze. Mniejszy lub większy element otwartości pojawiał się przecież w najbardziej znanych próbach ujęć definicyjnych dzieła literackiego (poetyckiego), a także dzieła sztuki. Wystarczy wspomnieć stosowane przez Romana Ingardena pojęcie miejsc niedookreślonych, Umberto Eco kategorię dzieła otwartego, czy Roberta Escarpita teorię podatności na zdradę. W świetle tych tez wszelkie próby powiedzenia o wierszu pełnej prawdy wydają się interpretacyjną przemocą. W przypadku dzieł wykorzystujących nośnik nowo-medialny wspomniana otwartość nabiera po prostu bardziej dosłownego, zasadniczego charakteru, przestaje bowiem dotyczyć jedynie kwestii interpretowalności zastosowanych tropów i samego tekstu, lecz zaczyna wynikać ze struktury dzieła, która przestaje być warstwowa (strukturalizm), a zaczyna hipertekstowa, kłączowata, rizomatyczna, gdyż na takiej właśnie podstawie bytowej (rozgałęziającego się medium) ulokowany został sens utworu.

Gdzie poszukiwać narzędzi do interpretacji dzieł literackich sytuujących się na pograniczu literatury i mediów? W teoretycznym zasobie narzędziowym literaturoznawstwa czy medioznawstwa? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie nie istnieje. Zasadniczo „pomiędzy”, czyli (jak zawsze) w samym dziele, które (o ile stanowi dzieło warte uwagi) samo wskaże doświadczonemu interpretatorowi, z zasobu której dyscypliny kiedy winien skorzystać. Problem polega jedynie na tym, iż materia artystyczna niewątpliwie wyprzedziła narzędzia jej opisu, bowiem w pewnym sensie w opisie teoretycznym wciąż jeszcze skazani jesteśmy na narzędzia literaturoznawcze i filmoznawcze, a biorąc pod uwagę fakt, iż filmoznawstwo w dużej mierze opiera się na teorii dzieła literackiego — sytuacja staje się nad wyraz ograniczona.

Katarzyna Bazarnik, podejmując próbę teoretycznoliterackiego dookreślenia literatury, wśród cech gatunkowych charakteryzujących utwory zaliczane do tej grupy również wskazuje właściwości lokujące się pomiędzy dziełem literackim i medialnym¹⁶, czyli: użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, podporządkowane przekazowi werbalnemu i jemu służących; przestrzenną organizację tekstu, często skutkującą niekonwencjonalną formą książki; ikoniczność, zarówno obrazową, jak i diagramatyczną (ikoniczność struktury); autorefleksyjność czy metatekstualność; hybrydyczność/polimedialność; interaktywność i ergodyczność, czyli zaangażowanie czytelnika

¹⁵ Mając jednocześnie świadomość, iż pojęcie „wersja pierwotna” jest wysoce nieodpowiednie, gdyż w przypadku *Ars poetica* nie istnieją kolejne wersje, lecz raczej przecinające i nakładające się poziomy odczytań dzieła.

¹⁶ Zaznaczając jednak, iż ów zbiór cech jest rozmyty, a zatem dla zaliczenia utworu do literatury nie jest konieczne zidentyfikowanie w danym utworze wszystkich.

w determinowanie przebiegu narracji; materialność; specyfika medium (wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu, w konsekwencji czego nie jest możliwy przekład interdialny, bowiem przeniesienie samego tekstu na inny rodzaj nośnika zniekształca utwór (Bazarnik 2010: 159-161).

Opis poematu kadr po kadrze... Dzieło poetyckie — ujęcie filmowe. Błąd podejścia?

Problemy z dziełami tego typu pojawiają się już w momencie odbioru, a znacznie kumulują w chwili podjęcia usiłowań ich opisu. Bo jak cytować poemat zmienny, przeobrażający się? Jediną możliwością jest potraktować utwór po trosze jak dzieło filmowe i próbować, klatka po klatce, zatrzymywać, uchwytywać w momencie pomiędzy kolejnymi postaciami, etapami przeobrażania się¹⁷, mając jednocześnie świadomość, że już w samym tym założeniu tkwi błąd, pewien rodzaj gwałtu na tekście, który przecież, przynależąc do pewnego rodzaju interaktywnego nośnika, w swój przekaz wpisaną ma wynikającą z niego ruchomość, przeobrażeniowość, zmienność — nie zaś statyczność zatrzymanego kadru filmowego¹⁸. Sposób postępowania, jaki — chcąc nie chcąc — obrać musi interpretator dokonujący analizy tekstu Fajfera, opiera się na zatrzymaniu, mimo iż zatrzymanie takie jest sprzeczne z samą istotą e-tekstu i intencją autorską twórcy, postulującego ucieczkę od statyczności, bezruchu tradycyjnego dzieła literackiego w stronę tekstualnej dynamiczności, przeobrażania się.

Powyższe dylematy pokazują, jak bardzo mylne i nietrafione mogą być próby posilkowania się w przypadku analizy tej poezji metodami należącymi do innych dziedzin sztuki i jak dużym błędem opatrzone być mogą interpretacje taką analizą podparte; jak bardzo oporny wobec ograniczonej (spowolnionej) ludzkiej percepcji okazuje się e-poemat¹⁹.

Opis poematu kadr po kadrze... Związki pomiędzy filmem a literaturą charakteryzuje pewna dwutorowość i dwukierunkowość wynikająca z faktu, iż — jak mogliśmy do tej pory obserwować — obie te dziedziny czerpią z siebie nawzajem. Powszechnie wiadomo, iż filmoznawstwo korzystało z dorobku teoretycznego literaturoznawstwa. W rozważaniach stawiających sobie za cel wypracowanie teorii dzieła filmowego, a w szczególności w przypadku prób lingwistycznego podejścia do filmowego materiału, wskazać można

¹⁷ Czemu zresztą służy przycisk aktywny z napisem „Pauza”, w który wyposażona została np. internetowa wersja przywoływanego wiersza *Ars poetica*.

¹⁸ Również przecież analiza i interpretacja dzieła filmowego nie dotyczy dzieła oglądanego w bezruchu, rozbitego na klatki i kadry.

¹⁹ Mam tu jednocześnie świadomość, iż możliwe, że owym wspomnianym spowolnieniem obciążona jest jedynie percepcja odbiorców wyrosłych i wyedukowanych na tradycyjnym starym medium, linearnym, opartym na tradycyjnym druku, dla których to czytelników struktura hipertekstowa, rozgałęziająca się, przeskakująca z tekstu do tekstu poprzez odsyłacze, linki — zawsze będzie wydawała się formą nieuporządkowania. Możliwe, iż owo wrażenie chaosu stanowi defekt wynikający z przyzwyczajenia do zapisu linearnego. Możliwe też, iż owa dysfunkcja obca jest młodszym odbiorcom kultury, którzy pierwszą edukację pobierali już przy wykorzystaniu medium opartego na hipertekście.

wiele przykładów zestawiania filmu i poezji. „Gdyby porównać kino ze sztuką słowa, gatunkiem mu najbliższym okaże się nie proza, lecz poezja” — pisał J. Tynianow (Tynianow 1972: 11), którego zdaniem

sztuka filmowa zakłada pewną abstrakcję środków — musi się więc liczyć z oporem materiału, który nie zawsze poddaje się tym zabiegom. Sztuka filmowa polega jednak przede wszystkim na sposobach używania tych środków — jest więc pokrewna literaturze. Język filmowy można w tej sytuacji porównać z językiem artystycznym, a kadry — elementy tego języka — ze słowem użytym poetycko (Tynianow 1972: 11).

Zjawisko filmu z punktu widzenia poetyki analizował w roku 1933 Roman Jakobson. Jego koncepcja opierała się „na zasadzie *pars pro toto* umożliwiającej ekranową zamiannę rzeczy na znaki. Rzecz optyczna i akustyczna, podlegająca zamianie na znak, jest podstawowym, specyficznym materiałem kina. Twórca posługuje się przede wszystkim metaforą i metonimią; są to dwa środki konstruowania filmu. Konstrukcja polega na montażu — dzięki niemu tworzy się system znaków kina współzależny od realnych przedmiotów fotografowanych” (Jakobson 1972: 13)²⁰. Zdaniem Jakobsona, jasne jest, iż

między znakami wizualnymi, przestrzennymi, w szczególności malarstwem, a — z drugiej strony — sztuką literacką i muzyką, a mającymi do czynienia przede wszystkim z czasem, istnieje nie tylko pewna liczba znaczących różnic, ale że mają one również liczne cechy wspólne. [...] Dla widza realizującego symultaniczną syntezę obrazu, obraz ów istnieje w całości przed jego oczami, jest jeszcze obecny; ale gdy słuchacz przystępuje do syntezy tego, co usłyszał, fonemy w istocie już się zatarły. Mogą one przetrwać jedynie w formie zachowanych obrazów, jakby skróconych wspomnień” (Jakobson 1989: 83).

Zgodnie z opracowanym w 1948 roku przez francuskiego filmowca Alexandre’a Astruca konceptem krytycznym *caméra-stylo*, kino jako środek indywidualnej ekspresji weszło wówczas w fazę rozwoju zwaną epoką piszącej kamery, instrumentu pozwalającego artyście wyrazić własne myśli i obsesje, podobnie jak dzieje się to w literaturze.

Reżyser — pisał Astruc — będzie musiał powiedzieć ja, jak powieściopisarz czy poeta, i naznaczyć własną obsesją drgające kadry taśmy filmowej [...]. Kino ma jedną przyszłość: tę, w której kamera zastąpi pióro; dlatego mówię, że jego język nie jest językiem powieści ani reportażu, lecz językiem eseju (Hendrykowski 1994: 41)²¹.

²⁰ Na powinowactwo literatury i filmu zwracają uwagę również inni badacze. (Zob. Rek 1994: 233-257; Godzic 1984).

²¹ Inny z przedstawicieli szkoły formalnej — B. Eichenbaum zwracał uwagę na odmienność sytuacji, w jakiej znajduje się widz kinowy i odbiorca tekstu pisanego. Ten pierwszy, egzystując w całkowicie nowych warunkach percepcji, zupełnie różnych od warunków towarzyszących procesowi czytania, wychodzi od przedmiotu, od wzrokowo percypowanego ruchu i dąży do jego przemyślenia, do konstrukcji mowy wewnętrznej. Eichenbaum przeciwstawił tym samym kulturę filmową (stanowiącą specyficzny symbol epoki) minionej kulturze słowa, a sytuację, w jakiej znajduje się — szukający odpoczynku od słowa, pragnący przede wszystkim widzieć i odgadywać — widz kinowy — sytuacji zwykłego czytelnika (Eichenbaum 1972: 43).

W książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (w rozdziale zatytułowanym *Poetyka w świetle medialności i multimedialności*) analizowałam związki pomiędzy poetyką literatury utrwalonej na nośniku „tradycyjnym” (drukowaną) a poetyką filmu²². Podczas gdy w przypadku dzieła filmowego przetwarzanie głównych idei odbywa się za pomocą specjalnych metod wizualnych i akustycznych, w poezji przetwarzanie takie dotychczas zwykle możliwe było przede wszystkim za pośrednictwem języka i poprzez zabiegi dokonywane na języku. Wizualizacja dokonywana była co najwyżej poprzez częste wplatanie w sytuację liryczną nawiązań do urządzeń współczesnej cywilizacji technicznej oraz stylizowanie wypowiedzi poetyckiej na wzór wypowiedzi filmowej. Duża częstotliwość wspomniania wpływała na częstość dokonywanych w umyśle odbiorcy konkretyzacji. Zabiegi te niewątpliwie interpretować należało w kategoriach nawiązania do historii początków dwudziestego wieku, kiedy to na gruncie polskiej i europejskiej kultury toczyła się, mająca na celu nobilitację rozwojowej koncepcji myślenia o sztuce, walka o wypracowanie nowego modelu nie tylko literatury, ale i innych sztuk, takich jak film czy sztuki plastyczne²³. Wtedy to symbol nowoczesności — kinematograf — stanowił dla futurystów jeden z najważniejszych punktów odniesienia i nadrzędnych wartości lirycznych.

Znaczną część pisarskiego dorobku futurystów można określić jako „literaturę odnowioną kinem” (Miczka 1995: 5-29). W literackim dorobku tej formacji zaobserwowano nadzwyczaj wiele punktów stykowych między literaturą a filmem, a katalog kategorii okazuje się dosyć złożony. Stanowią go nie tylko tematyczne nawiązania do techniki kinematograficznej, czy stosowanie sygnałów metajęzykowych, ale przede wszystkim wspólny model wyjściowy konstruujący narrację i sposoby artystycznego obrazowania, na co składają się m.in. przykłady przytoczone przez Anatola Sterna w szkicu zatytułowanym *Film w poezji*, w którym czytamy m.in. o tajemnicach rytmiki obrazowej, symultanizmie, technice krótkiego monologu, lirycznej etiudzie filmowej, asocjacji wielkich planów, opętańczym montażu, aspektach filmu niemego i dźwiękowego (Stern 1959: 211-249). T. Miczka, poddając analizie utwory: Brunona Jasińskiego (*Przejechali. Kinematograf*), Stanisława Młodożeńca (*XX wiek*), Tytusa Czyżewskiego (*Sensacja w kinie*), Jerzego Jankowskiego (*Pszczucie, Tram w popszek ulicy, Pszemiana*), wśród szczególnych zabiegów wymieniał przypominające serię filmowych zbliżeń kadrowanie, montaż oddzielnych zbliżeń, metodę katalogowania obrazów poetyckich, technikę światłocienia, przenikania i ruchu wewnątrzkadrowego, rozczłonkowywanie przedmiotowych opisów, negowanie chronologii, wysoką konkretność poetyckich obrazów, odchodzenie od przyczynowo-skutkowego i chronologicznego układu zdarzeń, ikonizację języka literackiego, ilustrowanie sposobów ludzkiego widzenia i słyszenia w ramach konwencji gatunkowych, wnikanie w tkankę utworów elementów stechniczowanego życia oraz podkreślanie jego dynamiczności, konstruowanie poetyckiego utworu w oparciu o (wypracowaną wcześniej przez futurystów włoskich i rosyjskich) technikę scenariusza schematycznego — wytyczającego linię rozwoju akcji, scenariusza emocjonalnego, diagramu, opartą na kadencjach wiersza technikę quasi-montażu, nowelę filmową, streszczenie utworu ekranowego, scenariusze dialogowe.

²² Zob. Bodzioch-Bryła 2011: 90-143.

²³ Problem dokładniej analizuje Tadeusz Miczka w artykule pt. *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939* (Miczka 1995: 5-29).

T. Miczka²⁴, nawiązując do słów P. P. Pasoliniego, zaznacza ponadto, iż łatwo znaleźć dowody przekonujące, że literatura futurystyczna stanowiła katalog utworów w pewnym sensie „nieskończonych, zmierzających od kształtu poetyckiego do formy wizualnej, zbiór dzieł posiadających [...] «strukturę, która chce być inną strukturą»” (Miczka 1995: 5-29).

Dosyć wyraźne jest również zjawisko wykorzystywania chwytów charakterystycznych dla dzieła filmowego w poezji powstałej po roku 1989. W przywoływanej książce²⁵ zwracałam uwagę na fakt, iż nowe media wpływają na współczesny tekst poetycki w tak silnym stopniu, iż nie tylko uzasadniona, ale wręcz potrzebna w opisie teoretycznoliterackim okazuje się kategoria „medialności tekstu poetyckiego”, i to również w odniesieniu do najbardziej tradycyjnej postaci wiersza — wiersza zapisanego na kartce papieru. Wśród tendencji i najczęściej stosowanych przez twórców chwytów wskazać należy m.in.: próby utrwalania obrazów rzeczywistości za pomocą różnego rodzaju nośników obrazu, na błonie fotograficznej poczynając, poprzez ruchomy obraz zapisany za pośrednictwem kamery video oraz kamery filmowej, aż po symulację komputerową²⁶. Wyraźne jest tu więc dążenie autorów do uzyskania efektu pewnej (oczywiście bardzo ograniczonej) ruchomości, dynamiczności tekstów literackich. Czy to możliwe, że e-wiersz Fajfera, i utwory podobne, próbują odwrócić tę tendencję, proponując odbiorcy dzieło, które — by można było wejść z nim w dyskurs — należy co chwilę zatrzymywać?

Czyżby zatem *Dwadzieścia jeden liter* Zenona Fajfera było modelowym prototypem e-liberatury, przykładem [...] sensowności zastosowania tego terminu, a darwinowska ewolucja gatunków toczyła się w najlepsze dalej?” — zapytuje Katarzyna Bazarnik (Bazarnik 2010: 163). Biorąc pod uwagę dzieło, które przywołam za chwilę, czyli *The Surprising Spiral* Kena Feingolda — na postawione przez badaczkę pytanie należałoby chyba odpowiedzieć twierdząco.

²⁴ Jako przykłady wskazując *Zielone oko* Tytusa Czyżewskiego, *But w butonierce*, *Przejechali* Bruno Jasieńskiego, *Panoramę* Stanisława Młodożeńca, *Pierwszy grzech* Anatola Sterna, *Oczy tygrysa* Tytusa Czyżewskiego.

²⁵ Tam też zawarłam wyczerpującą analizę wspomnianych — nowomediálních — chwytów i tendencji. W niniejszym szkicu wspominam jedynie o tych, które charakteryzują najsilniejsze związki z dziełem filmowym. Zob. Bodzioch-Bryła 2006 (2011): 90-143.

²⁶ Zróżnicowany jest również stopień skomplikowania wspomnianych zabiegów, które podzielić można na kilka kategorii: klisze wprowadzane w formie prostych nawiązań do sfery wynalazków współczesnej techniki; bardziej skomplikowane zabiegi polegające na naśladowaniu funkcjonowania mechanizmów np. typu percepcji charakterystycznej dla kamery video czy kamery filmowej, aż po najbardziej skomplikowane zabiegi poetyckie, polegające np. na naśladowaniu fabuł gier komputerowych, często imitujących specyfikę następstwa obrazów rzeczywistości wirtualnej, animacji czy symulacji komputerowej.

***The Surprising Spiral* Kena Feingolda jako przykład dzieła totalnego, mieszczącego się pomiędzy dziełem sztuki a dziełem literackim²⁷**

Niezwykle ciekawym przykładem artystycznego eksperymentu, stanowiącego, jak sądzę, znamienity przykład konwergencji starych i nowych mediów, w efekcie czego powstaje nowa artystyczna, a zarazem literacka jakość, jest dzieło z 1991 roku, autorstwa Kena Feingolda, zatytułowane *The Surprising Spiral*. Jak pisze o swoim dziele sam twórca,

The Surprising Spiral to interaktywna praca wykorzystująca komputerowo sterowane video-dyski, grafikę komputerową, cyfrowy dźwięk i tekst oraz syntezowane głosy; a wszystko to uzupełniają rzeźby. Forma pracy angażuje widza/uczestnika. Zdolność interakcji i kierowania strumieniem obrazów i dźwięków pozwala widzowi na „zabawę”, na szukanie bądź unikanie celu, na rozkoszowanie się ścieżkami labiryntu. Znajdują się tu dwie rzeźby/interface’y — obiekty które umożliwiają widzowi interakcję z pracą. Jeden z nich to duża, wydrążona, ręcznie wykonana księga (13”x 15”x 6”), w której znajdują się repliki ludzkich dłoni. W centrum okładki znajduje się przezroczysty ekran dotykowy, który okazuje się szklaną „okładką” księgi. Na ekranie tym znajdują się odciski palców, umieszczone powyżej opuszków większej dłoni umieszczonej wewnątrz księgi. Podczas gdy widz dotyka któregokolwiek z odcisków, mogą zdarzyć się różne rzeczy: poszczególnym dotknięciom zawsze towarzyszą odpowiednie dźwięki, zazwyczaj również głos; wideo może zmienić miejsce akcji na dowolne miejsce w świecie, można również uruchomić animację tekstową. W każdym wypadku, zmierza się w pewnym kierunku w labiryncie²⁸.

²⁷ Dzieło *The Surprising Spiral* Kena Feingolda było również przedmiotem mojej analizy w artykule pt. *Pomiędzy naturą a simulacrum. O przekraczaniu natury w sztuce interaktywnej, na przykładzie dzieła The Surprising Spiral Kena Feingolda oraz instalacji Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau*, w którym zwracałam uwagę na wykorzystywanie przez współczesnych artystów elementów natury w procesie tworzenia dzieła sztuki.

²⁸ Zob. http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Opis ten pochodzi ze strony WWW promującej XI Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów Wrocław 2005. Data dostępu: 03.08.2012.



Fot. 13 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)²⁹

Praca ta ma skomplikowaną strukturę przyczynowo-skutkową; jeden dotyk widza może mieć natychmiastowy lub opóźniony efekt wizualny. Chciałem — pisze artysta — aby oddawało to nasze codzienne doświadczenie następstwa przyczynowo-skutkowego. Innymi słowy, niekiedy widzimy efekt bezpośrednio; innym razem, dużo później. Żaden widz nie zobaczy tego samego strumienia obrazów ani nie usłyszy tych samych dźwięków w identycznej sekwencji. Co więcej, działania poprzedniego widza będą miały wpływ na strukturę, jaką odkryje kolejny. Na grzbiecie książki widnieje tytuł w języku hiszpańskim — *La Espiral Sorprendente*, będący hołdem złożonym Borgesowi i Pazowi — pisarzom, którzy zainspirowali powstanie tej pracy.

Innym interaktywnym obiektem jest również książka, autentyczna książka Octavio Paza, *The Monkey Grammarian*. Na okładce umieszczony jest odcisk ludzkich warg z umieszczonym między nimi bladym czerwonym świtałem. Kiedy widz położy palce na tych ustach, usłyszy czytany na głos tekst książki. Kiedy zabierze palce, usta znów zamilkną.

Jeśli ktoś zdecyduje się na interakcję z pracą przez dłuższy czas, wówczas zostanie wprowadzony ścieżką obrazów prowadzących do zapętlonych obrazów „natury”. Na tym etapie praca wyczyści ze swojej pamięci ślady po poprzednim użytkowniku i rozpocznie na nowo od kolejnego dotknięcia. Obiekty te umieszczone są na wykonanych przez artystę rzeźbach, a te z kolei znajdują się na pomalowanej drewnianej platformie³⁰.

²⁹ Zob. http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 03.08.2012.

³⁰ http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 03.08.2012.



Fot. 14 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³¹

Jak interpretować takie dzieło? Posługując się sugestiami samego Feingolda, stwierdzić należy, iż

Praca ta dotyczy jednoczesnego doświadczenia ekstazy i pustki wynikłych z labiryntowej natury przemieszczania się, bycia w ruchu; dotyczy takiego stanu umysłu, w którym zastanawia się on nad samym sobą i nad organizacją języka, myśli i percepcji. Obrazy przemieszczają się z jednego miejsca na świecie w inne — ciągły ruch pasażera, tego, kto przechodzi, przemyka; obraz świata wzdłuż ścieżki bez żadnego horyzontu, końca. To są obrazy, które zarejestrowałem w okresie 1979-1991 w USA, Indiach, Japonii, Argentynie, Tajlandii, Szkocji i na Sri Lance, bez żadnej uprzedniej koncepcji reżyserskiej. To są okruczności, wizualne i dźwiękowe pozostałości po tym, co przeszło, co było obok. Niejako druga strona — momenty, które zarejestrowała kamera jako to, co zwykliśmy nazywać „naturą”, tj. czas poza naszymi zobowiązaniami, wydarzenia nieistotne dla ludzkiej działalności, porządek czasu, który wyznacza naszą ścieżkę przez ten czas, kiedy jesteśmy w ruchu i kiedy nie³².

Ciekawą analizę instalacji zaproponował Piotr Zawojski. Badacz zauważa, iż jest ona wręcz modelowym przykładem realizacji reprezentującej pierwszą generację artystów podejmujących próby stworzenia interaktywnego dzieła narracyjnego (choć nielinearnego, czy może raczej multilinearne), przemawiającego za pomocą historii generowanych przez interaktorów-użytkowników. Historie te nigdy nie mogą się powtórzyć, sekwencyjność opiera się na modułach zaproponowanych przez artystę, ale moduły owe mogą być każdorazowo dowolnie komponowane w procesie odbiorczym. Narracyjność

³¹ Źródło fotografii: <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-surprising-spiral/> Data dostępu: 15.07.2012.

³² Źródło strony: http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php. Data dostępu: 15.07.2012.

jest tu wypadkową swego rodzaju gry, którą prowadzi użytkownik z dziełem za pośrednictwem interfejsu(ów). Odwołując się do mitycznej „księgi” świata jako labiryntu, przywołując Borgesa i Paza, pisarzy patronujących powstaniu pracy, artysta zaprojektował wielowątkową i rozgałęzioną trasę nawigacji po zarejestrowanych podczas podróży po świecie obrazach, wykorzystując również fragment filmu fabularnego *L'immortelle* Robbe-Grilleta, dokumenty, spoty reklamowe, animacje komputerowe, a także różne efekty dźwiękowe, słowa i teksty wypowiedane w kilku językach (Zawojski 2005)³³. Fragmenty *El mono gramático* Octavio Paza można usłyszeć, kiedy użyje się drugiego interfejsu. Zawojski podkreśla, iż tak jak w Borgesowskiej *Księdze piasku*, wędrówka przypomina tu hipertekstową nawigację. Borges, tworząc koncept nieskończonej księgi, nazwał ją *Księgą Piasku*, bowiem ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca. „Linia składa się z nieskończonej ilości punktów; płaszczyzna z nieskończonej ilości linii; nadobjętość z nieskończonej ilości objętości...” pisze Borges i słowa te celnie charakteryzują ideę przyswiewcająca Kenowi Feingoldowi (Zawojski 2005).

Jorge Luis Borges, do którego twórczości nawiązuje Feingold poprzez umieszczony na dziele hiszpański tytuł, w opowiadaniu *Księga piasku* opisuje Księgę Totalną, świętą, która przeobraża się w księgę monstrualną, diabelską. Sam jej opis, podkreślający sprzeczności i leżący u jej podstaw paradoksalny charakter, koresponduje z wielowymiarowością *The Surprising Spiral*:

Był to tom *in octavo*, oprawny w materiał. Niewątpliwie przeszedł przez wiele rąk. Kiedy go oglądałem, zaskoczył mnie jego niezwykły ciężar. Na grzbiecie był napis Holy Writ, a pod spodem Bombay.

— Dziewiętnasty wiek, prawda? — zapytałem.

— Nie wiem, nigdy tego nie widziałem — brzmiała odpowiedź.

Otworzyłem księgę na chybił trafił. Litery były nie znane. Strony, które wydawały się zniszczone, a ich typografia marna, były drukowane w dwóch kolumnach, tak jak biblie. Tekst był gęsty, ułożony wersetami. W górnym rogu każdej strony widniały arabskie cyfry. Zastanowiło mnie, że strona parzysta nosiła (powiedzmy) numer 40 514, nieparzysta zaś, idąca zaraz po niej, numer 999. Odwróciłem ją: na jej odwrocie znalazłem numer ośmiocyfrowy. Była tam też mała rycina, z rodzaju tych, jakie znajdują się w encyklopediach: kotwiczka, narysowana piórkiem, niby niezdarna ręka dziecka. Wtedy właśnie nieznajomy powiedział:

— Niech pan dobrze się jej przypatrzy. Nie zobaczy jej pan nigdy więcej. Cos jakby groźba zabrzmiało w tym zapewnieniu, ale nie w głosie. Zapamiętałem miejsce i zamknąłem tom. Natychmiast go otwarłem. Nadaremnie strona po stronie szukałem rysunku kotwicy. Aby pokryć zmieszanie, powiedziałem:

— Jest to wersja Pisma w którymś z języków hindustańskich, nieprawdaż?

— Nie — odpowiedział. Potem zniżył głos, jakby chciał powierzyć mi jakiś sekret: — Nabyłem ten egzemplarz w miasteczku na równinie w zamian za Biblię i parę rupii. Ten, co go posiadał, nie umiał czytać. Podejrzewam, że Księgę Książ uważał za amulet. Należał do

³³ <http://www.zawojski.com/2006/04/19/galaktyka-post-gutenberga/>. Data dostępu: 15.07.2012.

bardzo niskiej kasty: nie można było nadepnąć na jego cień bez zarażenia się. Powiedział mi, że jego książka nazywa się *Księga Piasku*, albowiem ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca.

Poprosił, bym poszukał pierwszej strony.

Oparłem lewą rękę na okładce i otworzyłem księgę dwoma niemal ściśniętymi palcami: dużym i wskazującym. Wszystko nadaremnie: między okładką a ręką zawsze znajdowało się parę stron, jakby kielkowały z książki.

A teraz niech pan poszuka ostatniej.

I to również mi się nie udało; zaledwie, nie swoim głosem, zdołałem wyjąkać:

— Nie może to być.

Sprzedawca biblii ściszym tonem powiedział:

— Nie może być, ale jest. Liczba stron w tej książce jest dokładnie nieskończona. Żadna nie jest pierwsza. Żadna nie jest ostatnia. Nie wiem, czemu są tak, a nie inaczej ponumerowane. Może dlatego, by wykazać, że określenie nieskończoności wymyka się jakimkolwiek liczbom. — Po czym, jakby myśląc głośno, dodał: — Jeżeli przestrzeń jest nieskończona, jesteśmy w jakimkolwiek punkcie przestrzeni. Jeżeli czas jest nieskończony, jesteśmy w jakimkolwiek punkcie czasu.

Jego rozważania rozdrażniły mnie, więc powiedziałem:

— Pan jest zapewne wierzący?

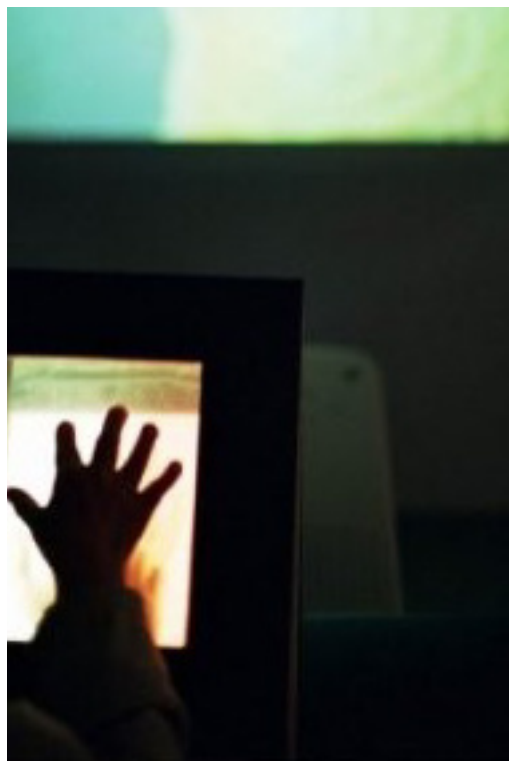
— Tak, jestem prezbiterianinem. Moje sumienie jest spokojne. Jestem pewien, że nie oszukałem tamtego człowieka, dając mu *Słowo Boże* w zamian za tę diabelską księgę. [...]

Nikomu nie pokazałem mej zdobyczy. Do szczęścia jej posiadania dołączył się lęk, by mi jej nie ukradziono, a potem nieufność, że może jednak nie okaże się nieskończona. [...] Za pomocą lupy przebadałem jej zniszczony grzbiet i okładki i odrzuciłem przypuszczenie jakichkolwiek sztuczek. Sprawdziłem, że małe ryciny oddalone są od siebie o dwa tysiące stron. Zapisałem je w notatniku alfabetycznym, który dość szybko się wypełnił. Nigdy się nie powtórzyły (Borges 1999: 122-127).

Absurd, paradoks („Nie może być, ale jest” Borges 1999: 124), oksymoronizm („Liczba stron w tej książce jest dokładnie nieskończona” Borges 1999:124; podkreślenia B. B-B.) — to kategorie łączące oba przywoływane dzieła, wpisujące się zarówno w kontekst pracy Feingolda, jak i prozy Borgesa. Jak widać, szczególność księgi podkreślana jest w tekście na różne sposoby. Artysta proponuje swoistą grę z odbiorcą, nie tylko dekonstruuje odwieczne prawdy, ale również sugerując, by w podobny sposób czytać tekst *Księgi Piasku*: „Zastanowiło mnie, że strona parzystą nosiła (powiedzmy) numer 40 514, nieparzystą zaś, idąca zaraz po niej, numer 999. Odwróciłem ją...” — pisze Borges, przekształcając tym samym świętą księgę w księgę diabelską, „monstrualną”, co dokonuje się nie tylko na płaszczyźnie symbolicznej, poprzez odwrócenie liczby sygnującej stronę (999 zmienia się w 666), ale i mentalnej: „Poczułem, że jest ona jakimś koszmarem, czymś nieczystym, co bezczęści i przenika rzeczywistość. Pomyślałem o ogniu, ale złąkłem się, że spalenie nieskończonej księgi będzie również nieskończone i zadusi dymem całą planetę” (Borges 1999: 127).

Dzieło — instalacja *The Surprising Spiral* Kena Feingolda podejmuje również zdaniem Zawojkiego problem rozwoju interfejsów, a szerzej cybersztuki — problem taktylności. Feingold wspomina, iż jednym z powodów zainteresowania się przez niego monitorami dotykowymi była inskrypcja umieszczona w zaprojektowanym przez Marcela

Duchampa katalogu przygotowanej przez niego, wraz z André Bretonem, w roku 1947 wystawy zatytułowanej *Le Surréalisme*. Na okładce książki umieszczona została sztuczna pierś kobieca, a na jej rewersie znajdował się francuski napis „Prerie de Toucher” — „Proszę dotknij...” Fizyczna relacja, bliskość, bezpośredni kontakt — oto przeniesiona w technologiczny wymiar książka, dotykana, uruchamia zupełnie nową labiryntową, hybrydalną rzeczywistość, ale by mogła się ona przed nami otworzyć i abyśmy mogli się w niej zanurzyć, musimy przejść przez doświadczenie księgi (Zawojski 2005).



Fot. 15 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³⁴

The Surprising Spiral to dzieło tekstowe, narracyjne, a jednocześnie hipertekstowe, rizomatyczne. Przy zwróceniu uwagi na dosyć istotną jego właściwość (na której w równiej mierze, co na fizycznej materialności oraz audiowizualności się opiera), jaką stanowi

³⁴ Fotografia autorstwa Anny Morgowicz pochodzi ze strony WWW wortalu culture.pl: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wro-miedzynarodowe-biennale-sztuki-mediow. Data dostępu: 15.07.2012.

jego językowy charakter, można byłoby zaryzykować stwierdzenie, że mamy do czynienia nie tylko z odmianą dzieła hipertekstowego, interaktywnego, medialnego, lecz przede wszystkim tekstowego — literackiego.

A oto fragment drugiego z przywoływanych przez Feingolda tekstu — *Małpy gramatycznej* Octavio Paza (*El mono gramático*, 1970), utworu niezwykłego, napisanego prozą, w którym splatają się elementy reportażu, eseju i poezji³⁵. Dowodzi on, że związek dzieła Feingolda z literaturą, a w szczególności z tym konkretnym dziełem, jest ewidentny:

Wypowiedziane czy napisane, słowa pojawiają się i wpisują, jedno po drugim, w swoją własną przestrzeń: w kartkę papieru, w ścianę powietrza. Przechodząc stąd dotąd, wykreślają jakiś szlak, mają swój przebieg, są tożsame z czasem. Przemieszczają się nieustannie z jednego miejsca na drugie, wyznaczając w ten sposób linię, poprzeczną lub pionową (w zależności od rodzaju pisma). Patrząc na to zjawisko z innej perspektywy, perspektywy równoczesności, czy inaczej — zbieżności, która jest właściwa poezji, zdania tworzące tekst jawią się jako wielkie głazy, nieruchome i przezroczyste: tekst zastyga, znaki przestają płynąć. Ten bezruch przyprawia o zawrót głowy, jako że jedna rzecz prześwieca przez drugą: każda strona jest odbiciem innej strony, echem następnej lub poprzedniej — echem i odpowiedzią, metaforą i rymem. Nie ma końca, nie ma także i początku: wszystko jest środkiem. Nie ma przedtem ani potem, z przodu ani z tyłu, na zewnątrz ani wewnątrz: wszystko jest we wszystkim. Jak w zarysie muszli oceanicznego ślimaka, wszystkie czasy streszczają się w chwili teraźniejszej, która rozsypuje się w palcach, a przecież jest ona, niczym kryształ górski, kondensacją innych epok, zaklętą w ulotny błysk [...]. Utwory poetyckie to nic innego jak krystalizacje powszechnej gry w analogię, to napełnione światłem przedmioty materialne, które, odtwarzając mechanizm i ruch rotacyjny analogii, stają się źródłem nowych analogii. W wierszach świat przebiera się w świat, co opiera się na grze podobieństw wyłaniających się z różnic, a także z podobieństw zaprzeczających sobie. Hanuman zapisał na skałach sztukę teatralną *Mahanataka*, mającą ten sam temat, co *Ramajana*. Po przeczytaniu jej Walmiki zaniepokoił się, iż przyćmi ona jego własny poemat, i błagał Hanumana, by ukrył gdzieś swoje dzieło. Wódz Małp usłuchał prośby poety, rozwalił skałę, a odłamki jej wrzucił do oceanu. Pióro i atrament Walmikiego, utrwalające na papierze litery, są metaforami piorunów i deszczu, którymi Hanuman zapisał swój dramat na blokach skalnych. Zapis ludzki jest odbiciem zapisu wszechświata, jest jego przekładem, a także — jego metaforą³⁶

Octavio Paz mówi tu oczywiście o intertekstualności, i to nie tylko literatury, ale całej natury, całego świata. Fragment ten dowodzi, że również natura (doświadczany przez nas świat) jest tekstowa i dialogiczna, a intertekstualność natury przekłada się na intertekstualność kultury i ją umożliwia.

³⁵ Zob. <http://www.newsweek.pl/Europa/jedno-pioro-jest-ptakiem,43818,2,1.html>. Data dostępu: 28.07.2012.

³⁶ Paz, *Małpa gramatyczna*, <http://www.grupaphp.com/phpspiskiplotki/sip008.php>. Data dostępu: 15.07.2012.



Fot. 16 i 17 Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)³⁷

Językowo-eksperymentalny aspekt omawianego obiektu akcentuje Dorota Hartwich. W sprawozdaniu z wystawy *Inna książka. Książka i tekst poza książką w dobie nowej komunikacji*³⁸ podkreśla, iż eksperyment językowy tego rodzaju obrazuje, jak

język uniezależnia się od rzeczywistości, wydobywa z ram gramatycznych reguł, uwalnia od zasad logiki, funkcjonuje według własnych prawideł. Nie jest już odzwierciedleniem świata, traci — jak powiedziałaby Michel Foucault — swoją przezroczystość; signifiant opuszcza signifié, słowa — nawet jeśli umożliwiają jeszcze oglądanie za ich pośrednictwem rzeczy — nie są ich analogonami. Drzewo, które zapisuję, nie jest drzewem, które widzę — mówi głos w interaktywnej instalacji Kena Feingolda *The Surprising Spiral* [...]. Feingold w swojej instalacji także dokonuje wyzwolenia słowa [...]; autor dzieła przyjmuje świadomie opracowaną strategię artystyczną [...]. Feingold wyzwala słowo pisane — tekst, wyrывая go z pierwotnego środowiska, tj. z książki. Konstruuje interaktywną księgę bez tekstu... (Hartwich)³⁹,

której tekst tworzy każdy kolejny interaktor i w sumie wszyscy razem, każdy bowiem poprzedni ma wpływ na to, co usłyszysz i zobaczysz kolejny. „Feingold wyeliminował z książki tylko słowo pisane. Słowo mówione jest obecne, funkcjonuje poza książką — można je, znów poprzez dotknięcie, „wydobyć” z repliki ust umieszczonej na autentycznym tomie Octavo Paza (*The Monkey Grammarian*). Do czytanego na głos tekstu przyporządkowane są losowo obrazy rzeczywistości, wywoływane ruchem ręki odbiorcy” (Hartwich).

Piotr Zawojski kwestię tekstowości łączy z McLuhanowską ideą przenikania się mediów.

A zatem to książki poruszają wyobraźnię kogoś, kto pracuje z nowymi technologiami, są one uwewnętrzniane przez nią, wedle starej maksymy McLuhana głoszącej, iż każde nowe

³⁷ Źródło fotografii: http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813. Data dostępu: 15.07.2012. Zob. też przygotowana przez autora dokumentację dzieła: http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813. Data dostępu: 05.09.2012.

³⁸ która miała miejsce w maju 2005 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz wrocławskiej Mediatece, jako wydarzenie specjalne (impreza towarzysząca) XI Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 05.

³⁹ <http://odra.okis.pl/article.php/371>. Data dostępu: 15.07.2012.

medium inkorporuje media go poprzedzające, nie może być mowy o prostym zastępowaniu czy «uśmiercaniu». Chociaż przypomnieć można w tym momencie głośny (swego czasu, choć ciągle kontynuowany) *Dead Media Project* Bruce'a Sterlinga (Zawojski 2005),

przedstawiający koncepcję „martwych (czy też uśpionych) mediów”. Projekt przedstawia

dziesiątki różnorodnych wynalazków medialnych, które w swoim czasie uważane były za „rewolucyjne”, „epokowe”, a potem bardzo często okazywały się przelotnymi fascynacjami, modami, technicznymi gadżetami po prostu. Wiele z nich [...] miało jednak swoje znaczenie artystyczne, cywilizacyjne, kulturowe. Niektóre przyczyniały się do poważnych zmian bądź przekształceń w stylu życia określonych społeczności. Jacqueline Goddard, wielka postać, muza dwudziestowiecznej bohemy artystycznej [...], we wspomnieniach ze smutkiem skonstatowała, że „telefon był przyczyną śmierci Montparnassu”. Można to potraktować nie tylko jako metaforyczne określenie wpływu mediów na nasze życie (Zawojski 1998: 101-112)⁴⁰.

Mamy więc do czynienia ze szczególnym rodzajem dzieła mieszczącego się na pograniczu medialności (dzieła-instalacji) i tekstowości (dzieła-księgi), z formą wymykającą się próbom ujęcia i zaklasyfikowania. Dzieło medialne, multimedialne, oparte jest na specyficznie zmienionej strukturze sytuacji estetycznej, w skład której wchodzi interaktywny artefakt (czyli obiekt), interaktor (stanowiący połączenie funkcji odbiorcy oraz użytkownika), interfejs, proces interakcji oraz samo dzieło (nie będące tożsamym ani z artefaktem, ani z interfejsem). Dzieło, w którym właściwość ta nie ogranicza się do sfery percepcji, lecz warunkuje także je samo, jego status ontyczny i strukturę; prawdziwie interaktywne, ujawniające swoje właściwości oraz wypełniające swoje funkcje jedynie wówczas, gdy użytkownik zachowuje się w sposób aktywny, wykorzystując obiekt jako narzędzie realizacji swoich dążeń; powstające w procesie odbioru-interakcji i procesualne, trwające tak długo, jak długo rozwija się interakcja, dopóty, dopóki interaktor nie zdecyduje się przerwać swego kontaktu z dziełem. Dzieło, w przypadku którego nie może być mowy jedynie o pełnej skupienia obserwacji, kontemplacji, przeżywaniu *katharsis* z bezpiecznego dystansu; wymagające odpowiedzi odbiorcy, konkretnego działania wpływającego na obiekt. Forma prowadząca odbiorcę do współuczestniczenia, wejścia w dialog, nie tylko na płaszczyźnie interpretacji, ale głównie w sferze działań; angażująca nie tylko wzrok i słuch odbiorcy, ale często również dotyk (Kluszczyński 2001: 85-99).

Dzieło Feingolda wykorzystuje większość z wymienionych przez Ryszarda Kluszczyńskiego środków ekspresji. Mimo iż formą zewnętrzną częściowo naśladuje medium tradycyjne (księgę), tak naprawdę oparte jest na nośniku komputerowym, wykorzystuje film, dźwięk, fotografię, słowo pisane i mówione jednocześnie (a dokładnie: słowo pisane przetransponowane na postać mówioną). Dzieło to stanowi reprezentację sztuki multimedialnej, związanej i bezpośrednio wynikającej z rozwoju technologii komputerowych (multimedialność — złożona wieloskładnikowa i wieloaspektowa komunikacja z komputerem), którą to odmianę sugeruje Kluszczyński określać mianem sztuki interaktywnych multimedii lub sztuki hipermedialnej. Wspomniane określenie zwraca

⁴⁰ Zob. też: <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZCyfob.htm>. Data dostępu: 15.07.2012.

uwagę na hipertekstualny charakter dzieła, które nie posiada linearnego porządku charakterystycznego dla struktur tekstowych, lecz oparte jest na wielopoziomowej strukturze hipertekstu, gdzie występuje swobodna wielokierunkowa nawigacja przez liczne jego poziomy. Wspomnieć można, iż Kluszczyński wyróżnia też tzw. klasyczną odmianę sztuki multimedialnej, wynikającą z szerokiego pojmowania kategorii medium (które może mieć odniesienie do każdej formy ekspresji), sztukę, charakteryzującą się współwystępowaniem w ramach jednego dzieła kilku różnych, dowolnych form ekspresji artystycznej. Co interesujące, *The Surprising Spiral* stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy pierwszym i drugim zakresem znaczeniowym omawianego pojęcia. Z klasyczną odmianą sztuki multimedialnej łączy je fizyczna namacalna postać imitująca księgę. Oprócz tego, że można je przeczytać/usłyszeć, można je również podziwiać: jest — jeśli nie piękne, jak piękny może być ciężki, bogato oprawiony tom książki, którego otwarcie obiecuje niespodziankę (w dodatku umieszczony na specjalnie do tego celu przeznaczonym ciężkim, drewnianym postumencie — pulpicie) to na pewno fizycznie interesujące; jest w stanie przykuć uwagę oglądającego.



Fot.18. Ken Feingold, *The Surprising Spiral* (1991)⁴¹

Interaktywna lektura w przestrzeni galeryjnej?

W tym miejscu należałoby postawić pytanie o to, czy taka właśnie będzie przyszłość literatury? Czy w związku z opisaną niedawno przez Marylę Hopfinger demokratyzacją, digitalizacją i audiowizualną naturą kultury literackiej literatura zacznie podążać w stronę

⁴¹ Fotografia pochodzi ze strony WWW Center for Art and Media ZKM w Karlsruhe: <http://on1.zkm.de/zkm/werke/SurprisingSpiral> Data dostępu: 15.07.2012.

literackich reprezentacji znamionujących dzieła totalne — materialne i tekstowe jednocześnie, ale także hipertekstualne, rizomatyczne, medialne? Jak *The Surprising Spiral*? Inicjacja już się dokonała i być może skutkować będzie wyodrębnieniem się pewnego, trzeba przyznać, niezwykle interesującego i obiecującego nurtu w obrębie nowoczesnej sztuki. Nurtu, który niewątpliwie zmieniałby czas przebywania widza w muzeum, gdyż w przestrzeń muzealno-galeryjną wkraczałby on nie tylko po to, by popatrzeć, ale może również po to, by czytać. Tym bardziej, że oprócz *The Surprising Spiral* wskazać można inne przykłady tego typu, jak np. *Text Rain* (z 1999 roku) autorstwa duetu Camille Utterback i Romy Achituv⁴², *Beyond Pages* (1995) — praca, którą stworzył Masaki Fujihata⁴³.

Co tak naprawdę różni Feingolda i Fajfera? I Fajfer i Feingold upominają się o całościowe, holistyczne traktowanie dzieł. Zarówno u jednego, jak i drugiego mamy do czynienia nie tylko z przekazem tekstowym, lecz też z istotnością fizycznego ukonstytuowania obiektu i jego wpływem na znaczenie (przekaz płynący z) utworu. W przypadku *The Surprising Spiral* jest to po prostu dzieło (interaktywna instalacja) w znacznie większym stopniu wykorzystujące fizyczny, materialny charakter artefaktu, przybierające postać interfejsu.

Jestem oczywiście świadoma ryzyka tkwiącego w zestawianiu dzieł należących do tak odmiennych środowisk twórczych: sztuki interaktywnej i e-liberatury. Poprzez to kontrowersyjne zestawienie chciałam zwrócić uwagę na fakt, iż w sferze sztuk pięknych i literatury istnieją dzieła narracyjne, które stanowią ewidentny przykład nowych jakości powstałych w wyniku konwergencji mediów i literatury. I jedne i drugie jednak — każde z innych powodów — stawiają zdecydowany opór interpretatorowi (*The Surprising Spiral* — gdyż nie generuje spójnej narracji, stanowi co najwyżej artystyczny dowód na tekstowość czy też intertekstualność świata; Fajfera — ze względu na nazbyt przez autora kontrolowane, zamknięte, ukonstytuowanie zarówno na poziomie struktury, jak i zawartych treści; cyberpoematy natomiast (o których nie było mowy w niniejszym artykule) — zwykle ze względu na ograniczoność płynących z nich treści). Wymagający czytelnik, odbiorca, interaktor oczekiwałby od generowanych przez nie sensów potencjału literackiego, który mógłby się zmierzyć z potencjałem zasobu literackiego kultury druku. Jako literaturoznawcom przyjdzie nam na razie oczekiwać na dzieło cybernetyczne (które umiejscawiałoby się gdzieś pomiędzy *The Surprising Spiral* Feingolda, wierszami cybernetycznymi Bromboszcza, a treściami na miarę *Imienia róży* Umberto Eco). Na razie jednak nasze apetyty pozostają niezaspokojone.

Bibliografia

Bazarnik Katarzyna, *Fajfer Zenon* (2009), Oka-leczenie, Korporacja Ha!art, Kraków.

Bazarnik Katarzyna (2010), *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [W:] Z. Fajfer (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*. Korporacja, Ha!art, Kraków.

⁴² Zob. m.in.: <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/>. Data dostępu: 05.09.2012.

⁴³ Zob. m.in.: <http://www.youtube.com/watch?v=f1XXHe9diY>. Data dostępu: 05.09.2012.

- Bazarnik K., Fajfer Z., *Wstęp. Rok 1999: czyli od Oka-leczenia do liberatury*, <http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html>. Data dostępu: 15.07.2010.
- Bodzioch-Bryła Bogusława (2006), *Ku ciału post-ludzkiemu... Polska poezja po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Borges Jorge Luis (1999), *Księga piasku*, [w:] tegoż, *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa.
- Eichenbaum Borys (1972), *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa. Za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Fajfer Zenon (2009), *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *W stronę liberatury*, [w:] tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*, pod red. K. Bazarnik, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków.
- Filiciak Mirosław (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Godzic Wiesław (1984), *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Hartwich Dorota (2005), *Litera na wolności*: <http://odra.okis.pl/article.php/371>. Data dostępu: 15.07.2010.
- Hendrykowski Marek (1994), *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nova”, Poznań.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Jakobson Roman (1972), *Upadek filmu?*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa. Za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Jakobson Roman (1989), *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka I*, red. M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa.
- Jenkins Henry (2003), *Quentin Tarantino's Star Wars? Digital Cinema, Media Convergence and Participatory Culture*; Za M. Filiciak (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa. <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/starwars.html>.

- Jenkins Henry, *Thornburn David* (2003), *Introduction*, [w:] *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, D. Thornburn, H. Jenkins (red.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. Za M. Filiciak (2006), *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa. Za M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly (2009), *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Jeżyk Łukasz (2010), *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera* [w:] Z. Fajfer (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 — 2009*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Kluszczyński Ryszard W. (2001), *Światy multimediiów*, [w:] *W świecie mediów*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków.
- Lister Martin, Dovey Jon, Giddings Seth, Grant Lain, Kelly Kieran (2009), *Nowe media. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Miczka Tadeusz (1995), *Kino jako poezja optyczna. Próby futurozacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939*, [w:] *Kino — Film: poezja optyczna?* Red. J. Trznadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Nowakowski Radosław (2005), *Koniec świata według Emeryka*; <http://www.emeryk.wici.info/>
- Paz Octavio (1974), *Małpa gramatyczna*, przeł. Krystyna Rodowska; <http://www.grupaphp.com/phpspiskiiplotki/sip008.php>.
- Preikschat Wolfgang (1994), *Wideo jako metafora*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce.
- Rek Jan (1994), *Między filmem a literaturą. Szkic do portretu Łódzkiego Ośrodka badań nad filmem*, [w:] *Film: Obraz — Język — Wyobraźnia — Idea*, red. J. Trznadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Shuty Sławomir (2002), *Blok*; <http://www.blok.art.pl/>
- Stern Anatol (1959), *Film w poezji*, [w:] *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Tynianow Jurij (1972), *Prawa kina*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa. Cyt. za W. Osadnik (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.

Zawojski Piotr (1998), *Cyfrowe obrazy fotograficzne — pomiędzy bytem wirtualnym a rzeczywistym*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok; <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZCyfob.htm>. Data dostępu: 15.07.2012.

Zawojski Piotr (2005), *Galaktyka post-Gutenberga*, „artPapier”, nr 12. <http://www.zawojski.com/2006/04/19/galaktyka-post-gutenberga/>

http://catalogue.nimk.nl/site/?page=%2Fsite%2Fart.php%3Fdoc_id%3D2813

<http://on1.zkm.de/zkm/werke/SurprisingSpiral>

<http://oneartworld.com/artists/K/Ken+Feingold.html?atab=works&image=2806>

http://wro05.wrocenter.pl/thesurprisingspiral_pl.php.

http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/wro-miedzynarodowe-biennale-sztuki-mediow.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-surprising-spiral/>

<http://www.newsweek.pl/Europa/jedno-pioro-jest-ptakiem,43818,2,1.html>