

Screenshot jako narzędzie praktyki poetyckiej – na przykładzie graficznych postów Tomasza Pułki na art blogu *Cichy Nabiau*

Paulina Chorzewska

ORCID: 0000-0002-9524-1944

Wszystkie książki opublikowane przez Tomasza Pułkę za życia oraz zbiory wierszy wydane już po śmierci przedstawiają dorobek twórcy jako wyłącznie analogowy, zamazując tym samym istotny kontekst kulturowy związany z funkcjonowaniem jego poezji w sieci. Wiersze, które Pułka publikował pierwotnie w Internecie¹, następnie pojawiały się także (częściowo w zmienionych wersjach) w drukowanych książkach. Natomiast pozostała internetowa twórczość (m.in.: muzyczne, tekstowe i graficzne publikacje na „Cichym Nabiau’le”, trzy osobiste blogi², działalność krytyczna na portalu Niedoczytania.pl oraz prowadzone przez poetę zapiski autobiograficzne w felietonach *Impresje rudnickie* publikowane na stronie wydawnictwa Ha!art) jest komentowana przez krytyków jedynie kontekstowo.

Osobnym zjawiskiem w internetowym dorobku Pułki, uzasadniającym czytanie cyfrowych i analogowych utworów poety równolegle, w lekturze interpoetologicznej, jest grupa graficznych (wy-

¹ Pułka publikował pod pseudonimami (Tomaszek Halfka, ftnsdh76aa9 dnh6sa789, page down, halfka, ida niespój, Fernando Pessoa, Kopcimy Cygaro, Joachim Jernev) m.in. na portalach: Poezja-poska.pl, Nieszufłada.pl oraz Liternet.pl.

² Zob. kolejno: www.insertjazz.blogspot.com, www.techwych.blogspot.com, www.wehleiderrang.blogspot.com (dostęp: 28.04.2018).

konanych za pomocą zrzutu ekranu) postów na art blogu „Cichy Nabiau”, w których autorskie wiersze zostały wpisane w przestrzenie cyfrowych interfejsów. Pułka testował znaczenia swojej poezji, umieszczając ją w ramach tekstowego lub graficznego interfejsu użytkownika, a następnie zapisywał zawartość ekranu za pomocą screenshota. Strategia, która bazuje na przecięciu się dwóch płaszczyzn metaforycznych – kreowanych przez język poezji oraz język interfejsu, zmusza do zastanowienia się nad relacją między tekstualnością, obrazem cyfrowym, kulturowym znaczeniem praktyki fotograficznej a statusem ekranu jako narzędzia i przestrzeni twórczej działalności.

Screenshot jako poetyckie narzędzie

Zrzut ekranu (także – zdjęcie ekranu) to odpowiednik praktyki fotograficznej wykonywanej w przestrzeni wirtualnej. Operatywna zawartość ekranu, w momencie wykonania screenshota zostaje, na poziomie rozszerzenia otrzymanego pliku (a także jego znaczenia kulturowego), zredukowana wyłącznie do grafiki. Dodatkowo, fotografowany fragment ekranu zostaje „unieruchomiony”, a użytkownik wyłączony z możliwości wejścia w interakcję z przedstawionym na cyfrowym obrazie interfejsem. Hipertekstowa, głęboka struktura ekranu dynamicznego ulega spłaszczeniu³. Wykonanie zrzutu ekranu jest równoznaczne z „wykadrowaniem” i zatrzymaniem określonego elementu przestrzeni, wyraża subiektywne, jednostkowe spojrzenie użytkownika, który jest stale świadomy istnienia „przestrzeni ekranowej” oraz tego, co pozostaje na zewnątrz⁴. Lev Manovich, charakteryzując ekran komputera, zwraca uwagę na to, że „tylko przyzwyczajenie każe nam nazywać obrazem to, co widzimy na zmieniającym się w czasie rzeczywistym ekranie”⁵. *Screenshot* opiera się na odwróceniu tej zasady, jest operacją, która pozwala na zatrzymanie wybranego obrazu w czasie, sprawia, że chociaż ekran czasu rzeczywistego ciągle pokazuje teraźniejszość, staje się ona możliwa do ponownego odczytania w przyszłości, pełni więc funkcję „wizualnej pamiętki”⁶.

Do opisanego zależności między tekstem, obrazem oraz uwarunkowaniami technologicznymi w ich współistnieniu na ekranie niezbędne jest zwrócenie uwagi na element pozornie niewidzialny oraz symbolicznie neutralny, a więc interfejs. *Słownik terminologii medialnej* definiuje interfejs jako „urządzenie, układ elektroniczny lub oprogramowanie służące do wymiany informacji pomiędzy komponentami wchodzącymi w skład systemu komputerowego, programami lub pomiędzy komputerem a użytkownikiem”⁷. W kontekście poetyckiego screenshota Pułki pojęcie to określa kilka poziomów zależności i znaczeń: fotografowany ekran jako „urządzenie wejścia-wyjścia” jest

³ Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 137–201.

⁴ Zob. Manovich, 161. Manovich podkreśla, że interfejs jest nieprzezroczysty nie tylko na poziomie projektowania programów i organizacji danych, ale także na poziomie stosowalności ekranu, nazywa ekran medium „agresywnym”, a jego funkcję określa jako „odfiltrowanie, odsianie, unieważnienie wszystkiego, co istnieje poza kadrem”. Zob. Manovitch, 179.

⁵ Manovitch, 183.

⁶ Janusz Musiał, *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Andrzeja Gwoźdźdza (Katowice: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 121.

⁷ Marcin Jasionowicz, „Interfejs”, w *Słownik terminologii medialnej*, red. Walery Pisarek (Warszawa: Universitas, 2006). Piotr Kubiński podkreśla, że „zaletą tej szerokiej definicji jest to, że wydobywa komunikacyjny aspekt omawianego zjawiska”. Zob. Piotr Kubiński, „Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne”, w *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. Ewa Szczęsna (Warszawa: Universitas, 2015), 68.

elementem interfejsu człowiek-komputer⁸, sama operacja zrzutu ekranu jest rezultatem korzystania z możliwości interfejsu⁹ oraz, co najistotniejsze, z perspektywy potencjału poetyckiego – zrzut ekranu często portretuje fragment interfejsu konkretnego oprogramowania – na przykład znanego użytkownikom systemu Windows Paint lub okna popularnej przeglądarki.

W przypadku poetyckich screenshotów Tomasza Pułki można mówić o zestawieniu dwóch płaszczyzn metaforycznych – jedna składa się z tego, co generuje język poetycki w wierszu, natomiast druga wynika z języka interfejsu, a konkretnie z metafor używanych do jego projektowania, który tak samo, jak język naturalny, kreuje określone modele świata¹⁰. Manovich w kontekście języka interfejsów kulturowych podaje przykłady metafor zakodowanych w kulturze cyfrowej właśnie na poziomie projektowania interfejsów. Badacz wyróżnia – model hierarchiczny, oparty na logice oraz model sieciowy, hipertekstowy, bez wyraźnego centrum, „oparty na metonimii”¹¹, a także model podlegający logice baz danych, który opiera się na metaforze katalogu¹². Jay David Bolter natomiast, w kontekście graficznego interfejsu użytkownika charakteryzuje metaforę biurka, podkreślając, że pulpit „przynosi [...] obraz świata jako środowiska przetwarzania informacji – sprawnego biura, gdzie dokumenty i dane są wytwarzane oraz używane bez żadnego wysiłku”¹³.

Bez tytułu (przetworzony wiersz – *Solec zdroj (2)* z tomu *Zespół Szkół*)

Pierwsza wersja przetworzonego wiersza *Solec zdroj (2)* została opublikowana na portalu nieszuflada w lutym 2010 roku¹⁴. Już po pięciu minutach pojawił się komentarz autora, odsyłający do screenshota – „Źle się wkleiło – tutaj poprawna wersja”, na którym umieszczony chwilę wcześniej wiersz przedstawiony jest w przestrzeni interfejsu dostępnego dla autora publikującego na portalu literackim. Ta sama grafika została również (pół godziny później) umieszczona jako osobny post na blogu „Cichy Nabiau”¹⁵. Wiersz o tym samym tytule (z częściowo zmodyfikowaną treścią) wszedł w skład *Zespołu Szkół* (czerwiec 2010)¹⁶.

Portal poetycki jako przestrzeń komunikacji został przedstawiony za pomocą obrazu jego interfejsu – narzędzia do komunikowania, co zwraca uwagę na komunikacyjny aspekt praktyki poetyckiej, wewnętrzne sposoby komunikowania sensów w wierszu, ale także sposób funkcjonowania poezji i poety w zbiorowej wyobraźni. Zamieszczony przez autora *screenshot* to zapis utworu z punktowym przedstawieniem czasu, pokazuje wiersz na chwilę przed jego publikacją

⁸ Manovich, 147.

⁹ Jak pisze Manovich: „Interfejs to także sposoby manipulowania danymi, czyli gramatyką sensownych działań, które użytkownik może na nich wykonać”. Manovich.

¹⁰ Manovich, 142.

¹¹ Manovitch.

¹² Manovitch, 151.

¹³ Jay David Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński (Kraków: Ha!art, 2014), 84.

¹⁴ Kopcimy Cygaro [Tomasz Pułka], *Solec Zdrój (2)*, nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=143808&idautora=10461&rodzaj=5 (dostęp: 8.05.2018).

¹⁵ PUŁKA\ [Tomasz Pułka], *Bez Tytułu*, www.cichynabiau.blogspot.com/2010/02/blog-post_13.html?zx=5b2de8a8703e2d5a (dostęp: 8.05.2018).

¹⁶ Tomasz Pułka, „Solec Zdrój (2)”, w *Zespół Szkół* (Kraków: Ha!art, 2010), 37.

– już gotowy, ale jeszcze niedostępny szerszej publiczności. Pułka, wykonując zrzut ekranu, na którym znajduje się interfejs Nieszuflady pokazuje nie tylko kulisy swojego warsztatu pracy, ale także to, na jakie ograniczenia poetyckiego interfejsu napotyka autor w momencie pisania.

Omawiany zrzut ekranu unaocznia to, że poeta, tworząc, ma do dyspozycji jedynie ograniczoną przez tradycyjne wyobrażenie wiersza „gramatykę sensownych działań, które użytkownik może wykonać”¹⁷. Awangardowe myślenie o potrzebie przełamania tradycji poetyckiej, klasycznie rozumianej figury poety i poezji pojawia się w wierszach Pułki wielokrotnie¹⁸, natomiast w screenshocie z umieszczonym wierszem *Solec zdroj (2)* refleksja ta została zwizualizowana, poprzez graficzne obudowanie tekstu wiersza tym, co zazwyczaj w papierowym tomie pozostaje niewidoczne, a jest zakorzenione w myśleniu o modelowym tekście poetyckim. Taką funkcję pełni uchwycenie wiersza wraz z opisanymi okienkami interfejsu – tytuł jest obramowany (warto zwrócić uwagę na przestrzenną metaforykę ramy związanej z granicą, ograniczeniem, zamknięciem). Tytuł znajduje się ponad tekstem, natomiast musi być zdecydowanie krótszy, zapis musi być skierowany pionowo¹⁹. Tytuł musi być tekstem (a nie na przykład obrazem lub dźwiękiem). Można też z niego zrezygnować, na co wskazuje komentarz – „jeżeli tekst nie ma tytułu zostaw puste pole”, takiego zapisu nie ma przy polu „Tekst:”, który jest zasadniczą, obowiązkową częścią wiersza. Pułka, kadrując zrzut ekranu, zostawia w obrazie komunikat „Plik z nagraniem (mp3):”, lecz w tym przypadku nie pokazuje pustego pola, jedynie zaznacza możliwość, odsyłając tym samym do oralnej tradycji poezji, do tego, że interfejs Nieszuflady, ale także interfejs poety, uwarunkowany przez tradycyjne praktyki, pozwala na recytowanie lub śpiewanie poezji²⁰.

Poezję można więc nagrać, ale – co było przyczyną „błędu” Pułki – nie można jej rysować lub fotografować. Dopiero w komentarzu autor zamieszcza „poprawną” wersję wiersza w pliku graficznym. Błąd, spowodowany ograniczeniami platformy, na które natknął się Pułka, obrazuje to, że nie jest możliwe (a przynajmniej nie w pierwszej kolejności) pokazanie obrazu widzianego oczami drugiego uczestnika komunikacji. Do opisu gestu wykonanego przez Pułkę może być przydatna figura rewersu, która pojawia się w tytule jego debiutanckiego tomu²¹. Poeta pokazuje rewers interfejsu, przestrzeń komunikacji widzianą oczami twórcy. Także w tekście wiersza odwrócone (pokazane w rewersie) zostały postrzeganie zmysłowe i emocjonalne reakcje („czułość”), które są wartościowane odwrotnie niż powszechnym. Pułka postuluje sprawdzenie swojego punktu widzenia, „kopiując swoją naoczność”, kwestionuje własną perspektywę.

Następne odwrócenie, pokazanie rewersu ujawnia się w kolejnej części wiersza. Dwa wersy umieszczone w wersji cyfrowej na dole ekranu mogą stanowić praktyczną realizację postulowanego

¹⁷Manovich, 147.

¹⁸Zob. Tomasz Pułka, „Manifest dobrodzieja”, w *Cennik* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2012), 32–33.

¹⁹Pułka kwestionował podstawowe zasady dotyczące budowy tekstu poetyckiego, czego przykładem jest wiersz, w którym tytuł znajduje się na końcu utworu. Zob. Tomasz Pułka, „Tytuł na końcu”, w *Wybieganie z raju. 2006–2012*, red. Joanna Mueller, Krzysztof Sztafa (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017): 238. O nielinearności tekstów Pułki pisał Antonii Zajac. Zob. Antonii Zajac, *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, www.malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/#_ftnref1 (dostęp: 14.05.2018).

²⁰Opozycja widzenia i słyszenia, a także motyw słowa widzianego i słowa pisanego to wątki silnie obecne w wydanym pośmiertnie *Cenniku*. Zob. Pułka, *Cennik*.

²¹Tomasz Pułka, *Rewers* (Nowa Ruda: Mamiko, 2006). O figurze rewersu pisał Igor Stokfiszewski. Zob. Igor Stokfiszewski, „Tezy o postpoezji”, w *Zwrot polityczny* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2009), 113–131.

w pierwszej części sposobu percepcji oraz sposobu konstruowania tekstu. W zdaniu „Martwa natura przedstawiająca naczynia suszące (bierność) swojej mokrości” opisany zostaje obraz (treść dostępna dzięki zmysłowi wzroku). Jednak zarówno martwa natura, jak i naczynia stają się podmiotami częściowo, przynajmniej na poziomie języka, spersonifikowanymi, poprzez zastosowane formy gramatyczne („przedstawiająca” i „suszące”), które świadczą o nadaniu im podmiotowości. Interesująca w tym kontekście jest również wieloznaczność słowa „przedstawiać” – można przedstawiać siebie lub coś komuś, można prezentować coś na obrazie, a kolejne warstwy znaczeniowe ujawniają się po zestawieniu „przedstawiać” z „naoczność”. Oba wyrazy sugerują percepcję wzrokową, percypowanie tego, co widoczne, ale także wiążą się z usytuowaniem procesu w przestrzeni, na co wskazują formy – „przed-” oraz „na-”. Ostatnie zdanie: „Czego nie wywołasz wymieni osnowę” odwołuje do języka informatyki (można wywołać polecenie albo wywołać funkcję oprogramowania), ale także stanowi kolejny obraz nawiązujący do figury rewersu –którekolwiek znaczenie wybierzesz, zmieni się treść, cokolwiek polecisz (jako podmiot obdarzony sprawczością) – to, co starasz się kontrolować, „wymieni osnowę”. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na opozycję wzroku i mowy. „Wywołanie” z końcówki wiersza, które skutkuje utratą sprawczości, rozchwianiem „osnowy”, nawiązuje do krzyku, do mowy emocyjnej, niekontrolowanej, niespokojnej i głośnej. W opozycji do „wywoływania” można postawić „naoczność” jako symbol patrzenia, percypowania za pomocą wzroku, nad którym można mieć kontrolę, którą należy „sprawdzić, kopiując”.

Pułka sugeruje odwrócenie także za pomocą środków graficznych. Pojedynczy pusty nawias, rozdzielający w drukowanym tomie słowa „(sytuacja)” oraz „(bierność)” został zwielokrotniony do piętnastu w wersji cyfrowej. Na zrzucie ekranu element graficzny przypomina drogę, tunel, kanał – przestrzeń możliwej komunikacji oraz przemieszczania się, ale także sugeruje odległość znaczeniową zapisanych pojęć. Wyodrębnione słowa można traktować jako słowa kluczowe, streszczenia lub notatki na marginesie głównego tekstu wiersza. Graficzne ustawienie wyrazów sugeruje, że „sytuacja” może przechodzić w „bierność”, a zwielokrotnione nawiasy kreślą konieczność występowania zarówno przestrzennych, jak i czasowych (w wersji cyfrowej wydłużonych) warunków do takiego przejścia.

Wiersz zamieszczony w książce poetyckiej został pozbawiony jeszcze jednego elementu tekstowego. Usytuowany na początku fragment „Łuszcz jak i pozostali członkowie grupy Kaliber 44 był uzależniony od marihuany” pełni funkcję motto-cytatu. Ujęcie zdania w cudzysłów bez podania źródła zdaje się nieprzypadkowym zabiegiem, po skopiowaniu go do wyszukiwarki okazuje się, że cytat pochodzi z Wikipedii – projektu zbudowanego na anonimowym i masowym dzieleniu się wiedzą²². Pułka wprowadza kontekst substancji psychoaktywnych, który wpisuje się w odczytanie wiersza w kluczu odwrócenia. Psychodelik miałby dawać dostęp do rewersu zmysłowego odczuwania. Motto-cytat, który funkcjonuje jedynie w cyfrowej wersji wiersza, został wprowadzony w obręb utworu dzięki operacji kopiuj-wklej, co naświetla również wykorzystaną później figurę kopiowania i fragmenty związane z językiem informatyki. Pułka tematyzuje swój sposób tworzenia tekstu, rezygnuje z gestu kopiowania w wersji drukowanej, podkreślając tym samym odrębność działania tekstu w przestrzeni cyfrowej.

²²W aktualnej wersji artykułu na Wikipedii zdanie występuje w zmienionej postaci – „Łuszcz, jak i pozostali członkowie grupy Kaliber 44, nadużywał marihuany”. Zob. [www.pl.wikipedia.org/wiki/Magik_\(raper\)](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Magik_(raper)) (dostęp: 11.05.2018). Natomiast w wypowiedziach znalezionych w internecie z końca 2009 roku powtarza się wersja zdania wykorzystana także przez Pułkę. Zob. kolejno: www.photoblog.pl/raptownerealia/52754482/26-s-p-magik.html, www.f.kafeteria.pl/temat/f1/jest-tu-jakis-fan-hiphopu-kto-to-byl-magik-i-jak-zginal-jakis-kaliber44-p_4247091 (dostęp: 11.05.2018).

Strajk śmieciarzy (wykorzystane teksty wierszy *Ambitna* i *Groźna* z tomu *Autarkia*)

Grafika zamieszczona przez poetę w poście *Strajk śmieciarzy*²³ zawiera teksty dwóch wierszy z tomu *Autarkia*, które w takiej samej kolejności występują po sobie także w wersji drukowanej²⁴. W wersji cyfrowej Pułka nie zamieścił tytułów utworów (*Ambitna* i *Groźna*²⁵), wyciągając je ze spójnej²⁶ koncepcji tomu, natomiast pozostaje w podobnym polu problemów (zasugerowanych również przez tytuł *Autarkia*), zorientowanych wokół zagadnień związanych z ekonomią, jednostką i społeczeństwem.

Estetyka glitchu²⁷, usterkowość zamieszczonego przez Pułkę pliku kieruje uwagę raczej na graficzne elementy screenshota. Rozmazane teksty wierszy sprawiają, że ich lektura nie jest oczywistym wyborem percepcyjnym, użytkownik odczytuje tekst jako element obrazu, zwraca to uwagę na materialną stronę językowego znaku. *Screenshot* Pułki został zatytułowany dwukrotnie: jeden tytuł nosi post blogowy (*Strajk śmieciarzy*), natomiast inaczej nazwano umieszczony w przestrzeni bloga plik (*funkcja2*). Tytuł pliku można porównać (ze względu na to, że nie jest on bezpośrednio widoczny dla czytelnika bloga, ale także ze względu na samą funkcjonalność nazywania plików) do szkicowego, notatkowego zapisu, który służy prywatnym potrzebom katalogowania cyfrowych obiektów w osobistym archiwum. Natomiast nazwa pliku *funkcja2* nie powiela bezpośrednio innych tytułów lub elementów leksykalnych pojawiających się w przytoczonych wierszach, lecz wprowadza dodatkowe znaczenie – odnosi się do obrazu relacji między zagadnieniami pracy (funkcja jako stanowisko lub zakres obowiązków), niepotrzebnej materii oraz systemu ekonomicznego (funkcja jako możliwość oferowana przez program), który reguluje stosunki między wymienionymi elementami.

Screenshot Pułki ponad tekstem zawiera, zatrzymany dzięki operacji zrzutu ekranu kadr, z serialu. W tym przypadku Pułka nie fotografuje konkretnego, łatwo rozpoznawalnego dla innych użytkowników interfejsu, lecz ogólny typ aplikacji – program do odtwarzania lub edycji plików wideo. Ze względu na subiektywne, nieprzedstawiające całego aktualnie aktywnego okna lub jego czytelnego fragmentu kadrowanie trudno ustalić, jaka relacja wewnątrz programu zachodzi między tekstem a obrazem wideo. Wklejone przez poetę wiersze mogą, na przykład znajdować się w miejscu przeznaczonym na napisy do filmu lub jego opis. Poprzez uchwycenie na screenshotie elementów interfejsu – ikon, sugerujących możliwość manipulowania filmem – Pułka pokazuje ekran wideo w środowisku interaktywnego ekranu komputera. Manovich, pisząc o ekranie dynamicznym (kinowym, telewizyjnym), zwracał uwagę na kierujący odbiorcą „reżim odbioru”, który „możliwy jest dlatego, że pojedynczy obraz [...] w całości wypełnia ekran”²⁸. „Obraz na ekranie dąży do wytworzenia całkowitej iluzji i oddania wizualnej obfitości,

²³PUŁKA\[Tomasz Pułka], *Strajk śmieciarzy*, www.cichynabiau.blogspot.com/2011/04/strajk-smieciarzy.html (dostęp: 20.05.2018).

²⁴Pułka, „*Ambitna*”, „*Groźna*”, w *Wybieganie z raju*, 343–344.

²⁵Tytuły cytowanych wierszy wyróżniają się żeńską formą gramatyczną spośród całej reszty tytułów zamieszczonych w tomie *Autarkia*.

²⁶Konceptualność *Autarkii* podkreślał w komentarzu krytycznym do wierszy zebranych Paweł Kaczmarski. Zob. Paweł Kaczmarski, „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasa Pułki”, w Pułka, *Wybieganie z raju*, 406.

²⁷Zob. *Glitch art is dead*, red. Aleksandra Pieńkosz, Piotr Płucienniczak (Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016).

²⁸Manovich, 178.

a widz powinien wyzbyć się niedowierzenia i identyfikować się z obrazem”²⁹. Pułka zatrzymuje na ekranie kadr z początkowej sceny odcinka popularnego serialu, którego tytuł wyjaśnia tytuł blogowego postu – *Monk i strajk śmieciarzy*³⁰. Przedstawiony fragment ukazuje reporterkę telewizyjną, która przechodzi przez pełne odpadów, brudne miasto i – wskazując na nie – mówi o trwającym właśnie, najdłuższym strajku śmieciarzy w San Francisco. Zarówno kontekst ekranu dynamicznego w screenshocie Pułki, jak i motyw wiadomości telewizyjnych oraz popkulturowego ukazania społecznego problemu kierują uwagę w stronę zależności między medialnym przekazem a strajkiem śmieciarzy, który jest widocznym (bo objawiającym się w ukazaniu niechcianej materii) pęknięciem systemu ekonomicznego³¹. W serialu strajk śmieciarzy jest przedstawiony jako problem nie samych pracowników, ale mieszkańców miasta, które niespodziewanie stało się przestrzenią niewygodną do codziennego funkcjonowania. W początkowej scenie dziennikarka mówi, że mieszkańcy „mogą być z siebie dumni. Nikt nie panikuje. Co więcej [...] stają na wysokości zadania i łatwo radzą sobie z kryzysem”³². Detektyw Monk, który uspokoja strajkujących śmieciarzy przekonuje ich słowami: „Nie jestem zawodowym pracownikiem oczyszczania miasta, ale w duszy zawsze nim byłem”, „Wiem, że pieniądze są ważne, ale nie dla pieniędzy zostaliście śmieciarzami. Robicie boską robotę, czyścicie ulice dla ludzi, pracujecie dla nich”³³. Na końcu odcinka uśmiechnięci, pracujący już śmieciarze są chwaleni za świetną pracę przez detektywa, który rozwiązał zagadkę, przywracając w mieście ład; następnie dziękują mu słowami: „Zrobimy dla pana wszystko”. Detektyw Monk bezproblemowo, dzięki doskonałej pamięci i analitycznym zdolnościom, ułatwił życie mieszkańcom San Francisco, zaprowadził ład i zażegnał kryzys. Taką samą łatwość w manipulowaniu problemem ukazany na obrazie sugeruje umieszczenie przedstawienia efektów strajku w kontekście interfejsu, którym można intuicyjnie sterować, co dodatkowo podkreśla fakt, że ikonki (a więc narzędzia, które pozwalają na sterowanie obrazem-problemem) są najmniej rozmazanym, najbardziej ostrym i czytelnym ze wszystkich elementów przedstawionych na zrzucie ekranu.

W *Strajku śmieciarzy* Pułka zrezygnował ze stosowanego w innych przykładach równego kadrowania i wyczyszczenia zrzutu ekranu z niepotrzebnych elementów interfejsu. Chociaż poeta nie nawiązuje bezpośrednio do technik twórczych związanych z glitch artem, to brak dbałości o jakość zamieszczonej na blogu grafiki, nierówne ucięcie zrzutu fragmentu ekranu (screenshot nie przedstawia nawet w całości niektórych ikon interfejsu), w połączeniu z tematyką wierszy i uchwyconą sceną serialu nawiązuje do estetyki glitchu, która w tym przypadku przejawia się w zamazaniu, nieostrości grafiki i rozpixselowanym, nie do końca zbuforowanym obrazie filmowym. Autorzy tekstów krytycznych opublikowanych w antologii *Glitch art is dead* zwracają uwagę na to, że glitch pokazuje „szwy technologii”³⁴, „odbija [...] wiedzę o zasadach działania urządzenia i odsłania [...] jak bardzo jest ona ograniczona”³⁵, usterka „czyni niewi-

²⁹Manovich.

³⁰*Monk i strajk śmieciarzy*, sezon 5, odc. 2, reż. Jerry Levine, scen. Andy Breckman, Daniel Gaeta, 2006.

³¹Zob. Piotr Płucienniczak, „Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek”, *Ha!art*, nr 37 (2012): 66–76.

³²*Monk i strajk śmieciarzy*.

³³*Monk i strajk śmieciarzy*.

³⁴Jakub Mihilewicz, „Glitch is dead”, w *Glitch art is dead*, 72.

³⁵Matthew Austin, „«Możemy być bohaterami». O naturze usterek w glitch arcie”, tłum.. Piotr. Płucienniczak, w *Glitch art is dead*, 83.

działalne widzialnym³⁶. Zglichtowanie obrazu zalanej śmieciami ulicy to pokazanie szwów systemu gospodarowania odpadami, szwów systemu ekonomicznego i ekosystemu miejskiego. Życie w metropolii jest w tym kontekście podobne do korzystania z komputera, technologii, w której „hardware znika z pola widzenia”³⁷, tak samo jak z pola widzenia mieszkańców znikają wszystkie czynności pozwalające utrzymać porządek. Zarówno glitch, jak i materialne śmieci są produktem ubocznym³⁸. Nieostry, rozpixselowany plik graficzny jest e-odpadem, „śmieciem bez materii”, bezwartościowym obiektem cyfrowym³⁹, a podwójne zatytułowanie go *Strajk śmieciarzy* oraz *funkcja2*⁴⁰ zdaje się wprowadzać głos sprzeciwu wobec pozornej bezwartościowości cyfrowej i systemowej usterki.

Teksty dwóch zamieszczonych na screenshocie wierszy wyraźnie korespondują z rozpoznaniem dotyczącym estetyki glitchu oraz kontekstem popkulturowym. Dwuwersowy utwór – „Naprawić rude miasto, truje się «Czytelnik»/kropla rosy jak mój sąsiad robi z tego notatki” daje się odczytać w bezpośrednim odwołaniu do odcinka serialu o Detektywie Monku. Pierwsza połowa pierwszego wersu brzmi jak postulat, problem postawiony w odcinku, czasownik „naprawić” sugeruje istnienie usterki, natomiast „rude miasto” przywołuje skojarzenia z rudą, produkcją przemysłową, a więc także zanieczyszczeniem środowiska, rdzą, zabrudzeniami. W drugiej części wersu („truje się «Czytelnik»”), utrzymana zostaje metaforyka miasta zepsutego, głównie przez zanieczyszczenia środowiska, natomiast wprowadzenie bohatera, wpisanego w cudzysłów *Czytelnika* może odnosić się do potencjalnego widza popkulturowego obrazu. Widz-„Czytelnik”, oglądając serial, uświadamia sobie problem, co znajduje rozwinięcie w kolejnym wersie – „kropla rosy jak mój sąsiad robi z tego notatki”. Kropla rosy, która symbolizuje ranek, oczyszczenie, porządek naturalny oraz początek, w połączeniu z notowaniem, wskazuje na genezę zauważenia (odnotowania) problemu. Notowanie jest działaniem na słowie, ale także (tak samo jak czytanie) czynnością wykonywaną indywidualnie, co odsyła do tytułu tomu – *Autarkia*. Ujmując postać czytelnika w cudzysłów, Pułka odcina się od cytowanego słowa, a łącząc to z konstrukcją „truje się” pyta o praktykę czytania, praktykę indywidualną, sugerując jej szkodliwość. Kontekst wspólnoty i osobności powraca w zderzeniu formy „mój sąsiad”, która obok zaimka dzierżawczego i określenia wiążącego się z fizyczną, codzienną bliskością bycia w przestrzeni stawia kontrastową, równie indywidualną co czytanie, praktykę pisania – notowanie.

Metarefleksję nad literaturą w kontekście problemów społecznych kontynuuje tekst kolejnego wprowadzonego w przestrzeń screenshotu wiersza Pułki. W pierwszych dwóch wersach podmiot przedstawia się omownie, nakreśla swoją pozycję, porównując się do wysokowego baranka, co w dosłownym brzmieniu kreuje energiczny obraz, natomiast w kontekście religijnych skojarzeń stanowi raczej prześmiewczą wizję. Podmiot jest „Ocalony dzięki kwalifikacjom”,

³⁶Austin, 82.

³⁷Mihilewicz, 71.

³⁸O szumie jako produkcie oraz szumie jako nadmiarze pisze Tomasz Misiak: Tomasz Misiak, „Pięć pojęć szumu. Audiowizualne gry w Compression Sound Art Johannes Kreidler”, *Halart*, nr 37 (2012): 76–82.

³⁹Aleksandra Kil, „Teoria cyberśmieci. O napięciach między materialnością i niematerialnością w refleksji nad nowymi mediami”, *Teksty Drugie*, nr 3 (2014): 162.

⁴⁰Tytuł pliku (*funkcja 2*) można odczytać jako metatwórczy komentarz do recyklingowania w artystyczny sposób zepsutej e-materii. Piotr Puldzian Płucienniczak pisze o glitchu: „Jest to niewątpliwie rodzaj alternatywnej ekonomii, barter gratami znalezionymi na terenie kopalni odkrywkowej, budowanie domu z butelek, sztucznych kwiatów i opon”. Zob. Płucienniczak, 70.

a więc pracy, umiejętnościom zawodowym oraz „wiesza porządkowe / przesłaniem estetyki”, co można odczytać jako skazywanie na śmierć osób, które dbają o porządek (służby porządkowe) albo bardziej abstrakcyjnie – liczb porządkowych – tych, które wyznaczają hierarchię. Przesłanie estetyki jest więc dla podmiotu narzędziem zabijania hierarchii, porządku. W dalszej części zdania podmiot zdaje się niekonsekwentny – „chełpi się stratą”, więc wynosi ponad innych, podkreśla swoją pozycję, natomiast Pułka gra na dwuznaczności słowa „strata”, które oznacza utratę czegoś cennego, stratę emocjonalną, cierpienie, ale także materialną – ujemny wynik finansowy. Podobne zderzenie znaczeń występuje w kolejnych elementach wyliczenia. Fragment „we / wczesnych spiżowych zjednoczeniach” sugeruje obraz zbrojnej walki, w ramach wspólnego interesu zjednoczonych podmiotów, natomiast w kontekście następującej w kolejnych wersach metaliterackiej refleksji, „spiżowe zjednoczenia” Pułki przywodzą na myśl horacjański „pomnik twardszy niż ze spiżu”. Pułka ponownie używa cudzych słów i cytuje powtarzające się także w innych wierszach w tomie stwierdzenie – „Ani sztuka ani literatura”. Podmiot zaczepnie odpowiada lekceważącym, niepełnym, chociaż dotyczącym sedna problemu pytaniem: „To co?”. Ten dziwny dialog można zinterpretować jako rozmowę o funkcji literatury i próbę odpowiedzi na zarzut nieliterackości twórczości, która ma ambicje krytyki społecznej. Odpowiedź ujawnia ironiczne podejście Pułki do społecznego wyobrażenia literatury. Ironiczne zderzenie polega na dwuznaczności słów użytych w wyliczeniu „Kieliszek, wpływ, gest”. Wszystkie one sytuują literaturę w przestrzeni salonowej rozrywki. Szczególnie dwa ostatnie słowa pokazują relacje zachodzące między językiem (i społecznym funkcjonowaniem) literatury i ekonomii. Pułka przedstawia te relacje na poziomie konkretnych słów, które zazwyczaj są używane do komentowania sztuki. „Wpływ” (oprócz tego, że zakłada hierarchiczny porządek) oznacza stosunek, relację między twórcami, z czego jeden z nich ma władzę i autorytet, drugi wpływowi ulega. Słowo „wpływ” oznacza również „sumę pieniędzy wpłaconą do kasy”⁴¹. O geście poety lub artysty mówi się często, aby omownie opisać cel jego artystycznego działania, a także wyjątkowość twórczości o charakterze performatywnym, „gest” oznacza również „czyn wspaniałomyślny, dokonany w sposób podniosły lub dla efektu”⁴², co podwaja znaczenie wcześniejszego „chełpienia się”. W kontekście szerszej ujmowanego projektu poetyckiego Pułki warto zauważyć pierwsze znaczenie słowa „gest”, które wiąże się z ruchem ciała, a konkretnie ruchem ręki⁴³. Jeszcze bardziej gorzko brzmi ostatnia fraza z wiersza – „Projektant kobiecych porozumień”, sugerująca wyższość pojedynczego podmiotu nad podmiotem zbiorowym, który pozornie sam o sobie stanowi, pokojowo uzgadnia warunki. On, „Projektant” (w liczbie pojedynczej), kreuje plan do wykonania przez innych.

Cyfrowa wersja *Strajku śmieciarzy* wpisuje teksty Pułki w nowy kontekst estetyczny. *Glitch*, ujmowany jako stylizacja obrazu, ale także pęknięcie systemu ekonomicznego, błąd, brud, cyfrowy odpad zwraca uwagę na podobnego rodzaju pęknięcia, występujące w tekstach wierszy *Ambitna* i *Groźna*. Grafika zamieszczona przez Pułkę na blogu pozwala odczytać wiersze w kluczu opozycji: brud – czystość, jednostka – wspólnota, odpad – coś wartościowego, hierarchia – sieć, sztuka – ekonomia.

⁴¹Elżbieta Sobol, red. *Słownik języka polskiego PWN* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 1165.

⁴²Sobol, *Słownik*, 228.

⁴³Paweł Kaczmarski wymienia zależność „ręka – noga – głowa” jako jeden z tropów interpretacyjnych przydatnych przy lekturze wierszy zebranych Pułki. Zob. Kaczmarski, „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki”, 408.

Zakończenie

Omówione przeze mnie dwa przykłady screenshotów, w których Tomasz Pułka cytował własne wiersze, nie wyczeprują zbioru podobnych przykładów. W internetowej twórczości poety zauważam jeszcze co najmniej trzy podobne przypadki. Cykl *Wiersz polecenia*, w którym wykorzystane zostały trzy wiersze z tomu *HWDP jako miejsce na ziemi*⁴⁴, opublikowano na „Cichym Nabiau’le”⁴⁵ oraz na portalu Liternet⁴⁶ w postaci screenshotów. Zbudowany na zasadzie dialogu cykl został, strofa po strofie, skopiowany do programu Wiersz polecenia – windowsowej konsoli tekstowej do komunikowania się z systemem operacyjnym⁴⁷. Wiersz *Dla Alberto Caeiro*⁴⁸ w cyfrowej wersji opublikowano w postaci zrzutu ekranu, na którym widoczny jest interfejs Tłumacza Google i efekt automatycznego przekładu wiersza Pułki na portugalski. Frazy z jednego z wierszy Pułki – *Łuku* z tomu *Zespół szkół*⁴⁹ – skopiowano do hipertekstowego postu zatytułowanego *Casanova*⁵⁰.

W przypadku praktyki twórczej Tomasza Pułki dialog wiersza w screenshotie z interfejsem odbywa się między tekstem, który tworzy wiersz, tekstem, który jest elementem interfejsu, polami możliwych działań, jakie daje sfotografowany interfejs oraz metaforą w nim zawartą. Pułka przenosi tekst wiersza z zadrukowanej kartki w przestrzenie cyfrowych interfejsów, platform, plików, pokazując komputer w stanie postmediów⁵¹, doświadczenie rzeczywistości wirtualnej z perspektywy świadomego technologicznych ograniczeń użytkownika. Spojrzenie ze strony software’u to spojrzenie także na metafory zawarte w pozornie neutralnych, przezroczystych systemach komunikacji.

Screenshot staje się sposobem zapisu chwilowego, nieuchwytnego doświadczenia wirtualnego dzięki operacji możliwej dopiero z poziomu systemu operacyjnego. Cyfrowe fotografowanie Translatora Google, programu do odtwarzania lub edycji plików wideo oraz pola tekstowego na portalu literackim to jedyny sposób zapisu tych doświadczeń w takiej formie. Interfejs wymienionych programów nie pozwala na graficzne zapisanie cyfrowego obrazu. Pułka wykonuje zrzuty ekranu narzędzi – tego, co można określić mianem cyfrowej przestrzeni przejściowej. Zestawienie oryginalnego i tłumaczonego tekstu w Translatorze Google nie jest zazwyczaj gotową, wykonaną już pracą, lecz szkicem, wstępem. Samo wpisanie wiersza w interfejs nieszufaldy również jest stanem przejściowym, którego efekt – publikacja na portalu literackim – okazuje się zazwyczaj istotniejszy. Taka postawa koresponduje z kilkoma głównymi (wyróżnianymi przez krytyków) cechami poezji Pułki: z rozbiciem podmiotowości⁵² oraz motywem paralaksy, o której Paweł Kaczmarski

⁴⁴Pułka, „Wiersz Polecenia (1,2,3)”, w *Wybieganie z raj*, 266–270.

⁴⁵Zob. www.cichynabiau.blogspot.com/2012/03/?guestAuth=APWGbHphitIX0bxbkR1ari_hu-UbmlO8gL7Ge0cVajkpDhliFZ4Ft5u9m7rCfoCr1a2EEqUrOarNyGJEBsGA4CpdEOR7V (dostęp: 20.05.2018).

⁴⁶www.halfka.liternet.pl/teksty (dostęp: 6.07.2017).

⁴⁷Zob. Paulina Chorzewska, *O trzech plikach.jpg Tomasza Pułki*, www.malyformat.com/2017/08/o-trzech-plikach-jpg-tomasza-pulki (dostęp: 20.05.2018).

⁴⁸Pułka, „Dla Alberto Caeiro”, w *Wybieganie z raj*, 299.

⁴⁹Pułka, „Łuk”, w *Zespół szkół*, 21.

⁵⁰Pułka\ [Tomasz Pułka], *Casanova*, www.cichynabiau.blogspot.com/search?q=casanova (dostęp: 12.06.2018).

⁵¹Zob. Piotr Celiński, *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013).

⁵²Zob. Eliza Kącka, *Ja, którego nie ma*, www.malyformat.com/2017/08/ja-ktorego-nie-ma/ (dostęp: 30.10.2019); M. Koronkiewicz, „Posłowie” w Tomasz Pułka, *Podczas siebie. Wybór Wierszy* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018) 117–127.

pisze: „dla Pułki – na najogólniejszym poziomie – jest ona synonimem koniecznego (czy raczej: nieuchronnego) językowego rozsunienia i poznawczego przekłamania, nie-przekładalności sprostżeń i doświadczeń na własny idiolekt, poetycki gest czy komunikacyjny akt”⁵³.

W swoich screenshotach Pułka prezentuje wiersz w innym, niż druk, hipertekstowym, sieciowym, interaktywnym polu pisma⁵⁴, a następnie – paradoksalnie – sprowadza je do grafiki, obrazu – spłaszczony ekran zatrzymuje czasowość i przestrzenność ekranu komputera. Wizualna przestrzeń, w której obrębie funkcjonuje wiersz, kładzie nacisk na pewne akcenty interpretacyjne, lecz w przypadku Pułki nie zmienia dramatycznie wymowy tekstu, raczej dubluje, wzmacnia, unaocznia struktury komunikacyjne, przez co we wszystkich omawianych przypadkach wprowadza kontekst autotematyczny, który polega również na mierzeniu się ze społecznym funkcjonowaniem literatury i stawianymi wobec niej oczekiwaniami.

⁵³Paweł Kaczmarski, „Wzdłuż linii załamań”, *Dodatek LITERACKI*, nr 8(9) (2011): 16.

⁵⁴Zob. Bolter.

Bibliografia

- Austin, Matthew. „Możemy być bohaterami». O naturze usterek w glitch arcie”. W *Glitch art is dead*. Zredagowane przez Aleksandra Pieńkosz i Piotr Płucienniczak. Przetłumaczone przez Piotr Płucienniczak, 78–89, Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*. Przetłumaczone przez Aleksandra Małecka i Michał Tabaczyński. Kraków: Ha!art, 2014.
- Celiński, Piotr. *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013.
- Chorzewska, Paulina. *O trzech plikach .jpg Tomasza Pułki*, www.malyformat.com/2017/08/o-trzech-plikach-jpg-tomasza-pulki (dostęp: 20.05.2018).
- Jasionowicz Marcin. „Interfejs”. W *Słownik terminologii medialnej*. Zredagowane przez Walery Pisarek, 84. Warszawa: Universitas, 2006.
- Kaczmarski, Paweł. „Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki”. W Tomasz Pułka. *Wybieganie z rajy. 2006–2012*, 397–408. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- Kaczmarski, Paweł. „Wzdłuż linii załamań”. *Dodatek LITERACKI*, nr 8(9) (2011): 16–17
- Kącka, Eliza. *Ja, którego nie ma*, www.malyformat.com/2017/08/ja-ktorego-nie-ma/ (dostęp: 30.10.2019).
- Kił, Aleksandra. „Teoria cyberśmieci. O napięciach między materialnością i niematerialnością w refleksji nad nowymi mediami”. *Teksty Drugie*, nr 3 (2014): 162
- Koronkiewicz, Marta. „Posłowie”. W Tomasz Pułka. *Podczas siebie. Wybór wierszy*, 117–127. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2018.
- Kubiński, Piotr. „Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne”. W *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Zredagowane przez Ewa Szczęsna, 67–74. Warszawa: Universitas, 2015.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Przetłumaczone przez Piotr Cypryański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Mihilewicz, Jakub. „Glitch is dead”. W *Glitch art is dead*. Zredagowane przez Aleksandra

- Pieńkosz i Piotr Płucienniczak, 71–76. Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Misiak, Tomasz. „Pięć pojęć szumu. Audiowizualne gry w Compression Sound Art Johanna Kreidlera”. *Ha!art*, nr 37 (2012): 76–82.
- Musiał, Janusz. *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem Andrzeja Gwoźdźcia. Katowice: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Pieńkosz, Aleksandra i Piotr Płucienniczak, red. *Glitch art is dead*. Kraków: Rozdzielczość Chleba, 2016.
- Płucienniczak, Piotr. „Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek”. *Ha!art*, nr 37 (2012): 66–76.
- Stokfiszewski, Igor. „Tezy o postpoezji”. W *Zwrot polityczny*, 113–132. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2009.
- Zajac, Antoni, *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, www.malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/#_ftnref1 (dostęp: 14.05.2018).

SŁOWA KLUCZOWE:

TOMASZ PUŁKA

literatura cyfrowa

estetyka glitchu

interfejs

ABSTRAKT:

Artykuł zawiera analizę graficznych postów Tomasza Pułki (zamieszczanych przez autora na art blogu „Cichy Nabiał”), w których tekstowej warstwie pojawiają się wiersze Pułki, publikowane także w drukowanych książkach poetyckich. Autorka zestawia dwa porządki medialne funkcjonowania poezji Pułki. Główną osią analizy jest *screenshot* – cyfrowa praktyka artystyczna, służąca Pułce do wprowadzania własnej poezji (a więc wypowiedzi metaforycznej) w przestrzenie interfejsów (które również w swej konstrukcji mają charakter metaforyczny).

L i t e r n e t

EKRAN

poezja najnowsza

screenshot

NOTA O AUTORZE:

Paulina Chorzewska – ur. 1996, studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, redaktorka czasopisma krytycznoliterackiego „Mały Format”. Zajmuje się związkami literatury i nowych mediów.