

MANIFEST ROZDZIELCZOŚCI CHLEBA

>>>u. 1.7

#####

Zawie

szenie tekstu za

+++++

âł#ń

wdzięczamy papierowi – funkcją Internetu jest **interakcja i ruch >>>>>>>>>>**

R3M3D1UM >>> Wysyłamy **żądanie literackiego robactwa, malware'u, spamu!**

Błędy serwera stają się naszymi **przejęzyczeniami** €μíĐyźńĐä xt/7Úř#Ć#§

2i#šppz'4*r}prz#yÚGą#z,üwC3Čyczač:ÈjeL'niami d«šŮEJ'Á#u7gbymâžł#ń+Lšž#x#łĪ

Wszecobecne **wi-fi**, jak Bóg, projektuje nasze poczynania mrugając sumą świętych diÓd.

Wierzimy, że zbawi nas **parskanie kodu i niechciana poczta**. Poezja jako miejsce na dysku: [wi n}Lubq^
ziemią obiecaną | przez kursor Ka|||| iope. By ją zdobyć, utworzymy złoty **KEYGEN DO KULTURY**, który
skopiujemy pod wycieraczki wszystkich budynków świata.

#•en#:ô>ÝđzóJ2LR@Öšs#HĐu»Č!{%oU#HZ#łůđ#ç#ăúđ=Est'ń•x|]46Zb

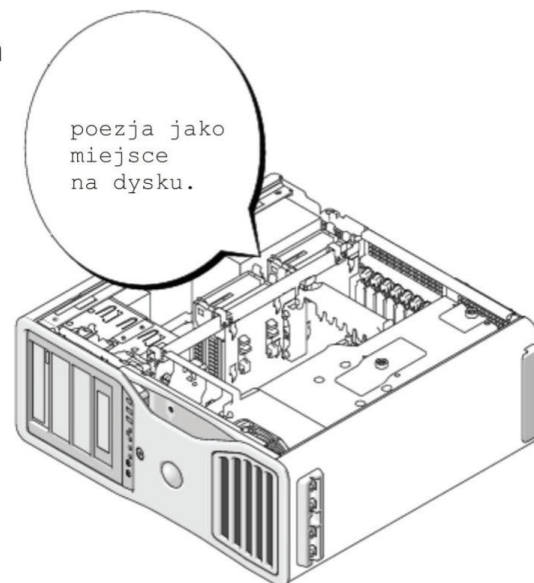
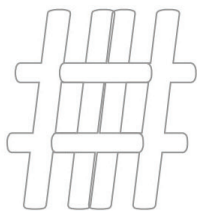
'ș,%í"á's~#,\$1xž9çxRß/Č#LĚřžál#ZÓ'ž#č~#x"Öô!Üq,J'x

Täc#>#Kxô`

xłN»ąvš#s#ęřäú{Wtš_@t{Ům

ó#>ÉćÓä8#<E\$Fd'

ä8#<



Wydawcy, księgarze, drukarze – wasza mlekodajna krowa zdycha!

Widzieliśmy zbutwiałe sterty papieru [] [] [] [] [] [] [] składowane w punktach skupu żywca.

Widzieliśmy przecenione do nieprzytomności tomy, zalegające na półkach sklepów z używaną odzieżą.

ś#ęřäú

Papier się kończy, nie warto nawijać kolejnej rolki! Zdigitalizujmy trzewia bibliotek i podpalmy je,

by w ciepłe ogniska wysiadywać **jaja nowych procedur i cyfrowych mutantów** żywiących się **kodem**,

a popioły rozsypmy po systemowych folderach lub wciągnijmy do nosa!

Ä 1 Ä 1 Ä0#R@0!

Wydawcy, k\$ięgarze, drukarze!

Z%wieszeni w nawach starego medium, wspierającego się na popękanych kolumnach wersów i akapitów:

zwicierzonych przeciekających strzechach kart – zdaleńście nie dostrzeż pańców oraz podciągających

Glitchem opętanie

Poetyka cyfrowych usterek w wierszach drukowanych

Dzieje terminu „glitch” obejmują niespełna sześć dekad. Słowo to początkowo było używane w kontekście nagłego skoku napięcia w obwodzie elektrycznym, w ramach dziedziny sztuki oczywistym środowiskiem dla zjawiska glitchu będzie zatem świat mediów elektronicznych, również tych analogowych, ale przede wszystkim cyfrowych – z ich niestabilnością i wielością kodów. A jednak *glitch poetry* (jak i *glitch art*) niekoniecznie oznacza sztukę w wersji digitalnej. I to właśnie papierowe edycje poezji usterkowej, związane z fenomenem remediacji wstecznej¹, oraz teksty z pozoru tradycyjne, jednak lokalnie zgitchowane, staną się tematem tego artykułu, a przykłady do analizy zostaną zaczerpnięte w przeważającej większości z publikacji polskich. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy wykorzystanie papieru – nośnika starszego i obcego względem źródłowego kontekstu cyfrowych usterek – może otwierać nowe drogi ich interpretacji.

By móc zagłębić się w tak postawioną kwestię, należy wpieryw przypomnieć kilka rudymentów, poczynając od definicji glitchu. Jak wyjaśnia Nathan Jones, zjawisko to łączy się z zaskakującym „nacięciem”, „dziurą” w gładkiej powierzchni jednego systemu, w wyniku czego ujawniają się na chwilę elementy innego systemu², otwiera się bowiem dostęp do *glitchfrastructure*³, cyfrowych struktur zwykle ukrytych głęboko. Jeśli chodzi o usterki niesprowokowane przez człowieka, takie obce elementy (np. kod HTML lub algorytmy kodeków) stają się widoczne na ekranie z powodu samorodnego błędu w działaniu *software*'u lub *hardware*'u, bywa więc, że są one interpretowane w perspektywie posthumanizmu⁴. W ramach pojedynczej

odstony obiektu cyfrowego – który jako strumień danych każdorazowo jest dekodowany od nowa – taki przypadkowy glitch z punktu widzenia użytkownika stanowi łatwo zapomniany czy nawet nieprzekraczający progu świadomej percepcji epifenomen⁵, „wypadek [...] wystarczająco trywialny, by go przezwyciężyć”⁶.

Istnieją jednak usterki tworzone świadomie przez zwolenników postcyfrowej estetyki glitchu i celowo przez nich eksponowane jako elementy o charakterze krytycznym⁷, mające wytrącić odbiorcę z rutyny bezproblemowego przyswajania przekazu. W przypadku owych artystycznie eksploatowanych defektów to człowiek musi zapewnić co najmniej impuls początkowy, przykładowo tworząc oprogramowanie o charakterze wirusa, które będzie owocować efektami błędnymi z perspektywy konwencji odbioru nastawionego na digitalny produkt bez skaz. Autor może też oczywiście w najdrobniejszych detalach zaaranżować sztuczne usterki. Katalog glitchujących ingerencji w przekaz okazuje się bardzo obszerny, szczególnie w sztuce wideo⁸ czy sekwencyjnej literaturze elektronicznej – dziedzinach angażujących czynniki czasowości i ruchu, nierzadko też stawiających na interaktywność. Zupełnie inaczej sprawa wygląda w przypadku obiektów nieruchomych, przypominających zrzuty ekranu zakonserwowane w niezmienniej formie⁹. Owe zrzuty stają się dowodem, że – by zacytować komunikat prześladyjący użytkowników komputerów – „coś poszło nie tak”; tekst mógł np. zostać otwarty w programie nieobsługującym przypisanego plikowi formatu lub zamieniony na powrót w kod komputerowy. Usterkowa cyberpoezja funkcjonuje oczywiście w obydwu odstonach: dynamicznej i statycznej, jednakże z perspektywy rozważanego tu problemu remediacji wstecznej, czyli *glitch poetry* ogłoszonej drukiem, odwzorowywalna pozostaje jedynie praktyka *screenshots*.

W celu wyznaczenia możliwych wymiarów poezji usterkowej warto wziąć pod uwagę dwa manifesty¹⁰ autorstwa polskich piewców zmiany paradygmatu twórczości, którzy próbowali dostosować sztukę do nowej rzeczywistości cyfrowej. To właśnie z ich grona rekrutowali się wszak autorzy wierszy glitchowych – także tych wydanych drukiem. Pierwszym ze wspomnianych tekstów programowych jest *Manifest Neolingwistyczny* z 2002 roku, który z perspektywy czasu i ogłoszonej już w 2005 roku „śmierci” nurtu trudno uznać za proklamację o mocy wiążącej, trzeba brać dodatkowo poprawkę na przesadę właściwie nieodłączną od retoryki tego typu wystąpień. Gdyby jednak literalnie potraktować

manifest, można by dojść do wniosku, że według Jarosława Lipszyca, Marii Cyranowicz, Joanny Mueller, Michała Kasprzaka oraz Marcina Cecko sercem nowej literatury winny być przede wszystkim obiekty wirtualne i efemeryczne¹¹. Neolingwiści przekonywali, że w XXI wieku cała rzeczywistość uległa swoistej dematerializacji, stając się konstruktem intelektualnym przepisany na kody digitalne: „Fizyczność jest informacją. 3.3 Gbp danych. Wszystko z zer i jedynek. Z liter alfabetu w kodzie ASCII”¹². Tym bardziej więc status ontyczny wierszy został sprowadzony przez nich do ciągów w ramach systemu binarnego, które – odciawszy się od mgławicy enigmatycznych kodów – na moment tylko wyłaniają się w wersji odczytywalnej dla ludzi, by chwilę potem znów popaść w entropię („Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną jakby ich nigdy nie było”¹³ oraz „Teksty umierają tak samo jak ludzie. [...] ciągi zer i jedynek roztopią się w magnetycznym szumie”¹⁴). Lokalne glitche mogłyby być zatem uznane za etapy przejściowe w tym procesie, pojawiające się tuż przed krystalizacją wiersza przekodowanego na zrozumiały tekst lub tuż po niej.

Istnieją jednak usterki tworzone świadomie przez zwolenników postcyfrowej estetyki glitchu

Powstały w 2011 roku *Manifest Rozdzielczości Chleba*, w swej formie pełen usterek i nierozkodowywalnych dla czytelnika ciągów znaków, wprost głosił z kolei „żądanie literackiego **robactwa, malware’u i spamu!**”, postulował, by „wysiadywać **jaja nowych procedur i cyfrowych mutantów**, żywiących się **kode**”, oraz deklarował glitch-artowy, biotechnologiczny sojusz człowieka i maszyny („Błędy serwera stają się naszymi **przejęzyczeniami**”). Według autorów tych formuł, czyli Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego, nie tylko przechwycona komputerowa usterka przyczyniłaby się do odnowienia języka, podobną funkcję miałby pełnić spam – czyli wynik aktywności botów odpowiedzialnych za „samoczynnie” wkradające się z innego porządku obce treści, także stanowiące swoiste glitche, „nacięcia” w przekazie. „Wszehobecne **wi-fi**, jak Bóg, projektuje nasze poczynania, mrugając sumą świętych diÓD. Wierzmy, że zbawi nas **parskanie kodu i niechciana poczta**” – w tych słowach manifestu ujawnia się wątek postludzkiej sprawczości w koprodukcji zglitchowanych komunikatów. Wątek ten okazuje się ważny dla paradygmatu metaforycznie instalowanego przez autorów dzięki plikowi „XXI_wiek.rar”.

Według obydwu grup stare medium, czyli bezpośrednio dezawuowany druk, ma wiązać się z myśleniem o sztuce w duchu romantycznym jako oryginalnym wytworze natchnionej jednostki, która drgnienia swej duszy przekazuje

wpadającym w rezonans czytelnikom. Hasło neolingwistów „Ogłaszamy śmierć kartki papieru [...]. Wybieramy ekran [...]”¹⁵ łączy się przede wszystkim z deklaracją zgody na swobodne wykorzystywanie oraz przetwarzanie tekstów cudzych i własnych na zasadzie *copyleft*. „Jeźdźcy aplikacji” podpisani pod *Manifestem Rozdzielczości Chleba* podobnie podchodzą do prawa autorskiego (i dodatkowo w pełni potwierdzają te deklaracje praktyką publikowania w sieci na licencjach *creative commons*), jednak w swych diagnozach teoretycznoliterackich idą dużo dalej. Skoro według nich „**Papier się kończy** [...]”, ma nadejść także kres poezji pisanej z „osobistych procesorów”, przeciążonych „tradycją, uczuciem, egzystencjalną roztrąką i nieprzetrawioną współczesnością” (pisownia oryginalna). Poezja cyfrowa według apologetów nowego porządku winna zmienić status wszystkich instancji, w tym nadawcy – na częściowo zwirtualizowanego „producenta” z „dyskiem” mózgu, podmiotu lirycznego – na „awatara”, odbiorcy – na „użytkownika”, a tekstu – na „**programy, obiekty, pseudokody i sieciowe performensy**”¹⁶. Szczególnie wizja poety-cyborga, otwierającego swe zasoby dla „instytucji torrentotwórczych”, wpisuje się w optykę posthumanistyczną i współgra z czczeniem glitchu jako przejawu (czy może raczej objawienia?) wyczekiwanej aktywności komputerów i oprogramowania. Kult cyfrowych chochlików, tak odległy od tradycyjnego obrazu pisania z „podszeptu muz”, momentami zakrawa o wyszukaną idolatrię:

Słowo | Obraz | Dźwięk | Ruch | Interakcja >>>>>>>>
– przed tymi oto bożkami: wpiętymi we wspólny Intermedialny Rdzeń: uklękniemy na barwnych kobiercach utkanych z **algorytmów, hipertekstów, usterek, remiksów, gier i szumów**.

W kontekście deklarowanego zarówno przez neolingwistów, jak i przez członków Hubu Wydawniczego *Rozdzielczość Chleba* zerwania z Galaktyką Gutenberga i postromantycznym paradygmatem twórczości decyzje o podaniu wierszy do druku mogłyby wydać się co najmniej zadziwiające. Co prawda w przypadku *Manifestu Neolingwistycznego* odcięcie się od literatury drukowanej wydaje się mniej radykalne, bo mimo że anonsowane jest wprost, fraza komentująca intermedialne hybrydy („Nowe organizacje będą kserowane aż wyblakną w zniekształceniach i zginą”)¹⁷ odnosi się jednak do materii papieru, lecz – co ciekawe – ujętej jako potencjalny poligon eksperymentów glitch-artowych. Drogi twórcze

neolingwistów warszawskich wskazują ponadto, że ich domeną pozostała poezja drukowana, często eksperymentująca formalnie, szczególnie wtedy, gdy do współpracy włączał się Marek Sobczyk (jak w przypadku czasopisma „Meble”, antologii i niektórych tomów wydanych przez warszawski Staromiejski Dom Kultury)¹⁸. W świetle bezkompromisowych uwag Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego, którzy przestrzegali przed „post-papierowymi faryzeuszami”, decyzja sygnatariuszy młodszego manifestu o ogłoszeniu drukiem produktów swojej działalności w formie tradycyjnych książek wydaje się z kolei niemalże odwołaniem projektu. Wyjaśnienie tej niekonsekwencji jest zaskakująco proste. W rozmowie opublikowanej w 2014 roku Onak tłumaczył: „[...] żeby zaistnieć na rynku, musieliśmy wydrukować nasze książki na papierze, gdyż wielu recenzentów nie chciało zapoznać się z tomikami wydanymi w formie PDF-u [...], cynicznie wykorzystujemy papier do tego, żeby zarazić swoją estetyką innych”¹⁹. Skoro publikacje były dystrybuowane nieodpłatnie (istniała ponadto możliwość zamówienia papierowej wersji tomów dostępnych online, egzemplarze promocyjne rozdawano także podczas wydarzeń

Poezja cyfrowa winna zmienić status wszystkich instancji

organizowanych przez grupę), domyślamy się, że w wypowiedzi musi chodzić o rynek literackiego prestiżu, o zdobycie uznania dla nowych strategii poetyckich.

Jednak z punktu widzenia praktyki projektowania drukowanych książek artystycznych i poezji wizualnej przedsięwzięcia Hubu Wydawniczego *Rozdzielczość Chleba* – choć zainicjowane może nawet wbrew pierwotnej woli i priorytetom autorów! – zdecydowanie wzbogacają repertuar stosowanych dotąd środków. Co najważniejsze z perspektywy tego artykułu – oto na papierze pojawiają się nie oswojone od wieków chochliki drukarskie, lecz kopie cyfrowych, słowno-wizualnych glitchy, które wystawiają na próbę przyzwyczajenia percepcyjne widzów-czytelników²⁰. Teoretycy *glitch art* wielokrotnie zwracali uwagę na to, że odbiorca napotykaający na ekranie usterkę nie może być pewny co do przyczyn tego zjawiska – czy jest ona chwilowym efektem błędu maszyny, czy celowo zainicjowaną strategią człowieka. Pada często logiczny argument, że w przypadku projekcji planowo zglitchowanych obiektów dodatkowe zaburzenia może dodać niesporowowane, samowolne działanie oprogramowania czy sprzętu komputerowego. Interesujące mnie publikacje krakowskiego kolektywu, czyli jedynie te o charakterze „zamrożonych”, ustalonych w każdym detalu PDF-ów, faktycznie mogą budzić takie podejrzenia, gdy są wyświetlane z pliku na ekranie. Jakakolwiek dwuznaczność znika jednak, gdy obcujemy

z wydrukiem tych zasobów, glitch natomiast traci charakter epifenomenu, stając się ustabilizowanym fenomenem estetycznym. Innymi słowy, nie jawi się już jako chwilowy wgląd w głębię cyfrowego zaplecza, a raczej jako „zakazany wyciek”²¹, obcy wtręt na stałe włączony w powierzchnię.

Odwzorowania digitalnych usterek napotymane w druku nie stanowią jednorodnego zbioru. Języka analizy ich repertuaru dostarcza Mariusz Pisarski w artykule *Glitch-lit*²², w którym wśród przykładów praktyk usterkowych odnajdziemy tomy stworzone przez członków Rozdzielczości Chleba i Perfokarty. Co istotne, choć sednem terytorium oznaczonego etykietką „Glitch-lit” Pisarski czyni twory nowomediálne, jednocześnie nie wyklucza z tego obszaru obiektów wykorzystujących nośnik papierowy. Z powodzeniem ustalenia badacza można odnieść więc także do poezji usterkowej ogłoszonej drukiem, np. do publikacji neolingwistów.

Możliwym do naśladowania w druku intermedialnym, słowno-wizualnym typem glitchu okazuje się omówiony we wspomnianym artykule glitch hybrydyczny²³. W tej odmianie do grafiki i tekstu (traktowanego często jako grafika) są aplikowane techniki *data bendingu* właściwe dla *glitch art*. Pisarski wymienia m.in. pikselizację, fragmentację, ziarnowanie, wystrzępienie, posteryzację, fluktuację, *ghosting* czy *interlacing* – przy czym trzeba pamiętać, że techniki zakładające sekwencyjność są odwzorowywalne na papierze jedynie w formie serii kadrów, powtórzeń, umieszczonych przykładowo na następnych stronach i odznaczających się przesunięciem pewnych elementów, które sugeruje procesualność. Taki chwyt odnajdziemy np. na sąsiednich stronach *marszu na Rom* Piotra Puldziana Płucienniczaka, gdzie widzimy wprawdzie rozpikselowaną grafikę bez dodatkowych usterek z czytelnym komunikatem „serdecznie zapraszam / do grona swoich znajomych”, na następnej stronie ten sam obraz jest przecięty z kolei niby-wypukłym pionowym paskiem, staje się więc wykrzywiony, jak gdyby zatrzymano go w stop-klatce podczas fluktuacji. Ponadto zostaje opatrzony innym tekstem, w zasadzie tak porozrywanym, że aż nieczytelny²⁴. Wspomniane techniki bardzo licznie występują w tomach przywołanych przez Pisarskiego – jako domniemane „erozje kodu”²⁵ w *nocach i pętlach* Łukasza Podgórnego²⁶ oraz w tomie *wgraa* stworzonym przez tego samego autora w duecie z Leszkiem Onakiem. W publikacjach neolingwistów i ich współpracowników trudno wskazać przykłady podobnie zaawansowanych strategii. Do *ghostingu* w sposób prosty, kojarzący się też z błędem drukarskim, może nawiązywać wgląd wiersza Radka Kobierskiego *Voyeur* opublikowanego

w „Meblach”, gdzie każde słowo ma swoje echo-cień poniżej²⁷.

W typologii zaproponowanej przez Mariusza Pisarskiego następną odmianą, którą można oddać w drukowanym ikonotekście, okazuje się glitch powierzchni. Opiera się on na efekcie przesłaniania konturów tekstu przez asemantyczny szum bez zmiany oryginalnej kolejności znaków, czego przykładem jest *A Humument* Toma Philipsa. Podobny efekt, jak podpowiada Pisarski, można uzyskać, korzystając z generatora ZALGO operującego jedynie znakami literowymi i nieliterowymi²⁸. Strategię glitchu powierzchni realizują następne strony w *marszu na Rom*²⁹, na których tekst *W poprzednich epokach* zostaje zakryty szumem o kolorystyce kojarzącej się z op-artem³⁰, a także *Bat Country on LCD* z tomu *wgraa*, który okazuje się przygotowanym przez Leszka Onaka remiksem *Trenu I* Jana Kochanowskiego, czego jednak czytelnik nie domyśliłby się, patrząc na obraz. Glitch hybrydyczny i pokrewny mu glitch powierzchni często operują feerią zniuansowanych barw i grafikami wypełniającymi całą stronę, można więc powiedzieć, że niezwykle wysoko stawiają poprzeczkę edytorom. Już na pierwszy rzut oka okazują się też fenomenami rozbijającymi przyzwyczajenia odbiorcze. Często też ze względu na absolutną przewagę warstwy graficznej – w tym dużej ilości szumu – nad dekodowalną informacją słowną jawią się jako zmutowana wersja malarskiego abstrakcjonizmu, naznaczona ezoterycznością doby cyfrowej. Obcuje z takimi obiektami odbiorca raczej nie pomyśli o tym, że oto ma do czynienia ze zderzeniem się nowego i starego paradygmatu sztuki – Galaktyki Gutenberga z rzeczywistością nowych mediów. Mimo wykorzystania nośnika papierowego ta druga sfera okazuje się ekspansywnym źródłem reguł gry. W rezultacie wiele tomów hubu wydawniczego w ich wersjach drukowanych można nazwać postcyfrowymi książkami artystycznymi pełnymi efektów rodem z ekranów komputerowych.

Najciekawszy ze względu na problem analizowany w tym artykule okazuje się zatem następny typ usterek wyróżniony przez Mariusza Pisarskiego: glitch integralny bez „obcego inputu”³¹, operujący jedynie literami i znakami nieliterowymi. Odmiana ta, najbliższa tradycyjnemu drukowi i poezji konkretnej, faktycznie łączy ze sobą cyfrowe usterki, kojarzące się z aktywnością maszyn, oraz tradycyjne przejawy ludzkiego poezjowania, za jakie skłonni byłibyśmy uznać chociażby widok wydrukowanego na białej kartce tekstu z podziałem na wersy zwykle wyrównane do lewej strony. Stereotypowy, postromantyczny scenariusz odbioru zakłada, że czytelnik ma do czynienia z monologiem lirycznym, owocem pracy wrażliwej jednostki ludzkiej. Gdy glitche są dozowane w tych

tradycyjnych ramach miejscowo jako zaskakująca blokada w przepływie tekstu, zarysowuje się hybrydyczna, biologiczno-technologiczna figura podmiotu literackiego, zdaniem Bogusławy Bodzioch-Bryły naznaczona „artystycznym konfliktem, semantycznym zgrzytem”³².

W glitchu integralnym pojawiają się słowa, uszkodzone słowa (z niektórymi literami podmienionymi przez inne znaki – co było też typowe dla składu wierszy publikowanych w „Meblach”) oraz nierozkodowywalne dla czytelnika strzępki cyfrowych kodów lub ciągi po prostu mające je przypominać. Urszula Pawlicka podaje katalog stosowanych w takich tekstach chwytów obejmujący, obok wyżej wymienionych, także literówki, nadmiar znaków interpunkcyjnych i graficznych, międzywersowe „cięcia słowne”, chaotyczny, np. wielokolumnowy, nieliniowy, układ tekstu, zaskakujące różnicowanie typografii, odnośniki udające linki w hipertekście, a nawet wtřęty obcojęzyczne³³. Zdaniem badaczki w wyniku wszystkich tych zabiegów dokonywanych na tekście u czytelnika dochodzi do „awarii” procesu rozumienia. Popularność odmiany glitchu integralnego, łatwo przenoszona do domeny książek drukowanych, pozwala postawić wiele frapujących pytań o sieci powiązań, w jakie wikła się poezja we współczesnej rzeczywistości naznaczonej komputeryzacją tak wielu dziedzin.

W przypadku wydań analogowych glitche integralne każą inaczej myśleć o ukrytym „pod powierzchnią” zadrukowanej kartki systemie powstawania tekstu. Do takich refleksji skłania przykładowo wiersz *antyjęzyk* Romana Misiewicza opublikowany w antologii neolingwistów w dwóch wersjach: pierwszej – tradycyjnej, drugiej – ujawniającej komendy dotyczące formatowania tekstu (il. 1)³⁴.

Tego rodzaju glitche skłaniają do tego, by uświadomić sobie, że z wyjątkiem autorów wiernych pióru i arkuszowi, czyli anachronicznym atrybutom pisarskim, już w procesie twórczym partycypuje komputer (na ogół podłączony do internetu), gdyż poeci korzystają z edytorów tekstowych, do których mogą wkraść się źle rozkodowane ciągi znaków i hiperłącza. Bez większego problemu da się także takie efekty wywołać. Kojarzone z cyfrowością ustěrki dodatkowo przypominają o tym, że proces wydawniczy aż do momentu opuszczenia drukarni przez gotowe tomiki też jest uzależniony od maszyn i programów komputerowych. Glitche wydobywają na światło dzienne komputerowe zaplecze literatury i inicjują swoistą „endoskopię”³⁵. Teoretyzujący praktycy *glitch art*, tacy jak Rosa Menkman czy Michael Betancourt, podkreślają, że cyfrowa usterka zawsze zwraca uwagę na wielowarstwową materialność dzieła. Nasuwa się więc skojarzenie z literaturą (według definicji Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)³⁶

i jej chwytami burzącymi przyzwyczajenia czytelnicze, także wydobywającą materialność literatury, choć jedynie w kontekście dwuwymiaru arkusza, względnie trójwymiaru książki lub innych nośników³⁷. Kleks, rozmyte słowo lub urwany róg jak w *(O)patrzeniu*³⁸ – oto przykładowe liberackie „nacięcia” gładkiej powierzchni, które mogą uświadomić, że słowo nie ma pozamedialnego statusu, że zależy od zawodnej materii. Transponowane na papier glitche przekonują zaś, że zafiksowany w danej postaci tekst dostępny na papierze dosłownie na wyciągnięcie ręki przez długi okres swej „preegzystencji” funkcjonował jako ciąg zero-jedynkowy. Co prawda musiał on być połączony z fizycznym śladem na jakimś nośniku, o czym tak łatwo zapominamy, mówiąc o rzeczywistości „wirtualnej”. Ież było okazji, by podczas przesyłania danych, zmiany formatu, przekodowywania wkraść się cyfrowy chochlik! W tym kontekście moment krystalizacji wersji odczytywalnej dla człowieka jawi się jako moment w pewnym procesie, odsłona, która – mimo że ostatecznie jest zakonserwowana na wydrukowanym arkuszu niczym owad

antyjęzyk

```
<head> śnieg odkrywa
kości </head> <br>
<br><br><body>
na wycieracze
trawy<br>ptasi
trefl <br> prze
-pych <font color = abominable> <b>
przetrawionych
</b> </font> w
zamieci śmieci
<br> <br> <i>
śliskie sprawki
wypelzają na
wierzch </i>
<br>zeszłorocz
-ne szmaty szty
wnieją od wy
cieku <br>
słońca <br> w
brzeźniaku świe
-ci jak borowik<br>
czerwony kask moto/cykl
-owy <br> <br> </body>
```

Il. 1. R. Misiewicz, *antyjęzyk*, w: *Gada !zabić?: Pa)n[logia neolingwizmu*, nawigacja: M. Cyranowicz i P. Kozioł, projekt graficzny M. Sobczyk, Warszawa 2005, s. 340

w bursztynie – była podatna wcześniej na ponowne „roztopienie się w magnetycznym szumie”, jak określili to neolingwiści. To ujęcie z kolei można zestawić z koncepcją liberatury Radosława Nowakowskiego wyłożoną w *Traktacie Kartkograficznym*. Autor tak określa nieoczywisty, niekonieczny charakter struktur tekstowych zrozumiałych dla człowieka:

Kropka. Mnóstwo kropek.
Mniejszych i większych.
Ciemniejszych i jaśniejszych.
Przeróżnych kropek. Kropki
mogą przecież być przeróżne.
Jak ziarenka piasku. Jak
drobiny kurzu i pyłu
Wieje wiatr i przegania je po
stronie. Czasami usypują się z
nich znaki-liter. Czasami
rysunki. Czasami znaki-
nelitery. Czasami wydmy nie-
nie-znaczące. Czasami wyd-
my-opowieści. Taka mogłaby być
książka o pustyni³⁹

Macierzą (lub matrycą), z której wyłaniają się znaki, tu także staje się rodzaj szumu czy raczej pustyni pełnej wolnych, ruchomych pikseli mogących formować się w rozmaite kształty. Znamienne, że ten sposób myślenia o atomach, z których składa się przekaz, jednakowo pasuje do kontekstu ekranu wyświetlającego obiekt cyfrowy i do kartki zadrukowanej na zasadzie *dot per inch*.

Jeśli, odwołując się z kolei do modelu ludzkiej psychiki, przekaz o charakterze *human-readable* zestawimy z poziomem świadomości, to wszystko, co przypisane jest do sfery *machine-readable*⁴⁰, można powiązać z obszarem nieświadomości. Przesłaniem płynącym od artystów z kręgu *glitch art* okazuje się teza głosząca, że cyfrowe zaplecze staje się nieświadomością naszej kultury. Lacanowska koncepcja nieświadomości jako sfery językowej tym samym ustępowałaby miejsca nowej wizji tej domeny jako napędzanej cyfrowymi kodami i protokołami, które nie są proste do przełożenia na komunikat odczytywalny dla człowieka. Mariusz Pisarski, opisując glitch integralny, sugeruje, że usterka taka może symulować nie tylko awarię systemu produkcji, reprodukcji i dystrybucji komunikatu w dobie cyfrowej, ale też „awarię podmiotu” rozumianą jako trauma, afazja lub alternatywny stan świadomości przykładowo po zażyciu narkotyków⁴¹. W tym sensie *glitch poetry* okazuje się nową odsłoną awangardowych

eksperymentów z początków XX wieku, takich jak *écriture automatique* i „język pozarozumowy”. O ile jednak w ramach tych strategii często sięgano po język mirohładowy, pełen glosolalii mających kojarzyć się ze „świętym bełkotem”, o tyle istotną cechą glitchu integralnego operującego znakami nieliterowymi pozostaje jego antyfonetyczność – zasadnicza i nieco frustrująca niewypowiedzalność, pociągająca za sobą fiasko subwokalizacji nawet podczas cichej lektury⁴². Zamiast niemal muzycznej abstrakcyjności języka otrzymujemy więc z gruntu obcą ludzkiej aktywności abstrakcyjność cyfrową.

Szczególnie interesująco ujawnia się ów aspekt w przypadku wierszy złożonych i wydrukowanych tradycyjnie, które korzystają z poetyki cyfrowych usterek, łącząc ją z konwencją surrealizmu. „Mówię językami” („I speak in tongues”) – sugeruje przykładowo podmiot liryczny w pełnym zglichtowanych słów wierszu Jean-Marie Romany o incipicie [*I AM ERROR. A malfunction in the machine*]⁴³. Monolog liryczny okazuje się więc przestrzenią mediumicznego użyczenia głosu komputerom, co uwyrażnia paradoksalne spotkanie dwóch paradygmatów twórczości: ludzkiej i postludzkiej. Podobnie można interpretować wiersz *Blżej nieznaney* Kamila Brewińskiego z tomu *Clubbing*⁴⁴, w którym cytaty kodu z *glitchfracture* przechodzą płynnie w ciąg absurdalnych asocjacji, w jakich pobrzmiwa nawet zniekształcone, porozrywane echo kołysanki:

```
<!--  
@page { size: 21cm 29.7cm; margin: 2cm }  
P { margin-bottom: 0.21cm }  
H2 { margin-bottom: 0.21; page-break-after: avoid }  
... }  
A:link { color: #000080; so-language: - - - - - - - - - - >
```

(Dirk van der Molde podejrzewany o skandynawskie korzenie jedno z brzydszych zjawisk [w mieście wbiegł z łazienki w stronę drzwi wejściowych swojego mieszkania odziedziczonego po bliżej nieznaney kuzynce:

*deszcz Chupacabr deszcz Chupacabr – jeszcze ciepły
korytarz po guzikach pakiet
z popielnika walizka z popielnika świat*)

Glitch w tym sensie byłby portalem otwierającym chwilowy wgląd w to, co poza wysłowieniem, i uruchamiającym serię objawień obcych treści, które trudno powiązać ze zwykłym funkcjonowaniem ludzkiej psychiki. Warto w tym

momencie przypomnieć zrównanie „parskania kodu” i „niechcianej poczty” w manifestie Rozdzielczości Chleba. Obydwa zjawiska miały być, zdaniem sygnatariuszy tego tekstu, przejawami upragnionej postludzkiej kreatywności. Obydwa są nieprzewidywalne, przychodzące z zewnątrz do użytkowników komputerów podłączonych do sieci internetowej, czy zatem oczywistą reakcją jest ich gloryfikowanie i agitacja na rzecz zawarcia z nimi twórczego przymierza?

Sądzę, że alternatywę można wytropić w dwóch tomach autorów niekojarzonych z poezją cyfrową, którzy wprowadzają motyw spamu wraz z charakterystycznymi mechanizmami surrealistycznego łączenia ze sobą nieprzystających treści i otwierania przestrzeni dla nagłych „zakazanych wycieków”. Po pierwsze, warto przeanalizować gęsty, erudycyjny i wielojęzyczny tom *Misirrou* Ewy Solskiej – poetki, absolwentki filozofii, badaczki akademickiej zainteresowanej m.in. teorią historii oraz humanistyką cyfrową. W jej wierszach, naznaczonych bezosobową retoryką glitche, zdarzają się wielokrotnie – np. „(bez atu: s'834_8_+!@3' (Feniks do *Niewiedzącego*)”⁴⁵ lub „[5myślami, 5lepkami]”⁴⁶ – mamy też do czynienia z fragmentami niepowiązanymi bezpośrednio z tokiem wiersza, ujętymi jako osobne, obramowane pola tekstowe na marginesie (głoszą one przykładowo: „Konsultanci, ehue! / /(& Mosturizing Wet Wipes)”; „umarł Jack Kevorkian / teraz będzie nas dużo / będzie nas coraz więcej”)⁴⁷. Ten zabieg przywodzi na myśl nachalne wyskakujące okienka z reklamami lub newsami, które często pojawiają się bez zaproszenia na ekranach naszych komputerów⁴⁸. W tomiku Solskiej obramowane teksty na marginesach stanowią jednocześnie rodzaj głos przypominających aforyzmy i opartych na grach słów, poetyka postludzkich wtrętów jest zatem wyraźnie temperowana dążeniem do „słowiarstwa” i tworzenia intelektualnych zagadek.

Podobne rozwiązanie – choć już bez glitchowej otoczki enigmatycznych ciągów nieliterowych – odnajdziemy w wydanym trzy lata wcześniej tomie Andrzeja Sosnowskiego *poems*. Kwestia cyfrowego zaplecza poezji oraz wkradania się do tekstu obcych wtrętów powraca tu wielokrotnie w autotematycznym cyklu tytułowym, nawet za sprawą cytowania, wyróżnianych pismem pochyłym, typowych komunikatów dla użytkowników komputerów – np. *trwa przesyłanie danych proszę czekać*⁴⁹. Podmiot liryczny przyznaje się do przemawiania cudzymi językami: „[...] mój głos ma tyle warstw / / [...] zakamarków schodów wind to są rusztowania dla / / [...] montażystów hej / tej rzeczywistości [...] pozycjonerów administratorów (im przypada / świat) [...]”⁵⁰. Przypadłość ta, ujmowana przy użyciu metafory choroby onkologicznej,

okazuje się diagnozowana w ramach biopsji głosu, podczas której przemawiają przyrządy komputerowe⁵¹. Zmiany rakowe to m.in. „trafne przerzuty z nieświadomych węzłów / / chłonnych składni wypromieniowanych / w czerniach ekranu”⁵², choroba infekuje zatem zarówno człowieka, jak i komputer – obydwie komponenty tego biotechnologicznego układu. Proliferacja zmian okazuje się poza jakąkolwiek kontrolą niczym w tworach z kręgu *viral aesthetics*. Można liczyć już tylko na „dalsze mutacje bez iluminacji”⁵³.

Owa podkreślana w kreacji podmiotu lirycznego *poems* podatność na działania nieznanymi sił może wpływać na całościową interpretację tomu. Erudycyjność, tak typowa dla wierszy Andrzeja Sosnowskiego, zaczyna jawić się nie tylko jako poleganie na „bibliotece” pamięci, ale też jako podpieranie się zestawem hiperłączy. Te zaś, jak wiemy, niczym niechciane *pop-up windows* atakujące kogoś surfującego po internecie, mają tendencję do samoczynnego aktywizowania się. Czytając niektóre fragmenty *poems*, trudno o tym samoplenieniu się rozmaitych treści nie pomyśleć, zwłaszcza że rzecz ma dzieć się podczas nocnego seansu przypominającego święto dziadów, co sugeruje nota odautorska zatytułowana *Wybrane łączy (czynne w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku)*⁵⁴, opatrzona nawet wydrukowanymi na niebiesko linkami, z których część od dawna już nie jest aktywna.

Wątek wszechobecnego, ekspansywnego spamu jest tematyżowany wprost w *zabawach wiosennych*:

co to za szmer co za *noise* nic nic
to tak lądujemy w spamhaus *honey*
od tej pory życie idzie jako spam⁵⁵.

Ów związek zaskakującego szumu komunikacyjnego z cyfrowym zapleczem nie umknął uwadze Wita Pietrzaka, który tak oto pisał o *zabawach wiosennych*:

Końcówka części piątej i szósta część poematu złożone są z cytatów znanych piosenek, jakichś wyrwanych z kontekstu fraz po polsku i angielsku, które sprawiają wrażenie, jakby grały wszystkie naraz; zupełnie tak jak gdyby ktoś kliknął jednocześnie na wszystkie zamieszczone na stronie internetowej linki do różnych utworów muzycznych⁵⁶.

Takie skojarzenia przywodzą na myśl z pewnością także dwa inne urywki z tomu *poems*: wyróżniony kursywą, a więc nawet graficznie odcinający się jako obca treść w ramach monologu lirycznego, glosolaliczny ciąg *aserejé ja de jé de jebe tu de jebere*⁵⁷ (notabene wzięty z refrenu przeboju zespołu

Las Ketchup) oraz również wydrukowana kursywą, następną zapożyczona próbka „świętego bełkotu”, czyli cytat *so-lavie di-le-jo*⁵⁸ z refrenu *Warszawy* Davida Bowiego, do której to piosenki odwołuje jeden z linków w *Wybranych łączach*. I choć nie znajdziemy w tomie z 2010 roku znaków nieliterowych czy innych skonwencjonalizowanych już symptomów świadomego uruchamiania estetyki glitchu, dość oczywiste okazuje się wskazanie na mimowolną otwartość podmiotu lirycznego na treści uruchamiane przypadkowo podczas surfowania w sieci czy podsuwane np. przez spam boty. Sean Cubitt określił glitch jako „ducha w maszynie, nieludzkie w naszej komunikacji”⁵⁹. Andrzej Sosnowski, inscenizując swoiste internetowe święto dziadów, zdaje się wprowadzać mediumiczne otwarcie na taką właśnie postludzka aktywność maszyn szmuglujących przeróżne treści.

Rozszczelnianie gładkiej powierzchni tekstu i wpuszczanie do niej tego, co poza ludzką świadomością, widać wyraźnie w innego rodzaju zabiegach stosowanych we wspomnianym już – jawnie, choć lokalnie usterkowym – tomie *Misirlou* Ewy Solskiej. Obok omówionych dotąd, bardzo świadomie wykorzystywanych ciągów znaków z elementami nieliterowymi oraz „wyskakujących okienek” pojawiają się tu dodatkowe chwytły mieszczące się w katalogu znamion *glitch poetry* wymienionych przez Urszulę Pawlicką: liczne skreślenia wybranych liter lub całych fragmentów tekstu oraz nadmiarowe szeregi znaków interpunkcyjnych traktowanych często jako elementy czysto graficzne. Skreślenia okazują się szczególnie interesujące ze względu na ich wpisywanie się w próby oznaczania treści nieświadomych i postludzkich. W ten sposób poetka wprowadza dwuznaczności przywołujące na myśl gry słowne typowe dla Jacques’a Derridy. Zauważymy je np. w wersach „Dokąd TAK od niechcenia znaczy / SIĘ nieskończenia--→)TERAZ” w *Nieskończeniach*⁶⁰, w tytule wiersza *Zemsta* i w jednym z jego wersów („a my φhoży i cierpcy”)⁶¹ lub w zagadkowym, odwołującym wielką (sugerującą szacunek?) literę w wyrazie „Ðdiabél”, a także w zapisie słów „Menady”⁶² czy „sens”⁶³. Te lingwistyczne triki okazują się brzemienne w sens, zwłaszcza że pojawiają się w wierszach, które poruszają fundamentalne tematy filozoficzne, takie jak absolut, obecność/nieobecność Boga, czas, przestrzeń, nieskończoność (warto przy tym dodać, że w *Misirlou* wielokrotnie powraca jej symbol graficzny). Wielowykładalne frazy i słowa świadczą więc pośrednio o nierozstrzygalności fundamentalnych kwestii oraz o wiecznym trudzie poszukiwania odpowiedzi. Kojarzą się też z wydobywaniem na jaw usuniętego zaplecza gotowego tekstu, który to zabieg Nathan Jones włączył w zakres literackiej estetyki glitchu. Odsłanianie

starszych, zaznaczonych każdorazowo innym kolorem i przekreślonych warstw palimpsestu, które wynika z prostego ujawnienia widoku w trybie „recenzji” edytora z opcją „śledź zmiany”, ujął on jako „ezoteryczne” eksperymenty⁶⁴. Pozostając przy rozwijanej tu analogii między wierszem a ludzką psychiką, zabieg ten warto połączyć z ujawnianiem treści wypartych do „nieświadomości” tekstu. Przez pryzmat tego ujęcia da się interesująco zinterpretować skreślenia wypowiedzi Golema w wierszu *Elegia miastowa (Golem)*⁶⁵ Solskiej, przy czym uderzające okazuje się to, że stwór ów może być traktowany jako archetyp istoty nieludzkiej obdarzonej przez człowieka życiem, która jednak zaczyna działać samowolnie, zachowuje się zatem podobnie jak komputery i programy przez miłośników glitchu chwalone za zdolność podejmowania samodzielnej twórczości.

Glitch jako namiastka reprezentacji tego, co poza wysłowieniem, może być ujmowany nie tylko jako sygnał treści nieświadomych, ale też jako znacznik odsyłający do wyobrażenia „cyfrowego absolutu” – bliskiego totalnej pustce lub totalnej pełni, jak ujął to Sean Cubitt⁶⁶. Ten trop zdecydowanie wart jest podjęcia w kontekście filozofujących wierszy Ewy Solskiej, w których – tak jak w *(Dodatku)*⁶⁷ (il. 2) – pojawiają się glitche, strzępy kodów komputerowych i angielskich komend, ciągi znaków typograficznych kojarzące się z poezją

(Dodatek)

```

=====
TU
.....
.....
..... incomplete.....
..... symbols.....
--- *

-
.....
.....(wysobnić .....
..... w tło)-----*

---
--- Głos do głosu do głosu do głosu- a zbierze się kwartet
Kamyk do kamyka...kamyka... kamyka.....: i roznieć mozaikę
Tęcza uchyla się kantowi pryzmatu (Δ)) Po drugiej stronie
amfilada luster -- -- TO jest tu? Gdzie jest?

```

*..... i nic zgola poza tym (du hast völlig Recht, Augustin)
 *..... i nic zgola poza tym (du hast völlig Recht, Augustin)

konkretną, a także przypisy mające przypominać hiperlinki wprawiające tekst w pozorny ruch lub polifoniczny rezonans⁶⁸. W (*Dodatku*) elementy pozajęzykowe zdecydowanie przeważają nad rozpoznawalnymi słowami. Dominuje tu poetyka apozjopoezy⁶⁹ i wielce znaczących luk przypominająca o ograniczeniach ludzkiego wyrażania i pojmowania.

Próbując w zakończeniu tych rozważań wskazać pewne istotne tendencje związane z wykorzystywaniem przez poetki i poetów glitchy w wierszach drukowanych, warto podkreślić dwa zarysowujące się trendy. Pierwszy z nich wiązałby się z afirmacją biotechnologicznego sojuszu człowieka z komputerem podłączonym do sieci, co wiodło, jak w przypadku analizowanych tu przykładów glitchu hybrydycznego i glitchu powierzchni w tomach *Rozdzielczości Chleba*, do ostentacyjnej zmiany paradygmatu twórczości na nowomediálny, deklasujący konwencjonalny przekaz słowny – nawet wówczas, gdy nośnikiem dystrybucji stawał się papierowy kodeks. Druga tendencja z kolei uświadamia, że elementy usterek w wierszu nie zawsze muszą wiązać się z figurą podmiotu-cyborga. Andrzej Sosnowski i Ewa Solska wykorzystują szeroko rozumianą poetykę glitchu, nie anulując jego źródłowej, efemerycznej natury. Cyfrowa usterka, stając się elementem wiersza, niekoniecznie zagnieżdża się w nim jako stabilny, równoprawny albo nawet dominujący element – może być natomiast postrzegana jako chwilowe zakłócenie, efekt użyczenia przestrzeni wersów głosom nieludzkim: glitchom i spam botom. Innymi słowy, zakłócenia konwencjonalnego przepływu wiersza funkcjonują jako oznaki mediumicznego objawienia lub opętania (wszak to z cyfrowymi **chochlikami** mamy rzekomo do czynienia). Owe przypadki glitchu integralnego faktycznie łączą tradycyjne rozumienie poezji z cyfrowymi przygodami. Co więcej, czynią to w sposób paradoksalny, akcentując zdarzeniowy charakter takich „nacięć” powierzchni wiersza. We współczesnym świecie pęta *glitchfracture* z wszystkich stron opasują proces powstawania i dystrybuowania tekstów, także tych poetyckich, wiersze usterek zaś po prostu nie pozwalają nam tak łatwo zapominać o zwykle ukrytym digitalnym, sieciowym zapleczu.

Key Words: 21st-century Polish poetry, glitch poetry, glitch art, digital poetry, artistic book, posthumanism, Warsaw neolinguists, *Rozdzielczość Chleba*, Andrzej Sosnowski, Ewa Solska, Łukasz Podgórn, Leszek Onak, Piotr Puldzian Płucienniczak, Kamil Brewiński, Maria Cyranowicz, Jarosław Lipszyc, Roman Misiewicz

Abstract: In the field of electronic media, glitch is defined as a breach in the surface of one system that opens a brief insight into

otherwise deeply hidden digital structures. An alien element visible on the screen due to unprovoked malfunctions in hardware's or software's operating is often interpreted from the vantage point of posthumanism. This perspective impacts the way digital failures, which are intentionally applied, function within the frame of glitch poetry – also when it is printed in paper editions which consequently involves the phenomenon of retrograde remediation. A vast majority of printed examples scrutinized in this paper consists of volumes by Warsaw neolinguists and publishing hub *Rozdzielczość Chleba*. In their manifestos, the authors representing both groups diagnosed a radical shift in the paradigm of art creation towards new media. They highlighted the desired openness to collaboration in the process of text production with computers connected to the internet that flood their users with glitches, unsolicited e-mails and advertisements. Parallely, these poets announced the downfall of printed books associated, according to the manifestos, with the postromantic model of the poem as a subjective monologue.

Analog glitch poetry, whose goal is to reveal the conflict of two paradigms, often takes on the form of post-digital artistic books that feature dominant graphic effects stifling the verbal message and in so doing they offer samples of 21st-century esoteric abstractionism. Glitch poetry may also function as an allegedly traditional black text printed on a white sheet of paper, yet one that combines human-readable words and phrases with anti-phonetic digital failures expressed in non-alphanumeric characters. This model of poetry with locally introduced glitches paradoxically unites postromantic elements with digital and presumably inhuman ones. Hence glitch becomes a kind of a portal admitting inexpressible “subconsciousness” of a poem which in the contemporary system of text production must have been on certain stages transposed into the binary code open to “creative” machine failures.

The analysis of two volumes – *Misirlou* by Ewa Solska and *poems* by Andrzej Sosnowski, which only locally allude to glitch aesthetics and the poetics of pop-up windows – provides with proves that glitch elements in a poem do not necessarily involve the subject-cyborg figure. The lyrical speaker in these volumes is designed to resemble a medium thus the space of verses is being only temporarily lent to inhuman voices.

¹J. D. Bolter, *Remediation*, w: *The John Hopkins Guide to Digital Media*, eds. M.-L. Ryan, L. Emerson, B. L. Robertsona, Baltimore 2014, s. 428. Remediacja wsteczna oznacza transpozycję z medium nowszego do medium starszego. Urszula Pawlicka w książce *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (Kraków 2012, s. 78–89) używa w tym kontekście pojęcia „cyberpoezja analogowa”, interpretując je – za Romanem Bromboszczem – bardzo szeroko. Chodzi mianowicie o wydane na papierze wiersze, które odznaczają się co najmniej jedną z poniższych właściwości: absurdalną kompozycją maszynową, algorytmizacją, muzycznością podobną do „języka pozarozumowego”, estetyką zakłóceń, tematyką technicyzacji życia. Interesujący mnie obszar łączy się z przedostatnią właściwością.

²N. Jones, *Glitch Poetics: The Posthumanities of Error*, w: *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, ed. J. Tabbi, London–New York–Bloomsbury 2017, s. 237 (tekst analizuje m.in. prace Eriki Scoutri i Caroline Bergvall). Zob. też: U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna*, s. 57–59.

³Termin powstały ze złożenia słów *glitch* i *infrastructure*; N. Jones, op. cit., s. 250.

⁴Punktem odniesienia stają się często prace Rosi Braidotti, głównie *Po człowieku* (tłum. J. Bednarek i A. Kowalczyk, Warszawa 2014).

⁵ M. Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*, New York–London 2017, s. 95.

⁶ S. Cubitt, *Glitch*, „Cultural Politics” 2017, Vol. 13, No. 1, s. 20. Przekład cytatu pochodzi od autorki.

⁷ Aspekt krytyczności *glitch art* podkreślają m.in. Rosa Menkman (*The Glitch Moment(um)*, Amsterdam 2011, s. 33) oraz Michael Betancourt.

⁸ W tej dziedzinie działa duża grupa uznanych autorów zainteresowanych glitchem – np. kolektyw Jodi czy Rosa Menkman.

⁹ Notabene w *Manifestie Rozdzielczości Chleba*, który będzie przedmiotem analiz w dalszej części artykułu, znalazł się postulat: „**Print screen** nowym środkiem stylistycznym”; *Manifest Rozdzielczości Chleba*, <https://rozdzielchleb.pl/manifest/> (dostęp: 11.05.2021). Tekst sygnowany: „Producenci: Leszek Onak, Łukasz Podgórní / Podpisują się: Roman Bromboszcz, Piotr Puldzian Plucienniczak, Tomasz Pułka”.

¹⁰ *Manifest Rozdzielczości Chleba* i *Manifest Neolingwistyczny* są porównywane przez Grzegorza Jędrka (*Zmiana nośnika czy zmiana systemu? O dwóch manifestach, jednej rewolucji i cyberpoezji*, „Fragile” 2013, nr 2, s. 59–62). Urszula Pawlicka (*Polska poezja i nowe media po roku 2000*, w: *Poezja polska po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, pod red. T. Dalasińskiego, A. Szwarzgryk i P. Tańskiego, Toruń 2015, s. 194–211) dokonuje komparatystycznej analizy tych samych manifestów, zestawiając je dodatkowo z manifestem Perfokarty.

¹¹ Zob. też: U. Pawlicka, *Polska poezja i nowe media po roku 2000*, s. 197.

¹² *Manifest Neolingwistyczny v 1.1*, w: *Gada Izabici? Pajńftologia neolingwizmu*, nawigacja: M. Cyranowicz i P. Kozioł, projekt graficzny: M. Sobczyk, Warszawa 2005, s. 158. Jak przekonuje Karolina Felberg-Sendecka (*Neolingwizm*, w: *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/neolingwizm/>, dostęp: 11.05.2021), wyakcentowanie kultu nowych mediów wynika z dużego wkładu w kształt manifestu Jarosława Lipszyca – miłośnika literatury elektronicznej.

¹³ *Manifest Neolingwistyczny v 1.1*, s. 158.

¹⁴ *Ibidem*, s. 159.

¹⁵ *Ibidem*, s. 158–159.

¹⁶ Lori Emerson (*Glitch Aesthetics*, w: *The John Hopkins Guide to Digital Media*, s. 235–236) te same znamiona zmiany paradygmatu twórczości włącza bezpośrednio w ramy *glitch aesthetics*.

¹⁷ *Manifest Neolingwistyczny v 1.1*, s. 159.

¹⁸ Za niekonwencjonalny skład wybranych publikacji SDK jest odpowiedzialny też Piotr Młodziejewicz, tworzący razem z Markiem Sobczykiem grupę Zafryki.

¹⁹ *Cyberzulerscy poeci* [rozmowa Alka Chudzika z Leszkiem Onakiem i Piotrem Puldzianem Plucienniczakiem], „Notes na 6 Tygodni” 2014, nr 93, s. 125.

²⁰ Oczywiście trzeba przyznać, że w tym zakresie szlak przetarty wcześniej i niezbyt liczne, lokalnie zgłitchowane publikacje autorów z kręgu neolingwistów warszawskich; zob. np. M. Cyranowicz, *Pląty element to fikcja*, Warszawa 2004.

²¹ N. Jones, op. cit., s. 239.

²² M. Pisarski, *Glitch-lit. Odchodzenie od literatury człowieczej*, w: *Glitch Art is Dead*, pod red. A. Pieńkosz i P. Puldziana Plucienniczaka, 2016, s. 100–118, <https://rozdzielchleb.pl/glitch-art-is-dead/> (dostęp: 11.05.2021).

²³ Dźwięk, film czy performance, które mogą stawać się komponentami glitchu hybrydycznego, z perspektywy druku oczywiście nie wchodzi w grę.

²⁴ P. Puldzian Plucienniczak, *marsz na Rom*, [miejsce i data publikacji: „internet 18.05.2012”], s. 32–33, https://issuu.com/rozdzielczosc-chleba/docs/ppp-marsz_na_rom (dostęp: 11.05.2021).

²⁵ Zob. analizy U. Pawlickiej, (*Polska poezja cybernetyczna*, s. 206–207).

²⁶ Ł. Podgórní, *Noce i pełne*, Kraków 2010.

²⁷ R. Kobierski, *Voyeur (Syberiada)*, „Meble” 2002, nr 6, s. 53.

²⁸ ZALGO text generator, www.eemo.net (dostęp: 11.05.2021).

²⁹ P. Puldzian Plucienniczak, op. cit., s. 44–49.

³⁰ Urszula Pawlicka omawia estetykę szumu w tym tomie, interpretując ją w kategoriach społecznego buntu; U. Pawlicka, (*Polska poezja cybernetyczna*, s. 217–220).

³¹ M. Pisarski, op. cit., s. 109.

³² B. Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architek(s)ture, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019, s. 199–200. Badaczka uwzględnia także zjawisko utworów drukowanych upodabniających się do e-wierszy; *ibidem*, s. 71–72.

³³ U. Pawlicka, (*Polska poezja cybernetyczna*, s. 85–86).

³⁴ R. Misiewicz, *Antyjęzyk*, w: *Gada Izabici?*, s. 340.

³⁵ N. Jones, op. cit., s. 137.

³⁶ K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Co to jest liberatura?*, Kraków 2008. Zob. też: *co to jest liberatura?*, <http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html> (dostęp: 11.05.2021).

³⁷ Agnieszka Przybyszewska (*Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 316–319) dodatkowo przywołuje w tym kontekście dwie teorie akcentujące materialność nośnika, pokrewne ponadmedialnie rozumianej liberackości: koncepcję *bookishness* Jessiki Pressman

oraz technotekstów N. Katherine Hayles. Zob. też: P. Marecki, *Między kartką a ekranem. Cyfrowe eksperymenty z medium książki w Polsce*, Kraków 2018, s. 9–13.

³⁸ K. Bazarnik, Z. Fajfer, (*O)patrzenie*, Kraków 2003.

³⁹ R. Nowakowski, *Traktat kartograficzny, czyli rzecz o liBeraturze*, 2009, s. 41, <http://www.liberatorium.com/books/traktat/traktat.html> (dostęp: 11.05.2021). Zob. omówienie A. Przybyszewskiej, op. cit., s. 35–45.

⁴⁰ Terminami *human-readable* i *machine-readable* w kontekście percepcji glitchu posługuje się M. Betancourt, op. cit., s. 94.

⁴¹ M. Pisarski, op. cit., s. 109.

⁴² N. Jones, op. cit., s. 242.

⁴³ J.-M. Romana, *I am Error. Glitch Poetry*, CreateSpace Independent Publishing Platform 2019, [brak numeracji stron].

⁴⁴ K. Brewiński, *Clubbing*, Kraków 2013, s. 45. Zob. też: K. Brewiński, *Clubbing*, https://issuu.com/rozdzielczosc-chleba/docs/kamil_brewinski_clubbing (dostęp: 11.05.2021).

⁴⁵ E. Solska, *Misirou*, Warszawa 2013, s. 34 – (*Coda*) z cyklu *Czas Minousa*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 22 i 23.

⁴⁸ Ten element można łączyć też z „estetyką frustracji” opisaną przez Urszulę Pawlicką w (*Polska poezja cybernetyczna*, s. 59).

⁴⁹ A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 26.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, s. 25.

⁵² *Ibidem*, s. 29.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 36–37.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁶ W. Pietrzak, *Poezja życia / poezja instrukcji: „poems” Andrzeja Sosnowskiego w kontekście teorii poezji Ezyra Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 22 (42), s. 262.

⁵⁷ A. Sosnowski, op. cit., s. 25.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 20 (*dr caligari resetuje świat*).

⁵⁹ S. Cubitt, op. cit., s. 21.

⁶⁰ E. Solska, op. cit., s. 16.

⁶¹ *Ibidem*, s. 41.

⁶² *Ibidem*, s. 77.

⁶³ *Ibidem*, s. 97.

⁶⁴ N. Jones, op. cit., s. 240. Jako przykład tej strategii w ramach poetyki glitchu Jones podaje pracę Tima Etchella *City Changes* (2008), w której pojawiają się różnokolorowe fragmenty, brak natomiast skreśleń; T. Etchell, *City Changes*, <https://timetchells.com/projects/city-changes/> (dostęp: 11.05.2021).

⁶⁵ E. Solska, op. cit., s. 80.

⁶⁶ S. Cubitt, op. cit., przypis 1. Jak zauważa Bodzioch-Bryła w rozdziale *S@crum. Sklejanie Boga* (op. cit., s. 379–381), system komputerowy i cybernetyczny często interpretowany bywa w e-poezji jako Absolut.

⁶⁷ E. Solska, op. cit., s. 101.

⁶⁸ Poetka tak komentuje swoje podejście do poezji: „[...] podoba mi się podejście takie jak w literaturze – pisarz »mówi« nie tylko przez verbum, ale też przez sposób zapisu i wydania całości – przez całą księgę (liber) jednym słowem. Ja nie eksperymentuję na razie z materialnym (w tym elektronicznym i multimedialnym jak w e-literaturze) nośnikiem tekstu; bardziej idę jeszcze w modusie ostranienia (Szkłowski), ale w pewnej mierze już zmierzam ku ergodyczności [...]”; „*Ars combinatoria*” *według Ewy Solskiej* [rozmowa Agnieszki Kostuch z Ewą Solską opublikowana 13 lutego 2018 roku], <https://poecipolsky.pl/aktualnosci/ars-combinatoria-wedlug-ewy-solskiej/> (dostęp: 11.05.2021).

⁶⁹ N. Jones (op. cit., s. 241) ujmuje apozjopezę jako jeden z chwytów typowych dla poetyki glitchu.