

Ż mysłowy taniec ożywionych liter

Kilka słów o typografii elektronicznej

Od tekstowej scenografii ku „teatrowi typografii”
i tekstom „typograficznie niepowściągliwym”,
czyli nowa nauka czytania i pisania

W swojej *Odzie do typografii* Pablo Neruda pisał o „przestronnym okręcie / książek, / okręcie typografii żeglującej”¹, by za chwilę dodać, że „litera była / nie tylko pięknem, / była życiem [...]”. Współczesność (która notabene przyniosła długo oczekiwaną reedycję tej wydanej w Chile w 1956 roku unikatowej pozycji stanowiącej prawdziwy hołd dla materialności zapisu)² to czas, w którym nie brak liter, które naprawdę ożywają. W pracy *Life Writer* Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau litery tekstu wpisywanego przez użytkownika (interfejsem tego projektu jest – wyglądająca na staroświecką – maszyna do pisania, w którą wkręcono jak najbardziej niestaroświecki, nowomiedialny papier elektroniczny) nie spoczywają bez ruchu, lecz po chwili rozbiegają się we wszystkie strony, dosłownie żyjąc własnym, biologicz-

nym życiem³. Prace na styku e-poezji i bio-artu, w największym skrócie dające się opisać jako projekty polegające na wszczepianiu tekstu w DNA bakterii, dosłownym hodowaniu słów czy atomów języka (utwory Eduarda Kaca, Christiana Böka)⁴, byłyby jeszcze większym ekstremum. Tam spotkamy już żyjące litery-stworzenia (*letter-creature*)⁵.

Może więc racja stała po stronie Platona, tak często przywoływanego w kontekście rozważań o piśmie (a więc poniekąd – w konsekwencji – i druku, a także typografii), filozofa sceptycznie do tego „wynalazku” nastawionego, choć nie miał on chyba na myśli strachu przed realnym działaniem czcionek, bo zapis był w mniemaniu tego myśliciela językiem odcieleśnionym, raczej uśmiercającym idee niż mogącym cokolwiek ożywić. Warto jednak pamiętać, że w *Kratylosie* (co dziwne – zdecydowanie rzadziej niż *Fajdros* przywoływanym w kontekście rozważań o piśmienności) mowa o tym, że zapisana nazwa również formą może oddawać istotę rzeczy⁶, że litera (grafem, nie fonem właśnie) jako znak ucieleśniony może być semantycznie nacechowana⁷. Zatem już Platońskie rozważania prowadzą ku stwierdzeniu, że – jak opisała to Johanna Drucker – tradycja zapisywania słowa rozpada się na dwa nurty: historię tzw. tekstów niecharakterystycznych (*unmarked text*), notacji o charakterze neutralnym, wyzbytych znaczeń płynących z materialności znaku, które zdominowały historię literatury i przez stulecia tworzyły jej główny nurt, oraz – zdecydowanie mniej podchwytywaną, lecz „cichaczem” aktywną i coraz silniej wybrzmiewającą we współczesności – tradycję tekstów charakterystycznych (*marked text*), eksplorujących semantyczną nośność utrwalenia, ucieleśnienia znaków⁸, posługujących się, jak dopowie Katherine Hayles, „nieneutralnymi interfejsami”⁹ słów. Jak można by rozwinąć charakterystyki nowomediálních zapisów dokonywane bez mała dwadzieścia lat temu przez Yin Yin Wonga – wszystkie one wydają się tekstami „typograficznie niepowsięgliwymi”¹⁰.

Prowadzone przez Druckner badania historii typografii oraz książki artystycznej obrazowo pokazują z kolei, że dwudziestowieczne awangardy podchwytywały ową zostawioną już przez Gutenberga furtkę usemantyczniania formy zapisu tekstu, z sukcesami wykorzystywaną przeciwieństwie na co dzień w drukach użytkowych (plakatach, zaproszeniach itp.)¹¹ i w XIX wieku, gdy literatura (jej główny nurt) ciągle jeszcze wstrzymywała się przed tego typu „ekscesami”. Wszelkie takie działania, zdaniem Loss Pequeño Glaziera odnoszące się do materialności medium, jakim był dla nich druk (i klasyczna forma książki)¹², o ile początkowo ograniczały się właśnie do niszy awangardowych eksperymentów, w dobie posttypografii (Walter J. Ong), e-literatury i przekazów (Lev Manovich)

postmedialnych stają się coraz bardziej naturalne. A, jak słusznie podkreśla Glazier, współczesne teksty e-literackie wprost nawiązują do eksperymentów awangard początku XX wieku, pozwalając je bez większych problemów (wirtualnie) ucieleśnić. Uprzestrzennienie języka, ożywienie słów, zanimizowanie (metaforyczne i dosłowne) składających się na nie liter to, oczywiście, tylko jeden z wymiarów tych możliwości, jednak wymiar bardzo nośny.

W eseju *Alfabet* Beatrice Warde, znana badaczka i teoretyczka typografii, która postulowała, by książka była niczym kryształowy kielich i by forma zapisu tekstu nie przesłaniała jego znaczeń¹³, doskonale uzmysławia, co tak pociągającego było w nowym kształcie pisma i nowej przestrzeni, w jakiej się znalazło. Wspomina:

Czy będziecie się dziwić, że spóźniłam się do kina tego wieczoru, gdy wam powiem, że zobaczyłam dwie litery A z powykręcanyimi nogami, spacerujące ramię w ramię z tą charakterystyczną dla członków zespołu cyrkowego pewnością siebie? Ujrzałam czcionki szeryfowe ściśnięte razem, jakby ubrane w baletki, tak iż dosłownie stąpały „sur les points” [...], po czterdziestu stuleciach istnienia siłą rzeczy „statycznego” Alfabetu zobaczyłam, co jego elementy mogą wyprawiać w czwartym wymiarze Czasu, w „płynnym” ruchu. Nic dziwnego, że to mnie zelektryzowało¹⁴.

Reklama filmu Normana McLarena, która stała się przyczynkiem do tego wyznania¹⁵, ukazywała możliwości, jakie daje typografii (zapisom słowa) ruchomy obraz¹⁶. Nic dziwnego, że rozwój technologii (a także ewolucja rozumienia kategorii literackości) zaowocowały artystycznymi poszukiwaniami: taniec słów był nad wyraz ciekawym polem eksperymentów¹⁷. Dla praktyków i teoretyków typografii szybko stało się jasne, że odpersonalizowany, nudny, jedynie użyteczny i – tym samym – nieestetyczny, niesemantyczny zapis to tylko kwestia konwencji. Za projektami rozwijającymi to, co z czasem nazwano typografią temporalną (*temporal typography*), kinetyczną (*kinetic typography*) bądź dynamiczną (*dynamic typography*)¹⁸ czy też rozszerzoną (*extended typography*), stały nie tylko techniczne możliwości, ale i marzenia o takim utrwaleniu słowa, które pozwalałoby znaleźć też ekwiwalent tego wszystkiego, co towarzyszy mowie, które przekazywałoby rozedrganie głosu, emocje nadawcy, które mówiłoby lepiej i więcej¹⁹. Wprowadzenie tekstu zmiennego w czasie, ruchomego, wydawało się urzeczywistnieniem wspomnianych pragnień.

Obietnice, jakie składa tu elektronika, są iście kuszące – taki zapis to już nie „tekstowa scenografia”²⁰ czy swoista partytura tekstu, jaką nieraz oddawali w ręce czytelników poeci awangardowi czy konkretni, lecz prawdziwi (jak powie Krzysztof Lenk), działający na wszelkie zmysły „teatr typografii”²¹. David Small w odniesieniu do takich zapisów już wiele lat temu zauważał, że wykorzystując możliwości, jakie daje nowe medium (trójwymiarowość, udogodnienia graficzne), możemy „odkrywać nowe sposoby traktowania tekstu”²². By opisać rodzaj przestrzeni tekstowej, z jaką mamy czasami do czynienia w nowych mediach, wprowadził za Muriel Cooper określenie „pejzaż informacji” (*information landscape*) dla scharakteryzowania jakże często współcześnie przez e-literatów wykorzystywanej przestrzeni²³, „w której informacja »wisi« jak konstelacje, a czytelnik »przelatuje« z miejsca na miejsce i gdzie sama ta podróż może być tak znacząca, jak i jej cel”²⁴.

Czytanie posługującej się taką typografią e-literatury (podobnie jak analogowych tekstów liberackich, nierzadko analogicznie wykorzystujących „interfejs” słowa) wymaga czegoś więcej niż „dekodowania ciągów alfabetycznych znaków literowych” (co dałoby się określić mianem nie tyle *literacy*²⁵ co *letteracy*, jak pisze Seymour Papert)²⁶. W takich wypadkach potrzebne jest bowiem również interpretowanie „zachowań” liter²⁷, gdyż – jak podkreśla m.in. Jessica Helfand²⁸ – teksty tego typu stają się udramatyzowane, zyskują „teatralny komponent”²⁹, który domaga się interpretowania, a „w tym dynamicznym otoczeniu nasze statyczne ujęcia typografii wydają się coraz bardziej zagrożone”³⁰. Pismo nie jest tu tylko utrwaleniem idei. Jeśli przywołać łacińską sentencję *verba volant, scripta manent*, to elektroniczne pismo pozwala znów słowom ulecieć, więc (jak w istocie należy rozumieć sens owego powiedzenia) prawdziwie oddziaływać, mieć siłę. Siłę, która tkwi też w zmienności – mamy tu bowiem do czynienia z tekstami nie tylko ruchomymi, lecz i nierzadko zmiennymi w czasie³¹.

Takie teksty, jak przekonywał w odniesieniu do wielu nowomediálních literackich artefaktów Roberto Simanowski, wymagają innego niż dotychczas podejścia. W konfrontacji z nimi musimy „przejsć od hermeneutyki znaków lingwistycznych ku hermeneutyce znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych”³² – przekonywał badacz. To metodologiczne przesunięcie, niezakładające porzucenia filologicznej interpretacji, lecz jej pogłębienie, wydaje się konieczne dlatego, że znaczenie jest współtworzone nie tylko przez werbalny poziom wypowiedzi, lecz również przez „znaczenie słownego performansu, w którego skład – o czym nie mo-

żemy zapomnieć – wchodzi również interakcja użytkownika ze słowami”³³. Pośrednikiem w niej może zaś stać się właśnie nowomediálna typografia.

Tym samym utwory, o jakich tu mowa, wyznaczają nowy sposób lektury i obcowania z tekstem, a zarazem i – jak będę próbowała pokazać – rodzące się z tej sytuacji i inne czytelnicze problemy. Krzysztof Lenk, pisząc o projektach zakładających przejście dynamicznej typografii z ekranu w realną przestrzeń, mówi wprost o „teatrze typografii pełnym magii i zaskoczeń”³⁴ zastępującym strony książki, będącym też „zupełnie nową formą komunikacji”³⁵, „wielozmysłowej komunikacji”³⁶ – jak dodaje. Komunikacji, z którą zarówno twórcy, jak i czytelnicy muszą się jeszcze oswoić.

Zatem Helfand słusznie zaznaczała, że na nową, związaną z ekranami (*screen-based*) formę typografii powinniśmy patrzeć niczym na „na nowy język, z jego własną gramatyką, syntaksą, zasadami”³⁷. Choć związki owej „nowej” typografii z tradycją są znaczące i możemy mówić o kilkusetletniej tradycji „tekstów niecharakterystycznych”, to już wprowadzenie ruchu i możliwość zmiany tekstu w czasie zmuszają zarówno twórców (nadawców komunikatu), jak i czytelników (jego odbiorców) do zmiany perspektywy.

Wszystko to, co jako kompetencja czytelnicza jest potrzebne tym, którzy sięgają po literaturę o nieprzezroczystych interfejsach, przyda się i w tym wypadku, na komunikat składa się tu bowiem to, co klasycznie werbalne, ale i to, co przekazane przez „ożywioną”, „pulsującą” materię tych słów, jak twierdzi Rita Raley³⁸. Teatralizacja typografii owocuje tym, że – jak już dawno zauważono, co słowami Myrona Kruegera przypomina Lori Emerson – zapisane słowo nie powinno być postrzegane jedynie jako wehikuł znaczeń, nośnik sensu, gdyż samo może być „bytem zachowującym się w specyficzny dla siebie sposób”³⁹.

Do sporej grupy teorii dopraszających się rewizji kategorii tekstu z punktu widzenia współczesnych wielomodalnych praktyk komunikacyjnych i postulujących wprowadzenie nowych terminów, zdolnych objąć to, co składa się na nową tekstualność⁴⁰, dołącza się też zrodzone z namysłu nad językiem i typografią jako formą jego zapisu (nie tyle książką jako interfejsem) ujęcie Davida Jhave Johnstona i sformułowana przezeń koncepcja przejścia od tekstu ku formie określanej jako TAVIT⁴¹. Owo ujęcie, poszerzające postulaty konkretystów mówiących o tekstach *verbi-voco-visual* przez uwzględnienie charakterystyk rodzących się z umieszczenia takich tekstów w interaktywnym responsywnym kontekście nowomediálním⁴², prowadzi badacza ku stwierdzeniu, że poezja przekracza właśnie istotną ontologiczną granicę,

„z abstrakcyjnego systemu druku przeradzając się w system *quasi*-istnień: słów i zdań, które są wielowymiarowe, kinetyczne, interaktywne [...], świadome kontekstu i dające się dotknąć”⁴³. A w zaistniałej sytuacji jest potrzebna nowa terminologia. O ile TAV to – można powiedzieć – staroświecki tekst audiowizualny, o tyle TAVIT to ten sam komunikat, ale już interaktywny i zaprojektowany w trójwymiarze, zatem ożywiony po ontologicznej przemianie.

Autorzy nawet wczesnych projektów służących do kreowania przekazów z użyciem „nowej” typografii (np. Jason Lewis oraz Alex Weyers przy okazji omawiania *ActiveText* określonego przez twórców jako „metoda tworzenia dynamicznych i interaktywnych tekstów”⁴⁴, która może być wykorzystywana również – co wówczas było nowatorskim postulatem – w tekstach literackich: *fiction and poetry writing*) podkreślali, że dotychczas projektowane aplikacje traktowały tekst jako medium statyczne i że właśnie to podejście należy zmienić⁴⁵. Nowe problemy, z jakimi przyszło się mierzyć, to – jak podsumowywał swego czasu David Small – kwestia tego, jak ruchomy, trójwymiarowy, zmienny, zależny od działań czytelnika lub upływu czasu tekst ma w każdej chwili pozostać czytelny⁴⁶. Jak dodaje Lewis przy okazji współpracy z Bruno Nadeau w deklarującym zainteresowanie „żywymi literami” (*living letterforms*)⁴⁷ oraz poszerzaniem możliwości ekspresji Obx Labs, konieczna jest zmiana paradygmatu, odejście od myślenia w kategoriach związanych z typografią projektowaną na potrzeby kartki papieru i „uznanie ekranu za prymarny display”⁴⁸.

Słowem, warto pamiętać, że za tak beztrudno dziś tańczącymi na różnego typu ekranach (też dotykowych, mobilnych) literami stoją lata pracy i doskonalenia narzędzi. By literaci mogli z łatwością ubierać swe myśli w rozbiegane, dźwięczące i trójwymiarowe elektroniczne słowa, dostępne im narzędzia, o wiele bardziej skomplikowane niż rylec czy wieczne pióro, trzeba dopracować. Dlatego też ważna jest współpraca artystów z „technikami”, zaś wiele (nieraz i nagradzanych) projektów ma w gruncie rzeczy charakter testowania nowego medium i narzędzi. Najlepszym przykładem jest cykl *P.o.E.M.M.* (*Poetry for Excitable Mobile Media*) Lewisa i Nadeau, zwycięzca Robert Coover Award w 2014 roku⁴⁹, wchodzący w skład realizowanego wraz z Mattem Soarem i Johnstonem projektu badawczo-artystycznego *Writing Complex*, skoncentrowanego na testowaniu nowych możliwości typografii i elektronicznego pisarstwa⁵⁰.

Litery, którym nie jest dane odpocząć

Prezentowany artykuł jest też próbą przyjrzenia się przykładowo pisania „ożywionymi” literami. Choć na marginesie zainteresowań pozostaną tu wspomniane sytuacje rzeczystwej fuzji biologii (czy genetyki) i sztuki słowa⁵¹, warto wspomnieć, że podstawą tańca liter mogą stać się algorytmy imitujące zachowania żywych organizmów. Dzieje się tak np. w otwartych na interakcję czytelnika pracach Jörga Pirmingera, w przypadku których „żywe” litery rozbiegają się w harmidrze wytwarzanych dźwięków po ekranie (jak najbardziej dosłownie) niczym stada żyjących istot (na nich są zresztą wzorowane).

Aplikacje tego autora, takie jak *abcdefghijklmnopqrstu-wxyz*, warte są odnotowania także dlatego, że interesują mnie również sytuacje, gdy „taniec” fontów nie tyle rozgrywa się przed oczami czytelnika, co zaprasza go do aktywnego współtworzenia choreografii (jak dzieje się w przypadku wspomnianej pracy Pirmingera, której czytelnik staje się niejako performerem, dyrygentem muzyczno-wizualnej symfonii, użytkownikiem „tekstowego instrumentu”)⁵². Wiąże się to z zaangażowaniem w proces lektury czytelniczych gestów i uczynieniem z odbiorcy współczesnego (współ)barda, którego działania pozwalają snuć czy rozplątywać nić opowieści, jak doskonale uzmysławia praca *Speak* Lewisa (z cyklu *P.o.E.M.M.*). Jej użytkownik musi palcem rozplątać historię – to cielesna interakcja z dotykowym ekranem pozwala z kłębaka liter wyłuskać i ułożyć we właściwym porządku werbalny przekaz. To cielesny kontakt z opowieścią, jej performatywne rozspulanie stają się tu gwarantem spójności i komunikatywności przekazu. Co jednak ważne, przekazu – jak by na to nie patrzeć – ujętego nie tylko w zdania zbudowane ze słów, lecz w „żywe” litery, które wspólnie z czytelnikiem ową opowieść snują.

Swego czasu Derrick de Kerckhove pisał o książce jako o miejscu, w którym słowa mogą odpocząć⁵³. Jednak litery zmienne w czasie, płynnie morfujące jedno w drugie⁵⁴ czy po prostu „tylko” tańczące przed oczami czytelnika odpocząć nie mogą. To na nich bowiem spoczywa obowiązek (współ)snucia opowieści. Doskonałym przykładem byłby tu cykl *Strings* Dana Wabera, o którym pisano już wielokrotnie⁵⁵. Składające się nań mininarracje to ascetyczne w formie flashowe animacje ukazujące ruch czarnej linii przeobrażającej się na oczach czytelnika w kolejne układy liter. Powstałe w ten sposób słowa opowieści dosłownie „wytanczają” lakoniczne historie. By je zrozumieć, by zintegrować fabułę, odbiorca jest jednak

zmuszony zinterpretować również „zachowania” morfujących, zmiennych w czasie dynamicznych glifów, gdyż to tak są „zapisane” niektóre istotne dla rozwoju narracji sensory (nawet tak podstawowe, jak choćby liczba osób biorących udział w dyskusji). Ten powstały ponad piętnaście lat temu cykl jest zatem idealnym przykładem tego, że i bez wielkich rewolucji (na miarę przywołanych prac z Obx Labs czy irmingierowskich aplikacji) nowa typografia zasadniczo rewolucjonizuje zarówno sposób pisania, jak i lekturę.

W *Argument* czy *Argument 2* za dynamiką ruchu i przeobrażeń stoją emocje z nimi związane: przeciąganie na swoją stronę przeciwnika jest właśnie „odtańczone”, podobnie jak moc, z którą są „rzucane” poszczególne argumenty. Również składnia, dotąd związana raczej z werbalnym wymiarem komunikacji, ulega tu przeobrażeniu: w pracy *Arms* czasownik „hug” (?) zastąpiony dynamicznym elementem wizualnym (kołem oddającym czynność przytulania, obejmowania ramionami) „domaga się” – niczym słowo – dopełnienia

w odpowiedniej formie gramatycznej. W wypadku takich zapisów nowa równowaga między słowem a obrazem (tutaj dodatkowo dynamicznym), o jakiej swego czasu pisał Bolter⁵⁶, owocuje właśnie wytworzeniem nowego języka

komunikacji, języka o nowej gramatyce, choćby o poszerzonej składni⁵⁷. A dzieł, które w zamyśle twórców od początku snuły swe sensory między różnymi mediami, których nie dałoby się przeczytać „po staremu” (przywołana tu wcześniej kompetencja ironicznie określona jako *letteracy* to w ich wypadku zdecydowanie za mało), powstaje coraz więcej, czego najlepszym dowodem są zbiory *Electronic Literature Collection*. Tekst animowany, nieinteraktywny (przykładem jest cykl *Strings*) to oczywiście jedna z najstarszych i najbardziej zachowawczych, „typograficznie powściągliwych” form, jakie tam spotkamy.

Innym, również pochodzącym z tego wybranego przez autorytety „kanonu” literatury elektronicznej przykładem, także dość często już komentowanym, jest *Faith* Roberta Kendalla⁵⁸, w którym nie tylko pojedyncze litery dynamicznie snują się po ekranie, ale i poszczególne fazy tekstu morfują jedno w drugie, z owych aktów przejścia czyniąc ważne „sceny” utworu⁵⁹. Ta wykorzystująca nie tylko ruchomy obraz, ale i zintegrowany z nim dźwięk praca⁶⁰ warta jest przywołania chociażby dlatego, że stanowi doskonały kontekst interpretacyjny dla polskich wierszy tego typu tworzonych przez Zenona Fajfiera.

Współczesne teksty e-literackie wprost nawiązują do eksperymentów awangard początku XX wieku

Trzeba tu pamiętać, że zarówno *Ars poetica* tego autora, jak i elektroniczne fragmenty *Powiek* w istocie stanowią części składowe tomów projektowanych jako całość transmedialna, rozpisujących sensory między przestrzeń analogu i wirtualności. Dopowiedzenie to wydaje się o tyle istotne, że Fajferowskie korzystanie z nowych mediów wpisuje się w szerszą autorską dyskusję o ergodyczności i interaktywności sztuki słowa w ogóle. Przecież – jak wielokrotnie podkreślał artysta – sięga właśnie po formy, które raczej ograniczają czytelnika, niż oddają tekst w jego władanie⁶¹. Paradoksalnie więc w przypadku twórczości Fajfiera to kartka papieru (nierzadko pozaginana i pokryta nieklasycznie zapisanym tekstem) jawi się jako interfejs znacznie bardziej interaktywny niż plik zapisany na płycie CD, który odbiorca może jedynie uruchomić. W kontekście transmedialnych badań literackich interfejsów, a także przywoływanych wcześniej tez Glaziera o bliskości działań e-literackich i awangardowego, eksperymentalnego podejścia do medium sztuki słowa, konstatacja ta

wyduje się istotna. Prowokuje też do postawienia pytania, czy i analogowa liberacka typografia musi być bardziej powściągliwa niż ta nowomiedialna.

Fajferowski ekran będący sceną dla „tańca” liter jest przestrzenią,

w której stosowana przez artystę tzw. technika emanacyjna zostaje zobrazowana, udosłowniona. To, co dotychczas dokonywało się w głowie czytelnika lub (co bardziej prawdopodobne, dosłowne) na kartce papieru: wyłanianie się kolejnych tekstów na drodze składania pierwszych liter słów z tych już istniejących⁶², stało się podstawą spektaklu. Owo przechodzenie jednego fragmentu utworu w inny, rodzenie się jednego tekstu z drugiego bądź (ilustrujące proces odwrotny) zwijanie się słów w przypadku elektronicznych prac Fajfiera jest odtańczone przez litery na ekranie, co podkreśla, unaocznia i udosławia właśnie zależności między poszczególnymi częściami utworów, choć – celowo, nie bez związku z opowieścią – ukryte w materialnym tomie teksty były chyba lepiej (?), dosłowniej niewidzialne⁶³. Niemniej taniec liter jest wpisany tu w opowieść o różnych interfejsach literatury i o poszukiwaniu najlepszego medium dla własnych komunikatów, w świetle którego to, co nowomiedialne, wydaje się wyjątkowo zachowawcze. Nie dziwi jednak, że właśnie liberaci, którym namysł nad kategorią literackiej komunikacji jest nieobcy, sięgnęli po „ożywione” litery, by znaki te zaczęły opowiadać swą konwencjonalną formą, by czytanie oznaczało też śledzenie ich ruchu i zachowania, by materia tekstu „żyła” i komunikowała.

Nie zaskakuje też, że skonfrontowali te możliwości z tym, co oferuje „zwykła” niezwykła drukowana książka.

Odtńczyć poezję „na nowo”

Wszystkie dotychczas przywołane przykłady to teksty od początku projektowane jako nowomediaalne zapisy, niemniej istnieje też druga – jak się zdaje – równie silnie eksplorowana przestrzeń wykorzystania dynamicznej, temporalnej, rozszerzonej typografii: świat re-edycji, literackich nowomediaalnych prze-pisań i remediacji. Tu również nie zabraknie przykładów z *Electronic Literature Collection*, warto wymienić chociażby *The Sweet Old Etcetera* Alison Clifford, będące nowomediaalnym przepisaniem poezji Edwarda Estlina Cummingsa⁶⁴. Ta praca, choć – podobnie jak wcześniej opisane przykłady – jest oparta na technologii Flash, bardziej angażuje czytelnika (niekiedy trzeba się natrudzić, by kliknąć w uciekający element i tym samym uruchomić kolejny fragment projekcji), wyraźniej aktywuje też dźwiękowy wymiar tekstu.

Tego typu dzieła zawsze zmuszają jednak do postawienia kilku pytań: o autorstwo, o ilustracyjność (i niebezpieczną tautologię) czy akceptowalność, adekwatność zastosowanego prze-pisania. Czy tekst przepisany pismem, które mówi inaczej, komunikuje jeszcze to samo i tak samo? Nasz rodzimy przykład podsuwa jedno z możliwych rozwiązań tych wątpliwości – mówienie o autorskiej „animacji na podstawie”. Tak właśnie członkowie grupy Twożywo określają swój „Marsz”, w którym wykorzystano wiersz Brunona Jasińskiego⁶⁵.

Niespełna sześciominutowa animacja odtwarza tekst utworu i w tym wypadku określenie „taniec” liter jest nie tylko metaforą. Fonty wirują na ekranie w rytm tytułowego marsza (rytm jest tworzony przez melodię odczytywanego z offu tekstu, jest więc on niejako weń wpisany przez Jasińskiego i w wersji „oryginalnej” uwypuklony znakami interpunkcyjnymi), naprawdę „wytanczając” poszczególne partie utworu. Nierzadko układają się w ruchome, nawiązujące do tradycji kaligramów wizualizacje poszczególnych partii tekstu, najczęściej są wtórne wobec tego, co pierwotnie czysto werbalne⁶⁶. Część w ciekawy sposób rozpisuje sensy wiersza między widoczne konstelacje liter a ich ruch itp., np. wszelkie rozpisanie zaimków wskazujących w przestrzeni czy symbolika kolorów⁶⁷.

Oczywiście, można by powiedzieć, że filmowa „wariacja” na temat Jasińskiego jedynie unaocznia, ilustruje tekst, że choć atrakcyjna wizualnie, spłyca go ujednoznacznieniami. Sądzę jednak, że tę akurat remediację da się w pełni obronić,

a zastosowanie w niej dynamicznej typografii było posunięciem idealnym. Futuryści szukali możliwości poszerzenia literackiej ekspresji. Zafascynowani dynamiką świata, pożydali sposobu ujęcia go w słowa równie aktywnie oddziałujące na odbiorców, takie, które swą formą będą krzyczeć i zerwać z konwencją. Nowe tematy, nowe obrazowanie, nowa ortografia, nowa składnia i nowa typografia stały się przecież jednymi z głównych postulatów sztuki futurystycznej. Zwykły tekst i tradycyjny kodeks to dla jej przedstawicieli zdecydowanie za mało. Rosjanie eksperymentowali z formą książki, Marinetti swoje „słowa na wolności” zamieszczał i na plakatach, zaś przywołany tu Bruno Jasiński twierdził wprost:

Pszekreślamy książkę jako formę dalszego dostarczenia poezji odbiorcom. Poezja, jako sztuka operująca wartościami akustycznymi, może być oddawana jedynie słowem. Książka odgrywać może co najwyżej rolę nut, na podstawie kturych pewna kategoria ludzi wyjątkowo uzdolnionych (wirtuozów) może odbudować całość pierwotną. Z chwilą wynalezienia telefonografu, tj. połączenia fonografu z telefonem, książka jako pomost pomiędzy twurcą a publicznością okaże się de reszty nieużyteczną i zbędną⁶⁸.

Dlatego formuła, jaką dla *Marszu* proponują artyści Twożywa, wydaje się idealna: zdaje się ziszczeniem marzeń Jasińskiego. Przenosi tekst z jednego pola pisma w drugie pole, ale czyni to zgodnie z wyrażanymi przez autora utworu intencjami. Choć to jedynie hipoteza interpretacyjna, której nie da się sprawdzić, niemniej jeśli poeta mógłby w ten sposób krzyczeć swoim tekstem do ludzi, być może rzeczywiście tak właśnie „rozegrałby” swój *Marsz*⁶⁹, wyświetlając go na wielkich ekranach w przestrzeni miejskiej.

Wydaje się, że warto w tym kontekście przypomnieć i *Europę* Anatola Sterna w opracowaniu Mieczysława Szczuki⁷⁰, zaledwie kilka lat późniejszy od *Marszu* nieklasyczny zapis tekstowy, książkę o jakościach, jak dziś byśmy powiedzieli, liberackich, która zaraz (w latach 1931–1932) została prze-pisana na dzieło filmowe przez Stefana i Franciszkę Themersonów⁷¹. Inspirujące wydają się reakcje autora na pomysł „przetłumaczenia” tekstu na obraz filmowy. Po latach Stern wspomina:

Pewnego dnia odwiedził mnie blady człowiek w okularach, o skupionej twarzy, wybitnie inteligentnym spojrzeniu i dość astenicznej budowie. Oświadczył, że jest trochę poetą, trochę próbuje swych sił w prozie, ale że głównym jego zamiłowaniem jest film. [...] Młody czło-

wiek pragnął przy pomocy swej żony, młodej plastyczki, zrealizować na podstawie mojego utworu film awangardowy. [...] Omawialiśmy scenariusz filmu. Potem Stefan i Franciszka Themersonowie przynieśli gotowy scenopis. Nie dokonałem w nim niemal żadnych poprawek, szczerze mówiąc **byłem tak rozentuzjzmowany**, że nie stać mnie było nawet na krytyczny stosunek do pracy Themersonów⁷².

Owe nowe techniczne możliwości, jakie dawał już w latach trzydziestych film sztuce słowa, rzeczywiście mogły fascynować i zachwycać tych, którzy – jak Marinetti – chcieli, by słowa miały prawdziwą siłę rażenia, by były „niczym torpedy”⁷³. Te same atuty zachwyciły swego czasu też Warde. Dlatego interpretuję projekt Twożywa jako idealnie wpisujący się w poetykę futurystyczną, pozwalający krzyknąć słowem tak, jak pragnął tego jego autor. Poeta, który – warto może przypomnieć – nigdy nie traktował materii przekazu jako semantycznie niemej, czego najlepszym dowodem jest osiemdziesiąta strona tomiku *But w butonierce*, na której poza tytułem wiersza (*Nic*) znajdziemy tylko owo nic ucieleśnione. Na sąsiedniej stronie wydrukowano zaś właśnie *Marsz*. Tekst, który być może w klasycznej książce i niedynamicznej typografii nie do końca się mieścił.

Niemniej jednak pytania o niepotrzebną, zbędną, tautologiczną, wywołującą jedynie *wow-effect* ilustracyjność najsilniej wybrzmiewają w obliczu tekstów remediujących utwory, których twórców niekoniecznie interesowało poszukiwanie nowych form przekazu. Dobrym i również rodzimym przykładem zdaje się tu *Mistyka tekstu*, flashowa animacja będąca opracowaniem fragmentu tekstu *Lokomotywy* Juliana Tuwima przez Marcina Fyrę Karolewskiego⁷⁴, która zwyciężyła na Przeglądzie Shortów podczas III Toruńskich Spotkań Kultury Studenckiej organizowanych przez Samorząd Studencki UMK (w kategorii „Animacja Rysunkowa”)⁷⁵.

Ta pochodząca z 2009 roku, a zatem wcześniejsza niż animacja Twożywa praca ciekawie operuje ruchem słów, wzbogacając je w istotny w interpretacji animacji dźwięk. Ważne wydaje się, że w tym wypadku nie mamy do czynienia z odczytaniem tekstu z offu, Tuwimowski wiersz dociera do czytelnika wyłącznie przez animowane znaki. Najpierw pędzi w stronę odbiorcy zbudowana z liter lokomotywa (tytuł), by po chwili słowa dosłownie (co podkreśla właśnie dźwięk) zaczęły ruszać i rozpędzać się. O ile te pierwsze sekwencje są czytelne i silnie ilustracyjne: słowa ułożone są tak, by ikonicz-

nie oddawały głównego bohatera tekstu: lokomotywę i wagony, które ciągnie, o tyle w kolejnych sekwencjach, gdy pociąg przyspiesza, odbiorca jest raczej zmuszony odwoływać się do swojej znajomości tekstu⁷⁶. Choć misterny „taniec” liter na ekranie wydaje się w tym wypadku fascynujący (z pewnością wart docenienia jest fragment, w którym pędzące glyfy, natrafiając na przerwy w sekwencji statycznych fontów, na ułamki sekund układają się w słowa)⁷⁷, wraz z nabieraniem przez pociąg prędkości staje się jednak zarazem coraz mniej czytelny. Dla przykładu: bardzo dynamicznie i rytmicznie pędzące słowa „i biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej” są w gruncie rzeczy „rozpoznawalne” raczej tylko dla kogoś, kto doskonale zna tekst Tuwima⁷⁸. Jednak tym samym idealnie oddają sytuację, którą opisują.

Końcowe sceny animacji mają z kolei wymiar silnie ilustracyjny – przez wizualne ukształtowanie fontów dublują warstwą ikonyczną werbalny przekaz tekstu, kolejne przesterzenie, przez jakie przejeżdża – zbudowany z opisujących je słów – pociąg⁷⁹. Litery układają się w kształty gór, stanowią tunel, rozciągają się po ekranie niczym pola, a nagromadzone zwielokrotnione „l”, „a” i „s” sterczą niczym drzewa. Bez wahania można powiedzieć, że ożywione temporalną typografią litery uatrakcyjniają i dynamizują przekaz. Jednak czy tylko? Czy nagrodzona praca Karolewskiego jest wyłącznie/aż intrygującą nowomediálną ilustracją Tuwimowskiej opowieści?

Z pewnością (metatekstowo) wiele mówi o tytułowej mistyce nowomediálnego tekstu, o tym, że może stawać się, przeobrażać, rozgrywać na oczach swoich czytelników, a także wymagać uwagi i ciągłego skupiania się na jego zachowaniu, gdyż czytanie może mieć niewiele wspólnego ze spokojnym śledzeniem statycznych ciągów liter. Jako animacja posługująca się dynamiczną typografią wskazuje bardzo ciekawą perspektywę rozwoju nowomediálnego kształtowania tekstu i słusznie została doceniona – dowodem jest choćby przywołana już genialna sekwencja pozwalająca z przenikania się pędzącego tekstu przez inny tekst odczytywać kolejne słowa. Niemniej pozostaje pytanie, czy nie wybrzmiałaby lepiej jako tekst samodzielny, nie zaś reinterpretacja/adaptacja *Lokomotywy* (na powinowactwo z którą nie wskazuje nawet tytuł)⁸⁰ czy intertekstualne nawiązanie do niej.

Jeśli *Marsz* okazał się tekstem niejako „dopraszającym się” nowomediálnego przepisania, warto dopytać, czy i Tuwimowski wiersz może w nowym kształcie pełniej przemówić. Skierowany do dzieci tekst (zatem w punkcie wyjścia

Cieleśne związanie czytelnika z tekstem zmienia doświadczenie lektury

wpisujący się w obszar literatury niestroniącej od nieneutralnych interfejsów) silnie eksplorował akustyczny wymiar słowa. *Lokomotywa* to utwór, w którym słyhać jej ruszanie czy pędzenie, wiersz, który swoim brzmieniem czyni obraz widocznym. Wybranie tylko niektórych wersów, rozbicie ich linearnej sekwencji (konstituującej rytmikę tekstu) usuwa ten autorsko zaprojektowany, kluczowy wymiar utworu. Oczywiście, w zamian oferuje inne doświadczenie: pozwala przecież ową lokomotywę dosłownie ujrzeć. Zobaczyć ją w tekście i poprzez tekst. Jednak w tym wypadku chyba owo usłyszeć było kluczowe, przecież zarówno dostępna technologia, jak i konwencja publikacji dla dzieci⁸¹ pozwalały uczynić tekst bardziej wizualnym.

Jednocześnie, jeśli spojrzymy na *Mistykę tekstu* jak na wypowiedź metatekstową, pozwalającą zobrazować, jak dziś słowa przemawiają do czytelników, jak malują wirtualne światy, i tu znajdziemy przekłamanie – to przecież nie tak, że mówią tylko dynamicznym, ruchomym obrazem, że są odarte ze swej audialności. Potwierdza to nawet wzbogacenie animacji Karolaka w taki wymiar⁸². Zatem, choć istotnie jest to praca wyjątkowa i warta przyznanej jej nagrody, pokazuje, że nie zawsze najlepszą (choć bezsprzecznie – bezpieczną) przestrzenią do eksperymentów z nową typografią są reedycje znanych dzieł. Wydaje się bowiem, że tytułowa mistyka „początku” (a nie: „na nowo”) zapisywanych tekstów rodzi się jednak tam, gdzie dzięki ożywieniu liter mogą one zacząć inaczej opowiadać.

Wejść w tekstową przestrzeń

Warto wspomnieć o jeszcze jednej strategii nowomiedialnych typografów, widocznej właśnie w ostatnich sekwencjach animacji Karolaka: budowaniu dynamicznych, ruchomych przestrzeni, krajobrazów z liter (rodzaju dynamicznej tekstowej scenografii?). Wiąże się to z nieco innym wymiarem wskazywanej już dramatyzacji, teatralizacji zapisu – z uczynieniem z przestrzeni tekstu przestrzeni semantycznie znaczącej. W *Mistyce tekstu* litery słów określających krajobraz są weń wpisane i niejako go konstruują. Glify pozostają nieruchome, wydają się jedynymi nieożywionymi elementami na ekranie. W innym *quasi-literackim*⁸³ przepisaniu, teledysku *The Child* (autorem opartej na typografii kinetycznej animacji do piosenki Alexa Gophera pod takim samym tytułem jest Antoine Bardou-Jacquet), nie tylko przestrzeń miasta, w którym dzieją się wydarzenia, została zastąpiona odpowiednio ukształtowanymi układami liter. Dotyczy to wszelkich, również aktyw-

nie działających, zatem przemieszczających się ze zmienną dynamiką w przestrzeni, bytów i obiektów w niej funkcjonujących. Nawet tytułowe dziecko, które ma przyjść na świat, wpisano w literowe ciało matki, to w nim (dosłownie) pulsuje. Przyszli rodzice pędzą zaś do szpitala między namalowanymi słowem budynkami, przez zbudowane z liter ulice, na których mijają ich nie tyle inne samochody, co konstelacje liter układających się w słowa: taxi, bus itp.

Co ciekawe, nie jest to jedyna praca w jakiej Bardou-Jacquet wpisał narrację w tekstowy krajobraz. Po promocji *The Child* zaproponowano mu zrobienie w podobnej konwencji (silnie fabularyzowanej) reklamy dla Vodafone⁸⁴. W tym wypadku historia jest równie dramatyczna: półminutowa animacja opowiada o rozpaczliwej próbie dotarcia na lotnisko mężczyzny, który zapomniał, że miał z niego odebrać ukochaną⁸⁵. Oczywiście, trudno obie te prace nazwać literaturą⁸⁶, niemniej to właśnie pewien wymiar literackości inspirował reżysera do ich stworzenia. Bardou-Jacquet chciał „początkowo eksperymentować” z typografią, stąd te nie w pełni literackie utwory są doskonałą ilustracją tych rozważań. Kluczowe jest jednak to, co fascynującego w niej znalazł.

Wydaje się, że punktem wyjścia była tu magia literatury, którą zachwycał się Joseph Hillis Miller, jej zdolność do stwarzania światów tylko słowem. Jak stwierdzał teoretyk, „literatura wykorzystuje ową niezwykłą moc słów do oznaczania pod całkowitą nieobecność jakiegokolwiek fenomenalnego desygnatu”⁸⁷. I w przypadku przywołanych animacji statyczne oraz tańczące na ekranie litery dokonują takiego właśnie aktu magicznego: nazywając nieobecne desygnaty, ustanawiają z nich świat. „Słowa użyte jako elementy znaczące bez desygnatów z łatwością tworzą ludzi i ich podmiotowości, rzeczy, miejsca, zdarzenia”⁸⁸ – można dopowiedzieć słowami Hillisa Millera. Trzeba dodać, że to właśnie nowomiedialną, dynamiczną i kinetyczną typografią są zapisane słowa, stąd to „żywe”, „tańczące” litery stwarzają w tym wypadku animowany, dynamiczny, ruchomy, dziejący się świat. Tekst jest zaś w takiej sytuacji czymś więcej niż charakteryzowanym przez Smalla „pejzażem informacji”. I z pewnością warto w tym kontekście pamiętać też, że już od dziesięcioleci e-literaci zapraszali swoich czytelników do przestrzeni kreowanych z liter – dość przypomnieć bardzo już leciwą pracę Jeffreya Shawa *Legible City*. Jej lektura polega m.in. na przemierzaniu rowerem ulic miasta⁸⁹, którego historia jest zapisana słowami oddającymi swą wizualnością wysokość, kolorystykę i usytuowanie poszczególnych zabudowań (przypadek Amsterdamu)⁹⁰.

Coda. Słowo, które zaprasza do tańca

Przywołanie pracy Shawa prowadzi do kategorii dzieł, którymi można zamknąć te rozważania – ku tekstom zachęcającym swoich odbiorców do realnych działań. W przypadku prac wykorzystujących dynamiczną typografię ożywione litery zdają się wtedy niejako zapraszać swoich czytelników do gry, do wspólnego tańca. Nie chcą opowiadać historii na naszych oczach, lecz sugerują (lub żądają), by wspólnie snuć opowieść. Oczywiście, truizmem byłoby dziś podkreślanie, że nowomediálne komunikaty literackie to teksty responsywne, utwory „na żądanie”, pozostające w relacji z oczekiwaniami i działaniami odbiorców. W kontekście coraz większej liczby teorii zwracających uwagę na nieneutralną formę materialną literatury drukowanej, niemal równie mało odkrywcze staje się podkreślanie, że mogą takie być (a co więcej: były) i staromediálne, analogowe teksty. Jednak Serge Bouchardon słusznie zwraca uwagę na istotne przesunięcie, którego jesteśmy świadkami współcześnie:

Podczas gdy niektóre drukowane powieści (*fiction*) istotnie wymagają, by czytelnik dokonał pewnego fizycznego wkładu, to, co naprawdę nowe w interaktywnych pracach digitalnych, to fakt, że to sam tekst, a nie jego fizyczny nośnik (medium) zyskuje wymiar manipulacyjny⁹¹.

Tym samym nierzadko to właśnie typograficzna konwencja (konkretnie zaś nowe możliwości, jakie daje ożywionym literom elektronika) stoją za tym, że możemy z utworem wchodzić w interakcję. W konsekwencji w autorsko projektowany mechanizm lektury – a zatem w literacką komunikację – zostają wpisane czytelnicze gesty⁹², zwykle nieodzowne do poznania tekstu (Yves Jeanneret pisze nawet o tym, że wtedy „interpretacja realizuje się poprzez gesty”⁹³). Bouchardon, wpisując się zarówno w dyskurs podkreślający konieczność nie tylko technologicznego analizowania potencjału, jaki oferują nowe media sztuce słowa, ale i analizowania oraz interpretowania utworów realizowanych w takim duchu⁹⁴, jak i w najbardziej aktualne dyskusje o roli gestów czytelnika w kreowaniu nowomediálnych przekazów⁹⁵, stawia też jeszcze jeden bardzo istotny postulat. Dopomina się wprowadzenia do kanonu stosowanych środków stylistycznych figury manipulacji. Zważywszy na to, w jak wielu pracach, zwłaszcza projektowanych na ekrany dotykowe, właśnie taki typ czytania-interakcji-manipulacji tekstem jest podstawą, trudno ową sugestię odrzucić⁹⁶.

Przywoływane już tu prace Piringera czy Lewisa i Nadeau⁹⁷ doskonale wykorzystują tego typu interakcje. Cieleśne związanie czytelnika z tekstem (zwłaszcza gdy – dosłownie – musi on rozsnuwać, układać opowieść) zmienia doświadczenie lektury. Nie chodzi tu tylko o uczynienie czytelnika współautorem. Uwspólnienie odpowiedzialności za ostateczny kształt dzieła, oddanie w ręce odbiorcy rodzaju partytury czy instrumentu do rozegrania utworu przede wszystkim sytuuje literaturę wśród działań performatywnych, a proces lektury w kręgu (nieraz dosłownie) fizycznych aktywności⁹⁸. Dla „techników” tego typu sztuki słowa, a więc i tych, którzy zajmują się tworzeniem narzędzi do operowania typografią rozszerzoną, jednym z priorytetów (jak dawniej dla badaczy, takich jak Small czy Wong) pozostaje czytelność tekstu, dla praktyków e-literatury ważne jest zaś związanie takiej formy tekstu z jego przesłaniem. Zatem idealnym rozwiązaniem dla sztuki słowa byłyby dzieła, w których nowy sposób zapisu nie stawałby się tylko efektywnym, uatrakcyjniającym tekst i jego lekturę dodatkiem, lecz byłby w pełni zintegrowany z tekstem. Nowa typografia może otwierać przed literatami zupełnie nowe możliwości, lecz jej użycie trzeba każdorazowo, nie tylko od strony technologicznej, ale i od artystycznej, na poziomie konceptu literackiej komunikacji, gruntownie przemyśleć. Paradoksalnie, przede wszystkim dlatego, że nie jest narzędziem przezroczystym, że ożywiony tekst sam w sobie, przynajmniej jeszcze przez jakiś czas, będzie fascynował i bawił odbiorcę. Tyle że wizualna, ruchowa czy dźwiękowa atrakcyjność nie zastąpi tego, by był on o czymś, nie ukonstytuuje jego literackości.

Gdy ożywione litery (i słowa) stają się samoistnymi bytami w działaniu, gdy wciągają nas do wspólnej zabawy, „spotkanie” z dziełem sztuki słowa nabiera nieco innego charakteru. Zmiana ta wiąże się w dużej mierze z przywróceniem zainteresowania materią literackiej komunikacji, z ponownym zwróceniem uwagi na to, że znaki nie są odarte ze swej wizualności i akustyczności. Doskonale pokazuje to jeszcze jedna praca Piringera: *Type:Noize*, aplikacja, w którą możemy wpisywać teksty. Jak przekonuje twórca, redefiniuje ona kategorię pisania (i zapisu), unaoczniając (a właściwie czyniąc słyszalnym) kreowany komunikat.

[...] pisarze piszą w ciszy przed ekranem komputera – komentuje artysta. – robią pauzę, by pomyśleć. by kontemplować. by restrukturyzować. by rzeźbić zdania.

Type:Noize redefiniuje tę sytuację. zamiast ciszy otrzymasz hałas! zamiast kontemplacji – przemoc. pisz i słuchaj!⁹⁹

Jako tekst kultury uczestnictwa pracę tę można by zakwalifikować do tekstów-zabawek (tzw. *word toys*), niemniej doskonale pokazuje ona, na czym polega zmysłowość dzisiejszych form zapisu¹⁰⁰. W ich kontekście musimy również pamiętać, że dzisiejsze możliwości typograficzne pozwalają literom na każdy chyba rodzaj tańca: pefen dźwięków, rozgrywający się w realnej przestrzeni, a nawet angażujący czytelnika. Jednak w tej sytuacji przed literatami stoi bardzo ważne zadanie: zadbanie o to, by nie był to chocholi taniec.

Key Words: digital texts, e-typography, new media typographic form

Abstract: The article asks questions about the typographic shape of digital texts and new opportunities which are available to creators, resulting in the characteristics of the so-called kinetic, extended typography. The point of reference in the outline are theoretical perspectives, as well as analyses of particular literary examples. The analyses are focused not only on autonomous works, testing the possibilities of e-typography, but also on attempts to “re-write” the canon texts in the new media typographic form. The issues touched upon, as well as the compositions discussed, are analyzed in the context of tradition, with one of the issues resulting from adopting such a perspective being the creation of (literal) textual landscapes, constructing literary space out of letters, words and sentences.

¹ P. Neruda, *Oda do typografii*, Warszawa 1982, s. 24.

² I właśnie jako prawdziwie materialny tekst autorsko wyłączonej z cyklu ód, uważnie zaprojektowanej jako wyjątkowe dzieło w kształcie w pełni – można by powiedzieć – liberackiej książki.

³ Kiedy wpisujemy poszczególne słowa, litery naszego tekstu zamieniają się w robaki biegające po białej kartce w poszukiwaniu kolejnego tekstu, który dałoby się zjeść. Jeśli tylko dopiszemy coś – wykorzystają okazję i skonsumują kolejne litery, rosnąc, mnożąc się i coraz wyraźniej dominując nad przestrzenią zapisu. W dowolnym momencie możemy robaki strząsnąć (lub odsunąć, przesuując rolę maszyny), jednak każda próba wpisania tekstu kończy się jego „pożarciem”.

⁴ Zob. m.in. E. Kac, *Biopoetry*, w: *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. M.-L. Ryan, L. Emerson, B. J. Robertson, Baltimore 2014.

⁵ Terminem takim posługuje się (w nieco mniej dosłownym sensie) Jörgen Pirminger w odniesieniu do „ożywionych liter”, których ruch jest wzorowany na algorytmach żywych stworzeń: <http://joerg.pirminger.net/index.php?href=abcdefg/abcdefg.xml> (dostęp: 01.02.2015). O „żywych literach” (*living letterforms*) mówi z kolei wprost Jason Edward Lewis, omawiając działania Obx Labs: <http://www.obxlabs.net> (dostęp: 01.02.2015).

⁶ Platon, *Kratylos*, przeł. W. Stefański, Wrocław 1990.

⁷ Nie tylko dla żartu jako kontekst można by tu przywołać jeszcze traktat Parkoszowica, który w czasach ustalania się polskich norm zapisu słów postulował (niczym liberaci, por. R. Nowakowski, *Traktat kartograficzny, czyli rzecz o literaturze*), by stosować litery kanciaste i okrągłe w zależności od ich brzmienia.

⁸ J. Druckner, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago 1994.

⁹ K. N. Hayles, *Writing Machines*, London–Cambridge 2002. W ostatnich latach również Druckner, wpisując się w ogólną modę na rozważania o „literackiej interfejsologii” (por. np. L. Emerson, *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis–London 2014), sporo uwagi poświęca kategorii literackiego interfejsu (formy zapisu tekstu czy książki). Zob. m.in.: J. Druckner, *Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality*, „Paralax” 2009, No. 15 (4); eadem, *Humanities Approaches to Interface Theory*, „Culture Machine” 2011, No. 12, <http://www.google.pl/url?sa=t&rcr=j&q=&esrc=>

[s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0CDAQFJAC&url=http%3A%2Fwww.culturemachine.net/%2Findex.php/%2Fcm/%2Farticle/%2Fdownload/%2F434/%2F462&ei=Zp8EVda5DaefyGjPX4DACA&usq=AFQjCNF0ichMwXFGOX1P5DiGFHsf6-EFew&bvm=bv.88198703.d.bGQ](http://www.culturemachine.net/%2Findex.php/%2Fcm/%2Farticle/%2Fdownload/%2F434/%2F462&ei=Zp8EVda5DaefyGjPX4DACA&usq=AFQjCNF0ichMwXFGOX1P5DiGFHsf6-EFew&bvm=bv.88198703.d.bGQ) (dostęp: 01.02.2015).

¹⁰ Wong jako „typograficznie powściągliwe” (*typographically constrained*) uznaje teksty, które mimo że są zapisane w nowomediałym środowisku, nie korzystają z możliwości, jakie ono oferuje, lub wykorzystują je w niewielkim tylko stopniu; Y. Y. Wong, *Temporal Typography. A Proposal to Enrich Written Expression*, w: *Conference Companion on Human Factor in Computing Systems: Common Ground*, Vancouver 1996, s. 408.

¹¹ Dość przypomnieć, że Strzeмиński po wzory czcionek do opracowywanego *Spornad* jeździł właśnie do drukarni zajmującej się drukami codziennymi; *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 227 (list spomiędzy 1 września a 13 listopada 1929 roku). Warto dodać, że o czcionki z drukarni Strzeмиński prosił też przy opracowywaniu *Poezji integralnej* Brzękowskiego, jak poświadcza list (najprawdopodobniej do Przybosia lub jego żony) z 30 sierpnia 1932 roku.

¹² L. P. Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa 2002.

¹³ B. Warde, *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, przeł. D. Dziewońska, w: *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, po red. P. Dębowskiego i J. Mrowczyka, Kraków 2011.

¹⁴ B. Warde, *Alphabet*; cyt. za: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 234.

¹⁵ Filmem tego artysty, którego czołówka doskonale pokazuje, jak ruchome słowa mogą współopowiadać z ruchomym obrazem i płynnie przechodzić jedno w drugie, jest też *Hen Hop*. W otwierającej sekwencji tej animacji roztańczone, podskakujące litery przeobrażają się w roztańczoną i podskakującą kurę.

¹⁶ O nowych jakościach płynących właśnie z wykorzystania ruchu, barwy czy świetlnych kontrastów marzyli przecież i konkretyści, np. bracia de Campos. Nie trzeba dodawać, że późniejsi/współcześni artyści, np. Jenny Holzer, Ian Hamilton Finlay, nie mieli już problemów z wcielaniem takich fantazji w życie.

¹⁷ A warto tu nadmienić, że taneczna metaforyka od początku powraca w teoretyczno-interpretacyjnych charakterystykach tekstów, często mówi się właśnie o „tańcu słów”. Dla przykładu, Katherine Hayles, komentując *The Dreamlife of Letters* Kima Stefansa, mówi nie tylko o „tańcu liter i słów”, lecz i o e-pisaniu jako byciu ich „choreografem”; K. N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008, s. 28. Również moje rozważania zostały uporządkowane według tego klucza. Dobrze zresztą pamiętać, że i początki poezji wiążą się z tańcem (*chorea*).

¹⁸ O zależności między tymi terminami zob. m.in. B. Brownie, *One Form, Many Letters: Fluid and Transient Letterforms in Screen-Based Typographic Artefacts*, „Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network” 2007, Vol. 1, No. 2. Brownie podkreśla, że – co nie dziwi w przypadku tak nowych terminów – badacze nie doszli jeszcze do spójnej dla wszystkich definicji badanych zjawisk, czego owocem są mnożone terminy (nierazko synonimiczne czy wewnętrznje sprzeczne). Teoretyczka daje w swoim szkicu przegląd najważniejszych stanowisk.

¹⁹ A zatem te same pragnienia, które stały choćby za proponowaną przez Marinettiego rewolucją typograficzną: włoski futurysta chciał przecież, aby słowa były „niczym torpedy”, i zapewne współczesne pędzące przez ekrany glify byłyby odpowiadającym mu sposobem literackiej komunikacji; F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, w: idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914, s. 26. Na naszym rodzimym gruncie Bruno Jasieński opisywał futurystyczne słowo jako „kapslę”; B. Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jaroński, Wrocław 1978, s. 56.

²⁰ Określenie to „pożyczam” od zajmującej się takimi realizacjami Ewy Sataleckiej. Ta polska artystka nie tylko eksperymentująca z typografią w przestrzeni, ale i prowadząca Pracownię Typografii Kinetycznej w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie (gdzie studenci na co dzień uczą się wykorzystywać typografię kinetyczną), swoją karierę zaczynała właśnie od takich tekstowych scenografii i typograficzno-wizualnej oprawy koncertów. Warto przypomnieć jej współpracę z Robertem Talarczykiem przy realizacji *Fedry* w przestrzeni Teatru Gry i Ludzie czy z Mirosławem Neinderterem przy interpretacji wizualnej esejów Tadeusza Sławka. *Fedre* Satalecka wspomina następująco: „Slajdy wyświetlane były z tradycyjnego rzutnika. Pokazywały strukturę zapisu dramatu: numery poszczególnych scen, przypisy i didaskalia. W tej scenografii aktorzy, nieruchomo siedząc, jedynie czytali dialogi [...]. Wystawienie tekstu na widok publiczny okazało się bardziej skandaliczne niż najśmielsza dekoracja czy obnażenie aktora. Złożona przede wszystkim z przyjaciół i rodzin zespołu oraz nielicznych przedstawicieli lokalnej społeczności publiczność odebrała ten spektakl jako szokujący. Tak mocno działał sam tekst w wizualnej i wokalne interpretacji wobec całkowitego bezruchu ciał, braku gestu i braku ekspresji mimicznej aktorów”; E. Satalecka, *Esej*, Katowice 2011, s. 16–17, <http://issuu.com/warsztatgraficznzewasatalecka/docs/esej/31> (dostęp: 01.02.2015). Trzeba dodać, że Satalecka praktykowała u Davida Smalę, którego rozważania są dla mnie istotnym punktem odniesienia. Wśród prac jej studentów nie brakuje z kolei animacji pokazujących, że potencjał drzemący w zderzeniu elektroni-

ki i typografii warto eksplorować i da się to zrobić nie tylko uatrakcyjniając werbalny przekaz, lecz i rozpisując znaczenia między to, co werbalne, a to, co nowomediálne. Przykładami zaczerpniętymi z efektów ćwiczeń publikowanych przez Satalecką na serwisie YouTube mogą być np. zaliczenia Anny Kociemby (<https://www.youtube.com/watch?v=YX9dEQLjvul>, dostęp: 01.02.2015) czy Anny Maj (https://www.youtube.com/watch?v=hhljr1VVb_I, dostęp: 01.02.2015), pokazujące ruchem, obrazem, dźwiękiem słowa upływ czasu.

²¹ K. Lenk, *Czame na białym, w ruchu... O wizualnych i przestrzennych aspektach znaków*, „(2+3D)” 2010, nr 35, s. 20.

²² D. Small, *Navigating Large Bodies of Text*, <http://research.ibm.com/journal/sj/353/sectiond/small.txt> (dostęp: 20.10.2007). Więcej o badaniach Smalla pisałam w szkicu *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu*, w: *e-polonistyka*, pod red. A. Dziak i S. J. Żurka, Lublin 2009.

²³ Odwołanie do Gomringerowskich „konstelacji”, podkreślające ciągłość tradycji awangarda–konkretyzm–e-literatura, jest tu niezwykle czytelne.

²⁴ W gruncie rzeczy o takich właśnie „pejzażach” pisze Monika Górską-Olesińska, analizując „wiersze-środowiska”, w: *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, w: *Materia sztuki*, pod red. M. Ostrowskiego, Kraków 2010. Prezentowany artykuł wiele zawdzięcza licznym inspirującym rozmowom z przywołaną badaczką i jej wskazówkom bibliograficznym.

²⁵ Pozwalam sobie ów oznaczający kompetencje czytelnicze termin zostawić w oryginalnym, gdyż wszelkie przywoływane przeze mnie dalej terminologiczne nawiązania do niego pozostaną niejasne.

²⁶ Cyt. za: J. Helfand, *Electronic Typography: The New Visual Language*, „Print” 1994, No. 48, https://www.typotheque.com/articles/electronic_typography_the_new_visual_language (dostęp: 01.02.2015).

²⁷ Warty przywołania jest tu np. poezja wizualna, zwłaszcza modernistyczna (ale i ta wcześniejsza, nieraz nad wyraz sprawnie pokazująca dynamikę słowo-obrazów, czego najlepszym przykładem jest tekst Adama Nieradzkiego z tomu *Kirys hartowy starożytno ryce-rza*), trzeba odnotować też utwory Marinettiego (*Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artiller au front* w podobny sposób pozornie tylko „statycznym” pismem oddaje dynamikę walk, jak Nieradzki w wizualnym tekście z motywem grabieży chleba z *Kirysu hartowego...*), komiksowe onomatopeje, teksty w przestrzeni (m.in. prace Małgorzaty Dawidek Gryglickiej) itp. O kategorii liberackości, również w kontekście przywołanych zjawisk, szczegółowo piszę w książce *Liberackość dzieła literackiego* (Łódź 2015).

²⁸ J. Helfand, op. cit.

²⁹ Warto dodać, że ten nieraz performatywny wymiar często wiąże się też z zaproszeniem czytelników do współtworzenia spektaklu, czyniąc z tekstów idealne typograficzne egzempla kultury uczestnictwa.

³⁰ J. Helfand, op. cit.

³¹ Co pozwoliło Eduardo Kacowi (w odniesieniu do jego holopoezji) mówić o „płynnej” (*fluid*) typografii; B. Brownie, *Fluid Characters in Temporal Typography*, „Fusion” 2013, No. 1, <http://www.fusion-journal.com/issue/001-fusion/fluid-characters-in-temporal-typography> (dostęp: 01.02.2015). Zob. też: E. Kac, *Holopoezja*, w: *The Johns Hopkins Guide...*

³² R. Simanowski, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, ed. F. J. Ricardo, New York–London 2009, http://dm.postmediumcritique.org/Book_LiteraryArtInDigitalPerformance.pdf (dostęp: 28.05.2013). Zrodzone z takiej nowej hermeneutyki podejście dałoby się być może określić kategorią nie tyle – skrytykowanej – *literacy* czy (postulowanej przez Gregory’ego Ulmera w jej zastępstwie dla mediów elektronicznych) *electracy*, lecz *liberacy*, umiejętności czytania tekstów o nieneutralnych interfejsach.

³³ R. Simanowski, op. cit.

³⁴ K. Lenk, op. cit., s. 20.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Helfand, op. cit.

³⁸ R. Raley, *“Living Letterforms”: The Ecological Turn in Contemporary Digital Poetics*, „Contemporary Literature” 2011, Vol. 52, No. 4.

³⁹ Cyt. za: L. Emerson, *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis–London 2014.

⁴⁰ Jako kanoniczne można tu wymienić ujęcia cybertekstu u Espena Aarsetha czy technotekstu u Katherine Hayles.

⁴¹ Badacz nie upiera się przy tym, by zaproponowane przezeń terminy weszły do obiegu, jest jednak przekonany, że muszą się pojawić kategorie alternatywne dla nie do końca już aktualnej kategorii „tekstu”.

⁴² Johnston posługuje się tu kategorią „multimedialności”.

⁴³ W. D. Johnston, *Aesthetic Animism: Digital Poetry as Ontological Probe*, s. 6, <http://glia.ca/conu/THESIS/> (dostęp: 01.02.2015).

⁴⁴ J. Lewis, A. Weyers, *ActiveText: A Method for Creating Dynamic and Interactive Texts*, w: *Symposium in User Interface Software and Technology Proceeding in the 12th annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology*, Asheville 1999, s. 131.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ D. Small, op. cit. O projektach Smalla szczegółowo pisałam w tekście *Nowa? Wizualna? Architektoniczna?* Zob. też: *Literatura a typografia nowomediálna*, w: *Liberackość dzieła literackiego*.

⁴⁷ Zob. www.obxlabs.net.

⁴⁸ J. Lewis, B. Nadeau, *Writing with Complex Type*, http://wyldco.com/pub/lewisnadeau_complextype.pdf (dostęp: 01.02.2015).

⁴⁹ Zob. <http://www.poemm.net>.

⁵⁰ Zob. <http://writingcomplex.net>.

⁵¹ Inspirujące w tym zakresie są badania Moniki Górskiej-Olesińskiej, których pierwsze wyniki prezentowała w Częstochowie na seminarium *Maszyny Kruszenia Słowa* w październiku 2014 roku.

⁵² N. Wardrip-Fruin, *Playable Media and Textual Instruments*, w: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, eds. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielfeld 2007; idem, *From Instrumental Texts to Textual Instruments*, w: *Proceedings of Digital Art and Culture 2003*, Melbourne 2003, <http://www.hyperfiction.org/texts/textualinstrumentsShort.pdf> (dostęp: 28.05.2013); *From Byte to Inscription. An Interview with John Cayley by Brian Kims Stefans*, „The Iowa Review Web”, February 2003, http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf (dostęp: 28.05.2013). Zob. też: M. Górską-Olesińska, „Playable poetry” i gry komputerowe. *Krytyczne negocjacje*, w: *Olbrzym w cieniu. Gry w kulturze audiowizualnej*, pod red. A. Pitrusa, Kraków 2012; A. Przybyszewska, *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2.

⁵³ D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta*, przeł. A. Hildebrant, Warszawa 2001, s. 125.

⁵⁴ Dłatego Eduardo Kac mówił o nich „płynne” (*liquid*).

⁵⁵ Ponieważ i ja poświęcałam mu już kilka tekstów, tu pozwalam sobie przywołać jedynie najważniejsze tezy interpretacyjne. Więcej zob. m.in. A. Przybyszewska, *Liberackie marginesy tekstu sieciowego*, w: *Tekst [w] sieci*, pod red. A. Gumkowskiej, Warszawa 2009; *Którędy do literatury nowomediálnej?*, „Fragile” 2008, nr 2; *Nowa? Wizualna? Architektoniczna?...* i *Liberackość dzieła literackiego*.

⁵⁶ D. J. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małtecka i M. Tabaczyński, Kraków 2014.

⁵⁷ Jeśli wspominałam o relacji między rozumieniem znaku u e-literatów i poetów spod znaku awangard, o możliwościach e-literackich jako swego rodzaju ucieleśnieniu marzeń twórców awangardy, warto przypomnieć, że to „gest Mallarmégo” określano jako stworzenie nowej składni, „składni na płaszczyźnie” (A. Ważyk, *Przedmowa*, w: S. Mallarmé, *Wybór poezji*, pod red. A. Ważyka, Warszawa 1980, s. 18), „składni przestrzennej powierzchni stron” (M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 88).

⁵⁸ Zob. http://collection.eliterature.org/1/works/kendall_faith.html.

⁵⁹ Już podtytuł dzieła zapowiada, że będzie ich pięć.

⁶⁰ Możliwe jest jednak odtworzenie jej zarówno z dźwiękiem, jak i bez niego, co sugeruje, że i w autorskim zamierzeniu muzyka jest tu pewnego rodzaju nadaddatkiem semantycznym, którego usunięcie nie zakłóci sensu utworu.

⁶¹ O takiej autorskiej chęci pełnej kontroli mogą również świadczyć konsekwentne próby ukrycia przed odbiorcą kodu programu, co zwolenników „podglądania” tekstów w ten sposób (nieraz, owszem, ułatwiającego przecież interpretację, ale często i zabierającego jej tym samym pewien „smaczek”) prowokuje do dopominania się o jego udostępnienie, czego Fajfer stanowczo odmawia (*vide* towarzysząca promocji *Powiek* podczas *halwangary* w 2013 roku dyskusja Mariusza Pisarskiego z Fajferem). Trzeba tu jednak pamiętać, że istnieją teksty, w których zerknięcie w kod programu jest obowiązkiem interpretatora (np. gdy umieszczone są tam istotne i – co najważniejsze – adresowane do czytelnika komentarze). W tych jednak sytuacjach koncepcja dzieła zakłada, że ów kod programu jest ważną i wi-doczną (bądź ukrytą, lecz dającą się odkryć) częścią komunikatu artystycznego, nie zaś jedynie narzędziem służącym do jego podania. Słowem, można powiedzieć, że dla Fajfera kod programu spełnia taką funkcję jak dla nieliberata książka – przenosi komunikat, nie domagając się odczytania, będąc jedynie „dyspozytywem”, środkiem umożliwiającym jego udostępnienie. Z tym że dla liberata decyzja o tym, że kod ma być właśnie jedynie użyteczny, neutralny, semantycznie niemy, jest decyzją podejmowaną świadomie, nie zaś wynikającą z przyzwyczajenia.

⁶² Szkatułkowo zapętlone, tak by tekst „związał się” do jednego słowa i z jednego słowa „rozdził”.

⁶³ Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*. Tekst ten szczegółowo interpretowałam m.in. w szkicach: *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu „Oka-leczenia” Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)*, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, pod red. P. Kierzek, Łódź 2008; *Close Reading of the Liberatic Canon: On “Oka-leczenie” by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik*, w: *Incarinations of Material Textuality: From Modernism to Liberation*, ed. K. Bazarnik, I. Curyłło-Klag, Cambridge 2014. Warto też dodać, że choć nie sposób (zwłaszcza w kontekście przytaczanych w dalszej części szkicu rozważań Serge’a Bouchardona) zgodzić się ze zbyt ogólną i upraszczającą wizją e-literatury tezą Ireny Górskiej, że to dopiero liberatura (i to w opozycji do nowomediálnej sztuki słowa) tak silnie angażuje czytelnika w proces lektury, że

pozwała mu uruchomić wszelkie zmysły, w pełni słuszne są prowadzone przez badaczkę interpretacje tekstów emanacyjnych, czytelnik pokazujące, że właśnie w analogowej wersji formy te wybrzmiewają silniej niż mogłyby to robić w medium elektronicznym; I. Górska, *Libertura wobec rekonfiguracji aistheis*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55 (110), z. 2, zwłaszcza s. 228.

⁶⁴ Zob. http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_the_sweet_old_etcetera.html.

⁶⁵ Zob. <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cyf>.

⁶⁶ Dzieje się tak np. w przypadku fraz typu „paliły się lamki” czy „panie piły mazgran”. Nieraz owe wizualizacje brutalnie udosławiają też tekst (przykładem jest ruch liter we fragmencie „chodźmy panno do separatki”).

⁶⁷ Por. też m.in. Ula Pawlicka o adaptacji „Marszu” Jasińskiego wg grupy Twożywo, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/marsz_jasienskiego.html (dostęp: 29.09.2011).

⁶⁸ B. Jasiński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 21.

⁶⁹ Przypomnę, że braciom de Campos marzyły się z kolei słowa poezji konkretnej pisane światłem w miejskich przestrzeniach, co współcześni konkretyści (np. Jenny Holzer) uczyniły wizerunkiem.

⁷⁰ Warto pamiętać, że Szczuka współpracował wcześniej i z Jasińskim, opracowując typograficznie tomik *Ziemia na lewo*, wspólne dzieło Jasińskiego i Sterna.

⁷¹ W istocie, przywołując ten przykład, trzeba mieć w świadomości intertekstualny dialog prze-pisań, w którym bierze udział kilka artefaktów: poemat Anatola Sterna *Europa* wchodzący w skład tomiku *Biegnij do bieguny* z 1927 roku (1), jego graficzne opracowanie przez Szczukę wydane w 1929 roku (2), zaginiona *Europa* I Themersonów, która powstawała w latach 1931–1932 (3), odtworzony przez autorów scenopis (4) oraz *Europa II*, czyli dokonana w 1988 roku przez Piotra Zarębskiego rekonstrukcja filmu (5).

⁷² A. Stern, *Wspomnienia z Atlantyd*, Warszawa 1959, s. 168–169, wyróżnienie – A. P.

⁷³ Zob. przypis 19.

⁷⁴ Powstała w ramach działań Pracowni Literactwa i Typografii krakowskiej ASP.

⁷⁵ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=YpW40rmUsl8> (dostęp: 01.02.2015).

⁷⁶ Trzeba też zaznaczyć, że autor animuje, ożywia nie cały wiersz, lecz wybrane frazy z konkretnego fragmentu.

⁷⁷ Uwagi te dotyczą fragmentu „ruszyła maszyna po szynach ospale”.

⁷⁸ Odszyfrowanie werbalnego przekazu wymagałoby w tym wypadku symultanicznej lektury kilku strumieni tekstu, słów pojawiających się na ekranie za szybko (i na za krótko) i przesłaniających jedne drugie. Kolejność ich ukazywania się też niewiele pomaga w uporządkowaniu lektury.

⁷⁹ Zgodnie z literą tekstu: „przez góry, przez tunel, przez pola, przez las”.

⁸⁰ Na marginesie warto zaznaczyć, że tak jak w historii kultury pojawiało się wiele tekstów czyniących swym tematem pociągi, nie brakuje też ich przepisów z wykorzystaniem temporalnej dynamicznej typografii, przepisów najczęściej wyłącznie ciekawie ilustrujących (dublujących) przekaz werbalny. Przykładem byłaby chociażby (również studencka) animacja oparta na piosence *The Slow Train Lemon Jelly* (<https://www.youtube.com/watch?v=JDO5H-9HgU08>, dostęp: 01.02.2015). Skonfrontowana z pracą Karolaka wyraźnie podkreśla siłę nowatorskich rozwiązań zastosowanych przez laureata Przeglądu Shortów.

⁸¹ *Vide* choćby książki Themersonów.

⁸² Trzeba podkreślić, że jest to dźwięk towarzyszący, dublujący przekaz werbalny: świsł oddający pęd lokomotywy, niezintegrowany materialnie z rodzącym ją słowem, niewyłaniający się z niego (choć w pełni zespolony z obrazem). W wierszu Tuwima wzbogacenie pojawiającego się w głowie czytelnika obrazu lokomotywy w dźwięk wynikało zaś z językowej konstrukcji przekazu (zatem poniekąd jego – jeszcze po Desaussurowsku rozumianej – materialności).

⁸³ Literackość tego przykładu jest dyskusyjna, choć w polskiej literaturze przedmiotu zwykle przywoływano ten przykład bez zwracania uwagi na – jawnie rzucające się w oczy – kwestie sporne.

⁸⁴ Zob. <http://www.adforum.com/people/antoine-bardou-jacquet-32903/work/6392>.

⁸⁵ Dopiero ostatni kadr wyjaśnia, jaki jest związek historii z reklamowaną siecią komórkową – para przez cały czas komunikuje się telefonicznie, stąd to właśnie Vodafone „lago-dzi” sytuację.

⁸⁶ Choć w polskiej literaturze przedmiotu przywoływano *The Child* bez zwracania uwagi na kwestie sporne.

⁸⁷ J. Hillis Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffman, Poznań 2014, s. 25.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 26.

⁸⁹ Choć słowa pozornie są statyczne (trudno, by były inne, gdy oddają charakter za-budowy), ale ponieważ czytelnik się porusza, i one niejako nie pozostają w spoczynku. Dzieje się tak, gdyż czytanie musi być tu połączone z pracą pedalowania, a mimo że rower pozostaje w miejscu, efektem naszych wysiłków (adekwatnym do tempa pedalowania i siły, jaką w nie włożymy) jest zmiana widoku na panoramicznym ekranie, przed którym się znajdujemy. Dlatego mamy wrażenie, że to my (a nie tekst) pozostajemy w ruchu.

⁹⁰ Użytkownik-czytelnik tej pracy ma do wyboru trzy plany miast. Odwołuję się tu do Amsterdamu, gdyż w tym przypadku teksty składające się na narrację pochodzą z archiwum miasta, stąd są podwójnie związane z przestrzenią, którą konstytuują. Stanowią też ciekawy przykład prze-pisania tekstu w nowej typografii. Pozostałe narracje *Legible City* wchodzą w nieco inne semantyczne uwikłania. Szczegółowo pisałam o tej pracy w tekście *Między materialnością a wirtualnością. Przypadek książek rzeczywistości rozszerzonej*, „Teksty Dru-gie” 2014, nr 3.

⁹¹ S. Bouchardon, *Figures of Gestural Manipulation in Digital Fictions*, w: *Analyzing Digital Fiction*, eds. A. Bell, A. Ensslin, H. K. Rustad, New York–London 2014, s. 159.

⁹² Próbując opracować model semiotycznej interpretacji tekstów postępujących się tego typu gestami, Bouchardon nie tylko je omawia i grupuje, zwracając uwagę na ich różnorodność (od kilkana, przez dosłowne manipulowanie) oraz to, że są silnie związane z dostępnymi technologiami prezentacji i udostępniania tekstów, ale i nawet sugeruje wprowadzenie terminów, takich jak „gestem” (*gesteme*) i „aktem” (*acteme*), by móc opisać najmniejsze jednostki znaczeń związane z gestem bądź akcją zakładającą sekwencję gestów. O roli czytelniczych gestów w lekturze tekstów nowomediálních (m.in. prac Bouchardona) pisałam w szkicu *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediálních (rekoncesans)*, w: *Teksty kultury uczestnictwa*, pod red. A. Dąbrowski, M. Maryla i A. Wójtowicz, Warszawa 2016.

⁹³ Cyt. za: S. Bouchardon, op. cit., s. 160.

⁹⁴ Na potrzebę analiz i interpretacji e-literatury i pustotę rozprawiania o jej nowomediálníchności w oderwaniu od interpretacji konkretnych przykładów zwracają uwagę chociażby re-daktorzy tomu *Analyzing Digital Fiction*, z którego pochodzi też przywoływany artykuł Bouchardona. Wśród ikon interpretacyjnocentrycznej szkoły e-literackiej wymienić można zaś z pewnością Roberto Simanowskiego, którego odkrywczym tezy zawsze są poparte dogłęb-nymi analizami i który z takich utrzymanych w duchu *close reading* interpretacji zwykle czyni szkielet swoich publikacji; R. Simanowski, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis 2011.

⁹⁵ W rozwój tej dyskusji duży wkład włożyła też Carrie Noland; M. Angel, A. Gibbs, *At the Time of Writing: Digital Media, Gesture, and Handwriting*, „Electronic Book Review” 2013, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/gesture> (dostęp: 01.11.2013).

⁹⁶ Warto pamiętać, że ciągle są prowadzone badania nad tworzeniem w pełni re-sponsywnej technologii, która pozwalałaby artystom z łatwością włączać czytelnicze ge-esty w projektowany mechanizm lektury i literackiej komunikacji. Odpowiedzią na takie zapo-trzebowania wydaje się m.in. powstały w Obx Labs projekt *SenseText*: <http://www.obxlabs.net/projects/sensetext> (dostęp: 01.02.2015). Zob. też: J. Lewis, F. Tsonis, *SenseText: Gesture Based Control of Text Visualization*, http://www.obxlabs.net/obx_docs/GestureFinal.pdf (dostęp: 01.02.2015).

⁹⁷ W kontekście tym warto przywołać również Daniela C. Howe’a i jego instalację inter-aktywną *text.curtain* – utwór generatywny w kształcie zasłony z liter, której każde dotknięcie powoduje generowanie nowego tekstu. W tym wypadku (wirtualne) litery same z siebie nie są „żywe”, jednak z ożywieniem reagują na realny dotyk stojącego przed nimi odbiorcy. Z jed-nej strony dzieło to w oczywisty sposób wpisuje się w cały nurt prac podejmujących problem granic między czytaniem a zabawą (*read a play*) w obszarze tekstów (roz)grywalnych (iko-nicznym tekstem tej grupy jest projekt *Screen*). Z drugiej – doskonale pokazuje właśnie, jak ważne może być takie zaprojektowanie typograficznego kształtu tekstu, by – dając się do-tknąć, przesunąć – pozostawał czytelny.

⁹⁸ O nowych odmianach czytania szczegółowo pisałam w szkicu *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*.

⁹⁹ Zob. <http://joerg.piringer.net/index.php?href=software/typenoize.xml> (dostęp: 01.02.2015).

¹⁰⁰ Pozwała też inaczej spojrzeć chociażby na marzenia futurystów o słowach krzyczą-cych z afiszy, również postawić pytanie o to, czy praca grupy Twożywo nie jest jednak zbyt zachowawcza.