

Monika Górska-Olesińska

Uniwersytet Opolski
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa

Trans-literatura? Uwagi wstępne

W czerwcu 2014 roku upłynęło dokładnie ćwierć wieku od założenia przez Scotta Rettberga, Roberta Coovera oraz Jeffa Ballowe’a ELO – Electronic Literature Organization – organizacji, której celem jest „promowanie czytelnictwa, piśmiennictwa oraz nauczania literatury powstającej w środowisku cyfrowym”¹. Środowisko to podlega ciągłym zmianom, lecz równocześnie umożliwia trwanie i zachowanie dziedzictwa kulturowego. Do tradycji ELO należą konferencje organizowane naprzemiennie w Europie i Stanach Zjednoczonych. Kolejna z nich odbędzie się latem 2015 roku w Bergen i zostanie zorganizowana pod hasłem „The End(s) of Electronic Literature”. Słowo „koniec” (*end*) może oznaczać schyłek, kres, ale i granice (zazwyczaj umowne, obecnie rozmyte), poza którymi rozpościerają się terytoria wciąż oczekujące na naukową i artystyczną eksplorację (celowo nie określamy ich jako „nowe”). Liczba mnoga, sygnalizowana przez umieszczoną w nawiasie końcówkę -s [*end(s)*], sugeruje z kolei niejednorodność pola oraz heterogeniczny charakter zjawisk i procesów, które sprowokowały badaczy do zadania następujących pytań: „Czy literatura elektroniczna to termin przejściowy? Czy stanie się on przestarzały i zbędny w chwili, gdy media i urządzenia elektroniczne / technologie komputerowe będą powszechnie wykorzystywane w praktykach literackich? Jeśli tak, to co nastąpi *po* literaturze elektronicznej?”². Owe pytania formułowane są w czasie, gdy tzw. e-lit osiąga etap rozwoju charakteryzujący się świadomym kwestionowaniem przez twórców niektórych elementów tradycji, z której wyrastają ich własne eksperymenty. Egzemplifikację tego faktu stanowi *Zegar światowy* Nicka Montforta, będący „przykładem utworu *highly computational* (zaprogramowanego)”³, który zrywa równocześnie „z kilkoma powszechnie uznawanymi zasadami dzieł cyfrowych”⁴ i trafia do rąk czytelnika w formie książki (kodeksu).

Zainspirowani problematyką, którą implikują pytania postawione przez Scotta Rettberga oraz innych członków komitetu organizacyjnego konferencji „The End(s) of Electronic Literature”, przede wszystkim zaś świadomi faktu, że fenomeny, do których pytania te się odnoszą, rozpięte są pomiędzy literaturą, programowaniem, sztukami wizualnymi i sferą performance’u, zdecydowaliśmy się umieścić w tytule trafiającego właśnie do Państwa rąk

¹ Zob. <http://eliterature.org/elo-history/> (dostęp: 20.10.2014).

² Zob. <http://eliterature.org/2014/09/2676/> (dostęp: 20.10.2014).

³ P. Marecki, *Posłowie od tłumacza*, [w:] N. Montfort, *Zegar światowy*, tłum. i posłowie P. Marecki, Korporacja Ha!art, Seria „Liberatura”, t. 22, Kraków 2014, s. 252.

⁴ *Ibidem*.

numeru „Przeglądu Kulturoznawczego” złożenie „trans-literatura”. Naszą intencją nie było poszerzanie istniejącej teoretycznoliterackiej nomenklatury, nie planowaliśmy też wprowadzania do słownika kolejnego pojęcia, które domagałoby się natychmiastowego definicyjnego dookreślenia. Stąd dywiz: oddzielając nim prefiks „trans”, pragnęliśmy inaczej rozłożyć akcenty w dyskusjach toczących się wokół eksperymentalnej twórczości literackiej oraz wokół innych działań artystycznych, zawierających w sobie element językowej ekspresji czy też wyłaniających z siebie formy, które uznać można za poetyckie bądź narracyjne. Nie chcieliśmy rozstrzygać o tym, co jest obecnie literaturą, a co na miano literatury nie zasługuje, lecz pragnęliśmy skierować uwagę zarówno uczestników rzecznej dyskusji, jak i czytelników tego numeru ku procesom, które uznajemy za istotne, a których specyfikę najtrafniej uchwytują i najlepiej oddają terminy zawierające w sobie właśnie przedrostek „trans”, tj. translacyjność, transformacyjność, transmedialność⁵, transwersalność, tranzytywność, transkulturowość i transgresyjność.

Idee przesuwania, przekraczania i kwestionowania granic, które sytuują się w centrum naszych zainteresowań, legły u podstaw projektu Christiana Böka *The Xenotext Experiment*⁶ (2001–2014). Christian Bök jest poetą i wykładowcą literatury na Uniwersytecie w Calgary, znanym z brawurowych performance’ów poetyckich, podczas których wykonuje *Ur Sonatę* Kurta Schwittersa. W 2002 roku uhonorowano go prestiżową nagrodą Griffin Poetry Prize za *Eunoię* – książkę inspirowaną metodami Oulipo, skonstruowaną pod rygiem formalnych „przymusów” (fr. *contrainte*). Każdy z jej pięciu rozdziałów (*A, E, I, O, U*) stanowi szczególnego rodzaju lipogram, zbudowany ze słów zawierających wyłącznie jeden rodzaj samogłoski (ang. *univocal lipogram*)⁷, każdy dotyczy aktu pisania i w każdym znajduje się opis uczyty kulinarnej, lubieżnej rozpusty, sielskiego pejzażu i morskiej podróży. W całym tekście *Eunoi* ani raz nie pojawia się samogłoska „y”, zaś leksykon istniejących w języku angielskim słów, spełniających kryteria odpowiadające rygorom projektu, został podczas pisania niemal w całości wyczerpany. Autor zadbał też o wewnętrzny rytm utworu, przestrzegając zasad paralelizmu syntaktycznego. Maszynaria przymusów *Eunoi* wyłoniła z siebie imponujące dzieło, które wydaje się jednak mało skomplikowane wobec założeń leżących u podstaw *Xenotextu*.

⁵ Zob. T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010, s. 9–18.

⁶ Zob. D. Wershler, *The Xenotext Experiment, So Far*, „Canadian Journal of Communication” 2012, vol. 37, s. 43–60; F. Bök, *Teaching Myself Molecular Biochemistry Is Just a Part of the Process*. Interview by Kaven Akbar, <http://www.divedapper.com/> (dostęp: 20.10.2014); zapis wideo wystąpienia Christiana Böka podczas sympozjum „Unbound: Speculations on the Future of Book” zorganizowanym w Massachusetts Institute of Technology w 2012 roku, <http://techtv.mit.edu/videos/19206-unbound-symposium-reshaping-the-book-may-4> (dostęp: 20.10.2014).

⁷ Zob. http://archives.chbooks.com/online_books/eunoia/a.html (dostęp: 20.10.2014).

The Xenotext Experiment to projekt „żywej poezji” (*living poetry*) realizowany na skrzyżowaniu bioartu (a dokładnie sztuki transgenicznej) i literatury eksperymentalnej. Nawiązując do prekursorskich w tym zakresie działań Paka Chunga Wonga⁸ i Paula Daviesa oraz do programu biopoezji Eduardo Kaca⁹, Bök przeprowadził „ćwiczenie literackie”¹⁰, podczas którego chciał zbadać „estetyczny potencjał genetyki w nowym *milieu*”¹¹, „odczytując literalnie znany aforyzm Williama S. Burroughsa: *słowo jest wirusem z kosmosu*”¹² i pamiętając o maksymie ukutej przez Filippa Tommasa Marinettiego „*there is also a microbe essential to the vitality of art*”¹³. W ramach eksperymentu artysta powołał do życia *xenotext* – „piękny, a zarazem anomalny poemat, którego obce słowa (*alien words*), niczym nieszkodliwe pasożyty, mogły przetrwać w komórce innej formy życia”¹⁴. „Infekując”¹⁵ dyskurs genetyki „poetyckim wirusem”¹⁶, pragnął, jak twierdzi, zwrócić uwagę na społeczne implikacje rozwoju biotechnologii. Poprzez specyficzną i podszytą ironią retorykę autokomentarzy, wykorzystującą język epidemiologii, artysta świadomie obnażał też i dekonstruował popularne wyobrażenia na temat zaawansowanych technologii wykorzystywanych w laboratoriach – technologii z jednej strony fetyszyzowanych, z drugiej zaś stanowiących źródło potężnych obaw i lęków¹⁷. Pisał między innymi: „istnieje jedynie niewielkie prawdopodobieństwo, nikła szansa na to, że stworzony przeze mnie literacki pasożyt, przybrawszy formę »słowa-zarazku«, spowoduje groźną zarazę (wbrew alarmistycznej krytyce uprawianej dziś poza domeną biologii)”¹⁸.

Miejscem działania Böka podczas prac nad *Xenotextem* było laboratorium biotechnologiczne, głównym zaś protagoniście *Deinococcus radiodurans* – bakteria ekstremofilna, niezwykle odporna na niekorzystne czynniki środowiskowe, która dzięki zdolności szybkiej naprawy uszkodzonych struktur kwasu deoksyrybonukleinowego opiera się procesowi mutacji. Pak Chung Wong w łańcuchu DNA tego właśnie ekstremofila zakodował w 2003 roku słowa piosenki *It's a Small World (After All)*, podnosząc tym samym kwestię alternatywnych sposobów transmisji dziedzictwa kulturowego¹⁹. Bök postanowił przesunąć granice eksperymentu i wykroczyć poza to, co zostało dotąd pomyślane i zrealizowane. Miał wobec

⁸ Ch. Bök, *The Xenotext Experiment*, „SCRIPTed” 2008, vol. 5, no. 2, s. 228, <http://www2.law.ed.ac.uk/ahrc/script-ed/vol5-2/editorial.asp> (dostęp: 20.10.2014).

⁹ E. Kac, *Biopoetry*, [w:] *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, red. M.-L. Ryan, L. Emerson, B.J. Robertson, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014, s. 41–42; Ch. Bök, *The Xenotext...*, *op. cit.*

¹⁰ Ch. Bök, *The Xenotext...*, *op. cit.*, s. 229.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Zob. Ch. Bök, *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*, Northwestern University Press, Evanston 2002, s. 57.

¹⁴ Ch. Bök, *The Xenotext...*, *op. cit.*, s. 229.

¹⁵ *Ibidem*, s. 230.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. M. Ożóg, *Sztuka krytycznego zaangażowania. Uwagi o twórczości „The Tissue Culture & Art Project”*, [w:] *Crude Life. The Tissue Culture & Art Project Oron Catts & Ionat Zurr*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk 2012, s. 34–51.

¹⁸ Ch. Bök, *The Xenotext...*, *op. cit.*, s. 231.

¹⁹ *Ibidem*, s. 230.

bakterii ambitne plany, widząc w niej potencjalnego współtwórcę dzieła i partnera w artystycznym działaniu, a nie jedynie instrumentalnie potraktowany „biologiczny pojemnik”²⁰ na wiadomość (dodajmy – wyjątkowo odporny i zdolny przetrwać globalną katastrofę). Celem eksperymentu zrealizowanego we współpracy z reprezentantami nauk ścisłych – między innymi ze Stuartem Allanem Kauffmanem, biologiem badającym systemy złożone i początki życia na ziemi, autorem książek *Origins of Order. Self-Organization and Selection in Evolution* oraz *At Home in the Universe. The Search for Laws of Self-Organization and Complexity* – było doprowadzenie do sytuacji, w której po implementacji „sztucznego genu” z zaszyfrowanym krótkim wierszem (szyfrowanie odbywało się poprzez przypisywanie odpowiednich liter alfabetu wybranym trypletom nukleotydów kodującym aminokwasy w sekwencji DNA) bakteria w procesie ekspresji owego genu „wypowiedziałaby się” (zgodnie z podaną przez artystę instrukcją), produkując proteinę kryjącą w sobie „nowy” poetycki utwór. Podstawą eksperymentu, stanowiącego równocześnie rodzaj intelektualnej i artystycznej prowokacji, była skomplikowana procedura „szyfrująca”, która uwzględnić musiała także złożone procesy biochemiczne zachodzące podczas translacji informacji genetycznej – pierwotnie zawartej w kodzie DNA i przepisywanej za pośrednictwem mRNA na strukturę białka.

Darren Wershler wyjaśnia: „Przypomnijmy sobie film *GATTACA* prezentujący futurystyczną wizję świata, w której uprzywilejowane jednostki korzystają z dobrodziejstw inżynierii genetycznej. Tytuł zbudowany jest z czterech liter: A, C, G, T. Oznaczają one: adeninę, cytozynę, guaninę i tyminę – cztery nukleotydy stanowiące podstawowy komponent DNA. Tryplety tych nukleotydów tworzą kodony. Bóć rozpoczyna swą pracę od wyselekcjonowania 26 [spośród 64 możliwych – przyp. M.G.-O.]²¹ kodonów, którym następnie przyporządkowuje litery alfabetu. (...) W procesie określanym jako transkrypcja, DNA przepisywane jest na RNA, przy czym w pozycjach komplementarnych do adeniny pojawia się uracyl (który zastępuje tyminę), tyminy – adenina, guaniny – cytozyna, cytozyny – guanina. (...) Ponieważ istnieje wzajemna komplementarność pomiędzy źródłową sekwencją DNA i powstającą sekwencją RNA, która następnie zostaje przetłumaczona na sekwencję aminokwasów tworzących białko, to – aby projekt zadziałał – oba poematy [„umieszczony” w sekwencji DNA i „produkowany” przez organizm bakterii w postaci proteiny – przyp. M.G.-O.] muszą się »wzajemnie szyfrować«²².

Opis Wershlera jest skrótowy i wymaga uzupełnienia. Cechą kodu genetycznego jest degeneracja – istnieją co prawda 64 kodony, natomiast kodowanych przez nie aminokwasów jest jedynie 20 (jeden aminokwas może być kodowany przez różne trójki nukleotydów –

²⁰ D. Wershler, *op. cit.*, s. 49.

²¹ Pragnę wyrazić swe podziękowania Panu dr. Wojciechowi Borkowskiemu, który udzielił mi pomocy merytorycznej oraz przejrzał kilkakrotnie niniejszy tekst, a także zawarte w nim tłumaczenia fragmentów artykułu *The Xenotext Experiment, So Far* pod kątem poprawności stosowanych przeze mnie terminów z zakresu biologii i genetyki. Dr Wojciech Borkowski zwrócił mi również uwagę na pewne nieścisłości pojawiające się w artykule Davida Wershlera i pomógł zrozumieć wiele kwestii niezbędnych do prawidłowego odczytania *Xenotextu*.

²² D. Wershler, *op. cit.*, s. 50.

np. cysteina kodowana jest przez tryplety TGT i TGC; ponadto trzy spośród trypletów nukleotydów, tzn. UAA, UAG, UGA, nie kodują żadnych aminokwasów, lecz sygnalizują przerwanie procesu biosyntezy białka – są to tak zwane kodony „stop”). Degeneracja kodu genetycznego stanowiła źródło dodatkowych ograniczeń, z którymi radzić musiał sobie artysta: podczas pisania mógł on posługiwać się każdorazowo zestawem jedynie 20 liter. Obowiązywała go także zasada „wzajemnego szyfrowania” tekstów (*mutual deciphering*) – jeśli np. litera „a” w pierwszym poemacie miała swój odpowiednik w literze „i” w poemacie drugim, to litera „i” znajdująca się w innym miejscu pierwszego poematu musiała mieć swój odpowiednik w postaci litery „a” w analogicznym miejscu drugiego poematu (w przypadku szyfru oznaczonego przez Böka symbolem ING-ARY786, który przywołujemy tu w charakterze egzemplifikacji, słowo *binary* miało swój odpowiednik w słowie *carying*, słowo *able* miało swój odpowiednik w słowie *ichs*, słowo *abased* – w słowie *inciest*, słowo *bice* – w słowie *cabs*, słowo *bid* – w słowie *cat*, słowo *bids* – w słowie *cate* itd.)²³.

Bök przez wiele lat testował różne warianty szyfrów, biorąc pod uwagę specyficzne cechy kodu DNA, które zdeterminowały poszukiwania w zakresie semantyki. Szukając szyfru dającego najlepsze rezultaty, posługiwał się napisanym przez siebie w języku Perl programem komputerowym, który przeszukując słownik, wychwytywał współzależne pary słów i ułatwiał w ten sposób tworzenie ich repozytoriów (największe zawierało 786 wyrazów). Pierwszy kryptogram powstał po czterech latach intensywnego „przeszukiwania” systemu języka.

Moment napisania (odnalezienia w systemie języka) dwóch wzajemnie szyfrujących się wierszy inicjował kolejne fazy projektu: komputerową symulację procesu zwijania białka, które miała wyprodukować bakteria po zasymilowaniu sztucznego genu z własnym genomem, wytworzenie owego sztucznego genu w formie plazmidu (zadanie to zlecano firmie DNA 2.0), wszczęcie go do organizmu bakterii (zabiegi przeprowadzono w Instytucie Złożoności Biologicznej i Informatyki Uniwersytetu w Calgary) oraz obserwację i dokumentację rezultatów eksperymentu.

Eksperymentując z biomechanizmem *Xenotextu*, Bök pozostał wierny metodzie twórczej polegającej na posługiwaniu się ograniczeniami (*constraint*), doprowadzając ją jednocześnie do ekstremum. Ustalił, że teksty obu poematów muszą pozostawać w dialogu i traktować o relacji pomiędzy językiem i genetyką oraz że sztuczny gen implementowany do organizmu bakterii nie może upośledzać jej funkcji ani też powodować mutacji. W toku eksperymentu *Deinococcus radiodurans* okazał się lepszym krytykiem (a raczej niezwykle surowym redaktorem-wydawcą) aniżeli poetą²⁴, niemal natychmiast bowiem metabolizował zwijane białko (rozpoznałszy je zapewne jako wadliwe), uniemożliwiając tym samym „odczytanie” poematu. Nie oznacza to, że przedsięwzięcie się nie powiodło. Sukcesem (jakkolwiek też nie od razu)²⁵ zakończyły się próby z „maszyną” *Xenotextu* i pałeczką okrężnicy (*E.coli*). „Czytając” poemat napisany przez Böka, rozpoczynający się wersem *any style of*

²³ *Ibidem*, s. 51.

²⁴ F. Bök, *Teaching Myself...*, *op. cit.*

²⁵ Zob. zapis wideo wystąpienia Christiana Böka na Uniwersytecie Simona Frazera, w którym zdaje on raport z przebiegu eksperymentu (od 30. minuty filmu): <http://vimeo.com/58653647> (dostęp: 20.10.2014).

life is prim, i interpretując go jako zestaw instrukcji kodujących sekwencję białka, *E.coli* „wrażała ów” utwór, produkując białko, z którego dało się odszyfrować tekst rozpoczynający się frazą *the faery is rosy of glow*. Jak wyjaśnia Wershler, „tekst pierwszego z wierszy czynił autoaluzję do samego procesu kodowania (...), tekst drugiego inwokował fizyczny proces sygnalizujący początek aktu kreacji [do sekwencji genetycznej wszczepianej do organizmu bakterii dołączano białko fluorescencyjne – proteinę „mcherry”; dzięki jej obecności bakteria „rozświetlała się” na różowo, informując naukowców o tym, że doszło do transkrypcji sekwencji źródłowej na RNA – przyp. M.G.-O.]”²⁶.

Tabela 1

POEMAT POETY	POEMAT BAKTERII
<i>any style of life is prim</i>	<i>the faery is rosy of glow</i>
<i>oh stay my lyre</i>	<i>in fate we rely</i>
<i>with wily plays moan the riff</i>	<i>moan more grief with any loss</i>
<i>the riff of any tune cloud</i>	<i>any loss is the achy trick</i>
<i>moan now my fate</i>	<i>with him we stay</i>
<i>in fate we rely</i>	<i>oh stay my lyre</i>
<i>my myth now is the word</i>	<i>we wean him of any milk</i>
<i>the word of life</i>	<i>any milk is rosy</i>

Tabela 2 ukazuje skrócony schemat *Xenotextu*. Pierwszy wiersz tabeli zawiera tekst zaszyfrowany w DNA sztucznego genu. Drugi wiersz – sekwencję kodonów w postaci występującej w DNA. Trzeci wiersz – postać kodonów występującą w mRNA. Czwarty wiersz – aminokwasy w białku wyprodukowanym po zintegrowaniu sztucznego kodu z genomem bakterii. Piąty wiersz – tekst odszyfrowany z sekwencji białka.

²⁶ D. Wershler, *op. cit.*, s. 52.

Tabela 2

<i>a</i>	<i>n</i>	<i>y</i>	--	<i>s</i>	<i>t</i>	<i>y</i>	<i>l</i>	<i>e</i>	--	<i>o</i>	<i>f</i>	--	<i>l</i>	<i>i</i>	<i>f</i>	<i>e</i>
ACG TGC	GTG CAC	ATA TAT	AGT TCA	AAG TTC	TGC ACG	ATA TAT	GCC CGG	TAT ATA	AGT TCG	AAC TTG	TTC AAG	AGT TCA	GCC CGG	TTG AAC	TTC AAG	TAT ATA
ACG	GUG	AUA	AGU	AAG	UGC	AUA	GCC	UAU	AGU	AAC	UUC	AGU	GCC	UUG	UUC	UAU
THR (T)	VAL (V)	ILE (I)	SER (S)	LYS (K)	CYS (C)	ILE (I)	ALA (A)	TYR (Y)	SER (S)	ASN (N)	PHE (F)	SER (S)	ALA (A)	LEU (L)	PHE (F)	TYR (Y)
t	h	e	--	f	a	e	r	y	--	i	s	--	r	o	s	y

Warto zwrócić uwagę na to, że wzajemna relacja pomiędzy tekstami obu poematów (jeśli „a” → „t”, to „t” → „a”; jeśli „y” → „e”, to „e” → „y”; jeśli „s” → „f”, to „f” → „s”) znajduje swe odzwierciedlenie w analogicznej relacji pomiędzy aminokwasami w sekwencji białka [jeśli THR (T) → CYS (C), to CYS (C) → THR (T); jeśli ILE (I) → TYR (Y), to TYR (Y) → ILE (I); jeśli LYS (K) → PHE (F), to PHE (F) → LYS (K)]²⁷.

Eksperymenty kryptograficzne z wykorzystaniem kodu DNA posiadają ukonstytuowaną tradycję w sztuce transgenicznej. Ustanawiając ścisłą korelację pomiędzy przymusami natury językowej a tymi, dla których źródłem są reguły genetyki, przesuwając przy tym akcenty na proces zwiżania białek, Bök wykroczył jednak poza utarte schematy. Starając się zaprojektować białko względnie trwałe, mające szansę na przetrwanie w organizmie bakterii, przeprowadzał dziesiątki komputerowych symulacji oraz kosztowne i czasochłonne próby laboratoryjne (programy do symulacji zwiżania białek nie są precyzyjne – te same sekwencje aminokwasów zapisane w kodzie mogą się zwiżać w różne struktury przestrzenne, które trudno jest do końca przewidzieć²⁸). Teksty obu poematów zostały co prawda napisane przez poetę, niemniej fakt nieustannego brania pod uwagę w procesie pisania biologicznej konstytucji mikroorganizmu uczestniczącego w eksperymencie czynił z bakterii współtwórcę dzieła. Od niej też w sposób bezpośredni zależał ostateczny rezultat (sukces bądź fiasko) całego przedsięwzięcia²⁹.

Choć Bök wyczerpał chwilowo fundusze niezbędne do kontynuowania eksperymentów z *Xenotextem*, to określa swój projekt literatury transgenicznej mianem *work in progress* i myśli o kolejnych wyzwaniach, jakie powinien stawiać przed sobą poeta XXI wieku. Bio-

²⁷ Zob. zapis wideo wystąpienia Christiana Böka na Uniwersytecie Simona Frazera, w którym zdaje on raport z przebiegu eksperymentu (od 30. minuty filmu): <http://vimeo.com/58653647> (dostęp: 20.10.2014).

²⁸ Dziękuję za tę uwagę dr. Wojciechowi Borkowskiemu.

²⁹ Zob. A. Dickinson, *Pathaphysics and Postmodern Ecocriticism*, [w:] *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, red. G. Garrard, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 135–148.

medialny³⁰ kryptogram *Xenotextu* stanowi intrygujący punkt na mapie współczesnych hybrydycznych praktyk artystycznych i wydaje się dobrze wpisywać w ten typ inicjatyw, które Ryszard Kluszczyński, opisując paradygmat *art@science*, określa przy użyciu formuły „nauka dla sztuki”³¹. Przede wszystkim jednak zestawienie go z wcześniejszymi działaniami artysty unaczynia mechanizmy transformacji, jakim podlegają, w sposób nieunikniony i pod wpływem rozwoju technologicznego (ze szczególnym wskazaniem na biotechnologię), tradycyjne dyscypliny artystyczne – w tym literatura³².

W jednym z przypisów kultowego podręcznika *Feynmana wykłady z fizyki* jego autor – noblista, współtwórca elektrodynamiki kwantowej – zadaje pytanie: „Dlaczego współcześni poeci nie mówią o współczesności?” (*Why do the poets of the present not speak of it?*)³³. Radykalny eksperyment Christiana Böka nie tylko odnosi się do najbardziej aktualnych kwestii otaczającej nas rzeczywistości, ale je – w sposób performatywny – wyraża. I jak każda hybryda czy też „obiekt graniczny”³⁴ (*boundary object*) – wywołuje emocje i wzbudza kontrowersje.

* * *

Zespół redakcyjny „Przeglądu Kulturoznawczego” nie narzucał jednoznacznej formuły rozumienia pojęcia „trans-literatura”. Autorzy tekstów wchodzących w skład tego numeru prezentują różne punkty widzenia, przedmiotem swych rozważań czyniąc w głównej mierze zjawiska artystyczne.

Tekst Anny Nacher poświęcony jest praktykom land artu. Zestawiając projekty Richarda Longa i Hamisha Fultona (skutkujące formami „sytuującymi się na krawędzi reprezentacji”³⁵) z oryginalnie odczytywaną tradycją haiku, badaczka uchwytuje omawiane akty artystycznej ekspresji (i wyłaniające się z tych aktów dzieła) poza granicami mediów, dyscyplin, gatunków. Ewa Wójtowicz również obejmuje refleksją zjawiska pozornie odległe – cykl *Filmów mówionych* Wojciecha Bąkowskiego, wizualne narracje Ryana Trecartina (różniące się od dzieł Bąkowskiego estetyką, jakkolwiek zaskakująco do nich podobne

³⁰ Pojęciem ukutym przez Eugene’a Thackera posługuje się w swej analizie działań Böka David Wershler. Zob. D. Wershler, *op. cit.*, s. 45–46. Por. E. Thacker, *Biomedica*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2004.

³¹ R.W. Kluszczyński, *Art@science. O związkach między sztuką i nauką*, [w:] *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 33–42.

³² Procesy przekształceń, jakim ulega oblicze sztuki współczesnej, analizuje w swych rozprawach Ryszard W. Kluszczyński. Zob. R.W. Kluszczyński, *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9), s. 24–35.

³³ Zob. R. Feynman, R. Leighton, M. Sands, *Feynman Lectures on Physics*, vol. 1, 6th Edition, California Institute of Technology, Pasadena 1977, s. 3–11. Pytanie to zostało pominięte w polskim tłumaczeniu podręcznika. Nowojorska poetka Stephanie Strickland uczyniła je mottem tomiku poetyckiego *Dragon Logic*, wydanego w 2013 roku nakładem wydawnictwa Ahsahta Press.

³⁴ D. Wershler, *op. cit.*, s. 47.

³⁵ Artykuł Anny Nacher w numerze 1 „Przeglądu Kulturoznawczego”.

w warstwie słownej) oraz bazodanowe narracje – dostrzegając w nich przejawy autorsko definiowanych „transliteraturowych konwersji”³⁶. Artykuł Magdaleny Zdrodowskiej to z kolei studium poświęcone twórczości językowej g/Głuchych. Autorka prezentuje w nim historię i zarys genologii narracji migowych, uwzględniając w swym wywodzie także kwestie wpływu technologii wideo, zarówno na rozwój i upowszechnienie twórczości językowej g/Głuchych, jak i – przede wszystkim – na przemiany jej estetyki. Dowodzi też przekonująco, że fenomen migowych narracji, odsłaniając „opresyjne mechanizmy fonocentryzmu”³⁷, „znacząco przeformułuje (a być może nawet kwestionuje) tradycyjnie rozumianą literaturę i literackość”³⁸.

Osobną grupę stanowią teksty dotyczące zjawisk z obszaru literatury elektronicznej. Agnieszka Przybyszewska przedstawia koncepcję literatury grywalnej. Uzupełniając rozważania teoretyczne analizami wybranych dzieł Ortiza Moreno i Jima Andrewsa, zwraca szczególną uwagę na mechanizmy rozgrywki i funkcję, jaką pełnią one w procesie tworzenia semantyki transmedialnych hybryd, pojawiających się w miejscach, w których literatura krzyżuje swe strategie ze strategiami gier komputerowych. Celem artykułu Mariusza Pisarskiego jest natomiast namysł nad projektami Nicka Montforta, autora-programisty, związanego ze społecznością twórców „e-litu”, który jednak „niechętnie przypisuje swą twórczość do literatury”³⁹. Rozprawiając o artystycznych dokonaniach Montforta, Pisarski koncentruje swój wywód wokół dwóch kategorii – autora i dzieła – pokazując, w jaki sposób twórca *Round* „wytraça” ze swych maszyn tekstowych reprezentowaną przez te właśnie kategorie „literackość”⁴⁰. Ogląd twórczości dyrektora The Trope Tank staje się przy tym dla Pisarskiego pretekstem do postawienia ważnych pytań o przyszłość humanistyki stosowanej. Leonardo Flores także poświęca swój tekst autorowi-programiście. Przyjmując perspektywę historyczną i wykorzystując aparat pojęciowy MSA (*Media Specific Analysis*), analizuje wczesną twórczość Jima Andrewsa, skupiając się głównie na dwóch utworach kanadyjskiego poety powstałych w okresie jego fascynacji technologiami DHTML – mowa o poematach *Enigma n* i *Seattle Drift*. Interesującą próbę „archeologicznego” wniknięcia w „głęboki czas” rodzimej literatury elektronicznej stanowi natomiast rozmowa Piotra Mareckiego z Józefem Żukiem Piwkowskim, fotografem, filmowcem, artystą wizualnym, autorem *Księgi Słów Wszystkich*, publikowana w dziale „Pogranicza i transgresje”.

Rok 2014 obfitował w nowości wydawnicze – *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* pod redakcją Maurie-Laure Ryan, Lori Emerson i Benjamin Robertsona, książka *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound* Lori Emerson, długo oczekiwana monografia Jessiki Pressman *Digital Modernism. Making It New in New Media*, następnie *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents* Lisy Gitelman czy też zredagowana przez N. Katherine Hayles i Jessikę Pressman monografia *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era* – to tylko niektóre z pozycji

³⁶ Artykuł Ewy Wójtowicz w numerze 1 „Przeglądu Kulturoznawczego”.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Artykuł Magdaleny Zdrodowskiej w numerze 2 „Przeglądu Kulturoznawczego”.

³⁹ Artykuł Mariusza Pisarskiego w numerze 2 „Przeglądu Kulturoznawczego”.

⁴⁰ *Ibidem*.

wydawniczych kierowanych do osób zainteresowanych najbardziej aktualnymi dyskursami cyfrowej humanistyki. Ostatnia z wymienionych książek – *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era* – stanowi przedmiot wypowiedzi i intrygujących poznawczo uwag formułowanych przez Ewę Wójtowicz, Marcina Składankę oraz Mirosława Filiciaka. Zostały one opublikowane w dziale „Pogranicza i transgresje”. W dziale „Omówienia i rozbiory” znalazły się natomiast: recenzja książki Mariusza Pisarskiego *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Korparacja Ha!art, Kraków 2013) oraz artykuł Dariusza Brzostka zainspirowany lekturą książki Jacques’a Donguya *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*.

