

 <http://orcid.org/0000-0002-9083-6148>

**Zuzanna Sala**

Uniwersytet Jagielloński

## Komunikacja literacka wobec społeczeństwa sieci. Przykłady w najmłodszej polskiej poezji

### Abstract

#### **Literary Communication and the Network Society. Examples in Recent Polish Poetry**

This article outlines the impact of changes in social structures on literary communication in contemporary Polish poetry. The author, using tools borrowed from sociology (Bruno Latour's Actor-Network Theory and Manuel Castells's concept of network society), analyzes the communication structures in poetry published after 2012. Among the quoted and interpreted poetic books are *Pamięć zewnętrzna* by Radosław Jurczak, *Animalia* by Anna Adamowicz, *Pamiętne statusy* by Łukasz Podgórn, *HWDP jako miejsce na ziemi* by Tomasz Pułk, and *Wiersze organiczne* by Kacper Bartzak.

**Słowa kluczowe:** ANT, teoria aktora-sieci, społeczeństwo sieciowe, poezja najnowsza, komunikacja literacka

**Keywords:** ANT, Actor-Network Theory, networked society, contemporary poetry, literary communication

Już teraz historia technologii powinna na zawsze obalić sposoby,  
na jakie opowiada się społeczne i kulturowe historie.

B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne*<sup>1</sup>

## Komunikacja literacka w obliczu nowych społeczeństw

„Nowe społeczeństwo pojawia się wtedy, gdy – i jeżeli – można zaobserwować strukturalną transformację w stosunkach produkcji, w stosunkach władzy oraz w stosunkach doświadczenia. Przekształcenia te prowadzą do równie zasadniczych modyfikacji społecznych form przestrzeni i czasu oraz do powstania nowej kultury”<sup>2</sup> – pisze Manuel Castells, puentując swoją trylogię *Wiek informacji: ekonomia, społeczeństwo i kultura*. Jak dowodzi w tym monumentalnym projekcie, wszystkie wspomniane wyżej warunki zostały spełnione pod koniec XX wieku, kiedy to społeczeństwo przemysłowe przekształciło się w społeczeństwo (społeczeństwa?) informacyjne m.in. pod wpływem rozwoju technologicznego (w tym przede wszystkim: wynalezenia i rozpowszechnienia na globalną skalę internetu)<sup>3</sup>. Kapitalizm przybrał zglobalizowaną, usieciowioną formę, co faktycznie wpłynęło na warunki funkcjonowania wszystkich żyjących w zasięgu systemu. Nowe komunikacyjne możliwości ułatwiły informacyjną i kulturową wymianę, prowadząc ku globalnej homogenizacji. Choć lokalne struktury władzy i dziedzictwa kulturowe nie tracą całkowicie swojego potencjału oraz kolorytu na globalnym rynku, to trudno zaprzeczyć wpływowi, jakim są poddawane. Nowe, szalenie ekspansywne formy komunikacji dominują nie tylko w sferze podlegającej władzy kapitału, ale wchodzi także w tkanki tożsamości i kultury.

Językoznawca Bogusław Skowronek, skupiając się na węższej, medialnej perspektywie określa taką sytuację, w której różne obszary komunikacyjne nabierają cech charakterystycznych dla internetu, mianem cyfrowej konwergencji:

---

<sup>1</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 115.

<sup>2</sup> M. Castells, *Koniec tysiąclecia*, przeł. J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2009, s. 340.

<sup>3</sup> Castells wychodzi z dość specyficznej pozycji metodologicznej, gdyż zakłada, że to zmiany w systemie komunikacji były podstawowym czynnikiem warunkującym zmiany w systemie organizacji społecznej. Warto pamiętać, że wielu innych badaczy późnego kapitalizmu przemiany komunikacyjne traktuje raczej jako symptom czy następstwo zmian społecznych. Posiłkuję się rozpoznaniem Castellsa, ponieważ wbrew pozorom kierunek wnioskowania przyczynowo-skutkowego nie wpływa szczególnie na moje rozważania, a skoncentrowanie Castellsa na kwestiach komunikacyjnych pozwala na dość wnikliwą analizę mechanizmów informacyjnych społeczeństwa sieciowego.

Sieć, jako dominująca dziś przestrzeń komunikacyjna staje się punktem odniesienia dla wszystkich istniejących mediów i form językowo-komunikacyjnych je charakteryzujących. Internet dokonał (ciągle dokonuje) „remediacji” poszczególnych technologii, form werbalnych i komunikacyjnych, wpisując je w nowe konteksty funkcjonowania i użytkowania, tym samym „odrębność” poszczególnych mediów staje się coraz bardziej iluzoryczna<sup>4</sup>.

W książce *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* Skowronek proponuje stworzenie osobnej subdyscypliny językoznawczej, której główną metodą byłaby krytyczna analiza dyskursu, a przedmiotem badań – język charakterystyczny dla poszczególnych mediów. Zwraca także uwagę na metodologiczne trudności i definicyjne pułapki, czyhające na badacza zajmującego się przestrzenią internetu<sup>5</sup>. Podstawowe wyzwanie stanowi w tym przypadku totalność i przeźroczystość tego medium. Jest ono tak pojemne, że mieści wszystkie dotychczasowe tryby komunikacji (werbalną, pisemną, wizualną; jednostronną, dwukierunkową i interaktywną), oraz tak wszechogarniające, że obejmuje większość stylów (wykorzystywanych w różnych kontekstach i aby zrealizować różne cele). To nieodmiennie skazuje próby zdefiniowania jednego języka internetu na niepowodzenie. Nie znaczy to w żadnym przypadku, że internet nie jest w stanie wypracować osobnego języka (czy też raczej języków) – bo to dzieje się stale, a środowiskowe (w rozumieniu otwartych i szerokich wspólnot) języki dokonują ekspansji w obrębie internetu, a także wychodzą poza jego granice. Przykładem może być hermetyczny system pojęciowy wytworzony na anonimowych forach internetowych zwanych *chanami*. Słownictwo charakterystyczne dla tzw. *chanspeaku* nie tylko zaczęło się pojawiać w innych częściach internetu, ale także przenikać na grunt języka pozainternetowego.

Ewa Szczęsna w książce *Cyfrowa semiopoetyka*, posługując się terminologią zaczerpniętą z prac Waltera Onga, idzie jakby na przekór tradycyjnemu językoznawczemu podejściu, w którym zakłada się, że komunikacyjne strategie w internecie rozwijają analfabetyzm funkcjonalny, a więc zbudowane są na wtórnej oralności. Jej zdaniem komunikacja w przestrzeni wirtualnej to komunikacja „dojrzałej piśmienności”, w której – ponieważ na formę wpływać może zarówno odbiorca, jak i nadawca – komunikat nie musi być linearny (czyli uporządkowany, oparty na strukturach rządzących przekazem oralnym)<sup>6</sup>. Badaczka w swojej książce wymienia wiele innych cech charakterystycznych dla poetyki sieci, m.in. redundancję, skłonność do przechwyceń i twórczych plagiatów, a także wybiórczość odbioru wymuszającą na czytelniku wzmogoną czujność.

---

<sup>4</sup> B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Teoria, metodologia, idea*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14), s. 22.

<sup>5</sup> *Idem*, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 234–247.

<sup>6</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018, s. 37–41.

Bruno Latour o kategorii podmiotu w szerszej perspektywie pisał:

Bez relacji, prób, różnic, bez przekształceń jakichś stanów rzeczy nie da się nic sensownego powiedzieć na temat danego podmiotu ani stworzyć jakiejś ramy odniesienia. Niewidzialny podmiot, który niczego nie zmienia, nie pozostawia śladu i nie rozpoczyna żadnego opisu, *nie* jest podmiotem. Kropka. Albo coś robi, albo nie. Jeśli ma się na myśli podmiot, trzeba przedstawić relację z jego działania [...] <sup>7</sup>.

Pojęcie podmiotowej tożsamości jest tutaj uaktualnione lub może nawet unieważnione. W artykule używam terminu „podmiot” jedynie w tych miejscach, w których chcę wskazać na poetologiczne konotacje tego pojęcia. Docelowo bowiem – inspirując się myślą Latoura – chciałabym zastąpić słowo „podmiot” słowem „aktor” lub „aktant”, ponieważ interesują mnie głównie sprawcze i relacyjne zachowania oraz potencjalności bohaterów i podmiotów w tekstach.

Wszystkie powyżej zarysowane konteksty są istotne dla założeń mojego artykułu, w którym chciałabym pokazać, jakim transformacjom w zmienionych warunkach komunikacyjnych poddawana jest najnowsza poezja. Interesuje mnie przede wszystkim kwestia zmiany modelu komunikacji i możliwe oddziaływanie tej zmiany na model komunikacji literackiej. Najnowsza poezja nie jest bowiem obojętna na transformacje w strukturze społecznej. Przeobrażenia społeczno-polityczne odbijają się w niej zarówno na poziomie poruszanych tematów, jak i realizowanej formy.

Moim celem jest pokazanie nie tyle pewnej specyficznej tendencji w najnowszej poezji, ile raczej prześledzenie wpływów, do jakich dochodzi w obrębie komunikacji literackiej. Za punkt wyjścia przyjąłabym teorie socjologiczne, spośród których za zdecydowanie najważniejszą uważam teorię aktora-sieci (ANT) Bruno Latoura. W polskich badaniach literackich ta perspektywa teoretyczna do tej pory nie była wykorzystana, a jej potencjalność zaznaczono jedynie śladowo. Zastosowania ANT w polskich badaniach literackich domagał się już Adam F. Kola w artykule *ANT-ologia literatury*<sup>8</sup>. Autor tekstu sugerował jednak wykorzystywanie narzędzi wypracowanych przez Latoura do badania struktur życia literackiego. Mnie natomiast bliski jest postulat używania ANT, a także szerzej: socjologii do czytania literatury, a nie jedynie do analizowania jej pozatekstowego umocowania w rzeczywistych strukturach i instytucjonalnych ramach. Podjęcie takiej próby jest podstawowym i najważniejszym celem tej pracy.

Jak się jednak okazuje, socjologia nie dostarcza w pełni wyczerpujących odpowiedzi na pytania o komunikację literacką. Jeśli natomiast w czasie jed-

---

<sup>7</sup> B. Latour, *op.cit.*, s. 75.

<sup>8</sup> A.F. Kola, *ANT-ologia literatury*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 1 (15), s. 35–47.

nej lektury sojusznikami czytelnika okażą się zarówno socjologowie, jak i literaturoznawcy, wynik dociekań nad strukturą komunikacyjną tekstu może okazać się zaskakujący.

Po roku 2000 wielu badaczy kultury zainteresowało się sztuką cyfrową. Prace na temat cyfryzacji dyskursu i nowych wyzwań oraz możliwości, jakie nowa sytuacja technologiczna stwarza literaturze, opublikowali Piotr Marecki, Urszula Pawlicka, Mariusz Pisarski czy Ewa Szczęsna. Rozpoznania tych badaczy są dla mnie istotne, ale (może z wyjątkiem rozpoznań Szczęsnej) nie pojawią się w niniejszym artykule w roli ważnego punktu odniesienia. Prace poświęcone dziełom literackim w przestrzeni internetu nastawione są przede wszystkim na opisy technicznych innowacji: rozmywającego literackość wykorzystania form wizualnych, możliwości, jakie daje hipertekst, czy wykorzystania języków programowania do tworzenia dzieł literackich. Słowem: badaczy interesuje przede wszystkim to, co można nazwać eksperymentem formalnym. W kręgu moich zainteresowań są natomiast eksperymenty społeczne: bardziej lub mniej świadome ślady rozłożenia struktur sieciowych w tekście czyli siła i rodzaj zależności między poszczególnymi elementami tekstu. Nie muszą one wcale wykluczać technicznych innowacji – wręcz przeciwnie, niekiedy nowe możliwości formalne stanowią jedyną i konieczną drogę do tego, by odzwierciedlić nowe możliwości społeczne. Przykładowo: wykorzystywanie języków programowania, słownictwa technologicznego czy form związanych z nowymi mediami w wierszu – to eksperymenty formalne. Jeśli jednak doprowadzają do zmiany stosunku podmiotu lirycznego do innych czynników ludzkich i pozaludzkich, jeśli podmiot przestaje stanowić centrum opowieści o świecie a zamiast tego staje się elementem płataniny złożonej z ludzi i nie-ludzi – wtedy możemy mówić o eksperymencie społecznym. Zaznaczam jednak odrębność tych dwóch spojrzeń na sieciowość (czy też bardziej wprost – internetowość) tekstu głównie po to, by podkreślić, że drugie z nich dotychczas znajdowało się poza obszarem zainteresowania badaczy kultury cyfrowej. Nie da się jednak zupełnie oddzielić zmiany sytuacji społecznej od zmiany sytuacji technologicznej. Jak podkreśla Manuel Castells, to właśnie „[...] rewolucja technik informacyjnych odegrała znaczącą rolę, pozwalając na wprowadzenie w życie [...] fundamentalnego procesu restrukturyzacji systemu kapitalistycznego”<sup>9</sup>, a co za tym idzie: zmiany organizacji życia i komunikacji jednostek. Te problemy są jednak podejmowane jedynie przez literaturoznawców i krytyków, którzy w centrum swoich zainteresowań badawczych stawiają polityczność literatury i jej wymiar socjologiczny. Przekonana o niefortunności rozdzielenia tych dwóch perspektyw (śledzącej mechanizmy zaangażowania literatury i skupionej na badaniu formalnych innowacji li-

---

<sup>9</sup> M. Castells, *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, J. Szymański, K. Pawluś, J. Stawiński, Warszawa 2008, s. 30.

teratury związanych z technologizacją), chciałabym spojrzeć na sieciowość literatury nieco inaczej. Świadomie zdecydowałam się analizować przede wszystkim tomy poetyckie wydane w tradycyjnej, papierowej formie – teksty pozornie zatem odległe od kodów, hipertekstów i wszystkich tych dzieł, które w pierwszej kolejności nazywane są pracami cyfrowymi. Zależy mi bowiem nie na analizie technicznych możliwości, jakie niosą ze sobą nowe media (to już jest temat dość dobrze opracowany – choćby przez badaczy, o których wspominałam wyżej), ale na rozpoznaniu związków przyczynowo-skutkowych między zmianą społeczno-technologiczną i komunikacją literacką w wierszu.

## Recepcja

Pierwszy z omawianych przeze mnie poetów, Radosław Jurczak, nie jest autorem o dużym dorobku – jak dotąd wydał jeden tom poetycki (*Pamięć zewnętrzna*, 2016). Mimo to twórczość ta jest warta uwagi choćby ze względu na szeroką recepcję krytyczną czy dobre przyjęcie w gremiach jurorskich (książka została uhonorowana nagrodą Silesius w kategorii „debiut poetycki”).

Zbiór ten był opisywany jako ciekawy dialog współczesności z tradycją literacką. Krzysztof Sztafa z niemałym zdziwieniem zauważał, że poeta debiutujący w Polsce w roku 2016 może wciąż (lub raczej – na powrót) poważnie dialogować z Miłoszem:

Miłosz jest u Jurczaka ciągle ogrywany i delikatnie szczypany, ale nadal zachowuje swoją, powiedzmy, noblowską godność. Lepiej – na powrót staje się prawdziwym graczem, takim, rzecz jasna, który przy stole zgarnął najwięcej żetonów, ale jednocześnie też takim, który stawia wszystkim drinki i rozdaje cygara. W *Pamięci zewnętrznej* młody poeta podejmuje z noblistą grę, lecz w pewnych granicach, również w dojmującym przeczuciu – jak w wierszu otwierającym zbiór – że w ostatniej instancji nad samą rozgrywką nie mamy przecież żadnej kontroli<sup>10</sup>.

Paweł Kaczmarski w swojej recenzji stwierdza bez ogródek, że *Pamięć zewnętrzna* Radosława Jurczaka jest jednym z najlepszych debiutów ostatnich lat. Potem dodaje: „[...] narrator *bywa*, miga nam przed oczami, pojawia się

---

<sup>10</sup> K. Sztafa, *Ażeby jęło się kłębić. O debiutanckim tomie poezji Radosława Jurczaka „Pamięć zewnętrzna”*, „Kultura Liberalna” 2016, nr 41, <https://kulturaliberalna.pl/2016/10/11/krzysztof-sztafa-recenzja-debiut-radoslaw-jurczak-pamiec-zewnetrzna/> [dostęp: 11.11.2018].

na chwilę, znika, w ciągłym poruszeniu, w stałym przesunięciu”<sup>11</sup>. Kategoria *bywania* jest dla krytyka w opisie dykcji Jurczaka chyba najistotniejsza. Niezdefiniowanie, zmiana stanów, poruszanie się na granicy – migotliwość podmiotu, który w całej tej opowieści o świecie nie jest wcale najważniejszy.

Inna recenzentka *Pamięci...*, Agnieszka Waligóra, zauważa podobieństwo punktu wyjścia u poetów cybernetycznych i Radosława Jurczaka – miejscem wspólnym miałby być „[...] porządek nowych mediów i cyberprzestrzeni”. Krytyczka zwraca jednak uwagę na wyczerpanie potencjału cybernetycznych form i określa poezję Jurczaka jako ciekawą realizację poetycką, będącą odpowiedzią na problemy podobne do tych, które definiowała Rozdzielczość Chleba<sup>12</sup>.

W recepcji krytycznej często zwraca się uwagę na precyzję formalną Jurczaka i jego zamiłowanie do klasycznych form. Rzeczywiście, *Pamięć zewnątrzna* tematyzuje elegię i jest próbą przepracowania oraz uwspółcześnienia tego gatunku. W kolejnych publikacjach poetyckich autor bierze na warsztat też inne formy – jak choćby vilanelę w zestawie wierszy opublikowanych w „KONTENCIE”<sup>13</sup>. Sam zaś mówi o sobie, że jest „zadeklarowanym klasycystą”<sup>14</sup>.

Pojawiają się też głosy krytyczne, które wyraźnie podkreślają zanurzenie Jurczaka w technologicznej współczesności, na co zwrócił uwagę chociażby Robert Rybicki na łamach „Opcji”<sup>15</sup> w tekście *Jurczakopamięć*. Poeta – występujący tu w roli krytyka – dość nieprecyzyjnie operuje jednak pewnymi terminami. Na przykład do opisanego nowych mediów używa niezbyt fortunnych kalek pojęciowych pochodzących z języka opisującego media tradycyjne – nazywa internet „środkiem masowego przekazu” i dzieli świat przedstawiony na ten wynikający z „realnego” i „wirtualnego” przeżycia, co ma dość esencjonalistyczne konotacje. Sam jednak zdaje sobie sprawę z pewnej karkołomności próby krytycznej, którą podjął, gdy pisze:

Można powiedzieć, że w wypadku Bąka, Jurczaka i wspomnianego wcześniej Podgórnego tradycyjne metody krytycznoliterackie ulegają dezaktualizacji, rodzi się potrzeba stworzenia całkowicie innej krytyki, która zagarnie „świat wirtualny”

---

<sup>11</sup> P. Kaczmarek, *Zamieszkać w monitoringu*, „ArtPapier” 2017, nr 7 (319), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6065> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>12</sup> A. Waligóra, *Toczyć bekę elegii*, „ArtPapier” 2017, nr 7 (319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6062> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>13</sup> R. Jurczak, *‘ve promised you villanelles (bootstrap)*, „KONTENT” 2018, nr 1 (4), s. 13–17, <http://kontent.net.pl/kontent-4/> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>14</sup> R. Jurczak, Z. Sala, *Nadwyrężanie vilanelli. Rozmowa z Radosławem Jurczakiem*, „KONTENT” 2018, nr 1 (4), s. 18–23, <http://kontent.net.pl/kontent-4/> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>15</sup> R. Rybicki, *Jurczakopamięć*, „Opcje” 2017, nr 1, <http://opcje.net.pl/robert-rybicki-jurczakopamiec-radoslaw-jurczak-pamiec-zewnetrzna/> [dostęp: 24.03.2019].



w swoje „podwoje”, bowiem ta, którą mamy, i którą sam reprezentuję [wyróżn. moje – Z.S.], nie idzie równoległe z doświadczeniami młodszych poetów i poetek.

Wynika z tego pewna konkluzja na temat nieprzystawalności tradycyjnej krytyki literackiej do nowych modeli twórczości poetyckiej, proponowanej przez pokolenie poetów, którzy z socjologicznego punktu widzenia są cyfrowymi tubylcami, a także bezpośrednia deklaracja autora, że nie uda mu się zaproponować takiego nowego, krytycznego ujęcia. Cytat ten dość dobrze pokazuje, z jakimi trudnościami może zetknąć się starsza generacja krytyków, kiedy wchodzi w świat – również literacki – przesiąknięty kulturą cyfrową.

Rybicki akcentuje w recenzji elementy związane z nowinkami technicznymi, szczegółami języków programowania i formalnymi elementami wiersza. Zdaje się jednak, że problem zauważonej przez niego nieprzystawalności sięga dalej, aż do modelu komunikacji zaproponowanej przez nowe media (które przecież nie są mediami masowego przekazu, a mediami masowości i wielości przekazów, ich demokratyzacji, amatorszczyzny). Wagę problemu związanego z komunikacyjnym modelem i jego nieprzystawalnością do tradycyjnego sposobu tworzenia i odbierania kultury zdaje się potwierdzać sam Jurczak, kiedy w jednym z wywiadów mówi:

Ja naprawdę wierzę we wspólnotowość i kumulatywność poezji; serio jestem przekonany, że np. Ezra Pound odpowiadał w *Cantos* między innymi na pytania, które postawił wierszowi angielskiemu Browning, że Góra odpowiada na pytania Miłosza, i tak dalej. Zrobiliśmy sobie w pewnym momencie pojęciową krzywdę modelem pojedynczego, genialnego poety (skądinąd koniecznie mężczyzny [\*]). Dane (w postaci tekstów) zwyczajnie tego nie potwierdzają.

[...] poezja jest – czy raczej: powinna być – jak filozofia, nauka i memotwórstwo, tj. kumulatywna i wspólnotowa. To jedna z rzeczy, o których ważności przekonało mnie przebywanie w środowisku nauk ścisłych, a której brak razi mnie w humanistyce i często również w literaturze: idea wspólnej, sekwencyjnej pracy i braku przywiązania do indywidualnych wyników<sup>16</sup>.

Ten bardzo poukładany i przemyślany – jak na tak młodego poetę – projekt pokazuje z niezwykłą wyrazistością, że gra nie toczy się o artefakty a o pryncypia. Internetowość czy sieciowość poezji Jurczaka, to nie tylko gra hasztagami czy żonglowanie językami programowania, to nie ćwiczenie stylistyczne mające dowieść jedynie, że nowa forma przynosi nowe możliwości. To raczej świadomość konieczności wielotorowego przepracowywania problemów, za-

---

<sup>16</sup> R. Jurczak, Z. Sala, *op.cit.*, s. 19–20.



dawania ponownie ważnych pytań w nowych kontekstach formalnych – z nadzieją lub przeświadczeniem, że te konteksty pomogą odpowiedzieć na gromadzące się pytania o kształt współczesnego społeczeństwa.

Kolejną autorką, na którą chciałabym zwrócić uwagę, jest Anna Adamowicz. Ta poetka urodzona w 1993 roku, więc pokoleniowo zbliżona do Radosława Jurczaka, ma już w swoim dorobku dwa tomy: *Wątpia* (2016) i *Animalia* (2019). Charakterystyczną cechą jej pisarstwa jest programowe posługiwanie się liryką maski: Adamowicz podmiotem bywa, a nie jest w najdosłowniejszym znaczeniu tego słowa. Jej wiersze to próba wejścia w świat (zwykle) historycznych już postaci i przejęcia ich perspektywy – tak, by wiersz stał się (zarówno dla czytelnika, jak i dla piszącej) „lekcją empatii”<sup>17</sup>. Ciekawy jest tutaj zwłaszcza dobór osób, których maskę autorka postanawia przywdziać – są to nie tylko ważne postaci, ale także anonimowi pracownicy historii: ludzie i nie-ludzie. Te elementy jej poetyki rzadko uchodzą uwadze recenzentów<sup>18</sup>, niewielu jednak – spośród piszących o Adamowicz – potrafiło tak brawurowo zrekonstruować rozwój jej wiersza, jak zrobił to Jakub Skurtys w recenzji *Koniec antropocenu*<sup>19</sup>. Zdaje się, że właśnie liryka maski jest tym, co Adamowicz konstytuuje i pozwala tak naprawdę nie zajmować się problematyką uspołnienienia podmiotu.

Inny tom, który uznaję za ciekawą egzemplifikację zależności między zmianami technologicznymi a poezją, to *Pamiętne statusy*<sup>20</sup> Łukasza Podgórnego. Wpisany w dość oczywisty sposób (ze względu na działalność poety w kolektywie Rozdzielczość Chleba, jak i przez specyficzną formę powstania książki) w kontekst internetowości poezji, doczekał się wielu reakcji<sup>21</sup>, w tym licznych pozytywnych recenzji młodych krytyków (m.in. Pauliny Chorzewskiej<sup>22</sup>, Pawła Kaczmarzkiego<sup>23</sup> czy Dawida Kujawy). Najbardziej wnikliwy

<sup>17</sup> Sformułowanie użyte w kontekście poezji Adamowicz w tekście Jakuba Skurtysa *Koniec antropocenu*, biBLioteka” 2019, nr 1, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/koniec-antropocenu/> [dostęp: 15.01.2020].

<sup>18</sup> Zob. np. J. Szumańska, *Wrózenie z wnętrzości*, „ArtPapier” 2019, nr 17 (377), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=377&artykul=7482> [dostęp: 29.01.2020].

<sup>19</sup> J. Skurtys, *Koniec antropocenu*. Skurtys porównał w tym tekście schemat budowy wiersza Adamowicz z jej pierwszego tomu, dość klarownie rozrysowując najczęściej wykorzystywane przez poetkę środki i skonfrontował to z mniej oczywistą strategią „hermeneutycznego procesu rozpoznania i zrozumienia” swoich bohaterów z *Animaliów*.

<sup>20</sup> Ł. Podgórn, *Pamiętne statusy*, Kraków/Internet 2016, <https://rozdzielchleb.pl/pamietne-statusy/>. Cytaty poetyckie pochodzące z tego tomu w niniejszym rozdziale będą oznaczane jedynie numerami stron w nawiasach.

<sup>21</sup> Głosy krytyczne przybierały postać nie tylko recenzji, ale także wzmianek blogowych, informacji w audycjach radiowych czy facebookowych postów.

<sup>22</sup> P. Chorzewska, *Cybernetyczny pop*, „Mały Format” 2017, nr 5, <http://malyformat.com/2017/05/cybernetyczny-pop/> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>23</sup> P. Kaczmarzki, *Kontent na przyczepę*, „Odra” 2017, nr 2, s. 150–151.

wydaje się tekst tego ostatniego, zatytułowany *Dlaczego Mariusz Pisarski nie trzyma się terminów*, w którym autor sprzeciwia się traktowaniu projektu Rozdzielczości Chleba – w ramach którego pojawiła się książka Łukasza Podgórnego – jako postmodernistycznej zabawy. W zamian proponuje spojrzenie na tom *Pamiętne statusy* jako na krytykę społeczną, zwraca też uwagę na fakt, że

[...] w ramach jego [Podgórnego – dop. Z.S.] projektu estetycznego dość randomowemu skolażowaniu i przekomponowaniu podlegają elementy zaczerpnięte z konkretnych i łatwych do wskazania kodów społeczno-kulturowych – istotne będą tu językowe i wizualne ekspresje związane w pewien sposób z kompromitacją futurystycznych, technofilskich wizji z lat 90.<sup>24</sup>

I choć – jak rozwinąć można myśl Kujawy – podważeniu ulega tutaj technologiczna fascynacja, to repozytorium gadżetów o potencjale symbolicznym wcale się nie zmienia. Zmieniają się natomiast – dość istotnie – stosunki między nimi (i innymi elementami społecznej sieci).

Do tej samej formacji pokoleniowej i środowiskowej co Łukasz Podgórnego należy także Tomasz Pułka, poeta, którego twórczość w ostatnich latach przeżywa krytyczny renesans. O recepcji jego książek można by napisać wiele, ja jednak chciałabym się skupić na jednym, niezbyt szeroko komentowanym tomie poety – wydanym już po jego śmierci w zbiorze *Wybieganie z rajju*. Mam tu na myśli tom poetycki *HWDP jako miejsce na Ziemi*, a przede wszystkim zawarte w nim utwory mające w podtytule słowo: *cover*. Wiersze te są wyrazistymi dialogami ze znanymi, kanonicznymi wręcz tekstami poetyckimi. Wśród klasyków, od których „odbija się” Pułka, znaleźli się m.in. Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz i Rafał Wojaczek. Krytyczne teksty o poszczególnych *coverach* napisali już młodzi krytycy: jako pierwszy uczynił to Łukasz Żurek w szkicu *Czego Henryk Markiewicz mógłby się dowiedzieć o młodej poezji, gdyby przeczytał „Do Tomka Pułki (cover)”*<sup>25</sup>, a w ślad za nim podążył Oskar Meller, opisując Pułkę „jako budowniczego ruin”<sup>26</sup>. Te głosy to istotne próby wykazania splotu (innego niż parodystyczny) między autorem, którego dykcja osadzona jest w stechnologizowanej rzeczywistości, a tradycją literacką.

<sup>24</sup> D. Kujawa, *Dlaczego Mariusz Pisarski nie trzyma się terminów*, „ArtPapier” 2017, nr 3 (315), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=318&artykul=5958&kat=17> [dostęp: 11.11.2018].

<sup>25</sup> Ł. Żurek, *Czego Henryk Markiewicz mógłby się dowiedzieć o młodej poezji, gdyby przeczytał „Do Tomka Pułki (cover)”*?, „Mały Format” 2017, nr 7–8, <http://malyformat.com/2017/08/czego-henryk-markiewicz-moglby-sie-dowiedziec-o-mlodej-poezji-gdyby-przeczytal-wiersz-do-tomka-pulki-cover/> [dostęp: 15.01.2020].

<sup>26</sup> O. Meller, *Pułka jako budowniczy ruin*, „Wizje” 2019, nr 2, <http://magazywnizje.pl/aktualnik/oskar-meller-tomasz-pulka-jako-budowniczy-ruin/> [dostęp: 15.01.2020].

Poetą, którego twórczość bardzo ciekawie ukazuje zmiany komunikacyjne jest także Kacper Bartczak. To twórca starszy zarówno od Jurczaka, jak i od Podgórnego czy Pułki – urodzony w 1972 roku, a debiutujący tomem *Sfera błędów urojonych* w roku 2000. Należy zatem do pokolenia, w którego twórczości wielu młodych krytyków, takich jak Jakub Skurtys, odnajdywało liberalne i immunizujące tendencje<sup>27</sup>. Jego dykcja jednak – zwłaszcza po roku 2013, kiedy wydał książkę *Przenicacy* – znacznie odbiega od pokoleniowych tendencji. Nazywany przez Martę Koronkiewicz „poetą intelektualnym”, wypracował niezwykle oryginalny idiom, oparty na przedefiniowanym przez siebie „wierszu organicznym”.

Bartczak wydał po *Przenicacy* jeszcze dwa tomy poetyckie: *Wiersze organiczne* (2015) oraz *Pokarm suweren* (2017). I właśnie druga z wymienionych książek wydaje się najbardziej radykalną i najdojrzałą realizacją jego programu poetyckiego. W *Pokarmie...* dezaktualizowane są binarność, które nierzadko uchodzą w myśleniu potocznym za oczywiste: świat nie dzieli się na kulturę i naturę, a tematy wiersza na wysokie i niskie. Na przekroczenie tych opozycji, a nawet na stworzenie alternatywy wobec nich, pozwala metaforyzowanie fizjologii. Cały projekt oparty jest nie tylko na refleksji intelektualnej, ale także na czułości językowej, którą obdarzony jest autor. Tendencja do podśluchiwania (czy też do mistrzowskiego mistyfikowania podśluchów?) sprowadza sytuacje liryczne na ziemię – umiejscawia je w konkretnych warunkach społecznych; tu i teraz. Ostatecznie u Bartczaka nawet codzienność i metafizyka nie stoją wobec siebie w opozycji, tylko wzajemnie z siebie wynikają<sup>28</sup>. Żywo zainteresowani Bartczakiem są najaktywniejsi krytycy poetyccy: Anna Kałuża<sup>29</sup>, Dawid Kujawa<sup>30</sup> czy Jakub Skurtys<sup>31</sup>. Wszyscy zwracają uwagę na perspektywę „spod mikroskopu”, skupiającą się na najmniejszych elementach rzeczywistości, która to mimo wszystko pozostaje spójna i wewnętrznie zależna – widoczne są w niej ściśle powiązania pomiędzy poszczególnymi elementami.

Wszyscy wymienieni powyżej autorzy różnią się w obranych strategiach i językach poetyckich. Recenzenci zwracają w ich przypadku uwagę na różne

---

<sup>27</sup> J. Skurtys, *Marsz liberalów, czyli o wspólnocie i jej braku w poezji tak zwanych „roczników 70.”*, „Fragile” 2016, nr 1 (31), s. 56.

<sup>28</sup> Pisałam o tym w również w recenzji tomu *Pokarm suweren*, zob. Z. Sala, *Profilaktyczna morfologia krwi*, „Odra” 2017, nr 9, s. 152–153.

<sup>29</sup> Zob. m.in. A. Kałuża, *Biologiczne i polityczne*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 18, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687> [dostęp: 29.01.2020]; A. Kałuża, *Szacunki ryzyka*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8549-szacunki-ryzyka.html> [dostęp: 29.01.2020].

<sup>30</sup> Zob. D. Kujawa, *Reorganizacja białek*, „Artpapier” 2017, nr 17 (329), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334> [dostęp: 29.01.2020].

<sup>31</sup> Zob. J. Skurtys, *Krótki traktat o urzędzeniach (zapiski z lektury)*, „biBLioteka” 2019, nr 18, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/krotki-traktat-o-urzedzeniach-zapiski-lektury/> [dostęp: 29.01.2020].

elementy: od ekokrytycznych po ściśle związane ze stosunkiem do tradycji literackiej. Mimo tych różnic można dostrzec elementy wspólne: problematyzowanie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-technologicznej, która wpływa na umiejscowienie podmiotu wobec innych instancji komunikacyjnych.

## Forma wiersza

Zmiany systemu komunikacji odbijają się nie tylko na tematyce wierszy najnowszych poetów, ale także na ich formalnych strategiach: dobieranych gatunkach, formach wersyfikacyjnych, typach liryki, dobranych środkach i narzędziach. W wielu tekstach można znaleźć środki stylistyczne wskazujące na to, jak podmiot we współczesnym świecie medialnym bombardowany jest przez wiele komunikatów, jednocześnie mając świadomość ich skrajnego zapośredniczenia. Widać to nie tylko w wierszach omawianego przeze mnie Jurczaka, ale także m.in. u Szczepana Kopyta – w tekstach poruszających tematykę wojenną, w których zostaje wykorzystany hasztag. Taki zabieg nie tylko implikuje uwikłanie podmiotu w medialną rzeczywistość, ale także może stanowić krytyczne odniesienie do tej rzeczywistości (w której krajowe media dowiadują się o konfliktach nie od swoich reporterów, a z mediów zagranicznych. Te z kolei portretują jedynie wyimek rzeczywistości, która jest na tyle skomplikowana, że łatwiej ją interpretować na podstawie twitterowych wpisów uczestników, niż obserwacji ich zachowania). Hasztag w mediach społecznościowych jest rodzajem linku, łączącego wypowiedzi wielu ludzi na ten sam temat. To odpowiednik tak fetyszowanego w badaniach nad cyfrową kulturą hipertekstu. Hasztag jednak ma prawdziwie polifoniczny potencjał, bo tworzony jest przez wielu autorów. (Inną sprawą jest to, czy ten potencjał faktycznie jest realizowany – ze względu na światopoglądowe bańki, których tworzeniu sprzyja mechanizm działania najpopularniejszych mediów społecznościowych). Jednak dopiero gdy umieści się go w utworze poetyckim (innymi słowy: gdy zostanie skopiowany i przeklepany do zupełnie innej, nieużytecznej sfery komunikacji), można zobaczyć z całą mocą wszystkie jego pozytywne i negatywne konotacje. Hasztag daje szansę na tworzenie bardziej polifonicznej przestrzeni, ale potencjał tej polifonii odkrywa się dopiero w poezji. Czułość na te (i inne) mechanizmy społeczne, uwikłanie podmiotów wierszy w sieciowe funkcjonowanie – to wszystko może przewartościowywać komunikacyjne relacje w wierszu.

Jest to widoczne na poziomie gatunkowym na przykład w wierszach Jurczaka. Recenzenci *Pamięci zewnętrznej* zwracali uwagę na specyficzny, często (może nawet obsesyjnie?) wykorzystywany przez Jurczaka gatunek –

elegię. Ten nieoczywisty wybór formalny komentowany był jako próba budowy mostu między tradycją a nowoczesnością lub pozostawiany sam sobie – zauważany, jednak nie interpretowany. Bardziej interesujące wnioski wysnuwali recenzenci, gdy dostrzegali w wierszach autora elementy języków programowania, w niektórych momentach dorównujące – jak zauważył Paweł Kozioł – ambicjom gatunkotwórczym<sup>32</sup>. Jednak zdaniem krytyka ten formalny postulat (tworzenia loopów poetyckich) ma charakter jednorazowy, owocuje jedynie w wierszu *#jakością\_Biedronki (loop dla Jana Kalwina)* i nie ma swojego dalszego ciągu w pozostałych utworach z *Pamięci zewnętrznej*. Z kolei zdaniem Krzysztofa Sztuffy strategia poetycka Jurczaka, nazwana przez krytyka „poetyką pętli” (w oczywisty sposób dialogującą z opisem Kozioła; *loop* [ang.] – pętla) jest wynikiem remiksu dwóch ważnych dla Jurczaka dykcji: Miłosza i Pułki.

Myślę, że intuicje obu recenzentów idą w dobrym kierunku, jednak nie prowadzą wystarczająco daleko. Projekt poetycki Jurczaka, tak dobrze dopracowany w szczegółach stylistycznych, wyróżnia się dużą konsekwencją i opiera się na próbie przepracowania współczesnych problemów za pomocą silnej, twórczej formy, potraktowanej całkowicie poważnie, a nie jak „postmodernistyczna igraszka”<sup>33</sup>.

Pętlę jako formę charakterystyczną dla pisania Jurczaka rozumieć można dwojako: jako pojęcie wywodzące się z muzyki elektronicznej oraz jako pętlę iteracyjną, wywołującą w programowaniu powtarzanie określonych czynności aż do osiągnięcia zamierzonego skutku. Paweł Kozioł zwracał w swojej recenzji uwagę na pokrewność, a właściwie nawet jednoznaczność dziedzin: matematyki i muzyki<sup>34</sup>. Ta uwaga, choć interesująca, ignoruje pewną istotną różnicę między rodzajami pętli. Muzyczna kontynuuje swoje trwanie niezmiennie, jako tło – jej zakończenie warunkowane jest estetycznie, a nie celem, który ma zostać osiągnięty. Natomiast programistyczna pętla „dla” (*for loop*) – wprost sugerowana przez Jurczaka w tytułach utworów – zawiera w sobie warunek zakończenia działania i przestaje pracować, gdy ten warunek się ziści. Problem w tym, że w wierszach Jurczaka pętla ma potencjał zapętlenia się bez końca – bez ostatecznego wyniku, prawidłowej odpowiedzi. Mówi nam to struktura samych tekstów, które rozpoczynają się na przykład od zamknięcia nawiasu:

<sup>32</sup> P. Kozioł, *Poziomy powtórzeń (loop dla Radosława Jurczaka)*, „Wakat” 2017, nr 2, <http://wakat.sdk.pl/poziomy-powtorzen-loop-dla-radoslaw-jurczaka/> [dostęp: 7.04.2019].

<sup>33</sup> „Szczerze nienawidzę postmodernistów z ich strategią ironizowania konwencji, używania ustalonych form jako zabawek etc.” – mówi Jurczak w wywiadzie. R. Jurczak, Z. Sala, *op.cit.*, s. 18.

<sup>34</sup> „Pierwsze skojarzenie mówi to i owo o strukturze wiersza (loop to sampel powtarzający się przez cały czas trwania utworu). Drugie wzmocnione jest natomiast przez numerowanie strof od zera, zgodnie z praktyką choćby programistycznego języka C. Jeśli uważasz, że muzyka to matematyka, możesz zignorować różnicę” (P. Kozioł, *op.cit.*).

#jakością\_Biedronki (loop dla Jana Kalwina)

(0)

) Drzwi połyskliwie przesuwne  
 światel mnogość i dóbr  
 (jak temat do rozmowy któremu kończy się tlen)

[...]

(6)

jakoż i pięć osiemdziesiąt  
 dzieje się wedle miary  
 (niewidzialny debugger podmienia obserwatorów  
 (s. 10–11))

Syntezę języków (literackich i programowania) na poziomie strukturalnym dość wyraziście podpowiada numerowanie strof w wielu wierszach. Cyfry w nawiasach sprawiają wrażenie, że oto ma miejsce nie tylko porządkowanie treści, ale także wywoływanie kolejnych czynności – wiersz działa tu i teraz, w momencie bycia odczytywanym. Szczególnie wyrazisty w tym kontekście zdaje się nawias klamrowy w utworze *18 elegii dla Alyana Kurdiego* (s. 27–29), który otacza cały wiersz, jak gdyby wywołując pętlę. Ponieważ jednak pętla ta nie ma zdefiniowanych żadnych warunków powtórzeń, będzie wywoływana bez końca. Forma działa tak, że ta elegia nie ma prawa się skończyć, nigdy nie wybrzmi jej ostatnia nuta – bo jej patos, powaga i smutek skupione są nie tyle na partykularnej stracie w postaci życia człowieka, ile przede wszystkim na wszystkich czynnikach, które do tej straty doprowadziły i na mediach, które pośredniczyły w informowaniu o niej. Skupia się zatem na mechanizmach konfliktu narodowych gospodarek z globalną polityką społeczną, a także szerzej: na mechanizmach globalizacji i kapitalizmu w ogóle.

Zupełnie inne kwestie formalne okażą się istotne w przypadku *Pamiętnych statusów*. W tomie Łukasza Podgórnego duże znaczenie ma tryb powstania książki. Wszystkie zamieszczone w niej teksty publikowane były wcześniej na facebookowym fanpage’u „cichy nabiau”. Początkowy zamysł autorski nie dotyczył zatem tworzenia wierszy, tylko facebookowych statusów. Ich charakter z konieczności naznaczony był pewnym poetyckim zacięciem, ponieważ fanpage powstał jako pokłosie działającego już wcześniej bloga. Jednak specyfika kanału komunikacji, jakim jest portal społecznościowy, narzuciła określone konwencje komunikacyjne, takie jak promowanie treści wzbudzających bardzo silne emocje przy maksymalnej ekonomizacji języka (w ten sposób zwiększa się potencjał wzbudzania reakcji odbiorców, co wpływa na wyliczenia facebookowych algorytmów i popularność komunikatu). W związku z tym

w ramach nowych mediów najczęściej spotyka się treści, których celem jest wzruszenie, zdenerwowanie lub rozbawienie odbiorcy<sup>35</sup>.

Inną konsekwencją powstawania książki na facebooku jest możliwość realnej interakcji z czytelnikiem. To medium stwarza możliwość szybkiego reagowania – odbiorcy mogą natychmiast wyrazić aprobatę lub sprzeciw, dodać coś od siebie, dopisać komentarz. W ten sposób niejako przedłużają „wiersz”, tworząc nowy komunikat o kolejnych możliwościach interpretacyjnych. Nie bez znaczenia pozostaje także możliwość realnego wpływu czytelnika na decyzje twórcze autora. Ślady tej interakcji znajdziemy na początku i na końcu *Pamiętnych statusów*, gdzie umieszczone zostały niby-blurby: krótkie cytaty, parafrazy lub wręcz copypasty faktycznych internetowych wypowiedzi.

Rozwiązania zaproponowane przez Podgórnego są również swego rodzaju precedensem na poziomie gatunkowym – wiersz, przechodząc w status, traci formalną powagę i dzięki temu może przekazywać treści, które ze względu na swoją banalność byłyby nie do przyjęcia w innej sytuacji komunikacyjnej.

Podobnie jest z coverami Pułki, co najlepiej pokazać na przykładzie (tak, jak zrobili to Żurek czy Meller). Pułka dialoguje między innymi z wierszem *Sezon* Rafała Wojaczka. Tam, gdzie wrocławski poeta budował obraz poruszenia tego, co zwykle trwa w stałości (być może nawiązując do Szekspira):

Tylko drzewa się ruszają  
niepospolite ruszenie drzew,

Pułka konstruuje dystych, posługując się obrazami zbudowanymi na zasadzie przeciwieństwa wobec oryginału:

Tylko korzenie się nie ruszają  
pospolite trwanie korzeni,

jednocześnie jakby komentując całą swoją poetycką strategię przyjętą przy pisaniu coverów. Korzenie, czyli – dla poety – klasycy, albo szerzej: cała historia literatury, to coś, co trwa w bezruchu, funkcjonuje statycznie. Wiersze uznanych, nieżyjących poetów to zaśnieżone pomniki, na które można patrzeć z podziwem, ale właściwie żadna inna interakcja nie wchodzi

---

<sup>35</sup> W 2018 roku portal facebook.com włączył możliwość reagowania na komunikaty na różne sposoby: nie tylko za pomocą wyrażenia aprobaty (like) lub skomentowania. Od tamtej pory można także wyrazić wobec facebookowych treści: uwielbienie („super!”), rozbawienie („haha”), zaskoczenie („wow”), smutek („przykro mi”), a także gniew („wrrr”). Każda z tych nowo dodanych reakcji o silnym zabarwieniu emocjonalnym pozycjonuje treści wyżej niż standardowy „like”.



w grę. Pułka próbuje przeciwstawić się takiemu stanowi rzeczy. Proponuje żywą interakcję z tymi pomnikami, czasami nawet związaną z radykalnymi próbami ich obalenia. Należy jednak pamiętać, że takie czynności są możliwe jedynie w momencie, gdy dopuszcza się i zauważa obecność tych pomników, gdy docenia się wagę tradycji literackiej. Jest to więc nieustanny dialog, który może wpływać nie tylko na czytanie Pułki, ale także, jak zauważył Łukasz Żurek, na możliwe sposoby czytania samych klasyków<sup>36</sup>. Sądzę, że na covery z tomu *HWDP jako miejsce na Ziemi* można spojrzeć nie tylko jak na ćwiczenia stylistyczne czy nawet jak na rozumiany po Bloomowsku mechanizm zwalczania lęku przed wpływem. To raczej próba wejścia w dialog, przemodelowania zastanych artefaktów kultury, zmierzenia się z nimi w taki sposób, by zarówno wpisać własną twórczość w ciąg tradycji poetyckich, jak i zastanowić się nad wyglądem tych tradycji. W tej sieci rolę aktantów pełnią teksty, które działają na współczesnego czytelnika i współczesnego poetę – i tym działaniem prowokują lub nawet wymuszają twórcze reakcje.

W niepublikowanym przed śmiercią poety projekcie *HWDP jako miejsce na Ziemi* znajduje się jeszcze inny – interesujący zarówno w kontekście cyfrowej konwergencji, jak i jej wpływu na literacką komunikację – cykl wierszy. Składa się z trzech utworów, z których każdy nosi tytuł *Wiersz polecenia* z dodanym w nawiasie numerem (1–3). Wiersz poleceń to najpopularniejsza forma interakcji człowieka z komputerem – opiera się ona na wydawaniu przez użytkownika sformułowanych w obrębie określonej logiki i składni komend, a następnie interpretowaniu ich przez komputer<sup>37</sup>. U Pułki ten dialog odbywa się jednak w nieco innym trybie. Człowiek i maszyna zamieniają się rolami – ten pierwszy staje się jednostką od zadawania pytań, podczas gdy komputer jest od tego, by człowieka dyscyplinować. Widać to doskonale w tekście *Wiersz polecenia* (2):

Czy autor stosujący środki (mnoga!) jest sam dla siebie wiarygodny?

Nie?

Czy autor jest pod wpływem środków?

Nie. Autor zerwał ze środkami na korzyść (?) krawędzi.

<sup>36</sup> „Dopiero pastiszowo-parodystyczne zabiegi autora „Mixtape`u” wyciągają z wiersza Herberta coś, co nie pachnie naftaliną” – pisał Żurek w szkicu *Czego Henryk Markiewicz mógłby się dowiedzieć...*

<sup>37</sup> Za: *Wiersz polecenia*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiersz\\_polecenie%C5%84](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiersz_polecenie%C5%84) [dostęp: 29.01.2020].

Czy ta linijka (którą nauczyciel odłożył na krawędź biurka?) wymyka się hierarchizacji jaką przyjął (od dziecka jak piłkę na szkolnym gładkim bez zasad) autor na potrzeby (?) utworu „Wiersz polecenia (2)”?

Nie pierdol.

To właściwie dialog równego z równym, w którym nieco bełkotliwie (co dla Pułki w pewien sposób charakterystyczne – potwierdza to chociażby projekt czytania tej twórczości proponowany przez Pawła Kaczmarskiego: jako przeplatającej się struktury szumów i świateł) próbuje się rozstrzygnąć kwestie związane ze statusem wiersza i jego twórcy.

U Bartczaka formalna świadomość i dojrzały warsztat przynoszą jeszcze inne plony. Widać to doskonale, gdy zderzy się jego działalność poetycką i krytyczną. Na przykład w wierszu *Glon chtoniczny*, zawierającym tytułowy dla ostatniego tomu Bartczaka epitet rzeczownikowy:

Ja pokarm suweren  
torfem zdaniowym  
katatonicznym puszczam się  
prądem przezeń po samo piękno

samo z siebie śliny nasienia skóry  
robot liryczny białkowego skryptu  
który wybucham płaczem rześnistym  
w gnój ily tomy genomu

nadmieniony w rozkładzie  
nadrukiem estrem spitym z ziemi  
pozwól niech sycę węglan polityczny  
niech mu będę pożywny auratyczny

Między *Wierszami organicznymi* a tomem *Pokarm suweren* dokonano się przejście gramatyczne: od cyzelowanych form zdaniowych w książce z 2015 roku do porozrzucanych epitetów czy metafor dopełniaczowych wierszy z 2017 roku. To, co widoczne w warstwie znaczeniowej – choć być może nie nadto oczywiste, ze względu na hermetyczność dykcji, na którą zwrócił uwagę Tomasz Cieślak-Sokołowski w recenzji o znamienym tytule *Atak trudnego wiersza*<sup>38</sup> – zaczyna przechodzić także do warstwy językowej. Wiersz ten mógłby przecież zostać w toku analizy poetologicznej nazwany wierszem wolnym – nie spełnia bowiem kryteriów żadnego systemu wersyfikacyjnego.

<sup>38</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Atak trudnego wiersza*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 6 (28), s. 116–119.

Jest jednak spleciony siecią połączeń między funkcjonującymi w jego obrębie aktorami; poprzez tryb wyliczeniowy możemy dojrzeć, jak wiele składowych świata („śliny nasienia skóry”, „gnój iły tony genomu” itd.) funkcjonuje obok podmiotu na równych co on prawach. Dlatego rytm tego wiersza to rytm funkcjonowania żywego organizmu. Jego forma zaś – to sieć, płatanina potencjalnych i już uznanych podmiotowości. Co nie bez znaczenia, bardzo zbliżonej redefinicji wiersza nie-wolnego dokonywał Bartczak, analizując w *Świecie nie scalonym* wiersze Roberta Creeleya:

Według większości komentarzy tekst ten [*Znam jednego człowieka* – przyp. Z.S.] napisany jest wierszem wolnym. Jeśli tak, to chyba jednak do końca nie zdajemy sobie sprawy, czym jest ta forma. Wszystko jest tu przepływowo, uczulone, unerwione, a zatem powiązane. [...] musimy inaczej myśleć o wolności wiersza wolnego. Jest on tak samo wolny jak organizm, który jest zaangażowany w jedną ze swoich głupich, codziennych, przyziemnych, jakże nieliterackich czynności<sup>39</sup>.

Ten fragment tekstu krytycznego bardzo dobrze pokazuje, że autor pała poetyckim zafascynowaniem w stosunku do tekstów, w których elementy rzeczywistości są współzależne, spójne – działają jak żywy organizm.

## Podmiotowość

Trudno uchwycić podmiot w *Pamięci zewnętrznej* Jurczaka. Nie wynika to jednak z rozedrgania osobowościowego mówiącego w wierszu podmiotu, a bezpośrednio z projektu poetyckiego: Jurczak stawia bowiem temat (i jego formalną realizację) na pierwszym planie. Nie zajmuje się intymnym przeżyciem jednostki – interesują go raczej problemy świata. Końcówki osobowe pojawiające się w wierszach sugerują różne osoby mówiące, choć najczęściej odnaleźć wśród nich można pierwszą osobę liczby pojedynczej rodzaju męskiego. W otwierającej tom *Tej samej elegii napisanej trzy razy* podmiot przechodzi od snucia opowieści właśnie w tej formie gramatycznej („byłem”, „bałem się”, „myślałem” itd.) do liczby mnogiej („Nie byliśmy jeszcze na pewno // pokoleniem graliśmy w grę grała w nas gra”) – ta zresztą pojawia się jeszcze w późniejszych wierszach tomu. Może to świadczyć o przechodzeniu od twórczego indywidualizmu do pokoleniowej wspólnoty, ale może też być po prostu świadectwem rozpraszania się podmiotu, mniejszego skoncentrowania na jednostkowej potrzebie wyrazu.

Ciekawe są również te formy wierszowe, w których silny (czy też bezpośrednio wyrażony) podmiot w ogóle nie występuje, a które skupiają się na

<sup>39</sup> K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 171–172.

opisie rzeczywistości pozornie niezapśredniczonej przez doświadczenie jednostki. Najczęściej są to krótkie utwory z końcowych partii tomu, jak ten:

#poetyka

(wedle reguł poezji staroarabskiej wiersz zaczyna się od opisanie obozowiska w którym zeszedł wieczora przebywała ukochana poety dalej następuje opis wielbłąda później należy pisać o wojnie)  
(s. 34)

Podmiot Jurczaka nie ma zatem żadnych istotowych własności, jest raczej uwikłany w relacje z otoczeniem i jego postawa wynika właśnie z sytuacji – jak pisał Kaczmarek, raczej „bywa” niż „jest”. To doskonale koresponduje z charakterem myśli Latoura, który podsumowuje Ewa Bińczyk:

Antyesencjalizm Latoura wiąże się z jego postulatem porzucenia rozróżnienia pomiędzy ontologią i epistemologią. Nie należy stawiać pytań dwojakiego rodzaju, z jednej strony ontologicznych, o to, co istnieje, a z drugiej strony epistemologicznych, o to, co jest poznane. Historia poznawania aktanta, budowania z nim relacji i tworzenia sieci składa się na jego tożsamość i esencję<sup>40</sup>.

Podobnie problem tożsamości podmiotu wyjaśnia Krzysztof Abriszewski, kiedy w drugim rozdziale *Poznania, zbiorowości, polityki* polemizuje z układem dzielącym rzeczywistość na podmiot, przedmiot i wiedzę (język – czyniąc to, powołuje się na Andrzeja Zybortowicza), zarzucając temu projektowi przede wszystkim sztuczne oddzielenie człowieka (czy też jego umysłu) od otaczającej go rzeczywistości<sup>41</sup>. Zdaje się, że Jurczak w swoim projekcie poetyckim<sup>42</sup> próbuje zrealizować w praktyce postulat scalenia tych sztucznie rozdzielonych elementów: podmiotu lirycznego (który nazywać w tym kontekście należy aktantem) oraz rzeczywistości, w której funkcjonuje, i z którą splątany jest przez sieć relacji. Dlatego też skupianie się na doświadczeniu osobnego, partykularnego *podmiotu* nie ma sensu poznawczego: „wiemy [...], iż nigdy nie mamy do czynienia z pojedynczymi obiektami (ludźmi bądź czynnikami pozaludzkimi), a zawsze z łańcuchami łączącymi wiele bytów”<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Brunona Latoura*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2005, nr 10, s. 91–102.

<sup>41</sup> K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008, s. 25.

<sup>42</sup> Autor podkreśla to także pośrednio w odautorskich deklaracjach. „To świat jest interesujący, nie ja” – mówił w czasie spotkania autorskiego w Krakowie.

<sup>43</sup> K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość...*, s. 230.

Ciekawe przeorganizowanie w obrębie kategorii podmiotowości widać także w *Animaliach*. Książka Adamowicz podzielona jest na dwie części: *Kręgowce* i *Bezkręgowce*. Symboliczne przesunięcie niektórych bohaterów z pierwszej grupy do drugiej nie stanowi jedynie oceny ich moralności (co moglibyśmy wywnioskować na podstawie prostej alegorii kręgosłupa moralnego), a wynika raczej z intuicyjnego przebudowywania zastałych hierarchii. Empatia w stosunku do najmniejszych aktantów jest tak wszechobecna w dykcji Adamowicz, że w jej obrębie normalnym zdaje się usytuowanie wpływowego miliardera w grupie, która zazwyczaj hierarchizowana jest najniżej: w grupie bezkręgowców<sup>44</sup>. Interesująco rozgrywa się to w parze wierszy: *recytatyw Marii Callas kołyszącej w brzuchu tasiemca* oraz *recytatyw tasiemca wczepionego w jelito Marii Callas*. Pierwszy z nich jest opisem odczuć bohaterki wobec własnego ciała. Drugi zaś jest próbą przyjęcia perspektywy pasożyta. W przypadku tego drugiego, skojarzenie z charakterystycznym fragmentem *Splatając na nowo to, co społeczne* Latoura narzuca się samo:

Kiedy słynna sopranistka mówi: „to mój głos mówi mi, kiedy skończyć i kiedy zacząć”, jak szybko socjolog powinien dojść do wniosku, że śpiewaczka jest tutaj „typowym przypadkiem” „fałszywej świadomości”? [...] A jednak sopranistka powiedziała, że dzieliła swoje życie z głosem, który sprawiał, że robiła różne rzeczy. Czy jesteśmy w stanie docenić ten dziwny sposób mówienia, czy nie<sup>45</sup>?

W bliźniaczych wierszach Adamowicz ma miejsce podobna sytuacja. Coś, co przecież nie ma statusu podmiotu, staje się sprawcze i wpływa na tego (albo radykalniej: przejmuje kontrolę nad tym), kogo normalnie nazwalibyśmy podmiotem, a w tym przypadku moglibyśmy nawet dookreślić epitetem: liryczny. Poetka w praktyce pokazuje, jak „[...] liczni inni sprawiają, że aktor działa” oraz dowodzi, że „inni” wcale nie muszą być ludźmi. Widać to dokładnie w końcowych wersach *recytatywu tasiemca*:

kiedy stoisz na scenie  
to nie ciebie oklaskują  
Violetto Tosco Normo Aido  
tylko wstążkę w twoich trzewiach  
ściskającą talię od wewnątrz  
uczyniłem cię smukłym owocem  
z drzewa poznania *bel canto* i *brutta vita*

<sup>44</sup> Pisałam o tym również w recenzji tomu, zob. Z. Sala, *Taniec z policzkowaniem*, „Wizje” 2019, nr 2, <http://magazynwizje.pl/aktualnik/zuzanna-sala-taniec-z-policzkowaniem/> [dostęp: 29.01.2020].

<sup>45</sup> B. Latour, *op.cit.*, s. 69.

strzeż się  
moje dzieci już kwitną w twoim mięsie (*Animalia*, s. 32)

Pojedyncze wiersze Adamowicz to indywidualne historie, w których występuje określona liczba aktantów, nie tworzą one rozbudowanej sieci relacji, jednak faktycznie rozbrajają i dezaktualizują granicę oddzielającą czynniki ludzkie od pozaludzkich. Odtworzenie czyichkolwiek myśli jest ostatecznie zadaniem karkołomnym i niewykonalnym – jednak podejmowanie prób (ze świadomością ostatecznego fiaska) jest poetycką pracą nad świadomością emocjonalną i empatią. Choć struktura relacji w obrębie jednego wiersza zdaje się niewielka (na powyższym przykładzie możemy ją zaobserwować jedynie na linii tasiemiec – Maria Callas – audytorium), to do tej struktury przynależą bezsprzecznie instancje zewnętrzne.

Kiedy natomiast Meller opisywał mechanizmy działające w wierszach Pułki, zwracał uwagę m.in. na wiersz *Malo śpię (cover)*, który jest ćwiczeniem stylistycznym, polegającym na przepisaniu na własnych zasadach wiersza Czesława Miłosza *Dużo śpię*. Twórca dość dokładnie przeanalizował charakterystyczny dla Pułki zabieg budowania opozycji w stosunku do oryginału. Pisał m.in. o przekładaniu Miłoszowskiej globalności na sprywatyzowaną lokalność, porównując fragment wiersza:

Na prawo ściana odlana z betonu,  
za tą ścianą pokój, za pokojem dom,  
za domem las, aż do Izdebnika.  
Na lewo pole rodziny polewka,  
za polem stare przedszkole gdzie uprawia się dzieci,  
za przedszkolem jezdnia i w tej jezdni dziury,  
za dziurami wypadki i śmierć<sup>46</sup>.

z analogicznym miejscem oryginału:

Na prawo zatoka jak odlana z cyny,  
za tą zatoką miasto, za miastem ocean,  
za oceanem ocean, aż do Japonii.  
Na lewo suche pagórki z białą trawą,  
za pagórkami nawodniona dolina gdzie uprawia się ryż,  
za doliną góry i sosny ponderosa,  
za górami pustynia i owce<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> C. Miłosz, *Dużo śpię* [w:] *idem, Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 537.

<sup>47</sup> T. Pułka, *HWDP jako miejsce na Ziemi* [w:] *idem, Wybieganie z rajy*, Stronie Śląskie 2017, s. 255.

Warto zwrócić jednak uwagę na inne (niż jedynie globalność – lokalność) miejsce rozdźwięku między klasycznym oryginałem a coverem. Miłośz opisuje krajobraz, natomiast autor *Paralaksy w weekend* – splecione w krajobrazie jednostki. Meller pisze, że „[...] autor *Ocalenia* cierpi [...] za miliony, gdy Pułka odbija tę [...] pozę”, prywatyzuje ból i skupia się na własnych problemach psychicznych. Zdaje się jednak, że ten „sprywatyzowany ból” nie jest jedynie jednostkowym bólem podmiotu – on się instersubiektywizuje w brudnym i niepokojącym krajobrazie. „Wypadki i śmierć” nie dotyczą przecież mówiącego w wierszu, podobnie jak możemy założyć, że doświadczenie „[...] starego przedszkola gdzie uprawia się dzieci” też nie jest bezpośrednim przeżyciem podmiotu, a stanowi jedynie zaobserwowany element rzeczywistości. Ten poetycki obraz nie jest zatem, jak twierdzi Meller, sprywatyzowany; jest raczej czuły na funkcjonujące w nim prywatności, które – splecione ze sobą – tworzą lokalny krajobraz. Wspomniane przedszkole nie pozostaje zresztą pustym rekwizytem, to instytucja, w której „uprawia się dzieci” – z definicji wręcz dehumanizuje i wpasowuje jednostki w otoczenie. Pułka patrzy w tym wierszu na rzeczywistość bez dystansu, ale bez skupienia się jedynie na narracji samego podmiotu.

Z kolei Bartczak idzie kilka kroków dalej i niekiedy w sposób bardzo dosłowny oddaje sprawiedliwość nieludzkim elementom rzeczywistości, podkreślając znaczenie ich działania zarówno w makroskali (w rzeczywistości społecznej), jak i mikroskali (w obrębie organizmu podmiotu wiersza). Przykładem tego jest – rozdzielony w tomie *Wiersze organiczne* – cykl: *Realizm protokolarny A* oraz *Realizm protokolarny B*. W tym pierwszym mamy do czynienia z nagromadzeniem apostrof skierowanych w stronę nieoczywistych mikro-aktantów:

Witko wirusa walcząca o śluz na koniuszku członka  
tobie się kłaniają zastępy narodów

Koraliku bakterii uodpornionej  
ty budzisz zazdrość badaczy i każesz im lepiej pracować

[...]  
Waluto sztuczna o ciebie zabijają się narody w ten sposób zachęcone do większej  
wydajności  
tobie niesiemy kosze pełne plonu

[...]

Formularzu aplikacyjny obliczony na tysiąc godzin odbierasz dzieciom ich matki  
i ojców  
twoje szaleństwo mądrością wcieloną



Gwałcie na bezbronnych i chromych  
co jeszcze powiesz

Trawo trawo trawo jeszcze raz trawo  
porośnij nie pożałujesz

W tym wierszu bagatelizowane elementy rzeczywistości stają się zarówno zatrważające, jak i godne hołdu czy okazania podziwu. Najprostszy i zarazem najważniejszy wniosek, jaki płynie z obrazu zarysowanego w cytowanym fragmencie, to rozpoznanie, że rzeczywistość i jej najmniej obojętne nam składowe tworzone są nie tylko przez ludzi. Rozciągnięcie tego łańcucha wniosków można znaleźć w *Realizmie protokolarnym B*, który jest czymś w rodzaju hymnu dziękczynnego, skierowanego jednak w stronę nie tego, co transcendentne, a tego, co immanentne: elementów składowych organizmu:

Bryłko pyłu, co zechciałaś się we mnie ułożyć  
Dziękuję ci

[...]

Albumino coś przeszła liczne skamienienia by stać się synapsą w głowie dziecka  
Bądź chwalona

Bartczak nie podejmuje prób wyjścia poza perspektywę antropocentryczną – cały czas jego podmiot jest podmiotem ludzkim, osadzonym w kulturowych realiach, uwikłanym w język. To, co wyróżnia go od podmiotu skoncentrowanego w pełni na sobie, to zauważenie sieci relacji, w której funkcjonuje, i która czyni go jednostką współzależną.

## Struktury sieciowe

Zarówno u Radosława Jurczaka i Łukasza Podgórnego, jak i u Kacpra Bartczaka, Anny Adamowicz czy Tomasza Pułki dochodzi do pewnego rodzaju osłabienia podmiotu lirycznego. Okazuje się on nie tylko mniej sprawczy, ale także mniej skoncentrowany na sobie. To, co klasycznie nazwalibyśmy podmiotem lirycznym, funkcjonuje w tej poezji w obrębie sieci zależności z innymi czynnikami kształtującymi rzeczywistość, a czynniki te mogą być zarówno ludzkie, jak i pozaludzkie. Żeby lepiej zrozumieć, na czym polega to przesunięcie, można zrezygnować z tradycyjnego, poetologicznego myślenia o podmiocie, na rzecz socjologicznego myślenia o aktorze. Jeśli przestaniemy mówić o „podmiocie”, a zaczniemy koncentrować się na „aktorze”, możemy

dojść do wniosku, że aktor nigdy nie jest jeden. Nawet jeśli niekiedy stanowi centrum opowieści o świecie, to zawsze funkcjonuje w latourowskiej płata-  
ninie innych aktorów i aktantów, czynników ludzkich i pozaludzkich.

Zaproponowana przez ANT radykalnie antyesencjonalna perspektywa spojrzenia na składniki rzeczywistości pozwala na osobliwe, a jednocześnie bardzo uniwersalne przewartościowanie myślenia o relacjach społecznych. Rozszerzenie definicji „społeczeństwa” na wszystko, co mieści się w obrębie działającej rzeczywistości, pozwala nie tyle na redystrybucję, ile zauważenie i uznanie sprawczości różnych elementów tejże rzeczywistości. Uniwersalizm teorii Latoura polega na tym, że w zasadzie można za jej pomocą połączyć wątki technologiczne, ekokrytyczne, a nawet autotematyczne (czy też ściślej: związane z problemem ontologii wiersza).

Podsumowując: w ramach przyjętej przeze mnie perspektywy literatura jest (f)aktem społecznym, w którym – co więcej – wysledzić można „sprawozdania” czy „relacje” z tego, jak wygląda sieć społeczna, w której (f)akt ten zafunkcjonował. Za najciekawsze literacko i poznawczo uznaję te projekty poetyckie, w których eksperyment formalny (polegający np. na wprowadzeniu elementów technologicznych do wiersza) koresponduje z eksperymentem społecznym. Przeanalizowana przeze mnie najnowsza twórczość wybranych poetów i poetek przekonuje o zasadności takich propozycji lekturowych.

## Bibliografia

- Abriszewski K., *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2008.
- Abriszewski K., *Teoria aktora-sieci Brunona Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 113–126.
- Adamowicz A., *Animalia*, Kołobrzeg 2019.
- Bartczak K., *Pokarm suweren*, Kołobrzeg 2017.
- Bartczak K., *Świat nie scalony*, Wrocław 2009.
- Bartczak K., *Wiersze organiczne*, Łódź 2015.
- Bińczyk E., *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Brunona Latoura*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2005, nr 10, s. 91–102.
- Castells M., *Galaktyka Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Castells M., *Koniec tysiąclecia*, przeł. J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2009.
- Castells M., *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, J. Szymański, K. Pawluś, J. Stawiński, Warszawa 2008.
- Chorzewska P., *Cybernetyczny pop*, „Mały Format” 2017, nr 5, <http://malyformat.com/2017/05/cybernetyczny-pop/> [dostęp: 11.11.2018].
- Cieślak-Sokołowski T., *Atak trudnego wiersza*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 6 (28), s. 116–119.

- Jurczak R., *Pamięć zewnętrzna*, Łódź 2016.
- Jurczak R., *'ve promised you villanelles (bootstrap)*, „KONTENT” 2018, 1 (4), s. 13–17, <http://kontent.net.pl/kontent-4/> [dostęp: 11.11.2018].
- Jurczak R., Sala Z., *Nadwyrężanie vilanelli. Rozmowa z Radosławem Jurczakiem*, „KONTENT” 2018, nr 1 (4), s. 18–23, <http://kontent.net.pl/kontent-4/> [dostęp: 11.11.2018].
- Kaczmarski P., *Kontent na przyczepę*, „Odra” 2017, nr 2, s. 150–151.
- Kaczmarski P., *Zamieszkać w monitoringu*, „ArtPapier” 2017, nr 7 (319), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6065> [dostęp: 11.11.2018].
- Kałuża A., *Biologiczne i polityczne*, „Tygodnik Powszechny” 2016, nr 18, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687> [dostęp: 29.01.2020].
- Kałuża A., *Szacunki ryzyka*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8549-szacunki-ryzyka.html> [dostęp: 29.01.2020].
- Kola A.F., *ANT-ologia literatury*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 1 (15), s. 35–47.
- Kozioł P., *Poziomy powtórzeń (loop dla Radosława Jurczaka)*, „Wakat”, <http://wakat.sdk.pl/poziomy-powtorzen-loop-dla-radoslaw-a-jurczaka/> [dostęp: 7.04.2019].
- Kujawa D., *Dlaczego Mariusz Pisarski nie trzyma się terminów*, „ArtPapier” 2017, nr 3 (315), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=318&artykul=5958&kat=17> [dostęp: 11.11.2018].
- Kujawa D., *Reorganizacja białek*, „Artpapier” 2017, nr 17 (329), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334> [dostęp: 29.01.2020].
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Meller O., *Pulka jako budowniczy ruin*, „Wizje” 2019, nr 2, <http://magazynwizje.pl/aktualnik/oskar-meller-tomasz-pulka-jako-budowniczy-ruin/> [dostęp: 15.01.2020].
- Miłosz C., *Dużo śpię [w:] idem, Wiersze wszystkie*, Kraków 2015.
- Nagle A., *Introduction. From Hope to Haramble [w:] Kill All Normies. The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to the Alt-Right and Trump*, [e-book] Winchester/Washington 2017.
- Podgórní Ł., *Pamiętne statusy*, Kraków/Internet 2016.
- Pułka T., *HWDP jako miejsce na Ziemi [w:] idem, Wybieganie z rajy*, Stronie Śląskie 2017.
- Rybicki R., *Jurczakopamięć*, „Opcje” 2016, nr 17–18, <http://opcje.net.pl/robert-rybicki-jurczakopamiec-radoslaw-jurczak-pamiec-zewnetrzna/> [dostęp: 24.03.2019].
- Sala Z., *Profilaktyczna morfologia krwi*, „Odra” 2017, nr 9.
- Sala Z., *Taniec z policzkowaniem*, „Wizje” 2019, nr 2, <http://magazynwizje.pl/aktualnik/zuzanna-sala-taniec-z-policzkowaniem/> [dostęp: 29.01.2020].
- Skowronek B., *Mediolingwistyka. Teoria, metodologia, idea*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2 (14), s. 15–26.
- Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013.
- Skurtys J., *Koniec antropocenu*, „biBLioteka” 2019, nr 1, <https://www.biroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/koniec-antropocenu/> [dostęp: 15.01.2020].

- Skurtys J., *Krótki traktat o urządzeniach (zapiski z lektury)*, „biBLioteka” 2019, nr 18, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/krotki-traktat-o-urazdzeniach-zapiski-lektury/> [dostęp: 29.01.2020].
- Skurtys J., *Marsz liberalów, czyli o wspólnocie i jej braku w poezji tak zwanych „roczników 70.”*, „Fragile” 2016, nr 1 (31), s. 54–61.
- Szczęсна E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.
- Sztafa K., *Ażeby jęło się klębić. O debiutanckim tomie poezji Radosława Jurczaka „Pamięć zewnętrzna”*, „Kultura Liberalna” 2016, nr 41, <https://kulturaliberalna.pl/2016/10/11/krzysztof-sztafa-recenzja-debiut-radoslaw-jurczak-pamiec-zewnetrzna/> [dostęp: 11.11.2018].
- Szumańska J., *Wrózenie z wnętrzości*, „ArtPapier” 2019, nr 17 (377), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=377&artykul=7482> [dostęp: 29.01.2020].
- Waligóra A., *Toczyć bekę elegii*, „ArtPapier” 2017, nr 7 (319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6062> [dostęp: 11.11.2018].
- Wiersz poleceń*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiersz\\_polece%C5%84](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiersz_polece%C5%84) [dostęp: 29.01.2020].
- Żurek Ł., *Czego Henryk Markiewicz mógłby się dowiedzieć o młodej poezji, gdyby przeczytał „Do Tomka Pulki (cover)”?*, „Mały Format” 2017, nr 7–8, <http://malymformat.com/2017/08/czego-henryk-markiewicz-moglby-sie-dowiedziec-o-mlodej-poezji-gdyby-przeczytal-wiersz-do-tomka-pulki-cover/> [dostęp: 15.01.2020].