

Wiersze bez tekstu: **mój czas, moje wydarzenie, moja jedyna realność**

MAREK PIENIAŻEK

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
marek.pieniazek@up.krakow.pl

Czas poetyckiego wydarzenia – poza produkcją afektów

Projektowanie kształtu realnego świata, form jego funkcjonowania i ciągle eksperymentowanie z dostępnymi technologiami – to zadania, które realizują nie tylko medialne korporacje czy centra *designu*, ale także wiodące światowe ośrodki badawcze i technologiczne. Nie można bowiem zaprzeczyć, że obecnie wysoką rangę uniwersytety zawdzięczają dynamicznej współpracy z przemysłem, z najsilniejszymi korporacjami i wpływowymi aktorami politycznymi, zdolnymi wdrażać w społeczną praktykę wybrane osiągnięcia. W laboratoriach, gdzie wiedza łączy się z działaniem, dokonuje się testowanie nowych praktyk mających współtworzyć kulturę przyszłości, wprowadzane do obiegu wciąż modernizowane produkty wyznaczają style zachowań i możliwości cywilizacyjne jednostek¹.

Gdy jednak zglobalizowany świat staje się klientem najsilniejszych producentów technologii społecznych i humanistycznych, kiedy życie zamienione

¹ Nowatorskie kierunki badań oraz formy praktyk kulturowych wyznaczają laboratoria testujące najnowsze potrzeby cywilizacyjne. Jest to na przykład międzynarodowa sieć „żywych laboratoriów” European Network of Living Labs. Takim „żywym laboratorium czasu” jest również omawiany w niniejszym rozdziale autorski cykl *Wierszy bez tekstu*.

w nieustający *live event* staje się polem testowania i uprawiania radykalnej konsumpcji (Kunst 2016: 29), jednostki refleksyjnie obserwujące własne relacje z lokalnością, językiem i utrwalonymi aksjologiami, stają się bardziej czułe na problem utraty osobistej integralności. Pod presją rynku i rozmaitych politycznych decyzji, systemowo kreujących warunki funkcjonowania, coraz częściej posługują się obcym sobie kulturowym *softwarem* (Manovich 2013: 7;21), świadome dramatycznych przemian swojego archiwum (Schneider 2014: 20-23), zaczynają konstruować nowe dynamiki twórczości w odpowiedzi na produkowane masowo zdelokalizowane formy doświadczenia, języki i teorie. Można ów proces porównać z przejściem od życia w systemach legitymizowanych przez społecznie sankcjonowane zasady i wartości, czyli także przez nowoczesne ideologie i systemy abstrakcyjne (Giddens 2001: 7-9; 189) ku zmienności osobistych wrażeń i odczuć, indywidualizowanych i ujednostkowanych przez ludzi we własnym czasie pod wpływem osobistej refleksji (Poulet 1977: 67).

Próba twórczej odpowiedzi na separację doświadczenia (Giddens 2001: 198-229), dewaluację tradycyjnych umiejętności oraz nadmiar afektów produkowanych czy to w formie administracyjnej, czy artystycznej, jest prezentowany tutaj autorski projekt *Wierszy bez tekstu*. Stanowi on propozycję ukazania długofalowego wysiłku wynajdywania i tworzenia biokulturowego ekosystemu zdolnego obudować podmiot jego własną wizualną i kulturową przestrzeń, w której czas i doświadczenie są jego dziełem i spełnieniem. To forma kreowania spersonalizowanej rzeczywistości także poprzez momenty reaktywacji przeszłości, nadawanie spotkaniom z dawnym sobą rangi wydarzeń rekonfigurujących pamięć i na nowo mapujących świat.

Metoda twórcza polega na świadomym porzuceniu dotychczasowych rozwiązań wpisywanych w tradycyjnie pojmowaną literaturę, jak również teatr czy film. Nie z tekstu bowiem, nie z re-produkowanych na rozmaite sposoby tekstowych scenariuszy kulturowych, ale właśnie z otwarcia podmiotu na jego czas i związane z nim procesy wynika doświadczenie poszukiwania własnej teraźniejszości. Wyeksponowanie się na doświadczenie „nagiego teraz” – co Virginia Woolf ujęła jako *moment of being* (Woolf 1985: 70) – to próba stworzenia własnej rzeczywistości, która, wstępnie zdokumentaryzowana w zapisach audio-wideo i fotografiach, może stać się dostępna w specjalnie opracowanych książkowych publikacjach. Pierwsze projekty tomików *Wierszy bez tekstu*, posiadających zawartość medialną, pomijającą (poza tytułem lub *incipitem*) tekst, zostały stworzone przez autora niniejszego rozdziału już kilka lat temu. Tego

typu książki/interfejsy powinny mieć szansę na wspólne z innymi dyskursami społecznymi i produktami artystycznymi konstytuowanie form rzeczywistości oraz subiektywności. Mają one predyspozycje do stania się punktem wyjścia dla przekierowania uwagi z tekstualno-hermeneutycznej humanistyki na doświadczeniowo-afektywne procedury przekazywania pamięci i prawdy.

Proces twórczy odsłaniający się w byciu-w-czasie i na bieżąco rejestrowany w dziele pozwala także kreować transmedialne przestrzenie dla innowacyjnie prezentowanej literatury i jej odbioru w sieci Web 3.0. To szczególnie forma współdzielenia poetycko wyeksponowanego czasu z innymi, a jednocześnie współkreowanie jego zmienności i pozostawianie w nim śladów intensywnych przeżyć, mapujących cyberprzestrzeń złączoną z realnym światem odbiorcy. To także działanie podejmowane w obliczu zglobalizowanych wpływów przemysłów kulturowych, interesownie zarządzających zbiorowo przeżywanym czasem oraz społecznymi formami realizacji pragnień.

Doznawanie życia przed biopolityczną produkcją

Życie ujawniające się w dyskursie nauk biologicznych i humanistycznych powinno pozostać niemożliwą do całkowitego stematyzowania tajemnicą, pozytywnością poza językiem – wskazuje za Emmanuelem Levinasem Joanna Żylińska (2013: 207). Poszukiwanie i badanie owej sekretności, także poprzez ślady wtargnięcia ducha w mechanizmy mediatyzacji i ekonomizacji wiedzy (Żylińska 2013: 248), często demistyfikuje nieetyczne i cyniczne podstawy współczesnej instytucjonalizacji. Badania podjęte w opisywanym projekcie podobnie pokazują, iż warto transcendentalizować formy istnienia literatury, by pytać o jej istotę, o rodzaj sprawczości poety w epoce nowych mediów, funkcjonującego w dynamicznym splocie uwarunkowań społecznych (Żylińska 2013: 242-243).

W tym sensie badanie siebie poza formatującymi narracjami jest pytaniem o możliwe miejsce człowieka poza ciągiem produkowanego czasu, zysku i cywilizacyjnych zobowiązań. Jest także wskazywaniem na sens i odkrywczosć podmiotowego otwarcia na moment spotkania twarzą w twarz z najbliższym kosmosem, tworzonym przez ludzi i naturę w dążeniu ku lepszemu życiu.

Dostrzeżenie mentalnych sił grawitacyjnych, wytwarzanych przez cywilizację globalnych afektów, pozwala na choćby chwilowe osłabienie ich władzy nad naszym bios, czyli nagim życiem, jak wskazywał Giorgio Agamben

(2008: 126). Moment ten pozwala postawić kolejne pytania o inne – niewyprodukowane i niepodane jako gotowe – formy współczesnego życia albo zapytać o alternatywne sposoby przeżywania świata. Ucieczka przed gotowymi formatami i scenariuszami kulturowymi, eksponowanymi w masowo rozpowszechnianych mimetycznych narracjach, zmuszających nasze umysły i ciała do respektu dla światów podzielanych w zbiorowym, choć niekoniecznie komfortowym i wymarzonym, doświadczeniu, może prowadzić do aktywacji twórczości uwalniającej od fabrykowanej wspólnoty.

Współczesne całkowite zawłaszczanie pola aktywności indywidualnej i artystycznej przez tak zwaną czasowość projektową krytycznie opisała Bojana Kunst. W szczególny sposób zwracała uwagę na paradoks naszej terażniejszości, wywoływany przez ciągłe projektowanie przyszłości. Otóż „w czasie terażniejszym naprawdę brakuje nam czasu, nie mamy go” – podkreśla słoweńska artystka i badaczka (Kunst 2016: 126). Coraz intensywniej planowana przyszłość pobiera niejako czas z aktualnych relacji społecznych i wspólnotowych.

Pragnąc zobaczyć nowe albo raczej własne formy czasu, paradoksalnie tym bardziej nie można ich dostrzec w popularnych narracjach i pedagogiach współczesnego rynku, obecnych na przykład w najnowszych filmach czy też w podręcznikach szkolnych pisanych na zamówienie działów promocji. Warto zastanowić się, gdzie zatem ujawnia się to, co żywe, prawdziwe, nasze, autentyczne (Taylor 2002: 22-45). Z pewnością nie w performatywnie odegranych, a uprzednio także i poznanych formach narracji, ani nie w języku tych produkcji. Czyli nie w bezrefleksyjnie zreprodukowanych i afektywnie włączonych w nasze życie scenariuszach gotowych tożsamości, nie w pełnych rozkoszy spektaklach konsumowania siebie według wzorów rozpowszechnianych w mediach, teatrach, kinach, księgarniach i masowo powielanych w portalach społecznościowych.

Doświadczenie własnego czasu wymaga natomiast umiejętności uczestnictwa w obszarach własnego wydarzenia, w swoistym darze, z zastrzeżeniem jednak, że po tak szczególny dar trzeba umieć sięgnąć. Jest to bowiem przeżycie możliwe w szczególnych warunkach – może być udziałem osoby dysponującej zasobami pozwalającymi na zaktywizowanie lub też zdezaktywowanie określonej wiedzy oraz afektywnej otwartości. To przede wszystkim doświadczenie wyjścia poza gotowe formy. Nie oznacza ono jednak zerwania z biograficznym Ja. Dokonuje się ono wszakże w autentycznym otwarciu, które, prowadząc poza narzucone narracje, pozwala widzieć podmiotowi siebie i doznawać siebie w procesie przemian, czyli w toku *Erlebnis*, jak wskazywali Wilhelm Dilthey

i Wiliam James (Jay 2008: 401-402). W takim akcie samoobserwacji życie jawi się jako nieodkryty sekret, który umyka i uchyla się wszelkiej uprzedniej narracji, także ujmowaniu życia jako spójnej opowieści o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, często przybierającej formę egocentrycznej wizji tworzonej przez zadowoloną z siebie tożsamość typu „insert”.

Ilekcja jednostka próbuje wyrazić siebie, wraz z głosem wydobywa z wnętrza swojego istnienia niezwykle relewantną wartość. Charles Taylor w niej właśnie upatrywał źródeł jednostkowej oryginalności. Im zatem częściej sięgamy w głąb siebie, tym dobitniej konstytuowane jest poczucie własnej autentyczności. Podtrzymujemy wówczas zasadę wierności sobie, budujemy siebie na niepowtarzalnych formach wystąpienia wyjątkowego głosu, gdyż „głos każdego z nas ma do powiedzenia coś własnego” (Taylor 2002: 35).

Obserwując i eksplikując w wypowiedzianym wierszu formy społecznego lub indywidualnego życia znajdujące się obok lub przed fazą rynkowych (czy też systemowych) regulacji, poeta okazuje się szczególną anomalią w samym centrum biopolityki. Dzięki temu ma wyjątkową szansę doświadczenia przeżyć, do których te mechanizmy nie sięgają (Żylińska 2013: 209). Jest zatem w pewnym sensie dawcą i źródłem nowej polityki użytkowania czasu, która może się dzięki niemu objawić jako forma oporu wobec przymusu pracy, na korzyść nieustająco nas zawłaszczających cudzych projektów życia. Są one obecne, co oczywiste, w reklamie i mediach, a bardziej subtelnie na przykład w obietnicach zawodowego czy społecznego awansu, w obowiązku ciągłej edukacji, w promocji tak zwanego osobistego rozwoju oraz rozrywce i sztuce, masowo konsumowanych. Refleksyjne, ale i krytyczne uczestniczenie w tych gotowych projektach/produktach pozwala na wykroczenie poza ich oddziaływanie i wejście w obszar własnej genealogii i tajemnicy, czyli na odczytywanie siebie w powracających wspomnieniach, w reakcjach ciała oraz pogłosach jednostkowego kodu DNA (Bilczewski 2013: 40-43). Blisko tu do poetyckiej hermeneutyki afektywnej pamięci epigenetycznie mówiącej z wnętrza jednostkowego *bios*. Czytanie siebie we własnym afektywnym krajobrazie to także performans wierności własnej autentyczności, który z kulturą i językiem ma mniej wspólnego, więcej zaś z osobiście odzyskiwanym życiem i z wciąż otwartym projektem *Dasein* (Heidegger 2009: 26).

Kolejna kwestia, która zdaje się być kluczowa dla współczesnego poety, umykającego przed powszechnym przymusem produkcji tekstów, wiąże się z refleksją nad tym, jak nie być uległym (i zarazem podległym) *mainstreamowym* modom, jak nie stać się rezonerskim producentem siebie, jak w perfor-

mansach afektywnych uniknąć wpisywania się w kontynuację komercyjnych oczekiwań wydawców, instytucji współpracujących czy też rynkowo sformatowanych czytelników. Wiąże się z tym także pytanie, czy ucieczka przed związaniem przez zekonomizowane oczekiwania artystycznej produkcji, która z pewnych względów musi trwać i jednocześnie domaga się instytucjonalnego przetrwania, jest w ogóle możliwa. Warto również zastanowić się, jak w momencie rozpoznawania podstaw swej tożsamości nie pochyłać się ku popularnym estetyzacjiom doraźnie objaśniającym przeżywany czas.

Zrównywanie pracy i życia, jak mówi o projektach pracy artystów Kunst, ostatecznie odbiera sztuce krytyczny potencjał (Kunst 2016: 127). Twórczość, pojmowana jako sposób organizowania życia łączącego aktywność artysty z zapotrzebowaniem i funkcjonowaniem instytucji sztuki, powoduje przeniesienie artystycznej działalności w nieodległą przyszłość produkującą zainteresowanie zbiorowości. Widoczność pracy staje się sposobem na pokazywanie/odślanianie się twórcy w jego rozmaitych społecznych, kulturowych, politycznych zaangażowaniach. Warto natomiast rozważyć, czy aby na pewno taki zajęty wytwarzaniem siebie na rzecz instytucji (galerii, stacji telewizyjnej, wydawnictwa) artysta jest podmiotem twórczym, którego w sobie i dla siebie pragniemy. Może się bowiem okazać, że jest on tylko jednym z wielu więźniów czasu produkcji, długu i ekonomii, tworzących współczesne masowe społeczeństwo.

W inny sposób sprawczy będzie natomiast trud poszukiwania mentalnych miejsc lub lokalnych przestrzeni, w których dyskursy reprodukcji (Benjamin 1975: 67-95; Bourdieu & Passeron 1990: 60-61), arbitralna przemoc symboliczna i przymus projektowania przyszłości w rytm ekonomicznych zobowiązań nie mają mocy oddziaływania. Interesującą kwestię stanowi również refleksja nad eksperymentalnym wytwarzaniem obszaru, w którym wszystko – łącznie z egzystencją / ciałem artysty – zostaje odłączone i odcięte od systemowego zasilania afektywnego. Otwieranie przed jednostką pola, w którym otoczenie zostanie wykorzystane oraz przeprogramowane do innej niż społecznie wystandaryzowanej aktywności, jest pośrednio formą wchodzenia w wymiar czasu, który objawia się – jak wskazuje za Arturem Rimbaudem Georges Poulet – „przede wszystkim jako śmierć samego czasu” (Poulet 1977: 67).

Czas mierzony głosem

Próba odzyskania (dla siebie i wspólnoty kulturowej) własnego czasu, zarówno w intymnym, jak i społecznym otoczeniu, jest omawiany tutaj cykl *Wierszy bez tekstu*. Kolejne serie mówionych utworów tego cyklu powstają już od jedenastu lat². Są one poetycką formą afordatywną³, zlokalizowanej środowiskowo, i maksymalistycznej aneksji okoliczności, czasu, otoczenia w absolutnie zindywidualizowany sposób. W pewnym zakresie to także epistemologiczna redukcja otaczającego świata – *epoché* przeniesiona na poziom działania, umożliwiająca dramatyczno-egzystencjalny moment zapomnienia wszelkich ontologicznych założeń (Pieniążek 2014) – dokonywana po to, aby w najbliższym dostępnym obszarze doświadczenia, w dowolnie wybranym zakątku świata, w plenerze, w zaułku, na rynku, we własnym spostrzeżeniu odrodzić się w nowo odkrytym czasie.

Omawiana twórczość za sprzymierzeńca obiera humanistykę, która uznaje, że szansą na odnowienie i wzmocnienie jej kontaktu ze światem zewnętrznym jest właśnie przeniesienie uwagi z tekstowych uniwersów na obszar afektywnych wyborów i mediatyzowanych, powstających performatywnie relacji społecznych. Dlatego w prezentowanych utworach (w kontekście dominujących standardów literackich wciąż dość specyficznych), autor zdecydował się na refleksyjny zwrot ku doświadczeniu jednostkowości, a więc głównie ku temu, co Hans Gumbrecht nazywa częścią realności, nastrojem jako bezpośredniością, jako uobecnieniem, nie zaś tekstową reprezentacją (Gumbrecht 2012: 162-171).

Bezpośredniość ujawnianej w takiej poezji rzeczywistości to część świata, a nie teksty świata o tekstopodobnej naturze. Dostęp do nich wydaje się prostszy, gdy przestaje się myśleć kategoriami tekstu, dyskursu, narracji, książki (także jako produktu kultury). Należy jednak odnaleźć w sobie na tyle koniecznej odwagi, aby opuścić świat spetryfikowanej semiozy i ponownie wejść w żywe ciało, w jego dramatyczną, afordatywnie, czyli środowiskowo, lokalnie, chwilowo, poddaną użyteczności, czasowo nasycaną obecność (Gibson 1977: 70). Do takiej przygody niezbędna jest szczególnie silna afektywna energia, która właściwie ukierunkowana pozwala na przebicie powierzchni znaczącego

² Mowa tutaj o projekcie poetyckim, którego twórcą jest autor niniejszego rozdziału.

³ Autor posługuje się tutaj pojęciem afordancji Jamesa Gibsona (1977: 69-70).

i wyjścia poza logikę semiotycznych dyskursów. Ostatecznie to właśnie przed i za ustabilizowanymi znaczeniami mieszkają nasze pragnienia. Być może właśnie w ich pobliżu Hans Urs von Balthasar w *Teodramatyce* widział miejsce Wydarzenia (2006: 35). W tym kontekście warto w analizie procesu wydarzania się twórczego podmiotu sięgnąć po Hegłowską koncepcję Wiedzy Absolutnej i form jej przekraczania (Bielik-Robson 2016: 29) – zwłaszcza w toku obserwacji momentu, gdy duch i umysł poety widzi własny pozór, gdy na chwilę dochodzi w jego świadomości do zniesienia czasu. To przygoda *stricte* poetycka, osiągnana także, jak pisał Heidegger, w horyzoncie ekstazyjnej jedności czasowości (Heidegger 2009: 323).

Podkreślając wagę poetyckości głosu zintegrowanego w momentalnej afordancji z postrzeganiem, konieczne jest przeniesienie akcentów z tego, co tekstowe na to, co czasowe, doświadczeniowe, bezpośrednie, zmysłowe i organiczne. Dzięki przyjęciu takiej perspektywy, zwłaszcza w zakresie omawianego w niniejszym rozdziale problemu, łatwiej będzie dostrzec nieoperacyjność kategorii tekstu, która obecnie jest bardzo szeroka i w konsekwencji niefunkcjonalna, także w wyniku nieustannego dołączania do niej kolejnych kulturowych sygnatur i zjawisk. Mimo kolejnych zwrotów paradygmatacznych (poststrukturalnego, antropologicznego, etycznego, afektywnego, performatywnego) w badaniach literackich termin ten wciąż posiada wysoką rangę, uzasadnia też stosowanie narzędzi tekstologicznych i strukturalnych. Jeśli można dostrzec i zrozumieć przesłanki dla utrwalania tekstocentrycznych ujęć kultury, widać w nich jednocześnie źródła następczych, mało odkrywczych wyborów metodologicznych, powiązanych a to z regułami i interesami rynku wydawniczego oraz zarządzania kulturą, a to z silnym wpływem filologii na kształt humanistycznej refleksji i ostatecznie, dominacją w zakresie programowania języków teoretycznych. Warto zatem podjąć refleksję nad zawężeniem zakresu pojęcia tekstu, zwłaszcza ze względu na wpływ zmian zachodzących we współczesnej kulturze. Redefinicja tego, co uznawane jest za tekst, pozwoli na odróżnienie twórców klasycznie tekstowych od wykraczających poza (tradycyjnie pojętą) tekstowość i zawierających w sobie znacznie więcej, coś, co ujawnia się w innych sferach mediatyzacji i, niemal niewidoczne dla badaczy skupionych na tekście, pośrednio i intuicyjnie modeluje zainteresowanie odbiorców.

Z tego właśnie względu prezentuje się tutaj autorską koncepcję *Wierszy bez tekstu*. Formuła odkryta w toku poetyckich aktywności twórczych, rozwijana w nurcie *art@science*, była już przedstawiana przez autora podczas ob-

rad w gronie innych badaczy i w kilku czasopismach⁴. Tutaj warto podkreślić szczególny aspekt tej twórczości, udostępniający podmiotowi jego własny czas. *Wiersze bez tekstu* zbliżają się do źródeł afektu i doświadczenia poetyckiego, które w aktach twórczych całkowicie zawłaszcza jednostkowość autora i zarazem postrzeganie przez niego świata. Należy też wskazać na gatunkową graniczność tak powstającej i utrwalanej poezji, której wymiary nie podlegają redukcji do tekstu. W przywołanych poniżej przykładach odsłania się także afordatywny, głosowy, przestrzenny, relacyjny i afektywny sposób powstawania tego cyklu.

Wpisując się w nurt refleksji *art@science*, ów projekt łączy w sobie naukę z twórczością. Sygnalizując sposób powstawania autorskiego *wiersza bez tekstu* trzeba zatem wykazać różnicę pomiędzy narastającą w zindywidualizowanym horyzoncie czasu liryczną afordancją oraz, tworzonym zdecydowanie inaczej, tradycyjnym tekstem poetyckim. Świadome i krytyczne zderzenie tych dwóch artystycznych technik prowadzi do inspirujących wniosków na temat percepcji artystycznej i jej związku (lub jego braku) z tekstowo wypracowaną dykcją poetycką, kompozycją i stylem zdania, a pośrednio z tradycją literacką. Nagranie dźwiękowe *wiersza bez tekstu* demonstruje przy tym odmienne ontologiczne ugruntowanie tradycyjnego zapisu wiersza oraz omawianych tutaj utworów.

W procesie zmysłowej obserwacji płynącego splotu doznań ważne jest aktywizowanie działań poetyckich dalece wykraczających poza notowanie i pisanie tekstu. Istotne jest tutaj jednostkowo przeżywane i obserwowane od wewnątrz wydarzenie się własnej czasowości. Niepowtarzalność wydarzenia myślenia, które omawiał między innymi Alain Badiou, pozwala wskazać na specyfikę takiej twórczości. Wzmacniana jest ona także przez dodatkowe kreacyjne możliwości uzyskiwane przez człowieka połączonego z technologią, na przykład przez motocykl szosowy lub enduro, zmieniającą się percepcję, prędkość poruszania się, rozmaite formy przekraczania nowoczesnych i przestrzennych granic. Rekonfiguracja semiotyczno-zmysłowych kanałów doznawania świata z udziałem narzędzi do obsługi spersonalizowanych technologii (pojazdy, smartfony, aplikacje geolokalizacyjne, motocyklowe ochronne akcesoria, etc.) skutkuje wejściem w obszar zupełnie nowych doświadczeń post-ludzkiego lub transhumanistycznego podmiotu. W kontekście geopoetyki, przy pogłębieniu tych badań, można pokazać, jak przestrzennie uaktywniona energia

⁴ Więcej na ten temat znajduje się w publikacjach autora (Pieniążek 2015: 155-168; Pieniążek 2017: 33-50) oraz w wywiadzie Marcina Kani z autorem (2016: 61-72).

poetyckiego pragnienia staje się dla twórczego podmiotu wszystkim, czyli, jak całkowicie ogarnia horyzont jego istnienia. Uchwycone w nagraniach momenty owych praktyk pozwalają obserwować fascynujące zjawisko afektywnego anektowania rzeczywistości. Gdy ucieleśniona poezja (performatywnie korporalizując mowę i postrzeganie) zaczyna dominować w przestrzeni doświadczenia, kiedy granice rzeczywistości projektuje wyłącznie poetycki afekt, tracą wówczas na znaczeniu wszelkie uprzednie kategorie geograficzne, polityczne (granice), języki, lęki, zasady lub uprzedzenia. Jest to moment „kwestionowania samego siebie” (Bataille 1998: 68), podobny do ekstazy, włączającej jednostkę w kosmos energii i transmedialnych oddziaływań, którą omawiano także w odniesieniu do filozofii Fryderyka Nietzschego:

Doświadczenie transgresywne jako doświadczenie-w-rozproszczeniu, lub inaczej jako autorefleksyjność rozproszenia, stanowi powtórzenie owo rozproszenie nieustannie generujące, powtórzenie różnicy syntetyzujące doświadczenie z żywiołem twórczym. Ów żywioł rozbijający podmiotowość, eliminujący subiektywność i przekraczający indywidualium, odnosi doświadczenie do tego, co bezkresne, pozabawione początku i jakichś stałych wyróżnionych punktów odniesień, sytuuje je w przestrzeni nieskończonego przekraczania granic ku temu, co bezgraniczne jako samemu przekraczaniu. Jako to, co ponadindywidualne i pozaprzestawieniowe, odsyła on doświadczenie w sferę kosmologiczną o charakterze mistycznym. Tak pojmowane doświadczenie mistyczne staje się możliwe poprzez profanację wszelkich podstaw, najwyższych zasad, własnej tożsamości, w otwarciu mrocznego *sacrum* tworzenia (Wroński 2007: 89).

Czas dzieje się wówczas w horyzoncie osobistego przeżycia, staje się pulsacją doznań, smaków, zapachów, widoków, mobilnie dostępnych stron www, muzyki dostępnej w sieci, wysokich lub niskich dźwięków wibrującego silnika napędniającego echem samodzielnie wytyczane drogi. Zmienność chwil przestaje być kojarzona z zegarem, jest raczej odliczana ciągami kolejnych ulic albo rytmem migotania miejskich i nagle pojawiających się leśnych pejzaży, odmierza się ją w zapachach i klimacie miejsca, wydarza się w formule biotechnologicznego doświadczenia, na pograniczu absolutnego ryzyka i jego przekroczenia.

Przestrzenny performer wyłącza czas, zamieszkuje mit

W zmodyfikowanej wrażliwości poetyckiej, nie będącej ukierunkowaniem ani na tekst, ani na *quasi*-tekstowe notatki, poeta przeobraża się w odważnego eksploratora doświadczenia. W procesie twórczym, napędzanym afektywnie, staje się integralnym związkiem ciała, techniki, technologii i umiejętności, połączonych z żywym pragnieniem nowego doświadczenia. To poetycki performer w dynamicznym splocie ciała, rejestratorów audio-wideo oraz stu czterdziestu kilogramów motocyklowego wibrującego metalu, unoszony przez autostrady, drogi i ścieżki, przez oddźwięki wybranego krajobrazu. Taki poeta zabiera swoje ciało razem z funkcjonalną technologią w pejzaże siebie i własnych doznań, wychodzi poza granice znaków i znaczeń nowoczesności. Ciało i jego percepcyjne ekstensje stają się wydarzeniem, także wydarzeniem poezji. W omawianym badaniu zostało poddane zachowanie poetyckiego performerera zintegrowanego poprzez szybki motocykl z technologią mobilną i krajobrazem.

Wytworzony w ten sposób transhumanistyczny podmiot dzięki swojemu technologicznie rozszerzonemu ciału dosłownie czuje falowanie wzgórz, odległości mierzy w minutach, przestrzeń czyni swą spersonalizowaną somatyczną częścią. Poeta staje się wypowiadającą siebie przestrzenią, poprzez wydarzenie się na społecznej scenie w ruchu, wśród dróg, na wzgórzach, w miastach oraz w późniejszych prezentacjach / odgrywaniach własnych doświadczeń włącza w nią innych – niczym interfejs. W tak projektowanym i doświadczanym czasie nagła relokacja w krajobrazie odbiera władzę nowoczesnym tekstem / granicom. Poetycki performer przestaje być więźniem nowoczesnych semiotyk i ich referencji, sytuujących go w przestrzeni racjonalizmu podtrzymywanego autorytetem instytucji i fundującej je kultury. Wytwarza i zamieszkuje świat, który staje się definiującym go mitem.

Warto przy tym podkreślić, że taki poeta, mimo że odkrywa „wszystko dla wszystkich”, ryzykując dosłownie wszystkim (zarówno w planie egzystencjalnym, jak i naukowym), jest najbardziej samotnym wśród twórców, zdany bowiem tylko na siebie, staje się wrogiem obowiązujących pragmatyk, zinstytucjonalizowanych praw i logik. Oddycha niejako innym powietrzem, wchodzi w swoją atmosferę afektywną, której uprzednio nie wytworzyły żadne nowoczesne i instytucjonalne maszyny znaczącego. Taki ponowoczesny poeta jest architektem swego „miasta” i jego wszechobecnej przestrzeni, którą wozi ze sobą jako transgeograficzną mapę, zamienianą w przenośne lub rozciągliwe terytorium (Sloterdijk 2011: 94).

Ubiegłoroczny poetycki eksperyment pozwolił autorowi zaobserwować, jak motocyklowe przekraczanie Alp podczas jednego dnia, w czasie jedenastogodzinnego przejazdu spod Krakowa do Wenecji, otwiera umysł na inne pojmowanie ludzkiej cielesności. Taki technoperformans umożliwia bowiem dokonanie wewnętrznej przemiany z kartezjańskiego *cogito* w, stającą się częścią płynnej przestrzenności, wielozmysłową procesualność. Dotknięcie i objęcie Europy wszystkimi zmysłami w jednym, a zarazem jednodniowym (skoncentrowanym na tysiąckilometrowej drodze) akcie percepcji, możliwe jest tylko w czasie przejazdu jednośladem. Samotny motocyklowy maraton pozwala na wyznaczanie i rozpoznawanie w ściśle dotykalny (taktylny) sposób granic kultur i języków, zapachów, smaków i nawierzchni dróg, zmieniających się równie szybko, jak pogoda i temperatura powietrza, jak położenia słońca i cienia na drodze. Odslonięte na czas i przestrzeń, prędkość i powietrze ciało umożliwia bezpośrednie inkorporowanie tego, co zwykle jest opisywane jako obce, inne, dalekie, jako produkt turystyczny, jako miejsca predefiniowane politycznie lub ekonomicznie. Ruch taki pozwala odnawiać formę doświadczenia jako badania, dociekania, poszukiwania w czasie, jako rekonfigurowania siebie w procesie, który dla Herodota i umysłów przednowoczesnych stanowił część pisanej sobą (dziś przecież zupełnie inaczej konceptualizowanej) historii (Koselleck 2012: 22).

Współczesne, samodzielne motocyklowe przemykanie przez kolejne kraje Europy przypomina raczej kosmiczny lot w nieznaną niż wycieczkę konsumenta kultury ku miejscom pełnym spreparowanych produktów turystycznych. Owo gwałtowne kolonizowanie zmysłami tego, co wcześniej było wyprodukowaną reprezentacją obrazowo-tekstową, wiedzą symboliczną lub czystą fantazją, to transformowanie siebie w rozwibrowany afekt przenikający przestrzeń, otwarcie się na zapachy, smaki zmieniających się kultur w mijanych miastach, górach i przysiółkach.

Bezkompromisowe otwarcie na afektywną transgresję umożliwia wyjście z domu o poranku, by bez żadnych przygotowań do dalekiej podróży nagle przepisać bądź też zrekonfigurować w swoich wyobrażeniach rozległy obszar Europy. Otwierając się na takie emocjonalne wezwanie i biotechnologiczne wyzwanie, w trwającym nieco ponad dziesięć godzin przekraczaniu granic państw, ale także przekraczaniu granic czasu zwykle przeznaczanego na tego typu podróże, można wieczorem stanąć chociażby przed bramą zamku we włoskim Duino, przed drzwiami pokoju Rainera Marii Rilkego, w zamkowej bibliotece, przy fortepianie z czasów gościny poety w tym obiekcie, we wnętrzach salonu, gdzie kolekcja skrzypiec łączy się ze znanymi motywami muzycznymi w *Elegiach duinejskich*.

Takie przestrzenne, w pewnym sensie pozaczasowe, zmytizowane i somatyczne doświadczenie kultur europejskich pozwala swobodnie odnajdywać niemal przed własnym domem wszystko, co jest w nich dla nas cenne⁵.

Afekt i technologia, sprzężone w poetyckim marzeniu, likwidują mentalne i fizyczne granice. Gdy wjeżdża się z podkrakowskiego domu do Padwy, a potem na Istrię czy w Alpy, które na obrazach w muzeach Wenecji rzeczywiście są niebieskie, tak samo jak widziane kilka godzin wcześniej z przełęczy między Austrią a Słowenią, wewnętrznym uchem można usłyszeć pęknięcie tysięcy liter, kształtujących wyobrażenia o takich podróżach i obawy, jakie one budzą. Mentalny zmysł pozwala wówczas obserwować rozsypywanie się długich ciągów zdań mówiących o kulturowych granicach wprost w przydrożny pył. Gdy mając jeszcze w ustach smak domowej kawy stoi się i nasłuchuje morza na tarasie, gdzie powstały *Elegie duinejskie*, z widokiem na stare Duino, poczucie bycia ponad przestrzeniami i czasem zdobywa przewagę nad resztkami nawyków stabilizującego rzeczywistość racjonalizmu (czyli także z wolna odchodzącego nowoczesnego porządku), każącego czytać świat z gotowych narracji, utrwalonych map i nazw oddzielonych językami i granicami.

Technologiczny i poetycki, całościowo angażujący artystę twórczy performans pozwala na zmysłowe odczucie zamieszkiwania wspólnych europejskich mitów, pozwala stanąć w miejscu, gdzie tak sto, jak i dwa tysiące lat temu powstawały wciąż poruszające i inspirujące pragnienia. To moment głębokiego potwierdzenia wspólnoty środkowoeuropejskiej ze źródłowością poezji i kultury klasycznej. Pozornie odległa przestrzeń, właśnie jak we wspomnianym doświadczeniu, okazuje się intymna i bliska. Zostaje zdobyta w gwałtownym momencie przestrzenno-czasowej transgresji i całkowicie oswojona. Tęgo rodzaju spersonalizowane terytorium pozwala narodzić się czasowi wyznaczanemu od kolejnego początku, w swoistej metadyskursywnej pauzie, w której nagle odśladania się nowa miara istnienia. Wówczas czas mierzy się ilością spostrzeżeń, nagłością pragnień i spojrzeń pociągających za sobą głos w ślad za płynącymi w przestrzeni afordancjami.

Aby taki ciąg chwil uczynić własnym, trzeba fizycznie być w wybranym miejscu, trzeba odcisnąć swój ślad w krajobrazie, należy zmysłowo, przestrzennie umocować się w danym adresie, odczuć własną temporalną i rozległą obec-

⁵ Mimowolnie przychodzi na myśl *Rodzina Europa Czesława Miłosza*, mimo odmiennego medium użytego w omawianym tutaj projekcie.

ność. Napięcie uwagi i afekt, wiodący poetyckiego performerera z Polski ku wybrzeżom Adriatyku drogami mijanych państw, redukuje wywożony z kraju lokalny czas i stwarza nowy, by – rekreując mit artysty – odnawiać kontakt z rzeczywistością obszaru zdobywanego całym sobą dla siebie.

W tak przemierzanej czasoprzestrzeni własny głos przychodzi do poety jak zdziwienie samym istnieniem, jak pytanie, jak rozwijająca się ścieżka prowadząca do bram następnej przygodności. Ten głos nie komunikuje czegoś o świecie, nie podąża za słowami służącymi sile reprezentacji (*mimesis*), lecz okazuje się wraz z oddechem i pauzami owym dostępnym i udostępniającym się światem. Wypowiadane głoski wyruszają sprzed twarzy twórcy niczym posłańcy idący przez powietrze, są gestem wyprowadzania „siebie przed siebie”, pełnią zadanie sondy dla mówiącego i nasłuchującego spojrzenia, wracają z najbliższego „kosmosu” z nowymi, często zaskakującymi artystę, zdaniami. Gdy pojawia się głos, razem z nim poeta próbuje się dowiedzieć, gdzie jest i kim jest teraz. Czyli to właśnie w wypowiedzeniu i nadążającym za nim zdarzeniami dzieje się czas lirycznego performerera:

Mówimy już wówczas nie o świadomości jako tożsamości i obecności, lecz o świadomości poza tożsamością i nietożsamością, rozpraszającej się i w rozpraszaniu tym uzyskującej żywość. Przyszłość stanowi to, co niedostępne świadomości i nigdy nie udostępnione, a co nadaje jej kształt jako ciągle rozpadanie się w nieświadome, stanowiąc jednocześnie przy tym tworzenie się jej przypadku (Wroński 2007: 88-89).

Cytowany filozof, analizując koncepcję twórczości Fryderyka Nietzschego, wskazuje na podmiotowość transgresyjną, zupełnie odmienną od (wciąż bardzo silnie obecnej w kulturze) pozytywistycznej, stabilnej wizji tożsamości człowieka. Performatywność omawianego aktu poetyckiego cechuje podobny związek świadomości z żywiołem twórczym, nieustannie różnicującym tożsamość mówiącego. *Wiersz bez tekstu* wypowiedzany w najbliższą przestrzeń zamienia się w nadchodzącą przyszłość, jest realizowany w miejscach osvajanych głosem, na obszarze na nowo zabudowanym zdobytym swoim czasem.

Na tym etapie procesu twórczego poeta o tekście wiersza nie myśli w ogóle. Do jakichkolwiek zewnętrznych form notacji jest jeszcze bardzo daleko. W tym stadium twórca raczej słucha tego, co mówi on sam i jego świat. Odnajduje się w swoim czasie, afekt kieruje go na to, co jest jego własną rzeczywistością. Póki otoczenie i nieco odleglejsze przestrzenie nie

przeszkadzają w rozwijaniu się procesu twórczego, poeta rozrasta się w tym doświadczeniu, czerpiąc z niego – jak z nagle odnalezionego źródła – własne trwanie i własny czas.

Postzapis takiego *wiersza bez tekstu* (czyli utwór spisany według nagrania dźwiękowego) nie musi zaistnieć. Powstaje rzadko, jako bardzo problematyczny efekt ponownego wsłuchiwania się w siebie po fakcie performatywnego światoodczucia. Nie jest bowiem do niczego potrzebny. Tekstowy zapis to odpad, wypełniony literami śmieć wydarzenia, resztką, niechętnie rzucaną w obieg kultury, bo dołączana do innych tekstów powstałych przecież w zupełnie odwrotnym procesie wytwarzania: ku tekstowi, jako głównemu zmerkantyliowanemu celowi i produktowi kulturowemu (nawet jeśli następnie będącym podstawą do wytworzenia na przykład audiobooka).

Autor omawianego projektu bardzo rzadko widzi potrzebę powstania rękopiśmiennego lub drukowanego zapisu nagranych na żywo (*liveness*) *wiersza bez tekstu*, zapisu *nota bene* niewolnego od normatywnych poprawek i dostosowań do estetycznej formy współczesnego wiersza. Prezentowany poniżej utwór, zapisany i zredagowany na podstawie *wiersza bez tekstu*, jest swoistym wyjątkiem, zostało w nim bowiem wyeksponowane na potrzeby naukowe to, co powinno pozostać plikiem dźwiękowym zawierającym głos i od-głosy otoczenia⁶. Ponieważ taki tekst to swoisty produkt uboczny i zapisany przy okazji transmedialnej prezentacji tego *wiersza bez tekstu* w prowadzonym przez autora Klubie Literackim⁷, nie jest tutaj traktowany jako pełnoprawny utwór literacki. Jak wynika z porównania głosu i rękopisu (również przecież formy postzapisu), poeta, wchodząc w rolę redaktora, z niemałym trudem usiłował

⁶ Publikacja skanów postrękopisów oraz plików dźwiękowych nie jest tutaj możliwa. Warto więc niejako na marginesie zauważyć, że powtarzające się od kilku lat problemy z dźwiękową prezentacją *Wierszy bez tekstu* (czy to w artystycznej, czy naukowej formule) wprost dowodzą dominacji tekstocentrycznego paradygmatu w refleksji humanistycznej. Także połączenie analizy zapisu dźwiękowego z tekstem naukowym wciąż jest na konferencjach naukowych traktowane jako ekstrawagancja, zaś niemożność zapewnienia odpowiedniego nagłośnienia dla takich prezentacji, jak potwierdzają doświadczenia autora, wynika przede wszystkim z niedoceniań rangi tego, co wydarzeniowe, czasowe, niepowtarzalne, co jest wciąż usuwane w cień przez wystandaryzowane tekstowe zapisy lub prezentacje. To, co najbardziej naoczne, dziejące się obok nas w naszym czasie i przestrzeni wciąż jest semantycznie puste, wydziedziczone z historii i tym samym z (nadal wymagającej utekstowania) wiedzy o świecie (Koselleck 2012: 69).

⁷ Spotkania odbywają się cyklicznie, w pierwszą i ostatnią środę miesiąca w Miejskim Ośrodku Kultury w Olkuszach (Klub Literacki MOK 2017).

przełożyć mowę na tekst. To, co najłatwiejsze do zapisania, czyli słowa, zostały przez autora spójnie skompilowane. Czyli dokonując dość prostej wstecznej remediacji (Bolter 2014: 39) mimowolnie wyrzucił z dzieła to wszystko, co nie mieściło się w znakowym systemie pisma, a co stanowiło immanentną część obecności twórcy w obszarze głosu (Dolar 2006: 55). W toku komputerowej edycji powstała oczyszczona z poprawek, ostateczna wersja językowa, ale nie jest to nawet zarys pierwotnego wiersza, bo to nie na tekście został osnuty centralny korpus doświadczenia. Poniżej można zapoznać się z tym, co pozostało w zapisie:

Pośrodku

skryty za grubym pniem sosny podlewałem jesienne drzewo
nie chciałem żeby zobaczył mnie sąsiad
rozglądałem się nerwowo czy aby ktoś nie nadchodzi przysypaną liśćmi ścieżką
czy ktoś nie wynurza się z mgły w której nie widać dalej niż na odległość
ściszonego głosu

nagle
w tym nasłuchiowaniu uderzył mnie
łomot staczających się po nagich gałęziach płatków rdzy
pęknięte niebo sypało czerwonym śniegiem

ledwie powiew zachwiał którąś z topoli i brzoź
zdawało mi się że tłumy gości zmierzają w moją stronę

chyba słyszałem wiwaty na moją cześć
łapałem spadające cicho listy miłosne

tak
stałem pośrodku
z zakochaną we mnie jesienią

Pozostał tekst respektujący podstawowe zasady kompozycyjne i stylistyczne gatunku. Nie jest on jednak utworem, który można by opublikować w tomiku poetyckim jako skończony rezultat pracy artystycznej. Aby bowiem przekazać to, co w medialnym zapisie doświadczenia twórczego zostało

poza tekstem, czyli to, co działo się realnie, **w ścisłym czasie wydarzenia się wiersza**, co zupełnie dla tekstu jest nieuchwytnie lub nieinteresujące, potrzebny byłby nowy transmedialny nośnik łączący głos, geolokalizację, zdjęcia, filmy, realne otoczenie. Do takiego celu posłużyć by mogła specjalna aplikacja włączająca doświadczenie poetyckie w rzeczywistość rozszerzoną i udostępniająca ją w pozatekstowych notacjach (na przykład w technologii Augmented Reality). Dopiero wówczas udałoby się odsłonić moc poetyckiego słowa rodzącego się z momentu tu i teraz, z chwili i okoliczności, które – zaskakując podmiot, dotykając go w całej racjonalnej i sensorycznej skali – pozwalają mu stwarzać siebie wciąż na nowo.

Ku nowej formie prezentacji / rozgrywania poezji

W komputerowych plikach autor przechowuje ponad 4000 *wierszy bez tekstu*, podobnych do utworu omówionego powyżej. Powstawały one regularnie – niemal codziennie – w latach 2007-2019. W ich brzmieniu obecny jest dźwiękowy i afektywny krajobraz każdego odwiedzonego miejsca, chwile uchwycone w domu albo w ogrodzie, w czasie rowerowych lub dalszych motocyklowych wypraw. Można w nich usłyszeć realne odgłosy miast, nadbrzeży, odludnych przestrzeni – od Bałtyku po Morze Czerwone, od Polski po Persję i tereny antycznej Grecji.

Projektowana „książka” poetycka w technologii AR mogłaby być rodzajem interfejsu dołączającego „czytelnika” do tych głosowo i przestrzennie zbudowanych afektywnych wysp czasu. Zrealizowana w technologii rzeczywistości rozszerzonej, służyłaby do wprowadzania odbiorcy w przestrzeń, w którą mógłby wejść wraz z głosem poetyckiej obecności, aby razem z nim wypowiadać odwiedzone krajobrazy i w pełni realnie w nich zamieszkać. Niemniej trudności z opublikowaniem tego typu książki / aplikacji AR dowodzą, że przemysł kulturowy⁸ nie jest zainteresowany spotkaniem poety

⁸ Przeprowadzone przez autora w ostatnich latach rozmowy z wydawnictwami publikującymi poezję (między innymi z Wydawnictwem Znak i Wydawnictwem Literackim) wyraźnie pokazały niewspółmierność prezentowanej tu koncepcji książki z dominującymi obecnie standardami tworzenia i publikacji tekstów poetyckich. Na propozycję współrealizowania projektu nie odpowiedziała Korporacja Ha!art, także dla krakowskiego Wydziału Kultury wersja uproszczona książki AR (bez tekstu, a z dołączonymi zapisami głosowymi dostępnymi przez kody QR lub dysk zewnętrzny) nie nadawała się do

i czytelnika w jednostkowym czasie wydarzenia uprzednio nieutekstowanym. Wiele wskazuje więc na to, że w naszym czasie wciąż mało jest miejsca na prawdziwy czas.

włączenia w program Nocy Poezji 2017. Interesujące jest, że w ramach tego programu powstała aplikacja sygnowana przez Ha!art, próbująca przełożyć na język technologii Beacons i smartfona poemat rozkwitający Tadeusza Peipera, zaprezentowano wówczas także autorskie multimedialne prezentacje poezji liberackiej Zenona Fajfera. Odświeżenie to problem ułatwionej obecności w polu kulturalnym uprzednio sformatowanych dla dystrybucji i sprzedaży form literackich oraz pokazuje strategię ochrony własnego pola kulturowego przez głównych dystrybutorów tekstów (Jankowicz 2014: 63).

Źródła cytowań

- AGAMBEN, GIORGIO (2008), *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przekł. Mateusz Salwa, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- BALTHASAR, HANS-URS VON (2006), *Teodramatyka 2. Osoby dramatu. Część I. Człowiek w Bogu*, przekł. Wiesław Szymona, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- BATAILLE, GEORGES (1998), *Doświadczenie wewnętrzne*, przekł. Oskar Hedemann, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BENJAMIN, WALTER (1975), *Twórca jako wytwórca*, przekł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- BIELIK-ROBSON, AGATA (2016), *Uśmiech Widma bez Ciąta: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, *Teksty Drugie*: 2, ss. 15-37.
- BILCZEWSKI, TOMASZ (2013), 'Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki', w: Teresa Szostek, Ryszard Nycz, Roma Sendyka (red.), *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, ss. 40-62.
- BOLTER, JAY DAVID (2014), *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przekł. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński, Kraków: Ha!art.
- BOURDIEU, PIERRE, JEAN-CLAUDE PASSERON (1990), *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przekł. Elżbieta Neyman, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DOLAR, MLADEN (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge: The MIT Press.
- GIBSON, J. JAMES (1977), 'The Theory of Affordances', w: Robert Shaw, John Bransford (red.), *Perceiving, Acting, and Knowing. Towards an Ecological Psychology*, Nowy Jork: Routledge, ss. 67-82.
- GIDDENS, ANTHONY (2001), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. Szulżycka Alina, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GUMBRECHT, HANS (2012), 'Czytanie nastrojów', w: Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz (red.), *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, ss. 162-171.
- HEIDEGGER, MARTIN (2009), *Podstawowe problemy fenomenologii*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa: Aletheia.

- JANKOWICZ, GRZEGORZ (2014), 'Formy heteronomii. Polskie pole literackie i jego relacje z innymi polami społecznymi', w: Grzegorz Jankowicz, Piotr Marecki, Alicja Pałęcka, Jan Sowa, Tomasz Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków: Ha!art, ss. 15-84.
- JAY, MARTIN (2008), *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas.
- KANIA, MARCIN (2016), 'Przeciw filologicznym „zbrodniom”. Rozmowa z prof. Markiem Pieniążkiem – literaturoznawcą, teatrologiem, poetą', *Konspekt*: 2, online: <http://www.konspekt.up.krakow.pl/wp-content/uploads/2013/10/Konspekt-57-internet.pdf>, [dostęp: 15.12.2017].
- KLUB LITERACKI MOK (2017), *Olkuski Klub Literacki*, online: <http://www.mok.olkusz.pl/index.php/sekcje/23-klub-literacki>, [dostęp: 10.09.2019].
- KOSELLECK, REINHART (2012), *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, przekł. Krysztyna Krzemieniowa, Jarosław Merecki, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- KUNST, BOJANA (2016), *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przekł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Warszawa – Lublin: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego.
- MANOVICH, LEV (2013), *Software Takes Command*, Nowy Jork: Bloomsbury Academic.
- MIŁOSZ, CZESŁAW (2011), *Rodzinna Europa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PIENIAŻEK, MAREK (2013), *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- PIENIAŻEK, MAREK (2014), 'Podmiot w transmedialnym dialogu z kulturą. Od fantazmatu do nowych form dramatu egzystencji', w: Beata Popczyk-Szczęsna, Magdalena Fizgał (red.), *Dramat i doświadczenie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 15-30.
- PIENIAŻEK, MAREK (2015), 'Odtekstować świat: poetyckie afordancje w projekcie „Dom wzgórz”', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*: 7, ss. 155-168.
- PIENIAŻEK, MAREK (2017), 'Ciało poezji – projekt poetyckiego interfejsu w technologii AR', w: Marek Pieniążek (red.), *Artysta: biokulturowy interfejs?*, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne, ss. 33-50.

- POULET, GEORGES (1977), *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przekł. Wanda Błońska i in., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SCHNEIDER, REBECCA (2014), 'Performans pozostaje', przekł. Dorota Sosnowska, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, Tomasz Plata, Dorota Sajewska (red.), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- SLOTEDIJK, PETER (2011), *Bubbles. Spheres. Volume I: Microspherology*, przekł. Wieland Hoban, Los Angeles: Semiotext(e).
- TAYLOR, CHARLES (2002), *Etyka autentyczności*, przekł. Andrzej Pawelec, Kraków: Znak.
- WOOLF, VIRGINIA (1985), *Moments of Being – a Collection of Autobiographical Writing*, red. Jeanne Schulkind, Nowy Jork: A Harvest Book.
- WROŃSKI, JAKUB (2007), 'Zagadnienie tworzenia w filozofii Fryderyka Nietzschego', w: *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica*: 19/20, ss. 73-92.
- ŻYLIŃSKA, JOANNA (2013), *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przekł. Patrycja Poniatowska, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.