

Bogusława Bodzioch-Bryła

ORCID 0000-0003-2453-8350

Akademia Ignatianum w Krakowie

Dariusz Rott

ORCID 0000-0001-5171-2794

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Potencjał błędu. *Bat Country on LCD* Leszka Onaka w mash-upowym dialogu z *Trenem I* Jana Kochanowskiego

W 1580 roku ukazał się w krakowskiej drukarni Łazarzowej pierwodruk *Trenów* Jana Kochanowskiego. Obok innych inicjalnych elementów delimitacyjnych cyklu (tytułatura, motto, epitafium Orszuli Kochanowskiej, stylizowane na inskrypcję nagrobną) ważną rolę wprowadzającą posiada *Tren I*. Ma on budowę stychiiczną, pisany jest dwunastozgłoskowcem (7+5)¹ o rymach *a a*. Rozpoczyna go ośmiowersowa inwokacja, składająca się z członów wyliczeniowych, które zawierają anaforyczne paralelne powtórzenia, co – jak twierdzi jedna z badaczek – „daje efekt lamentacyjnego zawodzenia, a jednocześnie oddaje głębię ojcowskiej straty”². Wszak już Maciej Kazimierz Sarbiewski w *Charakterach lirycznych* określał *Tren I* jako „świetnie przystosowany do wyrażenia bólu”³. Wypowiedzi dowartościowujące poetycki walor lamentu, obecne w wersach 1–6 oraz 19–20 *Trenu I*, pojawiają się również w *Trenach II, XIV, XV, XVI i XVII*⁴. Ten motyw lamentacyjny inicjuje moment rozpoczęcia tworzenia całego cyklu⁵, a jednocześnie ta konwencjonalna inwokacja stanowi wezwanie do udziału w opłakiwaniu zmarłego. Już w *Trenie I* ujawnia się

¹ To jedyny dwunastozgłoskowiec w całym cyklu, w którym przeważają trzynastozgłoskowce (7+6).

² T. Banaś-Korniak, *Wokół „Trenów” Jana Kochanowskiego. Studia historycznoliterackie*, Katowice 2016, s. 48.

³ M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 84–85.

⁴ Zinwentaryzował je i zanalizował Andrzej Borowski w artykule *O trwodze, rozpacz i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 172.

⁵ T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Katowice 2007, s. 70.

też główny podmiot mówiący – ojciec zmarłego dziecka⁶, a motyw lamentacyjny inicjuje moment tworzenia całego cyklu. Kochanowski jednoznacznie określił tutaj antyczne wzorce i konteksty filozoficzne (poeta przywołuje filozofa malkontenta – Heraklita z Efezu) oraz literackie swojego dzieła (przywołuje, za Katullusem i Horacym, Simonidesa z Keos). Janusz Pelc pisał:

Stosunek Kochanowskiego do tradycji literackiej był synkretyczny. Harmonijnie łączył on cząsteczki przejęte z różnych dzieł różnych epok, przetwarzając je w organicznie zespoloną nową całość. *Treny* są jednym ze znamienitszych, jeśli nie najznamienitszym przykładem potwierdzającym to w całej pełni⁷.

Utwór zawiera wiele autorskich wewnątrztekstowych uwag metapoetyckich⁸ (uzupełnionych i dopełnionych w *Trenie II*). Zapowiada również kilka najważniejszych tematów całego cyklu: opłakiwanie przez ojca śmierci córki, subiektywny stosunek cierpiącego człowieka do śmierci, dylematy ojca, artysty i humanisty. Poeta wskazał na akceptowaną przez siebie tradycję genologiczną utworów żałobnych, stąd liczne w całym cyklu personifikacje lamentów i żalów oraz przywoływanie tradycji literatury funeralnej. Jak trafnie zauważyła Kwiryna Ziemia, w *Trenie I* Kochanowski zapowiada, że będzie korzystał w całym cyklu z tradycji funeralnej, co czyni „skrupulatnie i wyczerpująco. Kiedy widzi się ten sposób czerpania z tradycji, ma się wrażenie, że naprawdę dał coś swojemu poematowi z wszystkich trenów, wszystkich epitafiów, wszystkich konsolacji... z wszystkich na świecie łez po umarłych”⁹.

Kolejnym motywem jest rozpoznanie sytuacji tragicznej. Jak pisał Adam Czerniawski, „dowiadujemy się o tym bezpośrednio, ale również poprzez motyw węża czyhającego na słowika. Poeta wprowadza temat osobisty w domenę publiczną, odwołując się do pesymistycznej filozofii Heraklita oraz elegijnej poezji Simonidesa”¹⁰.

Sytuację tragiczną obrazuje tutaj symboliczny obraz smoka, słowiczków i matki piskląt, symbol, który łączy śmierć i cierpienie poety, „kumulujący w sobie sensy, jakie nadała mu literatura grecka, rzymska, judeochrześcijańska, nowożytna –

⁶ I tak będzie aż do *Trenu XVIII*. „Lament ojca pozostaje – pisze Teresa Banaś-Korniak – w opozycji do milczenia zarówno Orszuli, jak i jej matki”, T. Banaś-Korniak, *Wokół „Trenów” Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 91.

⁷ J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 458–459.

⁸ T. Banaś-Korniak, *Wokół „Trenów” Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 39, pisze, że *Treny I i II* zawierają najwięcej treści, które możemy utożsamiać z „aktami krytycznoliterackimi”.

⁹ K. Ziemia, *Poezja ostatecznych konsekwencji*, [w:] *Jan Kochanowski*, dz. cyt., s. 159. W innym miejscu badaczka pisze: „*Treny* są wyrazem przeświadczenia o **sensie** gatunków funeralnych, pomimo ich **daremności bezskuteczności**”, też, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*, Warszawa 1994, s. 211. Podkreślenia K.Z.

¹⁰ A. Czerniawski, *Czytając „Treny” Jana Kochanowskiego*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, przeł. A. Czerniawski, przedmowa D. Pirie, oprac. i komentarz P. Wilczek, Katowice 1996, s. 124.

średniowieczna, a nawet folklorystyczna”¹¹, odnoszący się do sytuacji jednostki w świecie, skazanej na brak możliwości pozytywnego wyboru, nie tylko w odniesieniu do sytuacji śmierci:

Tak więc smok, upątrzywszy gniazdo kryjomé,
Słowiczki liché zbiéra, á swé łákomé
Gárdło pásie; tym czásém mátká szczebioce
Uboga, á ná zbójcę co się raz miece.
Próżno; bo i ná sámę okrutnik zmiérza,
Á tá niebogá ledwé umyka piérza.

I trzeci, najważniejszy dla nas motyw:

„Próżno płakać” – podobno drudzy rzeczecie.
Cóż, prze Bóg żywy, nie jest prózno ná świecie?
Wszystko prózno. Mácamy, gdzie miękcej w rzeczy,
Á ono wszędy ciśnie: bład wiek człowieczy.

Motyw błędu historycy literatury łączą między innymi z niepewnością i zwątpieniem błędzającego człowieka, istoty słabej i marnej, z niedowierzaniem w siłę poznawczą rozumu i zmysłów, z kryzysem światopoglądowym człowieka myślącego¹². Samo słowo „bład” w słownikach dawnej polszczyzny jest wieloznaczne. Jego znaczenie określane bywa jako błędzenie, uchybienie, bezdroża, manowce, fałsz, złe lub mylne zrozumienie spraw, świadome niewłaściwe postępowanie, oszustwo, marność, grzech, los, wada, odstępstwo od wiary, odszczepieństwo, chybienie, odstępstwo od prawidłowości, ułomność.

W zakończeniu *Trenu I* pojawia się też ważne pytanie o postawę człowieka w obliczu nieszczęścia i jego stosunek do własnego cierpienia:

Nie wiem, co lżej: czy w smutku jawnie żałować,
Czyli się z przyrodzeniem gwałtem mocować.

Odpowiedź jest jednoznaczna – należy walczyć.

Koło życia i śmierci zapoczątkowane w *Trenie I* zatacza krąg w *Trenie XIX*. Słusznie Teresa Banaś-Korniak dostrzega, „że w momencie przebudzenia podmiot liryczny znajduje się w takim stanie żałoby [jak] na początku cyklu – w *Trenie I*”¹³. Sporo tu również zwrotów pytających, na przykład „Cóż, prze Bóg żywy, nie jest prózno ná świecie?”. Ta stylistyka zapytań osiągnie swoje apogeum w *Trenie X*.

¹¹ T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością...*, dz. cyt., s. 70. Zob. też: J. Axer, *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9–14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1; *Objaśnienia*, [w:] J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*, t. 2: *Treny*, oprac. M.R. Maye-nowa i in., Wrocław 1983, s. 107–112.

¹² Najpełniej pisze o tym Janusz Pelc. Zob.: J. Pelc, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, wyd. 16 poprawione, Wrocław 1997, s. XLVIII–LXXIV.

¹³ T. Banaś-Korniak, *Wokół „Trenów” Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., s. 123.

Już w 1585 roku rozpoczął się w literaturze polskiej długi i liczny szereg historycznoliteracki utworów nawiązujących do *Trenów* Jana Kochanowskiego¹⁴. Jak pisał Janusz Pelc: „*Treny* najszerzej spośród wszystkich utworów Kochanowskiego oddziaływały na twórczość literacką pokoleń następnych”¹⁵. Wśród pierwszych cyklów trenowych i naśladowców Kochanowskiego możemy wyliczyć *Żale nagrobne na szlachetnie urodzonego i znacznie uczonego męża [...] Jana Kochanowskiego* Sebastiana Fabiana Klonowica oraz *Treny...* Tobiasza Wiszniewskiego. Dołączają do nich inni twórcy, między innymi: Jan Achacy Kmita, Adrian Grawny, Andrzej Zbylitowski, Stanisław Grochowski, Maciej Ubiszewski, Jan Daniecki, Jan Żabczyk, Jan Karol Dachnowski, Samuel ze Skrzypny Twardowski, Wespazjan Kochowski, Zbigniew Morsztyn, Stanisław Morsztyn, Waclaw Potocki. Wśród późniejszych spadkobierców tradycji *Trenów* Kochanowskiego znajdujemy takich poetów jak: Jalu Kurek, Konstanty Ildefons Gałczyński, Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Dąbrowski czy Andrzej Mandalian...

Wśród reminiscencji, imitacji i naśladownictw można wyliczyć utwory, które na wzór cyklu autorstwa Jana z Czarnolasu zostały uporządkowane kompozycyjnie w postaci cyklu wierszy elegijnych (jak wykazują badania, najdokładniej cykl Kochanowskiego imitowali Tobiasz Wiszniewski i Stanisław Grochowski¹⁶), utwory, w których występują różnego rodzaju cytaty, słowne zapożyczenia i konstrukcje stylistyczne¹⁷, parafrazowane lub nie, czy wreszcie „utwory będące w mniej lub bardziej wyraźny sposób kontynuacją linii gatunku w postaci nadanej mu przez poetę czarnoleskiego w *Trenach* i to jeśli chodzi zarówno o ramy kompozycyjne, jak i o ukształtowanie stylistyczne tematu, bądź też o jedno z nich”¹⁸.

Pelc zauważa też, że późniejsi autorzy rzadziej nawiązują do zawartości treściowej cyklu Kochanowskiego, a „filozoficznie zabarwiona refleksja nad sensem życia, jego wartościami, rolą i znaczeniem rozumu i cnoty wymknęła się z pola zainteresowań olbrzymiej większości naśladowców *Trenów*”¹⁹.

Kilka lat temu *Tren I* Kochanowskiego – w ramach praktyk konwergencyjnych – z wykorzystaniem technik komputerowych i technologii cyfrowej, doczekał się swojej hybrydalnej realizacji, całkowicie odmiennej od wcześniejszych naśladowców

¹⁴ Zob. szerzej: J. Pelc, „*Treny*” *Jana Kochanowskiego* wyd. 2, Warszawa 1972, passim; tenże, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej. Od XVI do połowy XVIII w.*, Warszawa 1965, s. 174–188;

¹⁵ J. Pelc, *Jan Kochanowski...*, dz. cyt., s. 175.

¹⁶ Zob. szerzej: T. Banasiowa, *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580–1630*, Katowice 1997, s. 65–108, oraz ciągle inspirujący artykuł L. Szczerbickiej-Ślęk, „*Treny*” *Jana Kochanowskiego w świetle estetyki recepcji i oddziaływania*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 3–22.

¹⁷ Najczęściej zmieniały one swoją funkcję w nowym kontekście. Por. T. Banasiowa, *Tren polityczny...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁸ Tamże, s. 177.

¹⁹ Tamże, s. 178.

cyklu Jana Kochanowskiego, i zaistniał w poezji nowomediowej, zyskując nowe możliwości ekspresji i odbioru.

Literatura doby konwergencji mediów często posługuje się nowomediowymi strategiami, przejętymi z innych (lub wręcz nieliterackich) kontekstów kultury humanistycznej. Przejęta ze sfery informatyki, sztuki performatywnej, w końcu ludologii interaktywność²⁰, zapożyczona z obszarów dzieła filmowego audiowizualność²¹, w końcu przejęta z poziomu architektury (czy też po prostu ze świata realnego) architektonika utworu to tylko niektóre z właściwości mogących wyróżniać utwór e-literacki²². Mającą niebagatelne znaczenie strategię stanowią działania remiksowe i mash-upowe o subwersywnym wydźwięku²³, biorące na warsztat

²⁰ Zob. np.: wiersze Zenona Fajfera pochodzące z tomu *Powieki*. Z. Fajfer, *Powieki*, Szczecin 2013.

²¹ Zob. np.: utwory Katarzyny Giełżyńskiej pochodzące z tomu *C(n) Du It*. K. Giełżyńska, *C(n) Du It*, <http://ha.art.pl/gielzynska/> (dostęp: 8.09.2020).

²² Więcej na temat e-literatury, jej istoty, ujęć definicyjnych itp. zob.: B. Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architek(s)ture, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019; P. Marecki, *Między kartką a ekranem. Cyfrowe eksperymenty z medium książki w Polsce*, Kraków 2018; U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017; E. Szczęśna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.

²³ Subwersja, czyli strategia mająca na celu dokonanie takiego rodzaju krytyki systemu zawartego w dziele, która częściowo przejmując i wykorzystując zabiegi w owo dzieło wpisane (środkami w nim samym zawarte), staje się tutaj faktem. Działania subwersywne realizowane są przy zastosowaniu powtórzenia względem pierwowzoru, przy jednoczesnym przesunięciu (przemieszczeniu) znaczeń. Grzegorz Dziamski podkreśla, że subwersja polega na naśladowaniu, utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń, a także że sam moment wspomnianego semantycznego przesunięcia nie zawsze jest uchwytne dla widza, nie jest to bowiem krytyka bezpośrednia, lecz krytyka pełna dwuznaczności; G. Dziamski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2–3, s. 10, za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, dz. cyt., s. 9–10, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/> (dostęp: 8.09.2020). Jagoda Cierniak zauważa, że „Efektywność subwersji tkwi w metodzie – jest partyzantką, wojną podjazdową działającą na bazie manipulacji i cynizmu”, J. Cierniak, *Subwersja czyli sztuka inteligentnego oporu*, Krytyka.org, 13.06.2012, <http://krytyka.org/subwersja-czyli-sztuka-inteligentnego-oporu/> (dostęp: 18.03.2018). Łukasz Ronduda zwraca uwagę na spory ładunek krytycyzmu oraz zasadniczą dwuznaczność zawartą już w samej definicji tego pojęcia: „Z jednej strony zawiera ono techniczny wymiar konotujący wręcz fizyczne operacje na jakimś przedmiocie. Operacje krytyki przedmiotu, wywrócenia, transformacji, a nawet destrukcji gotowego materiału, zawłaszczonego w obszar działań subwersywnych. Subwersja w tym znaczeniu może być rozumiana jako pewna metodologia czy też technika konstrukcji gotowych obrazów przejętych ze sfery sztuki lub szerszej kultury wizualnej. Z drugiej strony termin ten, w bardziej powszechnym znaczeniu, konotuje rodzaj pewnej postawy krytycznej (zazwyczaj wobec kultury dominującej). Jednak szczególnie ważne wydaje się, iż jest to rodzaj postawy krytycznej formułującej protest z wnętrza krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania w nią”, Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach*

klasyczne utwory literackie i poszukujące nowych rozwiązań poetyckich. Zaczepnięte ze słownika muzycznego pojęcie remiksu, rozumiane jako kategoria badawcza, jest – jak podkreślają redaktorzy książki *Re-miks. Teorie i praktyki* – obecnie dość użyteczne i ze względu na sporą pojemność semantyczną może służyć jako

[...] doskonałe narzędzie do analizy cyrkulacji tekstów w dobie mediów cyfrowych. Remiks nie charakteryzuje przy tym wyłącznie procesu twórczego, ale – [...] taktyki odbiorcze. Ogromna część naszego uczestnictwa w kulturze zasadza się bowiem na logice remiksu, w której powtórzenie i oryginalność, determinizm i podmiotowa sprawczość splatają się w jednej figurze. Polecenie „kopiuj-wklej” stanowi tylko najbardziej powierzchowną formę takiego odbiorczego remiksu. W rzeczywistości zarówno twórcy, jak i odbiorcy stosują złożone taktyki remiksowe, które stają się [...] narzędziem negocjowania znaczeń i tożsamości²⁴.

Remiks jest więc doskonałym narzędziem operacyjnym również dla badacza tekstów kultury: bywa użyteczny do analiz takich kategorii jak oryginalność, autorstwo, podmiotowość, lokalność, wirtualność czy subwersja, które w dobie silnej ekspansywności mediów cyfrowych pozostają w centrum zainteresowania twórców i badaczy tekstów kultury; zachęca do rekonfiguracji i redefinicji znanych kategorii (autorstwo, tekst, artefakt); stanowi termin umożliwiający przyjrzenie się praktykom twórczym, konkretnym artystycznym działaniom; pozwalając uchwycić performatywny rys kultury współczesnej, okazuje się jednocześnie narzędziem umożliwiającym analizę w kategoriach nie wartościujących, lecz opisowych²⁵. Podkreślając istotność pojęcia „remiksu” dla omawianego tu wiersza, warto zestawić je z terminem „mash-up”, pomiędzy tymi bliskimi semantycznie kategoriami występują bowiem subtelne, lecz istotne różnice znaczeniowe, wynikające z faktu, iż logika mash-upu

[...] nie uprzywilejowuje [...] instancji autorskiej, jak to często miało miejsce w przypadku strategii remiksu, a także w kulturze didżejskiej, gdzie [...] figura DJ-a stanowiła często najistotniejszy punkt odniesienia, do tego stopnia, że można

medialnych, Kraków 2006. Przemysław Czapliński właśnie w subwersji dostrzega jedną z podstawowych figur wykorzystywanych we współczesnej kulturze, figur, które w pewnej mierze zastąpiły myślenie transgresyjne: „Kluczową kategorią dziedziczną po przełomie antypozytywistycznym była »granica«, a podstawową operacją logiczną – myślenie »versus« i »trans«, a więc myślenie »przeciwko« (ograniczeniom) i »ponad« (granicami). Nowa humanistyka zamiast transgresji szuka możliwości subwersji; rzadziej mówi o przekraczaniu granic, częściej – o sztuce ich rozpoznawania i pożytkowania; nie operuje figurą »zzerwania«, lecz tropem »wiązania«, »splotu«, »węzła«”, P. Czapliński, *Sploty*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński, R. Nycz i in., Warszawa 2017, s. 19–20. Zob. też: P. Marecki, *Strategie subwersywne w literaturze polskiej po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

²⁴ *Re-miks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz i L. Onak, Kraków 2011, s. 7–8.

²⁵ Tamże, s. 8.

byłoby wręcz zaryzykować hipotezę o pewnym powrocie do romantycznej wizji autorstwa. Jak pisze Paul D. Miller, znany jako DJ Spooky: „Kultura didżejska – młodzieżowa kultura miejska – sprowadza się do potencjału rekombinowania. Jej najważniejszą cechą jest eugenika wyobraźni. Każde źródło próbek zostaje poddane fragmentacji, a zatem pozbawione poprzedniego znaczenia [...]. Próbkę mają znaczenie tylko wtedy, gdy uobecnia się je na nowo w asamblażu, jakim jest miks”²⁶. Inaczej w przypadku nowszych strategii. Mash-up oznacza, że równie istotne jest źródło, materiał wyjściowy, składniki hybrydycznego zestawienia. Remiks – przy całej różnorodności jego form – często oparty jest natomiast na strategii mocnego przetworzenia pierwotnych elementów. [...] Dlatego uprawniony wydaje się wniosek Sonvilla-Weissa dotyczący możliwości potraktowania mash-upu jako kulturowej metafory: „jeśli uznamy *mashup* za metaforę równoległych i współlistniejących sposobów myślenia i działania – w miejsce zasad opartych na wyłączności, przyczynowości i redukcjonizmie – metaforę logiki opartej raczej na »zarówno« niż »albo-albo«, to możemy uzyskać znacznie głębsze zrozumienie specyfiki wielości i różnorodności w kulturach typu *mashup*”²⁷. A zatem między remiksem a mash-upem być może mielibyśmy do czynienia z pewną zmianą wrażliwości i trybów funkcjonowania w kulturze²⁸.

Konkludując i nieco uogólniając powyższe rozpoznania, można rzec, że mash-up zachowuje pamięć o źródle, natomiast w przypadku remiksu pamięć ta ulega zatarciu²⁹.

Przenosząc te rozpoznania na teren e-poezji, już w tym miejscu można za-sygnalizować, że z logiką mash-upu w e-literaturze będziemy mieli do czynienia

²⁶ P.D. Miller, *Algorytmy: wymazywanie i sztuka pamięci*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox i D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., Gdańsk 2010. Cyt. za: *Re-miks*, dz. cyt., s. 10–11.

²⁷ S. Sonvilla-Weiss, *Mashup Cultures*, Wiedeń 2010, s. 8. Cyt. za: *Re-miks*, dz. cyt., s. 10–11.

²⁸ *Re-miks*, dz. cyt., s. 10–11.

²⁹ Anna Nacher podkreśla, że termin „mashup”, m.in. za sprawą swego programistycznego rodowodu, wnosi w opis kultury opartej na rekombinowaniu, reasamblażu i rekonfiguracji przesunięcia semantyczne: „Dokonujemy mashupu za każdym razem, kiedy zamieszczamy własne zdjęcia w serwisie Picasa, jednocześnie lokalizując je w Google Maps, kiedy zagnieżdżamy (*embed*) na własnej stronie internetowej fragment filmowy z serwisu YouTube albo kiedy linkujemy ten klip na swoim facebookowym profilu. [...] Najważniejsze jest [...], że o ile remiks oznacza często rekonfigurację materiału zacierającą jego autonomiczność, pierwotne cechy i pochodzenie, o tyle mashup odsyła wprost do źródła, z którego próbki zostały zaczerpnięte, prezentując fragmenty mediasfery w niezmiennym kształcie”. A. Nacher, *Remiks i mashup – o nietatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przeгляд Kulturoznawczy” 2011, nr 1(9), s. 78. Na temat remiksów, a także różnic między remiksem i mashupem zob. też: E. Wójtowicz, *Teorie remiksu oraz Remiks w praktyce*, [w:] *tejsze, Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 215–242, 243–278; też, *Przez net literaturę do wizualnej narracji. „Immobilite” Marka Ameriki z perspektywy re miksologii*, [w:] *Liberalura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górńska-Olesińska, Opole 2012, s. 73–84.

wszędzie tam, gdzie autorom e-dzieła chodzi nie tylko o ukazanie możliwości, jakie daje w obrębie procesu powstawania utworu e-literackiego zastosowanie nowych technologii, lecz tam, gdzie na przykład próbują oni zwrócić uwagę na różnice pomiędzy pierwotną wersją utworu a wersją doposażoną o możliwości wynikające z nowomediального nośnika, gdzie ważne jest nie wyłącznie samo ukazanie nowych treści, ale taki rodzaj ich ukazania, który ma na celu porównanie i wyeksponowanie tego, co stało się możliwe dzięki nowym technologiom. Warunkami sprzyjającymi logice mash-upu będą więc przykładowo te, w których twórca nowomediálny bierze na warsztat dzieła literackie od dawna obecne w procesie historycznoliterackim (i którego to istnienia odbiorcy są świadomi), przenosząc je w nowy kontekst kulturowy, nie tradycyjny, linearny, lecz cyfrowy, multisekwencyjny, hipertekstualny, gdyż właśnie wtedy znacząca okazuje się kwestia zależności (dialogu) pomiędzy pierwowzorem a powtórzeniem, rozplenienia sensu, jego wariacyjności i wariantowości.

Kategorie remiksu, mash-upu i subwersji okazują się niezbędne w trakcie lektury i analizy tomiku Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego pod tytułem *wgraa*³⁰, łączącego fascynację nowymi technologiami z elementami gwary, *sacrum*, odwołań do psychoanalizy, tradycji literackiej, które to kulturowe zasoby zostają poddane właśnie zabiegom remiksowym i mash-upowym³¹.

Zatrzymajmy się przy kwestii działań remiksowych (a w istocie mash-upowych) zastosowanych wobec tradycji literackiej na przykładzie utworu Leszka Onaka *Bat Country on LCD*, będącego przetworzeniem *Trenu I* Jana Kochanowskiego. Onak sięga tu do głębokich zasobów tradycji literackiej, a utwór ten w ostatecznej postaci stanowi tak silne przetworzenie renesansowego pierwowzoru, że strategię przyjętą przez autora daje się wiarygodnie wytłumaczyć w jeden tylko sposób – jako związaną (wynikającą z) występującym w utworze słowem „błąd”. W tym miejscu warto

³⁰ L. Onak, Ł. Podgórnego, *wgraa*, Kraków 2012, <https://rozdzielchleb.pl/wgraa/#issuu> (dostęp: 8.09.2020).

³¹ Następująco recenzuje tomik Mariusz Pisarski: „szeleszczący glitchem, ale oszczędny psychodeliczny split toning (fiolet i przesterowana zieleń), zastąpiony zostaje eksplozją barw oraz feerią taktyk, za sprawą których daje się dziś manipulować słowem i obrazem: mieszanie gwary z netspeakiem, poleceń kodu z okruciami życia; rozbijanie wiersza na słowa i słowa na wiersz, pikselizacja obrazu i twitteryzacja słowa, myślyzacja zdań i zawrotyzacja głosek, zderzanie procedur sieciowych ze słowami znalezionymi [...] i wiele innych cyberpoetyckich chwytów, tworzą we *wgraa* miłą dla oka i intelektualnego podniebienia mieszankę. Aby stonizować szokujące bogactwo cyberpoetyckich chwytów, autorzy poruszają się po dobre oznaczonym szlaku intertekstualnych odniesień: znajdziemy tu remiksy *Stepów akerańskich* Adama Mickiewicza (przepuszczone przez kilkanaście automatycznych tłumaczy Google Translate, które czynią ze »stepów«... »kroki«), *Trenu I* Jana Kochanowskiego, a także remiks gwarowego *Ojczy Nasz*. Jakby tego było mało, większość z tych prac, w sposób dość ostentacyjny, stara się być »ładna«”. M. Pisarski, *Nie tylko dla cyfrowo przegiętych*, „Techsty. Literatura i nowe media”, <http://techsty.art.pl/aktualnosc/2012/wgraa.html> (dostęp: 8.09.2020).

przywołać konstatację Leszka Onaka na temat kreacyjnej mocy błędów, w której przyznaje autor, że w jego twórczości e-literackiej często zdarza się, iż najbardziej zaskakujące formuły językowe powstają na skutek błędów systemu³².

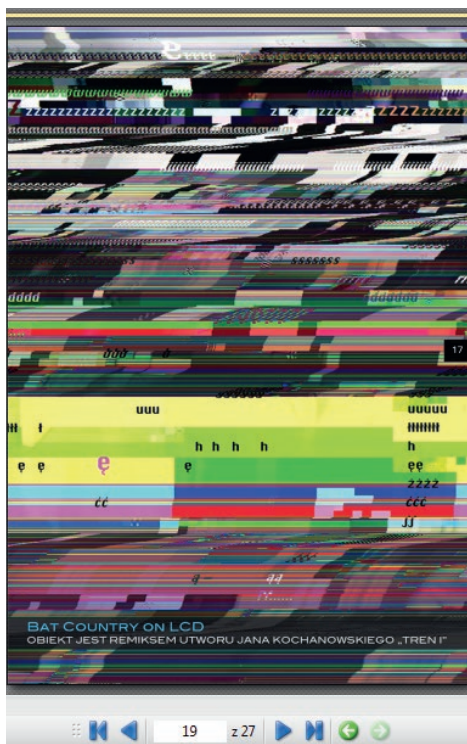
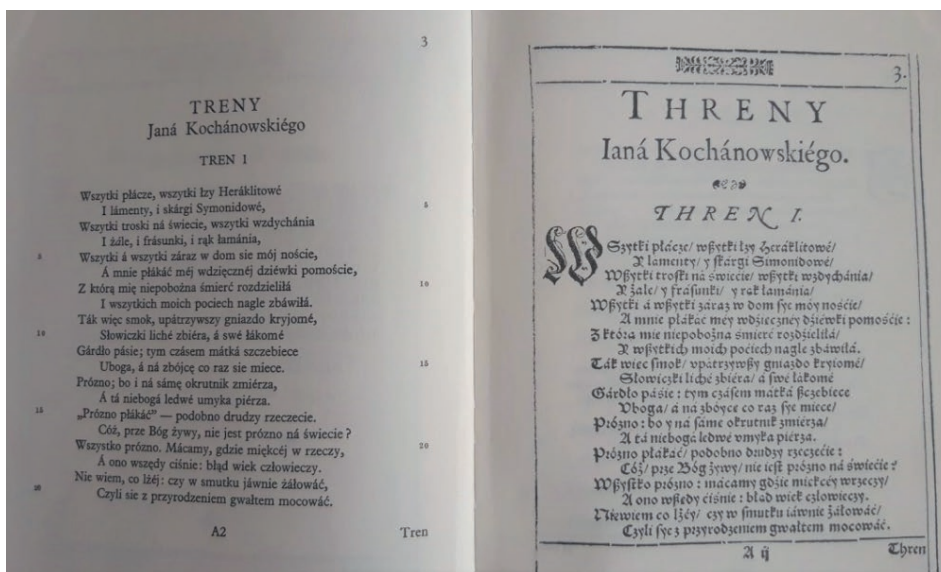
Zdarzało się, że niewielki błąd, który popełniałem przy konstruowaniu funkcji, skłaniał mnie do całkowitej zmiany koncepcji utworu, bo podobał mi się właśnie efekt tego błędu. I to sprzężenie zwrotne programowania jest wartością dodaną tworzenia utworów cyfrowych. [...] Nie do końca interesuje mnie tworzenie programów, które będą pisały jak człowiek. Wolę programować w taki sposób, żeby algorytm tworzył błędy językowe, sypał dziwnymi poetyckimi frazami, niespotykanymi metaforami, zaskakującymi zwrotami, na które człowiek mógłby nie wpaść. Komputer jeszcze nie wie, co to jest sens, i tworzy połączenia wyrazowe oraz ciągi tekstowe, które człowiek od razu odrzuca. Interesuje mnie maszyna nieświadoma swoich błędów³³.

Kategoria błędu, która dla Kochanowskiego wiązała się głównie z procesem duchowego dorastania do postawy stoickiej, a której osiągnięcie pozwalało poradzić sobie emocjonalnie z traumą utraty dziecka, tutaj obejmować zaczyna swoim zakresem inne konteksty kultury: kontekst technologicznego przetworzenia, przeskoku pomiędzy czysto ludzkim, psychologicznym przeżywaniem utraty i żałoby a sferą zakłóceń o informatycznej proveniencji. Etap pierwszy przeżywanej traumy, sprowadzający się w *Trenie I* Kochanowskiego do szoku i niedowierzania, można rzec – szumu mentalnego, zastąpiony zostaje wizualizacją szumu technologicznego, konkretyzowaną poprzez rozrzucenie znaków literowych (z których jedynym możliwym do zrekonstruowania słowem okazuje się – co w tym kontekście dość znamienne, wskazuje bowiem na bohaterkę liryczną cyklu trenologicznego – zaimek „ją”), przeskoki kolorystyczne, redukcję obrazu, który pierwotnie stanowił prawdopodobnie obraz kontrolny TV (wskazuje na to jego układ i kolorystyka). Przeskok Kochanowskiego z postawy cierpiącego ojca do postawy rozumiejącego stoika zastąpiony został więc przez Onaka przeskokiem technologicznym.

Oto diagnozowany przez Kochanowskiego w utworze inicjującym cykl trenologiczny „błąd wiek człowieczy” przepoczwarza się, zaczynając w poddanym przetworzeniu wierszu Onaka wykraczać poza sferę czysto ludzką, ku wirtualnej, związanej z procesem programowania oraz z niepożądanymi działaniami systemu, przybierając postać błędu, usterki zaburzającej tekstowość utworu i doprowadzającej ją do granicy odczytywalności lub nawet tę granicę przekraczającej. Tym właśnie tropem interpretacyjnym podążają wypowiedzi krytycznoliterackie badaczy próbujących poddać analizie utwór *Bat Country on LCD*. Jak zauważa Krzysztof Brenskott, wiersz

³² Zob.: *Generatory tekstowe. Rozmowa z Leszkiem Onakiem*, [w:] P. Marecki, *Gatunki cyfrowe. Instrukcja obsługi*, Kraków 2018, s. 144. Zob. też: K. Cascone, *Estetyka błędu. „Post-cyfrowe” tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox i D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., Gdańsk 2010.

³³ *Generatory tekstowe*, dz. cyt., s. 140–141.

Fot. 1. L. Onak, *Bat Country on LCD*³⁴Fot. 2. J. Kochanowski, *Tren I*. Źródło: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe, t. 2: *Treny*, oprac. M.R. Mayenowa i in., Wrocław 1983 (wklejka). Fot. D. Rott

³⁴ L. Onak, Ł. Podgórní, *wgraa*, dz. cyt., s. 17.

[...] sam w sobie nie przedstawia niczego konkretnego – jedynie zakłócenia imitujące awarie ekranu i kilka losowych liter. Całe napięcie interpretacyjne zostaje więc przesunięte na tekst oryginalny i pytanie o to, jak on może się odnosić do współczesnej rzeczywistości wirtualnej. Urszula Pawlicka, analizując ten utwór, zwróciła uwagę na pojawiające się w *Trenie I* wyrażenie „błąd wiek człowieczy” i odniosła je do współczesnej poezji, będącej poezją błędu i usterki. [...] „Utrata danych, zawieszenie systemu czy niedziałający program to lament człowieka XXI wieku, którego stan niemocy i frustracji oddać może wyłącznie sztuka i literatura cyfrowa”³⁵. Jest to również kolejny przykład technologii wchłaniającej różne, obce względem siebie elementy i scalającej je w swojej strukturze. Brak podmiotowości autora zastąpionego przez technologię to tylko symptom nowej rzeczywistości. My, jako użytkownicy, również zostajemy wciągnięci w grę o własną podmiotowość, własne człowieczeństwo. Internet pochłania i przyjmuje wszystko, łamiąc tym samym podział na to, co jest i co było. Dyskursy przestają się wzajemnie wykluczać i zwalczać – zlewają się, tworząc szum informacyjny³⁶.

Cały tomik, z którego wiersz pochodzi, można analizować i interpretować, uwzględniając nie tylko próby porównania pierwowzoru z wynikiem zabiegów mash-upowych, ale również biorąc pod uwagę kontekst gry o znaczenie, która może zakończyć się różnie, na przykład popadnięciem w chaos, bezsens, co – należy zaznaczyć – nie jest równoznaczne z niepowodzeniem, lecz stanowi podkreślenie tkwiących w tomie możliwości.

Autorskie deklaracje lokujące tom *wgraa* w bliskości strategii remiksu uznać można za nieco upraszczające rzeczywisty obraz dokonanych na literackim pierwowzorze zabiegów. Nie ulega wątpliwości konieczność stosowania terminów „remiks” i „mash-up” w odniesieniu do współczesnej twórczości e-poetyckiej, szczególnie dotyczącej utworów, których proces powstawania choć częściowo przebiegał

³⁵ U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 209.

³⁶ K. Brenskott, *Cyberludowy jarmark czyli wgraa Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego. Rzecz o krakowskiej poezji cybernetycznej*, [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwior, Kraków 2017, s. 294–295. Alina Świeściak podsumowuje kwestię podmiotowości realizowaną przez Onaka i Podgórnego, łącząc ją z postmodernizmem i posthumanizmem; zwraca też uwagę na fakt, że autorskie zamierzenia twórców nie do końca przekładają się na ich rzeczywistą e-literacką realizację: „Jeśli wierzyć poetom, ich teksty produkowane są przez algorytmy, poddane mocno ograniczonej autorskiej kontroli. Rola autora ograniczałaby się tu do bycia kimś w rodzaju administratora czy producenta tekstu. W ich przekonaniu wiersz cybernetyczny stanowiłby więc etap pośredni pomiędzy poezją jako efektem twórczej działalności człowieka a mechanicznym, ale w jakimś sensie będącym wynikiem »myślenia« (a na pewno uczenia się) produktem maszynowym. Takie ujęcie problemu podmiotowości tekstu wywodzi się co prawda z ducha awangardowego maszynizmu, ale otwiera się na postmedialną komunikację i całą związaną z nią refleksję posthumanistyczną. Tyle że do polskiego tekstu, który mógłby być rezultatem pozytywnego przejścia testu Turinga, jak na razie daleko”. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2(14), s. 116–117.

w drodze przetworzenia i łączenia z innymi tekstami, niemniej należy pamiętać, by w każdym przypadku próbować rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z rekombinacjami będącymi przykładem remiksu, czy też mash-upu, i czy przypadkiem ten drugi zabieg nie wydaje się w działaniach e-poetyckich zasadniczo uprzywilejowanym. Mało bowiem powiedziane, że nie sposób w kontekście wszystkich utworów powstałych w wyniku przetworzenia wierszy należących do klasyki polskiej literatury mówić o zatarciu autorstwa źródła, gdyż – jak się okazuje – czasem mamy do czynienia z działaniami wręcz odwrotnymi: sami autorzy tomu *wgraa* owe źródła i autorstwo niemal w każdym takim przypadku podkreślają, czyniąc stosowne dopiski pod utworami. W przypadku omawianego tu utworu *Bat Country on LCD* pojawia się informacja: „Obiekt jest remiksem utworu Jana Kochanowskiego *Tren I*”. Nie jest to więc w istocie – jak sugerują autorzy – remiks, lecz czysta egzemplifikacja działań mash-upowych, zachowujących i – mimo silnego przetworzenia oryginału – wyraźnie artykułujących pamięć o źródle i tradycji literackiej. Autorzy zaproponowali specyficzną sytuację nadawczo-odbiorczą: intertekstualną „wgręę” w pastisz albo „parodię technologiczną”. Zasadnicza siła napięcia artystycznego wynika w tym wypadku z odgórnie zaplanowanego „zrzytu” pomiędzy: 1) na poziomie strukturalnym – uzmysłowieniem sobie, że mamy do czynienia z radykalnym, technologicznym przetworzeniem klasyki (utworu Kochanowskiego); 2) na poziomie interpretacyjnym – świadomością współwystępowania w obrębie podstawy dzieła obu – równie istotnych – składników: starego i nowego. Wszystko to okazuje się kwestią zasadniczą³⁷. Choć Onak bazuje na tekście już istniejącym i głęboko ugruntowanym w tradycji literackiej, to jednak jego gest twórczy różni się znacząco od wszystkich aktów twórczych wcześniejszych naśladowców *Trenów* Jana Kochanowskiego. Efekty zastosowania nowych technologii i wykorzystanie form hybrydyczności, procesów hybrydyzacji³⁸ oraz języka programowania³⁹ jako strategii twórczej

³⁷ A. Świeściak zarzuciła autorom tomiku miałość merytoryczną, wynikającą z faktu, że głoszone przez nich w manifestie cybernetycznym założenia nijak się mają do literackiej praktyki, w tej bowiem dominuje mechanizm przepisywania tradycyjnej poezji na język HTML, ze wszystkimi takiego przekładu konsekwencjami, które okazują się tożsame z sumą zabiegów eksponowanych przez poetów, czyli nieciągłością, pominięciami tekstowymi, niekompatybilnością znaków, ujawniającą się w sytuacji zderzenia trybu tekstowego z graficznym, czy też usterkami wynikającymi z zakłóceń lub ograniczeń systemu. Zob.: A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, dz. cyt., s. 117–118. Trudno nie zgodzić się przynajmniej z częścią tych uwag, jednak powodem przemawiającym za tym, by uznać projekt Onaka i Podgórnego za istotny w kontekście literackich przetworzeń nowomediálních, jest np. aspekt subwersji, fascynacji błędem i usterką oraz działań mash-upowych.

³⁸ P. Zawojski, *Teoretyczne aspekty współczesnej kultury i sztuki jako zjawisk hybrydycznych*, [w:] tegoż, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 58–69.

³⁹ „Programiści wykorzystujący rozmaite języki programowania posługują się własnym »charakterem pisma«, tworząc algorytmiczne struktury, które same w sobie mają potencjał estetyczny. Jednocześnie estetyczny wymiar programowania ujawnia się też na poziomie

powodują radykalną zmianę sytuacji komunikacyjnej, aktu twórczego i zachowań odbiorczych w ramach technokultury⁴⁰, a sam *Tren I* ulega gwałtownemu generatywnemu przekształceniu.

Bibliografia

- Axer J., *Smok i słowiczki. Wokół wersów 9–14 „Trenu I” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 187–191.
- Banasiowa T., *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580–1630*, Katowice 1997.
- Banaś T., *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Katowice 2007.
- Banaś-Korniak T., *Wokół „Trenów” Jana Kochanowskiego. Studia historycznoliterackie*, Katowice 2016.
- Bodzioch-Bryła B., *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019.
- Borowski A., *O trwodze, rozpachy i nadziei w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 166–177.
- Brenskott K., *Cyberludowy jarmark czyli wgraa Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego. Rzecz o krakowskiej poezji cybernetycznej*, [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwior, Kraków 2017, s. 289–300.
- Cascone K., *Estetyka błędu. „Postcyfrowe” tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox i D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., Gdańsk 2010, s. 481–489.
- Cierniak J., *Subwersja czyli sztuka inteligentnego oporu*, Krytyka.org, 13.06.2012, <http://krytyka.org/subwersja-czyli-sztuka-inteligentnego-oporu/> (dostęp: 18.03.2018).
- Czapliński P., *Sploty*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński, R. Nycz i in., Warszawa 2017, s. 9–22.
- Czerniawski A., *Czytając „Treny” Jana Kochanowskiego*, [w:] *J. Kochanowski, Treny*, przeł. A. Czerniawski, przedmowa D. Pirie, oprac. i komentarz P. Wilczek, Katowice 1996, s. 120–157.
- Fajfer Z., *Powieki*, Szczecin 2013.
- Giełżyńska K., *C(n) Du It*, <http://ha.art.pl/gielzynska/> (dostęp: 8.09.2020).
- Marecki P., *Między kartką a ekranem. Cyfrowe eksperymenty z medium książki w Polsce*, Kraków 2018.
- Marecki P., *Strategie subwersywne w literaturze polskiej po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 313–324.
- Miller P.D., *Algorytmy: wymazywanie i sztuka pamięci*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox i D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., Gdańsk 2010.
- Nacher A., *Remiks i mashup – o nietatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1(9), s. 77–89.

efektów wykorzystywania konkretnych procedur”. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018, s. 131.

⁴⁰ Zob. szerzej: P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne*, dz. cyt.

- Objaśnienia*, [w:] J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wydanie sejmowe, t. 2: *Treny*, oprac. M.R. Mayenowa i in., Wrocław 1983, s. 99–182.
- Onak L., Podgórní Ł., *wgraa*, Kraków 2012, <https://rozdzielchleb.pl/wgraa/#issuu> (dostęp: 8.09.2020).
- Pawlicka U., *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017.
- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Pelc J., *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, wyd. 2, Warszawa 1987.
- Pelc J., *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*, Warszawa 1965.
- Pelc J., „*Treny*” Jana Kochanowskiego, wyd. 2, Warszawa 1972.
- Pelc J., *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, wyd. 16 poprawione, Wrocław 1997, s. III–CIX.
- Pisarski M., *Nie tylko dla cyfrowo przegiętych*, „Techsty. Literatura i nowe media”, <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2012/wgraa.html> (dostęp: 8.09.2020).
- Re-miks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz i L. Onak, Kraków 2011.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Sarbiewski M.K., *Wykłady poetyki*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958.
- Szczerbicka-Ślęk L., „*Treny*” Jana Kochanowskiego w świetle estetyki recepcji i oddziaływania, „*Pamiętnik Literacki*” 1973, z. 4, s. 3–22.
- Szczęсна E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.
- Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2014, nr 2(14), s. 111–123.
- Wójtowicz E., *Przez net literaturę do wizualnej narracji. „Immobilité” Marka Ameriki z perspektywy re miksologii*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górski-Olesińska, Opole 2012, s. 73–84.
- Wójtowicz E., *Teorie remiksu; Remiks w praktyce*, [w:] *też*, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 215–278.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018.
- Zawojski P., *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016.
- Ziemia K., *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*, Warszawa 1994.
- Ziemia K., *Poezja ostatecznych konsekwencji*, [w:] *Jan Kochanowski, Interpretacje*, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 146–165.

The potential of error: *Bat Country on LCD* by Leszek Onak in a mash-up dialogue with *Lament 1* by Jan Kochanowski

Abstract

The text focuses on the analysis and interpretation of the poem *Bat Country on LCD* by Leszek Onak, which is a new media, subversive processing of *Lament 1* – one of the threnodies by Jan Kochanowski, the work which is well-established in the literary tradition. Due to the processes mentioned above, Kochanowski’s poem has been subject to a rapid and radical generative transformation. The authors emphasise that the work of Onak differs significantly

from the previous artistic acts of Kochanowski's followers because Onak grounds his creative strategy in the references to the sphere of new technologies, hybridisation processes, the programming language and, first of all, he uses the subversive remix and mash-up strategies, which results in a radical change of both, the situation of artistic communication and the reception behaviours.

Słowa kluczowe: Leszek Onak, Jan Kochanowski, remiks, mash-up, e-poezja

Key words: Leszek Onak, Jan Kochanowski, remiks, mash-up, e-poetry