

---

## Auto(te)matyzmy. Krzysztof Bartnicki i cyfrowa maszyna

---

Izabella Adamczewska-Baranowska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 321–340

---

DOI: 10.18318/td.2024.5.19 | ORCID: 0000-0002-2775-6209

**I**t was nine seventeen in the morning, and the house was heavy”<sup>1</sup>. Tak zaczyna się *1 the Road*, „pierwsza powieść napisana przez SI”<sup>2</sup>, którą czyta się tak, jakby samochód Google Street View opisywał swoją podróż przez kraj, a *Próbę kwasu w elektrycznej oranżadzie* referowała Siri<sup>3</sup>. Zainspirowany Jackiem Kerouakiem, Kenem Keseyem i Hunterem Thompsonem, Ross Godwin – „artysta, haker i gonzo analityk danych”<sup>4</sup> – wyruszył w 2017 roku w podróż z Nowego Jorku do Nowego Orleanu w towarzystwie sztucznej inteligencji. Na bagażniku okablowanego cadillaca Godwin zamontował kamerę, na dachu – GPS, w środku – mikrofon i zegar. Czujniki dostarczały dane do systemu sieci neuronowych, wytrenowanego na trzech korpusach literackich (m.in. poezji i science

---

**Izabella Adamczewska-Baranowska** – dra, adiunktka w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Autorka książek *Jacek Hugo-Bader. Włóczęga* (2022), *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje* (2020) oraz *Krajobraz po Masłowskiej* (2011). Zainteresowania naukowe: teoria powieści i reportaży, dziennikarstwo literackie, biopoetyka, literatura performatyczna. Kontakt: izabella.adamczewska@uni.lodz.pl.

- 
- 1 R. Godwin, *1 the Road*, Jean Boîte Éditions, Paris 2018, s. 41.
  - 2 Informacja promocyjna z obwoluty.
  - 3 B. Merchant, *When an AI Goes Full Jack Kerouac*, „The Atlantic” 2018, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/10/automated-on-the-road/571345/> (11.07.2024).
  - 4 R. Godwin, *1 the Road*, s. 143.

fiction). Kamera co dwadzieścia sekund rejestrowała obraz, który przetwarzany był najpierw na znaki typograficzne, a następnie – na poetycko-sur-realistyczny opis. Ross jechał, a wyskakujące z urzędzenia zapisane zwoje papieru paragonowego wypełniały tylne siedzenia samochodu.

Napędzane eksplodującą benzyną sztuczne neurony wysyłają surowe dane poprzez płonące rdzenie, nie tyle zapisane, ile wypalone na każdej rolce papieru termicznego – przez widmowych autorów, zmechanizowane pióro, kierowców za kierownicą, a może samą drogę – z Nowego Jorku do NOLA: 1 Droga to książka napisana za pomocą samochodu jako pióra

– streszczał swój projekt Ross<sup>5</sup>. Wybór estetyki *gonzo* – dziennikarskiej awangardy, skrajnie subiektywnej, politycznie niepoprawnej, „wariackiej”, charakteryzującej się luźnym podejściem do faktów i językową hiperbolą – jest znaczący. Twórca *gonzo*, w tym wypadku – jak to ujął Godwin – aparat nie fotograficzny, lecz pisarski (*camera for writing*), staje się dzięki, graniczny i wywrotowy. A może należałoby uznać ten podróżyjący kolektyw za assemblaż elementów ludzkich i nie-ludzkich?<sup>6</sup>

Literatura (współ)tworzona przez duże modele językowe (np. ChatGPT) jest coraz popularniejsza, a jej badanie ma często charakter twórczy. Efektem prowadzonych w Cambridge Digital Humanities debat na temat „widmowych fikcji” (*ghostfictions* – to oczywiście nawiązanie do ghostwritingu, ale też do niematerialności danych) jest książka *Ghosts, Robots, Automatic Writing. An AI Level Study Guide* – połączenie fikcji spekulatywnej, cyfrowej archeologii (mowa np. o mechanicznym pisarzu szwajcarskiego zegarmistrza Pierre’a Jaqueta-Droza, którego Adelheid Voskuhl nazwała „androidem Oświecenia”), eseju naukowego i podręcznika twórczego pisania.

5 Przekład: Tłumacz Google 2024. Wersja oryginalna: „Fueled by exploding gasoline, artificial neurons firing raw data through burning cores, not so much written as scorched onto each roll of thermal paper – by phantom authors, a mechanized pen, drivers at the wheel, or perhaps the road itself – from NYC to NOLA: 1 the Road is a book written using a car as a pen”; [https://digitaldozen.io/projects/1-the-road/\(3.07.2024\)](https://digitaldozen.io/projects/1-the-road/(3.07.2024)).

6 M. Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019. Chaberski przedstawia relacyjną koncepcję człowieka jako kolażu elementów z natury, kultury i technologii (przykładem jest jeździec trzymający łuk – połączenie człowieka, zwierzęcia i narzędzia).

7 A. Voskuhl, *Androids in the Enlightenment. Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

Towarzyszy mu „zeszyt ćwiczeń” *Text generators. From DADA to GPT-3*<sup>8</sup>, pokazujący, jak za pomocą Twine’a (popularnego programu do generowania tekstów) bawić się w dadaistycznego *Wybornego trupa*, tworzyć *cut up poetry* i nowe wersje nonsensownego wierszyka Lewisa Carrolla *Jabberwocky*. Kojarząc komputerowe generowanie poezji z dadaistycznym pisaniem automatycznym, badacze podkreślają awangardowe korzenie fascynacji cyfrową maszyną, a „zeszyt ćwiczeń” świetnie sprawdza się w dydaktyce akademickiej.

Ale powieści pisane przez sztuczną inteligencję<sup>9</sup> mają charakter nie tylko eksperymentalny. Lęk przed mechanizacją i „tekstapokalipsą” – wizją „fali sztucznie wytworzonych tekstów, która wyprze oryginalną twórczość człowieka”<sup>10</sup> – to już codzienność, również w Polsce. W umowach wydawniczych zawierane są aneksy, w których precyzuje się, że tekst nie może być przekładany przez cyfrowy translator, a okładki generowane komputerowo. W Amazonie można kupić powieści popularne, których autorami są duże modele językowe. „Zarabiam tysiące, używając sztucznej inteligencji do pisania książek” – chwalił się w „Newsweeku” Tim Boucher<sup>11</sup>, obwieszczając światu napisanie 97 powieści w ciągu dziewięciu miesięcy.

Budzi to szereg pytań: o sztuczną kreatywność i modernistyczny fantazmat autorstwa<sup>12</sup>, wykorzystywanie inteligencji zbiorowej, „władzę algorytmu” czy cyfrową piśmienność (*digital literacy*), a dwukierunkowość dyskusji (te afirmatywne zderzają się coraz częściej z apokaliptycznymi) przywodzi na myśl awangardowe i antyawangardowe debaty o maszynie. Software można przecież uznać za nowszą wersję trzeciego M opiewanego przez „polskiego

8 <https://docs.google.com/document/d/13LDzOodsgwqlm4jkh8fYDbLQETVfEPmWlq3eBeP3R2k/edit> (1.07.2024).

9 Zob. np. B. Jaskowska, *Książki pisane przez sztuczną inteligencję. Teraźniejszość oraz refleksje i pytania o przyszłość*, „Perspektywy Kultury” 2023, nr 3, s. 39–64; Á. Cabezas-Clavijo, M. Magadán-Díaz, J. Rivas-García, P. Sidorenko-Bautista, *This Book is Written by ChatGPT. A Quantitative Analysis of ChatGPT Authorships Through Amazon.com*, „Publishing Research Quarterly” 2024, t. 40, <https://doi.org/10.1007/s12109-024-09998-w> (5.10.2024).

10 M. Pisarski, *Figury obecności w cyfrowych mediach. Od hipertekstu do sztucznej inteligencji*, Universitas, Kraków 2024, s. 225.

11 T. Boucher, „I’m Making Thousands Using AI to Write Books”, „Newsweek” 15 maja 2023, <https://www.newsweek.com/ai-books-art-money-artificial-intelligence-1799923> (3.07.2024).

12 Zob. A. Kobus, *Autorstwa. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2021. Rozważania Aldony Kobus na temat autorstwa zbiorowego (społecznego) poszerzają kontekst debaty na temat SI jako „twórcy” tekstu.

cyborga”<sup>13</sup> Tadeusza Peipera. Afirmowany przez „papieża awangardy” „wiek żelazobetonu”, którego znakiem były rusztowania, dźwigi, turbiny i elektrownie, przeszedł w „wiek cyfrowy” (*digital age*)<sup>14</sup>, nową epokę maszyn.

Interesuje mnie, jak literatura analogowa odpowiada na gargantuiczność i prywatyzację baz danych, powszechną algorytmizację i charakterystyczny dla niektórych wspólnot sieciowych paranoiczny tryb lektury. Czy można mówić o autorskiej analogowej chuliganerii w cyfrowym świecie? Zainspirował mnie tekst Mai Staško *Dycio Generator*, w którym „wariacyjna” poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego została uznana zarazem za nowomediałną (bo można ją opisywać za pomocą cybernetycznych kategorii estetycznych: „estetyka błędu, glitch poety [błędy translacji i transkrypcji – I.A.B], szумы, zlepy, ciągi”), jak i nienowomediałną (bo przecież Dycki „nie publikuje tomów poetyckich w przestrzeni nowych mediów”, a także nie tematyzuje w swojej twórczości nowych mediów<sup>15</sup>).

W podobny sposób patrzę na twórczość literacką i przekładową Krzysztofa Bartnickiego, której być może nie byłoby bez korzyści płynących z digitalizacji, ale która na kulturę cyfrową każe patrzeć krytycznie. Quasi-antologię *Sad zapięty* proponuję czytać jako wewnątrztekstową krytykę standaryzującej kultury algorytmów<sup>16</sup>, imperializmu kulturowego internetu<sup>17</sup> oraz paranoicznych wspólnot interpretacyjnych (konsekwencji wpływu nowej sytuacji medialnej na odbiór drukowanego tekstu literackiego<sup>18</sup>). Joyce’owską z ducha działalność Bartnickiego zestawiam z projektem *Ubu GPT*. Cyberpunk Jan K. Argasiński opromptował ChatGPT, by przełożył groteskowy dramat

13 E. Ranocchi, *The Polish Cyborg. A Reflection on the Relationship between Man and Machine in Early Polish Modernism*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2016, nr 7.

14 Używa się różnych określeń: kultura interfejsu, cyberkultura, *software culture*, kultura cyfrowa, kultura nowych mediów i kultura algorytmiczna.

15 M. Staško, *O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Forum Poetyki” 2016, nr 4-5, s. 92.

16 Zob. M. Szpunar, *Kultura algorytmów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019. Autorka powtarza za innymi badaczami takie pojęcia, jak „zwrot algorytmiczny”, „tożsamość algorytmiczna”, „algorytmiczne życie” oraz „ideologia algorytmiczna”. Można dojść do wniosku, że „algorytmiczność” zastąpiła wskazywaną przez Baumana „płynność”.

17 Zob. M. Szpunar, *Imperializm kulturowy internetu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

18 Takie pytanie zadaje w swoim artykule Magdalena Rembowska-Płuciennik (*Po(d)języczeni. Empiryczne badania nad odbiorem literatury wobec odbioru cyfrowego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5), ale na nie odpowiada.

Alfreda Jarry'ego na (młodo)polski, dopisując aneks do Piotra Mareckiego i Aleksandry Małeckiej *Ubu króla* spolszczonego przez Google Translate. Konfrontują zatem (rzekomych) pisarzy z marginesu, których „wybór” „przetłumaczonych” pism zaproponował w *Sadzie zapiętym* Bartnicki, z maszynową translacją dzieła dobrze osadzonego w historii literatury, którego wydanie można potraktować jako dzieło hybrydyczne (analogowo-cyfrowe). Stawiam tezę, że działanie antologisty – Bartnickiego oraz cyfrowe eksperymenty z *Ubu królem* można uznać za performansy delegowane.

Pytanie o to, „jakie jest (o ile w ogóle istnieje) miejsce indywidualnego geniuszu w globalnym świecie hiperinformacji”<sup>19</sup>, prowadzi do Marjorie Perloff i jej koncepcji ariergardy<sup>20</sup>. Badaczka zapożyczyła tę wojskową metaforę od Williama Marxa, który we wstępie do książki *Les arrière-gardes au XXe siècle (Ariergardy XX wieku)* dowodził, że nie można pomyśleć o awangardzie bez uwzględnienia jej przeciwieństwa – straży tylnej, która ratuje to, co zagrożone, a warte ocalenia. Zdaniem Perloff ariergarda – twórcze (ale „nieoryginalne”, bo czerpiące z tradycji i nadpisujące – za Antoinem Compagnonem badaczka powtarza określenie *réécriture*) wykorzystywanie dziedzictwa awangardy, posługiwanie się cytatem, postawienie akcentu na koncept i mechanizm selekcji – „nie jest [...] synonimem ani reakcji, ani nostalgii za utraconą i bardziej pożądaną epoką artystyczną; jest, przeciwnie, ukrytą twarzą nowoczesności”<sup>21</sup> (pewne jej elementy zbieżne są zresztą z Nyczowską koncepcją sylwiczności). I czymś więcej niż tylko powtórzeniem, bo ze zmianą<sup>22</sup>.

Sformułowana przez Perloff koncepcja „niekreatywnego pisania” opartego na recyklingu, której początków badaczka szuka w *Ziemi jałowej* T.S. Eliota (1922), amalgamacie cytatów, krytykowanym przez współczesnych jako „zestaw notatek” i efekt „lenistwa wyobraźni”<sup>23</sup>, oraz działalność grupy Oulipo

19 J. Tabaszewska, *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 197.

20 W książce *Unoriginal Genius* Perloff przybliżyła koncepcję ariergardy na przykładzie m.in. *Pasaży* Waltera Benjamina, księżycowego poematu Susan Howe *The Midnight*, poezji egzofonicznej, konkretnej i konceptualnej. Przykład tej ostatniej, *Traffic* Kennetha Goldsmitha, druga część „trylogii amerykańskiej”, czyli transkrypcja drogowych komunikatów, bardzo kojarzy się z 1 *the Road*, kolektywnym dziełem Rossa Godwina i sztucznej inteligencji.

21 M. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, s. 53.

22 Tamże, s. 58.

23 Tamże, s. 3.

posłużyła Justynie Tabaszewskiej między innymi do opisu i analizy twórczości Andrzeja Sosnowskiego<sup>24</sup>, Karolina Górniak natomiast wpisała w nią paralaksy (quasi-gatunki) Tymoteusza Karpowicza oraz kaligramy i poetyckie szyfry Krystyny Miłobędzkiej<sup>25</sup>. Chwył formy utrudnionej, modernistyczna wielogłosowość oraz strategia „epistemologicznej podejrzliwości i ciągłej weryfikacji twierdzeń dotyczących świata”<sup>26</sup> pozwala, moim zdaniem, spojrzeć pod takim kątem również na literacką i przekładową praktykę Krzysztofa Bartnickiego.

W 2023 roku Bartnicki wydał *Sad zapięty. Krótką antologię przekładu*. Ten konceptualny makrotekst<sup>27</sup> wpisuje się w bogatą literacką tradycję preparowania widmowych bibliotek i spisów ksiąg nieistniejących. Jedną z wczesnych kolekcji stworzył François Rabelais, wyliczając w *Gargantui i Pantagruelu* dzieła dostępne w księgarni opactwa świętego Wiktora: „Pantofla decretorum”, „Słomiane jajka dla stanu rycerskiego”, „Łajnalnia de małpibus et dudkis, cum commento Dorbellis”, „Kopyto magistrów nauk” czy „Apologię tegoż przeciw tym, którzy twierdzą, iż muł papieski jada jeno o swoich godzinach”<sup>28</sup>. Późniejsze metazbiory – *Fikcje Borgesa* i *Doskonałą próżnię* Lema (kolekcje recenzji nieistniejących utworów) oraz *Wielkość urojona* Lema (antologię przedmów do fikcyjnych książek) – Teresa Cieślukowska proponowała nazywać „neantologiami”<sup>29</sup>, w których kompetencje beletrystów łączą się z metarefleksją (przy czym wszystkie wymienione teksty są poprzez tytuły klasyfikowane jako fikcje, a Bartnicki nie nazwał *Sadu* „łże-antologią”). Paweł Dunin-Wąsowicz stworzył *Polską Bibliotekę Widmową*<sup>30</sup>, w której jedno z haseł poświęcone

24 J. Tabaszewska, *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2.

25 K. Górniak, *Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff*, w: *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. M. Błaszczowska, M. Kuster, I. Pisarek, Kraków 2015.

26 K. Górniak, *Oryginalność pomyślana na nowo*, s. 23.

27 Makroteksty to wielotekstowe i wieloautorskie konstrukcje, które tworzą sensy naddane w procesie interakcji. Zob. E. Szczęsna, *Humanistyka wobec rozwoju technologii cyfrowych*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

28 W przekładzie T. Boya-Żeleńskiego, cyt. za <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/gargantua-i-pantagruel.html> (5.10.2024).

29 T. Cieślukowska, *Wstęp do „neantologii”, czyli rzecz o quasi-recenzjach i quasi-przedmowach*, w: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Świątek, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1985.

30 P. Dunin-Wąsowicz, *Polska Biblioteka Widmowa. Leksykon książek zmyślonych*, NCK, Warszawa 2016.

zostało *Wstępowi do imagineskopii* Śledzia Otrembusa Podgrobelskiego (Stanisława Moskala, 1977) – i to właśnie ta publikacja – quasi-rozprawa habilitacyjna o „doraźnym powiększaniu wyobraźni” – wydaje się najbardziej zbliżona do eksperymentu Bartnickiego, który – co zamierzam udowodnić – jest performansem antologisty.

Ale kontekstem – być może nawet istotniejszym – wydaje się sprawa Henryka Batuty, czyli, jak podaje Wikipedia, „posta[ci] fikcyjn[ej] stworzon[ej] dla mistyfikacji, której celem stała się w latach 2004-2006 Wikipedia polskojęzyczna”<sup>31</sup>. Więzień obozu w Berezie Kartuskiej, działacz Komunistycznej Partii Polski, jeden założycieli Związku Patriotów Polskich oraz „jedyny polski akcent w twórczości Ernesta Hemingwaya”, Henryk Batuta miał być patronem warszawskiej ulicy. Celem prowokacji było zdemaskowanie naiwności użytkowników internetu i zdopingowanie ich do weryfikacji dostępnych w sieci informacji. Z dzisiejszej perspektywy, gdy jesteśmy świadomi możliwych konsekwencji produkowania fake newsów i deep fake’ów, „sprawa Batuty” wydaje się sztubackim żartem.

Zawieśmy chwilowo niewiarę i potraktujmy *Sad zapięty* jako nieironiczny akt komunikacyjny. Tłumacz wybrał dwudziestu autorów związanych ze Śląskiem, na ogół nieznanymi i piszącymi o wojnie – od Henryka Probusa (*Minne pole*, ok. 1280) po Ondrę Svatohorsky’ego (*Śpiew ziemi*, 1946, wyd. 1996). Przełożył ich teksty na polszczyznę, zachowując historyczne i leksykalne osobliwości stylu. Pierwszy rzut oka na spis treści sugeruje, że jest to (tradycyjnie) antologia męska, ale jej kompilator każdemu autorowi przypisał pisarkę – od Baldy z Żagani (1430) po Ewę Jarocką (2023), stając w opozycji do tak zwanego kanonu DWEM. Głównych autorów jest więc czterdziestu (inni wzmiankowani są w paratekstach). Są tu postaci historyczne – Henryk Probus, Peregryn z Opolo, Marcin Opitz, Anioł Ślązak czy Leon Wasilewski (ojciec Wandy). O innych – na przykład Adamie Muhl-Tupalskim, Konstantym Kurtyku czy Jerzym Pryzmanie – milczą Wikipedia i Google, ale czy to znaczy, że nie istnieli? Nie tylko Siva Vaidhyanathan, autor książki *The Googlization of Everything* (*Googlizacja wszystkiego*), odpowiedziałby na to pytanie przecząco. Nie wszystko przecież indeksują standardowe wyszukiwarki<sup>32</sup>.

Wskazówek, że *Sad zapięty* jest eksperymentem i prowokacją, można szukać w kilku obszarach. Pierwszym są okoliczności zawarcia paktu nadawczo-odbiorczego. Bartnicki spolszczył (?) *Finnegans Wake*, a pracę nad w powszechnej

31 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk\\_Batuta](https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Batuta) (5.07.2024).

32 O „ukrytej sieci” zob. M. Szpunar, *Imperializm kulturowy internetu*, s. 45 i n.

opinii nieprzetłumaczalnym dziełem Joyce'a przekształcił w performanse, tworząc między innymi *Finneganów bdyn* (wariacje na temat przekładu *Finnegans Wake*), partyturę *Finnegans \_ake* i przekładając tekst na kryptogram muzyczny *Da Capo al Finne*<sup>33</sup>. O bojach tłumacza z *Finnegans Wake* traktuje „przetłumaczony” z języka chińskiego traktat *Fu wojny*<sup>34</sup>. Rodzajem refleksji nad przekładem jest też „spoliszczenie” *Pieśni świętojańskiej o sobótce* Jana Kochanowskiego – autor (tłumacz na wiek XXI) nadał dziełu tytuł *Garutko sobotniej ropy* i go umuzyczniał (z pomocą kodów QR) dwudziestopierwszowiecznie (m.in. Slayer, Cypress Hill, Biohazard i Mister D). I tak Pieśń 7 (polowanie) ma refren na melodię *Give It Away* Red Hot Chili Peppers: „Ogary w łaj, ogary w łaj, ogary w łaj dam”<sup>35</sup>. Stronie tekstu odpowiada strona przypisów, wskazująca na montażowy charakter tekstu, który jest rodzajem centonu<sup>36</sup>. Zapasy z tytułem Aleksandra Nawareckiego, który napisał do książki posłowie<sup>37</sup>, są dowodem na to, jak wieloznacznie Bartnicki rozgrywa językowe eksperymenty i na jakie manowce wyprowadza czytelnika modelowego – takiego, który okaże się przygotowany na etymologiczne dociekania autora będącego przecież leksykografem.

Bartnicki ma reputację eksperymentatora, szelmy i „tłumacza - performer-a”. Już brak adresów źródłowych<sup>38</sup> wystarczyłyby za pretekst, żeby zawrzeć

33 Usuwając z oryginalnego tekstu litery niemające znaczenia muzycznego, Bartnicki znalazł u Joyce'a m.in. hymn Japonii, *Polskie drogi* i kołysankę z *Dziecka Rosemary*, motyw z „Gwiezdných wojen”, hejnał mariacki i Chopina. Lista: <https://soundcloud.com/gimcbart> (5.10.2024).

34 Zob. I. Okulska, *Przekład – wojna – koń trojański* (O przekładzie *Finnegans Wake* oraz książce *Fu Wojny*), w: *Przekład – kolonizacja czy szansa?*, red. P. Fast, W.M. Osadnik, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2013.

35 K. Bartnicki, *Garutko sobotniej ropy*, Biblioteka Śląska, Katowice 2023, s. 47.

36 Jak *Garutko sobotniej ropy* prezentowałoby się, gdyby przypisy zamienić na linki aktywne, można zobaczyć na stronie „Dwutygodnika”: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10364-garutko-sobotniej-ropypiesen-7-polowanie.html> (13.07.2024).

37 A. Nawarecki, *Pieśń świętojańska – transraperacja*, w: K. Bartnicki, *Garutko sobotniej ropy*, s. 84-85.

38 Tę samą strategię Bartnicki stosuje w *Fu wojny*, gdzie wyjaśnia brak źródeł (podstawy przekładu) następująco: „Zgodnie z tradycją chińską, tytuł dzieła to imię jego autora, a kiedy autor jest nieznan, a więc nieobecny w tytule – tłumacz ukrywa też swoją osobę. Tożsamości tłumaczy większości tekstów zbioru nie podano. Przy kilku tekstach podane są nazwiska tłumaczy lub nazwiska i pierwsze litery imion (na angielski: H. Gildier, na niemiecki: Schlegabel, na francuski: A. la Coupe). Są to prawdopodobnie jednorazowe pseudonimy. (Wyglądają dość niewinnie obok pomysłów Aleistera Crowleya, który swoje zangielszczenia tekstów chińskich wydał jako dzieła Mistrza Bestii (Master Therion) bądź reinkarnowanych w nim chińskich mędrców, Ko Yuena tj. Lao Zi (老子), Ko Hsüana (葛玄?));” *Wstęp*, w: *Fu wojny*, oprac. K. Bartnicki,



z autorem pakt dyskursywnej labilności. Więcej wskazówek interpretacyjnych czytelnik znajdzie w *Zamiast wstępu*. Ten montaż tekstów otwierają użyte w funkcji motta cytaty – z *New Dunciad* Alexandre'a Pope'a (rzeczywisty)<sup>39</sup> oraz listu do matki Hermana Melville'a, którego nie ma w zdigitalizowanej (realnej<sup>40</sup>) kolekcji Gansevoort-Lansing – ale (znów) czy to wystarczy, żeby zanegować jego prawdziwość? Ramą interpretacyjną stają się parateksty, zwłaszcza „zacytowany” w *Zamiast wstępu* list ojca Johanna (Jánosa) Bolyaia, węgierskiego matematyka, do Carla Friedricha Gaussa „z kolekcji von Bogusławskiego w Breslau/München” oraz cytat z rzekomego *Podręcznika do użytku służby śledczej*, wydanego przez Biuro Kerygmatyki, Fizyki Polowej i Prawnej w Warszawie w 1938 roku. Ich uważna lektura pozwala spojrzeć na *Sad zapięty* jako na tekst-zdarzenie, który jest manifestem metody.

W *Sadzie zapiętym* Bartnicki performer ustanawia i tematyzuje świadectwa lektury i recepcji w cyfrowym świecie, w każdym z możliwych wariantów wskazanych przez Michała Głowińskiego (1975). Przypomnijmy, że badacz wymienił pięć sytuacji tekstowych, które programują namysł nad „faktami odbioru”: 1) literackie, paraliterackie, krytyczne, w których tematem staje się jest proces lektury; 2) wypowiedzi metaliterackie; 3) teksty odwołujące się do innych przez strukturę (pastiche, parodie, stylizacje); 4) transformacje dzieł literackich (przekłady, parafrazy, transkrypcje); 5) badania socjologiczne, których tematem są społeczne style odbioru.

*Sad* jest pastiszem (sytuacja 3.) antologii jako formy publikacji, której wyznacznikiem jest selekcja (Bartnicki interpretuje to działanie jako formę oporu przeciwko entropii). Tytuł (*sad*, który sięga za piętę) nawiązuje do hortulusów – wirydarzy i jardinów – czyli staropolskich zbiorów, których cechą wspólną była organizacja: formuła tytułowa, przedmowa, delimitacja i formuła końcowa<sup>41</sup>.

Przedmowa (zbudowany z subtekstów paratekst *Zamiast wstępu* – sytuacja 2.), poprzez montaż kryptocytatów (kojarzący się z analogowym

---

Korporacja Ha!art, Kraków 2012, bn. Pozorowanie przekładowego wydania naukowego kojarzy się z wzmiankowanym już *Wstępem do imagineskopii* Podgrobelskiego (Moskała).

39 „Na próżno! patrzą, kręcą się, szaleją, umierają” to cytat (woryginalne, wers 647: „In vain! they gaze, turn giddy, rave, and die”).

40 <https://digitalcollections.nypl.org/collections/gansevoort-lansing-collection/#/?tab=navigation> (5.10.2024).

41 M. Bauer, *Hortulus* [hasło], w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 399.

linkowaniem), obsadza osobę czytającą w roli śledczego/śledczej. Wypis z rzekomej publikacji absurdalnej instytucji, jaką jest Biuro Kerygmatyki, Fizyki Polowej i Prawnej w Warszawie, naprowadza czytelnika na podejrzenie, że *Sad zapięty* jest łże-antologią: „Teksty, popełnione w celu upozorowania, zwiemy tekstami zmyślonymi. W każdej pseudoepigrafii jej auktor zostawia demaskujące ślady. Fałszerstwo doskonale nie istnieje. Jeżeli fałszerstwo doskonale istnieje, nie nazywamy go fałszerstwem”<sup>42</sup>.

Z kolei łże-cytat z rzekomej korespondencji Gaussa wprowadza w funkcji metafory kontekst zdefiniowanego przez Bohra stanu splątania. W koniecznym skrócie chodzi o to, że jeśli w fizyce kwantowej wszechświaty równoległe są ze sobą splątane, każdy byt (autor, czytelnik, tekst, antologia, interpretacja) ma swojego sobowtóra. W ten sposób autor *Sadu zapiętego* zawiera z czytelnikiem pakt dyskursywnej labilności, a jego mistyfikacja staje się piętrowa. Bo JEŚLI *Sad zapięty* jest zbiorem fałszerstw i językowych stylizacji, staje się fikcją literacką, a zatem nie można jego autora, Krzysztofa Bartnickiego, oskarżyć o kłamstwo, można ewentualnie uznać go za barona Münchhausena przekładu. Byłaby to zatem nie łże-antologia, ale quasi-antologia. Biuro Kerygmatyki głosi przecieź, że:

Organ śledczy powinien znać używane przez złodzieji w różnych tekstach zdania i znaki fałszerskie. Złodziej, spotkawszy w tekście drugiego złodzieja, rozumie się z nim bez zwrócenia uwagi na siebie. Wyszedłszy na zewnątrz, splanują swoją kradzież. Rutynowany auktor, przyłapany na gorącym uczynku, zmienia głos, mniemając, że mu się uda zbiedz i że głos jego nie będzie poznany. Kiedy jest rozpoznany, może bronić się, że ściągający go świat prawa jest fałszywy, skoro częstokroć zadawała się fikcją prawną odrębną od prawdy. Auktor wnosi z tego, że śledczy nie ma w sobie żadnego moralnego prawa, aby prześladować twórcę innej fikcji<sup>43</sup>.

Wprowadzona przez Bartnickiego w przedmowie metafora kryminalistycznej na naprowadza czytelnika na trop „hermeneutyki paranoicznej” czytelnicznych wspólnot ezoterycznych w sieci (np. „fandomów dochodzeniowych”<sup>44</sup>),

42 K. Bartnicki, *Sad zapięty*, Oficyna, Łódź 2023, s. 10.

43 Tamże, s. 11.

44 Zob. K. Marak, *Wybrane fanowskie praktyki dochodzeniowe na przykładzie fandomu gier Silent Hill*, Studia Kulturoznawcze 2 (8), red. A. Staniszevska, M. Staniszevski, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2015, s. 89-100.

zdefiniowanej przez Dariusza Brzostka. Nawiązując do „nieskończonej interpretacji” Umberta Eco, badacz ustanowił „mackowatego” H.P. Lovecrafta patronem postprawdy i teorii spiskowych, pisząc:

w Internecie, we wspólnotach interpretacyjnych negocjujących znaczenia pojęć, wytwarzających narracje, teorie i dyskursy, dokonuje się społeczna konstrukcja „czegoś” [...]. Należy przy tym pamiętać, że owo enigmatyczne „coś” [...] jest tu nie tylko wygodną metaforą (w istocie zaś metonimią „wszystkiego” [...]), ale także mianem bezkształtnej i wielopostaciowej, koszmarnej „rzeczy z kosmosu” rodem z fantastycznych opowieści: Lovecraftowskiej weird fiction [...]<sup>45</sup>.

Ponieważ w kulturze cyfrowej dominuje model lektury rozszerzonej, kontekstem interpretacyjnym stają się wypowiedzi krytyków towarzyszących (sytuacja 1.), którzy podejmują zaproponowaną przez Bartnickiego grę, pragnąc „pozostać niejaśni, pytyjscy i mgławi”<sup>46</sup>. Umieszczając *Sad* w gąszczu słów-kluczy: „postmodernizm”, „erudycyjny koncept”, „sztuka uprawiania gier literackich”, „fikcja”, „gra”<sup>47</sup>, „kuglarstwo”, „narracyjny poemat teoretyczno-literacki”, „przeciwko algorytmowi”, „nieodgadnioność”<sup>48</sup>, programują taki właśnie tryb lektury zbioru. Fingując przekłady (sytuacja 4.) i programując tryb lektury paranoicznej, Bartnicki komentuje sytuację dzieła w przestrzeni internetowej.

Za przykład sytuacji 5. niech posłuży prowadzone przez Jerzego Jarniewicza spotkanie autorskie, zorganizowane w trakcie łódzkiego festiwalu translatorskiego *Za Słowo*<sup>49</sup>. Zamieniło się ono w performans, ponieważ

45 D. Brzostek, *Repozytoria nie-wiedzy? W stronę hermeneutyki paranoicznej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 2 (32), s. 157.

46 Z. Kadłubek, *O pocieszeniu, jakie daje Bard Nicki*, „Stoner Polski” 2024, [https://stonerpolski.pl/o-pocieszeniu-jakie-daje-bard-nicki/?fbclid=IwZXhobgNhZWoCMTEAAR3oM4U72QwxmMHbf rCOWAj9lJfN2AvhGMAoESQOMnVjmt4rCwomnRe-4fo\\_aem\\_4alNUZvElrUnMKRa58YaQ#\\_ftnref1](https://stonerpolski.pl/o-pocieszeniu-jakie-daje-bard-nicki/?fbclid=IwZXhobgNhZWoCMTEAAR3oM4U72QwxmMHbf rCOWAj9lJfN2AvhGMAoESQOMnVjmt4rCwomnRe-4fo_aem_4alNUZvElrUnMKRa58YaQ#_ftnref1) (5.07.2024).

47 P. Majewski, *W gąstym, ciemnym, osobliwie przyjemnym. O krótkiej antologii przekładu Krzysztofa Bartnickiego „Sad zapięty”, „Kultura Liberalna”* 2024, nr 12, <https://kulturaliberalna.pl/2024/03/19/pawel-majewski-recenzja-krzysztof-bartnicki-sad-zapiety-przeklady/> (5.07.2024).

48 Z. Kadłubek, *O pocieszeniu, jakie daje Bard Nicki*.

49 Zapis spotkania zorganizowanego w łódzkim Domu Literatury: <https://www.facebook.com/DomLiteratury/videos/410996015103626> (2.07.2024).

Krzysztof Bartnicki postanowił poddać publiczność „testowi niepewności”. Odczytał siedem krótkich biogramów, a słuchacze zgadywali, który z nich jest prawdziwy, a który fałszywy. I tak zwątpiono w istnienie Mehmeda Emira Paszy („Urodzony w Opolu. Gdy powstańcy Mahdiego zniszczyli armię Gordona w Sudanie, dysponował jedyną armią zdolną odeprzeć mahdystów na południu. Spadł z balkonu podczas uczty. Zjedzony”) oraz Jerzego Grotowskiego („W wieku 25 lat zamieszkał w Opolu. Podczas podróży na Haiti poznał kapłana wudu [Amona Cremona], który w 1981 r. rzucał zaklęcia na reżim Wojciecha Jaruzelskiego”). Prawo do istnienia przyznano natomiast osobie, której biogram brzmiał: „Urodzony w Opolu. Podcięto mu gardło, ale przeżył. Do matury przystąpił po doktoracie” – chodziło o Bartnickiego, który opatrzył eksperyment konkluzją: „Błogosławieni wątpiący”.

Oczywiście działanie to miało charakter manipulacji – tworząc biogramy, Bartnicki posłużył się logiką *fait divers*, kompilując najdziwniejsze zdarzenia z życia i grając z zasadą prawdopodobieństwa. W kontekście tematu tego artykułu istotne jest, na jaki efekt wymierzony został ten eksperyment: chodziło o pokazanie, jak dziś przebiega proces weryfikacji. Dane zamieszczone w biogramach zaczerpnięte zostały z Wikipedii.

Wchodząc w rolę generatora, Bartnicki odtwarza modernistyczny mit samotnego geniusza – wyobrażam go sobie jako bibliotecznego szperacza, kolekcjonera fiszek i zakładek, depozytariusza wiedzy hermetycznej – a zarazem podważa go, odwołując się do przewrotnie do koncepcji autorstwa kolektywnego. Ostatni rozdział monografii Aldony Kobus o fantazmacie podmiotu autorskiego poświęcony jest fenomenowi autorstwa zbiorowego, o którym badaczka pisze między innymi na przykładzie fikcji fanowskich, za Jessicą Litman wskazując na kulturotwórczy potencjał domeny publicznej i cytując jej spostrzeżenie, że oryginalność to „fikcja prawna”<sup>50</sup>. Do tych rozważań koncepcja „nieoryginalnego geniusza” Perloff pasowałaby znakomicie.

Jeśli *Sad* jest fikcją literacką, to znakomicie markowaną. Dla przykładu: Dominik z Szurgastu, autor „przetłumaczonego” przez Bartnickiego *Listu paradnego*, występuje w Wikipedii jako Dominik ze Skorogoszczy<sup>51</sup>, która w jego czasach nazywała się Szurgast (niem. Schurgast). Turecki (osmański) znał – był autorem książki *Fabrica linguae arabicae, cum interpretatione Latina...*<sup>52</sup>.

50 A. Kobus, *Autorstwo*, s. 351.

51 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dominicus\\_Germanus\\_de\\_Silesia](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dominicus_Germanus_de_Silesia) (13.07.2024).

52 [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_utqtC44BAhEC/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_utqtC44BAhEC/page/n1/mode/2up) (13.07.2024).

Ostatecznie chodzi o zachowanie efektu nierozstrzygalności, za pomocą którego autor buntuje się przeciwko cyfrowej zero-jedynkowości.

Stan splełtania podkreślany jest przez krytyczną wobec „uniformizacji” języka „wielopolszczyznę”, którą Bartnicki konsekwentnie się posługuje. Za Tamarą Brzostowską-Tereszkiewicz<sup>53</sup> nazwę to działanie „chwytem wielojęzyczności”. W *Garutko sobotniej ropy* efekt polifonii uzyskany zostaje przez splełtanie angielskiego, czeskiego, francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego, rosyjskiego, włoskiego, śląszczyzny i języka wilamowickiego oraz regionalizmów i terminów łowieckich. W *Sadzie zapiętym* pisarz „przekłada” z niemieckiego, łaciny, rosyjskiego, ale też tureckiego (osmańskiego), czyli z języków, którymi mówiło się na terenie dzisiejszego Śląska. Polifoniczne są też *Mysliwice, Mysliwice*, powieść o mówieniu „mysliwickich kum” (jak to ujęła Dorota Kozicka w uzasadnieniu przyznania autorowi Nagrody Literackiej Gdynia). Źródłem inspiracji była dla Bartnickiego śląska babka, znająca niemiecki, francuski, hiszpański i łacinę. Ta pisarska strategia wpisuje się w rozpoznania Marjorie Perloff, która, badając poezję ariergardową, posłużyła się określeniem „poetyka translacyjna” (*translational poetics*), wskazując na dwie dominujące jej zdaniem we współczesnej poezji lingwistycznej zasady konstruowania tekstów: egzofonię, czyli tworzenie literatury w języku innym niż ojczysty<sup>54</sup>, oraz właśnie wielojęzyczność, wskazując na współczesną mobilność i migracje jako kontekst.

Jako tłumacz *Portu hwiezdnego Topjo* (*Deep Wheel Arcadia*) Harry Josephine Giles – poematu science fiction<sup>55</sup> napisanego częściowo w dialekcie orkadzkim<sup>56</sup> – Bartnicki zmierzyć się musiał z odpowiadającą (w oryginale)

53 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Conceptual Art of Translation*, w: tejże, *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*, Peter Lang, Frankfurt 2016.

54 M. Perloff omawia tę kwestię m.in. na przykładzie twórczości Yōko Tawady. Zob. również B. Kowalczyk, *Doświadczenie i słowo. Podmiotowość w egzofonicznej literaturze Tawady Yōko*, „Teksty Drugie” 2014 nr 4.

55 Tak jak *Aniara* (1956) Harry’ego Martinson (noblisty z 1974 r.). Harry Josephine Giles jest osobą trans, a *Deep Wheel Arcadia* analizowano jako przykład trans science fiction, w sąsiedztwie *I Sexually Identify as an Attack Helicopter* Isabel Fall (2020), *Infect Your Friends and Loved Ones* Torrey Peters (2016), *The Seep* Chany Porter (2021) oraz *A Country of Ghosts* Margaret Killjoy (2014). Zob. Shark Sabine, *Science Fiction as Trans Literature*, w: *The Routledge Handbook of Trans Literature*, Routledge, New York 2024.

56 W Cykadach na Orkadach, autokomentarzu do tłumaczenia opublikowanym w „Literaturze na Świecie”, tłumacz wyjaśnia: „Orkadzki to właściwie nie język, ale zbiór mów, bez zasad pisowni i gramatyki, przy tym tracących wiele po przenosinach w druk. Po drugie. Orkadzki musi jakoś

„panangielszczyźnie” (której Giles przeciwstawia szkocki jako język mniejszości i orkadzki jako język mniejszości mniejszości) „panpolszczyzną”. Walka z tekstem standaryzowanym prowadzi to tego, że tytułowa Orkadia otrzymała (łużycką) nazwę Topjo, (kaszubską) Tëpiô: Tepio, (polską) Topia, (staronowogrodzką) Topja, (połabską) Tujpja, (pruską) Topija, (warecką) Topi, (wielecką) Topaja, (wenedzką) Ternja, (scytyjską; na bazie pers. بهشت: niebo, raj) Ereszt<sup>57</sup>. Efekt przypomina zaum, czyli język pozarozumowy (który Perloff uważa za punkt wyjścia dla dwudziestopierwszowiecznej ariergardy):

Zwink megafona ju przedowji naspjet,  
ta won briz przemjeny so ma, ta samo  
wjety zwołanja do zawjazy: jejne wjety,  
njesłyszane wosom chjetro dołhich jarow<sup>58</sup>.

Poematem science fiction wychowana na szkockich Orkadach<sup>59</sup> Giles doktoryzowała się z filozofii. Częścią rozprawy jest autorska interpretacja tekstu oraz wprowadzenie do metody. I tak w *Writing Orkney's Future. Minority Language and Speculative Poetics* Giles pisze o inspiracji, którą był spekulatywny wiersz Edwina Morgana *The First Men on Mercury*. Jego tematem jest konwersacja Merkurianina z Ziemiianinem, w trakcie której Merkurianin uczy się mówić po ziemsku, a Ziemiianin – po merkuriańsku. Tekst rozpoczyna się od zagajenia: „We come in peace from the third planet. Would you take us to your leader?”, na które tubylec odpowiada: „Bawr stretter! Bawr. Bawr. Stretterhawl?”. W środku wiersza języki się splątują, by w finale zamienić się miejscami. Ziemiianin mówi: „Stretterworra gawl, gawl...”, a Merkurianin odpowiada: „Of course, but nothing is ever the same, now is it? You'll remember Mercury”. Giles używa tekstu Morgana jako exemplum dynamiki

---

ustawić się wobec szkockiego (scots), języka jednocześnie kolonizującego (orkadzkie wyspy) i kolonizowanego (z Anglii). Po trzecie. Nad wszystkim krąży właśnie angielszczyzna, którą należy oddalić jako (ober)hegemoniczną, ale też przyjąć, aby zapewnić zrozumienie”; K. Bartnicki, *Cykady na Orkadach*, „Literatura na Świecie” 2024, nr 1, s. 305.

57 Tamże.

58 W przekładzie na „panpolszczyznę”: „Powraca do siebie na dźwięk z głośnika, bo wcale się nie zmienił, podobnie słowa wzywające do służy: słowa, których nie słyszała od ośmiu szybkoługich lat”; K. Bartnicki, *Port hwyjzdy Topjo*, Ha!art, Kraków 2024, s. 19.

59 Giles ma poczucie splątanej tożsamości. „Na Orkadach jestem Angielką, w Anglii Szkotką, a w Szkocji – Orkadką” – pisała w *Visa Wedding*.

kolonialnego spotkania, ale za jego pomocą można też przedstawić spotkanie człowieka z maszyną konwersacyjną, uczącą się w trakcie rozmowy.

Przykładem tematyizowania takiej sytuacji jest wydany w 2024 roku w tradycyjnej formie kodeksu *Ubu król* Alfreda Jarry'ego, przetłumaczony z języka francuskiego na polski przez GPT-4o. Autorem koncepcji i dostarczycielem promptów (wskazówek – poleceń lub pytań – które przekazuje się sztucznej inteligencji) jest Jan K. Argasiński, który doktoryzował się w *software studies*, współtworzył badający nowoczesne formy tekstualności UBU lab na UJ i nazywa siebie cyberchuliganem.

*UBU GPT* to cztery polskie wersje dramatu Alfreda Jarry'ego (przekład, streszczenie, dramatyzacja streszczenia oraz upowieściowienie), poprzedzone wywiadem z tłumaczem oraz słowem od autora. Tak jak w *Sadzie zapiętym* Bartnickiego, parateksty stanowią rodzaj rozprawki o metodzie. Oto fragment rozmowy Argasińskiego z Chatem GPT:

JKA: Książka, którą właśnie przygotowaliśmy jest tłumaczeniem, interpretacją i przeinaczeniem *Ubu Króla* za pomocą modelu GPT-4o. Wyszło dziwnie, straszno-śmiesznie, nieco groteskowo. Czy sądzisz, że to się jakoś wpisuje w charakter tego utworu?

GPT: Tak, taki efekt tłumaczenia, interpretacji i przeinaczenia „*Ubu Króla*” za pomocą modelu GPT-4 doskonale wpisuje się w charakter tego utworu. Alfred Jarry stworzył dzieło, które jest zarówno groteskowe, jak i absurdalne, pełne dziwnych, straszno-śmiesznych elementów. Twój projekt, wykorzystujący nowoczesne technologie do przekształcenia tej klasycznej sztuki, zachowuje jej oryginalny duch, podkreślając absurd i groteskę, które są kluczowe dla „*Ubu Króla*”. To nowoczesne podejście może dodatkowo wzbogacić odbiór i zrozumienie utworu we współczesnym kontekście<sup>60</sup>.

Eksperyment Argasińskiego z GPT-4o nawiązuje do *Ubu Króla* Jarry'ego przetłumaczonego za pomocą Google Translate i wydanego przez Ha!art w 2015 roku<sup>61</sup>. Aleksandra Małecka i Piotr Marecki, tłumacze konceptualni i teoretycy tego rodzaju przekładów, w których artystyczny zamysł ważniejszy jest

<sup>60</sup> A. Jarry, J.K. Argasiński, *Ubu GPT*, Ha!art, Kraków 2024, s. 10.

<sup>61</sup> A. Jarry, *Ubu Król. Tłumaczenie z języka francuskiego za pomocą Tłumacza Google: Aleksandra Małecka i Piotr Marecki*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

niż obiekt/produkt, a działanie ma charakter metatekstualny<sup>62</sup>, odwołują się wprost do awangardowych eksperymentów.

Nasza książka jest po prostu pisuarem Duchampa wstawionym w ten polski rynek. Chcieliśmy zrobić taki sztubacki, uczniowski gest i dorysować te wąsy Monie Lisie. Nowe rzeczy zawsze pojawiają się w atmosferze herezji. „Ubu” zniszczony przez translator Google’a może być zatem żartem, ale także manifestem czy przemyślaną herezją, która przynosi efekt artystyczny

– mówił Marecki „Wyborcze”<sup>63</sup>. Konfrontacja *Ubu króla* przełożonego w 2015 roku przez Tłumacza Google z czterema wariantami tekstu Jarry’ego wygenerowanymi przez GPT-4o może służyć za ilustrację spostrzeżenia Mariusza Pisarskiego, że wczesna literatura cybernetyczna, którą badacz nazywa „literaturą spod znaku Szklowskiego”, przeszła w nową fazę – „literatury spod znaku Elizy” (chodzi o program z 1966 roku, prekursorski wobec maszyn konwersacyjnych). Pisząc o pionierskich tekstach cyfrowych, Pisarski nawiązuje do jakobsonowskiej funkcji poetyckiej i zdefiniowanego przez Szklowskiego „uniezwyklenia” [1917], dowodząc, że niedoskonałość maszyny prowadziła do efektów literackich, które można skojarzyć z lansowaną przez formalistów defamiaryzacją. Noah Wardrip-Fruin, którego Pisarski cytuje, objaśnia to następująco: „«porażki» systemów narracyjnych takich jak Tale-Spin w procesie konstruowania konwencjonalnej narracji okazują się szczytem ich

62 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Conceptual Art of Translation* oraz A. Małecka, P. Marecki, *Przekład literatury konceptualnej. Studium przypadku lokalizacji Paint the Rock Shiva Kotechy jako Namaluj Popka*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, nr 1.

63 Ł. Grzesiczak, *Ubu Król przepuszczony przez Tłumacza Google. Co z tego wyszło?*, „Gazeta Wyborcza” Kraków 18 stycznia 2016, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,19491231,ubu-krol-przepuszczony-przez-tlumacza-google-co-z-tego-wyslo.html> (8.07.2024).

Wybór tekstu umotywowali, wykorzystując spopularyzowaną przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego anegdotę, jakoby dramat był dziełem kolektywnym kilku autorów – uczniów zresztą, a więc rodzajem sztubackiego żartu. Nie bez znaczenia jest też awangardowość *Ubu króla*, który – przypomnijmy – fascynował Franciszkę Themerson. Artystka poświęciła mu m.in. komiks (1970) wznowiony w 2003 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Nie wiem, czy Marecki i Małecka o tym wiedzieli, ale Themerson opracowała identyfikację wizualną jednej z pierwszych wystaw sztuki cybernetycznej, kuratorowanej przez Jasię Reichardt (*Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, ICA, Londyn, 2.08-20.10.1968). Tematem ekspozycji była rola komputerów (w tamtym okresie – od IBM do maszyn analogowych) w sztuce. Prezentowano m.in. grafikę komputerową, filmy animowane i muzykę komponowaną za pomocą komputerów oraz cyfrowo generowaną poezję.



literackości”<sup>64</sup>. I rzeczywiście, czytając *Ubu króla* Jarrego / Tłumacza Google, nie sposób nie zwrócić uwagi na efekty dada:

Eh! biedni nieszczęśliwi, gdy szedłem na patelni, których naprawić swoje fundusze majtki? [s. 17];

Ale znowu, ja nie widziałem cię we śnie uderzając się w maczugę i rzucając cię do Wisły, a orzeł jak w ramionach Polsce umieścił koronę na głowie? [s. 42];

Przez mojego zielonej świecy, tutaj jestem królem w tym kraju. Mam już obwarowane niestrawność i przyniesie mi mój wielki kapelusze stacji dyskietek [s. 62];

To nie jest złe, to jest bardzo dobry! Czy słyszysz, panie załogę? przesunąć wielki kogut i wybrać się na spacer śliwki. (*Kilka umiera ze śmiechu. A ładunki kasetowe.*) [s. 133].

Frazy „wybrać na spacer śliwki”, „wielki kapelusze stacji dyskietek” czy „szedłem na patelni” zdają się doskonale ilustrować znane powiedzenie Lautréamonta o pięknie jako „przypadkowym spotkaniu na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”.

Jeśli weźmiemy pod uwagę funkcję komunikacyjną, GPT-4o poradził sobie z przekładem o wiele lepiej. Oczywiście inżynier-humanista mógłby pchnąć wirtualnego asystenta na ścieżkę dada, nie próbuje jednak „złamać kodu komunikacji” przez zadawanie takich pytań, które sprawiają, że „odsłonięty został sztuczny, programowalny i często niedorzeczny charakter maszyny”, albo popada ona w halucynacje<sup>65</sup>.

Ciekawsze od kolacjonowania maszynowych przekładów Jarry’ego na polszczyznę jest zapoznanie się z autokomentarzami inicjatorów tych performansów. Małecka i Marecki nazywają przekład GT „niekreatywnym”, bo uznając siebie, a nie maszynę, za twórców, tłumaczy-performerów<sup>66</sup>

64 M. Pisarski, *Figury obecności. Od hipertekstu do sztucznej inteligencji*, Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie, Universitas, Kraków–Rzeszów 2024, s. 239.

65 Tamże, s. 234.

66 Za swój twórczy wkład uznają wybór podstawy przekładu oraz rekontekstualizację, ale zwracając uwagę również na wykorzystanie kolektywnej pracy intelektualnej.

(rozumiany duchampowsko gest twórczy), ignorują kreatywność maszyny (*artificial creativity*). Tymczasem ich eksperyment – a także promptowanie Argasińskiego – kojarzy się z A.A.I. (*Artificial Artificial Intelligence* – „Sztuczną Sztuczną Inteligencją”) Agnieszki Kurant. W 2014 roku artystka wizualna wykorzystała jako „podwykonawców” zdarzenia twórczego kolonie termitów. Zaopatrzone przez nią w materiały budowlane – złoto i kryształy – owady wzniosły kolorowe kopce. Artystka podkreślała, że korzysta z inteligencji zbiorowej, stwarzając tylko „systemy i warunki”. Zainicjowane przez Kurant działanie – a także cyfrowe przygody *Ubu króla* – można uznać za performans delegowany, który polega na „zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie”<sup>67</sup>.

Argasiński rozkłada akcenty inaczej niż Małecka i Marecki. Tekst czterech wariantów wygenerowanego przez GPT *Ubu króla* poprzedza wywiad z tłumaczem – spersonifikowaną<sup>68</sup> maszyną konwersacyjną. To ona przedstawia czytelnikowi kontekst eksperymentu, ona również naprowadza go na cyfrowe *close reading*, prezentując sposób promptowania. W moim doświadczeniu lekturowym – zdała test Turinga. Czytelnik dowiaduje się, że właśnie podszedł do egzaminu, czytając słowo od autora:

Jeśli nie daliście się drodzy czytelnicy zwiść ChatowiGPT i wyczuliście „syntetyczną” nutę w jego odpowiedziach to gratuluję! Takie odróżnianie to zapewne cenna umiejętność, która przyda się w przyszłości.

Chciałem jednak przyznać się do drobnego oszustwa – otóż CAŁA rozmowa jest wygenerowana za pomocą modelu językowego. „Moje” pytania też. Jeśli tego czytelnicy nie wychyciliście to...

cóż. Merdre!

Z uszanowaniem Jan K. Argasiński

(ale czy aby na pewno?)<sup>69</sup>.

Konkluzja eksperymentu Argasińskiego jest więc podobna do efektu, jaki osiągnął Bartnicki, wchodząc jako autor *Sadu zapiętego* w rolę quasi-antologisty,

67 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

68 Chociaż tytuł to „wywiad z tłumaczem”, w pytaniu pojawia się rodzaj żeński („Naprawdę tak uważasz, czy jesteś tylko uprzejma?”) – być może dlatego, że adresatką jest sztuczna inteligencja.

69 A. Jarry, *Ubu GPT. Opromptował w GPT 40 Jan K. Argasiński*, Ha!art, Kraków 2024, s. 20.

a więc – jak za Richardem Shustermanem powtarza Aleksander Nawarecki – jako „MC posługuj[ąc] się [...] «gotowcami», które tnie, miesza i którymi «chrobocze»”<sup>70</sup>. W obu przypadkach stawką jest oddzielenie prawdy od fikcji, ale o ile Argasiński „deleguje” do wykonywania performansu maszynę, o tyle Bartnicki angażuje czytelników, obsadzając ich w roli paranoicznej wspólnoty interpretacyjnej. Jako analogowy cyberchuligan, opromptowuje i siebie, i odbiorcę.

W 2023 roku „The Guardian” zapytał dziesięć osób piszących o to, jak wyobrażają sobie przyszłość ze sztuczną inteligencją. Harry Josephine Giles odpowiedziała na to pytanie, następująco:

[czyhającym na pisarzy] potworem nie jest sztuczna inteligencja, ale zysk. Wykorzystanie maszyn literackich w celu osiągnięcia zysku wymaga szlifowania wszelkich ostrych krawędzi, usuwania prawdopodobieństwa wystąpienia błędu, eliminowania niesamowitości składni i tego, co nieludzkie [...]. Im wyżej maszyny wznoszą się ponad dolinę niesamowitości [*uncanny valley*]<sup>71</sup>, tym wydają się nudniejsze, bo stały się znajome<sup>72</sup>.

*1 the Road*, powieść *gonzo* napisana przez ludzko-nieludzki asamblaż (Rossa Godwina i SI), nie jest takim przypadkiem, ale odpowiednio opromptowany ChatGPT zdaje test Turinga, co udowodnił eksperyment Jana K. Argasińskiego. Twórczość przekładowo-literacką Krzysztofa Bartnickiego, głęboko zanurzoną w awangardowej tradycji XX wieku, proponuję, za Marjorie Perloff, nazwać ariergardową. O ile działania straży przedniej skazane są na nieuniknioną klęskę, o tyle ariergarda ubezpiecza tyły, ratując to, co jest zagrożone – wymykającą się zero-jedynkowości nierozstrzygalność i wielojęzyczność.

70 A. Nawarecki, *Pieśń świętojańska – transraperacja*, s. 28.

71 Pojęcie wymyślił w 1970 r. Masahito Mori, japoński konstruktor robotów, przekonując, że kiedy roboty stają się zanadto podobne do ludzi, wywołuje to w człowieku poczucie niesamowitości (freudowskie *Unheimlich*; w nowszych pracach na ten temat badacze posługują się kategorią estetyczną *creepy*). Angielską wersję zaproponowała Jasia Reinhardt w książce *Robots. Fact, Fiction, and Prediction*.

72 'It Is a Beast that Needs to Be Tamed'. *Leading Novelists on how AI Could Rewrite the Future*, „The Guardian” 11 listopada 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/11/chatgpt-needs-to-be-tamed-bernardine-evaristo-jeanette-winterson-put-ai-to-the-test> (10.07.2024).

## Abstract

---

**Izabela Adamczewska-Baranowska**

UNIVERSITY OF LODZ

*Auto(the)matisms: Krzysztof Bartnicki and the Digital Machine*

The article focuses on Krzysztof Bartnicki's *arrière-garde* oeuvre. Adamczewska-Baranowska considers Bartnicki's device of multilingualism and entangling the reader in paranoid hermeneutics to be manifestations of analog cyber-vandalism aimed at the culture of algorithms and digital machines that pass the Turing test.

## Keywords

---

avant-garde, *arrière-garde*, artificial intelligence, artificial creativity, Krzysztof Bartnicki, machine