

Alina Świeściak

Awangardowa cyberpoezja?

Postscriptum Polonistyczne nr 2(14), 111-123

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA ŚWIEŚCIAK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Awangardowa cyberpoezja?

Można by uznać, że dzisiejsza sztuka wciela w życie projekty artystyczne nowoczesności, która z jednej strony pilnie badała zasady autonomii poszczególnych mediów, z drugiej – spełniała się w myśleniu o sztuce totalnej. Najbliższej realizacji tej idei był – od początku swego istnienia – film jako multimedium, połączenie sztuki i technologii. Dzisiejsza sztuka nowych mediów byłaby zatem kontynuacją tego modernistyczno-awangardowego projektu. Tak myśli o niej Lev Manovich. Jego zdaniem nowe media to kolejne ogniwo sztuki awangardowej, która przechodziła wcześniej etapy „nowego malarstwa”, „nowej rzeźby”, „nowej architektury” czy „nowej fotografii” (zob. Manovich 2001).

Manovich nie twierdzi jednak, jakoby nowomediálna awangardowość miała polegać na rewolucji w zakresie języka. Jak pisze, „wydaje się raczej, że komputery, zamiast katalizować powstanie nowych form, wzmacniają już istniejące” (Manovich 2001, 326). Innymi słowy, materiał nowych mediów stanowią stare media – odpowiednio przerabiane, intensyfikowane, nakładane na siebie, a tym samym naturalizowane i neutralizowane („(...) wizja awangardowa zmaterializowała się w komputerze” [Manovich 2001, 326]). Rzecz nie polega zatem na poszukiwaniu nowego języka, nowych form odzwierciedlenia świata czy humanizowania jego obcości, ale na nowych sposobach dostępu do informacji, ich przetwarzania, analizowania i manipulowania nimi. Dzisiejsza awangarda to *software*, oprogramowanie – powiada Manovich.

Nie wszyscy badacze artystycznie rozumianych nowych mediów godzą się na takie postawienie sprawy. Po pierwsze – zupełnie odmaterializowuje ono

medium, a jak wiadomo, dzisiejsza sztuka nie rezygnuje tak zupełnie z fizyczności i sensualności, po drugie – ujmowanie problematyki nowomediальной w kategoriach awangardowych nie jest aż tak oczywiste, jak chciałby Manovich. Technokultura, z jej polityką dystrybucji informacji, z jednej strony zdemokratyzowanej jak nigdy dotąd (informacji „na żądanie”¹), z drugiej wprowadzającej ukryte, informatyczne systemy kontroli, nie podporządkowuje się już dyktatorskiemu językowi awangardy, raczej wchłania go tak jak wiele innych, żadnego nie uprzywilejowując.

Podjejrzana awangarda

Cyberpoezja (tak zresztą jak cyberproza) w istniejących na polskim rynku i na polskich nowomediálních portalach omówieniach rozpoznawana jest jako dzisiejsza wersja awangardy. I albo traktuje się tę tezę jako aksjomat (tak jest na przykład na portalu Techsty.pl), albo awangardowości dowodzi się, podając listę historycznych długów tej poezji². Co do długów – rzecz jest oczywista. Tak jak powiedział Manovich, postmodernizm oswoił – zneutralizował i znaturalizował – wszystkie awangardowe formy, języki i techniki, przemieszczając równocześnie problem z form języka na formy komunikacji. Proweniencja nie przesądza jednak o awangardowości cyberliteratury – powiedziałabym, że jest wręcz przeciwnie: stawianie na długie wobec tradycji awangardowej każe postrzegać tę literaturę jako zasadniczo kontynuacyjną i wbrew podstawowym cechom nowych mediów – jako element linearnie pojętej ewolucji, a nie typowe dla awangard zerwanie. Druga sprawa, czyli przeniesienie punktu ciężkości z materiału „życiowego” i sposobów jego lokowania w tekście na problem dostępu i dystrybucji informacji, a także wpisanej w nowe artefakty artystyczne refleksji metamedialnej i postmedialnej, na tyle zmienia cały układ komunikacyjny, że myślenie o nim w kategoriach awangardy staje się co najmniej wątpliwe.

¹ Tak określa specyfikę dzisiejszej sytuacji komunikacyjnej Antoni Porczak. Informacja nie jest nam dzisiaj wszczepiana, ale sami dokonujemy wyboru, z jakiego medium, jakiej informacji i w jakich okolicznościach chcemy skorzystać. Zob. Porczak 2006, 275.

² Tak robi Urszula Pawlicka (zob. Pawlicka 2012). Nieco inaczej do sprawy podchodzi Mariusz Pisarski, który prozę hipertekstową analizuje z perspektywy wpływów awangardowych, dostrzegając jej kontynuacyjność, a często wręcz mniejsze zasługi na polu nowatorstwa, szczególnie w odniesieniu do neoawangardowych praktyk *nouveau roman*. Zob. Pisarski 2013, 78–117.

Problem ten dotyczy oczywiście nie tylko polskiej literatury cybernetycznej, ale polska wydaje się mimo wszystko przypadkiem szczególnym: bo jeśli takie projekty jak holopoetyckie *Letter* czy różne wcielenia biopoezji Eduarda Kaca, a nawet pierwsze próby z hipertekstami Roberta Kendalla albo *Speaking Clock* Johna Cayleya można uznać za artystyczne eksperymenty (w przypadku hipertekstu wyraźnie nawiązujące jednak do praktyk neoawangardowych), to trudno przyznać ten status książkom poetyckim Romana Bromboszcza, Łukasza Podgórnego czy Anety Kamińskiej. Podstawą działań hipertekstowych jest potrzeba przeniesienia słowa z ograniczonej przestrzeni strony do nieograniczonej przestrzeni wirtualnej, rezygnacja z konstrukcji zamkniętej na rzecz otwartości i interaktywności. Eduardo Kac mówi wręcz o końcu epoki słowa jako domeny tekstu (jego zdaniem nastąpił on już w latach 80. ub. wieku) i konieczności podejmowania eksperymentów, w których ludzkie kody werbalne, ale także pre-, para- i niewerbalne, będą modyfikowały lub w jakiś inny sposób konweniowały z para- i niewerbalnymi zachowaniami zwierząt i roślin³. W ten sposób nowe technologie (biotechnologie) nie tylko stają się elementem praktyk artystycznych, ale również przyczyniają się do transgresyjnych przeformułowań w zakresie tego, co jesteśmy skłonni uznawać za humanistyczne.

W Polsce projektów poetyckich, które powstawałyby w zupełnym oderwaniu od tradycyjnego dla niej fizycznego – papierowego – medium, mamy na razie niewiele (jednym z nielicznych znanych przykładów jest wideopoetycki projekt *C(0)n Du It* Katarzyny Gielżyńskiej⁴). Być może wynika to z obaw, że bez książki na koncie nie jest się u nas poetą, ale ostatecznie to właśnie cyberautorom powinno zależeć na zmianie tej świadomości. Próba bycia jednym i drugim – autorem cybernetycznym i tradycyjnym – nie musi co prawda kończyć się klęską (dowodzą tego przypadki takich autorów jak Nick Montfort), u nas jednak zazwyczaj tak właśnie się kończy. Jeśli literatura elektroniczna jest efektem działania matematycznych algorytmów, może przyjąć postać interaktywną, ale równie dobrze może być tradycyjnie wydru-

³ Zob. <http://www.ekac.m/biopoetry.html>, [dostęp 25.10.2014].

⁴ Katarzynę Gielżyńską, łączącą medium słowne z animowanym obrazem i dźwiękiem, interesuje diagnoza tożsamości, zmienionej pod wpływem narzędzi, jakimi operują dzisiejsze zmediatyzowane społeczeństwa. Trudno jednak powiedzieć, że te wideoteksty mówią o współczesnej kondycji człowieka coś, czego nie sposób powiedzieć bez pomocy cybermedium, co trzeba by jakoś szczególnie wyinterpretowywać; ich warstwa tekstowa to bardzo tradycyjnie skonstruowane wiersze, bezpośrednio deklaratywne. Zagubienie człowieka w sieci medialnej wyrażane jest tu wprost.

kowana, sam fakt zręcznego wpisywania się w konwencję „tekstu autorskiego” ma wówczas walory (niekoniecznie oczywiście udanego) eksperymentu⁵.

Inaczej sprawa wygląda w, że tak powiem, niezdecydowanej natury polskich projektach cyberpoetyckich: *Czary i mary* Anety Kamińskiej, rzecz istniejąca w internecie w postaci hipertekstu i w postaci książkowej (wydawnictwo: Staromiejski Dom Kultury w Warszawie), wspólne „wydawnictwo” („poezjograficzny split”⁶) Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego *wgraa* (Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba/Śródmiejski Ośrodek Kultury w Krakowie, 2012), istniejące w wersji książkowej, a w internecie dostępne w postaci pliku PDF, a także książki Podgórnego *noce i pętle* (Korporacja Ha!art, Kraków 2010) oraz *Skanowanie balu* (Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Korporacja Ha!art, Kraków 2012) – to wszystko próba połączenia technik analogowych i cyfrowych, ale o rzeczywistości cyfrowej raczej się tu mówi, niż w nią wchodzi; raczej stylizuje się na jej język, niż wykorzystuje jego prawdziwe moce. Jako cyberprojekt nie przekonuje również *Marsz na ROM* Piotra Puldziana Plucienniczaka (wydanie: internet, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, 2012) – połączenie oldskulowej pecetowej grafiki, technik kolażu i efektów liberackich – nie mówiąc już o wszystkich analogowych projektach Romana Bromboszcza, które nie wykraczają poza tradycyjnie rozumianą poezję.

Cyber czy vintage?

Większość tych projektów, które wymieniłam, a także sporo innych, przypomina hipsterskie działania w stylu *vintage*⁷. Tyle że świadomość ich autorów – ich deklaracje, a także komentarze do własnej i cudzej cybertwórczości – nie potwierdzają tego rodzaju gry. Cyberpoeci uważają się za awangardę dzisiejszej polskiej poezji, za tych, którzy weszli w XXI wiek świadomi

⁵ Za takie można by chyba uznać dwie powieści „wysokoobliczeniowe” Nicka Montforta: *Nanomat* i *Zegar światowy*. Zob. Montfort 2014, 27–31.

⁶ Z noty biograficznej Łukasza Podgórnego na portalu Liternet.pl.

⁷ Dokładnie takie wrażenie zrobił na mnie wspólny występ Romana Bromboszcza, Łukasza Podgórnego, Leszka Onaka i Piotra Puldziana Plócienniczaka podczas tegorocznego wrocławskiego Mikrofestiwalu „Kryzys i awangarda”. Stanowczo najbardziej *vintage* był Roman Bromboszcz, który wkroczył na scenę w „kosmicznym” kombinezonie z antenkami niczym męska wersja Barbarelli – w poświęceni syntetycznych światel i z towarzyszeniem niezupełnie współcześnie brzmiącej elektronicznej muzyki.

jego technologicznych możliwości i którzy potrafią wykorzystać je lepiej niż inni współcześni twórcy⁸. Gestem awangardowym jest ogłoszenie *Manifestu poezji cybernetycznej*, nakazującego „niezgadzanie się” z językiem⁹ i postrzeganie tekstu jako automatu, produktu maszynowego, a cybernetyki jako metadyscypliny, która mediuje między naukami inżynieryjnymi, filozofią i sztuką. Poeta cybernetyczny jest według twórców *Manifestu...* konstruktorem tekstu, poddającym materiał językowy sterowanym przez komputer procedurom, zaś przedmiotem jego zainteresowania są przede wszystkim problemy związane z elektroniką i władzą. Jako „przyszłe zmutowane formy” poezji *Manifest...* proponuje kolaż i montaż¹⁰. Wyrastająca z awangardowej świadomości artystycznej formuła manifestu z jednej strony skutecznie myślenie w kategoriach zerwania, nowego początku, z drugiej jako „przyszłe” formy proponuje formy stare, co prawda awangardowo, ale – wysłużone. Tym, mówiąc językiem Manovicha, zneutralizowanym i znaturalizowanym technikom, by mogły służyć cyber-celom, należałoby nadać inne znaczenia, inaczej je zoperacjonalizować: wykorzystać w technologicznych (czy biotechnologicznych) procedurach służących przedstawianiu nowych możliwości tekstu w nowych warunkach (cyber)kulturowych, wiążących się z meta- i postmedialną komunikacją. Twórczość cyberpoetów nie idzie jednak tak daleko. Roman Bromboszcz, główny autor *Manifestu...*, pytany przez Mariusza Pisarskiego, dlaczego określa to, co robi, jako poezję, skoro z tradycyjnie rozumianym wierszem (czyli „wypowiedzią, gdzie tok zdaniowy zderza się z tokiem wersowym”¹¹) jego działania niewiele mają wspólnego, odpowiada, że chodzi mu nie tylko o język, ale i o życie – o poezję jako życie; zaś zapytany o kompetencje odbiorcy jego projektów, stwierdza, że jeśli chodzi o podział obowiązków nadawczo-odbiorczych, reprezentuje poglądy modernistyczne¹². Tak wygląda cała rozmowa: Pisarski podsuwa myślenie kategoriami

⁸ Co prawda w drukowanych wywiadach nie znalazłam aż tak daleko idących deklaracji, jednak podczas spotkań autorskich stanowią one swego rodzaju normę; tak było również na wrocławskim Mikrofestiwalu.

⁹ W rozmowie z twórcami *Manifestu...*, przeprowadzonej przez Bartosza Sajewskiego, mówi się również o przekraczaniu i niszczeniu języka (wypowiedź Szczepana Kopyta), zob. <http://www.rynsztok.pl/index.php/njusy/njusyview/action/view/frnNjusID/210>, [dostęp 20.10.2014].

¹⁰ Zob. <http://perfokarta.net/root/manifest.html>, [dostęp 20.10.2014].

¹¹ http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz_rozmowa.html, [dostęp 20.10.2014].

¹² „Ja nie pozwalam na wiele odbiorcy, to prawda. Ale też chyba nie ciekawilyby mnie dzieła sztuki, które pozwalalyby sobą manipulować. To jest już zbyt oddalone od tego, o co mi

nowomedialnymi, Bromboszcz konsekwentnie łączy to, co nowe, ze starym: z modernistycznym traktowaniem sztuki jako nienaruszalnego artefaktu, z awangardową syntezą sztuk i neoawangardowym przekraczaniem granic sztuki w kierunku życia. Nie powinno to zresztą specjalnie dziwić, ponieważ jego poezja (a także, choć w mniejszym stopniu, polimedialne projekty) – wbrew temu, co sugeruje Pisarski – jest tradycyjna.

Na czym więc polega „awangardowość” polskiej cyfrowej poezji? Najogólniej mówiąc, kontynuowanie myślenia w kategoriach postępu, eksperymentu, nowości i przypisywanie twórcy roli dyrektywnej – kogoś, kto odkrywa i upowszechnia nowe mechanizmy tworzenia poezji – to awangardowe klisze, raczej będące postulatem niż znajdujące odzwierciedlenie w samej twórczości. Analogowo-cyfrowa poezja Romana Bromboszcza to najczęściej splot różnych chwyków polegających na nieliniowym łączeniu ze sobą odmiennych tematycznie, stylistycznie i strukturalnie kawałków tekstowych, czyli na przedłużaniu myślenia kategoriami formalistycznego uniezwyklenia albo na kontynuowaniu projektów liberackich (przy czym warstwa tekstowa nie stanowi tu w żadnym razie językowego eksperymentu). W „wydawnictwach” Łukasza Podgórnego i Leszka Onaka dominuje mechanizm przepisywania tradycyjnej poezji na język HTML, ze wszystkimi konsekwencjami tego rodzaju przekładu: od zwykłych nieciągłości, pominięć tekstowych, przez niekompatybilność znaków w trybie tekstowym i graficznym, do usterek powodowanych zakłóceniami systemu lub jego ograniczeniami (jak w przypadku tłumacza Google). Trudno oszacować, w jakiej mierze te ostatnie wynikają z uruchomionych przez autorów algorytmów, w jakiej zaś są projektowane analogowo. Jeśli wierzyć poetom, ich teksty produkowane są przez algorytmy, poddane mocno ograniczonej autorskiej kontroli¹³. 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

chodzi. Ja proponuję coś, co na płaszczyźnie meta-formy musi być doskonale. Jeśli oddam kod w ręce użytkownika, to dzieło przestanie zależeć ode mnie, stracę kontrolę i odpowiedzialność. Ewentualnie, dla eksperymentu mógłbym zrobić coś takiego, ale nie interesuje mnie ten obszar” (http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz_rozmowa.html, [dostęp 20.10.2014]).

¹³ Zob. odcinek jedenasty programu *Kraków kontra reszta świata* [rozmowa z Leszkiem Onakiem], https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_1598750791&feature=iv&src_vid=G2wzqg8Ldg4&v=ZVou-mleya8, [dostęp 15.10.2014].

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.

Wgraa, czyli gra o schron

Wspólny projekt Łukasza Podgórnego i Leszka Onaka ma realizować dosyć oczywiste założenie: spektakularnie zderzyć język HTML i fonetyczne efekty połączonych sił polskich dialektów. W następstwie tego spotkania cyberjęzyka z reliktowymi lub wymarłymi gwarami powinien powstać nowy język cybergwarowy, potencjalny i aktualny równocześnie. To w jakimś sensie gra o ponadpokoleniowe i ponadśrodowiskowe uzgodnienie języków, jakiś totalny językowy montaż, metakomunikacja. Albo inaczej: demonstracja możliwości i zachłanności nowego języka, który niczego nie porzuca ostatecznie, wszystko recyklinguje. Różnice czasu, przestrzeni, pochodzenia zostają maksymalnie spłaszczone i uzgodnione w telematycznej rzeczywistości. Ale tylko metaforycznie. To, co dotyczy sfery cyber, dzieje się tu bowiem przed tekstem, wpisane w procedurę jego powstawania (jak remiks trenu Kochanowskiego czy *Stępów akermańskich*), lub zostaje ikonicznie zobrazowane i zaprezentowane obok tekstu – jako obraz, ilustracja, ikona, które wchodzą do projektu na równych prawach, a często wchłaniają tekstowe resztki i skróty, ewentualnie tworzą całości liberackie. Należałoby sobie zadać pytanie, czy w projekcie Onaka i Podgórnego nowe media (powiedzmy wprost: wykorzystane tu w sposób dosyć umiarkowanie nowatorski) pozwalają nam powiedzieć coś więcej o rzeczywistości i języku niż to, co można wyrazić za pomocą tradycyjnych mediów. Stwierdzenie, że w projektach takich jak *wgraa* nie chodzi o to co, ale wyłącznie o to jak – nie jest chyba właściwym podejściem do sprawy. Jeśli cyberjęzyk wykorzystuje się jako naturalne medium (a raczej metamedium) współczesnej kultury, nie powinien on służyć do przepisywania komunikatu z medium analogowego na cyfrowe, ale do nowego typu eksperymentów. Takie podejście można by nazwać awangardowym: chodzi w nim o to, by pokonać (lub jak mówią twórcy *Manifestu...*: zaprzeczyć) dotychczasowy język i stworzyć nieistniejące dotąd całości – oryginalne, dyrektywnie przyszłościowe, będące odzwierciedleniem

nowych kontekstów i możliwości kulturowych, estetycznych czy egzystencjalnych. Projekt *wgraa* – przynajmniej tak mi się wydaje – to językowy remiks o ambicjach kulturowych, który jednak ambicji tych nie realizuje. Bo czy świadomość, że języki naturalne (polski i angielski), dialekty, języki różnych kulturowych tradycji (Biblia, Kochanowski, Mickiewicz) można ze sobą zestawiać, przekładać jedno na drugie, miksować – to wiedza, której nie posiadaliśmy? „Nowy” w tym zakresie jest tylko analogowo wykorzystany język HTML, ale to odkrycie stanowczo nie nadaje się na sztandary cyberkulturowej rewolucji. Innymi słowy, Onak i Podgórní przepisują na nowe medium futurystyczne gry, tyle że tamte – w najlepszych wydaniach – rzeczywiście były indeksem głębokiej kulturowej zmiany, nie tylko zmiany języka. To, co robią Onak i Podgórní, dowodzi końca awangardowego dyskursu: raz jako powtórzenie gestów, które – jeśli trzymać się kategorii awangardowych – można pokonywać, ale których nie sposób kontynuować, dwa: właśnie z powodu niezobowiązującego stosunku do zmiany. Mimo zdecydowanych deklaracji polscy cyberpoeci nie zmierzają do rewolucji; zamiast niej proponują pewien zakres przemieszczeń w obszarze języka, przede wszystkim w ramach technik generowania tekstu. Ich ikonicznym wcieleniem mogłaby być na przykład *Ars poetica* z projektu Onaka i Podgórniego. Na tle komputerowego rysunku koguta z kursorem w miejscu głowy zamieszczony jest diagram podstawowych operacji tekstowych, jakie możemy wykonywać za pomocą komputera: Ctrl C, Ctrl V, Ctrl R, Ctrl Alt Delete. To rzeczywiście odpowiednia ikona łączenia starego z nowym: ludowy motyw z cyberwstawką i stare treści generowane przy użyciu nowych technologii.

Myśląc modernistycznie, polscy cyberpoeci pragną zmiany pojętej artystycznie, kolejnej rewolucji estetycznej, ale w projektach takich jak *wgraa* nie jest to zmiana, która mogłaby realizować tego rodzaju ambicje. Co równie ważne, nie ma ona dla nich konsekwencji ideologicznych. Mimo zawartych w *Manifeście...* założeń analizowania mechanizmów władzy jego sygnatariusze są postideologiczni¹⁴. Wpisują się tym samym w myślenie ponowoczesne, odległe od modernistycznej idei kulturowej dyrektywności – w intencji awangardowi, w praktyce postmodernistyczni. Z typowej dla projektów awangardowych krytyki kultury zostaje tu bardzo niewiele. Taka gra o tron nie może się powieść.

¹⁴ Jednak nie wszyscy. Co znamienne, Szczepan Kopyt, by realizować te cele, zrezygnował z uczestnictwa w projekcie cyberpoetyckim.

„Napisz własny cudzy wiersz”. Poezja generatywna

Za polskimi projektami poezji generatywnej, powstającej wyłącznie przy użyciu algorytmicznych generatorów tekstu, stoi zazwyczaj zamysł ludyczny. To dostosowany do wymogów cyberkultury sposób „twórczego” spędzania wolnego czasu przy użyciu ulubionych technogadżetów. O potrzebie wyjścia do odbiorcy, wpisania się w jego oczekiwania i możliwości percepcyjne mówi wielu dzisiejszych cyberartystów. W znacznej mierze chodzi o to, że cyberliteratura „pierwszej fali”, a więc hipertekstowa, wymagała zbyt wiele czasu i skoncentrowanej uwagi odbiorcy, teraz trzeba takich tekstów, takich interfejsów i aplikacji, które można przyswoić sobie pomiędzy jednym a drugim przystankiem metra¹⁵. Oto, jak swój produkt o nazwie *turboWieszcz* prezentuje jego twórca Tomek „Grych” Gryszkiewicz:

Zmęczony aplikacjami generującymi odgłosy wymiotowania? Nie podobają Ci się programy symulujące picie piwa? Koledzy ciągle pytają, czy ma program udający odgłosy puszczenia wiatrów? Zaskocz wszystkich, wprowadzając świeży powiew poezji do ztechnicyzowanego świata elektronicznych gadżetów! *turboWieszcz* jest programem generującym proste wiersze – proste, lecz przy bliższym przyjrzeniu wykazujące olbrzymią głębię. To prawdziwy poeta w kieszeni! Możesz kontrolować ilość zwrotek i rodzaj komputerowej poezji. Gdy wygenerujesz wiersz, który Ci się spodoba, wyślij go mailem¹⁶.

Tego rodzaju literatura elektroniczna powstaje na podstawie dostępnych w internecie baz danych i pisanych na potrzeby danego projektu programów miksujących. Projekty te są więc w jakimś sensie bezautorskie – o autorstwie możemy mówić w tym przypadku co najwyżej w odniesieniu do twórcy pomysłu i ewentualnie programu (choć nie musi to być ta sama osoba; w tekście Gryszkiewicza „autorski” jest również błąd ortograficzny, ale chyba jako niezamierzona ingerencja w system). Fakt, że rzadko podejmują się ich tworzenia poeci posługujący się tradycyjnym medium (a nawet mieszań: cyber-analogowi), mógłby świadczyć o tym, że mamy do czynienia z zupełnie nową jakością poetycką – albo że nie jest to już poezja. Jeśli tekst generowa-

¹⁵ Mówi na ten temat Aya Karpińska w rozmowie z Piotrem Mareckim. Zob. *Obcowanie z książką jako przedmiotem samo w sobie stanowi już przyjemne doświadczenie. Chciałam, aby podobne odczucia cechowały kontakt z literaturą cyfrową*. [Rozmowa Piotra Mareckiego z Aya Karpińską], 2014.

¹⁶ <http://www.tg.pl/iPhone/turboWieszcz>, [dostęp 21.10.2014].

ny jest z dostępnych baz danych – w przypadku *Leśmianatora* są to Wolne Lektury, w przypadku *Limeryków generatywnych* Jakuba Bogusława Jagielly polszczyzna lat 60. IPI PAN, w *Sonecie niezachodzącym* Onaka nagłówki portali internetowych – a zatem o jego formie decyduje twórca projektu-programu, zaś o treści algorytm, oprócz układu słów w wersach z tradycyjnie pojętej poezji nie pozostało tu nic. Fakt, że wszystkie frazy mają autorów, a tym samym, przynajmniej potencjalnie, aktualizują określone konteksty artystyczno-kulturowe, niewiele zmienia. Ponieważ konteksty te nie są uruchamiane, nie aktywizują mechanizmu krytyki kulturowej, jak w najlepszych przypadkach sztuki zawłaszczenia. Prace Cindy Scherman, Sherrie Levine czy bodaj najbardziej reprezentatywnego dla appropriation art Richarda Prince'a odnoszą się do obowiązujących w dzisiejszej kulturze mechanizmów sterujących obecnością sztuki w przestrzeni rynku i mediów, a także polityką tożsamości, poezja generatywna natomiast przejmuje cudzy tekst, by zaproponować nowym „autorom” – metaautorom – zabawę w wieszczą, idea zawłaszczenia traci tym samym wymiar etyczny, staje się neutralną kulturowo techniką korzystania z baz danych. Wydaje się więc, że poezja generatywna najlepiej w naszej przestrzeni cybertekstów odzwierciedla zmiany, jakie zaszły w ostatnich latach w sferze komunikacji: powszechną dialogiczność, telematyzację. Ale jako że demokratyzacja ta podszyta jest zakamuflowanymi mechanizmami władzy (w tym przypadku władzy nad cudzymi, choć „ogólnodostępnymi” tekstami – jak w *Leśmianatorze*), krytyka nie została wyeliminowana ostatecznie, tyle że trzeba jej dokonywać z zewnątrz – system co prawda zostawia dla niej miejsce, nie przewiduje jej jednak intencja „producentów”.

Nie wszystkie projekty poezji generatywnej pozbawione są intencji krytycznej. *Sonet niezachodzący* Leszka Onaka zaopatrzony jest w następującą „adnotację redaktorską”:

Ten utwór jest remiksem artykułów z czołowych mediów internetowych w Polsce.

Ten utwór nie ma swojego autora.

Ten utwór nie posiada ostatecznej wersji, jest niekończącym, rozciągniętym w czasie dzianiem się tekstu. Jest sonetem niezachodzącym.

Ten utwór cały czas powstaje.

Ten wiersz nigdy się nie zakończy, bo informacja zawsze znajdzie swoją bazę danych.

Ten utwór istnieje bez publiczności.

Ten utwór jest perpetuum mobile.

Ten utwór nawiązuje do poetyki nowofalowców, którzy wykorzystywali oficjalne komunikaty prasowe do demaskowania PRL-owskiej manipulacji językiem.

Czy wyrwane z kontekstu i zestawione ze sobą nagłówki komplementarnie skonstruowanego świata informacji nie budzą niepokoju?

Czy brak możliwości wejścia głębiej w strukturę danych (i przeczytania artykułu) nie zaburza interfejsu przyjemności?¹⁷

Z jednej strony *Sonet niezachodzący* dowodzi – jak poprzednie przykłady poezji generatywnej – przynależności do nowej cyfrowej kultury baz danych (Manovich), z drugiej – ma nas wytrącać z dobrego samopoczucia, jakim powinni się cieszyć nieskrepowani nieuwarunkowanym dostępem do informacji użytkownicy internetu. Poruszamy się więc pomiędzy iluzją powszechnego dostępu a deziluzją ujawniającą mechanizm doboru danych i stojącą za nim ideologiczną tezę. Onak nawiązuje do awangardowej estetyki na przemian zmniejszanego i zwiększanego dystansu wobec obiektu, nie bierze jednak pod uwagę, że operacje te wpisane są w samą strukturę nowych mediów, w których, jak mówi Manovich, „ujawnianie mechanizmów tworzenia iluzji [i] stała obecność kanału komunikacyjnego w przekazie nie pozwalają użytkownikowi na pogrążenie się w iluzyjnym marzeniu (...)” (Manovich 2006, 320). Manovich odnosi co prawda mechanizm zmniejszanego i zwiększanego dystansu do rzeczywistości interaktywnych gier, gdzie odbiorca zmuszany jest na przemian do oglądania i działania, w poezji generatywnej funkcjonuje on jednak podobnie, a nawet odległość pomiędzy świadomością uczestniczenia w projekcie interaktywnym a samym uczestnictwem (moment zaakceptowania polecenia „utwórz nowy wiersz”) wydaje się mniejsza. Stąd pewnie potrzeba uświadomienia odbiorcy, że jest kontrolowany: oczywiście przez system. Zawarta w „adnotacji redaktorskiej” informacja o nawiązaniu do poetyki nowofalowej i pojawiające się następnie pytania retoryczne, w których zawarta jest podstawowa intencja krytyczna *Sonetu...*, z perspektywy świadomego uczestnika technokultury wydają się jednak zbędne, są dodatkiem z innego porządku: pedagogicznym wtrętem. Na ujawniany mechanizm manipulacji medialnej nakłada się tu manipulacja autorska, w jakiejś mierze będąca indeksalnym znakiem tej pierwszej: demystyfikator jest manipulatorem „w dobrej wierze”, jego działania to deziluzja demokratyczności reguł dystrybucji informacji w ponowoczesnym świecie. Ale deziluzja wpisująca się w iluzję oczywistości deziluzji. Tym samym este-

¹⁷ <http://http404.org/sonetniezachodzacy/credits.php>, [dostęp 22.10.2014].

tyka baz danych ujawnia drugie oblicze: polityki baz danych. Takie rozumienie *Sonetu...* zostało zaprojektowane przez sam fakt uruchomienia procedur awangardowej estetyki, jak w innych wymienionych przeze mnie przykładach poezji generatywnej – niezależnych od intencji autorskiej. Ani zadowolona z siebie, bezrefleksyjna produkcja tekstów, ani wyłożona *expressis verbis* manipulacyjna krytyka manipulacji nie stanowią odpowiedzi na pytania o nową sytuację poezji w nowym środowisku medialnym.

Jeszcze raz Manovich

Należy się pewnie zgodzić z jedną z podstawowych tez *Języka nowych mediów* Lwa Manovicha, mówiącą o tym, że awangarda została zmaterializowana w komputerze – jej najważniejsze strategie estetyczne wbudowano w polecenia programów komputerowych. Sztuka totalna przestała być niezrealizowaną ideą, ponieważ połączenie tekstów drukowanych, obrazu, animacji, dźwięku i bezpośrednich reakcji odbiorcy stało się możliwe dzięki innowacyjnym technologiom informatycznym. Trzeba oczywiście pamiętać, że stało się to za sprawą istniejących wcześniej – a teraz szczęśliwie wspierających się nawzajem – form artystycznych i technik montażowych. Jednak rzeczywistość, w jakiej to szczęśliwe połączenie mogło zaistnieć, nie potrzebuje już myślenia w kategoriach awangardy. Polska poezja cybernetyczna ponawia awangardowe gesty w przestrzeni, która jest na nie niewrażliwa, i za pomocą anachronicznych środków (a trzeba pamiętać, że w cyberprzestrzeni starzenie się to proces zachodzący szybciej niż gdzie indziej). Wypróbowuje awangardowe narzędzia w zmienionych warunkach, stawia na „nowe medium”, podczas gdy – zwracała na to uwagę już jakiś czas temu Rosalind Krauss, u nas pisał o tym Grzegorz Działowski – nowa sytuacja medialna polega na przekraczaniu myślenia o sztuce w kategoriach medium, a nie na jego absolutyzowaniu (zob. Krauss 1999, Działowski 2009). Poezja generatywna – a raczej jakiś rodzaj bezautorsko-wieloautorskiej postpoezji – nie stanowi nowego modelu poetyckości, który ma ambicje stać się dominującym, raczej niezobowiązująco dołącza do wszystkich innych jej odmian. I co chyba najważniejsze, polska cyberpoezja wyzbyła się typowych dla awangardy ambicji emancypacyjnych: przekonująca krytyka języka i sposobów jego społecznego funkcjonowania realizuje się poza jej obszarem.

Literatura

- Dziamski G., 2009, *2006: medialne hybrydy*, w: tegoż, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań.
- Krauss R., 1999, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Media Conditio*, New York.
- Manovich L., 2001, *Awangarda jako software*, przeł. Kurz I., w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 35–36.
- Manovich L., 2006, *Język nowych mediów*, przeł. Cypriański P., Warszawa.
- Montfort N., 2014, *Zegar światowy*, przeł. Marecki P., w: „Halart”, nr 46.
- Obcowanie z książką jako przedmiotem samo w sobie stanowi już przyjemne doświadczenie. Chciałam, aby podobne odczucia cechowały kontakt z literaturą cyfrową* [Rozmowa Piotra Mareckiego z Ayą Karpińską], 2014, w: „Halart” nr 46.
- Pawlicka U., 2012, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków.
- Pisarski M., 2013, *Granice teorii*, w: tegoż, *Wanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków.
- Porczak A., 2006, *Awangarda po obiedzie*, w: Bieszczad L., red., *Wiek awangardy*, Kraków.

Netografia

- <http://http404.org/sonetniezachodzacy/credits.php>, [dostęp 22.10.2014].
- <http://perfokarta.net/root/manifest.html>, [dostęp 20.10.2014].
- http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz_rozmowa.html, [dostęp 20.10.2014].
- <http://www.ekac.m/biopoetry.html>, [dostęp 25.10.2014].
- <http://www.rynsztok.pl/index.php/njusy/njusyview/action/view/frmNjusID/210>, [dostęp 20.10.2014].
- <http://www.tg.pl/iPhone/turboWieszcz>, [dostęp 21.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_1598750791&feature=iv&src_vid=G2wzqg8Ldg4&v=ZVou-mleya8, [dostęp 15.10.2014].

Avant-garde cyberpoetry?

The article discusses cyberpoetry as a category of avant-garde writing. The author proves that cyberpoetry should not be regarded as modern avant-garde writing, because modern culture does not follow the avant-garde cultural and aesthetic norms (such as novelty, originality). The fact that cyberpoetry applies some avant-garde aesthetic tools (collage and montage) must be regarded as non-avant-garde continuation.

Keywords: cyberpoetry, Polish poetry, avant-garde poetry