

Agnieszka Nęcka

Oswajanie nowych perspektyw

Postscriptum Polonistyczne nr 2(14), 397-403

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.

AGNIESZKA NĘCKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Oswajanie nowych perspektyw

Urszula Pawlicka, 2012, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków, ss. 244.

Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Urszuli Pawlickiej, zgodnie z którym „w przeciągu ostatnich trzech lat odnotować można zauważalny boom literatury nowych mediów, która udowodniła, że żyjemy w kulturze remiksu, uczestnictwa i konwergencji” (s. 21). W konsekwencji pojawiają się pytania w rodzaju: w jaki sposób twórcy wykorzystują nowe urządzenia? Jakim transformacjom podlega status sztuki? Jak zmienia się rola odbiorcy? Jakie tematy poruszane są w literaturze elektronicznej i sieciowej? Coraz częściej konfrontuje się druk z nowymi technologiami, a tym samym tradycje z nowatorskim (choć niekoniecznie rewolucyjnym) pojmowaniem literatury. Nic dziwnego, że poszukuje się sposobów opisu coraz bardziej intrygującego zjawiska. Jedną z udanych prób jest książka Urszuli Pawlickiej *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, która pomyślana została jako przystępny przewodnik po literaturze cyfrowej, ze szczególnym uwzględnieniem poezji cybernetycznej. Autorka przygląda się genezie zjawiska, jego właściwościom i różnym jego odmianom, reprezentantom i indywidualnym projektom. Szczególną uwagę koncentruje na twórczości Eduarda Kaca, Johna Cayleya, Roberta Kendalla, Jima Andrewsa, Romana Bromboszcza, Łukasza Podgórnego, Leszka Onaka i Piotra Puldziana Plucienniczaka. A wszystko to wpisuje w bogaty kontekst nowych mediów. Opierając się między innymi na rozpoznaniach Davida Boltera, Chrisa Funkhousera, Moniki Górskiej-Olesińskiej, Giovanni Di Rosario czy Lwa Manovicha, nie tyl-

ko zbiera i porządkuje dotychczasowe informacje, ale także stara się skonstruować – co niezwykle ważne – swoją autorską klasyfikację.

W konsekwencji Pawlicka przypomina początki, czyli *afternoon a story* Michaela Joyce'a, *Uncle Roger* Judy Malloy, *The Well* – pierwszą sieciową społeczność czy opublikowany na łamach „New York Times Book Review” artykuł *Koniec Książek* Roberta Coovera. Przywołuje także nasze rodzime publikacje, wśród których na plan pierwszy wysuwa się zredagowany przez Piotra Mareckiego tom zbiorowy *Liternet.pl* (2003) oraz powieści hipertekstowe *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego i *Blok* Sławomira Shutego.

W dalszej części Pawlicka rekonstruuje konteksty pozwalające na zrozumienie specyfiki literatury cyfrowej. Sięga do awangardowej poezji wizualnej, działalności grupy OuLiPo, poezji konkretnej, kaligramów Appolinaire'a, poezji kombinatorycznej Queneau czy konstelacji Gomringera. Powołując się na tezy Higginsa, przekonuje, że mamy do czynienia z metodą „czierpania z dokonań poprzedników, którzy każdorazowo dążyli do przelamywania wspomnianych granic. Celem twórców w każdym momencie historii było poszukiwanie eksperymentalnych technik artystycznych, umożliwiających oddanie rzeczywistości dynamicznie zmieniającej się pod wpływem wielu czynników. Zmiany w otoczeniu człowieka wywoływały poczucie wyczerpywania się aktualnie dominującego języka artystycznego oraz przekonanie o jego nieadekwatności w ukazywaniu nowych realiów” (s. 129). Podkreślając różnice między awangardą XX wieku a awangardą cyfrową XXI stulecia, Pawlicka przypomina kolejne etapy w historii literatury eksperymentalnej.

Autorka (*Polskiej poezji cybernetycznej...*, zachęcając do zredefiniowania pojmowania poezji, przywołuje między innymi definicję poezji cyfrowej, jaką zaproponował Raine Koskimaa, zgodnie z którą należy uwzględnić książki wyprodukowane za pomocą technologii cyfrowej (e-booki, audiobooki, zjawisko *print-on-demand*), literaturę udostępnianą w celach edukacyjno-naukowych i literaturę tworzoną dzięki mediom cyfrowym. Odwołując się choćby do konstatacji Blocka, Funkhousera, Vosa, Kaca, Simanowskiego, Hayles, stwierdza, że „Poezja cyfrowa powstaje zatem za pośrednictwem nowych mediów, które nie są tylko narzędziem do produkcji, lecz także jego integralnym składnikiem, i przede wszystkim – kontekstem służącym zrozumieniu danego projektu cyfrowego, jego estetyki i działania. Wskazać można cztery najważniejsze technologie, które wpłynęły na rozwój poezji cyfrowej: komputerową, internetową, holograficzną i nanotechnologię” (s. 34–35).

Najistotniejszymi komponentami utworu cyfrowego okazują się przeto: znaki literowe, obraz, dźwięk, animacja, barwy, zaś kategoriami je porządkującymi są: przestrzeń, czas, autor cyborg i *v(user)*. W cyberpoezji „najważniejsza jest kategoria cyber autora, która nie ogranicza się wyłącznie do komunikacji między twórcą a urządzeniem, ale określa, w jaki sposób komputer sam generuje obiekt, np. poprzez wywołanie niespodziewanego błędu w tekście. Ślady ingerencji maszyny uwidaczniają się w dziele »zainfekowanym«, czyli posiadającym niespodziewane zakłócenia czy elementy zwarcia. Drugą cechą cyberpoezji jest zatem tekst »z protezą«, czyli utwór, w którym warstwa słowna uzupełniona jest przez sztuczne, »pozaliterowe« znaki (np. matematyczne), bądź niepasujące do całości fabrykaty, będące śladem automatyzacji. Trzecią kwestią jest problematyka związana z człowiekiem »oprzyrządowanym«, poruszająca wątek relacji człowieka z rzeczywistością technologiczną. Powyższe wyznaczniki (...) pozwalają na zaistnienie dwóm odmianom cyberpoezji: cyfrowej (cechującej się ruchem, dźwięcznością, interaktywnością, fluktuacyjnością, performatywnością itd.) i analogowej (dostępnej w druku, jak *digital.prayer* Bromboszcza czy *noce i petle* Podgórnego)” (s. 67). Innymi słowy, poezja cybernetyczna jest połączeniem poezji z technologią, w którego wyniku powstaje mający wywołać poczucie szoku lub transu tekstowo-wizualno-dźwiękowy „miks”. Odbiorca tego typu utworów staje się nie tylko muszącym odnaleźć algorytm sensu graczem, ale także wytwarzającym własną warstwę strukturalno-semiotyczną autorem.

Pawlicka wiele uwagi poświęca także historii polskiej poezji cybernetycznej, której datę początkową wyznacza 2005 rok, czyli moment powstania grupy Perfokarta, zaś za jej głównych teoretyków i popularyzatorów uważa się Romana Bromboszcza i Łukasza Podgórnego. W ogłoszonym na łamach „Rity Baum” (2006, nr 10) manifeście proklamowali: „Ujmijmy pisanie/odczytywanie jako proces komunikacyjny, w którym pisarz/czytelnik komunikuje się z samym sobą, a dopiero później z innymi. Zamiast widzieć w wierszu ciało – zobaczymy w nim automat. Zamiast zgadzać się na język spróbujmy się z nim nie zgadzać. Zamiast opisywać – zmieniać”. W efekcie na pierwszym planie pojawia się motyw maszyny, a poprzez uwzględnienie właściwości urządzeń technologicznych wśród najważniejszych słów kluczowych znajdują się: system, informacja, kod, sygnał, szum, sprzężenie zwrotne. Jak zauważa Urszula Pawlicka: „Dla trafnego odtworzenia dzieł cybernetycznych istotne są teorie nie tylko literatury (np. dekonstrukcji), lecz przede wszystkim założenia z dziedziny komunikacji i cybernetyki. W zakresie tematycznym autorzy odwołują się bowiem do zagadnień neurobiologii,

sztucznej inteligencji, elektronicznych protez czy rzeczywistości wirtualnej” (s. 73). W rezultacie natchnienie zostało wyparte przez system informatyczny, zaś myślenie poetyckie zostało zastąpione myśleniem matematycznym.

Najciekawszą – w moim odczuciu – częścią (*Polskiej*) *poezji cybernetycznej*... jest jednak rozdział opisujący poszczególnych przedstawicieli i ich konkretne projekty. Swoją uwagę Urszula Pawlicka poświęca zarówno autorom zagranicznym, jak i twórcom rodzimym. Nie chodzi wszakże o szukanie między nimi podobieństw czy różnic. Pawlickiej zależało, jak sądzę, na odmalowaniu różnorodności, pozwalającej przy okazji zaprezentować odmienne typy poezji cyfrowej: wideopoezję, cyfrową poezję konkretną, cyfrową poezję wizualną, cyfrową poezję dźwięku, poezję kodu, poezję hipertekstową oraz poezję-grę.

Eduardo Kac jest twórcą holopoezji i poezji digitalnej (jest autorem pierwszego holograficznego projektu poetyckiego *Holo/Olbo*, datowanego na 1983 rok). Ciekawi go przede wszystkim dialog międzygatunkowy, intermedialny. Tekst wytwarzany jest za pomocą światła laserowego, dzięki któremu możliwe staje się uzyskanie nowej jakości poetyckiej. W rezultacie słowa pojawiają się w przestrzeni immaterialnej nielinearnie i chaotycznie. Zadaniem obserwatora, patrzącego na pojawiający i znikający tekst, jest ustalenie semantyczno-syntaktycznej relacji między niestabilnymi słowami. Istotny jest punkt obserwacji, mający niebagatelny wpływ na próbę odczytania eksperymentu. Kac dąży do „całkowitej dekonstrukcji myślenia zarówno o tekście literackim, jak i o procesie odbioru dzieła poetyckiego” (s. 157). Mamy bowiem do czynienia z poezją niematerialną, nietrwałą, cechującą się dynamiczną składnią i paralaksą, oraz fluktuacyjną, którą czytamy dwuobiektywowo. Pawlicka skrótowo przywołuje prace Kaca, wśród których znalazły się między innymi: *Nao!* (1982–1984), *Abracadabra* (1984–1985), *Oco*, *ZYX* i *Reabracadabra* (1985), *Recaos* i *Deus* (1986), *Phoenix* (1989), *Lilith* (1987–1989, wraz z Kostelanetzem), *Albeit* (1989), *Shema* i *Multiple* (1989), *Eccentric* i *Omen* (1990), *Zephyr* (1993) czy *Insect.Desperto* (1995) lub *Secret* i *Letter* (1996). Kac „poprzez bezpośrednie zaangażowanie użytkownika dosłownie wizualizuje procesy komunikacyjne, powstające i zanikające, analogiczne zarówno między elementami języka, jak i między ludźmi” (s. 163).

Z kolei kanadyjski tłumacz i wydawca John Cayley bada rolę kodu w kształtowaniu tekstu pisemnego. Wprowadził termin *literal art* („sztuka literowa”), pozwalający analizować przekładanie tekstu na język obcy oraz automatycznie generować nowe słowa. Czerpiąc inspiracje między innymi z literatury kombinatorycznej, zachęca odbiorców swoich projektów nie tyle

do poczucia zaangażowania, ile obserwacji. Używa określenia „ambient”, które definiuje jako „dynamiczną językową ścianę», na której »wiszący tekst« nieustannie modyfikowany jest zgodnie z algorytmem. Cayleya interesuje zagadnienie translacyjne, w związku z czym obserwowane utwory permutacyjnie przekształcane są na inny język” (s. 164). W takich projektach, jak: *overboard*, *Translation* czy *windsound* lub *riverland*, które sytuują się na granicy sztuk wizualnych i literatury, uobecnia się choćby problem czytelności multijęzykowego i dynamicznego tekstu.

Natomiast Robert Kendall to kanadyjski teoretyk i praktyk literatury hipertekstowej. Pawlicka przywołuje na przykład jego dwie kinetyczno-wizualne prace: *The Clue: a MiniMystery* (1991) i *It All Comes Down to* (1990), w których widać pierwsze próby wykorzystania możliwości technicznych komputera. Zastosowana z kolei w mającej trzy (zależne od stanów emocjonalnych) wersje i odzwierciedlającej relacje zachodzące między kochankami *A Life Set for Two* (1996) forma hipertekstowa „ma nie tyle opisywać cechy człowieka, ile sprawić, by odbiorca doświadczał pewne problemy związane z pamięcią, relacją i uczuciami pod postacią nawigacji i w formie poszukiwania porzrzucanych leksji” (s. 172). Autorka analizuje ponadto *Penetration* (2000), *Faith* (2002) oraz *Candles for a Street Corner* (2004), by udowodnić, że twórczość Kendalla nie jest tak jednolita (formalnie i problemowo), jak mogłoby się wydawać.

Równie ciekawie prezentuje się twórczość Jima Andrewsa, który na swoim koncie ma ponad dwadzieścia projektów lokujących się na pograniczu literatury, sztuki i muzyki (między innymi *Asteroids* [1979], *Enigma n* [1998], *Seattle Drift* [1997], *Stir Fry Texts* [1999–2000], *Nio* [2001]). Ciekawi go przede wszystkim badanie wpływu nowych technologii na ludzką naturę, poezję i język. Stąd jego różnorodny dorobek (interaktywne prace audio, interaktywne gry poetyckie, teksty kinetyczne, *stretchtext*) ewokuje pytania o granice pomiędzy poezją a sztuką, pokazując różne podejścia do języka. Jak stwierdza Pawlicka, „Opatrzony dźwiękiem cyfrowe *langu(im)age* – określenie Andrewsa na zespolenie języka i obrazu w jeden obiekt – są dowodem na uzyskanie nowej jakości poezji, która za pośrednictwem nowych technologii eksploruje i odkrywa to, co podświadome, zarówno w człowieku, jak i w języku” (s. 181).

Z punktu widzenia polskiej poezji cybernetycznej najważniejsze miejsce zajmuje Roman Bromboszcz, należący do grup KALeKA i Perfokarta poeta, muzyk i teoretyk, autor wielu projektów cybernetycznych, animacji konceptualnych czy koncentrujących się wokół materii języka prac interaktywnych.

Pawlicka, poddając analizie między innymi *Signal*, *Krach giełdy olejowej*, *Wariacje na Kwadrat Magiczny*, *To Tem*, *Tantek_01*, *W dlb*, *Rotator*, 23:59:59 czy *Lekko bolidy* lub *Matrix – Halucynacje* i *Ogród liter*, przekonuje, że nie tyle ważna jest obserwacja, ile tłumaczenie i interpretowanie pojawiających się obiektów. Prace Bromboszcza poruszają choćby problem geometryzacji, iluzji ruchu, miejsca i tożsamości człowieka w stechnologizowanej rzeczywistości. Autor *digital.prayer* – prowadząc dialog z komputerem – tematyzuje *cyber sapiens*, a więc swoiste połączenie człowieka z maszyną, odsyłające do problemu „odcieleśnienia” ciała, jego „ugadżetowienia” i motywu androgyne, powstanie nowego świata „precyzyjnej mechaniki” czy proces automatyzacji pisania.

O wiele bardziej radykalnym twórcą jest Łukasz Podgórní – muzyk, teoretyk, autor eksperymentalnych projektów z pogranicza poezji wizualnej i grafiki, prac interaktywnych i audialnych. Autor *nocy i petli* „ekstremalnie poddaje się władzy komputera, który przejmuje całkowity ster nad kształtem tekstu” (s. 201). Jego projekty naznaczone są zakłóceniami i błędami w przekazie. W efekcie zawierają luki i powtórzenia tych samych elementów, będące konsekwencją awarii systemu lub dystorsji. Podstawowym składnikiem projektów Podgórníego jest generowany przez komputer dźwięk, który dominuje nad tekstem. „Artysta często stosuje zasadę muzycznej pętli, by odbiorca krańcowo doświadczył tej części rzeczywistości, która napiera na nasz słuch” (s. 202). Przedstawiając się jako „didżej literackich bitów”, miksuje i montuje utwory multitaskingowe.

Leszek Onak z kolei to twórca poezji algorytmu i remiksu, który prowadzi swoistą „grę z czytelnikiem – jego nawykami percepcyjnymi, upodobaniami czy rytuałami. Celem odbiorcy jest rozszyfrowanie znaczenia, powstającego na styku wielu tekstów kulturowych – twórca czerpie z literatury klasycznej, awangardowej, z muzyki, gier komputerowych i newsów internetowych po to, by dokonać ich dekontekstualizacji” (s. 210). Inspirując się postmodernizmem, Onak pokazuje rzeczywistość, która ma strukturę sieciową. Intryguje go analizowanie wpływu, jaki świat wirtualny odciska na świecie realnym. Twórca wykorzystuje technikę opartowych złudzeń, glitchu, estetykę *flow* i remiks.

Rozmyślenia Pawlickiej zamyka – nie bez powodu – rozdział poświęcony tworzącemu poezję glitchową Piotrowi Puldzianowi Plucienniczakowi, autorowi *marszu na ROM*. Artystę interesuje przede wszystkim relacja między społeczeństwem a władzą. Tytułowy ROM odsyła do hierarchizacji, manipulacji, tłumienia obywatelskiego buntu i walki w imię zmiany systemu politycznego. Plucienniczak „w swoich pracach sięga po estetykę szumu pod postacią glitchu, wskazując tym samym na część społeczeństwa, których

głos jest uciszany. Szum niszczy informację, stąd należy go okiełznać, zagłuszyć i usunąć. (...) Projekty glitchowe skupiać się mają na problemach marginalizowanych, tłumionych i lekceważonych przez państwo, a często po prostu niewygodnych, by je ujawnić. Glitch jest wyrazem stanu krytycznego w społeczeństwie, które ma dość inwigilacji, manipulacji i fałszowania prawdy” (s. 217–218).

Publikacja Pawlickiej jest książką ważną, odsłaniającą z jednej strony fascynację nowymi mediami, z drugiej – dystans i tkwiący w nich krytyczny potencjał. Autorka łączy rzetelność naukową z pasją popularyzatorską. Jej opowieść została podana w niezwykle przystępnej formie. I mimo że czasami snute przez nią interpretacje są nieco nazbyt powierzchowne, to nie da się ukryć, że mamy do czynienia z jednym z najpełniejszych opracowań dotyczących poezji cybernetycznej w Polsce. Przewodnik Pawlickiej nie zawsze przynosi odpowiedzi na nurtujące pytania. Nie rozstrzyga również i tego, w jakim kierunku podąży literatura cyfrowa. (*Polska*) *poezja cybernetyczna...* staje się raczej zachętą do podjęcia własnych rozważań.

Postęp technologiczny – co dziś oczywiste – zmienia myślenie o literaturze, oferując jej nowe możliwości funkcjonowania. Pawlicka bezsprzecznie udowadnia, że nowe media nie tylko stają się inspiracją do inicjowania nowych poszukiwań, ale także pozwalają krytycznie spojrzeć na otaczającą nas rzeczywistość. Kultura symultaniczna postrzegana bywa zatem ambiwalentnie. Wiele kwestii pozostaje jeszcze nierozstrzygniętych. Urszula Pawlicka wyraziła nadzieję, że (*Polska*) *poezja cybernetyczna...* będzie „załącznikiem i katalizatorem do rozwijania teorii literatury nowomediowej. Zarys historyczny poezji cyfrowej oraz przedstawienie artystów i ich dorobku stanowią próbę dowiedzenia, że literatura ta nie jest eksperymentem, ale rozwijającą się formą wykorzystującą słowo w przestrzeni nowomediowej” (s. 11). Wiele wskazuje na to, że ta dyskusja, pokazując, że „Poezja cyfrowa, równie obrazowa, metaforyczna, uporządkowana strukturalnie, wieloznaczna i kontekstowa jak tradycyjna, wzbogacona jest o szereg innych właściwości, mających na celu odkrywanie nowych metod artystycznych, poszukiwanie nowych możliwości językowych oraz rozwiązań formalnych” (s. 11), toczy się w najlepsze.