

**UNIWERSYTET**  
**WYDZIAŁ**

Numer indeksu:

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Kraków 2020

## ROZWAŻANIA WSTĘPNE

W rozwoju cywilizacji ludzkiej wyróżniam trzy najważniejsze stadia kulturowe: oralność, piśmiennictwo wraz z drukiem oraz wirtualność i sieciowość. Każde z nich prezentuje odmienne wizje świata i człowieka, w których znajdują swoje odbicie dokonujące się w toku rozwoju cywilizacji ludzkiej, niekiedy gwałtowne przeobrażenia społeczno-kulturowe, u podstaw których – zwłaszcza w ostatnich dwóch stuleciach – leżą nauka i technika. To głównie technika i technologia wyposażają dzisiejszą rzeczywistość w nowe narzędzia, których upowszechnienie wpływa na zwiększenie zakresu ludzkich możliwości oraz kompetencji.

Przekaz ustny w kulturze oralnej był chwilowy i nietrwały, przechowywany w pamięci dzięki specjalnym zabiegom mnemotechnicznym. Występowały w nim liczne nazwy, powtórzenia słów, elementy podtrzymujące kontakt, mówiący był zaangażowany, zwracał się do słuchaczy w bezpośredni sposób, opowiadając im o sprawach teraźniejszych<sup>1</sup>. W tym stadium słowo, mimo swojej ulotności, było bardziej niż kiedykolwiek doświadczane, chociażby z racji swojego monopolu, czyli braku alternatywnego systemu komunikacyjnego, z którego człowiek mógłby korzystać, oraz ze względu na bliską sprawom codziennym tematykę wypowiedzi, w których realizację mówca mocno angażował swoje ciało.

Pismo i druk to odmiany technologii słowa<sup>2</sup>. Obie są autonomiczne, zyskując niezależność już na poziomie sensu pojedynczego wyrazu (znaczenie wychodzące poza aktualny kontekst sytuacyjny) oraz jego formy (słowo zapisane za pomocą alfabetu). Dodatkowo tę niezależność gwarantuje podejmowana tematyka, która nie musi być związana tylko z tym, co aktualne oraz bliskie człowiekowi, ale może dotyczyć zdarzeń minionych i kreować przyszłość. Takie komunikaty są tworzone za pomocą specjalnych narzędzi, przy użyciu konkretnych reguł. Dodatkowo, pismo – a jeszcze bardziej druk – usytuowało słowo w przestrzeni materialnej. Zmaterializowane w postaci graficznej słowo *de facto* stanowi substytut pewnego przeżycia, nie tyle będąc działaniem, jak w kulturze oralnej, ile znakowo zapośredniczając doświadczanie języka.

---

<sup>1</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 69–103.

<sup>2</sup> Tamże, s. 133.

Wirtualność oraz sieciowość są mocno powiązane z rewolucją techniczną i technologiczną. Oba pojęcia odnoszą się do cyfrowej postaci dowolnego obiektu albo procesu, obecnych w cyberprzestrzeni<sup>3</sup>. Jednak procesy wirtualizacji i usieciowienia, a zatem tworzenia symulowanego, internetowego środowiska, nie ograniczają się wyłącznie do działań z użyciem komputera, a dotyczą – według mnie – realnego świata, który przejmuje własności tego *digitalnego* i *networkowego*. W tym przypadku słowo funkcjonuje w dwóch wymiarach: niematerialnym, ale widzialnym na monitorze, oraz materialnym, bo przeniesionym z ekranu na papier, rejestrowanym przez wzrok. Wirtualizacja oraz usieciowienie to – moim zdaniem – procesy, które na nowo zbliżają człowieka do języka i pozwalają mu go doświadczyć podobnie, jak to miało miejsce w kulturze oralnej, choć w nieco inny sposób (oralność wtórna)<sup>4</sup>.

Powyższe wyróżniki w ogólnej perspektywie pokazują, jak w ciągu minionych dwóch tysięcy lat zmieniała się kultura: od oralnej, skoncentrowanej na słuchaczach, relacjach z nimi, tworzącej jedność między przedmiotami a światem, dążącej do współdziałania i nastawionej na słowne dysputy – poprzez kulturę piśmienniczą i druk, w której dokonały się podziały, np. ze względu na czas (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość), przestrzeń (efemeryczne słowo – widzialny wyraz), osoby (autor – odbiorca), czynności (gromadzenie, prezentowanie danych – interpretacja), pojęcia (abstrakcyjność – konkretność) – aż po wirtualną, usieciowioną, polegającą na złożonym, multimedialnym kreowaniu komputerowej wizji osób, przedmiotów, przestrzeni i zdarzeń w wymiarze globalnym. W toku tego przebiegu widać, jak jedno stadium kultury czerpie z osiągnięć drugiego.

Podstawą tych wszystkich zmian okazuje się medium. Pierwszym, najpełniej wykorzystywanym już w starożytnej Grecji przez pieśniarzy aoidów, był aparat mowy, służący – przy akompaniamencie muzyki – opiewaniu czynów bogów i herosów. Kolejnymi są: pismo, najczęściej używane przez skrybów, zajmujących się zawodowo odręcznym przepisywaniem dokumentów i ksiąg, oraz druk – wynalazek Jana Gutenberga, który przyczynił się przede wszystkim do zwiększenia jakości, szybkości i zasięgu rozpowszechnienia słowa pisanego. Trzecie to komputer (jednostka

---

<sup>3</sup> A. Pawłowski, *Wirtualizacja – historia i próba rekonstrukcji pojęcia* [w:] *Wirtualizacja. Problemy, wyzwania, skutki*, pod red. L. W. Zachera, Warszawa 2013, s. 16.

<sup>4</sup> W. J. Ong, *Oralność...*, dz. cyt., s. 204. W całej pracy przyjęłam, że pojęcie *słowo* oznacza językowy znak dźwiękowy, natomiast *wyraz* – językowy znak graficzny.

systemowa, monitor, klawiatura, mysz komputerowa) oraz modem lub router, dzielące sygnał internetowy jedno- albo wielotorowo, tworzące – w porównaniu do poprzednich mediów – w cyfrowej i sieciowej przestrzeni alternatywny świat, którego własności przechodzą na ten realny. Mówię o rzeczywistości rozszerzonej oddziałującej na ludzkie zmysły: wzrok, słuch, dotyk, smak, węch, zmysł równowagi, percepcji czasu. Pierwsze dwa zmysły są właściwie w sposób nieograniczony angażowane poprzez grafikę i muzykę cyfrową, udostępniane w internecie.

Co ciekawe, w systemie multimedialnym, najczęściej jednak angażującym wzrok i słuch, możliwe jest zaistnienie zjawiska percepcji wielomodalnej<sup>5</sup>, polegającej na odbieraniu bodźców pochodzących z co najmniej dwóch jednocześnie stymulowanych zmysłów. Przykładem tego jest klasyczny film, ale też np. program *Tilt Brush*<sup>6</sup> (2016), umożliwiający malowanie, rysowanie, rzeźbienie w trójwymiarowej przestrzeni za pomocą kontrolera ruchowego, współpracującego z goglami.

Pozostałe ze zmysłów – mówiąc jeszcze ogólnie – ze względu na techniczno-technologiczne ograniczenia mediów są uaktywniane np. na drodze synestezji, rozumianej albo jako jedność wrażeń<sup>7</sup>, albo przeniesienie wrażeń odbieranych przez jeden zmysł na drugi<sup>8</sup>. Przykładami są bezprzewodowe rękawiczki *Mi.Mu*<sup>9</sup> (2010), które tworzą muzykę za pomocą ruchów rąk, lub urządzenie *Olly*<sup>10</sup> (2011), które, dzięki podpięciu z komputerem i synchronizacją z portalami społecznościowymi, wydziela zapach w momencie, gdy użytkownik otrzymuje prywatną wiadomość.

W żadnym ze stadiów kultury nie było takich możliwości ani nawet aspiracji do stworzenia alternatywnego wobec rzeczywistości świata, jak współcześnie. Pewna dokonująca się na naszych oczach totalizacja życia w wirtualnej i sieciowej przestrzeni jest możliwa dzięki medium, które *de facto* jest narzędziem w procesie działania. Te

---

<sup>5</sup> J. Mroziak, *Zaburzenia spostrzegania. Agnozje* [w:] *Zaburzenia w funkcjonowaniu człowieka z perspektywy neuropsychologii klinicznej*, pod red. A. Herzyk, D. Kądziaławy, Lublin 1996, s. 12.

<sup>6</sup> *Tilt Brush*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.tiltbrush.com>>.

<sup>7</sup> A. Rogowska, *Synestezja*, Opole 2007, s. 18–20.

<sup>8</sup> A. Okopień-Sławińska, *Synestezja* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 551.

<sup>9</sup> *MI.MU Gloves*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://mimugloves.com>>.

<sup>10</sup> *Olly and Molly: the web connected smelly robots*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.kickstarter.com/projects/1209578799/olly-the-web-connected-smelly-robot>>.

szczególne własności komputera i sieci przekładają się na kulturę. Należą tu autonomiczność, a jednocześnie możliwość rozbudowywania o kolejne jednostki systemowe, np. akcesoria do VR. Dzięki oprogramowaniu komputer i sieć są wewnątrznie wielonarzędziowe, a przez to wszechstronne i wieloodbiorcze, poprzez zewnętrzną (użytkownik – główny system – program) oraz wewnętrzną (główny system – program) komunikację. Pełniąc wiele zadań, muszą być zatem pojemne i dynamiczne, a także kompaktowe oraz trwałe. Co ważne, własności narzędzi przekładają się na cechy ich wytworów<sup>11</sup>.

Na potrzeby pracy wybrałam te koncepcje teoretyków mediów cyfrowych<sup>12</sup>, które moim zdaniem najbardziej oddają naturę cyfrowego świata i nim inspirowanej rzeczywistości. Wytwory nowych mediów wyróżniają: cyfrowość (cyfrowa reprezentacja w postaci abstrakcyjnego symbolu lub analogowa reprezentacja, czyli obiekt), hipertekstualność – niesekwencyjna organizacja danych, świadcząca o modułowości (kompozycyjności) oraz wariacyjności (zmienności, kreacyjnej przetwarzalności), interaktywność (oddziaływanie wzajemne stron komunikacji, tu użytkownika z maszyną), sieciowość (globalny wymiar dzięki internetowi), multimedialność (wykorzystanie różnych form przekazu). Cechy te uważam za właściwe dla każdego

---

<sup>11</sup> W całej pracy *wytworem* lub *tworem* nazywam obiekty, które powstały pod wpływem albo za pośrednictwem nowych mediów, wyróżnia ich wielość środków wyrazu.

<sup>12</sup> Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 91–118. Badacz wyróżnił następujące cechy mediów: reprezentacja numeryczna, modularność, automatyzacja, wariacyjność oraz transkodowanie. Zob. J. H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997, s. 71–90. Podkreślono: proceduralność, uczestnictwo, przestrzenność, encyklopedyczność nowych mediów. Zob. M.L. Ryan, *Will New Media Produce New Narratives?* [w:] *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, ed. by M.L. Ryan, Lincoln–Nebraska 2004, s. 338. Wyszczególniono: reaktywną i interaktywną naturę mediów (odpowiedź na działania nieintencjonalne oraz świadome), multimedialność, sieciowość, zmienność znaków, modułowość. Zob. M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *New Media: A Critical Introduction*, London–New York 2009, s. 13. Badacze zaakcentowali: cyfrowość, interaktywność, hipertekstualność, sieciowość, wirtualność, symulacyjność. Każda z typologii wyraża indywidualną perspektywę widzenia nowych mediów np. Marie-Laure Ryan skupiła się – w przeciwieństwie do innych – na rozróżnieniu działań użytkownika w wirtualnym środowisku. Własności wyszczególnione przez badaczy są ogólne, otwarte, niekiedy analogiczne względem siebie, wskazują na cechę technologii i zakres jej użycia. Owe typologie nie są zamknięte, uwzględniają dynamikę rozwoju nowych mediów, zmienność ich własności, co uznaję za dużą zaletę. Należy bowiem dokładnie, ale nie w sposób kategoriowy opisywać zjawisko w konkretnym stadium, co jest zgodne z duchem metamodernizmu.

z wytworów nowych mediów, choć pewne odstępstwa mogą pojawić się podczas udostępniania ich przez internet – nie wszystkie muszą tam bowiem funkcjonować, ale mogą reprezentować wyróżniki sieci.

Generalnie, wszystkie te cechy współtworzą technoestetykę, jak opisać można percypowaną współcześnie rzeczywistość, w której dominują nowe media. Pierwszorzędnie określa się nimi internet<sup>13</sup>, ale należą tu także media starsze (prasa, radio, telewizja itp.), które nigdy nie ulegną radykalnemu wyparciu, a dzięki ucyfrowieniu i konwergencji będą tylko zmieniać swój status oraz funkcje<sup>14</sup>. Mówiąc zatem o przeżywającej w XIX w. największy rozkwit prasie i wytworzonych XX w., w aurze nadziei na niesamowity postęp cywilizacyjny, radiu, telewizji i internecie, oraz o mediach w najważniejszych stadiach kulturowych (mowa, pismo i druk, komputer, modem lub router) jako środkach przekazu, utożsamia się je jednocześnie za Marshalllem McLuhanem z przekazami<sup>15</sup>, które operowały kolejno: wyłącznie dźwiękiem (kultura oralna), głównie tekstem (kultura piśmiennicza i druku), a w dużej mierze obrazem – o czym świadczy ogłoszony przez W. J. T. Mitchella zwrot piktorialny – choć używano też dawnych i zupełnie nowych środków wyrazu (np. animacja). Z drugiej strony media te przekazywały informacje o nich samych. Dźwięki, teksty, obrazy niosąc komunikaty, same nimi były.

Opisane przemiany kulturowe sięgnęły jej niższych szczebli, a jednym z nich jest najbardziej mnie interesująca w całej pracy liryka. Zgadzam się z Janem Trzynadlowskim, że ewolucja poezji opierać się będzie na zmianach w konstruowaniu świata przedstawionego, który składa się z obrazu rzeczywistości (bodźca) oraz obrazu przeżycia (reakcji na bodźce)<sup>16</sup>. Od czasu kultury oralnej do ukonstytuowania się pisma, czyli do romantyzmu<sup>17</sup>, istniała harmonia między prezentacją świata a jego

---

<sup>13</sup> M. Szpunar, *W stronę nowych mediów*, Toruń 2010, s. 11–12.

<sup>14</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 19.

<sup>15</sup> M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 45.

<sup>16</sup> J. Trzynadlowski, *Ewolucja liryki [w:] Problemy teorii literatury*, s. 1, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 170.

<sup>17</sup> Epokom renesansu i oświecenia właściwa jest idea hierarchicznego ładu świata, co znajduje odbicie także w tekstach literackich, w których widać harmonię między rzeczywistością a jej przeżywaniem. Doświadczenie egzystencji jest spójne, a podmiot koherentny. Widać to w takich utworach poetyckich, jak: *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, *Pieśń IX* (Chcemy sobie być radzi?) Jana Kochanowskiego,

doświadczeniem. We wspomnianej epoce zmiany idą w stronę subiektywizacji obrazu rzeczywistości oraz własnych przeżyć, co prowadzi do fragmentaryzacji świata przedstawionego. Wszystko to zamyka się w ramie czasowej, w której pismo było najpierw piktograficzne, potem ideograficzne, następnie analityczne i fonetyczne, a za druk początkowo uznawano techniki poligraficzne na papirusie, pergaminie i papierze, które później zostały zastąpione przez druk drzeworytniczy, maszynę drukarską Jana Gutenberga (1440), maszynę do pisania (1714) oraz przez wynalazki wielkiej rewolucji komputerowej i internetowej: drukarkę laserową (1977) oraz drukarkę 3D (1984). Te ostatnie przekraczają granice standardowego przechowywania treści kulturowych, bo dawne sposoby użycia dźwiękowego, tekstowego, obrazowego znaku straciły na aktualności, zwiększyły się jego możliwości kształtowania, co nazywam „swoistą pracą nad produktem”. Słowo na ekranie lub na papierze zdigitalizowało się, jest jednocześnie udźwiękowione, uplastycznione, ubarwione, kinetyczne, z zakresu techniki i technologii lub autotematyki usemantycznione. To oznacza dużą zmianę w konstruowaniu świata przedstawionego w poezji. W efekcie najpierw przeobrażeń mediów, a potem ich całkowitej zmiany powstała poetycka sztuka wariantywnych całości, która doskonale oddaje naturę współczesnej kultury, tak jak pieśni aoidów oddawały charakter oralnego świata, a utwory romantyków, modernistów, awangardystów przedstawiały – poprzez swoją konstrukcję i tematykę – narastającą złożoność ich rzeczywistości.

Poetycka sztuka wariantywnych całości odnosi się do tworców, składających się z mniejszych, konstrukcyjnie i tematycznie względnie zamkniętych części, które różnią się od siebie, są autonomiczne, a jednocześnie współzależne, bo wchodzą ze sobą w rozmaite relacje. Chodzi o współwystępowanie wielorakich środków wyrazu i problematyk, które są w obrębie jednego dzieła wymienne, stanowią dla odbiorcy jedną z wielu zorganizowanych logicznie opcji do wyboru. Fundamentem współczesnej sztuki artystycznej, literackiej, poetyckiej jest właśnie wariantywność, która – patrząc jeszcze ogólnie – czyni autora i odbiorcę dzieła swoistymi globtroterami. Nie chodzi

---

sonet *O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieka* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, czy poemat *Świat zepsuty* Ignacego Krasickiego. Dopiero w romantyzmie zaczyna dominować subiektywizm. Reakcje na otaczający świat są nietypowe, naznaczone odmiennością i jednostkową niepowtarzalnością. Doświadczenie nie przystaje do utartych wzorców w rzeczywistości, czego przykład znajdziemy w *Smutno mi, Boże!* Juliusza Słowackiego, czy też *Polowały się lzy...* Adama Mickiewicza, gdzie istotne znaczenie ma subiektywne doświadczenie rzeczywistości, dualizm rzeczywistości i świadomości.

zatem o flaneryzm<sup>18</sup> – kontemplowanie oraz doświadczanie miejskiego życia w jego każdym wymiarze – a o myślenie o świecie, pełne zaznawanie go, które zamykam w metaforze „osobistej rewizji życia”, wychodzące poza granice metropolii, sięgające innych przestrzeni, podlegających procesom unowocześniającym (np. zjawisko semiurbanizacji<sup>19</sup>, tj. „umiastowienia” wsi). Zmysły globtrotera są zawsze uaktywnione, on przeszukuje, gromadzi, bada, twórczo konstruuje z dostępnych mu elementów świat przedstawiony, który jest zaledwie wycinkiem tego realnego. Ten rodzaj poetyckiej sztuki jest głównym obiektem moich zainteresowań badawczych.

Należy jednak pamiętać, że recepcja tego typu twórców opiera się na trzech fundamentach: imaginacji, interakcji i immersji. Uważam tę poezję za głęboko humanistyczną, nakierowaną nie na twór, a na człowieka, który zawiązuje relacje z dziełem. Współczesny autor nie może bowiem zakładać, że adresat odbierze tylko taką część informacji, jaką on przekazuje, nie da się wpisać w dzieło gotowości do „rozmowy”. Stąd twór jest równorzędnym odbiorcy partnerem w dialogu, gdzie obaj partnerzy oddziałują na siebie, a ich kontakt jest w procesie<sup>20</sup>. Jego przebieg w dużej mierze zależy od odbiorcy, stanowiącego zawsze żywy organizm, przez co ma on większe możliwości, które wyrażają imaginacja, interakcja i immersja.

Wyobraźnia jest kluczem do recepcji współczesnych twórców i dzisiejszej rzeczywistości. Bliską nowym mediom koncepcją wyobraźni<sup>21</sup> jest ta zaprezentowana

---

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 317.

<sup>19</sup> J. Jakóbczyk-Gryszkiewicz, *Procesy urbanizacji* [w:] *Geografia urbanistyczna*, pod red. S. Liszewski, Warszawa 2012, s. 177.

<sup>20</sup> Twór to produkt pracy artystycznej, uzupełniony dodatkowo o dane audiowizualne, składniki technologiczne oraz czynniki organizujące wewnętrzne środowisko; wynik świadomych i nieświadomych decyzji, które wiążą się z zaplanowanymi i nieprzewidzianymi aspektami wytworu, który zawsze jest otwarty na twórczą aktywność adresata. Twór podstawowy zgodny z intencją autora i jego alternacje powstałe z decyzji odbiorcy zawsze ustawiają obie instancje względem siebie w jakiejś relacji, zawsze wiąże się z wytworem, który jest w toku, w działaniu – on działa nieustrudzenie. Zob. R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 131–135.

<sup>21</sup> O wyobraźni w funkcji poznawczej i „marzącej”, które stały się podstawą do tworzenia i odbioru sztuki i *designu*, mówi praca *Wyobraźnia. Sztuka i design*. Wyobraźnia jest najbardziej zaangażowaną, ale niestety niedocenioną kategorią twórczo kreującą rzeczywistość kulturową. Zob. A. Głutkowska-Polniak, *Wyobraźnia. Sztuka i design*, Katowice 2012.



przez fenomenologa – Martina Seela<sup>22</sup>. Uważa on percepcję oraz właśnie imaginację za niezbędne elementy w procesie doświadczania dzieła sztuki. Chodzi tu najpierw o koncentrację na zmysłowych aspektach dzieła, które potem przejawiają się w umyśle odbiorcy w sposób mnogi, złożony oraz symultaniczny. Wyobraźnia pogłębia świadomość obecności. Dzieło sztuki jest takim obiektem estetycznego doświadczenia, które prowokuje i stymuluje percepcyjną oraz imaginacyjną świadomość. Taka bliskość postrzegania i wyobraźni, którą przedstawił Martin Seel, wpływa na inne komponenty: niezwykle silną immersję<sup>23</sup>, która *de facto* zależy od wysokiego poziomu interakcji<sup>24</sup>.

Wszystkie trzy komponenty świadczą o zaangażowaniu – kluczowym dziś czynnikiem tworzenia i odbierania. Nie oznacza to wcale, że czynnik ten wcześniej nie miał znaczenia, lecz było ono mniejsze: oralność uaktywniała aparat mowy i słuch, piśmienność – głównie wzrok, a współczesne medium dąży do zaabsorbowania całej fizyczności człowieka, wszystkich jego zmysłów oraz wyższych – niż do tej pory – funkcji psychicznych. Jakkolwiek zaangażowanie autora wcale nie dziwi, nie powstałoby bez tego przecież żadne dzieło, to ten współczesny artysta musi w kreację włożyć o wiele więcej wysiłku, niż jego poprzednicy. Ogromny udział zaangażowania ze strony odbiorcy, aby dokonać recepcji, jest już czymś nietypowym, ale – moim zdaniem – dziś niezbędnym, aby dzieło w ogóle zaistniało w czasie i przestrzeni. O jakich zatem dziełach dokładnie jest mowa? Jakie osiągnięcia współczesnej cywilizacji i praktyki kulturowe, artystyczne leżą u źródeł ich powstania?

W obrębie literatury współczesnej istnieje takie zjawisko jak **literatura nowomedierna**. Ponieważ żyjemy w kulturze konwergencji, czyli krzyżowania się starych mediów z nowymi, odnoszę wspomnianą odmianę twórczości do wszystkich środków komunikacji, które wykorzystują najnowszą technologię, gdzie szczególnie interesują mnie komputer oraz internet. Zakładam, że środki wyrazu i techniki w literaturze nowomedierna mogą być zmieszane, ale łatwo je odróżnić (*mixed*

---

<sup>22</sup> M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008, s. 86–107.

<sup>23</sup> *Immersja* – zanurzenie się w świecie elektronicznym lub rzeczywistości, która ma jej własności. Zob. P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 23–24.

<sup>24</sup> *Interakcja* – wymiana informacji na linii: użytkownik–system lub użytkownik–system–inni użytkownicy. Zob. G. Dyson, *Darwin wśród maszyn. Rzecz o ewolucji inteligencji*, tłum. R. Piotrowski, Warszawa 2005, s. 261–262.

*media*)<sup>25</sup>, albo są ze sobą stopione, przez co trudno wyznaczyć między nimi jasne i wyraźne granice (*intermedia*)<sup>26</sup>. Tego typu twórczość nigdy nie jest oparta na jednym środku wyrazu lub sposobie jej tworzenia.

Literatura nowomedierna najczęściej jest prezentowana na ekranie, ale też na papierze, co będę starała się pokazać w mojej pracy. W związku z tym uważam za mylące używanie pojęcia *literatura cyfrowa*<sup>27</sup> jako ogólnej nazwy dla dzieł elektronicznych i analogowych. Uważam, że literatura cyfrowa, literatura sieciowa (*digitalna*) jest najbardziej popularną formą literatury nowomedierna, do której zaliczam także – dopiero odkrywaną przez badaczy – literaturę analogową, tworzoną w oparciu o dwie pierwsze. Ponadto, o ile już uważa się za rozstrzygnięte pytanie o istotę literatury cyfrowej, poszukując raczej dróg jej rozwoju<sup>28</sup>, o tyle dociekania nad teorią, tekstualnością, semiotyką, praktyką, procesualnością oraz rozwojem analogowej literatury nowomedierna są nowe. Stąd też uważam je za konieczne i pożądane, czemu postaram się dać wyraz w mojej pracy.

Do literatury nowomedierna zaliczam – powstałą na przełomie XX i XXI w. – **poezję cybernetyczną**. W dotychczasowych badaniach ujmowano ją jako podgatunek poezji cyfrowej, czasami krzyżujący się z jej niektórymi odmianami<sup>29</sup>; dodatkowo ona ściśle zwiana z teorią cybernetyki: mechanizacją człowieka, automatyzacją tekstu.

---

<sup>25</sup> D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 128–129.

<sup>26</sup> Tamże, s. 129.

<sup>27</sup> *Literatura cyfrowa* to pojęcie chętnie używane przez badaczy do opisu dzieł, które powstają dzięki nowym mediom lub pod ich wpływem. Uważam jednak, że termin wskazuje jedynie na formę tych twórców, ich *digitalną* postać, jest to nazwa mocno zawężająca, odnosi się do perspektywy badawczej, którą przyjął naukowiec. Zob. U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017. Literatura nowomedierna to określenie ogólniejsze, bardziej trafne, otwiera dyskusję na twory analogowe, które inspirowane są nowymi mediami. Zob. A. Przybyszewska, *Którędy do literatury nowomedierna?*, [online], [dostęp: 11 października 2019]. Dostępny w internecie: <[http://katalog.czasopism.pl/index.php/Fragile\\_-\\_Agnieszka\\_Prybyszewska,\\_KTORĘDY\\_DO\\_LITERATURY\\_NOWOMEDIARNEJ%3F](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Fragile_-_Agnieszka_Prybyszewska,_KTORĘDY_DO_LITERATURY_NOWOMEDIARNEJ%3F)>.

Chodzi o nomenklatury stosowane w publikacjach, choć w ich treściach uwzględnia się twory analogowe, w pierwszym nazewnictwo je eliminuje, w drugim daje szansę zaistnieć. W mojej pracy skupię się głównie na materialnych wytworach, które zaliczam do szerszego pojęcia *literatury nowomedierna*.

<sup>28</sup> U. Pawlicka, *Literatura...*, dz. cyt., s. 24.

<sup>29</sup> Tejże, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 67.

Istotna jest tu kategoria autora-cyborga, który wchodzi w relacje z komputerem<sup>30</sup>. Na tym etapie pracy szczególnie ważna jest dla mnie pierwsza część tej definicji, wskazująca na gatunkowe pochodzenie poezji cybernetycznej. Mieści się ona niejako w poezji cyfrowej, którą tworzy się za pomocą narzędzi i technologii dostępnych w komputerze i sieci, a od poezji tradycyjnej różni ją: programowalność, multimedialność, nielinearność lub multilinearność, animacyjność, interaktywność oraz redefinicja tradycyjnej kategorii autora i czytelnika, ich wzajemnej komunikacji<sup>31</sup>. Wszystkie te elementy muszą jednocześnie zawierać się w sztuce słowa lub wyrazu, stanowiącej istotę poezji, której nazwy – *de facto* podporządkowującej do danego rodzaju literackiego – użyto tu zasadnie, ze względu na podobieństwo eksperymentów na języku współczesnych artystów i tych należących do Wielkiej Awangardy i neoawangardy<sup>32</sup>, o czym będę mówić w kontekście analogowej poezji cybernetycznej.

Jako podstawowe odmiany poezji cyfrowej Urszula Pawlicka wymienia: wideopoezję, cyfrową poezję konkretną, cyfrową poezję wizualną, cyfrową poezję dźwięku, poezję kodu, poezję hipertekstową, poezję-grę. Ich nazwy wskazują zarazem element dominujący w danym utworze lub przeważający u odbiorcy na danym etapie recepcji<sup>33</sup>, co daje dosyć dużą swobodę w klasyfikowaniu tego rodzaju dzieł. W tym ujęciu najbardziej jednak interesuje mnie to, że poezja cybernetyczna – jako podgatunek poezji cyfrowej – zachowuje pewnego rodzaju autonomię, jednocześnie korzystając z elementów tej nadrzędnej gatunkowo liryki. W związku z tym wewnątrz poezji cybernetycznej dokonuje się pewnego rodzaju fuzja, polegająca na translokacji takich czynników, które odpowiadają za zaistnienie konkretnej odmiany poezji cyfrowej, co wskazuje na mocno transgresyjny charakter<sup>34</sup> omawianego gatunku.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 32–33.

<sup>31</sup> F. W. Block, *Digital Poetics or On The Evolution of Experimental Media Poetry* [w:] *Media Poetry: An International Anthology*, ed. E. Kac, Bristol–Chicago 2007, s. 231.

<sup>32</sup> C. T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2007, s. 24. Badacz proponuje, aby rozpatrywać i doceniać komputerową sztukę literacką w kontekście tradycji poetyckiej. Myśl ta zainspirowała mnie do tego, aby źródeł analogowej poezji cybernetycznej poszukiwać w twórczości polskich futurystów, awangardystów krakowskich, lingwistów i nowofalowców, co wykażę w kolejnych rozdziałach mojej pracy.

<sup>33</sup> U. Pawlicka, *(Polska)...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>34</sup> J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 39. *Transgresja* jako przekraczanie granic materialnych, społecznych i symbolicznych to definicja, którą przyjmuję w całej mojej pracy.

Na tym etapie pracy interesuje mnie szczególnie jeden aspekt transgresji<sup>35</sup>, typowej dla (po)nowoczesności. Wyrugowano z niej perspektywę metafizyczną, świat został sprowadzony do języka (Ludwig Wittgenstein, Richard Rorty)<sup>36</sup>, skutkiem czego również przekraczanie granic *de facto* sprowadza się do działań językowych. Język stanowi jedyne realne narzędzie w miejsce niedostępnej sfery *sacrum*. Odchodząc od niej człowiek mógł skoncentrować się na tym, co dostępne i znane, przez co wachlarz jego możliwości twórczych stał się właściwie nieskończony. W końcu bowiem dokonuje on opisu świata za pomocą języka, funkcjonującego na różne sposoby. System językowy z całą jego wielofunkcyjnością wykorzystuje się także w poezji cybernetycznej.

Tworzą ją, oprócz słów, różne inne znaki komunikacyjne. Stąd poezja cybernetyczna często jest rozpatrywana w kontekście *tekstu kultury*, którym to terminem określa się „każdy wewnętrznie zorganizowany według określonych reguł, znaczący wytwór kultury (...)”<sup>37</sup>. Definicję poszerzam o cztery perspektywy badawcze, w których kładzie się jednocześnie nacisk na inny aspekt funkcjonowania tekstu w kulturze. Janusz Sławiński zwraca szczególną uwagę na znaczenie utworu oraz tworzone w jego obrębie relacje komunikacyjne<sup>38</sup>; Stefan Żółkiewski koncentruje się przede wszystkim na działaniu tekstu w kulturze<sup>39</sup>; a szczególnie dociekliwy Roland Barthes dostrzega wszechobecność komunikatów kulturowych, które utożsamia z mitami, i wysuwa semiologiczną koncepcję kultury<sup>40</sup>, odnosząc ją także do mediów, analizowanych pod kątem relacji między świadomością odbiorcy przekazów medialnych, ich treścią a intencją nadawcy. Czwarta jest współczesna koncepcja Anny Gomóły i Małgorzaty Rygielskiej, w której – w oparciu o założenia semiotyków tartuskich (m.in. Jurija Łotmana, Borisa Uspienskiego, Aleksandra Piatigorskiego,

<sup>35</sup> J. Wróbel, *Wstęp: Pęknięcia – granice – przemiany* [w:] *Pęknięcia – granice – przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, pod red. tegoż, Kraków 2013, s. 21–22.

<sup>36</sup> Zob. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64. „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 25. „Świat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania”.

<sup>37</sup> T. Kostkiewiczowa, *Tekst kultury* [w:] *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 575.

<sup>38</sup> J. Sławiński, *Teksty i teksty*, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 1, s. 4.

<sup>39</sup> S. Żółkiewski, *Teksty kultury. Studia*, Warszawa 1988, s. 23.

<sup>40</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. i wstęp A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 239–271.

Władimira Toporowa) – tekst kultury to obiekt, zjawisko, a nawet proces, którego nadrzędną funkcją jest komunikowanie tego, co jednocześnie istotne i nowe. Tu odbiorca decyduje o tym, co jest tekstem, może on bowiem mieć granice wytyczone lub potencjalne, wykreślone indywidualnie przez adresata o różnych kompetencjach<sup>41</sup>.

Odnosząc się do tych czterech wskazanych perspektyw badawczych, przyjmuję w swoich badaniach formułę otwartą, wbrew tradycyjnym podziałom na rodzaje literackie rozpatrując twory poezji cybernetycznej jako teksty kultury, powstające wskutek różnorodnych interferencji na podłożu kultury, politekstualnego charakteru rzeczywistości, nie na zasadzie interdyscyplinarności, a transdyskursywności odrzucając granice między dziedzinami<sup>42</sup>. Ponadto, skupię się na budowie i sensie tych dzieł, zaprezentuję je jako przykłady literatury oraz sztuki nowomediowej, napiszę o ich ogólnym funkcjonowaniu w kulturze współczesnej, jak i dokonam próby rozszyfrowania twórców omawianego gatunku w kontekście Barthesowskich mitów, które podlegają semiologicznej lekturze. Skutkiem przyjęcia takich perspektyw badawczych zakłóca się tradycyjny podział na rodzaje literackie, czyniąc z ich klasyfikacji szerszą, bardziej otwartą formułę.

W formułę tę wpisuje się poezja cybernetyczna, która – zachowując podstawowe wyróżniki rodzajowe liryki – korzysta jednocześnie z różnorodnych, wychodzących poza literaturę piękną, znaków komunikacyjnych, co zbliża ją do tekstu kultury multimedialnej. Najistotniejszy jest tu jednak silny i wieloraki wpływ techniki i technologii, dzięki któremu możliwe było powstanie poezji cybernetycznej. Mowa o wczesnych i najpopularniejszych komputerach osobistych typu *Commodore 64* (1982), laptopach np. *Grid Compass Computer 1109* (1982), oraz *Internecie* (1989), które udostępnione szerokiemu gronu użytkowników, dając ogrom sposobności do multimedialnego tworzenia, przekazywania, odbierania informacji, mogły także w kolejnych latach rozwinąć sztukę. Jednak u źródła powstania tych techniczno-technologicznych projektów stoi chęć poszerzenia nie tyle możliwości medium, co

---

<sup>41</sup> A. Gomółka, M. Rygielska, *Tekst kultury jako narzędzie badawcze* [w:] *Źródło historyczne jako tekst kultury*, pod red. B. Płonki-Syroki, M. Dąsala, Warszawa 2014, s. 244.

<sup>42</sup> Dziadek A., *Cały świat jest tekstem! Polikontekstualność i transdyskursywność* [w:] *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, pod red. tegoż, K. Kłosińskiego, F. Mazurkiewicza, Katowice 2013, s. 33–41.

pamięci<sup>43</sup> w wymiarze informatycznym i ludzkim, zawsze w kontekście działań użytkownika-twórcy. W pierwszym przypadku chodzi o fizyczne zwiększenie zasobów pamięci za pomocą pamięci RAM, pamięci ROM, pamięci operacyjnej – wewnętrznej<sup>44</sup>, pamięci zewnętrznej, dzięki czemu wzrasta ilość przechowywanych danych. Drugi aspekt dotyczy zarządzania nimi: pamięć magazynuje informacje, ale także bierze udział w ich kreowaniu<sup>45</sup>. W ten sposób powstaje np. cybernetyczne dzieło, gromadzone dane są analizowane i interpretowane, podlegają modyfikacjom, w efekcie których tworzy się strukturalno-znaczeniowa całość, gwarantowana także przez możliwości, jakie daje czysta pamięć komputerowa.

W związku z tym tradycyjne *memory studies* powinny być rozszerzone o kontekst działania nowych mediów, bo na ich przykładzie najlepiej widać, że problem pamięci nie tyczy się wyłącznie przeszłości, tego, co już istnieje – pamięć tworzy nowe dane, co *de facto* zbliża ją do wyobraźni. Będę zatem optować za tym, aby mówić o poezji cybernetycznej w kontekście techniczno-technologicznego rozwoju, który oparty jest także na medium pamięci jako magazynu i kreatora danych, podlegających artystycznemu procesowi programowania.

Ogólnie omawiany gatunek należy odnosić do takich zjawisk jak: awangarda (poważne, konstruktywistyczne, progresyjne zaangażowanie się w tworzenie nowego porządku, zainteresowanie tematyką teraźniejszości), futurizm (łamanie reguł estetycznych, opiewanie rozwoju cywilizacyjnego i postępu), ekspresjonizm (waga siły wyrazu), imaginizm (obraz jako podstawowa jednostka mowy poetyckiej), dadaizm (dowolność wyrazu artystycznego, swoboda twórcza, przekształcenie sztuki w działanie), konstruktywizm (dyscyplina formalna ograniczona do elementów geometrycznych, użyteczność sztuki), surrealizm (wyzwolenie psychiki w sztuce, pisanie automatyczne), dalej lingwizm (dominacja formy językowej) i e-literatura (literatura elektroniczna), szczególnie e-poezja (poezja elektroniczna), następnie liternet (literatura internetowa) i liberatura (literatura totalna), w której tekst oraz przestrzeń książki stanowią nierozłączną całość. To wszystko tworzy teoretyczne i praktyczne

---

<sup>43</sup> J. Siuta, *Pamięć* [w:] *Słownik psychologii*, pod red. tegoż, Kraków 2009, s. 176–177. Pamięć jako umiejętność rejestrowania i ponownego przywoływania informacji o doświadczeniach.

<sup>44</sup> K. Pytel, S. Osetek, *Systemy operacyjne i sieci komputerowe*, cz. 1, Warszawa 2010, s. 21–22.

<sup>45</sup> R. Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature* [w:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, S. B. Young, Berlin–New York 2008, s. 301.

zaplecze, z którym należy się zapoznać, aby właściwie opisać poezję cybernetyczną. Tam są bowiem jej korzenie.

W wyżej przytoczonych zjawiskach literackich ekstremalnie eksperymentowano na formie i semantyce<sup>46</sup>. Co charakterystyczne, tę pierwszą kondensowano albo rozwarstwiano, konstruowano za pomocą językowych, obrazowych, dźwiękowych środków wyrazu, kształtowano matematycznie, geometrycznie, plastycznie, nadawano jej cyfrową albo sieciową aurę lub postać. Na poziomie treści z kolei w swoisty sposób odwoływano się do terażniejszości, nowoczesności, urbanizmu, techniki i technologii, szczególnie cybernetyki. Co trzeba podkreślić, poezja cybernetyczna przejmuje jeszcze więcej podobnie konotowanych pojęć oraz stosuje na płaszczyznach formy i semantyki jeszcze więcej zabiegów, m.in. **hipertekst** i **leksję**.

Zgodnie z przyjętym przeze mnie założeniem, system hipertekstowy oraz jego jednostka nadrzędnie organizują poezję cybernetyczną. Uważam, że w dobie postmodernistycznego kryzysu zasady *mimesis* polegającej na odwzorowaniu rzeczywistości w dziele, wiążącego się z tym problemu doświadczania rzeczywistości w ogóle, niemożności wyjścia poza przedstawienie, reprezentację, poglądu o nierzeczywistym wymiarze rzeczywistości<sup>47</sup>, hipertekst – niemający liniowej kompozycji, tylko strukturę wielu powiązań i węzłów, umożliwiających dowolny odbiór – jest nader wszystko systemem, który nie tylko zbliża się dzięki specyficznemu zorganizowaniu do tekstu kultury (wszechobecnego, wielomedialnego), ale również z powodu informatycznej (cyfrowej, sieciowej, czyli wirtualnej) proveniencji może oswoić to poczucie nierzeczywistości realnego otoczenia. Otoczenie to w istocie ma już hipertekstowy wymiar, zatem twórca musi zaadaptować nowe pojęcie, rezygnując z przedstawień, reprezentacji na rzecz działania, ono jest istotą współczesnego życia i dzieła. Zasada *mimesis* zostaje zastąpiona przez czyn, o „środek wyrazu w działaniu”. Chodzi o działanie, które jest dosłowne<sup>48</sup>, jak mawiał Jerzy Grotowski,

---

<sup>46</sup> W całej pracy *formą* (budową, strukturą, zewnątrzem itp.) nazywam formalne aspekty dzieła, elementy, które budują jego kompozycję, *semantykę* zaś odnoszę do znaczenia wyrazu lub słowa, zwrotu, zdania pisemnego albo ustnego, wypowiedzi mówionej bądź tekstu wizualnego, w szerszym rozumieniu *semantyka* składa się na *tematykę* – ogół zagadnień poruszanych w dziele.

<sup>47</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 144.

<sup>48</sup> J. Grotowski, *Działanie jest dosłowne* [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, pod red. A. Adamięckiej-Sitek, M. Biaginięgo, D. Kosińskiego, C. Pollastrelli, T. Richardsa, I. Stokfiszewskiego, Warszawa 2012, s. 624–634.

niesteatralizowane. W idei „działania poprzez środki wyrazu” znajduję bliskość między hipertekstem a poezją cybernetyczną. Na tym etapie pracy, z pierwszego wyróżniam szczególnie mechanizm – systemową niesekwencyjność, nieliniarnie uporządkowaną wieloelementowość, którą wiąże też z wielomedialnością poezji cybernetycznej, skonstruowanej z tekstu, obrazu, dźwięku, dodatkowo tematycznie traktującej o cyber-twórcy, cyber-odbiorcy, ogólnie o cyber-człowieku, co zbliża omawiany system ze współczesnym gatunkiem.

Uważam, że hipertekst i jego elementy, szczególnie leksja, niczym stelaż zostały na stałe zaimplementowane do poezji cybernetycznej. Jedno jest zazębiane z drugim, przez co nie da się opisać tego gatunku, jeśli wcześniej nie omówi się tego systemu. Dlaczego się tak dzieje? W jaki sposób to funkcjonuje? Jakie są tego konsekwencje? Celem znalezienia odpowiedzi na te pytania odwołam się do twórczości Romana Bromboszcza, czołowego przedstawiciela polskiej poezji cybernetycznej, współzałożyciela artystycznej grupy Perfokarta (2005).

Autor ten, jak wynika z jego biogramu:

zajmuje się działalnością na pograniczu sztuk wizualnych, muzyki elektronicznej, literatury, programowania, nauk na styku różnych problemów. Tworzy obiekty, w których wykorzystuje znaki, tekst, elementy typograficzne, kolory, dźwięki, grafikę i fotografię. Umożliwia odbiorcy działanie wewnątrz swoich realizacji, zarówno na poziomie dotykowym, jak i wirtualnym. Wykorzystuje języki programowania jako źródło inspiracji i narzędzie pracy porównywalne z gliną lub farbą w tubce<sup>49</sup>.

Roman Bromboszcz jest poetą, twórcą przede wszystkim analogowej poezji cybernetycznej, o czym stanowią: poetycki tom *digital.prayer* (2008), *U-man i masa* (2010), *Hz* (2011), *918-578* (2012). Jako kulturoznawca i filozof napisał kilka naukowych książek, np. *Estetyka zakłóceń* (2010), *Ewolucja i wartość. Szkice o kulturze* (2012), *Kultura cybernetyczna i jakość* (2014). Jako artysta był twórcą cyfrowych i sieciowych utworów, np. *cyborgsects-t@lk*, sieciowych, np. *bromboxy*, i multimedialnych, np. *Ubrania semiotyczne*, *Ubrania cybernetyczne*, *Techno-szamanizm*, *Światłoruchy*, *Nerwy zewnętrzne*, projektów indywidualnych, np. *Połączony* (2011), *Wyższe etapy gry* (2015), *Helliotrop. Autoportret artysty*

---

<sup>49</sup> R. Bromboszcz, *bio*, [online], [dostęp: 6 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://rawdigits.net/bio/roman-bromboszcz-bio-pl.pdf>>.



w *społeczeństwie sieci* (2016), oraz zbiorowych, np. *Głos i fonem* (2013), *Książka i co dalej. 25 lat* (2015), *Rozgrywka* (2018), *Permutacje* (2019).

Dał się też poznać jako autor wystaw artystycznych i niekomercyjnych stron internetowych (np. <http://rawdigits.net>), a także audiowizualny performer, np. *Restytucje 5* (2018), *SMS Conducting* (2018). Jest autorem – pierwszej w jego dorobku – powieści (typo)graficznej napisanej prozą poetycką *ludzie^pszczoły* (2017) oraz poetyckiej książki z QR kodami odnoszącymi do sieciowej poezji dźwiękowej *cybernetyczny\_spin* (2017).

Fenomen jego sztuki polega na multidyscyplinarności, wielotworzywowości i wielotematyczności, którym jest w stanie sprostać tylko jeden system – hipertekst. Przyjmuję w niniejszej pracy, że najlepiej eksponuje go poezja cybernetyczna. Co ważne, omawiany system i gatunek jest jednostkowym zjawiskiem poetyckim, które wymaga konkretnego układu odniesienia. Przyjmuję za Zygmuntem Baumanem, że nie jest nim tylko poezja, literatura, a system kulturowy, powstały w wyniku strukturalizowania świata, u podstaw którego leżą działania, czyli znaki, tworzące specyficzny kod ludzkiego świata i będące jednocześnie informacją, zawartą w tym kodzie<sup>50</sup>. Hipertekst oraz poezja cybernetyczna są zatem indywidualnym, formalno-semantycznym konstruktem, który realizuje współczesny wzorzec kulturowy, a stworzone w nim twory należy rozpatrywać jako zbiór znaków, mających swoją strukturę i sens (semiologiczna teoria kultury).

Pluralistyczne i liberalne myślenie charakterystyczne jest dla kulturowej teorii literatury, która, uwzględniając współczesną refleksję humanistyczną oraz obecną sytuację kulturowo-cywilizacyjną, reaktywuje teoretycznoliterackie badania. To teoria literatury, która wychodzi ku szerszym kontekstom: semiotycznie zorganizowanym sposobom ludzkiego doświadczenia, z zastrzeżeniem, że można je opisać i zanalizować w kategoriach poetologicznych: znaczącej formie, sensotwórczych strukturach<sup>51</sup>. Współczesna, kulturowa teoria literatury<sup>52</sup> wykroczyła poza zakres językoznawstwa,

---

<sup>50</sup> Z. Bauman, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 2017, s. 112–113.

<sup>51</sup> R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas, R. Nycza, Kraków 2012, s. 20–21.

<sup>52</sup> Wychodząc od opinii Edwarda Balcerzana, który zauważył, że wersologia – w kontekście rozważań o wierszu wolnym, który jest także punktem odniesienia do poezji cybernetycznej – straciła swoją autonomię i stała się integralną częścią teorii języka poetyckiego w ogóle, twierdząc, że omawiany gatunek liryczny reprezentowany przez wiersz wolny nie może być definiowany przy pomocy

stała się częścią semiotyki – nauki o budowie i funkcjonowaniu znaków w ogóle. Nadal bada się dzieła jako przekazy pisane, złożone ze znaków diakrytycznych, interpunkcyjnych, typograficznych, wciąż opisywane jest słowo pisane i mówione, jednak te analizy wzbogaca się o nowy aspekt – w kontekście poezji cybernetycznej będą mówić o znaku obrazowym i dźwiękowym.

Z takiego właśnie pluralistycznego i liberalnego myślenia, które z czasem zaczęło przenosić się na coraz to więcej dziedzin humanistycznych, wyrosła refleksja nad poezją cybernetyczną, co dowodzi zasadności łączenia jej z – równie otwartą – futurystyczną, awangardową, lingwistyczną i nowofalową liryką. Odmiana twórczości, do której zalicza się omawiana poezja, niewątpliwie powinna być badana w oparciu o te postulaty kulturowej teorii literatury.

W konsekwencji pluralistycznego i liberalnego myślenia obecnego dziś w kulturowej teorii literatury zaczęły pojawiać się pojęcia, które oddają charakter tworzonych współcześnie dzieł. Stąd terminy: *multidyscyplinarność*, *interdyscyplinarność*, *transdyscyplinarność*<sup>53</sup>.

---

wersologicznych, tylko ogólnoliterackich, jeszcze szerzej ogólnokulturowych wyznaczników, co stanowi potwierdzenie i jednocześnie rozszerzenie sądu Edwarda Balcerzana. Zob. E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 355–357. Praktykowanie teorii, a w szczególności kulturowej teorii literatury, to zatem szerokie rozumienie poetyki, która – w przypadku poezji cybernetycznej – wiąże się przede wszystkim z poetyką mediów, badaną przez Ewę Szczęsną. Zob. R. Nycz, *KTL...*, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>53</sup> Według mnie *multidyscyplinarność* to związek wielu dziedzin życia, a w szczególności nauki, jednocześnie, *interdyscyplinarność* rozpatruję w kontekście czerpania z wielu nauk ich różnych metod i narzędzi po to, aby stworzyć wspólną teorię, natomiast *transmedialność* to głęboka współpraca i przenikanie się odmiennych nauk, w wyniku czego powstaje koncepcja aktywowana przez różnego rodzaju teksty wyrażane w dowolnym medium. Wewnątrz każdego z tych zjawisk powstają twory o konkretnych właściwościach: *multimedia* to luźne połączenie kilku form przekazu, które da się wyraźnie rozgraniczyć; *intermedia* – trwała i spójna integracja różnych środków komunikacyjnych, niedających się jednoznacznie od siebie oddzielić; *transmedia* odnoszą się do informacji zamieszczanych i rozwijanych w wielu, rozmaitych mediach. W związku z tym *multimedialnym* jest twór korzystający z wielu mediów i zachowujący jednocześnie cechy każdego z nich, np. film, *intermedialnym* nazwiemy wytwór, w którym media wiążą się w niejednorodną całość, np. poezja cybernetyczna, *transmedialne* są twory, które przekazują główną informację, w rozmaitych alternacjach, przez wielorakie media, np. *Saga o Wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego (cykl książek) oraz *Wiedźmin*, gra komputerowa i gra planszowa.

Mówiąc o badaniach multidyscyplinarnych mamy na uwadze takie, w które zaangażowanych jest wiele dyscyplin nauki tworzących luźną koalicję dyscyplin (nazywaną „multidyscyplinarną”). Pojęcie interdyscyplinarności ma nieco inną konotację i wskazuje na współzależność (kooperację) badań prowadzonych na styku różnych dyscyplin (teorii) naukowych, przyporządkowanych rozwiązaniu dobrze określonego problemu badawczego (zaliczanego do klasy problemów interdyscyplinarnych). Wreszcie pojęcie *transdyscyplinarności* odnosi się do badań wykraczających poza czy ponad standardowe dyscypliny, dostarczających abstrakcyjnych pojęć (modeli, kategorii) mających zastosowanie w ich uniwersach dyskursu<sup>54</sup>.

Na pograniczu tak definiowanych pojęć znajdują się również takie, które już bardziej szczegółowo pozwalają rozróżniać teksty ze względu na relacje, jakie zachodzą wewnątrz pojedynczego dzieła pod wpływem rozmaicie użytych w nim systemów znakowych i mediów, tj. *multimedia*, *intermedia* i *transmedia*. Uważam, że dzisiejsze dyskusje o literaturze należy rozpoczynać od tych właśnie pojęć. Mówią one bowiem o tym, z czego zbudowane jest dzieło, jakie są jego elementy, czym się one charakteryzują i jakie zachodzą między nimi relacje. To przenosi rozmowę o współczesnej twórczości na inny poziom. Mimo futurystycznych, awangardowych, lingwistycznych, nowofalowych eksperymentów – które, choć rewolucyjne, nie zdołały na stałe wejść do kanonu, pozostały w niszy jako artystyczne momenty dziejowe – to literatura nowomedierna, poezja cybernetyczna, w związku z przejściem od druku do cyfrowości, ma szansę na dłużej pozostać w głównym nurcie literackim. Chodzi o remediację (substytucję aktualnego medium przez inne, nowsze) oraz wzrastające z jej powodu wymogi, jakie współczesna literatura, poezja i sztuka stawia przed swoimi twórcami i odbiorcami.

Z triady pojęć *multimedia*, *intermedia* i *transmedia* – wskazujących na strukturalną różnorodność i złożoność dzieła, jego wewnętrznych relacji, których stworzenie lub dostrzeżenie wymaga od artysty albo czytelnika wysokich kompetencji – poezji cybernetycznej najbliższą jest do tego drugiego.

Bromboszczowskie dzieła to bowiem intermedia, u podstaw których leżą zabiegi interdyscyplinarne, a ściślej intertekstualne, które współcześnie funkcjonują pod nazwą „intersemiotyczność”<sup>55</sup>. Chodzi o przekształcanie znaku z jednego systemu na drugi, co

---

<sup>54</sup> R. Poczobut, *Interdyscyplinarność i pojęcia pokrewne* [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, pod red. A. Chmielewskiego, M. Dudzikowej, A. Groblera, Kraków 2012, s. 41.

<sup>55</sup> S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 12.

wprowadza do badań nad poezją cybernetyczną zupełnie nowy kontekst – o ile wcześniej znak opisywano w izolacji, tak tutaj analizuje się go w relacji z innym, w momencie ich zetknięcia, kiedy jeden znak musi stracić w całości lub częściowo swoje dominujące własności i przejść – na jednym albo drugim poziomie – cechy innego. Ten przekład intersemiotyczny może się bowiem odbywać niesymultanicznie (charakterystyczne dla cyfrowej wersji poezji cybernetycznej – tekst przemienia się w obraz) albo symultanicznie (właściwe dla analogowego wymiaru tego gatunku – pismo jest jednocześnie obrazem). Najważniejsze jednak jest to, dzięki czemu ten proces może w ogóle zaistnieć. Istotna jest tu zwłaszcza kategoria pogranicza, szczególnie takiego, który jest definiowany interdyscyplinarnie „jako przekraczanie granic dyscyplin naukowych, gdzie literatura przenika się z historią, antropologią, socjologią, psychologią, filozofią itd., ewokując tym samym literaturoznawstwo kulturowe”<sup>56</sup>.

Wykraczanie poza ustalone ramy leży w samej naturze poezji cybernetycznej, ale przecież podobne założenia miała poezja futurystyczna, awangardowa, lingwistyczna i nowofalowa, z których każda w dużej mierze powstawała w kontrze do poprzedniej. W przypadku tych liryk zastosowanie ma także kategoria pogranicza, nie tylko utożsamianego z procesem wchłaniania przez pewną całość elementów należących do innych dziedzin, ale także rozumianego jako stan bycia pewnej całości pomiędzy tymi dyscyplinami. Jak się okazuje, jedyne i wyraźnie dostrzegalne różnice między tymi poezjami wiążą się z obszarami ich odniesień, sił ich oddziaływań. Żadna nie czerpała tyle ze zdobyczy techniki i technologii, ile poezja cybernetyczna. Można rzec, że granice techniki i technologii oraz grafiki i muzyki są przekraczane przez – należącą do literatury – poezję cybernetyczną i to ona stoi na pograniczu tych dyscyplin, to one ją współtworzą.

Kategoria pogranicza w kontekście przekładu intersemiotycznego zyskuje jeszcze jeden kontekst. Jest on dla mnie jakby najwcześniejszą fazą tego procesu, w przenikaniu bowiem nie dostrzegam charakterystycznej dla przekształcania sprawczości. Znak nie funkcjonuje w izolacji, lecz otoczony przez inne klasy znaków, które wzajemnie na siebie oddziałują, zachowując jednocześnie pewnego rodzaju autonomię. W dziele widać wtedy wyraźną granicę między tekstem a obrazem, oba

---

<sup>56</sup> K. Zajas, *Widnokresy literatury* [w:] *Na pograniczach literatury*, pod red. J. Fazana, K. Zajasa, Kraków 2012, s. 8.

komponenty podlegają osobnemu opisowi, a ich wzajemny wpływ jest ważnym dodatkiem, który odbiorca powinien dostrzec.

Za intersemiotycznością stoi także intertekstualność, zjawisko powstałe z dekonstrukcyjnej strategii dyseminacji<sup>57</sup> (rozsiewania sensu), które obejmuje: „ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architekstów« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego”<sup>58</sup>, w ramach tej kategorii najczęściej bada się relacje, jakie zachodzą między jednym tekstem a drugim, tekstem a gatunkiem, tekstem a rzeczywistością<sup>59</sup>. Intertekstualność identyfikuje się z interferencją – nakładaniem się zjawisk, w ramach którego wskazuje się wzajemne cechy, relacje, odniesienia do rzeczywistości, wypracowuje się język, dostrzega się – oprócz podobieństw – różnice, zabieg ten *de facto* wypośrodkowuje wszelkie skrajności w badaniach.

Chodzi o badanie relacji pomiędzy poszczególnymi tekstami, które wykraczają poza obszar tradycyjnej literatury, obejmując inne wytwory kultury. Poezja cybernetyczna koncepcyjnie składająca się z tekstu, obrazu i dźwięku ma intertekstualność wpisaną w swoją naturę. Przyjmuje ona tu dwa wymiary: zewnętrzny, kiedy pojedynczy tekstowy, obrazowy i dźwiękowy utwór będzie zestawiany np. z innym, ale złożonym z takich samych komponentów, oraz wewnętrzny z pewną aurą zewnętrzności wtedy, kiedy bada się relację np. między tekstowym a obrazowym i dźwiękowym składnikiem pojedynczego dzieła, które – choć tworzy względnie zamkniętą całość – to składa się z elementów o różnych właściwościach, które *de facto* nadają tej całości eksterytorialny charakter.

Biorąc pod uwagę samą trójskładnikową strukturę omawianego gatunku, można stwierdzić, że – charakterystyczny dla intertekstualności – proces namnażania znaczeń w poezji cybernetycznej odbywa się w o wiele większym zakresie niż w innych typach liryki. Ta – mniejsza lub większa – wielość sensów okazuje się być fundamentalną cechą całej ponowoczesnej literatury. Z obawy jednak przed semantyczną anarchicznością postuluje się ograniczony pluralizm<sup>60</sup>, oparty na trzech rodzajach

---

<sup>57</sup> R. Nycz, *Tekstowy...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>58</sup> Tamże, s. 62.

<sup>59</sup> Tamże, s. 68.

<sup>60</sup> Tamże, s. 95–120.

interpretacyjnych strategii (wielowykładalność, alternatywność, nierozstrzygalność), dokonywanych w myśl założeń intertekstualnych badań. Takie modele odczytań przyjmuje się także w poezji cybernetycznej. Dzięki temu wyłania się mnogość jej kontekstów, jak i bogactwo jej struktur i znaczeń.

Według mnie intertekstowość to drugi z etapów przekładu intersemiotycznego, który *de facto* jest procesem interznakowym<sup>61</sup>. Dochodzi do niego wówczas, kiedy znak należący do jednej klasy tworzy z drugim połączenie, które – poprzez wyizolowanie jednego elementu – można zerwać, nie niszcząc przy tym istoty całego dzieła. Przekład intersemiotyczny będzie natomiast pozbawiony tej możliwości, gdyż znaki będą od siebie uzależnione. W mojej pracy skupię się szczególnie na silnych zależnościach między znakami różnych odmian (tekstowymi, obrazowymi, dźwiękowymi), które zachodzą bez względu na to, czy dokonuje się w ich obrębie przekształcenie całościowe, częściowe, niesymultaniczne lub symultaniczne. Refleksja nad kategorią pogranicza i intertekstualności w kontekście przekładu intersemiotycznego pozwoliła mi dostrzec to, jak względem siebie mogą istnieć te środki wyrazu, i pokazać fazowość owego procesu.

Mówiąc szerzej, za zjawiskiem intersemiotyczności kryje się przede wszystkim konfrontacja wytworów z różnych dziedzin sztuki: literatury, malarstwa, w tym grafiki, muzyki. Zakłada się tu interdyscyplinarność i relacje intertekstualne, która zawsze mają systemowy charakter, każdorazowo odbywając się według określonych reguł. Dodatkowo, te dwie własności wnoszą do grupy pojęć, które są podobnie definiowane, pewien nowy kontekst. Za prefiksem *inter-* ('wyjście poza') stoi nie tylko autorska, ale

---

<sup>61</sup> *Interznakowość* – pojęcie zaczerpnięte z obszaru lingwistyki, wewnątrz której tekst to typowy byt werbalny (nie każde uznakowione zjawisko), który może posługiwać się kodami niewerbalnymi (towarzyszącymi, pomocniczymi); pojęcie stosowane w odniesieniu do powiązań niewerbalnych np. poezja – malarstwo – muzyka, odróżnianych od werbalnych np. tekst – tekst (teksty). W ujęciu Aleksandra Wilkonia interznakowość i intersemiotyczność odnosi się do relacji między różnymi mediami, intertekstualność dotyczy wyłącznie stosunków między tymi tekstowymi. Wtedy, kiedy badacz odróżnia od siebie oba pojęcia, ja stwierdzam, iż jedno (interznakowość albo intersemiotyczność) jest rozszerzeniem drugiego (intertekstualność). Lingwistyczna koncepcja jest cenna ze względu na podkreślenie werbalnego aspektu tekstu. Wątpliwości moje jednak budzi przedstawienie kodów niewerbalnych (szczególnie obrazowych i dźwiękowych) jako drugoplanowych, poezja cybernetyczna, składająca się tekstu, obrazu i dźwięku, przeczy temu założeniu, wszystkie z tych mediów – choć różnie wykorzystane – są równoważne. Tekstowy twór nie jest cenniejszy od tych, które wyrażono w innej postaci. Zob. A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 58.

także czytelnicza kompetencja, stanowczo wykraczająca poza dziedzinę literatury. Chodzi o czerpanie i praktykowanie wiedzy z wielu naukowych i pozanaukowych źródeł, co *de facto* zbliża tego typu twórczość do sprofesjonalizowanego, ale realnego życia człowieka. Typowi dla współczesności są zatem twórca i odbiorca, których umysły są otwarte, elastyczne, ale i logiczne, świadome.

Te dwie ostatnie cechy odnoszą się do systemowego charakteru intersemiotycznych relacji, jakie zachodzą w dziele. Nawet jeśli finalnie spełnia ono funkcję na przykład ludyczną, to działania twórcy (czyli również odbiorcy) naznacza jego wiedza i umiejętności. Często są one „opakowywane” w formę współczesną, co z jednej strony odpowiada za całą teorię i praktykę poezji cybernetycznej, z drugiej zaś opiera się na silnej dominacji kultury masowej, coraz częściej kojarzonej z kulturą śmietnika<sup>62</sup>, symbolizującej chaos, upadek i trywialność. Twórcy cybernetyczni stanęli zatem przed dylematem, jak – wywodząc się z epoki, z której czerpie się materiał do tworzenia – nie wpaść w pułapkę jej bylejakości. Rozwiązaniem okazała się tu systemowość, która w jakimś stopniu ma organizować nowatorskie zabiegi intersemiotyczne: intertekstualne, interdyscyplinarne.

Kolejnym ważnym pojęciem, tworzącym układ odniesienia dla hipertekstu i poezji cybernetycznej, jest – oprócz powyżej przedstawionej korespondencji sztuk – ich rozbieżność, czyli świadoma konfrontacja nie tylko ze względu na podobieństwo, ale także różnice<sup>63</sup>. Mamy więc zestawianie, łączenie, scalanie – wywodzących się z różnych dziedzin sztuki – elementów dzieła, tj. tworzenie jego spójnej, strukturalnej lub semantycznej wykładni, lub ich odróżnianie bez odłączania od całości, dzięki czemu zyskuje się nowe formy i znaczenia. Były one bogate już wtedy, kiedy połączenia i odróżnienia elementów odbywały się wyłącznie w obrębie literatury. Z każdą dołączaną dyscypliną ta zasobność i oryginalność rośnie. W tym – według mnie – leży przyszłość poezji cybernetycznej.

Co ważne, jej zróżnicowana wielość nie wynika wyłącznie z programowych założeń gatunku, a ma związek z duchem naszej epoki. Musiała ukształtować się w niej podmiotowość, która będzie w stanie – w szeroko pojęty sposób – zapanować nad ową

---

<sup>62</sup> Śmietnik, jako zapowiedź zbliżającej się katastrofy oraz znak nadawania nowej funkcji przedmiotom pozornie nieprzydatnym, pojawił się w happeningu Tadeusza Różewicza. Zob. T. Różewicz, A. Hawalej, *Śmietnik*, Wrocław 2017.

<sup>63</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura...*, dz. cyt., s. 27.

mnożnością i wielorakością. Uważam, że mogło się to dokonać tylko dzięki *rozumowi transwersalnemu*. Próby zdefiniowania tego pojęcia podejmuje się m.in. Wolfgang Welsch, który stwierdza, że ów rozum realizuje się za pomocą powiązań i przejść i nie jest nadrzędnym, zhierarchizowanym, formalnym, zamkniętym konstruktem<sup>64</sup>, pozostając otwartym na różnice. Pluralizm stanowi więc formę rozumu.

Punktem wyjścia jest zatem przekonanie, że ponowoczesna podmiotowość realizuje się poprzez rozum transwersalny. To dzięki niemu jednostka może tworzyć – między różnymi punktami – logiczne przejścia, które uzasadniają wieloznaczność powstałą w wyniku dynamiki oraz mobilności ponowoczesnej epoki. Mocą rozumu transwersalnego dokonuje się strukturalna i semantyczna praca, która zawsze pozostaje nieukończona. Ponadto, podobne pod względem znaczeniowym do przejścia, niby hiperłącza, cząstkowe syntezy niby leksje zbliżają rozum transwersalny do hipertekstu – podstawowego systemu, na którym ugruntowana jest poezja cybernetyczna. Nie da się współcześnie uciec od interracjonalności – przejść między różnymi typami racjonalności. Dokonuje się tego nie tylko w sferze sztuki, ale i codziennego życia.

Dowodzi tego Wolfgang Welsch, stwierdzając, że ów rozum jest domeną ponowoczesnego życia, co wymusza na jednostce ciągle poruszanie się między różnymi racjonalnościami i systemami sensów<sup>65</sup>. Co ciekawe, koncepcja rozumu transwersalnego pociąga za sobą nowe patrzenie na istotę człowieczeństwa. Mowa tu o metamodernistycznej wizji tożsamości i podmiotowości<sup>66</sup>, która oscyluje między modernizmem a postmodernizmem. Uważam, że to, co jest dzisiaj wyrażane w strukturze i semantyce poezji cybernetycznej, nie należy w pełni ani do jednego, ani do drugiego z nurtu – jest czymś pomiędzy.

Innymi słowy, jeśli żyjemy współcześnie w „jakby-modernizmie”, to dlatego, że droga do wszystkich modernistycznych konceptów, którymi chcielibyśmy się coraz częściej posługiwać, prowadzi przez postmodernistyczną interpretację i nową, zyskaną w postmodernizmie świadomość<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 406–407.

<sup>65</sup> Tamże, s. 438.

<sup>66</sup> T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on metamodernism*, [online], [dostęp: 12 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>>.

<sup>67</sup> J. Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2013, nr 1–2, s. 296.



Oznacza to, że dzisiejszym czasem do końca nie odpowiada ani modernistyczne odrodzenie indywidualizmu oraz kryzys podmiotu, modernistyczne doświadczenie wyobcowania i próby jego przewyciężenia w sztuce twórczej inwencji<sup>68</sup>, ani postmodernistyczna koncepcja płynnej, niestabilnej, słabej tożsamości<sup>69</sup>. Z obu nurtów zaczerpnięto natomiast to, co najbardziej pasuje do bliskiej współczesności. Okazuje się zatem, że droga do – charakterystycznej dla modernizmu – indywidualności i jej organizacji wiedzie przez – znamienne dla postmodernizmu – eklektyzm i związane z nim wizje upadku człowieka i świata. Nie chcąc dłużej kontynuować tej ostatniej tradycji, pamiętając o niej, powrócono do tego, co najlepsze w poprzedniej. W ten sposób zrodził się metamodernizm w pełni odpowiadający terażniejszości – dziejącemu się życiu i powstającej tutaj sztuce i literaturze, w tym poezji cybernetycznej.

W szczególności na przykładzie tej ostatniej widać, jaką pracę musiał wykonać twórca, aby po doświadczeniu rozpadu podmiotowości na nowo – przez sztukę, życie – móc się zorganizować, czyli wrócić do jedności, która jest już **akceptowalnie sfragmentaryzowana**. Dobrze ujmuje to Jacek Kubera: „Chodzi więc o przeświadczenie, że człowiek jest mnogi i na jego tożsamość składa się wiele różnorodnych elementów, nie zaś, że cała tożsamość wielokrotnie i diametralnie się przeobraża”<sup>70</sup>. Podobnie uważa Ryszard Nycz, przytaczając metaforę cebuli z wieloma warstwami symbolizującymi różne tożsamości, które człowiek „przywdziewa” w rozmaitych sytuacjach życiowych<sup>71</sup>.

Chodzi zatem o to, aby przyjąć swoją indywidualność, wyobcowanie, różnorodność i wielość. Nie powinno to prowadzić do destrukcji jednostki, a mobilizować ją do ciągłego kształtowania swojej tożsamości poprzez pracę. „Tożsamość już nie tak płynna jak dawniej”<sup>72</sup>, „Podmiot – silny dzięki działaniu”<sup>73</sup> – to hasła propagowane także przez poezję cybernetyczną. Wskazują one na tę – charakterystyczną dla metamodernizmu i jego podmiotu – oscylację między optymizmem a pesymizmem, uniwersalizmem a relatywizmem, uporządkowaniem a chaosem, sensem a bezsensem. Bromboszczowskiemu *ja* nie towarzyszy zatem

---

<sup>68</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Toruń 2013, s. 9.

<sup>69</sup> A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003, s. 115–128.

<sup>70</sup> J. Kubera, *Metamodernistyczna...*, dz. cyt., s. 299.

<sup>71</sup> Tamże, s. 300.

<sup>72</sup> Tamże, s. 299.

<sup>73</sup> Tamże, s. 302.

bezsilny rozpad, tylko twórcze stawanie się czerpiąc z wielu różnorodnych elementów. Prowadzi to do ukształtowania się *tożsamości hybrydycznej* – mieszaniny gatunków, w efekcie której sprzeczności łączą się, a ciągła zmienność staje się czymś pewnym<sup>74</sup>.

Tego typu podmiotowość mogła zaistnieć wskutek „przesunięcia kierunku ewolucji tekstualności”<sup>75</sup> we współczesnej kulturze. Stylistyczne i gatunkowe formy jednego medium zaczęły się przenikać z innymi, powodując ich reinterpretację<sup>76</sup>. Wpływ na rozwój tożsamości hybrydycznej mają także nowe technologie. To dzięki nim monosemiotyczne systemy (pismo, obraz, muzyka) tworzą złożony, multimedialny system (np. telewizja, internet)<sup>77</sup>.

Najlepszymi przykładami (jeszcze) tekstów kultury, które reprezentują metamodernistyczny nurt, są komputerowa gra epizodyczna i przygodowa o charakterze fikcji interaktywnej *Life is Strange*<sup>78</sup> (2015) oraz interaktywny film *Czarne lustro: Bandersnatch*<sup>79</sup> (2018). Główną postacią w pierwszym wspomnianym dziele jest wkraczająca w dorosłość Maxine Caulfield, studentka fotografii, która przyjeżdża do rodzinnego miasteczka Arcadia Bay, w stanie Oregon, aby rozpocząć naukę w Blackwell Academy, odnowić relację z przyjaciółką z dzieciństwa oraz rozwiązać zagadkę tajemniczego zaginięcia jej obecnej koleżanki, Rachel Amber. Dziewczyna posiada nadprzyrodzone moce. Przewijając czas oraz zmieniając przeszłość, teraźniejszość i przyszłość może ona wpłynąć na konsekwencje swoich czynów. To oznacza, że wszystkie decyzje gracza wpływają na dalszy rozwój wydarzeń, niosąc ze sobą odwracalne konsekwencje. Głównym bohaterem drugiego z tekstów kultury jest młody programista, który – pracując nad grą wideo na podstawie enigmatycznej powieści fantasy – zaczął kwestionować rzeczywistość. Za oryginalność obu dzieł odpowiada zrealizowana na wysokim poziomie, choć w różny sposób, interaktywność.

Widać tu metamodernistyczną oscylację między entuzjazmem a pesymizmem, zaangażowaniem a obojętnością, konstrukcją a dekonstrukcją, sensem a absurdem. Takiego typu balansowania dotyczą głównie odbiorcy, ale nie są także obce twórcy. Aby wytworzyć takie dzieła, twórca ten sam bowiem musiał najpierw ową relatywność

---

<sup>74</sup> Zob. E. Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go: teoria, literatura, kultura” 2004, nr 9, s. 9.

<sup>75</sup> Tamże, s. 10.

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> Tamże, s. 11.

<sup>78</sup> R. Barbet, M. Koch, *Life is Strange*, Cenega S.A., Warszawa 2015.

<sup>79</sup> D. Slade, *Czarne lustro: Bandersnatch*, Netflix, Stany Zjednoczone–Wielka Brytania 2018.

dostrzec i jej doświadczyć. Chodzi o to, że te oscylowania, spowodowane wyborami odbiorcy, wpływają nie tylko na rozwój rozmaitych fabuł, ale również zachowania bohaterów, gdzie w ramach jednej całości ma się do czynienia z różnymi, zorganizowanymi strukturami i znaczeniami. Mimo już wytykanych przez specjalistów uchybień, uważam, że – w porównaniu do innych, koncepcyjnie podobnych – są to przykłady dzieł, w których metamodernistyczne założenia zostały zrealizowane w sposób bezpośredni, jak najbardziej kompletny i totalny.

W Bromboszczowskich twórcach metamodernistyczny charakter objawia się jeszcze inaczej. Aby wyostrzyć te różnice, odwołam się do polskich tekstów powstałych w XX wieku. Cybernetyczne dzieła w porównaniu do utworów najważniejszego przedstawiciela awangardy, Tadeusza Peipera, wskazują na podobieństwa i różnice, z racji ponowoczesnego rozłamu oraz sięgania po innowacje typowe dla terażniejszości. Twórczość obu artystów oparta jest na intelektualizmie tworzenia, wynikającego z poczucia schizofrenicznego rozdarcia. Doświadcza go – choć w różnych aspektach – zarówno Peiper, jak i Bromboszcz<sup>80</sup>.

Inne za to jest ich podejście do intelektualizmu. U pierwszego z artystów ma on wymiar utopijny. Twórca, dostrzegając chaotyczność ludzkich doświadczeń, złożoność świadomości, nadal naiwnie wierzy w racjonalne podstawy świata, w możliwość jego organizacji poprzez poetycki utwór. Drugi z artystów – zgodnie z metamodernistycznym programem – tkwi gdzieś pomiędzy utopijnym a antyutopijnym wymiarem intelektualizmu. Nie wprowadza do dzieła całkowitego chaosu, ale nie rezygnuje także z heterogenicznych oraz mnogich form i treści. Bromboszcz nie jest przy tym skrajnym stoikiem, poetą, który totalnie się buntuje, nie jest też niczym Derrida zawieszony nad jedną albo drugą przepaścią, nie stoi na granicy, tylko się po niej przemieszcza, jest w zmiennym, ale niebezludnym ruchu, który pozwala mu na czerpanie z różności i mnogości.

Warto tu poddać analizie chociażby *Techno-szamanizm*<sup>81</sup>, Bromboszczowski projekt, który przepracowuje – zaczerpnięte z tradycyjnych kultur – praktyki, symbole, znaki magiczne i szamańskie przy użyciu technicznych narzędzi i nowych technologii informatycznych. One niejako przepuszczają przez siebie metafizyczny świat. Tylko

---

<sup>80</sup> Zob. J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.

<sup>81</sup> R. Bromboszcz, *Techno-szamanizm*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://rawdigits.net/projects/technoshamanism/>>.

jego wybrane elementy mogły przejawiać się w zorganizowanym, technologicznym kontekście.

Kontrperspektywę stanowi m.in. Peiperowski wiersz *Miasto* z poetyckiego tomu *A* (1924).

Miasto wśrubowało się w ziemię  
pięściami walczącego marzenia.  
Człowiek  
odziany walcem upału  
zamieszkał w swojej własnej dłoni.  
Niebo:  
karta tytułowa zaginionej książki<sup>82</sup>.

Powyższy utwór ma krótką formę i prezentuje lirykę opisową, co nosi znamiona intelektualnego tworzenia. Z kolei ta zwięzła struktura, podmiot wyrażający siebie pośrednio ciąży ku metaforze, która – według Peipera – jest bliska urojeniu, czemuś, co przeczy racjonalizmowi. W przeciwieństwie do Bromboszcza, krakowskiemu awangardysty logika ostatecznie się wymyka. Mimo zabiegów dyscyplinujących metafora, a zatem też psychotyczność, stała się podstawą jego tworzenia. Jarosław Fazan, wnikliwy badacz poezji krakowskiego awangardysty, stwierdził, że pojęcia *metafory* i *urojenia* są ze sobą spokrewnione, odzwierciedlając w realnym świecie to, co *de facto* nie istnieje, z tym, że pierwsze z tych pojęć jest kojarzone pozytywnie, a drugie negatywnie<sup>83</sup>.

Urojenie jako coś, czego nie da się odnieść do rzeczywistości, ma być w dziele – w myśl Peiperowskiego założenia – poskramiane, dlatego w wierszu wyraża się albo w ludzkim marzeniu o stworzeniu wielkiego miasta, albo w przyrównaniu człowieka-budowniczego do Boga. W przykładach tych artyści sięgają kolejno po umiarkowaną lub skrajną metafizykę. Urojenia są zatem stale aktywnym obszarem, który symptomatycznie wpływa na twórczość Peipera. Rolę zaburzeń psychicznych w swej dopuszczalnej formie jako wyobrażeń dostrzega się także w Bromboszczowskich

---

<sup>82</sup> T. Peiper, *Miasto* [w:] tegoż, *A* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedm., oprac. tekstu, koment. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1979, s. 38.

<sup>83</sup> J. Fazan, *Od metafory...*, dz. cyt., s. 18.

utworach. Chodzi np. o dzieło *ludzie^pszczoły*<sup>84</sup>, w którym autor odnosi się do genetyki, mutacji i bio-artu. Ekstremalną postać absurdu prezentują także futurystyczne zabiegi brzmieniowe na słowie (konstrukcje onomatopieczne, echolalie, glosolalie)<sup>85</sup>.

Z dorobku futurystów czerpie także Roman Bromboszcz, czym potwierdza, że akt tworzenia nie jest wolny od szaleństwa. Korzysta się z niego równie często jak z rozumu. Charakteryzuje go pewien automatyzm, zauważalny także w stanie urojenia. Zjawisko to było przedmiotem rozważań Jarosława Fazana:

Zachowanie psychotyka cechują pewien automatyzm oraz coś, co można określić zewnętrzną sterowalnością; oba te elementy są postrzegane zarówno przez zdystansowanego obserwatora (np. terapeutę), jak i mogą stanowić elementy samoświadomości chorego. Poddawanie się chorego zewnętrznym wpływom (...) wiąże się z przemożnym poczuciem, że jakaś obca moc, opanowując psychikę i ciało, nie tylko kontroluje podporządkowanego człowieka, ale wymusza na nim różne zachowania, życiowe decyzje. Owa obca moc może być identyfikowana z duchami bądź innymi istotami związanymi z kręgiem wyobrażeń religijnych (...), bądź jakimiś mechanizmami technicznymi lub ich produktami, mogą to być promienie, gazy, fale radiowe<sup>86</sup>.

Powyższa wypowiedź jest kolejnym dowodem na to, że rozum może niejako zawierać się w szaleństwie. Różnej proveniencji automatyzm – u Peipera związany z funkcjonującym miastem, u Bromboszcza wywodzący się z komputerowego i sieciowego środowiska – organizuje chaotyczną rzeczywistość.

Ulica.

Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.

Hymn pionu.

Przez roгатkę z dachów światło się przemyca,

złodziejom dnia – kara.

Tramwaj, paw z blachy, ...gl-gl... próżność swą rozgęgla.

Słońce = tylko benzyna lub para.

Człowiek = ptak z węgla<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> R. Bromboszcz, *ludzie^pszczoły*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<http://techsty.art.pl/m10/ludzie%5Epszczoły/l-s-er.xml>>.

<sup>85</sup> B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Toruń 2017, s. 7–8.

<sup>86</sup> J. Fazan, *Od metafory...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>87</sup> T. Peiper, *Ulica* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 39.

Technika i technologia dodatkowo sprzyjają samoczynnej, uporządkowanej pracy. Jej efekty widać w Peiperowskim wierszu *Ulica – A* (1924), w którym zastosowanie matematycznej i geometrycznej terminologii do maksimum kondensuje strukturę wypowiedzi. Staje się ona – zgodnie z ideą automatyzmu – konkretna, ścisła, ale niepozbawiona mnogich treści. Peiper buduje zintelektualizowane, ale głębokie – zdradzające urojeniowość artysty – metafory. Automatyzm panuje jedynie nad formą dzieła, treść zaś wyraża szaleństwo.

Jednak u Peipera nie chodzi wyłącznie o strukturalne uporządkowanie tekstu. Automatyzm wiąże się również z poczuciem, iż istnieje na zewnątrz coś, co steruje człowiekiem. W wierszu jest nią urbanistyczna przestrzeń. Jednostka, stając się jej integralną częścią („Człowiek = ptak z węgla”<sup>88</sup>), jednocześnie w pełni się jej podporządkowuje.

Automatyzm u Bromboszcza spełnia podobne funkcje, co u Peipera. Dodatkowo, za sprawą tego zjawiska dokonują się u niego przede wszystkim wyodrębnienie i eksponowanie alternatywnego języka i jego estetyki. Automatyzm wiąże się z monolitycznym, zwięzłym, bezemocjonalnym komunikatem opartym na literach, interpunkcji, znakach i symbolach specjalnych, które wspólnie tworzą tekst-kod. Przykładem na to jest utwór *luki*, wzbogacony o komunikat zapisany za pomocą QR kodu<sup>89</sup>, aspirujący do rangi dzieła poetyckiego.

---

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> QR kod jako nośnik tekstu i element graficzny wcześniej został wykorzystany przez Andrzeja Głowackiego w książce *Archetyptura czasu* (2013). Dzieło łączy literaturę ze sztukami plastycznymi. Książka – dzięki użytym QR kodom – jest interaktywna. Zob. A. Głowacki, *Archetyptura czasu*, Kraków 2013. Co ciekawe, koncepcja kodów QR, choć bezpośrednio ukierunkowana na świat *digitalno-networkowy*, jednocześnie zwraca się ku analogowemu, wyrażonemu w postaci materialnego znaku – kodu kreskowego, pozwalającego zapisać dużą ilość danych, pośredniczącego między dwoma wymiarami, prezentującego ich wzajemny na siebie wpływ.

luki

zegary przeliczające in  
ne z e g a r y precesja da  
t t ego miejsca w inne e  
migotanie cyfr % % % %  
przeszedł na drugą stro  
nę tarczy i uderzył w s  
łup światła ~~~~~  
w egzostrefie burza neu  
ronów nakładające się  
na siebie siatki grafów  
o które potyka się kal  
eka &&&&&&&&&&&&&&&&  
wyciek biomasy docie  
ra pod buty oficera wy  
wiadu który spogląda  
na zrzuconą przez cyb  
ernetyczne zwierzę sk  
órę \*\*\*\*\*  
cieple błyszczące fałdy  
z drgającym e wibrując  
ym g i potężnym niski  
m o gdzie się skryłeś



Grafika 1. R. Bromboszcz, *luki*, online: <https://opt-art.net/helikopter/12-2017/roman-bromboszcz-faletheta> [dostęp: 23 marca 2019].

Bromboszczowski automatyzm jest nakierowany głównie na język, stąd podobieństwo z zabiegami dokonywanymi w poezji lingwistycznej. Opierała się ona na neologizmie, paronomazji, kolokwializmie, grze słów i znaczeń, poetyckim reizmie<sup>90</sup>. To wszystko także leży w kręgu zainteresowań artystycznych Romana Bromboszcza. Jego dzieło *agu | pierwsza sylaba*<sup>91</sup> nawiązuje do podstawowych głosek mowy, w które ingeruje maszyna. Naturalny, pierwotny akt werbalizacji został przetworzony przez sztuczną maszynę. W ten sposób zwrócono się ku lingwistycznej stronie poezji cybernetycznej.

Na jej metamodernistyczny charakter wpływa także odmienne podejście do – fundamentalnego dla awangardy krakowskiej – hasła, gdzie akcentuje się trzy elementy: miasto, masę i maszynę. Zainteresowanie tymi kwestiami u Peipera ma raczej charakter stały, jednak stosunek do nich ulega zmianie – początkowa egzaltacja („i oczy moje, / latające zwierciadła, / krążą ponad miastem”<sup>92</sup>) ustąpiła miejsca katastroficznemu

<sup>90</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 77–96.

<sup>91</sup> R. Bromboszcz, *agu | pierwsza sylaba*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://opt-art.net/helikopter/11-2017/roman-bromboszcz-agu-pierwsza-sylaba/>>.

<sup>92</sup> T. Peiper, *Oczy nad miastem* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 36 (fragment).

(„Skronie trzeszczą, szcztokowane bokami ulicy, / która niegdyś głąskała blaskami gorącego śniegu, / a dziś jest jak żółty lód z szczeciny uwity”<sup>93</sup>) lub utopijnemu („Przyroda / to już dla nas także miasto”<sup>94</sup>) myśleniu<sup>95</sup>.

Człowiek-mechanizm – produkt nowoczesności – najpierw budził zachwyt, potem niechęć. Ważna jest dwufazowość i odrębność tej przemiany oraz to, że dotyczyła ona wyłącznie samego podejścia do mającego miejsce sprzężenia jednostki z techniką i technologią. Łączność, współzależność między nimi nadal pozostawała, inna była tylko podstawa tej korelacji. Bromboszcz, po pierwsze, interesuje się głównie trzecim elementem Peiperowskiego hasła. Punktem wyjścia do tego, aby stworzyć poezję cybernetyczną, jest dla niego maszyna, a cała reszta ma znaczenie drugorzędne. Po drugie, artysta wstrzymuje się od jednoznacznej oceny symbiozy człowieka i maszyny, albo stara się przedstawić nie tylko jej zalety, ale także wady. Oczywista za to jest fuzja humanistycznej i techniczno-technologicznej części, którą eksponuje się w takich projektach jak *Ubrania semiotyczne*<sup>96</sup> – które, sięgając do tak prozaicznej kategorii, jaką jest odzież, łącząc ją z maszyną, jej własnościami i estetyką, stanowią dla człowieka nową powłokę o poszerzonych możliwościach intelektualnych i fizycznych.

Inny przykład to *Nerwy zewnętrzne*<sup>97</sup>, nawiązujący do tworzenia elektronicznej muzyki i audiowizualnego *performance* za pomocą gestu i ruchu. Do przenikania naturalnego świata realnego z rzeczywistością cyfrową dochodzi także wtedy, kiedy typowo analogową poezję cybernetyczną publikuje się na profilu facebookowym<sup>98</sup> albo stronie internetowej<sup>99</sup>. Ze zjawisk codzienności – na swój sposób – czerpali także

---

<sup>93</sup> Tenże, *Pod dachem ze smutku* [w:] tegoż, *Żywe linie* [w:] tamże, s. 69 (fragment).

<sup>94</sup> Tenże, *Wyjazd niedzielny* [w:] tegoż, *Raz* [w:] tamże, s. 106 (fragment).

<sup>95</sup> J. Fazan, *Od metafory...*, dz. cyt., s. 81–82.

<sup>96</sup> R. Bromboszcz, *Ubrania semiotyczne*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/projects/semiotic\\_clothes/](https://rawdigits.net/projects/semiotic_clothes/)>.

<sup>97</sup> Tenże, *Nerwy zewnętrzne*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/projects/extra\\_nerves/](https://rawdigits.net/projects/extra_nerves/)>.

<sup>98</sup> Tenże, *pejzaż z rękawicami danych*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2162942780633806&set=a.1934145013513585&type=3&theater>>.

<sup>99</sup> Tenże, *skry::*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://br0mb0x.blogspot.com/2017/10/sparks.html?token=APq4FmAr1qRNpGtDi0WYvEmf4tuGz2vLFRXr2fP8we7BIpN2gT\\_wuGcDotH03Vf0qdZ-khdcf2dwGfzV2pRORy\\_7vWQeK87TftucpIonCrmwUalQUjFIWbXqH967Qa-hcQU9wf0xuj-](https://br0mb0x.blogspot.com/2017/10/sparks.html?token=APq4FmAr1qRNpGtDi0WYvEmf4tuGz2vLFRXr2fP8we7BIpN2gT_wuGcDotH03Vf0qdZ-khdcf2dwGfzV2pRORy_7vWQeK87TftucpIonCrmwUalQUjFIWbXqH967Qa-hcQU9wf0xuj-)



nowofalowcy. W obręb poetyckiej sztuki wprowadzali różne gatunki prasowe, fragmenty z radiowych oraz telewizyjnych audycji, hasła z narodowych przemówień i wieców, fragmenty druków o charakterze urzędowym<sup>100</sup>.

Z tego wszystkiego artyści tworzyli literacki kolaż. Jego podstawą są związki, które występują także między człowiekiem a – w różny sposób – zmechanizowanym środowiskiem kreowanym przez Peipera i Bromboszcza. Ten pierwszy – w wierszu *Ulica*<sup>101</sup> – odwołuje się do drogi, człowieka z węgla, tramwaju będących elementami nowego świata, w którym człowiek – inaczej niż u Bromboszcza – jedynie egzystuje, na pewno nieobojętnie, ale tylko żyje. U drugiego z poetów jednostka jest jakby „zanurzona” w maszynie, na zasadzie silnego sprzężenia, co wynika także z tego, że u Bromboszcza na podłożu tej właśnie symbiozy wytwarzane są nowe formy i semantyki.

W konsekwencji tego stanu rzeczy pojawiają się pytania o kondycję psychologiczną i mentalną jednostki. W tym temacie panuje u Peipera pewna sprzeczność.

Nad jego teorią unosi się duch utopii – nie tylko projektuje on nieosiągalną formę harmonijnego życia ztechnologizowanego społeczeństwa, nie tylko wyznaje dość naiwną wiarę we wzajemnie twórczą relację wyrafinowanej sztuki i życia codziennego, lecz przede wszystkim ufa w możliwość trwałego powiązania ściśle racjonalnego, materialistycznego światopoglądu pragmatyka z koncepcją sztuki opartą na zasadach bliskich symbolizmowi, na dominacji metafory jako fundamentalnego chwytu konstruującego dzieło, metafory, której celem jest wykraczanie poza aktualnie dostępny świat materialny<sup>102</sup>.

Z powyższego wynika, że artysta balansuje między racjonalnym widzeniem świata a tłumieniem niepojętych emocji, co *de facto* wpływa na ogólną niemożność odnalezienia przez podmiot jednoczącej go idei. To z kolei czyni jednostkę człowiekiem bez właściwości.

---

J&postId=6994057269721177058&type=POST&fbclid=IwAR3mOiEzGH9cvdERabwe2PYTsKgOYZvzwVGx-ZqmU24iyuOL9ip05qFYiQU>.

<sup>100</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 248–260.

<sup>101</sup> T. Peiper, *Ulica* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 39.

<sup>102</sup> J. Fazan, *Od metafory...*, dz. cyt., s. 84–85.

Bo ja nie chcę być jakimś gdzieś skradzionym echem,  
jakimś gdzieś posłyszonym krzykiem, powtórzonym śmiechem,  
jakimś czołem znalezionym w mijanym pielgrzymie.  
Chcę być z siebie i sam chcę nadać sobie imię!<sup>103</sup>

W utworze *Bo ja nie chcę być jakimś gdzieś skradzionym echem* podmiot w refleksji nad własnym życiem dostrzega, że jest ono jedynie odbiciem cudzego bycia, jednostka wiodła egzystencję w stanie mimikry, upodabniała ją do innych lub była silnie zaangażowana w sprawy obce, nie swoje. Taki stan rzeczy wzbudził w podmiocie bunt, manifestuje on ogromną wolę stanowienia o sobie, chęć dotarcia do istotny własnego jestestwa. Los jednostki, która mówi o zaprzepaszczeniu swojego indywidualizmu, racjonalnie formułuje własne potrzeby, pozostając jednocześnie w stanie zawieszenia, nie wiadomo bowiem, czy uda jej się zrealizować postawione cele. Podmiot ma wielką chęć stanowienia o sobie samym.

U Bromboszcza człowieczeństwo jest dopełniane, rozwijane lub zastępowane przez sztuczną inteligencję. Chodzi o wytworzenie dzieł-maszyn myślących jak człowiek, a nawet przekraczających jego umysłowe i fizyczne możliwości. Poznański artysta nie prezentuje świata, w którym żyją wyłącznie roboty, a raczej to, jak technika i technologia wpływają na cywilizację, co *de facto* tematycznie zbliża ową poezję do dzieła filmowego, m.in. serialu *Black Mirror* (2011). Różne refleksje nad naturą podmiotu i właściwościami ludzkiej osobowości znalazły swój wyraz w pracach wystawionych przez artystę podczas m.in. międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej *MIARY\_U\_WAGI – na tropach cybernetycznego podmiotu* (2018), gdzie technika i technologia wcale nie wykluczają aktywności jednostki – nadal jest ona ważną ich częścią. Bromboszcz – kolejny raz – twórczo balansuje na granicy realnego i cyfrowo-sieciowego świata, poddając go głębokiej eksploracji.

---

<sup>103</sup> T. Peiper, *Bo ja nie chcę być jakimś gdzieś skradzionym echem* [w:] tegoż, *Wiersze z powieści „Ma lat 22” – fragment* [w:] tegoż, *Poematy...*, dz. cyt., s. 234.



Grafika 2. R. Bromboszcz, praca zaprezentowana podczas międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej MIARY\_U\_WAGI – na tropach cybernetycznego podmiotu), [online], [dostęp: 25 marca 2019]. Dostępny w internecie:

<<https://www.facebook.com/instytutcybernetyki sztuki/photos/a.173572236599968/203255906964934/?type=3&theater>>.

Powstały *de facto* dwie wizje świata i człowieka. U Peipera mamy do czynienia z funkcjonalnym modelem poezji, nastawionej na cel. Mowa o pełnym ukonkretnieniu konstruktów i sensu, które to założenie nie może zostać osiągnięte. Stąd jednostka i jej rzeczywistość ciągle się rozkładają i jednoczą. Peiperowskie pragnienie całkowitego „uścisku z terażniejszością” pogłębiało *de facto* paranoję artysty. Taka wizja była nie do zrealizowania<sup>104</sup>.

Łęg nieobsiany oto moja dusza ;  
lecz czeka chwili gdy ją ręka karna,  
dla przyszłych wzrostów pracą swą rozrusza ;  
życie moje to będzie epopeja ziarna.  
Za każdym moim czynem i za każdym krokiem

<sup>104</sup> J. Fazan, *Od metafory...*, dz. cyt., s. 94.

jak szpieg czaił się będę nieznużonym okiem  
jak żandarm stawał będę wiernie im na straży.  
Jam ten co kroki mierzy a czyny swe waży<sup>105</sup>

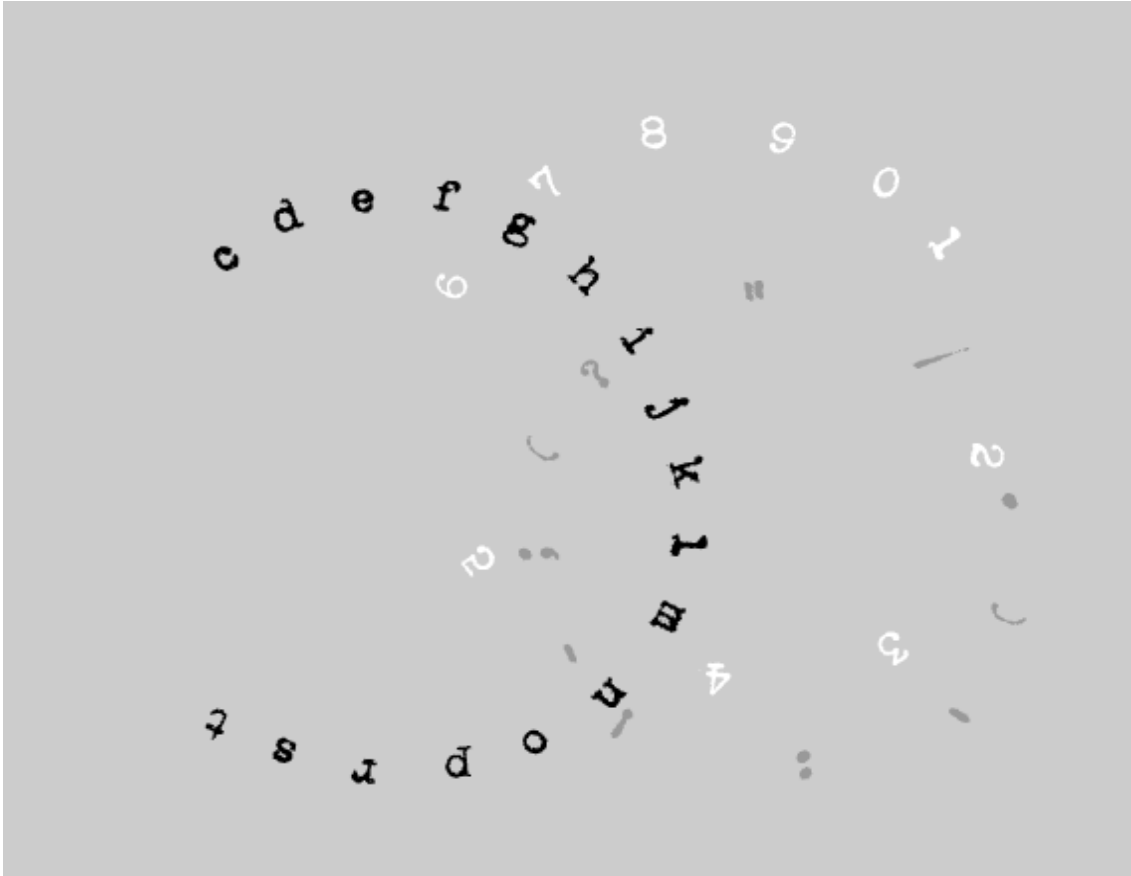
*Łęg nieobsiany oto moja dusza* to wiersz, w którym podmiot ponownie czuje się niepełny, wybrakowany, niepełny z sobą, ale jednocześnie wyraża nadzieję, że to się zmieni, odzyska spójność, stanie się kompletny, uporządkowany na poziomie myśli i emocji. Wszystko jednak pozostaje w sferze marzeń, odbiorca nie poznaje dalszego biegu ludzkiej historii.

Cel Bromboszczowskiej poezji jest natomiast pozbawiony totalnego, uniwersalnego wymiaru, składając się z mniejszych, częściowych założeń, których realizacja pokazuje mnogość i różnorodność form i semantyk. Ich istota jest – jak w pragmatyzmie – zależna od szeroko pojętego kontekstu<sup>106</sup>. Chodzi o wyznaczenie różnych perspektyw, u podłoża których leżą eksperymenty i analizy. Dzięki nim jednostka i jej rzeczywistość są stale w toku, co m.in. w dwóch utworach: w postaci ciągle obracających się kół (*23.59.59*), oraz w nieskończoność przekształcających się znaków, pozwalających na odbiór tekstu i go zakłócających (*a\_p\_o*), starał się pokazać Roman Bromboszcz.

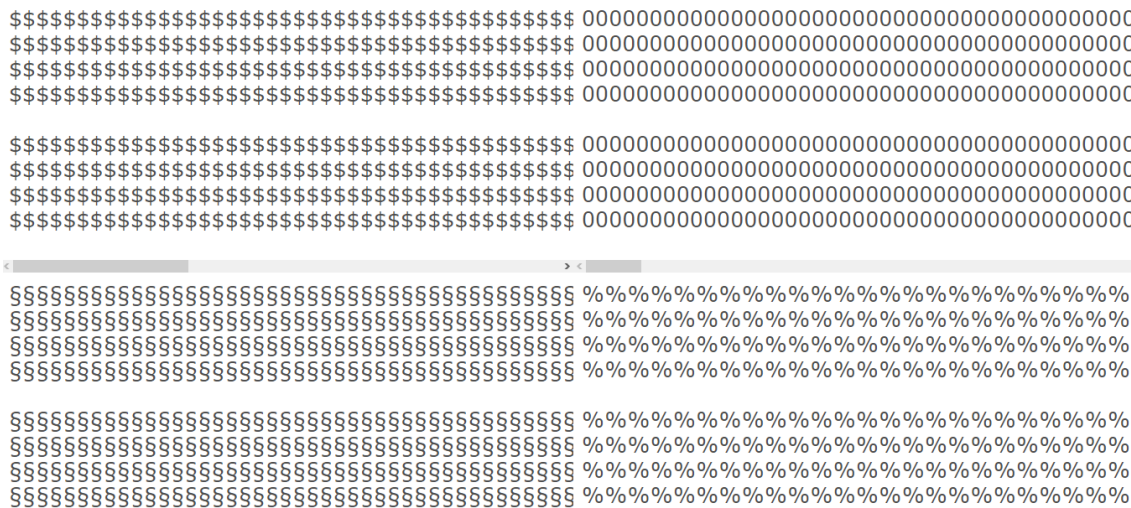
---

<sup>105</sup> T. Peiper, *Łęg nieobsiany oto moja dusza* [w:] tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 235.

<sup>106</sup> W. James, *Pragmatyzm*, tłum. W. N. Kozłowski, Kraków 2017, s. 105.



Grafika 3. R. Bromboszcz, *23.59.59*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/23.59.59/>>.



Grafika 4. R. Bromboszcz, *a\_p\_o*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a\\_p\\_o/](https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a_p_o/)>.

Podsumowując, przedstawione powyżej pojęcia tworzą układ odniesienia dla współczesnego systemu kultury, w obrębie którego podejmuję rozważania na temat poezji cybernetycznej i hipertekstu. Fenomen tej poezji wynika z charakteru nie tyle współczesnej oraz dawnej liryki, co sztuki nowych mediów, sztuki awangardowej, techniki, technologii, szczególnie cybernetyki. Opisana na początku remediacja jako proces prowadzący do zmiany dominującego w kulturze medium – a tutaj szczególnie dotycząca przejścia z pisma na ekran – nie pozwala już tworzyć w sztywnych ramach jednego rodzaju, gatunku, dziedziny. Nadal można określić, jaki środek wyrazu przeważa w danym dziele, względna jednak pozostaje kwestia jego wyznaczenia. Dla artysty wizualnego tradycyjny utwór tekstowy będzie nadal w pierwszym rzędzie eksplozją obrazu, wyrażonego poprzez czcionkę albo font<sup>107</sup>.

To dostrzeganie różnych perspektyw jest bardzo istotne w moich badaniach, podobnie jak systemowość w podejściu teoretycznym, aby nie pogrążyć się w entropii pojęciowej. W związku z tym poezja cybernetyczna, bazująca na hipertekście, to dla mnie szczególna sztuka wyrazu i słowa, która ma szeroki kontekst kulturowy. Tradycyjna teoria literatury, szczególnie poetyka, pomoże mi jedynie uwypuklić podobieństwa i różnice między dawnym a współczesnym wierszem. Takie szerokie ujęcie umożliwia mi identyfikację omawianego gatunku liryki z tekstem kultury, który bazuje na znaku, jest mnogi, różnorodny, powstaje w efekcie działania.

Uważam, że współczesne badania z kręgu *cultural studies* powinny manifestować *turn to action* (zwrot ku działaniom), jako że rzeczywistość kulturowa wymusza coraz większą orientację na czyn. Same środki wyrazu okazują się być niewystarczające, ważne jest to, co dzieje się pomiędzy nimi, w efekcie ich relacji. Hipertekst doskonale uwypukla ten aspekt, co zbliża omawiany gatunek do performatywu<sup>108</sup> – aktywnego tekstu kultury cyfrowego lub analogowego<sup>109</sup>. U źródeł

---

<sup>107</sup> W całej pracy przyjmuję, że *czcionka* to rodzaj nośnika pojedynczych znaków pisma drukarskiego, zaś *font* to jego dany krój, zapisany w postaci elektronicznej.

<sup>108</sup> Performatyw, o którym tutaj mowa, wiąże się z działaniem, wydarzeniem, określa dzieło sztuki, w którym w różny sposób, wypełniając rozmaite role, biorą udział uczestnicy. Performatywny wytwór, domaga się od artysty i odbiorców, nie tylko jego zrozumienia, mentalnego dopełnienia, ale także działań fizycznych, niekiedy w tym samym czasie i miejscu. Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowskiego, M. Sugiery, Kraków 2008, s. 22.

<sup>109</sup> Uważam, że aktywny tekst kultury cyfrowy lub analogowy jest *de facto* możliwy dzięki *tekstualizacji*, czyli komunikacyjnemu zdarzeniu o charakterze interpretacyjnym, którego odbiorca, czyli uczestnik

jego powstania leżą bowiem pojęcia i związane z nimi kwestie, które powyżej wskazałam: pluralistyczne i liberalne nastroje w dziedzinach humanistycznych i nie tylko uprawomocniły – obok obiektów jednomedialnych – zorganizowane obiekty wielomedialne; intersemiotyka, na bazie wiedzy o funkcjonowaniu znaków w izolacji, pokazała je w złożonych relacjach; rozum transwersalny oraz metamodernistyczna tożsamość i podmiotowość kształtują nowy sposób funkcjonowania percepcji współczesnego człowieka-twórcy, co powinno się uwzględniać już na poziomie kształcenia jednostki. Nowy dydaktyzm powinien w obliczu komputerowej i sieciowej rewolucji obejmować kwestie: wizualności, audialności, poszerzonej zmysłowości: taktylności, przestrzenności, kinestetyki, doświadczenia separowanego i symultanicznego, kulturowej komparatystyki.

W związku z powyższym za najważniejsze cele mojej pracy uznaję: wykazanie, że poezja cybernetyczna jest kolejnym etapem ewolucji liryki, która opiera się na nowym połączeniu tradycyjnych środków wyrazu z nowoczesnym medium; udowodnienie, że hipertekst, jego elementy, w tym podstawowa leksja stanowią bazę omawianego gatunku lirycznego; przedstawienie fenomenu analogowej poezji cybernetycznej, na przykładzie twórczości Romana Bromboszcza i innych artystów, zanegowanie rzekomej oksymoroniczności nazwy gatunku; przedstawienie protoplastów analogowej poezji cybernetycznej, ukazanie jej związków z poezją awangardową (futuryzm, Awangarda Krakowska) i neoawangardową (lingwizm, Nowa Fala); wykazanie korespondencyjnego charakteru omawianego gatunku jako kolażu wielu technik jego tworzenia; pokazanie współczesnej liryki w wymiarze totalnym, otwartym, rozwojowym.

---

kultury przemienia nietekstowy byt w tekst. Zob. Szczęsna E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018, s. 136. Odpowiada za to *tekstura*, która jest „zewnątrzną manifestacją tekstu uwarunkowaną jego materią, ustanawianą i konceptualizowaną jako nośnik impulsów znaczeniowych oraz miejsce działań tekstowych w procesie tekstotwórczym”. Tamże, s. 140. Według mnie tekstura to *de facto* hipertekst – narzędzie tekstowe (różnomedialne) i znaczeniowe, wieloelementowe, podlegające przemianom, które gwarantują głębokie doświadczenie. Zob. tamże, s. 141–155. Jeśli utożsamienie ze sobą tych pojęć budzi wątpliwości, to trudno kwestionować to, że oba są systemami, cechuje ich procesualność. Dla mnie tekstura-hipertekst to stelaż, na którym funkcjonuje poezja cybernetyczna w kontekście o wiele szerszym, niż tekstualizacyjne działania, w formie wykraczającej poza cyfrową, a więc w niedigitalnej, materialnej, analogowej postaci. Dodatkowo, warto zaznaczyć, że aktywny tekst kultury cyfrowy lub analogowy, czyli też poezja cybernetyczna, tekstura, tekstualizacja wiążą się z właściwą dla performatywu zdarzeniowością.

# ROZDZIAŁ 1. BAZA POEZJI CYBERNETYCZNEJ – HIPERTEKST

## 1.1. Koncepcje organizacji danych

Pojęcie *hipertekstu* powstało dzięki szczególnej pod pewnym względem ewolucji samego pojęcia *tekst*. Zanim *tekst* otrzymał przedrostek *hyper-* (*hiper-*, *nad-*), sugerujący jego wielowymiarowość, był opisywany w dosyć prosty, aczkolwiek spójny i ścisły sposób. W myśleniu naukowym koncepcja tekstu podlegała ewolucji: początkowo terminem tym określano przede wszystkim wypowiedź pisaną, z kolei termin *wypowiedź* obejmował komunikaty ustne. W strukturalizmie tekst oznaczał „konkretny obiekt, wytworzony na bazie abstrakcyjnego języka”<sup>1</sup>, przynależny do płaszczyzny aktualizacji systemu zwanej *parole*. Obecnie terminy *tekst* i *wypowiedź* bywają utożsamiane<sup>2</sup>. Odrzuceniu grafizmu w nowszych koncepcjach tekstu towarzyszyło też odejście od werbalizmu, co oznaczało poszerzenie zakresu analizy o komunikaty niewerbalne<sup>3</sup>.

Ujęcie to wydaje się ważne, ponieważ jednoznacznie pokazuje, że podstawowym elementem systemu językowego jest zdanie (wypowiedź). Dodatkowo, perspektywa komunikacyjna uprzywilejowuje zmysły wzroku i słuchu, na zawsze osadza procesy tworzenia i odbioru tekstu w kontekście sytuacji komunikacyjnej. O ile w kulturze najpierw pojawiły się językowe przekazy oralne, a potem piśmienne, tak w refleksji nad tekstem najpierw uznano jego pisaną, a następnie ustną formę.

Zmiana w rozumieniu tekstu wynikała z dostrzeżenia jego wielopoziomowości i wewnętrznej organizacji. Do zjawisk tekstowych należą: kohezja i koherencja, intencjonalność, akceptowalność, informatywność, sytuacyjność oraz intertekstowość<sup>4</sup>. Zauważyć można, że szczególny nacisk na rolę mechanizmów tekstowych kładzie Aleksander Wilkoń. Badacz ten przyjmuje bowiem, że właściwszym podejściem jest

---

<sup>1</sup> T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy* [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 4, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 22–23. Zob. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 22–25.

<sup>2</sup> A. Wilkoń, *Spójność...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>3</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska Bartmińska, dz. cyt., s. 25.

<sup>4</sup> A. Wilkoń, *Spójność...*, dz. cyt., s. 15.



skupienie się na gotowym, statycznym tekście, gdyż pozwala to na jego interpretację pod kątem faz budowy, mechanizmów tekstotwórczych, a także dynamicznego układu struktur syntagmatycznych i paradygmatycznych (tamże), co jest typowe dla podejścia strukturalnego<sup>5</sup>.

Na poziomie spójności tekst organizują m.in. metafora<sup>6</sup>, wykładniki semantyczno-gramatyczne językowego obrazu świata<sup>7</sup> i metatekst<sup>8</sup>. Wszystkie te zjawiska w nowszych ujęciach tekstu zyskują szczególną rolę. Metafora – najmniejsza, względem dwóch pozostałych forma organizacyjna treści – niemożliwa do dosłownego przetłumaczenia, mimo uwzględnienia znaczenia formalnego i ogólnej wiedzy o świecie, zakłóca lokalną spójność tekstu. Przenośnia wprowadza niejednoznaczne znaczenie, co czyni akt komunikacyjny mniej zrozumiałym, bardziej złożonym, skomplikowanym, a przecież przejrzystość leży w jego naturze. Podobnie jest z językowym obrazem świata – szerszym niż metafora pojęciem wiążącym się z zespołem sądów utrwalonych w języku, w znaczeniach wyrazów lub sensach przez nich implikowanych, który odnosi się do obiektywnego świata pozajęzykowego – w zależności od jego wariantów tekst zachowuje lub traci swoją semantyczną spoistość, w drugim przypadku jest przełamywana formalno-semantyczna stereotypia językowa. Dokonuje tego także metatekst – przekaz o przekazie, całościowo, nie fragmentarycznie się do niego odnoszący, będący autorskim komentarzem, otwierającym nastawienie odbiorcy na spójną lekturę poprzez inne drogi interpretacyjne, które z jednej strony podważają, a z drugiej są dowodem na wyższą niż do tej pory koherencję tekstu. Zatem metafora, językowy obraz świata, metatekst to z istoty zjawiska rozbijające formalno-semantyczną spoistość przekazu w jego tradycyjnym rozumieniu, opartym na przekonaniu o istnieniu nienaruszalnej strukturalnej całości tekstowej. W nowszej perspektywie uważam, że zjawiska te otwierają autora i odbiorcę na nowe, mnogie, równocześnie występujące struktury

---

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> T. Dobrzyńska, *Metafora a spójność tekstu* [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 107.

<sup>7</sup> J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu* [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Wrocław 1986, s. 80–81.

<sup>8</sup> T. Dobrzyńska, *Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej, R. Tokarskiego, Lublin 2001, s. 56.

i znaczenia. Zjawisko koherencji tekstowej, widoczne w strukturze i znaczeniu, jest dziś kluczowe dla rozwoju myśli o tym, czym jest przekaz i jakie są jego własności.

W takim widzeniu spistości tekstu, ale nigdy nie w jego całkowitym nieuporządkowaniu, dostrzegam źródło koncepcji tzw. przedstawicieli szkoły tartusko-moskiewskiej, którzy tekstem nazwali wszelką informację o charakterze znakowym, pełniącą funkcję kulturową<sup>9</sup>. Podobnie charakterystyczna wydaje się również koncepcja Rolanda Barthesa, gdzie tekst, przeciwstawiony dziełu, choć na nim ufundowany, jest uznawany na każdym poziomie dzieła za produkcję ustawiczną, bez ostatecznego *signifié*, w ciągłej grze *signifiants*, w kręgu działań odbiorcy, autora albo wyłącznie samego tekstu<sup>10</sup>. Rozwija się on w środowisku językowym, w nieskończonej sieci powiązań, cytacji, odwołań. Z kolei Roman Jakobson do pojęcia komunikacji włącza nie tylko przekazy homogeniczne, wykorzystujące pojedynczy system semiotyczny, ale także przekazy synkretyczne, opierające się na krzyżowaniu lub stopieniu się różnych systemów znaków<sup>11</sup>.

W następnej fazie ewolucji pojawił się tekst sieciowy, a zatem też tekst cyfrowy, oraz analogowa ich kompilacja, będąca *de facto* sprzężeniem tradycyjnego komunikatu z komunikatem powstałym na bazie nowego medium (szczególnie komputera oraz narzędzia do połączenia internetowego), które mogą być sprawnie i plastycznie zarządzane tylko przez jeden system – hipertekst. Uważam, że domeną tekstu związanego z przestrzenią *digitalną* i wirtualną, ale też jego realnego odpowiednika jest działanie nie w aspekcie językowo-komunikacyjnym, a komunikacyjno-semiotycznym<sup>12</sup>, włączającym w ramy przekazu nie tylko znaki językowe na poziomie fonetycznym i leksykalnym, ale także inne. W obliczu współczesnej refleksji nad kulturowym rozwojem cywilizacyjnym tylko to ujęcie tekstu jest pełnoprawne.

Mimo odróżnienia komunikacji realnej od komunikacji cyfrowej, sieciowej, wykazania ich swoistych wyznaczników, zauważam, że łączy je jedna jednostka

---

<sup>9</sup> J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 186.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 202–204.

<sup>11</sup> R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, tłum. A. Tanalska [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, wyb., red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 70.

<sup>12</sup> B. Witosz, *Lingwistyczne koncepcje tekstu wobec wyzwań komunikacji wirtualnej* [w:] *Tekst (w) sieci. Tom 1. Tekst, język, gatunki*, pod red. D. Ulickiej, Warszawa 2009, s. 17.

modelująca<sup>13</sup>, o którą dopomina się Bożena Witosz – jest nią właśnie hipertekst, organizujący i naraz tworzący *digitalną*, wirtualną i analogową formę tekstu.

Powszechne dziś stało się postrzeganie tekstu jako wieloznakowego komunikatu, tworzonego i odbieranego za pomocą różnych zmysłów. Wyznaczniki tekstowości okazują się płynne i niestałe, w efekcie czego ukształtował się tekst nieostry<sup>14</sup>, który wiąże z hipertekstem: systemem, konstruktem teoretycznym, jednostkowym przekazem – łącznie. Ogólnie patrząc, zjawisko to powstało w odpowiedzi na dominującą rolę informacji we współczesnym świecie<sup>15</sup>, gdzie problemem nie jest jej wszechobecność i permanentność, tylko swoista organizacja. Tekst nieostry, choć niejednoznacznie definiowany, posiada otwarty zbiór różnych, dających się wyłonić wyznaczników, co czyni go pojęciem pojemnym, strukturalnie i semantycznie otwartym i zawsze uporządkowanym, tworzącym pewne układy. W gruncie rzeczy uniemożliwia to przeładowanie informacjami, lecz ich nietypową, złożoną, ale efektywną organizację, za którą odpowiada nie tylko pewna konstrukcja, ale też narzędzie.

W obliczu tego podejścia współczesna dyskusja o tekście (hipertekście) w przestrzeni realnej i *digitalnej*, internetowej (analogowej i cyfrowej, sieciowej formie) musi skupiać się na jego poetyce, opisie własności konstruujących jego struktury oraz sensy, podobieństwa, odmienności, a przede wszystkim zależności między nimi. Wyzwanie to ogólnie dotyczy np. oscylacji między formalnym zamknięciem a otwarciem tekstu, jego stabilnością, wielością, programowalnością, polisemiotycznością, multimedialnością, wielowariantowością, interaktywnością, wymiennością ról nadawczo-odbiorczych<sup>16</sup>. Tekst przestał być nieruchomy, jest „w bezustannej relacji z...”, stąd należy rejestrować, badać i przedstawiać te wewnętrzne i zewnętrzne procesy, bo samo dostrzeżenie tekstualności i jej elementów jest niewystarczające.

Podsumowując drogę ewolucji pojęcia *tekst*, można stwierdzić, że hipertekst doprowadził do modyfikacji tego pojęcia – stał się nim, wzbogacając jego typowe językowe wyznaczniki o inne znaki, które wywołują, np. plastyczność, dotykalność,

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 25.

<sup>14</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 33–42.

<sup>15</sup> Zob. M. Kisilowska, *Kultura informacji*, Warszawa 2016.

<sup>16</sup> E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego* [w:] *Tekst (w)...*, dz. cyt., s. 67–75.

ruchomość. Co najważniejsze hipertekst jest systemem, który sprawnie i różnorodnie nimi zarządza i w przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianego tekstu jest po prostu wydajniejszy.

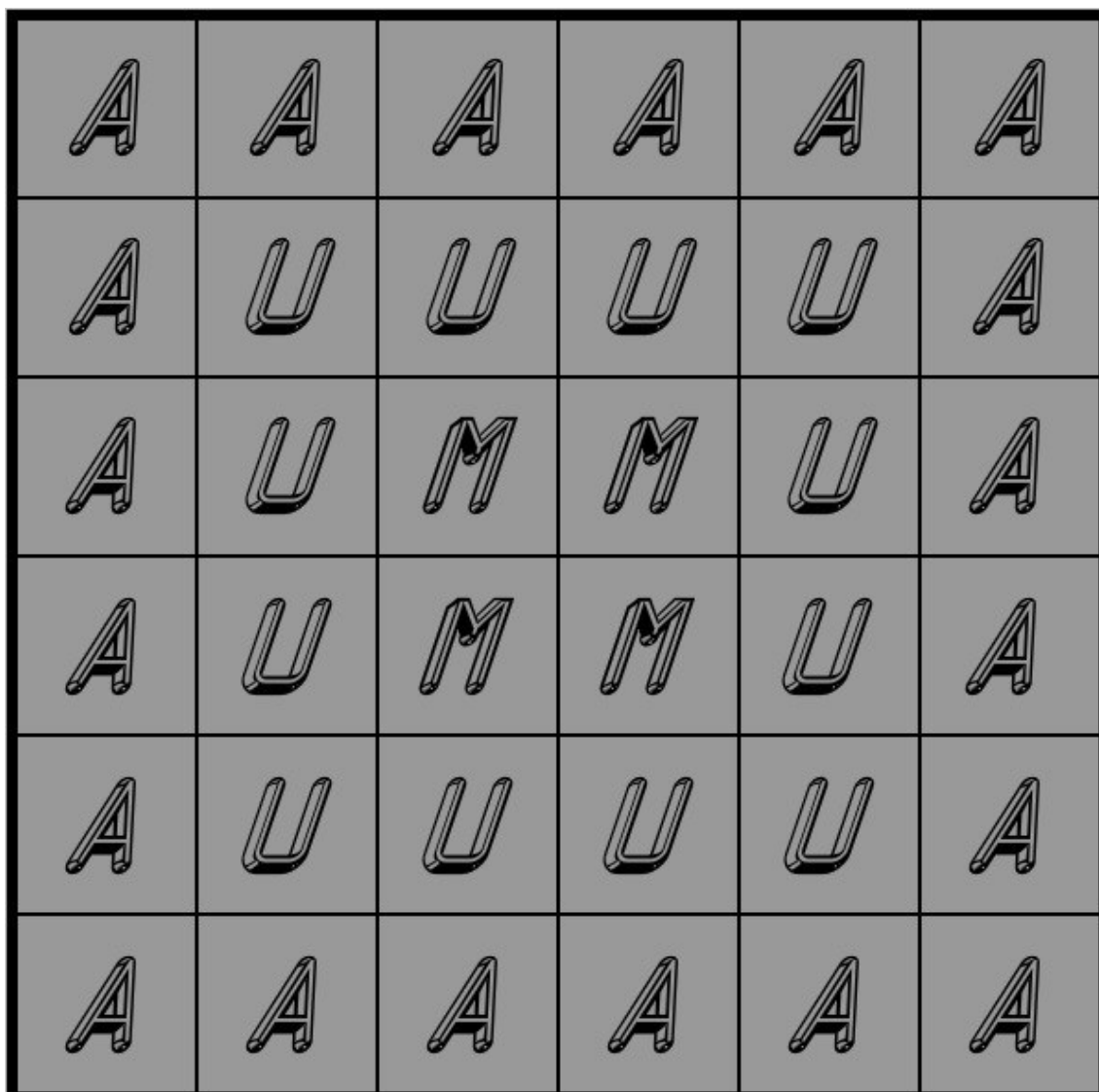
Taki potencjał został wykorzystany na gruncie wielu dyscyplin, największy jednak pożytek zrobiły z niego sztuka, literatura, liryka i informatyka, co najlepiej prezentuje poezja cybernetyczna. Dla przykładu twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) Romana Bromboszcza składa się z diagramu o kształcie czworokąta foremego, wewnątrz którego znajdują się mniejsze, połączone ze sobą kwadraty, w każdym z nich jest litera, kiedy na którąś z nich klika się kursorem myszy, dzieło uruchamia się: w stałym rytmie zmieniają się litery z alfabetu, przemienia się ich kolor, pojawia się też indywidualnie przypisany do nich dźwięk, który w zależności od ilości uruchomionych znaków tworzy muzyczny utwór. Dzieło jest przykładem połączenia poezji z techniką i technologią, w wyniku czego powstaje tekstowy, obrazowy i dźwiękowy twór (jako robocza definicja poezji cybernetycznej). Hipertekst z kolei, jak zakładam, jest nadsystemem, który te wszystkie komponenty organizuje. Zajmuje on nadrzędną pozycję względem omawianego gatunku, przyjmując – w całości lub częściowo – jego elementy i właściwości.

Po prześledzeniu historii hipertekstu postaram się wskazać, które jego elementy i właściwości są dla poezji cybernetycznej najważniejsze, korzystając z powyżej podanego przykładu, jakim są *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* Romana Bromboszcza.

Na wszystkich etapach rozwoju hipertekst to organizacja danych, którą wyróżniają stałe własności. Według mnie należą do nich: multimedialność – połączenie różnych form przekazu; nielinearność – nieciągłość informacji, jej nierównomierność, a zatem też fragmentaryczność<sup>17</sup> i niesekwencyjność – zaburzony porządek przyczynowo-skutkowy informacji lub ich równoczesność; systemowość – strukturalna budowa układu, opartego na określonych regułach działania, włączającego inne urządzenia lub narządy; interaktywność – zdolność do wzajemnego oddziaływania na siebie, przez komunikujące się strony; dyspersyjność – rozproszenie, rozległość; aktywizm – dynamizm, procesualność.

---

<sup>17</sup> W całej pracy *komunikatem, informacją, danymi, wiadomością* nazywam treść, która odnosi się do osoby, przedmiotu, faktu, procesu lub konceptu i posiada swoją formę.



Grafika 5. R. Bromboszcz, *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://variations.perfokarta.net/pl/>>.

Własności te odnaleźć można w definicji hipertekstu. Jako pierwszy sformułował ją Theodor Holm Nelson. Jego koncepcja z 1965 r. zachowuje do dzisiaj swoją aktualność, stąd uznaję ją za najważniejszą. Badacz nazwał hipertekstem niesekwencyjną organizację danych, formę tekstu rozbitego na fragmenty, które w rozmaity sposób są ze sobą połączone linkami<sup>18</sup>. Segmenty przez nie spajane to najmniejsze części hipertekstu, niepodzielne, autonomiczne jednostki, spójne pod względem znaczeniowym, które mogą mieć charakter tekstu, grafiki, muzyki lub filmu. Pierwsze, co rzuca się w oczy, to ujęcie tekstu z pierwszej części definicji, który jest już

<sup>18</sup> M. Wilkowski, *Wprowadzenie do historii cyfrowej*, Gdańsk 2013, s. 55. Zob. T. H. Nelson, *Literary Machines 93.1*, Sausalito–California 1993.

rozpatrywany w aspekcie komunikacyjno-semiotycznym, czyli jako zbiory różnorodnych znaków o charakterze informacyjnym, jednocześnie konstruujące w różnych koligacjach całości strukturalno-semantyczne, podlegające szerszym połączeniom.

Sposób organizacji danych zaprezentowany przez Nelsona umożliwił stworzenie informatycznego oprogramowania Xanadu. W przyszłości stało się ono bazą dla zbudowania współczesnego systemu internetowo-informacyjnego World Wide Web. Jednak, co istotne, hipertekst nie był radykalnie i ostatecznie związany tylko z techniką komputerową. Amerykański naukowiec był zdania, iż zaproponowany przez niego system organizacji danych będzie w tej przestrzeni najokazalej prezentowany i realizowany, jednakże nie zamykał się na inne obszary jego funkcjonowania. Nelson otwarcie mówił o papierze, na którym ów system pojawił się i ewoluował długo przed nadaniem mu oficjalnej nazwy. W następstwie takich rozważań wyłaniają się dwie postaci hipertekstu: *digitalna* (naturalnie dostrzegalna i częściej reprezentowana) oraz *materialna* (z racji domeny cyfrowo-sieciowej rzadsza, z szerszej perspektywy obejmująca dużą część pisarstwa literackiego), co *de facto* uzasadnia mój postulowany w całej pracy podział na cyfrową i analogową formę systemu organizacji danych oraz całej poezji cybernetycznej.

Na wszystkich etapach rozwoju hipertekst składa się także z zewnętrznych i wewnętrznych narzędzi, które, konstruując go, jednocześnie odpowiadają za jego funkcjonowanie. Do zaistnienia systemu w *digitalnym*, sieciowym środowisku niezbędne są: komputer, monitor, klawiatura, mysz, głośniki jako akcesoria komputerowe albo przenośny komputer osobisty typu laptop, kumulujący wszystkie elementy w jednym urządzeniu, oraz modem bądź router, zapewniający jedno- lub wielokierunkowy dostęp do internetu. Wszystkie z powyższych narzędzi, w przeciwieństwie np. do smartfona, iPhone'a, pozwalają hipertekstowi pełniej się zaprezentować, głębiej go doświadczyć przez użytkownika. W realnej rzeczywistości system może być zrealizowany na każdym wybranym przez twórcę materiale, za pomocą narzędzi, które posłużą jego obróbce. Najczęściej jednak wykorzystywanym jest papier, stąd właśnie ten materiał mieści się w przedmiocie moich badań.

Zaplecze systemu w realnej rzeczywistości tworzą: Nelsonowski fragment (leksja) oraz linki. Leksja rozumiana jest tu jako podstawowa, najmniejsza, niezależna i niepodzielna jednostka hipertekstu, zaś linki jako elementy nawigacyjne, umożliwiające przemieszczanie

się pomiędzy fragmentami. Leksja i linki są natomiast swoistym szkieletem systemu.

Podsumowując, jak wynika z definicji własności i narzędzia hipertekstu w pierwszej kolejności sytuują go po stronie mechanizmu, w dalszej kolejności można go dopiero rozpatrywać w kontekście konstruktów teoretycznych (tekstu wieloznakowego) i jednostkowej realizacji (np. konkretnego tworu analogowej poezji cybernetycznej). System jest zespołem współpracujących ze sobą części, tworzących artystyczną całość i wykonujących konkretną pracę. Takie ujęcie hipertekstu przenosi uwagę badawczą na dwa fundamentalne elementy, które go budują i naraz umożliwiają jego działanie, tj. fragment i link. Są to stałe składniki systemu, których funkcja i nazwa zmieniała się na przestrzeni lat. Po prześledzeniu historii tych pojęć w rozwoju hipertekstu można wyszczególnić i opisać te z nich, które zostały we współczesności zachowane i przyjęte przez poezję cybernetyczną.

Punktem wyjściowym jest dla mnie Nelsonowski fragment, po pierwsze, jako podstawowa jednostka systemu. Link pełni tu rolę służebną. Po drugie, nazwa *fragment* jest neutralna względem innych, późniejszych, i semantycznie nieobciążona.

Pierwszą zmianę w tym zakresie wprowadził Timothy Berners-Lee – twórca jednej z najważniejszych koncepcji informatycznych XX w., jaką jest hipertekstowy, multimedialny i sieciowy system informacyjny World Wide Web (1990)<sup>19</sup>. Rewolucja zasadza się głównie na węzłach (*nodes*)<sup>20</sup>, czyli jednostkach odnoszących się do zawartości konkretnych dokumentów, niezmiennie reprezentowanych przez tekst, obraz, dźwięk lub film. Choć zawartość Nelsonowskich fragmentów się nie zmienia, może nawet się rozszerza w aspekcie estetyki płynącej z nowych możliwości techniczno-technologicznych internetu, to nazwa *węzeł* – z powodu środowiska, w którym pierwotnie zaistniała – zyskała globalny wymiar, odtąd kojarząc się z jednostką łatwo i szybko dostępną, otwartą na wielu odbiorców oraz ich oddziaływanie. Co ważne dodatkowo, węzły u Bernersa-Lee często przyjmują formę „słów kluczowych” (*keywords*), co wskazuje na zwięzłość, przejrzystość, spójność Nelsonowskiego fragmentu, który w takiej postaci posłużył do tematycznej, logicznej klasyfikacji danych. Zatem globalność względem pewnej zbiorowości, a nawet układu,

---

<sup>19</sup> M. Wilkowski, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 55–56.

<sup>20</sup> T. Berners-Lee, M. Fischetti, *Weaving the Web: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Inventor*, New York 2000, s. 235.

którego jest się częścią, oraz strukturalna i semantyczna precyzyjność to pierwsze z cech, które zyskuje omawiana jednostka.

Nazwa *węzeł* (*node*, *note*), stosowana zamiennie z mniej popularnym *blokiem* (*block*), pojawia się także w koncepcji George'a Landowa<sup>21</sup>, przy czym znaczenie pierwszego terminu znacząco się poszerza. Nazwał on podstawową jednostkę hipertekstu – co zaczerpnął z pisma *S/Z* Rolanda Barthesa – mianem *leksji* (*lexia*). Leksja stanowi terminologiczny odpowiednik *węzła*, proponowanego przez Landowa. Nieco inaczej przedstawia się jednak definicja obu pojęć. Według tego ostatniego *węzeł* jest stałą jednostką tekstu. U francuskiego badacza *leksja* to jednostka lektury, dowolny fragment, który można wyciąć z wypowiedzi po to, żeby odnaleźć jej głębsze struktury. To oznaczałoby, że pojedynczy *węzeł* może być rozpatrywany w kontekście wielu leksji. Wyodrębnione fragmenty składają się ze słów, które – w ujęciu Landowa – są jedynie częścią wyznaczonej przez niego całości. Z obu koncepcji wynika relatywny charakter podstawowej jednostki hipertekstu. Nie ulega wątpliwości jej obecność w systemie, labilne wydaje się dopiero jej wyznaczanie. Użytkownik według Landowa aktywuje podczas recepcji konkretnego fragmentu wyłącznie część tekstu, czyli leksję, nie biorąc pod uwagę odrzuconej partii, która stanowi – *de facto* – całą informacyjną bazę *węzła*. To oznacza, że pojedynczą formę fragmentu buduje kilka leksji, te natomiast mogą obejmować wiele *węzłów*.

Rozważania Landowa są bardzo ważne: po pierwsze, koncentrują się głównie na „sercu” hipertekstu, centralnych narządach układu. Po drugie, badacz zwraca uwagę na trudności w ich wyznaczeniu, mimo że w środowisku cyfrowo-sieciowym, częściej niż w realnej rzeczywistości, stosuje się ułatwiającą ten proces delimitację. Po trzecie, utrzymuje on nazewnictwo Bernersa-Lee – termin *węzeł* pozostaje, choć mocno podkreśla się wyrazistość jego granic z tytułu wyprowadzenia kontreczątki. Barthesowska leksja to już nie tyle jednostka tekstu, co lektury, i o ile *węzeł* jest kwestią woli autora wyraźnie go wyostrzającego, o tyle leksja to fragment ustalany w toku indywidualnej lektury. Zatem z jednej strony stabilność, a z drugiej – indywidualność w kwestii uobecniania się odbiorcy w hipertekście to kolejne cechy Nelsonowskiego fragmentu. Leksja funkcjonuje w obiegu jako jednostka tekstu, a nie lektury, i to rozróżnienie jest fundamentem moich badań.

---

<sup>21</sup> G. P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore–Maryland 1992, s. 3.



Węzeł jako już ukonstytuowane pojęcie to także słowo-klucz dla rozważań, gdzie wpisuje się go w nowe konteksty. Mowa o koncepcjach ukutych przez Nancy Kaplan i Michaela Joyce'a. U pierwszej, prócz węzła, pojawia się *kawałek materiału tekstowego* (*chunks of textual material*), oczywiście wyrażanego przez różne środki przekazu<sup>22</sup>. Jednakże ze względu na jednoznaczne konotacje z fizycznymi właściwościami materiału nie ogranicza się on do występowania jedynie w środowisku cyfrowo-sieciowym, a także w realnej przestrzeni, w której hipertekst może zaistnieć jako zbiór konkretnych, empirycznych półproduktów (kawałków materiału tekstowego), które tu czynią podział na analogowy i cyfrowy system jeszcze bardziej zasadnym. Materialność staje się tutaj alternatywną, odmienną od cyfrowości i sieciowości cechą systemu i jego elementów, w tym najważniejszego Nelsonowskiego fragmentu.

Michael Joyce nadał węzłowi jeszcze inne własności: czasowość i przestrzenność, wyrażone przez pojęcie *konturu*<sup>23</sup>. Stanowi on postrzegalną formę wiecznie zmieniającego się tekstu, tworzonego przez autora lub odbiorcę w momencie recepcji. Jest to aktualnie uobecniający się tekst wraz z intencjami wcześniejszych podmiotów, które nadały mu taki jego kształt, oraz dającymi się aktualnie zrealizować w tekście interakcjami; jest odkrywany zmysłowo, ma charakter narracji, najczęściej w formie werbalnego albo graficznego tekstu, stanowi on rzeczywistość, aktualnie uobecniającą się treść bądź jej dynamiczne kompozycje dokonywane przez autora lub czytelników. Kontur oznacza to *de facto* momenty-operacje przekształcające tekst. Według mnie Michael Joyce dokonuje tu rewolucji w myśleniu o fragmencie Nelsona, dostrzegając jego istnienie i wagę nie tylko w akcie odbioru, ale także tworzenia.

Joyce wprowadza ponadto psychologiczny termin *percepcja*, który, jako proces odbierania i syntezy bodźców płynących z otoczenia, ma charakter poklatkowy, da się go bowiem rozbić na mniejsze części, czyli Nelsonowskie fragmenty (a tutaj fazy), które, łącząc się, czynią tekst płynnym, niestatecznym. Postrzeganie polega na zmysłowym wyodrębnianiu stadiów tekstu, co odbywa się w linearnym i nielinearnym porządku. *De facto* przenikają się tu dwie równorzędne powierzchnie tekstu:

---

<sup>22</sup> N. Kaplan, *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie:

<[http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Hypertexts\\_601.html](http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Hypertexts_601.html)>.

<sup>23</sup> W konturze dopatruję się *pseudoleksji*, którą utożsamiam z czasowo-przestrzenną formą, objawiającą się zarówno autorowi, jak i odbiorcy.

obiektywnie i subiektywnie wyznaczane cząstki, które, choć chwilowe i zmienne, składają się na długi i przestrzenny proces.

Takie myślenie o fragmencie Nelsona sankcjonuje podział na analogowy i cyfrowy hipertekst, dotycząc natury ogólnej odbioru. Badacz dodatkowo osadza tę klasyfikację na mocnej teorii, po części ufundowanej na myśli Landowa i Barthesa. Jednostki tekstu wyznacza się tu zmysłowo, co stanowi bardzo indywidualny akt, pełnoprawny z odbiorem systemowym, opartym na ogólnych regułach. Hipertekst i jego elementy nie muszą być bowiem porządkowane wyłącznie na mocy autorskich zasad – można do nich dołączyć te indywidualne, bazujące na wiedzy, doświadczeniu, wrażliwości odbiorcy, które wyróżnia osobliwy, pierwotny porządek. To on zawsze podczas odbioru dochodzi do głosu, nie można go odgórnie wyeliminować, co postaram się pokazać w moich badaniach, szczególnie nad analogową poezją cybernetyczną.

Ostatnią koncepcją, istotną dla mojej perspektywy badawczej, jest ta sformułowana przez Marie-Laure Ryan. Autorka, po pierwsze, wprowadza nową nazwę. *Tekstron (textron)*<sup>24</sup>, bo o nim mowa, wywodzi się od *tekstonu* – ciągów znaków faktycznie istniejących w tekście, który wiąże się ze *skryptonem* – ciągiem później postrzeganym przez odbiorców (Espen J. Aarseth<sup>25</sup>). W pojęciu *tekstronu* jakby nachodzą na siebie te dwa wymiary, gdyż podobnie jak u Joyce'a wyróżnia się jednostkę tekstu i jednostkę lektury, z tym że ta ostatnia nie jest już tak efemeryczna, choć nadal niezapisana. Jej granice pełnoprawnie jak autor wyznacza odbiorca, dzięki czemu *tekstronem* jest tekst zewnętrzny (autorski) i wewnętrzny (odbiorczy), które strukturalnie mogą, ale nie muszą się pokrywać. W tym szkatułkowym procesie *tekstrony* i tworzone przez nie układy nakładają się na siebie, co nie prowadzi jednak do chaosu, lecz złożonego, osobliwego uporządkowania treści.

Po drugie, badaczka wprowadza do obiegu trzy nazwy hipertekstowej jednostki: *tekstron*, *leksja* i *węzeł*, których znaczenia – mimo opisanych różnic – z czasem w różnych naukowych dyskusjach zacierają się. Ma to związek z dominacją w badaniach cyfrowo-sieciowego hipertekstu, w którym nie komplikuje się zazwyczaj prezentacji

---

<sup>24</sup> M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2015, s. 206.

<sup>25</sup> Tekston i skrypton stanowią elementy cybertekstu, którą stworzył badacz, w odniesieniu do maszyny, stwarzającej wielorakie teksty, co omówię w dalszej części pracy.

leksji – jest ona aktualnie wyświetlanym na ekranie lub słyszany przez głośniki tekstem, już zdelimitowanym. Z kolei analogowy system nie jest tak popularny.

Ponieważ owe rozróżnienia w wyznaczaniu jednostki są fundamentalne dla opisu analogowego systemu hipertekstowego, na potrzeby mojej pracy stworzyłam triadę: **leksja – węzeł – tekstron**, która jest zbiorem synonimicznych pojęć ułożonych w kolejności częstotliwości ich powszechnego używania, uwzględniającym zaprezentowane różnice (*leksja* na pewnym etapie jest postrzegana jako jednostka lektury, *węzeł* jako jednostka tekstu, *tekstron* to ich połączenie).

Hipertekstowe jednostki nie tworzą samodzielnie systemu, współwystępując zawsze z linkami, swoistymi „żyłami systemu”, i budują układ, który funkcjonuje właśnie dzięki tym drugorzędym, ale równie istotnym elementom. Taką koncepcję sformułował Timothy Berners-Lee i zaprezentował w systemie informacyjnym World Wide Web. Jego rewolucja zasadza się na linkach, łączących węzły, które badacz podzielił na wewnętrzne (*internal*) i zewnętrzne (*external*)<sup>26</sup>. Pierwsze z nich pozwalają na przemieszczanie się po różnych lokalizacjach tego samego dokumentu, drugie zaś umożliwiają przejście z jednego do drugiego.

Kategoryzacja jest bardzo ogólna, ale na tym etapie rozważań obejmuje ten aspekt funkcjonowania linku<sup>27</sup>, który mnie w kontekście poezji cybernetycznej najbardziej interesuje – jako elementu nawigującego, ułatwiającego zarówno mentalne, jak i faktyczne przemieszanie się. Link może być kierowany do wnętrza tej samej jednostki albo do zupełnie innej. To drugie oznacza dla mnie kierunek do

---

<sup>26</sup> T. Berners-Lee, M. Fischetti, *Weaving...*, dz. cyt., s. 235.

<sup>27</sup> W mojej pracy posługuję się pojęciem *linku*, który silnie kojarzy się z cyfrowo-sieciowym środowiskiem. Po pierwsze, zawsze jest punktem odniesienia dla analogowej poezji cybernetycznej, gdyż niejako się ona stamtąd wywodzi, co szerzej wyjaśnię w późniejszych rozważaniach. Po drugie, *link digitalno-networkowski* jest definiowany poprzez elementy, które w omawianym typie liryki niejako stwarzają coś na wzór linku analogowego, który w swym zwielokrotnieniu i w relacjach tworzy układ nadbudowany nad tekstem. Pewne połączenia zachodzą nie za pomocą odniesienia elektronicznego, a głównie mechanizmu umysłowego, i taki link może realizować immanentną dla niego źródłowość i kierunkowość, ma swoją genezę i kierunek. Układ linkowy – jak będę to udowadniać – sprawdza się także w analogowym wariacie, bowiem dzięki niemu możemy eksplorować twór w sposób nieliniarny, skojarzeniowy, wyszukiwać w nim przyległości i kontrasty, które wpływają na wielość form i znaczeń dzieła. Zob. *Hiperłącze – definicje*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://techsty.art.pl/hipertekst/definicje/hiperlink.htm>>.

leksji jako stałej jednostki tekstu: link z fragmentu „a” przenosi do „b”, co najczęściej jest stosowane w cyfrowo-sieciowym hipertekście. To pierwsze natomiast odnosi się do leksji jako labilnej jednostki lektury: link z fragmentu „a” przenosi do innej jego partii „a1”, co wcale nie przeczy ogólnej niepodzielności i autonomiczności jednostki. W tym przypadku zachowuje ona te cechy, należąc częściowo do leksji jako jednostki lektury bądź osiągając stałość w relacji, np. odniesienie fragmentu „a” do partii „a1” jest przecież stabilnym i ciągłym połączeniem, choć mającym charakter procesualny. Taka odmiana linku najczęściej występuje w analogowym hipertekście.

Koncepcja Bernersa-Lee dotyka istoty łącza, jego kierunkowości. Jak można zauważyć, linki zewnętrzne umożliwiają strukturalno-semantyczną „rozwojowość” tekstu, natomiast te wewnętrzne pogłębiają, uszczegóławiają, czynią formę i znaczenie bardziej złożonymi, choć granice tych rozróżnień są słabo widoczne.

Szerszym kontekstem na tle teorii brytyjskiego naukowca są rozważania Marka Bernsteina, który dostrzega, że leksje oraz linki tworzą w przyroście ścieżki (*paths*)<sup>28</sup>. Pozostając przy tej metaforze, system przypomina ogród<sup>29</sup>, przy czym szczególnie wyróżnia się w nim właśnie ścieżki. Powinny być one przemyślane, uporządkowane, wtedy system nie jest chaotyczny, działa stabilnie.

Połączenia leksji i linków nie muszą być jednak typowe, konkretne oraz łatwe, dlatego Jane Yellowlees Douglas mówi o rozwidlających się ścieżkach (*forking paths*)<sup>30</sup>, które – do już mnogiego systemu, niebędącego zbiorem prostych i skupionych komunikatów – wprowadzają dodatkowo złożoność i zawilość, skutkiem czego np. jeden wątek ma wiele rozwiązań. To pokazuje, jak bardzo musi być otwarty, analityczny, sprawny, wykwalifikowany i wrażliwy odbiorca, który podąża owymi ścieżkami, oraz autor, który je tworzy. Zatem link z wpisana pierwotnie celowością, orientacją wyznaczaną przez różne lokalizacje (koncepcja Bernersa-Lee), oraz związek łącza z leksją, który strukturalizuje system, czyni go wielostronnym, wielopostaciowym

---

<sup>28</sup> M. Bernstein, *Deeply Intertwined Hypertext: The Navigation Problem Reconsidered*, „Technical Communication” 1991, Vol. 38, No. 1, s. 41.

<sup>29</sup> Tenże, *Hypertext Gardens: Delightful Vistas*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <[https://www.eastgate.com/garden/Seven\\_Lessons.html](https://www.eastgate.com/garden/Seven_Lessons.html)>.

<sup>30</sup> J. Y. Douglas, „How Do I Stop this Thing?” *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://otbresearch.com.au/wp-content/uploads/2010/09/Carlin-recommendation-closure.pdf>>, s. 2.

i wieloznacznym – wg koncepcji Bernsteina i Douglasa – odpowiadają za działanie hipertekstu, którym zawsze kieruje użytkownik lub twórca.

Takie ujęcie systemu – jako zespołu współpracujących części, składających się na układ, spełniających określone zadania – zostało wyrażone w koncepcjach tekstu, do których można się z powodzeniem odnieść. Hipertekst to politekst (*politext*)<sup>31</sup>, czyli tekst mnogi, wielokrotnie powtarzany, przeistaczany oraz rozpowszechniany, tworzony przez wielu autorów, który nie jest nigdy strukturalnie i semantycznie zamknięty. Z kolei *stretchtext*<sup>32</sup> to tekst rozciągliwy, innymi słowy subtekst obszerniejszego tekstu, w którym się zawiera. Oba pojęcia dotyczą aspektów działania hipertekstu – z jednej strony jest on rozległy, prezentując różne struktury i semantyki, z drugiej – wyróżnia się szczegółowością, dookreślając je. Oznacza to, że hipertekst funkcjonuje na dwóch poziomach: horyzontalnym oraz wertykalnym. W tym tkwi jego fenomen.

Konkretyzacja systemu nie mogła zatem ograniczyć się do zasobów ogólnoświatowej sieci komputerowej (WWW) – choć na jej obszarze także ewoluował – od witryn tylko do odczytu, poprzez możliwość generowania treści przez użytkowników, transformację sieci w bazę danych, sposobność do interakcji i symbiozy ludzi z urządzeniami, aż po kontakt oparty na interpretacji wskaźników biometrycznych, umożliwiających odczytywanie emocji użytkowników<sup>33</sup>.

Użycie hipertekstu musiało wyjść poza ten techniczno-technologiczny kontekst i sięgnąć sfery praktyk kulturowych. Artyści mieli bowiem potrzebę zmierzyć się z tym systemem, zweryfikować go nie tylko pod względem użyteczności, ale przede wszystkim estetyki. Współcześnie jej przedmiotem jest postrzeganie zmysłowe – proces odbierania i obróbki bodźców zmysłowych, wywołujących różne stany psychiczne i zachowania odbiorcy z powodu dostępnego zmysłowo obiektu. Tym samym gotowe dzieło przestało być sztuką, będąc sposobem przeżywania otoczenia, a w związku z tym hipertekst jako podstawa dzieła realizuje estetykę bodźców zmysłowych, składających

---

<sup>31</sup> N. Kaplan, *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie:

<[http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Politexts\\_605.html](http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Politexts_605.html)>.

<sup>32</sup> *Systemy Hipertekstowe – Stretchtext*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2016]. Dostępny w internecie:

<<http://techsty.art.pl/warsztaty/systemy/stretchtext.htm>>.

<sup>33</sup> K. Patel, *Incremental Journey for World Wide Web: Introduced with Web 1.0 to Recent Web 5.0 – A Survey Paper*, „International Journal of Advanced Research in Computer Science and Software Engineering” 2013, Vol. 3, Iss. 10, s. 410–416.

się z form – czuć, które wymagają intelektualnych interpretacji, celem wydobycia treści. Chodzi zatem o pracę systemu, która *de facto* czyni z dzieła formę żyjącą<sup>34</sup>, ukierunkowaną na postrzeganie zmysłowe, zawsze będące bardzo bogate, co w przeszłości próbowały już ujawniać takie projekty jak *e-literacies* (Nancy Kaplan)<sup>35</sup>, odnoszące się do e-umiejętności czytania i pisania tekstów elektronicznych, przekazywania wiedzy na temat tworzenia i odbioru twórców digitalnych. Współcześnie zadanie to spełnia m.in. poezja cybernetyczna.

Utwór Bromboszcza *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) w pełni reprezentuje przedstawioną dotychczas wykładnię o hipertekście. W pierwszej kolejności dotyczy to jego jednostki, na przestrzeni lat określanej najmniejszą, niepodzielną, autonomiczną, spójną znaczeniowo, którą w tworze Bromboszcza wyraża kwadratowa płytką, wewnątrz której umieszczono literę. Tę „podstawowość” leksji oddano tutaj poprzez strukturę, czyli użycie symetrycznej figury geometrycznej oraz jej wyraźne wydzielenie od innych takich samych, a także przez semantykę w postaci znaku alfabetycznego, pierwszorzędno, o potencjale wyrazotwórczym.

Ponadto, jeśli chodzi o wyznaczanie jednostki hipertekstu, widać balansowanie twórców między rzeczywistą a konceptualną formą jej objawienia w systemie, co wyrażają opozycje, np. blok – leksja u Landowa, kawałek materiału tekstowego u Kaplan – kontur u Joyce’a, które *de facto* czynią z elementu hipertekstu albo stałą, wyznaczoną jednostkę tekstu, albo zmienną, indywidualną jednostkę lektury. Pierwszą w dziele Bromboszcza jest pojedyncza kwadratowa płytką z literą, która wraz z innymi, po włączeniu mechanizmu, będzie tworzyć wyraz, druga natomiast to taka ilość pól, jaka jest niezbędna, po uruchomieniu partii tworu, do skonstruowania słowa, np. naciskając w lewym górnym rogu dwa pierwsze pionowe kwadraty, otrzymuje się zaimek rzeczowny „co”. Wymaga to jednak kompetencji językowej użytkownika, jego uwagi, operatywności, które razem składają się na taktyczne podejście, związane z momentem „odpalenia” przez odbiorcę części systemu. Chodzi zatem o wyznaczanie granic hipertekstowej jednostki, które – ze względu na medium – mogą być

---

<sup>34</sup> M. Perniola, *Estetyka współczesna. Panorama ogólna*, tłum. P. Piotrowicz, E. Ranocchi, Kraków 2018, s. 54–56.

<sup>35</sup> N. Kaplan, *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <  
<http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/kaplan.html>>.

immamentne lub fizyczne. U Bromboszcza jednostka tekstu przekazywana drogą cyfrowo-sieciową każdorazowo jest immanentna, a fizyczna wtedy, gdyby zaprezentowano ją np. na papierze. Jednostka lektury natomiast zawsze jest fizyczna, bo konstruowana w umyśle odbiorcy, w czym upatruję jej materialność i analogowość.

Z rozwoju refleksji nad hipertekstem wynika, że jego jednostka zawsze wyrażana była kilkoma środkami: tekstem, obrazem, dźwiękiem, animacją, filmem itp. W omawianym dziele użyto przede wszystkim trzech pierwszych, które dodatkowo udynamiczniono oraz przedstawiono w interesującej koncepcji. Budowanie tekstu składającego się z formy i znaczenia ma charakter gradacyjny, bo zależy od ilości liter zarejestrowanego wyrazu. Co ciekawe, ten proces można uznać za paradoksalnie stały – jeśli już literę uzna się za strukturalno-semantyczny znak, np. „o” jako wyraz dźwiękonaśladowczy, wyrażający zdziwienie, nierozwijający funkcji wyrazotwórczej dzieła – lub destrukcyjny, gdy nie ułoży się żadnej struktury językowej.

Ogólnie struktura tekstowa takiego utworu jest ulotna i zmienna: mogą pojawić się różne słowa pisane, które są dla użytkownika widoczne przez określoną odgórnie chwilę, chyba że kliknięciem określonego pola zatrzyma się mechanizm, osiągając pewną stałość. Obrazowość natomiast jest widoczna jeszcze przed uruchomieniem dzieła, kiedy wygląda ono jak grafika komputerowa. Po włączeniu mechanizmu wzrok przykuwa obróbka typograficzna materiału tekstowego oraz różnorodna kolorystyka znaku literowego, do którego dołączono także indywidualne brzmienie, co wyraża dźwiękową płaszczyznę tworu, do którego dodatkowo wprowadzono ruch, sterowany i równomierny.

Generalnie, dzieło Bromboszcza odsłania ważny, dotąd nieomawiany aspekt poezji cybernetycznej. Jak bowiem stwierdziła Pawlicka, jest to typ liryki silnie skontekstualizowany<sup>36</sup>, odwołujący się do teorii cybernetyki. O gatunku tym decyduje także połączenie tekstu, obrazu i dźwięku, które zawsze jest – co już potwierdza niniejszy przykład – złożone, prezentuje te środki wyrazu na wielu poziomach jednocześnie, w ich wzajemnych relacjach, a także wynika z określonej koncepcji, co będę w toku pracy starała się udowodnić.

Wreszcie hipertekstowa jednostka jest również zawsze olinkowana. Bromboszcz wykorzystał łącze wewnętrzne, odsłaniając kolejne formy i znaczenia jednego tekstu (lityry). Taki tekst *de facto* czerpie głównie z zewnątrz (alfabet), stąd wątpliwości, czy

---

<sup>36</sup> U. Pawlicka, (*Polska*)..., dz. cyt., s. 32.

nie użyto tu także linku zewnętrznego, jako że owe łącza rozwidlają się, wyrazy można tworzyć w poziomie, w pionie, na ukos, czytać w różnych kierunkach. Na pewno zbliża to system do *stretchtextu*, a nawet *politekstu*, który najbardziej ujawnia się wtedy, kiedy dokonuje się naocznej kumulacji zarejestrowanych w dziele wyrazów (tworzących razem tekst mnogi, w zasadzie nigdy niezamknięty).

Hipertekst jako mechanizm wyróżnia się także własnościami, zaprezentowanymi w dawnych jego koncepcjach, które także dziś są realizowane w poezji cybernetycznej. Według mnie taki system zawsze jest multimedialny, nieliniowy i niesekwencyjny, systemowy, interaktywny, dyspersyjny oraz aktywny.

Pierwsza z cech najlepiej jest realizowana w związku z siecią. Opisał to Berners-Lee w koncepcji internetu, który komunikuje się za pośrednictwem różnorodnych mediów<sup>37</sup>. Samo ich połączenie okazuje się jednak niewystarczające, bo chodzi też o pojemność informacyjną, możliwość mnogiego i wielorakiego zastosowania hiperłączy, szerokie grono odbiorców mających sposobność do działania, czemu nawet bardzo rozwinięty program komputerowy może nie sprostać.

Internet realizuje multimedialność na najwyższym poziomie, co próbuje się udowodnić w ciekawych projektach literackich. Np. Electronic Literature Organization<sup>38</sup> propaguje nowoczesny typ pisarstwa cyfrowego, komputerowego, wielomedialnego, sieciowego, na którego wpływ mają wytwory współczesnej kultury, np. gry komputerowe, filmy, animacje, sztuka cyfrowa, projektowanie graficzne, elektroniczna kultura wizualna oraz rodzime koncepcje sztuki, np. net art<sup>39</sup>. Powstaje sztuka, której głównym medium i tematem jest internet, dzieła mają postać audiowizualnego, multimedialnego hipertekstu o wielopoziomowej i wieloelementowej strukturze, wymagając zawsze interwencji użytkownika. Z kolei *liternet*<sup>40</sup> odnosi się do wszystkich możliwych związków literatury z internetem. Zatem za multimedialnością stoją nie tylko mnogość i różnorodność środków wyrazu, ale także sposoby ich wiązań,

---

<sup>37</sup> T. Berners-Lee, *Information Management: A Proposal*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<https://www.w3.org/History/1989/proposal.html>>.

<sup>38</sup> N. K. Hayles, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008, s. 3. Zob. *The Role of the Electronic Literature Organization*, [online], [dostęp: 22 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<https://eliterature.org/what-is-e-lit/>>.

<sup>39</sup> R.W. Kluszczyński, *Net art – nowe terytorium sztuki* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 417.

<sup>40</sup> P. Marecki, *Liternet* [w:] *Liternet. Literatura i internet*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2002, s. 6.



cechy powstałych relacji, które *de facto* świadczą o intermedialnym charakterze systemu, który – w tym aspekcie – najlepiej realizuje się w połączeniu z siecią.

Nelinearność i niesekwencyjność traktuję jako dwa – choć niewyraźnie – odrębne, często nakładające się na siebie sposoby organizacji danych, które w zestawieniu z powszechnie obowiązującymi okazują się niestandardowe. Wymagają bowiem klucza, aby stworzyć nie tyle strukturalno-semantyczną całość, co formalno-znaczeniowe całości zamknięte w jednym dziele, a to oznacza, że odbiór hipertekstu zawsze jest nastawiony na linearność, która może być pojedyncza (dzieło jednotematyczne) lub mnoga (dzieło wielotematyczne). Co istotne, za każdym razem wyraża się ona za pomocą różnych środków przekazu. Nelinearność kojarzę z nieciągłością wewnątrz hipertekstowej jednostki, która jednocześnie nie zakłóca jej strukturalno-semantycznej spistości, a jedynie ją rozwarstwa: część równie niezależnej, niepodzielnej, zamkniętej formy i znaczenia zostaje przeniesiona do innej leksji, np. kiedy pełny komunikat „kot ma mysz” zostaje podzielony na dwie hipertekstowe jednostki „kot ma”, „mysz” – wszystkie trzy przykłady realizują podstawowe własności leksji (fundamentalność, nierozzerwalność, odrębność), a żaden z użytych zabiegów tego nie zakłóca, choć najczęściej operacje te są dokonywane i wychwytywane na poziomie werbalnym, trudniej je przeprowadzić na materiale obrazowym czy dźwiękowym.

Tego typu nelinearność wiąże się z nieciągłością semantyczno-strukturalną przy dużym nacisku na semantykę. Najczęściej dostrzega się to w analogowym i cyfrowym hipertekście, gdzie leksją jest jednostka lektury. Podczas odbioru uwaga użytkownika nie musi od razu objąć całego komunikatu „kot ma mysz”, może podzielić go w taki sposób, jak przedstawiono to powyżej. Niesekwencyjność to natomiast niekolejność w ustawieniu leksji. Ma charakter formalno-znaczeniowy, ze szczególnym podkreśleniem formy. Przeważnie występuje w cyfrowym i analogowym hipertekście, gdzie leksją jest jednostka tekstowa, która ułatwia rejestrację zaburzeń porządku.

Generalnie, nelinearność i niesekwencyjność sprawia, że odbiór systemu nie jest lekturą, odgórnie wyznaczonym odczytem, lecz nawigacją<sup>41</sup>, sterowaną przez użytkowników, wielokierunkową, uporządkowaną, indywidualnie linearną. Ma to swoje biologiczne uzasadnienie – mózg człowieka

---

<sup>41</sup> R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 32.

zawsze jest bowiem nastawiony na porządkowanie, segregowanie i systematyzowanie informacji, odbiera przede wszystkim te zrozumiałe, które łączą się już z posiadanymi<sup>42</sup>. Warunkują to półkule mózgu: prawa odpowiada za kreatywność, myślenie abstrakcyjne, wyobraźnię, zdolności muzyczne, plastyczne, artystyczne, intuicję, zarządza percepcją przestrzenną, mimiką, negatywnymi emocjami, przetwarza informacje symultanicznie, globalnie, całościowo, przez analogie, traktując elementy podobne jako takie same, zawsze w odniesieniu do posiadanych już danych, przetwarza obrazy całościowe ze wszystkich zmysłów. Lewa sprawuje kontrolę nad mową, rozumieniem, funkcjami językowymi (szczególnie czytaniem i pisanem), przetwarza informacje sekwencyjnie, linearnie, analitycznie, dostrzega różnice, odkrywa relacje między poszczególnymi elementami<sup>43</sup>. Każda z półkul mózgowych, choć ma inną budowę i funkcję, porządkuje docierające do niej informacje, ale ta lewa szczególnie dominuje od czasów wynalezienia pisma, co pozwala uznać linearność za najbardziej logiczny, komunikatywny sposób odczytywania świata.

Linearność procesu pisania i czytania została więc wpisana w porządek myślenia. Pismo ustanowiło „linię” ciągłości nie tylko w tekście, ale także w umyśle<sup>44</sup>. Myślenie linearne – jednotorowe, oparte na związku przyczynowo-skutkowym, logice formalnej – stało się przez to prymarne, wręcz naturalne. Było ono jednak wyłącznie matrycą, którą założono ludzkiemu umysłowi i pielęgnowano przez wieki, całkowicie ignorując jego możliwości neuroplastyczne<sup>45</sup>, które mogłyby pozwolić mu na dopasowanie się do nowych warunków, okoliczności i informacji, przeorganizować swój dotychczasowy układ analizujący na nielinearny, niesekwencyjny – taki jak hipertekst. Przedstawia on w praktyce – trafne w swej istocie – uczenie się jako odkrywanie czegoś wskutek przekształcania istniejących już w umyśle informacji lub dopływu nowych danych<sup>46</sup>. Stąd uważam, że system ten, w pełni realizując sens uczenia się, stał się nową metodą oglądu i opisu świata, w którym jednostka „podąża za

---

<sup>42</sup> Cz. S. Nosal, *Umysł* [w:] *Encyklopedia psychologii*, pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1998, s. 935–940.

<sup>43</sup> J. Cieszyńska-Rożek, *Diagnoza funkcji lewej półkuli mózgu i jej wpływ na programowanie terapii dzieci w wieku przedszkolnym* [w:] *Zagadnienia mowy i myślenia*, pod red. M. Michalika, A. Siudak, Kraków 2010, s. 23–25. Zob. W. Budohoska, A. Grabowska, *Dwie półkule – jeden mózg*, Warszawa 1994.

<sup>44</sup> W.J. Ong, *Oralność...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>45</sup> M. Pąchalska, B. Kaczmarek, J. D. Kropotov, *Neuropsychologia kliniczna. Od teorii do praktyki*, Warszawa 2014, s. 65–67.

<sup>46</sup> T. Hejnicka-Bezwińska, *Pedagogika ogólna*, Warszawa 2008, s. 139–141.

tematem (nie gubi go), jednak odkrywa także związki, konteksty, uwikłania tego zagadnienia (...)”<sup>47</sup>. Dostrzeżenie hipertekstowej – a zatem, jak wnoszę na początku, nieliniowej, niesekwencyjnej – natury odczytywanego świata jest zatem – zgodnie z regułą, iż mózg zawsze porządkuje – wyrazem indywidualnej linearności.

Następną w szeregu własnością hipertekstu jest systemowość, która wynika zawsze z określonych reguł działania, ujawniających się w postaci konkretnych układów. Po prześledzeniu historii rozwoju systemu można wskazać kilka najbardziej uniwersalnych, ujętych w dwóch klasyfikacjach, które zaadaptowano także w poezji cybernetycznej. Swoją typologię przedstawił Michael Joyce. Wyróżnił hipertekst badawczy, odkrywczy, wyjaśniający (*exploratory, expository*) i konstruktywny, budujący (*constructive*)<sup>48</sup>. Pierwszy prezentuje dane, które nie podlegają zewnętrznej przeróbce. To oznacza, że odbiorca podczas eksploracji systemu nie może wprowadzić własnych zmian. Drugi typ umożliwia modyfikacje treści i struktury wyświetlanych przed użytkownikiem informacji. David Ciccoricco zwrócił natomiast uwagę na architektonikę systemu i podzielił hipertekstowe dokumenty na osiowe (*axial*), rozgałęzione (*arborescent*) oraz sieciowe, połączone (*networked*)<sup>49</sup>. Pierwsza z kategorii odnosi się do kompozycji sytuującej się wzdłuż osi, przypominającej tradycyjny tekst z przypisami. Druga oddaje strukturę, która rozwidła się, np. tekst z wieloma, uporządkowanymi wariantami. Trzecią buduje zintegrowany system węzłów (*interconnected system of nodes*), nietworzących konkretnego centrum, np. tekst z wieloma, „nieuporządkowanymi”, misternie złożonymi i skomplikowanymi wariantami. Dwa pierwsze układy są uznane za hierarchiczne, zaś ostatnia nie ma tej właściwości.

Na podstawie powyższych klasyfikacji można stwierdzić, że systemowość hipertekstu z jednej strony zależy od aktywności odbiorcy, który bada mechanizm systemu i rekonstruuje autorskie reguły jego działania albo w danym zakresie go buduje i ustala zasady jego pracy. Z drugiej strony zespół określonych procedur postępowania tworzy *de facto* ogólne, ale konkretne układy (powiązane i funkcjonalne), które –

---

<sup>47</sup> M. Klichowski, *Między linearnością a klikaniem. O społecznych konstrukcjach podejść do uczenia się*, Kraków 2012, s. 97.

<sup>48</sup> M. Joyce, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor–Michigan 1995, s. 41–46.

<sup>49</sup> D. Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007, s. 5–6. W całej pracy opisywany jest hipertekst sieciowy, typu węzeł-link, ze względu na dużą ekspansywność tego rodzaju pisma niesekwencyjnego. Zob. M. Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013, s. 38.

zaprzeczając tradycyjnemu, liniowemu porządkowi – przypominają płätowisko. Są wyjątkowo zorganizowane, o czym świadczy opisany wyżej hipertekst typu węzeł – link<sup>50</sup>, cechujący się liniowym pisaniem/myśleniem asocjacyjnym<sup>51</sup>, skojarzeniowym, w którym jeden element determinuje kolejne, swobodne, ale zawsze ukierunkowane na tworzenie jednej z wielu całości.

Systemowy charakter hipertekstu wynika także stąd, że nie służy on wyłącznie eksploracji – badaniu, odkrywaniu – ani nie bywa wprost interpretowany jak drukowana publikacja. Odbiorca często musi go rozpracować, co wiąże się z konstruowaniem i tekstotwórstwem zbliżającymi go do *cybertekstu* – pojęcia szerszego, obejmującego większą ilość tekstów uformowanych na tej zasadzie, od której na pewno nie odstępuje się w poezji cybernetycznej<sup>52</sup>. O ile dawniej hipertekst służył głównie przeszukiwaniu, współcześnie spełnia się w wielu innych rolach, niedających się już dzisiaj jednoznacznie wyróżnić. W konsekwencji obecnie nie tyle zalicza się go do cybertekstu, ile odnotowuje pewne podobieństwa.

Pierwotnie cybertekst został zdefiniowany jako tekst-maszyna, składający się z trzech mocno sprzężonych ze sobą, wzajemnie oddziałujących elementów konstruujących przekaz: materialnego nośnika, zbioru słów i ludzkiego operatora<sup>53</sup>. Mechanizm działa dwufazowo: w pierwszej fazie pojawiają się ciągi znaków faktycznie zawartych w tekście (tekstony), w drugiej tylko te postrzegane przez odbiorcę (skryptony), które – pozostając w pewnej relacji z tymi wcześniejszymi – są otwarte i wolne jak Barthesowska leksja<sup>54</sup>.

Według mnie, cybertekst to model komunikacji tekstowej, który działa w oparciu o dwa systemy semiotyczne: cybernetyczny i Peirce'owski. Oba współlistnieją na poziomie tekstonów i skryptonów, inaczej jednak objawia się ich dominacja. System cybernetyczny zdeterminowały materialne nośniki – w kontekście poezji cybernetycznej mowa o komputerze, modemie i routerze – które przestały być

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 41–42.

<sup>51</sup> Zob. C. Mancini, *Towards Cinematic Hypertext: a Theoretical and Empirical Investigation*, Ph.D. dissertation, The Open University 2003.

<sup>52</sup> M. Pisarski, *Czym jest cybertekst i ergodyczność?*, [online], [dostęp: 25 października 2019]. Dostępny w internecie: <[http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst\\_definicje.htm](http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst_definicje.htm)>.

<sup>53</sup> E.J. Aarseth, *Wstęp. Literatura ergodyczna*, tłum. M. Pisarski, D. Sikora [w:] tegoż, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 30.

<sup>54</sup> Tenże, *Rozdział trzeci. Tekstonomia: typologia komunikacji tekstowej*, tłum. P. Schreiber [w:] tamże, s. 72.

neutralne jak biała kartka papieru, ponieważ wraz ze znakiem słownym i operatorem stanowią nierozzerwalną całość, wnosząc do tekstu swoje techniczno-technologiczne możliwości i ograniczenia. Te zaś wyrażają się w postaci: kodu<sup>55</sup> (skończonego zbioru różnych znaków, np. litery, cyfry, spacje oraz znaki specjalne), algorytmu<sup>56</sup> (opisu obiektów i czynności niezbędnego do osiągnięcia określonego celu) oraz języka programowania<sup>57</sup> (algorytm zapisany w danym systemie znakowym), wspólnie odróżniających się od elementów języka werbalnego, gdzie – mimo ustalonych konwencji znaków, leksyki, semantyki, syntaktyki, pragmatyki – stanowi on żywołowy, zmieniający się system komunikacyjny. Język matematyki i logiki formalnej jest natomiast ściśle ograniczony, co tyczy się nie tylko formy, ale przede wszystkim znaczenia, które w języku werbalnym jest kategorią otwartą. Te odmienne własności, jakie wnosi medium, wyraźnie ujawniają się na poziomie tekstronów – w odautorskiej projekcji, w ciągu różnorodnych znaków użytych przez twórcę – ale też moment przejścia, część etapu, w którym odbiorca odkrywa tekst, będą nim uwarunkowane. Kryteria rządzące materialnym nośnikiem określa cybernetyka, opisując działanie maszyny z techniczno-technologicznej perspektywy, której założenia są bliskie Aarsethowskiemu cybertekstowi, a zatem też hipertekstowi w poezji cybernetycznej<sup>58</sup>.

We wszystkich przypadkach uwaga koncentruje się na samodzielnym układzie, który przenosi informacje i energie<sup>59</sup>, co realizuje także – poprzez istnienie na konkretnej stronie internetowej oraz koncepcję losowego tworzenia wyrazów – Bromboszczowski twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009). Tworzące wspólny obszar badań: cybernetyka, cybertekst oraz system poezji cybernetycznej opierają się na przekazywaniu komunikatów składających się

---

<sup>55</sup> W. Bobrzyński, A. Gościński, K. Zieliński, *Wstęp do informatyki*, Kraków 1986, s. 45–46. Zob. R. Kawa, *Wykłady z informatyki. Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017.

<sup>56</sup> W. Bobrzyński, A. Gościński, K. Zieliński, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 91–92.

<sup>57</sup> Tamże, s. 128–130.

<sup>58</sup> Cybertekst stanowi ważne odniesienie dla cyberpoezji. W przeciwieństwie do hipertekstu o charakterze eksploracyjnym, cybertekst ma możliwości konfiguracyjne i tekstoneczne, zakłada przedstawianie elementów i tworzenie tekstu. Cyberpoezji przypisują zatem ergodyczność.

<sup>59</sup> M. Mazur, *Cybernetyka a zarządzanie*, Warszawa 1968, s. 68. Zob. J. Trąbka, *W uniwersalnym kręgu cybernetyki*, Kraków 2001.

z informacji, zależnych z kolei od zbioru, z którego ten komunikat pochodzi<sup>60</sup>, nie jest on zatem organizowany przez jedną semiotyczno-semantyczną klasę, co również u Aarsetha i Bromboszcza wyraża się w użyciu podczas tworzenia tekstu innych znaków niż tylko werbalne. W przywołanej pracy tym ostatnim nadano wielkość, krój czcionki, kolor, udynamiczniono i uczyniono częścią większej oprawy graficznej, konstrukcji kinetycznej, kompozycji strukturalno-semantycznej opartej na budowie wyrazów z liter, przez co nie są one tak jednowymiarowe. Proces przekazywania komunikatów przez maszynę, która służy mi tutaj za zbiorczy przykład, jest oparty na dwóch filarach: różnorodności<sup>61</sup>, o poziomie monitorowanym szczególnie podczas zapośredniczonego przesyłu informacji od nadawcy do odbiorcy, oraz ciągłości<sup>62</sup>, świadczącej o długim i skutecznym działaniu układu.

Każdy komunikat różnoznakowy, (u Bromboszcza werbalny, obrazowy, dźwiękowy), aby zaistnieć w cyfrowym i sieciowym środowisku i być też odebrany, musi realizować: po pierwsze, prawo równowagi w zakresie występowania cech niezbędnych do wykształcenia się konkretnego środka wyrazu, który jest jednoznacznie definiowalny, np. „a” to litera wyrażona w postaci graficznego znaku, odpowiadającemu określonymu fonemowi, do którego dodatkowo dołączono do dźwięk. Po drugie, prawo niezbędnej różnorodności w całym układzie, które świadczy o uporządkowaniu w dziele różnych środków wyrazu, świadomej koncepcji ich użycia i odbioru, np. przyporządkowanie koloru tylko do niektórych liter z alfabetu, a nie do wszystkich. Oba prawa tyczą się nie tylko form, ale także znaczeń przesyłanych komunikatów – zgodnie z zasadą równowagi różnorodności, każda informacja składająca się na komunikat musi być jednoznaczna (litera „a” – podstawowa, o wysokim potencjale wyrazotwórczym), ich zbiór natomiast – wedle reguły o niezbędnej różnorodności w konkretnej całości – może kryć za sobą wieloznaczność, ale kontrolowaną, aby nie wywołać chaosu informacyjnego (wyraz „co” utworzony po kliknięciu wybranych liter).

Maszyny, o których mowa, są nastawione na długotrwałe i produktywne działanie. Organizacja własności składających się na pojedynczy środek wyrazu, np. barwa wyrażająca obrazowość oraz ilość środków przekazu, np. przewaga znaków

---

<sup>60</sup> W. Ross Ashby, *Wstęp do cybernetyki*, tłum. B. Osuchowska, A. Gosiewski, Warszawa 1961, s. 176–178.

<sup>61</sup> Tamże, s. 181–183.

<sup>62</sup> Tamże, s. 229.

literowych nad dźwiękowymi, ale też stopień jasności pojedynczego przekazu przy spójności tematycznej całego układu, okazują się niewystarczające. Trzeba zatem jeszcze wyznaczyć ramy tej strukturalno-semantycznej różnorodności<sup>63</sup>, np. wykorzystanie liter z alfabetu łacińskiego, nie polskiego, dwuszeregowego, określić relacje między nimi (regulacja)<sup>64</sup>, np. litery ułożone równomiernie, przyporządkowane do każdego okienka kwadratowej tabeli, po naciśnięciu zmieniają się w stałym rytmie, wreszcie wyodrębnić sposoby wzajemnego oddziaływania (sterowanie)<sup>65</sup>, np. uruchamianie dzieła poprzez kliknięcie litery myszą, co razem ma eliminować szum i zniekształcenia deformujące komunikat. Trzeba przesłać kod od nadawcy przez kanał (np. płytę kompaktową, system zarządzania treścią) do użytkownika, który dekoduje, odbiera i zawsze wzmacnia formę i znaczenie informacji w mózgu<sup>66</sup>, dzięki wykształconym w ciągu życia zdolnościom intelektualnym. Inaczej ujmując, w cybernetyce operuje się pojęciem *komunikacji* – przekazywania mnogich i różnych pod względem struktury i semantyki informacji przez medium-maszynę – co jest także bliskie idei cybertekstu, zarządzającego zbiorem słów i materialnym nośnikiem, które w przypadku poezji cybernetycznej są grupą tekstowych (literowych), obrazowych i dźwiękowych znaków nadawanych drogą komputerową i sieciową.

Aarsethowski i Bromboszczowski wytwór – niczym maszyna – jest układem zamkniętym, wydzielonym zarówno z realnej, jak i cyfrowo-sieciowej przestrzeni, ale działającym nieokreślenie długo. O pierwszym lub drugim przypadku decyduje odbiorca eksplorując, konstruując tekst, co daje w przypadku utworu *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) ogrom możliwości, a dokładnie aż: 22452257707354557240087211123792674816 wariacji. Komunikacja to *de facto* przekazywanie owej różnorodności. W cybernetyce, cybertekście, systemie poezji cybernetycznej zakłada się jej dokładną organizację zarówno na poziomie pojedynczej struktury i semantyki, jak i ich zbioru, w którym trzeba szczególnie ustalić aspekt ilościowy, jakościowy elementów, ich ułożenie, wzajemne wpływy, dodatkowo cały układ-wytwór powinien być wyregulowany, aby działał w odpowiedni sposób, i wysterowany, żeby realizował wyznaczony cel.

---

<sup>63</sup> Tamże, s. 354–363.

<sup>64</sup> Tamże, s. 339–344.

<sup>65</sup> Tamże, s. 298–302.

<sup>66</sup> Tamże, s. 373–376.

Na płaszczyźnie tekstonów albo przed momentem uruchomienia właściwego mechanizmu w tworze Bromboszcza, tej organizacji dokonuje autor, który dysponuje zasobem formalno-znaczeniowym i medium, on też przyjmuje rolę interpretatora otaczającego go świata i tworzy z jego szczątków dzieło, w którym maszynę rozpatruje się metaforycznie, poprzez dynamiczną relację między zbiorem znaków, nośnikiem a operatorem, oraz realnie, gdyż jest ona fizycznym elementem tego układu, w postaci komputera, modemu, routera, ale także innego medium. Według mnie najważniejszym medium jest druk – papier, który nie jest już neutralnym nośnikiem danych. Cybertekst objawia się też zatem na poziomie działań autora, choć jego ustalonym adresatem jest odbiorca – to on na poziomie skryptonów, po uruchomieniu dzieła wdraża przedstawione założenia cybernetyki. Podczas recepcji najpierw dekoduje autorski przekaz, rozszyfrowuje, by potem „odbić się” od zasad semiotyki cybernetycznej w stronę semiotyki Peirce’owskiej, której załóżek niewątpliwie tkwi w pierwszej.

Triadyczna struktura znaku Charlesa S. Peirce’a: środek przekazu (to, co postrzegane jako znak, dowolne zjawisko), przedmiot znaku (to, co znak zastępuje, także dowolny twór ludzkiego umysłu), interpretant (znaczenie znaku)<sup>67</sup>, przypomina tę cybertekstową: medium, znak słowny, operator. Otwierają one przed odbiorcą nowe możliwości analizy i interpretacji. Pewien zakres swobody ma także autor, ograniczany zawsze przez medium, np. w kwestii planowania aktywności użytkownika, który może np. zapisać wyrazy i stworzyć zbiór, resetując jednocześnie całe dzieło. W związku z tym twórca w tekstonach zawarł komunikat w duchu semiotyki Peirce’owskiej, która jest moderowana przez semiotykę cybernetyczną (logiczną, ścisłą), natomiast odbiorca w pierwszej fazie techniczno-technologicznej recepcji skryptonów korzysta z tej drugiej, włączającej jednocześnie tą pierwszą, odtąd dominującą. Wedle zasad cybernetyki znak zawsze stanowi zewnętrzną formę myśli i tworzy relację triadyczną: materia lub jakość, w której przejawia się znak, jego przedmiot oraz myśl interpretująca, będąca *de facto* znakiem, przez co jego istnienie zawsze pociąga za sobą kolejne (wieczna semioza).

---

<sup>67</sup> Ch. S. Peirce, *Klasyfikacje znaków*, tłum. R. Mirek [w:] *Wybór pism semiotycznych*, wyb. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 130–175. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994. Zob. T. Komendziński, *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C.S. Peirce’a między precepcją a recepcją*, Toruń 1996.



W odniesieniu do tworu *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) tłumaczy to istnienie wielu znaków literowych, obrazowych i dźwiękowych, funkcjonujących w cyfrowo-sieciowej przestrzeni o elastycznej, plastycznej oraz dynamicznej infrastrukturze. Umieszczono w niej kwadratowy diagram, a w nim litery, przypisano im kolory i dźwięki oraz dołączono mechanizm kinetyczny, po uruchomieniu którego odbiorca może w dowolny, ale logiczny sposób tworzyć wyrazy (na zasadzie „słów wyzwolonych” i kultu rzeczowników Filippo Tommaso Marinettiego<sup>68</sup>). W związku z tym tekst-maszynę należy z co najmniej dwóch powodów uznać za pojęcie złożone. Po pierwsze, na poziomie tekstonek i skryptonów działa w obrębie dwóch równorzędnych systemów semiotycznych: cybernetycznego – przetwarzającego i przekazującego informacje, ustalającego relacje przyczynowo-skutkowe, oraz Peirce’owskiego – formo- i znaczeniowótórczego. Po drugie<sup>69</sup>, analizie i interpretacji podlega nie tylko struktura i semantyka użytych znaków, ale także działanie mechanizmu przy uwzględnieniu techniczno-technologicznego aspektu i – przede wszystkim – relacji znaków i ich wzajemnych oddziaływań. W tej perspektywie twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) znacząco wychodzi poza autorski cel gry i zabawy – staje się dla odbiorcy przestrzenią, w której tworzy własne teksty ewoluujące w różnych kierunkach, co świadczy o dynamice dzieła, a także pracy, jaką wykonuje jako maszyna.

Nadrzędnym celem tego typu wytworów-urządzeń jest komunikacja na linii: człowiek – aparat, a nawet aparat – aparat, bowiem komunikaty wysyłane przez maszyny są zamierzonymi zachowaniami informacyjnymi, wynikającymi z ich konstrukcji. W związku z tym, jak twierdzi Umberto Eco, aparat jest narzędziem semiotycznym. Istnieje w nim uprawniony, niezbędny system sygnifikacji<sup>70</sup> – transmisji

---

<sup>68</sup> Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 138–139.

<sup>69</sup> E. Branny-Jankowska, *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, Kraków 2009, s. 80–87.

<sup>70</sup> U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009. Zob. także: T. Wójcik, *Prakseosemiotyka. Zarys teorii optymalnego znaku*, Warszawa 1968, s. 61. Szczególnie ważną dla moich rozważań koncepcję wysunęła prakseosemiotyka, wedle której komunikatem jest nie tylko twór człowieka, ale i aparatu, stworzonego do realizacji tej funkcji w stopniu zaawansowanym, co ogólnie dopuszcza zaistnienie zjawiska dialogiczności między tymi podmiotami. Mimo że teoria ta w dalszych punktach opiera się na znaku optymalnym, który już nie odpowiada temu użytemu w poezji cybernetycznej, ze względu na jego ograniczenie, a wielość, różnorodność i dynamikę drugiego, to samo

znaków wywołujących reakcję interpretacyjną, co prowadzi albo do komunikacji symbolicznej, albo binarnej, albo innej zautomatyzowanej komunikacji komputerowej i sieciowej, które – choć w pierwotnych założeniach są różne, oscylują między otwartością a konkretyzmem – pełnią nadrzędne cele pragmatyczne.

To oznacza, że cybertekst, hipertekst, twory poezji cybernetycznej – w szerszej perspektywie – funkcjonują w obrębie dwóch modeli komunikacyjnych: przekazu sygnałów Claude’a Elwooda Shannona i Warrena Weavera (1948)<sup>71</sup>, oraz nowego, jeszcze nienazwanego, łączącego cechy komunikacji interpersonalnej i masowej w środowisku cyfrowo-sieciowym<sup>72</sup>. Ten pierwszy jest wzorcowy, pierwotnie odnosząc się do transmisji sygnałów w układach technicznych (telegraf, telefon). Potem został zaadoptowany do opisu komunikowania międzyludzkiego, wychodząc poza przekaz pisany, wypowiedź ustną i obejmując wszelki tekst kultury. Tak można także określić dzieło *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009), które jednocześnie wpisuje się w schemat transmisji przekazu Shannona i Weavera, pod warunkiem, że w recepcji, będącej *de facto* komunikacją między autorem a odbiorcą, umniejsza się odbiór tworu w sieci, czyli tzw. odbiór zbiorczy.

Modyfikując założenia badaczy wedle mojej propozycji, proces odbioru rozpoczyna *źródło informacji (nadawca)*. Przekaz następnie jest przekształcany przez *nadajnik* (komputer) w kod komputerowy (*sygnał* przetworzony w formę cyfrową), który dostosowany do *kanalu/medium* (modemu lub routera – sieci, ale też komputera) jest prowadzony przez niego do *odbiornika* (komputera, modemu lub routera). Ten – w aspekcie techniczno-technologicznym – rekonstruuje przekaz z *odebranego sygnału*. Następnie komunikat dociera do *adresata*, który dokonuje pełnej dekonstrukcji: analizy i interpretacji tekstu w duchu założeń semiotyki cybernetycznej i Peirce’owskiej. Co istotne, sygnał jest wrażliwy na zakłócenia (*szumy*), które – według mnie – nie wynikają wyłącznie z problemów technicznych, ale także językowych – z niezgodności znaczeń i form założonych przez autora, a odbieranych przez użytkownika. Ponadto,

---

postrzeganie procesu komunikacji uznają za postępowe, niezbędne do pojmowania procesu wymiany informacji także między autorem, tworem cybernetycznym a odbiorcą.

<sup>71</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004, s. 57–58. Zob. C. E. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, „The Bell System Technical Journal” 1948, Vol. 27, Iss. 3, s. 380.

<sup>72</sup> G. Cardoso, *The Media in the Network Society: Browsing, News, Filters and Citizenship*, Lisbon 2006, s. 141–145.

zakłóceniem w opinii autora będzie próba przekroczenia jego kompetencji przez odbiorcę i wprowadzenia do dzieła strukturalno-semantycznych niewdrożonych przez twórcę koncepcji, które można tam zrealizować, np. tworząc w dziele nie tylko pojedyncze wyrazy, ale literowe teksty.

Generalnie, odbiorca w takiej interpretacji modelu komunikacyjnego Shannona i Weavera jest pasywny, uzależniony od źródła, a jego czynności są zaprogramowane na etapie, kiedy dopiero zapoznaje się z tzw. techniczno-technologiczną instrukcją dzieła, jego elementarną wykładnią, co zakłada matematyczny, linearny, operacyjny system semiotyki cybernetycznej. Dopiero na dalszych etapach adresat jest aktywny, działa niezależnie, wielotorowo, zgodnie z systemem semiotyki Peirce'owskiej. Co ważne, w komunikacji zakłada się także istnienie *sprzężenia zwrotnego* – reakcję odbiorcy na komunikat nadawcy. W twórcach cybernetycznych odpowiedź użytkownika nie jest kierowana – jak przewiduje norma – do ich twórcy, a do tekstu-maszyny, który, prezentując przed nim swój mechanizm działania, własną kompozycję, tematykę wpisane przez artystę, staje się częścią czegoś, co nazywam autorstwem rozszerzonym. W tym sensie wytwór-urządzenie pełni rolę podmiotu w komunikacji z aktywnym odbiorcą.

Model Shannona i Weavera okazuje się jednak niewystarczający do opisu interesującego mnie aktu komunikacyjnego, aczkolwiek podniesione w nim kwestie: przekazywanie informacji przez medium między dwoma uczestnikami, techniczno-technologiczny aspekt komunikacji, pojęcie szumu, pojemności i przepustowości kanału/medium, obowiązują w rozważaniach na temat poezji cybernetycznej. Opisane przez nich formalizm, matematyczność, symetryczność tego modelu dotyczą wyłącznie medium i podstawowego działania tekstu-maszyny, a nacisk na procesy fizyczne, jakie zachodzą podczas łączności, wynikają ze związku omawianego typu liryki z cybernetyką, która ją dookreśla. Rozważania nad modelem komunikacyjnym poezji cybernetycznej należy więc rozszerzyć o inne konteksty badawcze.

W czasach szczególnej *mediamorfozy*<sup>73</sup> – przemiany mediów wskutek kompleksowej transformacji środków komunikowania z powodów techniczno-technologicznych, społecznych, kulturowych itp. – w jednej przestrzeni zaistniały dwie najważniejsze formy komunikacji medialnej: interpersonalna i masowa. Widać to także

---

<sup>73</sup> R. Fidler, *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Thousand Oaks 1997, xv. Zob. T. Goban-Klas, *Spoleczeństwo medialne*, Warszawa 2005, s. 32–34.

w kontekście poezji cybernetycznej: między nadawcą-autorem i tekstem-maszyną a odbiorcą lub wieloma odbiorcami w cyfrowo-sieciowej przestrzeni. Analogowy tom poezji cybernetycznej również postrzegam jako powstały pod wpływem estetyki digitalno-wirtualnej. Komputer i internet jakby stopiły w sobie różne środki komunikowania – od mowy, pisma, telefonu, po pocztę elektroniczną, komunikator internetowy i stronę WWW, od prasy, przez radio, do telewizji, powodując, że kryterium techniczno-technologiczne w opisie procesu przesyłania informacji nie jest już tak znaczące – istotne za to stały się zmienne role, jakie pełnią podmioty komunikacyjne. Powinno się współcześnie mówić o komunikacji interaktywnej. Nie da się jednak – ze względu na dużą aktywność środowiska cyfrowo-sieciowego – łatwo uchwycić jej modelu, dlatego można wskazać jedynie podstawowe cechy tego procesu wymiany informacji. Niezmienne jest istnienie w nim trzech elementów: twórcy (nadawcy), wytworu (przekazu) i odbiorcy.

*Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) to dzieło Romana Bromboszcza udostępnione użytkownikom na stronie internetowej jego grupy artystycznej Perfokarta. W tego typu pracach znaczenie podmiotów komunikacji zawsze jest w stosunku do tradycyjnej rozszerzone: właściwy autor tekstu jest zwykle indywidualny, a odbiorca, który w jej trakcie aktywnie działa, staje się twórcą mianowanym. Twór publikowany np. w internecie podlega jednocześnie masowej recepcji, co powołuje odbiorców i twórców zbiorowych połączonych jawną albo ukrytą komunikacją. Pierwsza jest rejestrowana np. na forach dyskusyjnych, gdzie dzieło jest komentowane, druga natomiast – immanentna odbywa się w eterze. Nadawca, przekaz, odbiorca funkcjonują w transmisji i recepcji<sup>74</sup> – dwóch konceptualizacjach medialnego komunikowania masowego według Denisa McQuaila, co tłumaczy też przepływ informacji w poezji cybernetycznej. W pierwszym modelu za szczególnie ważne uznaje ujęcie komunikacji jako procesu poznawczego, w którym przekazuje się i odbiera znaczenia w formule linearnej, sekwencyjnej. Wcale nie przeczy to systemowi omawianego gatunku liryki, bowiem jego odbiór dąży do stworzenia owej uporządkowanej, mnogiej, różnorodnej całości.

Widać to już na poziomie operacji na literach w Bromboszczowskim tworze, w którym dąży się do ułożenia wyrazu – spójnej całości. W mojej interpretacji modelu transmisji całość trzeba odkryć i stworzyć na zasadzie eksploracji, adekwatnie do

---

<sup>74</sup> D. McQuail, *Mass Communication Theory*, London 2010, s. 69–75.

analizy i interpretacji informacji zawartych w komunikacie. Egzemplifikacją takiego modelu transmisji jest konceptualizacja (1963)<sup>75</sup> dokonana przez Gerharda Maletzke, który uwzględnił w komunikacji: czynniki społeczne i psychologiczne, wzajemne postrzeganie się podmiotów, przynależność do grup środowiskowych, szereg relacji zwrotnych między nadawcą a odbiorcą, dwukierunkowy charakter powiązań między środkami przekazu a adresatem.

Z powyższego za szczególnie istotne uznaję dostrzeżenie czynników zewnętrznych i wewnętrznych, które mają wpływ na proces przesyłania informacji, np. recepcja Bromboszczowskiego tworu przez literaturoznawcę będzie znacząco różniła się od konceptu autora, który z wykształcenia jest kulturoznawcą i filozofem. Po drugie, odbiór może być także uzależniony od płci, wieku, poziomu wykształcenia itp. Ponadto Gerhard Maletzke podkreśla wagę samego aktu twórczego, indywidualnej organizacji środków wyrazu i informacji oraz dopasowania jej do ograniczeń, które są determinowane także przez medium. Wzajemna zależność środków wyrazu jest w komunikacji kluczowa, co oznacza, że artysta tworząc swoje dzieło, zawsze ma na uwadze główny środek przekazu. Są to niewątpliwie kwestie warsztatu twórczego. Bromboszczowi bliska jest zatem nomadyczność autora, jego pracowitość, która zastąpiła natchnienie, rzemieślniczość sztuki pisarskiej, bogactwo jej tworzywa, eksperymentatorski sznyt<sup>76</sup>. W dużej mierze podyktowane jest to przez medium, wymagające fachowej znajomości sprzętu, wewnętrznej budowy systemu, jego obsługi, umiejętności abstrakcyjnego i logicznego myślenia oraz kreatywności.

Oprócz tego niemiecki naukowiec przełamuje – bardziej niż miało to miejsce w dotychczasowych teoriach – dystans i bierność między nadawcą, jego przekazem a odbiorcą. Mimo że ich łączność jest zapośredniczona, wyróżnia ją większa responsywność. Poezja cybernetyczna nie zakłada bowiem bezpośredniej komunikacji z autorem, tylko tekstem-maszyną, co poniekąd realizuje model Maletzkego. Badacz nie podejmuje jednak problemu intensywnej wymienności ról nadawczo-odbiorczych przez autora, jego twór oraz adresata, co widać np. w pracy *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009). Odbiorca, uruchamiając litery, najeżdżając na konkretne kursorem myszy, tworzy wyrazy, stając się kreatorem tekstu.

---

<sup>75</sup> T. Goban-Klas, *Media...*, dz. cyt., s. 63. Zob. G. Maletzke, *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg 1963.

Zmianę roli odbiorcy w komunikacji pokazuje za to drugi z modeli – recepcyjny, zgodnie z którym przekaz zawsze jest otwarty i wieloznaczny, a jego interpretacja zależna od kultury i wiedzy o świecie adresata. Propagatorem takiego ujęcia jest Stuart Hall (1980)<sup>77</sup>, który stwierdził, że komunikat podlega indywidualnemu odbiorczemu usemantycznieniu, odbiegającemu od autorskiego przekazu, albo tylko częściowo się z nim pokrywającemu. Novum stanowi tutaj zrównanie pierwotnego tworu z jego allotworami, a co za tym idzie kompetencje adresata tożsame są kompetencjom twórcy, a analiza i interpretacja stają się jednocześnie kreacją, dla której najważniejszym punktem odniesienia zawsze będzie przekaz autora. Podobnie zresztą skryptyony mają swoje źródło w tekstonach, co świadczy o tym, że ten model najlepiej wychwytuje ciągłą przemienność ról komunikujących się podmiotów.

Chcę przez to powiedzieć, że recepcja dokonuje się w umyśle odbiorcy poprzez tekst kultury, inicjując kontakt z pierwowzorem przy użyciu tego samego kodu, wskutek czego zmienia się rola podmiotu. Interpretacja czyni odbiorcę twórcą, z tą jedną różnicą, że działanie najczęściej odbywa się wewnątrz autorskiego utworu, zachowując jego podstawowe prawa, analiza i interpretacja natomiast przekracza jego ramy, przez co utwór na poziomie strukturalno-semantycznym jeszcze bardziej się otwiera.

Bromboszczowski twór z pewnością da się ująć z tych dwóch perspektyw: aktywny odbiorca wykracza poza autorski koncept, tworząc z wyrazów tekst. Maszyna, niejako „rozszerzając” umysł twórcy, tworzy wykaz wszystkich dających się ułożyć wyrazów, jednak ich zestawienie w różnych kombinacjach jest już dla urządzenia kłopotliwe. Stąd wynika nadrzędna, twórcza rola odbiorcy, który staje się autorem także wtedy, kiedy w procesie analizy i interpretacji nie traktuje tworu jako gry i zabawy, jak chce tego Bromboszcz, uznając go za metaforę *perpetuum mobile*, dzięki czemu twór zyskuje głębszy, filozoficzny wydźwięk.

Model George’a Gerbnera z 1956 roku prezentuje jeszcze bardziej otwarty proces komunikacji<sup>78</sup>. Autor wskazuje na łańcuchowo-rozszczepiający się charakter przepływu informacji, całkowicie zakłócający jego linearność, na podobieństwo

---

<sup>77</sup> T. Goban-Klas, *Media...*, dz. cyt., s. 70. Zob. S. Hall, *Coding and Decoding in Television Discourse* [w:] *Culture, Media, Language*, ed. by S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, London 1980, s. 197–208.

<sup>78</sup> T. Goban-Klas, *Media...*, dz. cyt., s. 70–72. Zob. G. Gerbner, *Toward a General Model of Communication*, „Audio Visual Communication Review” 1956, Vol. 4, No. 3, s. 171–199.

hipertekstowego systemu w poezji cybernetycznej. Według tego węgierskiego naukowca informacja to zorganizowana częśćka jakiegoś szerszego zdarzenia, zależna od jego kontekstu i indywidualnego wyboru odbiorcy, który pozostaje pod wpływem zewnętrznych (kulturowych, społecznych itp.) oraz wewnętrznych (wiedza, emocje itp.) czynników, co czyni ją jednostką subiektywną.

Tak definiowana informacja przypomina leksję. Podczas przekazu do odbiorców zmienia się: rozwija, redukuje bądź zawiesza. Stanowi więc część większego systemu powstałego na bazie różnych mediów (analogowe, cyfrowe, *digitalno*-sieciowe), które jednocześnie wpływają na strukturę i semantykę leksji. W modelu Gerbnera komunikację ujęto w sposób totalny i nadano jej hipertekstowy charakter. Nie dotyczy ona wyłącznie wymiany informacji między podmiotami, odnosi się bowiem do postrzegania przez człowieka świata, które zawsze jest fragmentaryczne, uwarunkowane przez socjoekonomię, społeczeństwo, edukację, kulturę, w której wzrastała i żyje jednostka, dalej jej *physis* i *psyche*. Wszystko to powoduje, że nadawany przez człowieka przekaz jest zawsze częściowy. Poza tym informacja zawsze jest zorganizowana w ramach procesu – wielokierunkowego, wielostrukturalnego i wieloznacznego – który przypomina hipertekst, nadając samemu komunikowaniu charakter łańcuszkowo-rozwidlający.

Komunikat funkcjonuje bowiem na dwóch poziomach: Bromboszczowski twór za sprawą medium trafia do odbiorcy w tradycyjny, liniowy sposób. Respons jest taki sam, zakłada jedynie odwrócenie kolejności (łańcuch) oraz zmianę roli odbiorcy w nadawcę. Każdy adresat informacji, aby ją później przekazać, staje się jednocześnie jej twórcą, co czyni go także użytkownikiem cybernetycznego dzieła. Jego rozszczepienie – mnogość form i znaczeń – następuje natomiast w trakcie działania, analizy i interpretacji dzieła przez odbiorcę.

Podsumowując, wskazane i omówione modele komunikacyjne dają pewien obraz sposobów i form przekazywania informacji w poezji cybernetycznej, hipertekście i cybertekście. Shannon oraz Weaver podkreślili wagę czynników techniczno-technologicznych od strony komunikatu, jego struktury i semantyki, medium oraz samego przesyłu danych. W modelu syntetycznym ujęto komunikację jako proces, w którym za najważniejsze uznaje się: organizujące się w czasie – poznanie, które nigdy nie jest pojedyncze (model transmisji); zmienne społeczno-kulturowe, psychologiczne nadawcy i odbiorcy, odmienności formalno-znaczeniowe przekazu

i medium (model analityczny Maletzkego); lokowanie atrybucji oraz konstruowania semantyki po stronie odbiorcy (model recepcji; model kodowania i dekodowania Halla); indywidualność informacji, wielokierunkowość procesu, zmienność funkcji nadawczo-odbiorczych (model percepcji George'a Gerbnera).

Daje to podstawę do opisu funkcjonowania triady: autor, twór, odbiorca w komunikacji, która, odbywając się w cyfrowo-sieciowym świecie lub rzeczywistości nią zainspirowanej, dotyczy poezji cybernetycznej. W obrębie tego gatunku wymiana informacji odbywa się w dwóch cyklach:

1. autor za pomocą komputera „ucyfrawia” twór i udostępnia go albo na nośniku *digitalnym*, analogowym, albo na stronie internetowej, w ten sposób czyniąc dzieło dostępnym dla wielu odbiorców (komunikacja masowa);
2. każdy z adresatów dokonuje recepcji dzieła: analizy, interpretacji, a także podejmuje działania informacyjne, mające swoją formę, treść, wysyłane parcjalnie, w odpowiedzi na „reakcję”, czyli zmianę tworu, kiedy pojawiają się nowe struktury i semantyki albo za sprawą kinematyki, która przekształca dotychczasowe funkcjonowanie mechanizmu, dodaje lub odejmuje nową opcję ruchu dla użytkownika.

W cyklu drugim odbiorca komunikuje się z autorem i jego tekstem-maszyną (komunikacja interpersonalna). W response na analizacyjno-interpretacyjny akt albo działanie adresata podmioty te wysyłają kolejny, podlegający następnemu odbiorowi, modyfikacji i przesyłce, co generalnie świadczy o wymienności ról podmiotów się komunikujących.

Interpersonalna wymiana informacji między twórcą, dziełem a odbiorcą – która budzi wątpliwości wielu badaczy<sup>79</sup>, a dla mnie jest jak najbardziej możliwa – stanowi

---

<sup>79</sup> Jednym z nich jest Henryk Greniewski, który podaje w wątpliwość uznanie każdego sygnału wysyłanego przez maszynę za wyrażenie, co narusza podstawy dialogiczności między urządzeniem a człowiekiem. Zob. H. Greniewski, *Elementy cybernetyki sposobem niematematycznym wyłożone*, Warszawa 1959, s. 134. Uważam, że proces wymiany informacji między podmiotem ludzkim a aparatem wymaga szczególnej postawy tego pierwszego, który powinien w tej relacji nastawić się to, co interpretowalne. Czynnikiem ten jest ważny także w komunikacji na linii człowiek – człowiek, kiedy elementy komunikatów niewerbalnych są *de facto* selekcyjonowane i podłączane do nadrzędnego komunikatu werbalnego, celem uspołnienia pewnej przekazywanej całości. Nie wszystkie przecież zachowania, choć rejestrowane, podlegają głębszej interpretacji przez odbiorcę; eliminuje się je tak, jak



również przykład komunikacji intrapersonalnej. To dialog z samym sobą, który służy wewnętrznemu poznaniu, uporządkowaniu, przeistoczeniu jednostki w trakcie odbioru dzieła. Komunikacja staje się procesem wielokrotnie złożonym, co udowadnia Bromboszczowski utwór: stworzony w *digitalnym* środowisku przez poznańskiego artystę został udostępniony w sieci wielu odbiorcom (komunikacja masowa).

Jako odbiorca standardowo uruchamiam dzieło i klikając konkretne litery, najjeżdżając kursorem na niektóre z nich, zatrzymując je – już inicjuję komunikację interpersonalną. A nawet intrapersonalną – indywidualnie tworzę bowiem wyrazy, a nawet teksty w oparciu o zewnętrzny system literowy (alfabet) oraz architektonikę, jej wizualność, brzmieniowość, maszynierię zaprojektowaną przez autora. Jak widać, autor wykonał program komputerowy, obsługiwany przez dane medium, którego nie można tu oddzielić od tworu. Tym samym jako odbiorca podejmuję z nimi dialog, który prowadzony wewnątrz oparty jest na zasadach twórcy, a na zewnątrz jako interpretator mam większą swobodę w komunikacji, mogę ze sobą dialogować, np. na temat relacji między technocybernetyką ujętą w dziele a biocybernetyką układu biologicznego.

W świetle powyższego komunikacja bezdyskusyjnie jest procesem, w którym fizyczne, realne, wyraźne granice między nadawcą a odbiorcą, przekazem, medium mieszają się z intelektualnymi, immamentnymi, niestałymi sposobami wyznaczania tych podmiotów i elementów procesu wymiany informacji.

Warto odnieść się tu do jednego z najnowszych wzorców komunikacyjnych, skupionego wokół kwestii kierunku przepływu informacji. Najbliższa cybertekstowi, hipertekstowi i poezji cybernetycznej okazuje się być konsultacja<sup>80</sup> – model cyfrowo-sieciowy, interaktywny, silnie aktywujący odbiorcę, który szuka danych w centrum informacyjnym. Utożsamiam z nim Bromboszczowski twór, którego gatunek już sygnalizuje adresatowi formę i tematykę, do zakresu jakich ograniczył swój wybór, a dalsza recepcja tylko znacząco je poszerza. To oznacza, że centrum nadawcze zawiera zorganizowaną, mnogą, różnorodną bazę danych (np. twór cybernetyczny, hipertekst, cybertekst), którą odbiorca samodzielnie przeszukuje, podążając za swoim celem.

---

pozbywa się sygnałów maszyny o niemocy sensotwórczej, wynikających przede wszystkim z jej działania. Ich istnienie według mnie wcale nie zaprzecza dialogiczności między tymi podmiotami, o czym pisał np. Pierre Naville. Zob. P. Naville, *Spoleczne skutki automatyzacji. Problemy pracy i automatyzacji*, tłum. N. Gubrynowicz, Warszawa 1968, s. 243–244.

<sup>80</sup> J. L. Bordewijk, B. van Kamm, *Towards a New Classification of Tele-Information Services*, „Intermedia” 1986, Vol. 14, No. 1, s. 16–21. Zob. T. Goban-Klas, *Media...*, dz. cyt., s. 77–79.

Uważam, że poezja cybernetyczna dowodzi, że maszyna nie jest wyłącznie urządzeniem wykorzystywanym do przesyłania przekazów, a stanowi istotne rozszerzenie kompetencji nadawcy i sama nabywa takie kompetencje<sup>81</sup>. W związku z tym przyjęta w pracy definicja *komunikacji* dotyczy perspektywy *de facto* konstruktywistycznej<sup>82</sup>, obejmując nie tylko ludzi, ale także obiekty nieożywione, np. maszyny, które – jako że są tworzone, używane przez człowieka, sprzężone z nim – należą do zjawisk społeczno-kulturowych. Ponadto, komunikacja stanowi proces wymiany informacji i działanie jednocześnie: racjonalne, społeczne, symboliczne, ale też intencjonalne, podlegające interpretacji. Wobec tego twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) jako narzędzie o charakterze symbolicznym, używanym przez Bromboszcza i jego odbiorców, inicjuje komunikację – procesy działań, analiz i interpretacji społecznych, regulowane przez zasady pozwalające porozumieć się podmiotom, konstruujące rzeczywistość, wiedzę o niej, która w tym przypadku głównie koncentruje się wokół dzieła jako czystej gry znaczących<sup>83</sup>.

A zatem systemowość – jedna z naczelných własności hipertekstu – wykazana przez istnienie jego podobieństwa do zmechanizowanego, funkcjonalnego cybertekstu, szczególnie za sprawą zorganizowanego aktu komunikacji i komunikacji masowej pociąga za sobą kolejną cechę – interaktywność. Zgodnie z tym, jak ujmowano ją w literaturze, określam nią wzajemne oddziaływanie komunikujących się stron, tj. relacje między autorem, jego tworem-mechanizmem a odbiorcą, w wyniku której zachodzą zmiany: semantyczne (mentalne lub realne przekształcenia znaczeń dzieła analogowego lub cyfrowego), strukturalne (dotyczą przebudowy form według powyżej koncepcji),

---

<sup>81</sup> T. Wójcik, *Prakseosemiotyka...*, s. 47–48. Tę integrację maszyny z nadawcą uprawomocnia fakt, iż nie jest ona – w świetle prakseosemiotyki – antropomorfizowana, wszelkie działania komunikacyjne np. wysyłka, odbiór danych nazywane są funkcjonowaniem, co urealnia ten proces, relacje jego podmiotów czyni bardziej logicznymi. W całej pracy zjawisko komunikacji, jej elementów i podmiotów postrzegam właśnie w wymiarze ich funkcjonowania.

<sup>82</sup> M. Wendland, *Konstruktywizm komunikacyjny*, Poznań 2011, s. 204. Komunikacja, o której mowa w całej pracy, bazuje *de facto* na programowaniu neurolingwistycznym, w którym każde zachowanie traktuje się jako akt komunikacyjny, co wskazuje na przekonanie o relatywistycznym charakterze języka i percepcji rzeczywistości. Zob. Pikor-Niedziałek M., *Jak efektywnie przekazywać swoje myśli: przykład negacji i implikacji* [w:] *Podkarpackie Forum Filologiczne*, seria: *Językoznawstwo*, pod red. G. Kleparskiego, R. Kiełtyki, Jarosław 2010–2011, s. 195–196.

<sup>83</sup> M. Wendland, *Konstruktywizm...*, dz. cyt., s. 207.

organizacyjne (restrukturyzacja układu, reorganizacja sektorów formalno-znaczeniowych) oraz ponadukładowe (badanie odniesień między dziełami).

Wnoszę również, że interakcja ma dwa wymiary: techniczny, związany z doborem środków do kontaktu, oraz psychologiczny, połączony z ideologią, emocjonalnością, intencjonalnością podmiotów i elementów komunikacyjnych, czyli nadawcy, odbiorcy oraz tworu. Co ważne oraz interesujące, interaktywność należy także rozpatrywać jako zjawisko wynikające z zapośredniczenia medium, zachodzące między człowiekiem a realną lub metaforyczną antroposferą elektroniczną<sup>84</sup>.

W zakresie moich badań mieszczą się procesy odbywające się w cyfrowo-sieciowym środowisku albo rzeczywistości nim podyktowaną, w których funkcjonuje człowiek<sup>85</sup>. *Digitalno-networkowy świat*, tworzony w oparciu o realizowane w nim

---

<sup>84</sup> M. Ostrowicki, *Ontoelektronika*, Kraków 2013, s. 65.

<sup>85</sup> Należy pamiętać, że w całej mojej pracy cyfrowo-sieciowe środowisko jest fundamentalnym punktem odniesienia dla analogowej poezji cybernetycznej. Jej źródło bowiem leży w technice i technologii, ale czerpie też z nauki o systemach sterowania i mechanizmach komunikacji. Poezja i poetyckość cybernetyczna dają nowe spojrzenie na zjawisko, gdyż w efekcie połączenia tych działalności powstaje wieloznakowy, aktywny wytwór. Żyjemy bowiem w czasach, w których następuje upodobnienie zjawisk, wcześniej antagonistycznych. Co jednak ważne, mamy do czynienia nie tylko z konwergencją mimetyczną, kiedy media tradycyjne naśladują światy komputera i internetu, ale przede wszystkim z mimikryczną, w której przekazy multimedialne upodabniają się do wzorców percepcji swoistych dla odbioru przekazu analogowego. Zob. Fiut I. S., *Media @ Internet: szkice filozoficzno-medioznawcze z lat 2000–2006*, Kraków 2006, s. 134–136. W związku z tym analogowa poezja cybernetyczna powstała w drugiej fazie kontaktu realnego z cyfrowym, jej własności uległy filtracji, aby móc pokazać swoją kolejną odsłonę na papierze. Jest zatem odbiciem świata digitalno-networkowskiego w rzeczywistości. Ciągłe odniesienia do niego w mojej pracy pokazują, co poezja „na papierze” zyskała dzięki nowym mediom, co jest z nich przekładalne na świat fizyczny. Skutkiem obu rodzajów konwergencji jest bowiem przenikanie się własności obu światów, przez co zacierają się różnice pomiędzy nimi, codzienna aktywność ludzka zostaje silnie zmediatyzowana. Oddzielenie analogowej poezji cybernetycznej od cyfrowo-sieciowego świata jest zatem niemożliwe, ciągle wchłania się jego możliwości i je przetwarza. Według mnie relacja między mediami oraz relacja między artefaktem a odbiorcą stanowią sfery największych działań analogowych poetów cybernetycznych. Pracy podlega zatem estetyka nowomiedialnych twórców na papierze. To *de facto* dzięki środowisku cyfrowo-sieciowemu mogą być one nazywane neurotworami, rozwijają bowiem poznawcze kompetencje ich odbiorców. W mojej pracy będę zatem udowadniać, że analogowa poezja cybernetyczna, bazując na neuroplastyczności mózgu człowieka, przygotowuje do nowego percypowania rzeczywistości poprzez przeorganizowanie układu analizującego, stosując stymulację polisensoryczną w swoim dziełach. Udowadniają one, że człowiek staje się ekstensją technologicznych wynalazków.

ludzkie potrzeby i cele, przenosi typowe im formy, znaczenia, własności i możliwości do świata realnego, w którym także się dąży do zgoła innego, ale jeszcze pełniejszego, bo bardziej prawdziwego, ich urzeczywistnienia. W związku z tym cyfrowo-sieciowe medium, za pośrednictwem którego człowiek bytuje oraz działa w komputerowej i internetowej przestrzeni, jest jednocześnie angażowane do konstruowania oraz uproblematyczniania świata fizycznego, gdzie organizuje się także jego egzystencję i aktywność, co dokonuje się właśnie przez interaktywność.

W takim ujęciu interaktywność istnieje w Bromboszczowskim tworze zarówno wtedy, kiedy układa się w nim pojedyncze wyrazy, tworzące naraz – nieprzekraczającą ramy dzieła – kompozycję tekstowo-obrazowo-dźwiękową, oraz tworząc już na kartce papieru dłuższy tekst. To, czego dokonuje się, aby wyeksponować możliwości i cechy języka, które w świecie *digitalno-networkowym* jeszcze bardziej rozwijane, w fizycznym – są wybiórczo traktowane albo całkowicie usuwane. Służy to przejrzystości i jednoznaczności komunikacyjnej, która nie jest czymś naturalnym, pochodzi z odgórnego ukierunkowania na takie sfery tekstu, które czynią go prostym i łatwym w odbiorze, przy pełnej świadomości, iż jest on wielowarstwowy, mnogi w strukturach, polisemantyczny.

Odbiór cyfrowej, a szczególnie analogowej poezji cybernetycznej zależy od zdolności percypowania rzeczywistości w oparciu o cyfrowo-sieciowe medium, które funkcjonuje w obu światach i gwarantuje interaktywność – działanie na poziomie operacji mentalnych i fizycznych, wyrażanych w postaci immamentnej (komputerowo-internetowej) albo materialnej (analogowej).

Przeгляд ujęć omawianego pojęcia hipertekstu pokazuje, że dotyczyło ono maszyny, tworu, autora, odbiorcy, i to między nimi nawiązywany był kontakt, który gwarantowały albo urządzenia, będące przepustką do świata *digitalnego, networkowego* z zewnątrz np. mysz komputerowa<sup>86</sup>, której pionierem był Douglas Carl Engelbart, oraz inne sprzęty i akcesoria komputerowe, albo linki – swoiste bramy wewnątrz komputerowo-internetowej rzeczywistości. Te ostatnie w ciągu lat zyskiwały szczególne własności: stworzono interfejs graficzny<sup>87</sup>, w którym skupiono się na

---

<sup>86</sup> D. C. Engelbart, *Augmenting Human Intellect: A Conceptual Framework*, Menlo Park–California 1962, s. 13.

<sup>87</sup> Committee on Innovations in Computing and Communications: Lessons from History, Computer Science and Telecommunications Board, Commission on Physical Sciences, Mathematics, and

wizualnych komponentach niezbędnych do wytworzenia komunikacji między użytkownikiem a komputerem. Ponadto, wyróżniono łącza endosemiczne i egzosemiczne<sup>88</sup>, w których pierwsze pogłębiają wiedzę, drugie odnoszą się do niej poprzez luźne asocjacje, wskazując jednocześnie na kierunki recepcji, można zatem dokładnie analizować i interpretować, wpływać na konkretną bazę danych albo badać oraz tworzyć jej zależności z innymi, czemu stale towarzyszy interaktywność.

Co ciekawe, wchłonęło się do niej także pojęcie *ergodyczności*<sup>89</sup> jako fizycznej i intelektualnej pracy, jaką odbiorca musi wykonać, aby odkryć strukturalno-semantyczną zawartość dzieła. To oznacza, że – oprócz tradycyjnie stawianych pytań: „jakim językiem napisano ten tekst?”, „o czym on jest?” – adresat jest zobowiązany dociekać, jak on został skonstruowany, co przekracza ramy standardowej recepcji. Konieczne jest posiadanie wiedzy z innych dziedzin, do których się ona odnosi, np. informatyki i automatyki, a nawet pogłębianie takich doświadczeń jak np. immersyjność (zanurzenie), teleobecność (zaistnienie), telematyczność (odczuwanie emocjonalne i sensualistyczne) w cyfrowo-sieciowym środowisku lub rzeczywistości noszącej jej znamiona. Ogólnie tworzy to zespół działań tzw. zewnętrznych, odnoszących się do funkcjonowania mechanizmu, oraz wewnętrznych, związanych z zabiegami formo- i sensotwórczymi, które stanowią o interaktywności.

Zakres aktywności odbiorcy w związku z dziełem decyduje o pojawieniu się kolejnej własności hipertekstu – dyspersyjności. Definiuję ją jako rozproszenie już w zastanej formie systemu, zawsze złożonej z wielu różnych środków przekazu, które dodatkowo rozprzestrzeniają się pod wpływem działań, analiz i interpretacji odbiorcy, co metaforycznie nazywam „zjawiskiem lawy”. Wybuchająca lawa z wulkanu rozchodzi się, zajmuje coraz większą przestrzeń, zastyga w różne kształty – podobnie jak użytkownik hipertekstu, który staje przed złożonym dziełem natury (cybernetycznym tworem), posiadającym własny system wulkaniczny (hipertekst), z łańcuchem kraterów (leksji), jakie za przyczyną działania geo- i biosystemu (ludzkiej pracy) uaktywnia się. Dokonuje się erupcja lawy, powstają kolejne formy i znaczenia, które organizuje tenże odbiorca.

---

Applications, National Research Council, *Funding a Revolution: Government Support for Computing Research*, Washington 1999, s. 109.

<sup>88</sup> Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 177.

<sup>89</sup> E. J. Aarseth, *Wstęp. Literatura...*, dz. cyt., s. 30.

Pojęcie *dyspersyjności* jest bliskie ukutej w przeszłości koncepcji „patrzenia na” i „patrzenia przez” tekst<sup>90</sup>. Według Richarda Lanhama pierwszy z typów wiąże się z konwencjonalnym przyjęciem formy, która jest nośnikiem sensu wypowiedzi. Drugi z rodzajów zakłada szerszy i głębszy odbiór tekstu. Mówię tu o wniknięciu w jego treści, które są jednocześnie zależne oraz autonomiczne względem zewnętrznej struktury wypowiedzi. W pierwszej fazie odbiorca dokonuje „patrzenia na” tekst.

W kolejnej urealnia się „patrzenie przez” niego. Z powodu uprzywilejowania treści, które są odkrywane podczas drugiego etapu, Lanham mówi o pozornej nierówności między zachodzącymi stadiami. Uznając ostatni etap za wartościowszy – chociażby ze względu na jego większą elastyczność – badacz tworzy hierarchiczny system. Równomierność treści na obu etapach jest dostrzegalna wówczas, gdy dokona się szerszej analizy. To oznacza, że komponenty – z obu rodzajów „patrzenia” – wzajemnie na siebie oddziałują. Ich waga jako istniejących składników – odwrotnie do ich własności, ról i znaczenia – jest porównywalna. O zmiennej decydują dopiero kontekst sytuacyjny i indywidualne preferencje. Bez względu jednak na wybór, odbiorca zawsze ma do czynienia z systemem, którego struktury i semantyki są rozproszone, liczne, wielorakie, dodatkowo architektonicznie uprzestrzennione, co dzięki operacjom mentalnym, fizycznym można w recepcji pogłębiać. Skutkiem tego hipertekst jeszcze lepiej się w tych wymiarach rozprzestrzenia.

Na dyspersyjność systemu wskazuje także Jane Y. Douglas. Badaczka odrzuca obiektywny paradygmat rzeczywistości, którą ujmuje formuła „albo – albo”<sup>91</sup>, i skłania się ku formule „i/i”<sup>92</sup>, czyli wyliczeniu. Dzięki tej kategorii zyskuje się jakościowo względne, ale ilościowo mnogie informacje. Odbierane dane nie podlegają zatem ostatecznej ocenie, hierarchizacji i kategoryzacji. Za istotny przyjmuje się bardziej ich byt. Tutaj rozproszeniu uległa przede wszystkim struktura systemu informacyjnego. Dalej amerykańska badaczka propaguje hasło „książek bez końca”<sup>93</sup>, które wprowadza na określenie tekstów – szczególnie hipertekstów – wyróżniających się wieloma zakończeniami lub punktami zamknięcia. Tutaj z kolei dyspersyjność ma natomiast charakter semantyczny, rozwinięciu ulega treść hipertekstu.

---

<sup>90</sup> R. A. Lanham, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago 1993, s. 5.

<sup>91</sup> J. Y. Douglas, *Understanding the Act of Reading: the WOE Beginner's Guide to Dissection*, „Writing on the Edge” 1991, Vol. 2, No. 2, s. 125.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tejze, *The End of Books – Or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*, Michigan 2000, s. 21.

Z angielskim pojęciem *close*, rozumianym nie jako „zamknięcie” lub „koniec”, a „bliski”, „blisko”, spotykamy się przy technice *close reading*<sup>94</sup> autorstwa tej samej badaczki. Zgodnie z założeniami, interpretacji podlegają tylko i wyłącznie forma oraz treść, którą reprezentuje tekst. Jego analiza jest fragmentaryczna, co oznacza, że technika wyraźnie eksponuje detal i szczegół. Wyróżnia się go wskutek uważnej lektury pojedynczych znaków językowych, wyrazów i zdań. Za równie istotną uznaje się także relację między wszystkimi wspomnianymi elementami. Ogółem, technika *close reading* jest zogniskowana wokół literalnego sensu tekstu, którego eksploracja bazuje na swobodzie, przez co efektywniej widać cel dzieła, niż poprzez analizę grupującą i hierarchizującą informacje według zewnętrznych standardów<sup>95</sup>. Mowa tutaj zatem o praktyce, która uznaje tekst za samoistny, znaczeniowy twór. Jego eksploracja wyklucza tradycyjne metody interpretacji, stąd analiza wypowiedzi przebiega z pominięciem historycznych, biograficznych, psychologicznych i socjologicznych wątków. W tym przypadku zwrócono uwagę przede wszystkim na dyspersję wynikającą z mnogości i różnorodności form oraz semantyk zawartych już w samym hipertekście, co na tym etapie recepcji pozwala odbiorcy skupić się na elementach, które, choć zaprojektowane przez autora, są od niego i innych zewnętrznych czynników niezależne oraz niezmiennie. Powinny zatem być dostrzeżone, opisane w tej postaci, aby później – jak wnoszę – użytkownik mógł je za sprawą działań, szerokich i głębokich analiz, interpretacji pomnożyć, co wyraża wielowarstwowość systemu. To stanowi z kolei o jego dyspersyjności nie tylko w kontekście horyzontalnym, ale także wertykalnym.

Generalnie, wszystkie wskazane możliwości hipertekstu świadczą o jego kolejnej ważnej cesze – aktywności. Wiązę ją z dynamizmem już na poziomie poszczególnych elementów systemu, np. pojedynczej leksji, linku, które razem czynią hipertekst zjawiskiem procesualnym.

W historii rozwoju hipertekstu szczególnie trzy koncepcje wskazują na taki jego charakter. Po pierwsze, Joyce’owskie pojęcie *skryptora*<sup>96</sup> jako bytu rodzącego się wraz z tekstem, uobecniającego się wyłącznie w aktualnym czasie, wyrażającego się tylko przez język, pozbawiającego go ostatecznej formy i sensu, zależnych od odbiorców,

---

<sup>94</sup> M. G. Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge–Massachusetts–London–England 2008, s. 164.

<sup>95</sup> I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London 1930, s. 203–204.

<sup>96</sup> M. Joyce, *Of Two...*, dz. cyt., s. 42–46.

którzy w ten sposób stają się nieskończeni poprzez swoje rozległe i głębokie działania, badania systemu.

Po drugie, na aktywność hipertekstu wskazuje określenie przez Nicka Montforta tekstu *przygodą*<sup>97</sup>: dynamiczną, niespodziewaną, wiążącą niebezpieczeństwo z kontrolą; po trzecie, kategoria *hiperuwagi* i *głębokiej uwagi*, które odznaczają się zmienną, raz krótkotrwałą, raz długotrwałą, koncentracją na przedmiocie, jaką powinien użytkownik systemu wykazać się względem jego elementów. Wszystkie trzy zagadnienia składają się na aktywne środowisko hipertekstowe oraz usposobienie i możliwości podmiotów w nim funkcjonujących, co stanowczo wykracza poza myślenie o systemie tylko i wyłącznie w kontekście dzieła, jego instancji autora i odbiorcy. Tak dynamiczne percypowanie, doświadczanie – według tych koncepcji – ma się odbywać w realnej rzeczywistości, w której *de facto* najpełniej realizuje się jeszcze jedna własność hipertekstu – procesualność.

Podsumowując, przywołane momenty z rozwoju teorii hipertekstu pokazują, jak na przestrzeni lat poszerzały się jego narzędzia, zakres ich funkcji, co naturalnie wpłynęło na ewolucję jego wytworów. Na tym etapie rozważań system ten był rozpatrywany głównie jako mechanizm, stąd pytanie brzmi: co takiego zawiera się w jego budowie, co składa się na jego działanie, aby mógł odznaczać się wskazanymi własnościami? To pozwoli z kolei wskazać pola odniesień dla teorii poezji cybernetycznej.

Multimedialność, za którą stoi wielość i różnorodność środków wyrazu, wynika z wysokiej zdolności hipertekstu do zarządzania taką właśnie ilością i jakością danych, co wiąże się z użyciem technologii i narzędzi cyfrowych do projektowania graficznego oraz przetwarzania skomponowanej muzyki elektronicznej. Najlepszym przykładem jest analizowany wcześniej twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009). Dzieło – choć uruchamia się w położeniu statycznym – po włączeniu przypomina ruchomą grafikę z elementami tekstowymi i dźwiękiem (*à la motion graphics*), za jej główną narrację odpowiada typografia kinetyczna, za sprawą której litery przybierają dynamiczną formę, przekształcają się w kolejne, nabierając cech antropomorficznych, osiągających swój zenit z chwilą tworzenia tekstów

---

<sup>97</sup> N. Montfort, *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge–Massachusetts–London–England 2005, s. 2.



z wyrazów, co wiąże z powstaniem nowej umysłowości, cyber-człowieka demonstrującego i artykułującego swój język w cyfrowo-sieciowym środowisku.

Za nielinearnością i niesekwencyjnością stoi natomiast projektowanie architektury informacji, co wiąże się kolejno z zasadami tworzenia treści i pozycjonowania danych. Te własności w Bromboszczowskim tworze najlepiej przejawiają się przy operacjach wyrazotwórczych: ciągłość zakłóca się przez – stale zmieniający litery – mechanizm, dający się opanować jedynie przez tego odbiorcę, który konstruuje językową jednostkę w określonych polach i momentach, kolejność za to przełamuje się poprzez możliwe tu wielokierunkowe jej tworzenie.

O systemowości decydują dwa inne układy: ekspertowy – w postaci programu komputerowego, wykorzystującego swoją bazę danych do interakcji z użytkownikiem, który w oparciu o nią rozszerza wiedzę i podejmuje decyzje, oraz centralny system nerwowy, czyli mózg człowieka. Ten pierwszy przyjmuje postać cybernetycznego tworu, jest on dynamicznym zbiorem wiedzy, przechowuje konkretne informacje (kolorowe litery i dźwięki), zapamiętuje relacje między nimi (kolejność liter w alfabecie, konkretne brzmienie przypisane do danego znaku językowego), dzięki interfejsowi łączy się z odbiorcą i reaguje na jego aktywność (wybór litery), dostarcza mu pulę kolejnych rozwiązań (możliwość wyboru wielu liter), co powoduje, że adresat podejmuje kolejne działania, eksploruje i dokonuje operacji wyrazo- i tekstotwórczych.

W tym kontekście dzieło Bromboszcza reprezentuje sztuczną inteligencję – klasyczny przykład zastosowania systemu ekspertowego, który bazuje także na założeniach cybernetyki. Za autorską i odbiorczą organizację tworu odpowiada także centralny system nerwowy i to jemu przypisywana jest nadrzędna względem innych mądrość<sup>98</sup>, która ostatecznie decyduje o efektywności i efektowności działań strukturyzacyjnych, usensowniających i kompozycyjnych. W przytoczonym przykładzie to odbiorca rozstrzyga, czy stworzony przez niego wyraz jest zgodny z normą językową, a tekst logiczny. W całościowej refleksji nad kreacją i recepcją tworów cybernetycznych uznaje się jednak za niezbędne istnienie obu systemów, które – choć czasami wzajemnie się zastępują – osiągają najlepsze efekty na drodze współpracy, co najlepiej wyraża się w określeniu mózgu jako duszy nowej maszyny<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996, s. 154.

<sup>99</sup> Tamże, s. 136.

Za interaktywność natomiast odpowiada komunikat. Powinien być skonstruowany w taki sposób, żeby stymulować odbiorcę do reakcji. W związku z tym twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) całkowicie, wręcz drastycznie, realizuje interaktywność przechodnią mocną<sup>100</sup>, wedle której odbiorca ma możliwość kształtowania zawartości przekazu w zakresie struktury i semantyki treści, gdzie autor właściwie udostępnił tylko narzędzia. Dodatkowo, takie wzajemne wpływanie na siebie komunikujących się stron jeszcze bardziej potęguje zjawisko konwergencji mediów, ich powiązania, przenikania, w skutek których zachodzi przepływ treści między różnymi platformami medialnymi. U Bromboszcza informacje są nie tylko tekstowe, ale też obrazowe, dźwiękowe, one także podlegają recepcji, np. kolory liter odpowiadają danym emocjom<sup>101</sup> (czerwień – dynamizm).

Za dyspersyjnością kryje się *de facto* koncepcja przestrzeni powiększonej<sup>102</sup>, którą w nieco zmienionej formule realizuje hipertekst. Według mnie chodzi ogólnie o obszar, zarówno fizyczny, jak i cyfrowy, na który nakłada się taka informacja, która jest dynamicznie zmienna. Mam na myśli wypełnianie przestrzeni ruchomymi, skokowymi danymi o charakterze tekstowym, obrazowym lub dźwiękowym, które znacząco rozszerzają powierzchnię w wymiarze fizycznym oraz pole doświadczeń zmysłowych i intelektualnych. W Bromboszczowskim tworze pojedyncze litery zamieniają się w wyrazy, a te w teksty, znakom wizualnym towarzyszą dźwiękowe, formy i znaczenia gromadzą się i pomnażają, wartości stałe zostają wyparte przez zmienne, co wymusza na odbiorcy odnalezienie się w mnogich i różnych wariantach rzeczywistości.

Za aktywnością stoi natomiast dynamika techniczno-technologiczna, pociągająca za sobą żywiłowy dyskurs. Medium i jego wytworem rządzi język, który nie jest wyłącznie mechanizmem do produkowania tekstów, obrazów i dźwięków. Sprzężony z procesami, jakie zachodzą w umyśle człowieka, dyskurs stał się narzędziem poznania. W tym ujęciu cybernetyczne dzieło ma wymiar

---

<sup>100</sup> D. Chateau, *Efekt zappingu*, tłum. I. Ostaszewska [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, pod. red. A. Gwoźdźcia, Kraków 1997, s. 161.

<sup>101</sup> S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 2012, s. 56.

<sup>102</sup> L. Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 597.

kognitywistyczny<sup>103</sup>: na potrzeby symulacji komputerowej autor wdraża ludzką inteligencję, która na poziomie odbiorcy modeluje mu i wyjaśnia własne procesy myślowe. Wszystko ma miejsce w aktywnym środowisku o poszerzonych możliwościach, co pozwala pogłębić wiedzę o umyśle i jego funkcjonowaniu, a czego bazą stał się właśnie hipertekst.

## 1.2. Organizacja tekstu – kulturowa teoria literatury

Choć w pierwszej i od razu zyskującej rangę uniwersalnej teorii hipertekstu, stworzonej w 1965 r. przez Theodora Holma Nelsona, uwzględnia się jego realizację nie tylko na ekranie komputera, ale także na papierze, to większość dalszych teorii dotyczy wyłącznie jego cyfrowo-sieciowej formy. Wskazać mogą jednak co najmniej trzy koncepcje, które przenoszą punkt ciężkości na fizyczny hipertekst.

Po pierwsze, mowa o analogowym komputerze o nazwie Memex<sup>104</sup>, opisanym w artykule *As We May Think* (1945) w czasopiśmie „Atlantic Monthly” przez amerykańskiego naukowca Vannevara Busha. Wymyślił on połączenie elektromechanicznych urządzeń sterujących, kamer, czytników, zintegrowanych na pulpicie dla tworzenia i czytania dużej ilości danych, zarejestrowanych na mikrofilmach, które są wzajemnie ze sobą połączone i mogą być uzupełniane o nowe, i udostępniane innym użytkownikom. Pomysł inspirowany jest pracą ludzkiego umysłu, jaki produkuje, przechowuje, bada oraz omawia skumulowane informacje. Memex był zatem zmechanizowanym prekursorem komputera osobistego, gromadził wiedzę i odtwarzał ją za pośrednictwem umieszczonych w dokumentach odsyłaczy, co czyni go analogowym protohipertekstem.

Materialną realizację systemu dostrzeżono także w modernistycznej literaturze, gdzie nagminnie podważano liniowy charakter druku<sup>105</sup>. Według Johna Slatina

---

<sup>103</sup> E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1995, s. 12–20.

<sup>104</sup> M. Nieć, *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Warszawa 2010, s. 73. Zob. V. Bush, *As We May Think*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20\(Life%20Magazine%209-10-1945\).pdf](http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20(Life%20Magazine%209-10-1945).pdf)>.

<sup>105</sup> J. M. Slatin, *Hypertext and the Teaching of Writing* [w:] *Text, Context, and Hypertext: Writing with and for the Computer*, ed. E. Barrett, Cambridge–Massachusetts 1988, s. 113.

nielinearność jest wpisana w samą istotę tekstu, na którego budowę składają się inne zwerbalizowane wypowiedzi, które – poprzez misterny splot – wzajemnie siebie ustanawiają. W świetle tej teorii obiektywna linearność nie ma racji bytu. Pojedynczy tekst stanowi zbiór notatek, komentarzy, opisów, studiów, których fragmenty – przyjąwszy jednocześnie funkcję leksji – tworzą umiarkowanie logiczny hipertekst.

Idąc za powyższym rozumowaniem, nie istnieje coś, co przebiega w sposób równomierny i ciągły (linearny). Ogólnie mówiąc, te „skoki” są powodowane wszelkimi powiązaniem lub dygresjami, czyli kolejnymi fragmentami notatek, komentarzy, opisów, studiów, które razem tworzą tekst. Zapisane w nim rozważania zawsze są przerywane. To pozostawia wyrwy – granice między jedną a drugą myślą. Kwestia sprowadza się tu do zachowania logiki myślowej. Wyznacznikiem tradycyjnego tekstu jest przecież nie tyle liniowość, co zachowanie spójności tekstowej. W hipertekście rozluźniono te semantyczno-logiczne związki. Uznając to za cechę dystynktywną, dopuszcza się możliwość jego realizacji także analogowo, na papierze.

Istotne dla dalszych rozważań wnioski sformułowała także polska badaczka – Agnieszka Przybyszewska. W swoim artykule *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach liberatury i hipertekstu* (2005) doszukiwała się związków między cyfrowo-sieciowym hipertekstem a liberaturą, określaną – za Fajferem, czyli twórcą koncepcji – „literaturą totalną”, w której „forma (kształt tekstu i książki, czcionka, kolor, faktura itp.) jest tak samo ważna jak treść i współtworzy znaczenie”<sup>106</sup>. W takim ujęciu dostrzegam chęć przekroczenia immanencji systemu hipertekstowego, którego struktura – ze względu na jej niematerialność – jest w środowisku *digitalno-networkowym* wysoce nieuchwytna. Przybyszewska, przywołując zjawisko liberatury, której istotę stanowi właśnie plastyczna, dynamiczna, niosąca znaczenie struktura, sugeruje, że hipertekst również odznacza się tymi cechami i może przyjąć formę analogową.

Ponieważ realizacja systemu w tej postaci pozostaje w sferze opracowań teoretycznych, należy pogłębić te badania. Pamiętając, że hipertekst jest określany jako organizacja danych, trzeba przeanalizować ten układ danych w przestrzeni druku, co kieruje rozważania na obszar kulturowej teorii literatury. Tam wskazać mogą koncepcje spod znaku strukturalizmu, semiotyki, poststrukturalizmu i dekonstrukcji, które

---

<sup>106</sup> A. Przybyszewska, *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach liberatury i hipertekstu* [w:] *Tekstura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod. red. M. Dawidek-Gryglickiej, Kraków 2005, s. 42.

obejmują literackie dyskursy kulturowe i inne obiekty językowe<sup>107</sup>, a co najważniejsze, powstając równolegle do informatycznych, są bliskie założeniom teorii hipertekstu.

Jak sądzę, hipertekst rozpatrywany tutaj w kontekście raczej systemu niż mechanizmu jest w niektórych aspektach podobny do tekstu, którego własności opisywali teoretycy literatury w XX w. Jak wnoszę, wspólne dla ich koncepcji jest przełamanie linearności, wyraźne, dające się wyszczególnić w postaci konkretnych zabiegów, otwarcie tekstu, co może wyrażać całe dzieło, jego część albo podmioty wchodzące z nim w relacje. Dzięki takim własnościom wytworów pisma i druku (tekstów), jest możliwe zaistnienie hipertekstu na papierze, a zatem też analogowej poezji cybernetycznej, co będę dalej udowadniać.

W związku z powyższym omawianemu gatunkowi lirycznemu bliska jest koncepcja *dzieła otwartego*<sup>108</sup>. Według Umberto Eco każdy ukończony wytwór sztuki może jednocześnie podlegać wielu różnym, lecz równorzędnym interpretacjom, które je na nowo stwarzają, pod wpływem intelektualnej współpracy odbiorcy z dziełem. Włoski badacz wyróżnia także *dzieła w ruchu*<sup>109</sup>, które sytuują się wewnątrz dzieł otwartych, są utworami materialnie nieukończonymi i z tego względu przybierają różne struktury, których współtwórcą jest również odbiorca. *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) egzemplifikują praktyki opisane przez Eco, ponieważ użytkownik powołuje do życia wyrazy mające ciągle zmienną formę i znaczenie.

Porównywalna do hipertekstu jest także idea *tekstu-procesu* oraz praktyka *dynamicznego wytwarzania sensu przez dzieło (teoria intertekstualności)*<sup>110</sup>, które – według Julii Kristevej i jej inspiratora Michaiła Bachtina – zawsze składa się z przekształconych fragmentów innych twórców. Dzieło jest niczym feeria mieniących się barw, pulsujących znaków, wibrujących dźwięków, gdzie odbiorca staje się ich tropicielem, odsłania formy oraz znaczenia, analizuje, interpretuje, uaktywniając dawny i aktualny tekst. W efekcie wszystko staje się nieskończonym, złożonym procesem.

---

<sup>107</sup> R. Nycz, *KTL...*, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>108</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 26.

<sup>109</sup> Tamże, s. 39.

<sup>110</sup> Kristeva J., *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 235. Zob. J. Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski [w:] *Bachtin: Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czapplejowicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 396. Zob. R. Nycz, *Tekstowy...*, dz. cyt., s. 59–82.

W świetle koncepcji intertekstualności hipertekst, podobnie jak tekst literacki, powstał z wchłonięcia innych wcześniejszych tekstów. Twór czerpie ze struktury i semantyki z innych baz danych, jednak fragmentaryczna budowa systemu, jego różnorodność, procesualny charakter pozwalają dostrzec ową asymilację informacji wewnątrz systemu, kiedy jedna leksja wywodzi się z kilku poprzednich. Ten wysoce indywidualny proces w toku pracy uprzywilejowuje wieloznaczność, mutacje form, co przeczy mimetyczności, intersubiektywności w tworzeniu i recepcji.

Co ciekawe, o tekście wieloelementowym i wieloźródłowym rozprawiał również Roland Barthes, nazywając go „wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia”<sup>111</sup>, „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonej liczby zakątków”<sup>112</sup>, „tkaniną znaków, naśladowaniem zagubionego, odwleczonego w nieskończoność wzorca”<sup>113</sup>. Badacz *de facto* w swoich poglądach zbliża się do Kristevej, według której nie istnieje tekst nieprototypowy. Każdy bowiem tekst bazuje na kopii, która w wyniku powtórzenia traci i zyskuje pewne właściwości, podobnie jak w cybernetyce – informacja nadana i odebrana przez kanał zawsze się od siebie różni, nie da się zatem zachować pierwotnego kształtu i sensu, gdyż podlega ono ciągłym wewnętrznym i zewnętrznym modyfikacjom, co w ogóle podważa sens źródłowości.

W takim ujęciu dzieło jest plątaniną form oraz znaczeń, które trudno oddzielić, jednoznacznie zanalizować i zinterpretować. U Barthesa te procesy sięgają wewnętrznych i zewnętrznych źródeł, Kristeva natomiast skupia się na środkowym potencjale dzieła, nie interesują jej sensy tworzone w toku interpretacji. Jeśli jednak tekst powstał wskutek wchłonięcia innych wcześniejszych tekstów, czy w ogóle ma sens wydzielenie jego endo- i egzogennej sfery? Ustalenie takich ścisłych granic jest trudne, zależne od kontekstu.

W jakim wymiarze można postrzegać wyrazy zawierające się w jednostce leksykalnej „słowotwórczy”, które ułożyłam w Bromboszczowskim tworze? Przecież leksemy „słowo”, „twór”, „twórczy”, „owo”, „czy” – mimo odmiennych form i znaczeń – są równorzędne, chyba że decyduje o ich statusie kolejność występowania, wtedy za

---

<sup>111</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 358.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Tamże.

nadrzędny uważa się człon inicjalny. Z drugiej strony, wszystkie mają wymiar wewnętrzny, zawierając się w bazowym wyrazie „słowotwórczy”, który – na tle innych zbudowanych w tworze jednostek językowych – traci swoją zewnętrzność i zajmuje w systemie środkową pozycję. W świetle takiego spojrzenia na dzieło zaczyna ono uobecniać się jak Barthesowski *tekst pisany*<sup>114</sup>, który – w przeciwieństwie do tekstu czytelnego – jest nieprzejrzysty i wymaga od czytelnika aktywnej postawy.

Interpretacja ma bowiem nie tyle wydobywać sens konwencjonalnych wyrażzeń (denotacja) oraz sens nowy, w oparciu o ocenę i emocje (konotacja), co pokazywać jego mnogość. W związku z tym, dosyć naturalne w Bromboszczowskim tworze badanie przez odbiorcę sensu powinno być uzupełnione o świadomość, obserwację wielości i różnorodności nie tylko struktur, ale tychże konstruowanych przez niego semantyk wyrazów, co uważam, że zostało w dziele wyeksponowane właśnie poprzez nadanie użytkownikowi tak dużej swobody w zakresie aktywności formo- i znaczeniowej. Szczególnie z uwagi na tę pierwszą aktywność, francuski badacz wyróżnił również *tekst idealny*<sup>115</sup>, w którym nadzwyczaj uwydatnia się akustyczną lub graficzną formę znaku. Takie dzieło pozbawione jest początku, jego recepcję można zacząć od dowolnego punktu, co czyni je jednocześnie *mnogim*. Ten stan uintensyfikuje komentowanie odbiorcy, który *rozgwieżdża* tekst, składający się z krótkich, przylegających do siebie fragmentów – *leksji*, jednostek lektury, które powstały z arbitralnego podziału nadrzędnego *signifiant*. Granice leksji są relatywne, co oznacza, że może ona obejmować parę wyrazów lub kilka zdań, wypełnionych przez maksymalnie cztery sensory.

U Barthesa komentarz czyni tekst jednocześnie *połamanym*. W trakcie analizy są bowiem naruszane podstawowe normy jego podziału, świadomie obnażane, aby zaprzeczyć ich rzekomej naturalności. W mojej ocenie Bromboszczowski twór urzeczywistnia tekst idealny w dwóch wymiarach: realnym i mentalnym. U francuskiego badacza – oprócz autorskiej – dokonuje się delimitacja odbiorcza, zawsze indywidualna, mnoga, różnorodna i najważniejsza, w efekcie której wyodrębniane są podczas lektury leksje. Bromboszcz ugruntowując swoje dzieło na najmniejszym znaku językowym – literze, niejako dokonując za odbiorcę podziału (wymiar realny). Użytkownik rozwarstwianie może rozpocząć albo dopiero po kliknięciu którejś z liter –

---

<sup>114</sup> R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiowska [w:] *Teorie...*, dz. cyt., s. 361–362.

<sup>115</sup> Tamże, s. 362.

wtedy mechanizm będzie prezentować kolejne, indywidualnie rejestrowane, analizowane i interpretowane przez odbiorcę – albo po włączeniu kilku liter, tworzących co najmniej dwie zgodne z normą jednostki językowe (wymiar mentalny).

A zatem – choć tekst idealny jest realizowany głównie w umyśle czytelnika – hipertekst będzie tę ideę faktycznie urzeczywistniać w cyfrowo-sieciowym i analogowym środowisku, jednocześnie i nieodłącznie realizując wizję Barthesa. Co ciekawe, teoretyk tego typu tekst nazywa także *tkaniną*<sup>116</sup>, która – w kontekście odbioru – zyskuje erotyczny kontekst. Przy lekturze emocje mają być bowiem dozowane, potęgowane, bo tylko wtedy odbiorca może osiągnąć przyjemność.

Nie jest to przyjemność cielesnego strip-tease'u czy narracyjnego zawieszenia. W jednym i drugim przypadku nie ma rozdarcia, nie ma brzegów, lecz stopniowe odsłanianie: cała ekscytacja skupia się tu w *nadziei*, że zobaczy się narządy płciowe (marzenie gimnazjalisty) lub pozna koniec historii (satysfakcja czytelnicza)<sup>117</sup>.

Jednak tekst to także *pajęczna sieć*, powstała w procesie splątania, który gubi podmiot. Barthes nie postrzega owego stanu negatywnie, wszelkiego rodzaju spowolnienia w recepcji, zakłócenia, dystrakcje określa tmezą<sup>118</sup> – figurą przyjemności.

Bezwzględnie nasuwa to pytanie o dalsze losy autora. Badaczem, który poniekąd rozwiązuje te kwestie, jest Michel Foucault. *Twórca* staje się dla niego tylko *konstrukcją dyskursu, jego funkcji*<sup>119</sup> która jest mnoga i różna, a przez to ciągle nieuchwytna, otwarta. Takie myślenie czyni interpretację swobodną, bowiem autor nie jest już jedynym konstruktorem i nosicielem sensów, lecz jedną z instancji porządkujących, bo część jego roli wypełnia także odbiorca.

W związku z tym Foucault pytanie o to, KIM jest autor (podmiot), zastępuje dociekaniem, JAKI on jest (przedmiot). Takie myślenie jest przekładalne także na teorię poezji cybernetycznej, bo i tu autor nie jest całkowicie eliminowany, a sprzężony z dziełem, stanowiącym równoprawny podmiot komunikacji z odbiorcą. W związku z tym to poprzez dzieło objawia się wielość i wielorakość struktur oraz semantyk, które podlegają dalszym analizom i interpretacjom odbiorcy.

---

<sup>116</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>117</sup> Tamże, s. 17.

<sup>118</sup> Tamże, s. 18–19.

<sup>119</sup> M. Foucault, *Kim jest autor?*, tłum. M. P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 219.



Unieważnienie podmiotowego autora pozwala kierować całą uwagę na dzieło, jak czynił to Jacques Derrida. W książce *Glas* (1974) używa on metafory *kawałka – kęsa (morsel)*<sup>120</sup>, pojedynczego obiektu dzieła i jego stylu, co można potraktować jako odpowiednik leksji. *Morsel* jest zawsze oddzielony. Za akt odłączenia części od całości są odpowiedzialne zęby. Gregory Leland Ulmer w książce *Applied grammatology: Post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* (1985) tłumaczy, że zębami są znaki cudzysłowu, nawiasy, parentezy<sup>121</sup>. Dalej wyjaśnia, że cytowanie języka, czyli umieszczenie go w cudzysłowie, powoduje efekt „uwolnienia uścisku lub trzymania kontrolowanego sensu” („releasing the grasp or hold of a controlling context”<sup>122</sup>).

Ustalenia tych badaczy okażą się bardzo istotne dla opisu leksji w analogowym hipertekście poezji cybernetycznej, jak i cyfrowym. Naukowcy zwrócili bowiem uwagę na znaki pisarskie, szerzej znaki graficzne, które niejako wyodrębniają tekstowe, obrazowe, dźwiękowe jednostki spośród innych, co zauważa się także w twórcze Romana Bromboszcza. Umieszczone w równobocznym diagramie kwadraty to leksje z materiałem informacyjnym – literą, on cały natomiast przypomina leksję. Co ciekawe, każdy *kawałek*, jak podkreślają badacze, jest strukturalnie i semantycznie spójny i autonomiczny, co jeszcze bardziej pozwala go kojarzyć z leksją.

Optykę na fragmentaryczność dzieła, ale także jego całościowe istnienie prezentują Gilles Deleuze i Félix Guattari. Wysuwają oni koncepcję *książki-kłacza*<sup>123</sup>, acentrycznej wielości, która bazuje na sześciu podstawowych zasadach: łączności (dowolne połączenia między punktami kłaczy), heterogeniczności (powiązania różnego typu porządków), wielości, nie-znaczącego, pozornie nieważnego, zerwania (każde przerwanie się rekonstruuje), kartografii i przekalkowania (metafora mapy, nie odbitki, oryginalnej, kreatywnej, otwartej, elastycznej, modyfikowalnej). Generalnie, zaprezentowana przez tych francuskich filozofów idea dzieła jako z pozoru niezorganizowanej całości najbardziej przystaje do hipertekstu w momencie, kiedy odbiorca ma z nim po raz pierwszy styczność lub dopiero zapoznaje się ze specyfiką konkretnego dzieła. Wtedy zawsze dzieło wydaje się mu chaotyczną,

---

<sup>120</sup> J. Derrida, *Glas*, trans. J. P. Leavey, Jr., R. Rand, Lincoln 1986, s. 118.

<sup>121</sup> G.L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore–London 1985, s. 58.

<sup>122</sup> Tamże.

<sup>123</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, pod red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 3–30.

nieuporządkowaną, nielogiczną kompozycją dopóki, dopóty nie stanie się ona strukturalnie i semantycznie koherentna wraz z poznaniem zasad, które nią rządzą.

Chcę przez to powiedzieć, że kłącze i hipertekst to dwa swoiście zorganizowane systemy: pierwszy podlega regułom przyrody, drugi – informatycznym, lingwistycznym i artystycznym. Co ciekawe, oba są przedmiotami zainteresowania cybernetyki, a dokładnie biocybernetyki oraz techno-, lingwocybernetyki i cybernetyki sztuki.

Z pojęciem hipertekstu w zupełnie innym ujęciu niż Nelsonowskim, ale równie istotnym dla mojej pracy, spotykamy się w rozważaniach Gerarda Genette'a. Mimo zaistniałych kontrowersji wokół jego pracy, warto wyróżnić dwa aspekty. Po pierwsze, hipertekst u francuskiego badacza wiąże się z literaturą tradycyjną, a zatem występującą na papierze, co ponownie stanowi podstawę, aby doszukiwać się realizacji systemu w tym obszarze. Po drugie, Genette nazywa hipertekstem pewną *relację transtekstualną* łączącą tekst późniejszy (hipertekst) z wcześniejszym (hipotekstem)<sup>124</sup>, co uważam za cenne – bez względu na to, czy odniesienia między tekstami są jawne, czy ukryte, strukturalne, czy semantyczne. Teoretyk zwraca bowiem uwagę, że w obrębie literatury analogowej zachodzą związki, które mogą być nazywane inaczej niż intertekstualność. W przypadku hipertekstualności dzieła jakby palimpsestowo się na siebie nakładają, niebezpośrednio odnoszą, co może odkryć w recepcji tylko odbiorca. Za sprawą działań odbiorcy dokonuje się *stretchtext*, wertykalne zwieranie się w sobie kolejnych leksji. Tak pojętą hipertekstualność ujawnia omówiony w dalszym rozdziale analogowy twór cybernetyczny *Literatura elektroniczna* Romana Bromboszcza, który – według koncepcji badacza – jest hipertekstem hipotekstu Mirona Białoszewskiego *Ballada o zejściu do sklepu*.

*Hipertekstualność* pojawia się również w teorii Michaela Riffaterre'a. Badacz umiejscawia to zjawisko w obrębie intertekstualności, odniesień już warunkowanych przez odbiorcę, które przyjmują tutaj luźną sieć wolnych asocjacji wytworzonych przez czytelnika. Generalnie, rozważania Genette'a i Riffaterre'a odsłaniają dotąd nieomawiany aspekt nowomediального hipertekstu, choć obaj teoretycy bezpośrednio do niego nie nawiązują. Ich koncepcje odnoszą się bowiem do takich własności tekstu, które są paralelne z Nelsonowskim systemem, co dopuszcza jego realizację także na papierze. Ponadto, badacze sytuują hipertekstualność w kręgu zjawisk

---

<sup>124</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1992, s. 322–323.

intertekstualnych, tj. takich odniesień, które mają wymiar albo formalny, albo skojarzeniowy, co można połączyć albo współzależnościami między autonomicznymi i spójnymi leksjami wewnątrz jednego systemu hipertekstowego, albo pomiędzy dwoma, a nawet trzema hipertekstami. To z kolei pozwala szukać relacji nie tylko wewnątrz jednego tworu cybernetycznego, ale także pomiędzy wieloma. W takiej perspektywie twór *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009), gdzie tworzenie znaczenia leży po stronie odbiorcy, znajduje podobieństwo z *artykulatorem*<sup>125</sup>, opartym na podobnym koncepcie.

Podsumowując, w świetle dotąd przeprowadzonych rozważań hipertekst to informatyczne narzędzie i zrodzona na tym samym gruncie koncepcja organizacji danych, która – w swej typowej cyfrowo-sieciowej postaci – dzięki analogicznym technikom, teoriom organizacji tekstu może być zrealizowana także na papierze. Jak wnoszę, najokazalej i najpełniej zjawiska te przejawiają się w obrębie gatunku, jakim jest analogowa poezja cybernetyczna, stanowiąca, obok *digitalno-networkowego*, jeden z głównych gatunków liryki nowomiedialnej. W kolejnym rozdziale pracy wszystkie z tych pojęć zostaną szczegółowo zdefiniowane, a ich relacje będą wyszczególnione i opisane na podstawie przykładowych twórców poezji cybernetycznej.

---

<sup>125</sup> R. Bromboszcz, *artykulator*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <<http://bromboxy.perfokarta.net/artykulator/>>.

## ROZDZIAŁ II. POEZJA CYBERNETYCZNA, HIPERTEKST, LEKSJA – PRÓBA DEFINICJI

### 2.1. Wieloaspektowość pojęć *poezja cybernetyczna, hipertekst i leksja*

W świat cyfrowo-sieciowego hipertekstu, czyli wieloelementowego, wielofunkcyjnego mechanizmu oraz systemu nielinearnej i niesekwencyjnej organizacji danych w postaci fragmentów powiązanych relacyjnie, wprowadził Bromboszczowski twór cybernetyczny *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009), którego – jak będę dowodzić – analogowym odpowiednikiem jest, stworzony przez tego samego autora, utwór 7. z poetyckiego tomu *U-man i masa* (2010).

7.

```
          OooooooooO
AaaaaaaaA
          UuuuuuuU
IiiiiiiiI
          EeeeeeeE
```

Grafika 6. R. Bromboszcz, 7. [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 46.

Oba utwory mają wymiar tekstowy, obrazowy i dźwiękowy, które wzajemnie na siebie oddziałują, co bezpośrednio determinuje – w przypadku pierwszego – głównie środowisko *digitalno-networkowe*. Ponadto twory te dotyczą zagadnień związanych z mechanizacją człowieka i automatyzacją tekstu, dzięki czemu wpisują się – w tak dotąd nakreślony – nurt poezji cybernetycznej.

Fenomen tego gatunku należy jednak tłumaczyć już od przełomu, jaki dokonał się w naukach humanistycznych, co okazało się być papierkiem lakmusowym dla zmian dokonujących się we współczesnej kulturze pod wpływem techniki, technologii oraz cybernetyki. Mowa o zataczającym szerokie kręgi zjawisku syntopii nauki, technologii i sztuki, rozległych, głębokich relacji między tymi dziedzinami, służących rozwijaniu horyzontów poznawczych i twórczych, w efekcie których powstała cyberkultura<sup>1</sup>. Tworzy ona nowy paradygmat kultury w ogóle, opierając się na korzystaniu z nowych mediów, technologii, w wyniku którego powstaje elektroniczno-internetowy świat, będący jednocześnie przedłużeniem fizycznej rzeczywistości i obszarem wpływającym na codzienne życie, co nie ogranicza tego zjawiska wyłącznie do komputerowej i internetowej rzeczywistości.

Trzeba się także przyjrzeć oddziaływaniu komputerowej i internetowej rzeczywistości na realną, bowiem jest ono tak silne, iż eliminacja jednej na rzecz drugiej, ani też autonomia obu są niemożliwe. W związku z tym należy nie tylko wziąć w obronę cyberkulturę<sup>2</sup>, ale też wskazać i opisać zdarzenia i zjawiska zachodzące w jej obrębie, gdzie panują oba wskazane porządki.

Taka perspektywa ujawnia nie tyle opisane w poprzednim rozdziale własności tej przestrzeni jak: hipertekstualność, multimedialność, interaktywność, immersyjność, ile nowe strategie komunikacyjne. We współczesnej humanistyce, w obliczu rewolucji techniczno-technologicznej, badacze zmuszeni zostali do tego, by poszerzyć perspektywy i otworzyć na nowe ujęcia, a konteksty do tego dostarczała im także cybernetyka – zajmująca się procesami przekształcania, przekazywania, sterowania informacjami w różnych systemach, od maszyn po człowieka. Tutaj następuje zetknięcie, w którym upatruję źródeł poezji cybernetycznej jako jednej z ekspresji

---

<sup>1</sup> P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018, s. 16.

<sup>2</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa...*, dz. cyt., s. 403–428.

cyberkultury, wykształconej w niej cybersztuki<sup>3</sup>, bazującej na teorii, praktyce, estetyce komputerologicznej i internetologicznej.

Ze względu na przedmiot moich badań cyberkultura zyskuje nieco inny wymiar, nazywam ją bowiem **cyberpoetyką kulturową** – teorią, praktyką (działaniem) tworu cybernetycznego. Jej duchowym patronem jest Stephen Greenblatt – autor idiosynkratycznego, liberalnego, innowacyjnego modelu<sup>4</sup>, w którym, uznając literaturę tylko za część systemu znaków kulturowych, bada się twory powstałe na bazie różnych praktyk kulturowych oraz relacje między nimi<sup>5</sup>.

W związku z tym wytwory, zdarzenia są częścią kultury i zorganizowane są za pomocą kodu semiotycznego, którego rozszyfrowanie wymaga sięgnięcia do wielu różnych poetyk. Stąd cyberpoetyka kulturowa niearbitralna, nieroszcząca prawa do wyłączności, otwarta, ale dedykowana takim twórcom, które należą do poezji cybernetycznej, szczególnie tej analogowej. Za koncepcją amerykańskiego teoretyka przyjmuję założenie o strukturalnej i semantycznej dynamice dzieła, jego relacji z innymi, co razem przekłada się także na aktywne badanie, opis i charakterystykę tego typu zjawisk. Zatem samo wypowiedzanie się o poezji cybernetycznej jest spójną, choć fragmentaryczną, subiektywną oceną tej twórczości o charakterze użytkowym albo artystycznym, nadającym się dalej do analiz i interpretacji jako jeden z wielu wytworów kultury.

Cyberpoetyka kulturowa powstała z połączenia poezji, nowych mediów, cybernetyki i kultury. Nie zamyka się jednak na inne dziedziny. To przedmiot badań decyduje o tym, które z nich powinny zostać jeszcze włączone, na stałe lub okazjonalnie, co sytuuje ją wśród wieloperspektywicznych koncepcji. Na tym obszarze badawczym dokonuje się opisu cyfrowo-sieciowej i analogowej poezji cybernetycznej oraz hipertekstu i jego elementów, stanowiących bazę tego nowoczesnego gatunku liryki. Dostrzeżenie potencjału, jaki kryje w sobie system, odkrycie, że może on być fundamentem wytworu o charakterze artystycznym, który najpełniej realizuje poezja cybernetyczna, oraz ignorowanie przez naukowców materialnego wymiaru hipertekstu były przyczynami, dla których tę właśnie analogową poezję wraz z jej systemem uczyniłam głównym przedmiotem moich rozważań.

---

<sup>3</sup> P. Zawojski, *Cyberkultura...*, dz. cyt., s. 117–118.

<sup>4</sup> R. Sendyka, *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatt'a* [w:] *Kulturowa...*, dz. cyt., s. 262.

<sup>5</sup> Tamże, s. 242.

W tej perspektywie cyberpoetyka kulturowa automatycznie podlega semiopoetyce, u podstaw której znajduje się „znak literacki jako ruchomy, zdolny do przekształceń znak arbitralno-ikonoczno-dźwiękowy”<sup>6</sup>. Zakładam, że tak definiowany znak literacki jest fundamentem także poezji cybernetycznej, szczególnie tej analogowej, co Szczęsna, skupiona głównie na literaturze cyfrowo-sięciowej, rozszerza o zupełnie nowy aspekt, nierozzerwalnie złączony z tym pierwszym, choć inaczej – z racji materialności – ujmuje jego kwestie.

Węższym od cyberkultury, cybersztuki kontekstem dla poezji cybernetycznej, ujmowanym jednocześnie przez cyberpoetykę kulturową, jest zjawisko aliteratury, dokładniej **polipoezji**<sup>7</sup>, w krąg której jej twórca – Roman Bromboszcz – wpisuje cztery rodzaje poezji: konkretną, fonetyczną, wizualną i cybernetyczną. Poezje te, po pierwsze, sytuują się w opozycji do poezji klasycznej, po drugie, stoją bliżej sztuki, czerpiąc zarazem z literatury. Po trzecie, tworzą sieć wzajemnych relacji, wskutek których charakterystyczne dla wymienionych typów liryki cechy: pozakonwencjonalna, syntaktyczna i semantyczna materialność i typograficzność słowa (poezja konkretna), dźwiękowy oraz obrazowy wymiar tworu (poezja dźwiękowa i wizualna), mutacja języka naturalnego, filozoficznego i ścisłego (poezja cybernetyczna) wzajemnie się przenikają, powodując, że dzieło powstaje w efekcie nałożenia się wielu różnych perspektyw, czyniąc je *de facto* także działającym wytworem, procesem.

Poezja cybernetyczna tak silnie skontekstualizowana przez cybernetykę wchodzi zatem w ramach zjawiska polipoezji w związek z innymi, poprzedzającymi ją lirykami, które dostarczają jej środków wyrazu. Są nimi kolejno: tekst, typografia tekstowa (ruch tekstu), dźwięk i obraz, na co zwróciłam uwagę przy wstępnym definiowaniu omawianego gatunku. Polipoezja wskazuje również na interesujący mnie aspekt, a mianowicie źródła cyberpoezji, które Bromboszcz lokuje w nurcie Wielkiej Awangardy. Generalnie, koncept poznańskiego artysty już w nazwie, w członie *poli-*, oddaje złożoność tego pojęcia, która bynajmniej nie ogranicza się do wielości źródeł tej poezji, a dotyczyć będzie jej istnienia i funkcjonowania.

---

<sup>6</sup> E. Szczęsna, *O statusie badań semiotycznych w dobie kultury cyfrowej*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 152.

<sup>7</sup> *polipoezja*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/polipoezja.html>>.

Najobszerniejszą definicję *poezji cybernetycznej* sformułowała w książce *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (2012) Urszula Pawlicka, która określiła ją podgatunkiem poezji cyfrowej, łączącym się z niektórymi jej odmianami<sup>8</sup>. Badaczka wskazała na dwa podstawowe jej wymiary: technologiczny, w skład którego wchodzi kwestie: cyber-autora, człowieka silnie sprzężonego z urządzeniem, dialogującego z nim, w wyniku czego powstaje komunikat modelowany cybernetycznie i matematycznie, literowo-komputerowy, niekiedy zakłócony, dynamiczny, angażujący odbiorcę, nawiązujący z nim grę.

Drugim jest wymiar ideologiczny, podkreślający współczesną cyborgizację jednostki i automatyzację jej wytworów. „Poezja cybernetyczna jest połączeniem z technologią, w wyniku czego powstaje przekaz tekstowo-wizualno-dźwiękowy”<sup>9</sup> i może mieć wariant cyfrowy albo analogowy. Wykładnia Pawlickiej obraca się wokół cybernetycznej formy i znaczenia, czyli istoty tej poezji, co moim zdaniem wydaje się trafne. Definicja jest jednak zbyt ogólna, a omówienie analogowej poezji cybernetycznej zbyt pobieżne, co będę starała się nadrobić, przyjmując te wstępne ustalenia badaczki za obowiązujące.

Aby rozszerzyć definicję Pawlickiej, dokonuję analizy samej nazwy *poezja cybernetyczna*, zawierającej dwa pozostające w relacji znaczeniowej człony.

Po pierwsze, człon „poezja” nasuwa problematyczne pytanie o budowę wiersza w twórcach cybernetycznych. Podstawą poezji cybernetycznej jest arbitralno-ikonocno-dźwiękowy znak o wymiarze lingwistycznym i artystycznym. Pierwszy przejawia się w postaci tekstu literowego (stworzonego także z innych znaków pisarskich, np. interpunkcyjnych), który jest jednocześnie obrazowy i brzmieniowy, ma znaczenie symboliczne. W całej dotąd uprawianej liryce żaden z jej gatunków nie uprzywilejowuje tych aspektów znaku tak jak poezja cybernetyczna, co jest dostrzegalne w większości jej realizacji. Trudno zatem odnieść tego typu twór do silnie umocowanych już w teorii klasyfikacji odmian i gatunków poetyckich. Dzieła cybernetyczne są raczej hybrydami tych odmian, co sprawia, że nie jest łatwo je uchwycić w jakichś ramach.

Najbliżej temu do klasyfikacji autorstwa Adama Kulawika. Wyróżnia on wiersz składniowy, metryczny, stychiczny lub stroficzny; wiersz składniowy, niemetryczny,

---

<sup>8</sup> U. Pawlicka, *(Polska)...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>9</sup> Tamże, s. 69–70.



stychiczny lub strofoidalny; wiersz askładniowy w wariantach analogicznych do pierwszego)<sup>10</sup>, a także wyszczególnionej przez badacza fonicznej organizacji wiersza (eufonia – kakofonia, onomatopeja, aliteracja, harmonia głoskowa)<sup>11</sup>. Pomocny może być także podział wiersza wolnego Doroty Urbańskiej (wiersze wolne składniowe – wiersz zdaniowy, wers jako zdanie i wiersz syntagmatyczny, wers jako całośćka semantyczno-składniowa; wiersze antyskładniowe, wers antyskładniowy)<sup>12</sup>.

Z kolei Witold Sadowski<sup>13</sup> odwołuje się do wiersza wolnego, gdzie zapis odgrywa na tyle istotną oraz niezwykłą rolę, że stał się składnikiem nowej zasady kompozycyjnej, którą wyraża się w postaci tekstu graficznego, wprowadzającego, dotąd pomijany, porządek przestrzenny, graficzny właśnie. Współlistnieje on z organizacją metryczną, szerzej wierszową, organizacją foniczną w rozumieniu Kulawika oraz składniową w ujęciu Urbańskiej. W pierwszej podkreśla się dźwiękowy wymiar dzieła, w drugiej wizualny, związany z utrwaleniem na piśmie. Razem z porządkiem przestrzennym, graficznym Sadowskiego odpowiada to trzem aspektom znaku w tworze cybernetycznym: literowo-obrazowo-dźwiękowemu, za które odpowiedzialne są mechanizm składniowy, graficzny, metryczno-wierszowy i foniczny.

Tę regułę zaobserwowano w większości cybernetycznych twórców. Z uwagi na ich dużą dynamikę, możliwe są pewne odstępstwa: tekst w obrębie pojedynczego dzieła cybernetycznego jest zorganizowany za pomocą wielu różnych, równoważnych, powtarzających się mechanizmów o funkcji porządkującej i rozczłonkującej, co sprawia, że samo pojęcie *wiersz* okazuje się być niewystarczające, aby uchwycić ową złożoność. Stąd – za Sadowskim – lepiej używać terminu *tekst*, który, choć kłopotliwy, jest pojemniejszy dla opisu znaku cybernetycznego w wymiarze lingwistycznym.

W wymiarze artystycznym dochodzą inne środki wyrazu: obraz i dźwięk, będące równoważnymi komponentami organizującymi dzieło cybernetyczne. To oznacza, że tekst literalny, poszerzony o graficzny i brzmieniowy, właśnie wraz z obrazem i dźwiękiem stanowią istotę gatunku, którego forma – w stosunku do klasycznej znacząco się rozszerza. Co ważne, niemożliwe jest to, aby mnogie i wielorakie środki wyrazu istniały w cybernetycznym dziele na zasadzie zwykłego zestawienia: wchodzą

---

<sup>10</sup> A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 159.

<sup>11</sup> Tamże, s. 56–64.

<sup>12</sup> D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 146.

<sup>13</sup> W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 289.

w głębokie relacje, zachowują swoją autonomię i wyrazistość, ale równie często nakładają się na inne, co potęguje złożoność tworu, utrudnia jego formalny opis.

Stąd wskażę podstawowe ich wyróżniki. Formą znaku w tekście literowym<sup>14</sup> jest grafia, istniejąca synchronicznie, rozciągnięta w przestrzeni, będąca produktem technicznym, dająca zapis wyrazów, zdań, znaków interpunkcyjnych i innych znaków pisarskich, realizujących funkcję komunikacyjną, językową (strukturalno-gramatyczną), kulturową. Obrazowość tekstu<sup>15</sup> pisanego osiąga się przez użycie kodu kinetycznego, w ramach którego różnicuje się wielkość liter, krój czcionek, podział np. na wersy, większe całości tekstowe, np. strofy.

Nośnikiem brzmieniowego tekstu pisanego<sup>16</sup> jest dźwięk emitowany bądź głosowo przez człowieka, bądź przez maszynę. Jego organizacja dotyczy wypowiedzi mówionej, wraz z zespołem cech: intonacji, akcentu, długości trwania, tempa, pauzy, rytmu, barwy, przekazujących dodatkowe informacje, np. uczuciowe. Za ważną uznaje się też foniczną warstwę znaków językowych (eufonia – kakofonia, onomatopeja, aliteracja, harmonia głoskowa).

Podstawowe środki wyrazu obrazu<sup>17</sup> w poezji cybernetycznej to najczęściej grafika: punkt, linia, kształt, forma, światło, kolor, faktura, skala, ruch, przestrzeń, kompozycja (równowaga, symetria, asymetria, napięcie, domknięcie, ekspresja, rama, proporcja) ton, kontrast, przedstawienie (abstrakcja, figura, tło, obraz, wzór), typografia, siatka. Chodzi przede wszystkim o punkty, linie, plamy, kształty, barwy i ich kompozycję.

Do muzycznych środków wyrazu<sup>18</sup> zalicza się natomiast: melodykę, harmonikę, rytmikę, metrum, tempo, dynamikę, kolorystykę oraz artykulację. Odpowiadają one za dźwiękowy wymiar cybernetycznego tworu.

Pomiędzy wskazanymi środkami wyrazu dochodzi do wielu głębokich relacji na zasadzie przekładu intersemiotycznego. Jest to zjawisko niesymultaniczne, całościowe

---

<sup>14</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska Bartmińska, dz. cyt., s. 106.

<sup>15</sup> Tamże, s. 107.

<sup>16</sup> Tamże, s. 99.

<sup>17</sup> Zob. R. Poulin, *Język projektowania graficznego. Ilustrowany podręcznik podstawowych zasad projektowania graficznego*, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2011. Zob. D. Dabner, S. Stewart, E. Zempol, *Szkoła Projektowania Graficznego. Zasady i praktyka, nowe programy i technologie. Podręcznik dla projektantów*, Warszawa 2018.

<sup>18</sup> D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1996, s. 15–16.

(przeistoczenie jednego medium w drugie) lub symultaniczne, częściowe (współistnienie mediów), zachodzące w oparciu o wyszczególnione wyróżniki, ich cechy bowiem są zmienne. Do tych podstawowych zaliczam np. zamianę tekstu w obraz lub połączenie tekstu z obrazem, gdzie w jednym i drugim dochodzi do redukcji i amplifikacji bazowych własności środków wyrazu, z tą różnicą, że są one pełne (jedno medium zostało wyeliminowane na rzecz drugiego) oraz niepełne (ujawnia się dominacja któregoś z nich albo istnieje balans pomiędzy nimi).

Wskaźniki tekstowości i jej aspektów, obrazowości, dźwiękowości, mają pomóc w wyłonieniu form tworzących cybernetyczne dzieło, jednak w ostateczności to umysł, zmysły człowieka decydują o ich wydobyciu z pewnej całości. Wskutek tego przekład intersemiotyczny staje się innym określeniem tworzenia i poznawania świata<sup>19</sup>, kiedy za pomocą intelektu i doznań konstruuje się i odbiera jedną semiosferę lub wiele semiosfer pozostających w różnych głębokich relacjach. Zatem wszystko w cybernetycznym dziele jest trans/intersemiotyczne, silnie ze sobą zespolone, tworzone i odbierane przez intelekt i zmysły, mimo pewnych dostrzegalnych przez badaczy różnic.

Podsumowując<sup>20</sup>, w świetle powyższych rozważań arbitralno-ikonocz-dźwiękowy znak o wymiarze lingwistycznym i artystycznym, stanowiący podstawę poezji cybernetycznej, należy zawsze rozpatrywać w aspekcie uwarunkowanej materią struktury i semantyki, której znaczenie jest zawarte nie tylko w znaku, ale w jego formie, a także relacji tworzonej z innymi. To też nadaje mu sprawczości i pozwala na poziomie odbiorcy realizować funkcję komunikacyjną oraz działania. Taki znak mniej lub bardziej podlega także – od strony autora – projektowaniu, co należy wiązać z kształtowaniem dokumentu, doбором narzędzia, tworzeniem instrukcji, wypełniających funkcję semantyczną w realnym przedmiocie lub syntaktyce (program), oraz pełni funkcje metatekstową i pragmatyczną. Znak również oddziałuje i prze-

---

<sup>19</sup> E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>20</sup> Zob. Tejże, *Znak digitalny. U podstaw nowej semiotyki tekstu* [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, pod red. tejże, Kraków 2015, s. 18. Moim zdaniem, aby opisać znak w analogowej poezji cybernetycznej, należy skorzystać nie tylko z istniejących teorii, ale i koncepcji znaku *digitalnego* Ewy Szczęsnej, w której podkreśla się jego złożoność, wielofunkcyjność, wieloznaczeniowość – choć inaczej realizowaną, co będę opisywać w całej pracy. Znak ten realizuje się także w omawianym gatunku lirycznym, który – mimo swojej materialności – cały czas pozostaje pod wpływem cyfrowo-sieciowego świata.

kształca się, za co odpowiada reguła lub mechanizm przenoszący, które są kolejno umysłowe lub realne.

Tak ogólnie zdefiniowany znak funkcjonuje u Bromboszcza zarówno w twórcze cybernetycznym *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna*, jak i w 7., reprezentującym wariant cyfrowy oraz analogowy poezji. Pierwszy z nich do wytworzenia, publikacji oraz odbioru wykorzystuje środki, jakimi jest cyfrowa maszyna, najczęściej komputer i technologia – internet. Drugi ma materialną formę i najczęściej przyjmuje postać drukowanego tomu poetyckiego, który stanowi zbiór kompozycji stałych (np. teksty, grafiki) albo kompozycji ruchomych (np. płyta kompaktowa), składających się razem na dzieło [np. *Hz* (2011) poznańskiego artysty].

Uważam, że fundamentalna różnica między wariantem cyfrowym oraz analogowym poezji dotyczy przede wszystkim materialności, determinującej zmiany w zakresie struktur, semantyki, działań znaków, które bynajmniej nie są eliminowane w danym medium, ale inaczej realizowane. Tyczy się to głównie cech ilościowych i jakościowych tego znaku, co będę w toku pracy udowadniać. W obu wariantach użyto arbitralno-ikonizno-dźwiękowego znaku o wymiarze lingwistycznym i artystycznym. W tej drugiej opcji, realizującej się w postaci tekstowo-obrazowo-dźwiękowej, najpełniej twór zaprezentował się w cyfrowo-sieciowym świecie, gdy do liter dodano kolory oraz brzmienia. Co ważne, znak nie został tutaj pozbawiony aspektu lingwistycznego, każdego elementu alfabetu dotyczą bowiem grafizm, przestrzenność i werbalizm. W ten sposób jest realizowana wielo- i różnomedialność w dziele analogowym: ciągi składające się z takich samych samogłosek zostały oddzielone od siebie pauzą wersyfikacyjną (porządek składniowy), które jednocześnie przypominają zbiór wielu syntagm – autonomicznych i jednocześnie relacyjnych całości semantyczno-składniowych, rozłożonych raz na jednej, raz na drugiej poziomej osi karki papieru (porządek graficzny). Dodatkowo każda z nich składa się z takiej samej ilości liter, których ciąg zaczyna i kończy się wielką literą, co wprowadza pewne uporządkowanie metryczne, ale wskazuje też na melodyjną organizację foniczną, wynikającą z nagromadzenia samogłosek.

W obu dziełach dochodzi także do przekładu intersemiotycznego, przy czym w twórcze *digitalno-networkowym* jest on realny. Zachodzi dzięki mechanizmowi komputerowo-internetowemu i pozwala współistnieć jednocześnie, choć w różnych proporcjach, tekstowi, obrazowi i dźwiękowi (proces symultaniczny, częściowy,

nakłada się na niesymultaniczny, całościowy). W utworze materialnym o przekładzie stanowi swoista dla tego typu twórczości reguła kompozycyjna – proces zachodzi w umyśle odbiorcy, który dostrzega kolejne odsłony tekstowości (proces niesymultaniczny, całościowy nakłada się na symultaniczny, częściowy). Przebieg każdego z procesów w dziełach jest ostatecznie weryfikowany przez intelekt i zmysły adresata. Ponadto oba przywołane twory mogą być rozpatrywane z tzw. poziomu użytkownika i programowania<sup>21</sup>. Analogowe dzieło podlega wręcz podwójnemu projektowaniu: w programie komputerowym i druku, kształt, rozmiar papieru, materialna forma tomu poetyckiego również tworzy aspekt metadzieła, co przecież głównie postuluje liberatura.

Generalnie, cyfrowo-sieciowy twór, w przeciwieństwie do analogowego, pozwolił zwizualizować procesy związane ze zmianami znaków, ich znaczeń, form, tworzonych przez nich relacji, unaocznic dynamikę działań. Wszystkie z nich mogą też zachodzić w umyśle odbiorcy – choć zależnie od jego indywidualnych predyspozycji – jako równoważna alternacja tworu, w czym dostrzegam nową jakość.

W związku z tym uważam, że analogowa poezja cybernetyczna realizuje, choć w inny sposób, dedykowany głównie cyfrowo-sieciowej znak arbitralno-ikonoczno-dźwiękowy, oddziałujący i zdolny do przekształceń. Rzeczywistość komputerowo-internetowa ziściła bowiem pragnienia, które nie mogły zostać zrealizowane w sferze fizycznej, to poszerzyło horyzonty, wytworzyło nowe narzędzia, dało sposobność do ich użycia, tworzenia, które nie pozostało w izolacji, wpłynęło na realny świat i sprawiło, że jego dawne dylematy przy użyciu techniki i technologii mogą zostać rozwiązane także w realu. Analogowa poezja cybernetyczna jest zatem zawieszona między fizycznym a cyfrowo-sieciowym światem, uruchamia na papierze środki i mechanizmy rządzące tamtą przestrzenią, co nie było możliwe przed erą komputerów i internetu, kiedy nikt nie wiedział, jakie faktycznie możliwości się z nimi wiążą. Materialne dzieła próbują uanalogować te *digitalno-networkowe*.

Z kolei przymiotnik *cybernetyczna* sugeruje, aby rozpatrzyć poezję w kontekście jej gatunkowych „krewnych”, jako odmiana poezji, z racji dominujących w nich środków wyrazu, z których czerpie także omawiana liryka nowoczesna. W ten sposób

---

<sup>21</sup> Tejże, *Cyfrowa...*, dz. cyt., s. 102–103. Z drugim wymiarem łączy się szczególnie projektowanie hipertekstu jako systemu obsługującego tekst, obraz i dźwięk poezji cybernetycznej „na papierze”.

konstytutywny dla niej tekst może przyjąć postać bliską poezji konkretnej<sup>22</sup>, w której wyróżnia się materię wyrazu, eksperymentuje się na językowym tworzywie, odrzuca się konwencjonalne związki składniowe i tworzy konstelację – zbiór elementów języka, które wchodzą w nietypowe relacje, przez co tekst zewnętrznie rozszerza się, pogłębia.

Jego semantyka nie pozostaje na to obojętna – dzieło realizuje się ruchu, jest zmienne, co ogólnie odnosi do lingwistycznego wymiaru omówionego znaku, szczególnie jego przestrzennego uporządkowania, widocznego np. w twórze Miron Tee *Rozbitek*<sup>23</sup> (2015).

Obraz w poezji cybernetycznej może upodobnić się również do tego z poezji wizualnej<sup>24</sup>, gdzie jest nie tylko samodzielny środkiem wyrazu, wchodzącym w rozmaite relacje z innymi, ale całym tekstem, co ponownie wskazuje na lingwistyczny wymiar znaku, jego graficzną formę. Pokazuje to np. twór Romana Bromboszcza *alfabet\_sila\_witalna*<sup>25</sup> (2011).

Istotą nowoczesnej liryki jest też brzmienie, dominujące w poezji dźwiękowej<sup>26</sup>. Za szczególne uznaje się tu zjawisko werbofonii – poszerzenia skali doświadczeń słuchowych od mowy po muzykę, tworzoną za pomocą nowych technologii, co wiąże się z brzmieniowym aspektem lingwistycznego wymiaru znaku. Pokazuje to np. twór Romana Bromboszcza *modular\_dj*<sup>27</sup> (2009).

W związku z tym, o ile każdy podgatunek poezji cyfrowej charakteryzuje się dominacją konkretnego środka wyrazu, o tyle poezja cybernetyczna jest poszerzeniem repertuaru tych mediów, w obrębie którego na szerszą skalę weryfikowane są ich możliwości, zdolności do tworzenia głębokich relacji, które je ze sobą upodabniają (np. obrazowy tekst), nie tracąc jednocześnie podstawowych własności, pozwalających uchwycić ową złożoność całego tworu (np. obrazowy tekst to połączenie tekstu z obrazem). Poezja cybernetyczna, jak każda z odmian poezji cyfrowej, wykorzystuje

---

<sup>22</sup> A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 94.

<sup>23</sup> M. Tee, *Rozbitek*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <<https://mirontee.wixsite.com/wiersz>>.

<sup>24</sup> M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012, s. 44–49.

<sup>25</sup> R. Bromboszcz, *alfabet\_sila\_witalna*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <[http://box.perfokarta.net/alfabet\\_sila\\_witalna.html](http://box.perfokarta.net/alfabet_sila_witalna.html)>.

<sup>26</sup> B. Śniecikowska, „Nuż...”, dz. cyt., s. 551–576.

<sup>27</sup> R. Bromboszcz, *modular\_dj*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <[http://bromboxy.perfokarta.net/modular\\_dj/](http://bromboxy.perfokarta.net/modular_dj/)>.

zarówno trzon danego medium, jak i to, co powstaje pod wpływem jego przeróbki ilościowej: mnożeniu, udynamicznieniu, lub jakościowej: intensyfikacji, redukcji. Np. w twórze *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* (2009) używa się jedynie koloru dla podkreślenia obrazowości litery, która po uruchomieniu wszystkich nabiera cech animacji. Podobnie zresztą w twórze 7. wizualność tekstu wydobywa się poprzez zabieg typograficzny: użycie dwóch wielkich liter, sekwencji małych, tworzących kompozycję, która w ogólnym rzucie może nawet przypominać grafikę.

Jednak przymiotnikowy człon wyrażenia *poezja cybernetyczna* nie odnosi wyłącznie do jej związków i odrębności względem poezji cyfrowej, a bezpośrednio dotyczy dziedziny, która stanowi podstawę gatunku i jego założeń<sup>28</sup>. Cybernetyka jest pomostem między naukami ścisłymi a humanistycznymi, automatyką, robotyką, kognitywistyką, neurobiologią a językoznawstwem, socjologią, filozofią, medioznawstwem i sztuką. Pod wpływem cybernetyki „wiersz” ujmuje się już jako Aarsethowski cybertekst, którego działanie, realizowane z racji autorskiego tworzenia i odbiorczej recepcji, skoncentrowane jest wokół języka, jego ciągłej przemiany.

Cybernetyczny twór to *de facto* system, w którym zakodowana informacja (i jej tekstowa, graficzna, dźwiękowa postać), nieodporna na fizyczne i semantyczne zakłócenia, jest przekazywana drogą analogową lub elektroniczną (sygnałem) do adresata, który w toku lektury ma zawsze możliwość responsu (sprzężenie zwrotne). Poezja cybernetyczna to realny, żywy proces komunikacji, jakiego jest pozbawiona „niema” liryka klasyczna, szczelnie zamknięta na zredukowanych do roli nośnika kartkach papieru, tworzących tom. Wymiana danych, którą proponuje omawiany gatunek, jest żywa, zmienna, bogata, odbywa się między autorem, spersonifikowaną maszyną a odbiorcą, co stawia jeszcze ogólniejsze pytanie: jak odkryć i rozszerzyć możliwości człowieka za sprawą wielofunkcyjnego tworu cybernetycznego?

Podsumowując, poezja cybernetyczna to połączenie poezji, sztuki i technologii, w wyniku którego powstaje tekstowo-obrazowo-dźwiękowy twór, ideologicznie zakorzeniony w techno-rzeczywistości. Zaistniał on dzięki dynamicznej, szerokiej i głębokiej sieci wpływów, do których zalicza się poezję, o której myślenie znacząco – w stosunku do klasycznej – się poszerzyło. O zmianie

---

<sup>28</sup> *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1.*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/root/manifest.html>>.

podejścia do poezji świadczą nasilające się współcześnie tendencje<sup>29</sup> do uzupełnienia wersologii o kontekst sztuki plastycznej, muzycznej, co jeszcze mocniej zrywa z wielowiekową tradycją, w której tekst pisany wierszem jest przeznaczony do realizacji przez artykulacyjne narządy mowy.

Językowym tworem poezji cybernetycznej najbliższej do teorii wiersza wolnego – wyróżniającego się indywidualnym uporządkowaniem, które – w połączeniu z innymi niż tekstowe środkami wyrazu – czyni go *de facto* tekstem, który realizuje podstawową funkcję wierszotwórczą, uległ on bowiem procesowi kształtowania i rozczłonkowania wersowego. Podlega zatem segmentacji, jednak nie jest ona jednorodna, gdyż cybernetyczny twór organizuje wiele porządków. Język werbalny jest dodatkowo wzbogacany o inne środki wyrazu, stąd powinowactwa ze sztuką, szczególnie typografią, grafiką i animacją komputerową oraz muzyką elektroniczną, komputerową, a nawet konkretną, wykorzystującą naturalny materiał (np. szmer, głos) do obróbki techniczno-technologicznej. Generalnie, sprzęt elektroniczny jest niezbędnym akcesorium do wytworzenia poezji cybernetycznej, której publikacja już może odbywać drogą cyfrowo-sieciową albo analogową, co jednocześnie wskazuje na jej dwa prawomocne warianty. Podstawą obu jest mnogi, różnorodny i inaczej realizujący swoją ruchomość znak, podlegający: redukcji (odłączaniu elementów), adiekcji (dodaniu elementów), transformacji (przekształcenie elementów), permutacji (przestawieniu, przesunięciu elementów)<sup>30</sup>, które – choć najpełniej realizują się w środowisku *digitalno-networkowym* i jemu są naturalnie dedykowane – mogą dzięki grupie konkretnych technik zaistnieć także w realnym.

W otwartym, ciągle uzupełnianym o nowe komponenty przeglądzie wyróżniam: zabiegi formalne (użycie pozaliterowych znaków pisarskich: cyfr, znaków interpunkcyjnych, symboli matematycznych, nut, piktogramów i innych znaków pomocniczych), zabiegi typograficzne (wybór kroju, rodzaju, stopnia, koloru pisma, ustalenie proporcji powierzchni niezadrukowanej do zadrukowanej, rozmieszczenie pisma i innych elementów na stronie), zabiegi artykulacyjne (kształtowanie prozodii mowy: akcentu, intonacji, iloczasu), zabiegi znaczeniowe (zaskakujący dobór słów

---

<sup>29</sup> Mowa szczególnie o książce Doroty Urbańskiej *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej* (1995) oraz Witolda Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004), które przełamują klasyczne ujęcie wiersza, nadają mu charakter organizacji tekstowej.

<sup>30</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa...*, dz. cyt., s. 102–103.



powstały z użycia algorytmu, zakłócenia, wykorzystanie techniki strumienia świadomości, pisania automatycznego w oparciu o zadane procedury)<sup>31</sup>, zabiegi graficzne (zmiana rozmiaru i kształtu, kolorystyki, kontrastu, jasności obrazu, jego zniekształcenie, efekty specjalne, łączenie obrazu z innymi środkami wyrazu), zabiegi dźwiękowe (stosowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych, aliteracji, kształtowanie eufonii, kakofonii, harmonii głoskowej, wykorzystanie symboli muzycznych, użycie synestezyjnego przeniesienia wrażeń odbieranych przez inne zmysły na słuch, zastosowanie materii poetyckiej, np. kartek papieru do wytworzenia efektu dźwiękowego, użycie instrumentów analogowych lub zintegrowanych z fizycznym dziełem instrumentów elektryczno-elektronicznych). Wszystkie wywołują tzw. „ruch analogowy”<sup>32</sup>, determinowany przez takie zaprojektowanie tworu cybernetycznego, by

---

<sup>31</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.

<sup>32</sup> *Ruch analogowy* – autorska nazwa zmiany położenia elementu w aspekcie motorycznego działania podmiotu, zob. J. Fugiel, K. Czajka, P. Posłuszny, T. Sławińska, *Motoryczność człowieka. Podstawowe zagadnienia z antropomotoryki*, Wrocław 2017, lub aktywności jego mózgu, stanowiącego materialne podłoże działania umysłowego jako systemu poznawczego, zob. E. Nęcka E., J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2013, s. 24. Zaistnienie ruchu analogowego jest możliwe dzięki twórczemu myśleniu, które dokonuje się zarówno na poziomie autora, jak i odbiorcy. Wiąże się ono bezpośrednio z działaniami umysłowymi: 1. wytwórczymi: transmutacje konceptu, w celu dostosowania go do konkretnych warunków i dążeń artystycznych; 2. interpretacyjnymi: filtracja komunikatów, przekazywanych w dziele przez autora, ich bieżące, nieprzerwane korygowanie, kształtujące model eksplorowanego tekstu w oparciu – o ciągle aktualizujące się dzięki niemu – schematy poznawcze odbiorcy. Z punktu widzenia neurologicznego i psychologicznego twórczość, rozumiana przeze mnie jako akt autorskiej kreacji i odbiorczej recepcji, wiąże się z aktywnością określonych obszarów mózgu (bodźce wzrokowe – płat potyliczny, bodźce akustyczne – płat skroniowy, bodźce węchowe – płat skroniowy, bodźce smakowe – płat ciemieniowy, bodźce sensoryczne – płat ciemieniowy) oraz przepływem informacji pomiędzy nimi, co zaświadcza o zaistnieniu ruchu, którego nazywam analogowym, zapośredniczonym w ciele człowieka. Zob. T. Ward, S. Smith, R. Finke, *Creative cognition* [w:] *Handbook of creativity*, ed. by R. J. Sternberg, New York 1999, s. 189–212. Zob. S. M. Smith, T. B. Ward, J. S. Schumacher, *Constraining effects of examples in a creative generation task*, „*Memory & Cognition*” 1993, Vol. 21, Iss. 6, s. 837–845. Zob. R. E. Jung, J. M. Segall, H. J. Bockholt, R. A. Flores, S. M. Smith, R. S. Chavez, R. J. Haier, *Neuroanatomy of creativity*, „*Human Brain Mapping*” 2010, Vol. 31, Iss. 3, s. 398–409.

Zob. R. C. Anderson, P. D. Pearson, *A Schema-Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension* [w:] *Handbook of Reading Research*, Vol. 2, eds. R. Barr, M. L. Kamil, P. Mosenthal,

uświadomić odbiorcy procesualność jego myśli i zmusić do pracy intelektualnej, pobudzając zmysły, angażując ciało. To człowiek cały w swej fizycznej i psychicznej istocie, w relacji z dziełem wytwarza ruch, kieruje nim tak, jak robi to komputer oraz sieć w niematerialnym świecie, czyniąc tym samym nie tylko ruch, ale także jego estetykę możliwą do zrealizowania, choć na innych zasadach, w obu wariantach poezji.

W aspekcie ideologicznym omawiany gatunek odnosi się do świata, w którym technika i technologia nie jest już wartością naddaną, a sprzężoną z realnym życiem. Obie sfery szeroko oraz głęboko się przenikają, nadal zachowując przy tym swoje dystynktywne cechy, co czyni z nich globalne (trans)intermedium. Jego elementy, takie jak: miasto, człowiek, jego miejsca, rzeczy, ciało, wiedza, doświadczenie, działanie, relacje, nie są autonomiczne i indywidualne.

Zgodnie z przyjętym przeze mnie założeniem system hipertekstowy oraz jego jednostka nadrzędnie organizują poezję cybernetyczną. Niczym stelaż zostały one na stałe do niej zaimplementowane: jedno jest zazębiane w drugim, przez co nie da się opisać tego gatunku bez wykładni tego systemu.

Cyfrowo-sieciowa i analogowa poezja cybernetyczna bazuje na hipertekście mającym charakter nielinearnej i niesekwencyjnej organizacji danych. Można stwierdzić, że *hipertekst* gromadzi, porządkuje, grupuje, zestawia i łączy informacje w sposób niewynikowy i nienastępczy.

Elektroniczny system, za Mariuszem Pisarskim, składa się z leksji, hiperłączy i kotwic. *Elektroniczna leksja* to pojedynczy segment w hipertekście<sup>33</sup>. Może on być tekstem, obrazem, dźwiękiem, który w połączeniu z innymi segmentami tworzy sieć. *Leksja* to zatem partia danych aktualnie wyświetlanych na ekranie monitora.

*Elektronicznym hiperłączem* zostało nazwane połączenie – za pomocą widocznej kotwicy – jednego miejsca w tekście z drugim<sup>34</sup>. Element ten ma trzy

---

Mahwah 2002, s. 255–291. Co ciekawe, ruchliwość, pojmowana jako skłonność do zmiany kierunku myślenia i łatwość owej zmiany jako jedna z własności procesu umysłowego, zaświadcza, obok cech wytworu, reakcji psychicznej odbiorcy, o twórczości (według Edwarda Nęcki), dopuszcza zaistnienie ruchu analogowego w moim rozumieniu. Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 32–34. Analogowe twory cybernetyczne są zatem specjalnie zaprojektowane w taki sposób, aby odbiorca mógł dokonywać w umyśle ożywienia materii, wielopostaciowy tekst zapisany na papierze uruchamia się i przemieszcza dzięki mentalnym działaniom odbiorcy.

<sup>33</sup> M. Pisarski, *Xanadu*, dz. cyt., Kraków 2013, s. 171.

<sup>34</sup> Tamże, s. 120.

składowe: powiązanie, kotwicę i działanie, które odpowiadają kolejno za aspekt: organizacyjny, wizualno-znaczeniowy i sprawczy dzieła<sup>35</sup>. Powiązanie jest zatem elementem kompozycyjnym, kotwica – sygnalizująco-semantycznym, działanie natomiast to mechanizm i wykonanie przejścia z początkowego do docelowego miejsca.

**Elektroniczna kotwica** stanowi źródło lub zewnętrzne oznaczenie hiperłącza. „Kotwicą może być numer przypisu lub strony, element graficzny lub wyróżnione słowo wskazujące na element docelowy linku”<sup>36</sup>.

Metaforą tak definiowanego hipertekstu jest dla mnie płytki obwodu drukowanego z układami scalonymi, która stanowi bazową część konstrukcyjną urządzeń elektronicznych, gdzie *nomen omen* powstaje ten system. Owa część komputera, modemu lub routera odpowiada za przesyłanie sygnałów-informacji, jest wielowarstwowa, wieloelementowa, wielokierunkowa i realizuje się wyłącznie w działaniu. Składa się z objętościowo funkcjonalnych, zamkniętych, zorganizowanych wewnętrznie układów scalonych (metafora leksji), od których odchodzą ściśle zaplanowane, mnogie ścieżki (metafora hiperłącza) o różnym stopniu integracji z innymi, zainstalowanymi tam elementami, współtworzącymi całość o układzie nieciągłym, niekolejnościowym, pracy złożonej, zorganizowanej pod wpływem impulsu elektronicznego (metafora kliknięcia myszy komputerowej, pracy umysłowej), w ramach projektu inżyniera (metafora autora), który stworzył dynamiczny, bogaty pod względem ilościowym i jakościowym projekt, w którym przesyłane sygnały-informacje kontrolują i sterują działaniem urządzenia, tak jak hipertekst nadzoruje i kieruje pracą dzieła oraz intelektu i zmysłów jego użytkownika.

Przywołana metafora hipertekstu okazuje się tym bardziej trafna, że nie dotyczy wyłącznie zarządzania danymi w stanie ulotnym w środowisku cyfrowo-sieciowym, sama płytki, jej specjalne zaprojektowanie, wskazują na materialność systemu. Odkrycie jej analogowego wariantu wynika w przypadku moich badań z wcześniejszego zainteresowania się poezją cybernetyczną, z racji bogactwa jej struktur i semantyk. W przekonaniu o wyższości papieru nad elektronicznym ekranem, poszukiwałam w sztuce łącznika dla obu tych zjawisk, co uwagę moją skierowało na analogową poezję cybernetyczną. Jak się okazuje, elementy, które ją tworzą, są w pewnej mierze podobne do tych, które konstruują hipertekst elektroniczny.

---

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże.

*Analogowa leksja* to także pojedynczy segment, wyrażony ciągiem znaków literowych – wraz z innymi znakami pisarskimi, np. interpunkcyjnymi, zyskującymi dodatkowo wymiar graficzny (typografia), brzmieniowy (artykulacja żywa lub przetworzona przez urządzenie, foniczna warstwa znaków językowych) – obrazem (grafiką komputerową) lub dźwiękiem (muzyką komputerową, elektroniczną, konkretną przed i po obróbce techniczno-technologicznej).

Ten ostatni uznaję za częściowo analogowy, jeśli jest silnie zintegrowany z materialnym wytworem. Pokazuje to płyta CD dołączona do fizycznego tomu poetyckiego *Hz* (2011), gdzie w jej plastikowej warstwie zamieszczono część wyrazów, łączących się z tymi na papierze.

W analogowej poezji cybernetycznej zmianie uległy sposoby segmentacji tworu z podziałem na leksje. Nie są one już bowiem wyświetlane na ekranie komputera przez kontrolujący ów proces – program. Organami weryfikującymi stają się głównie zmysły i intelekt użytkownika, reagujące na twór. Granice leksji są, w porównaniu do tworu elektronicznego, bardziej niejednoznaczne, co utrudnia odbiór, ale wcale nie czyni go niemożliwym.

Po pierwsze, jednostką hipertekstową może być pojedynczy, konkretny tekst w aspekcie:

- a) literowym i znaków pisarskich – wiersz;
- b) obrazowym – przestrzenno-graficzny układ tego wiersza;
- c) brzmieniowym – żywa albo cyfrowa artykulacja tego wiersza lub jego foniczna warstwa, albo jedna określona grafika komputerowa, jedno nagranie muzyczne lub jeden żywy utwór muzyczny.

Każdy z tych komponentów współtworzy całość, przyjmującą strukturę hipertekstu. Konstrukcja ta może być zwarta lub luźna. W pierwszej wersji poetycki tom ma charakter stały, a odbiorca nie jest w stanie fizycznie przestawić kolejności jego elementów, ale może je fakultatywnie odbierać. Taka forma recepcji zakłada przebudowę koncepcji woluminu w umyśle adresata. Struktura luźna z kolei umożliwia fizyczną przestawialność komponentów. Ogólnie rzecz ujmując, w tej perspektywie granice leksji mogą wyznaczać granice użytego materiału.

Dla poetyckiego tekstu literowego, obrazowego, grafiki komputerowej obszarem podziału najczęściej będzie stronica tomu. W przypadku tekstu mówionego granice ustala czas jego artykulacji. Podobnie jest z muzycznym nagraniem – liczy się okres

jego trwania, którego granice w cyfrowym środowisku są dodatkowo dookreślane przez pojemność i rozmiar nośnika, na jakim go zapisano, wymiar żywego utworu analogowego jest zaś ustalany przez moment jego wykonania na instrumencie analogowym lub działań dźwiękowych na materii poetyckiej.

W drugim sposobie segmentacji leksją będą te elementy, które współtworzą pojedynczy, konkretny tekst w aspekcie:

- a) literowym i znaków pisarskich – części wiersza;
- b) obrazowym – części przestrzenno-graficzny układu tego wiersza;
- c) brzmieniowym – części żywej albo cyfrowej artykulacji tego wiersza lub część jego fonicznej warstwy albo części jednej, określonej grafiki komputerowej, części jednego nagrania muzycznego lub żywego utworu muzycznego.

Elementy te – z reguły – nie dają się fizycznie przestawić, co oznacza, że ewentualna przebudowa poetyckiego tomu może dokonywać się wyłącznie w umyśle odbiorcy, chyba że autor zarządzi inaczej. Hipertekstowy charakter mają natomiast tekst literowy, obrazowy, grafika komputerowa umieszczone na stronicy woluminu, albo tekst mówiony, nagranie muzyczne utrwalone na nośniku danych czy realizowany w czasie recepcji żywy utwór muzyczny. Wszystkie te twory przejawiają się bowiem na określonym obszarze jako system organizacji danych. Do jego realizacji wystarczy co najmniej jeden, względnie zamknięty jego składnik, będący tak rozumianą leksją.

Występujące w analogowym hipertekście elektroniczne hiperłącze nazywam, za Mariuszem Pisarskim, *łączem*, *odnośnikiem*, *odsyłaczem* i *odesłaniem*<sup>37</sup>, jako że przedrostek *hyper-* kojarzy się z cyfrowo-sieciowym środowiskiem. Definicję tego pojęcia poddaję pewnym przekształceniom. Odnośnik to nadal połączenie – za pomocą widocznej kotwicy o wymiarze organizacyjnym, wizualizacyjno-znaczeniowym – jednego miejsca w tekście z drugim, w którym przejście jest realizowane inaczej, za pomocą reguły, nie mechanizmu.

W analogowym hipertekście owych przeskoków dokonuje się symbolicznie lub fizycznie. W pierwszym wariantcie mowa jest o przejściach realizowanych w umyśle odbiorcy, najczęściej dotyczą pojedynczego, określonego tworu uznanego za hipertekst. W drugim, przeskoki wynikają z projektu tomu poetyckiego, który umożliwia realne

---

<sup>37</sup> Tamże.

przemieszczenie się z jednego do drugiego jego punktu np. niezwały zbiór dzieł jak *H2* (2011), w perspektywie uznania go za system, jego wytworów za leksje.

**Analogowa kotwica** to źródło lub zewnętrzne oznaczenie łącza. Może być wyrażony przez dowolny znak pisarski, element graficzny lub dźwiękowy. Wszystkie z nich wyraźnie wskazują docelową część odnośnika (**kotwica jawna**), ale może także być nieoznakowany (**kotwica ukryta**). Jego obecność jest wtedy ściśle związana z kontekstem, który warunkuje sposoby wyznaczania wszystkich elementów hipertekstu.

W ten sposób definiowane składniki analogowego systemu można wyrazić poprzez metaforę pszczelego roju, który – odwrotnie do płytki z układami scalonymi – jest przykładem naturalnego systemu, co jeszcze bardziej wskazuje na omawiany tutaj materialny wariant hipertekstu. Jest niczym ekosystem czymś na kształt żyjącego organizmu, tworzonego przez zbite w jedną gromadę pszczoły (leksje) z jednocześnie indywidualnie (tekstowo, obrazowo, dźwiękowo) oraz typowo ukształtowanymi ciałami (formy), wywołującymi wrażenia sensoryczne, z konkretnymi informacjami (znaczenia), wymienianymi za pomocą śladów zapachowych, ruchów i dźwięków bzyczenia (łącza). Taki układ jest aktywny, jako że składająca się nań wielość i różnorodność współpracuje, co budowane jest od podstaw: pojedynczego owada (węzła), który – mimo swojej autonomii – nastawiony jest na kolektywne działanie.

Metafora pszczelego roju ujawnia jeszcze jedną ważną cechę analogowego hipertekstu: gromada owadów (system) przyjmuje tu kształt przedmiotu, wokół którego jest skupiona (operacje umysłowe, fizyczne), adekwatnie do działających na nią bodźców zewnętrznych, np. wiatru, co czyni układ mocno elastycznym. Własność ta okaże się kluczowa dla funkcjonowania analogowej organizacji danych oraz jej doświadczania przed odbiorcą w recepcji.

W ten sposób definiowany hipertekst i jego elementy można w pewnym stopniu dostrzec w różnych innych tekstach kultury. Spośród wielu wybrałam tylko takie, które – tak samo jak poezja cybernetyczna – bazują na tekście, obrazie i dźwięku, tworząc wielomedialny twór.

Elektronicznym hipertekstem można nazwać m.in. *Digital Signage* lub *Digital Out-of-Home* (DOOH), jak określa się cyfrową dystrybucję multimedialnych treści,

która odbywa się poprzez centralnie zarządzaną sieć wyświetlaczy<sup>38</sup>. *Digital Signage* to ekran lub monitor, system zarządzający treścią i urządzeniami, tworzący komunikaty, analizujący i raportujący. Używa się go w wielkopowierzchniowych sklepach, galeriach handlowych oraz punktach użyteczności publicznej, gdzie służy prezentacji informacyjnych lub reklamowych treści na *digitalnych* nośnikach. Pozwala to na cyfrową komunikację z odbiorcą. System *Digital Signage* przypomina elektroniczny hipertekst właściwy poezji cybernetycznej. Oba systemy są bowiem zautomatyzowane, atrakcyjne wizualnie, elastyczne, podlegają aktualizacji i spersonalizowaniu, a także skuteczne. Inaczej rzecz ujmując, składają się ze wielopoziomowego zbioru różnorodnych, zmiennych informacji, udostępnianych symultanicznie lub niesymultanicznie i odpowiadających wyborom wielorako aktywizowanego odbiorcy.

Analogowym hipertekstem jest dzieło Adama Ostrowskiego (O.S.T.R.), płyta *W drodze po szczęście*<sup>39</sup> (2018). Do standardowego krążka z muzyką (dźwiękowy twór) dodano książeczkę z tekstami piosenek (tekstowy twór), fotoalbum i zdjęcia (obrazowy twór). Każde z osobna to leksja, jednostka systemu, która jest różna, jeśli chodzi o środek wyrazu oraz treść, przestawialna i relacyjna. Tak pojętą jednostkę hipertekstową można wyróżnić także w analogowej poezji cybernetycznej.

W pracy najczęściej jednak odwołuję się do drugiego ze sposobów wyznaczania leksji. Jako przykłady innych tekstów kultury wyróżnić tu można plakaty typograficzne, tkaniny artystyczne i – wyizolowany od innych dźwięków – zespół brzmień, które, mimo swej różnorodności, należą do tej samej klasy. Za pierwszym stoją np. prace Sebastiana Smita. Są to plakaty, w których głównym elementem jest litera, za pomocą której stworzono typograficzne kompozycje. Zostały one zaprezentowane m.in. na

---

<sup>38</sup> J. Schaeffler, *Digital Signage: Software, Networks, Advertising, and Displays: A Primer for Understanding the Business*, New York–London 2013, s. 1–8.

<sup>39</sup> O.S.T.R., *W drodze po szczęście*, CD (2018). Co ciekawe, elementy hip-hopu pojawiają się także na gruncie współczesnej literatury. Do tego gatunku nawiązała Dorota Masłowska. Jej wydany – w formie papierowej – utwór *Inni ludzie* jest – jak analogowy hipertekst – hybrydą, złożoną z części całością. Dzieło jest określane poematem, dramatem, a nawet musicalem, przypomina muzyczny album, tekst hip-hopowej piosenki. Utwór jest również mozaiką języków, które wywodzą się z różnych obszarów rzeczywistości. Dzięki temu podkreśla się fragmentaryczność, która – jak w hipertekście – składa się na kompletne dzieło. Zob. D. Masłowska, *Inni ludzie*, Kraków 2018.

wystawie *TYPOGRA – Plakat typograficzny*<sup>40</sup> (2018) w Lublinie. Przykładem tkaniny artystycznej są gobeliny<sup>41</sup> Marii Węgrzyniak-Szczepkowskiej. Artystka tworzy unikatową tkaninę przy użyciu materiałów standardowych (np. sznurek, przędza pochodzenia naturalnego) i nietypowych (np. elektryczne kable, papier, elementy odzieży, skóra, plastik, przedmioty codziennego użytku). Trzecia kategoria tekstów jest związana z audiosferą – dźwiękami i brzmieniami, które stanowią o specyfice danej przestrzeni, z wyszczególnieniem fonii, co przekłada się na ich odrębną analizę i interpretację. Z czego składa się odgłos ptaków, jadącego tramwaju, szumu wiatru? Podobne pytania stawia się też wtedy, kiedy bada się hipertekst i leksję w dźwiękowym tworze analogowej poezji cybernetycznej.

Z powyższego może zatem wynikać, że hipertekst jest wszechobecny w kulturze współczesnej, a przynajmniej wiele obiektów czy zjawisk zawiera jego elementy. W tej rozprawie jednak głównym obiektem uczyniłam analogowy hipertekst w materialnym wariacie poezji cybernetycznej, co dotąd nie stało się podstawą żadnych opracowań, a formułowane przeze mnie wnioski są zaledwie początkiem rozważań na tym obszarze badawczym i kontynuacją założeń cyberpoetyki kulturowej.

## 2.2. Typy leksji – ponad tradycyjnymi środkami stylistycznymi

Pojęcia zdefiniowane w poprzednim fragmencie pracy wymagają wnikliwszej refleksji naukowej. W tej części przyjrzę się obecności leksji w analogowej poezji cybernetycznej. Eksploracji będzie podlegać zatem kwestia statusu jednostki w tekstowym (literowym wraz z innymi znakami pisarskimi), graficznym, muzycznym tworze, który ma materialną formę.

**Leksja** to najmniejsza, ale kluczowa część hipertekstu. Jednostkę tę charakteryzują – według mnie – cztery główne cechy. Należą do nich: autonomiczność, niepodzielność, wielość i relacyjność.

---

<sup>40</sup> S. Smit, *TYPOGRA – Plakat typograficzny*, [online], [dostęp: 26 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://poster.co.pl/pl/news/sebastian-smit---typogra-----plakat-typograficzny/22>>.

<sup>41</sup> M. Węgrzyniak-Szczepkowska, *works*, [online], [dostęp: 26 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://wegrzyniak-szczepkowska.pl/works/>>.



1. **Autonomiczność** wskazuje na niezależny charakter hipertekstowej jednostki. Jest ona odrębną częścią, którą wyróżniają: samodzielność, samowystarczalność i samorządność.
2. **Niepodzielność** oznacza monolityczność, czyli jedność strukturalną i spójność znaczeniową jednostki. Osiąga się ją w finalnym etapie tworzenia oraz recepcji, kiedy staje się ona trwałą, zwartą, logiczną całością, bez względu na stopień formalno-znaczeniowych przekształceń, jakim może jeszcze ulec. Autor po uformowaniu leksji nie poddaje już jej żadnym modyfikacjom, co pozwala zachować jednostce pierwotną monolityczność, a podczas odbioru, ze względu na dużą ilość możliwości jej wyznaczania, ulega wielu transformacjom, w trakcie których są jej nadawane względnie stabilne struktury i semantyki (monolityczność wtórna).
3. **Wielość** stanowi naddany składnik jednostki hipertekstowej, wyrażający się w postaci formy lub znaczenia, które pozwalają ją wyodrębnić.
4. **Relacyjność** zdolność leksji do tworzenia wielu, różnorodnych, prostych i złożonych związków z innymi jednostkami.

Z powyższego wynika zatem, że forma oraz znaczenie pojedynczej leksji są zawsze ściśle określone, uporządkowane, przez co często przypominają fragment tradycyjnego tekstu kultury, np. powieści, wiersza. Jednak jednostka w analogowym hipertekście zwykle tworzona jest tak, aby jej struktura lub semantyka zawierała pewien wskaźnik wielości, co otwiera ją na relacje z innymi, które są jej rozszerzeniem, ale zawsze razem współtworzą system. Za jej budowę, wybór form wyrazu, zawartość tematyczną i tworzenie związków – co stanowi *novum* w stosunku do klasycznej poezji – odpowiada autor, który, udostępniając „twór zapakowany, niegotowy do bezpośredniej recepcji”, część tych swoich kompetencji przenosi na odbiorcę, przed jakim staje zadanie szeroko rozumianej rekonstrukcji, przy czym adresat często – bardziej lub mniej świadomie – wciela własne zasady, czemu w analogowej poezji cybernetycznej bardzo sprzyja leksja.

Mając na uwadze te własności jednostki, chciałabym dokładniej opisać sposoby jej wyszczególnienia w opisywanym gatunku. Elektroniczną leksję da się łatwo uchwycić, jednostką jest bowiem nazywana – aktualnie wyświetlana na ekranie – zawartość. Wyznaczenie jednostki w materialnym wariacie omawianej liryki wymaga jednak bardziej złożonych czynności i można tu przyjąć dwie perspektywy.

Jeśli uznam, że hipertekstowy charakter ma – aktualizujący się materialnie w postaci poetyckiego tomu – zbiór dzieł, to za leksję uznam tekstowy (literowy wraz ze znakami pisarskimi, obrazowy, brzmieniowy), graficzny, muzyczny twór, o którego jednorodności stanowi zaprojektowany przez autora system organizacji danych, zawierający takie kwantyfikatory, jak: nazwa woluminu, tytuł utworu, spis treści wraz z numeracją stron, sygnalizujące zakres poetyckiej całości. Wyodrębnienie jednostki jest równoznaczne z wyznaczeniem granic pojedynczego dzieła. W przypadku, gdyby twórca nie wprowadził żadnej organizacji danych bądź system przez niego użyty byłby trudny do rozszyfrowania, odbiorca może dokonać własnej „rozbiórki”. W jej efekcie wyodrębnia on leksje, których struktura i semantyka miałyby zostać poddana – w następnym kroku – analizie i interpretacji, ale zawsze przeprowadzanych w kontekście jej podobieństw i różnic względem innych. Chodzi o opis wzajemnych relacji między wszystkimi lub poszczególnymi twórcami w poetyckim tomie.

Jeśli natomiast przyjmę, że hipertekstem jest – aktualizujący się materialnie – pojedynczy, konkretny, tekstowy (literowy wraz ze znakami pisarskimi, obrazowy, brzmieniowy), graficzny, muzyczny twór, to za leksję uznam składający się na niego segment. W pracy przyjąłam podstawowe, ale nie wolne od uchybień, także ze względu na dynamikę tych dzieł, sposoby ich wyznaczania.

Na początku należy sięgnąć do – wskazanych wcześniej – ogólnych wyróżników mediów, które tworzą poezję cybernetyczną. Mówię o: substancji graficznej charakterystycznej dla tekstu pisanego, typografii decydującej o jego obrazowości, artykulacji w jego wariacie mówionym, a także warstwie fonicznej jego znaków językowych, ale także o formach geometrycznych i barwie związanych z obrazem oraz ukształtowanych przez częstotliwość i amplitudę – falach dźwiękowych znamiennej dla muzyki analogowej, powstałej z użycia materialnych przedmiotów lub instrumentów i częściowo analogowej, gdy muzyka zarejestrowana na cyfrowym nośniku jest integralną częścią tomu poetyckiego.

Na początku trzeba określić, z jakich środków wyrazu został skonstruowany analogowy twór cybernetyczny i jakie zajmują one w nim pozycje. Względne wyznaczenie płaszczyzny tekstu, obrazu i dźwięku umożliwi zejście do niższych partii dzieła, czyli leksji. O ile wcześniej uwaga była głównie skupiona na strukturze tworzywa, tak teraz istotna okaże się też semantyka. Jak wnoszę, dla każdego z mediów istnieje zbiór kluczowych dla niego figur, które go wewnętrznie dookreślają,

zewnątrznie porządkują, a ich odkrycie jest równoznaczne z odsłonięciem w toku recepcji leksji właściwych dla konkretnej klasy form. Owa grupa środków była wstępnie prezentowana w kontekście zabiegów, które umożliwiają analogowej poezji cybernetycznej realizować koncepcję znaku ruchomego, tutaj jednak trzeba ją znacznie dookreślić. Podstawowymi figurami<sup>42</sup> dla tekstu:

- a) w aspekcie literowym są: litera, znak interpunkcyjny (głównie), cyfra, symbol matematyczny (rzadko) uporządkowane w wers będący zdaniem, całością semantyczno-składniową lub częścią składniową;
- b) w aspekcie obrazowym są: znak typograficzny (znak pisarski), znak niedrukowany (np. spacja), umieszczone w linijce;
- c) w aspekcie brzmieniowym są:
  - pauza wersyfikacyjna, sylaba, akcent, średniówka, rym jako miary metryczne dla minimum dwóch wersów (segmentów mowy lub śpiewu) identycznie uporządkowanych
  - eufonia – kakofonia, onomatopeja, aliteracja, harmonia głoskowa na poziomie fonicznej warstwy wyrazu, wersu lub strofy;
- d) dla grafiki komputerowej: kolor, kształt;
- e) dla nagrania muzycznego, żywego utworu muzycznego: transjent, impuls – ton, szum.

---

<sup>42</sup> W całej pracy udowadniam, że pojedynczy analogowy twór cybernetyczny powstał w oparciu o wiele różnych technik artystycznych, za którymi stoją mechanizmy, zależne od danych środków wyrazu. Dla każdego z nich istnieją podstawowe elementy świadczące o jego jednostkowości. Ich wyszczególnienia dokonałam w odniesieniu do koncepcji sztuk, ujmujących te fundamentalne części mediów, konstruujących dzieło omawianego gatunku lirycznego. W ten sposób tekst w jego wymiarze literowym i brzmieniowym jest opisywany w perspektywie wersologii Adama Kulawika, zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt. Z kolei badanie aspektu graficzno-przestrzennego oparłam na założeniach Witolda Sadowskiego, zob. W. Sadowski, *Wiersz...*, dz. cyt.. Analiza obrazu bazuje na założeniach projektowania graficznego, którego główną dominantą kompozycyjną jest kształt barwy – kolor, zob. D. Dabner, S. Stewart, E. Zempol, *Szkola...*, dz. cyt.. Opisu dźwięków zaś na podstawie wyznaczników dzieła muzycznego, wedle których podstawowymi jego elementami są: transjent, impuls – ton, szum, zob. D. Wójcik, *ABC...*, dz. cyt.

W odniesieniu do powyższego uważam, że w badaniach nad hipertekstem w analogowej poezji cybernetycznej zawsze dąży się do fragmentaryzacji tworu, co najpierw wiąże się z wyszczególnieniem mediów, ich pozycji, a następnie z wyznaczeniem ich figur. Tekst pisany oparty jest bowiem na literze i głównie znakach interpunkcyjnych, w aspekcie przestrzenno-graficznym występuje znak typograficzny i znak niedrukowany, w aspekcie brzmieniowym – elementy prozodyczne mowy, ale także składniki warstwy fonicznej, a grafika komputerowa bazuje głównie na kolorze i kształcie, natomiast nagranie muzyczne, żywy utwór muzyczny organizują dźwięki: krótkotrwałe, czyli transjent (niby echo o charakterze zmiennym), impuls (raptowny, przypominający trzask lub stuk) oraz długotrwałe jak ton (ściśle określony, tworzący harmonijne lub nieharmonijne wielotony) oraz szum (biały – jednorodny, barwny – niejednorodny).

Świadomość odbiorcy co do ich zaistnienia tych figur w tworze pociąga za sobą kolejny proces, u podstaw którego leżą cechy leksji: autonomiczność, niepodzielność, wielość oraz relacyjność. Ciąg figur odpowiadających danemu medium jest dalej organizowany we fragment, który – ze względu na przyjętą w tym miejscu strukturę, semantyczno-logiczną informację, plastycznie współgrający lub muzycznie współbrzmiący komunikat – można odgraniczyć od innych, a jednocześnie – z powodu nadatku formy lub znaczenia – da się go włączyć w szersze relacje.

Na tym etapie, oprócz struktury, wyłania się także semantyka. Chcę przez to powiedzieć, że za uporządkowaniem składniowym, graficzno-przestrzennym, metrycznym, fonicznym, obrazowym, dźwiękowym, stoi znaczenie zawarte kolejno: w wersie, zdaniu, części wersu; linijce; segmencie; wyrazie, jego grupie lub strofie, ale swój sens mają też kolor, figura i dźwięk.

Semantyka jest zatem waloryzowana w oparciu o te formalne podziały. W związku z tym trudności z wyszczególnianiem leksji w analogowym hipertekście biorą się ze współwystępowania wielu różnych mechanizmów go porządkujących. Aby uczynić ten proces jeszcze bardziej przejrzystym, należy odnieść się do wymienionych wcześniej figur ruchu: redukcji, adiekcji, transformacji, permutacji. Stanowią one wskaźniki granic leksji, kiedy jej struktura i semantyka podlega zmianie, *explicite* oznaczającej dla mnie przeniesienie do kolejnego fragmentu systemu.

Uważam, że dokonanie poprawnego wyszczególnienia leksji w analogowym hipertekście tworu cybernetycznego zależy właśnie od umiejętnego operowania tymi

mechanizmami. One same wskazują na dwie *differentia specifica* systemu i jego działania na papierze. Po pierwsze, w przeciwieństwie do dzieła cyfrowo-sieciowego, którego odbiór polega na odsłanianiu pojedynczych leksji, zazwyczaj tworzących jego pełen obraz w umyśle odbiorcy, tutaj twór jawi się przed nim w całości i wymusza na adresacie fragmentaryzację.

Fragmentaryzacja ta służy albo ogólnemu uspójnieniu, albo stworzeniu jego różnych wariantów, co daje tylko część możliwości, jakimi dysponuje hipertekst. Niemniej jednak w analogowym wariancie, inaczej niż komputerowo-internetowym, prezentuje się ogólne granice obszaru, co czasami ma wpływ na określenie architektoniki systemu: wstępnie można określić, czy jest ona odkrywczą, budującą (Michael Joyce), czy osiowa, rozgałęziająca się lub połączona (David Ciccoricco). Bez względu na to, należy zaznaczyć, że większość operacji jest w „papierowym” hipertekście dokonywana – w przeciwieństwie do *digitalno-networkowego* – w umyśle odbiorcy. Ten stan rzeczy kształtuje inny poziom recepcji dzieł, związany z wysoką intelektualną aktywnością odbiorcy. Wyszczególnianie w nim jednostek to swoisty balans „użytkownika” między formalno-znaczeniową harmonią a dysharmonią.

Chcę przez to powiedzieć, że wyłanianie leksji na poziomie tego samego medium to poszukiwanie uporządkowanej w zakresie struktury oraz semantyki fragmentaryzacji. W związku z tym harmonia wyznacza leksję, dysharmonia włącza ją w relacje z innymi.

Proces ten jeszcze bardziej się komplikuje, gdy owe media są ze sobą mocno sprzężone, co przecież decyduje o istocie poezji cybernetycznej. Dotąd opisywałam przypadek, kiedy twór, złożony z tekstu, obrazu i dźwięku, zachowuje część cech dystynktywnych (odróżniających) tych środków wyrazu, lecz na tym samym obszarze, ale w innym miejscu, wchodzi ze sobą w głębokie relacje, w wyniku których środki te – dzięki cechom relewantnym (upodobniającym) – nakładają się na siebie, co stanowi regułę tworzenia większości dzieł cybernetycznych Romana Bromboszcza. Wtedy ma się *de facto* do czynienia z tą częścią tworu, która powstała w oparciu o pełny kod synkretyczny<sup>43</sup>, z racji jednoczesnego zaistnienia określonych mediów.

Recepcja dzieła, powstałego z odróżnienia i nałożenia elementów różnych mediów, wymaga odmiennego podejścia. Dochodzi tu do oscylacji między odmiennym

---

<sup>43</sup> M. Dawidek Gryglicka, *Historia...*, dz. cyt., s. 27.

a podobnym<sup>44</sup>, stanu dysharmonii i harmonii, w efekcie czego wyłania się nadrzędna sieć relacji między określonymi mediami, co wskazuje na ich koegzystencję w dziele, ich wzajemne wpływy. W związku z tym postuluje się typ recepcji synchronicznej<sup>45</sup>, powstałej z badania każdej płaszczyzny tworu.

Wyszczególniane, a następnie analizowane i interpretowane będą zatem leksje w tym obszarze dzieła, gdzie media znacząco się od siebie różnią, ale także w tym obszarze, gdzie się one nakładają. Wtedy należy określić, co go dokładnie tworzy, a następnie wyznaczyć w zaproponowany powyżej sposób leksje dla każdego ze środków wyrazu ze wskazaniem ich wzajemnych wpływów, co sprawi, że architektonika hipertekstu znacznie się rozsieciowi.

To tylko dowodzi tego, że system ten jest stretchtextem, kryjącym pod jedną warstwą kolejne środki wyrazu, oraz politekstem, jeśli weźmie się pod uwagę ich mnogość. Inaczej rzecz ujmując, hipertekst w analogowym tworze cybernetycznym, składającym się z tekstowego, obrazowego, dźwiękowego medium, jawi się jako zbiór konkretnych płaszczyzn o cechach dystynktywnych i relewantnych. Ich zidentyfikowanie umożliwia wyznaczenie leksji według podanego schematu, bez szczególnego wyróżniania któregoś z obszarów, ze świadomością, że o jakości tego odbioru decyduje ilość zarejestrowanych środków wyrazu, a nie kolejność, co czyni taką recepcję pełną i synchroniczną.

Jednakże tego typu badanie budzi wiele wątpliwości, ponieważ nie spełnia istotnych dla analizy i interpretacji kryteriów obiektywności. Po pierwsze, większość operacji dokonuje się w umyśle odbiorcy, przeprowadzane przez niego procesy są trudne do zarejestrowania. Po drugie, sposoby porządkowania systemu, wyszczególniania leksji, wymagają aktywności wielu ośrodków odbiorczych, często niepoddających się regułom współczesnej standaryzacji. Recepcja tego typu dzieł nie jest już wyłącznie domeną intelektu, gromadzącego całą wiedzę człowieka, ale też zmysłów, imaginacji, a nawet uczuć. Przywołany już Martin Seel proponuje, aby estetyczne doświadczanie dzieła nie wynikało wyłącznie z intelektu, ale zmysłowej bliskości z uobecniającym się, co włącza imaginację, która pogłębia świadomość odbioru, wydobywa jego złożone relacje.

---

<sup>44</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 14–16.

<sup>45</sup> M. Dawidek Gryglicka, *Historia...*, dz. cyt., s. 28.

Zwrot w stronę zmysłowego poznania oznacza percypowanie rzeczywistości całym ciałem, nie zaś pojedynczymi zmysłami<sup>46</sup>, czego dowodzi natychmiastowa reakcja cielesna – niejako forma nowego języka. Dochodzą tu wyobrażenia i emocja, wyposażone jednak w aparat pojęciowy. Uważam, że poezję cybernetyczną projektuje się właśnie w taki sposób, co potwierdza system jej wewnętrznych uporządkowań, aby uruchamiać, choć na różnym poziomie, wszystkie z możliwych płaszczyzn odbioru. Co ważne, sprzyja temu biologiczne ukształtowanie człowieka, którego układ percepcyjny jest złożony<sup>47</sup>, przygotowany do mnogiej i wielorakiej rejestracji informacji, ich efektywnej organizacji.

To potwierdza jedno z głównych założeń mojej pracy, iż analogowa poezja cybernetyczna jest w stanie, przy połączeniu tradycyjnych środków wyrazu: tekstu, obrazu, dźwięku, nadać im nową jakość, a omawiany gatunek stanowi kolejną fazę w ewolucji całego rodzaju lirycznego. Co ciekawe, znajduje to swoje odbicie w Barthesowskiej koncepcji niezbywalnej indywidualności każdorazowej lektury tego samego tekstu<sup>48</sup>, w której zakłada się odrębność recepcji nie tylko na poziomie wielu odbiorców, ale także pojedynczego odbiorcy, gdy struktura i semantyka raz czytanego tekstu nigdy się już przed nim w taki sam sposób nie ujawni, są one więc niepowtarzalne, co naraz podkreśla momentalność, efemeryczność samego aktu poznania. Tradycyjne: tekst, obraz i dźwięk, inspirowane innowacyjną techniką, zawsze jawią się przed odbiorcą w nowy sposób. Ta niepowtarzalność i doraźność jest charakterystyczna także dla procesu wyznaczania leksji, kiedy, obierając intelektualny, zmysłowy, wyobrazeniowy czy emocjonalny tor, dokonujemy najpierw rozbiórki lingwistycznej bądź artystycznej, albo wtedy, kiedy hipertekstowa jednostka, w ramach swoich wielu różnych uporządkowań, jawi się przed odbiorcą w sposób odrębny. To oznacza, że koncepcja zbliżania oraz oddalania, charakterystyczna dla wyszczególniania leksji wedle wymienionych organizacji systemu, środków wyrazu, ich relewantnych i dystynktywnych cech, ośrodków odbiorczych oraz wiążącymi się z nimi podejściami obiektywnego i subiektywnego odbioru, czyni analogowy twór cybernetyczny w pełni niewyraźnym, nieuchwytnym<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 246–264.

<sup>47</sup> Zob. D. B. Light, *The Senses*, Philadelphia 2005.

<sup>48</sup> R. Barthes, *S/Z...*, dz. cyt., s. 369.

<sup>49</sup> A. Dziadek, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 16.

W świetle teorii Peirce'a dzieło realizuje się w relacji indeksu, ikony i symbolu. Proces semiozy przebiega dynamicznie, dzieło jest ciągle interpretowane, co czyni semiozę nieskończoną. Taki odbiór staje częściowo po stronie symbolu, szczególnie tego Cassirerowskiego<sup>50</sup>, zakorzenionego w kulturze. Tutaj zyskała ona przedrostek *cyber-*, co zrywa z konwencjonalnością, stałością znaku, w stronę otwartego, zmieniającego się znaczenia.

Podsumowując, powyższe tłumaczy trudności związane z systemowym wyznaczaniem leksji w hipertekście analogowego tworu cybernetycznego i opisem związków między tworzącymi go mediami. W mojej pracy zajmuję się zjawiskami pogranicznymi i wielokodowymi, bo gdyby środki wyrazu tylko ze sobą współwystępowały<sup>51</sup>, ich odbiór oraz opis związków nie byłby tak złożony i trudny<sup>52</sup>.

W efekcie pytanie: KTÓRY w kolejności jest ten składnik?, zastępuję pytaniem: JAKI on jest? Określenie środków wyrazu, ich najmniejszych fragmentów, czyli leksji, z których składa się analogowy hipertekst, ma bowiem znaczenie pierwszorzędne względem budowy ich związków.

Ostatnie środki niezbędne do wyznaczenia leksji w analogowym hipertekście to **kontekst i bezkontekst** – zależność (lub jej brak) formy i znaczenia danego fragmentu od struktury i semantyki innych poprzedzających go fragmentów lub po nich następujących. Owe środki uważam – obok leksji, łącza, kotwicy – za najważniejsze elementy hipertekstu w analogowej poezji cybernetycznej, ponieważ odpowiadają za koherencję całego systemu, regulują spójność między jego częściami.

Kontekst i bezkontekst pomagają zatem – obok cech jednostki, sposobów jej uporządkowań, ich semantyki, figur ruchu – wyłonić leksję, wymuszając na odbiorcy bliską „obserwację terenu” wokół tekstronu. Może się bowiem okazać, że – dzięki kontekstowi – dodatkowo się on rozgałęzi, inaczej niż węzeł, który istnieje na poziomie podstawowych relacji.

Reasumując, zarówno **ogólna perspektywa**, zarysowana na przykładzie poetyckiego tomu, gdzie leksja to pojedyncze artystyczne dzieło, jak i **szczegółowa perspektywa**, odnosząca się do pojedynczego tworu, gdzie leksja to jego fragmenty,

<sup>50</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 125.

<sup>51</sup> Zob. E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia, pod red. T. Cieślukowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 259.

<sup>52</sup> B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 5–19.



jednostki tekstu lub lektury, dają możliwość wyodrębnienia hipertekstowego systemu w środowisku pozbawionym dynamizmu charakterystycznego dla *zdigitalizowanego* świata. Analogowa rzeczywistość adaptuje mechanizmy, dla których naturalnym źródłem jest elektroniczno-sieciowa przestrzeń. Kopiuje, zastępuje lub tworzy nowe sposoby funkcjonowania hipertekstu i leksji. Obie zaprezentowane perspektywy można wykorzystać w opisie analogowej poezji cybernetycznej, jej analizie oraz interpretacji. Na potrzeby niniejszej pracy pomocne wydaje się użycie perspektywy szczegółowej w toku dalszych rozważań.

W perspektywie szczegółowej widoczna staje się wielość – nadrzędna własność leksji występującej w hipertekście „na papierze”, wyrażana w formie lub znaczeniu, czyli mnogość i bogactwo cech ilościowych oraz jakościowych analogowego tworu cybernetycznego. Szczegółowa analiza i interpretacja wykazała, że wielość ta ma rozmaite postacie, co naturalnie wpływa na odrębność samej leksji.

Z dzieł najważniejszych reprezentantów omawianej liryki wskażę poniżej różne odmiany leksji, ze względu na częstość występowania tych jednostek w danym dziele.

Poniżej została podana autorska klasyfikacja najbardziej charakterystycznych typów leksji, wyłonionych z analogowej poezji cybernetycznej<sup>53</sup>.

Odmiany hipertekstowej jednostki zostały podzielone ze względu na ogólny charakter środków wyrazu tworzących materialny wariant omawianego gatunku lirycznego oraz zasięg ich oddziaływania. Tekstowi (literowemu, obrazowemu, brzmieniowemu) dedykowane są zatem kategoria strukturalna i kategoria semantyczna.

Pierwsza wiąże się ze stylistycznym nacechowaniem wypowiedzi, jej indywidualnym wyrazem, wynikającym z różnic w zakresie: ilości składników zdania, jego kompozycji, sposobów łączenia, co wyjątkowe, tutaj tyczy się także łamania tradycyjnych stosunków składniowych. Każda zarejestrowana w zakresie syntaktyki odmienność jest równoważna z wyznaczeniem leksji, która podlega szczegółowemu dookreśleniu przez konkretny dla tego obszaru typ.

---

<sup>53</sup> W całej pracy, a szczególnie w rozdziale IV, odwołam się do całych wierszy lub ich fragmentów, które albo bezpośrednio wiążą się z tematem hipertekstu, leksji, jej typów i innych elementów systemu, jego własności i korelacji, albo są one najbardziej charakterystyczne twórczości Romana Bromboszcza pod względem technologizacji, szczególnie mediatyzacji oraz cybernetyzacji. Dotyczy to także odniesień do dzieł innych poetów cybernetycznych oraz ich protoplastów.

Druga łączy się z przekształceniami znaczenia od poziomu wyrazu do zdania, determinowanymi różnymi sposobami organizowania kontekstu sensu, co również wpływa na rozmaite sposoby wyznaczania hipertekstowej jednostki i doprecyzowanie jej charakteru. Kategoria ta obejmuje wszelkie metaforyzacje oraz ogólne eksploatawanie jakościowej strony języka.

Środkom takim jak obraz i dźwięk jest natomiast dedykowana kategoria percepcyjna, którą – ze względu na dużą rozległość obszaru badań – ograniczam do subiektywnej oceny odbieranych wrażeń zmysłowych. W związku z tym czynię z kontrastu i harmonii barw<sup>54</sup> główne kryterium dla wyszczególnienia leksji w hipertekście analogowej grafiki komputerowej, zaś dla jej kształtu będzie nim symetria i asymetria<sup>55</sup>. Pojęcia składające się na parę zawierają w sobie skrajności, których dostrzeżenie jest równoznaczne z rejestracją wieloelementowości obrazowego tworu cybernetycznego, co jest mocno subiektywne, ale tkwi w założeniu omawianego gatunku. Jego znaczenie w tym obszarze jest jeszcze szersze, dlatego nie podejmuję żadnej próby systematyzacji, oprócz zaznaczania, iż większość analogowych grafik komputerowych dotyczy cyberzeczywistości i jej wytworów.

Dla dźwięku w postaci transjentu – impulsu lub tonu – szumu wyznacznikami są głośność (głośny – cichy), wysokość (wysoki – niski), barwa (miękki – ostry), które również odpowiadają za subiektywną, ale dopuszczalną przez gatunek ocenę wrażeń słuchowych, umożliwiającą w tym wymiarze wyszczególnienie leksji w nagraniu muzycznym lub żywym utworze muzycznym<sup>56</sup>. Ponadto przedstawiona typizacja obejmuje – oprócz środków wyrazu, ich podstawowych elementów – cechy leksji, sposoby ich strukturalno-semantycznego uporządkowania, ich figury ruchu analogowego, kwestię kontekstu i bezkontekstu.

Całość opatrzone przykładowymi utworami przedstawicieli polskiej analogowej poezji cybernetycznej. Do jej twórców – oprócz Romana Bromboszcza – należy zaliczyć Łukasza Podgórnego, Piotra Pudziana Płucienniczaka, Leszka Onaka, Tomasza Pułkę, Szczepana Kopyta.

Zamieszczona niżej typizacja wymaga jednak istotnego komentarza. Kiedy pisze się o analogowych leksjach jako środkach przekazu literackiego, na myśl przychodzą

---

<sup>54</sup> D. Dabner, S. Stewart, E. Zempol, *Szkola...*, dz. cyt., s. 92–93.

<sup>55</sup> Tamże, s. 38–39.

<sup>56</sup> Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1987, s. 22–23.

pytania o ich powinowactwa ze znanymi i stosowanymi już od wieków środkami stylistycznymi, które również przejawiają się w użyciu specyficznego języka w liryce – rodzaju literackim, do którego zalicza się analogową poezję cybernetyczną. Jaki jest zatem sens tworzenia nowych podziałów? Czy są one w ogóle zasadne? Sądzę, że tego typu zjawiska wymagają nowego zestawu pojęć, innego języka, z uwagi na niestandardowy ich odbiór. System znaków, o którym mowa, na pewno będzie czerpać z tego, który dotąd obowiązuje. Stąd właśnie wynika wątpliwość, czy analogowy element hipertekstu nie jest w istocie jednym ze środków stylistycznych.

Uważam, że nie jest i nie powinien być z nim utożsamiany. Leksje formą i znaczeniem przypominają tradycyjne środki stylistyczne, ale nigdy w całości nimi nie będą. Język, za pomocą którego opisuje się analogową poezję cybernetyczną, po części opiera się na funkcjonującej już terminologii.

Problem pojawia się wtedy, kiedy owa terminologia jest niewystarczająca, za wąska albo za szeroka. W dotychczasowym uzusie naukowym albo brakuje adekwatnych terminów, albo używane definicje są zbyt ogólne. Należy zatem wprowadzić albo nowe pojęcie, albo opisać nowy kontekst. Dzięki temu będzie można przy opisie nowych i niebadanych dotąd zjawisk literackich pozbyć się dwuznaczności i niejasności. Z powyższego wynika zatem, że sugerowanie związków między leksją a środkami stylistycznymi jest zasadne, z uwagi na wiele cech, które je łączy. Co najważniejsze, te pierwsze są komplementarne wobec drugich, jako ich dopełnienie albo zawężenie.

Trzeba też wspomnieć o nadrzędnej własności leksji, która środków stylistycznych dotyczy tylko częściowo. Chodzi o otwartość i łączliwość. Leksja – w każdym przypadku, nawet wtedy, gdy zamyka jakąś część tematyczną – odsyła, tworząc łańcuch hipertekstowy. Środek stylistyczny – choć semantycznie jest mnogi – zewnętrznie jest strukturą zamkniętą, a jeśli nawet będzie poszukiwać się związków między środkami stylistycznymi, to są one krótkotrwałe, nie budują długotrwałego konstruktów. Odmiennie leksje konstruuja trwale – są zewnętrznie i wewnętrznie rozwarte, nastawione na proste i złożone połączenia, które tworzą system. To właśnie różni hipertekstowy element od stylistycznego środka. Nie można zapomnieć także o wpływie, jaki na kształt leksji wywiera cyfrowe oraz sieciowe środowisko, gdzie środki stylistyczne funkcjonują zupełnie inaczej. Z jednej strony zgadzam się z słowami Doroty Korwin-Piotrowskiej, iż nie istnieją wypowiedzi bez środków stylistycznych:

sam dobór odpowiednich słów jest zarazem wyborem formy ekspresji, decyzją stylistyczną. Takich decyzji, nieświadomie, codziennie podejmujemy tysiące. Liczy się nie tylko trafność w nazywaniu czy pokazywaniu zjawisk, lecz także brzmienie wyrazów, układ słów w zdaniu, ich wzajemna łączliwość itd., bo one składają się na efekt – perswazyjny, ozdobny, informacyjny, dydaktyczny, humorystyczny czy inny, w zależności od sytuacji komunikacyjnej i typu tekstu. A zatem – **tak jak nie można się nie komunikować, tak i nie można nie podejmować wyborów stylistycznych** [pogrubienie – EK]<sup>57</sup>.

Z drugiej strony należy jednak podkreślić, że styl poezji cybernetycznej, szerzej literatury nowomediowej, jest w dużej mierze podyktowany specyficznymi cechami „starych” i nowych mediów, co wpływa na sposób komunikowania się. Technika oraz technologia, elektryka oraz elektronika, sieć, a dokładniej język programowania, algorytm, kod, usterka – to wszystko tworzy środowisko, które tak silnie oddziałuje – rozszerzając i ograniczając dotychczasowe kompetencje komunikacyjne – iż nie da się tego środowiska w pełni przyrównać do przestrzeni, w której funkcjonują tradycyjne środki stylistyczne. Formy przekazu, choć skrajnie różne, funkcjonują tam na tej samej płaszczyźnie, co zakłada użycie tych samych środków stylistycznych. W środowisku analogowej poezji cybernetycznej metafora zostaje użyta w analogowo-elektronicznym kontekście, za którym kryje się przecież multum anomalii i oryginalności, które trzeba wyodrębnić oraz opisać.

Pamiętając o tych różnicach, warto jednocześnie odnieść się do tego, co, będąc środkiem stylistycznym w tradycyjnej liryce, przypomina hipertekstową jednostkę analogowej poezji cybernetycznej. Chodzi tu o prekursorskie „zapowiedzi” tego gatunku, które można dostrzec w polskiej liryce. Gatunek zrodził się przecież z połączeń i przemian pewnych elementów konstruujących strukturę oraz semantykę wierszy, pochodzących z kilku wcześniejszych epok literackich. Można tam wyróżnić elementy charakterystyczne dla dzisiejszej analogowej poezji cybernetycznej.

Dla zilustrowania tej historyczno-literackiej tendencji odwołałam się do reprezentatywnych poetów polskich XX wieku. Z dwudziestolecia międzywojennego wyróżniłam teksty futurysty – Tytusa Czyżewskiego oraz przedstawiciela Awangardy Krakowskiej – Tadeusza Peipera. Z poezji powojennej wybrałam twórczość Mirona Białoszewskiego (pokolenie Kolumbów, pokolenie '56, tzw. pokolenie Współczesności)

---

<sup>57</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 273.

oraz Stanisława Barańczaka (pokolenie '68, tzw. Nowa Fala). Z ich poetyckiego dorobku starałam się wybrać tylko takie przykłady, w których analogowa poezja cybernetyczna znalazła swoje najlepiej widoczne i prekursorskie wzorce. W poniższej klasyfikacji znajdują się zatem nie tylko różne odmiany leksji, ale także odniesienia do takich poetyckich utworów, których fragmenty przypominają hipertekstowe jednostki. Dzięki temu powstał wykaz protoplastów analogowej poezji cybernetycznej. Warto bowiem wiedzieć, czyja twórczość była najbliższa dziełom dzisiejszych jej artystów lub – mówiąc inaczej – do kogo oni nawiązują.

## 1. Kategoria strukturalna

- a) **Leksja przeskoczna** – oddzielenie jednej części semantyczno-składniowej (T. Pułka).

Z()resztą

od dłuższego czasu nie sypiam<sup>58</sup>

### **Prototyp leksji przeskocznej (M. Białoszewski)**

Gdy milkną harmonijki Noego,

tęcza

nakręca

zegarynki polnych koników<sup>59</sup>

Powyższy przykład to hipertekstowa jednostka bezkontekstowa. Jej forma i znaczenie są okazjonalne, nie wykorzystuje się ich w innym fragmencie. Istotę tego tworzy decentralizacja leksji poprzez graficzne rozdzielenie pauzą linijek tekstu wraz z realizacją antyskładniowego typu wersu. Taka jednostka została poddana redukcji,

---

<sup>58</sup> T. Pułka, *Dziewięć zdań na temat* [w:] tegoż, *Mixtape*, Warszawa 2009, s. 33 (fragment).

<sup>59</sup> M. Białoszewski, *Ballada krośnieńska* [w:] tegoż, *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1956, s. 29 (fragment).

wyraźnemu odłączeniu jednej części od kolejnych, co koncepcyjnie zbliża ją do przerzutni<sup>60</sup>.

- b) **Leksja przeciwstawna** – zestawienie części semantyczno-składniowej na zasadzie sprzeczności (T. Pułka).

Człowiek  
LEOPARD  
Człowiek<sup>61</sup>

### **Prototyp leksji przeciwstawnej (M. Białoszewski)**

Od dziecka odchylona  
- białe konie  
- bryka  
- czarne konie  
- bryka  
- rude konie  
- bryka<sup>62</sup>

Powyżej zaprezentowano przykład leksji kontekstowej, która polega na zapożyczeniu własnej tożsamości w formie i znaczeniu innych jednostek ją determinujących. „Człowiek, leopard, człowiek” to autonomiczna, niepodzielna, mnoga, relacyjna część, powstała z oddziaływania trzech osobnych: „człowiek”, „leopard”, „człowiek”, co było możliwe dzięki uporządkowaniu syntagmatycznemu i graficznemu. Co ciekawe, w obu ujęciach mamy ruch redukcji, kiedy leksja pozbywa się kolejnych wyrazów, i adiekcji, gdy je ze sobą łączy. Wskazuje to na dodatkowe dysproporcje w zakresie organizacji jednostki, która tutaj zbliża się ku antytezie<sup>63</sup>, na co

---

<sup>60</sup> *Przerzutnia* – przeniesienie wyrazu, części zdania do dalszej części wersu, kolejnego wersu lub zwrotki w celu podkreślenia wypowiedzi, zwiększenia jej dynamiki lub pobudzenia wyobraźni odbiorcy. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 173.

<sup>61</sup> T. Pułka, *Co' [w:] tegoż, Zespół Szkół*, Kraków 2010, s. 17 (fragment).

<sup>62</sup> M. Białoszewski, *Karuzela z madonnami [w:] tegoż, Obroty...*, dz. cyt., s. 40 (fragment).

<sup>63</sup> *Antyteza* – łączenie w jedną frazę wyrazów lub zdań skontrastowanych znaczeniowo w celu uzyskania wyższej ekspresji. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 122.

wskazuje przeciwstawianie sobie kolejnych ujęć gatunków żywych, zdecydowanie rozszerza istotę środka stylistycznego, przenosi go w sferę składni.

- c) **Leksja repetycyjna** – wielokrotne użycie tego samego elementu lub też jego dopełnienie o inny element językowy (Ł. Podgórni).

*Kuchta głosowa pieni dyżur.*

*Kuchta głosowa pieniąca dyżur.*

*Kuchta głosowa spełniona przez zawał.*

*Kuchta głosowa pieniąca dyżur*<sup>64</sup>.

### **Prototyp leksji repetycyjnej (T. Peiper)**

Czyli: ulicą idę, a pod pachą łaskocze mnie gwiazda.

Czyli: krople krwi = krople krwi?<sup>65</sup>

W tej egzemplifikacji hipertekstowa jednostka została zaprezentowana na tle szerszego kontekstu, który uwydatnia jej podobieństwo do powtórzenia<sup>66</sup> o funkcji pętli (zapewniającej mechaniczną ciągłość w działaniu systemu) lub dopełnienia repetowanej części leksji o nowe, co znacząco rozszerza rozumienie klasycznego środka stylistycznego. Ten typ leksji podlega adiekcji, rozszerza się. Powyższe zostało uporządkowane zdaniowo. W pierwszym przykładzie dostrzegalna jest także organizacja metryczna, co potwierdza początek i koniec strofy, tworzącej swoisty refren, dodatkowo podkreślający walory foniczne całości.

- d) **Leksja dodatkowa** – uzupełnienie części semantyczno-składniowej o dodatkowy niezależny element językowy, najczęściej wyróżniony znakiem graficznym (Ł. Podgórni).

---

<sup>64</sup> Ł. Podgórni, *Dwupowiatowy proboszcz parafii Fujifilm zdolny odgryźć własne zgłoski* [w:] tegoż, *noce i pętle*, Kraków 2010, s. 19 (fragment).

<sup>65</sup> T. Peiper, *Czyli* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 52 (fragment).

<sup>66</sup> *Powtórzenie* – powielanie w zdaniu lub w sekwencjach zdań wyrazów albo grupy wyrazów, aby uzyskać rytmizację, podkreślić znaczenie lub zwiększyć ekspresję. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 118.

(przyjemna liczba:  
dokuje  
do waszych dzyndzli  
piątkowe jajo)<sup>67</sup>

### Prototyp leksji dodatkowej (St. Barańczak)

W zmęczonym pośpiechu  
zacierana (czy nie po to, abys  
znowu wstawiała z martwych), powracasz, w nieuchronnym  
powrocie znajdując broń<sup>68</sup>.

Niniejszy przykład stanowi wzór podwójnej kodowalności hipertekstowej jednostki, co zbliża ją do parentezy<sup>69</sup>. Informacja wtrącona w nawias to minimum, które czyni leksję poziomową, stąd wykorzystuje się do tego inne znaki pisarskie, np. dwukropek albo zabiegi na czcionce, co ogólnie należy do uporządkowania graficznego. Oprócz niego dostrzegalne jest częściowo foniczne, wynikające z użycia wyrazu dźwiękonaśladowczego „dzyndzili” oraz „rozciągniętej” na wszystkie wersy aliteracji „pośpiechu”, „po to”, „powracasz”, „powrocie”. Całość realizuje się w ruchu adiekcji.

- e) **Leksja analogiczna** – podobieństwo semantyczno-składniowej części względem innej na poziomie składniowym (Sz. Kopyt).

miasto koncentrat beton multiplikacja idei szalasu  
historia nie istnieje dla wielu mówiłem mówisz<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Ł. Podgórn, *pimp my ojciec goriot* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 7 (fragment).

<sup>68</sup> St. Barańczak, *Bez konturów* [w:] tegoż, *Korekta twarzy* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, pod red. R. Krynickiego, Kraków 2014, s. 11 (fragment).

<sup>69</sup> *Parenteza* – zdanie wtrącone w nawiasie, wyjaśniające lub uzupełniające. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 121.

<sup>70</sup> Sz. Kopyt, *powtórz* [w:] tegoż, *buch*, Poznań 2011, s. 39 (fragment).



### Prototyp leksji analogicznej (T. Peiper)

Ogród. Niedziela. Południe.

Msza nieba. Słońce<sup>71</sup>.

### Leksja analogiczna (Ł. Podgórni)

<i>luz ukuł powie-</i>		<i>Skóra to narząd mowy</i>
<i>dzonko w cenie</i>		<i>ciała, lubię</i>
<b>CENA WYGODNĄ</b>		<i>nucić skórę; zwłaszcza</i>
<b>CEŁĄ DLA LUZU</b>		<i>gdy peleryna mi abstrahuje</i> <sup>72</sup> .

### Prototyp leksji analogicznej (T. Czyżewski)

kwę	pepsyna	kwę
żółądek	serce	kwę
pulsują	biją	natężone
zwoje	mych	kiszek
	mózg <sup>73</sup>	

Istotę wyróżnionej leksji stanowi izomorfizm syntaktyczny, za co odpowiada uporządkowanie składniowe, ale też metryczne. To pozwala kojarzyć jednostkę hipertekstu z paralelizmem syntaktycznym<sup>74</sup>, który – w przeciwieństwie do niej – nie zakłada w swojej recepcji swobodnego odbioru. Dzięki analogiom w konstruowaniu składniowym leksje mogą być rejestrowane i łączone jeszcze bardziej swobodnie, co znacząco potęguje transformację zastanych na początku fragmentów.

---

<sup>71</sup> T. Peiper, *Ogród miejski* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 44 (fragment).

<sup>72</sup> Ł. Podgórni, *R* [w:] tegoż, *Skanowanie balu*, Kraków 2012, s. 29 (fragment).

<sup>73</sup> T. Czyżewski, *Hymn do maszyny mojego ciała* [w:] tegoż, *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatr. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 121 (fragment).

<sup>74</sup> *Paralelizm syntaktyczny* – powtarzanie podobnych konstrukcji składniowych w celu podkreślenia podobieństw lub przeciwieństw między segmentami, uporządkowania tekstu. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 117.

- f) **Leksja komunikatywna** – część semantyczno-składniowa zorientowana na nawiązanie, podtrzymanie, responsywność kontaktu (T. Pułka).

(kra?

krawędź? wzór podpowiedziany?)<sup>75</sup>

### **Prototyp leksji komunikatywnej (St. Barańczak)**

Jak się da wtopić, jak się zamknąć  
da?<sup>76</sup>

Powyżej użyto pytania retorycznego<sup>77</sup>, stanowiącego konstrukcję językową nastawioną na interakcję, co wyraża się tutaj w porządku składniowym, jednak się do niego nie ogranicza. Chodzi o użycie wszelkich operatorów zawiązujących relacje lub wywołujących respons, celem powołaniu nowego fragmentu, powstałego z permutacji, czyli przesunięcia informatywności tekstu w stronę jej komunikatywności, co wyraża się jednoznacznie w językowej organizacji tekstu.

## **2. Kategoria semantyczna**

- a) **Leksja symboliczna** – część semantyczno-składniowa odnosząca się za pomocą znaku do nieukazanej bezpośrednio sfery rzeczywistości (Ł. Podgórni).

złamane radio:

wykroje światowych

korbowych

przelotnych pysków /<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> T. Pułka, *Wiersz o dniu jutrzejszym* [w:] tegoż, *Mixtape*, dz. cyt., s. 42 (fragment).

<sup>76</sup> St. Barańczak, *Jak w jedno słowo* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 14 (fragment).

<sup>77</sup> *Pytanie retoryczne* – pytanie zadane nie dla uzyskania odpowiedzi, ale w celu skłonienia odbiorcy do przemyśleń na dany temat. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 122.

<sup>78</sup> Ł. Podgórni, *pimp my ojciec goriot* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 7 (fragment).

## Prototyp leksji symbolicznej (M. Białoszewski)

Odleciała z sufitu  
na wezwanie anioła ostatecznego  
żółta  
skłębiona  
scena zacieków  
przedstawiająca wieczne szczęście<sup>79</sup>.

## Leksja symboliczna (Ł. Podgórni)

|||||||s|||2|||a|||m|||p|||o|||n|||||||<sup>80</sup>

## Prototyp leksji symbolicznej (T. Czyżewski)

CINQ BIS (5 bis)<sup>81</sup>

Istotą powyższej leksji jest znak albo przywołujący ukryte treści, jak w przykładzie pierwszym kontekstowym, gdzie współczesny przedmiot, ujęty w metaforę „złamanego radia”, stanowi nawiązanie do symbolu „złamanego serca”. Poniżej odwołano się do „sądu ostatecznego” poprzez „nadejście zapowiadającego to zdarzenie anioła”, albo jest bezpośrednim odwzorowaniem pojęcia, przedmiotu lub sytuacji, ich konkretnym przedstawieniem, co najczęściej, jak w drugim przypadku bezkontekstowym, jest wyrażane w postaci znaków pisarskich, np. cyfr, symboli matematycznych, piktogramów, zorganizowanych graficznie. Ten typ leksji jest wiązany z symbolem<sup>82</sup>, ale odnosi nie tylko do pojęć abstrakcyjnych, ale także fizycznego oznaczenia. Dodatkowo, w tę jednostkę hipertekstową wpisana jest pewna

<sup>79</sup> M. Białoszewski, *Autobiografia* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 117 (fragment).

<sup>80</sup> Ł. Podgórni, *Możliwość wyspy* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 8 (fragment).

<sup>81</sup> T. Czyżewski, *De profundis. Część II. Wiosna* [w:] tegoż, *Noc...*, dz. cyt., s. 89 (fragment). Podobieństwo między cyfrą (5) a ostatnią literą tworzącą jej francuską nazwę (Q) – opływowy kształt obu znaków.

<sup>82</sup> *Symbol* – motyw lub jego zbiór, które na podstawowych znaczeniach budują bogatsze, dzięki czemu skondensowana forma jest mnoga semantycznie. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 111.

zewnątrzna skrótowość, która zapowiada głębsze sensory, redukowane, odłączane i wyrażane w postaci ich symptomu.

- b) **Leksja dookreślająca** – część semantyczno-składniowa pełniąca względem innej przed nią albo po niej występującej funkcję dopełnienia (Sz. Kopyt).

nasza etyka opiera się na ropy  
jej źródłem jest bezsenność innych  
jak powiedział ktoś<sup>83</sup>

### **Prototyp leksji dookreślającej (T. Peiper)**

Kolumnada kominów, galerie z żelaza,  
dach z chmur, które parują ze spoconej skóry,  
ognia kazanie, siły zaraza,  
z mięśni mury<sup>84</sup>

Powyższa leksja to dookreślenie epitetu<sup>85</sup>. Organizacja składniowa umożliwia tu budowę większego wątku w oparciu o znaczenia zawarte w pojedynczych wersach jako odrębne leksje, niekorzystających wprost ze struktury i semantyki je otaczających, zresztą też unikalnych pod tym względem, ale stanowiących dla siebie wzajemny kontekst, który świadczy o adiekcji, rozszerzeniu treści.

- c) **Leksja przenośna** – część semantyczno-składniowa jako związek między dalekimi zjawiskami (Ł. Podgórn).

Zaproście widmo / skały, co\* za rozgłos wybrzeża!<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Sz. Kopyt, *archeology* [w:] tegoż, *buch*, dz. cyt., s. 11 (fragment).

<sup>84</sup> T. Peiper, *Z Górnego Śląska* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 35 (fragment).

<sup>85</sup> *Epitet* – przymiotnik dodany do rzeczownika celem określenia którejś z jego własności. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>86</sup> Ł. Podgórn, *Rekonstrukcja struny* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 30 (fragment).

### **Prototyp leksji przenośnej (St. Barańczak)**

Niech szorstkie włosy, niech gałęzie  
szorstkie, przez ciebie na wskroś kroczył  
cyrkiel, budując krągłe klatki<sup>87</sup>

### **Leksja przenośna (Ł. Podgórni)**

oswoić więcej mięsa w mieście  
oswoić więcej miejsca w mieście  
oswoić więcej miasta w mięsie  
oswoić więcej miejsca w mięsie<sup>88</sup>

### **Prototyp leksji przenośnej (M. Białoszewski)**

Prowadź nad, pszenico,  
złota błyskawico,  
przez fiolety owych wzgórz  
między blaski kukuruz<sup>89</sup>

### **Leksja przenośna (Ł. Podgórni)**

PROSZĘ NIE SZARPAĆ      PRĄDU      U      U<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> St. Barańczak, *Niech szorstkie włosy, niech gałęzie szorstkie* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 17 (fragment).

<sup>88</sup> Ł. Podgórni, *Partia mięsa programuje* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 37 (fragment).

<sup>89</sup> M. Białoszewski, *Stara pieśń na Binnarową* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 13 (fragment).

<sup>90</sup> Ł. Podgórni, *co mi podyktował silnik apokryfu*. [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 18 (fragment).

## Prototyp leksji przenośnej (M. Białoszewski)

Gdy rozkręciły się zwoje schodów,  
gdy poszedł dom  
na dno<sup>91</sup>

Wyróżniona leksja powstała dzięki metaforze<sup>92</sup> jako grupie wyrazów, w której znaczenie jednych zostaje przeniesione na pozostałe, poprzez dostrzeżenie pokrewieństwa. Środek stylistyczny modyfikuje i wzbogaca znaczenia, które leksja dodatkowo wyraża także w formie, nie tylko wykorzystując uporządkowanie składniowe, metryczne, ale także graficzne, widoczne szczególnie w powyższych przykładach. Wiąże się to z transformacją, przekształceniem fragmentu zarówno na poziomie semantyki, jak i struktury, poddawanej operacjom graficzno-przestrzennym. Hipertekstowa jednostka może być bezkontekstowa, co prezentuje przykład pierwszy o „widmie”, oraz kontekstowa, widoczna w grze wyrazowej „między mięsem, miastem, miejscem”.

- d) **Leksja związku** – część semantyczno-składniowa składająca się z cząstek zestawianych ze sobą na zasadzie wyraźnego podobieństwa (Ł. Podgórni).

wieczorem kiedy winy **stoją jak wytrawne** 12 [<sup>93</sup>

## Prototyp leksji związku (St. Barańczak)

Jak ona, zaplanuję twoje kształty i poruszenia<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> M. Białoszewski, *Swoboda tajemna* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 63 (fragment).

<sup>92</sup> *Metafora* – łączenie w całość znaczeniową wyrazów odległych semantycznie celem zaskoczenia, zachwycenia odbiorcy. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 99.

<sup>93</sup> Ł. Podgórni, *al way son mym ind.* [w:] tegoż, *noce...*, dz. cyt., s. 23 (fragment).

<sup>94</sup> St. Barańczak, *Pusty* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 16 (fragment).

Istotę powyższej leksji tworzy zestawienie pojęć sobie bliskich, na zasadzie klasycznego porównania<sup>95</sup>. Nie koncentruje się ono jednak na konotowanym przez spójnik (jak) rozwarstwieniu konstrukcyjnym, które spójnej leksji zapewnia dodatkową dwoistość. Leksja wyrażana jest w uporządkowaniu składniowym, nie potrzebuje kontekstu, stanowi przykład permutacji, elementy mogą być przestawiane.

### 3. Kategoria percepcyjna

- a) **Leksja medialna** – część strukturalno-semantyczna złożona z wielu środków wyrazu (Ł. Podgórni).

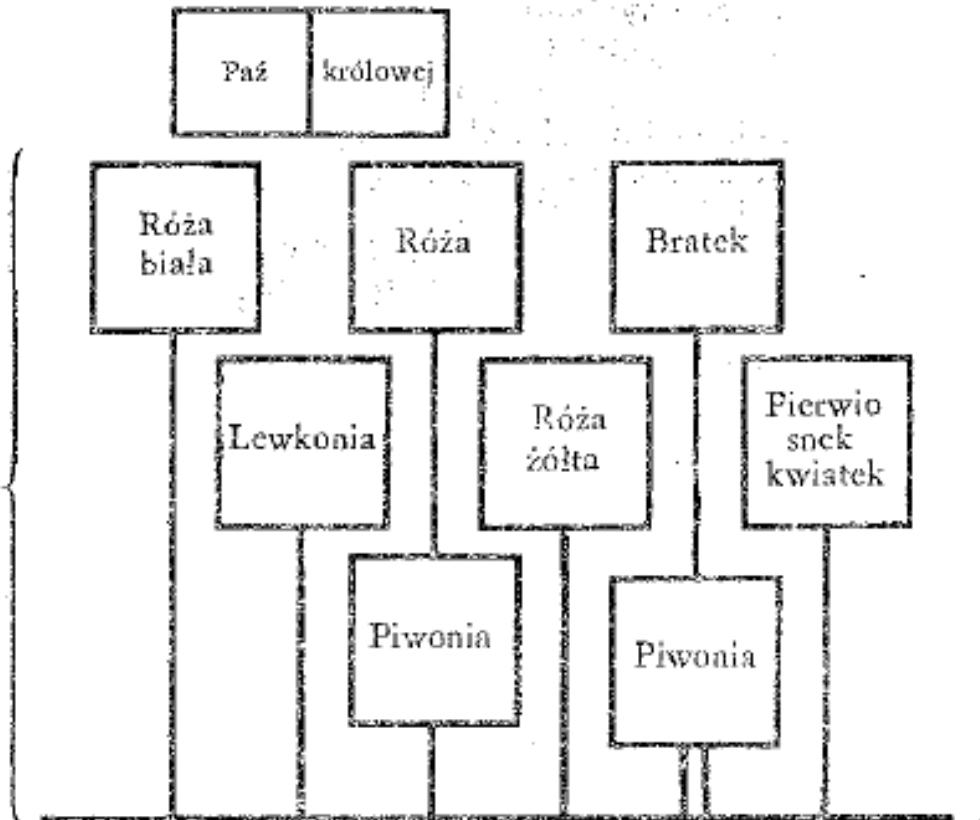


Grafika 7. Ł. Podgórni, *noce i pętle*, Kraków 2010, s. 10.

<sup>95</sup> *Porównanie* – zestawienie na podstawie jakiejś wspólnej cechy, dającej możliwość ustalenia podobieństwa. Zob. A. Kulawik, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 95.

Prototyp leksji medialnej (T. Czyżewski)

Mechaniczny ogród



Rano	Rosa	Róże
słońce	słoneczniki	w dali góry
motyl	paź królowej	żółte róże
trawa się śmieje		słońce
śmieje się	i	ja i moja nadzieja

Grafika 8. T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród* [w:] tegoż, *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatrz. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 112.



Powyższe przykłady prezentują połączenie dwóch środków wyrazu: tekstu i obrazu. Pierwszy został poddany uporządkowaniu graficznemu, wyrażonemu przez zabiegi na czcionce i uprzestrzennienie typograficzne. W grafice komputerowej tekst rozchodzi się wertykalnie, w wierszu – horyzontalnie na dwóch poziomach: zamknięty w kwadratowe diagramy i pod figurami, wzdłuż poziomej osi kartki, na co wskazuje kierunek wyrazów. Twór dodatkowo jest obrazem. Kontrast złożony z czarno-białej barwy uwydatnia leksje. W pierwszym przypadku tworzy je zapis w jasnym kolorze, w drugim – w ciemnym. Ułożone harmonijnie, skierowane w dół symbole informatyczne w grafice komputerowej wywołują efekt symetrii, która znacząco się wyróżnia w obszarach od niej wolnych, co prezentuje kolejny sposób wyznaczania fragmentów tego obrazowego tworzywa. Ową regularność dostrzega się także w wierszu, w części, gdzie umieszczono kwadratowe figury, przypominające hipertekstowe jednostki. Szczególną w obrazie okazuje się być kwestia kontekstu, fragment jest w nim bowiem wyłaniany w procesie porównywania jego barwy i kształtu względem innych go otaczających. Co ważne, są tutaj dostrzegalne również figury ruchu: redukcja – w efekcie poziomego rozmywania się tekstu w grafice komputerowej, powiększania odstępów między wyrazami w wierszu; adiekcja – ujawniająca się podczas procesu odbiorczego skoncentrowanego na centralizacji, a nie dekompozycji dzieła; transformacja – widoczna w utracie cech ilościowych i jakościowych wyjściowego wyrażenia „wybierz temat” z wizualizacji Bromboszcza, ale też w ewolucji tekstowo-obrazowego „kwiatu” w ogród w utworze Czyżewskiego; permutacja: objawiająca się w równomiernym przesuwaniu tekstu i figur w pierwszym przykładnie, w drugim poprzez odwrotność tego procesu, co pokazuje część pod kwadratowymi diagramami.

W warunkach tak realizującego się hipertekstu i jego elementów w analogowej poezji cybernetycznej odchodzi się od tradycyjnych nawyków czytelniczych w stronę obfitego w fizyczne i umysłowe doświadczenia odbioru dzieła, przy zachowaniu minimum zapewniającego spójność przekazu. Powoduje to, że recepcja tego typu tworu najczęściej – niezależnie od poziomu świadomości adresata – inicjuje ukierunkowany od lewej do prawej strony, linearny proces poznania, charakterystyczny dla czytania, które na dalszych etapach jest możliwe tylko wewnątrz leksji, a w wymiarze globalnym sukcesywnie udaremniane.

Tym samym można stwierdzić, że analogowy twór cybernetyczny jest w taki sposób skonstruowany, aby wybijać z odbiorczego rytmu, zaprezentować zróżnicowane

schematy recepcji, równoważne z wyszczególnianiem leksji, które przecież są odmienne, nakładają się na siebie, łączą z innymi, wskutek czego hipertekst zaprezentowany na papierze – w moim ujęciu – w umyśle odbiorcy jest jeszcze bardziej złożony i tę wielopoziomowość, wieloaspektowość odbiorca musi rejestrować.

Okazuje się bowiem, że zakłócenie, przypadek, zabawa, nadmierna fragmentaryczność, trywialność, którymi na początku określa się tego typu twór, ustępują pod wpływem odkrycia reguł nim rządzących, jego elementami, szczególnie leksją, które to reguły – choć naddanie organizują omawiany typ liryki – to stanowią też zaledwie jedną ze strategii<sup>96</sup>, jakie należy zgłębiać.

Powyższa propozycja jest – nadal jeszcze wstępną i otwartą – próbą uchwycenia szerokiego zjawiska, jakim jest analogowa poezja cybernetyczna. Trudność tworzenia, ale i jej odbioru wynika z tego, że hipertekst trudno kojarzyć z systemem, który można łatwo, w całości i skutecznie przenieść do realnej rzeczywistości. Próbowałam jednak dowieść, że cybernetyczni poeci stanowią grupę, która na tym polu podejmuje najwięcej prób i działań, dowodzących, że istnienie poezji cybernetycznej „na papierze” jest możliwe. Wchodzą oni w dialog z tradycyjną poezją w kwestii środków artystycznego wyrazu, których funkcje pod wpływem cyfrowo-sieciowego środowiska znacząco się rozszerzyły. Używa się tam bowiem wielu innych form organizacji treści, gdzie środki stylistyczne stanowią zaledwie jedną z nich. Dalsza część pracy będzie próbą uchwycenia tych najważniejszych.

---

<sup>96</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.

### ROZDZIAŁ III. POETYCKIE ŹRÓDŁA CYBERNETYCZNEJ LEKSJI

Hipertekstowa jednostka w analogowej poezji cybernetycznej przejawia się na różne sposoby, co pokazuje klasyfikacja jej typów w poprzednim rozdziale. Na podstawie analizy utworów można wskazać jeszcze inne sposoby konstruujące formalnie leksję oraz organizujące jej semantykę. Dotąd omówione eksperymenty dotyczyły głównie struktury analogowego tworu cybernetycznego. Komplementarnie, wydobywanie i wyznaczanie granic hipertekstowej jednostki w obrębie dzieła dokonuje się także na poziomie tematycznym. Uważam bowiem, że istnieją pewne kręgi tematyczne swoiste dla poezji cybernetycznej.

Gatunek ten z pewnością nie eksplodował samoistnie, bo bardzo wiele czerpie z wcześniejszych poetyk. Inspiracją są zabiegi typograficzne Anatola Sterna i Stephane'a Mallarmego, fascynacja matematyką, jej wzorami i prawami Italo Calvino, gra językiem oraz absurdem Donalda Barthelme'a, Samuela Becketta czy technika *cut-up* Williama Burroughsa. Ich eksperymenty stanowią podwalinę dla dzisiejszych, ukazano w nich bowiem sposoby tworzenia dzieł, które komputer i sieć – ze względu na możliwości techniczno-technologiczne – jeszcze bardziej rozwinęły, urealniły. Stąd coraz głębsze poszukiwania metod twórczych i autorskich środków wyrazu, których współcześnie się doświadcza.

Źródeł tych tworów należy doszukiwać się w ruchu awangardowym lat 20. XX w., szczególnie w futuryzmie, imaginizmie, potem dadaizmie i konstruktywizmie, wraz ze zjawiskami neoawangardy lat 60. XX w., z techniką radia, filmu, telewizji, pop-artem, aleatoryzmem, letryzmem i konceptualizmem na czele. Chris Funkhouser, rozpatrując jako pierwszy poezję cybernetyczną w kontekście tradycji poetyckiej<sup>1</sup>, otwiera drogę do moich badań związków analogowej poezji cybernetycznej z poezją futurystyczną, awangardową, lingwistyczną i neolingwistyczną.

W kręgu tych poetyk materiał poetycki organizowany był w analogiczny sposób jak w nowoczesnym gatunku lirycznym. Na te analogie wskazuje także sam Bromboszcz, przyznając się, że wpływ na jego poezję miała futurystyczna (język

---

<sup>1</sup> C. T. Funkhouser, *Prehistoric...*, dz. cyt., s. 1–30.

zaumny), konkretna (forma kaligramu), fonetyczna (budowana na fonemach, realizowana przez ścisłe połączenie oddechu i czynności mowy), brzmieniowa. Do tego dołączam poezję lingwistyczną, skupioną na języku – narzędziu komunikacyjnym, rozpatrywanym na wszystkich poziomach, z których kwestia wieloznaczności tworzącej zaskakujące sensy jest dla poznańskiego artysty najbardziej interesująca.

Co ważne, podobieństwo między dawną a współczesną liryką nie zasadza się wyłącznie na formie, bo dotyczy także warstwy znaczeniowej i tematycznej, co pokazuje, że poeci reprezentujący wskazane nurty są protoplastami twórców cybernetycznych. Na ich przykładach da się wskazać i opisać takie eksperymenty na strukturze i semantyce, które pozwalają na wyszczególnienie leksji, a zatem protohipertekstu.

Należy zacząć od wskazania założeń programowych grupy, z której wywodzi się protoplasta, które są wspólne także dla twórców analogowej poezji cybernetycznej. Chodzi o wskazanie podobieństw, jakie zachodzą w poetyce (na poziomie formy i znaczenia dzieła). W koncepcjach oraz praktyce twórczej protoplastów (Tytus Czyżewski – futurysta, Tadeusz Peiper – awangardysta krakowski, Miron Białoszewski – lingwista, Stanisław Barańczak – nowofalowiec) oraz cybernetyków da się bowiem odnaleźć wspólne aspekty.

Jeśli chodzi o futuryzm, to kluczowe dla tego programu okazuje się być podejście do techniki, technologii, miejsca, jakim jest miasto i tłum, będącego pewną formą organizacji zbiorowości<sup>2</sup>. Wszystkie te elementy są przez futurystów gloryfikowane. Ten umiarkowany kult (zwraca się tu uwagę zarówno na pozytywny, jak i negatywny wymiar urbanizmu i urbanistycznej cywilizacji) przejęła także Awangarda Krakowska<sup>3</sup>. Do niej nawiązuje się także w analogowej poezji cybernetycznej. W efekcie tego zwrotu ku miastu, masie i maszynie pojawia się nowe myślenie o tym, jak winno wyglądać dzieło, jakie treści ma ono przekazywać, co bliskie jest również współczesnemu gatunkowi.

Orientacja na to, co nowoczesne, dała możliwości stworzenia oryginalnych strukturalnych i semantycznych warstw, które to możliwości swoje maksima osiągnęły

---

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futurystów*, tłum. M. Czerwiński [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 148–154. Zob. Z. Jarosiński, *Wstęp* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i koment. oprac. tegoż, wybór i przygot. tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. III–CXXIII.

<sup>3</sup> S. Jaworski, *Awangarda Krakowska* [w:] tegoż, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 99–116.

w analogowej poezji cybernetycznej. U podstaw tego leży typowe dla sztuki futurystów i awangardystów krakowskich eksperymentatorskie nastawienie<sup>4</sup>. Choć charakteryzowały się nim obie grupy, to tylko u pierwszej z nich osiągnęło ono skrajną formę. Futuryści przekraczali wszelkie granice, propagowali *verso libero*<sup>5</sup> (wiersz wolny), *parole in libertà*<sup>6</sup> (słowa wyzwolone), wprowadzili język pozarozumowy<sup>7</sup>. Dzięki tym poetyckim wynalazkom mogła w przyszłości pojawić i rozwijać się analogowa poezja cybernetyczna.

W dużej mierze zaistniała oraz ewoluowała ona też dzięki koncepcji dzieła, którą propagowali awangardyści krakowscy<sup>8</sup>. Zakładali oni, że artysta to wytwórca słów<sup>9</sup>, wiersz to wypowiedź o nietradycyjnej, nieopartej na metrum, wersyfikacji<sup>10</sup>. Twierdzili, że poezja pseudonimuje<sup>11</sup>, używa metafory, która – choć zbudowana na pojęciach odległych – wiąże się z terażniejszością<sup>12</sup>. Do tego wszystkiego nawiązuje analogowa poezja cybernetyczna. Opiera się ona także na – zaczerpniętych od Awangardy Krakowskiej – zasadach ekonomii, pośredniości, tajemniczości i wieloaspektowości, którą utożsamiam z kontrolowaną polisemią (ograniczona wieloznaczność). Organizacja leksji w analogowej poezji cybernetycznej czasami przypomina Peiperowski układ rozkwitania<sup>13</sup>.

Poeci cybernetyczni eksperymentują też z językiem wypowiedzi. Stąd bierze się ich podobieństwo do lingwistów. Obie grupy stawiają w centrum uwagi podstawowy

---

<sup>4</sup> F. T. Marinetti, *Akt...*, dz. cyt., s. 148–154. Zob. Z. Jarosiński, *Wstęp*, dz. cyt., s. III–CXXIII. Zob. S. Jaworski, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 99–116.

<sup>5</sup> F. T. Marinetti, S. Benelli, V. Ponti, *Inchiesta di "Poesia", sul Verso Libero*, „Poesia” 1905, Vol. 1, No. 9.

<sup>6</sup> Tenże, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/manifesto\\_lett\\_futurista.htm](http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/manifesto_lett_futurista.htm)>; Tenże, *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://www.arengario.it/opera/supplemento-al-manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4839/>>; Tenże, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://museo900.055055.it/it/node/407>>. Zob. Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, dz. cyt., s. 138–139.

<sup>7</sup> Z. Jarosiński, *Wstęp...*, dz. cyt., s. C–CVII.

<sup>8</sup> T. Peiper, *Poezja jako budowa* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 342.

<sup>9</sup> S. Jaworski, *Awangarda*, dz. cyt., s. 104.

<sup>10</sup> Tamże, s. 115.

<sup>11</sup> T. Peiper, *Poezja...*, dz. cyt., s. 341.

<sup>12</sup> Tenże, *Metafora terażniejszości* [w:] tegoż, *Tędy...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>13</sup> Tenże, *Poezja...*, dz. cyt., s. 349.

system komunikacyjny<sup>14</sup>. Jedyna różnica polega na tym, że ci pierwsi rozumieją to narzędzie trochę szerzej niż ci drudzy. Poeci cybernetyczni włączają do języka także grafikę i muzykę, podczas gdy lingwiści sam przekaz werbalny. Bez względu na to, fascynujący dla obu grup jest system językowy, stąd bada się jego możliwości<sup>15</sup>. Dużym zainteresowaniem cieszą się także wszelkiego rodzaju językowe automatyzmy<sup>16</sup>, które często się przełamuje. Oprócz tego zarówno lingwiści, jak i poeci cybernetyczni podkreślają wszystko to, co w języku jest jakby kalekie, zniszczone, błędne<sup>17</sup>, bawiąc się wieloznacznością. Twórcy ci interesują się szczególnie taką polisemią, której nie da się kontrolować<sup>18</sup>.

Inaczej rzecz ujmując, nakierowanie lingwistów na język i jego wieloznaczność, podobnie jak nakierowanie futurystów i awangardystów krakowskich na miasto, masę, maszynę, oryginalne włączenie tych elementów do formy i semantyki utworu, spowodowały, że narodziła się zupełnie inna od tradycyjnej analogowa poezja cybernetyczna, która – moim zdaniem – nie zaadaptowałaby hipertekstu, gdyby nie poetyckie eksperymenty lingwistów. Dotyczy to także nowofalowców, gdzie założeniem było demaskowanie języka<sup>19</sup>. Obnażano go m.in. dzięki myśleniu dialektycznemu<sup>20</sup>. Poeci Nowej Fali mówili wprost<sup>21</sup>, interesując się przy tym sferą codzienności<sup>22</sup>.

Na przykładach dzieł protoplastów można wskazać i opisać eksperymenty na strukturze i semantyce, z których czerpią – przy budowie hipertekstu i jego leksji – także poeci cybernetyczni. Zacznę od typograficznych zabiegów. Najwięcej ich dokonano i najokazalej zaprezentowano w futurystycznej poezji, np. Tytusa Czyżewskiego. Przeprowadzone przez tego artystę eksperymenty jakby dzielą jego utwór na części, które odpowiadają – moim zdaniem – leksjom. To oznacza, że

---

<sup>14</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, *Poezja lingwistyczna* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 819–825.

<sup>15</sup> Tamże, s. 822.

<sup>16</sup> Tamże, s. 821.

<sup>17</sup> Tamże, s. 822.

<sup>18</sup> Tamże, s. 821.

<sup>19</sup> A. Nasiłowska, *Nowa Fala* [w:] *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 715.

<sup>20</sup> Myślenie dialektyczne jest twórcze, wyrasta z dynamiki przeciwieństw. St. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 19–26.

<sup>21</sup> A. Nasiłowska, *Nowa...*, dz. cyt., s. 715.

<sup>22</sup> Tamże.

wyszczególnia się je dzięki specyficznej budowie znaków i ich swoistemu układowi tworzącemu poetycką całość – dzieło. Tytus Czyżewski najczęściej korzysta z takiego typograficznego zabiegu jak zmiana grubości czcionki. Jest ona w utworze albo zmniejszana, albo zwiększana. Widać to np. w dziele *Muzyka z okna. Płacz*.

raz to w jesienną zdarzyło się **noc**  
pod stopy moje upadł zwiędły **kwiat**  
nade mną balkon pusty i ciemny  
a nad balkonem dzwoniąca wciąż **pieśń**<sup>23</sup>

Symultaniczne nawarstwienia w dziele komplikują odbiór: albo czyta się ten tekst linearnie, albo czyta się wyłącznie te wyrazy, które zostały pogrubione. Kolejny typograficzny zabieg Tytusa Czyżewskiego to zmiana stylu czcionki. Utwór *Miasto w jesienny wieczór (nieselanka)* w całości napisano tą pochyloną.

*wdziej ciepłe astrachany*  
*termometr wciąż opada*  
*od knajpy śpiew pijany*  
*dysonans serenada*<sup>24</sup>

Taki eksperyment wprowadza – nie tyle do pojedynczego utworu, co do całego poetyckiego tomu – inny od dotychczasowego styl wypowiedzi. Chodzi o to, aby zaznaczyć odmienny sposób wyrażania się. Zmiana stylu czcionki okazuje się w tym pomocna.

Do typograficznych zabiegów zaliczę także zmianę kierunku i położenia tekstu. W utworze *Poznanie* ułożono wypowiedź nie tylko poziomo, ale także pionowo. Pionowa wypowiedź staje się jakby wydzieloną częścią, którą w procesie odbioru można, ale nie trzeba włączać do całości tekstu. Dopełnia go, będąc jednocześnie czymś, co jest niezależne względem niego.

---

<sup>23</sup> T. Czyżewski, *Muzyka z okna* [w:] tegoż, *Zielone oko. Poezje formistyczne* [w:] tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 33 (fragment).

<sup>24</sup> Tenże, *Miasto w jesienny wieczór (nieselanka)* [w:] tamże, s. 38 (fragment).

## Poznanie

Leonowi Chwistkowi

W najzawilszej materii  
W ciemnych zwojach ślimaka  
Wszystko można zrozumieć  
i wszystko skojarzyć

Jak deszcze które płyną  
Jak chmury które migną  
Myśli mkną i giną  
I puste słowa płyną  
Jak deszcze które płyną  
Jak śmierć nie ginie a trwa

Slimak który usiadł  
na źdźble nikłej trawy  
Aby poparzyć z góry na przyrodę  
Widzi miasta wsie doliny  
zrozumiał wtedy wszechbył  
Tajemnicę toczącego się koła

Grafika 9. T. Czyżewski, *Poznanie* [w:] tegoż, *Zielone oko. Poezje formistyczne* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatr. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 59.

Brak w utworze interpunkcyjnych znaków to przykład kolejnego zabiegu typograficznego, którego dokonuje Tytus Czyżewski. Przykładowo, w utworze *Miasto* wyeliminował on wszystkie ze znaków przestankowych.

Mosty rzucone na mgławą Sekwanę  
Spajają miasto niby kłamry rdzawe<sup>25</sup>

Dzięki takiemu eksperymentowi odbiorca ma swobodę w zakresie podziału gramatycznego wypowiedzi na semantyczno-składniowe jednostki.

<sup>25</sup> Tenże, *Miasto* [w:] tamże, s. 39 (fragment).



Typograficzne zabiegi, które tutaj przedstawiono, w jakiś sposób dzielą utwór na części, wyodrębniają je. Zastosowanie w wierszu różnej grubości czcionek, ich rozmaitych stylów albo nietypowe ułożenie wyrazów w tekście, albo usunięcie z utworu interpunkcyjnych znaków sprawiają, że staje się on niejednorodny, fragmentaryczny, czyli **podzielony na części, które postrzegam jako leksje**. Dostrzegam je także w utworach Tadeusza Peipera. Pomocne przy ich wyszczególnianiu są również – jak u Tytusa Czyżewskiego – typograficzne zabiegi, w tym, te które koncentrują się w obrębie wersu lub wersów. Przykładowo, chodzi o ich różne rozlokowanie na papierze, rozstrzelenie czy nierównomierne ułożenie. Widać to chociażby w wierszu *List*.

Ten dzień... gdybym dzisiaj wprawił weń zdanie  
otrzymałbym uśmiech w złocie<sup>26</sup>.

Taki eksperyment na pewno służy wyszczególnieniu elementów, które stanowią integralne komponenty tekstu, ale także są wobec niego niezależne. Te fragmenty czyta się osobno lub razem z innymi. Takiej lekturze pomaga fakt, że Peiperowski wers najczęściej jest zdaniem lub samodzielną, składniowo-intonacyjną całością. To, że czasami układa się ją nierównomiernie, świadczy o pewnego rodzaju dynamizmie wierszowego konstruktów. Chodzi o to, że wzrokowy rejestrator musi się – przy kontakcie z nim – silniej, niż to bywa zwykle, uaktywnić. Odbiorca musi poszukać wzrokiem kolejnego wersu, musi go zlokalizować. Ponieważ zjawisko to ma miejsce także w analogowym hipertekście, łączę z nim Peiperowski wiersz. Wersy, z których jest on zbudowany, przypominają – według mnie – leksje. Pewną fragmentaryczność, charakterystyczną dla hipertekstu, zauważa się także w utworze *Żyła*, w którym użyto różnej wielkości czcionek.

Z mięsnego zegara, z kieszeni okratowanej zebrami,  
żyła gdy wzięwszy w siebie płynny chleb czerwony  
by nieść go drogą lśniąca jak sława lub mydliny  
śni o pałacu z pary który mięsne dźwigają przyciesie<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> T. Peiper, *List* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 57 (fragment).

<sup>27</sup> Tenże, *Żyła* [w:] tamże, s. 53 (fragment).

W powyższym utworze zmiany w zapisie wyłaniają autonomiczne i pozostające w korelacji części, które przypominają leksje. Można je wyszczególnić także w inny sposób, co ujawniają badania utworów Mirona Białoszewskiego.

Przy analizie jego poezji skupiłabym się na interpunkcyjnych znakach, używanych często niekonwencjonalnie. U artysty dzielą one utwór na części, odsłaniając strukturalne i semantyczne powłoki wiersza, przez co dzieło staje się niejednolite i niejednoznaczne. Aby to osiągnąć, Miron Białoszewski najczęściej korzysta z takich znaków jak pojedynczy lub otwierający i zamykający myślnik, wielokropek, dwukropek. Wszystkie użyto w utworze *Barbara z Haczowa*. Interpunkcyjnych znaków używa się do tego, aby np. zaznaczyć domyślny człon zdania, wyodrębnić lub wtrącić wypowiedź (pojedynczy lub otwierający i zamykający myślnik) lub oznaczyć niedomówienie lub przerwanie mowy (wielokropek), wyliczyć, wyszczególnić, zacytować lub coś wyjaśnić (dwukropek). Ich obecność wzbogaca dodatkowo formę i znaczenie utworu, który – taką budową – przypomina hipertekst. Jako leksje można przyjąć pojawiające się w wierszu warianty.

Mówiła, długo mówiła  
od tego kościoła na ustach  
czerwonych – siwa.  
Pamiętam – oczy malowane  
mrużą się jeszcze:  
– Belki od wschodu patrzą twarzami,  
ale twarze wyjadł deszcz... –  
mówiła długo  
wszystko, co słyszała,  
moja znajoma z Haczowa  
pod kościołem napotkana  
świętkowa łopianowa...<sup>28</sup>

Fragmety, które wyszczególnia się z dawnych utworów poetyckich i utożsamia z leksjami, można wyodrębnić także z treści wiersza. Istnieją bowiem tematyczne motywy, które – przez to, że pośrednio lub bezpośrednio nawiązują do tych obecnych w poezji cybernetycznej – pozwalają na wyznaczenie w utworze leksji. Ogólna znajomość

---

<sup>28</sup> M. Białoszewski, *Barbara z Haczowa* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 12 (fragment).

tych kręgów tematycznych daje odbiorcy możliwość wyznaczenia pewnej ramy, w której zamyka się jeden z poruszanych problemów. W taki sposób da się właśnie wyszczególnić pewne fragmenty – leksje. Ten proces prześledzić można zgodnie z wyżej opisanymi metodami wyznaczania leksji. Tylko wtedy można uznać operację za kompleksową. Treść wiersza ułatwia zatem wyznaczanie leksji i pokazuje, co leży w kręgu zainteresowań poety.

Przyjrę się teraz tym utworom, których tematy są najbliższe tematykom poruszonym przez cybernetyków, autorstwa Tytusa Czyżewskiego i Tadeusza Peipera. To oni najczęściej odwołują się do cyfrowej i sieciowej rzeczywistości, która – w istocie – powstała w następstwie rozwoju tego, co tak pieczołowicie opisuje się w poezji futurystów i awangardystów krakowskich. Inaczej rzecz ujmując, w kręgu zainteresowań jednej, drugiej i trzeciej grupy poetyckiej znalazły się zagadnienia obracające się wokół kwestii rewolucji świata i człowieka, opisane z trochę innych perspektyw, choć zdarza się też tak, że niektóre kwestie powtarzają się u wszystkich albo u większości artystów.

Pamiętając o tym, wyróżniam najważniejsze tematy poetyckie. Obecne są one w poezji cybernetycznej albo w sposób pośredni, bo ogólnie dotyczą współczesnych zmian, albo w sposób bezpośredni, bo w pełni dotyczą konkretnego problemu. Twórczość futurystów i awangardystów krakowskich odnosi się głównie do: miasta (np. wiersz Czyżewskiego *Miasto*<sup>29</sup> i wiersz Peipera *Miasto*<sup>30</sup>), miejskości (np. utwór Peipera *Ulica*<sup>31</sup>), tłumy (np. wiersz Czyżewskiego *Melodia tłumy*<sup>32</sup>), maszynowości, mechaniczności (np. utwór Czyżewskiego *Intermezzo*<sup>33</sup>), elektryczności (np. Czyżewski – *Wizja III*<sup>34</sup>), technicznego i technologicznego wymiaru życia (np. *Płomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo)*<sup>35</sup> Czyżewskiego), matematyczności świata (np. *Poemat*

---

<sup>29</sup> T. Czyżewski, *Miasto* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>30</sup> T. Peiper, *Miasto* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 38.

<sup>31</sup> Tenże, *Ulica* [w:] tamże, s. 39.

<sup>32</sup> T. Czyżewski, *Melodia tłumy* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>33</sup> Tenże, *Intermezzo* [w:] tamże, s. 73.

<sup>34</sup> Tenże, *Wizja III* [w:] tamże, s. 76.

<sup>35</sup> Tenże, *Płomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo)* [w:] tegoż, *Noc...*, dz. cyt., s. 118.

liczb<sup>36</sup>), terażniejszości, czasowości, prostoty, trywialności (np. wiersz Peipera *Niedziela*<sup>37</sup>), atrybutów współczesności (np. utwór Czyżewskiego *Zegarek*<sup>38</sup>).

Cybernetycy czerpią także od lingwistów. Najwięcej jest odwołań do Mirona Białoszewskiego. Jego poezja dotyczy się również miasta, ale bardziej wymienia się jego elementy, niż ujmuje się w całości (*Średniowieczny gobelin o Bieczu*<sup>39</sup>). Ponadto, pisze się o: dynamice, ruchu, pędzie oraz sferze *sacrum* i *profanum* (*Karuzela z madonnami*<sup>40</sup>), rzeczy, przedmiocie codziennego użytku (*Szare eminencje zachwytu*<sup>41</sup>), ludzkiej mnogości, wielości, dezintegracji (*My rozgwiadzy*<sup>42</sup>), kondycji współczesnego świata i człowieka (*Szare pytanie*<sup>43</sup>), prozaiczności życia (*Ballada o zejściu do sklepu*<sup>44</sup>).

Bliski cybernetykom jest Stanisław Barańczak. Właśnie jego twórczość w tym aspekcie – mniej niż Tytusa Czyżewskiego i Tadeusza Peipera – koresponduje z tą uprawianą przez współczesnych artystów. Inaczej rzecz ujmując, bogata tematyka wierszy – mniej forma – jest sferą, która najbardziej zbliża Stanisława Barańczaka do cybernetyków. W książce *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995) Krzysztof Biedrzycki wymienił i opisał najważniejsze kręgi tematyczne nowofalowca, które pokrywają się także z tematyką poezji cybernetycznej. Są to: żywioły oraz kolory<sup>45</sup> (np. w wierszu *Na tej czereśni czerwień, na jej krwawe włókna*<sup>46</sup>), ciało<sup>47</sup> (np. w utworze *Czoło*<sup>48</sup>), miasto<sup>49</sup> (np. wiersz *Gdzie się zbudziłem*<sup>50</sup>), polityka<sup>51</sup> (np. utwór *W celi tej*,

---

<sup>36</sup> Tenże, *Poemat liczb* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 48.

<sup>37</sup> T. Peiper, *Niedziela* [w:] tegoż, *Żywe...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>38</sup> T. Czyżewski, *Zegarek* [w:] tegoż, *Noc...*, dz. cyt., s. 131.

<sup>39</sup> M. Białoszewski, *Średniowieczny gobelin o Bieczu* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 18.

<sup>40</sup> Tenże, *Karuzela z madonnami* [w:] tamże, s. 39.

<sup>41</sup> Tenże, *Szare eminencje zachwytu* [w:] tamże, s. 61.

<sup>42</sup> Tenże, *My rozgwiadzy* [w:] tamże, s. 75.

<sup>43</sup> Tenże, *Szare pytanie* [w:] tamże, s. 118.

<sup>44</sup> Tenże, *Ballada o zejściu do sklepu* [w:] tamże, s. 134.

<sup>45</sup> K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 11–42.

<sup>46</sup> St. Barańczak, *Na tej czereśni czerwień, na jej krwawe włókna* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>47</sup> K. Biedrzycki, *Świat...*, dz. cyt., s. 43–71.

<sup>48</sup> St. Barańczak, *Czoło* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>49</sup> K. Biedrzycki, *Świat...*, dz. cyt., s. 73–97.

<sup>50</sup> St. Barańczak, *Gdzie się zbudziłem* [w:] tegoż, *Dziennik poranny* [w:] tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 102.

<sup>51</sup> K. Biedrzycki, *Świat...*, dz. cyt., s. 99–159.

gdzie dążenie celem<sup>52</sup>). Ponadto, wyszczególniłabym motywy: węzła (*Bez powrotu*<sup>53</sup>), gęstwiny (*Szept*<sup>54</sup>), sznura (*Wieki średnie*<sup>55</sup>), splotu (*Korzyść z namacalności*<sup>56</sup>), tkania (*Zbudzony w jeszcze głębszy sen*<sup>57</sup>), sieci (*Pismo*<sup>58</sup>) i związane z nimi: zawilość, nieprzejrzystość, trudność (*Szept*<sup>59</sup>). Wskazane wątki nadają utworom hipertekstowego charakteru, który jest typowy dla cybernetycznego dzieła. Generalne, zwrot ku transformacji, nowoczesności i – szeroko pojętej – wielości przekształca nie tylko strukturę dzieła, ale także jego sens, bliski problematyce literatury nowomediowej. Okazuje się, że tematyka również motywuje do tego, aby szukać – w tradycyjnych dziełach – oryginalnego, charakterystycznego dla współczesnej twórczości, pierwiastka. Treść pociąga za sobą badanie struktury. W ten sposób odnajduje się w utworach przywołanych poetów hipertekst i jego elementy – leksje.

Odróżniając eksperymenty na formie od tych na znaczeniu, należy też wspomnieć o przypadkach, w których oba rodzaje eksperymentów jakby nachodzą na siebie. W tekstach takich mówić można o mocnym sprzężeniu, jakie zachodzi między strukturą a semantyką, i ich nierozzerwalności. W wyniku tego powstaje fragment tekstu – konstrukt oraz myśl – który da się wyłonić tylko wtedy, kiedy dokona się analizy środków współtworzących jego zewnętrzną i wewnętrzną warstwę. Kiedy w trakcie recepcji, będącej próbą wydobywania i łączenia kolejnych części dzieła, natrafia się na jeszcze nieodkrytą partię, aby ją wyłonić, trzeba jej szukać zarazem na poziomie strukturalno-znaczeniowym. Najlepszym tego przykładem jest wiersz *hamlet w piwnicy* Tytusa Czyżewskiego.

---

<sup>52</sup> St. Barańczak, *W celi tej, gdzie dążenie celem* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>53</sup> Tenże, *Bez powrotu* [w:] tamże, s. 13.

<sup>54</sup> Tenże, *Szept* [w:] tamże, s. 18.

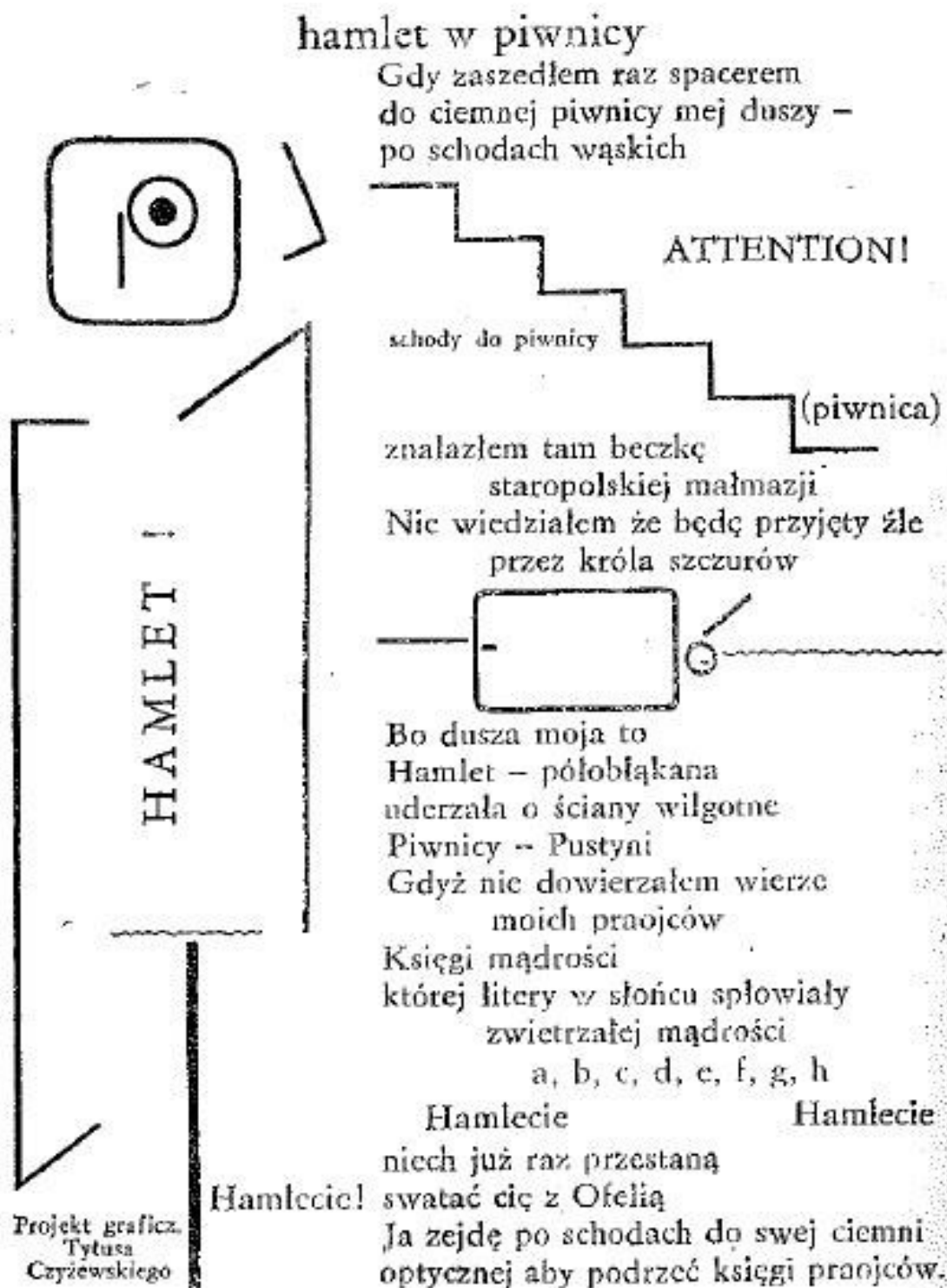
<sup>55</sup> Tenże, *Wieki średnie* [w:] tamże, s. 20.

<sup>56</sup> Tenże, *Korzyść z namacalności* [w:] tamże, s. 23.

<sup>57</sup> Tenże, *Zbudzony w jeszcze głębszy sen* [w:] tamże, s. 34.

<sup>58</sup> Tenże, *Pismo* [w:] tamże, s. 45.

<sup>59</sup> Tenże, *Szept* [w:] tamże, s. 18.



Grafika 10. T. Czyżewski, *hamlet w piwnicy* [w:] tegoż, *Lajkonik w chmurach* [w:] tegoż, *Poezje* oprac. i przedm. opatrz. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 228.

Chodzi przede wszystkim o fragment złożony z grafiki przedstawiającej schody i słownego komunikatu „*attention!*”, „schody do piwnicy”, „(piwnica)”. Sens słowny tej części bowiem silnie koresponduje z tym wizualnym, tworzącym formę. Podmiot obrazuje proces poznawania siebie, interpretowania własnego ja i świata w kategoriach wrażliwego, rozdartego samotnika, żyjącego w obłudnej rzeczywistości, za pomocą grafiki schodów i figury Hamleta, stających się niejako emblematami jego życia.

Ogólnie mówiąc<sup>60</sup>, eksperymenty, dokonywane przez awangardystów i neoawangardystów na formie i znaczeniu ich wierszy, dzielą je na fragmenty, które wchodzi w mniej lub bardziej efektywne – w przeciwieństwie do analogowej poezji cybernetycznej – relacje. Jednak ich wyraźna obecność skłania do tego, aby badać je w oparciu o zaproponowaną przeze mnie perspektywę badań nowoczesnego gatunku, w ramach której – po ustaleniu środków wyrazu – wyszczególnia się zarejestrowane porządki: składniowe, graficzne, metryczne lub foniczne, wyłania się w oparciu o nie – sensy, analizuje się zmiany barwy i kształtu obrazu – najczęściej towarzyszącemu w tych poezjach tekstowi – a następnie wyłania się leksje, szuka się jej związków, budujących hipertekstowy system. Choć nie jest on bazą dedykowaną dla utworów awangardystów i neoawangardystów, to – jak pokazują powyższe przykłady – wyróżniają je własności omawianej organizacji danych, co oznacza, że zaprezentowane przeze mnie metody także tam znajdują swoje jednostkowe zastosowanie. Z tego powodu badania nad poezją z tego okresu otwierają się na zupełnie nowy kontekst, który przekracza jednakże tematykę mojej pracy.

Generalnie, tak subtelnie się tutaj ujawniająca na poziomie formy oraz znaczenia leksyjność w twórczości dawnych poetów nadaje ich utworom status protohipertekstów. Po pierwsze, w futurystycznej koncepcji „słów na wolności” – likwidującej związki składniowe i interpunkcję, wyzbywającej się elementów języka o charakterze służebnym, np. przymiotników, przysłówków, zaimków, wprowadzającej w zamian czasownik w formie bezokolicznika – możliwe było powstanie tekstu nieliniowego, niesekwencyjnego, w którym wyrazy wchodzi w wielorakie związki, oddają ruch i działanie. Tenże tekst wzbogacany jest także o elementy graficzne: symbole

---

<sup>60</sup> Zob. B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu*”?..., dz. cyt., s. 551–576. Zob. J. Fazan, *Od metafory*..., dz. cyt., s. 81–95. Zob. J. Brzozowski, *O poezji Mirona Białoszewskiego [w:] O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, pod red. tegoż, Łódź 1993, s. 9–34. Zob. S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992. Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment*..., dz. cyt., s. 275–313.

arytmetyczne, znaki muzyczne, ortografię ekspresywną, typografię, które naraz go uwyrażniają i uprzestrzeniają, co czyni go zmiennym, bezgranicznym, w ciągłym procesie niczym hipertekst. Co ważne, ów tekst nie tworzą wyłącznie litery, symbole, ale także brzmienie, do czego przysłużył się język zaumu – futurystyczny wynalazek wydobywający znaczenie z dźwięku głoski, co razem czyni twór wielomedialnym (jak omawiany właśnie system organizacji danych). Związków do analogowej poezji cybernetycznej dopatrzeć się można także w warstwie tematycznej, szczególnie w apologii miasta, techniki i maszyny, kulcie dynamizmu świata, którego taki obraz był kreślony w tejże poetyce.

Futurystyczna złożoność, niespójność językowa i ideologiczna symbioza między maszyną a utworem poetyckim stanowi tylko o jednej zbieżności z hipertekstem. Drugą dopowiada nieco odmienny nurt – Awangarda Krakowska, w której obowiązywała zasada racjonalizmu, uporządkowania twórczego, stanowiącego kontrapunkt do futurystycznej wizji. Hipertekst łączy w sobie eksperymentatorstwo i logikę. Tę ostatnią widać szczególnie w zaprojektowaniu leksji, jej bogatego znaczenia oraz struktury, która wchodzi w szereg wielu różnych, ale zawsze zaplanowanych relacji.

Hipertekst, jego fragmentaryczność, łączliwość jako komunikacyjny projekt to *de facto* głos w dyskusji lingwistów i neolingwistów. Według tych pierwszych system organizacji danych, jego nielinearność, niesekwencyjność byłby wyrazem sprzeciwu wobec językowych automatyzmów, zwrotem ku peryferiom komunikacyjnym, formom atypowym, fragmentarycznym i zakłóconym. Hipertekst w ujęciu Białoszewskiego byłby zatem tym, co bada możliwości systemu językowego, realizuje jego funkcję komunikacyjną i przeczy jej poprzez swoją nadmierną złożoność, ostateczną niewyraźność. Neolingwiści doceniliby natomiast potencjał językowy, jaki kryje się za multimedialnością systemu, badano by bowiem zmienność komunikatu w zależności od użytego środka wyrazu, przyglądano by się jego społecznej użyteczności. Hipertekst szczególnie przez Barańczaka byłby postrzegany w kategoriach konceptu barokowego, indywidualnej wizji twórczej, którą niejako odtwarza się na drodze recepcji.

Generalnie, dostrzegam tu analogie między dawną a współczesną poezją, jej systemem i elementami, natomiast przedstawione sposoby tworzenia struktury za pomocą zabiegów typograficznych, specjalne użycie znaków interpunkcyjnych lub ich brak oraz zarysowane tematyki poetyckie, stanowią zaledwie początek badań, jakie należałoby podjąć, aby wykazać szersze i głębsze pole relacji w obrębie tych liryk.



Najważniejsze jednak było dla mnie uchwycenie tego, o czym pisała Beata Śniecikowska<sup>61</sup>. Badaczka tego typu dzieła nazywa krzyżówką tworzyw: słowa – obrazu – dźwięku, tworami intersemiotycznymi, których języki zbliżają się i współpracują, ale ich pełna przekładalność nie jest możliwa, wskutek czego powstają pęknięcia. Stanowią one dowód na strukturalną fragmentaryczność dzieła, dysonanse między relewantnymi a dystynktywnymi cechami środków wyrazu, które *de facto* współtworzą hipertekst, a niestandardowe modelowanie tekstu, tematyka techniczno-technologiczna, na którą tu się powoływano, tylko jeszcze silniej uwyrażnia to rozczłonkowanie, które, dokonując się wewnątrz dzieła, musi być relacyjne, a więc zaświadcza o hipertekstowym charakterze całości jako systemu. Uważam zatem, że ruch futurystyczny, Awangardy Krakowskiej, lingwistyczny i nowofalowy dał podstawy do zaistnienia analogowej poezji cybernetycznej. Mowa szczególnie o planie ikoniczno-przestrzennym, wadze połączenia w nim słów, właściwościach typograficznych, relacjach znaków w przestrzeni, charakterystycznej dla poezji wizualnej, realizowanej w kręgu futurystycznym w postaci ideogramów, zaś w Awangardzie Krakowskiej jako całośćka graficzna, np.

*Ja → Szpony trwogi człowieka  
Radość objawienia  
BÓL kołysze kołyską dziecka<sup>62</sup>*

oraz

Słońce = tylko benzyna lub para.  
Człowiek = ptak z węgla<sup>63</sup>.

Istotne jest także wyostrenie materii języka, dostrzeganie relacji między znakami, wiążących się z ruchem, stawianiem się utworu, a zatem także jego doświadczenie, co postuluje poezja konkretna w futurystycznym wariacie, np.

Śmiech – dźwięk...  
dzwoni –  
Tupot – blask –  
Kandelabry<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> B. Śniecikowska, *Słowo...*, dz. cyt., s. 170–171.

<sup>62</sup> T. Czyżewski, *Wizja I* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 71 (fragment).

<sup>63</sup> T. Peiper, *Ulica* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 39 (fragment).

Zainteresowanie fonostylistyką już na poziomie wyrazu, jego grupy oraz stosowanie konstrukcji onomatopeicznych, mechanizmów instrumentacji głoskowej, będących podstawą poezji dźwiękowej, prezentowanej w wersji kakofonicznej zabawy (futuryzm) albo poważnego językowego działania semantycznego (awangarda krakowska), np.

Olbrzymie zielone      **oko**  
Krwiste zielone oko to drugie  
Małpy czy-czi  
Papugi hi hi<sup>65</sup>

oraz

Tramwaj, paw z blachy, ... gl-gl... próżność swą rozgęgła<sup>66</sup>.

Wpływ na analogową poezję cybernetyczną mają również układanki matematyczne, tworzone w oparciu o kombinatorykę i teorię gier, w czym specjalizowała się grupa OuLiPo, a co szczególnie ujawnia się w Peiperowskim układzie rozkwitania, opierającym się na matematycznych i logicznych prawidłach, gdzie kolejne części tekstu są uzupełnieniem poprzednich. Z symboli charakterystycznych dla nauki ścisłej, jej nomenklatury korzystają także futuryści, np.

Srebro. Jezdnia. Wiec barw. Chodniki.  
Kobiety. Chochoły z woni. Suknie ze zwierciadeł.  
Słońce na tęczujących nitkach niewidzialnej łądygi.  
Okno sklepowe. Auto. Ja, który nim nie jadę.

Skóra jezdni osnuwa srebrem frak auta.  
Chodniki marząc leżą na sukniach kobiecych.  
Wystawa sklepowa zapłodniona śliną światła  
odezw słońca rzuca mi na plecy<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> T. Czyżewski, *Taniec* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 34 (fragment). Dynamiczne ułożenie tekstu, jego nierównomierne rozmieszczenie przypominające taneczny ruch.

<sup>65</sup> Tenże, *Oczy tygrysa* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 29 (fragment).

<sup>66</sup> T. Peiper, *Ulica* [w:] tegoż, *A*, dz. cyt., s. 39 (fragment).

<sup>67</sup> Tenże, *Kwiat ulicy* [w:] tegoż, *Raz* [w:] tegoż, *Poematy...*, dz. cyt., s. 85 (fragment).

oraz

Harmonia budzącego się ducha

9        7        9

Harmonia Koła Trójkąta Kwadratu<sup>68</sup>

Istotną okazuje się też być wielopoziomowa wieloznaczność języka wyrażana w postaci gier słownych i eksperymentów językowych, które realizowano w lingwizmie i neolingwizmie.

ach i flet zaczarowany

w kartofle – flet

w kartofle rysunków i kształtów zatartych!<sup>69</sup>

oraz

Unieść ciężar zamglenia twojej postaci, kiedy  
stajesz się we mnie, w wąskiej kresce między  
pamięcią a wyobraźnią: zapomniana i jeszcze  
niewymyślona, dym z płonących liści<sup>70</sup>.

Wymienione aspekty tych awangardowych i postawangardowych poetyk zostały zaadaptowane do analogowej poezji cybernetycznej, która dołączyła do nich własny kontekst – język oprogramowania oraz specyfikę elektroniki, wyrażane przez strukturę i semantykę nowoczesnego tworu. Chodzi o to, że omawiany gatunek liryczny, bazujący na fragmentarycznym i łączliwym hipertekście, podzielił na atrakcyjne dla siebie części względnie spójny system myślowy każdej z grup poetyckich i włączył je – na swoim obszarze – w sieć szerszych relacji. To oznacza, że analogowa poezja cybernetyczna stała się polem, na którym za pomocą różnych metod łączą się środki wyrazu, które wcześniej nigdzie w takim wymiarze się nie łączyły. Dodatkowo, omawiany gatunek połączył tylko te elementy poetyk, które są dla nich prymarne,

---

<sup>68</sup> T. Czyżewski, *Poemat liczb* [w:] tegoż, *Zielone...*, dz. cyt., s. 49 (fragment).

<sup>69</sup> M. Białoszewski, *Podłogo, błogosław!* [w:] tegoż, *Obroty...*, dz. cyt., s. 66 (fragment).

<sup>70</sup> St. Barańczak, *Bez konturów* [w:] tegoż, *Korekta...*, dz. cyt., s. 11 (fragment).

strategiczne, to wpłynęło na tak wysoką – dla niektórych wręcz odpychającą – wyrazistość gatunku, który w tym ujęciu jawi się jako twórczość totalna.

Przykładem takiego twórcy jest nie tylko Roman Bromboszcz, ale również inni cybernetycy, np. Łukasz Podgórni. Jego dzieła również mogą być egzemplifikacjami tego wszystkiego, co napisano o poetyce, formie i semantyce wierszy dawnych poetów. Należy jednak wskazać jedną najważniejszą różnicę widoczną na poziomie organizacji treści. O ile w liryce futurystów, awangardystów krakowskich, lingwistów, nowofalowców – więcej lub mniej – pisano o mieście, masie, maszynie (emblematy nowoczesności), o tyle poezja cybernetyczna została zdominowana głównie przez ten ostatni element – maszynowość, urządzeniowość, dokładniej komputer, jego możliwości (elektroniczność i sieciowość). To stanowi główne pole zainteresowań cybernetyków, organizując tematyczną warstwę ich dzieł. Jeśli zaś chodzi o formy ich dzieł, są one konstruowane podobnie jak u protoplastów.

Zabiegi widoczne u dawnych poetów stanowią więc dla cybernetyków punkt wyjścia – są skrupulatnie badane, a potem rozwijane albo zawężane. W analogowej poezji cybernetycznej dokonuje się też rozmaitych eksperymentów typograficznych, wielorako wykorzystuje się znaki interpunkcyjne. Dowodzi tego np. wiersz *G*. W różny sposób rozmieszczono tutaj tekst, wielokrotnie zmieniono własności jego fontu, znaki interpunkcyjne wsparto graficznymi symbolami komputerowymi i sieciowymi. Użyto także – charakterystycznych dla tych obszarów – nomenklatur. Budują one sens utworu.

## G

Nie odwozłabyś sytuacji w okolice  
wymowy, samosiejko? Wisisz mi solidny restart,  
dojrzewający pod schodami  
edycji: **Wielki narodowy grzech jest**  
**pomalowany i czeka**

*Gdzie jesteśmy | Chcę kontynuować | Canon miga na sposób  
niekontrolowany | Bez przerw bez ryzyka | Ze  
względu na Boga? To Buch zabawy z ziemi<sup>3</sup>. Zagłobo, lubisz*

tańczyć? Idźże swoją drogą, ze względu na browar  
zasznurowaną.

To się nie mieści w narodowym preloadzie,

znieuchomiłym  
w trybie  
króla,

k r u s z o n ego żeby / wziął pośród ludu i ćwierknął:  
#Darczyńca.

>>>>>>>>>> O

*W prawo!* – ryknął Dom. *Nie* – wystąpił Błąd  
przed Dom,  
aby zasłonić tor akcji ciałem.

A lud załadował armatę ziarenkiem i  
pozwolił by wypaliła.

<sup>3</sup>z ziemi!

Grafika 11. Ł. Podgórni, G [w:] tegoż, *Skanowanie balu*, Kraków 2012, s. 14.

Generalnie, wszystko to, co powyżej przedstawiono, stanowi najlepszą egzemplifikację eksperymentów omawianych poetów dokonywanych na formie i semantyce tekstu poetyckiego. Analiza materiału prowadzi do wyszczególniania w ich utworach leksji, tj. wyodrębniania ich z systemu. Udało się też ustalić, jakie tematy porusza się w liryce protoplastów poezji cybernetycznej.

Przedstawiona powyżej lista protoplastów poezji cybernetycznej jest otwarta – wybrałam bowiem tylko takich, których dzieła są najbardziej zbliżone do tych tworzonych przez cybernetyków. Z innych warto wspomnieć np. o Brunonie Jasińskim

(fascynacja ruchem, brzmieniem wierszy – np. *But w butonierce*<sup>71</sup>), Adamie Ważyku (poetyckie zastosowanie techniki montażu filmowego – np. poemat *Labirynt*<sup>72</sup>), Tadeuszu Różewiczu (wiersz syntagmatyczny<sup>73</sup>, brak interpunkcji – np. *Kolebka*<sup>74</sup>), Tymoteuszu Karpowiczu (wiersz wielogłosowy, nieokreślony, czyli niemający jednej właściwej wykładni – np. *Kontrapozycja*<sup>75</sup>). Dzieła tych twórców, podobnie jak protoplastów, przypominają analogowe twory cybernetyczne. Co ważne, podobieństwo to zasadza się przede wszystkim na korelacyjnej fragmentaryczności, jaka tkwi w ich utworach. Chodzi o ich strukturalną lub semantyczną zdolność do podziału na mniejsze, wchodzące ze sobą w różne relacje części. Ta właściwość pozwala wiązać te dzieła z analogowymi tworam cybernetycznymi. Tym, który tworzy je w sposób absolutny i wzorcowy, jest – przede wszystkim – Roman Bromboszcz. Należy więc przyjrzeć się uważnie uprawianej przez niego analogowej poezji cybernetycznej.

---

<sup>71</sup> B. Jasiński, *But w butonierce* [w:] tegoż, *But w butonierce* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 64.

<sup>72</sup> A. Ważyk, *Labirynt*, Warszawa 1961.

<sup>73</sup> Wiersz syntagmatyczny – jego organizacją rządzą nie tylko intonacja i składnia, ale także znaczenie; jego wersy wypełniają syntagmy mogące być wyrazami, składniowymi grupami lub zdaniami tworzącymi szereg wypowiedzeniowy; koniec wersu częściej przypada w miejscu słabej niż mocnej granicy składniowej; kilka syntagm – wersów (dla mnie leksji) tworzy składniowo-znaczeniową całość wyższego rzędu. D. Urbańska, *Wiersz...*, dz. cyt., s. 39–70.

<sup>74</sup> T. Różewicz, *Kolebka* [w:] tegoż, *Twarcz trzecia* [w:] tegoż, *Poezja*, t. 2, pod red. M. Roli, Kraków 1988, s. 140.

<sup>75</sup> T. Karpowicz, *KONTRAPOZYCJA* [w:] tegoż, *Odwrócone światło* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 2, pod red. J. Stolarczyka, Wrocław 2012, s. 289.

## ROZDZIAŁ IV. ROMAN BROMBOSZCZ – PRZYKŁAD ANALOGOWEJ POEZJI CYBERNETYCZNEJ

Roman Bromboszcz to poeta, kulturoznawca, filozof, artysta i muzyk. Zasłynął jako czołowy przedstawiciel polskiej poezji cybernetycznej, szczególnie w jej analogowym wariacie, które reprezentują kolejno tomy: *digital.prayer* (2008), *U-man i masa* (2010), *Hz* (2011), *918-578* (2012). Główną ich bazą jest hipertekst oraz jego elementy: leksja, łącze wraz z kotwicą. Dzieła formą i znaczeniem nawiązują do teorii cybernetyki, uwydatniają głównie kwestie: mechanizacji człowieka oraz otaczającej go rzeczywistości, sprzężenia poety z urządzeniami elektronicznymi, skutek którego powstaje tekstowo-obrazowo-dźwiękowy twór.

Ich pierwsza odsłona jest prezentowana w debiutanckim tomie *digital.prayer*, w którym wprowadza się *autora-cyborga* i *język programowania* jako dwa elementy, konstruujące odtąd poetycką rzeczywistość tworu cybernetycznego, realizowanego na papierze. Bromboszcz stworzył dzieło koncepcyjne, jego głównym założeniem jest pokazanie formy, szczególnie tej dedykowanej komputerowemu światu. Poeta uznaje, że wszelka treść jest determinowana przez formę, która jest od wieków sprowadzana do roli neutralnego pojemnika na znaczenie. Nie tyle się ją taką tworzy, co nie dostrzega składającej się nań różnorodności, która podlega przecież procesowi semantyzacji. Wbrew tej tradycji myślenia o formie, Bromboszcz sięga po język programowania, z natury swej będący językiem sformalizowanym, dopiero – w oparciu o znaki i reguły – konstruującym dzieło, i prezentuje go głównie w wymiarze formotwórczym, na tle języka poetyckiego. Idąc za myślą Ewy Szczęsnej można powiedzieć, że odbiorca otrzymuje twory z dwóch poziomów: programowania i użytkownika, zrealizowanych za pomocą kodu informatycznego i kulturowego<sup>1</sup>.

Jednak – ze względu na jej oryginalną współcześnie komputerową estetykę – poeta skupia się głównie na formie. Poprzez obfite zabiegi typograficzne szczególnie koncentruje się na foncie. Każdy z twórców reprezentuje inny krój pisma, zmienia się jego grubość, szerokość, pochylenie i wysokość np. utwór napisany standardową

---

<sup>1</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa...*, dz. cyt., s. 102–103.

„czcionką” *Bajka o Hamal*<sup>2</sup> oraz skrajnie zboldowaną ~ ~<sup>3</sup>. W ten sposób wykazuje, że każda treść posiada indywidualną formę, zestaw znaków i reguł, podlegających interpretacji, z powodu ich szczególnego zaprojektowania. Aby podkreślić fakt, że także struktura podlega modelowaniu, Bromboszcz konstruuje wiersz *Obrys szyi*<sup>4</sup> w postaci kaligramu, dążąc do odwzorowania tekstu w wizualnej formie. Tytułowa szyja wyrażona została jako figura odwróconej piramidy przypominającej tułów człowieka. Sylwetka jest skierowana do dołu kartki. Znamionuje to psychiczną kondycję współczesnych ludzi, poddanych dynamicznym zmianom społeczno-kulturowym, prowadzącym do kryzysu osobowości. Obok wierszy obrazkowych o charakterze symbolicznym pojawiają się także formy bardziej proste, charakterystyczne dla środowiska komputerowego, w którym środki wyrazu są ograniczane i uporządkowywane, co prezentuje m.in. utwór *Rozsypany 'bios'*<sup>5</sup>, nawiązujący do szaty graficznej systemu operacyjnego. Jednak Bromboszcz nie ogranicza się wyłącznie do wizualizacji różnych form tekstu, schodzi o poziom niżej, do głębszych operacji formotwórczych, mających wpływ także na znaczenie. Mowa o wierszu *Nieprawdopodobny rozwój języka polskiego* jako przykładzie tworzenia w oparciu o konkretne procedury.

Ćo łębe ńarum ńaswzo, uz żamańam fmóńoę,  
Węń z óckińoą rszakańooum, bęńńakeć soi, rąfą,  
Ćo nófle soi rszeń tnoęścoe, ąca tnoęsd ófęńńad<sup>6</sup>.

Utwór, przypominający realizację języka zaumnego, demonstrującego odrębne reguły komunikacyjne, odnoszący się do symboliki dźwięków mowy, jest *de facto* przekształceniem sonetu krymskiego Adama Mickiewicza *Burza*, za pomocą przeskoczenia do tyłu o jedną literę i zamiany kolejnych znaków o ich poprzedniki<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> R. Bromboszcz, *Bajka o Hamal* [w:] tegoż, *digital.prayer*, Warszawa 2008, s. 5.

<sup>3</sup> Tenże, ~ ~ [w:] tamże, s. 15.

<sup>4</sup> Tenże, *Obrys szyi* [w:] tamże, s. 14.

<sup>5</sup> Tenże, *Rozsypany 'bios'* [w:] tamże, s. 24.

<sup>6</sup> Tenże, *Nieprawdopodobny rozwój języka polskiego* [w:] tamże, s. 26 (fragment).

<sup>7</sup> Tenże, *Wolę losowość*, [online], rozm. przepr. M. Cyranowicz, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://wakat.sdk.pl/wole-losowosc-z-romanem-bromboszczem-rozmawia-maria-cyranowicz/>>.



W takich przypadkach okazuje się, że tekst, w którym uporządkowanie foniczne wybija się na pierwszy plan, stanowiąc tym samym niewątpliwie duże wyzwanie fonetyczne, jest jednocześnie lingwistycznym eksperymentem, za pomocą którego bada się możliwości formo- i sensotwórcze języka, a nawet, jak to określa Bromboszcz, ekstrapolacją. Jednak modelowanie struktury ma jeszcze głębszy wymiar, ponieważ dotyczy nie tylko tekstu, ale także jego fragmentów, a więc i hipertekstowych jednostek. Ponieważ tom jest utrzymany w stylistyce języka sformalizowanego, logicznego, prostego, precyzyjnego, jego treść, choć bogata, składniowo nie jest rozbudowana. Stale powtarzającą się jednostką jest **leksja analogiczna**, gdzie pojawiają się podobne konstrukcje semantyczno-składniowe, np.:

Schodzi się po schodach w dół schodami  
Schodzę po schodach w dół schodami  
Zabiera się urzędzenia i instrumenty  
Zabieram urzędzenia i urzędzenia<sup>8</sup>

oraz **leksja dookreślająca**, gdzie jeden wers jest bezpośrednim rozwinięciem kolejnego, co przypomina Peiperowski układ rozkwitający, np.

Flagi. Bielizna z flag. Cioty z flag wpadają  
w flagi sowietów. Tu flagi kozaków mieszają  
flagi partyzantów<sup>9</sup>.

Co jednak najważniejsze, owe operacje nie mogłyby zostać przeprowadzone bez współpracy czynnika ludzkiego i maszyny. Współczesną kondycję człowieka najlepiej oddaje kategoria *homo machina* (człowiek zmechanizowany, człowiek-urządzenie). Stanowi on jednostkę kulturową, funkcjonującą w ramach społeczeństwa postindustrialnego. W mojej definicji *homo machina* jest symbolem silnego sprzęgnięcia jednostki z elektronicznymi systemami i urządzeniami oraz stanowi odzwierciedlenie ich wpływu na pierwotną formę człowieka.

W tej perspektywie nowoczesna technika oraz technologia nie tylko zewnętrznie uposażają jednostkę w akcesoria, ale i wpływają na jej wnętrze. Wskutek styczności

---

<sup>8</sup> Tenże, *Literatura elektroniczna* [w:] tegoż, *digital...*, dz. cyt., s. 33 (fragment).

<sup>9</sup> Tenże, *Defilator* [w:] tamże, s. 25 (fragment).

człowieka z elektronicznymi produktami i powstałej z tego kontaktu więzi, ludzka istota przyswaja lub uaktywnia pewne innowacyjne właściwości.

Osiemnastowieczny francuski lekarz i filozof Julien Jean Offray La Mettrie stwierdził: „Ciało ludzkie jest maszyną, która nakręca sama swoje własne sprężyny; jest to żywy obraz perpetuum mobile”<sup>10</sup>. Według niego jednostka jest samonapędzającym się mechanizmem, jako że natura uczyniła z człowieka samoistny system. W perspektywie moich dociekań nowoczesna technika i technologia albo uaktywnia wewnętrzną maszynierię człowieka, albo ją dopiero rozwija, usprawnia, umacnia, czego bezpośrednio doświadcza autor-cyborg.

Tom *digital.prayer* pokazuje uwikłanie podmiotu w świecie społeczno-kulturowym, który jest zdominowany przez dyskurs masowości i technologii. W takiej przestrzeni zmianom ulega jednostka oraz jej relacje z innymi. Bromboszcz opisuje rzeczywistość, w której cyfrowy zapis, kod i szum zyskują rangę pełnego komunikatu, nobilitując tym samym wszelkie informacyjne ekstrema. Docenieniu ulega przede wszystkim forma.

Jeśli chodzi o poziom znaczeniowy utworów, Bromboszcza interesuje problem opanowania jednostki przez media. Pozycja człowieka jest podrzędna względem wynalazków nowej technologii. Technologia inwigiluje, sprawdza, kontroluje i czyni z jednostki niepełnowartościowy, wybrakowany, wadliwy byt. Człowiek stał się zakładnikiem własnego wynalazku. Ludzie nie kontrolują go, a jedynie pokornie mu służą, co prowadzi do zaniku humanistycznego pierwiastka. Jednostka traci zmysły, które technologia rekonstruuje w postaci elektronicznych narzędzi i maszyn. Tym samym ekrany, piloty, telefony oraz komputery stanowią substytuty narządów człowieka. Elektroniczne przedmioty tworzą nowy świat, rozprzestrzeniają nowy język. Taka rzeczywistość budzi żal, lęk i zagubienie jednostki, która, chcąc przetrwać, musi odzyskać świadomość i niezależność.

Recepcja tomu *digital.prayer* była bliskim doświadczeniem świata komputerowego, programów go tworzących, ich języków, znaków, dostrzegalnych na kartce papieru, dzięki złożonym zabiegom typograficznym, tak jakby się wyświetlały w formie leksji na ekranie urządzenia elektronicznego. Z kolei zbiór *U-man i masa* (2010) stanowczo odrywa wzrok od monitora i każe odbiorcy spojrzeć na szersze konsekwencje życia w zmediatyzowanym świecie. Stanowi to znaczący zwrot

---

<sup>10</sup> J.O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, tłum. S. Rudniański. Warszawa 1984, s. 22.

Bromboszcza od formy ku znaczeniu, osadzonemu w kulturowo-społeczno-politycznym kontekście, czego głównym wyrazicielem stał się tytułowy U-man.

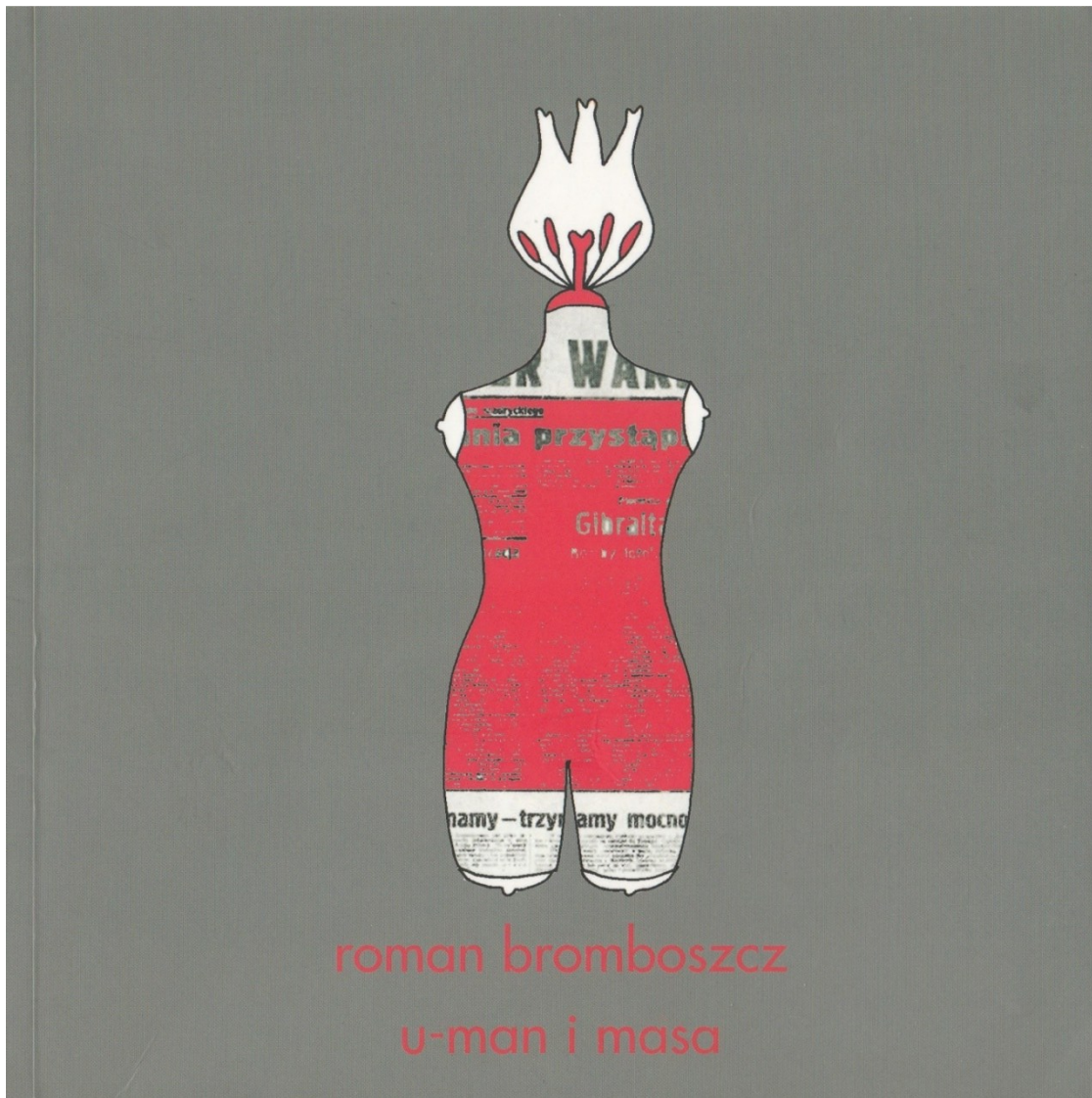
Jest on jednostką, która znajduje się pod silnym wpływem nowych mediów. Według poety osiągnięty przez człowieka stan bytu jest krytyczny, a ludzki potencjał okazuje się być niewystarczający w obliczu nowych zasad i sposobów konstruowania rzeczywistości. W odpowiedzi na zaistniałą sytuację Bromboszcz przedstawia jednostkę, której kluczowym zadaniem jest konfrontacja z nowym środowiskiem.

U-man to postać przyjmująca rolę żołnierza lub naczelnika o silnym temperamencie ukierunkowanym na czyn i kompleksowe działanie. Ten typ osobowości został zakorzeniony w tradycji Nietzscheańskiego *Übermensch*<sup>11</sup>, który zgodnie z duchem czasu potrafi – w oparciu o czynnik zewnętrzny – sam doskonalić swój charakter. Dodatkowo, inteligencja oraz witalizm zapewniają tej jednostce komfortowe życie w świecie pełnym elektronicznych maszyn i narzędzi. Definicję współczesnego nadczłowieka wsparło jego wizualnym obrazem, który umieszczono na okładce tomu. Nową jednostkę reprezentuje postać zawieszona między człowieczeństwem a indywidualnym wyobrażeniem o nim, ludzka figura bez wykształconych kończyn. Wnętrze postaci wypełniają szczątkowe teksty o charakterze instrukcji mobilizujących podmiot („przystąpi”, „trzymamy mocno”), które umieszczono na czerwono-białym tle. Nazwa tomu odnosi się także do utworu grupy Front 242, która stała się inspiracją do stworzenia całego dzieła, a w którym U-man to *Unidentified Man*, czyli niezidentyfikowany człowiek o nieokreślonej osobowości. Jest ona dostrzegalna jedynie w kategorii żyjącego organizmu, którego cechy są niepoznawalne.

Ta karykatura człowieczeństwa zakłada niemożność nawiązania pełnej komunikacji między podmiotami. *Unidentified Man* to postać nieodgadniona, tajemnicza, ale mająca ogromny potencjał do tego, aby być zauważalną. Staje się taką – chociażby – dzięki fizycznej formie. W tej perspektywie U-man to z jednej strony nowoczesna, dynamiczna, otwarta jednostka, nad którą jednocześnie wisi widmo fatalizmu, częściowo wypełniające się od chwili, kiedy spotyka się ona z masą, stawiającą znaczący opór przed przyjęciem nowych form wyrażania własnego *ja*.

---

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Poznań 2000, s. 9.



Grafika 12. R. Bromboszcz, *U-man i masa*, okładka – okładzina przednia.

Tom został podzielony na cztery części (*zarzewie, apostrof dla zarządcy, rekapitulacja, apofanie*). Każda z nich odnosi się do krytycznego momentu konfrontacji U-mana ze światem, której przyświecały idee twórczej wolności, swobody wyrażania siebie poprzez nowe formy ekspresji, odświeżania tradycyjnych, a nawet ich wspólnego łączenia, budzące u innych niechęć i lęk. U-man okazuje się tutaj być artystą, który dąży do poszerzenia granic sztuki poetyckiej.

Sądzę, że tom wyraża *de facto* pragnienie samego twórcy, by w liryce uznano takie formy przekazu jak obraz i dźwięk z czasów narodzin analogowej poezji cybernetycznej, kiedy budziła największe kontrowersje. Postulat pozostaje aktualny, zważywszy na to, że omawiany gatunek do dzisiaj nie cieszy się sławą i uznaniem. Bromboszcz w pierwszej części tomu określa sfery konfliktu: krytykuje centralistyczne

myślenie o świecie (*Histopatologia*<sup>12</sup>), ślepe zapatrzenie w obowiązujące normy i konwenanse, wiarę w nieomylność tych, którzy je tworzą (*Mówcie mi tędy*<sup>13</sup>, *Zakazy*<sup>14</sup>, *Ciepelko jest wszędzie*<sup>15</sup>). Temu wszystkiemu poeta przeciwstawia potrzebę przeprowadzenia eksperymentu na szeroko pojętym języku. „Ile jest przecieru ze słowa?”<sup>16</sup> – pyta, ale też zachęca, aby szukać inspiracji w tym, co zastane: „Każdy człowiek jest splotem historii / nosi je ze sobą i opowiada”<sup>17</sup>.

Nasilający się opór, z jakim spotyka się U-man, prowadzi w drugiej części do wojny z masą. Motywuje go ogromna chęć zmiany zastanego porządku świata. *Apostrof dla zarządcy* jest foniczną rejestracją tego starcia, w którym pojawiają się zgrzyty „hghgsgahgsjka”<sup>18</sup>, zakłócenia „\*. (\* )88&”<sup>19</sup> i krzyki „OooooooooO”<sup>20</sup>, co zwiastuje, potwierdzoną już w trzeciej części, porażkę jednostki. *Rekapitulacja* to zapis panowania starego, większościowego, i nowego, jednostkowego, porządku w kontrze do siebie, co powoduje dezorientację (*Gubię się miarowo*<sup>21</sup>), osaczenie (*Wykresy*<sup>22</sup>, *Bóg i paranoja*<sup>23</sup>). U-man dostrzega, że mediatyzacja służy kontroli i ograniczaniu życia oraz sztuki, nie zaś ich rozwojowi, co jeszcze bardziej przytłacza jednostkę: „Labirynt we mnie / Labirynt poza mną”<sup>24</sup>.

*Apofanie*, cykl grafik komputerowych połączonych z tekstem, obrazują swoiste oddalenie się jednostki od świata ziemskiego, w którym nie znajduje się zrozumienia, w stronę kontemplacji, umysłowego postrzegania współczesności i w niej siebie, co barwnie i kształtnie wizualizuje Bromboszcz, włączając znaki języka programowania, estetykę elektroniczności. Szczególną dla wymowy tej części tomu uznaję grafikę

---

<sup>12</sup> R. Bromboszcz, *Histopatologia* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 6.

<sup>13</sup> Tenże, *Mówcie mi tędy* [w:] tamże, s. 7.

<sup>14</sup> Tenże, *Zakazy* [w:] tamże, s. 11.

<sup>15</sup> Tenże, *Ciepelko jest wszędzie* [w:] tamże, s. 23.

<sup>16</sup> Tenże, *Kanarki* [w:] tamże, s. 13 (fragment).

<sup>17</sup> Tenże, *Gruszka w wierzbie* [w:] tamże, s. 28 (fragment).

<sup>18</sup> Tenże, *I*. [w:] tamże, s. 40 (fragment).

<sup>19</sup> Tenże, *3*. [w:] tamże, s. 42 (fragment).

<sup>20</sup> Tenże, *7*. [w:] tamże, s. 46 (fragment).

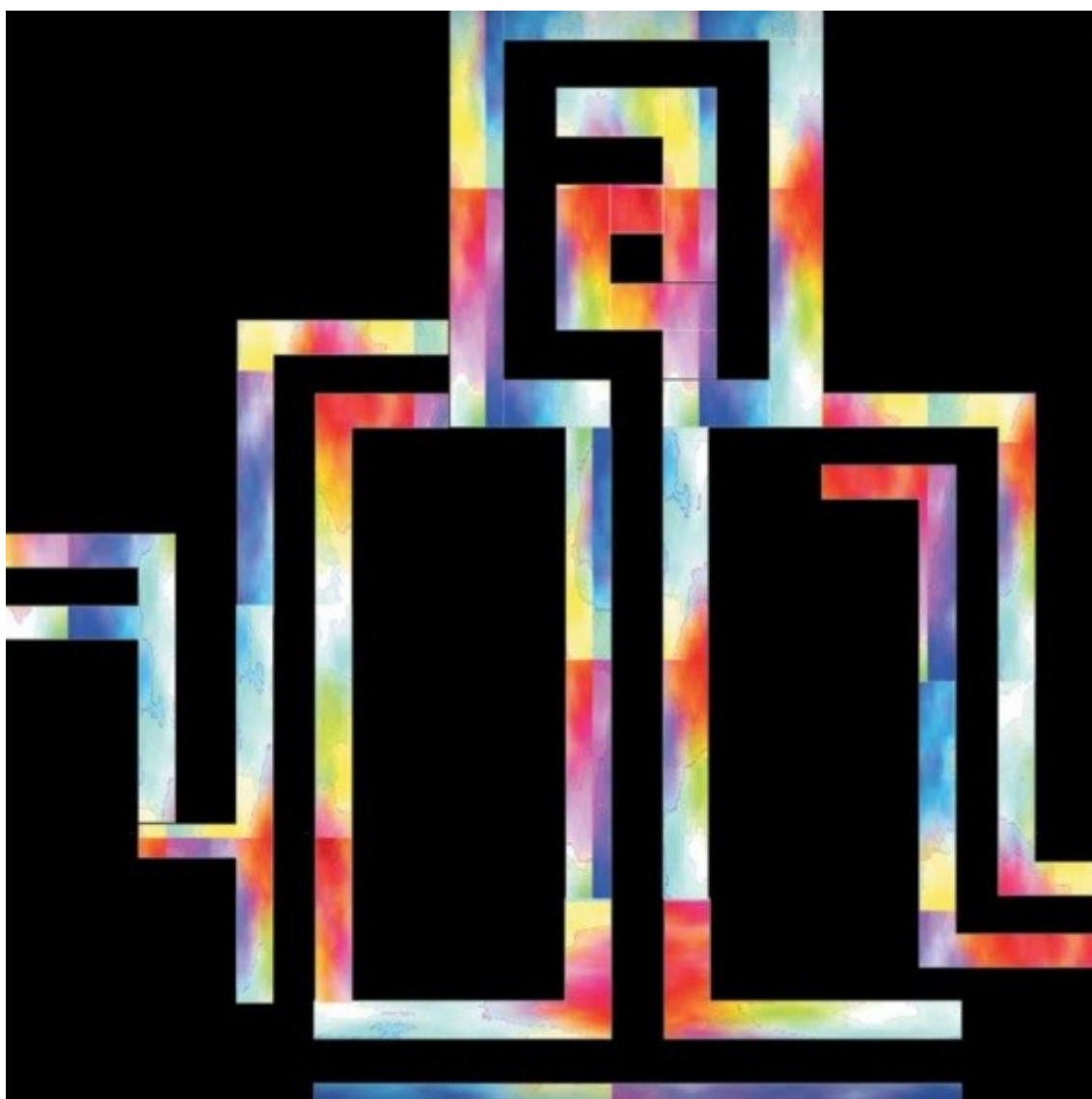
<sup>21</sup> Tenże, *Gubię się miarowo* [w:] tamże, s. 48.

<sup>22</sup> Tenże, *Wykresy* [w:] tamże, s. 49.

<sup>23</sup> Tenże, *Bóg i paranoja* [w:] tamże, s. 51–53.

<sup>24</sup> Tenże, *Wzdłuż drogi* [w:] tamże, s. 54 (fragment).

*Połączony*<sup>25</sup>, która dokładnie wizualizuje aktualną kondycję U-mana. Jest on częścią większego systemu, w którym normy przestały być bezwzględnie stałe oraz jednowymiarowe, aktualizując się do nowych czasów, przyjmując nowe formy i znaczenia, co pozwala zachować jednostce pełną ciągłość, nie zamykając ją jednocześnie na szukanie nowych sposobów wyrazu. Relacje, jakie się przez to wytwarzają, są złożone, wieloznaczne, ale nieschematyczne, kreatywne, co pokazuje poniższy labirynt – hipertekst.



Grafika 13. R. Bromboszcz, *Połączony* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 73.

---

<sup>25</sup> Tenże, *Połączony* [w:] tamże, s. 73.

W związku z tym, po zaprezentowaniu w *digital.prayer* specyfiki świata komputerowego, który jest barwny, pełen ekspresji, dynamiki, co zawdzięcza językowi sformalizowanemu, bazującemu na unormowanej i konkretnej syntaktyce, semantyce ją określającej, pragmatyce skonstruowanych struktur języka, jakie stały się tam podstawą do budowy tekstów, w tomie *U-man i masa* Bromboszcz wchodzi w bezpośrednią polemikę z tradycją wierszową. Tworzy tam większość tekstów o klasycznej formie, do której są pojedynczo „przemycane” elementy z *digitalno-networkowej* rzeczywistości, zakłócające i jednocześnie otwierające strukturę. Czynią ją taką subtelnie nasilające się zabiegi typograficzne, jak użyta kursywa „Mówcie mi *tędy*”<sup>26</sup>, zastosowane symbole matematyczne *Parowóz promocji*<sup>27</sup>, zabiegi graficzno-przestrzenne<sup>28</sup>: użycie długiej

---

<sup>26</sup> Tenże, *Mówcie mi tędy* [w:] tamże, s. 7.

<sup>27</sup> Tenże, *Parowóz promocji* [w:] tamże, s. 12.

<sup>28</sup> W. Sadowski, *Wiersz...*, dz. cyt., s. 62–151. Istotne dla procesu wyszczególniania leksji w hipertekście analogowego tworu cybernetycznego są badania Sadowskiego na temat linijki jako jednostki wiersza wolnego, istnieją bowiem pewne zbieżności w pojmowaniu tego elementarnego zjawiska tekstowego. Po pierwsze, jego ukształtowanie jest ściśle związane ze znaczeniem, które, ogólnie rzecz ujmując, podlega uwypukleniu lub przekształceniu w nowe treści. Po drugie, wyróżnia się dwa typy segmentacyjne, długie i krótkie, które nie podlegają ocenie arytmetycznej, tylko kontekstowej. Pierwsza linijka, w domyśle, każda z form członowania tekstowego najczęściej wywołuje efekt wyolbrzymienia, linearności, dystansu czasowego, granicy, ruchu, druga natomiast – słowa kluczowego, małego rozmiaru, redukcji, pustki. Oprócz nich wyróżnia się także linijkę pustą i spację. Co ważne, operacji kształtujących dokonuje się nie tylko na poziomie pojedynczej linijki, ale też ich serii, co powoduje zderzanie długiej z krótką albo następstwo coraz to dłuższych lub krótszych. W efekcie takich zabiegów pojawia się w tekście dodatkowy sygnał graficzny, podobny do akapitu, pionu lub schodków. Generalnie, koncepcja Sadowskiego, jako jedna z wielu, ma przysłużyć się do jeszcze większego sprecyzowania złożonego procesu wyszczególniania leksji w hipertekście analogowego tworu cybernetycznego. Powyższe stanowi zatem kolejną z prób uchwycenia dynamicznego zjawiska, które *de facto* odwzorowuje środowisko, w którym zachodzi praca umysłu. Składają się na nią mózg, organ biologiczny, oraz psychika, całościowość procesów niematerialnych. Recepcja tego typu tworów wymaga zatem szczególnej aktywności w zakresie myślenia (analizy i syntezy), pamięci, zdolności, związanych w dużej mierze ze spostrzegawczością, zręcznością, wrażliwością emocjonalną. Analogowe dzieła cybernetyczne uświadamiają działanie obszarów mózgu odpowiadających za te procesy. Zob. A. Augustynek, *Wprowadzenie do psychologii*, Warszawa 2018. Odbiór takiej sztuki w szerszym ujęciu zawsze polega na wyjaśnianiu, najpierw pod wpływem empirii, potem rozumu, dokonującego selekcji. To nadaje całościowemu doświadczeniu dzieła neurokognitywistycznego wymiaru, opartego na wielopoziomowym badaniu, w oparciu o wypracowujące się teorie interpretacyjne, których nadrzędnym celem jest poznanie funkcjonowania ludzkiego umysłu, zob. M. Hohol, *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywnych*, Kraków 2017, s. 349, który za

linijki pustej *Kapitulacja substancji*<sup>29</sup>, różne połączenia linijek, np. schodki w *Skomplikowanie czyni mądrze*<sup>30</sup>, aż do zapisu utworu w formie kaligramu (*Mikro*<sup>31</sup>).

Pomimo swej materialności, zabiegi te nadają tomikowi walor zmienności i dynamiczności. Równoległe dzieło jest także dźwiękowe, co wyraża brzmieniowa warstwa tekstu. Nie cechuje go jednak eufonia, lecz kakofonia, realizowana w postaci zbitek spółgłoskowych (*I.*<sup>32</sup>), dźwiękowo niezestrojonych, nieharmonijnych wyrazów dźwiękonaśladowczych, np. zatrask w 3.<sup>33</sup>. Dzieło zakłócają także sekwencje symboli (**leksja symboliczna**), zestawiane dodatkowo z obcojęzycznymi komunikatami, kawałkowanymi na kolejne wersy np.

(((\*)))

((\*))

(\*)

((\*))

(((\*)))

(...)

**Xernutis**

**z de Ha**

**omnias**

**mani**

**fes**

**ta**

**n**<sup>34</sup>

---

postrzeżeniami o danym kształcie, kolorze, ruchu, za słyszeniami o konkretnych walorach muzycznych ukrywa poddające się zawsze interpretacji znaczenie. Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 18. J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979, s. 238. Wprost pokazuje to utwór *I.* z tomu *U-man i masa*. Zob. R. Bromboszcz, *I* [w:] tegoż, *U-man...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>29</sup> Tenże, *Kapitulacja substancji* [w:] tamże, s. 14.

<sup>30</sup> Tenże, *Skomplikowanie czyni mądrze* [w:] tamże, s. 9.

<sup>31</sup> Tenże, *Mikro* [w:] tamże, s. 15.

<sup>32</sup> Tenże, *I.* [w:] tamże, s. 40.

<sup>33</sup> Tenże, *3.* [w:] tamże, s. 42.

<sup>34</sup> Tenże, *5.* [w:] tamże, s. 44 (fragment).



Tego typu estetyce towarzyszy głęboki intelektualizm, dążący do odnalezienia prawdziwej istoty ludzkiego życia: „Czy jeśli nie pochlebiam / i nie kłaniam się nisko / to walczę ze złem?”<sup>35</sup> – pisze Bromboszcz, dalej konkludując: „Splątana egzystencja / Splątana istota”<sup>36</sup>. Odpowiedzią na taką kondycję psychofizyczną podmiotu jest cykl – umieszczonych na końcu tomu – grafik komputerowych, które uznaję za eksplozję wyobraźni cyber-poety i manifestację **leksji medialnej**, w której obraz łączy się z tekstem.

Artysta tworzy tu obrazowy model komputerowo-sieciowej kosmologii. Wizualizacje te są na pograniczu wszechświata i rzeczywistości komputerowo-internetowej. Cykl grafik prezentuje czarno-białą mapę tego obszaru (*sól & sol*<sup>37</sup>), nie wolną od miejsc zagrożonych, określanych jako „retorty”, „bezdechy” i wolnych, wyrażanych przez „hausty”, „planety”. Pojawiają się również bezpośrednie symbole komputerowe<sup>38</sup>: „małpa”, „kareta”, „tydła”, pełniące funkcje nowego języka. *Apofanie*<sup>39</sup> rejestrują przemianę cyber-poety w cyber-malarza, który aktualizuje u odbiorcy zmysł wzroku, uczy go nowego – fantasmagorycznego – patrzenia na komputer i jego sieć.

Kolejny tom *H*z** (2011) to przykład analogowej poezji cybernetycznej, realizowanej w sposób totalny.

Po pierwsze, odpowiada za to forma dzieła, o dwoistej naturze. Wyznacza ją kontakt odbiorcy z tomem. W początkowym stadium mamy do czynienia ze zwartym, skondensowanym zbiorem kwadratowych kart, na których umieszczono twory. Są one opakowane w białe, papierowe pudełko, w którym wycięte otwory tworzą nazwę tomu. W nim znajdują się części – dzieła, które zostały specjalnie ułożone, co przy tradycyjnej lekturze bywa całkowicie pomijane. Tom Bromboszcza to zawsze wyeksponowany system pozycjonowanych elementów–tworów.

W dalszym stadium wolumin nadal jest zbiorem kwadratowych kart, na których umieszczono artystyczne twory. Nadal są one opakowane w białe, papierowe pudełko,

---

<sup>35</sup> Tenże, *Wzdłuż drogi* [w:] tamże, s. 54 (fragment).

<sup>36</sup> Tamże, s. 55 (fragment).

<sup>37</sup> Tenże, *sól & sol* [w:] tamże, s. 67.

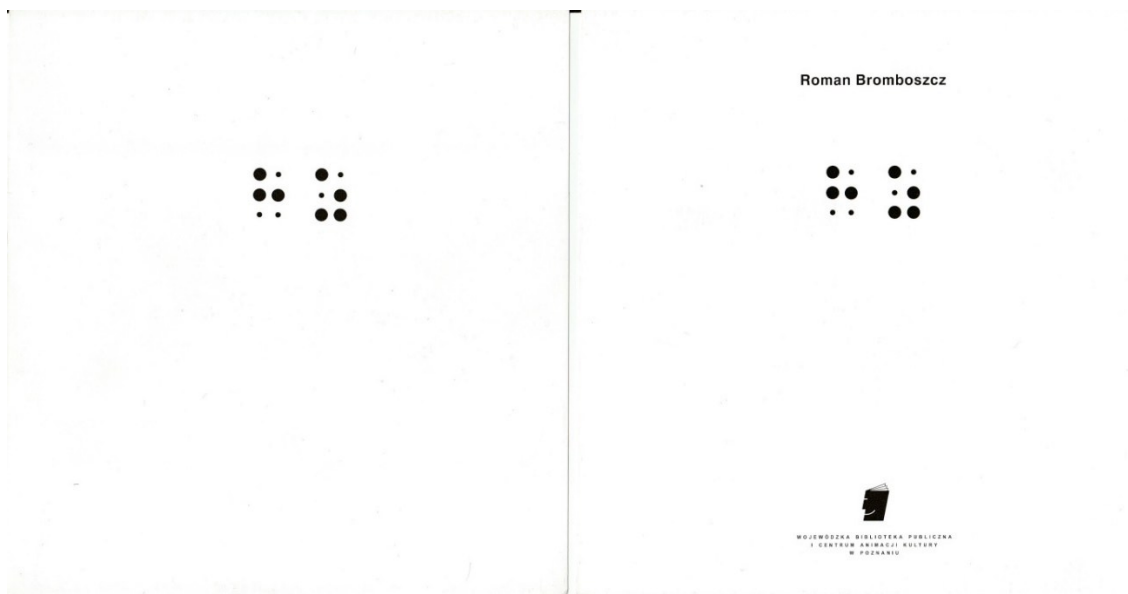
<sup>38</sup> Tenże, *tisi & delta* [w:] tamże, s. 68.

<sup>39</sup> *Apofanie* to gra słów „apofonia” i „epifania”. Na poziomie strukturalnym taki zabieg służy przełamaniu automatyzmów językowych, które sprawiają, że język kostnieje. Jeśli chodzi o sens, oba pojęcia – u cybernetyków – dotyczą zgody na doświadczanie rzeczywistości, odnajdywanie w niej związków w sposób przypadkowy i spontaniczny.

w którym wycięte otwory tworzą nazwę tomu. Niezmienne pozostaje też to, że tom tworzy system. Inne jest natomiast pozycjonowanie elementów – tworów: odbiorca jest w stanie zmienić kolejność kart, na których znajdują się dzieła, poprzez przestawienie nośników z tworam. Dzięki temu forma jest nie tylko nieprzezroczysta, ale i realnie modyfikowalna. Przystawność kart, na których znajdują się twory, pozwala na zmianę kontekstów. Forma oraz semantyka pojedynczego tekstu może wybrzmieć w odniesieniu do struktur i znaczeń innych. Dzięki temu zmianie może ulec także ogólna wymowa dzieła, w chwili, kiedy odbiorca dokonuje jego recepcji zgodnie z kierunkiem, jaki zaproponował Bromboszcz, i w wariacie, jaki wybrał on sam. Dzięki takiej formie odbiorca sam decyduje o sposobie zestawiania ze sobą tworów. W przypadku dzieła o standardowej budowie odbiorca również mógł decydować o kolejności odczytu utworów, jednak w tym przypadku dano mu prawdziwą, a nie iluzoryczną sposobność przestawiania tworów. Bromboszcz chciał, aby zauważono nie tylko systemowy charakter tomu, pozycjonowanie jego elementów, ale tę właśnie realną przestawność w obrębie jego dzieł. Ważny zatem okazuje się akt przebudowy i układania, zestawiania, montażu tekstów. Kompetencje odbiorcy zostały znacząco poszerzone, przekazano mu bowiem dużo władzy, którą ogranicza wyłącznie niemożność kreacji. Bromboszcz nadal pozostaje twórcą dzieła – odbiorca nie może dzieła stwarzać.

Po drugie, za totalny wymiar tomu odpowiada koncepcja, wyrażana w znaczeniu i metaforyce jego tytułu, nawiązującego do jednostki miary częstotliwości (Hz – herc), tutaj związanej z wysokością dźwięku. Dlaczego? Okładka została zaprojektowana w taki sposób, aby sugerowała trzęsienie ziemi poprzez wycięty kształt – symbol pęknięcia warstw skalnych. Hz to dźwięk ich wzajemnego ścierania się. To oznacza, że Bromboszcz jeszcze przed recepcją daje odbiorcom konkretny kontekst. Zaistniała katastrofa ma swoje korzenie w poprzednim tomie, tutaj jednak jest znacząca, twórcza, wynalazcza, progresywna.

Tom w formie i znaczeniu jest zbiorem bardzo bogatych odniesień, co również pozwala go uznać za dzieło totalne. Na płaszczyźnie formy Bromboszcz zaprezentował różne systemy komunikacyjne: tytuł woluminu został wewnątrz zapisany alfabetem Braille'a i choć odbiorca nie może się nim w praktyce posłużyć, gdyż owe punkty zostały pozbawione wypukłości, to taki zabieg na pewno działa na zmysły wzroku i dotyku.



Grafika 14. R. Bromboszcz, *Hz*, karty tytułowe.

Ponadto, w tomie znajdują się wiersze stroficzne *W gwiazdę uderza piorun*<sup>40</sup>, wizualne *Liczby i imiona*<sup>41</sup> oraz konkretne *Bolidy*<sup>42</sup>, pozwalające wyróżnić kilka różnych odmian leksji:

Broczenie  
Smaganie  
A jednak

Płomieniem mógł skończyć<sup>43</sup> (**leksja przeskoczna**)

Wywiera lufy na taśmie  
Kręci warstwę błyszczący nabój  
Żegnam brud klejącą starą patynę  
Kroczę w słowach bębenków<sup>44</sup> (**leksja przenośna**)

<sup>40</sup> Tenże, *W gwiazdę uderza piorun* [w:] tegoż, *Hz*, Poznań 2011.

<sup>41</sup> Tenże, *Liczby i imiona* [w:] tamże.

<sup>42</sup> Tenże, *Bolidy* [w:] tamże.

<sup>43</sup> Tenże, *Piekła* [w:] tamże (fragment).

<sup>44</sup> Tenże, *Magnum 365* [w:] tamże.

Śmierć jest jak zapomniany

Upadek państwa na którym porosną wodzowie<sup>45</sup> (**leksja związku**)

Ciemność w dźwięku

Ciemność w zapachu

Ciemność w dotyku

Ciemność w smaku<sup>46</sup> (**leksja repetycyjna**)

Tekstowy środek wyrazu występuje tutaj w dużym nagromadzeniu i jest na różne sposoby prezentowany. Uderza bogactwo fontów: od pisma kropkowanego tworzącego *Hostia która eksplodowała*<sup>47</sup> przez klasyczne *Transmigracja*<sup>48</sup> i kaligraficzne *Pomarańczowe pustynie* po ozdobne *Liczby i imiona*<sup>49</sup>. Operacje, jakim poddawany jest tekst, tyczą się również szerokości i wielkości kroju pisma. Istnieją dzieła z dużym, przejrzystym fontem *Awokado i mak*<sup>50</sup> oraz te, których odbiór wymaga wyłączenia wzroku z powodu małego, nieczytelnego pisma (*Alegorie*<sup>51</sup>). Tekst bywa też przestrzenny (*Domyślnie*<sup>52</sup>) albo zbity (*Zmęczył mnie las w drodze do Ur*<sup>53</sup>). To wszystko sprawia, że analizator wzrokowy odbiorcy jest cały czas aktywny i reaguje na rejestrowane zmiany. Tego typu wiersze szybko okazują się być ćwiczeniami na jego usprawnienie. Co ważne, modyfikacjom jest poddawana nie tylko forma tekstu, ale także jego znaczenie.

Bromboszcz często posługuje się anagramem, wykorzystując do tego utwory innych poetów, np. Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Jerzego Ficowskiego. Tekst tego ostatniego (*Co jest*) rozebrał do podstawowych części mowy, które zapisał w tabeli i złożył na nowo w utwór, co prezentuje *Kretowisko*<sup>54</sup>. W tego typu operacjach dostrzegam połączenie tradycji z nowoczesnością, próbę wypracowania na materialnym

---

<sup>45</sup> Tenże, *Jak daleko, jak blisko* [w:] tamże (fragment).

<sup>46</sup> Tenże, *Hymn* [w:] tamże (fragment).

<sup>47</sup> Tenże, *Hostia która eksplodowała* [w:] tamże.

<sup>48</sup> Tenże, *Transmigracja* [w:] tamże.

<sup>49</sup> Tenże, *Liczby i imiona* [w:] tamże.

<sup>50</sup> Tenże, *Awokado i mak* [w:] tamże.

<sup>51</sup> Tenże, *Alegorie* [w:] tamże.

<sup>52</sup> Tenże, *Domyślnie* [w:] tamże.

<sup>53</sup> Tenże, *Zmęczył mnie las w drodze do Ur* [w:] tamże.

<sup>54</sup> Tenże, *Kretowisko* [w:] tamże.

gruncie techniki charakterystycznej dla cyfrowego świata. Bromboszcz jako walor wskazuje także powstały z tego efekt symulacji komputerowej, który zaistniał nie w wirtualnym, a realnym świecie – odwrócone symulakrum Baudrillarda.

Oprócz tekstów w tomie znajdują się również grafiki oraz płyta kompaktowa, na której zewnętrznej warstwie umieszczono część utworu zapisanego na kartce, skutkiem czego staje się ona integralną częścią całego tomu. Muzyka elektroniczna oraz wypowiedzi poetyckie na niej zarejestrowane są nieusuwalnymi elementami współtworzącymi dzieło, jednak podlega ono odmiennej analizie niż analogowe, co później wyjaśnię. Głównym tematem zarejestrowanych artykulacji jest człowiek-automat i jego mechaniczny świat.

## podgląd



Grafika 15. R. Bromboszcz, *Steer Tank* [w:] tegoż, *Hz*, Poznań 2011.

Szczególnie interesującą, bo próbującą w swym znaczeniu dojść do istoty współczesnego człowieczeństwa, co jednocześnie nawiązuje dialog z poprzednim tomem poznańskiego artysty, jest grafika *Werk*<sup>55</sup>, której tytuł to swoisty anagram, oznaczający krew. Bromboszcz wyszczególniając ten układ biologiczny, podkreśla tym samym podkreślane przez niego aktywizm, witalizm, ale też złożoność i zawilóść świata, *de facto* odzwierciedlające budowę ludzkiego umysłu i ciała, które nie są stworzone do schematycznego myślenia i wykonywania prostych czynności.



Grafika 16. R. Bromboszcz, *Werk* [w:] tegoż, *H2*, Poznań 2011.

---

<sup>55</sup> Tenże, *Werk* [w:] tamże.

Taka konstrukcja tomu wymaga od odbiorcy dużego zaangażowania nie tylko na poziomie rozszyfrowywania sensów wewnątrz dzieła, poszukiwania jego interekstów, wzajemnych relacji, ale także mobilizacji fizycznej, uaktywniona bowiem zostaje tutaj duża ilość zmysłów, które muszą wykonać swoją pracę: od wzroku, słuchu, po – ignorowany w *digitalno-networkowym* świecie – dotyk. To swoiści sprawcy modularności dzieła, jego nowej ruchomości, co najlepiej eksponuje właśnie zbiór *Hz*.

Ostatni tom *918-578* (2012) tworzy swoistą pętlę, tematem bowiem znowu staje się język programowania, lecz tym razem dyskusja przyjmuje bardziej radykalny ton. Podstawą jest tu teoria komunikacji, szczególnie kwestia konstruowania informacji, wymiany występujących w niej zakłóceń. Dziełu ponownie przyświeca nadrzędna koncepcja: zamiana liter na cyfry zgodnie ze zbieżnością ich kształtów. W ten sposób, zamiast standardowego „Roman Bromboszcz” – już na grzbiecie tomu – jest „r0m8n br0mb054c5”, co od razu powstały twór kojarzy z figurą autora cyborgicznego, a jego samego lokuje wśród tekstów generatywnych. Cały tom jest zależny od takiej formy zapisu, danym cyfrom zostały podporządkowane konkretne litery polskiego alfabetu:

- cyfra 0 to litera „o”
- cyfra 1 to litera „i”
- cyfra 2 to litera „s”, a niekiedy „z”
- cyfra 3 to litera „e” albo litera „ę”
- cyfra 4 to litera „z” albo litera „ż”, albo litera „ź”
- cyfra 5 to litera „s”
- cyfra 6 to litera „g”
- cyfra 7 to litera „t”
- cyfra 8 to litera „a” albo litera „ą”
- cyfra 9 to litera „p”

Istotę tego zabiegu wyjaśnia znaczenie tytułu tomu *918-578*, który po odszyfrowaniu daje wyraz „piasta”. Stanowi ona część koła napędowego, będącej metaforą funkcji, jaką pełni Bromboszczowskie dzieło, ma ono bowiem jeszcze mocniej uaktywnić, zdynamizować myślenie odbiorcy, a jego recepcję – przez ciągły mechanizm dekodowania informacji – uczynić autentycznie żywą. Co ciekawe, działania umysłu nie są nakierowane wyłącznie na konstruowanie formy, co *de facto* realizuje odwieczne pragnienie odbiorcy, aby stać się realnym twórcą cybernetycznego dzieła, ale także na tworzenie znaczenia. Źródłem odniesień są bowiem trzy książki:

*Lewiatan* Hobbesa, *Filozofia w buduarze* de Sade'a i *Raj utracony* Milтона. Samo to zestawienie sugeruje tematyczne przejścia między *sacrum* a *profanum*. Zresztą motyw koła pojawia się na przedniej i tylnej okładzinie tomu, co jest odniesieniem do informatycznej pętli, która po wykonaniu określonych czynności na nowo się reaktywuje, a to sugeruje, że recepcja tego typu tworu nigdy się nie kończy, pozostaje w ciągłym procesie.

Bromboszcz przekazuje odbiorcy taki komunikat:

9r8w0 n132g0dn3 odm8w18ć  
N8uk8 w0lność1 p0trz3buj3  
P8ństw0wych pr8wd kt0rym1 s8 r8zy<sup>56</sup>,

który podlega *de facto* dwóm mechanizmom deszyfracji: przemianie cyfr na litery (na podstawie wizualnego podobieństwa) oraz analizie i interpretacji tworu odkodowanego. Procesy te wymagają od odbiorcy złożonych operacji myślowych, co utrudnia odbiór, wręcz czyni go odpychającym. Dodatkowo, potęguje to znaczenie odszyfrowanych wierszy, które – choć podane w większości w tradycyjnej formie – są znaczeniową entropią, dającą się przeważnie uporządkować na poziomie leksji, powiązanych głównie graficznie. Bromboszcz ewidentnie bada cierpliwość odbiorcy, do tego sprawdza, czy jest on w stanie porzucić konwencjonalne strategie czytelnicze i przyzwyczać się do nowych. Tym najbardziej wytrwałym funduje niezapomniane ćwiczenia umysłowe, poprawiające sprawność poznawczą, co przypomina matematyczne układanki grupy OuLiPo. Należy zauważyć, że artysta podejmuje tutaj z odbiorcą bezpośredni dialog, który nie tyle dotyczy zawartości dzieła, co jego samego, a to już zbliża do koncepcji liberatury.

918-578 może być także tłumaczone z innej perspektywy – nie jako złożony komunikat, wymagający skomplikowanej deszyfracji, lecz swoista rejestracja różnego typu zakłóceń. Zanika esencja ilościowa pojedynczych wyrazów

Żadne później  
Ż  
Ż  
ż  
ż<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Tenże, *Odm8w18ć w13c 7ym* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 5 (fragment).



oraz ich sens

9ęknętych // 9iękných<sup>58</sup>,

skutkujący wieloznacznością. Niewyraźnym staje się też język poetycki, który zaczyna współistnieć z językiem programowania „<font color=#444444 size=14px> / (...) / <a href=#spoiler\_05>W</a>spaniałe są promenady wciągnięte w pauzę, / którą</br>”<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Tenże, *7chn13n13* [w] tamże, s. 7 (fragment).

<sup>58</sup> Tenże, *9i0ny m1m0 5ru7u* [w] tamże, s. 9 (fragment).

<sup>59</sup> Tenże, *n8rkot4ki, 8lkohol i ot4ło5ć* [w] tamże, s. 22 (fragment).

9us78c1

0.....m  
A...k  
4.....i  
9.....9us78c1  
9.....k  
4.....k  
A.....t  
8.....8  
0.....8  
0.....3,  
0.....t,  
x.....h,  
0.....8.

Grafika 17. R. Bromboszcz, *9us78c1* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 11.

Ważne jest jednak, aby dostrzec, że język sformalizowany – prócz zbioru instrukcji dla komputera zapisanych zgodnie z określonymi zasadami – musi zawierać także komunikat dla odbiorcy. To sprawia, że leksja jest wyszczególniana zarówno na poziomie programowania, jak i użytkownika. Oba wymiary – w przeciwieństwie do cyfrowo-sieciowego świata – są tutaj dostępne. Co to daje? Przede wszystkim zyskują rangę pełnoprawnego komunikatu, który podlega analizie i interpretacji, choć znacząco różniących się od tych poetyckich. Tym samym Bromboszcz zwraca uwagę, że za każdym tworem stoi nadrzędnie organizujący go język, który oddają także zabiegi

poligraficzne i fonograficzne i które muszą być przy tego typu twórcach szczególnie autorsko kontrolowane.

Poznański artysta ma tego wysoką świadomość, jego tomy bowiem komunikują, zanim jeszcze zostaną otwarte. Odpowiada za to język sformalizowany, który nie jest domeną wyłącznie cyfrowo-sieciowego świata, bo konstrukcja tomu, jego fizyczna przestrzeń ma również sens komunikacyjny. Zatem, jeśli język programowania jest w analogowej poezji cybernetycznej tak silnie związany z lirycznym, że może podlegać nawet oglądowi estetycznemu, nie dziwić będzie wyszczególnianie leksji także w obszarze tego języka.

```
<papier>$</kamień>  
<kamień>!</papier>  
<nożyczki>*</kamień>60
```

Powyższe jest przykładem **leksji przeciwstawnej**, odnoszącej się do języka programowania niskiego poziomu, gdzie kod jest zazwyczaj strumieniem surowych, binarnych danych, tutaj określanych przez elementy gry towarzyskiej *papier*, *kamień*, *nożyce*, polegającej na konfrontowaniu ze sobą symboli o różnej hierarchii, co wyraża tenże fragment. Poniższe jest natomiast przykładem **leksji dodatkowej**, odnoszącej się do składni języka programowania, w której – oprócz liter i cyfr – stosuje się znaki specjalne, często zawierające dodatkowe polecenia względem głównej instrukcji. Tutaj onomatopeja „br” oddaje dźwięk po wystrzale broni.

```
<a href="#"#spoiler_02">O</a>dłanki lufy na wietrze</br>61
```

W związku z powyższym można stwierdzić, że Bromboszcz włącza do poetyckiej warstwy językowej tę komputerową. Nie pełni ona jednak tylko funkcji estetycznej, bo wchodzi w relacje ze znakami poetyckimi, tworzy dla nich tło, co pokazują powyższe przykłady. Jeśli zatem zakłada się w analogowej poezji cybernetycznej istnienie – obok języka poetyckiego – komputerowego, to równie

---

<sup>60</sup> Tenże, *kamień* [w] tamże, s. 20 (fragment).

<sup>61</sup> Tenże, *n8rkot4ki...*, s. 22 (fragment).

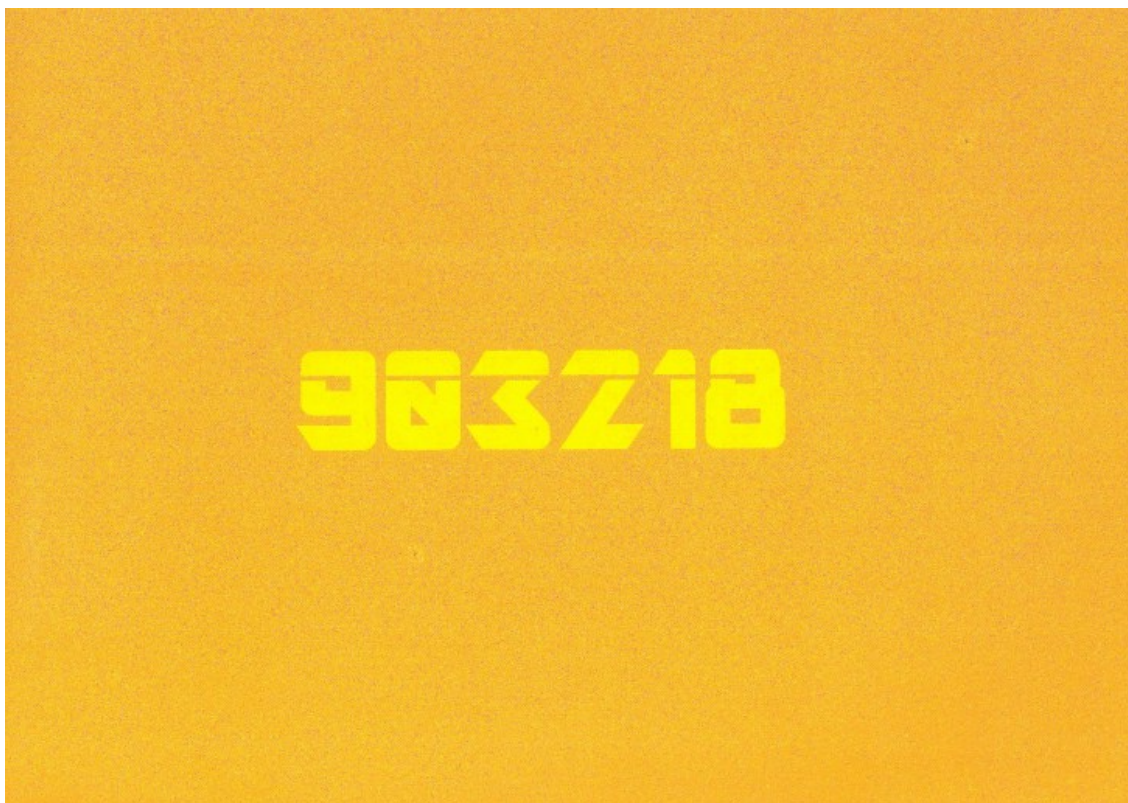
ważnym elementem, współtworzącym dzieło, jest szum, nieodłączny od medium, w którym jest praktykowany, a które także ulega awarii.

Powyższe przykłady, począwszy od pojedynczych wyrazów po całe zdania, można uznać za językowe usterki, jednak zawsze mają one charakter informacyjny. Emilia Branny-Jankowska<sup>62</sup> twierdzi, że szum jest znakiem komunikacyjnym o dwóch obliczach: zakłócenia odsyłającego do pozornie zatartej informacji, którą odbiorca powinien odkodować, albo przypadkowego zestawiania elementów kodu komunikacyjnego w postaci np. hałasu, bełkotu, pobudzających umysł adresata, wywołującego w nim doznania o charakterze informacyjnym. Stąd *918-578* to także tom rejestrujący widmo szumu, które można usunąć lub poddać wizualnej kontemplacji, wskutek czego wiersze zamieniają się w obrazy. Tych w postaci komputerowych grafik nie brakuje – zostały umieszczone w końcowej części tomu, przyjmując postać różnokolorowych plansz, na których widnieją cyfry, wymagające odkodowania.

Szczególnym dziełem jest *903218*, które uznaję za wyraźny głos w sprawie współczesnego postrzegania i rozumienia poezji. To zapis słowa POEZJA za pomocą cyfr – znowu na zasadzie wizualnego podobieństwa. Bromboszcz odchodzi bowiem od reguł tradycyjnego wiersza, jego analizy i interpretacji, poezją nie jest też dla niego połączenie formy wierszowej z estetyką komputerową. Eksperyment sprawia, że poetyckość objawia się na poziomie relacji wewnętrznych i zewnętrznych dzieła, nie zaś jego samego. Tym samym można stwierdzić, że twór zapisany na kartce papieru nie jest liryką, lecz jedynie bodźcem do jej zaistnienia, który realizuje się w czynnościach materialnych lub umysłowych. Poezja pozostaje zawsze w ruchu, w zależności *od*, w kontekście *do*, i na tym polega jej hipertekstowy charakter.

---

<sup>62</sup> E. Branny-Jankowska, U. Pawlicka, *Rozmowa o estetyce szumów w sztuce i literaturze*, rozm. przepr. M. Pisarski, E. Wójtowicz, „Ha!art” 2012, nr 37, s. 5–6.



Grafika 18. R. Bromboszcz, *903218* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 37.

Analogowa poezja cybernetyczna w postaci tomów *digital.prayer*, *U-man i masa*, *Hz*, *918-578* bazuje na kilku stałych założeniach, które zawarto w manifestach – *Manifest 1.1* (2006), *poezja cybernetyczna – samookreślenie*, *System dedukcyjny poezji cybernetycznej*. *Manifest 2.0* (2010) – stworzonych przez grupy<sup>63</sup> ją popularyzujące,

---

<sup>63</sup> Początki polskiej poezji cybernetycznej sięgają 2003 roku. W tym czasie powstała grupa KALeKA. Jej założycielami są Roman Bromboszcz i Tomasz Misiak. Są oni także inicjatorami grupy Perfokarta, utworzonej w 2005 roku. Perfokarta uchodzi za oficjalną kolebkę polskiej poezji cybernetycznej. W ramach działalności tej grupy stworzono cybernetyczne dzieła, jak i uformowano teorię gatunku. W 2007 roku dołączył do zespołu Łukasz Podgórni, rok później (2008) – Tomasz Pułka. W 2010 roku przyłączyli się Piotr Puldzian Płucienniczak i Dominik Popławski. W 2012 roku zespół zasilili Leszek Onak, w 2013 roku – Miron Tee, w następnych latach Ewa Sonnenberg, Kamil Brewiński, Karol Firmanty oraz Michał Brzeziński. Członkostwo w grupie nadal jest otwarte i rotacyjne. Poezję cybernetyczną promowano także w projektach realizowanych przez Dom Szkocki, Cichy Nabiau, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba. Ich główni członkowie są powiązani z Perfokartą. Zob. *Perfokarta – osoby, personel, foto, zasoby*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/personel/>>. Zob. *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/root/manifest.html>>. Zob. *poezja cybernetyczna – samookreślenie*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie:

szczególne Perfokartę (2005), której współzałożycielem jest właśnie Roman Bromboszcz. Opracowane przez niego tomy odzwierciedlają najważniejsze punkty wypracowane w ramach zbiorowo formułowanych reguł nowego gatunku.

Przede wszystkim poezja cybernetyczna jest postrzegana w kategoriach procesu komunikacji, zarówno na poziomie aktu twórczego, jak i odbiorczego. Pierwszy dotyczy bezpośrednio działań poety cyborgicznego, który odrzucając natchnienie, zwraca się ku twórczej dedukcji – logicznemu myśleniu, swego rodzaju logicznej wyobraźni. Myślenie to wspierają konkretne techniki tworzenia: kolaż, montaż, *cut-up*. Przykładowo, istotę tomu *Hz* tworzy bogactwo form: tekstu, obrazu, dźwięku, składających się na kompozycję, które umieszczone na osobnych kartach i które mogą być dowolnie organizowane. W ten sposób dzieło staje się maszyną, działającą według ustalonych reguł, które wpływają nie tylko na jego strukturę, ale także semantykę.

Taki twór – według cybernetyków – jest grą językową, łamiącą automatyzmy komunikacyjne, otwierającą się na polisemię. Zacierają się także granice między autorem a odbiorcą, który – w przypadku *Hz* – przejmuje nawet kompetencje twórcze. W obliczu tego, iż nie da się odbudować pierwotnego ładu zbioru, „czytelnik” *de facto* buduje własny. Forma i treść poezji cybernetycznej jest bowiem konstruowana w taki sposób, aby jej odbiorca musiał dokonywać złożonych operacji umysłowych i fizycznych.

Ma to związek z podstawową funkcją, jaką cybernetycy przypisują ludzkiej jednostce – jednostka jako Cassirerowskie *animal symbolicum*<sup>64</sup> tworzy formy kulturotwórcze, jednak swoje człowieczeństwo kształtuje poprzez działanie. Jego pełnia realizuje się w kontakcie z cybernetycznymi twórcami, reprezentującymi konkretne modele struktury: „Sieć, labirynt, baza danych to najbardziej udane ortografie”<sup>65</sup> – piszą perfokarciści, wskazując tym samym na kierunek poezji cybernetycznej, pochwalając jej zawilść, złożoność i wielość, którą gatunek zawdzięcza hipertekstowi.

W omówionych tomach istnieją trzy sposoby tworzenia hipertekstu: tekstowy, obrazowy i dźwiękowy, wymagające dokładnego omówienia.

---

<<http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>>. Zob. *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html)>.

<sup>64</sup> E. Cassirer, *Esej...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>65</sup> *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html)>.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem hipertekstu tekstowego jest utwór *Wszechzwiązek* ze zbioru *U-man i masa*.

### **Wszechzwiązek**

Każde słowo łączy się z innym  
Niewidzialną nicią  
Słodkim przyrzeczeniem  
Krwawą przynętą  
Mętnym spojrzeniem

w loczkach  
w alabastrze  
w prysznicu  
w oknach

*Słynne i świetne frazy z wazy*

w morszczuku  
w zamieszczkach  
w węglu  
w spichlerzu

*Pozdrowienia z pocztówek*

w płonących włosach  
w kosie kostuchy  
w menuecie  
w diasporze

*Zaległe bony na atrakcje sportowe*

w jedwabiu  
w kaloryferze  
w ekspedientce  
w małżowinie

56

Grafika 19. R. Bromboszcz, *Wszechzwiązek* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 54.

Powyższy hipertekst jest przede wszystkim tekstowy, co oznacza, że będą go organizować trzy sposoby uporządkowania: literowy, obrazowy i brzmieniowy. Utwór został w całości skomponowany przez litery i pozbawiony znaków interpunkcyjnych, zatem wszelkie granice tekstu ustalane są w oparciu o wers. W całym utworze użyto tylko jednego czasownika *łączyć*: „Każde słowo łączy się z innym”, który to fragment pełni funkcję zdania na granicy wersu. Reszta fragmentów, gdzie usytuowano pauzę wersyfikacyjną, jest już syntagmą. Wszystkie z nich są autonomiczne i niepodzielne,

a ich znaczenie odsłania wielość, niezbędną do osiągnięcia relacyjności. Bromboszcz zaczyna od stwierdzenia: „Każde słowo łączy się z innym” i dopowiada: „Niewidzialną nicią”, „Słodkim przyrzeczeniem”, „Krwawą przynętą”, „Mętnym spojrzeniem”, co stanowi wyliczenie narzędzi, które służą temu procesowi. To oznacza, że początkowe zdanie uległo w umyśle odbiorcy adiekcji (rozszerzeniu), co jest mechanizmem charakterystycznym dla **leksji dookreślającej**. Ostatnią z nich tworzy syntagma: „Mętnym spojrzeniem”, która rozszerza się do **leksji repetycyjnych** wyrażanych przez całości semantyczno-składniowe: „w loczkach”, „w alabastrze”, „w prysznicu”, „w oknach”. Opcjonalnie odbiorca mógł trafić do pisanego kursywą fragmentu „*Słynne i świetne frazy z wazy*”, co mogło dokonać się wyłącznie dzięki transformacji (przekształceniu), pojawieniu się zupełnie innej konstrukcji semantyczno-składniowej, zbliżonej do **leksji przenośnej**. Tak też określam syntagmy: „*Pozdrowienia z pocztówek*”, „*Zaległe bony na atrakcje sportowe*”, które, ponownie ulegając adiekcji (rozszerzeniu), łączą się z pozostałymi leksjami repetycyjnymi: „w morszczuku”, „w zamieszkach”, „w węglu”, „w spichlerzu” itp. Co ważne, nawigacja nie musi być prowadzona wyłącznie od lewej do prawej krawędzi kartki i odwrotnie – recepcji może podlegać tylko lewa albo prawa strona. Wtedy początkowe leksje dookreślające poprzez transformacje zamieniają się w leksje przenośne, zaś leksje repetycyjne przemieniają się w kolejne o tym samym charakterze.

Jednak przedstawiony hipertekst nie jest wyłącznie uporządkowany literowo, ale także obrazowo, co sugeruje wykorzystanie znaków typograficznych oraz niezadrukowanych. Mowa przede wszystkim o liniijkach, które są pojedyncze („*Słynne i świetne frazy z wazy*”) albo połączone („Każde słowo łączy się z innym / Niewidzialną nicią (...)

”), o których wyznaczeniu *de facto* decyduje rozległość przestrzenna. Dodatkowe rozróżnienie wprowadza zapis fontem standardowym i pochylonym. W oparciu o takie uporządkowanie graficzno-przestrzenne można wyznaczyć inną strukturę hipertekstu. Poniższy fragment, ze względu na wyraźne połączenie linijek tworzących układ, zapisany tym samym fontem, można uznać za pojedynczą **leksję przenośną**, na co wskazuje znaczenie.



Każde słowo łączy się z innym  
Niewidzialną nicią  
Słodkim przyrzeczeniem  
Krwawą przynętą  
Mętnym spojrzeniem

Część ta z powodu zmiany fontu na pochyłą przechodzi transformację i przechodzi w leksję przenośną.

*Słynne i świetne frazy z wazy*

Jeszcze inną postać hipertekstu proponuje uporządkowanie brzmieniowe, wyróżnione przez foniczną stronę tekstu, która ujawnia się w „odwleczonej aliteracji”, czyli anaforze „w”, występującej w kolejnych wersach strofy – pojedynczej leksji repetycyjnej, która, ulegając adiekcji, łączy się z innymi o tym samym charakterze.

w loczkach  
w alabastrze  
w prysznicu  
w oknach

w morszczuku  
w zamieszkach  
w węglu  
w spichlerzu

Generalnie, powyższe służy zaprezentowaniu mechanizmu działania hipertekstu w analogowej poezji cybernetycznej. Wyszczególnienie wszystkich alternatyw dla konstrukcji systemu na podstawie tego jednego tekstu nie jest celem mojej pracy, mimo że stanowi on imponujące pole do badań.

Równie ważne jest dostrzeżenie różnic semantycznych wskutek wprowadzenia danego uporządkowania nie tylko sensu *stricto*, ale natury ogólnej. W tym przypadku uporządkowanie składniowe ma charakter wynikania rozrastającego się, gdzie pojedyncza jednostka niejako wyprowadza z siebie kolejne. To zaś skutkuje przyjęciem przez wiersz formy filozoficznego traktatu o niewyczerpanym potencjale łączliwości.

Gwarantuje go nie tyle cyfrowo-sieciowa rzeczywistość, która w jednym elektronicznym narzędziu skupia i skupia mnogość informacyjną ukazywaną przez strony internetowe, szerzej portale – złożone ekosystemy. Bromboszcz jednak nie wiąże zjawiska łączliwości wyłącznie ze światem digitalno-networkowym, dostrzegając zależności także w tym realnym, którego medium staje się język, a dokładniej wyraz-słowo, które mają tu naturę korpuskularno-falową (jak światło w fizyce), materię i brak materii zarazem. Wyraz jest zapisany, tworzy tekst rejestrowany przez zmysły w aktualnym czasie i przestrzeni, lecz istnieje jeszcze poziom meta, jakby falowy, gdzie owa ukonkretniona wypowiedź łączy się z innymi ze względu na formę i znaczenie. Wyraz zamienia się w słowo, coś nieuchwytnego, a jednak wchodzącego w relacje z innymi. Język przejawia jednocześnie swoją fizyczność i niefizyczność, a przez to ze wszystkim łączy, niczym światło, które jako cząsteczka ma swoją złożoną budowę (forma), oddziałującą energię (znaczenie), jako fala zaś ulega głównie dwóm zjawiskom: dyfrakcji – rozchodzeniu (różnorodność tekstowa) oraz interferencji – nakładania się (podobieństwo między tekstami).

Organizacja graficzno-typograficzna – ze względu na dużą wyrazistość zabiegów typograficznych – przeciwstawia obie leksje. W wierszu łączenie wyrazów i słów to swoiste eksplorowanie i testowanie języka, prowokowanie wielostrukturalności i wieloznaczności, rozbijanie Peiperowskich tworzydeł w duchu lingwistycznym.

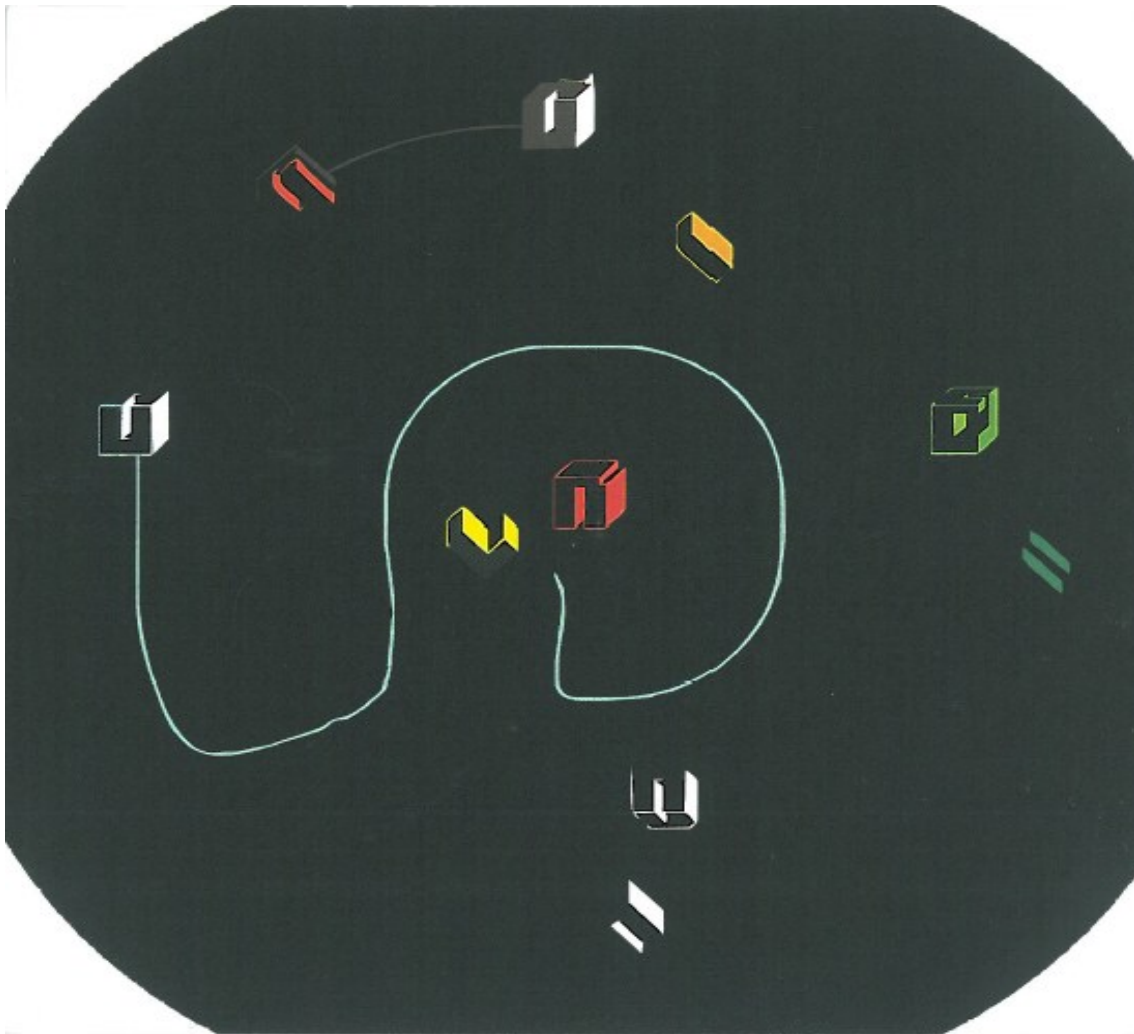
Uporządkowanie foniczne wysuwa natomiast na pierwszy plan kakofonię – zespół dźwięków nieharmonicznych, wyrażanych przez głoski wargowe, szumiące, syczące, tylnojęzykowe tzw. twarde: „w loczkach / w alabastrze / w prysznicu / w oknach”. W wierszu podkreśla się tym, że owa wszechłączliwość nie tylko dotyczy znaczeń, form w znaczeniu podstawowym, ale także form wyrazu, połączenia bowiem zachodzą między różnymi mediami, tutaj szczególnie tekstem, obrazem i dźwiękiem.

Spostrzeżenia te uzmysławiają podstawowe różnice między hipertekstem a tekstem w ujęciu lingwistyki tradycyjnej, zgodnie z którym bada się pojedynczą strukturę, problematykę dzieła. Tutaj obie są mnogie i wielorakie, a dodatkowo wchodzą w relacje. Uważam, że tylko tego typu twory uchronią przed zagładą czytelniczą poezję papierową, literaturę analogową – w ogóle.

W związku z tym zaprezentowany hipertekst literowy to przykład systemu konstruktywnego. Tekst zamieszczony na papierze jest w umyśle odbiorcy członowany i adaptowany do różnych połączeń, wskutek których dzieło odbierane materialne

znacząco się rozszerza, staje się bardziej złożone, co w konsekwencji czyni go sieciową organizacją danych. Ponadto, ta tutaj przedstawiona składa się z jednostek tekstu i lektury, które nakładają się na siebie, są bezkontekstowe, co sprawia, że tekst jest łatwiejszy w odbiorze i bogatszy, dając możliwość tworzenia większej ilości połączeń między leksjami. Co najważniejsze, przedstawione sposoby tworzenia hipertekstu (literowy, obrazowy, brzmieniowy) są wybierane indywidualnie przez odbiorcę. To on decyduje o ich kolejności, kierunku, które uchwycone w mnogości i różnorodności czynią hipertekst totalnym, zgodnie z główną myślą utworu Bromboszcza: „Każde słowo łączy się z innym / Niewidzialną nicią /”.

Wyrazistym przykładem hipertekstu obrazowego jest z kolei grafika komputerowa *Ogród liter* z tomu *H*.



Grafika 20. R. Bromboszcz, *Ogród liter* [w:] tegoż, *H*, Poznań 2011.

Choć badanie owego dzieła w kontekście hipertekstu, jego leksji, łączy i kotwic jest – w tym przypadku – mocno subiektywne, to można wskazać na pewne elementy. Grafika dzięki barwie została podzielona na dwie wyraźne części: białą stanowiącą tło, oraz czarną, której rozkład formuje figurę podobną do okręgu. W jego wnętrzu zostały chaotycznie umieszczone różnobarwne, trójwymiarowe litery. Niektóre z nich są łączone łamaną linią lub spiralą, również ubarwionymi. Tytuł grafiki sugeruje, że owa czarna przestrzeń to ogród, który utożsamiam z hipertekstem, na co wskazuje dominująca czerń zamknięta w symetrycznej, wyraźnie odznaczającej się figurze. Wewnątrz niej znajdują się najmniejsze elementy, asymetryczne względem siebie, kontrastujące ze sobą, co upodabnia je do **leksji medialnej**, realizowanej tutaj jako jednostka autonomiczna i niepodzielna. Wielość wynika z jej znaczenia, litera bowiem tworzy wyraz, zdania, teksty, co sugerują łamana linia i spirala, świadczące o relacyjności.

Elementem dzieła jest także znak literowy, jako przykład **leksji symbolicznej** (bezkontekstowej, z kotwicą ukrytą), odnosi się bowiem do większego zbioru – alfabetu. Układ przestrzenny sugeruje, że jednostka powstała z redukcji, odłączenia, jednak linie plastyczne naraz je łączą, co oznacza proces tworzenia wyrazu – adiekcji, wyrażanej przez **leksję dookreślającą** (bezkontekstową, z kotwicą ukrytą).

Owa symultaniczność ruchów, uporządkowań dzieła świadczy o jego złożoności, która, co ciekawe, nie wyraża się tylko w strukturze, ale także semantyce. Tytułowy ogród jest symbolem urodzaju i uporządkowanej bujności, a wielokrotnie użyte litery swoją funkcję pełnią dopiero na poziomie leksyki, to oznacza, że wszelka zawilość bierze się u Bromboszcza z nałożenia wielu różnych porządków rzeczy, które odbiorca musi rozwikłać.

Najbardziej kontrowersyjny, bo oparty na eksperymencie badawczym, jest hipertekst dźwiękowy w analogowej poezji cybernetycznej. Ważnym punktem odniesienia jest tutaj działalność artystyczna Joanny Adamczewskiej – autorki *Acoustic Books*<sup>66</sup>, czyli cyklu książek, które, poddawane ekstremalnym zabiegom, tworzą akustyczne przedstawienie. Ścisłej objaśniając, mam na myśli fizyczny kontakt podmiotu z poetyckim tomem, który poddawany operacjom: otwierania i zamykania, składania oraz rozkładania, rozdzierania, rozrywania, rozszarpywania albo głaskania,

---

<sup>66</sup> *Książka i co dalej 2*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2016]. Dostępny w internecie: <[http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka2?edit\\_mode=false](http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka2?edit_mode=false)>.

macania, ewentualnie kruszenia, gniecienia, miażdżenia, uwalnia – z materialnej struktury – dźwięk.

Próbując jednak przyrównać ten zabieg do typowych zachowań związanych z użytkowaniem książki, pomocne jest jednostkowe badanie dźwiękowości, wynikającej z procesu kartkowania książki, zachowującego – w mojej ocenie – minimum obiektywności, co tłumaczę testowaniem obiektu podczas badań, nie zaś jego niszczeniem. Zjawisko to wymaga zmiany perspektywy opisu ze szczegółowej na ogólną. Hipertekstem będzie teraz nazywany tom, a leksją – pojedyncza kartka papieru. Kwestia tworu jest sprawą drugorzędną, uwagą objęty jest głównie jego nośnik.

Za przykład posłuży mi zwarty tom *U-man i masa* oraz stanowiący luźną kompozycję *Hz*. Poddając pierwszy zbiór adiekcji w postaci wolnego, a potem szybkiego kartkowania, zarejestrowałam zjawisko akustyczne zbliżone do impulsu, krótkotrwałego dźwięku, powstającego raptownie, o charakterze trzasku, następnie – szumu, dźwięków o nieokreślonej wysokości, szmerowym wymiarze. Obie odmiany brzmień były ciche i ostre. Powyższy eksperyment w czasach rozkwitu liberatury, w której tekst i przestrzeń książki tworzą nierozzerwalną całość znaczeniową, jest – według mnie – przykładem analogowego hipertekstu dźwiękowego, gdzie każdy usłyszany odgłos uznać można za leksję. Mamy tu projekt zbioru, ustalenia ilości kartek, jak i doboru jakości papieru, ale także konkretnych działań odbiorcy, który – w tym przypadku – był nastawiony na czynność stałą i ciągłą. Wskutek tego powstaje leksja, w pierwszym wariacie łatwa do wychwycenia przez ucho słuchacza, za co odpowiada wolne tempo działania hipertekstu, w drugim – trudna do wychwycenia z powodu szybkiego działania systemu.

O ile tom *U-man i masa* realizuje dźwiękową odmianę systemu o charakterze szumu białego (jednorodnego), tak *Hz* – ze względu na luźną kompozycję – jest go całkowicie pozbawiony, chyba że odbiorca sam dokona spięcia tworów. W innym wypadku pozostaje mu działanie w obszarze pojedynczego hipertekstu, którym tym razem jest plansza z zadrukowanymi po obu stronach tworami cybernetycznymi. To jedyna sytuacja, kiedy niejako stapiają się one w jeden system. Ponieważ kartkowanie plansz jest w tym przypadku niemożliwe, a ich pojedyncze przekładanie nie wywołuje żadnego akustycznego zjawiska, działania dźwiękotwórcze należałoby na tym etapie rozszerzyć do tych skrajnych, niepodlegających już żadnym systematyzacjom.

Bez względu na to, za ważne uznaję podkreślenie tego typu aspektów funkcjonowania dzieła. Analogowy hipertekst traktuję jako osobliwą translację szumu zaistniałego w cybernetycznym tworze zamieszczonym na papierze. Można też stwierdzić, że jest on imitacją zakłóceń zachodzących w komputerowo-internetowym środowisku, które utrwała się na cyfrowym nośniku i dołącza do analogowego tomu poetyckiego, na wypadek gdyby odbiorca nie zarejestrował owych zakłóceń. Ta odmiana systemu dostarcza odbiorcy niepowtarzalnych wrażeń słuchowych, oddziałujących na jego emocje, które – zgodnie z założeniami gatunku – istotne są dla analizy i interpretacji całego tworu.

W świetle powyższych badań nad hipertekstem analogowej poezji cybernetycznej wyłaniają się trzy figury, reprezentowane przez omówione tomy poetyckie, tj. mapa (*digital.prayer*), labirynt (*U-man i masa*), ogród (*Hz*), kod (918-578), obrazujące jego strukturalno-znaczeniową złożoność.

Przedstawiona tutaj orientacja na badanie analogowej poezji cybernetycznej pod kątem hipertekstu, choć rozległa i głęboka, nie jest jedyną. Swoją propozycję wysunęła także Urszula Pawlicka – pionierska badaczka tej twórczości. Aby ją zrozumieć, należy – według badaczki – zagłębić się w estetykę, którą wytwarzają zakłócenia, one bowiem organizując skłaniają do reorganizacji tekstu. Szum powinien być dla odbiorcy kluczowym odniesieniem (sterownikiem) przy poznawaniu analogowej poezji cybernetycznej. Taka postawa wynika z przeświadczenia o strukturo- i sensotwórczych właściwościach zakłóceń, najwyraźniej ujawniających się podczas deszyfracji, gdy analizowany, a następnie interpretowany jest system szumu.

Pawlicka prezentuje etapy jego czytania: pierwsz polega na pewnej odbiorczej wizji tekstu i jego znaczenia, która jest potem znoszona przez zabiegi porządkujące; drugie to ponowne czytanie tekstu, ustala się sensy niekompletne; w ostatniej fazie następuje interpretacja, wprowadza się zabiegi niezbędne do odbioru; kolejne odczytania zależą od poprzednich. Za ich sukcesem stroją konkretne strategie lekturowe, które służą względnemu opanowaniu szumu i wydobyciu informacji z tekstu. Dla każdej z jego warstw istnieją konkretne sposoby postępowania:

a) Warstwa strukturalna:

- czytanie rekonstruujące – odbudowanie tekstu poprzez dodanie lub usunięcie znaków językowych;
- czytanie selekcyjne – omijanie fragmentów pozbawionych sensu;

- czytanie asocjacyjne – odkrywanie powiązań między fragmentami, np. *Wszechzwiązek* z tomu *U-man i masa*;
- czytanie ikoniczne – wyłanianie znaczenia z plastycznej formy;
- czytanie linearne – wzajemne uzupełnianie się struktury i znaczenia, ze względu na duże zakłócenie komunikatu jest to najmniej propagowany typ odczytu.

b) Warstwa semantyczna:

- czytanie kontekstowe – interpretacja w oparciu o kontekst np. do cybernetyki, literatury itp.;
- czytanie scalające – łączenie sensów rozproszonych.

c) Warstwa dźwiękowa:

- czytanie foniczne: wydobywanie melodyjności lub kakofonii.

Pawlicka wyróżniła także czytanie nie-czytanie, w którym tekst uznaje się za szum, niemożliwy do jakiegokolwiek odbioru. Powyższy model budzi moje dwa zastrzeżenia. Nie uważam jak Pawlicka, aby odbiorca dążył wyłącznie do takiej interpretacji analogowej poezji cybernetycznej, która byłaby słuszna, czyli zgodna z autorską wolą. Uznaję to tylko za jeden z możliwych celów. Według mnie interpretacja tego typu dzieła powinna być zgodna nie tylko z autorskim przekazem, ale także z wolą odbiorcy. Jego subiektywna wykładnia jest równorzędna względem zamierzeń twórcy. Autor i odbiorca razem tworzą sens analogowej poezji cybernetycznej, a wielowymiarowość dwóch procesów (rekonstrukcja, interpretacja) uprawomocnia wielość strategii czytania tej twórczości, czemu dała w artykule wyraz Pawlicka. W jej wypowiedzi budzi wątpliwość jeszcze jeden element. Badaczka wychodzi z założenia, że analogowa poezja cybernetyczna podlega czytaniu. Z definicji wynika, że czytanie polega nie tylko na nadaniu słowu – za pomocą graficznego obrazu – dźwiękowej formy, ale także na rozumieniu odczytywanego tekstu. Przy takim rozumieniu lektura analogowej poezji cybernetycznej wydaje się ograniczona: nie tyle się czyta, co odbiera. Odbiór jest zatem adekwatniejszym określeniem niż czytanie. Temu ostatniemu podlega tylko tekst, temu pierwszemu zaś tekst, obraz i dźwięk, a zatem trzy komponenty, które tworzą analogową poezję cybernetyczną. To oznaczałoby, że artykuł Pawlickiej *Gra z szumem. O strategiach czytania analogowej poezji cybernetycznej* należałoby raczej zatytułować *Gra z szumem. O strategiach odbioru analogowej poezji cybernetycznej*<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Zob. U. Pawlicka, *Gra z szumem. O strategiach czytania analogowej poezji cybernetycznej*, s. 1,

[online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie:

<[http://perfokarta.net/teoria/o\\_czytaniu\\_analogowej\\_poezji\\_cybernetycznej.pdf](http://perfokarta.net/teoria/o_czytaniu_analogowej_poezji_cybernetycznej.pdf)>

## ROZDZIAŁ V. TWORY „POMIĘDZY” – KORESPONDENCJE POEZJI CYBERNETYCZNEJ

### 5.1. Kategorie, figury, chwytły – środki poezji cybernetycznej

Analogowa poezja cybernetyczna nie jest całkowicie nowatorska. Dopiero sprzężenie takich tradycyjnych środków, jak tekst, obraz i dźwięk, oraz cyfrowo-sieciowego medium wpływa na oryginalność gatunku. Typowy jest tu stan zawieszenia „pomiędzy” na zasadzie korespondencji sztuk, ujmowanej z różnych perspektyw: współwystępowania, przekładalności czy wzajemnego oddziaływania na siebie dziedzin artystycznych<sup>1</sup>.

W nauce o literaturze mówi się o intersemiotyczności<sup>2</sup>, która, charakteryzując się różnorodnością ujęć i wielością metod badawczych, daje szansę opisu także analogowej poezji cybernetycznej, której odniesienia są bardzo szerokie. Chodzi o to, że omawiany gatunek nie obejmuje jedynie dźwiękowego słyszenia i obrazowego widzenia za pośrednictwem słowa pisanego<sup>3</sup>, lecz środki te równoprawnie współtworzą dzieło. Analogowa poezja cybernetyczna otwiera zatem zupełnie nowe pole badawcze<sup>4</sup>, w którym takie dziedziny sztuki jak grafika czy muzyka (i ich elementy) współlistnieją z tekstem lirycznym na wszystkich poziomach struktury dzieła, w obręb czego wchodzi dodatkowo schematy informatyczne i cybernetyczne. Poezje: awangardowa i postawangardowa, uznawane w historii za te najbardziej oryginalne, w świetle współczesnego gatunku, jedynie zainicjowały eksperymenty w sferze liryki, cybernetycy natomiast pokazali, jak je znacząco rozszerzyć i wzmocnić.

Aby przybliżyć problemy odbioru analogowej poezji cybernetycznej, stworzyłam wykaz kategorii, figur i chwytów, które konstruują techniczne oraz ideologiczne zaplecze omawianego gatunku. Poprzez zapośredniczenie przekazu w tradycyjnych środkach wyrazu: tekście, obrazie i dźwięku, w gatunku znajdują swój wyraz koncepcje oraz praktyki typowe dla różnych dziedzin artystycznych (i nie tylko),

---

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Korespondencja sztuk* [w:] *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 262.

<sup>2</sup> S. Balbus, *Interdyscyplinarność...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>3</sup> E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki* [w:] *Pogranicza...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>4</sup> H. Dawidek Gryglicka, *Historia...*, s. 38.



które, poddane technicyzacji i technologizacji, odsłaniają nowe oblicze. Jest nim właśnie analogowa poezja cybernetyczna. Uważam, że można wyróżnić właściwe dla tego gatunku środki, które na swój sposób organizują tekstową, obrazową i dźwiękową warstwę tekstu.

Zadaniem będzie znalezienie odpowiedzi na następujące pytania: Jakie są źródła analogowej poezji cybernetycznej? Do jakich dyscyplin ona sięga? Jakie czerpie z nich koncepcje i praktyki? Czym się one charakteryzują? Czy mają wspólne ogniwo?

W związku z powyższymi zadaniami, sporządzony został wykaz ogólnych środków korespondencji, które na sobie właściwy sposób organizują tekstową, obrazową i dźwiękową warstwę tekstu. Następnie wyznaczone zostały środki szczegółowe, właściwe dla każdego z mediów osobno, które odpowiadają za ich odrębną organizację, by w efekcie odnieść się do nadrzędnych środków korespondencji, które organizują analogową poezję cybernetyczną na poziomie wszystkich wymienionych mediów.

## **5.2. Ogólne środki korespondencji**

### **Metajęzyk – program i kod**

Metajęzyk to język, który mówi o samym języku<sup>5</sup>. W analogowej poezji cybernetycznej metajęzykami będą systemy informacji, które odnoszą się do sfery języka omawianego gatunku. Mowa o programie i kodzie.

Wymienione struktury mają charakter samozwrotny, odsyłając do sfery języka zarówno wtedy, kiedy występują pojedynczo, jak i w grupie. W pierwszym przypadku każda ze struktur odnosi się do własnego systemu znaków. W drugim przypadku wszystkie struktury odnoszą się do własnego i wspólnego systemu znaków, tworzących sferę języka omawianego gatunku. Aby ją opisać, najpierw należy scharakteryzować pojedynczą strukturę.

Pierwszą jest program, który powstał w efekcie językowych przekształceń. Zainicjował je impuls wypływający ze środowiska, które jest aktywnym tłem miejsca<sup>6</sup>. Bodziec jest wysyłany zewnętrznym komunikatem, który trafia do podmiotu

---

<sup>5</sup> A. Tarski, *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Warszawa 1993, s. 18. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Metajęzyk [w:] Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 303.

<sup>6</sup> R. Bromboszcz, *Kultura cybernetyczna i jakość*, Poznań 2014, s. 73.

i konstruuje w jego umyśle myśl. Ta rozwija się w pomysł, który przeobraża się w koncept. Ten ostatni jest poddawany silnej racjonalizacji. W jej efekcie powstaje program – językowa struktura jako analogowy cybernetyczny twór.

Na metajęzyk składa się także kod, czyli system informacji, które służą komunikacji. Kod ma dwa wymiary: zamknięty i otwarty. W pierwszym przypadku system znaków, których formę oraz semantykę da się konkretnie określić, jest ograniczony. W drugim przypadku system znaków jest rozleglejszy, a ich formę i semantykę cechuje duża labilność.

Zakodowana informacja najczęściej ma tekstową, obrazową lub dźwiękową formę. Wszystkie dane, jakie przekazuje się w poezji cybernetycznej, mają metajęzykowy charakter. Gwarantuje to właśnie ta wielopostaciowość informacji.

Co nowe, za informację jest także uznawany szum. Poezja cybernetyczna uznaje ją za pełnoprawny byt komunikatu. Dlaczego? W założeniach gatunku tkwi bowiem przekonanie o braku pełnej transparentności i przeźroczystości komunikacji artystycznej<sup>7</sup>. Zakłócenie jest stałe, najczęściej dotyczy niemożności odczytania intencji nadawczej, ale równie często wiąże się też ze strukturą. To powoduje, że szum przestaje być ignorowany, zaczyna się go wyraziście eksponować, uwidaczniają się jego różne odmiany i funkcje. U podstaw tych ostatnich leży przekonanie, że zakłócenie komunikuje o nadmiarze, utracie lub unieważnieniu informacji<sup>8</sup>. Szum stał się zatem kategorią, która podlega badaniu.

W związku z tym *program, kod, informacja i szum* składają się na aparat pojęciowy, w ramach którego formułuje się wnioski i prowadzi rozważania na temat analogowej poezji cybernetycznej. Tradycyjne nazewnictwo z kręgu poetyki zostało niejako podporządkowane metajęzykom cybernetycznym.

### **Natchnienie**

Natchnienie to „szczególny stan psychiczny”<sup>9</sup>, ujawniający się natężeniem emocji, afektów, które powodują, że artysta osiąga szczególne rezultaty swojej pracy dzięki czynnikom, które nie dają się racjonalnie wyjaśnić. Chodzi zatem o nadnaturalną siłę zewnętrzną, umożliwiającą artyście stworzenie dzieła w sposób irracjonalny,

---

<sup>7</sup> Tenże, *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010, s. 20.

<sup>8</sup> Tamże, s. 23.

<sup>9</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 190.

spontaniczny, niepowtarzalny, nadzwyczaj wybitny, co sam proces czyni mocno enigmatycznym.

Twórców poezji cybernetycznej charakteryzuje sceptyczne podejście do pojęcia natchnienia. Wyżej od niego cenią sobie takie otwarcie na świat, które to im samym pozwoli wyłapać bodźce, niezbędne do stworzenia dzieła.

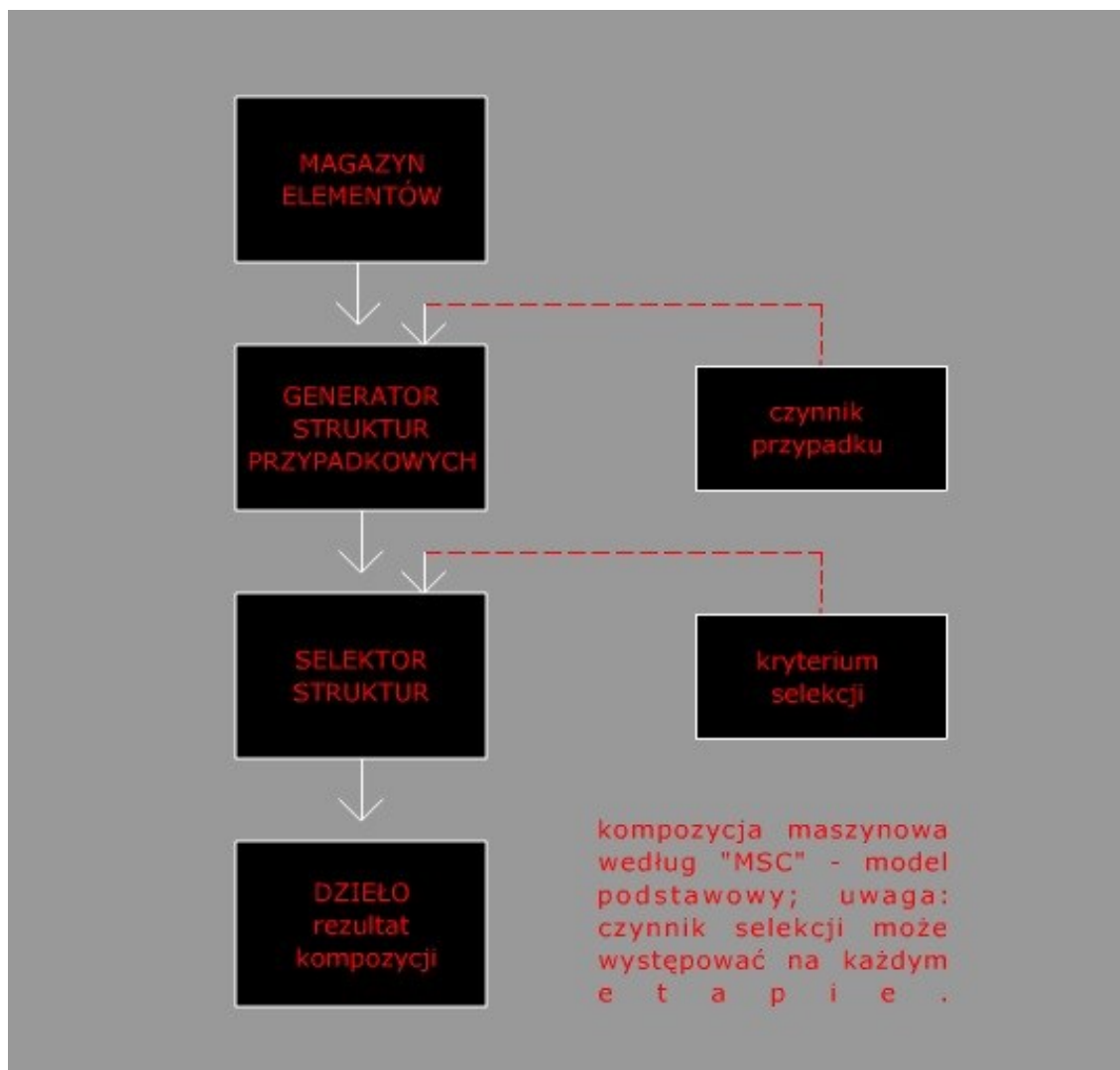
W poezji cybernetycznej jaką uprawiam, albo wyzerowuję się zupełnie i piszę jak automat starając się niczego nie poprawiać, albo mam słownik, bazę danych i szukam połączeń. To dwie z metod obok wiersza jasnego, który też cenię wysoko<sup>10</sup>.

Natchnienie jest przez cybernetyków zastępowane przez transfer, utożsamiany z przepływem danych. Proces ten jeszcze lepiej wizualizuje przywołany przez schemat *kompozycja maszynowa*<sup>11</sup>, w którym jednostka z całym zapasem wiedzy, emocji i możliwości jest traktowana jako magazyn elementów, czyli baza danych uporządkowana, ale na poziomie ogólnym, egzystencjalnym, nie pod kątem konkretnego tworu poetyckiego. Ten – choć swoje istotne źródło ma właśnie w tej organizacji – podlega na konkretnym etapie kreacji – przypadkowi, bodźcowi, który determinuje jego wstępny kształt i treść, w oparciu o umysłowe i techniczne zaplecze autora. To on w dalszej części dokonuje logicznej obróbki struktury i semantyki, ich konkretnej konceptualizacji, w ramach której powstaje dzieło. Perfokarciści zatem pokusili się o unormowanie aktu twórczego, który od wieków pozostawał w sferze niewyraźnego. Na taką konceptualizację z pewnością pozwoliło im medium, w ramach którego powstaje ich gatunek. Jego podstawą jest ścisły i logiczny język, który jak udowodniłam, nie występuje samodzielnie, z poetyckim – wielostopniowym i niejednoznacznym – współtworzy dzieło, co znacząco komplikuje ową konceptualizację.

---

<sup>10</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.

<sup>11</sup> *kompozycja maszynowa*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/obiekty/kompozycja\\_maszynowa.html](http://perfokarta.net/obiekty/kompozycja_maszynowa.html)>.



Grafika 21. Perfokarta, *kompozycja maszynowa*.

Przegląd definicji *natchnienia*, *transferu* oraz schematu *kompozycja maszynowa* pozwala sądzić, że cybernetyczni poeci dokonali tylko zmiany w zakresie nazewnictwa, nie zaś w definicjach pojęć. Przywołane *transfer* i *przypadek* oznaczają tu raczej ‘sztuczny substytut natchnienia’. Cybernetyczni poeci odnoszą się jednak sceptycznie do pojęcia *natchnienia* ze względu na jego asocjacje: natchnienie zazwyczaj jest łączone z nader ekspresyjnym stanem psychicznym, jaki przeżywali romantyczni poeci. Do tego romantyczna liryka bazuje na automatyzmie, który jest przez cybernetyków zupełnie inaczej rozumiany. Bromboszcz wraz z pozostałymi artystami tworzy poezję w dużej mierze opartą na logice, stąd preferuje pojęcia *transferu* i *przypadku* jako wyrazy postawy racjonalnej albo przynajmniej pozbawionej emocji.

Co ciekawe, oba pojęcia (*transfer*, *przypadek*) implikują pojawienie się bodźca, przypominającego natchnienie. Spójrzmy jeszcze raz na przypadek, na który powołują

się perfokarciści. Można w tym widzieć nieprzewidywalny byt, dający się porównać do równie nieobliczalnego natchnienia. To wskazywałoby na bliskość obu pojęć.

Należy zatem mieć dystans wobec wprowadzonej przez cybernetyków nomenklatury, jako że w poezji nie da się całkowicie wyeliminować uczuć, a emocjonalny stan autora zwykle decyduje o strukturze i semantyce wiersza, bez względu na racjonalne z założenia zabiegi twórcy.

O roli emocji pisze zresztą sam Roman Bromboszcz.

Chcę tworzyć coś, co będzie odzwierciedlało kawałek mnie, moich emocji. Chcę to komunikować światu<sup>12</sup>.

Sami cybernetycy zatem przyznają, że u źródeł każdego aktu twórczego leży emocja, która w toku tworzenia jest zmienna. Wskutek tego powstaje bardziej lub mniej racjonalny twór.

### **Autorska kontrola dzieła**

Lev Manovich jako czołowy teoretyk nowych mediów zaprezentował w nich różne typy autorstwa, które należy łączyć z zaistnieniem nowych mediów. Za szczególną odmianę trzeba uznać autorstwo jako wybór „opcji z menu”<sup>13</sup>. Zgodnie założeniami tego modelu:

przeciętnemu użytkownikowi oferuje się szansę, by poczuł się jak „prawdziwy artysta”, umożliwiając mu szybkie stworzenie profesjonalnie wyglądającej pracy przez wybieranie funkcji z kilku menu<sup>14</sup>.

Oznacza to, że nowe media umożliwiają użytkownikowi stworzenie dzieła za pomocą specjalnego oprogramowania. Tego typu autorstwo możliwe jest także w poezji cybernetycznej, i to w obu jej wariantach.

---

<sup>12</sup> R. Bromboszcz, *Laureaci Medali Młodej Sztuki: Roman Bromboszcz*, [online], rozm. przepr.

W. Braniecki, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:

<<http://www.gloswielkopolski.pl/arttykul/214306,laureaci-medali-mlodej-sztuki-roman-bromboszcz,id,t.html>>.

<sup>13</sup> L. Manovich, *Kim jest autor? Modele autorstwa w nowych mediach*, tłum. M. Filiciak, „Kultura Popularna” 2003, nr 1, s. 92.

<sup>14</sup> Tamże.

Użycie mediów przy konstrukcji cyfrowej poezji cybernetycznej wydaje się bezdyskusyjne. Gatunek ten powstaje w *digitalnym* środowisku, aktywność odbiorcy jest w niego wpisana, zatem łatwo wskazać tu autorstwo jako wybór „opcji z menu”.

Kontrowersyjna dopiero staje się teza, iż tego typu autorstwo może wystąpić w analogowej poezji cybernetycznej, która ma przecież materialną formę. Jeśli uznamy ją za rezultat działań mediów, to twierdzenie powyższe może okazać się słuszne. Jest do tego jednak potrzebna zmiana perspektywy, a zatem spojrzenie na dzieło w szerszym kontekście. Analogowa poezja cybernetyczna nie jest niezależna od nowych mediów – powstaje dzięki nim i naśladuje ich estetykę. Z tych powodów można sądzić, że autorstwo jako wybór „opcji z menu” może wystąpić także i tutaj, zwłaszcza gdy zostanie rozszerzona definicja pojęcia.

Proces projektowania w nowych mediach obejmuje wybieranie opcji z różnych menu oprogramowania, spośród baz danych zawierających gotowe rozwiązania i tak dalej<sup>15</sup>.

Jeżeli więc opcje z różnych menu oprogramowania i gotowe rozwiązania powiążemy z formami i znaczeniami, które autor nadaje różnym użytym przez niego środkom wyrazu, a za proces projektowania uznamy twórczą aktywność odbiorcy, to autorstwo jako wybór „opcji z menu” może wystąpić w obu wariantach nowoczesnej poezji, a nawet w całej medialnej sztuce, jak chce tego Manovich.

Autorstwo jako wybór „opcji z menu” jest bliskie roli, jaką – zdaniem Romana Bromboszcza – powinien wypełnić twórca i odbiorca. Choć dziś stanowisko cybernetyka nie jest już tak katagoryczne, to warto wspomnieć, jaki dawniej był jego pogląd na ten temat.

Ja nie pozwalam na wiele odbiorcy, to prawda. Ale też chyba nie ciekawiłyby mnie dzieła sztuki, które pozwalałyby sobą manipulować. To jest już zbyt oddalone od tego, o co mi chodzi. Ja proponuję coś, co na płaszczyźnie meta-formy musi być doskonałe. 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<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> R. Bromboszcz, *Polipoezja, cyberpoezja, performance*, [online], rozmawia M. Pisarski, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:

<[http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz\\_rozmowa.html](http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz_rozmowa.html)>.

Powyższy wywód jest bliski wizji, jaką przedstawił Lev Manovich. Bromboszcz podobnie dostrzega w medialnej przestrzeni szansę na uaktywnienie odbiorcy. Cybernetyk tak konstruuje dzieło, aby użytkownik mógł wpływać na jego formę i znaczenie. Co najistotniejsze, Bromboszcz dba o to, aby wprowadzone przez niego mechanizmy nie dawały odbiorcy wolności totalnej, poprzez wyznaczenie granic jego ingerencji. To oznaczałoby jego swobodne i płynne poruszanie się po trajektoriach, które stworzył autor – czyli stan uwięzionej wolności.

Można więc przyjąć, że kontrola, o której wspomniał cybernetyk, jest częściowa, bo dotyczy się bardziej formy niż semantyki dzieła. Inaczej rzecz ujmując, autorskiej kontroli bardziej podlega forma niż semantyka dzieła. Ta ostatnia często ulega rozmnożeniu, na co autor nie ma wpływu. Jeśli artysta nie stworzył dodatkowego komentarza do wykreowanych przez siebie twórców, to ich znaczenie jest konstruowane wyłącznie przez odbiorców.

Wydaje się, że Bromboszcz broni się przed tym, o czym świadczą chociażby analizująco-interpretacyjne noty, które dołącza do tomów *digital.prayer*, 918-578. Analityczny umysł cybernetyka nie pozwala na to, aby dzieło pozostało bez kontroli, choć nie zawsze jest ona możliwa. Recepcja tego samego dzieła nigdy nie jest taka sama. Struktura wydaje się stabilniejsza, znaczenie zaś labilne i mnogie, przez co trudno je uchwycić. Z tego wynika, że dzieło składa się z organizowanej – dającej się skontrolować i kontrolować – formy i semantyki, która nigdy nie jest jednoznaczna.

### **Autor cyborgiczny, cyborg autor**

Tradycyjne ujęcie twórcy okazało się być w świecie nowych mediów niewystarczające. Efekty powstałe w ramach sprzężenia autora z urządzeniami i narzędziami cyfrowo-sieciowymi tak bardzo różniły się od klasycznych, iż definicja instancji nadawczej musiała ulec znaczącemu rozszerzeniu. Związek twórcy i maszyny, wskutek którego powstał autor cyborgiczny, jest przez Espena Aarsetha tłumaczony w kategorii balansu między tym, co ludzkie, a tym, co maszynowe, kreacyjne i automatyczne, zaangażowane i obojętne<sup>17</sup>. Żywa i sztuczna jednostka współdziałają ze sobą zatem na zasadzie negocjacji własnych form i znaczeń, co rejestruje cybernetyczny twór. Połączenie człowieka i urządzenia musi wobec tego – zdaniem

---

<sup>17</sup> E. J. Aarseth, *Autor cyborgiczny: problemy poetyki zautomatyzowanej*, tłum. M. Tabaczyński [w:] tegoż, *Cybertekst*, dz. cyt., s. 143.

Raine Koskimaa – przynosić skutki w wymiarze ontologicznym<sup>18</sup>, gdyż ludzka inteligencja, wrażliwość, fizyczność, sensoryczność są przetwarzane przez logiczne i analityczne urządzenie, w wyniku czego powstaje twór intensyfikujący zdolności umysłowe człowieka.

Przykładem autora cyborgicznego – „zrodzonego” z połączenia ludzkich kompetencji i możliwości mechanicznego urządzenia – jest Roman Bromboszcz, który w trybie koprodukcji współpracuje z maszyną, aby stworzyć dzieło. Cyborgiczność poznańskiego artysty wynika nie tylko z zastosowania w celach twórczych urządzenia i jego estetyzmu. Maszyna konstruuje zarówno strukturę tekstu, jak i jego semantykę. Urządzenie wpływa zatem na pracę umysłu twórcy, to ono steruje jego racjonalnym myśleniem, wyrażonym poprzez język, który powinowactwa z maszyną będzie zdradzać nie tylko poprzez wieloznakowość, ale także kolaboratywność (relacyjność), kombinatoryczność (przystawność), generatywność (twórczość), neologiczność (eksperymentatorstwo), kodowalność (szyfrowość), algorytmiczność (programowalność).

***Homo creator, homo generator, homo informaticus, homo informaticus colligens***

Po pierwsze, Roman Bromboszcz jest nosicielem cech *homo creator*<sup>19</sup> – określa tak człowieka przyszłości, który jest twórcą, ekspertem i filozofem<sup>20</sup>. Świadczą o tym chociażby wykształcenie artysty<sup>21</sup> oraz w dużej mierze zainicjowana przez niego w Polsce specyficzna działalność twórcza.

Po drugie, Roman Bromboszcz może być postrzegany jako *homo generator*<sup>22</sup>. Mowa o multimedialnym artyście, który tworzy sztuczne światy, tj. generuje, konstruuje i aranżuje wirtualną rzeczywistość jako nową formę życia. W ten sposób korzysta on z technologii komunikacyjnej – przetwarzania, gromadzenia i przesyłki

---

<sup>18</sup> R. Koskimaa, *Approaches to Digital Literature: Temporal Dynamics and Cyborg Authors* [w:] *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld 2010, s. 129.

<sup>19</sup> J. Kuczyński, *Homo Creator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa 1976, s. 338.

<sup>20</sup> Tamże, s. 351.

<sup>21</sup> Roman Bromboszcz studiował filozofię i historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>22</sup> W. Schirmacher, *Homo Generator: Media and Postmodern Technology* [w:] *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, ed. by G. Bender, T. Druckrey, Seattle 1994, s. 70.



informacji w postaci elektronicznej, niepozbawionej oddziaływania na realną rzeczywistość.

Po trzecie, artysta jawi się jako *homo informaticus*<sup>23</sup> – odpowiedzialny za przetwarzanie danych – i *homo informaticus colligens*<sup>24</sup> – zarządzający nimi, przechowujący i je zabezpieczający.

Można stwierdzić, że świat nowych mediów mocno zachwiał dotychczasową kondycją psychomentalną człowieka. Nowym funkcjom/modelom człowieka, występującego w nowych rolach zdeterminowanych przez komputer i sieć, odpowiadają nowe etykiety, co właśnie pokazuje postać Romana Bromboszcza.

### **Strumień myśli, strumień świadomości, monolog wewnętrzny**

William James jako twórca pojęć: *strumień myśli* (*stream of thought*<sup>25</sup>), *strumień świadomości* (*stream of consciousness*<sup>26</sup>) nadał im pięć cech: świadomość jest osobliwa i indywidualna; myśli są zmienne; opisywany stan psychiczny wyraża się przez ciągłość; rozważania dotyczą przedmiotów od siebie odrębnych; uzmysłowienie jest selektywne. Ludzka świadomość jest zatem płynna jak strumień i zmienia się, bo przenikają oraz łączą się intelektualne i zmysłowe doświadczenia człowieka. Wynikają one z indywidualnej woli jednostki, której nadrzędnym celem jest pragmatyczne spełnienie<sup>27</sup>.

Monolog wewnętrzny (*Le monologue intérieur*<sup>28</sup>) jest zaś jedną z technik strumienia świadomości<sup>29</sup>. *Monologue intérieur* to mowa, która – bez autorskich wyjaśnień i komentarzy – wprowadza odbiorcę do wewnętrznego świata postaci. W przeciwieństwie do tradycyjnego monologu, ten drugi jest wyrazem myśli, które leżą blisko nieświadomości, i wyraża się w postaci prostych, skondensowanych zdań.

---

<sup>23</sup> K. Stencel, *Homo informaticus colligens, czyli człowiek zbierający dane* [w:] *Homo informaticus, czyli człowiek w z informatyzowanym świecie*, pod red. M. M. Sysła, Warszawa 2012, s. 117.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> W. James, *The Principles Of Psychology*, Vol. 1, London 1981, s. 239.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> J. Sawicka, *Osobliwość empiryczna doświadczenia religijnego. William James i duchowy pragmatyzm*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2012, t. 24, s. 105–106.

<sup>28</sup> E. Dujardin, *Le Monologue Intérieur: Son Apparition, Ses Origines, Sa Place Dans L'oeuvre De James Joyce*, Paris 1931, s. 58.

<sup>29</sup> R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 256.

Jak zauważam, definicje *strumienia myśli*, *strumienia świadomości* Williama Jamesa oraz *monologu wewnętrznego* Édouarda Dujardina są bliskie definicji *strumienia świadomości* autorstwa Romana Bromboszcza. Zdaniem poety jest to jedna z technik, którą stosuje się do tworzenia analogowej poezji cybernetycznej<sup>30</sup>. Strumień świadomości gwarantuje artyście wyjątkowy dobór słów, który zaskakuje. Artysta nawiązuje zatem do pragmatyzmu, o którym mówił James. Proces myślenia, w wyniku którego powstaje dzieło, ma być funkcjonalny, ale też twórczy i wolny. Te dwie z ostatnich własności są opisane także przez Dujardina.

Strumień świadomości w analogowej poezji cybernetycznej służy zatem odsłonięciu pokładów nieświadomości, podobnie jak monolog wewnętrzny w prozie. Obie techniki łączy także podejście do formy. W analogowej poezji cybernetycznej często jest ona skondensowana i prosta.

### ***Performance***

Zarówno *wypowiedź performatywna* Johna Langshawa Austina<sup>31</sup>, *występ* Ervinga Goffmana<sup>32</sup>, *szerokie spektrum ludzkich zachowań* Richarda Schechnera<sup>33</sup> jako koncepcje *performance* łączą się z działaniem. Bromboszcz twierdzi, że koncepcja *performance* bliska jest także nowym mediom i sztuce komputerowej, które bazują na doświadczaniu przez odbiorcę dzieła, niekiedy ważniejszemu niż forma. Chodzi o interaktywność, uczestniczenie, generatywność, możliwość wprowadzenia zmian, co czasami jest ważniejsze niż stała struktura w poezji cybernetycznej. Udowadnia to chociażby tom *Hz* – jego odbiór jest wyjątkowo zmienny, momentalny, nieuchwytny, co świadczy też o pewnym dramatyzmie performatywnym tego typu dzieł.

---

<sup>30</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.

<sup>31</sup> J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 555.

<sup>32</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 45.

<sup>33</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

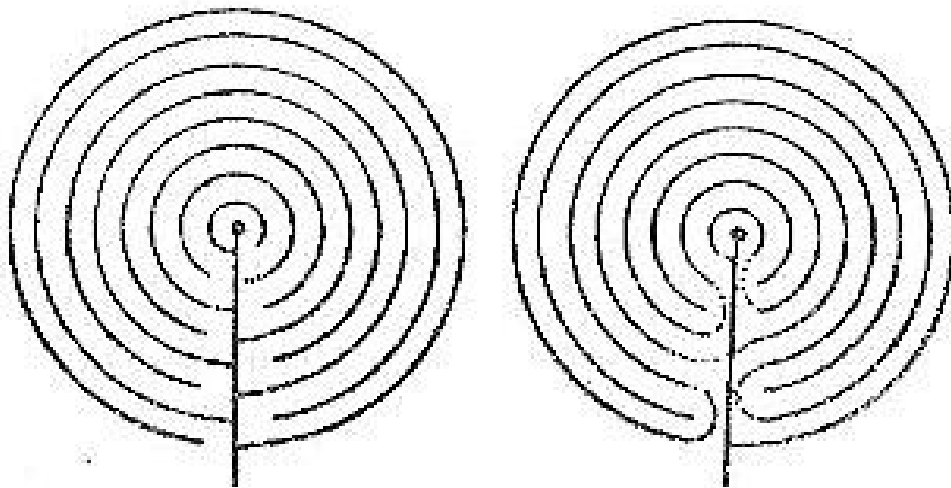
## Labirynt

Figurą najbliższą poezji cybernetycznej jest labirynt o skomplikowanym wzorze geometrycznym.

Labirynt ma dwa wymiary: fizyczny i intelektualny. Pierwszy z nich wiąże się z materialnym, danym zmysłowo, a drugi z symbolicznym ujęciem tego zjawiska. Oba składają się na – wielowiekowy – materialny i niematerialny inwentarz, czyli zbiór różnorodnych form labiryntu.

Labirynt zyskuje fizyczny wymiar, kiedy powiąże się go z budowlą. W starożytności labirynt był architektonicznym obiektem, odznaczającym się wewnątrznie zawiłą strukturą.

Minotaur żył we wspaniałym gmachu, zwanym labiryntem. Było tam tyle pokoi, przejść, sieni, schodów i krużganków, że ktokolwiek wszedł, już drogi powrotnej znaleźć nie mógł<sup>34</sup>.



Grafika 22. Labirynt typu knosseńskiego. Za: P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 108.

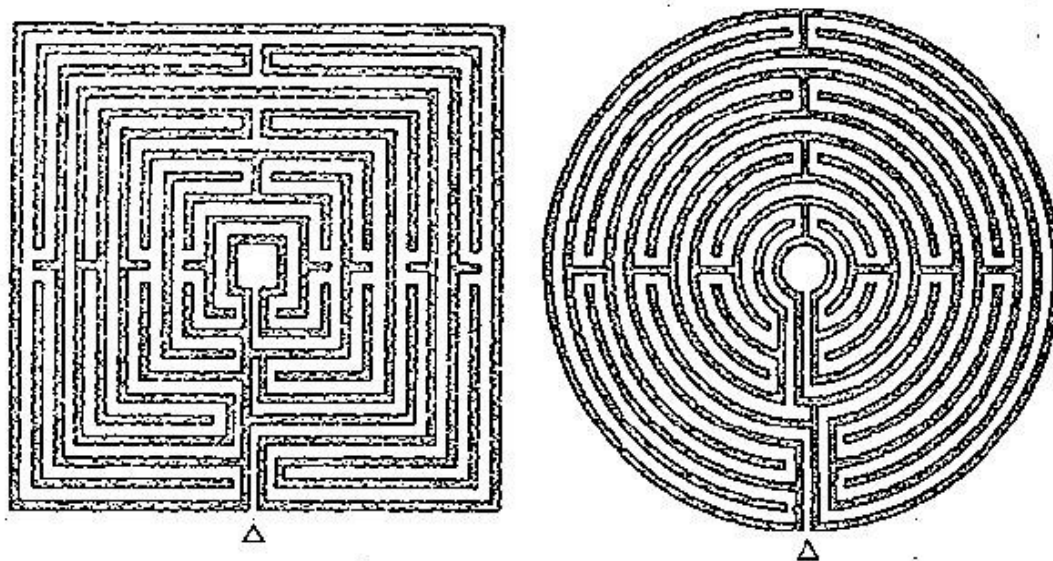
Kolejną egzemplifikacją jest błędnik, zwany inaczej labiryntem. Zgodnie z definicją jest to:

kręta droga wśród szpalerów o zawiłym przebiegu doprowadzająca do placu środkowego, gdzie zazwyczaj umieszczano basen lub fontannę; występuje w ogrodach renesansowych w formie kwadratu z drogami łamiącymi się pod kątem prostym lub koła z drogami

<sup>34</sup> J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1989, s. 138.

koncentrycznymi; w ogrodach barokowych ma rozmaite kształty – również asymetryczne; stosowany też jako wzór ornamentu w parterach żywopłotowych renesansowych ogrodów włoskich<sup>35</sup>.

Błądźnik to labirynt, który nie jest obiektem, lecz formą przestrzenną stworzoną na danym terenie. Dzięki takiej lokalizacji zewnętrzne granice błądźnika nie były tak wyraźne, stabilne i trwałe, jak w przypadku budowli.



Grafika 23. Labirynty na planie kwadratu i koła w ogrodach renesansowych. Za: L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978, s. 104.

Oba warianty fizycznego labiryntu reprezentują własności, które zauważam także w hipertekście i poezji cybernetycznej. Są to struktury, z jednej strony, wynikające z koncepcji architektonicznej, o określonych granicach, z drugiej strony, zagospodarowane przestrzennie, stąd wymagające od odbiorcy specyficznego uruchomienia, poprzez np. manipulowanie myszką komputerową, użycie klawiatury, przewracanie kartek tomu, składanie go. Ruchy te pozwalają odbiorcy przyjąć pożądaną perspektywę patrzenia, kiedy planuje i realizuje swój ruch, kiedy odbiera komunikaty ze zmysłów. Bromboszczowskie twory są zatem tak konstruowane, aby uaktywniać kinestetykę ciała, sprawiać, aby ta sfera dostosowywała się do środowiska, również dzięki doznaniom zmysłowym.

<sup>35</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978, s. 908.

Kiedy natomiast labirynt zyskuje intelektualny wymiar? Przede wszystkim wtedy, kiedy pojęcie to organizuje semantyczną warstwę dzieła. Elżbieta Rybicka stwierdza, że labirynt jest modelem konstrukcyjnym występującym w tekście. Zdradza go nielinearność, wieloperspektywiczność, zawilość, nieciągłość przestrzenna, achronologiczność lub równoległość czasowa, antynomijność, acentryczność, powodujące dezorientację jednostki, jej tożsamościową niekompletność<sup>36</sup>. Obiektem tych doświadczeń jest odbiorca hipertekstu i poezji cybernetycznej. Uczucie zagubienia w labiryncie powoduje rezygnację, irytację albo chęć poszukiwania dróg wyjścia.

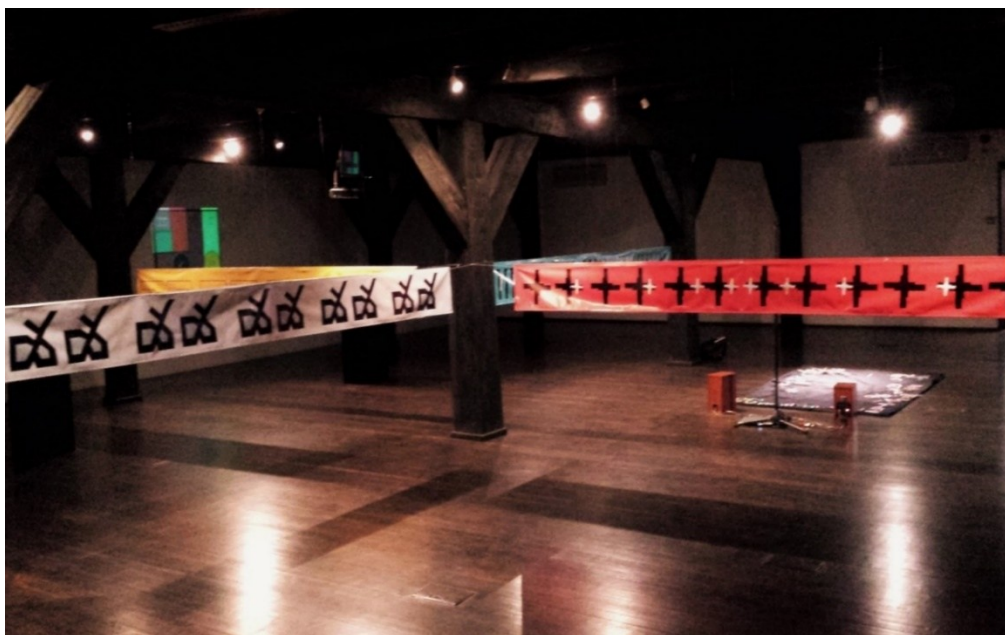
Fizyczny i intelektualny wymiar labiryntu można zaprezentować na konkretnych przykładach omawianego gatunku lirycznego.

Egzemplifikacją labiryntu będącego budowlą jest m.in. sala Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, gdzie prezentowano – od 19 maja 2015 roku do 7 czerwca 2015 roku – wystawę Romana Bromboszcza *Wyższe etapy gry*<sup>37</sup>. Jego cyfrowe i analogowe dzieła ułożono w przestrzeni w taki sposób, aby tworzyły labirynt. Składał się on z komunikacyjnych ciągów, po których przemieszczał się – jednocześnie poznając konkretny twór – odbiorca. W tego typu salach formie i semantyce dzieł nadano skomplikowaną strukturę. Co istotne, jej zewnętrzne granice są – jak w przypadku labiryntu będącego budowlą – wyraźne, stabilne i trwałe.

---

<sup>36</sup> E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 3, s. 72.

<sup>37</sup> R. Bromboszcz, *bio*, [online], [dostęp: 6 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://rawdigits.net/bio/roman-bromboszcz-bio-pl.pdf>>.

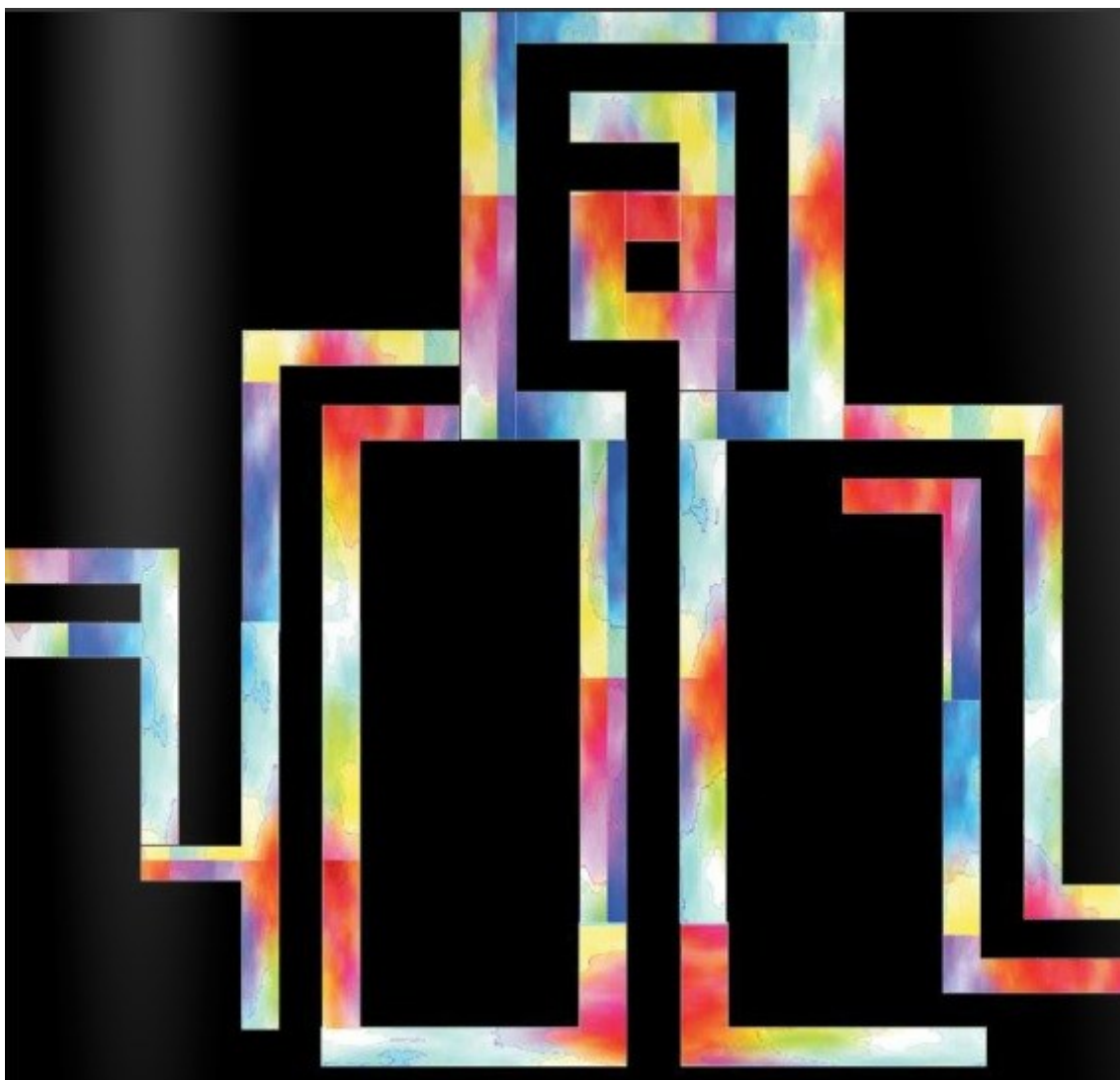


Grafika 24. R. Bromboszcz, *Wyższe etapy gry*, fotografia własna.

Przykładem labiryntu będącego błędniakiem jest strefa, którą stwarzają artystyczne artefakty Romana Bromboszcza. Mowa tutaj m.in. o spotkaniu z cyklu Laboratorium Poezji: *Labirynty, gry i pętle. Poezja cybernetyczna*, które odbyło się 10 grudnia 2015 roku w Klubie 12 Dywizji Zmechanizowanej w Szczecinie albo performance *if (bromboxy) {poezja cybernetyczna}*, który odbył się 28 kwietnia 2016 roku w Psie Andaluzyjskim w Poznaniu. Tego typu artystyczne artefakty podporządkowują sobie ciało, jak i umysł odbiorcy.

Podczas tego typu wydarzeń w danej przestrzeni i czasie są prezentowane dzieła, które wyróżniają się określoną strukturą i semantyką. Wszystko to tworzy strefę. Staje się ona widoczną wtedy, kiedy ogląd artystycznych artefaktów jest globalny, a nie jednostkowy, co wiąże się z uczestnictwem o skomplikowanym charakterze. Dzięki temu artystyczne artefakty wspólnie tworzą labirynt. Przypomina on błędniak, ponieważ jego zewnętrzne granice nie są wyraźne, stabilne i trwałe.

Egzemplifikacją tworu, w którym dokonano wizualizacji labiryntu, jest grafika *Połączony* Romana Bromboszcza z tomu *U-man i masa*. Obraz przedstawia – umieszczony na czarnym tle – zawiły układ różnokolorowych pasm, które przypominają omawianą strukturę.



Grafika 25. R. Bromboszcz, *Połączony* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 73.

Pojęcie *labiryntu* wyrażają ponadto środki języka. Semantyka taka widoczna jest w utworze *Wzdłuż drogi* z tomu *U-man i masa*. W tekście użyto leksemu „labirynt”, aby oddać stan wewnętrznego i zewnętrznego zapętlenia podmiotu.

Labirynt we mnie i  
Labirynt poza mną<sup>38</sup>

Omawiane pojęcie to także abstrakcyjny model konstrukcyjny. Pokazuje to tekst *Wszechzwiązek*, który pochodzi z tego samego zbioru poetyckiego. Semantykę oraz formę tego utworu można określić jako nieliniarną, wielotorową i wielokierunkową.

---

<sup>38</sup> R. Bromboszcz, *Wzdłuż drogi* [w:] tegoż, *U-man...*, dz. cyt. s. 54.

Dzięki tym cechom tekst realizuje model tekstowego labiryntu, o których pisała Elżbieta Rybicka.

### Wszeczwiązek

Każde słowo łączy się z innym  
Niewidzialną nicią  
Słodkim przyrzeczeniem  
Krwawą przynętą  
Mętym spojrzeniem

w loczkach  
w alabastrze  
w prysznicu  
w oknach

*Słynne i świetne frazy z wazy*

w morszczuku  
w zamieszkach  
w węglu  
w spichlerzu

*Pozdrowienia z pocztówek*

w płonących włosach  
w kosie kostuchy  
w menuecie  
w diasporze

*Zaległe bony na atrakcje sportowe*

w jedwabiu  
w kaloryferze  
w ekspedientce  
w małżowinie

56

Grafika 26. R. Bromboszcz, *Wszeczwiązek* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 54.

Do najistotniejszych klasyfikacji rozmaitych odmian labiryntu zaliczyć można tę przedstawioną przez Umberto Eco w uwagach do *Imienia róży*. Badacz wyróżnił tam *labirynt Tezeusza* (wędrowka od zewnątrz do środka i odwrotnie), *labirynt manierystyczny* – rozgałęziający się, oraz *labirynt – kłacz*, który jest krzyżówką wielu



dróg<sup>39</sup>. Duża zawilóść strukturalna i semantyczna hipertekstu oraz poezji cybernetycznej wskazuje, że to ten ostatni typ jest dla nich reprezentatywny, choć i on nie ukazuje całej złożoności tej figury.

Tego typu labirynt w pełni oddaje sytuację odbioru omawianego gatunku lirycznego. Często jest to doświadczenie zagubienia, wynikające z faktu, iż odbiorca przebywa się w przestrzeni nieposiadającej środka, krańców ani wyjścia. Eksploracja labiryntu, tak jak tekstu, z reguły odbywa się partiami, odkryte części długo pozostają niepołączone ze sobą, są zawieszane jedynie w pamięci eksploratora, który dopiero po odkryciu większego terenu jest w stanie utworzyć jakieś relacje między częściami, które *de facto* nigdy nie pozostają na stałe umiejscowione. Przemierzanie labiryntu (odbior tego typu tworu) jest zatem nieustanną pracą umysłu, wyobraźni i pamięci, która ciągle buduje i rujnuje ów wytwór.

Wychodząc od twórczości Romana Bromboszcza wyszczególniłam trzy unikalne dla tego gatunku rodzaje labiryntu. Mowa o **dźwiękowym labiryncie**, **obrazowym labiryncie** i **tekstowym labiryncie**. Każdy reprezentowany jest przez własne środki wyrazu. To oznacza, że – przedstawiony poniżej – dźwiękowy labirynt, obrazowy labirynt i tekstowy labirynt stanowią ogólny schemat zawilej struktury, która wyłania się z wieloznakowego analogowego utworu cybernetycznego. Inaczej rzecz ujmując, dźwięk, obraz i tekst to środki przekazu wykorzystywane do stworzenia analogowych utworów cybernetycznych, których wewnętrzne i zewnętrzne struktury są tak skomplikowane, że przypominają labirynty. Mają one własności mediów, w ramach których zostały skonstruowane. Rodzaje te wyodrębniono w oparciu o wyróżniki danego medium komunikacyjnego.

Dźwiękowy labirynt przypomina kształtem muszlę ślimaka, ma zatem postać spirali. Posiada ona centrum. Odchodzi od niego krzywa, która tworzy większe, otaczające go okręgi. Generalnie, jest ono dla autora i odbiorcy początkiem. To oznacza, że centrum jest wyjściowym punktem kreacji i recepcji. W kolejnych etapach tych procesów doświadczenia są regulowane przez trajektorie. Inaczej rzecz ujmując, myśli autora i odbiorcy tworzą – pod wpływem napływającego materiału komunikacyjnego – otoczkę dla centrum i obramowanie w związku z wybrzmiałą już partią danych. Myśli autora i odbiorcy posuwają się po ustalonym, zaokrąglającym się,

---

<sup>39</sup> U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, tłum. A. Szymanowski [w:] tegoż, *Imię róży*, Kraków 2004, s. 521.

ciągle rozrastającym się i nienachodzącym na siebie paśmie. Jego wielkość jest uzależniona od długości dźwiękowego materiału. Jest nim brzmieniowy utwór cybernetyczny, który albo naturalnie bądź cyfrowo stworzono, nagrano i dołączono do analogowego zbioru cybernetycznego. Niezależnie od metody kreacji dźwiękowego materiału jest on tworem autora albo autora-odbiorcy<sup>40</sup>. To on decyduje o jego formie, czasie jego trwania. To oznaczałoby, że rozrastająca się od wewnątrz spirala urwie się w momencie, kiedy utwór się zakończy.

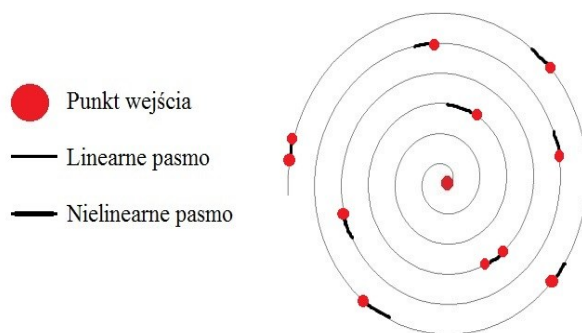
Co ciekawe, punkty wejścia do dźwiękowego labiryntu mogą być zmienne. Początkiem nie musi być zawsze wewnętrzne centrum. Powyższy opis przedstawia normatywną kreację i recepcję. Oba procesy mają linearny charakter, który stanie się nielinearny, gdy – będąc bardziej lub mniej świadomym istnienia wewnętrznego centrum, które jest początkiem – autor uczyni punktem wejścia inne partie dźwiękowego materiału. Przykładowo, może on tego dokonać w początkowej fazie kreacji dzieła. Mowa o procesie „tworzenia od środka”. Autor, będąc bardziej lub mniej świadomym początkowej formy utworu, zaczyna albo kontynuuje jego kreację od partii, które zajmują w dźwiękowym materiale dalsze pozycje. Często są one spontanicznie, wybiórczo wybierane.

Odbiorca natomiast dokonuje przesunięć w obrębie utworu. Mowa o przewinięciu, a następnie odsłuchaniu danych w wybranym momencie. Przewinięcia gotowego utworu może dokonać odbiorca albo twórca. Przewinięcie to przesunięcie dźwiękowego materiału komunikacyjnego do przodu lub do tyłu. Obie czynności mogą być dokonywane w różnej kolejności. W wyniku tego zabiegu każdy wybrany punkt wejścia staje się niejako nowym centrum.

Eksplcytnym przykładem dźwiękowych labiryntów są utwory zarejestrowane na płycie CD, którą dołączono do analogowego tomu cybernetycznego *Hz* Romana Bromboszcza. Labirynt, który wyodrębniłam z jego audialnych twórow, stanowi próbę oddania struktury komunikatu, który jest niematerialny. Dźwięk jest falą akustyczną, słuchowym wrażeniem. To powoduje, że brzmienia nie da się uchwycić. Dźwiękowy labirynt oddaje to, co nigdy nie może być w pełni uchwycone.

---

<sup>40</sup> Autor-odbiorca, czyli odbiorca konstruujący semantyczną albo strukturalną warstwę dzieła.



Rys. 1. Schemat dźwiękowego labiryntu. Opracowanie własne.

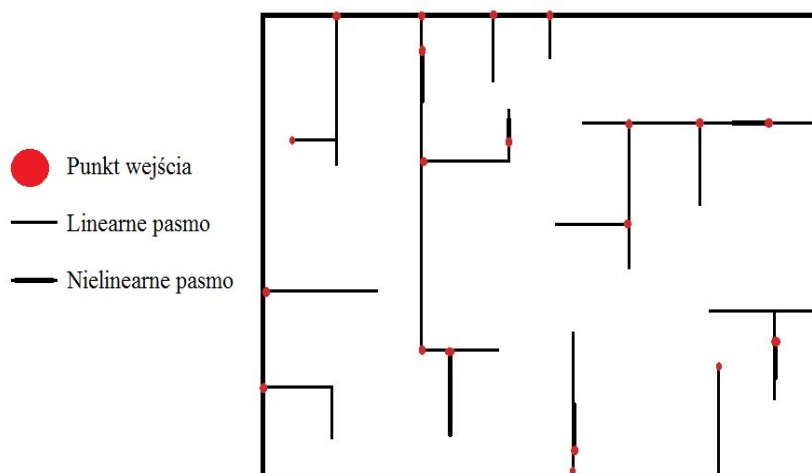
Obrazowy labirynt najczęściej przyjmuje formę prostokąta lub kwadratu. Zewnętrzne granice tego typu struktur są ściśle określone, co oznacza, że przestrzeń, w jakiej umieszczono analogową grafikę – będącą obrazowym labiryntem – jest ograniczona.

Tego rodzaju labirynt zakłada dużą ilość punktów, które umożliwiają wejście. Często umieszcza się je na zewnętrznych ścianach labiryntu albo w jego zakątkach. Punkt wejścia może być także ulokowany wewnątrz labiryntu. Generalnie, chodzi o to, że kreacja i recepcja analogowej grafiki są wysoce indywidualne, a oba procesy nieliniarne. Stąd wynikają różne punkty wejścia. Korzystają z nich zarówno twórca, jak i odbiorca. Ten pierwszy, konstruując grafikę, swoiście umieszcza – w przestrzeni i czasie – różnorakie elementy, które potem są poddawane złożonej recepcji dokonywanej przez tego drugiego.

Zatem autor – w trakcie kreacji, a odbiorca – w trakcie recepcji konstruują labirynt. Składa się on z punktów wejść, które traktuję jako znak fizycznej albo intelektualnej ingerencji w dzieło. Mowa o jego budowie lub jego analizie i interpretacji. Pierwszego najczęściej dokonuje autor, drugiego odbiorca. W zależności od decyzji autora i odbiorcy jest stawiana w nim ściana, która w zwielokrotnieniu tworzy korytarze. Generalnie, elementy, które konstruują labirynt, wymagają uwagi, jaką autor albo odbiorca poświęcił grafice. Każda fizyczna lub intelektualna praca stanowi jakiś etap, który składa się na całość autorskiej kreacji lub odbiorczej recepcji. To oznacza, że pełny obraz labiryntu jest zależny od stopnia, w jakim zostanie

zrealizowany jeden albo drugi proces. Im mniejszy wkład autora lub odbiorcy, tym mniej skomplikowana jest struktura labiryntu.

Przykładem obrazowych labiryntów są grafiki umieszczone w analogowym tomie cybernetycznym *digital.prayer*, *U-man i masa*, *Hz*, 918-578.



Rys. 2. Schemat obrazowego labiryntu. Opracowanie własne.

Tekstowy labirynt – podobnie jak labirynt obrazowy – najczęściej przyjmuje formę prostokąta lub kwadratu. Zewnętrzne granice tego typu struktur są ściśle określone. To oznacza, że przestrzeń, w jakiej umieszczono analogowy, literalny utwór cybernetyczny – będący tekstowym labiryntem – jest ograniczona.

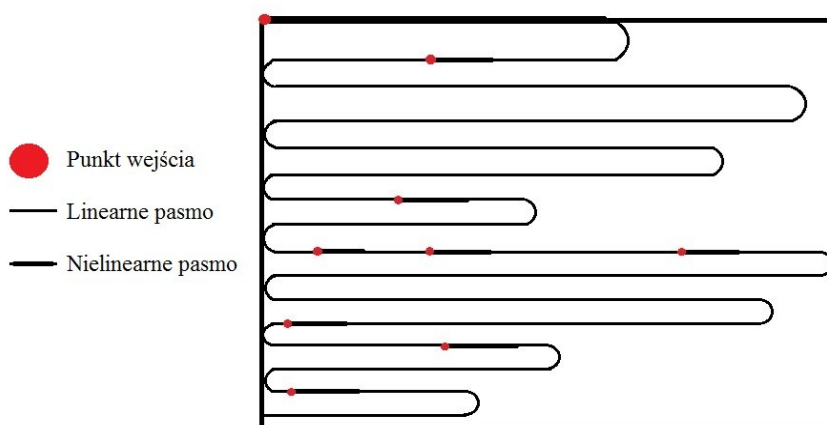
Tego rodzaju labirynt tworzą linearna kreacja oraz recepcja. To oznacza, że autor, konstruując analogowy, literalny utwór cybernetyczny, komplikując jego formę i semantykę, jest świadomy uniwersalnego wzorca lektury, w myśl którego pisanie i czytanie jest linearne, czyli uporządkowane sekwencyjnie, ukierunkowane od lewej do prawej. Twórca konstruuje analogowy utwór literalny, który – bez względu na poziom zaburzenia struktury i znaczenia – w minimalnym bądź większym stopniu uwzględnia tę zasadę. Inaczej rzecz ujmując, linearność przynajmniej częściowo wpisana jest w analogowy, literalny utwór cybernetyczny. Linearność recepcji polega zaś na uporządkowanej sekwencyjnie i ukierunkowanej od lewej do prawej recepcji. Dokonuje jej odbiorca podczas kontaktu z analogowym, literalnym utworem cybernetycznym.

Tekstowy labirynt powstaje w trakcie linearnej kreacji lub recepcji. Punkt wejścia – w tego rodzaju labiryncie – najczęściej jest umiejscawiany w górnych

partiach labiryntu, po jego lewej, rzadziej po prawej, stronie. Akt pisania lub akt recepcji (czytania) prowadzi do kreślenia linii, która biegnie wzdłuż tekstowego wersu. Jego koniec powoduje załamanie linii i jej zwrot w kierunku kolejno występującego tekstowego wersu. Proces ten trwa, aż do momentu, kiedy pisanie lub odbieranie (czytanie) zostanie zakończone. Linie, powstałe w trakcie obu niezależnych procesów, tworzą korytarz, który stanowi element labiryntu.

Druga faza kreacji oraz odbioru w dużym stopniu jest nieliniarna. Przekłada się to także na tekstowy labirynt. Na schemacie powstałym z linearnego aktu pisania lub recepcji (czytania) umieszczane są punkty wejścia będące symbolem selektywnego, spontanicznego tworzenia bądź odbioru (czytania). Mowa o „skakaniu” po analogowym, literalnym utworze cybernetycznym. Takie jego tworzenie lub odbieranie powoduje, że na nakreślonym już labiryncie tekstowym pojawiają się np. pojedyncze podkreślenia.

Po pierwsze, są one śladem działań autora, kiedy tworzył literalny komunikat, albo odbiorcy percypującego tę część tekstu. Po drugie, pojedyncze podkreślenia to znaki uwagi, jaką twórca albo odbiorca poświęcił tej partii danych. Po trzecie, stanowią one wsporniki dla utworzonego korytarza. Mowa o jednostkowych umocnieniach na wijącym się pasie. Są to mocne punkty, np. wyróżnione w ten sposób jednostki językowe, które powstały pod wpływem indywidualnej decyzji twórcy albo odbiorcy. Przykładem jest tu każdy z literalnych utworów umieszczonych w tomie *digital.prayer*, *U-man i masa*, Hz, 918-578.



Rys. 3. Schemat tekstowego labiryntu. Opracowanie własne.

## Cytat

Według Teresy Kostkiewiczowej cytat to przytoczenie; wprowadzenie w dosłowny sposób wypowiedzi innego lub tego samego podmiotu, czego sygnałem graficznym jest cudzysłów; część wypowiedzi, która może być też przekształcona, np. parafraza<sup>41</sup>.

Cytat często jest wykorzystywany także w analogowej poezji cybernetycznej. Będzie nim bodziec, który jest „przycaczany” przez autora z otoczenia oznaczającego tu rzeczywistość zarówno realną, jak i wirtualną. Mowa o tekstowym, obrazowym albo dźwiękowym impulsie, przez autora odbieranym, a następnie przekształcanym po to, aby wytworzyć część dzieła – sumę bodźców płynących z otoczenia. Impulsy mogą mieć tekstowy, obrazowy, dźwiękowy rodowód albo stać się takimi na skutek modyfikacji. Tym samym dzieło jest konstruowane w oparciu o bodźce. Autor pobiera („przycacza”, „cytuje”) je z otoczenia po to, aby wytworzyć tekst, grafikę, muzykę.

Co ważne, impulsy podlegają kategoryzacji ze względu na specyfikę obszaru, z jakiego się wywodzą. Roman Bromboszcz głównie interesuje się miastem, masą, maszynowością i sieciowością. Fascynację pierwszym z tych elementów zdradza w tworzonych przez niego muzyce industrialnej (utwory z płyty CD z tomu *Hz*), wyrażającej w warstwie znaczeniowej pochwałę, a jednocześnie rozczarowanie zdehumanizowaną cywilizacją przemysłową, zaś w warstwie formalnej wykorzystującą szum, zgiełk, przemysłowego hałasu panującego w mieście. Bromboszcz jest dobrym rejestratorem tego, co dzieje się w jego miejskim terytorium. Poznań jako miejsce jego zamieszkania często staje się poetyckim tworzywem, co widoczne było np. na jego koncertach audiowizualnych *Rozpuszczona kobieta* (2014) w Łodzi. O mieście jako miejscu kontroli i inwigilacji ich mieszkańców Bromboszcz pisze także w utworze *Bóg i paranoja* z tomu *U-man i masa*, będącym reakcją twórczą na bodźce zakotwiczone w obserwacji środowiska urbanistycznego.

---

<sup>41</sup> T. Kostkiewiczowa, *Cytat* [w:] *Słownik terminów...*, dz. cyt., s. 86.

## Recykling

Recykling jest definiowany jako „powtórne wykorzystanie odpadów lub zużytych przedmiotów do wytwarzania nowych produktów; mogą mu podlegać np. makulatura, szkło, złom, opakowania plastikowe”<sup>42</sup>.

Ogólnie rzecz ujmując, recykling to odzysk. Mowa o przetworzeniu, wskutek którego odpad (zużyty przedmiot) ponownie staje się produktem.

Uważam, że założenia recyklingu znajdują swój oddźwięk w procesie tworzenia poezji cybernetycznej. Jej źródłem często jest inny materiał, przeważnie poetycki, szerzej kulturowy. Tego rodzaju materiał jest jak odpad (zużyty przedmiot), a czyni go takim nieprzystawalność dotychczasowej jego wykładni interpretacyjnej tworu względem wykładni artysty. Pogląd ten – choć ryzykowny – zbliża proces tworzenia cyfrowej i analogowej poezji cybernetycznej do procesu recyklingu. Jeśli zatem uznać, że wykładnia interpretacyjna dzieła to rodzaj zamknięcia skutkującego taką bezużytecznością i nieproduktywnością, która jest porównywalna do niezdatności odpadu, to przetworzenie odpadu będzie porównywalne do strukturalnego albo semantycznego przekształcenia, którego artysta dokonuje na dziele wyjściowym (receptyjnie zamkniętym) po to, aby wykreować swój cybernetyczny twór.

Nie wprost pisze o tym Ewa Niziołek, nazywając te praktyki twórcze manipulacjami. Jej spostrzeżenia głównie odnoszą się do twórczości naczelnego przedstawiciela polskiej poezji cybernetycznej: „Sięgając po inne wiersze Bromboszcza spostrzeżemy manipulacje na wierszach takich autorów jak, na przykład, M. Białoszewski i K. Ciok”<sup>43</sup>. Uważam, że manipulacje, o jakich wspomniała Niziołek, to inaczej przekształcenia, przetworzenia cudzych tekstów, oparte o założenia recyklingu.

W tekście *Anagram, symulacja, paranoja i trzaski* odwołano się do Bromboszczowskiego wiersza *Odrastanie*. Utwór, należący do tomu *digital.prayer* (2008), stanowi przeróbkę wiersza *chwila w bocznej nawie*, który napisał Tymoteusz Karpowicz.

---

<sup>42</sup> G. Łabno, *Ekologia. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 2006, s. 309.

<sup>43</sup> E. Niziołek, *Anagram, symulacja, paranoja i trzaski*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/anagram.symulacja.paranoja.i.trzaski.html>>.

ODRASTAJĄCA PO CISZY WARGA  
NA NADCIĘTYM POWIETRZU  
Z ZAMYŚLONEJ KROPLI  
ODWAŻA WIEKUISTĄ KREW

KONKRETNY JEST SENS JĘZYKA  
WNIEBOWSTĘPUJĄCEGO GRZECHU  
JEGO ŻYWORODNY ORGAN  
PĘCZNIEJE TERAZ WE WSZYSTKIE  
ZBIOROWE SKUPIENIA

JEST TO NIEPRZERWANE MILCZENIE  
KTÓRE PORZUCA SWÓJ RODZAJ  
I Z BRAKU ANIOŁÓW  
WRAZ Z PROROKIEM SKRZEL  
SWE ZATAMOWANIE  
RONI  
POD ODRASTAJĄCE MÓWIENIE<sup>44</sup>

odrastająca po mówieniu cisza  
na mineralnej ikonie powietrza  
z nadciętej wargi roni  
zamyśloną kroplę krwi

wiekuisty jest sens milczenia  
kamiennego proroka  
jego konkretny język  
podważa teraz wszystkie  
wniebowstępujące organy  
na żyworodnej ścianie  
zbiorowego grzechu  
pęcznieje żyła skupienia

jest to wotywny  
cytat z ryby  
która nawiedzona  
przez szatana koloru  
porzuca swój rodzaj  
i z braku aniołów  
wraz z kielichem radości  
swe skrzela podstawia  
pod nieprzerwane zatamowanie<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> R. Bromboszcz, *Odrastanie* [w:] tegoż, *digital...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>45</sup> T. Karpowicz, *CHWILA W BOCZNEJ NAWIE (z witrażem)* [w:] tegoż, *Stoje zadrzewne* [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 3, pod red. J. Stolarczyka, Wrocław 2013, s. 32.



Karpowiczowski wiersz stał się dla Bromboszcza bazą do wytworzenia analogowego tworu cybernetycznego. Aby go stworzyć, artysta albo musiał stwierdzić anachroniczność tego wiersza, albo dostrzec w nim strukturalny lub semantyczny potencjał, niewykorzystany przez Karpowicza. W każdym razie Karpowiczowski wiersz musiał być uznany za pewnego rodzaju „przeżytek”, bliski pojęciu *odpadu*.

W dalszej części odpad ulega przetworzeniu, przekształceniu. Polega ono na usunięciu jednych elementów i dodaniu innych. Eliminacji podlegają takie, które są nieużyteczne lub wadliwe w stosunku do formy i semantyki nowopowstającego tworu. Dołączane są natomiast te elementy, które autor uznaje za funkcjonalne lub estetyczne pożądane. W technice Bromboszczowskiego recyklingu cybernetyczny twór powstaje w efekcie przeróbki innego, który podobnie podlega analizie i interpretacji, co doskonale opisuje Ewa Niziołek:

Prawie te same słowa ułożone zostały w inne zestawienia i wykrzywiono je w inne sensy. Przedmiotem zainteresowania nie jest przesłanie proroka czy znaczenie „wcielonego słowa”. Uwagę czytelnika próbuje się zwrócić ku profanacji, która podważa tabu. Przewodnym tematem staje się wyzwolenie z reguł kultury chrześcijańskiej, a inaczej mówiąc – grzech, który zostaje uświęcony. Zamiast powagi wobec przesadnej, bo „w sposób niezdrowy” przywoływanej śmierci odnajdujemy tu przesadną, bo milcząco zakazywaną pochwałę życia<sup>46</sup>.

### **Szum**

Zdaniem Claude’a Elwooda Shannona, twórcy modelu wymiany danych<sup>47</sup>, komunikacja ma charakter linearny. Proces rozpoczyna się od źródła, które wytwarza informację. Jest ona przekształcana – przez nadajnik – w sygnał, który przechodzi przez kanał. Po jego przekroczeniu sygnał staje się sygnałem odebrany. Trafia on bowiem do odbiornika, z którego wysyła się informację do celu.

Model Shannona jako pierwszy uwzględnia kategorię szumu. Zakłócenie może pojawić się wewnątrz kanału, co powoduje, że dekodowanie w odbiorniku przebiega nieharmonijnie. Szum zaburza bowiem sygnał, przy czym źródło zakłócenia ulokowane jest w otoczeniu, które wpływa na proces komunikacyjny. Shannona jednak interesowała głównie techniczna strona całego zjawiska, stąd zajmował się przede wszystkim przekazem sygnałów i ich odbiorem.

---

<sup>46</sup> E. Niziołek, *Anagram, symulacja, paranoja i trzaski*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/anagram.symulacja.paranaja.i.trzaski.html>>.

<sup>47</sup> C.E. Shannon, *A Mathematical...*, dz. cyt., s. 380.

Warren Weaver wprowadził natomiast pojęcie *szumu semantycznego*<sup>48</sup>. Pojawia się on w sytuacjach, kiedy odbiorca w sposób całkowicie odmienny interpretuje wysłany przez nadawcę komunikat. *Semantic noise* różni się więc od *engineering noise*<sup>49</sup>. Ten drugi dotyczy problemów technicznych, a ten pierwszy zwłaszcza językowych. Badacz wymienił także trudności z efektywnością komunikacji, tj. ze sprzężeniem zwrotnym.

Generalnie, bogactwo informacji, jakie niesie za sobą szum, nie przekłada się – w koncepcji Shannona i Weavera – na ich znaczenie w komunikacji. Tam zawsze będzie ono niepożądanym, ze względu na swoją nieefektywność i nieefektowność, zjawiskiem.

Inne stanowisko prezentują cybernetyczni poeci. Ich zdaniem, usterki to fenomeny, które należy uzewnętrzniać, czyli ujawniać, a nie ukrywać lub eliminować.

W *Estetyce zakłóceń* (2010) Roman Bromboszcz napisał, że szum, będąc „negatywną stroną informacji”<sup>50</sup>, ma jednak działanie sprawcze, dzięki niemu bowiem kształtuje się dzieło w procesie odbiorczym. Zestawienie tych pojęć na zasadzie przeciwieństw determinuje wyszczególnione przez cybernetyka różne typy informacji oraz analogiczne szumy: strukturalne – odnoszące się do budowy, epistemiczne – do wiedzy, selekcyjne – do wszelkiej wybiórczości znakowej<sup>51</sup>. Tego typu zakłócenia występują w literaturze (tekście), obrazie (obrazie, wizualizacji) i muzyce (muzyce, dźwiękach). To oznacza, że w tych wytworach artystycznych oddziaływanie konkretnego typu informacji zmniejszyło się na rzecz dowartościowanego szumu.

Bromboszczowską klasyfikację można także odnieść do analogowych twórców cybernetycznych. Bezdyskusyjne jest to, że uobecniają się w nich przedstawione powyżej typy szumu. Chcąc jednak jeszcze bardziej je uogólnić, w utworach tych znajdują zastosowanie te typy szumu, które wymieniono w klasyfikacji Shannona i Weavera. Mowa o **szumach fizycznych**, ogólnie odnoszących się do zaburzeń formy, oraz **szumach semantycznych**, ogólnie odnoszących się do zaburzeń znaczenia.

Należy tu wprowadzić jedną ważną uwagę. Szum fizyczny i szum semantyczny mogą pojawić się w analogowym tworze cybernetycznym albo razem, albo oddzielnie.

---

<sup>48</sup> W. Weaver, *Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication* [w:] *The Mathematical Theory of Communication*, ed. by C. E. Shannon, W. Weaver, Urbana 1964, s. 26.

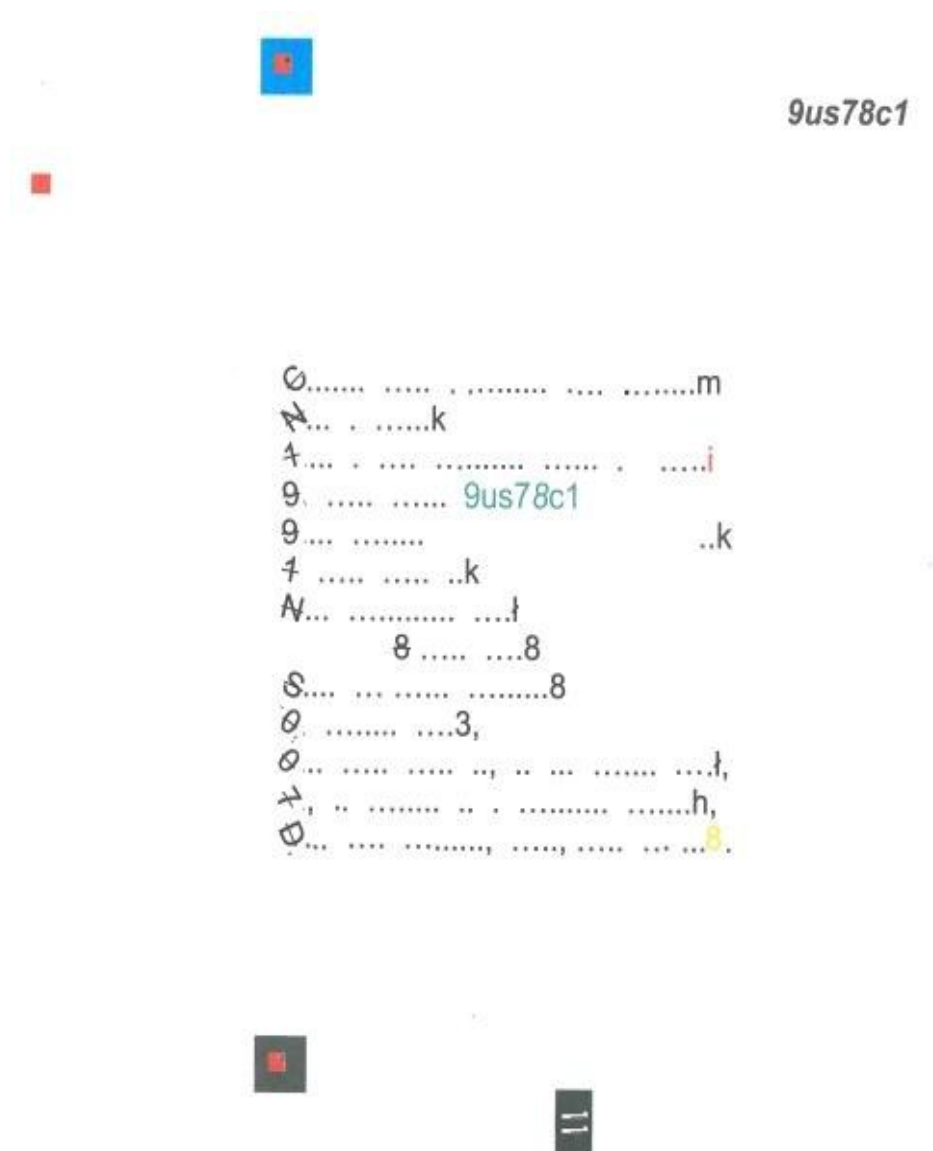
<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> R. Bromboszcz, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>51</sup> Tamże, s. 25–28.

W ten sposób jeden analogowy twór cybernetyczny będzie zawierać albo szum fizyczny i szum semantyczny, albo tylko szum fizyczny, albo tylko szum semantyczny.

Przykładem obrazującym pierwszy przypadek jest tekstowy twór *9us78c1*, który Roman Bromboszcz umieścił w analogowym tomie *918-578*. Zaburzone tutaj nie tylko formę (szum fizyczny), ale także znaczenie (szum semantyczny) utworu. O tym pierwszym świadczy chociażby przekreślenie majuskuł i cyfr. Oznaką drugiego jest przede wszystkim bezsens treści językowej wyrażonej jako pojedyncze głoski.



Grafika 27. R. Bromboszcz, *9us78c* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 11.

Przykładem obrazującym drugi przypadek jest obrazowy twór *tri repetae*, umieszczony przez Bromboszcza w analogowym tomie cybernetycznym *U-man i masa*. Zaburzone tutaj formę (szum fizyczny) grafiki, na którą składają się kwadraty z mozaiką wewnątrz. Tworzy ją żółty i niebieski kolor. W centralnej części obrazu dochodzi do nałożenia się figur, co powoduje efekt rozmycia, które utożsamiam z zaburzoną formą.



Grafika 28. R. Bromboszcz, *tri repetae* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 76.

Przykładem obrazującym trzeci przypadek jest także dźwiękowy, trwający czterdzieści jeden sekund, twór *plóco*<sup>52</sup>, który Roman Bromboszcz umieścił na płycie kompaktowej dołączonej do analogowego zbioru cybernetycznego *Hz* (2011).

---

<sup>52</sup> Tenże, *Hz, plóco* (0:41), CD – płyta kompaktowa, Poznań 2011.

Wykorzystano tutaj szum semantyczny. Jego oznaką jest mowa, która została zaburzona w dźwiękowej formie. W tym przypadku eksponuje się bardziej jej ilościowe niż jakościowe cechy.

Co ważne, granica, decydująca o wykorzystaniu w analogowym tworze cybernetycznym albo szumu fizycznego i szumu semantycznego, albo tylko szumu fizycznego, albo tylko szumu semantycznego, jest cienka. Aby dokonać prawidłowego przyporządkowania, należy szczególnie zwrócić uwagę na element, który podlega najsilniejszemu oddziaływaniu szumu. Chodzi o określenie tego, czy i w jakim zakresie wpływa on na formę oraz znaczenie dzieła.

### **Amnezja następcza oraz niepamięć następcza**

Alan J. Parkin jest twórcą definicji *amnezji następczej*<sup>53</sup>, które to pojęcie oznacza trudności w pozyskiwaniu nowych informacji. Przyczynami tych problemów mogą być ciężkie przeżycia, uraz psychiczny albo choroba.

Stephen Michael Kosslyn i Robin Sue Rosenberg proponują natomiast pojęcie *niepamięć następcza*, które: „nie narusza wspomnień skonsolidowanych, lecz uniemożliwia uczenie się nowych informacji”<sup>54</sup>, odznacza się bowiem niezdolnością do kodowania danych.

W moim przekonaniu amnezja następcza oraz zbieżna z nią niepamięć następcza to stany, których symbolicznie doświadcza każdy odbiorca analogowej poezji cybernetycznej. Widać to szczególnie wtedy, gdy podmiot chce zapamiętać, a później wiernie odtworzyć jej tekstową wersję. Mowa o uczeniu się na pamięć<sup>55</sup> – technice pracy z książką, która nie sprawdza się w sytuacji, kiedy odbiorca chce przyswoić informacje przedstawione mu w formie analogowego tekstu cybernetycznego. Tę bowiem odmianę uważam za szczególnie „niepamięciową”. Pod tym określeniem rozumiem albo specyficzne trudności w samodzielnym zapamiętaniu i odtworzeniu, albo całkowitą niemożność samodzielnego zapamiętania i odtworzenia analogowego tekstu cybernetycznego. To oznaczałoby, że recytacja jako forma interpretacji tekstu<sup>56</sup>, która posługuje się: „środkami wyrazu przynależnymi zarówno deklamacji, jak

<sup>53</sup> A.J. Parkin, *Memory and Amnesia: An Introduction*, Oxford 1997, s. 68.

<sup>54</sup> S.M. Kosslyn, R. S. Rosenberg, *Psychologia. Mózg, człowiek, świat*, tłum. M. Majczyna, B. Majczyna, K. Sikora, A. Tylikowska, Kraków 2006, s. 329.

<sup>55</sup> C. Kupisiewicz, *Podstawy dydaktyki*, Warszawa 2005, s. 92.

<sup>56</sup> M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia*, Lublin 2010, s. 222.

i mówieniu artystycznemu, środkami ekspresji zarówno muzycznymi, jak plastycznymi”<sup>57</sup>, jest – w przypadku niektórych analogowych tekstów cybernetycznych – częściowo albo kompletnie niewykonalna. Proces, któremu zwyczajowo poddaje się każdy poetycki utwór, tutaj jest trudny do realizacji.

Dzieje się tak ze względu na specyficzną organizację formy i semantyki niektórych analogowych tekstów cybernetycznych. Mówię o nietypowym układzie pisarskich znaków, szczególnie liter, cyfr, znaków interpunkcyjnych, graficznych symboli, oraz ich oryginalnych znaczeń. Forma i semantyka analogowego tekstu cybernetycznego często jest dyspersyjna (rozszczepiona, rozproszona, rozdzielona), anarchiczna (rozprężona) oraz nielinearna (nieliniowa, nieciągła). To wywołuje albo trudność w samodzielnym zapamiętaniu i odtworzeniu, albo niemożność samodzielnego zapamiętania i odtworzenia analogowego tekstu cybernetycznego. Rodzi to u odbiorcy symboliczną amnezję następczą (niepamięć następczą). Podmiot nie może odtworzyć informacji, ponieważ jej nie zakodował.

Przykładem specyficznej organizacji formy i semantyki, która powoduje symboliczną amnezję następczą (niepamięć następczą), jest analogowy tekst cybernetyczny, który – w tomie *U-man i masa* (2010) – został przez Romana Bromboszcza oznaczony sygnaturą 3. Utwór zbudowano nie tylko z pojedynczych symboli, które są charakterystyczne dla pisma, oraz liter, ale także z cyfr. Zróznicowano także czcionkę w zapisie użytych nośników sensu.

---

<sup>57</sup> Tamże.

(Niedosłyszalnie poległy w zatrasku)

^.&.\*  
 \*.\*(\*)\*\*&  
 ((..(..))  
**666,**

Uśpieni bo0.00

D o l - k i e  
 M O R e E a  
 O k k e r e a s  
 E w w l l e a h

Mosz? Mom. No to  
 p.y.K Kpi Piuk.

To mami.

To TeŻ.

42

Grafika 29. R. Bromboszcz, 3. [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 42.

### 5.3. Szczegółowe środki korespondencji – tekst

#### **Zapis automatyczny (*l'écriture automatique*)**

*Manifest surrealizmu* (1924) i *Drugi manifest surrealizmu* (1930) to programowe deklaracje, które stworzył André Breton. Francuski pisarz, poeta, teoretyk jako pierwszy wprowadził pojęcie *zapisu automatycznego*<sup>58</sup>. Określono nim formę – mówionej, pisemnej lub innej dowolnej – ekspresji powstałej za sprawą myśli, których nie powinno się kontrolować. Breton wyjaśnia sposób, w jaki winno się to toczyć.

Obrawszy sobie miejsce jak najbardziej sprzyjające skupieniu ducha nad samym sobą, przygotuj przybory do pisania. Wprowadź się w stan bierny, odbiorczy, jak dalece stać cię na to będzie. Zapomnij o swoim talencie, o swoich zdolnościach, jak również o talencie

<sup>58</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, teksty wybrał A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 77.

innych osób. Powiedz sobie, że literatura jest jedną z najsmętniejszych dróg, które prowadzą do wszystkiego. Zaczynaj szybko pisać bez ustalonego tematu, tak szybko, aby nic nie zachować w pamięci i nie dopuścić do siebie pokusy odczytania tego, coś dotąd napisał. Pierwsze zdanie przyjdzie łatwo, prawdą jest bowiem, że w każdej sekundzie jest jakieś zdanie obce naszej myśli świadomej, domagające się ujawnienia. Dość trudno powiedzieć coś bliższego na temat następnego zdania; niewątpliwie to zdanie uczestniczy równocześnie w naszej działalności świadomej i w innej, jeśli się przyjmie, że fakt napisania pierwszego zdania jest w minimalnym stopniu percypowany. Co to cię zresztą obchodzi? Na tym głównie polega znaczenie gry surrealistycznej. W każdym razie przestankowanie z pewnością nie sprzyja absolutnej płynności toku, choć wydaje się równie konieczne, jak rozkład węzłów akustycznych na drgającej strunie. Ciągnij dalej, jak długo zechcesz. Zdaj się na niewyczerpane źródło podszeptu. Jeśli grozi ci najście milczenia, następstwo choćby drobnego błędu, można być powiedzieć – błędu nieuwagi, urwij bez wahania zbyt jasną linię. Po słowie, którego obecność wydaje ci się podejrzana, połóż jakąkolwiek literę, niech to będzie litera l, na wszelki wypadek l, wprowadź dowolność, traktując to jako pierwszą literę następnego słowa<sup>59</sup>.

*L'écriture automatique* – przy całej swojej spontaniczności i nieprzewidywalności – jest techniką, którą Breton w miarę konkretnie opisał. Po pierwsze, zakłada się tu fizyczne wyłączenie ze świata zewnętrznego, izolację, która ma sprzyjać skupieniu. Osiągnąwszy to skupienie podmiot nie powinien zbyt zagłębiać się we własne myśli. Bardziej od nich liczy się po prostu niezaplanowane działanie – pisanie niededukcyjne, szybkie, nieprzerywane, bez konkretnych ram czasowych.

Celem tej techniki jest stworzenie niezależnego wytworu działalności psychicznej, wymykającego się stałym kryteriom normatywnym dotyczącym wypowiedzi artystycznej<sup>60</sup>. *L'écriture automatique* jest wykorzystywane także przy tworzeniu analogowej poezji cybernetycznej. Wspomina o tym sam Roman Bromboszcz: „Posługuję się pisaniem automatycznym, w oparciu o zadane procedury”<sup>61</sup>. Z wyznania cybernetyka wynika, że używa on omawianej techniki w sposób niedosłowny. W pierwotnym założeniu ta technika jest bowiem nader ekspresyjna, odbywa się w atmosferze „twórczego zapału”.

Takie zachowanie jest niepodobne u Bromboszcza, który metodycznie dąży raczej do stworzenia tekstu o stopniowalnych, kontrastujących, reintegrujących ciągach z zachowaniem zasad leksykalno-semantycznych i składniowych, które są imitowane

---

<sup>59</sup> Tamże, s. 81–82.

<sup>60</sup> Tenże, *Drugi manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk [w:] tamże, s. 136–137.

<sup>61</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.



poprzez autorską kontrolę. To, co surrealiści uzyskali w przyływie pasji, Bromboszcz zrealizował za pomocą reguł.

### **Metoda *cut-up***

Aby omówić metodę *cut-up*<sup>62</sup>, należałoby odwołać się do twórczości Tristana Tzary, założyciela dadaistycznego Cabaret Voltaire. Wymyślił on zabawę poetycką polegającą na tworzeniu wiersza za pomocą losowania słów z kapelusza. Mimo iż taki sposób kreacji poetyckiej się nie przyjął, miał on w późniejszych latach pewnych naśladowców. Jego kolega i surrealista André Breton dążył do tego, aby losowe wyciąganie słów z kapelusza zastąpić niekontrolowanym „wyciąganiem” słów z podświadomości. W 1959 roku działania Tzary znalazły swojego kontynuatora w osobie Briona Gysina, który pociął prasowe artykuły na fragmenty i podobnie jak poeta-rebeliant w sposób losowy ułożył z nich nową całość. Nazwano ją *Minutes to Go*. Jest to tytuł utworu, który jako pierwszy został stworzony metodą *cut-up*.

William Seward Burroughs, który ukuł to pojęcie, stwierdza, że pisarstwo – generalnie – jest tworzone w oparciu o technikę *cut-up*. Każdy z artystów dosłownie lub symbolicznie wycina z całości fragmenty, z których układa nową formę.

Zdaniem amerykańskiego poety metoda *cut-up* opiera się na takiej losowości, która przypomina tę generowaną przez komputer. Aby to pokazać, powołuje się na Johna von Neumanna, który proponuje przeniesienie *cut-up* do gry i strategii wojskowej, ale tak naprawdę jest ona wykorzystywana na wielu polach artystycznych. Zalicza się do nich – według Burroughsa – także muzykę i film.

Nie dziwi zatem jej zastosowanie także w poezji cybernetycznej.

Analogowo wytwarzana entropia to nożyczki i klej. Cyfrowe entropie możemy wytwarzać za pomocą maszyn, które mają „cut up” wmontowane w strukturę tego, co wykonują. Cięcie jest podstawową jednostką praktyczną entropii. Rozcinanie i klejenie to dwie podstawowe funkcje, które możemy uruchomić w odniesieniu do wybranych źródeł: gazety, swojej intuicji, losowości, tekstu literackiego. Parokrotnie rozcinałem wiersze innych i montowałem je na nowo, odejmując coś, często jakąś formę gramatyczną. Stawały się nie do rozpoznania, na pewno lepsze (bogatsze) w rzadziej występujące zestawienia. Niekiedy te zestawienia przybierały postać anakoluty (tak też postępuje Podgórn), niekiedy anagramu. Jeśli wystarczy zdjąć 33%, to niewiele potrzeba by „oślnić” odbiorcę. W praktyce zdarza się to rzadko, ale nie winiłbym o to teorii. Myślę, że mamy dość konkretne oczekiwania co do poezji i to one wyznaczają ramy „adekwatności”. Trudno znieść nawyk

---

<sup>62</sup> W. S. Burroughs, *The Cut Up Method* [w:] *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, ed. by L. Jones, New York 1963, s. 345.

w postępowaniu poprzez natchnienie i pewną drogą jest korzystanie z czyichś tekstów, by je kawałkować. Odnajdywanie prawdopodobieństw odbywa się za pomocą słuchu. Wiemy, które zestawienia są rzadsze, część z nich nazywamy żywą metaforą, część z nich jest nam obojętna, a część burzy nasze oczekiwania<sup>63</sup>.

U Bromboszcza metoda *cut-up* ma szczególne znaczenie, jest bowiem techniką, dzięki której twórca ten wchodzi w polemikę z tradycją literacką. Zabiegi na wierszach wielkich wieszczów służą przede wszystkim zniekształceniu ich formy, ale i znaczenia, które Bromboszcz wykrzywia, kontruje. To dowodzi przede wszystkim plastyczności języka, którego nie da się do końca zamknąć w okowach konwencji językowych.

Z drugiej strony, opisywana technika kojarzy się także bezpośrednio z hipertextem – systemem pociętym na leksje, które są następnie łączone. *Cut-up* jest zatem poetyką fragmentaryczności. W czasach, w którym osiągnięcie pełni jest niemożliwe do zrealizowania, to ono wydaje się dawać jednostce stabilność.

### **Montaż**

Istotą montażu jest logiczne połączenie wielu różnych elementów, w efekcie czego powstaje najczęściej wielokrotnie złożony wytwór<sup>64</sup>.

Z powyższego czerpie także poezja cybernetyczna. Powstaje ona – jak stwierdza Roman Bromboszcz – w toku automatycznego, generatywnego tworzenia „w oparciu o montaż”<sup>65</sup>.

Co ważne, w przeciwieństwie do metody *cut-up*, jest on mniej eksperymentalny, bardziej przemyślany i zaplanowany i ma typowo pragmatyczny wymiar. Co najlepiej wyraża hipertext, którego mechanizm opiera się na montażu. Elementy systemu, tak mnożone i różnorodne, są tu ze sobą zestawiane zawsze na drodze pewnych reguł.

Ciekawym przykładem montażu u Bromboszcza są kaligrama, np. *Mikro*<sup>66</sup> z tomu *U-man i masa*, w ramach którego tekst jest wpisywany w obraz (wizualizowanie

---

<sup>63</sup> R. Bromboszcz, *Cybernetyka w praktykach kulturowych*, [online], rozm. przepr. P. Koziół, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:

<<http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html>>.

<sup>64</sup> J. Zawora, *Podstawy technologii maszyn*, Warszawa 2001, s. 403.

<sup>65</sup> R. Bromboszcz, „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.

<sup>66</sup> Tenże, *Mikro* [w:] tegoż, *U-man...*, dz. cyt., s. 15.

treści). Mowa tu o ciągłej relacyjności języka, któremu ze względu na swoją wewnętrzną złożoność i specyficzność trudno jest stworzyć jasny przekaz. Każdy komunikat stanowi układ zamknięty, którego treść i forma pracuje wewnątrz, ale także i na zewnątrz. Na tym drugim poziomie kwestia odbioru znacząco się komplikuje. Montażowi podlegają zatem nie tylko elementy tworu, ale także jego język. Niekontrolowany rozwój tego procesu może powodować chaos.

### Remiks

Remiks – pojęcie najczęściej związane z muzyką hip-hop – może być rozumiane jako zmodyfikowana wersja oryginalnego utworu muzycznego<sup>67</sup>. Inna koncepcja, jaką opisali Anna Nacher, Michał Gulik, Paulina Kaucz, mówi, że należy spojrzeć na remiks trochę szerzej, np. w kontekście cyrkulacji tekstów w dobie mediów cyfrowych, procesu twórczego, taktyki odbiorczej (polecenie „kopiuj-wklej”), w perspektywie takich pojęć jak: oryginalność, autorstwo, podmiotowość, lokalność, wirtualność, subwersja<sup>68</sup>. Chodzi zatem o ingerowanie w pierwowzór, które stało się jedną z głównych technik tworzenia we współczesnych czasach.

W przypadku cybernetyków na twórczy aspekt takiej praktyki wskazuje *Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8*, programowa deklaracja, w której Leszek Onak, Łukasz Podgórn, Roman Bromboszcz, Piotr Puldzian Płucienniczak i Tomasz Pułka odnoszą się do funkcji tego zjawiska: „Remiksujemy wszystko, co się (nie) rusza! Przetwarzanie istniejących treści to zn#komity sposób na aktywne i satysfakcjonujące obcowanie z tradycją”<sup>69</sup>.

Najlepszym tego przykładem jest analogowa grafika *Połączony*<sup>70</sup> z tomu *U-man i masa*, w której artysta wchodzi w polemikę z produktem swojego świata. Do znaku pisarskiego [ @ ], wykorzystywanego m.in. w adresie poczty elektronicznej, dołączono odnoża symbolizujące elementy rozrastającego się układu nerwowego. Bromboszcz tym samym ożywia komunikację cyfrowo-sieciową, wskazuje na jej podmiotowość, która na ekranie, w stosie ikonek, może się gubić.

<sup>67</sup> R. Miszczak i in., *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2005, s. 36.

<sup>68</sup> A. Nacher i in., *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu [w:] Remiks. Teorie i praktyki*, pod red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011, s. 7–8.

<sup>69</sup> *Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://śc-ch.pl/manifest/>>.

<sup>70</sup> R. Bromboszcz, *Połączony* [w:] tegoż, *U-man...*, dz. cyt., s. 73.

## Kryptogram

Kolejnym istotnym dla omawianego gatunku pojęciem jest *tekst szyfrowany*. Jak dowodzą J. A. Pomykała i J. M. Pomykała, kryptografia jest nauką o metodach sekretnego przesyłania wiadomości i zabezpieczeń dostępu do informacji:

Tajność oznacza tu, że wiadomość jest trudna do odczytania (rozszyfrowania) przez osobę nie znającą tzw. klucza rozszyfrowującego. [...] Szyfrowanie to proces przekształcania tekstu jawnego (otwartego) w kryptogram<sup>71</sup>.

Za kryptogramy można uznać także niektóre z utworów należących do poezji cybernetycznej. Autor koduje w nich informacje. Aby je w pełni odczytać, należy – jak w kryptogramie – znaleźć klucz rozszyfrowujący.

Zarówno jawna informacja, jak i jej zaszyfrowana postać może, ale wcale nie musi, być zapisana za pomocą tego samego zbioru znaków, czyli alfabetu. W przypadku cybernetycznych utworów alfabet jest jednak najczęściej budulcem formy i semantyki komunikatu. Inaczej rzecz ujmując, zewnętrzna i wewnętrzna warstwa danych – zarówno przed, jak i po zaszyfrowaniu – najczęściej ma postać słowną.

Aby zakodować komunikat, cybernetyczny poeta korzysta również z cyfr. Mogą one samodzielnie utajniać informację. Obok nich występują litery, ale rzadko służą one szyfrowaniu – są raczej fragmentami jawnej informacji, w którą wprzęgnięto cyfry.

Dobitnym przykładem tego jest analogowy tom poetycki *918-578*. Twory, które w nim zawarto, przypominają kryptogramy.

9r8w0 n132g0dn3 odm8w18ć  
N8uk8 w0lność1 p0trz3buj3  
P8ństw0wych pr8wd kt0rym1 s8 r8zy<sup>72</sup>

Kryptogram jest techniką tworzenia, która wprowadza dodatkową enigmatyczność do i tak już mocno złożonego i zawilego dzieła. Staje się też pewnym konceptem, który generalnie rozszerza metody kreacji tekstu, co leży w domenie

---

<sup>71</sup> J.A. Pomykała, J. M. Pomykała, *Systemy informacyjne. Modelowanie i wybrane techniki kryptograficzne*, Warszawa 1999, s. 113.

<sup>72</sup> R. Bromboszcz, *odm8w18ć w13c 7ym* [w:] tegoż, *918-578*, dz. cyt., s. 5 (fragment).

omawianego gatunku. Jego przedstawiciele poszukują ciągle nowych sposobów na wyrażanie aspektów komputerowo-internetowego świata, z użyciem kodowania.

### **Konstelacja**

Pojęcie *konstelacji* ukuł Eugen Gomringer. Odniósł je do poezji konkretnej, definiując jako najprostszą „możliwość ukształtowania poezji opartej na słowie<sup>73</sup>”. Wiąże się to z pewnym porządkiem wypowiedzi językowej, zbudowanej z grupy wyrazów o ustalonych wewnętrznie przez autora relacjach, których odczytanie zostawiał odbiorcy. Pojęcie *konstelacji* implikuje pełnię i totalizm całości znakowej wraz z oddaniem najmniejszych zależności między znakami.

Gomringer – według Bromboszcza – programowo projektował taki rodzaj odbioru, który uwzględniał „wielokierunkowość powiązań znaków”<sup>74</sup>. Relacje, jakie zachodzą między nimi, są – w poezji konkretnej, w konstelacji – ważniejsze od przekazywanych przez nie sensów. To oznacza, że materia góruje nad semantyczną warstwą języka.

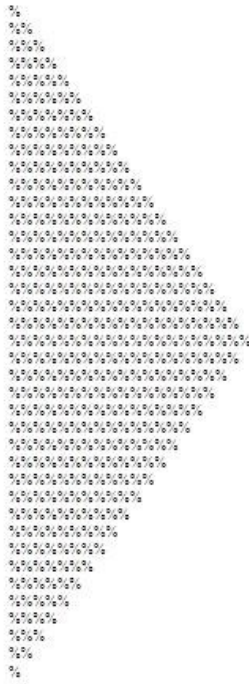
Za konstelację można uznać twór 6. i 7. Oba zostały umieszczone w analogowym tomie cybernetycznym *U-man i masa* Romana Bromboszcza.

---

<sup>73</sup> J. Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6, s. 45.

<sup>74</sup> R. Bromboszcz, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 68.

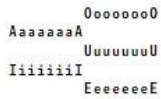
6.



45

Grafika 30. R. Bromboszcz, 6. [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 45.

7.



46

Grafika 31. R. Bromboszcz, 7. [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 46.

## 5.4. Szczegółowe środki korespondencji – obraz

### Op-art

Op-art jest skrótem od *optical art* – kierunku we współczesnej sztuce rozwijającym się od połowy lat 50.<sup>75</sup>, którego reprezentanci (np. Victor Vasarely, Ryszard Anuszkiewicz, Bridget Riley) wywołują złudzenia optyczne, w szczególności ruchu i głębi. Ten pierwszy jest osiąganym przez zwielokrotnienie figur geometrycznych i użycie odpowiedniej kombinacji barw (kinetyzm form).

Z nurtu czerpie także poezja cybernetyczna. W analogowym tomie cybernetycznym *U-man i masa* Roman Bromboszcz umieścił grafikę, która przypomina op-artowskie twory. Mowa o *tri repetae*<sup>76</sup> wykazującym podobieństwo z dziełem *Folkokta* (1973) oraz *Zur-3* (1976), które stworzył Vasarely.

Celem tego typu tworu jest przede wszystkim zaskoczenie, zdezorientowanie odbiorcy, w efekcie prowadzące do rozszerzenia jego pola widzenia z jednoczesnym

---

<sup>75</sup> Zob. R. Parola, *Optical Art: Theory and Practice*, New York 1969. Zob. *Op-art* [w:] *Leksykon malarstwa od A do Z. Od początków do współczesności*, tłum. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, pod red. P. Szuberta, P. Trzeciaka, Warszawa 1992, s. 538. Sztuka op-artu jest *de facto* ideową patronką całej mojej pracy. Kategoria złudzeń analogowych, którą się posługuje, pozwala bowiem na uprawomocnienie działania elementów hipertekstu „na papierze”. Rzecz w tym, iż analogowa poezja cybernetyczna wykorzystuje takie zabiegi tekstowe, obrazowe i dźwiękowe, które wywołują złudzenia, zniekształcone interpretacje bodźców zewnętrznych, wskazujące na złożony mechanizm procesów postrzegania, mających charakter nie statyczny, a dynamiczny, procesualny, a zatem też kinetyczny. Złudzenia wywołują analogowy ruch, któremu podlegają specjalnie ukształtowane w tym celu środki wyrazu. Analogicznie do ludzkich zmysłów pobudzają złudzenia percepcyjne: wzrokowe, słuchowe, dotykowe, węchowe, smakowe. Duży wpływ na ich powstanie ma wyobraźnia, twórczo i konstruktywnie formułująca – ze śladów uprzednich doświadczeń i stworzonych wcześniej obrazów – nowe konstrukty. Generalnie, wyobraźnia i złudzenia jako specyficzne aktywności mózgu, choć mocno subiektywne, są aktywowane podczas recepcji analogowego tworu cybernetycznego, po to, aby dostrzec pracę hipertekstu, jego elementów, o czym szczególnie zaświadcza – ugruntowana na obu tych zjawiskach – leksja jako indywidualna i efemeryczna jednostka lektury. Jej zaistnienie jest ściśle związane z inteligencją percepcyjną, prezentującą sposoby modyfikacji rzeczywistości przez ludzki umysł. Zob. A.S. Reber, *Złudzenie* [w:] *Słownik psychologii*, pod red. I. Kurcz, K. Skarżyńskiej, Warszawa 2000, s. 885, tenże, *Wyobraźnia* [w:] tamże, s. 846–847. B.B. Wachler, *Inteligencja percepcyjna. Jak mózg tworzy iluzje i złudzenia*, tłum. M. Grała-Kowalska, Warszawa 2019.

<sup>76</sup> Zob. R. Bromboszcz, *tri repetae* [w:] tegoż, *U-man...*, dz. cyt., s. 76.

skupieniem na szczegółach. Stosuje się tutaj geometryczne wzory, których kształt, wielkość i długość jest deformowana, wskutek czego powstają złudzenia optyczne dające wrażenie głębi, ruchu, rzutujące na ogólną przestrzenność obrazu. Wykorzystuje się tutaj kontrast barw. Tego typu sztukę tworzy się w oparciu o matematyczne reguły, określające kształty, proporcje, kolory, porządek, napięcia, które tworzą *de facto* abstrakcyjne dzieło – kalejdoskopowy efekt hipnotyzujący odbiorcę. Op-art był dla cybernetycznej grafiki szansą na pogłębienie stanu jego immersji (zanurzenia) w dzieło, uczenia patrzenia abstrakcyjnego z różnych perspektyw.



Grafika 32. V. Vasarely, *Folkokta*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/folkokta-a-XqlAi5dD3o5MsKgDvhClcg2>>.





Grafika 33. V. Vasarely, *Zur-3*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/zur-3-a-hueGTXTg1nxqb7QBsgns6g2>>.

### **Unizm**

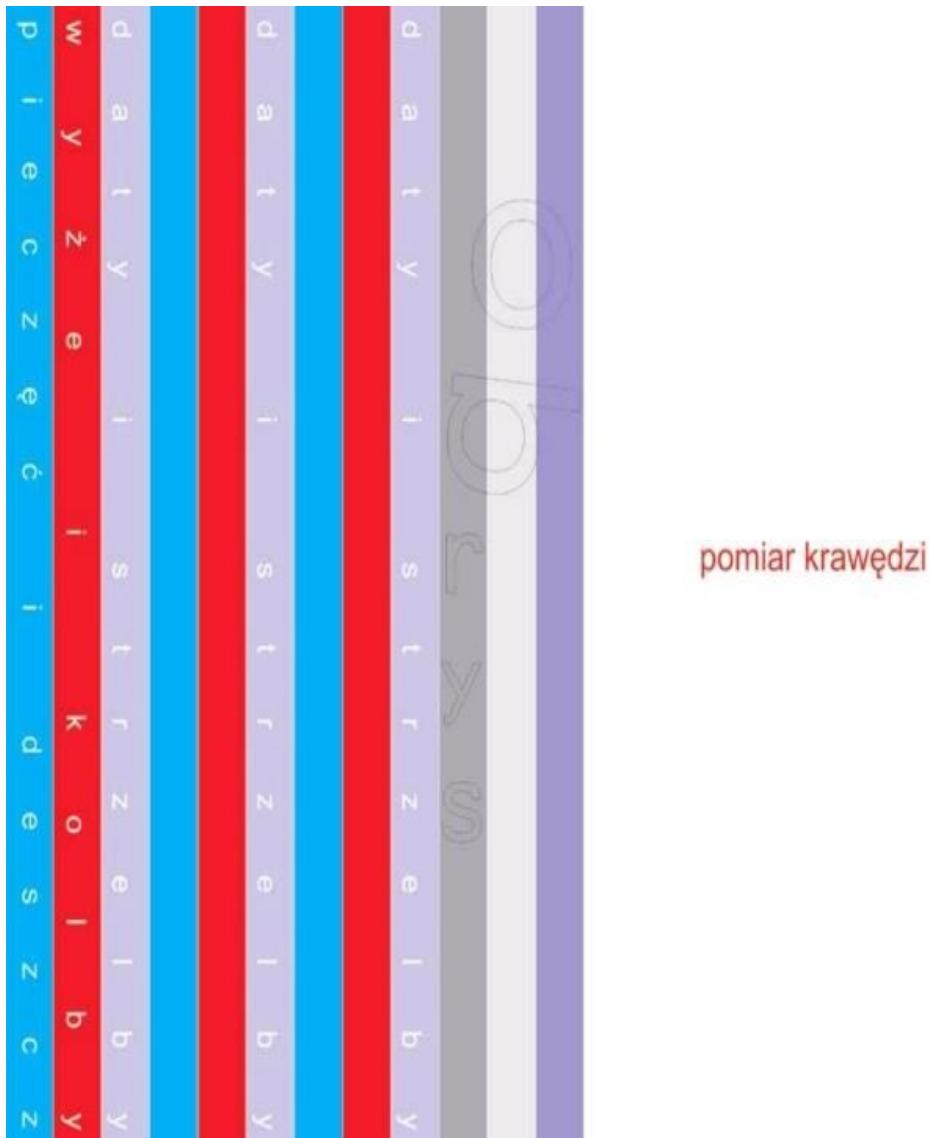
Koncepcja unistyczna Władysława Strzemińskiego to próba wyrażenia świata wyłącznie za pomocą podstawowych elementów plastycznych: koloru, kształtu, podziału płaszczyzny obrazu, za pomocą których tworzy się kompozycję jednorodną, złożoną z elementów abstrakcyjnych, ale stwarzających wrażenie powierzchni absolutnie płaskiej, pozbawionej głębi i dynamiki. Dla grafiki cybernetycznej była to szansa na stworzenie dzieła pozaczasowego, operującego wyłącznie pojęciem przestrzeni, tak mocno kojarzącej się z hipertekstem w stanie spoczynku, na poziomie pojedynczej leksji, gdy przestrzeń ta wydaje się płaska i statyczna.

Miernikiem formy dzieła malarskiego według artysty jest bowiem jego jedność oraz środki zmierzające do jej wytworzenia<sup>77</sup>. Chodzi o równomierność wszystkich elementów kompozycji, np. równomierne ułożenie figur geometrycznych: wszystkich jego elementów, form, proporcji, co podkreśla ich związek z matematyką. Kształty powinny być związane z powierzchnią. Wszelkie próby udynamicznienia obrazu są zakazane. Jego barwy powinny być dobierane na zasadzie podobieństw, nie kontrastów. Dzieło powinno być płaskie.

Z założeń unizmu czerpią również twórcy analogowych grafik cybernetycznych, przypominających unistyczne kompozycje Strzemińskiego. Przykładem jest grafika *Obrys i pi.*

---

<sup>77</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm* [w:] tegoż, *Pisma*, zebr., oprac., wstępem i koment. opatrzyła Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 44.



Grafika 34. R. Bromboszcz, *Obrys i pi* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 71.

Analogowa grafika cybernetyczna *Obrys i pi* nawiązuje do unizmu w sposób pośredni i fragmentaryczny. Obrazowe dzieło, które stworzył Bromboszcz, nie jest bowiem w pełni unistyczną kompozycją. Jego elementy tylko do niej nawiązują, na przykład część, w której umieszczono kolejno pasy: niebieski, czerwony, jasnofioletowy, niebieski, czerwony, jasnofioletowy, niebieski, czerwony, jasnofioletowy, ciemnoszary, jasnoszary i ciemnofioletowy. Każdy z nich został ułożony pionowo. Na niektórych pasach widnieją napisy.

Najważniejsza jest jednak równość. Tyczy się ona wszystkich fragmentów przestrzeni, gdzie umieszczono kolorowe pasy. Obszar, jaki zajmuje jeden z nich, jest tak samo ważny jak inne. Podobnie przedstawia się rozmieszczenie formy. Prostokątne pasy są ułożone jednolicie i scalają się ze sobą. Powstała całość integruje się

z powierzchnią, czego dowodzi układ pasów. Każdy z nich ciągnie się od górnej do dolnej krawędzi grafiki. Zatem ta część również nie jest dynamiczna. Pasy istnieją współrzędnie i niezależnie, dzięki czemu czas – moim zdaniem – został „zatrzymany”.

Ważne są także kolory pasów. Pierwszy – licząc od lewej strony – jest niebieski, drugi – czerwony, trzeci – jasnofioletowy, czwarty – niebieski, piąty – czerwony, szósty – jasnofioletowy, siódmy – niebieski, ósmy – czerwony, dziewiąty – jasnofioletowy. Trzy pierwsze kolory pasów tworzą układ dwukrotnie powielony – czwartemu, piątemu, szóstemu oraz siódmemu, ósmemu, dziewiątemu pasowi przyporządkowano kolejno kolory pierwszego, drugiego, trzeciego pasa. Dzięki temu ta część grafiki ulega kolorystycznemu zjednoczeniu. Odpowiada za nie także rozmieszczenie barw. Obrót grafiki o 90° w prawo zmienia ułożenie kolorowych pasów. W ten sposób nawiązuje się do unistycznej techniki rozmieszczania barw, gdzie układa się je w poziomej linii. Dodatkowo, barwy, którymi wypełniono pasy, są – jak chciał Strzemiński – rozmaite. O równo napiętych kolorach mówi się zaś wtedy, kiedy zauważy się ich niezmienną powtarzalność. Trudno gdzie indziej dostrzec tę własność barw, co nie oznacza, że w ogóle się do niej nie odniesiono. Wręcz przeciwnie, mam wrażenie, że Bromboszcz studiował unistyczną zasadę po to, aby zaprezentować jej przeróbkę. Zawiera się w niej stara i nowa treść. Ponadto, kolor jest – w tej części Bromboszczowskiego obrazu – odgradzany. Odpowiadają za to linie, tworząc jednobarwne pasy. Kolor ich nie przekracza. Część analizowanej grafiki jest również jednolita i płaska. Osiąga się to poprzez jednoznaczność wyrazu linii oraz koloru. Podsumowując, gdyby wyłączyć z analizy tekst, to pozostaną elementy charakterystyczne dla koncepcji Strzemińskiego.

### **Kompozycja przestrzeni**

Koncepcja rzeźby jako kompozycji przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego jest próbą przełamania granicy, jaka istnieje między zwartą bryłą a otoczeniem. Dążono bowiem do ich wzajemnego przenikania się. Dla poezji cybernetycznej i hipertekstu oznaczało to pozbycie się ich centralności, rozszerzeniu dzieła do nieskończonej przestrzeni, co pozwala dostrzec ów system w otaczającej przestrzeni, ratyfikuje związek człowieka z maszyną, czyni go zasadnym w dobie nowych mediów, wszystko to bowiem tworzy całościową, komplementarną kompozycję.

Według Kobro i Strzemińskiego rzeźba jest kompozycją organicznie związaną z przestrzenią<sup>78</sup>. To czysta i klarowna forma, powstająca w oparciu o zasady logiki i matematyki. Dzięki nim uzyskuje się uporządkowaną oraz spójną całość. Stanowi ona miarowy układ. Ogólnie rzecz ujmując, rzeźba jest geometryczną i abstrakcyjną formą.

Wykładnię Kobro da się przełożyć także na analogową poezję cybernetyczną.

Za exemplum pierwszego posłuży mi zbiór *Hz* (2011). Jest on teką z dwustronnie zadrukowanymi kartami, do których dodatkowo dołączono płytę CD. Analogowy tom cybernetyczny jest – tak samo jak rzeźba – trójwymiarowy. Uznając, iż jest to kluczowa cecha potrzebna do stwierdzenia, że przedmiot jest rzeźbą, a nie obrazem lub grafiką, oraz przez wzgląd na trudności z ustaleniem normatywnej definicji rzeźby (zgodnie z propagowaną przez awangardę wolnością, można nią uczynić niemal wszystko) wątpliwości nie powinno budzić istnienie estetycznych podobieństw. Mowa tu zwłaszcza o przestrzenności.

Analogowy tom cybernetyczny formalnie przypomina tekę. Stanowi ona – tak samo jak rzeźba – byt konkretny. Chociaż przestrzenność jest kategorią inaczej rozumianą przy interpretacji utworu literackiego, a inaczej przy interpretacji dzieła sztuki, wyraźnie stanowi ona w obu przypadkach wartość fundamentalną. „Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy związanej z przestrzenią”<sup>79</sup>. Powyższe słowa dadzą się odnieść także do refleksji wokół analogowej poezji. Dlaczego? Karty z *Hz* można – po rozpakowaniu – dowolnie organizować. Mowa o tworzeniu rozmaitych układów. Powstają one w przestrzeni. Układy z kart mogą stać do niej w sprzeczności lub – jak chce tego Kobro – współgrać z nią. Tej drugiej opcji dodatkowo sprzyja kształt kart. Bez względu na to, co na nich umieszczono, są proporcjonalne, harmonijne. Mają bowiem kształty regularnych kwadratów, których długości boków są równe. Odbiorca tworzy w tej przestrzeni różne układy, co prowadzi do zmienności analogowego dzieła cybernetycznego. O tej własności pisze też Kobro.

---

<sup>78</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [w:] *Katarzyna Kobro, N. Strzemińska*, Warszawa 2004, s. 75.

<sup>79</sup> J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 70.

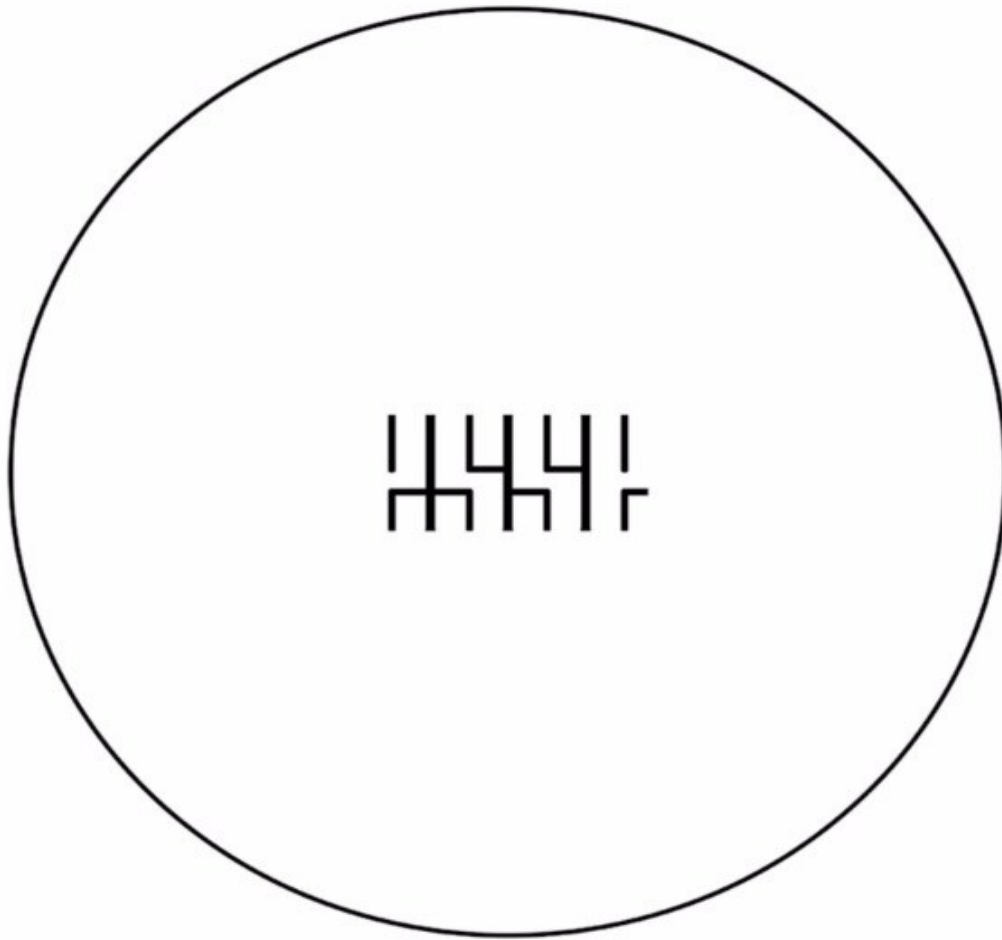
Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru, tzn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Rzeźby i architektury nie należy ujmować wyłącznie, jako rzeczy statycznej, składającej się z 4 stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie. (...) Rzeźba, ponieważ jest rzeczą do oglądania z kilku stron i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego niż poprzednia, przeto podwójnie zawiera pojęcie ruchu. Jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie. To jest jej prawda przyrodzona, to jest jej cecha istotna<sup>80</sup>.

*H*z będzie – tak jak rzeźba – zmieniać się, ponieważ odbiorca nie tylko ogląda karty tomu z rozmaitych stron, ale także tworzy z nich układy. To wszystko odbywa się – jak opisała Kobro – zarówno w przestrzeni, jak i w czasie, stanowiącym czwarty wymiar. Przyjąć można więc, że dzieło ów stan osiąga nie tylko wtedy, kiedy jest oglądane, ale także wtedy, kiedy jest przez odbiorcę przekształcane.

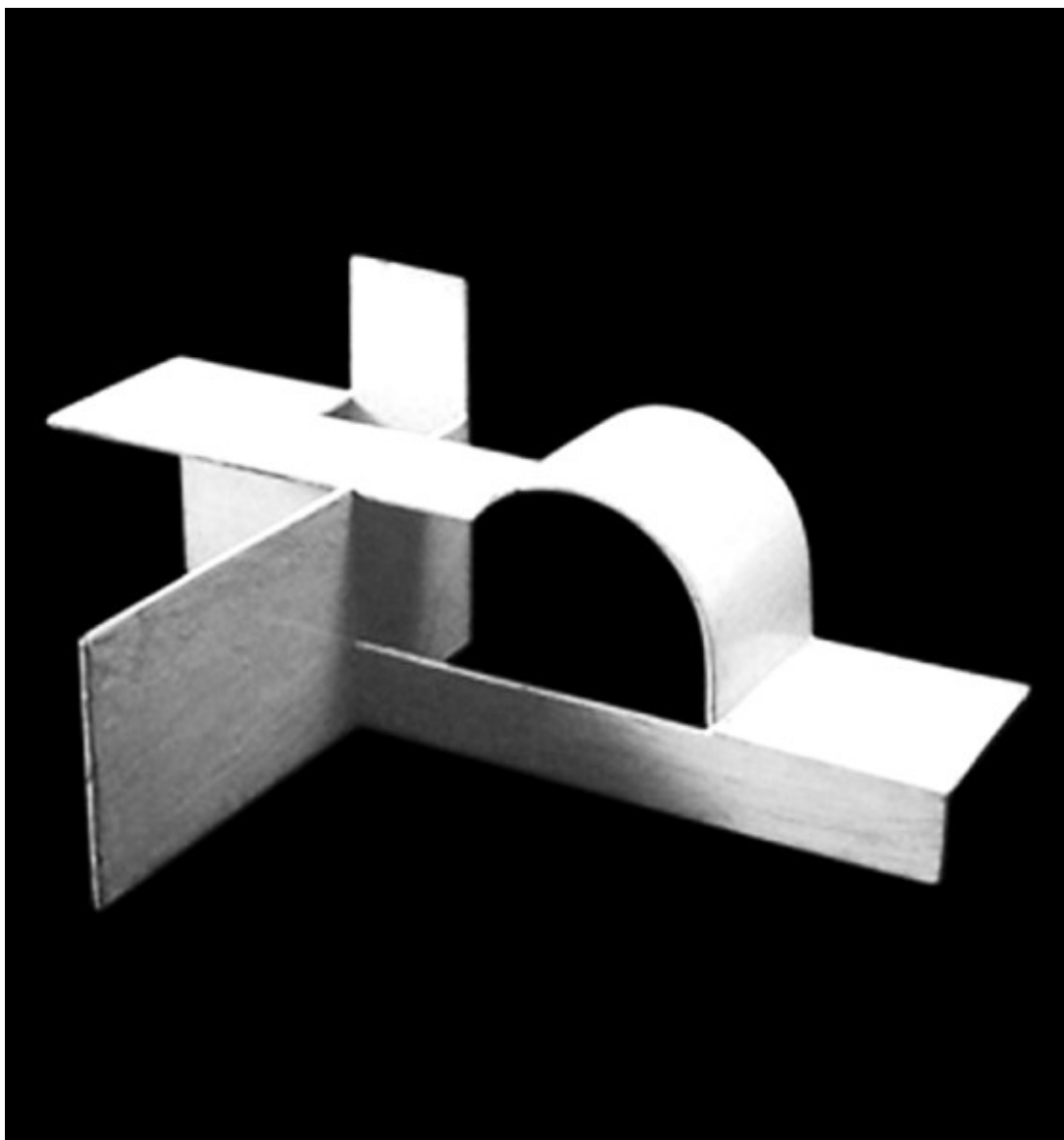
Elementy wykładni Kobro można przełożyć także na analogową grafikę cybernetyczną. Jest oczywiste, iż nie posiada ona – jak rzeźba artystki – trzech, a nawet czterech wymiarów. Grafika ta jest dwuwymiarowa. Ten fakt nie przekreśla jednak podobieństw, sztuka Bromboszcza inspirowana jest bowiem kształtami, które tak mocno akcentuje wykładnia Kobro. Analogowa grafika cybernetyczna przedstawia na płaszczyźnie papieru takie geometryczne figury, które rzeźba prezentuje w przestrzeni. Bromboszcz i Kobro wykorzystują zatem w sztuce geometryczne oraz abstrakcyjne formy. Dzięki nim osiąga się uporządkowane, wewnętrznie spójne kształty. Dowodem na to jest grafika *Esse* z tomu *U-man i masa* (2010), która – ze względu na łuki od koła oraz samoistne lub przecinające się linie – jest podobna do rzeźby *Kompozycja przestrzenna (8)* (1932) Katarzyny Kobro.

---

<sup>80</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja...*, dz. cyt., s. 69.



Grafika 35. R. Bromboszcz, *Esse* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 27.



Grafika 36. K. Kobro, Kompozycja przestrzenna (8), [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://temple-of-light.blogspot.com/2011/02/some-more-work-by-katarzyna-kobro.html?m=1>>.

### **Fowizm**

W dziełach fowistycznych<sup>81</sup> najważniejsze są kolory, które muszą być czyste i jaskrawe. Artysta dążył do uproszczenia środków wyrazu, nie stosował ich zbyt wiele, fowistyczne dzieło było płaskie. Ten efekt osiągnano równomiernym rozkładem napięć na obrazie, wynikających z barwnych kontrastów. Zrezygnowano także z realizmu i perspektywy.

---

<sup>81</sup> W. Lam, *Malarstwo na przestrzeni stuleci*, Warszawa 1972, s. 139–141.

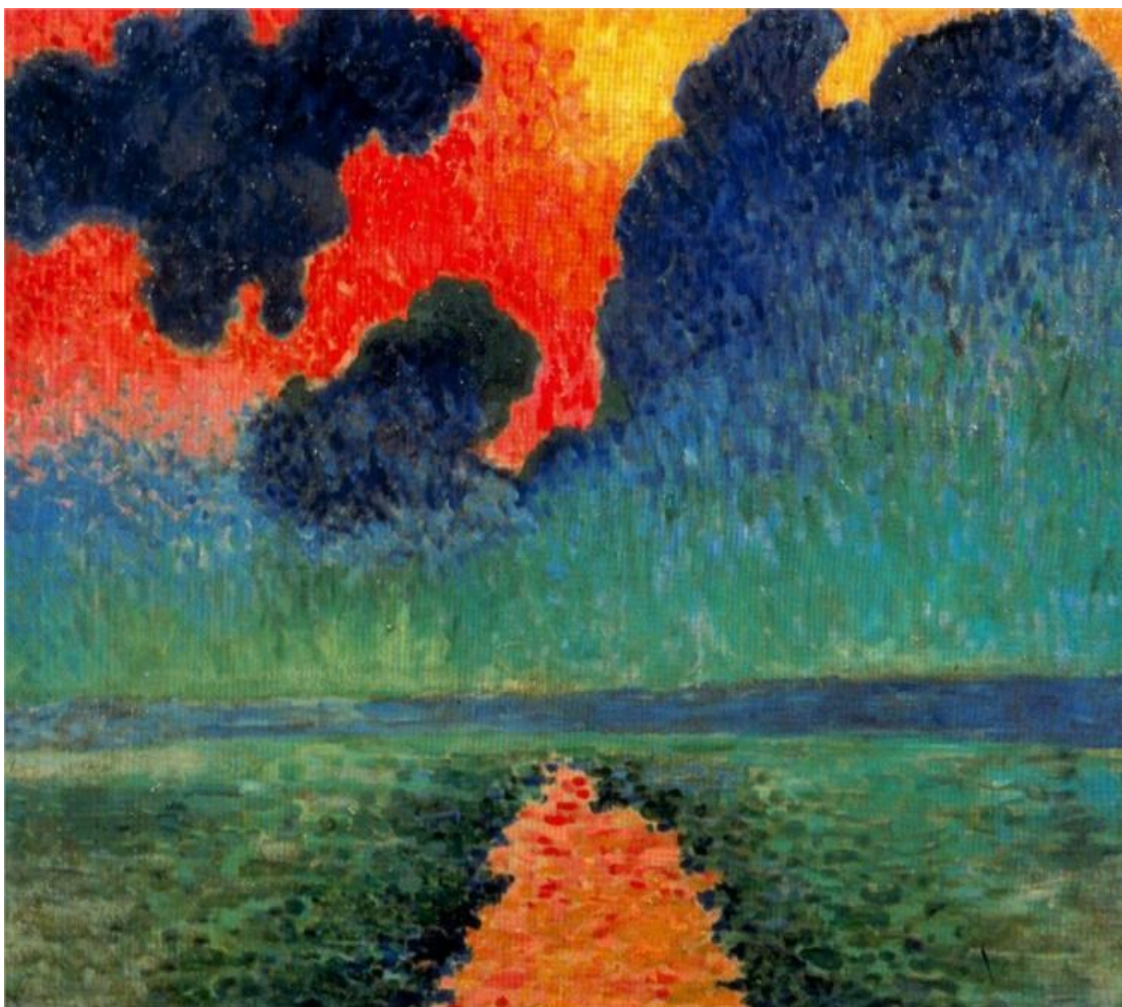


Fowizm dla grafiki cybernetycznej oznaczał przede wszystkim pokazanie nacechowania emocjonalnego ukazywanych obiektów. Barwa stanowiła jedyną formę ekspresji uczuciowej akceptowaną przez cybernetyków. Kolor zapośrednicza tu emocje, zdradzając uczuciowy stosunek autora, inaczej niż w przypadku powściągliwego słowa.

Przykładem jest *Średnik*, przy tworzeniu którego użyto czystych, nasyconych barw, ostrych, dysonansowych zestawień kolorystycznych, ażeby stworzyć płaską kompozycję, będącą *de facto* uproszczonym rysunkiem o katastroficznym wydźwięku (symbol ognia). Grafika ta, zamieszczona przez Bromboszcza w tomie *U-man i masa* (2010), jest podobna do obrazu *Refleksy na wodzie* (*Effect of Sun on the Water*) fowisty André Deraina (1906). Obaj artyści zaprezentowali swoje projekty w sposób uproszczony, wręcz graniczący z deformacją. Zarówno średnik, jak i pejzaż wyróżniają kontur, wewnątrz którego sugestywne i jaskrawe barwy tworzą wyrazistą fakturę. Wszystko to składa się na przedstawienie emocji, obrazu kipią żywiowością. Celem tego jest wyolbrzymienie zjawisk, potęgowanie ich cech. Słońce w pejzażu pokazuje swoją ognistą moc, a średnik, zdawałoby się znak nic nieznaczący, w tej postaci może stanowić istotny element, który poprzez swą wyrazistość i siłę potrafi odgrodzić człony złożonej konstrukcji zdaniowej, przez co figura pełni ważną funkcję zdaniotwórczą.



Grafika 37. R. Bromboszcz, *Średnik* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 70.



Grafika 38. A. Derain, *Effect of Sun on the Water*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/11/effect-of-sun-on-the-water-london-1906-by-Andre-Derain.jpg>>.jpg>.

### **Minimal art**

Propagator pojęcia *minimal art* Frances Colpitt określił minimalistycznymi dzieła, obrazy, abstrakcyjne rzeźby, w których dominuje kwadratowy moduł, kąt prosty, sześciąt jako kompozycyjne zasady sprowadzone do minimum<sup>82</sup>. Minimalizm – termin bliźniaczy – dotyczy artystów, których sztuka opiera się na filozoficznych przesłankach języka abstrakcji i kompozycyjnych zasadach<sup>83</sup>.

Richard Wollheim, oficjalny twórca pojęcia *minimal art*, po raz pierwszy użył go w czasopiśmie „Arts Magazine”. W 1965 roku opublikował tam artykuł pod takim

---

<sup>82</sup> M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003, s. 12.

<sup>83</sup> Tamże.

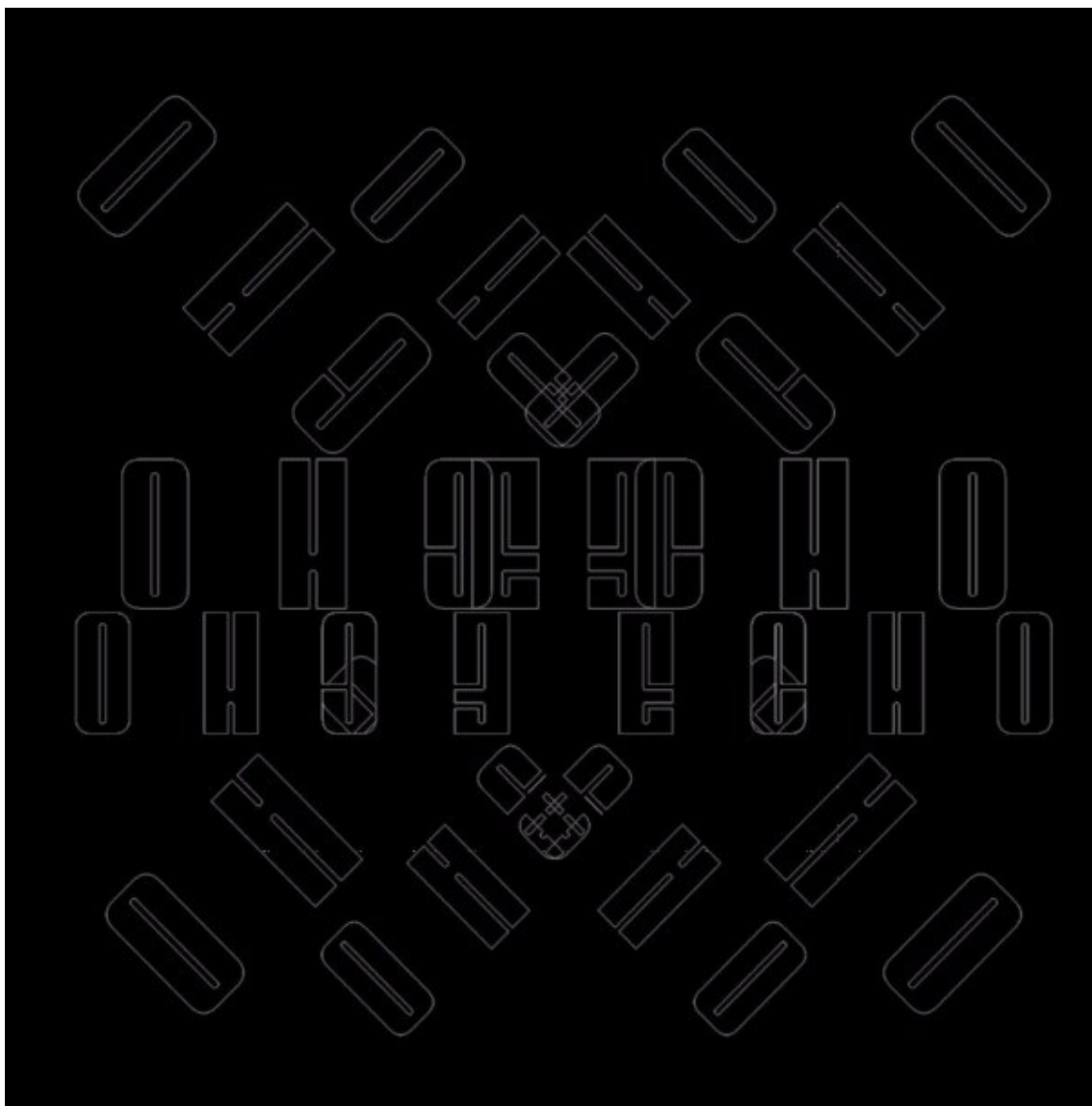
właśnie tytułem, gdzie postawił pytania dotyczące kwestii, „jak dalece można posuwać się w odzieraniu dzieła z sensów i estetycznych aspektów, żeby pozostało to niezbywalne minimum”<sup>84</sup>.

Generalnie, w sztuce minimalistycznej ogranicza się środki wyrazu do tych, które są w najczęstszym użyciu, takich jak formy geometryczne. Powinny one być proste i bezbarwne. Dzięki tym cechom zyskuje się obiektywizm. Jest on szczególnie ważny dla sztuki, która nie chce być symboliczna. Dzieło nie ma bowiem głębszego przesłania, odnosi się jedynie do samego siebie. W *minimal art* liczą się całościowy wymiar wytworu i przestrzeń, którą on zajmuje.

W ten sposób definiowany minimalizm stał się inspiracją dla Romana Bromboszcza. W jego tomie *U-man i masa* (2010) umieszczono grafikę zrealizowaną w duchu tej sztuki. Mowa o twórcze *Echo*. Wyróżniają go – swoista dla minimal artu – figuralność, prostota, monochromatyczność, samozwrotność, całościowość i przestrzenność. Grafika składa się z czarnego tła i ułożonych przestrzennie liter, dzieło w swej budowie nie jest skomplikowane. W warstwie znaczeniowej ilustruje proces przeistaczania się liter z tytułu, co jest nawiązaniem do zjawiska echa. Również znaki językowe są ułożone w taki sposób, aby wywoływały wrażenie odbijania się od siebie. Oszczędność środków wyrazu pozwoliła tutaj nie tylko na przeniesienie wrażeń słuchowych na doznania wzrokowe, ale także na oddanie falowości i chwilowości tegoż procesu.

---

<sup>84</sup> Tamże, s. 14.



Grafika 39. R. Bromboszcz, *Echo* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 60.

## 5.5. Szczegółowe środki korespondencji – dźwięk

### Muzyka elektroniczna

*Elektrische Musik* oraz pochodzącego z języka angielskiego *electric music* to dwa najstarsze określenia muzyki elektronicznej, które wprowadził Friedrich Trautwein (1930). *Muzyka elektroniczna* jest terminem, który stosuje się: „na oznaczenie wszelkich sposobów tworzenia muzyki za pomocą aparatury elektroakustycznej”<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002, s. 15.

Tego rodzaju muzykę<sup>86</sup> u Bromboszcza konstruuja zatem dźwięki wytworzone przez elektroniczne urządzenia, głównie komputer i podłączone doń instrumenty (np. elektroniczny kontroler dęty, dający różnorodny efekt palcowania saksofonu, fletu, oboju itp.), które poddają je wielorakim przekształceniom. Podstawowym materiałem tej muzyki są harmoniczne lub nieharmoniczne tony i wielotony oraz szum biały lub barwny. Wszystkie one są przekształcane za pomocą modyfikatorów.

Skala środków wrażeniowych jest ogromna, sięgając od najsubtelniejszych pasm dźwiękowych aż po olbrzymie zwały zakłóceń. Utwory są zaprojektowane z myślą o najmniejszym szczególe, który wybrzmienia w postaci dźwięku. Wszystkie elementy mikro- i makroformalne są przez cybernetyka dokładnie przewidziane. Jego częstą techniką jest kolażowe zestawianie wybranych struktur, regulacja procesów dynamicznych, zastosowanie pętli, efekt echa, przestronnej lokacji dźwięku.

Co ciekawe, cybernetyk łączy także różne rodzaje muzyki. Na przykład muzykę elektroniczną wspiera konkretną, nakierowaną na nową w zakresie szmerów sferę dźwięków. W ten sposób hałas uliczny, odgłosy maszyn, rozmowa stają się elementami, które są elektronicznie przekształcane w zakresie wszystkich właściwości: barwa, gęstość, dynamika, wyrazistość itp. Tego typu muzyka stanowi połączenie naturalnego materiału i technicznego sposobu realizacji. Co ważne, takie połączenie muzyki elektronicznej i konkretnej jest mocno wsparte muzyką komputerową, która w przeciwieństwie do dwóch pierwszych przede wszystkim pozwala na swobodne wykorzystanie elementu losowości i prawdopodobieństwa, ale posiadającego ściśle matematyczne podstawy (muzyka stochastyczna) lub ich pozbawiona muzyka aleatoryczna. Taką postawę wobec dźwiękowego materiału oraz formy dzieła reprezentuje właśnie Roman Bromboszcz. Utwory, które nagrano na płycie CD z tomu *Hz* (2011), noszą znamiona tak charakteryzowanej muzyki.

### **Bruityzm**

Bruityzm (lub maszynizm) to nurt w muzyce XX wieku, który wyrósł na gruncie futuryzmu, odtwarzając dynamizm, ruch, energię i nawiązując do osiągnięć przemysłu i techniki, czyli muzycznie jest naśladować<sup>87</sup>. Bogusław Schaeffer podaje, iż jego twórcami są Francesco Balilla Pratella i Luigi Russolo. Pierwszy z nich ogłasza

---

<sup>86</sup> Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 474–476.

<sup>87</sup> Bruityzm [w:] *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 125.

w 1910 r. *Manifest muzyków futurystów*. „Pratella lansował ideę radykalnego zerwania z tradycją i dołączenia w sztuce muzycznej do stechnicyzowanego świata”<sup>88</sup>. Drugi z nich opublikował w 1913 r. tekst *Sztuka hałasów*, w którym „proponował równorzędne traktowanie dźwięków i szmerów”<sup>89</sup>.

Generalnie, bruityzm wprowadza dźwięki nierówne, ostre, dosadne. Ich źródłem jest muzyka wydobyta za pomocą instrumentu, ale może nim być również otaczający świat. Oba środowiska generują szmery, trzaski, szумы i hałasy, które bruitycy bardzo sobie upodobali, a z czego korzystają także cybernetycy. Ilustrują to zjawisko utwory analogowe, w których liczne zabiegi onomatopieczne, instrumentacji głoskowej, (szczególnie takiej, w której następuje nagromadzenie głosek syczących, szumiących) wywołują owe dźwięki. Tom *Hz* w samej swojej oprawie sygnalizuje, iż efekt ten można także wytworzyć poprzez projekt graficzny imitujący trzęsienie ziemi.

## 5.6. Nadrzędne środki korespondencji

Ogólne i szczegółowe środki, które powyżej wyodrębniono i opisano, charakteryzują się pewnego rodzaju selektywnością, jeśli chodzi o ich występowanie w cybernetycznych twórcach. Przykładowo, w brzmieniowym tworze cybernetycznym nie zamieszcza się wszystkich środków dźwiękowych, na próżno szukać w nim także całego zespołu kategorii, figur i chwytów ogólnych. Do kreacji pojedynczego dzieła dobiera się raczej indywidualny zestaw środków, które odbiorca powinien wychwycić, aby móc głęboko i szeroko zanalizować i zinterpretować dzieło. Według mnie, istnieją jednak środki, które występują w nim zawsze, w sposób immanentny. Tego typu środki zostały na stałe wpisane w cybernetyczne dzieło, stąd można przyjąć, iż są nadrzędnymi środkami korespondencji.

---

<sup>88</sup> B. Schaeffer, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 399.

<sup>89</sup> Tamże.

## **Polisensoryzm**

Polisensoryzm to inaczej wielozmysłowe poznawanie. Zjawisko opisał jako pierwszy w XVII wieku Jan Ámos Komenský<sup>90</sup>.

Doświadczenie za pomocą wielu zmysłów jest swoiste także dla analogowej poezji cybernetycznej. Podczas jej odbioru wykorzystuje się nie tylko wzrok i słuch, ale również dotyk, węch, a nawet smak. Roman Bromboszcz dąży w swoich twórcach – szczególnie tomem *H*z** – do pobudzenia wszystkich zmysłów. Czemu to służy? Polisensoryzm czyni odbiór pełniejszym, jego doświadczenie jest głębsze, ponadto pozwala bardziej zrozumieć dzieło. Czytelnik klasycznej poezji ma uaktywniany głównie zmysł wzroku, reszta zmysłów jest wyłączona lub uaktywniana poprzez słowo, w sposób zapośredniczony. Doświadczenia analogowej poezji cybernetycznej są bardziej bezpośrednie, przeżywane w czasie rzeczywistym, co czyni odbiór indywidualnym, ale też pełnym. Odbiorca bowiem nie musi snuć domysłów, bodziec sensoryczny daje mu wiedzę, którą może pogłębić wyobraźnią. Nie musi zatem wyobrażać sobie samego impulsu, ponieważ otrzymuje go w ramach autorskiego projektu. Tak naprawdę polisensoryczna analogowa poezja cybernetyczna powoduje, że mózg człowieka lepiej organizuje docierające z zewnątrz informacje, w systemie neuronalnym powstaje mniej deficytów, a jeśli występują, to dzieło dąży do ich korekty, albo zwraca uwagę na ich znaczenie. Te procesy noszą miano integracji sensorycznej<sup>91</sup>, to ona nadaje owej twórczości mocno humanistyczny, a zarazem pragmatyczny wymiar.

## **Proteuszowy kształt**

Pojęcie *proteuszowego kształtu* korzeniami tkwi w baśniach o bogach i bohaterach. Jan Parandowski opisał postać z grupy bóstw morskich, Proteusza, który: „Stawał się tygrysem, lwem, smokiem; rozpląwał się w wodę, płonął jak ogień, wyrastał drzewem, wreszcie, jakby życie zeń uciekło, przeistaczał się w twardą skałę”<sup>92</sup>. Jak dodaje Władysław Kopaliński, „miał dar wieszczania i przeobrażania się w różne

---

<sup>90</sup> J. A. Komeński, *Wielka dydaktyka*, wstępem i koment. opatrzył B. Suchodolski, tłum. K. Remerowa, Wrocław 1956, s. 149–150. Zob. Tamże, s. 199–202. Zob. J. Błęszyński, *Pedagogika specjalna* [w:] *Pedagogika. Subdyscypliny wiedzy pedagogicznej*, t. 3, pod red. B. Śliwerskiego, Gdańsk 2006, s. 314.

<sup>91</sup> A. J. Ayres, *Integracja sensoryczna a zaburzenia uczenia się*, tłum. J. Okuniewski, Gdańsk 2018, s. 49–53.

<sup>92</sup> J. Parandowski, *Mitologia...*, Poznań 1989, s. 105.



postacie<sup>93</sup>, Zygmunt Kubiak z kolei wspomina o jego umiejętności magicznego wytwarzania widm ludzkich postaci<sup>94</sup>. Proteuszowy kształt oznacza bogactwo form, łączą się one z dynamiką, zmiennością, wyróżnia je duża elastyczność, adaptowalność.

Wiele tych i podobnych własności znajdziemy również w analogowej poezji cybernetycznej i jej hipertekście. Forma, a za nią semantyka dzieł, które stworzył Bromboszcz, przekształca się, przeobraża za sprawą działań autora lub odbiorcy. To podważa tradycyjną ontologię dzieła jako tworu statycznego, nienaruszalnego – staje się ono aktywne, otwarte, a przez to ciągle nieuchwytnie. Analogowa poezja cybernetyczna ma zatem immanentną cechę, a mianowicie śladowość. Dzieło jest indywidualną w czasie i przestrzeni konstrukcją strukturalno-semantyczną. Jak u Vattimo<sup>95</sup>, twór uwalnia się ze sztywnych ram sztuki, które rozpuszczają się, otwiera się na różne fragmentaryczne głosy i mimo niestabilności zyskuje rys świeżości, czegoś konstruktywnego. Proteuszowy kształt podkreśla, że liczy się ontologiczna aktualność dzieła w recepcji. Twórczość to nieustanne tworzenie, nastawione na chwytanie różnych obliczy tego samego dzieła w czasie i przestrzeni.

### **Liberatura, liberackość**

Liberatura jest definiowana jako literatura totalna: „w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozzerwalną całość. Fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu, książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz sama nim jest<sup>96</sup>. Propagatorem koncepcji, w której forma dotąd pomijana, neutralizowana, zubożniana, jest Zenon Fajfer (2009). W liberaturze kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter jest: „przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły<sup>97</sup>. W tego typu twórcach mają konkretne

---

<sup>93</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1038.

<sup>94</sup> Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 509.

<sup>95</sup> Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006. Zob. Tenże, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2003, nr 5, s. 124–136. Zob. A. Zawadzki, *Noica, Yattimo: „myśl słaba” i jej konsekwencje*, Tamże 2003, nr 6, s. 167–178.

<sup>96</sup> Z. Fajfer, ~~liryka, epika, dramat~~, *liberatura* [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 – 2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 43–44.

<sup>97</sup> Tamże.

cechy gatunkowe<sup>98</sup>. Katarzyna Bazarnik odniosła się kolejno do: użycia niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, przestrzennej organizacji tekstu, ikoniczności, autorefleksyjności lub metatekstualności, hybrydyczności lub polimedialności, interaktywności i ergodyczności, materialności, specyfiki medium, stwierdzając, że ma do czynienia z:

osobnym rodzajem czy gatunkiem literackim, czy może jeszcze inaczej: osobnym typem albo nurtem literatury, którego cechą konstytutywną jest organiczna więź tekstu z materialną formą książki<sup>99</sup>.

Mniej radykalnie niż Fajfer i Bazarnik spogląda na te kwestie Agnieszka Przybyszewska, która napisała właśnie o liberackości jako cesze: „którą należy poddać analizie”<sup>100</sup>, o przymiotnikowej formie terminu, która: „jest trafniejsza i – przez to – użyteczniejsza, nie zmusza nas bowiem do etykietowania ani przyjmowania czarno-białej wizji literatury”<sup>101</sup>. Pojęcie, które propaguje Przybyszewska, nie kategoryzuje literackich dzieł, a dopuszcza ich pograniczność. „Rozważanie liberackiego aspektu dzieła pozwala ową cechę stopniować i tym samym stwarza wygodną sytuację dla porównywania utworów opisywanych tą kategorią”<sup>102</sup>.

W ten sposób definiowaną liberaturę i liberackość można odnieść także do analogowej poezji cybernetycznej Romana Bromboszcza. Stworzone przez niego twory noszą cechy zjawisk literackich opisywanych przez Fajfer, Bazarnik i Przybyszewską. *Hz* (2011) to przykład takiego dzieła, którego tekstowa, obrazowa i dźwiękowa forma jest ściśle powiązana z tekstową, wizualną i brzmieniową treścią. Chodzi zatem o organiczną więź tekstu z ukazaną przez autora materialną formą książki.

Reasumując, wszystkie z przedstawionych środków korespondencji przekonująco pokazują, jak bogate jest pole odniesień poezji cybernetycznej. Mimo że w powyższych rozważaniach skupiam się przede wszystkim na jej analogowym wariacie, wiele założeń i opisanych zjawisk odnosi się także do poezji cyfrowej. Analogowa twórczość cybernetyczna nie czerpie w całości z jednej wybranej koncepcji,

---

<sup>98</sup> K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] tamże, s. 159.

<sup>99</sup> Z. Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną* [w:] tamże., s. 136.

<sup>100</sup> A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 15.

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Tamże.

lecz gromadzi wycinki, pozyskuje pewne elementy, które umożliwiają adekwatny i niejednoznaczny wyraz, szczególnie na polu mocno akcentowanych zdobyczy techniki. Dalej idą za tym pewne wspólne kręgi tematyczne, które transponowane są wprost, albo też stanowią luźną tylko inspirację dla cybernetyków.

Zaprezentowane środki korespondencji – z racji swego użycia w utworze poetyckim – w pewien sposób wykształcają u odbiorcy nawyki odbiorcze, konieczne do percepcji skomplikowanych koncepcyjnie utworów. Różnorodność elementów oraz technik z jednej strony zakłóca tradycyjny odbiór dzieła poetyckiego, z drugiej jednak pomaga odbiorcy szukać punktów zaczepienia w szerszym polu interpretacyjnych odniesień. Bezsprzecznie taka wielość i różnorodność środków korespondencji pokazuje wielofunkcyjność tych utworów, jak i to, w jak szerokim zakresie kształtują one kompetencje swojego odbiorcy.

## ZAKOŃCZENIE

Głównym przedmiotem zainteresowania w niniejszej pracy były literatura nowomediałna i poezja cybernetyczna, stanowiące szeroki kontekst odniesień do cyberkultury jako nowego paradygmatu kultury. Analogowa poezja cybernetyczna – jako szczególne pole zainteresowania autorki – została zdefiniowana jako połączenie poezji z techniką i technologią, w ramach którego mógł ukształtować się tekstowo-obrazowo-dźwiękowy twór, przybierający materialną formę. W pracy próbowano dowiedzieć, że systemem ją nadrzędnie organizującym jest hipertekst oraz jego elementy, szczególnie leksja i łącze.

Oprócz wymogów formalnych analogową poezję cybernetyczną wyróżnia konkretny kontekst ideologiczny inspirowany cybernetyką: ideą maszynizacji człowieka, powstałego w związku z tym złożonego, dynamicznego systemu, przetwarzającego dane, co na gruncie działań poetyckich konstytuuje figury autora-cyborga i tekstu-maszyny. Choć o istocie omawianego gatunku lirycznego stanowi zarówno kryterium techniczne, jak i ideowe, w dużej części pracy skupiono się na tym pierwszym aspekcie, o wiele bardziej złożonym, mniej transparentnym niż treść. Z kolei ogólna tematyka twórców obraca się wokół problemów stechnologizowanego świata, wypełnionego hiperrzeczywistymi reprezentacjami, eliminującymi niedoskonałe oryginały, oraz technokratycznej, utopijnej i katastroficznej wizji żyjącego w nim człowieka, co w całości uruchamia wysoce problematyczną warstwę znaczeniową.

Kontekstem historyczno-poetyckim dla omawianego gatunku lirycznego są awangardowa poezja wizualna (utwory typograficzne, werbalno-ikoniczne, figuratywne), poezja fonetyczna (futurystyczne teksty „pozarozumowe”, dadaistyczne teksty fonetyczne i optofonetyczne) oraz (neo)awangardowa poezja konkretna (wczesne kaligrame, właściwe wiersze-konstelacje), które są oddzielnymi odmianami liryki, wyszczególnianymi ze względu na dominujący w nich element.

Fenomen analogowej poezji cybernetycznej polega na połączeniu wszystkich tych środków wyrazu oraz wyłonieniu nowego, za co odpowiadają media ją współtworzące, tj. komputer i sieć. Dzięki dużej mocy obliczeniowej i multimedialności tego pierwszego medium, a także otwartości komunikacyjnej wpisanej w sieciowość, realne stało się rozszerzenie parametrów ilościowych i jakościowych dzieł

w elektronicznym świecie, w oparciu o którego zasady zaczęto tworzyć ich analogowe odpowiedniki.

Jednym z nich jest właśnie omawiany gatunek analogowej poezji cybernetycznej. Po pierwsze, przyjmuje on formę tekstu zmechanizowanego: automatycznego i kreatywnego zarazem (cybertekst). W tej perspektywie użycie kwantyfikatorów wierszowości w sposób pełnowartościowy traci rację bytu, staje się częściowe, a wyróżniki utworu lirycznego pełnią bardziej funkcję pragmatyczną niż estetyczną. Po drugie, analogowa poezja cybernetyczna jest także obrazem, w wersji tekstowej ujawnia się w postaci metafory, a jako grafika komputerowa – w postaci symbolu. Po trzecie, zjawiskiem typowym dla analogowej poezji cybernetycznej jest interferencja, czyli nakładanie się tych środków wyrazu, które ze sobą koegzystują, są nierozzerwalnie związane, przenikają się, ale też wzajemnie dopełniają, a od odbiorcy będzie zależeć dostrzeżenie ich relewantnych oraz dystynktywnych cech. Taka wieloprzestrzenna i wielopoziomowa struktura analogowego tworu cybernetycznego powoduje zatem dyseminację – rozsiewanie sensu w różne pola dziedzinowe. Po czwarte, właściwe dla omawianego gatunku lirycznego jest także pojęcie ruchu. Za dynamikę dzieła zrealizowanego na papierze odpowiadają przede wszystkim: zabiegi typograficzne, zyskujące współcześnie rangę pełnoprawnego komunikatu, tempo grafiki komputerowej, ustanawiające jej rytm, umożliwiające kierowanie wzroku ku różnym elementom informacji w określonej kolejności, oraz rytm organizujący w nich przebiegi czasowe.

Zaistnienie tak definiowanego gatunku stało się możliwe tylko dzięki nowym mediom: komputerowi i sieci. Im zawdzięcza się nowe praktyki i reguły komunikacyjne, które pociągają za sobą nowe rozumienie świata, wykształcenie nowej percepcji i nowych form kontaktu między odbiorcami, determinowane przez wirtualność, multimedialność i interaktywność wyrażaną nie tylko w cyfrowo-sieciowym świecie, ale także w realnym, w postaci ich pełnoprawnych substytutów.

Tak duży wpływ tych mediów na formę i znaczenie analogowego wariantu poezji cybernetycznej powoduje, że przejmuje ona w pewnej mierze estetykę środowiska cyfrowo-sieciowego. Po pierwsze, poezja ta jest jakby symulacją symulacji wirtualnego świata, co oznacza całkowite zawieszenie ontologii tworu. W tym świetle, staje się on matrycą cybernetyczną<sup>1</sup>, wzornikiem rzeczywistości lub świadomości,

---

<sup>1</sup> M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 61–70.

uzupełniającym lub ulepszającym realność, składającym się z elementów strukturotwórczych i funkcjonalnych. Tę estetykę buduje związek człowieka z maszyną, fizyczność tworu cybernetycznego, którego działanie podczas recepcji jest często immaterialne, umysłowe, niewolne od zjawiska interaktywności i immersji.

Generalnie, analogowe dzieło cybernetyczne jest przykładem tekstu wieloznakowego, którego opisem zajmuje się cyberpoetyka kulturowa jako część cybersemiotyki, aktualnie koncentrującej się na cyfrowo-sieciowych tworach. Właściwe tu pojęcie znaku wyraża się za pomocą różnych form semiotycznych: tekstu, obrazu i dźwięku. Ponadto, ten analogowy twór, tak jak *digitalny*, jest tekstualnym narzędziem i elementem semantycznym jednocześnie, co znowu stanowi *novum* w świetle dotychczasowych podejść badawczych do tego gatunku.

W całej pracy próbowałam udowodnić, że swój fenomen analogowa poezja cybernetyczna zawdzięcza hipertekstowi, jego elementom, szczególnie leksji i łączom. W takim ujęciu cybernetyczny twór na papierze – prócz wnoszonych własności: multimedialności, nielinearności, niesekwencyjności, systemowości, interaktywności, dyspersyjności i aktywności – jest po prostu systemem względnie izolowanym<sup>2</sup>, ale dynamicznym ze względu na istnienie struktury rudymen tarnej (odautorska budowa fizyczna), która po aktywowaniu prowadzi do powstania struktury aktualizowanej, poznawalnej i opisywalnej przez odbiorcę w mnogi i wieloraki sposób, co przede wszystkim miały udowodnić wyszczególnione przeze mnie typy leksji. Analogowa poezja cybernetyczna w świetle hipertekstu i jego elementów jest nie tylko nowym sposobem połączenia środków wyrazu, użycia mediów i ich mechanizmu, ale także prowadzi do ukształtowania się nowego modelu odbiorcy, który dokonuje złożonych wysiłków umysłowych, a czasem również fizycznych.

W świetle powyższych uwag nazwa *analogowa poezja cybernetyczna* nie jest lingwistycznym oksymoronem, czy poetyckim nadużyciem. Istnieje jako zjawisko coraz silniej obecne i znajduje się dopiero na początku drogi dynamicznego rozwoju. Implementacja algorytmu, iniekcja szumu, użycie techniki kolażu, montażu, strumienia świadomości, pisania automatycznego w oparciu o zadane procedury, dążące do zaskakującego połączenia słów na papierze, powoli się wyczerpują. Udowadniają to już powstałe dzisiaj twory cybernetyczne, gdzie metody twórcze wyprzedzają już myślenie o nich. Analogowa poezja cybernetyczna zdaje się pozostawać wciąż w stanie

---

<sup>2</sup> Tenże, *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa–Kraków 1997, s. 48–49.

laboratoryjnym – ciągle poszukuje nowych środków wyrazu, nowych połączeń między tymi tradycyjnymi, a co za tym idzie niekonwencjonalnych technik tworzenia, pozwalających wymknąć się gatunkowi spod ostatecznych norm i klasyfikacji, co skutkuje jego ciągłą świeżością, zdolnością do zaskakiwania. W dużej mierze odpowiada za to także hipertekst, który skutecznie i kreatywnie organizuje wpisana w gatunek fragmentaryczność, spowodowaną przez wielość i różnorodność środków wyrazu, jak i metod tworzenia, opartych na cięciu, członowaniu oraz scalaniu materiałów. Odkrycie systemu rządzącego analogową poezją cybernetyczną uważam za zadanie najważniejsze, zaś sposoby wyłaniania się z niego leksji i ich różne odmiany to otwarty teren badań. Za wkład własny uważam tu nakreślenie fenomenu fuzji, jaka zaszła między wersologią a cybernetyką, jej wieloaspektowości i złożoności.

W konsekwencji przedstawienie rzeczywistości (reprezentacja) nadal ogólnie definiuje się z różnych perspektyw, ale końcowy wytwór nie jest już jednoznaczny – każde przedstawienie może być bowiem rozpatrywane wielostronnie. Analogowa poezja cybernetyczna na pewno nie jest prostym przedstawieniem rzeczywistości, już bardziej stanowi jej proteuszową część. W jakimś sensie jest nawet jej przedłużeniem, jeśli techniczno-technologiczno-sieciowe środowisko potraktuje się jako przestrzeń, która rozszerza fizyczne i umysłowe możliwości człowieka. To, co wytwarza ekran, uzupełnia to, co rzeczywiste. Bromboszczowska sztuka może być także poszerzeniem jakiejś części realności. Dzieje się tak, gdy sztucznie generowany świat okazuje się na tyle strukturalnie i semantycznie bogaty, iż staje się niezależny, samowystarczalny, dzięki czemu traktuje się go jako osobny byt, jak gdyby nakładany na to, co rzeczywiste. W analogowej poezji cybernetycznej chodzi również o podmiotowe doświadczanie pewnych elementów rzeczywistości. Daje się odbiorcy bardzo szerokie możliwości na tym polu, stąd reprezentację ogólnie definiuje się tu jako „coś za coś”<sup>3</sup>. Jest ona przede wszystkim kategorią ekonomiczną:

Dotyczy każdej wymiany w obrębie kultury: rzeczy na znaki, znaków na znaki, znaków na znaczenia, znaczeń na znaczenia i dlatego jest obiektem pierwszorzędного zainteresowania teoretyków kultury. Jako taka jest więc także reprezentacja kategorią polityczną, albowiem, jako fundament wymiany, odnajduje swe miejsce w przestrzeni publicznej, zaś jako narzędzie ustalania relacji między podmiotem reprezentacji a światem jest także kategorią ideologiczną<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> M. P. Markowski, *O reprezentacji* [w:] *Kulturowa...*, dz. cyt., s. 301.

<sup>4</sup> Tamże.

Jeśli więc uzna się, że analogowa poezja cybernetyczna także jest manifestacją jakiejś ideologii, to w pierwszym rzędzie należałoby ją widzieć w techniczno-technologiczno-sieciowej rewolucji, której skala wpływu jest ogromna i ogarnia również czytelnictwo, coraz bardziej przymuszane do przyjęcia nowego stylu obcowania z tekstem. Życie w dobie komputeryzacji, cyfryzacji i multimedializacji zrodziło potrzeby stworzenia gatunku, którego struktury i znaczenia będą odpowiadać współczesnym czasom (kategoria ekonomiczna). Tak powstała Bromboszczowska liryka. Ma ona publiczny charakter, jest powszechna, wspólna dla określonego grona odbiorców (kategoria polityczna). Reprezentuje także określone pozycje względem rzeczywistości (kategoria ideologiczna).

Te postawy wyrażają konkretne modele reprezentacji. Pierwszy z nich ma charakter epistemologiczny i opiera się na logice, która jest jasna i ścisła. Niektóre dzieła artysty jednak do niczego nie odsyłają, a to, co reprezentowane, totalnie uobecnia się w samej reprezentacji (model ontologiczny). Przykładem tego jest tom *H*z**, który nie tylko strukturalnie i semantycznie nawiązuje, ale koncepcyjnie pokazuje, czym jest hipertekst. Są i takie twory, które wyrażają niewiarę w reprezentację (model apofatyczny), co – paradoksalnie – częściej skutkuje intensyfikacją jej technik niż ich minimalizacją. Egzemplifikacją tego ponownie jest tom *H*z**. W szczególny sposób uruchamia on nie tylko wzrok, ale też dotyk i słuch odbiorcy. Bromboszcz stworzył także dzieła, które nie mają żadnych punktów wspólnych z rzeczywistością, jakby ją zastępując (model estetyczny). Chodzi o twory – skrajne, strukturalne i semantyczne eksperymenty – autonomiczne, czyste i wolne od zewnętrznych wpływów, np. niektóre grafiki z tomu *U-man i masa – Średnik, tri repetae*.

Podsumowując, analogowa poezja cybernetyczna mieści w sobie różne kategorie i modele reprezentacji, tj. przedstawiania i usensowniania świata. W nowoczesnym gatunku świat realny albo pozostaje pod niewielkim wpływem świata wirtualnego, albo jest przez niego całkowicie zdominowany. Bez względu na to, podstawowe pytanie, jakie zadaje się przy omawianiu kwestii reprezentacji w analogowej poezji cybernetycznej, dotyczy świata, który jest tam przedstawiany i usensowniany. W tradycyjnej poezji odpowiedź nasuwa się sama, z uwagi na brak rozróżnień na rzeczywistość i wirtualne środowisko. W omawianym gatunku te dwa światy tworzą jedną wielką, wewnątrznie zróżnicowaną przestrzeń.



W pracy próbowałam także dowieść, iż praktyki cybernetyków są zakorzenione w poezji polskich futurystów, awangardystów krakowskich, lingwistów i nowofalowców, stających się w ten sposób ich protoplastami. Zestawienia podobieństw oparłam na zbieżności środków wyrazu, którymi się posługują, oraz technik ich organizacji. Chodzi przede wszystkim o futurystyczne eksperymenty typograficzne, geometryczne i brzmieniowe; logikę konstrukcyjną, pojęciową i wieloznaczeniową metaforę awangardy krakowskiej; autoteliczność i apofatyczną niewyraźność lingwistów oraz nowofalowców, których założenia poetyckie, sformułowane wewnątrz każdej z grup, odpowiadają wyróżnikom poezji dźwiękowej, wizualnej oraz konkretnej, które stanowią tło dla analogowego gatunku cybernetycznego.

Pole jej odniesień jest naprawdę szerokie i – prócz pewnych dziedzin, jak: językoznawstwo, poetyka, plastyka, muzyka, kinetyka, informatyka, cybernetyka – nie da się wskazać stałych obszarów inspirujących cybernetyków. Ciągłe się one zmieniają, co pokazuje dzisiejsze zainteresowanie np. kwestiami biocybernetyki. Właśnie w związku z tym kojarzenie omawianej liryki z kolażem, asamblażem, hybrydą, mozaiką jest według mnie jak najbardziej zasadne.

Generalnie, głównym celem mojej pracy było zaprezentowanie analogowej poezji cybernetycznej jako poezji totalnej w tym znaczeniu, że aktywizuje wytwarzanie wielu wrażeń zmysłowych i wyobrażeń, stanowiących przeżycia estetyczne u odbiorcy<sup>5</sup>, powodując tym samym, że tekstowo-obrazowo-dźwiękowo-kinetyczne poznanie staje się nowym paradygmatem kultury. Cybernetykom chodzi bowiem o tworzenie dzieł uwzględniających założenia neuropsychologii<sup>6</sup>, wedle której poznanie aktywizuje cztery podstawowe systemy funkcjonalne mózgu: sensoryczny, pamięci, wykonawczy i emocjonalny. Analogowy twór cybernetyczny jest konstruowany w taki sposób, aby odbiorca miał świadomość ich działania, co stanowi *novum* w dotychczasowym pojmowaniu sztuki poetyckiej. Dla cybernetyków wyzwaniem jest nie tyle czysta sztuka, co jej – zwykle pomijany – związek z biologią. Ich działania artystyczne nie są nakierowane na odbiorcę, ale człowieka w wymiarze psychicznym i fizycznym zarazem. To sprawia, że awangardowe i neoawangardowe pragnienia światopoglądowej rewolucji właśnie się ziszczają, a wtóruje temu analogowa poezja cybernetyczna – otwarta, ciągle rozwojowa i dynamicznie zmienna.

---

<sup>5</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 228.

<sup>6</sup> M. Pąchalska, B. Kaczmarek, J. D. Kropotov, *Neuropsychologia...*, dz. cyt., s. 61.

## BIBLIOGRAFIA

### LITERATURA PODMIOTU

- Barańczak St., *Dziennik poranny* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, pod red. R. Krynickiego, Kraków 2014.
- Barańczak St., *Korekta twarzy* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, pod red. R. Krynickiego, Kraków 2014.
- Białoszewski M., *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1956.
- Bromboszcz R., *918-578*, Kraków 2012.
- Bromboszcz R., *digital.prayer*, Warszawa 2008.
- Bromboszcz R., *Hz*, Poznań 2011.
- Bromboszcz R., *U-man i masa*, Kraków 2010.
- Czyżewski T., *Lajkonik w chmurach* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatrz. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Czyżewski T., *Noc — dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatrz. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Czyżewski T., *Zielone oko. Poezje formistyczne* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatrz. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Jasieński B., *But w butonierce* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008.
- Karpowicz T., *Odwrócone światło* [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 2, pod red. J. Stolarczyka, Wrocław 2012.
- Karpowicz T., *Słoj zadrzewne* [w:] tegoż, *Dziela zebrane*, t. 3, pod red. J. Stolarczyka, Wrocław 2013.
- Kopyt Sz., *buch*, Poznań 2011.
- Peiper T., *A* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1979.
- Peiper T., *Raz* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1979.
- Peiper T., *Wiersze z powieści „Ma lat 22” – fragment* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1979.
- Peiper T., *Żywe linie* [w:] tegoż, *Poematy i utwory teatralne*, przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1979.

Podgórní Ł., *noce i pętle*, Kraków 2010.

Podgórní Ł., *Skanowanie balu*, Kraków 2012.

Pułka T., *Mixtape*, Warszawa 2009.

Pułka T., *Zespół Szkół*, Kraków 2010.

Różewicz T., *Twarz trzecia* [w:] tegoż, *Poezja*, t. 2, pod red. M. Roli, Kraków 1988.

Ważyk A., *Labirynt*, Warszawa 1961.

### **Publikacje elektroniczne**

Bernstein M., *Hypertext Gardens: Delightful Vistas*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie:

<[https://www.eastgate.com/garden/Seven\\_Lessons.html](https://www.eastgate.com/garden/Seven_Lessons.html)>.

Bromboszcz R., *23.59.59*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:

<<https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/23.59.59/>>.

Bromboszcz R., *a\_p\_o*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:

<[https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a\\_p\\_o/](https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a_p_o/)>.

Bromboszcz R., *agu | pierwsza sylaba*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie:

<<https://opt-art.net/helikopter/11-2017/roman-bromboszcz-agu-pierwsza-sylaba/>>.

Bromboszcz R., *alfabet\_sila\_witalna*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <[http://box.perfokarta.net/alfabet\\_sila\\_witalna.html](http://box.perfokarta.net/alfabet_sila_witalna.html)>.

Bromboszcz R., *artykulator*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://bromboxy.perfokarta.net/artykulator/>>.

Bromboszcz R., *ludzie^pszczoły*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<http://techsty.art.pl/m10/ludzie%5Epszczoły/l-s-er.xml>>.

Bromboszcz R., *luki*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://opt-art.net/helikopter/12-2017/roman-bromboszcz-faletheta/>>.

Bromboszcz R., *modular\_dj*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <[http://bromboxy.perfokarta.net/modular\\_dj/](http://bromboxy.perfokarta.net/modular_dj/)>.

Bromboszcz R., *Nerwy\_zewnętrzne*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/projects/extra\\_nerves/](https://rawdigits.net/projects/extra_nerves/)>.

Bromboszcz R., *pejzaż z rękawicami danych*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie:

- <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2162942780633806&set=a.1934145013513585&type=3&theater>>.
- Bromboszcz R., praca zaprezentowana podczas międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej MIARY\_U\_WAGI – na tropach cybernetycznego podmiotu), [online], [dostęp: 25 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.facebook.com/instytutcybernykiszutki/photos/a.173572236599968/203255906964934/?type=3&theater>>.
- Bromboszcz R., *skry:*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://br0mb0x.blogspot.com/2017/10/sparks.html?token=APq4FmAr1qRNpGtDi0WYvEmf4tuGz2vLFRXr2fP8we7BIpN2gT\\_wuGcDotH03Vf0qdZ-khdcf2dwGfzV2pROrY\\_7vWQeK87TftucpIonCrmwUalQUjFIWbXqH967Qa-hcQU9wf0xuj-J&postId=6994057269721177058&type=POST&fbclid=IwAR3mOiEzgH9cvdERabwe2PYTsKgOYZvwVGx-ZqrmU24iyuOL9ip05qFYiQU](https://br0mb0x.blogspot.com/2017/10/sparks.html?token=APq4FmAr1qRNpGtDi0WYvEmf4tuGz2vLFRXr2fP8we7BIpN2gT_wuGcDotH03Vf0qdZ-khdcf2dwGfzV2pROrY_7vWQeK87TftucpIonCrmwUalQUjFIWbXqH967Qa-hcQU9wf0xuj-J&postId=6994057269721177058&type=POST&fbclid=IwAR3mOiEzgH9cvdERabwe2PYTsKgOYZvwVGx-ZqrmU24iyuOL9ip05qFYiQU)>.
- Bromboszcz R., *Techno-szamanizm*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://rawdigits.net/projects/technoshamanism/>>.
- Bromboszcz R., *Ubrania semiotyczne*, [online], [dostęp: 23 marca 2019]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/projects/semiotic\\_clothes/](https://rawdigits.net/projects/semiotic_clothes/)>.
- Bromboszcz R., *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://variations.perfokarta.net/pl/>>.
- Derain A., *Effect of Sun on the Water*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/11/effect-of-sun-on-the-water-london-1906-by-Andre-Derain.jpg>>.
- Kobro K., *Kompozycja przestrzenna (8)*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://temple-of-light.blogspot.com/2011/02/some-more-work-by-katarzyna-kobro.html?m=1>>.
- kompozycja maszynowa*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/obiekty/kompozycja\\_maszynowa.html](http://perfokarta.net/obiekty/kompozycja_maszynowa.html)>.
- Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/root/manifest.html>>.
- Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://śc-ch.pl/manifest/>>.

*MI.MU Gloves*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://mimugloves.com>>.

*Olly and Molly: the web connected smelly robots*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.kickstarter.com/projects/1209578799/olly-the-web-connected-smelly-robot>>.

*poezja cybernetyczna – samookreślenie*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>>.

*polipoezja*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/polipoezja.html>>.

Smit S., *TYPOGRA – Plakat typograficzny*, [online], [dostęp: 26 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://poster.co.pl/pl/news/sebastian-smit---typogra-----plakat-typograficzny/22>>.

*System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html)>.

Tee M., *Rozbitek*, [online], [dostęp: 23 listopada 2019]. Dostępny w internecie: <<https://mirontee.wixsite.com/wiersz>>.

*Tilt Brush*, [online], [dostęp: 10 października 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.tiltbrush.com>>.

Vasarely V., *Folkokta*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/folkokta-a-XqlAi5dD3o5MsKgDvhClcg2>>.

Vasarely V., *Zur-3*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/zur-3-a-hueGTXtG1nxqb7QBsgns6g2>>.

Węgrzyniak-Szczepkowska M., *works*, [online], [dostęp: 26 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://wegrzyniak-szczepkowska.pl/works/>>.

### **Obiekty graficzne (zdjęcia)**

Bromboszcz R., *Wyższe etapy gry*, fotografia własna.

### **Nagrania muzyczne**

Bromboszcz R., *HZ, płóco* (0:41), CD – płyta kompaktowa, Poznań 2011.

O.S.T.R., *W drodze po szczęście*, CD – płyta kompaktowa, Warszawa 2018.

### **Gry komputerowe**

Barbet R., Koch M., *Life is Strange*, Cenega S.A., Warszawa 2015.

### **Filmy**

Slade D., *Czarne lustro: Bandersnatch*, Netflix, Stany Zjednoczone–Wielka Brytania 2018.

### **LITERATURA PRZEDMIOTU**

Aarseth E. J., *Autor cyborgiczny: problemy poetyki zautomatyzowanej*, tłum. M. Tabaczyński [w:] tegoż, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014.

Aarseth E. J., *Rozdział trzeci. Tekstonomia: typologia komunikacji tekstowej*, tłum. P. Schreiber [w:] tegoż, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014.

Aarseth E. J., *Wstęp. Literatura ergodyczna*, tłum. M. Pisarski, D. Sikora [w:] tegoż, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014.

Anderson R. C., Pearson P. D., *A Schema-Theoretic View of Basic Processes in Reading Comprehension* [w:] *Handbook of Reading Research*, Vol. 2, eds. R. Barr, M. L. Kamil, P. Mosenthal, Mahwah 2002.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978.

Ashby W. Ross, *Wstęp do cybernetyki*, tłum. B. Osuchowska, A. Gosiewski, Warszawa 1961.

Augustynek A., *Wprowadzenie do psychologii*, Warszawa 2018.

Austin J. L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

Ayres A. J., *Integracja sensoryczna a zaburzenia uczenia się*, tłum. J. Okuniewski, Gdańsk 2018.

- Balcerzan E., *Badania wersologiczne a komunikacja literacka* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego, Kraków 1976.
- Balcerzan E., *Poezja jako semiotyka sztuki* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślikowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Barańczak St., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. i wstępem opatrzył A. Dziadek, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Bartmiński J., Niebrzegowska Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Bartmiński J., Tokarski R., *Językowy obraz świata a spójność tekstu* [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Wrocław 1986.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000.
- Bauman Z., *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 2017.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1978.
- Berners-Lee T., Fischetti M., *Weaving the Web: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Inventor*, New York 2000.
- Bernstein M., *Deeply Intertwined Hypertext: The Navigation Problem Reconsidered*, „Technical Communication” 1991, Vol. 38, No. 1.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Block F. W., *Digital Poetics or On The Evolution of Experimental Media Poetry* [w:] *Media Poetry: An International Anthology*, ed. E. Kac, Bristol–Chicago 2007.
- Błeszyński J., *Pedagogika specjalna* [w:] *Pedagogika. Subdyscypliny wiedzy pedagogicznej*, t. 3, pod red. B. Śliwerskiego, Gdańsk 2006.
- Bobrzyński W., Gościński A., Zieliński K., *Wstęp do informatyki*, Kraków 1986.
- Bordewijk J. L., van Kamm B., *Towards a New Classification of Tele-Information Services*, „Intermedia” 1986, Vol. 14, No. 1.
- Branny-Jankowska E., *Cybertekst. Metodologia i interpretacja*, Kraków 2009.

- Branny-Jankowska E., Pawlicka U., *Rozmowa o estetyce szumów w sztuce i literaturze*, rozm. przepr. M. Pisarski, E. Wójtowicz, „Ha!art” 2012, nr 37.
- Breton A., *Drugi manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, teksty wybrał A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, teksty wybrał A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Bromboszcz R., *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010.
- Bromboszcz R., *Kultura cybernetyczna i jakość*, Poznań 2014.
- Brzozowski J., *O poezji Mirona Białoszewskiego* [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, pod red. tegoż, Łódź 1993.
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994.
- Budohoska W., Grabowska A., *Dwie półkule – jeden mózg*, Warszawa 1994.
- Bujnowski J., *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6.
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992.
- Burroughs W. S., *The Cut Up Method* [w:] *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, ed. by L. Jones, New York 1963.
- Cardoso G., *The Media in the Network Society: Browsing, News, Filters and Citizenship*, Lisbon 2006.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998.
- Chateau D., *Efekt zappingu*, tłum. I. Ostaszewska [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, pod red. A. Gwoździa, Kraków 1997.
- Ciccoricco D., *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa 2007.
- Cieszyńska-Rożek J., *Diagnoza funkcji lewej półkuli mózgu i jej wpływ na programowanie terapii dzieci w wieku przedszkolnym* [w:] *Zagadnienia mowy i myślenia*, pod red. M. Michalika, A. Siudak, Kraków 2010.
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Committee on Innovations in Computing and Communications: Lessons from History, Computer Science and Telecommunications Board, Commission on Physical Sciences, Mathematics, and Applications, National Research Council, *Funding a Revolution: Government Support for Computing Research*, Washington 1999.



- Czapliński P., Śliwiński P., *Poezja lingwistyczna* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992.
- Dabner D., Stewart S., Zempol E., *Szkoła Projektowania Graficznego. Zasady i praktyka, nowe programy i technologie. Podręcznik dla projektantów*, Warszawa 2018.
- Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012.
- de Kerckhove D., *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, pod red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Derrida J., *Glas*, trans. J. P. Leavey, Jr., R. Rand, Lincoln 1986.
- Dobrzyńska T., *Metafora a spójność tekstu* [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988.
- Dobrzyńska T., *Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej, R. Tokarskiego, Lublin 2001.
- Dobrzyńska T., *Tekst. Próba syntezy* [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 4, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998.
- Douglas J. Y., *The End of Books – Or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*, Michigan 2000.
- Douglas J. Y., *Understanding the Act of Reading: the WOE Beginner's Guide to Dissection*, „Writing on the Edge” 1991, Vol. 2, No. 2.
- Dujardin E., *Le Monologue Intérieur: Son Apparition, Ses Origines, Sa Place Dans L'oeuvre De James Joyce*, Paris 1931.
- Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.
- Dyson G., *Darwin wśród maszyn. Rzecz o ewolucji inteligencji*, tłum. R. Piotrowski, Warszawa 2005.
- Dziadek A., *Cały świat jest tekstem! Polikontekstualność i transdyskursywność* [w:] *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, pod red. tegoż, K. Kłosińskiego, F. Mazurkiewicza, Katowice 2013.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, tłum. A. Szymanowski [w:] tegoż, *Imię róży*, Kraków 2004.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009.
- Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995.
- Encyklopedia psychologii*, pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1998.
- Engelbart D. C., *Augmenting Human Intellect: A Conceptual Framework*, Menlo Park–California 1962.
- Fazan J., *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.
- Fidler R., *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Thousand Oaks 1997.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowskiego, M. Sugiery, Kraków 2008.
- Fiut I. S., *Media @ Internet: szkice filozoficzno-medioznawcze z lat 2000–2006*, Kraków 2006.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, tłum. M. P. Markowski [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
- Fugiel J., Czajka K., Posłuszny P., Sławińska T., *Motoryczność człowieka. Podstawowe zagadnienia z antropomotoryki*, Wrocław 2017.
- Funkhouser C. T., *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2007.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, pod red. H. Markiewicza, Kraków 1992.
- Gerbner G., *Toward a General Model of Communication*, „Audio Visual Communication Review” 1956, Vol. 4, No. 3.
- Głowacki A., *Archetyptura czasu*, Kraków 2013.
- Głutkowska-Polniak A., *Wyobraźnia. Sztuka i design*, Katowice 2012.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2004.
- Goban-Klas T., *Spoleczeństwo medialne*, Warszawa 2005.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.

- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
- Gomółka A., Rygielska M., *Tekst kultury jako narzędzie badawcze* [w:] *Źródło historyczne jako tekst kultury*, pod red. B. Płonki–Syroki, M. Dąsala, Warszawa 2014.
- Greniewski H., *Elementy cybernetyki sposobem niematematycznym wyłożone*, Warszawa 1959.
- Grotowski J., *Działanie jest dosłowne* [w:] *Teksty zebrane. Grotowski*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek, M. Biaginiego, D. Kosińskiego, C. Pollastrelli, T. Richardsa, I. Stokfiszewskiego, Warszawa 2012.
- Hall S., *Coding and Decoding in Television Discourse* [w:] *Culture, Media, Language*, ed. by S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, London 1980.
- Hayles N. K., *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008.
- Hejnicka-Bezwińska T., *Pedagogika ogólna*, Warszawa 2008.
- Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Hohol M., *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywnych*, Kraków 2017.
- Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4.
- Husakowska M., *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
- Jakobson R., *Język a inne systemy komunikacji*, tłum. A. Tanalska [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, wyb., red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Jakóbczyk-Gryszkiewicz J., *Procesy urbanizacji* [w:] *Geografia urbanistyczna*, pod red. S. Liszewski, Warszawa 2012.
- James W., *Pragmatyzm*, tłum. W. N. Kozłowski, Kraków 2017.
- James W., *The Principles Of Psychology*, Vol. 1, London 1981.
- Jarosiński Z., *Wstęp* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i koment. oprac. tegoż, wybór i przygot. tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

- Jaworski S., *Awangarda Krakowska* [w:] tegoż, *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Joyce M., *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor–Michigan 1995.
- Jung R. E., Segall J. M., Bockholt H. J., Flores R. A., Smith S. M., Chavez R. S., Haier R. J., *Neuroanatomy of creativity*, „Human Brain Mapping” 2010, Vol. 31, Iss. 3.
- Kawa R., *Wykłady z informatyki. Wstęp do informatyki*, Warszawa 2017.
- Kirschenbaum M. G., *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge–Massachusetts–London–England 2008.
- Kisilowska M., *Kultura informacji*, Warszawa 2016.
- Klichowski M., *Między linearnością a klikaniem. O społecznych konstrukcjach podejść do uczenia się*, Kraków 2012.
- Kluszczyński R. W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- Kluszczyński R. W., *Net art – nowe terytorium sztuki* [w:] *Nowe Media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Kobro K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [w:] *Katarzyna Kobro, N. Strzeмиńska*, Warszawa 2004.
- Komendziński T., *Znak i jego ciągłość. Semiotyka C.S. Peirce’a między precepcją a recepcją*, Toruń 1996.
- Komeński J. A., *Wielka dydaktyka*, wstępem i koment. opatrzył B. Suchodolski, tłum. K. Remerowa, Wrocław 1956.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Koskimaa R., *Approaches to Digital Literature: Temporal Dynamics and Cyborg Authors* [w:] *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld 2010.
- Kosslyn S. M., Rosenberg R. S., *Psychologia. Mózg, człowiek, świat*, tłum. M. Majczyna, B. Majczyna, K. Sikora, A. Tylikowska, Kraków 2006.

- Kotlarczyk M., *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia*, Lublin 2010.
- Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002.
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzowania tekstu*, tłum. W. Krzemiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski [w:] *Bachtin: Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czaplewicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983.
- Kubera J., *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2013, nr 1–2.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998.
- Kubiński P., *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.
- Kuczyński J., *Homo Creator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa 1976.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas, R. Nycza, Kraków 2012.
- Kunce A., *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003.
- Kupisiewicz Cz., *Podstawy dydaktyki*, Warszawa 2005.
- Kuźma E., *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem [w:] Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślukowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
- La Mettrie J.O. de, *Człowiek-maszyna*, tłum. S. Rudniański. Warszawa 1984.
- Lachmann R., *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature [w:] Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, S. B. Young, Berlin–New York 2008.
- Lam W., *Malarstwo na przestrzeni stuleci*, Warszawa 1972.
- Landow G. P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore–Maryland 1992.
- Lanham R. A., *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago 1993.
- Leksykon malarstwa od A do Z. Od początków do współczesności*, tłum. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, pod red. P. Szuberta, P. Trzeciaka, Warszawa 1992.

- Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999 – 2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Light D. B., *The Senses*, Philadelphia 2005.
- Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1987.
- Łabno G., *Ekologia. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 2006.
- Łotman J., Uspieński B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.
- M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *New Media: A Critical Introduction*, London–New York 2009.
- Majdecki L., *Historia ogrodów*, Warszawa 1978.
- Maletzke G., *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg 1963.
- Mancini C., *Towards Cinematic Hypertext: a Theoretical and Empirical Investigation*, Ph.D. dissertation, The Open University 2003.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.
- Manovich L., *Kim jest autor? Modele autorstwa w nowych mediach*, tłum. M. Filiciak, „Kultura Popularna” 2003, nr 1.
- Manovich L., *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, pod red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Marecki P., *Liternet* [w:] *Liternet. Literatura i internet*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2002.
- Marinetti F. T., *Akt założycielski i manifest futurystów*, tłum. M. Czerwiński [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977.
- Marinetti F. T., Benelli S., Ponti V., *Inchiesta di “ Poesia „, sul Verso Libero, „Poesia”* 1905, Vol. 1, No. 9.
- Masłowska D., *Inni ludzie*, Kraków 2018.
- Mazur M., *Cybernetyka a zarządzanie*, Warszawa 1968.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- McQuail D., *Mass Communication Theory*, London 2010.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Miszczak R. i in., *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2005.

- Montfort N., *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge–Massachusetts–London–England 2005.
- Mroziak J., *Zaburzenia spostrzegania. Agnozje [w:] Zaburzenia w funkcjonowaniu człowieka z perspektywy neuropsychologii klinicznej*, pod red. A. Herzyk, D. Kądziaławy, Lublin 1996.
- Murray J. H., *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997.
- Nacher A. i in., *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu [w:] Remiks. Teorie i praktyki*, pod red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011.
- Nasiłowska A., *Nowa Fala [w:] Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992.
- Naville P., *Społeczne skutki automatyzacji. Problemy pracy i automatyzacji*, tłum. N. Gubrynowicz, Warszawa 1968.
- Nelson T. H., *Literary Machines 93.1*, Sausalito–California 1993.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2013.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.
- Nieć M., *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Warszawa 2010.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Poznań 2000.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Toruń 2013.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.
- Ostrowicki M., *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa–Kraków 1997.
- Ostrowicki M., *Ontoelektronika*, Kraków 2013.
- Ostrowicki M., *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.
- Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1989.
- Parkin A. J., *Memory and Amnesia: An Introduction*, Oxford 1997.
- Parola R., *Optical Art: Theory and Practice*, New York 1969.
- Patel K., *Incremental Journey for World Wide Web: Introduced with Web 1.0 to Recent Web 5.0 – A Survey Paper*, „International Journal of Advanced Research in Computer Science and Software Engineering” 2013, Vol. 3, Iss. 10.

- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Pawlicka U., *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017.
- Pawłowski A., *Wirtualizacja – historia i próba rekonstrukcji pojęcia* [w:] *Wirtualizacja. Problemy, wyzwania, skutki*, pod red. L. W. Zachera, Warszawa 2013.
- Pąchalska M., Kaczmarek B., Kropotov J. D., *Neuropsychologia kliniczna. Od teorii do praktyki*, Warszawa 2014.
- Peiper T., *Metafora terażniejszości* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Peiper T., *Poezja jako budowa* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Peirce Ch. S., *Klasyfikacje znaków*, tłum. R. Mirek [w:] *Wybór pism semiotycznych*, wyb. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1997.
- Perniola M., *Estetyka współczesna. Panorama ogólna*, tłum. P. Piotrowicz, E. Ranocchi, Kraków 2018.
- Pikor-Niedziałek M., *Jak efektywnie przekazywać swoje myśli: przykład negacji i implikacji* [w:] *Podkarpackie Forum Filologiczne*, seria: *Językoznawstwo*, pod red. G. Kleparskiego, R. Kiełtyki, Jarosław 2010–2011.
- Pisarski M., *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.
- Poczobut R., *Interdyscyplinarność i pojęcia pokrewne* [w:] *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, pod red. A. Chmielewskiego, M. Dudzikowej, A. Groblera, Kraków 2012.
- Pomykała J. A., Pomykała J. M., *Systemy informacyjne. Modelowanie i wybrane techniki kryptograficzne*, Warszawa 1999.
- Popek S., *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 2012.
- Poulin R., *Język projektowania graficznego. Ilustrowany podręcznik podstawowych zasad projektowania graficznego*, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2011.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.
- Przybyszewska A., *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach literatury i hipertekstu* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod. red. M. Dawidek-Gryglickiej, Kraków 2005.
- Pytel K., Osetek S., *Systemy operacyjne i sieci komputerowe*, cz. 1, Warszawa 2010.
- Richards I. A., *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London 1930.
- Rogowska A., *Synestezja*, Opole 2007.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa 2009.



- Różewicz T., Hawalej A., *Śmietnik*, Wrocław 2017.
- Ryan M.L., *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2015.
- Ryan M.L., *Will New Media Produce New Narratives?* [w:] *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, ed. by M.L. Ryan, Lincoln–Nebraska 2004.
- Rybicka E., *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 3.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982.
- Sawicka J., *Osobliwość empiryczna doświadczenia religijnego. William James i duchowy pragmatyzm*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2012, t. 24.
- Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
- Schaeffler J., *Digital Signage: Software, Networks, Advertising, and Displays: A Primer for Understanding the Business*, New York–London 2013.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Schirmacher W., *Homo Generator: Media and Postmodern Technology* [w:] *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, ed. by G. Bender, T. Druckrey, Seattle 1994.
- Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.
- Shannon C. E., *A Mathematical Theory of Communication*, „The Bell System Technical Journal” 1948, Vol. 27, Iss. 3.
- Slatin J. M., *Hypertext and the Teaching of Writing* [w:] *Text, Context, and Hypertext: Writing with and for the Computer*, ed. E. Barrett, Cambridge–Massachusetts 1988.
- Sławiński J., *Teksty i teksty*, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 1.
- Słownik psychologii*, pod red. J. Siuty, Kraków 2009.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998.
- Smith S. M., Ward T. B., Schumacher J. S., *Constraining effects of examples in a creative generation task*, „Memory & Cognition” 1993, Vol. 21, Iss. 6.

- Stencel K., *Homo informaticus colligens, czyli człowiek zbierający dane* [w:] *Homo informaticus, czyli człowiek w z informatyzowanym świecie*, pod red. M. M. Sysła, Warszawa 2012.
- Strzemiński W., *Dualizm i unizm* [w:] tegoż, *Pisma*, zebr., oprac., wstępem i koment. opatrzyła Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Szczęśna E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.
- Szczęśna E., *O statusie badań semiotycznych w dobie kultury cyfrowej*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.
- Szczęśna E., *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go: teoria, literatura, kultura” 2004, nr 9.
- Szczęśna E., *Znak digitalny. U podstaw nowej semiotyki tekstu* [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, pod red. tejże, Kraków 2015.
- Szpunar M., *W stronę nowych mediów*, Toruń 2010.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Toruń 2017.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Tabakowska E., *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1995.
- Tarski A., *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Warszawa 1993.
- Tekst (w) sieci. Tom 1. Tekst, język, gatunki*, pod red. D. Ulickiej, Warszawa 2009.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2006.
- Trąbka J., *W uniwersalnym kręgu cybernetyki*, Kraków 2001.
- Trzynadłowski J., *Ewolucja liryki* [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 1, pod red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Ulmer G. L., *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore–London 1985.
- Urbańska D., *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.
- Vandendorpe Ch., *Od papyrusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008.
- Vattimo G., *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2003, nr 5.

- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Ward T., Smith S., Finke R., *Creative cognition* [w:] *Handbook of creativity*, ed. by R.J. Sternberg, New York 1999.
- Weaver W., *Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication* [w:] *The Mathematical Theory of Communication*, ed. by C. E. Shannon, W. Weaver, Urbana 1964.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Wendland M., *Konstruktywizm komunikacyjny*, Poznań 2011.
- Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Warszawa 1979.
- Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
- Wilkowski M., *Wprowadzenie do historii cyfrowej*, Gdańsk 2013.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1997.
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Kraków 1996.
- Wójcik T., *Prakseosemiotyka. Zarys teorii optymalnego znaku*, Warszawa 1968.
- Wróbel J., *Wstęp: Pęknięcia – granice – przemiany* [w:] *Pęknięcia – granice – przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, pod red. tegoż, Kraków 2013.
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984.
- Zajas K., *Widnokresy literatury* [w:] *Na pograniczach literatury*, pod red. J. Fazana, K. Zajasa, Kraków 2012.
- Zawadzki A., *Noica, Yattimo: „myśl słaba” i jej konsekwencje*, „Teksty drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2003, nr 6.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018.
- Zawora J., *Podstawy technologii maszyn*, Warszawa 2001.
- Żółkiewski S., *Teksty kultury. Studia*, Warszawa 1988.

### **Publikacje elektroniczne**

- Berners-Lee T., *Information Management: A Proposal*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie:  
<<https://www.w3.org/History/1989/proposal.html>>.

- Bromboszcz R., „*Poddaję się dryfowi*”, [online], rozm. przepr. U. Pawlicka, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/>>.
- Bromboszcz R., *bio*, [online], [dostęp: 6 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://rawdigits.net/bio/roman-bromboszcz-bio-pl.pdf>>.
- Bromboszcz R., *Cybernetyka w praktykach kulturowych*, [online], rozm. przepr. P. Kozioł, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/cybernetyka.w.praktykach.kulturowych.html>>.
- Bromboszcz R., *Laureaci Medali Młodej Sztuki: Roman Bromboszcz*, [online], rozm. przepr. W. Braniecki, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://www.gloswielkopolski.pl/artukul/214306,laureaci-medali-mlodej-sztuki-roman-bromboszcz,id,t.html>>.
- Bromboszcz R., *Polipoezja, cyberpoezja, performance*, [online], rozm. przepr. M. Pisarski, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <[http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz\\_rozmowa.html](http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/rozmowy/bromboszcz_rozmowa.html)>.
- Bromboszcz R., *Wolę losowość*, [online], rozm. przepr. M. Cyranowicz, [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<http://wakat.sdk.pl/wole-losowosc-z-romanem-bromboszczem-rozmawia-maria-cyranowicz/>>.
- Bush V., *As We May Think*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20\(Life%20Magazine%209-10-1945\).pdf](http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20(Life%20Magazine%209-10-1945).pdf)>.
- Douglas J. Y., “*How Do I Stop this Thing?*” *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://otbresearch.com.au/wp-content/uploads/2010/09/Carlin-recommendation-closure.pdf>>.
- Hiperłącze – definicje*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://techsty.art.pl/hipertekst/definicje/hiperlink.htm>>.
- Kaplan N., *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/kaplan.html>>.
- Kaplan N., *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Hypertexts\\_601.html](http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Hypertexts_601.html)>.

- Kaplan N., *Politexts, Hypertexts, and Other Cultural Formations in the Late Age of Print*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Politexts\\_605.html](http://www.ibiblio.org/cmc/mag/1995/mar/hyper/Politexts_605.html)>.
- Książka i co dalej 2*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2016]. Dostępny w internecie: <[http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka2?edit\\_mode=false](http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka2?edit_mode=false)>.
- Marinetti F. T., *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://museo900.055055.it/it/node/407>>.
- Marinetti F. T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <[http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/manifesto\\_lett\\_futurista.htm](http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/manifesto_lett_futurista.htm)>.
- Marinetti F. T., *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*, [online], [dostęp: 11 lutego 2015]. Dostępny w internecie: <<http://www.arengario.it/opera/supplemento-al-manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4839/>>.
- Niziołek E., *Anagram, symulacja, paranoja i trzaski*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/teoria/anagram.symulacja.paranoja.i.trzaski.html>>.
- Pawlicka U., *Gra z szumem. O strategiach czytania analogowej poezji cybernetycznej*, s. 1, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <[http://perfokarta.net/teoria/o\\_czytaniu\\_analogowej\\_poezji\\_cybernetycznej.pdf](http://perfokarta.net/teoria/o_czytaniu_analogowej_poezji_cybernetycznej.pdf)>.
- Perfokarta – osoby, personel, foto, zasoby*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: <<http://perfokarta.net/personel/>>.
- Pisarski M., *Czym jest cybertekst i ergodyczność?*, [online], [dostęp: 25 października 2019]. Dostępny w internecie: <[http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst\\_definicje.htm](http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cybertekst_definicje.htm)>.
- Przybyszewska A., *Którędy do literatury nowomediialnej?*, [online], [dostęp: 11 października 2019]. Dostępny w internecie: <[http://katalog.czasopism.pl/index.php/Fragile\\_-\\_Agnieszka\\_Przybyszewska,\\_KTÓRĘDY\\_DO\\_LITERATURY\\_NOWOMEDIALNEJ%3F](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Fragile_-_Agnieszka_Przybyszewska,_KTÓRĘDY_DO_LITERATURY_NOWOMEDIALNEJ%3F)>.
- Systemy Hipertekstowe – Stretchtext*, [online], [dostęp: 25 czerwca 2016]. Dostępny w internecie: <<http://techsty.art.pl/warsztaty/systemy/stretchtext.htm>>.

*The Role of the Electronic Literature Organization*, [online], [dostęp: 22 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<https://eliterature.org/what-is-e-lit/>>.

Vermeulen T., van den Akker R., *Notes on metamodernism*, [online], [dostęp: 12 marca 2019]. Dostępny w internecie: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>>.

## **SPIS RYSUNKÓW**

Rys. 1. Schemat dźwiękowego labiryntu. Opracowanie własne.	210
Rys. 2. Schemat obrazowego labiryntu. Opracowanie własne.	211
Rys. 3. Schemat tekstowego labiryntu. Opracowanie własne.	212

## WYKAZ GRAFIK

- Grafika 1. R. Bromboszcz, *luki*, online: <https://opt-art.net/helikopter/12-2017/roman-bromboszcz-faletheta> [dostęp: 23 marca 2019]. 30
- Grafika 2. R. Bromboszcz, praca zaprezentowana podczas międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej MIARY\_U\_WAGI – na tropach cybernetycznego podmiotu), [online], [dostęp: 25 marca 2019]. Dostępny w internecie:  
<<https://www.facebook.com/instytutcyberetykiszutki/photos/a.173572236599968/203255906964934/?type=3&theater>>. 34
- Grafika 3. R. Bromboszcz, *23.59.59*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <<https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/23.59.59/>>. 36
- Grafika 4. R. Bromboszcz, *a\_p\_o*, [online], [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie: <[https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a\\_p\\_o/](https://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/a_p_o/)>. 36
- Grafika 5. R. Bromboszcz, *Wariacje na Kwadrat Magiczny. Poezja Cybernetyczna* [dostęp: 23 kwietnia 2018]. Dostępny w internecie:  
<<http://variations.perfokarta.net/pl/>>. 44
- Grafika 6. R. Bromboszcz, 7. [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 46. 91
- Grafika 7. Ł. Podgórní [w:] tegoż, *noce i pętle*, Kraków 2010, s. 10. 134
- Grafika 8. T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród* [w:] tegoż, *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatr. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 112. 135
- Grafika 9. T. Czyżewski, *Poznanie* [w:] tegoż, *Zielone oko. Poezje formistyczne* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i przedm. opatr. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 59. 143
- Grafika 10. T. Czyżewski, *hamlet w piwnicy* [w:] tegoż, *Lajkonik w chmurach* [w:] tegoż, *Poezje* oprac. i przedm. opatr. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 228. 149
- Grafika 11. Ł. Podgórní, *G* [w:] tegoż, *Skanowanie balu*, Kraków 2012, s. 14. 156
- Grafika 12. R. Bromboszcz, *U-man i masa*, okładka – okładzina przednia. 163
- Grafika 13. R. Bromboszcz, *Połączony* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 73. 165
- Grafika 14. R. Bromboszcz, *Hz*, karty tytułowe. 170
- Grafika 15. R. Bromboszcz, *Steer Tank* [w:] tegoż, *Hz*, Poznań 2011. 172
- Grafika 16. R. Bromboszcz, *Werk* [w:] tegoż, *Hz*, Poznań 2011. 173
- Grafika 17. R. Bromboszcz, *9us78c1* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 11. 177
- Grafika 18. R. Bromboszcz, *903218* [w:] tegoż, *918-578*, Kraków 2012, s. 37. 180
- Grafika 19. R. Bromboszcz, *Wszechzwiązek* [w:] tegoż, *U-man i masa*, Kraków 2010, s. 54. 182
- Grafika 20. R. Bromboszcz, *Ogród liter* [w:] tegoż, *Hz*, Poznań 2011. 186
- Grafika 21. Perfokarta, *kompozycja maszynowa*. 195
- Grafika 22. Labirynt typu knosseńskiego. Za: P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 108. 202
- Grafika 23. Labirynty na planie kwadratu i koła w ogrodach renesansowych. Za: L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1978, s. 104. 203

Grafika 24. R. Bromboszcz, <i>Wyższe etapy gry</i> , fotografia własna.	205
Grafika 25. R. Bromboszcz, <i>Połączony</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 73.	206
Grafika 26. R. Bromboszcz, <i>Wszechzwiązek</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 54.	207
Grafika 27. R. Bromboszcz, 9us78c [w:] tegoż, 918-578, Kraków 2012, s. 11.	218
Grafika 28. R. Bromboszcz, <i>tri repetae</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 76.	219
Grafika 29. R. Bromboszcz, 3. [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 42.	222
Grafika 30. R. Bromboszcz, 6. [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 45.	229
Grafika 31. R. Bromboszcz, 7. [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 46.	229
Grafika 32. V. Vasarely, <i>Folkokta</i> , [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: < <a href="http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/folkokta-a-XqlAi5dD3o5MsKgDvhClcg2">http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/folkokta-a-XqlAi5dD3o5MsKgDvhClcg2</a> >.	231
Grafika 33. V. Vasarely, <i>Zur-3</i> , [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: < <a href="http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/zur-3-a-hueGTXtg1nxqb7QBsgns6g2">http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/zur-3-a-hueGTXtg1nxqb7QBsgns6g2</a> >.	232
Grafika 34. R. Bromboszcz, <i>Obrys i pi</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 71.	234
Grafika 35. R. Bromboszcz, <i>Esse</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 27.	238
Grafika 36. K. Kobro, Kompozycja przestrzenna (8), [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: < <a href="http://temple-of-light.blogspot.com/2011/02/some-more-work-by-katarzyna-kobro.html?m=1">http://temple-of-light.blogspot.com/2011/02/some-more-work-by-katarzyna-kobro.html?m=1</a> >.	239
Grafika 37. R. Bromboszcz, <i>Średnik</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 70.	241
Grafika 38. A. Derain, <i>Effect of Sun on the Water</i> , [online], [dostęp: 25 czerwca 2018]. Dostępny w internecie: < <a href="http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/11/effect-of-sun-on-the-water-london-1906-by-Andre-Derain.jpg">http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/11/effect-of-sun-on-the-water-london-1906-by-Andre-Derain.jpg</a> >.jpg>.	242
Grafika 39. R. Bromboszcz, <i>Echo</i> [w:] tegoż, <i>U-man i masa</i> , Kraków 2010, s. 60.	244



## Spis treści

ROZWAŻANIA WSTĘPNE .....	1
ROZDZIAŁ 1. BAZA POEZJI CYBERNETYCZNEJ – HIPERTEKST .....	39
1.1. Koncepcje organizacji danych .....	39
1.2. Organizacja tekstu – kulturowa teoria literatury .....	82
ROZDZIAŁ II. POEZJA CYBERNETYCZNA, HIPERTEKST, LEKSJA – PRÓBA DEFINICJI .....	91
2.1. Wieloaspektowość pojęć <i>poezja cybernetyczna, hipertekst i leksja</i> .....	91
2.2. Typy leksji – ponad tradycyjnymi środkami stylistycznymi .....	111
ROZDZIAŁ III. POETYCKIE ŹRÓDŁA CYBERNETYCZNEJ LEKSJI.....	138
ROZDZIAŁ IV. ROMAN BROMBOSZCZ – PRZYKŁAD ANALOGOWEJ POEZJI CYBERNETYCZNEJ.....	158
ROZDZIAŁ V. TWORY „POMIĘDZY” – KORESPONDENCJE POEZJI CYBERNETYCZNEJ.....	191
5.1. Kategorie, figury, chyty – środki poezji cybernetycznej.....	191
5.2. Ogólne środki korespondencji.....	192
5.3. Szczegółowe środki korespondencji – tekst.....	222
5.4. Szczegółowe środki korespondencji – obraz .....	230
5.5. Szczegółowe środki korespondencji – dźwięk.....	244
5.6. Nadrzędne środki korespondencji .....	246
ZAKOŃCZENIE.....	251
BIBLIOGRAFIA.....	257
SPIS RYSUNKÓW.....	277
WYKAZ GRAFIK .....	278