

Edyta Kilian, Uniwersytet Jagielloński

**Roman Bromboszcz
jako poeta-cyborg.
Narzędzia i techniki
współczesnego twórcy**

Roman Bromboszcz as a Cyborg Poet.
Tools and Techniques of a Modern Creator

Streszczenie

Roman Bromboszcz to teoretyk i praktyk w zakresie nowego gatunku liryki, którym jest poezja cybernetyczna. Wraz z przyjętym w 2005 roku terminem zostaje wprowadzona nowa wizja twórcy. Na jego kreację mają przede wszystkim wpływ nowe technologie. Informatyka, robotyka, biotechnologia, telekomunikacja w połączeniu z liryką jako zbiorem tworów słownych tworzą postać poety-cyborga. Jego fenomen opiera się na tworzeniu językowych, wizualnych, dźwiękowych komunikatów, których naturalnym środowiskiem powstawania i bytowania jest elektroniczna maszyna. Kim albo czym jest poeta-cyborg? Tworzy czy generuje teksty? Jakimi posługuje się narzędziami, aby wysłać swój komunikat? Jakie stosuje techniki, żeby trafić do odbiorcy? Współczesna figura poety-cyborga zaczyna zaprzeczać klasycznym wzorcom tworzenia liryki. Zachwianiu ulega już sama kategoria natchnienia poetyckiego. Z czego zatem czerpie twórca? Czy za jego myśleniem stoją jedynie matematyczna logika, informatyczny kod źródłowy i energia elektryczna? Gdzie leży granica między poetą-człowiekiem a poetą-cyborgiem? Jakie są ich możliwości i ograniczenia? Są to kwestie, obok których dzisiejszy odbiorca komunikatów nie może przejść obojętnie.

Słowa kluczowe: Roman Bromboszcz, poezja cybernetyczna, poeta-cyborg.

Abstract

Roman Bromboszcz is a theorist and practitioner as regards to a new lyric poetry genre, i.e. cybernetic poetry. The term was coined in 2005 and along with that event a new vision of a creator was introduced. New technologies are the major sources of his inspiration. Information technology, robotics, bio-technology, telecommunication along with lyric poetry, which functions as an array of word creations, makes up a figure of a cyborg poet. His phenomenon is based on creating linguistic, visual and sound communication which is, by nature, created and stored in electronic devices. Who or what is a cyborg poet? Does he create or generate texts? What tools does he use in order to express his message? What techniques does he use in order to reach out to a reader? A modern figure of a cyborg poet begins to reject classic patterns of creating lyric poetry. A notion of poetic inspiration itself is being questioned. What are the sources of an inspiration for a creator? Is his thinking supported by mere mathematical logic, IT source code and electricity? Where is a border between a human poet and a cyborg poet placed? What are their abilities and limits? These are the issues which cannot be neglected by a today's recipient of the above-mentioned communication.

Keywords: Roman Bromboszcz, cybernetic poetry, cyborg poet.

O podobieństwie ewolucji człowieka i poety

Kogo współcześnie okrzykuje się mianem poety? Jakim warsztatem twórczym dysponuje dziś liryk? Jak przebiega proces kreacji jego dzieła? Odpowiedzi na postawione pytania uzyskam na podstawie analizy przebiegu kulturowej ewolucji człowieka i poety. Jak postuluję, profil liryka zależy od rozwoju ludzkiej jednostki. To oznacza, że przeobrażenia poety są analogiczne do przemian, którym – na przestrzeni wieków – podlegał człowiek. Ponadto, uważam, że prezentacja preistorii liryka – na tle kulturowej transformacji ludzkości – pozwoli zrozumieć i scharakteryzować oblicze współczesnego poety. Aby tego dokonać, należy zwrócić się ku pierwotnemu źródłu jego powstania. Mówię tutaj o człowieczeństwie jako podstawowym stanie, który umożliwia życiową aktywność. Uzyskane przez naturę kompetencje pozwalają jednostce na szerszy i głębszy – w stosunku do innych gatunków – udział w ziemskiej egzystencji. W ciągu jej trwania człowiek rozbudowuje swoją istotę. Czyni ją efektywniejszą i produktywniejszą poprzez „pozabiologiczne akcesoria”, w które jednostka przysposabia się po to, żeby rozszerzyć aktywność i swoje możliwości. Przecież bycie pedagogiem to – oprócz zdobytych kwalifikacji – ludzki potencjał do gromadzenia i przekazywania wiedzy innym. Bycie astronautą to – z wyjątkiem lat specjalistycznych szkoleń, kursów doskonalących – atawistyczne zamiłowanie do przestrzeni, latania, eksploracji nowych terenów. I wreszcie bycie poetą to przecież – poza znajomością arcydzieł, nauki, innych sztuk pięknych – ludzka

wrażliwość, wyczulenie na bodźce płynące z otaczającego świata i szeroko pojęty szacunek wobec słowa. Zatem bycie „kims” jest logiczną konsekwencją bycia człowiekiem. Człowiek to termin fundament, do którego można sprowadzić życiowe aktywności. Wszystko, co krąży i uściśla to wyjściowe pojęcie, stanowi nakładkę, obudowę, nakrycie. W centrum rozwijającego się życia stoi od zawsze *homo* – ludzka istota dookreślana różnymi rodzajami egzystencjalnego dynamizmu.

Powyższe przykłady prezentują aktywizm w perspektywie społecznych funkcji. Mam tutaj na myśli bycie politykiem, wolontariuszem lub aktorem w kontekście wypełniania konkretnych, obywatelskich ról. Wyraźne zaakcentowanie ich istnienia potwierdza, że człowiek, oprócz biologicznej formy, osiąga także inne statusy. W tym przypadku mają one wymiar społeczny. Jednak, co istotne, do wykazu przemian jednostki, ukazania jej naddanych wyróżników, które przejęła w ciągu mijających wieków, posłużyć może tylko kulturowa siatka rozwoju cech człowieka, a nie rejestr jego społecznych przeobrażeń.

Badaczem, który opisuje – pożądanym przeze mnie – przebieg ewolucji jednostki jest Johan Huizinga. W książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* holenderski historyk wyszczególnia podstawowe typy człowieka. Należą do niego kolejno: *homo sapiens*, *homo faber*, *homo ludens* (Huizinga 1985: 7). Wymienione alternacje człowieczeństwa nie są tylko elementami kultury, konstytutywnymi dla wielu jej dziedzin, ale stanowią one także autentyczny wykaz przełomowych punktów ewolucji jednostki. Jak się okazuje, fenomen jej rozwoju polegał na osiągnięciu, w ciągu mijających wieków, stref, które kolejno: dookreślały jej poprzedni stan, zaprzeczały mu bądź były jego nową odmianą. Tak oto prymarnie pojawiło się określenie *homo sapiens* (człowiek rozumny), następnie *homo faber* (człowiek twórczy) i *homo ludens* (człowiek bawiący się) (Huizinga 1985: 7).

Współcześnie jesteśmy świadkami kształtowania się kolejnego typu jednostki. Za sprawą osiągniętego szczytowego pułap w XX wieku rozwoju technologicznego i jego konsekwencjom, tj. nowym

mediom, zaczęło formować się społeczeństwo postindustrialne. Jego głównym celem są produkcja, modyfikacja i transmisja informacji, która z czasem uległa wysokiej automatyzacji. W jej rezultacie fizyczna i umysłowa praca jednostki została wsparta lub zastąpiona przez elektryczne bądź elektroniczne urządzenia, aparaty, instrumenty. W ich stworzeniu oraz wszechstronnym użyciu dopatrywałabym się źródła powstania kolejnego typu jednostki, którą Huizinga – bez obaw – mógłby dołączyć do stworzonej przez siebie, kulturowej siatki rozwoju cech człowieka. Jego współczesną kondycję najlepiej oddaje kategoria *homo machina* (człowiek zmechanizowany, człowiek-urządzenie). Przede wszystkim jest on kulturową jednostką należącą do społeczeństwa postindustrialnego. W mojej definicji *homo machina* przekracza wymiar socjologiczny, ekonomiczny i polityczny. Sięga aż do kultury. Jest symbolem silnego sprzęgnięcia jednostki z elektronicznymi systemami i urządzeniami oraz stanowi odzwierciedlenie ich wpływu na pierwotną formę człowieka. W tej perspektywie nowoczesna technika i technologia nie tylko zewnętrznie uposaża jednostkę w akcesoria, ale wpływa ona także na wewnątrz osoby. Wskutek styczności człowieka z elektronicznymi produktami i powstałej z tego kontaktu więzi, ludzka istota przyswaja lub dopiero uaktywnia pewne innowacyjne właściwości. Akt ich pobudzenia może tłumaczyć pogląd osiemnastowiecznego francuskiego lekarza i filozofa. Julien Offray de La Mettrie napisał: „Ciało ludzkie jest maszyną, która nakręca sama swoje własne sprężyny; jest to żywy obraz perpetuum mobile” (La Mettrie 1984: 22). Według badacza jednostka jest samonapędzającym się mechanizmem. To oznacza, że natura uczyniła z człowieka samoistny system. W perspektywie moich dociekań nowoczesna technika i technologia albo uaktywnia istniejącą wewnątrz maszynierię człowieka, albo ją dopiero rozwija, usprawnia, umacnia.

Uważam, że zaprezentowana typologia wykazuje analogię z własnościami, które na przestrzeni wieków definiowały poetę. W świetle logiki powyższego wywodu, realizując określoną – społeczną i kulturową – rolę, podlegał on jednocześnie poetyckim

przemianom, które rozwarstwiły spójną figurę liryka i pokazały jego różne oblicza. To oznaczałoby, że nie tylko jednostka, wypełniająca dane funkcje, podlega kategoryzacji. Związanemu z nią podziałowi jest poddawany także poeta, który w konkretnych etapach dziejów uzyskiwał właściwy dla siebie wyróżnik.

Analiza dorobku liryki pozwoliła na wyszczególnienie co najmniej czterech podstawowych typów twórcy. Pierwszym z nich jest renesansowy *poeta doctus* (poeta uczony), który wyróżniał się wiedzą na temat świata, kultury, sztuki i literatury (Wilkoń 2004: 45). Drugi to romantyczny (Bittner 1998: 100), młodopolski (Podraza-Kwiatkowska 1994: 258), propagowany także w okresie międzywojennym (Wyka i Kądziała 1979: 21) *poeta creator* (poeta kreator), w pełni wykorzystujący swój twórczy potencjał. Trzeci z typów to współczesny – dokonujący intertekstualnych i językowych zabaw – *poeta ludens* (poeta bawiący się) (Cieślak, Pietrych 2009: 421). Obecnie wykształca się czwarty z typów liryka. Droge do niego toruje *cyborg author* – termin ukuty przez Espena J. Aarsetha (Aarseth 2014: 143), który później powielił Raine Koskimaa (Koskimaa 2010: 138), finlandzki badacz kultury cyfrowej. W założeniach obojga naukowców *cyborg author* to złożone połączenie ludzkiej jednostki i maszyny, które wspólnie tworzą literacki tekst. Mowa zatem o człowieku jako w pełni biologicznym podmiocie, który razem z urządzeniem – typu komputerowy program – komponuje dzieło. Fenomen jego powstania opiera się na zatarciu granic między autorskimi instancjami. W cyfrowym tekście ich rangę zdobywa zarówno ludzki podmiot, jak i maszyna. Jak zauważa Koskimaa, nie służy ona jako narzędzie do pisania, jest partnerem w procesie komponowania twórczego tekstu (Koskimaa 2010: 139). Sądzę, że lirycznym odpowiednikiem cyborga autora jest poeta-cyborg. W moim przekonaniu stanowi on nadal biologicznie autonomiczny organizm, który przy kreacji poetyckiego utworu współpracuje z elektrycznymi lub elektronicznymi mechanizmami, urządzeniami bądź narzędziami. Najczęściej odgrywają one rolę dodatkowego uposażenia twórcy albo środka przez niego eksploatowanego. Co istotne, obie funkcje aparatów są równorzędne

względem kompetencji, którymi dysponuje autor. Jego współpracę z maszyną opisują tryby:

[...] (1) preprodukcji (*preprocessing*), kiedy człowiek programuje i konfiguruje maszynę oraz ładuje do niej dane; (2) koprodukcji (*coprocessing*), kiedy człowiek i maszyna wspólnie wytwarzają tekst; (3) postprodukcji (*postprocessing*), kiedy to człowiek wybiera pewne efekty pracy maszyny, a inne odrzuca (Aarseth 2014: 143).

Zgodnie z powyższymi schematami poeta-cyborg tworzy digitalny tekst. Jego forma odzwierciedla lub wykazuje podobieństwo z poetycką wypowiedzią. To oznacza, że działalność wyróżnionego przeze mnie twórcy zostaje zawężona do liryki. Dzięki nowym mediom zyskała ona cyfrowy wymiar.

U podłoża poety-cyborga leżą także naukowe refleksje Marshalla McLuhana. Kanadyjski teoretyk komunikacji twierdził, że tradycyjne media są swoistym przedłużeniem ciała (McLuhan 2001: 209) i zmysłów człowieka (McLuhan 2001: 228). Intensywniejszą – od McLuhana – zmianę proponują nowe media. Poprzez pomnożenie fizycznych kompetencji jednostki oraz polisensoryzm (wielozmysłową postrzegalność) pogłębiają one pojęcie przedłużenia, które zaproponował kanadyjski badacz. Nowe media dokonują także substytucji ciała, jego poszczególnych elementów oraz receptorów czucia. Pierwszą z innowacji określa pojęcie protezowości. Dzięki nowym mediom cielesność człowieka jest zastępowana albo zmieniana. Druga z reform wiąże się z synestezją, przez którą rozumie się zdolność wiązania wrażeń odbieranych przez różne zmysły. Za zaprezentowane zmiany bezdyskusyjnie odpowiadają nowe media. Literackim prezydentem ich realnego potencjału jest *cyborg author*, wężiej poeta-cyborg. Uważam, że kreowane przez niego teksty pokazują taką możliwość mediów, ich moc w kreowaniu oraz rozumieniu otaczającej rzeczywistości, jaką przedstawił – na wczesnym etapie kształtowania się publikatorów – Marshall McLuhan.

Fenomen poety-cyborga

Na czele grupy autorów wyraziście wykorzystujących potencjał zawarty w środkach masowego przekazu stoją poeci cybernetyczni. Fenomen ich artystycznej działalności zasadza się na konstruowaniu dzieł w oparciu o determinanty, które czynią ze środka – masowe medium. To oznacza, że cybernetycy z prasy, radia, telewizji i Internetu będą czerpać elementy, które jednoznacznie wyróżniają każdy z tych ośrodków. Nie będzie im zatem obce łączenie komunikatów tekstowych z dźwiękiem i obrazem. Nie będą oni także wzbraniać się przed nadawaniem takim formom hipertekstowej struktury. Działania poetów cybernetycznych, w zależności od konstrukcji ich utworów (poezja cybernetyczna cyfrowa i poezja cybernetyczna analogowa), krążą wokół tych kategorii. Element językowy, dźwięk, obraz – i alternatywnie hipertekst – stanowią podstawowy materiał do budowy poetyckiego komunikatu. Jednak, co najważniejsze, drogę do niego zawsze inicjuje autor – *homo* – cyborg. Od jego bowiem preferencji zależeć będą wyjściowa forma oraz semantyka wypowiedzi.

Podkreślenie wagi podmiotu twórczego skłania mnie do tego, aby analizę jego współczesnego przejawu podzielić na dwa etapy. W pierwszej części moją charakterystykę oprę na zbadaniu intelektualnego warsztatu twórcy. Część druga będzie obejmować konkluzje związane z wpływem fizycznych obiektów na poetycki fach cybernetyka. Nazwę tę stosuje na określenie twórcy liryki cybernetycznej, który – jak wiadomo – jest jednocześnie egzemplifikacją poety-cyborga. Rozważania zbuduję na analizie dorobku Romana Bromboszcza, głównego przedstawiciela polskiej poezji cybernetycznej.

Intelektualny warsztat poety-cyborga

Uważam, że zbadanie intelektualnego warsztatu tegoż twórcy należałoby rozpocząć od określenia i przestudiowania wyników

jego pracy. Mowa tu o dziele: pojedynczej, tekstowo-dźwiękowo-graficznej jednostce, która powstała dzięki niematerialnym, psychicznym procesom i dyspozycjom człowieka. To oznacza, że odsłona warsztatu twórcy jest tożsama z odtworzeniem mentalnych mechanizmów jego myślenia. Aby tego dokonać, należy przyrzeć się tekstowości, dźwięczności i wizualności – składowym konstruującym dzieło – a następnie wyodrębnić z nich, przemyśleć podstawowe procesy, które są niezbędne do wykształcenia tych konkretnych członów komunikacyjnych. Mam tutaj na myśli pracę umysłu odpowiedzialnego za racjonalne myślenie i odczuwanie emocji. Jestem zdania, iż te dwa elementy: rozum i uczucia, choć oryginalnie przez cybernetyka rozpatrywane, mają konstytutywny wpływ na formowanie się wewnętrznej mowy poety, potem jego stylu, w końcu poetyckiego tekstu. System językowy stanowi fundamentalny komponent poezji cybernetycznej. Jest on przez Bromboszcza realizowany za pośrednictwem słowa – w mowie i wypowiedzi tekstowej, na którą składają się wyraz lub jego zbiór. Foniczna realizacja systemu leksykalnego zostanie omówiona przy okazji analizy dźwiękowości. W tej części skupię się na zbadaniu tekstowej formy komunikatu.

Intelektualny warsztat poety-cyborga: język

Podstawowe *novum* poezji cybernetycznej zasadza się na jej silnym sprzęgnięciu z urządzeniami elektronicznymi. Choć Bromboszcz, poprzez tworzenie tekstów analogowych, stara się wybudować pomost komunikacyjny między dziełami cyfrowymi a utworami powstającymi na papierze, to jednak sfera elektroniczna nie przestaje wysyłać swoich indywidualnych impulsów, skutkiem czego staje się poniekąd domeną obu tych typów piśmiennictwa. Znajduje to także swój wyraz w warstwie tekstowej. Choć artysta – podczas konstrukcji tworu cybernetycznego – korzysta głównie z naturalnego inwentarza słów, co *de facto* zbliża go do warsztatu tradycyjnego modelu poety, to bliska styczność z elektronicznym

światem nie pozbawia komunikatu zmian w obszarze języka. Zatem patrząc na Bromboszczowskie cyfrowe twory, widać, że przeniesienie znaku tekstowego z papieru w digitalną przestrzeń skutkuje wyraźnym oddziaływaniem owego obszaru, a raczej jego indywidualnie wypracowanych narzędzi komunikacyjnych, na „pierwotny”, językowy konstrukt cybernetyka. Chcę przez to powiedzieć, iż pewnego rodzaju adaptacja danych nie rozgrywa się wyłącznie na linii: komunikat Bromboszcza – cyfrowa rzeczywistość, co wiąże się z dopasowywaniem świata elektronicznego do tekstu, ale do owej synchronizacji zalicza się także podporządkowanie autorskiego dzieła wirtualnemu środowisku. Co ciekawe, do alternatywnej formy oddziaływania dochodzi również przed wdrożeniem „naturalnego” tekstu do sieci. Mówię tutaj o swoistym wpływie środowiska cyfrowego na koncipowanie autora, który przed napisaniem bądź zaraz po stworzeniu tekstu pierwotnego dokonuje przekształceń utworu, modyfikuje go pod cyfrową matrycę. Potem gotowy tekst – w zależności od woli twórcy – zostaje dodany do zbioru analogowego lub po włączeniu do świata wirtualnego podlega dalszej obróbce językowej, która ma na celu przystosować go do aktualnego obszaru bytowania.

Zaprezentowane tu rodzaje międzyśrodowiskowych wpływów są dowodem na ekspansywność elektronicznej rzeczywistości. O możliwościach i sile jej narzędzi wypowiadał się Łukasz Jeżyk. W artykule *Widzieć – wierzyć – wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera* pisał o dokonującym się: „[...] na oczach czytelnika, użytkownika, widza [...]” (Jeżyk 2010: 183) przejściu: „[...] z ekranu klasycznego na inny ekran – nowy, dynamiczny (Jeżyk 2010: 183–184)”. Wagi jego spostrzeżeniom dodały również słowa o utożsamianiu ekranu: „[...] z kategorią, która pozwala odświeżyć spojrzenie [...]” nie tylko na literaturę (Jeżyk 2010: 184), ale także na jej język.

Bromboszcz jako cybernetyk dostrzega siłę tradycyjnego – papierowego – i tego opisywanego powyżej, nowoczesnego – cyfrowego medium. Zdaje sobie sprawę z możliwości osobnego i wspólnego użycia tych środków. Jednak, co najważniejsze, wie

on, że większą dawką cierpliwości i zaangażowania współczesny poeta musi wykazać się przy eksplorowaniu przestrzeni wirtualnej. W jej poznawanie wpisana jest estyma i głęboka penetracja, która posłużyć ma wyodrębnieniu i wytrenowaniu świadomości twórcy w zakresie korzystania z narzędzi wytworzonych przez media. Stąd też wynika, jak to w książce (*Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* podkreślała Urszula Pawlicka, tak mocne zaangażowanie artysty w poszukiwanie: „[...] nowego języka i form ekspresji w czasach «końca wielkich narracji» [...]” (Pawlicka 2012: 200).

Bromboszcz drąży zaplecze cyfrowej rzeczywistości, wyłuskuje narzędzia już w niej istniejące i funkcjonujące, ale sam także tę przestrzeń zaprogramowuje, chociażby poprzez włączenie w jej obręb mechanizmów, które albo korygują utwór zgodnie z autorskimi potrzebami, albo go eksperymentalnie produkują. Każda z tych możliwości czyni z cybernetyka jednocześnie najemcę i wyrobnika twórczych instrumentów sieci.

Zaistnienie powyższych modeli skłania do tego, aby w następnym kroku mojej analizy przyjrzeć się konkretnym elementom, które autor pobiera z wirtualnej przestrzeni bądź samodzielnie je tam kreuje po to, żeby wytworzyć dzieło poetyckie. Mam tu na myśli konkretne instrumenty tworzące artystyczny warsztat cybernetyka.

Bliska koligacja poezji, a raczej jej fundamentu, czyli zwrotu językowego, z nowymi mediami i ich elektronicznymi nośnikami pozwala na wyodrębnienie kilku najistotniejszych mechanizmów umożliwiających skonstruowanie dzieła cybernetycznego. Jego źródła należy bowiem upatrywać w znaku bądź w jego zbiorze, który pod wpływem konkretnych procesów ulega zmianie. Mówię tutaj przede wszystkim o kolaboracji, kombinatoryce, generatywności, neologizmie, kodzie i algorytmie jako o podstawowej aparaturze do wytworzenia cybertekstu.

Intelektualny warsztat poety-cyborga: kolaboracja, kombinatoryka, generatywność, neologizm, kod, algorytm

Za pierwszym wspomnianym tu procesem, czyli kolaboracją, stoi silna interakcja między znakami semiotycznymi. Wyrazy w tekście poetyckim wzajemnie na siebie wpływają, z tym że decyzję o formie i semantyce pojedynczej jednostki przejmuje – głównie – człon inicjalny, którym jest każdy element dołożony do tworzącego się tekstu.

Kolaboracja zakłada także pewnego rodzaju ignorancję fragmentu zastanego. W takich przypadkach każda nowa dołączana do istniejącej jednostki część może wpływać na kształt i znaczenie segmentu inicjalnego. Taki typ pisarstwa jest uznawany za eksperymentalny, trudno w nim o współpracę, jednak z pewnością jego podstawą jest ciągła negocjacja nad elementami, które albo powinny wejść do tekstu, albo winny być z niego dożywno usunięte.

Ponadto kolaboracja to rodzaj piśmiennictwa wymagający od autora sprężystości, elastyczności myślenia, umiejętności dostosowania świadomości do zastanej formy i semantyki tekstu. Oczywiście, istnieje większa trudność w kreowaniu utworu poetyckiego przez licniejszą grupę autorów, tak jak jest to w zwyczaju piśmiennictwa kolaboracyjnego. Jednak śmiem zaznaczyć, iż ze swoistą duplikacją podmiotu twórczego mierzy się także pojedyncza jednostka. Cóż bowiem zrobić z sytuacjami, kiedy autor po napisaniu części tekstu wraca do jego dalszej kreacji dopiero po upływie pewnego czasu? Czy nie mierzy się on wtedy z formą i znaczeniem zastanych słów? Czyż łatwo ponownie zainicjować mu proces „zaklinania” dzieła, „wszczepiania” mu wcześniejszej idei? Jak ważnym wtedy elementem staje się ludzkie wspomnienie, autorska pamięć? Bądź bliżej, znajdując przykład: czy za zapis słów w systemie kolaboracyjnym uznać nie można typowej kreacji dzieła, gdzie w fazie jego powstawania słowa kreślone są przed członem inicjalnym i po nim? Czym w istocie jest tak wszystkim podmiotom twórczym dobrze znany proces właściwego doboru słów?

Wykładnia odpowiedzi cisnących się pod wpływem postawionych pytań wydaje się przekonującą, logicznie skonstruowaną, ale – jak to bywa – nie musi ona pozostać całkowicie wolną od głosów polemicznych. Dlatego uważam, że dyskusję o wiarygodności kategorii kolaboracji należy umieścić w szerszym kontekście. Mówię tutaj o uchwyceniu jej jako wielowarstwowej i wieloetapowej struktury, której oblicze w postaci zabiegu ujawnia się podczas procesu twórczego. W jego przestrzeni i czasie kolaboracja realizuje się we wpływie na formę i znaczenie wszystkich elementów komunikacyjnych. Obowiązkowo dotyka ona również każdego etapu ich konstrukcji. To oznacza, że za kolaborację uznaje się rodzaj swoistej relacji zachodzącej między pojedynczymi znakami, jednostkami leksykalnymi i wypowiedziami. Co ważne, ową kategorią objęte są też stosunki tworzące się na styku każdego z tych głównych członów komunikacyjnych (znak, wyraz, zdanie).

Drugą z technik wykorzystywanych do konstrukcji tekstu cybernetycznego jest kombinatoryka. Jej wyjątkowość zasadza się na strukturalnej i semantycznej przestawności członów należących do skończonego zbioru elementów komunikacyjnych. Mowa tutaj zarówno o autorskich, jak i odbiorczych możliwościach przegrupowań: znaków, jednostek leksykalnych, zdań w obrębie pojedynczego utworu poetyckiego.

Kombinatoryka jest mechanizmem wyraziściej objawiającym się podczas aktywnej recepcji użytkownika. To on, z indywidualnie wyodrębnionych jednostek tekstowych, stwarza nową sieć członów komunikacyjnych, burząc przy tym – niejako – autorski schemat utworu. O „pogoni” za odbiorczym wkładem, który podważałby porządek (formalno-semantyczny) tekstu twórcy, pisał niebeposrednio w wierszu *Gruszka w wierzbie* Roman Bromboszcz.

Każdy człowiek jest pewnym
 splotem
 historii Każdy człowiek reprezentuje pewien
 wycinek wiedzy
 [...]

Każdy człowiek jest splotem historii
 nosi je ze sobą i opowiada
 Poznawanie kogoś jest poznawaniem splotu
 (Bromboszcz 2010: 28)

W przytoczonych słowach podmiot odnosi się do kategorii splotu jako ogólnej, ale i niepodważalnej właściwości określającej ludzką jednostkę. Zgodnie z myślą Rolanda Barthesa do tej figury może być także porównany tekst.

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie (Barthes 1997: 92).

Jeśli uznać tę koncepcję, to powinowactwo między kategorią splotu a kombinatoryką również mogłoby okazać się trafne. Moim zdaniem obie figury łączy aspekt czynnościowy. Mam tu na myśli przekładalność, układalność jako działania właściwe dla obu tych kategorii.

Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza) (Barthes 1997: 92).

Dalsze rozważania Barthesa – zaprezentowane w dziele *Przyjemność tekstu* – wydają się kompatybilne z myślami Bromboszcza. Poznawanie człowieka i – adekwatna tutaj do tego procesu – recepcja tekstu opiera się na zgłębieniu splotu. Podążając za cybernetykiem, można dostrzec, że jedna z możliwości dotyczy poznania „zwoju” podmiotu twórczego. Dzieje się to w chwili kontaktu z tworem, bowiem „poznawanie kogoś «w tym także tekstu» jest

poznawaniem spłotu” (Bromboszcz 2010: 28). Druga z opcji wiąże się z działaniami użytkownika. Zgodnie z myślą Barthesa i Bromboszcza to odbiorca przenika autorski schemat tekstu i tworzy na jego – zawsze indywidualnie doświadczanych – kondygnacjach złożoną sieć relacji. Co ważne dla moich rozważań, w twórcach cybernetycznych ową „pajęczynę” konstruuje się także poprzez kombinatorykę – technikę pozwalającą na budowę i Bromboszczowskie opowiedzenie własnego (bądź podmiotowego) spłotu.

Omawiany system organizacyjny jako instrument w rękach autora prezentuje się nieco inaczej, choć kwestia odnajdowania struktury lub semantyki (identycznej lub niejednolitej) – poprzez przedstawienie elementów – łączy zapewne twórcę z doświadczeniami użytkownika. Co ważne i różniące, kombinatoryka na płaszczyźnie działań autora będzie procesem pierwotnym. Jest on za takiego uważany ze względu na twórcę – głównego inicjatora budowy ścieżki, konstruktora formalnej i znaczeniowej drogi znaków, po których będzie kroczyć użytkownik. Zatem jeśli odbiorca dokonuje przedstawień w ograniczonym zbiorze wyrażań, to autor również czyni te działania, ale odnosi je już do piśmiennego systemu językowego. Warto jednocześnie zauważyć, że – w przypadku twórców cybernetycznych owe przegrupowania nie muszą dokonywać się wyłącznie za pośrednictwem umysłowego procesu autora. Za przestawność elementów może być także odpowiedzialny program urządzenia elektronicznego – symbol współczesnego myślenia.

Proces organizowania, montowania, sortowania, grupowania i przedstawiania elementów należących do ograniczonego zbioru wymaga zarysowania jeszcze jednej perspektywy. Mówię tutaj o wyróżnieniu typów kombinacji – ustawienia członów komunikacyjnych w tekście poetyckim. Analiza cyfrowych i analogowych tekstów Romana Bromboszcza pozwoliła na wyróżnienie podstawowych rodzajów układów.

Po pierwsze, należy wyróżnić przedstawienia typu *k o p i a*. Zakłada ona powielenie formalnego lub semantycznego członu informacyjnego za pomocą identycznej struktury.

[...] miasto jest jak Chlebniów ułożony do snu
[...]

Miasto jest jak warcaby w drewnie Turcji
(Bromboszcz 2010: 22) [rozstrzelenie – E.K.]

Kolejny z rodzajów to polisem, który odwzorowuje formę elementu komunikacyjnego po to, żeby dodać mu nową wartość semantyczną. Przykładem jest utwór 6. (Bromboszcz 2010: 45) Romana Bromboszcza, w którym znak procentu zyskuje co najmniej trojkie znaczenie. Polisem polega także na powieleniu znaczenia wyrazu przy jednoczesnej zmianie jego zewnętrznej struktury.

Nastały dni wolnej wody
Rzeki są pełne ludzkich ciał (Bromboszcz 2008: 28)
[rozstrzelenie – E.K.]

Kombinatoryka pozwala, dzięki permutacjom, które zachodzą między członami przestawnymi (inicjalnymi) a członami przedstawianymi (wtórnymi), na rozszerzenie bądź zawężenie formalno-semantycznego kształtu wypowiedzenia (przestawienie typu adaptacja).

To już weszło nam w krew. Wychodzenie
z labiryntu. Zrzucenie skóry (Bromboszcz 2008: 22)
[rozstrzelenie – E.K.]

Kombinatoryka jako mechanizm daje również szansę na dodanie lub usunięcie struktury albo znaczenia konkretnego członu komunikacyjnego (przestawienie typu transformacja).

Schodzi się po schodach w dół schodami
Schodzę po schodach w dół schodami
Zabiera się urządzenia i instrumenty
Zabieram urządzenia i urządzenia (Bromboszcz 2008: 33)
[rozstrzelenie – E.K.]

Na ogół perspektywa urealnienia procesu przestawności elementów w obrębie tekstu poetyckiego jest możliwa dzięki właściwie zaplanowanemu kontekstowi. Sztuka tworu cybernetycznego zasadza się na dbałości o zewnętrzne koligacje między znakami komunikacyjnymi. Ignorancja ich wzajemnej zależności prowadzi nie tylko do uwiądu analizy i interpretacji takiego tekstu, ale przede wszystkim stanowi dowód na zwykłe grafomaństwo. Odpowiedzialny cybernetyk kieruje uwagę w stronę pojedynczego znaku, ale swoją atencją otacza także pole, na którym ów element komunikacyjny funkcjonuje. Kombinatoryka jest instrumentem do tworzenia tekstu, który dzięki możliwościom do przestawności wewnętrznych elementów zyskuje status elastycznego, mnogiego, ewolucyjnego.

W dalszych rozważaniach skupię się na prezentacji konstruowania cybertekstu poprzez generatywność, neologizm, kod i algorytm.

Uważam, że pierwszy przywołany tu z mechanizmów odwołuje się do oryginalnego ujęcia aspektu emocji. Co za nimi stoi? Jak je interpretować? Jaki wpływ mają one na konstrukcję tworu cybernetycznego?

Sądzę, że poeta-cyborg nie został całkowicie pozbawiony elementu, który od wieków tak znacząco konstytuuje pojęcie człowieczeństwa. Jestem zdania, iż u Bromboszcza doszło do pewnego rodzaju przesunięcia optyki, która nie utożsamia już uczuć z szaleńczym wybuchem natchnienia, właściwego dla romantycznego poety. Kategoria emocji powinna być – w przypadku dzieł cybernetyka – opisywana w perspektywie tworu procesualnego.

W projektach omawianego artysty uczucia nie eksplodują, zatrzymały się daleko przed punktem kulminacyjnym, ale to nie oznacza, iż są one bytem ociążalym, wręcz przeciwnie, brną powolnie, ale z siłą, do przodu. Uważam, że u Bromboszcza emocja nadal pozostaje na poziomie wrażenia, doznania, podniecenia, bardzo intensywnego, wzmożonego, ale nadal nieprzybierającego stanu: chimery, gorączki, egzaltacji. Uczucia zyskały u poety postać bodźca, który odpowiada za materialną generatywność myśli podmiotu twórczego.

Jak przyznaje cybernetyk, jedną z technik wykorzystywaną do produkcji znaków komunikacyjnych jest strumień świadomości (Pawlicka 2010). Bromboszcz, stając niejako w kontrze do stereotypowych cech wyłuskiwanych z tegoż pojęcia, sam wskazuje na: impulsywność, subiektywizm, umysłowość, a nie emocjonalność jako na właściwości budujące ową technikę zapisu tekstu będącego *de facto* fizycznym odwzorowaniem myśli twórczego podmiotu. Uważam, że materialna produkcja jego liberalnego koncipowania jest egzemplifikacją wspomnianej wyżej generatywności, czyli metody powstawania wypowiedzi formalnie i znaczeniowo mnogiej i ideą zahaczającą o koncepcję tekstu rozgwieżdżonego Rolanda Barthesa (Barthes 2006: 367).

Strumień świadomości jest również techniką, która umożliwia Bromboszczowi konstrukcję tworów komunikacyjnych wychodzących poza obowiązujący uzus językowy. Mówię tu o komponowaniu tekstu na podstawie neologizmu. Moim zdaniem jego fizycznym objawieniem w utworze nie musi być tylko zamknięta jednostka wyrazowa, która dotąd nie była ujmowana przez powszechny system językowy. Uważam, że owym neologizmem może być także spłot takich członów leksykalnych, a nawet zestawienie wyrazowe, które choć *stricto* nie ma już neologicznej proveniencji – bo bliżej mu do metafory – to na pewno czerpie od tego środka świeżość leksykalną objawiającą się materialnie w zaskakującym doborze słów (Pawlicka 2010).

Tworzenie tekstu metodą generatywną bądź poprzez zastosowanie neologizmów eksponuje wielopłaszczyznowość struktury tworów cybernetycznych. Owa poziomowość, segmentacyjność uwidacznia się także podczas konstruowania dzieła na podstawie kodu. Jego *novum* zasadza się na ułożeniu tekstu w warstwy, które tworzą złożoną wypowiedź. Taka konstrukcja zakłada istnienie treści na minimum dwóch poziomach, z których każdy podlega analizie, interpretacji bądź co najmniej doświadczeniu (Pawlicka 2012: 220). Kod jako mechanizm pozwala na zaszyfrowanie wypowiedzi poetyckiej na każdym szczeblu jej funkcjonowania. Zadaniem odbiorcy – podczas recepcji tego typu dzieła – jest deszyfracja danych poprzez lokalizację, rozpoznanie i „złamanie” hasła.

Aspekt maskowanego zapisu może być także rozpatrywany ze strony działań autora. Twórca stwarza szyfr bądź dopasowuje materię tekstu do wytycznych kodu, który już istnieje. Dodatkowo z jego swoistą odmianą autor mierzy się podczas kreacji utworu poetyckiego. Mówię tu o chwili, kiedy twórca dekoduje zewnętrzny impuls skłaniający go do materialnej wypowiedzi. Dlaczego ów bodziec uznaję za kod? Poezja cybernetyczna nie stanowi kopii rzeczywistości. Sądzę, że tak bliska temu pojęciu powieść realistyczna również nie ujmuje w pełni przejawów otoczenia. Jak mawiał Friedrich Nietzsche: „[...] fakty same nie istnieją. Istnieją tylko ich interpretacje” (Markowski 1997: 279). A jeśli owa teza okazałaby się nazbyt skrajna, to przecież jasne jest, iż każdy impuls pochodzący z zewnątrz to szyfr, którego odtajnienia powinien podjąć się także autor. Poza tym zgodnie z koncepcją Romana Jakobsona kod stanowi jeden z konstytutywnych czynników, który jest właściwy: „[...] dla każdego przypadku komunikacji językowej” (Jakobson 1960: 434). Dlatego szyfr (kod) jako system znaków umożliwiający przekazanie i odczytanie informacji jest również typowy dla impulsu płynącego z aktywnego tła miejsca (Bromboszcz 2014: 73–74), które – właśnie poprzez wysyłkę bodźca – inicjuje, wznieca, stymuluje twórczy proces cybernetyka.

Ostatnim z mechanizmów pozwalających na wydobycie, skonstruowanie i zaistnienie tekstu jest algorytm. Jego waga wynika z budowy i recepcji tworu cybernetycznego, który często opiera się na konieczności wykonania odpowiednich kroków, finalnie doprowadzających – kolejno autora i odbiorcę – do wyjściowej i końcowej formy tekstu.

Intelektualny warsztat poety-cyborga: obraz

Kolejnym z fundamentalnych komponentów poezji cybernetycznej jest obraz, bliżej grafika. Jej wyjątkowość nie zasadza się wyłącznie na oryginalności medium, w którym jest stwarzana. Cybernetyk do realizacji swojego wizualnego projektu wykorzystuje bowiem

specjalistyczne programy komputerowe (CorelDraw lub Inkscape). Jednakże na szczególny charakter powstających dzięki nim twórców wpływa także nietypowe wyczulenie twórcy na kwestie związane z przestrzenią, geometrią i barwą. Stosowany przez cybernetyków *software* stanowi współcześnie zintegrowany substytut dawnego płótna, stelaża, przybornika malarskiego. To oznacza, że dzisiaj w jednej przestrzeni zostały zorganizowane wszystkie tryby, systemy, środki, narzędzia, metody oraz techniki pozwalające na tworzenie cyfrowych i analogowych wizualizacji. Mocną stroną dokonanej fuzji materialnego – ale i koncepcyjnego – warsztatu twórcy jest eksplozja nowych środków wyrazu, które powstały pod wpływem połączeń wspomnianych ogniw.

Między intelektualnym a fizycznym warsztatem poety-cyborga: dźwięk

Swoistym uzupełnieniem wypowiedzi językowej i grafiki są w poezji cybernetycznej dźwięki. Szczególną uwagę Bromboszcz otacza te, które wiążą się z trzaskami, szumami i zakłóceniami. Podstawowym narzędziem do ich wytworzenia stają się instrumenty elektroniczne (np. elektroniczny instrument dęty – Bromboszcz 2016). Dzięki nim – do dyskusji o warsztacie współczesnego poety – włączane są fizyczne obiekty, które jako metafory protez stanowią sztuczne przedłużenie kompetencji i możliwości artysty. Dodatkowo instrumenty te – poniekąd – czynią z autora nadludzką maszynę (Pawlicka 2012: 195).

Fizyczny warsztat poety-cyborga

Kwestia fonii w poezji cybernetycznej dotyczy się nie tylko aspektu dźwięczności języka, produkcji dźwięków z użyciem komputera, ale wiąże się także z wytwarzaniem brzmienia przez muzyczne urządzenia. Te ostatnie dowodzą, że działalność poety-cyborga często

oparta jest na zewnętrznym inwentarzu. Mówię tu o ubraniach cybernetycznych (Bromboszcz 2012), wieloelementowych dziełach artystycznych stwarzających przestrzenną instalację (Bromboszcz 2013). Owe twory powstają na podstawie fizycznego oraz odrębnego materiału, kruszcu, fabrykanta, który w toku pracy scala ze sobą kategorię znaku językowego, obrazu i dźwięku.

Fenomen poety-cyborga: wnioski

Poeta-cyborg to figura hybrydyczna. Na jego powstanie oraz rozwój miały wpływ biologia, kultura i technologia. Bromboszcz jest swobodną krzyżówką wymienionych dziedzin. Zaszczepiły one w świadomości artysty swój indywidualny kod genetyczny. Mam na myśli elementarny, stały, niezmienny, intelektualny i fizyczny inwentarz, który uzyskał lub przyswoił twórca z każdej tych dyscyplin. Wpiero biologia umożliwiła powstanie i rozkwit człowieka. Zaliczana do przyrodniczych nauk psychologia wykształciła mechanizmy i prawa, które rządzą ludzką psychiką i jej behawioralną postawą. Dzięki nim jednostka została włączona do kultury. Wzmoczone uczestnictwo w niej i ukierunkowanie na tworzenie umożliwiły ewolucję człowieka-poety. Jego bliskie sprzęgnięcie z technologią skutkowało natomiast wykształceniem się cyborga. Interdyscyplinarny wpływ informacji, narzędzi wykształcił nowy byt. W mojej ocenie przyjmuje on formę mieszańca.

Jeśli zatem potraktować działania twórcze jako w pełni kompetentny akt komunikacji, to z łatwością można uznać, iż w hybrydyczności nie chodzi tylko:

[...] o mieszanie różnych form gatunkowych i rodzajowych, ale też o potencjalną wielofunkcyjność wypowiedzi i o synkretyzm płaszczyzn odniesienia, wykraczających poza przyporządkowania genologiczne (Grochowski 2014: 20).

Bibliografia

- Aarseth, E.J. (2014). *Cybertekst: Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, przeł. M. Pisarski i in. Kraków: Ha!art.
- Barthes, R. (1997). *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska. Warszawa: KR.
- Barthes, R. (2006). *S/Z*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teoria literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.
- Bittner, I. (1998). *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bromboszcz, R. (2008). *Digital.prayer*. Warszawa: SDK.
- Bromboszcz, R. (2010). *U-man i masa*. Kraków: Ha!art.
- Bromboszcz, R. (2012, 12 kwietnia). *Rękawice danych* [opis dzieła]. http://www.roman.bromboszcz.perfokarta.net/index.php?option=com_content&view=article&id=55:rkawice-danych&catid=8:obiekty&Itemid=9 (dostęp: 14.03.2016).
- Bromboszcz, R. (2013, 12 października). *Fonemy szczelinowe* [opis obiektu]. http://roman.bromboszcz.perfokarta.net/index.php?option=com_content&view=article&id=82:fonemy-szczelinowe&catid=8:obiekty&Itemid=9 (dostęp: 14.03.2016).
- Bromboszcz, R. (2014). *Kultura cybernetyczna i jakość*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- Bromboszcz, R. (2016, 7 lutego). *Plays, loops and mazes//Gry, pętle i labirynty – performance at Szczecin (2015)* [fotografia]. <http://brombox.blogspot.com/2016/02/plays-loops-and-mazes-gry-petle-i.html> (dostęp: 14.03.2016).
- Cieślak, T.; Pietrych, K. (2009). *Nowa poezja polska: Twórcy – tematy – motywy*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Grochowski, G. (2014). *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Huizinga, J. (1985). *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa: Czytelnik.
- Jakobson, R. (1960). *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska. Pamiętnik Literacki, 51(2).
- Jeżyk, Ł. (2010). *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera*, [w:] K. Bazarnik (red.), *Zenon Fajfer, Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Kraków: Ha!art.

- Koskimaa, R. (2010). *Approaches to Digital Literature. Temporal Dynamics and Cyborg Authors*, [w:] R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla (eds.), *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching*. Bielefeld: Transcript.
- La Mettrie, J.O. de (1984). *Człowiek-maszyna*, przeł. S. Rudniański. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Markowski, M.P. (1997). *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków: Universitas.
- McLuhan, M. (2001). *Zrozumieć media*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (eds.), *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka.
- Pawlicka, U. (2010, 22 września). *Poddaję się dryfowi* [wywiad w czasopiśmie internetowym]. <http://niedoczytania.pl/poddaje-sie-dryfowi-z-romanem-bromboszczem-rozmawiala-urszula-pawlicka/> (dostęp: 14.03.2016).
- Pawlicka, U. (2012). *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Ha!art.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1994). *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Wilkoń, A. (2004). *Dzieje języka artystycznego w Polsce: Renesans*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyka, K.; Kądziała, J. (1979). *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku: Seria 6, T. 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

