

Marcin Czerwiński
Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

Nowy status obrazu a lektura poezji cybernetycznej

Dzisiejszy status obrazu zawdzięczamy nie tylko jego kulturowej wszechobecności, ale też przewartościowaniom, jakich dokonały w ostatnim czasie nauki humanistyczne, m.in. nauka o kulturze. Dzięki tzw. zwrotowi ikonicznemu badacze podjęli temat obrazu jako medium olbrzymiej liczby dyscyplin, logiki obrazów różnej od logiki języka, i zadając na nowo fundamentalne (a zarazem otwarte na rewizję) pytania, jak to, czym w ogóle jest obraz, otworzyli pozamykane dotychczas systemowo granice dyscyplin naukowych, badających obrazy w sposób tradycyjny, lingwistyczny. Przykładowo tacy badacze, jak William J.T. Mitchell, Gotfried Boehm, Horst Bredekamp, zwrócili uwagę na panobrazowość nauk humanistycznych, od filozofii począwszy (obrazowy wymiar refleksji¹), przez prawoznawstwo (ikonologia prawa), na naukach przyrodniczych skończywszy (piękno jako kryterium selekcji naturalnej²; analizy wizualizacji komputerowych)³.

¹ Richard Rorty pisał: „Nie zdania, lecz obrazy, nie wypowiedzi, lecz metafory dominują nad ogromną częścią naszych przekonań filozoficznych” – tegoż, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1994, s. 335.

² Darwinowską koncepcję estetyki zwierząt, także czy przede wszystkim w sferze wizualnej, odświeża niemiecki filozof sztuki Wolfgang Welsch. Zob. tegoż, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guzcalska, Kraków 2005, s. 171–206.

³ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, „*Visual Culture Studies*” czy antropologicznie zorientowana „*Bildwissenschaft*”? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze, „*Teksty Drugie*” 2006, nr 4, s. 15–16.

Na obrazowy charakter historiografii zwracał już uwagę Paul Ricoeur, kiedy wskazywał, że jedno z podstawowych źródeł dla tworzenia historii, jakim jest pamięć, posługuje się właśnie wspomnieniem-obrazem w przywoływaniu i utrwalaniu przeszłości, a nawet więcej – konstytucja pamięci jest ikoniczna⁴. Językoznawcy kognitywni, tacy jak Mark Johnson i George Lakoff, wskazywali natomiast na wyobraźniowy charakter języka i odnajdywali w językowych wyrażeniach metaforycznych aspekt naoczności, jaki znów cechuje wyobrażenie⁵, a Ronald Langacker, jeden z twórców językoznawstwa kognitywnego, wskazywał na ikoniczne odtwarzanie przez język struktur pojęciowych, w których tworzeniu dostrzegał analogię do postrzegania wzrokowego; używał w związku z tym w opisie mechanizmów językowych pojęcia *konwencjonalne obrazowanie* (ang. *conventional imagery*)⁶.

Wychodząc od zwrotu ikonicznego i idąc w stronę literatury i literaturoznawstwa, możemy spojrzeć daleko wstecz i odwołać się do Arystotelesowskiego określenia metafory, gdzie mowa jest o tym, iż opiera się ona na unaoczniającym przedstawieniu⁷. Także sam proces twórczy jest przez filozofa wspomagany unaoczniająco:

Przy układaniu i opracowaniu językowym fabuły trzeba mieć możliwość najbardziej wyraźny obraz zdarzeń przed swymi oczami. Tylko bowiem wtedy, gdy widzi poeta zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, jest on w stanie znaleźć to, co stosowne i nie przeoczyć żadnej sprzeczności⁸.

Słowa Stagiryty zaświadcza w praktyce twórczej jeden z najsłynniejszych pisarzy postmodernizmu, Italo Calvino: „u początków każdego z mych opowiadań stał wizualny obraz”, i dalej stawia sobie za zadanie „zjednoczenie spontanicznej kreacji obrazów z intencjonalnością dyskursywnego myślenia”⁹.

⁴P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 350. Zob. też *Pamięć i obraz*, tamże, s. 62–76.

⁵G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

⁶Zob. E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1999, s. 56–80.

⁷Arystoteles, *Retoryka*, III, 10; 1410 b 33.

⁸Arystoteles, *Poetyka*, XVII, 20; 1455a, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 51.

⁹Cyt. za: W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 105.

Możemy także odnieść się do badań XX-wiecznych semiologów, którzy analizowali chociażby konstrukcje przestrzeni w literaturze¹⁰, albo też badaczy zespołów wyobrażeń literackich, zwłaszcza ze szkoły krytyki tematycznej, którzy odwoływali się do archetypicznych obrazów¹¹.

Po takich klasycznych, tradycyjnych ujęciach wreszcie wspomniany na początku zwrot ikoniczny w naukach o kulturze, w tym wykształcenie się dyscypliny *visual culture studies*, udowodnił (i przypomniał) nam, że nie sposób mówić również o literaturze z pominięciem obszaru obrazowości, zwłaszcza że potrzeba obrazu tkwiła w literaturze od dawna, może nawet od samych jej początków.

To spostrzeżenie kieruje nas tam, gdzie padał słynny Horacjański postulat *ut pictura poesis*, oraz do antycznych *technopaigneia* i średnio-wiecznych *carmina figurata*, budujących obrazy z tekstu, które też zapoczątkowują tradycję poezji wizualnej, wędrując następnie przez stulecia aż do współczesnego konkretyzmu¹² i poezji neokonkretnej, w tym cybernetycznej. O ciągłości tej tradycji (obok innych tradycji sztuki awangardowej) możemy przeczytać w *Samookreśleniu* polskich poetów cybernetycznych:

Podjęty przez nas dialog z tradycją dotyczy poezji futurystycznej, tak zwanego „zaumu”; poezji konkretnej, szczególnie w wymiarze „tożsamości” i „sprzeczności”, w tym, kaligramu; poezji fonetycznej i dźwiękowej; animacji i sztuki sieci (sztuki komputerowej). Materiał, który przechodzi przez procedury postępowania, jest obiektem cyfrowym, który przenieść można w inne media: wydruk, dźwięk, projekcja, kształt. Spośród wielu istniejących i nieistniejących (jeszcze) procedur postępowania stosowanych w pisaniu wymienić można: 1. (z uwagi na przebiegi aktów twórczych) kompozycję maszynową – polegającą na wyznaczeniu zbioru elementów, czynnika przypadku i selekcji; 2. (z uwagi na techniki wykonywania [pisania]) „cut-up”; 3. (z uwagi na cele) wiersz krytyczny¹³.

¹⁰ Zob. np. artykuły Jurija Lotmana, Borisa Uspienskiego i Zary Minc dotyczące konstruowania przestrzeni artystycznej w literaturze – w zbiorze *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1977. Wspomniany tu Boris Uspienski badał podobieństwa między tekstami literackimi i malarskimi. Zob. tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997.

¹¹ Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*. Wybór pism, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

¹² Pełny przegląd tradycji dawnej polskiej poezji wizualnej znajdziemy w książce: P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty*, Warszawa 2002, zaś o światowej ewolucji od klasycznej poezji ikonicznej do nowoczesnej awangardy wizualnej przeczytamy w książce tego samego autora: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

¹³ WWW: <http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>.

Poezja cybernetyczna przynosi ze sobą – poprzez aspekt interaktywności, kombinatoryki i ludyczności oraz prostych efektów rozbrajających konwencje językowe – zabawę właściwą dzieciom. W grze rozbijającej tradycję przypomina mechanizmy, jakie przyniosła ze sobą poezja dadaistyczna i futurystyczna. Nie są to zapewne nowatorskie strategie, nie są to także wyrafinowane realizacje. Ocena taka wydaje się być obiektywna, trudno w niej bowiem dostrzec naturalizację – ale przecież jeśli tak oceniamy, to powinniśmy uświadomić sobie, że wprowadzamy zgodną z określeniem „wyrafinowane” aksjologię konserwatywną. Nietrudno zauważyć, że taką ocenę estetyczną budują przyzwyczajenia literaturoznawców, kształtowane przez instytucje długiego trwania – przyzwyczajenia do literatury niespacjalnej. Nie jesteśmy najzwyczajniej w świecie przyzwyczajeni do obcowania z literaturą wizualną i do jej interpretacji. (Podobnie zresztą jak ogół poetów nie jest przyzwyczajony do konstruowania nowych i modyfikowania istniejących konwencji spacialnych – w ten sposób koło się zamyka.)

W związku z tym po prostu ciężko porównywać sensory znaków, jakie konstruuje utwór cybernetyczny (czy generalnie wizualny), z zespołem sensów tworzonych przez wiersz o tradycyjnej wersyfikacji i semantyce charakterystycznej dla tekstów pracujących wyłącznie w sferze języka. I to mimo wniosków, jakie przynosi ze sobą zwrot ikoniczny – tzn. świadomości współistnienia kategorii czytelności i widzialności w tekście tradycyjnym, niespacjalnym.

Z perspektywy tradycyjnej poetyki tekst wizualny nigdy nie będzie w stanie spełnić konserwatywnych wymogów estetycznych i nie będzie w stanie konkurować z poezją tradycyjną. Dysponuje jednak pewną przewagą – zawiera w sobie mechanizmy, których brakuje sztuce tradycyjnej; są to wyłomy wobec utartych sensów, są to sensory domagające się współkonstruowania ze strony odbiorcy – wymagają zatem odbiorcy aktywnego, a jednak nie operującego tradycyjnym hermeneutycznym odczytaniem, opartym na wiedzy i erudycji lingwistycznej, literaturoznawczej, i dopowiadającym sensory do już istniejących sensów językowych. W przypadku tekstu wizualnego stajemy wobec zupełnie innych bodźców i znaków, wykraczających poza lub zupełnie obcych językowi. Stąd możliwe zachowawcze w ocenie określenie „wyrafinowany” dotyczy tylko i wyłącznie obszaru języka. Na obszarze obrazów podejście odbiorcy musi porzucić logocentryczny charakter rozumienia¹⁴ – musi

¹⁴ O uzurpacjach i ograniczeniach *werbocentryzmu* w podejściu do sztuki pisze Seweryna Wysłouch w książce *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 53–64.

„otworzyć się na obraz” i nastawić na aktywność czytania (celowo używam tu słowa *czytanie*) obrazów, wykształcić w sobie tę umiejętność.

Drugą przyczyną, dla której odbiorca preferujący literaturę niespajalną będzie deprecjonował poezję cybernetyczną i jej podobne odmiany poezji wizualnej, jest kwestia związku tej gałęzi literackiej awangardy ze sztuką konceptualną. Sztuka ta, jak wiadomo, wymaga innego podejścia niż np. tradycyjne malarstwo figuratywne. Inny jest tu zarówno zakres percepcji, jak i sposób konstruowania znaczeń. I także tu wymagany jest inny rodzaj aktywności odbiorcy, opozycyjny wobec modelu odbiorcy malarstwa przedstawiającego. Analogicznie rzecz biorąc, podczas gdy literatura kanoniczna wczesnego modernizmu potrzebuje czytelnika odkrywającego bogactwo jej p o l i s e m i i, tak późny modernizm w swojej postawangardowej formule wychowuje sobie odbiorcę: k o n s t r u k t o r a sensów¹⁵.

W sukurs nowemu rozumieniu przeżycia estetycznego przychodzą koncepcje Johna Cage’a, którego nazwisko pada tu nieprzypadkowo – z kilku różnych względów jest on bliski zjawisku poezji cybernetycznej. Dotyczy to anarchistycznej struktury obiektu artystycznego, modelowania odbioru sztuki i istoty procesu twórczego, ale też bliskość ta wynika z interdyscyplinarności sztuki cybernetycznej, często sięgającej do obszaru muzyki awangardowej, która była przecież główną dyscypliną działalności artystycznej Johna Cage’a – chociaż trzeba odnotować, co interesujące w powyższym kontekście, że był również poetą i stosował kontyngencyjne (nieintencjonalne ze strony podmiotu twórczego) techniki, które wykorzystuje poezja cybernetyczna, a wcześniej stosowała dada. Na przykład we wstępie do swego poematu *Anarchy* z roku 1988 użył strategii „przepisywania się przez” inne teksty i idee – przy pomocy specjalnie do tego celu stworzonego programu komputerowego, symulującego operacje losowe¹⁶. W ten sposób proces twórczy uzyskał zamierzoną postać zautomatyzowanej maszyny sterującej, wolnej od intencji *ja* tworzącego, niezdeteminowanej estetyczną celowością, jak w przypadku artysty modernistycznego.

¹⁵ O tego typu modernistycznych zależnościach pomiędzy teoretycznym rozpoznaniem statusu tekstu literackiego i podmiotu w takim tekście a uznawaną metodyką ich interpretowania zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 2002, s. 87.

¹⁶ J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja. O (a)politycznej sztuce Johna Cage’a, „Rita Baum”* 2009, nr 14, s. 117. W roku 2006 ukazał się polski przekład poetyckich dykteryjek Cage’a (antologia *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, tłum. P. Sommer, Wrocław 2006). Teksty tam zamieszczone nie mają jednak pod względem formy wiele wspólnego z poematem *Anarchy*, pod tym kątem są bardzo klasyczne.

Cage przewycięża XIX-wieczną koncepcję przeżycia estetycznego i nadaje nowy sens klasycznej zasadzie mimesis. „Sferę emocjonalnych doznań ego zastępuje ideą otwarcia się na pełnię zjawisk w ich naturalnym, płynnym przebiegu. Racjonalnej idei komunikowania przeciwstawia (...) wyzwolenie aktywności pojedynczych dźwięków – raczej pozwala im dzieć się, aniżeli sprawia, aby się działały”¹⁷. Wystarczy pojęcie „dźwięków” wzbogacić pojęciami „słów, liter, zgłosek i fonemów” oraz obok nich „obrazów”, by przejść na obszar poezji cybernetycznej. A zatem z jednej strony możemy mówić o wyzwoleniu podmiotu i materiału artystycznego, z drugiej – o wolności odbiorcy: „Nie zachowujemy się już jak nowocześni odbiorcy, oceniający i roztaczający władzę nad zjawiskami, lecz przenikamy do świata, w którym człowiek przestaje być miarą”¹⁸. Pojawiają się tu dwa modele odbiorcy: nowoczesnego, specjalisty od danego wycinka rzeczywistości artystycznej, i opozycyjnego względem niego odbiorcy wywrotowego, transdyscyplinarnego – programowo znoszącego granice poszczególnych sztuk pięknych.

Dysjunkcja (odbioru) literatury tradycyjnej i nowoczesnej z jednej strony oraz literatury spacjalnej, eksperymentującej z obrazem i bawiącej się nim z drugiej, ma jeszcze jedną, głębszą przyczynę. To również przyczyna rozchodzenia się oczekiwań (zachowawczych) literaturoznawców (np. polonistów) i propozycji poetów wizualnych, i to zarówno przed, jak mimo zwrotu ikonicznego. W książce *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna* Jan Kordys wskazuje na prymarny charakter obrazów w pracy ludzkiego mózgu. W rozwoju ontogenetycznym człowieka to półkula posługująca się przedjęzykowym obrazowaniem wykształca się najpierw. Dopiero w drugiej kolejności otrzymujemy zestaw narzędzi językowych, przy pomocy których możemy postrzegać obrazy. Co więcej, jak przedstawia to Kordys, językowa, „lewopółkulowa” interpretacja wchodzi w konflikt z „prawopółkulową” funkcją (poetycką) w jej wymiarze obrazowym i kreatywnym¹⁹.

¹⁷ J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja...*, s. 113.

¹⁸ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 156. Można powiedzieć, że „cała twórczość amerykańskiego kompozytora od końca lat 40. to nieustanne przełamywanie uprzedzeń i przyzwyczajęń, które utrudniają odbiorcy bezpośrednie, nieskrępowane doświadczanie rzeczywistości. Cage pragnie, aby świat jawił się taki, jakim ustanawiają go przypadkowo usytuowane fenomeny [...], interpenetrujące się ‚formy życia’, a nie jako przefiltrowany przez dualistyczne kategorie ludzkiego umysłu” – J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja...*, s. 115.

¹⁹ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemantyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 231.

Przejdźmy do przykładów polskiej poezji cybernetycznej. W wierszu Romana Bromboszcza *echem*²⁰ znajdujemy litery składające się na tytułowy leksem. Litery te nie są jednak statyczne, poruszają się po obszarze wyznaczonym przez ekran, zmieniają barwę czcionki, odbijają się od siebie, a jest to skomunikowane z decyzjami odbiorcy, połączone z ruchem myszki komputerowej, tak więc tekst konstruuje tu sytuację interaktywną. Nasuwa się oczywiście pytanie o jakość estetyczną takiego tekstu jako środka poetyckiego. Wiersz przecież nie składa się ze słów, zupełnie jak poezja fonetyczna dadaistów, która – korzystając z dyskretnej natury języka – rozbiła wyrazy na elementarne części (fonemy, litery). W związku z tym w utworze *echem* nie występują żadne typowe dla tradycyjnej poezji figury stylistyczne, żadne środki językowe – poza tym jednym rozbięciem. Co można uczynić w sferze sensów z takim prostym zabiegiem? Nazwać go nieudany? „Prostackim”? W zestawieniu z wierszami Miłosza czy Szymborskiej, poświęconymi malarstwu i je opisującymi za pomocą ekfrazy, takie zabiegi „obrazowe” jak w utworze *echem* wypadają blade. A jednak mają – w porównaniu z tradycyjną ekfrazą – pewną cechę niepowtarzalności, wyróżnialności. Możemy ją mianowicie nazwać autoekfrazą, tzn. językowym zapisem obrazu, konstruowanego przez ten sam zapis²¹. Wiąże się to oczywiście z konkretnym charakterem tego typu poezji, gdzie każdy znak ma charakter autoreferencyjny – buduje swoisty zamknięty obieg znaczeniowy²². Cechy takiej nie posiada tradycyjna poezja, zapisywana przy użyciu tradycyjnej wersyfikacji, chociażby wykorzystywała figury ekfrazy, budowała obrazy poetyckie, używała całych szeregów wyobrażeń językowych. Jedynym odpowiednikiem autoekfrazy w obrębie klasycznej poezji może być metajęzyk i autotematyzm – a zatem odpowiednik w językowej warstwie *meta*. Inaczej mówiąc, czym autoekfaza dla poezji konkretnej, neokonkretnej i cybernetycznej, tym metajęzyk i autotematyzm – dla klasycznej.

A jednak utwór *echem* także posługuje się językiem, chociaż w wymiarze szczątkowym – to tytuł. Można powędrować za wskazówką semantyczną w nim zawartą (jedyne leksem w tym artefakcie to właśnie tytuł!) i potraktować ukazujące się litery jako bezwolne echo: po pierw-

²⁰ WWW: <http://bromboxy.proarte.net.pl/echem/echem.html>.

²¹ O zjawisku autoekfrazy i relacjach semantycznych w poezji konkretnej zob. też: M. Czerwiński, *Autoekfaza, czyli o statusie poezji konkretnej. Relacje pomiędzy warstwą wizualną i tekstową na wybranych przykładach z polskiej poezji konkretnej i neokonkretnej*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 168–176.

²² Zob. też: D. Heck, *Autoreferencyjność sztuki deiktycznej* [w:] *Interakcje sztuk...*, s. 177–187.

sze, naszych odbiorczych działań wprawiających je/obraz w dynamikę, i po drugie, obraz ten komunikuje nam, że jest ikoniczny – echo to niepełne odbicie, cząstkowe, urywające sensy, podobnie jak sensy zanikają przy izolowanych i odbijających się w sobie literach.

W utworze *krach giełdy olejowej*²³ tego samego autora ukazują się naszym oczom czerwona płaszczyzna z przesuującym się w dół pionowym pasem liter, cyfr, symboli matematycznych i znaków diakrytycznych, graficznych znaków tekstowych. Gdziekolwiek w tym chaosie znaków pojawiają się urywki lub nawet całe słowa (np. *wątko / czułe / tkłty*, i dalej: *ści / agnać ścieg / ności*). Od czego by zacząć, jeśli nie od znaczeń, które nadajemy obrazom (lub czytamy z obrazów zgodnie z kluczami kulturowymi), jak i ich składnikom: w tym kompozycji, kolorom, liniom, punktom i plamom, tak jak to wykonywał w odniesieniu do malarstwa abstrakcyjnego chociażby Wasyl Kandinski, odnajdując tam ewokacje znaczeń, według niego naturalne. Ewokacje te mają to do siebie, że nie są tak precyzyjne mentalnie, jak znaczenia językowe, mimo że ich sensualny aspekt jest bardzo wyrazisty i konkretny. Kolor czerwony jest czerwony, prosta linia jest linią prostą, a jednak dodatkowe sensy – sensy mentalne – niejako konsekwencje sensów odczytywanych wprost przez nasze zmysły, stają się symboliczne, wymykając się precyzyjnym stwierdzeniom. Stąd doświadczenie interpretacyjne utworu cybernetycznego (konkretnego, abstrakcyjnego) jest całkowicie odmienne od hermeneutyki tekstu językowego.

Wynika to oczywiście z prymatu obrazu w tego typu utworach. Oczywiście, jak twierdzi Jacques Lacan, rozumienie obrazu generowane jest wyłącznie przez język (i pragnienie), przez to, co symboliczne²⁴, i wydaje się, że to język jest ostateczną instancją decydującą o znaczeniu obrazu – dopiero w języku to, co wizualne, uzyskuje gwarancję sensu; ale równocześnie trzeba pamiętać, że według Lacana to przecież pierwsze odbicie w lustrze, pierwszy o b r a z samego siebie w rozwoju ontogenetycznym dziecka konstruuje jego podmiotowość, tożsamość i odrębność²⁵, nawet jeśli towarzyszy temu kształtowanie się funkcji mowy. Ponadto nawet dla dojrzałej, w pełni ukształtowanej jednostki, jak znów

²³ WWW: http://bromboxy.proarte.net.pl/krach_gieldy_olejowej/krach_gieldy_olejowej.html.

²⁴ Zob. wstęp K. Mikurdy do: T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 6. „Nie widzimy sami z siebie, nie widzimy od urodzenia, musimy nauczyć się widzenia”. Jak pisze Joan Copjec, tym, co porządkuje nasze pole widzenia, nie jest optyka, ale semiotyka. Tamże.

²⁵ Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 225 n.

twierdzą psychologowie Murray Cox i Alice Theilgaard, „symbol nie jest podporządkowaniem obrazu – słowu. To wzmacniające, wibrujące współzawodnictwo, które dopełnia doświadczenie oraz wywołuje emocjonalny rezonans”²⁶.

Przesuwający się w dół pas znaków we wspomnianym wierszu *krach giełdy olejowej* staje się dla nas w jednej z możliwości lektury „spadającym słupem” (to już zaczątek interpretacji) albo kolumną komputerowych wyliczeń, całkowicie niejasnych dla przeciętnego odbiorcy (ewokowane wrażenie to obcość, alienacja). Wśród tych chaotycznie ułożonych znaków zauważamy pojawiające się wyrazy, co ewokuje znów formułę słów wylaniających się z chaosu, *ex nihili*. Może nawet pojawiający się dalej zestaw słów: *ści / aqgnąc ściąg / ności* ma charakter metaliteracki i jest instruktażem dla odbiorcy? Być może neologiczne *ści / aqgnąc ściąg / ności* znaczy tyle, co *ściągnąć* w utworze trudne sensy, pozbierać je, połączyć ze sobą (założmy, że sztuka czytania to sztuka zbierania (słów, znaczeń), zgodnie ze starym toposem zbieractwa odnoszonego do lektury). Kilka innych wyrazów, wyjętych z kontekstu syntaktycznego, a nawet porozrywanych w zgodzie z tradycją dada, pozwala na kolejne ewokacje sensów. W kolumnie wśród innych, chaotycznych znaków pojawia się w końcu tytułowy wyraz zapisany wersalikami: KRACH, poniżej zaś – jego pełny anagram: CHARK. I znów: jeśli poprzestaniemy tylko na grze słów, to zabawa nie należy do wyrafinowanych; jej poziom zależy jednak od czytelnika/widza/odbiorcy. Możemy więc skonstruować „wyższy” *modus* interpretacyjny i zapytać, czy ów anagram nie jest zagrywką dekonstrukcyjną i ironicznym odwrotem od jednolitości odczytywanego znaczenia. Może sensy, które dopiero co ustaliliśmy, są złudne i *krach* wcale nie jest *krachem* (ale *charkiem*)? Swego rodzaju puentę uzyskujemy w następnej sekwencji utworu, która wyrasta przed oczami odbiorcy nieoczekiwanie. Tworzy ją ruchoma grafika, obracająca się wokół swojej osi. Składają się na nią linie, kropki w rzędach i pojedyncze litery. To, co wyróżnia owe litery, to fakt, że są odwrócone, odbite jakby w lustrze – a co się z tym wiąże: nieczytelne do końca. Zabieg ten ewokuje kolejny sens: język, który (w tym utworze) został użyty, lub szerzej: język, którego używamy, odwraca sensy jak te odwrócone litery. Nie możemy być ich więc pewni, tak samo jak nie możemy być pewni, jakie słowo pojawia się w wierszu: *krach* czy *chark* – i które z nich przejmuje funkcję dominanty znaczeniowej, pozwalającej zbudować ca-

²⁶ M. Cox, A. Theilgaard, *Mutative Metaphors in Psychotherapy. The Aeolian Mode*, London 1987. Cyt. za: J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna...*, s. 221.

łościową interpretację. Ale lektura musi tu być dekonstrukcyjna, musi porzucać wszystkie zdobyte po kolei sensory, bo też taka opcja wpisana jest w utwory tego typu, wywrotowe i sprzeciwiające się całościowemu, spójnemu oglądowi rzeczywistości.

W artykule tym skupiłem się na najprostszych artefaktach cybernetycznych – świadomie, po to, by nie ułatwiać zadania interpretacyjnego przy mnogości figur i środków. Taka uwaga metodologiczna może brzmieć paradoksalnie wobec założeń waloryzacji poezji cybernetycznej (bo wybrany i analizowany materiał może się wydać banalny), ale chodzi o to, by ukazać, jak nawet najprostsze utwory o znamionach ludycznej zabawy z obrazem, sprawiające wrażenie niskiej wartości artystycznej w oczach tradycjonalistycznie nastawionego literaturoznawcy, mogą być źródłem dla interpretacji, wykraczającej daleko poza podejście traktujące analizowany tekst jako czystą rozrywkę czy tylko popularną przyjemność.

Już w roku 1980 historyk sztuki Mieczysław Porębski namawiał do poszukiwania w malarstwie figuratywnym tropów poetyckich, mimo trudności z ich typologią. Pisał: „Postrzeżenie metafory [w obrazie – przyp. M.C.] wymaga aktywnego współuczestnictwa w grze proponowanej przez autora-nadawcę przekazu”²⁷. Badacz powoływał się przy tym na wskazówki Jakobsona, który w kubizmie dostrzegł metonimiczność, a w surrealizmie – metaforyczność. To stanowisko zgoła odmienne od wysuwanego przez teoretyka literatury Marię Renatę Mayenową, która twierdziła, że w malarstwie przedstawiającym nie jest możliwy metajęzyk, a więc i tropy, takie jak metafora czy metonimia. Dowodziła tego, np. opisując obraz *Skrzypek* Chagalla, który można – według niej – interpretować jako baśniową wizję, ale nie metaforycznie – z powodu innego rozumienia spójności tekstu językowego i wizualno-ikonicznego²⁸. Co zrobić jednak z pierwszym z brzegu przypadkiem ironii w słynnej *Mona Lisie z wąsami* Marcela Duchampa? W jednym się można zgodzić z M.R. Mayenową – im silniejsza motywacja ikoniczna, tym mniej możliwości traktowania znaku jako metafory²⁹. W całej jednak nowoczesnej tradycji malarstwa niefiguratywnego, gdzie ikoniczność przeradza się w autoznaki pozostające ze sobą w różnych relacjach przestrzennych, tropy mogą doskonale funkcjonować. Egzystencję tropów w sztukach

²⁷ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 70.

²⁸ M.R. Mayenowa, *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*, [w:] *też*, *Studia i rozprawy*, wybór i red. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 176.

²⁹ Tamże.

wizualnych potwierdza semiolog Mieczysław Wallis³⁰, co nie znaczy, że ich dostrzeganie na terenie sztuk wizualnych nie napotyka na problemy.

Przechodząc do maksymalistycznie wizualnej poezji konkretnej, która zbliża się do sztuki abstrakcyjnej i która poprzez porzucenie słów i zdań (rozbija je na zgłoski i litery) porzuca semantykę i składnię, możemy za Seweryną Wysłouch zauważyć, że poprzez operacje retoryczne dokonywane na materii językowej poezja ta uwydatnia możliwości konotacyjne znaków ikonicznych – elementy ikoniczne znaczą; nie tylko denotują, ale i konotują nowe sensory³¹. Wysłouch wskazuje na cztery podstawowe operacje retoryczne: adjeccję (dołączanie składnika), de-trakcję (odjęcie), transmutację (przestawienie) i immutację (zastąpienie), którymi posługuje się poezja konkretna, umieszczając elementy językowe w odpowiednich relacjach³². Co prawda, zanegowana została w tym nurcie poezji konkretnej semantyka i syntaktyka – te dwa obszary konstruowania znaczenia w tropach i figurach składniowych, bo rozbić podlegają tu słowa i zdania, to jednak to, co z nich zostaje, doskonale wpisuje się w wymienione wyżej cztery podstawowe mechanizmy retoryczne, z których przecież korzystają także figury stylistyczne, przenoszące nas z terenu retoryki na teren poetyki. I te właśnie mechanizmy retoryczne odnajdziemy równie dobrze w neokonkretnej poezji cybernetycznej, opartej w dużej mierze na kombinatoryce – na mechanicznych gestach dodawania (multiplikacji), odejmowania, przestawiania, zamieniania.

Rzecz więc w tym, by „aktywnie współuczestniczyć w grze” konstruującej sensory, jakie tworzą te operacje między elementami językowymi i/lub wizualnymi. Bo to, że możemy współkonstruować sensory, czytając/oglądając fragmenty leksemów bądź pojedyncze litery w tekstach cybernetycznych, nie ulega wątpliwości. Jak pisał w roku 1920 sekundujący francuskim dadaistom Jacques Rivière: „Jest niemożliwością, żeby człowiek powiedział coś, co by było całkowicie pozbawione sensu”³³. Potrzebne jest tylko aktywne zaangażowanie w proces odbioru.

Wywrotowość utworów cybernetycznych polega na tym, że właśnie zapraszają one odbiorcę do aktywniejszej i zupełnie nowej roli podczas

³⁰ M. Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiologiczne*, Warszawa 1983. Cyt. za: S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 61.

³¹ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 138.

³² Tamże, s. 134–138. Relacje tropiczne w poezji wizualnej nie zachodzą jedynie pomiędzy elementami językowymi, ale też na styku obu obszarów: pomiędzy obrazem a słowem. Można tu mówić np. o relacjach metaforycznych, metonimicznych i tautologicznych. Zob. M. Czerwiński, *Autoekfrazą, czyli o statusie poezji konkretnej...*, s. 169–173.

³³ Cyt. za: M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?...*, s. 78.

lektury, do gry intelektualnej i otwarcia na doświadczenia wzrokowe. Jeśli poszukiwanie sensów w klasycznym tekście poetyckim można nazwać rodzajem wyuczonyj pasywności, przyzwyczajenia (bo ma się do czynienia wciąż z językiem), to poszukiwanie sensów w utworach cybernetycznych (gdzie język ulega rozbiciu bądź zanika zupełnie) stanowiłoby wyłom w schemacie działania interpretującego umysłu. Wywrotowość takiego działania polegałaby na umiejętności dokonania zabiegu konceptualizacji percypowanych – prawie abstrakcyjnych – obrazów.

Oczywiście, takiej przelomowej interpretacji nie sposób zadekretować. Wymaga ona indywidualnej decyzji i dobrowolnego wyboru, należącego do wyborów estetycznych, jakie stale podejmujemy. Najistotniejszy jest tu jednak wysiłek przełamania „lewopółkulowej” przemocy systemu języka i wymaga to gestu otwarcia się na semantykę obrazów.

Marcin Czerwiński

The New Status of the Image and the Reading of the Cybernetic Poetry

An article begins with a short description of an iconic turn which happened in human sciences during the last few decades. The article describes specific visibility of humanistic discourses which is perceptible in the area of history, philosophy, literature science etc. From that perspective, the author tries to look at Polish cybernetic poetry and find out what is the reason of a lower status of the cybernetic poetry, which is considered to be marginal in literature, without a rightful place in post-avant-garde. Cybernetic poetry is presented in the line of tradition of visual poetry and conceptualism. Chosen cybernetic works are analyzed: works by Roman Bromboszcz who is one of the main representatives of this artistic current in Poland. This example is analyzed with the use of John Cage's categories and the author tries to define a special position of cybernetic text. The author also tries to analyze the differences in approach to cybernetic text and its possible interpretations – in comparison to the approach to the traditional, pure linguistic poetry, written in classical, linear versification. In his conclusions the author claims that the cybernetic poetry requires an active recipient – active in other way than traditional recipient such as a more conservative literary critic. Such a recipient must be intellectually open for the semantics of images.