

ANNA KAŁUŻA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Od *nowej nowej* poezji do *nowej* poezji i z powrotem

Poezja – w odróżnieniu od filmu czy sztuki – rzadko bywa przez krytykę łączona z nowymi mediami i techniką. Jeżeli już – to na zasadzie wyjątku od tradycyjnie piśmienniczej reguły¹. Świadczą o tym chociażby osobne antologie poświęcone eksperymentom poetyckim, do których zalicza się między innymi video poetry, poezję dźwiękową, wizualną, konkretną, cyfrową czy ostatnio – dokumentację poezji performatywnej. Nie tylko w ramach poezji tak radykalnie odróżnia się dzieła cyfrowe od inskrypcyjnych. Estetycy i historycy sztuki także dyskutują nad różnicami między estetyką medialną, estetyką digitalną i technoestetyką. Krystyna Wilkoszewska, która w tekście *Estetyka nowych mediów* „rozrysowuje” obszary poszczególnych estetyk i strefy ich wpływów, podkreśla, że wytwarzanie medialnego dzieła sztuki różni się od tradycyjnego (mechanicznego czy rękodzielnego) wytwarzania artefaktów. I to jest właśnie powód jakościowego skoku w historii sztuk, który dokonał się za sprawą sztuki elektronicznej. Najważniejszym wyznacznikiem tej nowej dziedziny stała się bowiem generowalność, a nie reprodukowalność, przysługująca tradycyjnym dziełom (zob. Wilkoszewska 1999, 16, Ascott 2003, Shanken 2009, Ostrowicki 2005).

Sądzę jednak, że bez wzięcia pod uwagę sprzężenia tradycyjnego medium (książki, słowa) z mediami mniej tradycyjnymi (instalacją, akcją, dźwiękiem,

¹ Dowodem m.in. na takie myślenie jest słynne zdanie Jerzego Kwiatkowskiego, który w swoim komentarzu dotyczącym wystąpienia autorów wierszy konkretnych (Mariana Grześczaka, Stanisława Dróżdża i Adama Macedońskiego) zauważył, że poezja konkretna to zjawisko marginalne: „Nie może być niczym więcej jak nurtem bocznym, dopływowym” (Kwiatkowski 1972, 134). Cytat ten przywołuje także Małgorzata Dawidek Gryglicka (Dawidek Gryglicka, 2012).

obrazem) trudno byłoby dziś mówić o jakiegokolwiek postaci poezji. Media pracują „wewnątrz” innych mediów, wymieniają się między sobą, więc aby zrozumieć logikę jednych, musimy obserwować inne. Z tego też powodu nie można dziś redukować sposobów funkcjonowania poezji wyłącznie do formy utrwalonej w piśmie; jej charakter kulturowo-estetycznego zjawiska powoduje, że nasza refleksja musi objąć różnego rodzaju znaki, percepcje, media i ich środowiska oraz konteksty. Nie powinno się także separować rozważań o poezji tworzonej w nowomediálních środowiskach od rozważań o innych jej postaciach – mimo iż w Polsce spotkania poezji i (nowych) mediów są dość rzadkie² i stosunkowo świeżej daty (rodzima poezja cyfrowa zaistniała po 2000 roku).

Przyjmijmy, dla pewnego uproszczenia, że gdy mówimy o związkach poezji z nowymi mediami, za te ostatnie uważamy zarówno nowe technologie (cyfrowe zapisy, przychodzące po analogowych zapisach audio i wideo, a także hologram, tablice świetlne, neon, laser, komputer, CD-ROM i DVD-ROM), jak i nowe (bio)materiały (krew, geny, tkanki), z którymi pracują artyści (najsłynniejsi z nich Eduardo Kac [zob. Kac 2007, 190–196]³ i Chri-

² Naprawdę dobre portale dotyczące poezji i (nowych) mediów, a także poezji udostępnianej dzięki mediom elektronicznym – to portale zagraniczne. Zob. dwa najistotniejsze: UbuWeb (<http://www.ubuweb.com>, [dostęp 11.09.2014]) oraz Electronic Poetry Center (<http://epc.buffalo.edu>, [dostęp 11.09.2014]), które mogą się stać dobrym punktem wyjścia do dalszych poszukiwań. Liczącym się portalem jest też portal czasopisma „CyberText Yearbook” (<http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=7>, [dostęp 11.09.2014]). Polskie portale o poezji cyfrowej i cybernetycznej to: Rozdzielczość Chleba – Hub Wydawniczy (<http://śc-ch.pl>, [dostęp 11.09.2014]), Techsty. Literatura i nowe media (<http://www.techsty.art.pl>, [dostęp 11.09.2014]) oraz serwisy wydawnictwa Halart, gdzie znajdziemy np. *Słownik Gatunków Literatury Cyfrowej* (<http://www.ha.art.pl/prezentacje/projekty/2130-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej>, [dostęp 11.09.2014]). Jako baza danych bibliograficznych może posłużyć książka Urszuli Pawlickiej (*Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, w której znajdziemy adresy internetowe stron dotyczących e-poezji oraz spis publikacji papierowych traktujących o tym zjawisku. Do niej więc odsyłam zainteresowanych zawilociami terminologicznymi związanymi z e-poezją, badaniem różnic między cyfrową a cybernetyczną poezją oraz innymi pokrewnymi zjawiskami. Ważną publikacją przedstawiającą rodzimą poezję w zarysie historycznym jest wspomniane już monumentalne dzieło Małgorzaty Dawidek Gryglickiej *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Autorka zapewnia, że tekst traktuje jak dzieło sztuki, co jest istotne dla zrozumienia procesu przesunięć granic w ramach systemu sztuk, ujmowanego w powiązaniu z nowymi technologiami. Zawiloci terminologiczne dotyczące tego, czym jest poezja cyfrowa, tłumaczy także Monika Górska-Olesińska (Górska-Olesińska 2010).

³ Zob. także archiwum prac Eduardo Kaca: <http://www.ekac.org>, [dostęp 11.09.2014]. Michał Brzeziński to jedyny polski bioartysta.

stian Bök⁴). Najważniejszymi zjawiskami byłyby w takim kontekście poezja powstająca w cyfrowym środowisku (wykazująca cechy dzieła medialnego, związana z komputerem i internetem) oraz biopoezja (wiążąca się najściślej z bioinżynierią, genetyką, nanotechnologiami).

Wielu badaczy podkreśla, że źródła poezji cyfrowej biją w awangardach eksperymentalnych. Dlatego też zupełnie oczywiste wydają się zarówno odniesienia poezji cyfrowej do tradycji awangardy, jak i umieszczanie poezji awangardowej w kontekście mediów. Dlaczego jednak także poezję tradycyjną (uprzywilejowującą słowo zapisane) należałoby rozpatrywać w perspektywie jej związków między (nowymi) mediami? Czym taka perspektywa byłaby uzasadniona i co wnosiłaby do refleksji nad poezją?

Resztki specyficzności

Paul Levinson w jednym z rozdziałów książki poświęconej nowym mediom opowiada historię swojego przyjaciela, który w 2008 roku zaczął publikować wiersze na blogu na MySpace. Zachwycony Levinson pisze:

Otrzymały one około 13 tysięcy komentarzy i czytane były przez setki znajomych, spośród których także większość prowadzi blogi poetyckie na MySpace. Niektórzy z nich, między innymi Larry Kuechlin, wydali też tomiki poezji – prawdziwe, papierowe książki, które można kupić w księgarni Amazon (Levinson 2010, 186).

Z narracji Levinsona wynika, że nawet dla osób, które swoją przygodę z poezją zaczynają od publikacji w internecie, i tak najwyższym osiągnięciem jest możliwość wydania „prawdziwej” (sic!), papierowej książki. Kolejny krok, jaki zrobił przyjaciel Levinsona, polegał więc na przeniesieniu grupy znajomych poetów ze świata elektronicznych mediów do świata tradycyjnej dystrybucji. Powstało wydawnictwo, którego założyciele deklarują, że sztuka przez nich promowana „stanowi odbicie kreatywnego ducha (...) nowych mediów elektronicznych”. Przygodę swojego przyjaciela Levinson podsumowuje ogólniejszymi uwagami na temat procesu wymiany między *nowymi*

⁴ Zob. m.in. Ch. Bök, *Eunoia*, http://archives.chbooks.com/online_books/eunoia/text.html, [dostęp 11.09.2014]; zarejestrowane wystąpienie Böka w ramach cyklu *The End of the Internet*: <http://www.youtube.com/watch?v=1Z11LLY7DBs>, [dostęp 11.09.2014].

nowymi a nowymi lub tradycyjnymi mediami. Ten proces wymiany polega między innymi na tym, że:

Nowe nowe media powstają jako alternatywa wobec nowych i starych mediów – tym są blogi dla gazet drukowanych i gazet w sieci, tym jest YouTube dla telewizji, a Wikipedia dla tradycyjnej encyklopedii. *Nowe nowe* media wytwarzają grupy, społeczności i produkty, które przenoszą się z powrotem do starych mediów, do świata off-line i tam odnoszą sukces (...) (Levinson 2010, 186).

To ważny kierunek: krokiem naprzód w perspektywie *nowych nowych* mediów jest skierowanie się ku tradycyjnym lub nowym mediom. O tej nielinearnej, wielokierunkowej logice pisze także W.J.T. Mitchell, polemizujący w tej kwestii z Marshalllem McLuhanem:

McLuhan twierdził, że „treścią” dowolnego środka przekazu jest zawsze inny środek przekazu. Mylił się jednak sądząc, że „inny środek” przekazu musi być środkiem przekazu wcześniejszym (powieści i sztuki dramatyczne jako treść filmu; film jako treść wideo). W rzeczywistości nowsze, a nawet nieistniejące media mogą być „zagnieżdżone” w medium starszym, jak w przypadku filmów science-fiction przewidujących techniczne przełomy w obrazowaniu i komunikacji – środowiska rzeczywistości wirtualnej, narzędzia służące do teleportacji, implanty mózgu, które należy dopiero wynaleźć (Mitchell 2013, 245).

Dowodem zachodzenia na siebie różnych mediów jest film Wilhelma Sasnała *Bez tytułu* (zob. Ronduda 2006, 87). Sasnał za pomocą starej kamery 8 mm zarejestrował obrazy z gry komputerowej, dzięki czemu doprowadził do wymiany między mediami i do ich konwergencji. Medium archaiczne stało się tu przekazywaczem najnowszych technologii, które tym samym zagnieżdżyły się w medium starszym. Łukasz Ronduda opisuje jednak film Sasnała w kategoriach przeciwstawiania sobie mediów i ich rywalizacji:

budując na bazie obrazów z gry komputerowej klasyczną (linearną, z początkiem, środkiem i zakończeniem) narrację, Sasnał przeciwstawia ją (konstruuje ją niejako wbrew) modelom interaktywnej, nielinearnej narracyjności proponowanej przez środowisko mediów cyfrowych. Również w tym przypadku możemy mówić o próbie rewitalizacji (zdobycia supremacji) przez „przestarzałe” sposoby narracji nad potencjalnie aktualnymi sposobami doświadczania i kreowania opowieści (Ronduda 2006, 87).

Takie przeciwstawianie sobie mediów znane jest z kultury modernistycznej, w której podziały sztuki biegną wzdłuż granic oddzielających od siebie poszczególne media. Wydaje się jednak, że w kontekście relacji mediów bardziej adekwatny byłby model konwergencji niż przeciwstawienia. Równie dobrze można bowiem uznać, że dzięki zderzeniu ze sobą mediów archaicznych i nowych Sasnal uzyskuje efekt, który w ogóle uniemożliwia przeprowadzenie podziału na nowe i archaiczne. To, co tradycyjne, zyskuje status bardziej progresywny niż to, co nowomediale, i odwrotnie: nowomediale przesuwają, niejako przekierowują na inne tory czasowość mediów tradycyjnych.

Czy w takim razie coś podobnego możemy zauważyć także w przypadku narracji o związkach poezji z nowymi mediami? Wydaje się, że tak. Mariusz Pisarski, redaktor internetowego magazynu „Techsty”, w swoim omówieniu poetyckiej, analogowej książki *Skanowanie balu Łukasza Podgórnego* – jednego z przedstawicieli poezji cybernetycznej, współtwórcy grupy Perfokarta⁵

⁵ O grupach Perfokarta i KALeKA zob. m.in. Pawlicka 2012, manifesty Perfokarty (http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html), [dostęp 11.09.2014]), a także Z. Malkowicz, J. Śliwińska, *Boży w rajstopach*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/32236>, [dostęp 11.09.2014]. Ostatni z wymienionych tekstów to recenzja z wystawy *„Mowa botów”* zorganizowanej w 2014 roku w poznańskiej w galerii Siłownia. Zaprezentowano na niej prace Romana Bromboszcza, Tomasza Misiaka, Leszka Onaka, Łukasza Podgórnego, Piotra Plucienniczaka, Mirona Tee. *Cyberżulerscy poeci* to z kolei rozmowa Alka Hudzika z członkami Hubu Wydawniczego Rozdzielczość Chleba (cyberkolektywu wydawniczego) i cyberpoetami Leszkiem Onakiem i Piotrem Puldzianem Plucienniczakiem, dostęp online: http://www.funbec.eu/578,cyberzulerscy_poeci.html, [dostęp 11.09.2014]. Małgorzata Dawidek Gryglicka pisze: „Cyberpoezja, która tworzą Bromboszcz i Podgórn, to zjawisko z pogranicza literatury, nowych mediów, sztuk wizualnych i muzyki. Teoretycy genezę tego fenomenu odnajdują w cybernetyce, gałęzi nauki badającej systemy sterowania i zapoczątkowanej przez amerykańskiego matematyka Noberta Wienera. Cybernetyka – jako nauka interdyscyplinarna, oparta na przetwarzaniu i przekazaniu informacji, na analizie oraz poszukiwaniu analogii pomiędzy maszynami, organizmami żywymi a strukturami społecznymi – stała się matrycą założeń cyberpoezji. Centralne dla cybernetyki pojęcie »pętli«, odnoszące się do repetycyjnego pojawiania się określonego układu elementów lub ciągu aktywności, jest kluczowym i najczęstszym modelem, według którego powstają utwory cyberpoetyckie. Konstruowane są one zazwyczaj według określonego algorytmu, który przewiduje ruch detali tekstu, następujący najczęściej w odpowiedzi na interakcję odbiorcy” (Dawidek Gryglicka 2012, 689–690). Zob. także M. Pisarski, *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, <http://perfokarta.net/teoria/poezja.pod.pradem..o.poezji.cybernetycznej.html>, [dostęp 11.09.2014]. Do grona poetów cybernetycznych zaliczani są: Łukasz Podgórn, Roman Bromboszcz, Leszek Onak, Piotr Puldzian Plucienniczak. O tomiku tego ostatniego autora, zatytułowanym *Marsz na ROM*, Gryglicka pisze, że „to zbiór zaszyfrowanych, krótkich form poetycko-wizualnych. Próbkę tekstu na zasadach muzycznego samplowania tworzą oderwaną od jednoznaczności

– mocno akcentuje relację między mediami tradycyjnymi a nowymi. Pisarski wystosowuje specyficzny apel do odbiorców:

Przestańmy więc wychodzić z tą oklepaną opozycją druk-piksel, odsuńmy na bok zbyt łatwo wpadającą do głowy dialektykę drukowane>cybernetyczne>postcybernetyczne (...). O ile cyfrowa działalność Podgórnego, łącząca tekst z przetworzoną mową i dźwiękiem, obrazem i animacją, automatycznie ustawia go w szeregu autorów kojarzonych z cyberpoezją i cybermuzyką i z właściwym im – i znajomym nam – chaososem, o tyle samodzielne wystąpienie w druku, oszczędne w środkach, pozbawione pozatekstowych odesłań do cyfrowego świata, ewidentnie zmierza w kierunku czasoprzestrzeni zakrzywionej w inną stronę⁶.

Pisarski podkreśla, że warunki, w jakich funkcjonuje współczesna poezja, pozwalają na wydobycie jej polimedialnego i polisemiologicznego potencjału. Czy to oznacza, że do tej pory polisemiologiczny potencjał poezji opartej na medium pisma i książki był uspiiony? Nie, ale procesy przyspieszonego rozwoju mediów elektronicznych zasadniczo zmieniły układ odniesień między mediami, co z kolei spowodowało, że związek mediów z techniką i technologią stał się bardziej istotny także dla sztuki. Paradoksalnie, stało się tak w chwili, gdy system sztuki zupełnie się załamał, to zaś pozwala podejrzewać, że rozwój mediów nie był dla tego procesu obojętny.

Warto jednak pamiętać, że sposób myślenia o relacji między mediami zawsze istotnie wpływał na nasze rozumienie sztuki/poezji. Dla poezji najdonioślejszym wydarzeniem epistemicznym było przejście od oralności do piśmiennictwa. Zniknęły wtedy charakterystyczne dla oralności formuły wypowiedzeniowe: powtórzenia, recytacje oraz sama figura oratora-improvizatora. Pojawiły się za to zupełnie inne koncepcje poety, poezji i znaków, jakimi posługują się artyści. Co ciekawe, relacja między oralnością a piśmiennością nie przez wszystkich badaczy jest postrzegana wyłącznie jako realizacja idei

multinarrację. Znajduje się tu zarówno sprytnie wpleciona krytyka współczesności: polityki, literatury, społeczeństwa Sieci, jak i relacja kondycji życia scyfrizowanej rzeczywistości; uderzają ilustrowane teksty dotyczące odchyień i społecznych patologii, obok których dla równowagi pojawiają się minimalistyczne formalnie erotyki. Autor eksperymentu *Marsz na ROM* stworzył oryginalny język poetycki oparty na językach programowania i cyfrowej obróbce tekstu”, <http://śc-ch.pl/marsz-na-rom>, [dostęp 11.09.2014].

⁶ M. Pisarski, *Skanowanie balu: szkoła pływania Łukasza Podgórnego*, http://techsty.art.pl/aktualnosci/2013/skanowanie_balu.html, [dostęp 11.09.2014].

„wielkiego podziału” czy „epistemologicznego cięcia”, bywa wszakże ujmowana jako kontynuacyjna. Wystarczy się odwołać do zjawiska *performance’u*, które podobnie jak dzieło oralne istnieje tylko w wykonaniu⁷, lub do poezji dźwiękowej, która z kolei eksponuje materialność głosu⁸. Co prawda w realizacjach nowomediálních poezja nadal opiera się na piśmie, ale ponieważ jej związek z tym medium nigdy nie był ścisły, teoretycznie więc jej charakter zawsze pozostawał intermedialny. Teoretycznie – bo w narracjach modernistycznych piśmienność i typograficzność poezji stały się jej wyznacznikami, od których rozmaite awangardy staraly się odejść. Takie przypisanie medium do określonego rodzaju sztuki miało jednak swoje, nie tylko typologiczne, konsekwencje. Świetnie pokazuje je Arthur Danto, który analizuje związki między sztuką a mediami i dowodzi, że to wewnętrzne ograniczenia samego medium odpowiadały za postępowość bądź anachroniczność poszczególnych sztuk.

I tak, dla przykładu, malarstwo rozwijało możliwości swojego medium aż do momentu pojawienia się filmu. Doskonalenie medium, którego celem było osiągnięcie optycznej wierności przedstawienia, polegało – jak pisze Danto – na stosowaniu przysłony, rozmieszczaniu cieni, różnicowaniu rozmiarów postaci etc. i wreszcie wprowadzeniu perspektywy, która faktycznie pozwoliła pokazać oddalenie. Jednak z chwilą, gdy obrazy stały się ruchome, to znaczy z chwilą pojawienia się filmu, nie można było już mówić o progresie w malarstwie. Odtąd w ramach malarstwa mamy do czynienia ze zmianami bez rozwoju, bo, zdaniem Danta, „(...) za rozwój można uznać zmianę kinematografii czarno-białej na kolorową i przestrzenności wynikającej z pojedynczego otworu na przedstawienie stereoskopowe (...)” (Danto 2006, 201). Gdy przedstawieniowe funkcje malarstwa przejął film, artyści

⁷ O związkach między oralnością a *performance* zob. G. Godlewski 2008, 332–343. Godlewski przypomina, że to, co nazywamy literaturą, konstituuje medium, jakim jest druk. „Znaczenie tego jej usytuowania obejmuje podstawową rolę samego druku jako medium, ale także oddziaływanie innych czynników, po części wykraczających poza sferę komunikacji, choć z reguły powiązanych lub przynajmniej zestrojonych z charakterystyką medialną tej formacji kulturowej” (Godlewski 2008, 321). Pojęcie „literatury” wiąże się najściślej z literą, z pismem alfabetycznym.

⁸ „Zauważmy, że poezja dźwiękowa robiona przez magnetofon i na magnetofon należy bardziej do wokalnych mikrocząsteczek niż do słowa, jakie znamy, jeśli chodzi o sztukę głosu i ust, i że sztukę tę, powiedzmy, kodyfikują lepiej maszyny, elektryczność, również matematyka, niż metody pisma” – pisał w 1967 roku Henri Chopin. I później, w latach osiemdziesiątych: „Maszyny elektroniczne sprawiają, że po raz pierwszy słyszalne są pewne wibracje strun głosowych (...)” (cyt. za: Donguy 2014, 133, 146).

zrezygnowali z określania sztuki za pomocą mimetycznych teorii i zwrócili się ku ekspresywności, która wykluczała mierzenie postępu. Stało się tak dlatego, że technologia nie odgrywa żadnej roli w ekspresywnej teorii sztuki. Jak zaznacza Danto:

„Nie sugeruję, że nowe technologie przedstawienia nie mogą dać nowych sposobów ekspresji: bez wątpienia istnieją ekspresyjne możliwości w kinie, niemające odpowiednika w tym typie sztuki, którą kino przekształciło. Ale te nowe możliwości nie tworzyłyby progresywnego rozwoju – mianowicie, brakowałoby tu podstawy do twierdzenia, że teraz możemy wyrazić to, czego wcześniej nie dało się wyrazić dobrze albo wcale (...) (Danto 2006, 208).

Danto zmierza do tego, by powiedzieć, że w momencie wyczerpania się możliwości medium danej sztuki kończy się jej historia. „Malarstwo i rzeźba, jako sztuki, stały się dla siebie przedmiotami, i dalsza ewolucja sztuki mogła odtąd przebiegać tylko na poziomie filozofii”. Aktualny czas, „tak absolutny w swobodach sztuki”, wiąże się nie tylko z „przejściem do nowego okresu: jest to przejście do nowego rodzaju okresu” (Danto 2006, 228, 230), lecz także z tym, że coraz trudniej będzie nam myśleć o poszczególnych sztukach, których istotę wyznacza charakter medium, w jakim się zjawiają. Gdy analizujemy problem poezji i nowych mediów, widzimy, że niemal automatycznie prowadzi on nas ku poli- i transmedialności. Z perspektywy nowoczesnej transmedialność prowokuje do postawienia pytania o to, co decyduje o traktowaniu pewnych zjawisk/obiektów/tekstów jako poezji; z perspektywy ponowoczesnej, zorientowanej na wymianę między mediami, większą wagę przywiązywać będziemy nie tyle do kontrolowania granic medium i poszczególnych sztuk, ile do efektów ich mieszania.

Nie chodzi, rzecz jasna, o to, by zrezygnować z możliwości uchwycenia różnic między poezją powstającą w środowisku elektronicznym, biopoezją, performance’em poetyckim a poezją zapisywaną tradycyjnie. Problem pogodzenia specyficzności z ujęciem antyesencjalistycznym świetnie opisała Isabelle Graw w tekście dotyczącym malarstwa. Graw zainteresowana jest uchwyceniem „resztek specyficzności w warunkach, które prowadzą do jego [malarstwa – A.K.] de-specyfikacji” (Graw 2011, 317). Uważa ona, że w sytuacji, „gdy nie da się już ograniczyć medium, żadne jakości nie mogą być dla niego typowe. Jego charakter zależy od tego, jak postępuje z nim artystyka” (Graw 2011, 319). Graw pisze dalej o remediacyzacji:

Ma ona miejsce, gdy cechy przypisane do jednego medium – na przykład płaskość czy przedstawieniowe strategie malarstwa – są przedmiotem innego medium – na przykład wielkoformatowej fotografii. I z całą pewnością artyści, od Jeffa Walla do Wolfganga Tillmansa, demonstrowali nam niestrudzenie, że fotografia może przyjmować przedstawieniowe i narracyjne strategie malarstwa, że zdolna jest tworzyć płaszczyzny sugerujące materialność malarstwa abstrakcyjnego (Graw 2011, 319).

Podobna wymiana zachodzi także między tradycyjnymi zapisami a poezją cyfrową: przykładem remediacji może być tu *Skąpanie balu* Łukasza Podgórnego czy zbiór *Cyfrowe zielone oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego* (opracowanie Urszula Pawlicka, oprogramowanie i grafika Łukasz Podgórn) lub – na odwrót – *Art* Stanisława Czyczy, nazywany analogowym hipertekstem, który próbuje przejmować (antycypować) strategie medium elektronicznego: nieliniowość, wariantowość etc. Roy Ascott w *Art@the Edge of the Net* pisze o wilgotnych mediach, które wyznaczają nowy rodzaj relacji między tym, co cyfrowe, biologiczne, duchowe i materialne: „wilgotna produkcja jest telebiotyczna, neurokonstrukcyjna, nanorobotyczna” (Ascott 2003a, 365)⁹. Jak widać, nie sposób separować poezji zapisywanej tradycyjnie (i powstającej wyłącznie dzięki człowiekowi) od (nowo)medialnego kontekstu. W mediach jesteśmy zanurzeni, a one stają się coraz bardziej biologiczne, neuronowe, psychoaktywne etc.

Dzieła sztuki jak quasi-osoby

Paradoksalnie jednak w tym procesie przejmowania strategii jednych mediów przez inne dochodzi do wyostrzenia pewnych aspektów mediów tradycyjnych. Punktem wyjścia rozważań Graw jest bowiem przekonanie, że malarstwo – mimo rozwoju kina i fotografii, uważanych za konkurencyjne sztuki – jest nadal bardzo atrakcyjne dla wielu odbiorców. Dlaczego – zastanawia się Graw – ludzie nadal chcą oglądać nieruchome obrazy, mimo że mają do dyspozycji media mniej wymagające, bardziej zaawansowane, bardziej absorbujące? Usiłuje ona dociec sensu malarstwa, jednak bez odwoływania się do specyficzności medium, strategii i technik. Określa więc malarstwo jako „produkcję znaków doświadczaną w wysoce spersonalizowany

⁹ Zob. także Ascott 2001.

sposób”, co prowadzi ją do pojęcia rozszerzonego malarstwa: „Tym, co czyni [malarstwo – A.K.] idealnym kandydatem do wytwarzania wartości, jest jego zdolność jawienia się jako szczególnie nasyconego czasem życia jego autorki” (Graw 2011, 326). Dlatego mamy skłonność do traktowania obrazu jako quasi-osoby. Ten sam efekt występuje, moim zdaniem, także w tradycyjnej poezji. Akcentowanie nasycenia dzieła „czasem życia autorki” jest szczególnie istotne dla ekspresyjnej teorii sztuki, ale nie pozostaje bez znaczenia także dla humanistycznego wymiaru sztuki w ogóle. To, co czyni malarstwo czy poezję tak atrakcyjnymi dziedzinami sztuki i do czego na różne sposoby odnosi nas związek poezji i nowych mediów, łączy się z humanistycznym wymiarem sztuki tradycyjnej. Niekoniecznie byłby on utożsamiany z antropocentryzmem, raczej z przekonaniem, że sztuka jest bezwzględnie powiązana z ludzką świadomością śmiertelności. Zgodnie z tą koncepcją ani maszyny, ani zwierzęta nie wytwarzają dzieł sztuki i nie dążą do tego, aby obcować ze sztuką, ponieważ nie muszą opanowywać lęku przed śmiercią. Idea kreatywności, twórczości czy ekspresywności bezwzględnie związana byłaby więc z ludzkim pierwiastkiem.

Warto podkreślić w tym kontekście, że nawet Danto okazuje się zwolennikiem myślenia o sztuce jako „środku do dalszej ewolucji ludzkości”. Jednak drogi Arthura Danta, wykorzystującego w swoich badaniach filozoficzne przesłanki, i rzeczników nowych biotechnologii szybko się rozchodzą. Filozof sztuki odwołuje się do koncepcji, w ramach której sztuka wskazywała na wyższą rzeczywistość, zakrytą przez zmysłowo-materialny świat, a my dzięki tej sztuce stawaliśmy się „głębszymi i bardziej duchowymi istotami” (Danto 2006a, 229). Rzecznicy nowych (bio)technologii opowiadają się raczej za możliwością stworzenia nowej postaci świadomości (tu przykładem z pola poetyckiego byłyby poezja cybernetyczna i cyfrowa: flash poetry, video poetry, wiersz algorytmiczny, plaintextowy etc.) lub nowej postaci materialności (tu przykładem – biopoezja, ale też sound art). Sztuka stałaby się wówczas „środkiem do dalszej ewolucji życia”, nie tylko ludzkiego. Dlatego największy fetysz poezji cybernetycznej to fetysz nie-ludzkiej, zwirtualizowanej świadomości, najważniejszy jej cel to zmiana myślenia o związku techniki z ciałem¹⁰ i stworzenie uniwersalnego kodu. Jacques Donguy, fran-

¹⁰ Mówi się o pierwotnie technicznym ciele: „Jeśli bowiem życie ma swoją techniczną stronę, a każda tkanka pobrana od dawcy wchodzi w system przemysłowych i technicznych relacji, to potrzeba nam bioetyki, która uznawałaby techniczność i relacyjność za warunek istnienia w świecie, a nie za niepożądane elementy, które należy za wszelką cenę wyrugować” (Żylińska 2013, 51).

cuski performer i poeta, marzy „o zredukowaniu różnicy między obiektywnością (komputer, ten zbiornik nieświadomości urzeczywistnianej przez maszyny) a subiektywnością (kreatywnością) (Donguy 2014, 320). I zastanawia się: czyżby biokompatybilna proteza? A może cybersymbioza?

Jakie więc korzyści przynosi poezji kontekst nowych mediów? Po pierwsze, uświadamia on jeszcze wyraźniej, co takiego ceniliśmy w tradycyjnych sztukach i ile z nich (z siebie) jesteśmy w stanie zabrać do innych mediów. Wymiany między mediami, ich przechodniość, płynne przenoszenie jednych strategii w drugie – wszystko to dotyczy także życia: molekularnego, komórkowego, osobowo ludzkiego, zwierzęcego, maszynowego czy rozwijającego się w środowisku elektronicznym. Pozwala nam to zaobserwować, jak cechy przysługujące jednemu medium (ludzkiemu) zostają przejęte przez medium inne (cyfrowe czy roślinne). Oczywiście nie jest tak, że to dopiero poezja cybernetyczna uświadomiła nam istnienie różnych postaci mniej lub bardziej sztucznej świadomości (uświadomiły nam to wiersze na przykład Andrzeja Sosnowskiego, Stanisława Czyczy, Marii Cyranowicz, Jarosława Lipszyca, Pawła Koziola czy Kacpra Bartczaka). To, co dzieje się w poezji cyfrowej, wideopoezji czy różnego rodzaju performance'ach (Andrzeja Szpindlera, Adama Kaczanowskiego), odnosi nas do tradycyjnej postaci poezji, a ta ponownie odnajduje się w *nowych nowych* mediach (typu Twitter, blogi etc.). Nie jest też tak, że Eduardo Kac musi pokazywać nam królika z genem fluorescencji, żebyśmy uświadomili sobie znaczenie DNA. Sztuka materializuje to, czym zajmują się naukowcy, uważna jej obserwacja przygotowuje nas na to „coś”, co nadchodzi i nadejdzie. Dlatego niewątpliwą korzyścią płynącą z osadzenia poezji w kontekście nowych mediów jest włączenie jej w bioetyczną dyskusję dotyczącą technonauki, definiowania życia i zrozumienia, kim my w kontekście maszyn/zwierząt/roślin jesteśmy. Jednak włączenie to nie powinno prowadzić do celebrowania „tradycyjnie humanistycznego pojęcia człowieka” ani do mobilizacji sił moralizmu¹¹. Chodziłoby raczej o to, aby artyści, świadomi naszego uwikłania w biotechnologiczne środowiska, nie prezentowali wyłącznie reaktywnych i z góry „określonych” postaw względem świata technonauki ani nie wycofywali się na defensywne pozycje i nie ograniczali się do wyłącznego reprodukcji tego, co wytwarza technonauka. Paradoksalnie, chodziłoby o ciągłe przegrupowania między sztuką, nauką i techniką.

Po drugie, refleksja nad związkami poezji i nowych mediów pozwala na postawienie pytań o materialne podstawy poezji, o medium, w jakim się zja-

¹¹ Zob. znakomite rozpoznania dot. moralizmu bio artu Joanny Żylińskiej (Żylińska 2012a, 219).

wia, i kod, jaki tworzy w ramach tego medium. To uwalnia ją od jednej, dominującej postaci i przywiązania do określonego kodu. Jeśli Eduardo Kac w *Genesis* czy Christian Bök w *Ennoi* używają DNA bakterii jako znaków, które służą do wizualizowania czynności życiowych, to widać, że pojęcie znaku rozszerzyło się do pojęcia semiomateriału, który w stosunku do tradycyjnie rozumianego znaku jest zarówno czymś innym, jak i tym samym. My sami staliśmy się semiomateriałem, komórki i krew są przez biopoetów traktowane jak kod i medium, umożliwiające przekazywanie informacji, dezinformacji, emocji etc. Spięcie medium sztuki z medium technologicznym uświadamia nam, jak ważną kwestią staje się opanowanie technologii. Uświadamia też, jak wiele dróg technologia zamyka i jak bardzo udosławia to, co sztuka inskrypcyjna metaforyzowała¹². Być może najistotniejszą cechą tego nowego rodzaju okresu, o którym pisze Danto, będzie niemożliwość odróżnienia postępu (bio)technologicznego od postępu artystycznego. I nad tym warto się zastanawiać, bo mimo pozornego powrotu sztuki do greckiej *techné* więcej mamy tu różnic niż podobieństw: estetyczna autokreacja człowieka stanowi tu wyłącznie punkt wyjścia, który już tylko majączy na horyzoncie. Warto jednak ten majak przywoływać, zwłaszcza teraz, gdy sztuka debatuje „nad procesami permanentnej i odziedziczalnej przeróbki życia”¹³.

Po trzecie, do problemów estetycznych, bioetycznych należy dołączyć problemy ekonomiczne związane z kontekstem, otoczeniem, środowiskiem i kanałami dystrybucji oraz ekonomicznymi uwarunkowaniami funkcjonowania poezji¹⁴. Doświadczenia lat dziewięćdziesiątych i prawie czterestu lat XXI wieku przekonały nas o tym, że modele kultury narodowej i neoliberalnej

¹² Jeden przykład ze śląskiego podwórka: w Parku Śląskim Julita Wójcik we wrześniu 2014 roku uruchomiła swoją nową, interaktywną rzeźbę *Dron*. To gigantyczny komar z kamerą zainstalowaną na odpowiedniej wysokości. Rzeźba ma uświadamiać oglądającym, że nie tylko oni patrzą na obiekt, ale on także się im przygląda. Czy nie mamy podobnego wrażenia, gdy patrzymy na *Mona Lisę* Leonarda da Vinci? Czy relacje z obiektem sztuki musimy aż tak udosławiać, by zrozumieć, że żyje on własnym życiem? Zob. <http://www.mmsilesia.pl/487429/dron-czyli-komar-w-parku-slaskim-stanela-nowa-rzezba>, [dostęp 11.09.2014].

¹³ A. Zaretsky, *Workhorse Zoo Art*. Cyt. za: Żylińska 2013a, 229.

¹⁴ Tak Leszek Onak mówi o sieciowym wydawnictwie *Rozdzielczość Chleba*: „Tradycyjny obieg wydawał się nam zamknięty, zwłaszcza, że nasza estetyka absolutnie nie pasuje do programu polskich wydawnictw. Papier wymaga finansowania, trzeba zapłacić za druk, potem dochodzą koszty dystrybucji, a i tak tomiki współczesnych autorów są wydawane od 200 do 500 egzemplarzy. U nas jedna książka ma 1 500 odczytań. (...) Nasza forma organizacji zasadza się na strategii *do it yourself*, jesteśmy niezależni od dotacji, wsparcia instytucjonalnego, a co za tym idzie – wolni. Sami przygotowujemy książki do publikacji, robimy korektę, redakcję skład, a potem promocję (*Cyberżulerscy poeci*, dz. cyt.).

w globalnym, postindustrialnym kapitalizmie prowadzą do degradacji i społecznego upośledzenia artystów. Artur Żmijewski, pytany o antysystemowe działania artystów i rolę krytyki w ich wspieraniu, twierdzi, że „pole sztuki jest dzisiaj wypłukane z polityczności, brakuje wsparcia dla takich postaw, również merytorycznego; nie ma zaktualizowanych modeli takiego działania. Są te historyczne – pravicowi radykałowie oprostestowują dzieło i w ten sposób kręcą swoje lody. A artyści nie wiedzą, co z tym zrobić”¹⁵. Za Żmijewskim można powiedzieć, że sztuka i literatura działają od lat dziewięćdziesiątych w instytucjonalnej próżni. Z kolei Edwin Bendyk w tekście *Kultura, głupcze!*, będącym refleksją na temat Kongresu Kultury Polskiej z 2009 roku, opisuje konsekwencje realizacji dwóch wizji – liberalnej i romantycznej. Reprezentują je Leszek Balcerowicz i Waldemar Dąbrowski:

Liberalna wizja Leszka Balcerowicza prowadzi do degradacji kultury i zalamania nawet tych form uczestnictwa, które są podstawą kompetencji demokratycznych. (...) Wizja romantyczna także jest anachroniczna i niebezpieczna. Jej realizacja oznacza burżuazyjny model kultury zarezerwowany dla kulturalnych elit zamkniętych w zakętym kręgu łączącym ludzi kultury i ich mecenasów oraz sponsorów (Bendyk 2010, 17).

Bendyk podkreśla, że zmiany technologiczne (cyfryzacja, globalizacja mediów, internet) przeorały polską kulturę. Dystrybucyjne kanały nowych mediów otworzyły nowe możliwości produkowania i dystrybuowania sztuki, które z „no alternative” starej infrastruktury uczyniły pieśń przeszłości. Czy uda nam się nadać symboliczno-kulturowy wymiar otwieranym przez nie możliwościom, to najważniejsza sprawa nie tylko dla poezji.

Literatura

- Ascott R., 2003, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley.
- Ascott R., 2003a, *Art@the Edge of the Net*, w: tegoż, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley.
- Ascott R., 2001, *Moistmedia art, czyli „sztuka wilgotnych mediów”*. „Kiedy jaguar zamieszka z barankiem”, przeł. Szawarska D, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 35–36.

¹⁵ J. Banasiak, *O niedawnych wydarzeniach z pogranicza sztuki i polityki. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*, <http://magazynsum.pl/rozmowy/o-niedawnych-wydarzeniach-z-pogranicza-sztuki-i-polityki-rozmowa-z-arturem-zmijewskim>, [dostęp 11.09.2014].

- Banasiak J., *O niedawnych wydarzeniach z pogranicza sztuki i polityki. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*, <http://magazynsum.pl/rozmowy/o-niedawnych-wydarzeniach-z-pogranicza-sztuki-i-polityki-rozmowa-z-arturem-zmijewskim>, [dostęp 11.09.2014].
- Bendyk E., 2010, *Kultura, głupcze!*, w: *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa.
- Bök Ch., *Ennoia*, http://archives.chbooks.com/online_books/eunoia/text.html, [dostęp 11.09.2014].
- Bök Ch., *The End of the Internet*, <http://www.youtube.com/watch?v=1Z11LLY7DBs>, [dostęp 11.09.2014].
- Cyberzulerscy poeci*, http://www.funbec.eu/578,cyberzulerscy_poeci.html, [dostęp 11.09.2014].
- Danto A.C., 2006, *Koniec sztuki*, w: tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. Sosnowski L., Kraków.
- Danto A.C., 2006a, *Sztuka, ewolucja i świadomość historii*, w: tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. Sosnowski L., Kraków.
- Dawidek Gryglicka M., 2012, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków.
- Dawidek Gryglicka M., [recenzja Marszu na ROM Piotra Puldziana Płucieniczka], <http://śc-ch.pl/marsz-na-rom>, [dostęp 11.09.2014].
- Donguy J., 2014, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. Madej M., Gdańsk.
- Godlewski G., 2008, *Druk a głos: w stronę antropologii literatury*, w: tegoż, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa.
- Górska-Olesińska M., 2010, *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, w: Ostrowicki M., red., *Materia sztuki*, Kraków.
- Graw I., 2011, *Wartość malarstwa – uwagi na temat nieokreśloności, indeksalności i bardzo wartościowych quasi-osób*, przeł. Juskowiak P., w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, z. 3, t. 4, Warszawa.
- Kac E., 2007, *Biopoetry*, w: tenże, red., *Media Poetry. An International Anthology*, Bristol.
- Kalsztyn P., *Dron czyli komar. W Parku Śląskim stanęła nowa rzeźba*, <http://www.mmsilesia.pl/487429/dron-czyli-komar-w-parku-slaskim-stanela-nowa-rzezba>, [dostęp 20.09.2014].
- Kwiatkowski J., 1972, *Felieton poetycki*, w: „*Twórczość*”, nr 10.
- Levinson P., 2010, *Nowe nowe media*, przeł. Zawadzka M., Kraków.
- Malkowicz Z., Śliwińska J., *Boty w rajstopach*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/32236>, [dostęp 11.09.2014].
- Mitchell W.J.T., 2013, *Zwracanie się do mediów*, w: tegoż, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Zaręba Ł., Warszawa.
- Ostrowicki M., red., 2005, *Estetyka wirtualności*, Kraków.
- Pawlicka U., 2012, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków.
- Pisarski M., *Poezja pod prądem. O poezji cybernetycznej*, http://perfokarta.net/teoria/poezja_pod.pradem..o.poezji.cybernetycznej.html, [dostęp 11.09.2014].
- Pisarski M., *Skanowanie balu: szkoła pływania Łukasza Podgórnego*, http://techsty.art.pl/aktualnosci/2013/skanowanie_balu.html, [dostęp 11.09.2014].
- Ronduda Ł., 2006, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków.
- Shanken E.A., 2009, *Art and Electronic Media*, London–New York.
- Słownik Gatunków Literatury Cyfrowej*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/projekty/2130-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej>, [dostęp 23.10.2014].
- Wilkoszewska K., 1999, *Estetyka nowych mediów*, w: taż, red., *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, Kraków.

Żylińska J., 2013, *Podstany bioetyki*, w: tejże, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. Poniatowska P., Warszawa.

Żylińska J., 2013a, *Zielone króliczki i mówiące uszy – etyka bio-sztuki*, w: tejże, *Bioetyka w epoce nowych mediów*, przeł. Poniatowska P., Warszawa.

Netografia

<http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=7>, [dostęp 20.09.2014].

<http://epc.buffalo.edu>, [dostęp 20.09.2014].

http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html, [dostęp 20.09.2014].

<http://śc-ch.pl>, [dostęp 20.09.2014].

<http://www.ekac.org>, [dostęp 20.09.2014].

<http://www.techsty.art.pl>, [dostęp 20.09.2014].

<http://www.ubuweb.com>, [dostęp 20.09.2014].

From new new poetry to new poetry and back again

The article refers to poetry that is regarded from a new media perspective. The author claims that both untraditional and traditional (inscriptive) forms of poetry require new media perspectives. Such an assumption seems essential now, especially since technology is becoming socialized and traditional systems of art have been deconstructed. The article aims at justifying such assumptions and describing the consequences for poetry.

Keywords: medium, aesthetics, biopoetry, technology