„Śląskie Studia Polonistyczne" 2025, nr 2 (26)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2025.26.09

CC BY SA

Opublikowano:
31.12.2025

Eliza Kącka
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0001-9589-936X

„Po jakiemu to?" – spytał Klapaucjusz

"What language is that?," asked Klapaucius

Abstract: The "work" of Elektrybałt, an electronic poet portrayed by Stanisław Lem in the grotesque story *The First Expedition A* from the collection *Cyberiad* (1965), is both a literary joke and a prophetic foreshadowing of the literature created today by so-called artificial intelligence. Particularly noteworthy are the absurd texts generated by the machine during the tuning phase. This study also reveals a surprisingly rich tradition of Polish nonsense poetry (with which Lem was likely familiar) and its – in the writer's view – affinity with techniques for creating ciphers (e.g., pseudo-aleatoric poetry), which deeply interested the author of *The Diary Found in the Bathtub*. One mention suggests that the gigantic machine composes in Polish – which would make Elektrybałt the greatest Polish poet!
Keywords: cipher, absurdity, namopaniki, słopiewnie, poetic function

Abstrakt: „Twórczość" Elektrybałta, elektronicznego poety, którego przedstawia Stanisław Lem w grotesce *Wyprawa Pierwsza A* ze zbioru *Cyberiada* (1965), jest zarówno żartem literackim, jak i proroczą zapowiedzią literatury tworzonej dziś przez tzw. sztuczną inteligencję. Na uwagę zasługują zwłaszcza absurdalne teksty generowane przez maszynę na etapie strojenia. Studium wskazuje zaskakująco bogatą tradycję także polskiej poezji nonsensu (zapewne znanej Lemowi) oraz jej – w oczach pisarza – pokrewieństwo z technikami tworzenia szyfrów (np. fałszywą aleatoryką), które autora *Pamiętnika znalezionego w wannie* żywo interesowały. Pewna wzmianka sugeruje, że gigantyczna maszyneria tworzy po polsku – byłby więc Elektrybałt największym poetą polskim!
Słowa kluczowe: szyfr, absurd, namopaniki, słopiewnie, funkcja poetycka

Zamiast motta – przypomnienie:

> Apentuła niewdziosek, te będy gruwaśne
> W koć turmiela weprząchnie, kostrą bajtę spoczy,
> Oproszędły znimęci, wyświrle uwzroczy,
> A korśliwe porsacze dogremnie wyczkaśnie!
> (Lem, 1972, s. 192)

I dalej:

> Trzy, samołóż wywiorstne, grężacz tęci wzdyżmy,
> Apelajda sękliwa borowajkę kuci.

Greni małopoleśny te przezławskie tryżmy,
Aż bamba się odmurczy i goła powróci.
(Lem, 1972, s. 193)

Ptaki są tłuste, choć tłuste

„Elektryczna maszyna do gaszenia świecy" – to ironiczne miano wynalazków zbędnych, a ściślej: nadmiernie skomplikowanych w stosunku do celów, jakim miałyby służyć. Przed oczyma jawi się kolosalna maszyneria, zasilana, rzecz jasna, elektrycznie, złożona z dynam, kół zamachowych, pasów transmisyjnych, przekładni planetarnych, trybów, dyferencjałów, regulatorów Watta i mnogich diod i triod, zakończona stożkowym gasidłem, które Jan Parandowski określał śliczną nazwą „błażek" (Parandowski, 1974, s. 13). Idea wywodzi się bodaj z satyrycznego rysunku Saula Steinberga z lat pięćdziesiątych. Nasuwa się wniosek, że poświęcenie osobnego studium niespełna trzem czterowierszom[1] Stanisława Lema z opowieści *Wyprawa Pierwsza A* z tomu *Cyberiada* (Lem, 1972, s. 187) jest samo przez się taką maszyną. Lecz wkrótce kontruje to refleksja, że właśnie autor *Edenu* sam opisał ściśle nic innego jak taką maszynę – kolosalny i archaiczny naraz pseudokomputer, którego huraganowe procesy obliczeniowe na dziesiątku pięter lamp elektronowych miały na celu analogiczny efekt – wyprodukowanie paru wierszyków. Ów Elektrybałt okazuje się więc wcieleniem elektrycznej maszyny do gaszenia świecy. A ściślej – do jej zapalania.

Znajdziemy w tej opowiastce kilka punktów godnych uwagi – choćby prześwitującą w fabule wątpliwość co do materii poetyckiej jako takiej tudzież satyryczny wizerunek środowiska poetów. Nie mniej zastanawia opisana szczegółowo procedura programowania elektronicznego poety, jak się wydaje, pierwsza w ogóle (w połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku) wizja kreowania sztucznej inteligencji. Elektrybałt tym jednak różni się od bota ChatGPT, że ukierunkowany jest wyłącznie na produkcję specyficznych tekstów – Lem najwyraźniej nie zdawał sobie sprawy, że stworzenie maszyny uniwersalnej wiedzie do uniwersalnych jej zastosowań. Ze swoim zapleczem poznawczym, obejmującym szeroko pojęte dzieje powstania życia, historię ewolucji i podstawy cywilizacji, głównie technicznej, Elektrybałt stanowić mógłby elektroniczne wcielenie psychoanalityka ze szkoły Junga, cyberhistoriozofa bądź machiny strategicznej:

> Wymodelowane zostało średniowiecze i starożytność, i czasy wielkich rewolucji, tak że maszyna chwilami trzęsła się, a lampy, modelujące co poważniejsze postępy

1 Z trzeciego wiersza Elektrybałta autor cytuje tylko półtorej linijki.

> cywilizacji, trzeba było wodą polewać i mokrymi szmatami okładać, by się nie rozleciały; postęp ów bowiem, modelowany zwłaszcza w takim tempie, omal ich nie rozsadził. Pod koniec dwudziestego wieku maszyna dostała najpierw wibracji skośnej, a potem trzęsiączki wzdłużnej, nie wiadomo czemu; Trurl bardzo się tym martwił i nawet przygotował pewną ilość cementu i klamer, gdyby się miała walić. Na szczęście jakoś się bez tych środków ostatecznych obeszło; przejechała przez wiek dwudziesty i pomknęła gładziej (Lem, 1972, s. 189).

Zgodnie z perspektywą autora do zasobu programów nie trafiły bynajmniej konwencje literatury jako takiej ze szczególnym uwzględnieniem liryki – nic dziwnego, że pierwszym wytworem elektronicznego poety stał się „odczyt o polerowaniu szlifów krystalograficznych dla wstępnego studium małych anomalii magnetycznych" (Lem, 1972, s. 190). Pisarz bez wątpienia ignorował fakt, że literatura na skalę masową powstaje głównie z literatury, samopowiela się i odzwierciedla w sobie. Nic bardziej charakterystycznego niż dalsza edukacja – a w gruncie rzeczy tresura – Elektrybałta, oparta na podkręcaniu bądź tłumieniu bodźców jedynie emocjonalnych: ambicji, idealizmu, resentymentu, egocentryzmu i tego, co Lem nazywa rozchwianiem semantycznym, a co w istocie oznacza „wyłączenie obwodów logicznych". W rezultacie po jakimś czasie „maszyna zachwiała się, zapłakała i powiedziała, że boli ją coś na trzecim piętrze, że ma wszystkiego dość, że życie jest dziwne, a wszyscy podli, że pewno niedługo umrze i pragnie tylko jednego: aby o niej pamiętano, gdy już jej tu nie będzie" (Lem, 1972, s. 190–192). Doprawdy, dla uzyskania takiego efektu nie trzeba było modelować dziejów Kosmosu i cywilizacji!

Strzelając tu kolejny raz kulą w płot, Lem w jednym trafił – myślę o owym „wyłączeniu obwodów logicznych" (a także, należy dodać, semantycznych). Oto istota rzeczy. W pisanym ściśle w czasach powstawania *Cyberiady* eseju *Gra i doświadczenie*, umieszczonym później w zbiorze pod tymże tytułem (1974), Adam Ważyk dowodził: „W destrukcję języka nie wierzę. Łatwiej się porwać z motyką na słońce niż z poetyckim eksperymentem na kod językowy. Zdanie rozpadowe w wierszu ma zawsze znaczenie lokalne, stanowi zakłócenie sensu, na czym widocznie autorowi zależy. Nikt nie zaatakował gramatyki. Jak dotąd, nikt nie napisał: »Stole o dzbanek na stoi«. Nikt nie napisze: »Dzbanek stała na stołu«. Żaden burzyciel języka, jeśli się taki znajdzie, nie zechce być posądzony o przeraźliwe błędy językowe. Zabawa poetycka ma swoje granice. Najbardziej buntownicze zdanie, jakie spotkałem w ostatnich latach, napisał młody poeta, który potem zarzucił poezję niedyskursywną: »Ptaki są tłuste, choć tłuste«. Wkrótce

potem dowiedziałem się, że ten typ zdania stanowi trudny, krytyczny moment w teorii Chomskiego" (Ważyk, 1974, s. 42–43). To słuszny pogląd: zdanie poetyckie, nawet bezsensowne, czyli wyzbyte „obwodów logicznych", trzyma się na gramatyce i dopiero jej destrukcja zmienia tekst w bełkot.

Tu grały namopaniki

Świadczy o tym cykl eksperymentów poetyckich stanowiących polski refleks dadaizmu, które Lem niezawodnie znał: wierszyki Witkacego umieszczane w roli prologów jego sztuk lub wkładane w usta postaci, namopaniki Aleksandra Wata i cykl *Słopiewnie* Juliana Tuwima. Co do Witkacego, najwyraźniej lubował się on w aleatorycznym łączeniu wątków, urągającym konwencjom liryki zestawianiu antagonistycznych asocjacji. Natomiast sześć wspaniałych namopaników Wata i tyleż Tuwimowskich słopiewni czerpie inspirację z całkiem odmiennego kręgu mowy. Są to, jak łatwo zauważyć, hymny zachwytu: inkantacje, zaklęcia, wypowiedzi ekstatyczne wyrywające się z okowów *parole*. Balansują one na krawędzi poprawności gramatycznej, lecz jej nie przekraczają. Inwencja dotyczy wyłącznie słownictwa, które we wszystkich swych derywatach czerpie jednak z aluzji do polszczyzny (bądź, w przypadku Tuwima, z szerszego spektrum języków słowiańskich). Mowa tu o specyficznej poetyce, przypisywanej temu, co w perspektywie teologicznej zwane jest „mówieniem językami", czyli glosolalią, traktowaną w tradycji chrześcijańskiej jako szczególny dar Boży. Wysokie emocje wiodące do takich wypowiedzi, a ściślej: wydarzeń głosowych, przekraczają granice języka. Tak dzieje się w zaśpiewach szamanów, recytacjach zielonoświątkowców, irwingian i kwakrów, stadionowych egzaltacjach wyznawców księdza Bashobory, wokalizach egipskich derwiszów i w zbadanych najwcześniej, bo jeszcze w XIX wieku, inkantacjach rosyjskich starowierów, czyli sekciarzy rozmaitych obediencji, między innymi pomorców. W wypadku poetów polskich, jak Wat, Tuwim albo – składający niewiadomym potencjom dzięki za podłogę czy piec – wczesny Miron Białoszewski, trudno wszakże nie myśleć o kulturze zachwytu stanowiącej sedno rytuałów chasydzkich. O ile jednak chasydzi w swych śpiewach powtarzali i modulowali zwykle jedną frazę, typu „Pan z nami", o tyle modulacje Wata i Tuwima idą dalej, nie zrywając mimo to więzi semantycznej na przestrzeni całego wiersza. Za przykład posłużyć mogą *Żywoty* Wata, w których centrum figuruje istota zwana „kosujką": niektórzy badacze widzą w tym słowie kontaminację ptasich nazw „kos" i „sójki", ale wydaje się, że jest to przede wszystkim rzeczownik nacechowany ekspresyjnie. O postreligijnej proweniencji namopaników Wata świadczy bodaj samo ich miano, dające się wywieść z inwokacji „(daj) nam, o Panie…".

Wytwory Elektrybałta, tkwiące siłą rzeczy w owej tradycji poezji glosolalicznej, mają jednak charakter odrębny. W autobiograficznym *Wysokim Zamku* Lem, oprócz innych swoich chłopięcych manii, opisuje okres, w którym budował maszyny pozorne, czyli nie tylko zbyteczne, ale wręcz niefunkcjonujące. Istota ich sprowadzała się do kształtów w miarę możności skomplikowanych i imponujących:

> Tak więc budowałem przez dłuższy czas – pisze autor *Cyberiady* – [...] aparaty radiowe, stacje nadawcze i odbiorcze, które działać ani nie mogły, ani nie miały. Złożone ze starych szpulek od nici, spalonych lamp i kondensatorów, z grubego miedzianego drutu, opatrywane możliwie znaczną ilością poważnie wyglądających gałek i pokręteł, montowane na deseczkach, w blaszanych pudłach po herbacie, jeśli, jako naturalistyczne, pozorujące kopie prawdziwych radioaparatów, nie zadowalały mnie swym wyglądem, jeżeli nie dość mi imponowały, w instynktownej potrzebie zasygnalizowania ich ważności wtykałem między owe plątaniny kunsztowne tu jakąś blaszkę świecącą, tam jakąś specjalnie powykręcaną sprężynę z budzika [...], aż zmysł niewiadomy podpowiedział mi, że już dosyć, że wymową pseudoaparatura sprostała mym wymaganiom (Lem, 1966, s. 58).

Jeśli wziąć w nawias całą szyderczo przedstawianą procedurę kształcenia Elektrybałta i odnaleźć jego program rzeczywisty, można pokusić się o przypuszczenie, że elektroniczny poeta, utajona replika upodobań autora, stosuje takie jak wyżej opisane gry. Tyle że zamiast mechanicznej i elektrycznej rupieciarni puszcza w ruch słowa. Jak pseudoradia młodego Lema przypominać, a nawet przewyższać miały z wyglądu aparaturę prawdziwą, tak wiersze Elektrybałta, złożone w sposób oczywisty z semantycznych rudymentów polszczyzny, wciągają w grę w imitacje, zdolną wprowadzić w błąd kogoś, kto nie zna języka polskiego. Jest to prawdziwa „poezja rupieci", lecz nie w znaczeniu, jakie nadał temu sformułowaniu Artur Sandauer, pisząc o twórczości Białoszewskiego. Nie mówi ona o rupieciach, lecz mówi rupieciami. O czym? O tym, że pozór równoważny jest z oryginałem, a zatem – że poezja nie musi mówić o czymś, lecz może przeciwstawić sensowi antysens, nie przestając być sobą. Istotnie, walor ekspresywny czterowierszy Elektrybałta pozostaje niezaprzeczalny i wyprawa w internet potwierdza, że mnóstwo czytelników Lema nauczyło się jego utworów na pamięć. Czego rzec nie można ani o namopanikach, ani o słopiewniach, choć do pięciu z tych ostatnich w 1921 roku skomponował muzykę Karol Szymanowski, a *Kalinowe dwory* zilustrował w tymże roku zaginionym niestety (znanym tylko z czarno-białego zdjęcia) obrazem Witkacy.

Krótko mówiąc: napotkawszy słowo „uwzroczy", czytelnik Elektrybałta i Lema nie może mieć wątpliwości, że jest to czasownik w czasie przyszłym, i to mający coś wspólnego ze zmysłem wzroku i wzmożeniem tegoż. Napotkawszy słowo „sękliwa", czytelnik domyśla się, że chodzi o przymiotnik nieodległy znaczeniowo od słowa „sękata", a zarazem „stękliwa". Tak też w przypadku rzeczownika „borowajka", z całą pewnością spokrewnionego z „borem", „borówką", a może i z „borowaniem". Gdy więc konstruktor Klapaucjusz, przyjaciel i rywal Trurla, pyta złowieszczo uprzejmie: „Po jakiemu to?", Trurl winien był odpowiedzieć, że mimo wszystko po polsku. Elektroniczny poeta nie tworzy, wybierając z kapelusza wzorem dadaistów wycięte z gazety wyrazy; produkuje polszczyznę alternatywną, testując jej granice. Nie trzeba do tego elektroniki, jak uczy przykład Białoszewskiego i Leśmiana. Poetów, którzy – by użyć słów narratora powiastki Lema – doszli do takiej wprawy, że „jednym, drugim sonetem zwalali z nóg zasłużonego wieszcza" (Lem, 1972, s. 198). Poezja nie lęka się absurdu; to absurd lęka się poezji.

Ja piszę wiersze we śnie

W swojej rozumowanej historii awangardy Adam Ważyk przywołuje (we własnym przekładzie) utwór autentycznego rybałta nazwiskiem Jehan Bodel d'Arras, zarażonego trądem w trakcie pierwszej krucjaty. Teksty takie zwano podówczas *Fatras* (Fatrazje), czyli „Zbieraniny":

> Pierzasty niedźwiedź
> Siał po drodze ziarna
> Od Duwru po Delfinat,
> Na samym przodzie
> Cebula oskubana
> Rwała się do śpiewu,
> Gdy na czerwonym słoniu
> Nadjechał zbrojny ślimak,
> Który zakrzyknął do nich:
> Skurwiele, gdzie jesteście?
> Ja piszę wiersze we śnie.
>
> (Ważyk, 1976, s. 41–42)

Oto poezja nonsensu co się zowie, której pozazdrościć mogliby Edward Lear i Lewis Carroll. Z przełomu XII i XIII wieku, co oznacza, że nonsens ma sążnistą genealogię. Jak wiadomo, fakt ów zafascynował zarówno Michaiła Bachtina, jak i Jorgego Luisa Borgesa. Tu się spotykają! Cóż: obaj wywodzili się z kręgów awangardy lat dwudziestych ubiegłego wieku.

Niemniej poezja nonsensu i poezja absurdu nie są synonimami, podobnie jak same nonsens i absurd wyraźnie się różnią. Nonsens imituje błędy skojarzeń, absurd – odmienne stany świadomości. Pierwszy stanowi więc wypowiedź defektywną, syntaktycznie nieskładną. Absurd natomiast to wywód wewnętrznie sprzeczny, pozbawiony określonego znaczenia, atakujący swym istnieniem samą instancję sensu. Dajmy na to, „Dwa plus dwa równa się pięć" – to zdanie nonsensowne, gdyż błędne. Natomiast „Dwa plus dwa równa się pięć, tylko nie wolno o tym mówić" – to zdanie absurdalne. Nonsensy poetyckie wywodzą się z parodii, biorącej na cel tę czy ową konwencję. Jak dowodzą pracochłonne studia nad źródłami wierszyków Lewisa Carrolla. Absurd zaś kreśli horyzont tego, co czytelnikowi niewiadome, jeśli w ogóle istniejące. Absurd zatem wprowadza inny wymiar negacji: jako gest językowy drwi z świętej zasady mimesis, igra z reprezentacją[2].

Roman Ingarden zmagał się kiedyś z niedostępną dla filozofa poetyką sugestii: „Jest taki wiersz młodopolski: »Na fioletowy dach mej duszy seledynowe kapią wonie«[3]. To jest zespół nonsensów [...]. Chodzi mi o to, że ani dusza dachu nie ma, ani nie może być fioletu tego dachu – to są właśnie rzeczy, które się wykluczają. A także nie mogą istnieć seledynowe wonie. Bo że tony mogą być seledynowe – to moim zdaniem nie jest wykluczone. Niektórzy powiedzieliby, że tu jest jakaś przenośnia [...]; natomiast wonie seledynowe – to dla mnie absolutnie się wyklucza" (Ingarden, 1981, s. 394, cyt. za: Ulicka, 1988, s. 161–162). Słowem: przywołany wers to ponoć błąd na błędzie, nawet jeśli fenomenolog nie słyszał o synestezji. Ma się rozumieć, wziął żart poetycki serio.

Za wyrażenie pozakategorialne uznał natomiast Ingarden wydobyte przez Juliana Tuwima ze zbiorowej (nie)pamięci w 1934 roku znalezisko: „Atuli mirohłady, grobowe ucichy, / Mój młodniu, moje mulle i moje pupichy [...]" (Witkiewicz, 1976, s. 574). Witkacy – widzący w tym, by tak rzec, utworze przykład Czystej Formy – obok własnej wersji[4] wskazał jego genealogię: „Wiersz ten słyszałem od Ojca mojego, Stanisława Witkiewicza, który znów słyszał go od jego autora: wariata-rezydenta w jakimś dworze szlacheckim na Litwie w czasie powstania 1863 roku" (Witkiewicz, 2015, s. 400). W trakcie dyskusji odkryto nieco późniejszego „pacjenta filozofii" Sotera Rozmiar Rozbickiego, tego

2 Wiersze absurdalne, marginesowe w poezji polskiej, stały się fundamentem rosyjskiego futuryzmu. Por. takie sławne teksty, jak Dawida Burluka *Głody*, Wielemira Chlebnikowa *Zaklęcie przez śmiech* czy Aleksieja Kruczonycha *** [*Dyr buł szczyr...*]. Większość nawiązuje do wspomnianej poetyki inkantacyjnej.

3 W istocie: „Na fioletowy dach mej duszy / Fortepianowe kapią wonie [...]" – zob. *Sonet dekadencki* Leopolda Staffa, z adnotacją „Poznań, w maju 1902".

4 „[...] A tulne mirochładów grobowe ucichy / Mój młodniu, moją bullą, mumilli, pupichy" (Witkiewicz, 2015, s. 400).

od wiersza „I tu skała, i tu skała / A kozacy drała drała", tudzież premłodopolskie parodie, zbiorki Kazimierza Tetmajera i Adama Krasińskiego *Eleonora* i *Jęk ziemi* (1895). W spór o status wszystkich owych tekstów włączyli się awangardziści: Józef Czechowicz i Stanisław Czernik. Ten ostatni dowodził: „W mirohładach jest właściwie mało istotnego fantazjotwórstwa, jest tam raczej samorzutna gra imaginacji, krążenie mgły [...]. Nawet tak ułatwiony pozornie rodzaj jak »mirohłady« wymaga bardzo subtelnej organizacji swych pustych słów i może też przynieść utwory o nieprzemijającej wartości" (Czernik, 1935, s. 5). Jak sądzę, miał na myśli wspomniane wcześniej *Namopaniki* Wata, *Słopiewnie* Tuwima, kilka wierszy Sterna, a może i osławione tzw. piosenki kąpielowe Witkacego. Nic bardziej typowego dla klimatu lat trzydziestych niż następujący tuż potem postulat okiełznania i zdyscyplinowania tej spontanicznej „łatwości".

Lecz formułę „słowa puste" warto zapamiętać, gdyż w istocie to wówczas wyodrębniono akt mowy poetyckiej, który nie może być sprzeczny z żadnym zdaniem, ale nie dlatego, że stanowi wyrażenie pozbawione określonego znaczenia, lecz z tej racji, iż przeciwstawia się wszystkim, poprawnym i niepoprawnym, zdaniom łącznie, kontestując sensonośną misję języka. Wiersz absurdalny to jednak nie bełkot. Funkcja poetycka polega tu na odrzuceniu „znaczeń" przy zachowaniu reguł gramatycznych i stylistycznych. W efekcie pojawiają się same *signifiants*, którym nie odpowiadają żadne *signifié*. Budowa zdań nie wzbudza zastrzeżeń. Nie mamy do czynienia z niezbornością mimetyczną typu *nonsense rhymes*. Wiersz naprawdę nic nie znaczy. Choć intencja odbiorcy niełatwo się z tym godzi: przy ostatnim wersie drugiego z przytoczonych na wstępie czterowierszy Elektrybałta jego twórca wykrzykuje z tryumfem: „Już jest lepiej! [...] Ostatnie słowa były do sensu!" (Lem, 1972, s. 193).

Gramatyka absurdu zachowuje sensotwórcze funktory. Najpierw mamy pozór sytuacji, potem jej skutek. Całkiem jak w zwykłym wierszu opisowym, gdzie ujęty w kolejne przybliżenia stan przyrody wywołuje emocje w personie lirycznej. Tyle że tu dzieje się wszystko poza zasadą rzeczywistości. Nie w realności obocznej, lecz w nieznanej, doraźnej, jednorazowej. Niedostępnej obserwacji, ale tworzonej z niezmierzonych zasobów alternatywnej polszczyzny. Z tej to racji pozwolę sobie wyrazić pogląd, że teoria absurdu w poezji jest niemożliwa. Absurdu się nie studiuje, absurd się praktykuje.

Zaręczyny masła

Mamy więc tutaj coś jeszcze. W opowieści o elektronicznym Doradcy króla Mandryliona (z cyklu *Bajka o trzech maszynach opowiadających króla Genialona*) w *Cyberiadzie* pewien perfidnie błahy

liścik, uznany za szyfr, poddany zostaje procedurom algorytmicznym na gruncie permutacji i kombinacji. W efekcie stosowne służby uzyskują następujące poprawne gramatycznie zdanie: „Karaluch z Młękocina dojechał szczęśliwie, ale szambo zgasło". Po kolejnej deszyfracji przyjmuje ono postać: „Ciotkę parowozu przetaczać na sznyclach". Po zdarciu z tego zdania jeszcze jednej warstwy ujawnia się tekst: „Zaręczyny masła nie odbędą się, bo zagwożdżono szlafmycę". Ów zaś, rozłamany, okazuje się maksymą: „Ten, kto kogo ma lub nie ma, sam zawiśnie pod obiema". Z tego na koniec wyłania się sens: „Z agrestu, poddanego torturom, niejedno można wyciągnąć", co uznano za klucz (Lem, 1972, s. 338)[5].

Rzecz jasna, mam tu na myśli podobieństwo poetyckich inwencji oraz improwizacji Elektrybałta do takich „szyfrów", a raczej ich schizofrenicznego wyglądu. Także niektóre inne przykłady wierszy absurdalnych potraktowane być mogą jako kamuflaż szyfrów, skąd właśnie wynika ich absurdalny kształt. (Jakaś maszyna deszyfrująca z pewnością dałaby im radę). Ma się rozumieć, nie są to szyfry, lecz ich imitacje w duchu reguł poetyki podstępu. Są to zatem szyfry pozorne. Co prawda sam Lem w rozprawie z teoriami fantastyki Tzvetana Todorova wywodził:

> Z tego, że istnieją szyfry, nie wynika, że wszystko jest szyfrem. [...] W literaturze pseudoszyfr to tekst, który „doprasza się" rozłamywania, lecz daremnie, gdyż wikła tylko odbiorcę w grę labiryntową bez finalnego dojścia (Lem, 2003, s. 77–78).

Za taki, jak zwie to autor *Bajek robotów*, pseudoszyfr nie do rozłamania, przeciwstawiony szyfrom rozłamywalnym, uznać by więc można produkcję Elektrybałta, która tak prowokacyjnie wystawia ufność odbiorcy na próbę, czyli przyjąć, iż teksty imitujące szyfry bardziej są przekonujące od autentycznych szyfrów. Tyle że, jak wiadomo, twórca elektronicznego poety jako racjonalista zastrzegał, że „tekst faktycznie sensami od świata odcięty nikogo nie może obchodzić" (Lem, 2003, s. 79).

Mylił się.

Bibliografia

Czernik Stanisław, 1935: *Fantazjotwórstwo poetyckie*. „Okolica Poetów", nr 4/5, s. 2–5.

5 Takiemu zdzieraniu warstw rzekomo zaszyfrowanych zostaje poddany również, z piorunującym trywialnością skutkiem, miłosny dialog Romea i Julii w *Pamiętniku znalezionym w wannie* (1961).

Ingarden Roman, 1981: *Posiedzenie trzynaste*. W: Idem: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Wybór i oprac. Anita Szczepańska. Wstęp Władysław Stróżewski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 380–395.

Lem Stanisław, 1966: *Wysoki Zamek*. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa.

Lem Stanisław, 1972: *Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla; Bajka o trzech maszynach króla Genialona*. W: Idem: *Cyberiada*. Wyd. 3. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 187–201, 319–397.

Lem Stanisław, 2003: *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*. W: Idem: *Mój pogląd na literaturę. Rozprawy i szkice*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 66–87.

Parandowski Jan, 1974: *Błażek*. W: Idem, *Zegar słoneczny*. Czytelnik, Kraków, s. 13–19.

Ulicka Danuta, 1988: *Mimetyczność i literackość: o Ingardenowskiej koncepcji języka w dziele sztuki literackiej*. „Pamiętnik Literacki", t. 79, z. 2, s. 143–176.

Ważyk Adam, 1974: *Gra i doświadczenie*. W: Idem: *Gra i doświadczenie*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 31–44.

Ważyk Adam, 1976: *Absurd i S-ka*. W: Idem: *Dziwna historia awangardy*. Czytelnik, Warszawa, s. 41–45.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, 2015: *Prawda o „mirochładach" przez „ch"*. W: Idem: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Wybór i oprac. Janusz Degler. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 400–401.