

Podłączyć się do świata za pomocą innego kanału

Maszyny tekstualne
Wojciecha Bruszewskiego¹

*Czy na początku było słowo? Jeśli tak, jeśli słowo (idea)
„krzesło” zmaterializowało się w postaci mebla do siadania,
to nowe kombinacje liter mogą być kreowaniem
nowych światów².*

Idee tkwią w narzędziach³.

Wojciech Bruszewski

Tomasz Załuski

dr Tomasz Załuski, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Instytut Kultury Współczesnej, Zakład Mediów Elektronicznych,
e-mail: tomasz.zaluski@uni.lodz.pl

Język, słowa i dostęp do świata

W książce Wojciecha Bruszewskiego *Big Dick*, napisanej w roku 2007, a wydanej pośmiertnie w 2013 roku, występuje określenie „teoria chaosu”. Choć samo

¹ Tekst obejmuje skrócone wersje analiz, które były wcześniej publikowane w dwóch odrębnych artykułach – T. Załuski, *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińską, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, s. 85–106 oraz tenże, *Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w „Big Dicku” Wojciecha Bruszewskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 25: *Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej*, red. J. Ryczek, E. Wójtowicz, s. 55–67.

² W. Bruszewski, *Sonety*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2, s. nlb.

³ Tenże, [bez tytułu], maszynopis z datą 18.08.1988, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej. Składam podziękowanie Pani Małgorzacie Kamińskiej-Bruszewskiej za udostępnienie materiałów i wszelką pomoc.

nawiązanie do tej koncepcji pojawia się u Bruszewskiego względnie późno, to fascynacja chaosem, a ściślej wizja „chaotycznej rzeczywistości”, która „jest grą”⁴, towarzyszyła artyście od samego początku drogi twórczej. Zakładał on, iż ludzie, jako istoty kulturowe, próbują porządkować tę chaotyczną rzeczywistość, nakładać na nią pewne struktury organizujące. Paradygmatem takich struktur, a jednocześnie jedną z nich, jest język. Artysta interesował się tymi koncepcjami filozoficznymi, które głosiły, że język aktywnie kształtuje nasze poznanie rzeczywistości. Słowa i pojęcia działają na zasadzie swoistych „filtrów”, które dopuszczają do nas jedynie wybrane dane czy elementy rzeczywistości, a w ten sposób pozwalają nam doświadczyć jej na określonych zasadach i w ograniczonym zakresie.

Świadectwem tych zainteresowań była praca magisterska, napisana przez Bruszewskiego w roku akademickim 1973–1974 pod kierunkiem Zbigniewa Dłubaka na Wydziale Reżyserii PWSFTViT w Łodzi, a następnie wydana (wydrukowana techniką powielaczową) pod tytułem *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*⁵. Jej główny zrąb tworzył tekst Bruszewskiego *Problem satori*. Towarzyszył mu kolaż fragmentów wypowiedzi filozofów, naukowców i pisarzy – Kazimierza Ajdukiewicza, Edwarda Sapira, Benjamina Lee Whorfa oraz mistrza filozoficznej fikcji Jorge Luisa Borgesa – na temat sposobu, w jaki język determinuje ludzkie poznanie i obraz świata: Ostatnią część pracy stanowiły wypowiedzi artystów: Zbigniewa Dłubaka, Piotra Bernackiego i Zdzisława Jurkiewicza, a także zapisy rozmów, jakie przeprowadził z nimi autor.

Całość opracowania wyraźnie pokazuje, że wedle Bruszewskiego język, a ściślej konwencjonalny, kulturowy system słowno-pojęciowy, konstruuje pewien obraz świata, otwiera określony rodzaj dostępu do rzeczywistości, ale jednocześnie dostęp ten warunkuje i ogranicza. Artysta poszukiwał jednak możliwości wykroczenia poza granice narzucane przez język, a przynajmniej jego daną postać, zaś szansy na to upatrywał w stworzeniu innej aparatury słowno-pojęciowej, która przekształciłaby ludzki dostęp do świata. W tym celu sięgnął po „metodę” naszkicowaną przez Borgesa w opowiadaniu *Biblioteka Babel*.

⁴ Tenże, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 41.

⁵ Tenże, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Warsztat Formy Filmowej, Łódź 1974. Każdy z rozdziałów tego skryptu ma odrębną numerację stron, a zatem dalej wraz z numerem strony będę podawał tytuł rozdziału.

Chodzi o „uzyskanie wszelkich informacji o rzeczywistości przez wyczerpanie wszystkich możliwych połączeń liter alfabetu”⁶. Koncepcja ta opiera się właśnie na założeniu, że pojęcia czy też językowe „słowo-pojęcia” nie tyle odzwierciedlają „gotową” rzeczywistość, ile raczej ją konstruują i odkrywają dla poznającego podmiotu. Ograniczona liczba słów, jakie mamy do dyspozycji w danym języku, daje nam ograniczony dostęp do świata. Płynie stąd wniosek, że poszerzenie tego dostępu, poznanie niedostępnych nam dotąd aspektów rzeczywistości mogłoby nastąpić wraz z pojawieniem się nowych wyrazów.

Pojawia się jednak wątpliwość: czy wszelkie słowa, jakie jesteśmy w stanie stworzyć „z wnętrza” obecnego systemu językowego i tworzonego przezeń obrazu rzeczywistości, nie będą z góry wpisywać się w ten obraz świata i potwierdzać jego granic, zamiast poza nie wykraczać? Można tak zasadnie przypuszczać – myślimy w języku i wszelkie nowe pomysły, słowa i pojęcia, jakie moglibyśmy świadomie wytworzyć, byłyby podyktowane przez ów język i pozostawałyby w zakresie wyznaczanych przez niego możliwości, nie zmieniając ich ani nie poszerzając. Trzeba więc sięgnąć po inny czynnik produktywny – pozaludzki. Należy zdać się na protetyczny element zewnętrzny, działający po części niezależnie od języka: na generatywną inwencyjność maszyn, ich zdolność do tworzenia nowych relacji, nowych zestawień liter i słów. Właśnie to oferowała naszkicowana przez Borgesa w *Bibliotece Babel* metoda „kombinatoryczna”, czyli wariacje/permutacje (z powtórzeniami) wszystkich liter alfabetu. Dostarczała ona idei maszyny tekstualnej, która miałaby wygenerować nowe „słowa”, te zaś – nowe światy. Ścisłej rzecz biorąc, nowe słowa byłyby „potwierdzeniem istnienia takiej rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać”⁷. Sztuka, jako taka, nie wytwarzała więc nowego obrazu rzeczywistości. Stanowiłaby raczej „czystą spekulację” na temat samej możliwości jego wytworzenia, stając się „tylko projekcją pewnych możliwości”⁸. W ujęciu Bruszewskiego, sztuka była więc rodzajem filozoficznej fikcji dotyczącej możliwości poznania i istnienia nowych światów – nowych sposobów dostępu do świata. Działania artystyczne miały generować i pomnażać te czyste potencjalności.

⁶ Tamże – rozdział: *Bruszewski*, s. 6.

⁷ Tamże, s. 7.

⁸ Tamże – rozdział: *Jurkiewicz*, s. 5.

Bruszewski zaznaczał, że wykorzystanie metody Borgesa wyczerpywałoby tylko tę część poznania ludzkiego, która ma charakter językowy, dyskursywny. Jednak język jest nie tylko jednym z mediów zapośredniczających ludzkie poznanie, ale też medium uprzywilejowanym, metamedium zapośredniczającym dostęp do wszystkich innych mediów. Takie ujęcie relacji między językiem a innymi mediami pojawiło się w zredagowanym przez Bruszewskiego manifestie Warsztatu Formy Filmowej z 1975 roku. Artyści deklarowali tam: „Wchodząc w obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część tego obszaru w służbę kultury słowa”⁹.

Język i kultura słowa to czynniki, które kształtują tradycyjne sposoby użycia mediów mechanicznej rejestracji, powodując, że tworzony przez nie obraz pozostaje schematycznym, kulturowo uwarunkowanym konstruktem i daje jedynie cząstkowy dostęp do świata. Bruszewski zakładał jednak, że możliwości poznawcze, jakie oferują te media wykraczają poza możliwości ujęć werbalnych. Media mechanicznej rejestracji działają po części niezależnie od naszego umysłu i są w stanie wytwarzać inny obraz świata, szerszy niż ten, którego dostarczają konwencje pojęciowe i struktury doświadczenia ukształtowane przez kulturę słowa. Jak przekonywał artysta: „urządzenia techniczne oferują nam [...] nie tylko to, co zgadza się z naszymi pojęciami, ale i to, co z naszymi pojęciami nie zgadza się. [...] Sytuacja ta jest dla umysłu szansą odnowy, szansą wyjścia poza schematy, wokół których obraca się kultura »humanistyczna«”¹⁰. W efekcie zmuszają nas one „do uaktualnienia danych, do dopasowania konstrukcji umysłu wobec zmienionej przez te urządzenia konstrukcji świata”¹¹. Rozszerzone możliwości poznawcze aparatów medialnych nie są jednak po prostu dane i dostępne w postaci gotowych struktur. Trzeba je dopiero odkryć. Wymaga to uwolnienia mediów technicznych od hegemonii kultury słowa i wynalezienia nowych sposobów ich użycia. Konieczne jest poddanie tych mediów

⁹ Warsztat Formy Filmowej, *Manifest*, „Zeszyt WFF Warsztat” Łódź 1975, nr 7. Cyt. za: Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981, red. J. Robakowski, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 2000, s. 162–163.

¹⁰ W. Bruszewski, cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)*. Kalendarium działań artystycznych, [w:] *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji* [katalog wystawy], red. J. Zagrodzki, E. Fuchs, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 137.

¹¹ Cyt. za: tamże, s. 136.

remediacji – transmedialnej hybrydyzacji, która działałaby jak McLuhanowska „technika twórczej odkrywczości”¹², czyli wyrywała nasze zmysły z odrętwienia, rekonfigurowała całość *sensorium* i dostarczała nam nowych schematów pojęciowo-poznawczych.

Aby skutecznie podważyć hegemonię kultury słowa, remediacji trzeba poddać też słowo jako takie. Nie może ono już jednostronnie kształtować dostępu do mediów technicznych i narzucać im swojej „logiki”. Odwrotnie – powinno się otworzyć na ich „mechanikę”, a także „elektronikę”. Trzeba wykroczyć poza tradycyjną, logocentryczną koncepcję i praktykę słowa, trzeba – wykorzystując pośrednictwo mediów technicznych – uwypuklić „warstwę” materialno-techniczną słów i wynaleźć nowe sposoby ich użycia. Pozwoli to podważyć uprzywilejowany status słowa, ograniczyć jego meta-medialny charakter i włączyć je w obszar mediów technicznych. Wówczas nie tylko nie będzie już blokowało prób użycia mediów jako narzędzi poszerzania i przekształcania naszego doświadczenia rzeczywistości, ale samo stanie się materia tego rodzaju eksperymentów, obszarem działania „technik twórczej odkrywczości”.

Sztuka jako fikcja filozoficzna wyrastająca z materializmu mediów technicznych

Już we wczesnych realizacjach Bruszewski dążył do przekraczania konwencjonalnych sposobów użycia wykorzystywanych przez siebie mediów. Zaczął od fotografii. W tekstach powstałych na przełomie lat 60. i 70. XX wieku podkreślał jej antyiluzjonistyczny, materialno-indeksalny charakter, wskazywał też na możliwość odejścia od użycia „papieru fotograficznego” oraz na konieczność „podważenia hegemonii prostokąta w fotografii”¹³. Uwolniona od tych uwarunkowań i sprowadzona do samej indeksalności, mogła ona podlegać różnorodnym remediacjom. Prace artysty z tego okresu przyjęły m.in. formę obiektów fotograficznych realizowanych na różnych podłożach. W 1970 roku powstał *Tekst* [il. 86] – płótno fotograficzne z odbitym tekstem, zawieszona na ścianie w taki

¹² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 98.

¹³ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 40 i 45.

sposób, by spomiędzy fałd wyłaniały się tylko fragmenty słów bądź pojedyncze litery. Uniemożliwiało to lekturę i podważało heteroreferencyjność tekstu, lecz w zamian uwypuklało jego materialność. Jak zauważał Bruszewski, „w tekście warstwa materialna zdaje się być przezroczysta, ale czymże byłby tekst bez elementu typograficznego, kaligraficznego czy wokalnego”¹⁴. Rok później artysta stworzył serię *Fotografie dźwięku*: zapis audio na taśmie filmowej posłużył jako matryca do wykonania swoistych wizualizacji dźwięków (np. „och!”) na długich pasach papieru fotograficznego.

Tego rodzaju działania pozwoliły twórcom zejść na poziom infrastruktury słowa i potraktować je jako anagramatyczny agregat audiowizualny, co otwierało możliwość użycia kombinatorycznej metody Borgesa. W 1972 roku Bruszewski zrealizował kilka wersji pracy zatytułowanej *Nowe słowa* lub *Maszyna do nowych słów* [il. 87]. W jednej z nich „maszyna” składała się z pięciu sześciennych klocków, nanizanych, jeden obok drugiego, na sznurek rozciągnięty pomiędzy słupkami. Na ściankach klocków widniały pojedyncze litery, których rzędy układały się w nieistniejące w języku polskim „słowa”. Był to obiekt interaktywny: przekręcając klocki, widz-operator mógł zmieniać zestawienie liter, a dzięki temu tworzyć „nowe słowa”. Umieszczając na przemian klocki ze spółgłoskami i samogłoskami, Bruszewski zadbał o to, by generowane wyrazy dały się wymawiać. W innej wersji artysta zastąpił sześciennie klocki i sznurek walcowatymi elementami nasuniętymi na metalową oś. Liczbę potencjalnych zestawień literowych i tworzonych przez nie „słów” można było w tym wypadku zwiększyć poprzez zmianę kolejności ułożenia walców na osi.

W latach 1972–1975 powstał szereg realizacji, w których Bruszewski poszukiwał niekonwencjonalnych, arbitralnych, często też absurdalnych sposobów „przekładu” słów oraz kombinacji liter na określone stany i obrazy rzeczywistości. Preludium stanowił film *Bezdech* (1972). Artysta zarejestrował na taśmie filmowej oddzielne wypowiedzi czterech osób, by następnie powielić uzyskane ujęcia i zmontować z nich sensowne dialogi na zasadzie kombinacji „każdego z każdym”. Powstały w ten sposób obraz był subtelną parodią konwencji narracyjnych i kodów stylistycznych ówczesnego kina polskiego – pojmowanego przez Bruszewskiego i innych członków Warsztatu Formy Filmowej jako „kino

¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 43.

literackie". Jednak *Bezdech* sygnalizował też możliwość wyjścia poza filmowy efekt realności i kreowania nowych układów obrazów na podstawie metod kombinatorycznych. Na rysunkach ideowych, tłumaczących założenia pracy, każda z osób została oznaczona kolejną literą alfabetu: A, B, C, D. Litery te połączono kreskami lub strzałkami, które ujawniają kombinatoryczny mechanizm, generujący ostateczny kształt narracji filmu. Wydaje się, że użyte symbole literowe są tu jedynie czymś na kształt matematycznych czy logicznych „zmiennych” i nie wchodzi w żaden znaczący artystycznie związek z oznaczanymi przez siebie ujęciami filmowymi.

Inaczej było w *Języku obrazowym* (1973), pierwszej w Polsce artystycznej taśmie video, stworzonej wspólnie z poetą Piotrem Bernackim. Bruszewski podporządkował tam kolejnym literom alfabetu wybrane kadry filmu z wiejskiego pleneru, a następnie przekazał, za pomocą ciągu tak skodyfikowanych obrazów, przykładowe zdanie – fragment instrukcji przechowywania bagażu w przedsiębiorstwie PLL LOT¹⁵. Na podobnej procedurze, choć bez elementu prezentacji samego „kodu”, został oparty *Tekst-drzwi* (1974). W filmie litery tekstu – „nieprzyzwoitego wierszyka”¹⁶ – arbitralnie określały kąt otwarcia i kierunek ruchu drzwi: samogłoski – ich zamykanie, zaś spółgłoski – otwieranie. Z kolei prace *Język baletowy* [il. 88] i *Tańczy Wojciech Bruszewski* [il. 89] (1973) przenosiły tę problematykę w obszar działań performatywnych. W skład pierwszej wchodziła plansza z kolejnymi literami alfabetu i przyporządkowanymi im „figurami tanecznymi”, drugą tworzyły zdjęcia ukazujące nagiego artystę w trakcie wykonywania wybranych „figur” (gdyby odnieść „figury” na zdjęciach do „kodu” na planszy, można by je odczytać jako litery K, U, P, A). Wszystkie te realizacje z absurdalną dosłownością uwidaczniały fakt narzucania przez język określonego sposobu organizowania i doświadczania rzeczywistości. Jednocześnie arbitralne przyporządkowanie konkretnych obrazów i stanów rzeczy literom alfabetu, a ich układu budowie słów, pozwalało odrzucić tradycyjne schematy narracyjne i kompozycyjne filmu lub figury i układy choreograficzne tańca na rzecz nowego typów powiązań.

¹⁵ W. Bruszewski, *Sonet*. W innym miejscu Bruszewski podaje „informację o transporcie bagażu w przedsiębiorstwie LOT” – zob. T. Samosionek, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne” 1994, nr 7, s. 36.

¹⁶ W. Bruszewski, *Sonet*.

Te nowe powiązania wciąż wynikały z arbitralności ludzkiej, z subiektywnej decyzji człowieka. Dlatego w *Głosowaniu* (1974–1975) Bruszewski sięgnął po odmienne rozwiązanie: w montażu warstwy wizualnej i audialnej filmu wykorzystał arbitralność procedur losowych. Pierwotny materiał wizualny obejmował ujęcia ręki wskazującej sto różnych obiektów w ramach pojedynczego, statycznego kadru, a materiał dźwiękowy pojedyncze samogłoski, spółgłoski oraz nieartykułowane dźwięki. Taśma filmowa z materiałem wizualnym została pocięta, a następnie jej fragmenty zmontowano w losowej kolejności; analogicznie stało się z materiałem dźwiękowym, zapisanym na osobnej taśmie filmowej o tej samej długości. Zsynchronizowana, 90-sekundowa sekwencja weszła w skład filmu *Żywa Galeria*, zrealizowanego przez Józefa Robakowskiego¹⁷. Prezentowała ona losowe korelacje rzeczy i dźwięków, przy czym dźwięki te układały się w nowe, na poły artykułowane „słowa”.

Swego rodzaju zwieńczeniem eksperymentów z „przekładem” słów na stany rzeczy był odczyt *Translacje*. Został on wygłoszony w 1974 roku w Osiekach, gdzie przybrał formę performance’u *Kiedy mówię*. Bruszewski tak opisywał zaprojektowaną przez siebie sytuację:

w kompletnie wyciemnionej sali, jedynym źródłem światła była mocna żarówka, wisząca nad głową artysty. Świeceniem żarówki sterował prosty układ elektroniczny, reagujący na dźwięki. Cisza, to kompletna ciemność. Krzyk, to maksymalna jasność. Aby rozpocząć czytanie tekstu, autor był zmuszony powiedzieć coś w rodzaju „eee...”¹⁸.

Odczytywany tekst dotyczył kwestii „kontaktu z tym, co na zewnątrz”. Istnieją dwa typy takiego kontaktu: językowy oraz zachodzący dzięki środkom czystej rejestracji i transmisji. Ten pierwszy ma charakter uprzywilejowany – język zapośrednicza nasz dostęp do mediów technicznych i określa sposób ich użycia. Nie oznacza to jednak, że nie powinniśmy dążyć do osiągnięcia takiego kontaktu z rzeczywistością, jaki oferują te media: „Kiedy uda nam

¹⁷ J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 85.

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 82.

się osiągnąć ten stan kontaktu, jaki już w tej chwili posiadają środki techniczne (»Być maszyną« – mówił Warhol), kiedy oderwiemy się od hamujących implikacji kultury słowa, wtedy z dumą każdy z nas powie: »Jestem materialistą«¹⁹.

Bruszewski nie wierzył jednak, że nastąpi to szybko. Być może sądził nawet, że całkowite wyzwolenie się z idealizmu kultury słowa, a w efekcie pełne urzeczywistnienie medialnego materializmu nie jest w ogóle możliwe. Materializm ten stał się dla niego innym, „dodatkowym” sposobem „kontaktu z tym, co na zewnątrz”, równoległym i asymetrycznym względem językowego. Chodziłoby więc o kontakt, który może być nam dostępny jedynie jako „inny”, „niezrozumiały”, zachodzący poza kontrolą naszej (językowej) świadomości. Właśnie taką sytuację artysta próbował urzeczywistnić w swoim performatywnym odczycie:

Na przykład ta sytuacja, tutaj. Ja mówię, a moje słowa są synchronicznie, w sposób całkowicie automatyczny i bezpośredni, tłumaczone na drgania światła. Słowa i wszystkie dźwięki na równych prawach (mechanizm nie odróżnia). Podłączyć się do świata dodatkowo za pomocą innego, równoległe działającego kanału, takiego np. jak ten. Jest on nie używany w życiu praktycznym i nie ma żadnych szans, aby zastąpić te kanały, którymi posługujemy się na co dzień. Ale przez to, że nieużywany i niezrozumiały, właśnie dlatego jest to kanał czysty, niezaprogramowany, nieograniczony. To znaczy: on ogranicza, ponieważ istnieje jakaś granica jego możliwości, ale przynajmniej nie posiada on ograniczeń wziętych spoza układu²⁰.

Jako akt mowy, odczyt ten w pełni zasługuje na miano „teorio-praktyki”: słowa Bruszewskiego komunikowały jego teorię artystyczną, jednocześnie realizując ją w praktyce. Opisywały, jako znaki językowe, możliwość podłączenia się do świata „innym kanałem” i to właśnie, w tym samym czasie, czyniły w swej materialności – oddziaływały bowiem przyczynowo, jako dźwięki, na

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 81.

²⁰ Cyt. za: tamże, s. 82.

intensywność oświetlenia w pomieszczeniu, w którym odbywał się odczyt. Sama „translacja” dźwięku na światło dokonywała się za pośrednictwem technicznego automatu, poza kontrolą ludzkiej świadomości.

Na przełomie lat 70. i 80. powstało kilka prac, w których Bruszewski stworzył efekt automatycznej „zamiany” słów na odsemantyzowany przekaz dźwiękowy. W tym celu preparował urządzenia odbiorcze i odtwarzające, modyfikował ich konstrukcję, dołączał do nich zaprojektowane przez siebie „przystawki” – wszystko po to, aby wykroczyć poza konwencjonalny sposób użycia tych urządzeń, determinowany i narzucany przez kulturę słowa. W *Muzyce telewizyjnej* (1978) [il. 90] oraz *Telewizyjnej kurze* (1979) przekaz werbalny zawarty w audycji był zastępowany przez automatycznie generowane, asemantyczne dźwięki. Za ich wytwarzanie odpowiadała dołączona do odbiornika telewizyjnego „przystawka”: za pomocą specjalnych czujników odczytywała ona stopień jasności obrazu w danym miejscu ekranu i przekładała sygnały wizualne na odpowiedniej wysokości dźwięki²¹. Na podobnej zasadzie opierała się praca *Sternmusik* (1978). Artysta wykorzystał w niej „dźwiękową kamerę”, automatycznie generującą sygnał audio na podstawie informacji wizualnej – tekstu znajdującego się na kolejno przewracanych stronach gazety. Innym przykładem „rozszerzonej” aparatury technicznej był czteroramienny *Gramofon* (1981) [il. 91]. Jego igły odtwarzały nagranie z wielu różnych miejsc płyty równocześnie, tworząc – w zależności od zarejestrowanego na niej materiału – kakofonię lub nowe kompozycje dźwiękowe. W trakcie pierwotnej prezentacji gramofon odtwarzał, czy może raczej „przetwarzał”, płytę z deklamowaną poezją Norwida²².

Poezja Absolutna

W latach 80. Bruszewski powrócił też do swoich wczesnych eksperymentów z generowaniem „nowych słów”. Ponownie sięgnął wówczas po kombinatoryczną metodę Borgesa. Chciał, opierając się na niej, zaprojektować i skonstru-

²¹ W kontekście PRL-u końca lat 70. XX wieku pracę tę można również odczytywać jako krytykę „propagandowego młotka”, którym bywała telewizyjna „kultura słowa”.

²² Zob. W. Bruszewski, *Sonet* oraz J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)*..., s. 166.

wać bardziej zaawansowaną maszynę tekstualną, która w pełni automatycznie generowałaby nie tyle pojedyncze słowa, ile całe ich sekwencje, układające się w nowe utwory poetyckie. Tym razem artysta wpisał bowiem swoją refleksję nad językiem, kulturą słowa, aparaturą techniczną, otwieraniem dostępu do świata i konstruowaniem jego doświadczenia w kontekst eksperymentalnej twórczości poetyckiej, a ściślej „Poezji Absolutnej”²³:

nie mam odpowiednich narzędzi poetyckich czy też materiału, który mógłby stać się tworzywem poezji. Język bowiem został skorumpowany i służy innym celom. [...] / Jak w takich warunkach tworzyć poezję? / W pierwszym rzędzie trzeba pomyśleć o nowych narzędziach. / Ale jak to ma zrobić mój umysł ograniczony konwencją i obyczajem; religią w dzieciństwie i propagandowym młotkiem w wieku dojrzałym? Prace należy powierzyć przypadkowi. Niech ślepy los powie coś istotnego, coś co odsłoni nam nieużywane części naszego umysłu, nieskażone i niezatrute jego regiony²⁴.

To zadanie miała realizować *Maszyna poetycka* (1982–1984). Bruszewski opracował koncepcję i projekt techniczny urządzenia opartego na elektronicznych układach scalonych: tablicy świetlnej z rzędem dwunastu wyświetlaczy literowych, zbudowanych z elektrycznie sterowanych świetlówek. Funkcję mechanizmu losowego miał odgrywać generator szumu białego oraz układy elektroniczne przekładające jego impulsy na wyświetlanie określonych liter²⁵. Ich zestaw został ograniczony do samogłosek A, E, O, U i spółgłosek N, R, P, S, L, C, F, H. Samogłoski i spółgłoski zajmowały stałe miejsca w rzędzie, a ich następstwo było tak zaprojektowane, aby wygenerowane losowo zdania dało się swobodnie wymówić. Losowane, choć

²³ W. Bruszewski, *Wstęp do słownika frazeologicznego*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2, s. nlb.

²⁴ Tenże, *Maszyna poetycka*, tekst z datą 14.11.1984, przepisany jako komputeropis w 1992 roku z dodanymi przypisami, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.

²⁵ „Generator szumu dawał na wyjściu jedynie dłuższe i krótsze impulsy, które były zliczane w zadanym przedziale czasu. W ten sposób powstawały losowe liczby, które poprzez układy elektroniczne »tłumaczone« były na ukazujące się na wyświetlaczu litery” – A. Pająk, *Współczesne generatory cyfrowe*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2, s. 11–12, http://pkult.home.amu.edu.pl/issues/2_2009/Pajak_Wspolczesne.pdf [dostęp: 15.01.2018].

w ograniczonym zakresie, powinny być także spacje, tak aby rząd liter dzielił się zawsze na dwa lub trzy słowa²⁶. Każde cztery kolejno wyświetlone „zdana” miały układać się w pojedynczy utwór poetycki o strukturze AABB, a rym uzyskiwany był przez powtórzenie trzech ostatnich liter z poprzedniego wersu. Jak podkreślał artysta:

oprócz możliwych do wygenerowania zdań w znanych językach naturalnych, Maszyna generuje przede wszystkim rymowane zdania w nieistniejącym języku. Język ten jako obiekt nowy, o nieznanach właściwościach, może stanowić narzędzie poezji, które przez pewien czas nie podda się procesowi ubezwłasnowolnienia²⁷.

Maszyna nie została wówczas zbudowana. Po kilku latach powstał program komputerowy, który symulował jej działanie, choć z pewnymi zmianami – generował i wyświetlał na ekranie od razu cały, czterowersowy utwór, czytany „na głos”, z „amerykańskim” akcentem, przez syntezytor mowy. Rozwinięcie tej realizacji przyniosły *Sonety* (1992). Komputer najpierw losował jedną z dwóch klasycznych struktur sonetów: ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC. Następnie, wykorzystując cały alfabet łaciński, generował zgodnie z nią serie liter o długości od jednego do ośmiu znaków. Aby generowane słowa były wymawialne dla osób posługujących się językiem polskim, Bruszewski wprowadził ograniczenie – po dwóch spółgłoskach musiała następować samogłoska. Rymy powstawały przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, zgodnie ze strukturą sonetu. Tytuł utworu tworzone poprzez powtórzenie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek. Każdy wiersz komputer opatrywał datą i godziną jego powstania²⁸. Pierwszy sonet *Yk dog fudc...* został wygenerowany 18 marca 1992 roku o godzinie 21.46, a jego pierwsze cztery wersy wyglądały następująco:

²⁶ „Dla każdej wylosowanej serii liter wyświetlacze nr 5 i nr 6 świecą alternatywnie: albo 5, albo 6. Wyświetlacze nr 8 i nr 9 przyjmują trzy możliwe stany: świeci albo 8, albo 9, albo oba jednocześnie” – W. Bruszewski, *Maszyna poetycka*.

²⁷ Tamże.

²⁸ W. Bruszewski, *Sonety*.

Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw,
Pa dygl pa af tnap pnyqacr iz ygofabe.
Ga yzmopy apols gaqnyz pobomaj vfuabe,
Tedu amquci obe e dyjneb e ud urmutyw.

W 1992 roku zrealizowano krótki film, ukazujący aktora Leona Niemczyka, który z pełną powagą, zaangażowaniem i niewątpliwym kunsztem deklamował *Yk dog fudc...* przy markowanym akompaniamentcie fortepianowym Bruszewskiego. Nieco później, w 1996 roku, kilka wierszy zadeklamował też w Budapeszcie węgierski aktor Tibor Kristóf. Bruszewski prezentował wówczas *Sonety* w postaci instalacji komputerowej: powstający utwór był jednocześnie wyświetlany na ekranie komputera, odczytywany dzięki synteze mowy, a także drukowany, za pomocą drukarki igłowej, na papierze ciągłym, który zwojami zalegał na podłodze galerii. Powstało kilka wersji tej instalacji, tytułowanych, od miejsca wystawienia, jako *Sonety Budapesztańskie, Wrocławskie, Lipskie i Warszawskie*²⁹.

Komputer stał się również maszyną filozoficzną, a ściślej maszyną remediującą literaturę filozoficzną. Na przełomie lat 80. i 90. Bruszewski zrealizował w Berlinie Zachodnim projekt *Radio Ruiny Sztuki*. Była to nadawana przez ponad pięć lat (1988–1993) w języku angielskim audycja radiowa *Nieskończona rozmowa*, w której syntezowane głosy, za pomocą losowo zestawianych przez komputer cytatów z pism wielkich filozofów, toczyły ze sobą dyskusję o nieskończoności:

Rozmowę prowadziły dwie postacie – Gary i Paula – a teksty, które są „ostrym cięciem” przez światową literaturę filozoficzną, wygłaszał komputer. Wygłaszał je losując kolejne kwestie, tak więc pomimo stałego zasobu wiedzy przypadkowe spotkania Platona, Schopenhauera, Gödla, Chuang Tzu, Jamesa, Russela i innych Wielkich Filozofów mogły zaowocować w nieoczekiwane Nowe Myśli³⁰.

²⁹ Tamże.

³⁰ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 181.

Fikcja dokumentalna

W latach 70., jako członek Warsztatu Formy Filmowej, Bruszewski walczył z tym, co nazywał „kulturą słowa”, usiłując uwolnić film i inne media audio-wizualne od podporządkowania słowu, narracji i fabule. W latach 80. walka ta przeniosła się na teren poezji konkretnej i generatywnej „Poezji Absolutnej”, rozwijającej się na pograniczach sztuk wizualnych – tam, gdzie samo słowo mogło być oswabadzane od swych instrumentalnych, pragmatycznych, politycznych i propagandowych sposobów użycia. Kolejnym etapem tego procesu stało się powstanie powieści *Fotograf*³¹, wydanej w 2007 roku, oraz *Big Dick*, opublikowanej w roku 2013. W tym przypadku zmagania z „kulturą słowa” zostały podjęte na polu dyscyplinarnym i instytucjonalnym literatury. Wydaje się, że najlepiej potraktować je jako artystyczne działania transdyscyplinarne i transinstytucjonalne – taka perspektywa pozwala w pełni wydobyć ich specyfikę i docenić walory. Znajduje ona też uzasadnienie w postawie samego Bruszewskiego, który od późnych lat 80. dążył do wyjścia poza instytucjonalne pole sztuk wizualnych i wkroczenia na inne pola dyscyplinarne – kultury komputerowej, muzyki, teatru i literatury – oraz wykorzystania możliwości oferowanych przez przynależne im obiegi odbiorcze.

W podtytule *Big Dicka* pojawia się określenie „fikcja dokumentalna”. W analogiczny sposób można by też opisać *Fotografa*. Obie powieści łączy przede wszystkim dążenie do wygenerowania gry oraz wymiany pomiędzy tym, co rzeczywiste i tym, co fikcyjne, a zarazem między tym, co możliwe i tym, co niemożliwe. Jak rozumieć paradoks zawarty w określeniu „fikcja dokumentalna”? W *Big Dicku* Bruszewski pisze: „rzeczywistość tej książki przypomina spektakl grany na efemerycznej granicy jawy i snu. Opisane fakty, zbliżone pod wieloma względami do wydarzeń historycznych, są tworem wyobraźni autora”³². Efekt naruszenia granicy „jawy” i „snu” został osiągnięty dzięki zastosowaniu metody typowej dla całej twórczości artysty, a mianowicie kombinatorycznej rearanżacji powiązań między elementami – „rzeczywistymi”,

³¹ W. Bruszewski, *Fotograf*, Korporacja Ha!art – Bunkier Sztuki, Kraków 2007.

³² Tenże, *Big Dick*..., s. 11.

„dokumentalnymi” czy „faktograficznymi”. Przepuszczone przez kombinatoryczną maszynę, zestawione w nowych relacjach, fragmenty rzeczywistości tracą swój samooczywisty status. To, co było możliwe, wydaje się niemożliwe, realność robi wrażenie fikcji – i na odwrót. W efekcie, „fikcję dokumentalną” należy rozumieć w mocnym sensie kształtowania, formowania, generowania nowego dostępu do świata poprzez rearanżowanie, rekombinowanie tego, co realne.

W *Fotografie* metodę tę zastosowano do historii indywidualnej, do elementów biografii autora. Wykorzystany materiał faktograficzny odnosi się głównie do kultury artystycznej polskiej neoawangardy lat 70. i 80., ze szczególnym uwzględnieniem łódzkiego środowiska artystycznego. Znajdują się tam również opisy faktycznych realizacji znanych z twórczości Bruszewskiego, a także ich autorskie interpretacje. Efekt „fikcji dokumentalnej” powstaje tu dzięki połączeniu danych historyczno-autobiograficznych w nowe konfiguracje, obudowane narracjami zmyślonymi, choć prawdopodobnymi. Fikcjonalizacja jest wyraźna, a jednocześnie płynna, o trudno uchwytnych granicach.

W dalszej analizie chciałbym skupić się jednak na *Big Dicku* – książce bardziej „konceptualnej” niż *Fotograf*, a także silniej eksponującej transmedialną relację między tym, co literackie, i tym, co wizualne. W *Big Dicku* chodzi już nie o historię indywidualną – choć i tu znajdziemy odniesienia autobiograficzne – ale raczej o historię powszechną XX wieku. Książka ta, wraz z towarzyszącą jej audiowizualną „biblioteką” zamieszczoną pod adresem: www.bigdick.pl, jest czymś w rodzaju idiosynkratycznej rekapitulacji, neodadaistycznej *summy* ubiegłego stulecia. Dwudziestowieczna historia zostaje przemontowana: Bruszewski pisze o „karkołomnej wycinance”, „puzzlach najpierw wyciętych, a następnie w nowym porządku nanizanych na osi czasu” oraz o „sieczone informacyjnej, którą autor z trudem układa w jakąś sensowną strukturę”³³. Fakty, ułożone i powiązane na nowo, a także przemieszane z czysto fikcyjnymi narracjami, generują coś w rodzaju historycznej fantasmagorii.

Wszystko może potencjalnie łączyć się ze wszystkim. Czasami niewielkie, niezauważalne działania lub zdarzenia mogą wpływać na historię powszechną. Metaforycznego modelu dla prezentacji metody twórczej i głównego

³³ Tamże, s. 14.

przedmiotu zainteresowania *Big Dicka* dostarcza teoria chaosu, opisująca nieregularne i nieprzewidywalne zachowania układów deterministycznych. Jak bowiem sugeruje Bruszewski, „prawdziwym bohaterem tej książki” jest „nieprzewidywalna turbulencja wielowątkowa”³⁴ – a zjawisko turbulencji bywa właśnie opisywane za pomocą teorii chaosu. Można też powiedzieć, że „prawdziwy bohater” – nie tylko zresztą tej książki, ale i całej twórczości artysty – to chaos generatywny.

Jak już wspomniałem, w *Big Dicku* mamy do czynienia ze swoistym pre-montowaniem historii powszechnej, z próbą określenia na nowo tożsamości XX wieku, wytyczenia granic możliwości właściwych mu form myślenia i bycia. Aby zrealizować ten cel, Bruszewski prowokacyjnie sięga po zakazany, traumatyczny i obsceniczny symbol ubiegłego stulecia – po swastykę. Jako coś wykluczonego, usuniętego poza nawias współczesnej przestrzeni demokratycznej, znak ten kreśli obrys dwudziestowiecznego świata, ukazuje jego granice i staje się kluczem do jego zrozumienia. Bohaterem książki jest więc swastyka, a ściślej ktoś, kto ma ją za nazwisko: Richard von Hakenkreuz, zwany też Dickiem, a w pewnych kręgach – Big Dickiem. Pojawia się na scenie historii powszechnej w 1905 roku, by sto lat później zniknąć w tajemniczych okolicznościach. W trakcie swej stuletniej obecności swobodnie porusza się po całym świecie. Jest bytem o zmiennej tożsamości, proteuszowym, istniejącym zawsze „pomiędzy”. Poprzez swoje działania pełni rolę swoistego demiurga, czynnika sprawczego stojącego za wieloma wydarzeniami z historii ubiegłego stulecia. Działalność Dicka powoduje, że staje się on obiektem zainteresowania i inwigilacji służb specjalnych różnych krajów, które podejrzewają go o kierowanie ogólnoswiatowym spiskiem o nieznanych celach.

Po zniknięciu bohatera jego sprawę bada specjalna komisja. Jej członkiem, reprezentującym polski Urząd Ochrony Państwa i Wojskowe Służby Informacyjne, jest „jakiś ponury ...ski”, który „niechętnie i niewyraźnie bąknął swoje nazwisko”³⁵. Czwarta strona okładki książki pozwala utożsamić go z Bruszewskim: „Autor, ów ponury »Br...ski«, brał udział w pracach komisji, która obradowała latem 2006 roku w hotelu Kempinski w Berlinie. Początkowo na

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 230.

potrzeby członków komisji (a później dla autoreklamy) uporządkował zebrane materiały w elektronicznej bibliotece³⁶. Jak się łatwo domyślić, „autoreklamowy” efekt jego pracy stanowi właśnie *Big Dick*: „papierowa” książka wraz z internetowym archiwum audiowizualnym. Bruszewski, tak jak w wielu instalacjach audiowizualnych z przełomu lat 70. i 80., dążył tu do stworzenia efektu płynnego, „bezszwowego” przejścia pomiędzy rzeczywistością diegetyczną i pozadiegetyczną, pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem medium. W tym celu fikcjonalizował realny podmiot i proces twórczy, wprowadzając ich reprezentacje do samej narracji.

Historia XX wieku widziana z perspektywy podróży i działań Richarda von Hakenkreuzera to w przeważającej mierze kulturowe i społeczno-polityczne dzieje swastyki, topografia jej występowania i semantyka jej znaczeń³⁷. Dick jest bowiem czynnikiem sprawczym, który stoi za kolejnymi aktami jej zaistnienia. W książce napotyamy całą serię informacji na temat swastyki, które początkowo mogą się wydawać niewiarygodne i fikcyjne. W pierwszych dekadach XX wieku występuje ona na koszulkach drużyn hokejowych: żeńskiej Edmonton Swastikas i męskiej Windsor Swastikas; na amerykańskich pocztówkach ze słowami: *Light, Life, Love, Luck*; na wisioru reklamowym Coca-Coli; jako emblemat fińskiego lotnictwa i wielu polskich oddziałów wojskowych; jako znak Red Swastika Society, chińskiego odpowiednika Czerwonego Krzyża i Czerwonego Półksiężycy³⁸. Po każdej z tych informacji w książce pojawia się kod liczbowy, który odsyła do strony internetowej www.bigdick.pl. Wpisawszy go tam, uzyskujemy dostęp do zdjęć oraz filmów, które mają potwierdzać historyczną autentyczność przeczytanych informacji. To transmedialne przejście między książką i materiałami audiowizualnymi zgromadzonymi na stronie internetowej jest podstawą charakterystycznego doświadczenia lekturowego, jakie oferuje *Big Dick*: ciągłej oscylacji między przekonaniem o fikcyjności informacji podanych w tekście a świadectwem ich

³⁶ Tamże, okładka.

³⁷ W kwestii sposobu wykorzystania swastyki przez Bruszewskiego oraz związanych z tym implikacji – zob. T. Załuski, *Generowanie (nie)możliwości...*, s. 62–64. Zawarte tam uwagi pochodzą z 2014 roku. Dzisiaj wymagałyby one uzupełnienia i aktualizacji, szczególnie biorąc pod uwagę nasilającą się faszyzacje sfery publicznej w Polsce w latach 2015–2019.

³⁸ W. Bruszewski, *Big Dick...*, s. 251, 86, 255, 254, 217.

prawdziwości, którego ma dostarczać wizualna oczywistość obrazu. Mamy jednak świadomość, że obrazem, szczególnie obrazem cyfrowym, można dziś swobodnie manipulować, najprawdopodobniej więc decydujemy się poszukiwać dalszych uwierzytelnień. Przeglądając inne strony internetowe, znajdujemy dane historyczne potwierdzające autentyczność tego, co podane w książce, a także napotykamy te same zdjęcia, które oglądaliśmy na stronie www.big-dick.pl. W ten sposób docieramy też do właściwej „biblioteki” czy raczej bazy danych, jaka legła u podstaw *Big Dicka*. Wysoce prawdopodobne bowiem, że obecne tam „surrealistyczne” zestawienie przykładów dwudziestowiecznego wykorzystywania swastyki zostało wygenerowane przez algorytm internetowej wyszukiwarki – to za jej pomocą Bruszewski mógł szukać materiałów do swej „fikcji dokumentalnej”.

Sztuka, chaos generatywny i czyste możliwości

Postać Big Dicka odsyła do chaosu generatywnego, ale też ludzkich prób okiełznanania go, narzucenia mu porządkujących schematów, zredukowania jego nieprzewidywalności i odnalezienia w nim deterministycznego „planu”. Działania Dicka zakłócały tego rodzaju próby. Jego gesty i akty ucieleśniały energię kwestionującą wizję doskonałego porządku i absolutnej organizacji. Stąd brała się wrogość, jaką wywoływał:

Szczególnie w krajach dobrze zorganizowanych uważano, że jego pojawieniu się towarzyszą destrukcyjne zawirowania. Tak zwane siły postępu, wspomagane przez fanatycznych wyznawców chorej idei piękna – konstruktywiści, nieważne, radzieccy, polscy czy niemieccy, a więc fundamentaliści, którzy byli gotowi zasadę „boskich proporcji” siłą wprowadzić do wszystkich dziedzin życia społecznego, mieli go powyżej uszu³⁹.

Wydaje się, że Bruszewski utożsamiał się z Dickiem o tyle, o ile również odrzucał wszelkie programowe wizje doskonałego porządku czy idealnego

³⁹ Tamże, s. 312–313.

człowieka i próby ich realizacji poprzez sztukę. Inaczej niż międzywojenni awangardziści – portretowani tu w dość karykaturalny i tendencyjny sposób – uważał, że rolą sztuki nie jest podejmowanie takich prób. Powinna ona raczej dbać o to, by się nie powiodły. Takie przekonanie odnajdujemy w *Fotografie*: „Zdecydowany nadmiar porządku artyści, wrażliwi na wszelką cywilizacyjną nierównowagę, regulowali zastrzykami z paranoi. Model idealnego człowieka, który widziała jako cel inżynieria genetyczna, nie mógł się urodzić. Sztuka robiła wszystko, aby genetykom się nie udało”⁴⁰. W katalogu wystawy *Gabinet śmiechu* z 2006 roku Bruszewski przytoczył z kolei fragment swojego listu do filozofki i kognitywistki Urszuli Żegleń. Dystansując się od dążeń do algorytmizacji procesów twórczych, analogicznie stwierdzał: „Sztuka istnieje między innymi po to, aby się wam, kochani kognitywiści, nie udało”⁴¹.

Zdaniem Bruszewskiego, sztuka miała zakłócać wszelkie próby ustalenia „programu” lub „algorytmu”, który z góry determinowałby możliwości generatywne – czy to człowieka, czy to świata jako takiego. W sposób niedający się przewidzieć ani zdeterminować generuje ona wciąż nowe możliwości dla „programu”: programu sztuki, ludzkiej inteligencji, a w końcu – świata. Co więcej, w sztuce możliwości te mają szansę zaistnieć i pozostać w stanie czystym, bez konieczności urzeczywistnienia, a zatem i bez ryzyka zniekształcenia.

Bibliografia

- Bruszewski Wojciech, [bez tytułu], maszynopis z datą 18.08.1988, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.
- Bruszewski Wojciech, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Bruszewski Wojciech, *Fotograf*, Korporacja Ha!art, Bunkier Stuki, Kraków 2007.
- Bruszewski Wojciech, *Gabinet śmiechu* [katalog wystawy], Galeria XXI, Warszawa 2006.
- Bruszewski Wojciech, *Maszyna poetycka*, tekst z datą 14.11.1984, przepisany jako komputeropis w 1992 roku z dodanymi przypisami, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.

⁴⁰ W. Bruszewski, *Fotograf*, s. 270.

⁴¹ Tenże, *Gabinet śmiechu* [katalog wystawy], Galeria XXI, Warszawa 2006, s. nlb.

- Bruszewski Wojciech, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Warsztat Formy Filmowej, Łódź 1974.
- Bruszewski Wojciech, *Sonet*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2.
- Bruszewski Wojciech, *Wstęp do słownika frazeologicznego*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
- Pająk Andrzej, *Współczesne generatory cyfrowe*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2, http://pkult.home.amu.edu.pl/issues/2_2009/Pajak_Wspolczesne.pdf [dostęp: 15.01.2018].
- Samosionek Tomasz, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne” 1994, nr 7.
- Wojciech Bruszewski. *Fenomeny percepcji* [katalog wystawy] red. Janusz Zagrodzki, Elżbieta Fuchs, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- Załużski Tomasz, *Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w „Big Dicku” Wojciecha Bruszewskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 25: *Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej*, red. Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz.
- Załużski Tomasz, *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. Monika Górską-Olesińska Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012.
- Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981*, red. Józef Robakowski, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 2000.

Summary

To Get Connected to the World Through a Different Channel

Wojciech Bruszewski's Textual Machines

The article proposes an analysis of media experiments with the word and language in Wojciech Bruszewski's artistic theory-practice. The artist presumed that the language and the culture of the word were factors which determined traditional way of using technical media and reduced the image they created to a schematic, culturally conditioned artifact, capable of providing only partial access to the world. In order to unlock the media from conceptual conventions and structures of experience shaped by the culture of the word, and thereby to produce a different, extended image of the world, it is necessary to remediate the word as such. Bruszewski took the word at the level of its infrastructure and

treated it as an anagrammatic audio-visual aggregate. He kept on constructing more and more complex machines which generated new combinations of letters and words as well as created new rules for translating the visual and the audial, and finally, he wrote 'documental fictions' which recombined fragments of individual biography and world history. In this way, he evoked generative chaos as reality which exceeds conceptual schemes of the humanistic culture of the word.



TEKST

II. 86. Wojciech Bruszewski, *Tekst*, 1970, obiekt fotograficzny
© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton

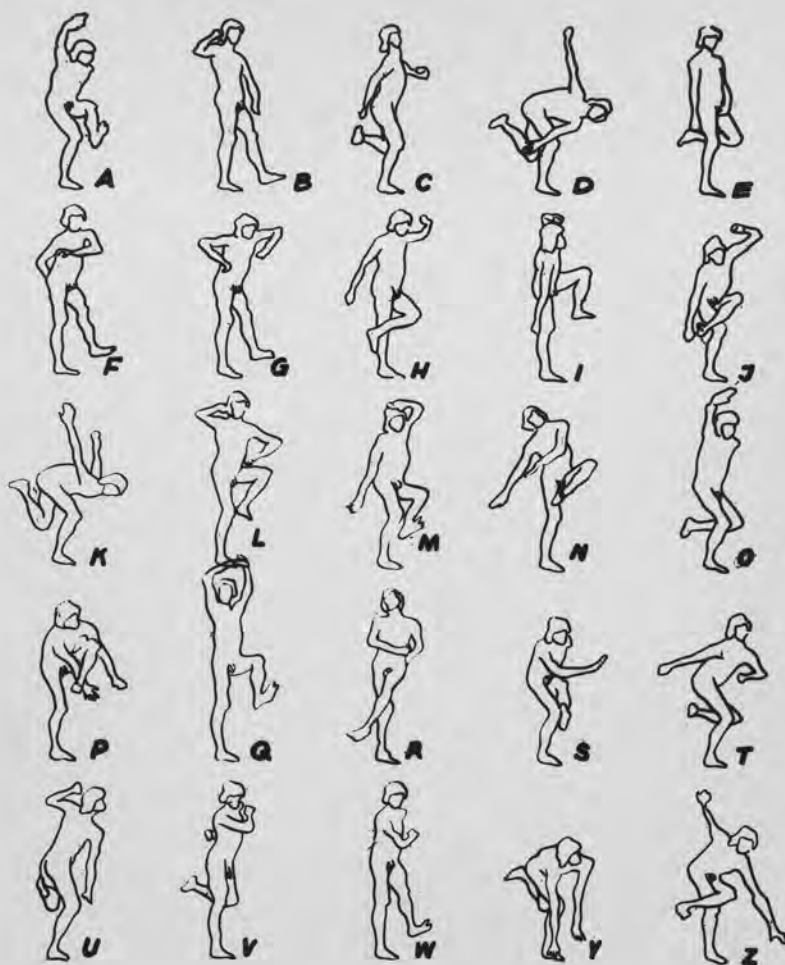
NOWE SLOWA

**PENTE
WUCCA
SABLO
RIKDY**



II. 87. Wojciech Bruszewski, *Nowe słowa*, 1972

© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton



JĘZYK BALETOWY

/ BALLET LANGUAGE / W. Bruźnowski

II. 88. Wojciech Bruszewski, *Język baletowy*, 1973
Muzeum Sztuki w Łodzi



II. 89. Wojciech Bruszewski, *Tańczy Wojciech Bruszewski*, 1973
Muzeum Sztuki w Łodzi



II. 90. Wojciech Bruszewski, *Muzyka telewizyjna*, 1979

© Małgorzata Kamińska-Bruszewska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton

II. 91. Wojciech Bruszewski, *Gramofon*, 1981

© Małgorzata Kamińska-Bruszewska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton