

ISSN 1508-6305

# ER(R)GO

Nr 32 1/2016

Teoria | Literatura | Kultura



## literatura

hydry i hybrydy

---

genologia literówki

---

ciało liberackie

---

materialność tekstu

---

liberackość a interfejs

---

literatura totalna

---

widok z wieży

---

Katarzyna Bazarnik • Sarah Bodman  
Irena Chawrińska • Maciej Dęboróg-Bylczyński • Zenon Fajfer  
Łukasz Matuszyk • Agnieszka Przybyszewska

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 32 1/2016

pod gościnną redakcją  
Katarzyny Bazarnik



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2016



# Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

## Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Paweł Jędrzejko i Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Tomasz Kalaga, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Michał Kisiel, Anna Maraś, Ewa Wylęzek

## Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),

Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),

Libor Martinek (Opava-Wrocław), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

## Opracowanie wydawnicze

redakcja: Marcin Mazurek

skład i łamanie: Paweł Jędrzejko

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016

ISSN 1508-6305



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

# Spis treści

## 5 wstęp

---

- Wojciech Kalaga – Er(r)go .....5  
Katarzyna Bazarnik – Wstęp.....7

## 9 rozprawy – szkice – eseje

---

- Katarzyna Bazarnik – Hydra czy hybryda?  
Liberatura jako gatunek (jednak) literacki..... 11  
Irena Chawrińska – Korekta za pomocą literówki.  
Liberatura w kontekście rozważań genologicznych.....27  
Łukasz Matuszyk – Liberackie ciało i jego *Oka-leczenie* .....43  
Agnieszka Przybyszewska – Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej  
do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie..... 61

## 81 omówienia – komentarze – opracowania

---

- Zenon Fajfer – Wśród przeczytanych łąk, asonansów..  
O literaturze totalnej trochę innym głosem.....83

## 89 przekłady

---

- Sarah Bodman – Liberatura, literatura i książka artystyczna:  
kontekst, treść i istotne znaczenie materiału..... 91

## 117 varia – kontynuacje – antycypacje

---

- Maciej Dęboróg-Bylczyński – Autorytet artysty ponowoczesnego.....119

## 129 recenzje

---

- Łukasz Matuszyk – Multimedialny widok z głębokiej wieży..... 131

## 137 noty o książkach

---

## 145 summaries in english

---

## 149 informacje dla autorów

---

# Contents

---

## 5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go .....5  
Katarzyna Bazarnik – Preface.....7

---

## 9 studies and essays

- Katarzyna Bazarnik – A Hydra or a Hybrid?  
Liberature as a Literary Genre (after all)..... 11  
Irena Chawrińska – Correction by Typo.  
Liberature in the Context of Genological Studies ..... 27  
Łukasz Matuszyk – A Liberary Body and Its (v)eye/olation.....43  
Agnieszka Przybyszewska – Our Contemporary Liberariness. From Liberary Theory  
to the Interfaciological Turn in Literary Studies ..... 61

---

## 81 commentaries and debates

- Zenon Fajfer – Reading about Meadows and Assonances. ..  
A Slightly Different Voice on Total Literature.....83

---

## 89 translations

- Sarah Bodman – Liberature, Literature and the Artist's Book:  
Context, Content and Material Meaning .....91

---

## 117 varia – follow-ups and anticipations

- Maciej Dęboróg-Bylczyński – The Authority of a Postmodern Artist .....119

---

## 129 reviews

- Łukasz Matuszyk – A Multimedia View from a Deep Tower ..... 131

---

## 137 notes on books

---

## 145 summaries in english

---

## 149 info for contributors



... LIBERATURA – żadnej tu nie ma literówki, ale jest i książka (*liber*) i wolność (*liber*, wolny), wolność książki (stronicy, litery) do tworzenia znaczeń wypływających z materii, „pegaz trojański liberatury”. B zamiast t przywraca wartość pojedynczej literze, jak kapitalik Boga i mała literka diabła w „Bóg i diabeł”.

Rodzaj, gatunek, Gatunek czy trans-gatunek? Słowo hybryda i hybrydyczna lite-libe-ratura: brzemienność w znaczenia fizyczność materiału i semantyka słowa. Semantyka i niewerbalność, dotyk i wizualność, dzieło totalne. Proto- i liberatura: Sterne, Herbert, Mallarmé, Czycz, Johnson, Oulipo, Queneau, Perec, Fajfer, Bazarnik, Nowakowski, Danielewski i inni. Ołtarz, Tristram Shandy, Sto tysięcy miliardów wierszy, Życie instrukcja obsługi, Nieszczęśliwi, Samotna żona, Nieopisanie świata, Ulica Sienkiewicza, Okaleczenie, Oka-leczenie, Opatrzanie, (O)patrzanie i inne. Przenikające się przestrzenie: przestrzeń przedstawiona, świat przedstawiony, przestrzeń ikoniczna, świat liter, czerni i bieli, a wszystko to w semiosferze, gdzie granica nie oddziela, a łączy, a porządek temporalny wiąże się z przestrzennym, linearność z symultanicznością, przypadek z koniecznością. Typografia kinetyczna, dynamiczna, rozszerzona, temporalna. Przede wszystkim jednak ciało książki, ciało do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem. Politeksty, wieloteksty. Cieleśność znaczenia, uksiążkowanie świata, utekstowanie (ciała) książki, wewnętrzna struktura wpisana w materialny kształt utworu. Papier i tworzywo jako skóra i kości, kształt i format jako postura; trzeba rozciąć kartki, dotrzeć do złotej nici wiążącej tekst widzialny i niewidzialny. Emanacje.

Dwa porządki ontologiczne – intencjonalny i materialny – mnożą aporetyczności czytelniczego doświadczenia. Czytanie czy przeżywanie? Raczej lektura polisensoryczna czyli czytanie wielozmysłowe. Koniec czytelnika apollinijskiego, koniec dionizyjskiego – czas czytelnika aleatorycznego, pławiącego się w aporiach. Co dalej? Romans sztuki słowa z elektroniką: literatura, liberatura, e-literatura, e-liberatura. Zwrot interfejsologiczny, typograficzne synestezje, a my już wyzwoleni z dyktatury wzroku. Dyktatura nowych technologii, multimediów, nowych mediów, rzeczywistości wirtualnej, technotekstu, tekstu rozumianego jako instrument? I oczywiście potrzeba „innej hermeneutyki” – maszerujemy od hermeneutyki znaków lingwistycznych ku hermeneutyce znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych. Transmedialna liberackość jako chleb nasz powszedni? Na szczęście jednak „jeszcze książka nie umarła, nie wszystko da się złowić w Sieć” (Fajfer).

Numer ten ukazuje się pod gościnną redakcją dr Katarzyny Bazarnik z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.



... LIBERATURE—no typo here, but the book (*liber*) and freedom (*liber*, free), freedom of the book (the page, the letter) to create meanings that emerge out of matter, “the Trojan Pegasus of liberature.” B in place of t restores value to a single letter, like the uppercase of God and the lowercase of the devil in “God and devil.”

A category, genre, Genre, or trans-Genre? A hybrid word and hybrid lite-liberature: physicality of substance and the semantics of the word pregnant with meanings. Semantics and non-verbality, tangibility and visuality, “total work.” Proto- and liberature: Sterne, Herbert, Mallarmé, Czycz, Johnson, Oulipo, Queneau, Perec, Fajfer, Bazarnik, Nowakowski, Danielewski and others. The altar and Tristram Shandy. One Hundred Billion Poems, Life Instruction Manual, The Miserable, The Lonely Wife, Nondepicting of the World, Sienkiewicz Street, Graze, G(r)aze, Eye Bandage, and others. Interlacing spaces: the space presented, the world presented, the iconic space, the world of letters, of black and white, and all of this in semiospace, where the boundary does not separate but unites, and the temporal order intertwines with the spatial one, linearity with simultaneity, contingency with necessity. Kinetic, dynamic, expanding, temporal typography. But above all, the body of the book, body to be read with sight, hearing and touch. Polytexts, multitexts. Corporality of meaning, the booking of the world, textualization of the (body of) book, the internal structure inscribed into the material shape of the work. Paper and fabric as the skin and bones, shape and form as posture; one needs to cut the pages and reach the golden thread that ties the visible and the invisible texts. Emanations.

Two ontological orders—the intentional and the material—multiply the aporetics of the readerly experience. Reading or living through. Polisensory reading, rather, reception through numerous senses. The end of the Apollonian reader, the end of the Dionysian one—the time of the aleatoric reader, indulgent in aporias. What comes next? The liaison of the art of the word with electronics: literature, liberature, e-literature e-liberature. The interface turn, typographic synesthesias, and us already liberated from the dictatorship of sight. The dictatorship of new technologies, multimedia, new media, virtual reality, technotext, text understood as an instrument? And of course the necessity of “different hermeneutics”—we march from the hermeneutics of the linguistic signs towards the hermeneutics of intermedial, interactive and processed signs. Transmedial liberariness as our daily bread? Fortunately “the book is not yet dead, not everything can be caught in the Net” (Fajfer).

The present issue is guest-edited by Katarzyna Bazarnik from the Jagiellonian University of Cracow.

*Wojciech Kalaga*



## Wstęp

Po kilkunastu latach na łamy „Er(r)go” powraca liberatura<sup>1</sup>. W ciągu tego czasu ukazało się Polsce i za granicą szereg publikacji poświęconych „literaturze w formie książki” – jak można by ją w największym skrócie określić. Termin chyba został uznany za „użyteczny”<sup>2</sup>, skoro trafił nawet do najnowszego *Słownika rodzajów i gatunków literackich*<sup>3</sup>. Obecny numer „Er(r)go” jest do jakiegoś stopnia próbą podsumowania i pokazania stanu badań w tym zakresie po piętnastu latach funkcjonowania koncepcji. Z perspektywy czasu widać, że pod wieloma względami pionierskie w kontekście polskich badań zwrócenie uwagi przez Zenona Fajfera na semantyczny walor książki w dziele literackim<sup>4</sup> wpisało się, a nawet wyprzedziło, aktualne, światowe rozpoznania i trendy badawcze, o czym jest mowa w artykułach niżej podpisanej oraz Agnieszki Przybyszewskiej.

Po latach wciąż aktualne i prowokujące do dyskusji pozostaje pytanie o status gatunkowy liberatury. Jako że sam jej „ojciec chrzestny” oraz niżej podpisana konsekwentnie podtrzymują to stanowisko, mój artykuł pt. *Hydra czy hybryda. Liberatura jako gatunek (jednak) literacki* dotyczy właśnie tej kwestii, rekapitulując i przedstawiając nowe argumenty za jego genologicznym ujęciem. Wychodząc od rozpoznanej w tekstach literackich przez Wojciecha Kalagę kategorii hybrydyczności<sup>5</sup> określam więc liberaturę jako gatunek, w którym dominantą jest składnik językowy, a zatem literacki. Podobne kwestie podejmuje także gdańska badaczka Irena Chawrińska, proponując przeanalizowanie liberatury przy użyciu koncepcji Luigiego Pareysona i Jurija Łotmana. Jej artykuł *Korekta za pomocą literówki. Liberatura w kontekście rozważań genologicznych* stanowi więc interesujące dopełnienie dyskusji na temat natury multimodalnych dzieł literackich.

1. Katarzyna Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003, 7, s. 123–137.

2. Tak określił go Grzegorz Gazda w mini-ankiecie zorganizowanej przez interdyscyplinarny magazyn o nowej kulturze „Ha!art” na dziesięciolecie pojawienia się tego terminu.

3. Agnieszka Przybyszewska, *Liberatura/literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 521–526.

4. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 30.06.1999, 5–6 (153/154), s. 8–9.

5. Wojciech Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, seria „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, IBL i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Warszawa 2010.



Niezależnie od statusu genologicznego, liberatura inspiruje do dalszych badań i interpretacji, o czym świadczy esej Łukasza Matuszyka *Liberackie ciało i jego „Oka-leczenie”*, proponujący odczytanie *Oka-leczenia* poprzez klucz cielesności. Z kolei artykuł Sary Bodman *Liberatura, literatura i książka artystyczna: kontekst, treść i istotne znaczenie materiału* świadczy o zagranicznej recepcji tej polskiej koncepcji, wyprzedzającej podobne propozycje (np. „technotexts” N. Katherine Hayles, czy „bookishness” Jessicki Pressman). Dla tej brytyjskiej badaczki z University of the West of England w Bristolu liberatura okazuje się narzędziem przydatnym do opisanía relacji między literaturą a książką artystyczną.

Wątek pokrewieństw i relacji ze sztuką nowych mediów i literaturą elektroniczną podejmuje natomiast Agnieszka Przybyszewska, której dotychczasową drogę badawczą określić by można za pomocą tytułu tomu esejów *Od liberatury do e-literatury*<sup>6</sup>, w której zresztą ta literaturoznawczyni również miała swój udział. Z teoretycznego punktu widzenia jej artykuł *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie* pozostaje w opozycji do gatunkowego rozumienia liberatury. Łódzka badaczka sięga raczej po kategorię interfejsu, aby wyjaśnić, jak „liberackość” literatury w różnych jej przejawach – drukowanych lub cyfrowych – uwrażliwia odbiorców na semantykę medium, ucząc totalnego czytania.

Cały blok zamyka GŁOS autora – czyli refleksja samego Zenona Fajfera, który z nowej perspektywy analizuje swą drogę twórczą, wychodzącą od słowa pisanego, a prowadzącą do poezji „słowa żywego”. Uzupełnia go recenzja Łukasza Matuszyka ze spektaklu poetyckiego *Widok z głębokiej wieży*, w którym poeta wraz z autorką scenariusza Teresą Nowak czyta na głos swoje wiersze z najnowszego tomu pod tym samym tytułem.

---

6. Monika Górská-Olesińska i Eugeniusz Wilk, red. *Od liberatury do e-literatury*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010.

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje





## Hydra czy hybryda? Liberatura jako gatunek (jednak) literacki<sup>1</sup>

„Liberatura” to hybryda. Z językoznawczego punktu widzenia słowo to jest połączeniem łacińskiego „liber” i polskiej (ale z łaciny pochodzącej) „literatury”. Co jednak kryje się pod tym terminem i do czego właściwie on się odnosi? Czy istotnie – jak postulował Zenon Fajfer i podtrzymywała niżej podpisana – oznacza jakiś gatunek literacki, a zatem jakiś typ czy klasę utworów literackich, czy też byłby to terminologiczny potwór – kolejna głowa genologicznej hydry wyrastająca w miejsce odciętych klasycznych rodzajów i gatunków? Jako gest odcięcia się od tradycyjnej typologii można było bowiem potraktować tytuł jednego z wczesnych artykułów: „~~liryka, epika, dramat~~, liberatura”<sup>2</sup>, w którym twórca pojęcia, przekreślając trzy pierwsze elementy, niejako proponował w ich miejsce właśnie liberaturę. Tytuł ten sugerowałby więc otwarcie na inny sposób kategoryzowania i grupowania dzieł literackich. Od chwili pojawienia się terminu na łamach *Dekady Literackiej* minęło właśnie szesnaście lat<sup>3</sup>; od chwili pierwszych, poważniejszych prób refleksji teoretycznej lat ponad dziesięć. W tym czasie liberatura zdążyła trafić do nowego wydania *Słownika rodzajów i gatunków literackich* PWN, lecz jej status wciąż prowokuje do pytań. W tym szkicu przyjrzę się zatem, jak rozumiana jest obecnie i na jakich zasadach można by ją jednak uznać za *gatunek literacki*.

Jedną z kluczowych kwestii rozważanych przez Fajfera w pamiętnym artykule było pytanie o to, co właściwie jest tworzywem literackim i jak rozumienie jego istoty wpływa na wybór formy powstającego dzieła:

1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym piśmem zaznaczyć?

---

1. Kanwą do napisania niniejszego artykułu stał się mój niepublikowany referat pod tym samym tytułem, wygłoszonym na posiedzeniu PAU w Krakowie 12 stycznia 2011 roku. Tekst niniejszy różni się jednak znacząco od wygłoszonego wówczas wystąpienia.

2. Zenon Fajfer, *liryka, epika, dramat, liberatura*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 233–239.

3. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 30.06.1999, 5–6 (153/154), s. 8–9.

A może nie zaczernić, tylko np. zabielić [...]? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.

2. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań” [...] istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też [...] – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?

3. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła”, a pod pojęciem dzieła literackiego rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów sztuki” [...] mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?<sup>4</sup>

Inspiracją do tych refleksji była nie tylko wystawa Książki Niekonwencjonalnej, zorganizowana przez nas przy okazji obchodów Bloomsday w Krakowie, a do której ów artykuł był komentarzem, lecz przede wszystkim nasz własny, istniejący wówczas tylko w prototypie utwór – *Oka-leczenie* – trójksiąg, którego kształt prowokował tych, którzy się z nim zetknęli, do pytań o jego naturę i genealogiczną przynależność. Ówczesne refleksje Fajfera nie były więc inspirowane badaniami naukowymi czy ambicjami teoretycznymi, lecz praktyką twórczą, jak również reakcjami pierwszych odbiorców i własnymi doświadczeniami czytelnictwami. Naszą intencją było stworzenie utworu *literackiego*, czy bardziej potocznie „napisanie książki” (było więc dla nas oczywiste, że intencja autorska jest istotnym elementem, który powinno się brać pod uwagę w odbiorze konkretnego utworu). Jednak komentarze niektórych osób sugerowały, że może być on o postrzegane jako obiekt sztuk wizualnych, czy książka artystyczna, a zatem niezgodnie z naszymi oczekiwaniami.

A przecież było jasne, że nie byliśmy pierwszymi pisarzami, którzy sięgali po niewerbalne środki przekazu. Szereg twórców traktował jako swoje tworzywo język zmaterializowany w postaci pisma czy druku, wykorzystując jego nielin-gwistyczne (a wizualne i przestrzenne) właściwości dla celów ekspresywnych. Ich praktyka twórcza świadczyła, naszym zdaniem, o tym, że postrzegali oni materialny fundament bytowy swoich utworów jako semantycznie istotny składnik, zaś książkę jako znaczącą przestrzeń przynależącą do ich warstwy literackiej. Odpowiadając zatem pozytywnie na powyższe pytania, Fajfer proponował współczesnym twórcom wpisanie się w tę tradycję, uważając wykorzystanie sfery

---

4. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, s. 8.

zapisu oraz kształtu i materii książki za sposób na odnowienie i ożywienie literatury, badaczom zaś sugerował włączenie tej sfery do refleksji literaturoznawczej.

Definiując „liberaturę” zwracaliśmy więc uwagę na materialny wymiar dzieła literackiego jako jego potencjalnie konstytutywny element, mając świadomość istnienia wyraźniej, choć biegnącej raczej nurtem pobocznym, tradycji. W nazwie proponowanego „rodzaju” pobrzmiewają także dwa kolejne łacińskie słowa: *liber* czyli „wolny” oraz *libra* czyli „waga”, wskazując na jeszcze inne aspekty tego zjawiska: na prawo (wolność) pisarza do wykorzystania niewerbalnych środków wyrazu oraz konieczność wyważenia proporcji tak, aby to właśnie tekst literacki był nadrzędnym elementem utworu. Bowiem, mimo efektownego nieraz wyglądu i niekonwencjonalnego kształtu, jak podkreślamy, w liberaturze przekaz werbalny jest najważniejszy i to on niejako „dyktuje” pisarzowi czy pisarce przestrzenną formę zapisu. Nie jest to „sztuka dla sztuki”, ani konceptualne badanie granic materialnej książki jako obiektu sztuk wizualnych, czy eksplorowanie materialnej przestrzeni na wzór sztuki rzeźbiarskiej albo instalacji. Chodzi tu raczej o znalezienie takiej przestrzeni, w której słowo przemówi najwyraźniej. Wspomina o tym zarówno sam Fajfer, jak i inni autorzy określani przez nas jako twórcy literatury. I na ten właśnie aspekt zwracał uwagę C.D. Malmgren, jeden z pierwszych badaczy, którzy kompleksowo omawiali pozajęzykowe elementy utworów literackich, pisząc, że „eksperymentowanie z PRZESTRZENIĄ IKONICZNĄ jest tak samo uprawnione jak eksperymentowanie z pozostałymi elementami dyskursu i stanowi próbę zwiększenia liczby przestrzeni, poprzez które dokonuje się przekaz znaczenia”<sup>5</sup>.

Podobne pragnienie wolności pobrzmiewa w wypowiedzi narratora *Tristrama Shandy*, który zwracając się do krytyków i czytelników, zapytuje: „Czyż zawsze będziemy robili nowe książki w taki sam sposób, jak aptekarze robią nowe mikstury – przelewając z jednego naczynia w drugie? Czyż zawsze będziemy zawiązywali i rozwiązywali ten sam węzeł, chadzali tym samym torem, tym samym

---

5. „[F]ictions that capitalise on the materiality of the discourse, by exploring aspects of textuality, violate some of the strongest and most honoured textual conventions and [therefore] are often dismissed as ‘gimmicky’. [...] What may be overlooked from this perspective is the fact that experimentation with ICONIC SPACE has as much validity as experimentation with other aspects of discourse and constitutes an attempt to multiply the types of space available for signification”. Carl Darryl Malmgren, *Fictional Spaces in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Bucknell UP, Lewisburg 1985, s. 46 (tłum. KB). Przestrzenią ikoniczną nazywa Malmgren tę przestrzeń utworu literackiego, w którą wpisana jest relacja podobieństwa między materialnym znaczącym a znaczoną – może to być przestrzeń litery, słowa, pojedynczej kartki, wreszcie całego tomu. Badacz wyróżnia cztery typy przestrzeni ikonicznej: alfabetyczną, leksykalną, paginalną i kompozycyjną. Szerzej jego koncepcję omawiam w artykule *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 32–38.

krokiem?”<sup>6</sup>. Ta miejscami fizycznie dziurawa (z opuszczonym, dziesięciostro-  
nicowym rozdziałem odzwierciedlonym w nieciągłej paginacji)<sup>7</sup>, dygresyjnie  
pokrętna, werbalno-wizualna książka demonstruje utopijność projektu wciśnięcia  
materii życia w chronologiczną narrację i konwencjonalne ramy tradycyjnego  
tomu także poprzez ową „retorykę niewerbalną”. Dwieście lat później pilny uczeń  
Sterna, B. S. Johnson w swoistym manifestie *Aren't You Rather Young to Be  
Writing Your Memoirs?* daje jasno do zrozumienia, że wszelkie innowacje w ty-  
pografii i fizycznej konstrukcji jego utworów mają swoje „literackie – racjonalne  
i techniczne” uzasadnienie, co należałoby rozumieć jako poszukiwanie nowych  
sposobów organizowania toku narracji, tak aby lepiej odzwierciedlała rzeczy-  
wistość, o której jest mowa w opowieści<sup>8</sup>. Jak podkreśla Krystyna Stamirowska,  
motywacja Johnsona ma więc źródło w dążeniu do mimetyzmu rozumianego  
jako oddanie prawdy o życiu i o procesie pisania<sup>9</sup>, a zatem motywacji w istocie  
literackiej. Paradoksalnie, owo dążenie do prawdy życia zmusza autora do obna-  
żenia sztuczności i konwencjonalności literackiej fikcji, co czyni również za po-  
mocą środków typograficzno-konstrukcyjnych (kreatywnej typografii, formatu  
i kompozycji książki). Stamirowska zwraca też uwagę na wyraźne fascynacje  
Johnsona architekturą, o czym zresztą pisarz otwarcie mówi we wspomnianym  
eseju. Johnson nadmienia w nim, że dla architektów forma przestrzenna wynika  
z określonej funkcji i tego właśnie literaci mogą się od nich nauczyć. Krakowska  
badaczka zauważa, że Johnson był przekonany, iż „struktura literacka [zostaje]  
»zobiektywizowana« w materialnym kształcie książki i dzięki temu posiada

---

6. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 365.

7. Jest to zaznaczone poprzez pozostawienie resztek tych stron najwyraźniej wyciętych  
nożykiem w edycji powieści, która ukazała się w londyńskim wydawnictwie The Visual Edi-  
tions. Por. <<http://www.visual-editions.com/our-books/tristram-shandy>>. Niestety żadne dotych-  
czasowe polskie wydanie nie zachowuje tej przerwy w paginacji.

8. Johnson Bryan Stanley, *Czy ty nie za wcześnie pisziesz wspomnienia? Wstęp do tomu  
opowiadań „Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?”*, przeł. Alicja Skarbińska-  
Zielińska, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002,  
s. 199–200.

9. Krystyna Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels: A Paradigm of Truth*, Universitas, Kra-  
ków 2006, s. 84. Kwestię mimesis w odniesieniu do tekstów liberackich rozwija Wojciech  
Kalaga w obszernym artykule *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*,  
w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, seria „Z dziejów form  
artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, IBL i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań  
Polonistycznych”, Warszawa 2010, s. 74–104. Kwestie te porusza również Grzegorz Maziarczyk  
w monografii *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*,  
Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

wewnętrzna strukturę, która powinna zostać odkryta przez czytelnika w akcie lektury<sup>10</sup>.

Można by więc powiedzieć, że materialny kształt Johnsonowskich powieści jest jednym z elementów budujących czy zakreślających horyzont oczekiwań – horyzont nowy i zaskakujący dla czytelników spodziewających się konwencjonalnej narracji, a jednak rozpoznawany i akceptowany przez nich, jeśli tylko zawierzą autorowi i podejmą uczciwą lekturę:

W przypadku Alberta Angelo [to tytuł jednej z powieści Johnsona] trudności stawiane na drodze czytelnika nie są, jak słusznie zauważa Johnson, ‘tanią sztuczką’, którą można zignorować. Wynikają one z przyjęcia pewnej etycznej postawy: Johnson wierzy bowiem w etykę zarówno pisania jak i czytania. Ta etyka zobowiązuje pisarza do podjęcia wysiłku mówienia prawdy – najlepiej, jak potrafi; a od czytelnika wymaga również uczciwego wysiłku, oddania sprawiedliwości autorowi, co zakłada nie ową konwencjonalną postawę dobrowolnego zawieszenia niewiary lecz odrzucenie powierzchownych i łatwych nawyków czytelnicznych, przyjęcie warunków autora i świadome zaakceptowanie tego czytelniczego kontraktu<sup>11</sup>.

Słowem, jak stwierdza Stamirowska, pisarz proponuje czytelnikom nowe reguły, według których przebiegać ma literacka komunikacja, reguły poszerzone o odczytywanie owej wewnętrznej struktury wpisanej w materialny kształt utworu, i spodziewa się, że będą one zauważone i respektowane.

W tym kontekście oczywisty staje się postulat uwzględnienia fizycznego kształtu dzieła literackiego w analizie i interpretacji. Chociaż podobne kwestie pojawiały się już w polu zainteresowania teoretyków literatury, jak sygnalizował kilkanaście lat temu Fajfer, nie doczekały się wcześniej żadnych obszerniejszych opracowań czy powszechnego uznania za potencjalnie istotny element analizy literaturoznawczej. Miały one bardziej charakter uwag uzupełniających i pojawiały na marginesie głównych nurtów badań. Na przykład omawiając język jako tworzywo sztuki literackiej, Stefania Swarczyńska wspominała o jego ustnej i pisanej postaci. Uczona rozróżniała zapis wypowiedzi ustnej od tekstu stworzonego od razu w medium pisanym (drukowanym). Inaczej niż Ingarden uważała jednak, że sfera „systemu graficznego i systemu ortograficznego” (który traktowała

---

10. „[A] literary structure ‘objectified’ in a material shape of a book, and possessing inner structure to be revealed through the act of reading”. Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels...*, s. 86.

11. „In the case of *Albert Angelo* the difficulties put in the reader's way are not, as Johnson rightly says, ‘gimmicks’ to be discarded. They result from an ethical stance: Johnson believes the writer to make an effort to tell the truth, as best he can; and it requires of the reader an honest effort, doing justice to the author, which presupposes not a conventional attitude of a willing suspension of disbelief; but sacrificing facile reading habits, accepting the author's terms and consciously endorsing the reading contract”. Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels...*, s. 90.



jako kod wizualny) jest uprawnionym polem do artystycznego wykorzystania, a zróżnicowanie czcionek, układ typograficzny i niekonwencjonalna ortografia (uderzająca przeciw oko a nie ucho czytelnika) niosą ze sobą określone znaczenia. Cytując użycie wielkiej i małej litery w słowie „Bóg” czy „diabeł” zauważyła, że „czynnik graficzny staje się [w tym przypadku] czynnikiem stylistycznym, ujawnia fakt wyboru i jego kryteria zdecydowane przez światopoglądowo określoną teorię rzeczywistości pisarza”<sup>12</sup>. Ba, dopuszczała nawet użycie różnych krojów czcionek, technik druku i kolorów farby drukarskiej jako środków ekspresji pisarskiej, co tak denerwowało Ingardena u Stefana George<sup>13</sup>. O czynniku graficznym i o interpunkcji wspominał w dyskusjach z filozofem Henryk Markiewicz, przywołując między innymi przykład *Tristrama Shandy* jako utworu należącego do kanonu literatury a świadomie sięgającego po wizualne środki wyrazu<sup>14</sup>. Z kolei Piotr Michałowski, omawiając gatunki i konwencje poezji współczesnej, przywoływał metaforę stołu montażowego, zauważając, że jeśli twórca jest właśnie owym stołem, to „materialność ograniczonej przestrzeni graficznej jest ramą ustanawiającą tekst”<sup>15</sup>. Również językoznawca Antoni Furdal, omawiając kryteria formalne komunikatów językowych, zwrócił uwagę, że pismo (druk) wzbogaca możliwości komponowania tekstów, umożliwiając nielinearną, dwuwymiarową segmentację wypowiedzi za pomocą układu graficznego oraz interpunkcji. Przyznawał zarazem, że badanie tej problematyki to głównie domena bibliotekoznawców i wydawców-praktyków, a dopiero od niedawna znajduje się ona w kręgu zainteresowań literaturoznawców<sup>16</sup>. Podobne stanowisko zostało wyrażone w *The Penguin Dictionary of Literary Terms* J. A. Cuddona, w edycji z przełomu tysiącleci (1999), gdzie w haśle „Interpunkcja” przyjmuje się książkę jako fizycznie wydzielony, najwyższy poziom przestrzennej segmentacji tekstu<sup>17</sup>.

---

12. Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, PAX, Warszawa 1954, s. 148.

13. Roman Ingarden, *Posiedzenie siedemnaste 27 kwietnia 1963 r. [Posiedzenia naukowe sekcji estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oddział w Krakowie]*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 428.

14. Henryk Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim*, „Estetyka” 1961, 2, s. 266–277; Henryk Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego w związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 2, s. 429–434.

15. Piotr Michałowski, *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 191.

16. Antoni Furdal, *Genologia lingwistyczna*, w: *Polska genologia lingwistyczna*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 116–18.

17. *Punctuation*, w: J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, red. i aktualizacja C. E. Preston, Londyn, Penguin 1999, s. 712.

Z zagranicznych badaczy na te zagadnienia zwracali uwagę między innymi Michel Butor<sup>18</sup>, W. J. Thomas Mitchell, odpowiedzialny za „zwrot piktorialny” w badaniach nad słowem i obrazem, Gerard Genette na przykład w *Immanence and Transcendence of the Work of Art*, czy wspomniany już C. D. Malmgren w opracowaniu pojęcia przestrzeni w amerykańskiej powieści postmodernistycznej. Wreszcie ostatnie dwudziestolecie ubiegłego wieku przyniosło szereg publikacji z kręgu bibliologów i tekstologów o nachyleniu socjologicznym. W przełomowej dla tych dyscyplin *The Textual Condition* Jerome McGann wymienia kod bibliograficzny (*the bibliographical code*) jako semantycznie istotny aspekt utworów literackich, zauważając, że istnieją pisarze świadomie po niego sięgający, choć uważa ich raczej za wyjątki<sup>19</sup>. Jednak w dwa lata późniejszej książce *The Black Riders. The Visible Language of Modernism* McGann stawia już hipotezę, że zainspirowani między innymi ruchem Arts and Crafts moderniści otworzyli wręcz nową erę, dokonując zwrotu materialnego w historii literatury<sup>20</sup>. W latach dziewięćdziesiątych XX w. ukazały się też pierwsze pozycje z kręgów badaczy literatury elektronicznej i studiów medioznawczych inspirowane dynamicznie rozwijającym się Internetem<sup>21</sup> i publikacje Johanna Druckera – badaczki książki artystycznej i sztuki książki<sup>22</sup> – stanowiące istotny kontekst dla omawianej tu tematyki.

Cezurą wydaje się przełom tysiącleci. W 1999 roku Fajfer publikuje swój esej-manifest, a penguinowski *Słownik terminów literackich* uznaje książkę za rodzaj znaku przestankowego<sup>23</sup>. Dwa lata później N. Katherine Hayles proponuje termin „technoteksty” na określenie dzieł literackich, które autorefleksyjnie „badają technologię zapisu, dzięki której powstały, co uruchamia rodzaj refleksyjnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy wykreowanymi w nich światami a materialną

---

18. Por. jego nietłumaczone na polski eseje *Sur la page* i *Le livre comme object*, w: Butor, Michel, *Répertoire II*, Editions de Minuit, Paris 1963, s. 104–123.

19. Jerome McGann, *Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991. Inną, wartą wspomnienia pozycją jest: Donald F. McKenzie, *Bibliography and Sociology of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

20. Jerome McGann, *The Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1993.

21. Dość wspomnieć tu prace Espena Aarsetha, George’a P. Landowa, czy Lwa Manowicza. Szerzej pisze o tym Agnieszka Przybyszewska w szkicu zamieszczonym w niniejszym numerze.

22. Johanna Drucker, *The Century of Artists’ Books*, New York, Granary Books, 1994 (wyd. II 2004); Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996, Johanna Drucker *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, Granary Books, New York 1998.

23. W tym samym roku dzięki wznowieniu *Nieszczęsnych*, niekonwencjonalnej powieści w pudełku, oraz pojawieniu się znakomitej biografii tego pisarza pióra Jonathana Coe Wielka Brytania „odkrywa” na nowo twórczość B. S. Johnsona.

aparaturą, która nadaje im fizyczną obecność”<sup>24</sup>. Stopniowe rozwijanie podobnych refleksji na świecie, jak i w Polsce owocuje szeregiem opracowań naukowych, publikacji i konferencji<sup>25</sup> podkreślających semiotyczny aspekt materialności książki. Dość wspomnieć tu kolejne pozycje Hayles<sup>26</sup> i związanej z nią naukowo Jessicki Pressman<sup>27</sup>, studium przestrzeni graficznej w powieściach Samuela Becketta, B.S. Johnsona, Christiny Brook-Rose i Alasdaira Graya pióra Glyn White’a<sup>28</sup> czy zeszlóroczną monografię *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound* Lori Emerson<sup>29</sup>. Intensyfikacji badań towarzyszy coraz częściej pojawiająca się na rynku wydawniczym literatura wyraźnie podkreślająca swoją materialność i „książkowość”<sup>30</sup>: od powieści Marka Z. Danielewskiego poczynając, na *Kapow!* Adama Thirlwella (2012) kończąc.

---

24. „When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence”, w: N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge and London 2002, s. 25.

25. Warto wspomnieć dwa panele na temat liberatury w ramach międzynarodowych konferencji: „Displaying Word & Image”—the 5th IAWIS Focus Conference, the University of Ulster, Belfast, czerwiec 2010 oraz na „Material Meanings”, the Third Biannual Conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies na University of Kent w Canterbury, wrzesień 2012.

Poza tym „książka” pojawia się w tytułach takich konferencji jak: „Spaces of the Book. Materials and agents of the text/image creation (20th and 21st Centuries)”, Trinity College, Cambridge University, wrzesień 2013, konferencja komparatystów skandynawskich „The Book to Come”, Uniwersytet w Göteborgu, sierpień 2015, „The Book Object and its Text/ures: Hybridization, Transposition, Transmediation”, Labex Arts-H2H i EA 1569 wraz z Université Paris 8, Paryż, listopad 2015.

26. N. Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

27. Jessica Pressman *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, numer tematyczny pt. *BOOKISHNESS: The New Fate of Reading in the Digital Age*, nr 48, t. 4 2009, s. 465–482. Por. również *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, pod red. N. Katherine Hyles i Jessicki Pressman, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2013.

28. Glyn White, *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester University Press, Manchester 2005.

29. Lori Emerson, *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2014.

30. Termin „bookishness”, czyli „książkowość” został zaproponowany przez Jessickę Pressman w wyżej wspomnianym artykule. Warto dodać, że podobnej terminologii do opisu swojej twórczości używał dużo wcześniej Radosław Nowakowski, określającym siebie mianem „książkarza” czyli pisarza, składacza i drukarza swoich autorskich utworów, zanim zapoznał się z liberaturą. Zbieżność jego podejścia z naszym rozumieniem twórczości literackiej zaowocowała wspomnianą na wstępie Wystawą Książki Niekonwencjonalnej „Booksday” w 1999 roku oraz przemianowaniem jego autorskiego wydawnictwa „Ogon słońca” na „Liberatorium”. Por. także jego stronę [www.liberatorium.com](http://www.liberatorium.com).

Jak widać z powyższego, pobieżnego przeglądu Fajferowska propozycja teoretyczno-terminologiczna wpisała się dość wcześnie w zwrot materialny w światowych badaniach literackich postulowany przez tekstologów, a – paradoksalnie – rozwijany przez badaczy z kręgu e-literatury i archeologii mediów. Na gruncie polskim, częściowo przygotowanym przez uwagi Skwarczyńskiej czy Markiewicza, spotkała się z zainteresowaniem teoretyków. Od lat liberaturę badają Agnieszka Przybyszewska i Wojciech Kalaga; sięgają po nią również inni literaturoznawcy, w tym poloniści zagraniczni<sup>31</sup>. Przybyszewska jest autorką pierwszej pracy magisterskiej oraz doktorskiej poświęconej liberaturze<sup>32</sup>, licznych artykułów na ten temat i hasła w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*<sup>33</sup>. Definiuje w nim liberaturę jako „termin [...] obejmujący wszelkie rodzaje twórczości literackiej, w której funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone”<sup>34</sup>. W istocie, choć nie posługuje się tym terminem, opisuje tu liberaturę podobnie jak wcześniej Wojciech Kalaga, określając ją jako „hybrydyczny transgatunek”<sup>35</sup>. Odwołując się między innymi do wspomnianego na wstępie artykułu Fajfery, śląski uczony postrzega tytułowe przekreślenie nie tylko jako gest przekroczenia dawnych kategoryzacji w ramach gatunków literackich, ale i granic sztuk. Skutkuje to hybrydyzacją dzieł, co, jak wyjaśnia,

przejawia się zresztą nie tylko w ich statusie ontologicznym i obszarze taksonomii semiotycznych: angażują one heteronomiczne tworzywo, zderzają porządek temporalny z przestrzennym, linearność z symultanicznością, przypadek z koniecznością. Innymi słowy, tekst hybrydyczny to taki, do którego integralnie należą sensy wyłaniające się ze współdziałania semantyki języka i struktury tworzywa<sup>36</sup>.

---

31. Wymienić by tu można szereg referatów konferencyjnych i artykułów badaczy polskich: np. Łukasza Jerzyka, Zbigniewa Solskiego, Bogusławy Bodzioch-Bryły, Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, i zagranicznych: Emiliano Ranocchiego, Ariko Kato, czy Krisa van Heuckeldoma, w których liberatura pojawia się jako temat główny lub jeden z istotnych wątków. Warto tu też wspomnieć, że liberatura trafiła do podręcznika do języka polskiego dla gimnazjum w kl. III, autorstwa zespołu L. Adrabińska-Pacula, A. Hącia, J. Malczewska, J. Olech, *Po polsku. Literatura, język, komunikacja*, Wydawnictwa Szkolne PWN, Warszawa 2011.

32. Ta druga ukaże się w wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego pt. *Liberackość dzieła literackiego*.

33. Jej bogata bibliografia w tym zakresie jest dostępna jest na stronie www Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego.

34. Agnieszka Przybyszewska, *Liberatura/literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 521–526.

35. Wojciech Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, seria „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, IBL i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Warszawa 2010, s. 74–104.

36. Kalaga, *Tekst hybrydyczny...*, s. 78.

Idąc tym tropem w artykule zamieszczonym w niniejszym numerze Łukasz Matuszyk określa ją jako „gatunek twórczości artystycznej”, traktując szerzej niż gatunek wyłącznie literacki. Jednak w mającej się wkrótce ukazać książkowej wersji doktoratu Przybyszewska skłania się ku tezie, że tak rozumianą liberaturę należałoby raczej zastąpić pojęciem „liberackości”. Łódzka badaczka widzi ją raczej jako cechę czy zespół cech pojawiających się w utworach drukowanych, lecz poddanych wpływom nowych technologii cyfrowych, a zatem za rodzaj poetyki czy estetyki charakteryzującej utwory hybrydyczne o dominancie literackiej<sup>37</sup>. Z kolei zestawiając liberaturę z tekstami hybrydycznymi Kalagi, technotekstami Hayles oraz literaturą multimodalną Alison Gibbons, Grzegorz Maziarczyk, autor obszernego studium tekstowej materialności, pozostawia otwartym pytanie o gatunkowy status liberatury, traktując je wszystkie jako „quasi-gatunkowe etykiety”<sup>38</sup>.

Wydaje się, że klucz do rozstrzygnięcia tej kontrowersji może leżeć w rozumieniu kategorii *gatunku*. Jak stwierdza Michał Głowiński, „[g]atunek niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowanie jako odbiorcy literatury”<sup>39</sup>. Rozpoczynając lekturę, czytelnik dokonuje wstępnego rozpoznania, przypisując utwór do określonego gatunku<sup>40</sup>, a więc zakreśla pewien horyzont oczekiwań, w ramach którego ów utwór będzie odczytywał. Rozumienie tekstu zaczyna się więc wstępnego, roboczego sklasyfikowania tekstu, z jakim mamy do czynienia. W większości przypadków czynimy to jednak dość bezwiednie, nauczeni doświadczeniem „jak znaczą” różne typy utworów. Badając tę kategorię w ujęciu historycznym, Głowiński przedstawia następującą jego definicję:

[...] gatunek literacki utrwalony w danej kulturze jest pewną jednostką semantyczną, a w konsekwencji sugeruje czytelnikowi, jakich znaczeń może się spodziewać, gdy wchodzi w kontakt z określonym gatunkowo dziełem literackim. Znaczenia te ujmuje gatunek w dużym uogólnieniu, sygnalizuje zatem odbiorcy nie konkretne sensy danej wypowiedzi, ale – by tak powiedzieć – typ sensów, a więc każe mu zwracać uwagę na ogólne ukierunkowanie tej wypowiedzi, przez co – w ostatniej instancji – określa postawę czytelniczą<sup>41</sup>.

---

37. Por. jej artykuł zamieszczony w niniejszym numerze.

38. Grzegorz Maziarczyk, *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 34–48.

39. Michał Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 81.

40. Pisali o tym również Stefania Skwarczyńska, Michał Głowiński, Stanisław Balbus i szereg innych badaczy.

41. Głowiński, *Gatunek literacki...*, s. 82 (podkreślenia autora).

Nie mając świadomości istnienia liberatury jako odrębnego typu tekstu literackiego, czytelnicy stają przed wyzwaniem, trafiają bowiem na takie jego elementy, których się w nim nie spodziewają. Jeśli zignorują je lub odrzucają jako niepasujące do intuicyjnie przyjętej kategorii tekstu, niedostępne im będą pewne typy sensów. Jeśli jednak przyjmą postawę bardziej otwartą – włożą, jak to określiła Stamirowska w powyżej przywołanym cytacie – w czytanie uczciwy wysiłek i oddadzą sprawiedliwość autorowi, starając się zrozumieć, jak jego utwór jest skomponowany – ich rozumienie będzie pogłębione, pełniejsze i zapewne bardziej satysfakcjonujące. Taka postawa ma też wymiar bardziej praktyczny, gdy charakteryzuje wydawcę, badacza czy krytyka literackiego, o czym pisałam już gdzie indziej<sup>42</sup>.

Oczywiście, jak zauważa Głowiński, gatunek jako „jednostka semantyczna” stanowi równocześnie zespół „czynników i środków” umożliwiających pisarzom pewien określony sposób wypowiedzi. Jeśli zatem autor proponuje czytelnikom tekst skonstruowany-zapisany świadomie na swoich własnych, nowych warunkach, to po pierwsze, poszerza w ten sposób repertuar dostępnych stylów literackich (na co zwracali uwagę Malmgren czy Skwarczyńska i w co wpisuje się propozycja Przybyszewskiej). W przypadku liberatury takie poszerzenie zostało odnotowane przez autorki *Stylów współczesnej polszczyzny*, które wśród stylów artystycznych opisały też styl liberacki<sup>43</sup>. Po drugie, jak się wydaje, zapoczątkowuje to także – przynajmniej potencjalnie – jakiś nowy gatunek. Fakt, że Johnson zajmował się kwestiami terminologicznymi, że podkreślał „powieść jako formę” uprawianego przez siebie pisarstwa, że Stephane Mallarmé wprost sugerował w przedmowie do *Rzutu kośćmi*, iż „jakiś nowy Gatunek wprost się wyłania” z przestrzennego rozsunęcia tekstu, oraz artykuły Fajfera ujmujące liberaturę w kategoriach gatunkowych, świadczą o tym, że artyści ci byli świadomi, iż trzeba czytelnikom uzmysłowić, że oto mają do czynienia z innym typem wypowiedzi literackiej niż te, do których byli przyzwyczajeni i że właśnie odwołanie się do kategorii gatunku może im ten odbiór ułatwić.

Nie jest to wcale sytuacja nietypowa. W artykule o znamienym tytule „Zagłada gatunków” Stanisław Balbus podaje szereg przykładów, kiedy to pisarze (i to, jak podkreśla, nawet wysokich lotów) umieszczają sygnały o przynależności gatunkowej swoich utworów w formie podtytułów, na przykład *Martwe dusze*

---

42. Por. np. Katarzyna Bazarnik, *Popsuta przestrzeń*, w: „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2006, 17 [...], s. 4–7 oraz też *Joyce and Liberature*, seria *Litteraria Pragensia*, Uniwersytet Karola w Pradze, Wydział Filologiczny, Praga 2011.

43. Elżbieta Dąbrowska, *Styl liberacki – między liberaturą a medium elektronicznym – sztuka interaktywna*, w: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków 2013, s. 160–162.

Gogola to „poemat”, a *Nienasyce* i *Pożegnanie jesieni* Witkacy to powieści<sup>44</sup>. Są to niewątpliwie „ślady instrukcji autorskich” mające pomóc czytelnikom we właściwym odbiorze tych tekstów. Przy czym w wytworzonej w ten sposób *przestrzeni hermeneutycznej* mogą one wchodzić w skomplikowane relacje intertekstualne na zasadzie pastiszu, parodii czy echa tematycznego lub formalnego, jednak tylko pod warunkiem, że czytelnicy znają te kody. Świadczy to jego zdaniem o tym, że gatunki literackie bynajmniej nie uległy zagładzie, lecz zmieniły swą funkcję. Z zbiorów norm i dość sztywnych reguł, których przestrzeganie wyznaczało przynależność od określonej kategorii tekstów, przekształciły się w „pole odniesień genologicznych”, w którym funkcjonują jako repertuar konwencji historycznych stanowiących dialogiczny i twórczy punkt odniesienia dla tekstów literatury współczesnej<sup>45</sup>.

Takie rozumienie gatunku by można określić jako pragmatyczne czy funkcjonalne. Jest on o zgodne z dynamicznie rozwijającymi się badaniami językoznawczymi nad gatunkami użytkowymi<sup>46</sup>. Wypracowana przez Carolyn Miller, Johna Swales’a i Charlesa Bazermana koncepcja opisuje gatunek jako typ jednorodnych stylistycznie, retorycznie i funkcjonalnie tekstów powstały w efekcie powtarzalnych sytuacji komunikacyjnych<sup>47</sup>. Według tych badaczy gatunek należałoby rozumieć jako ramę dla „społecznie znaczącego działania intencjonalnego”, „miejsce konstruowania znaczenia”, które „nadaje kształt myślom i formie, w jakiej się komunikujemy” oraz jako rodzaj matrycy, pozwalającej nam zrozumieć to, co jeszcze nieznanne<sup>48</sup>. Do podobnego ujęcia gatunku zbliża się Wojciech Kalaga, kiedy stwierdza, że

[w] strukturę tradycyjnego, werbalnego tekstu literackiego wpisane są oczekiwania czytelnicze i towarzyszące mu strategie jego realizacji. To oczekiwanie ustrukturuwane jest logocentrycznym archetypem sensu jednorodnego (choć niekoniecznie jednoznacznego) wyłaniającego się w mikro- i makrowymiarze z linearności języka. [...] To właśnie ów ‘archetyp logocentryczny’ pozwalał narratologom od Proppa po strukturalistów

---

44. Stanisław Balbus, „Zagłada gatunków”, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 163.

45. Balbus, „Zagłada gatunków”, s. 165–166.

46. Por. *Genre and the new rhetoric*, red. Aviva Freedman i Peter Medway, Taylor & Francis, London 1994 (e-book 2005), także John M. Swales, *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, a z kręgu literaturoznawczego: Thomas O. Beebee *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994, oraz John Frow *Genre*, wyd. 2, Routledge, London–New York 2014.

47. Charles Bazerman, *Systems of genres and the enactment of social intentions*, w: *Genre and the New Rhetoric*, red. Aviva Freedman i Peter Medway, Taylor & Francis, London 1994 (e-book 2005), s. 69 (tłum. autorki).

48. Bazerman *Systems of genres...*, s. 75 i 82–83 (tłum. autorki).

francuskich na poszukiwanie genologicznych lub uniwersalnych wzorców narracyjnych (nawet jeśli czynili to tylko na przykładzie gatunków wysoce skodyfikowanych)<sup>49</sup>.

Termin „liberatura” ma więc działać na podobnej zasadzie: wskazywać na hermeneutyczną, ale i dosłowną, przestrzeń, w ramach której umiejscawia się hybrydyczny tekst literacki. Poprzez grę słowną nazwa ta sygnalizuje wizualność i materialność języka – „b” wpisane w literaturę zwraca uwagę na potencjalną znaczeniowość pojedynczego znaku, a odwołanie się do łacińskiej „liber” – semantyzację formy książki, na jej swoistą „mowę ciała”<sup>50</sup> i na obecność kodów niewerbalnych.

Kwestie te tematyzuje na przykład bardzo ciekawa mini-nowela amerykańskiego pisarza i filozofa Williama H. Gassa *Willie Master's Lonesome Wife*, którą zaliczyłabym do liberatury, a w której narratorka to równocześnie kobieta i książka, zachęcająco roztaczająca swe wdzięki przed czytelnikiem za pomocą typografii i fotografii. W *Oka-leczeniu*, z powodu którego ukuty został termin, jego rzucająca się w oczy forma ma również sprowokować pytanie o istotę tekstu literackiego, jego (nie)materialność, abstrakcyjność, bytowanie w sferze niedostępnej zmysłom. Bo też w tej jawnie eksponującej swą materialność książce kryje się tekst niewidzialny, który czytelnik może odkodować dopiero, gdy dostrzeże jego ślady i podejmie „światlistą nić” prowadzącą w głąb szkatułkowych tekstów emanacyjnych.

Warto podkreślić, że przedstawione powyżej rozumienie gatunku jako konceptualnej ramy zarówno dla pisarzy jak i odbiorców, zbieżne jest z jego opisem przedstawionym w monografii Johna Frowa. Australijski badacz wyróżnia trzy strukturalne wymiary gatunku: zespół cech formalnych, w tym wygląd zewnętrzny tekstu, tematykę, czyli zestaw powtarzających się toposów i związaną z nimi budowę świata przedstawionego, oraz „sytuację adresatywną”, czyli kontekst, w jakim odbywa się komunikacja. Ponadto istotnymi czynnikami są „struktura implikatywna”, czyli zakres wiedzy i presupozycji nadawcy i odbiorcy tekstu, a także wymiar retoryczny, związany z efektami, jakie tekst ma wywołać w czytelnikach<sup>51</sup>.

Jak dowodziłam, materialne i formalne cechy liberatury są na tyle charakterystyczne, że przekładają się na swoistą retorykę, której celem jest efekt zaskoczenia, zasugerowanie nastroju, zaangażowanie emocjonalne i intelektualne czytelników oraz wzmocnienie literackości przekazu<sup>52</sup>. Australijski badacz wyróżnia ponadto

---

49. Kalaga, *Tekst hybrydyczny...*, s. 94–95.

50. Po angielsku mówi się wręcz o „body of the book”, co w liberaturze można zrozumieć dosłownie.

51. Frow, *Genre*, s. 6–31.

52. Wyłania się tu wyraźna zbieżność z interpretacją liberatury przedstawioną przez Agnieszkę Przybyszewską w niniejszym numerze.



wymiar tematyczny jako nieodzowny składnik gatunku. Nie od rzeczy byłoby więc przyjrzeć się bliżej tematyce utworów liberackich, wydaje się bowiem, że pisarzy sięgających po tę poetykę istotnie interesują pewne konkretne treści. Poza autorefleksyjnością – kiedy tematem książki jest sam proces jej pisania – mamy często do czynienia z narracją czy opisem jakiegoś rodzaju traumy, kryzysu (psychicznego, poznawczego, egzystencjalnego, itp.) lub sytuacji egzystencjalnie granicznej. Tak jest w przypadku *Oka-leczenia*, będącego opowieścią o agonii i narodzinach, czy w *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona, gdzie autor zмага się z bolesnymi wspomnieniami o zmarłym na raka przyjacielu i o utraconej ukochanej. W *Podwójnej wygranej jak nic* Federmana pisarz-narrator szuka sposobu opisanego doświadczenia ocalałego z Holocaustu młodzieńca w obcej mu kulturowo i językowo Ameryce. Ewa Kowal, autorka pracy doktorskiej o nurcie powieści „11 września” dotyczącej tematyki ataku na World Trade Centre, zauważyła z kolei, że wiele z nich sięga po typograficzne środki wyrazu w tak specyficzny sposób, że dają się one zaklasyfikować właśnie jako liberatura. Najbardziej radykalnym przykładem jest *In the Shadow of No Towers* Arta Spiegelmana – ogromnego formatu komiks wydrukowany na grubej tekturze, który w zamierzeniu autora ma nawiązywać swą formą do monumentalnych bliźniaczych wież zniszczonych w ataku terrorystycznym, czy *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* Jonathana Safrana Foera<sup>53</sup>. Ten wymiar liberatury wymaga niewątpliwie dogłębniejszego zbadania, na które nie pozwalają ograniczone ramy tego artykułu.

Na koniec podsumuję korzyści z rozumienia liberatury jako gatunku. Proponując termin „liberatura”, chcieliśmy z jednej strony odnieść się do pytania „co to jest?” czyli zasygnalizować, że jest to utwór literacki, choć wykraczający poza ramy tradycyjnie rozumianej, odcieleśnionej literatury, z drugiej zaś strony podpowiedzieć, „jak to czytać”. Poprzez tę nazwę wskazujemy bowiem czytelnikom poszerzony horyzont oczekiwań, z jakim przyjdzie im się zmierzyć i proponujemy ową matrycę rozumienia, o której pisze Bazerman. Badacz ten podkreśla również, że

kiedy jakiś tekst można wyraźnie zidentyfikować jako należący do konkretnego gatunku, może on zyskać na sile spójnego oddziaływania, ponieważ od tego momentu zostaje przypisany do jakiegoś jednego rodzaju tekstów, reprezentujących określoną czynność czy działanie rozgrywające się w ramach danej społeczności<sup>54</sup>.

---

53. Ewa Kowal, *Chapter II. Form*, w: Ewa Kowal, *The „Image-Event” in the Early Post-9/11 Novel: Literary Representations of Terror After September 11, 2001*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 67–109.

54. „However, if the text is distinctly identifiable as of a single genre, it can gain a unified force, for it is now labelled as of a single kind instantiating a recognizable social action”. Bazerman, *Systems of Genres...*, s. 75.

Podkreślając zatem literackość liberackich tekstów, dajemy sygnał, że stanowią one wyraz kreatywnego działania w sferze sztuki słowa a zarazem wzmacniamy to działanie. Rozciągając zaś określenie na twórczość innych autorów, stosujących poetykę „liberacką”, podpowiadamy odbiorcom, w jaki sposób mogą je skuteczniej, bardziej efektywnie przeczytać.

Na ten „instruktażowy” aspekt liberatury zwraca szczególną uwagę Wojciech Kalaga, podkreślając, że rola czytelnika (czy odbiorcy) jest tutaj „zaprojektowana” w odmienny od tradycyjnego, bardziej aktywizujący i współuczestniczący sposób:

Wymagania lektury stawiane przez liberaturę kształtują nowy typ odbiorcy. [...] Pewnym wariantem i jednocześnie zaburzeniem tej struktury oczekiwań i strategii było wyodrębnienie dzieł otwartych (Umberto Eco) czy tekstów *scriptible* (Roland Barthes), wprowadzających opalizację, niepewność i grę w owe ustrukturuwane oczekiwania i programy zachowań. Jednak ani dzieło otwarte w rozumieniu Eco ani Barthesowski tekst *scriptible* nie negują tych wpisanych w tekst strategii odbioru – tworzą raczej spektrum paralelnych ścieżek i wyborów. Z pewnością jednak i dzieło otwarte i tekst *scriptible* stanowią jakościową zmianę w „programowaniu” doświadczenia odbiorcy: jego aktywna i twórcza partycypacja staje się niezbędną w procesie „produkcji sensów” i zostaje niejako wpisana w strukturę dzieła za pomocą odpowiednio skonstruowanych luk czy niedopowiedzeń.

Zwieńczeniem tej tendencji jest tekst liberacki, w którym wizualność gra równie istotną rolę jak semantyka języka. Tekst taki wymusza lekturę niesekwencyjną, nielinearną, wymusza (bardziej lub mniej świadome, bardziej lub mniej przypadkowe) decyzje wyboru. Czytelnik, chcąc nie chcąc, przejmując obszerny segment powinności autora, zaś sam autor abdykuje z pozycji twórcy absolutnego, ostatecznego autorytetu znaczenia i przyjmuje rolę „designera doświadczenia odbiorczego” (37)<sup>55</sup>, zaś jego pozycja zostaje „zdegradowana» do roli jednego z wielu współtwórców dzieła” (38)<sup>56</sup>. [...] Tak określona rola czytelnika wykracza już poza klasyczne rozróżnienie między czytelnikiem apollińskim i dionizyjskim; czytelnik tekstu liberackiego w większym lub mniejszym stopniu staje się czytelnikiem interaktywnym i aleatoryjnym<sup>57</sup>.

---

55. Treść przypisu znajdującego się w oryginale: „Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej; pomiędzy estetyzacją rzeczywistości a ontologizacją sztuki*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas, 1999, s. 95. Por. Roy Ascott: »The revolution in art which prompts these questions lies in the radically new role of the artist. Instead of creating, expressing, or transmitting content, he is now involved in designing contexts: contexts within which the observer or viewer can construct experience and meaning«. (»Rewolucja w sztuce, która prowokuje do tych pytań polega na zupełnie nowej roli artysty. Nie w tworzenie, wyrażanie czy przekazywanie treści jest on teraz zaangażowany, lecz w projektowanie kontekstów – kontekstów, w których obserwator czy widz może konstruować doświadczenie i znaczenie«). Roy Ascott, »From Appearance to Apparition: Communication and Culture in the Cybersphere«, *Leonard Electronic Almanac*, Vol. 1, No. 2. October 1993, tłum. K.B.”.

56. Treść przypisu znajdującego się w oryginale: „Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej*, s. 95.”

57. Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 17–18.

Uczony podkreśla też symultaniczność jako istotną cechę tekstów liberackich, dostrzegając ją zarówno na poziomie organizacji przestrzennej materiału językowo-wizualnego, jak i na poziomie bardziej abstrakcyjnym – jako zasadę ikonizacji diagramatycznej (wiążącej świat przedstawiony i jego *signifiant*). Uważa, że gwarantuje ona „integralność hybrydycznych składników dzieła” nawet w tych utworach, w których brak jest elementów czysto ikonizacyjnych. Wskazuje równocześnie, że współistnienie dwóch „porządków ontologicznych (intencjonalnego i materialno-wizualnego)” może skutkować „aporetycznością doświadczenia czytelniczego”. Jednak w liberaturze dostrzega raczej ich współdziałanie, w wyniku którego rodzi się nowe doświadczenie czytelnicze, „nieznane lekturze towarzyszącej tradycyjnemu tekstowi literackiemu”<sup>58</sup>.

Ich świadectwem są artykuły i eseje literaturoznawców i krytyków, którzy posługują się od lat tym pojęciem. Można więc chyba stwierdzić, że liberatura zakreśliła swój horyzont oczekiwań i zafunkcjonowała jako użyteczny termin gatunkowy. Jestem bowiem przekonana, że mieści się on w opisie powyżej zdefiniowanego gatunku. W takim ujęciu liberatura staje się narzędziem rozumienia, a nie kolejnym terminologicznym potworem, Hydrą spokrewnioną z trzygłowym Cerberem klasycznego podziału rodzajowego<sup>59</sup> — odstrasżającą niektórych czytelników, zaskoczonych jej niekonwencjonalnym kształtem.

---

58. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, s. 19.

59. Co ciekawe, szósty numer „Tekstów Drugich” z 1999 roku poświęcony w całości zagadnieniom genologicznym nosił podtytuł *Hybrydy i potwory*”.



# Korekta za pomocą literówki. Liberatura w kontekście rozważań genologicznych

## Genologiczna historia liberatury

Wystąpienie Zenona Fajfera z 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej”, w którym powołał on do życia kategorię liberatury, pozwoliło wpisać się artyście na stałe w pejzaż rozważań genologicznych polskiej humanistyki. Tekst Fajfera wzbudził kontrowersje i wypowiedzi polemiczne. W swoim artykule Zenon Fajfer użył pojęcia „liberatura” jako określenia na twórczość literacką, w której zarówno słowo, jak i jego przestrzenne, materialne, graficzne ukształtowanie są tak samo znaczeniowoczące:

Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?

Pisarz musi sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt poważne sprawy, aby beztrako powierzać je innym. Nie chodzi oczywiście o to, żeby był on zarazem drukarzem i intrologatorem. Jego obowiązkiem natomiast jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tekstem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej powinien te sprawy uwzględnić). Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię<sup>1</sup>.

---

1. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 25–26. Zdaniem twórcy właśnie taki typ pisarstwa prowadzi do odnowienia literatury. Cytowany powyżej fragment tekstu *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, opublikowany dwa lata później na łamach „FA-artu” *Aneks do Aneksu do Słownika terminów literackich* oraz komentarz *Liberum veto?* z 2005 roku zamieszczony w książce *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* (red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005), stanowią wypowiedzi programowe Zenona Fajfera.

Uznanie liberatury za „literaturę totalną”, w której autor zadbał nie tylko o poszczególne słowa, świat przedstawiony, bohaterów, lecz także o przestrzeń, w której te słowa się znajdują – „świat przedstawiający”, graficzne przedstawienie tekstu, doprowadziło Zenona Fajfera do przeformułowania kategorii książki. Wydaje się, że efektem tego rodzaju rozumowania jest postulat artysty, w którym Zenon Fajfer opowiada się za uznaniem liberatury za czwarty rodzaj literacki:

Moją ambicją była korekta w opisie całej dotychczasowej literatury: korekta dość przewrotna, bo zrobiona za pomocą literówki. Przy czym istotną nowością było nie tyle zwrócenie uwagi na pozawerbalną stronę utworu literackiego, na rolę pisma (robiono to już przede mną), lecz raczej stwierdzenie, iż owo zrośnięcie się słowa z materią i przestrzenią jest faktem na tyle doniosłym, że wymaga skorygowania kanonicznego trójpodziału rodzajów literackich i uznania liberatury za rodzaj czwarty<sup>2</sup>.

Czy można wskazać gatunki w postulowanym czwartym rodzaju literackim? Twórca kategorii liberatury zakłada całkowitą dowolność gatunkową tekstu w dziele liberackim, a zatem, na przykład, podmiot literacki może ujawniać się w dowolny sposób jako podmiot liryczny, narrator czy – tak jak w dramacie – może nie być nadrzędnego podmiotu w tego rodzaju dziele. Również styl utworu jest całkowicie dowolny. Istotne natomiast jest to, że integralną częścią świata przedstawionego jest również świat przedstawiający, czyli książka albo kartka (w przypadku krótszych utworów), układ typograficzny i budowa tomu<sup>3</sup>.

Z perspektywy niniejszego wywodu istotne jest, że, według Fajfera, liberatura ma charakter hybrydowy. Twórca liberatury uważa również, że owa hybrydyczność dzieł liberackich nie przeczy ich literackości. Wedle Fajfera liberatura to nadal literatura i literaturoznawcza perspektywa badawcza jest uzasadniona w odniesieniu do tego rodzaju dzieł. Jako argument potwierdzający słuszność swojej tezy artysta przywołuje przykład opery. Zdaniem twórcy liberatury dzieła operowe są nieczyste i hybrydowe, a mimo wszystko muzykolodzy się nimi zajmują.

Fajfer powołał nowy rodzaj literacki, ale jednocześnie z perspektywy czasu wydaje się dystansować do samej kategorii liberatury. Uzasadnienie dla tego sądu znajdujemy w artykule artysty z 2010 roku: *Liberatura – 496 słów podsumowania*. W tekście tym twórca podaje w wątpliwość wcześniejsze próby wyróżnienia czwartego rodzaju literackiego:

Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy. Może nie ubierałbym liberatury w jakieś „czwarte rodzaje”, bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów.

---

2. Odautorski komentarz do tekstu *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, w: *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 111.

3. Zenon Fajfer, *Liberum veto?* s. 111–112.

Gatunek? Nawet jeśli, to mam w pamięci wielce pouczającą historyjkę o afrykańskim słoniem, który z wierzchu przypomina kuzyna z Indii, ale genetycy orzekli, że znacznie mu bliżej do kuzynki myszy. Niewątpliwie, genetyka dodała życiu pikanterii.

A może raczej należałoby przyznać pocziwemu Benedetto Croce, który kwestionował wszelką tego typu gatunkowość? Może rzeczywiście istnieją wyłącznie konkretne dzieła, które są kosmosem samym w sobie? Jeśli się z tym zgodzimy, chętnie z liberatury zrezygnuję<sup>4</sup>.

Z powyższych rozważań artysty nietrudno wysnuć wnioski, że wypowiedzi Fajfera nie są osadzone w rodzimej czy nawet nierodzimiej tradycji genologicznej, artysta nie zgłębiał przez wiele lat tajników genologii, żeby ukuć pojęcie liberatury. Przeciwnie – kategoria liberatury wyrosła z doświadczeń twórczych i czytelniczych artysty. Potwierdzenie tych słów znajdujemy w wypowiedziach Katarzyny Bazarnik – matki liberatury – jak pisze Agnieszka Przybyszewska<sup>5</sup>. Wydaje się, że Katarzyna Bazarnik nadaje naukowego charakteru postulatami Zenona Fajfera. Jej zdaniem przemyślenia teoretyczne Fajfera są wtórne względem praktyki artystycznej. Szczególnie istotna jest w tym kontekście wspólna książka Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera *Oka-leczenie*:

Zaproponowana przez Fajfera rewizja klasycznego trójpodziału wynikała nie tyle z dogłębnych studiów teoretycznych, co związana była właśnie z jego praktyką twórczą, a szczególnie z naszą wspólną, powstającą w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku książką, którą zatytułowaliśmy *Oka-leczenie*. [...]

Nadając *Oka-leczeniu* niekonwencjonalny kształt, nie zastanawialiśmy się, jaka forma plastyczno-przestrzenna najlepiej odda nasz koncept, lecz jak powiązać ze sobą trzy odrębne teksty odnoszące się do trzech różnych wydarzeń połączonych ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie się determinujących. Ostatecznie doszliśmy do wniosku, że najbardziej adekwatnym rozwiązaniem będzie pokazanie tego poprzez konstrukcję książki. Umożliwia ona rozpoczęcie lektury od dowolnego tomu, podkreśla autonomię poszczególnych części, a zarazem – poprzez ów kształt – sugeruje kolistość narracji, symbolizującą nieprzerwany obrót koła wcieleń. A zatem inspiracja nasza była czysto literacka, a kwestie teoretyczne miały dla nas wówczas zupełnie drugorzędne znaczenie<sup>6</sup>.

Wystąpienie Fajfera z 1999 roku w kontekście słów Katarzyny Bazarnik nabiera charakteru wypowiedzi artysty, który podjął wyzwanie nadania nazwy zjawisku, które sam stworzył. Jeśli mowa o artystach określających swoją twórczość, nie można nie wspomnieć w tym miejscu o Radosławie Nowakowskim,

---

4. Zenon Fajfer, *Liberatura – 496 słów podsumowania*, w: *Liberatura czyli...*, s. 149.

5. Zob. Agnieszka Przybyszewska, *Dziesięć lat liberatury (Historia w dużym skrócie)*, w: *Liberatura czyli...*, s. 165.

6. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: *Liberatura czyli...*, s. 154–155.

który jako twórca książek artystycznych po 1999 roku sam zaczął zaliczać się do grona liberatów. Wcześniej nazywał swoją twórczość uksiążkowianiem świata, a obecnie nazywa ją liberaturą. Zaliczany jest również do grona teoretyków liberatury jako autor książki całkowicie poświęconej zagadnieniu liberatury *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*.

Sam autor odżegnuje się jednak od miana teoretyka liberatury: „Ten traktat nie jest i nie ma być teorią liberatury. Nie wiem czym on jest i czym miał i ma być”<sup>7</sup>. Oprócz analizy rozmaitych środków liberackiej ekspresji artystycznej Nowakowski zajmuje się w swoim traktacie zależnościami czasowymi między oraturą („omawianiem” świata), literaturą („opisywaniem” świata) oraz liberaturą (jego „uksiążkowieniem”). Należy jednak zgodzić się z opinią Agnieszki Przybyszewskiej, która uznaje, że Nowakowski właściwie nie szuka odpowiedzi na pytanie o związki i relacje między trzema wyróżnionymi przez niego etapami rozwoju literatury, tylko poetycko bawi się słowem<sup>8</sup>: „A co to jest RATURA? Ha! Żeby to ja wiedział [...] RATURA jest bardzo niezwykła. Wręcz niebywała. Zawiera się w oraturze, literaturze i liberaturze i jednocześnie zawiera w sobie oraturę, literaturę i liberaturę. To niemożliwe, ale tak właśnie jest i jest to kompletną bzdurą. Co ja mogę na to poradzić, że tak właśnie jest?”<sup>9</sup>. *Traktat* można uznać za zabawę słowną, która jednocześnie skłania do refleksji nad miejscem liberatury pośród innych gatunków i rodzajów literackich.

## Liberatura – ruch literacki, gatunek, projekt edytorski

Katarzyna Bazarnik, porządkując myśl Fajfera, podkreśla oczywiście fakt, że powstanie samego pojęcia „liberatura” wiąże się z *Oka-leczeniem*. Wedle badaczki, w sensie teoretycznym, pojęcie to odnosi się do utworów literackich, „w których autor mówi całym tomem”<sup>10</sup>. Tym samym, jak pisze, wykracza on poza tekst:

W książkach tego typu rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Materialny wolumin, dowolnego kształtu i konstrukcji, przestaje być neutralnym nośnikiem tekstu, stając się integralnym nośnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku<sup>11</sup>.

---

7. Radosław Nowakowski, *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, egzemplarz broszurowy numer czternaście, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2002, s. 107.

8. Przybyszewska, *Dziesięć lat liberatury (Historia w dużym skrócie)*, s. 167.

9. Nowakowski, *Traktat...*, s. 19.

10. Katarzyna Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 7.

11. Bazarnik, *Czas na liberaturę...*, s. 7.

Istotnym punktem rozważań teoretycznych współtwórczyni kategorii liberatury jest hipoteza, zgodnie z którą pojawienie się liberatury w momencie masowego przenoszenia tekstu na nośniki elektroniczne, tzw. remediacji sprawiło, że uznano formę książki za potencjalnie znaczący element dzieła literackiego. Według badaczki liberatura stanowi następny etap w rozwoju literatury w dobie sztuki abstrakcyjnej, która eksponuje materię i materialność tworzywa czy sztuki konceptualnej, angażującej odbiorcę do współtworzenia relacyjnego i procesualnego dzieła. W tym kontekście skoncentrowanie się na literaturze, która eksponuje swój „materialny fundament bytowy” w przeciwieństwie do literatury korzystającej z nośnika elektronicznego, ujawnia takie cechy książki, „które pozwalają opisać ją jako literacko znaczący element formy”<sup>12</sup>.

Zdaniem badaczki liberaturę można postrzegać z jednej strony jako nurt w literaturze, który wyodrębnił się jako reakcja na digitalizację tekstu i jego odcieleśnienie, a z drugiej strony jako etap w ewolucji form literackich. W tym kontekście *Arw Czyzcza* czy *Un coup de dès...* Mallarmégo należałoby zaliczyć do protoliberatury, która wywodziłaby się z nowoczesnej poezji w duchu Mallarmégo, dawnej literatury wizualnej oraz z modernistycznego projektu dzieła totalnego czy z rodzącego się wówczas zjawiska książki artystycznej.

Wydaje się, że tego rodzaju ujęcie liberatury, zgodnie z którym propozycja Fajfera i Bazarnik stanowi nurt literacki, jakiś etap w procesie historycznoliterackim nie jest kontrowersyjne. Pojawia się jednak pytanie o protoliberaturę<sup>13</sup>.

---

12. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 156.

13. Jeśli prześledzimy kolejność, w której wydawano książki z serii *Liberatura* w Korporacji Ha!art, łatwo dostrzeżemy, że serię wydawniczą rozpoczyna (*O*)*patrzenie* autorstwa Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera, następnie wydano *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Jako tom trzeci ukazał się *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku/Un coup de dés* Stéphane'a Mallarmégo. Następnie *Arw* Stanisława Czyzcza, *Nieszczęśni* B.S Johnsona, *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca. Tom 8 to dzieło Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera *Oka-leczenie*. Następny tom nie stanowi twórczości artystycznej, ponieważ jako tom 9 ukazała się książka zbiorowa *Perec instrukcja obsługi*, będąca zbiorem tekstów związanych z książką Pereca. Tom 10 i 11 to *dwadzieścia jeden liter/ten letters* Fajfera, a zatem ponownie mamy do czynienia z twórczością artystyczną. Następny tom znowu przynosi refleksję teoretyczną. Jako tom 12 ukazała się bowiem książka Fajfera *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Następnie wydano książkę Pawła Dunajko pozbawioną tytułu, *Prospekt emisyjny* Krzysztofa Bartnickiego, *Strażnik bierze swój grzebień* noblistki Herty Müller, *Podwójną wygraną jak nie* Raymonda Federmana, *Przełożoną w normie* B.S. Johnsona. Tom 18 stanowi natomiast owoc warsztatów liberatury poprowadzonych przez Katarzynę Bazarnik i Zenona Fajfera na uniwersytecie Mills College Oakland w Kalifornii w październiku 2011 roku. W książce tej mamy do czynienia z liberacką wariacją na temat sonetu. W tomie 19 ponownie mamy do czynienia ze zwrotem autorów w stronę tak zwanej protoliberatury, ponieważ jest to tłumaczenie *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a. Polski tytuł tego dzieła to *Finneganów tren*. W październiku 2013 roku ukazał się natomiast zbiór trzech utworów Roberta Szczerbowskiego *Robert Szczerbowski. Antologia*. Książka stanowi zbiór trzech utworów Szczerbowskiego: *Kom-*



Należy bowiem odróżnić liberaturę jako twórczość Katarzyny Bazarnik oraz Zenona Fajfera, co, jak wiemy, stanowiło punkt wyjścia wszystkich innych rozważań tych twórców. W tym sensie twórczość Bazarnik i Fajfera zdecydowanie można określić jako liberaturę w znaczeniu nurtu literackiego. Byłoby to klasyczne zapoczątkowanie nowego zjawiska artystycznego: powstało dzieło i manifest twórczy. Twórcy pojęcia nie zadowolili się jednak samą twórczością, co jest oczywiste, kiedy ma się w pamięci wystąpienia Fajfera związane z wyróżnieniem czwartego rodzaju literackiego. Nie wskazali również najzwyczajniej swoich inspiracji twórczych. Włączyli je w większy projekt liberacki, mianowicie uznali za liberaturę rozmaite dzieła eksperymentalne i nazwali je protoliberaturą.

Mamy tu do czynienia z kontrowersyjnym posunięciem, ponieważ Katarzyna Bazarnik oraz Zenon Fajfer zaliczają do liberatury (zdaje się, że nie tylko w znaczeniu nurtu literackiego, lecz także gatunku) dzieła mające swoją tradycję w historii kultury. Na stronie internetowej *Liberatura.pl* Bazarnik i Fajfer zamieścili historię liberatury. W rozdziale pierwszym piszą:

Nawet jeśli potraktujemy liberaturę jako gatunek czy nurt historycznie nowy, nie sposób zaprzeczyć, że utwory o walorach liberackich powstawały wcześniej, obojętnie czy nazwiemy je liberaturą czy protoliberaturą, czy – jeszcze bardziej elegancko – liberaturą *avant la lettre*. Najlepszym tego potwierdzeniem jest stale poszerzający się księgozbiór Czytelni Liberatury. Ta unikatowa placówka daje szansę zapoznania się z tytułami często niedostępnymi gdzie indziej lub dobrze znanymi, lecz niepostrzeganymi wcześniej w ten sposób, jak również z całkiem już obfitą literaturą krytyczną. O bogatej tradycji tego zjawiska świadczą też kolejne publikacje w ramach coraz dynamiczniej rozwijającej się liberackiej serii Ha!artu, konsekwentnie podważającej utrwalony wielowiekowy tradycją model traktowania dzieła literackiego jako bytu odcieleśnionego<sup>14</sup>.

O cechach liberackich dzieł sprzed 1999 roku twórcy kategorii piszą w rozdziale zatytułowanym *Rozdział minus pierwszy*, który został podzielony na podrozdziały:

do roku 1759: czyli od Trismegistosa do Tristrama

1759–1939: czyli od Tristrama do Finnegana

1909–1969: czyli od futuryzmu do książki artystycznej

1959–1759: czyli od postmodernizmu z powrotem do sternizmu

---

*pozycje, Księga żywota, Æ*, których forma jest na tyle znacząca, że ich wspólną oprawę stanowi teczka, pozwalająca ująć w jedno trzy odrębne dzieła. W przypadku ostatniego z trzech dzieł wydawcy zastosowali dosyć jeszcze nowoczesny zabieg przeniesienia odbiorcy w wirtualną przestrzeń elektronicznego hipertekstu, mianowicie do wersji papierowej została dołączona karta pocztowa z kodem QR.

14. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *historia liberatury*, <<http://www.liberatura.pl/rozdzial-pierwszy.html>> (dostęp 15.10.2013).

1963, 1961, 1962, 1969: czyli liberacka gra z przypadkiem  
1929–2009: czyli od Work in Progress do Kota w Worku

Już z samych tytułów podrozdziałów tekstu Bazarnik i Fajfera można wywnioskować, w jak rozległym kontekście historycznym umieszczają oni literaturę. Duet twórców i teoretyków literatury źródeł zjawiska upatruje już wśród najprymitywniejszych form książki<sup>15</sup>, jak napisy na ścianach egipskich grobowców i sarkofagów. Cechy literatury dostrzegają również w żydowskiej Torze, średniowiecznych ewangeliach, jak irlandzka *The Book of Kells*, poezji wizualnej (wierszach figuralnych i emblematycznych). Podkreślają istotną rolę *The Temple* George’a Herberta, której przestrzenna struktura może stanowić inspirację dla współczesnych liberatów. Wspominają również o innych inspiracjach, które miały wpływ na twórczość liberacką. Wymieniają tu *Tristrama Shandy* Laurence Sterne’a, który w swoim dziele prowadzi grę nie tylko z konwencją powieści, lecz także z fizycznym wyglądem książki np. zachęcając czytelnika do rysowania na poszczególnych stronach powieści. W tej grupie inspiracji znajdują się również William Blake i Stéphane Mallarmé, którzy w swoich dziełach integrowali obraz i słowo w taki sposób, że stanowiły one nierozdzielalną całość. Autorzy przywołują również Stanisława Wyspiańskiego i Brunona Schulza jako pisarzy, którzy ilustrowali swoje książki i projektowali ich okładki. Odwołują się również do futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu i poezji konkretnej. Innego rodzaju inspirację stanowią już utwory pisarzy spod znaku Oulipo, jak Georges’a Pereca *Życie instrukcja obsługi*, czy Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, które zostały zresztą wydane przez Fajfera i Bazarnik w serii „Liberatura” wydawnictwa Korporacja Ha!art. Wydaje się, że Fajfer i Bazarnik są gotowi uznać za literaturę każde dzieło, w którym istotną rolę odgrywa aspekt wizualny lub materialny. Dlatego za prekursorskie względem literatury uznają nawet książki dla dzieci.

Po ogłoszeniu manifestu literatury w 1999 roku powstają dzieła, o których mimo że realizują założenia literatury, nie mówi się z założenia, że są dziełami liberackimi. Do tego typu twórczości należą: *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego (2000), *La misteriosa fiamma Della Regina* Loana Umberto Eco (2004), czy tom wierszy Güntera Grassa *Letzte Tänze* (2003). Nieco wcześniej pojawiają się propozycje teoretyczne bliskie literaturze, ale nie wypływające z jej założeń, np. esej Butora *Le livre comme objet* (1963), *The Book as a Container of Consciousness* Gassa (1995), czy wstęp do tomu *Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?* B. S. Johnsona<sup>16</sup>.

15. Zob. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Krótką historia literatury*, w: *Liberatura czyli...*, s. 86.

16. Zob. Bazarnik, Fajfer, *Krótką historia...*, s. 90.

W kontekście powyższych rozważań można wyróżnić swego rodzaju liberackie myślenie na przestrzeni dziejów. Wydaje się, że według twórców kategorii liberatury mamy do czynienia ze swego rodzaju „liberackim duchem czasu”, który co jakiś czas objawia się w świecie literatury za pomocą dzieła liberackiego będącego specyficznym zespoleniem słowa i materialności tekstu.

Widzimy zatem, że o liberaturze można myśleć w rozmaity sposób: jako o nurcie literackim ze skomplikowaną tradycją, nazwaną przez twórców protoliberaturą. Z drugiej strony mamy twórczość Fajfera i Bazarnik, od których ten ruch literacki bierze swój początek. Jednocześnie liberatura to również wspomniana w niniejszym wywodzie seria wydawnicza, projekt edytorski, a także czytelnia literatury w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie. Jednocześnie pozostaje jeszcze kwestia liberatury jako kategorii genologicznej, co jest kluczowym zagadnieniem dla niniejszego wyvodu.

### Liberatura, jako *genre*

Zdaniem Katarzyny Bazarnik liberatura jest gatunkiem literackim, który wyłonił się na pewnym etapie procesu historycznoliterackiego jako efekt włączania elementów innych sztuk w obręb dzieła, co sprawiło, że przestrzeń książki i jej forma również stały się istotne<sup>17</sup>. Badaczka doprecyzowuje również, w jaki sposób rozumie pojęcie gatunku literackiego. Katarzyna Bazarnik uważa, że liberaturę adekwatnie można opisać za pomocą anglosaskiej kategorii *genre*<sup>18</sup>. Słowo to zwykle tłumaczy się na język polski jako gatunek, choć nie ma on o znaczenia takiego jak w języku polskim, czyli gatunek rozumiany jako jeden z podtypów liryki, epiki bądź dramatu. Za *genre* można uznać zarówno sonet, powieść, jak i dramat. W tym sensie liberatura mogłaby stanowić jeszcze jeden gatunek, który wyodrębnił się z piśmiennictwa w procesie historycznoliterackim.

Czy można wskazać cechy liberatury jako gatunku? Współtwórczyni kategorii liberatury wymienia pewien zespół cech, które jej zdaniem wyróżniają liberaturę spośród innych gatunków literackich, do czego jeszcze wrócę w niniejszym artykule. Na uwagę zasługuje jednak również problem czystości gatunkowej liberatury. Katarzyna Bazarnik opisuje ten problem, posługując się „teorią prototypów”, którą to teorię wykorzystują w swoim artykule *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspective* Dirk de Geest i Hendrik Van Gorp. Gatunek w kontekście tej teorii stanowi swego rodzaju zbiór elementów, które są bardziej lub mniej zbliżone do idealnego wzorca. Za prototyp w przypadku liberatury z pewnością należy uznać *Oka-leczenie*, ponieważ to ta książka jest najbardziej

---

17. Zob. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 157.

18. Zob. Bazarnik, *Liberatura...*, s. 157.

reprezentatywna dla całego gatunku. Wszystkie inne książki zaliczane do dzieł liberackich należałoby odnosić do dzieła prototypowego. W tym sensie liberatura jako gatunek miałaby charakter gradacyjny, jak pisze o tym Katarzyna Bazarnik<sup>19</sup>. Niektóre dzieła plasowałaby się blisko centrum, inne znalazłyby się na obrzeżach systemu liberatury. Jak jednak rozpoznać dzieła będące na granicy, czy poza systemem? Która z cech byłaby decydująca i dzieła posiadające tę cechę zaliczałyby się do liberatury? Pytania, które stawiam, są w istocie pytaniami dotyczącymi granicy między liberaturą i nie-liberaturą.

Być może pomocna w tym kontekście może okazać się teoria semiosfery Jurija Łotmana. Według badacza semiosfera stanowi swego rodzaju kontinuum, które charakteryzuje się swoistą organizacją<sup>20</sup>. Polega ona przede wszystkim na tym, że w obrębie semiosfery możemy wyróżnić jej centrum i peryferie. Skoro mamy do czynienia z peryferiami, musi występować w tym systemie także granica. Semiosfera oddzielona jest od rzeczywistości pozasemiotycznej za pomocą granicy, która stanowi:

[s]woisty filtr, urządzenie selektywnie przepuszczające teksty z innych obszarów kulturowych oraz nie-teksty. [...] pełni ona funkcję wąskiego gardła, przez które muszą się precyzyzować komunikaty z zewnątrz, by stać się faktem danej semiosfery<sup>21</sup>.

Wewnątrz semiosfery nie panuje ustalony porządek czy zasada:

[...] hierarchia języków i tekstów jest stale naruszana: zderzają się one ze sobą, jak gdyby znajdowały się na jednym poziomie. Teksty są zanurzane w nieadekwatnych językach, zaś deszyfrujące je kody mogą być nieobecne. Wyobraźmy sobie salę w muzeum, gdzie w różnych gablotach umieszczono eksponaty pochodzące z różnych wieków, napisy w znanych i nieznanych językach, instrukcje deszyfracji, ułożony przez metodyków objaśniający tekst do wystawy, schematy tras wycieczek i regulamin dla zwiedzających. Jeśli ulokujemy tu jeszcze samych zwiedzających z ich semiotycznym światem, to otrzymamy coś, co będzie przypominać obraz semiosfery<sup>22</sup>.

Rozmaitość elementów, które znajdują się w obrębie semiosfery, świadczy o jej niejednorodności. Na peryferiach semiosfera jest zorganizowana w mniejszym stopniu. Występują tam elastyczniejsze konstrukcje, dzięki którym w obrębie semiosfery zachodzą zmiany. Peryferie stanowią bowiem źródło wszelkich dynamicznych procesów w jej granicach. Poza tym semiosfera rozwija się z różną

---

19. Bazarnik, *Liberatura...*, s. 159.

20. Jurij Łotman, *O semiosferze*, „Trudy po znakovym sistemam XVII”, (1984), s. 7.

21. Bogusław Żyłko, *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, „Przegląd humanistyczny”, nr 4 (1998), s. 15.

22. Łotman, *O semiosferze*, s. 12.

prędkością na różnych poziomach. Szybciej zmiany zachodzą na peryferiach niż w okolicy ustrukturyzowanego jądra, odznaczającego się własną gramatyką i metaopisem. Nie można mówić o synchroniczności rozwoju procesów zachodzących w semiosferze (ponieważ różne języki rozwijają się z odmienną prędkością, języki naturalne rozwijają się wolniej niż inne zjawiska kultury)<sup>23</sup>.

Interesujące jest, że Łotman uznaje dialog za sposób istnienia semiosfery. W ów dialog wchodzi rozmaite jej elementy: od półkul mózgowych pojedynczych osób po kontakty międzykulturowe. Wynika z tego, że w obrębie semiosfery można wyróżnić poziomy: od semiosfer poszczególnych osób po semiosferę świata – „globalnej wioski, która nieustannie rozszerzając się w ciągu wieków, nabrała całościowego charakteru, obejmując i sygnały sztucznych satelitów, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek wszystkich elementów przestrzeni semiotycznej to nie metafora, lecz rzeczywistość”<sup>24</sup>.

Jeżeli wyobrazimy sobie liberaturę w semiosferze, *Oka-leczenie* należałoby umieścić w centrum tego elementu semiosfery jako początek liberatury i prototyp w sensie gatunkowym. Inne utwory, które powstały później, będą tworzyły łańcuchy poświadczające powstanie nurtu literackiego. W tym eksperymencie myślowym powinniśmy również uwzględnić liberaturę jako projekt edytorski oraz czytelnik. Również te procesy będą zachodziły wewnątrz semiosfery i utworzą swoje łańcuchy krzyżujące się z innymi i sobą nawzajem. Wątpliwości pojawiają się, kiedy pomyślimy o rozdziale minus pierwszym w historii liberatury. W jakich konfiguracjach w liberackich łańcuchach semiosfery mogłyby znajdować się dzieła protoliberackie? Pochodzą one z rozmaitych okresów w dziejach kultury, więc przede wszystkim muszą być uwikłane w łańcuchy o historycznoliterackich proveniencjach również w sensie gatunkowym. Z pewnością tego rodzaju dzieła znalazłyby się również w łańcuchach semiosfery powiązanych z liberaturą, oczywiście na peryferiach.

Czy możliwe jest dokładne określenie, ile cech liberackich mają poszczególne dzieła? Czy może być tak, że niektóre z nich znajdują się w zbiorze liberatury, by za jakiś czas znaleźć się poza jej granicami? I odwrotnie – niektóre dzieła niezaliczane do liberatury w pewnej chwili znajdują się w jej obrębie? Budzący wątpliwości jest również status dzieł powstałych po ogłoszeniu manifestu Fajfiera, jak *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego, które to dzieła nie przynależą do dzieł liberackich, ponieważ nie taka jest intencja twórcy, ale są zaliczane do liberatury przez twórców tej kategorii.

Z pewnością pytanie o liberaturę jako gatunek pociąga za sobą refleksję nad adekwatnością podziałów genologicznych. Z jednej strony mamy postawę

---

23. Zob. Żyłko, *Uwagi o Lotmanowskiej koncepcji kultury*, s. 16.

24. Łotman, *O semiosferze*, s. 16–17.

Croceańską, zgodnie z którą żadne dzieło sztuki nie powinno być ujmowane w kategorii genologiczne. Warto przypomnieć, że w jednej z cytowanych przeze mnie wypowiedzi Fajfera, twórca kategorii liberatury uznał, że ostatecznie mógłby zaakceptować postawę Croceańską i nie wdawać się w spory genologiczne. Na drugim krańcu wachlarza propozycji genologicznych uplasowałaby się kategoria gatunku jako bytu przypominającego Platońskie idee. Poszczególne dzieła lepiej lub gorzej przypominałyby te idealne. Niewielu jednak znajdziemy wyznawców tak skrajnych postaw i raczej większość twórców i badaczy opowiada się za uznaniem gatunku jako kategorii ukształtowanej historycznie. Wydaje się, że również Katarzyna Bazarnik reprezentuje tego rodzaju stanowisko.

Można też uznać, że współautorka *Oka-leczenia* opowiada się za Wittgensteinowską teorią podobieństw rodzinnych, kiedy przywołuje anglosaską kategorię *genre* jako zbioru rozmytego. Do jednej kategorii należą zjawiska, które sąsiadując ze sobą, mają cechy wspólne, i te, pozostające w odległości od siebie i nie mające istotnych cech wspólnych<sup>25</sup>. W takim ujęciu poszczególne dzieła nie mają jednej istotnej cechy wspólnej, która łączyłaby wszystkie elementy zbioru. Dlatego do zbioru liberatury Bazarnik i Fajfer mogą zaliczyć tak odmienne dzieła, jak *Cent mille milliards de poèmes* Queneau i *Antologia Szczerbowski*.

Katarzyna Bazarnik wyróżnia następujące cechy liberatury:

1. Użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu
2. Przestrzenna organizacja tekstu
3. Ikoniczność
4. Autorefleksyjność czy metatekstualność
5. Hybrydyczność czy polimedialność
6. Interaktywność i ergodyczność
7. Materialność
8. Specyfika medium

Wydaje się, że zestaw powyższych cech nie jest charakterystyczny tylko i wyłącznie dla liberatury, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę również rozdział minus pierwszy w jej historii. Typograficznych i niewerbalnych środków przekazu używa się również w poezji wizualnej, przestrzenna organizacja tekstu bywa istotna nawet w tradycyjnej poezji, ikoniczność jest również istotna choćby w przypadku ilustracji w książkach (*casus* Schulza). Autorefleksyjność i metatekstualność należą do sztandarowych cech wyróżniających utwory postmodernistyczne. Interaktywność i ergodyczność natomiast dotyczą wielu przedsięwzięć w sztuce

---

25. Wojciech Kalaga, *Genologia nomadyczna – gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” CIII z. 4, (2012), s. 176.

współczesnej, a z pewnością cecha ta jest nieodłącznym elementem tak zwanej literatury nowomiedialnej.

Wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu, które uniemożliwia stworzenie przekładu intermedialnego dzieła z pewnością nie jest charakterystyczne tylko dla liberatury. W kontekście teorii formatywności Luigiego Pareysona każde dzieło jest formowane w adekwatnym dla niego medium. Istotne jest, żeby artysta skoncentrował się na tworzeniu formy, a nie na formowaniu myśli, działań, cnót, cech charakteru czy przedmiotów przeznaczonych do jakiegoś określonego celu. Koncentracji na tworzeniu formy sprzyja znalezienie odpowiedniej materii do formowania. W przeciwnym razie czysta formatywność mogłaby okazać się abstrakcją nie osadzoną w materii i pozbawioną „ciała”. Raz uformowana materia jako czysta forma gwarantuje dziełu sztuki autonomię.

Mamy tu podwójną trudność. Po pierwsze cechy liberatury nie muszą dotyczyć tylko dzieł liberackich, a po drugie – poszczególne dzieła liberackie nie muszą również odznaczać się wszystkimi cechami przypisywanymi liberaturze. Poszczególne przedsięwzięcia liberackie mogą zatem znacznie różnić się od siebie, a nawet nie mieć cech wspólnych. Możemy sobie bowiem wyobrazić dzieło, które spośród wymienionych cech liberatury, będzie odznaczało się interaktywnością i takie, które jedynie prowadzi grę z odbiorcą za pomocą swojej przestrzenności. Obydwa te dzieła będziemy mogli zaliczyć do liberatury.

Niezwykle trudno jest określić, które dzieła będące na granicy literatury i sztuk wizualnych nie mogłyby przynależeć do semiosfery liberatury. Cechy dzieła liberackiego wymieniane przez twórców tego pojęcia nie ukazują odbiorcy, czym właściwie różni się liberatura od książki artystycznej czy poezji konkretnej (ostatecznie jedno i drugie zalicza się do protoliberatury). Gdybyśmy chcieli uporządkować dzieła liberackie od tych noszących najwięcej znamion liberatury po te dzieła, które mają najmniej cech liberackich, zaczęlibyśmy od centrum, w którym uplasowałyby się książki Fajfera i Bazarnik. Na peryferiach znalazłaby się protoliberatura, która byłaby na granicy, ponieważ wchodziłaby w relacje z różnymi innymi łańcuchami w semiosferze. Wydaje się, że niemożliwe jest precyzyjne wskazanie, które z dzieł liberackich plasowałyby się bliżej jądra, a które znajdowałyby się na granicy semiosfery. Twórcy liberatury nie podają wielu cech, które należałoby uznać za wyróżniające liberaturę, jak fakt, że dzieła liberackie to literatura, być może eksperymentalna, ale nadal literatura, którą tworzy jeden autor, formujący to dzieło jako całość. Być może niepotrzebne są tu odniesienia do Schulza, którego działalność polegała na ilustrowaniu swoich tekstów. Wydaje się, że są to zupełnie inne zabiegi twórcze. Nieco inne cele przyświecały również konkretystom, postmodernistom, twórcy *Cent mille milliards de poèmes* etc.

Gdybyśmy na moment wzięli w nawias kategorię protoliberatury i ogrom dzieł, które kryją się za tą kategorią, liberatura jawiłaby się odbiorcy jako nurt w literaturze czy nawet gatunek, zapoczątkowany w 1999 roku przez wystąpienie Zenona Fajfera na łamach *Dekady Literackiej*. Wówczas w tle pozostawałaby liberatura jako projekt edytorski, czytelnia liberatury oraz wszelkiego rodzaju inspiracje pochodzące z rozmaitych okresów w dziejach kultury. Gdybyśmy tak ujęli tę kwestię, dzieła zaliczane do protoliberatury pozostałyby w sferze inspiracji i nie stanowiłyby wyzwania myślowego. Wydaje się, że stopniowalność liberatury jest zagadnieniem interesującym, nie wnosi jednak wiele w rozważania nad liberaturą jako kategorią genologiczną. Uważam, że próba określenia, które dzieło protoliberackie jest bardziej liberackie niż inne nie przynosi wymiernych efektów i jest bezcelowa. Dzieła inspirujące twórcę nie mogą zostać uznane za element nowej praktyki gatunkowej, nawet jeśli twórcy nowej kategorii wykorzystują wcześniejsze założenia twórcze innych artystów.

Interesujący wydaje się w kontekście powyższych rozważań wynik ankiety, którą magazyn *ha!art* przeprowadził z Grzegorzem Gazdą, Sarą Bodman, Jackiem Rapakiem, Dorotą Korwin-Piotrowską, Anną Łebkowską, Wojciechem Kalagą, Adamem Poprawą. Pytanie piąte w ankiecie brzmiało: „Czy postrzegają Państwo liberaturę w kategoriach nowego gatunku literackiego?”. Z siedmiorga uczestników ankiety zaledwie dwie osoby przystały na to, że liberaturę można uznać za gatunek literacki (Sara Brodman, Anna Łebkowska). Bardzo interesująca wydaje się wypowiedź prof. Gazdy:

To ani nowy rodzaj literacki (jak chcą niektórzy) ani gatunek literacki. Nazbyt wielka różnorodność rozmaitych egzemplifikacji (także wykorzystujących nowe media, np. Internet) nie pozwala na specyfikację i ustalenia genologiczne. To nowy typ materialności literatury, która wyzwala się z tradycyjnej kultury książki. To swoista nowa poetyka – zespoły chwytów i eksperymentów generujących „utwory”, „dzieła”, „twory” kreowane ponad genologicznymi paradygmatami i rodzajowo-gatunkowymi granicami<sup>26</sup>.

Inni badacze określają liberaturę jako zjawisko transhistoryczne, zjawisko ponadrodzajowe i ponadgatunkowe, bardziej semiotyczne niż tylko literackie. Wojciech Kalaga natomiast uznaje liberaturę za trans-gatunek przy założeniu, że zgadzamy się na konwencjonalne ujęcie gatunku. Liberatura trawersuje, wedle Kalagi, istniejące gatunki. Zresztą ankieta *ha!artu* nie jest jedyną wypowiedzią badacza, w której podkreślał trans-gatunkowość liberatury<sup>27</sup>. Kalaga łączy trans-

---

26. Grzegorz Gazda, *Ankieta. Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?*, „Ha!art. Postydyscyplinarny magazyn o nowej kulturze”, nr 30 (2010), s. 15.

27. Można tu wymienić przynajmniej dwa teksty, w których Wojciech Kalaga porusza problem trans-gatunkowości liberatury. Pierwszym z nich jest *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*



-gatunkowość liberatury z hybrydycznością. Zdaniem badacza współdziałanie przestrzeni stronicy, litery i ikony jest znane w kulturze od starożytności. Podkreśla, że hybrydyczność liberatury nie jest efektem działalności którejkolwiek z ostatnich awangard. Kalaga odwołuje się do początków poezji wizualnej sięgających III wieku p.n.e: twórczości Simiasza z Rodos oraz Teokryta, rozkwitu poezji wizualnej w Polsce od XVI do XVIII wieku, dwudziestowiecznych wysiłków zgłębienia możliwości wizualno-semantycznych znaku językowego<sup>28</sup>. Używa pojęcia hybrydyczności, żeby podkreślić grę materialności i sensu, heterogenicznego tworzywa, zderzenia porządku temporalnego z przestrzennym, linearności z simultanicznością.

### Hybrydyczność dzieła liberackiego

Podobnie jak Kalaga uznają poszczególne dzieła liberackie za hybrydy. Nie uznają jednak hybryd tylko za teksty hybrydyczne, które składają się z kilku nośników sensu i w których dochodzi do integracji znaku werbalnego i wizualnego. Dzieła hybrydyczne stanowią, moim zdaniem, wyraz kultury współczesnej, w której bardzo często mamy do czynienia z procesami hybrydyzacji. W języku sztuki kategoria „hybrydy”, „hybrydyczności”, „hybrydyzacji” jest przede wszystkim związana z dziełami, w których wykorzystane są nowe technologie i nowe media: „Technologie numerique favorise d’une estétique de l’hybridation”<sup>29</sup>. Można powiedzieć, że sztuka współczesna, w której istotną rolę odgrywają takie formy jak instalacja czy performance tworzy model hybrydyczny (*modele hybride, discipline hybride*). Poza tym nie da się wyróżnić jednego modelu hybrydyzacji, opisać, na czym proces hybrydyzacji dokładnie polega, ponieważ rozmaite procesy można określić tym mianem. Przede wszystkim niejasne jest, czy hybryda jako forma jest z punktu widzenia estetyki jeszcze dziełem sztuki, zjawiskiem artystycznym, czy innym tworem kulturowym. Czy można powiedzieć, że hybrydy powstają wówczas, gdy pojawiają się nowe formy w sztuce? Wówczas należałoby uznać, że romantyczna synteza sztuk, nieoczekiwane zestawienie różnych form to również hybryda. Podobnie byłoby z wieloma dziełami nawiązującymi jednocześnie na przykład do surrealizmu i abstrakcjonizmu. Należałoby się

---

zamieszczony w tomie *Liberatura czyli literatura totalna* oraz *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego* zamieszczony w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010.

28. Zob. Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.

29. Por. Emmanuel Molinet, *L’hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques* “e-portique. Revue de philosophie et de sciences humaines”, 2 *Varia* (22 Dec 2006), <<http://leportique.revues.org/index851.html>>.

zastanowić, czy można uznać za hybrydy dzieła z minionych epok, czy pojęcie to w języku sztuki powinno pozostać zarezerwowane dla dzieł najnowszych. Warto podkreślić, że interdyscyplinarność, czy jak zapewne sugerowałby Welsch, transdyscyplinarność wiąże się z powstaniem nowych technologii, multimediów czy rzeczywistości wirtualnej. W takim przypadku hybrydy można by uznać za formę ekspresji kulturowej w dobie globalizacji, formę, która wyraża różne ujęcia i znaczenia, przekracza granice gatunkowe, rodzajowe i łączy rozmaite sztuki. Tak rozumiana hybryda mogłaby zostać uznana za formę kultury, nie tylko za kategorię adekwatnie opisującą sztukę współczesną.

Istotne jest to, że w dziele tego typu dochodzi do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej i treściowej. Idąc tropem myśli Luigiego Pareysona, należałoby uznać, że dzieło stanowi jedność, jest formowane jako organiczna całość. Ważną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną.

Kategoria dzieła hybrydycznego wskazuje na jednostkowy charakter poszczególnych dzieł. Niepokojąca poznawczo jest jej heterogeniczność, złożenie z rozmaitych elementów, które same w sobie nie zaskakują, a w zestawieniu ze sobą tworzą istotę, która jest dziwna i niepokojąca. Pojęcie dzieła hybrydycznego, podobnie jak intermedia Higginsa, umożliwia uporządkowanie dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych bez przesądzenia, czy dane dzieło należy do uniwersum dzieł literackich czy dzieł sztuki. Dzięki temu pojęciu z całej gamy przykładów sztuki i nie-sztuki, literatury i nie-literatury możemy wyodrębnić dzieła, w których tekst i obraz zostały zintegrowane w taki sposób, że z tego procesu artystycznego powstała nowa jakość estetyczna. W przypadku tych dzieł słowo nie stanowi ozdoby dla obrazu ani obraz nie stanowi ornamentu urozmaicającego wygląd tekstu. Pojęcie intermediów ukazuje, jakie relacje zachodzą pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki w poszczególnych nurtach artystycznych. Dzięki kategorii dzieła hybrydycznego możliwe jest ukazanie, że dzieło z pogranicza literatury i sztuk wizualnych stanowi swego rodzaju organiczną całość, jak mityczna hybryda, w której jednak możemy wskazać, że jeden człon pochodzi z jednej dziedziny sztuki, drugi – z innej dziedziny sztuki, i jednocześnie możemy szukać narzędzi, dzięki którym możliwy byłby opis poszczególnych hybryd. Jednocześnie jednak jest mniejsze ryzyko, że któryś z języków zostanie bardziej dowartościowany. Pojęcie hybrydy podkreśla, że w przypadku poezji konkretnej, książki artystycznej, literatury, dzieł nowomediálních mamy do czynienia ze szczególną formą, bytem, w przypadku którego wymiar substancjalny jest bardzo istotny, z założenia jest efemeryczny i często jednorazowy, a relacje zachodzące wewnątrz tego bytu niełatwo jest uchwycić i przeanalizować.

Liberatura byłaby również tego typu tworem, w obrębie którego powstają dzieła trudne do zaklasyfikowania, jak *Oka-leczenie* czy *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Są to dzieła jednostkowe, które wydawane są seryjnie, opatruje się je numerem ISBN, ale w pewien sposób uniemożliwiają innym artystom powtórzenie podobnego dzieła. Wydaje się, że hybrydy są dziełami, których strategia twórcza polega na „unipodobnieniu” się do innych dzieł i zarazem wykluczeniu multiplikacji czy reprodukcji, choć to niezwykle utopijne założenie. Hybrydy wydają się być poza prawem gatunkowym, nie naśladują i nie chcą być naśladowane. Jako odbiorcy nie mamy również scenariusza lektury czy odbioru hybrydy, to dzieło jakby opatrzone ryzykiem błędu i przez to wartościowe. Jeśli hybryda może zostać ujęta w ramy gatunkowe, to chyba tylko w taki sposób, w jaki Ferdinand de Saussure stworzył system języka, w którym nie ma żadnych pozytywnych pojęć, nie ma nic, jak tylko różnice. Podobnie liberatura jako dzieło hybrydyczne nie byłaby niczym innym, jak systemem różnic.



## Liberackie ciało i jego *Oka-leczenie*

*[N]iektóre książki same chcą Być. Ciałem do czytania. Dziełem literackim nie mniej cielesnym od dłoni, która przewraca kartki. [...] Do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem<sup>1</sup>.*

Zenon Fajfer

W 1999 r. Zenon Fajfer opublikował na łamach „Dekady Literackiej” dający do myślenia artykuł *Liberatura*. Aneks do słownika terminów literackich, dotyczący m.in. kwestii „ciała” jako istotnej – czy wręcz konstytutywnej – części dzieła literackiego. Autorowi nie chodziło jednak wówczas o (proto)typowy utwór literacki, czyli taki, w którym główną rolę gra tekst, a pozostałe elementy dzieła, w ostatecznym rozrachunku, okazują się wobec tekstu właściwie nieistotne. W owym szkicu bowiem dostrzeżona i nazwana została liberatura – „[z]jawisko, w którym słowo styka się z materią [...]”<sup>2</sup>. Stanowi ona innowacyjny, choć nawet końcem ubiegłego stulecia niezupełnie nowy, gatunek twórczości artystycznej, obecnie określane również mianem „literatury totalnej”<sup>3</sup>, który łączy literaturę z szeroko pojmowaną sztuką. Według Fajfera liberatura powinna być totalna, bowiem ów podkrakowski twórca przeciwstawiał się – również w swym manifestacyjnym artykule – znanej powszechnie, szkolnej idei literatury, uważając ją za rodzaj twórczości zbyt skoncentrowany na samym tekście, ograniczony i nadmiernie ujednolicony panującymi od kilku wieków zasadami edytorskimi. Dlatego twierdził, że „u podłoża obecnego kryzysu w literaturze leży zawężenie jej problematyki tylko do sfery tekstu (z pominięciem zagadnienia fizycznego kształtu i budowy książki), a w obrębie samego już tekstu tylko do jego warstwy

1. Zenon Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art Kraków 2010, s. 81.

2. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Krótką historią liberatury*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 92.

3. Tak nazywa ją już sam Fajfer. Zob. Zenon Fajfer, *tyryka, epika, dramat, liberatura*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 43.

brzmieniowej i znaczeniowej. Przy takim postrzeganiu utworu literackiego [...] trudno po Joysie wymyślić coś nowego”<sup>4</sup>. Liberatura natomiast to twórczość, w której – jak podkreśla Agnieszka Przybyszewska – na podobnym poziomie znajdują się funkcje słowa, jego kształt i znaczenie owego kształtu, a kategorię kluczową stanowi „książka, która w rozumieniu twórców literatury totalnej nie jest wyłącznie neutralnym pojemnikiem na słowa czy tekst, lecz integralną częścią dzieła”<sup>5</sup>. Jedenaście lat później<sup>6</sup>, po wielu latach pracy, Fajfer wydał wraz z Katarzyną Bazarnik taką właśnie książkę – *Oka-leczenie*, pierwsze w historii dzieło określane jako niemal całkowicie liberackie, a które sama Bazarnik określa jako „modelowy egzemplarz” literatury<sup>7</sup>. W dalszej części szkicu w skrócie przedstawiona zostanie główna koncepcja zawarta w tej pozycji, ze szczególnym uwzględnieniem idei literackiego (w tym także liberackiego) ciała, związanej ściśle z postrzeganiem ciała ludzkiego<sup>8</sup>.



Ilustracja 1. Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie* (2010)

4. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 23.

5. Przybyszewska Agnieszka, hasło „liberatura/literatura totalna”, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, s. 521.

6. Pierwsze wydanie *Oka-leczenia* pojawiło się wcześniej, w 2000 r., ale jedynie w dziewięciu prototypowych egzemplarzach.

7. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 159.

8. O wiele dokładniejszą analizę dzieła duetu Zenkasi odnajdziemy w artykule Agnieszki Przybyszewskiej *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu Oka-leczenia Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)*, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. Paulina Kierzek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 190–218.

Na pierwszy rzut czytelniczego oka, zwraca uwagę już sama budowa tomu *Oka-leczenia*, budowa trójksięgowa, choć bardziej odpowiednio byłoby w tym wypadku określenie „tryptykowa” (skądinąd charakterystyczna raczej dla dzieł stricte wizualnych), bowiem połączenie ma miejsce także na płaszczyźnie fizycznej, a nie tylko tematycznej. W owym tryptyku nie ma właściwie ani wyraźnie zaznaczonego początku, ani końca, ani nawet środka – część, która na pierwszy rzut oka wydaje się pierwszą, może następnie okazać się ostatnią albo wewnętrzną. Taka forma kojarzy się z ludzkim doświadczeniem życia, z wyraźnym poczuciem jego trwania („wewnętrzna część” życia), a zarazem niewiedzą, niezrozumieniem i dojmującym niedookreśleniem jego początku i końca. Tytuł utworu z kolei wskazuje na kwestię socjologiczną, a nawet, po części, medyczną – postuluje bowiem leczenie czytelniczego „oka”, a w zasadzie rozszerzenie znaczenia zmysłu wzroku w odniesieniu do literatury, oraz stopniowe usuwanie „okaleczenia” – czytelniczej ślepoty literackiej – a także leczenie samej literatury i związanych z nią zastanych, niezmiennych od lat, dyskursów krytycznych i teoretycznych. Literatura bowiem okazuje się – między innymi przez owe dyskursy – okaleczona.

## Widzenie literatury dziś. Rana literatury

Nie da się ukryć, że typowy (bądź prototypowy) utwór literacki zawsze, w mniejszym albo większym stopniu, jest tworem artystycznym, a jeśli nawet nie zgodzimy się na takie określenie, to przynajmniej nazwiemy go estetycznym. Jednak estetyka dzieła, poza ułatwianiem i uprzyjemnianiem procesu lektury (a także posiadaniem waloru zdobniczego), niesie ze sobą pewne, nie zawsze dostrzegalne, znaczenia i ograniczenia. Wojciech Kalaga zwraca uwagę na to, że głęboko zakorzeniona w kulturze czytelniczej metafora „szaty graficznej” wskazuje nie tylko na pragnienie posiadania pewnego namacalnego przedmiotu, lecz także na „rozdzielność tego, co w tekście wirtualnie zawarte (i co odkrywamy w lekturze) od materialności obiektu, który dotarcie to tej wirtualności nam umożliwia. [...] Za szatą kryje się nie tyle nagość tekstu, co jego bezcielesność – intencjonalny czy wirtualny świat sensów i przedstawionych przedmiotów”<sup>9</sup>. Zdobnicza warstwa książki zatem – włączając w tę kategorię, rzecz jasna, także rodzaje czcionek – jest oddzielona od tekstu, który w niej się znajduje. Można byłoby zatem przypuszczać, że między tekstem a sposobem jego przedstawienia znajduje się nieprzekraczalna granica, którą dostrzegają zarówno wydawcy, jak i czytelnicy – granica, która pozwala tekstowi „żyć własnym życiem”, nie-

9. Wojciech Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 75.

zależnie od sposobu jego przedstawienia na kartach książki. To przypuszczenie jest jednak prawdziwe tylko po części.

Bibliolog Jacek Ladorucki pisze o procesie „inlibryzacji”, który postępuje w kulturze europejskiej już od wielu setek lat, a wiąże się z tym, że książkę uznaje się nie tylko za nośnik tekstu, lecz także czyni się z niej element nadrzędny: czynnik promocji tekstu, a nawet – potocznie – synonim utworu literackiego<sup>10</sup>. Zapewne dzieje się tak z powodu siły analogii: mówi się na przykład „kupiłem płytę”, uzasadnione empirycznie jest również stwierdzenie „kupiłem książkę”, choć zwykle dla czytelnika istotniejszy niż sama książka (jako obiekt) jest zawarty w niej tekst, w istocie będący zazwyczaj najcenniejszą częścią dzieła. Trudno zresztą wymagać od potencjalnego czytelnika zwartej publikacji stwierdzenia w rodzaju „kupiłem nowy tekst”, chyba że dokonał zakupu eseju w formie elektronicznej. Niezwykle interesujące okazuje się natomiast to, że tradycyjny tekst (pisząc „tradycyjny”, mam tu na myśli typowy, najczęstszy, kojarzący się większości czytelników z tekstem literackim) uznawany jest – choćby podświadomie – za twór bezcielesny, ale gdy już odbierze mu się jego materialny „nośnik” i zapisze się go w wersji elektronicznej, wówczas już tekst odczuwany bywa jako całość sama w sobie, pewne tekstowe „ciało”, pozbawione w takiej formie swej papierowej materialności<sup>11</sup>. Kwestią braku refleksji pozostaje z kolei stwierdzenie w stylu „pisarz pisze kolejną książkę”, w którym ujawnia się nie tylko tekstowość, ale także, a nawet przede wszystkim, właśnie książkowość dzieła literackiego, książkowość jako ostateczny cel pisania<sup>12</sup>.

Można jednak przypuszczać, że czytelnik (niekoniecznie niewykształcony literacko) w dalszym ciągu będzie skłonny w przedstawionej sytuacji mówić raczej o książce niż o tekście, a ten fakt – jak poprzez swoje dzieła pokazują liberaci – należałoby wykorzystać do upowszechnienia literatury, zamiast nastawiać się wobec niego wrogo. Być może tylko w ten sposób uda się zachować fizycznie rozumianą literaturę od niechybnej, naturalnej śmierci w dobie wszechobecnego Internetu i wszędobylskiej cyfryzacji. Taki właśnie jest jeden z istotniejszych powodów, dla których Fajfer przedstawił w 1999 r. koncept liberatury, czyli literatury

---

10. Jacek Ladorucki, *Książka – obiekt – idea – kolekcja* (publikacja internetowa), <[www.book.art.pl/files/download/809](http://www.book.art.pl/files/download/809)> (dostęp: 28.07.2014).

11. Nieco inaczej wygląda sytuacja z filmem zapisanym na płycie kompaktowej i włożonym do pudełka. Mimo wizualnego podobieństwa takiego pudełka do książki – m.in. w związku z podobnym sposobem otwierania i zamykania przez (potencjalnego) odbiorcę – kupujący albo pożyczający raczej nie powie „kupiłem pudełko” ani też – choć to bardziej prawdopodobne – „kupiłem płytę”, lecz „kupiłem film (na płycie)”.

12. Abstrahuję w tym miejscu od faktu, że dla wielu autorów uksiążkowanie swojego tekstu, istotnie, stanowi cel ostateczny, co zresztą w wielu wypadkach jest jak najbardziej zrozumiałe, a poza tym w zasadzie (poza nielicznymi wyjątkami) nie wydaje się bezpośrednio skorelowane z jakością dzieła.

totalnej: należy stworzyć książkę, której książkowość będzie nie do podważenia, której nie będzie można przeczytać w żadnej innej wersji, jedynie w wersji oryginalnej, naznaczonej fizycznością, nie tylko fizycznością dostrzegalną w samej formie dzieła, ale też – niewidzialną w liberackim utworze – fizycznością jego twórcy. Dlatego krzeszowicki autor pisał w 2003 r. w nieco pesymistycznym tonie: „pocieszanie się, że człowiekowi nic nie zastąpi szeleszczącego papieru z poezją może się okazać szlachetną donkiszoterią w starciu z brutalną ekonomią, rozwojem techniki i... zwyczajnym wygodnictwem [...]”<sup>13</sup>. Obecnie literaturoznawcy powinni posłuchać tego głosu i ustosunkować się do niego, aby uratować od śmierci przedmiot swoich przyszłych badań.

Na podstawie obserwacji języka mogłoby się bowiem wydawać, że pozycja książki w dyskursie liberackim jest bardzo istotna. Mimo to, pojęcie przestrzeni dzieła liberackiego nie miało, jak dotąd, bezpośredniego przełożenia na jego wymiar fizyczny, lecz tylko na treść utworu; sama przestrzeń książki z reguły podlega dość sztywnym konwencjom edytorskim, a jedynym istotnym wyjątkiem okazują się niektóre przyciągające uwagę, ukształtowane w niecodzienny sposób, książki adresowane głównie do dzieci. Janusz Sławiński (autor słownika, do którego „aneks” opublikował Zenon Fajfer) pisał w 1978 r. jedynie o przestrzeni przedstawionej dzieła (tzn. nie o przestrzeni dzieła liberackiego, lecz przestrzeni w dziele liberackim), składającej się z płaszczyzny opisu, scenerii i sensów naddanych<sup>14</sup>. Tymczasem Fajfer twierdzi, że przestrzeń liberacka nie musi być jedynie taką właśnie hipotezą czy metaforą, odnoszącą się wyłącznie do tekstualności, lecz może również nawiązywać do fizycznej przestrzeni książki<sup>15</sup>. Opisując liberaturę, Anna Kołos dodaje, że „literatura to nie tylko słowa, ale również rzeczy. Nie tylko filologia, ale i sztuka. Tekst i materialny surowiec zarazem”<sup>16</sup>. Literatura to nie tylko słowa, ale też najróżniejsze „sąsiedztwa” słów, a w kontekście dyskusji na temat „inlibrizacji” należałoby zgodzić się również ze stwierdzeniem dotyczącym reifikacji literatury, jej materializacji – zatem literatura to także „rzeczy”, przedmioty, choć ich przedmiotowość nie jest zazwyczaj wykorzystywana do semantycznego „naładowania” dzieł.

---

13. Zenon Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. -9 (51). Artykuł ma numerację ujemną.

14. Janusz Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 16.

15. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów liberackich*, s. 26–27.

16. Anna Kołos, *Przestrzeń odarta z metafory. Liberatura w kontekście rewizji filozoficznej i perspektyw badań* <<http://www.pkult.amu.edu.pl/publikacja/A.%20Kolos,%20Przestrzen%20odarta%20z%20metafory.pdf>> (dostęp: 26.07.2014).



Właśnie dlatego literatura okazuje się zubożona – nie dostrzega się bowiem w dyskursie teoretyczno- i krytycznoliterackim jej cielesności<sup>17</sup>, zbywa się możliwość napełnienia pewnymi sensami samej książki, pomija się kwestię „odczytywania” dzieła literackiego zmysłami czytelnika i podejmuje się nieustannie próby przekazania wszystkich możliwych sensów za pomocą niedoskonałego aparatu języka. Co więcej, mimo że postuluje się współtworzenie dzieła przez czytelnika, zapomina się o temporalności doświadczenia czytelniczego, które stanowi jeden z najistotniejszych elementów procesu lektury (m.in. ze względu na swoją uniwersalność i nieubłagalny charakter). Fajfer twierdzi w związku z tym, że „[w] literaturze alfabetu łacińskiego, greckiego czy hebrajskiego czas jest już w dużej mierze zdeterminowany przez strukturę tych alfabetów oraz kierunek pisania i czytania. W większości utworów wydarzenia są uszeregowane jednokierunkowo i linearnie, co oczywiście nie pokrywa się ze sposobem naszego postrzegania – symultanicznego i wielopoziomowego [...]”<sup>18</sup>. Można zatem stwierdzić, że literatura w niedoskonały sposób próbuje przekazać, skomentować lub wykreować rzeczywistość, posługując się przy tym ubogim i wadliwym instrumentarium języka, jednocześnie odżegnując się od wszelkiej cielesności.

Tę swoiście rozumianą „ranę” literatury – bądź ranę tekstu – można jednak wyleczyć (i, jak się wydaje, należy jak najszybciej tego dokonać), a dążą do tego twórcy tych dzieł literackich, których rzeczowość jest o wiele bardziej dosłowna, a także – co niezwykle istotne – znacząca. Lekarzami podstarzałej i ogarniętej niedowładem literatury okazują się liberaci.

## Cielesność liberatury

Książek, w których „cielesność” odgrywa pierwszoplanową rolę, było w historii literatury stosunkowo niewiele, ale dostatecznie dużo, żeby zapełnić ich skróconym opisem pokaźnych rozmiarów księgę. W kontekście niniejszej pracy szczególnie rzucającym się w oczy przykładem dzieła literackiego, którego autor podjął próbę zbudowania bardzo oczywistej paraleli między dziełem literackim a ciałem człowieka, jest Willie Masters’ Lonesome Wife (1971) Williama H. Gassa. Pierwsza strona okładki ukazuje przód nagiego kobiecego ciała, ostatnia strona natomiast – kobiece pośladki. Bazarnik twierdzi w związku z tym, że „[b]iorąc tę książkę do ręki dosłownie bierzemy samotną żonę Williego Mastersa, stając

---

17. Wyjątkami potwierdzającymi regułę są tutaj oczywiście tacy badacze cielesności literatury, jak Katarzyna Bazarnik, Glyn White czy Johanna Drucker.

18. Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. (Aneks do »Aneksu do Słownika terminów literackich«)*, w: *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 35.

tym samym w rzędzie jej licznych czytelników-kochanków”<sup>19</sup>. Z kolei Wojciech Kalaga twierdzi, że ciało kobiety gra w tym dziele z powierzchnią kartek – na zamieszczonych w książce fotografiach widzimy ją, jak przesuwając litery, bierze je do ust i przewraca – a jednocześnie prowadzi grę z samym czytelnikiem, „flirtując zaskakującymi zmianami kroju liter, charakteru druku, układu liter. Materialna metafora cielesności zespała się z jej wizualnym i werbalnym przekazem”<sup>20</sup>. Gra toczy się pomiędzy ciałem tekstu a dosłownie rozumianym i przedstawionym ciałem ludzkim, stąd dzieło Gassa można określić jako protoliberackie. W dziełach prawdziwie liberackich jednak cielesność jest mniej oczywista, choć o wiele bardziej wielowymiarowa.

W artykule z 2005 r. Fajfer odnosi się do przestrzeni dzieła liberackiego, pisząc, że „[k]ażde ciało zajmuje jakąś przestrzeń. W przypadku ciała tak specyficznego przestrzenią będzie powierzchnia kartki i cała książka”<sup>21</sup>. Widać w tym stwierdzeniu wyraźnie, że krzeszowicki autor na pierwszym miejscu stawia tekst, włączając w tę kategorię takie elementy, jak rodzaj czcionki, jej kolor oraz układ liter. Dalej Fajfer pisze o dziele liberackim i odczuwanej przez samego autora cielesności tegoż dzieła w następujący sposób:

książka [...] przestała być dla mnie neutralnym medium – stała się częścią dzieła, za którą poczułem się w pełni odpowiedzialny. Poczułem, że tę przestrzeń mogę w dowolny sposób zapełniać, a nawet kreować. Od podstaw, od samych fundamentów. Od ustalenia kształtu, formatu i objętości. Jak twórca teatralny, który tworzenie spektaklu zaczyna od nakreślenia pola gry i ustalenia podstawowych relacji przestrzennych między sceną a widownią. Albo, gdy zaistnieje taka potrzeba – od wybudowania teatru<sup>22</sup>.

Książka liberacka zatem jest tworem par excellence cielesnym, natomiast cielesność tekstu objawia się w jego ścisłym powiązaniu z przestrzenią książki, ponieważ jawi się on jako zbiór literowych aktorów na książkowej scenie. Książkowa scena to jednocześnie widownia, a czytelnik jest nie tylko widzem, lecz także reżyserem, bowiem dokonując pewnych wyborów czytelniczych – a nawet tylko przekładając kartki – umożliwia książce (oraz sam sobie) przechodzenie z aktu do aktu. Dzieło liberackie to zatem scena i widownia, a połączenie tych dwóch elementów pozwala stwierdzić, że liberatura w bardzo specyficzny sposób nawiązuje do dramatu i przestrzeni teatralnej. Wojciech Kalaga pisze, że „[[l]itera, jeżeli chce znaczyć sobą [...] – nie może obyć się bez powierzchni stronicy, nie jako neutralnej substancji

---

19. Katarzyna Bazarnik, *Samotna żona Williego Gassa*, „Portret” nr 1 (16/17), 2004, s. 103.

20. Wojciech Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, s. 99.

21. Zenon Fajfer, *W stronę liberatury*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 107.

22. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 107.

tworzącej jedynie miejsce do zapisu, czy nawet jako tła służącego wyłonieniu się figury tekstobrazu, ale też jako partnera w grze przestrzennej: grze bieli i czerni (czasem kolorów), odstępu, kształtu konfiguracji literowych, układów geometrycznych, etc. [...]”<sup>23</sup>. To właśnie stronica stanowi w dziele liberackim „widownię”, choć można byłoby mówić o swoistym liberackim „morfemie”, bowiem strona – będąc komponentem znaczącym – okazuje się jednocześnie elementem niepodzielnym. Jeśli Czytelnik zgodzi się z taką interpretacją, to zasadne byłoby również stwierdzenie, że dzieło liberackie jest utworem szczególnie kruchym, ponieważ wtedy, gdy zniszczy się jego warstwę fizyczną (co zwykle nie jest trudne), warstwa tekstowa utraci pewną część swoich znaczeń, a nawet całkowicie straci znaczenie, a zatem utwór cielesnie umiera. Z drugiej strony zniszczenie warstwy fizycznej może spowodować jedynie zmianę znaczenia, co z kolei może się wiązać ze śmiercią „duchową”. W tradycyjnym utworze literackim podobna sytuacja jest niemal niewyobrażalna, bo takie dzieło wydaje się najczystsza duchowością, ideą „przekopioną” jedynie na papier, ale ciągle istniejącą potencjalnie w niesprecyzowanej, idealnej przestrzeni pozafizycznej. Niemniej dzieło literackie tylko wydaje się funkcjonować w ten sposób, ponieważ istnieje przede wszystkim w formie fizycznej, w tym również w ludzkiej pamięci, a zatem w ciele – dzieło nieistniejące przynajmniej na jeden z tych sposobów nie może istnieć w przestrzeni innej niż sfera wyobraźni.

Wszystkie te stwierdzenia nie oznaczają jednak, że dzieło liberackie miałyby być tworem nie-tekstowym. Wprost przeciwnie, liberatura nazwana została w ten sposób, aby podkreślić, że jej pochodzenie jest ściśle literackie, a jeśli dzieło liberackie jawi się np. jako rzeźba, to pozostaje rzeźbą utekstwowioną, a wszelkie nie-tekstowe jej części powinny być interpretowane w nierozzerwalnym związku z tekstem (ta zależność działa również w drugą stronę). Bazarnik konstatuje, że liberat „może wykorzystać układ typograficzny strony dla wytworzenia napięcia pomiędzy treścią przekazu werbalnego a jego wizualnymi właściwościami: kształtem czcionek czy rozmieszczeniem słów na przestrzeni tomu, jeśli uzna, że tylko w taki sposób jest w stanie przekazać część znaczenia utworu”<sup>24</sup>. Badaczka zwraca jednak uwagę na to, że elementy graficzne dzieła liberackiego współgrają z tekstem, ale nie są istotne w takim stopniu, jak on, a jedynie mogą służyć wzmocnieniu bądź dopełnieniu przekazu słownego. Z kolei Fajfer dodaje, że „w liberaturze wymiar tekstowy jest najważniejszy, jemu podporządkowane są wszystkie aspekty dzieła. Stąd mowa o liberaturze jako nowym gatunku literackim, a nie nowej dziedzinie sztuki – gatunku, którego hybrydowy charakter

23. Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, s. 80.

24. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, <<http://www.liberatura.pl/teksty-dostepne-na-stronie.html>> (dostęp: 07.08.2014), s. 3.

można porównać do hybrydyczności gatunku operowego w muzyce”<sup>25</sup>. Nie odzrucając zatem w żadnym wypadku literatury, Fajfer twierdzi w szkicu, który liberaturę sytuuje pośród gatunków literackich, że nadszedł czas na zrewidowanie podstawowych – i zazwyczaj przyjmowanych automatycznie – pojęć z zakresu dyskursu literaturoznawczego:

*tworzywo* (to już nie jest tylko język, ale również kartka papieru czy blok marmuru)  
*forma* (nie może odnosić się tylko do tekstu, ale także do powierzchni, na której tekst się znajduje, obejmując zagadnienia typografii i edytorstwa)  
*dzieło literackie* (musi zawierać ignorowane dotąd pojęcie książki)  
*książka* (to nie musi być zszyty w kartki wolumen)<sup>26</sup>.

Wszystkie te elementy wiążą się z cielesnością, a także (włączając aspekt czytelniczego odbioru tudzież jego nieuchronną czasowość i przestrzenność) współgrają z tekstem, dryfując w kierunku nowego jego rodzaju, liberackiego politekstu bądź wielotekstu, który zawiera w sobie najróżniejsze pod-teksty<sup>27</sup>. Ów wieloraki, polimedialny i polifoniczny tekst staje się bowiem pojęciem nadrzędnym, obejmującym wszystkie części dzieła, przejawiającym się w każdym elemencie. Nawet autor utworu liberackiego, trwale połączony ze swym dziełem, okazuje się w tym rozumieniu tekstualny, ponieważ jest ciałem decyzyjnym i on sam wybiera tworzywo swojej książki, kształtuje ją i nadaje formę zarówno od zewnątrz, jak i wewnątrz. Ciało dzieła liberackiego pochodzi zatem z umysłu autora, rodząc się niczym Atena z głowy najwyższego z greckich bogów.

Nie da się jednak ukryć, że przywołane stwierdzenia Fajfera są jedynie wstępnym i bardzo ogólnym zarysem liberackiego programu, bowiem pochodzą z jego pierwszego, buńczucznego, „manifestacyjnego” artykułu o liberaturze. Definicja literatury powinna jednak bardziej precyzyjnie ujmować obszar, który określa. O wiele dokładniejsze wskazanie zakresu liberackiego gatunku prezentuje w swym szkicu Katarzyna Bazarnik; według niej, literatura totalna to dziedzina obejmująca dzieła, które:

świadomie wykorzystują materialne własności tekstu i książki do współtworzenia artystycznego przekazu. Ich gatunkowa odrębność byłaby związana nie z typem narratora czy podmiotu lirycznego, ale ze sposobem budowania świata przedstawionego oraz z językowo-stylistyczną warstwą utworu, w której wykorzystano by również wizualne

---

25. Zenon Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 135.

26. Fajfer, *tyryka, epika, dramat, liberatura*, s. 44. Zapis jak w oryginale.

27. W taki sposób nazywa je także Wojciech Kalaga, który podaje krótką definicję *pod-tekstu* „jako sub-tekstu podległego totalności wszystkich fragmentów na stronie i w woluminie [...]” (Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, s. 101).

cechy pisma i podłoża, na którym zostało ono utrwalone. Zatem krój i rozmiar czcionki, typografia i format, obecność wszelkich elementów graficznych (zdjęć, rysunków, diagramów, map, itp.), rodzaj papieru, czy sam kształt książki nie byłyby sprawą przygodną i neutralną, lecz pełnoprawnymi i świadomie użytymi przez autora środkami ekspresji<sup>28</sup>.

Wymienione przez badaczkę elementy dzieła liberackiego można rozpatrywać jako cielesne. Typowe doświadczenie czytelnicze zmienia się w procesie lektury liberackiej w *doświadczenie książki przez czytelnika (odbiorcę)*. Natomiast sama książka (która nie musi, rzecz jasna, być tradycyjnym woluminem) – poprzez swoje ciało – przedstawia swe doświadczenie, które można z niej wyczytać, choć na czytelniku nie ciąży w tym zakresie żaden przymus. *Rodzaj papieru to skóra* (czy też kość, bądź skóra i kości), która *pokaże* czytelniczce wiek dzieła, jego wytrzymałość bądź kruchość, jego fizyczną i potocznie rozumianą jakość; może także ukazywać bądź kryć okaleczenia. W zasadzie powinno się mówić nie o rodzaju papieru, ale o *rodzaju materiału*, bo niektóre dzieła liberackie „spisane są” (a raczej wykonane) na materiałach innych niż papier. Przykładowo, tom wierszy *Jesienny poemat* (1995) Zbigniewa Sałaja składa się z utworów zapisanych białymi literami na drewnianych kartach, które połączone są ze sobą w taki sposób, że przypominają tradycyjną książkę.

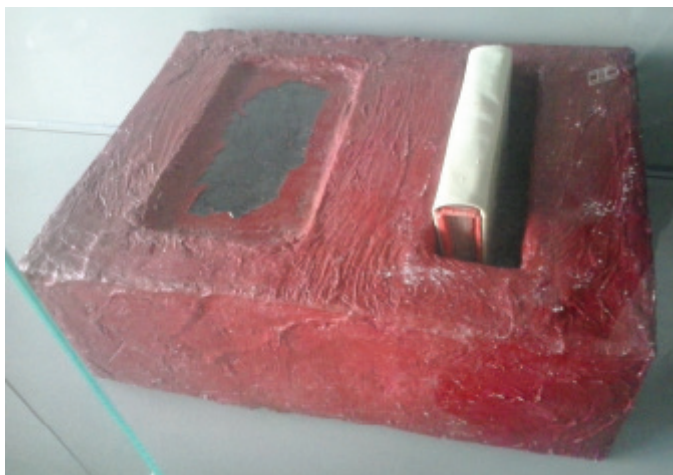


Ilustracja 2. Zbigniew Sałaj, *Jesienny poemat* (1995)

---

28. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 1.

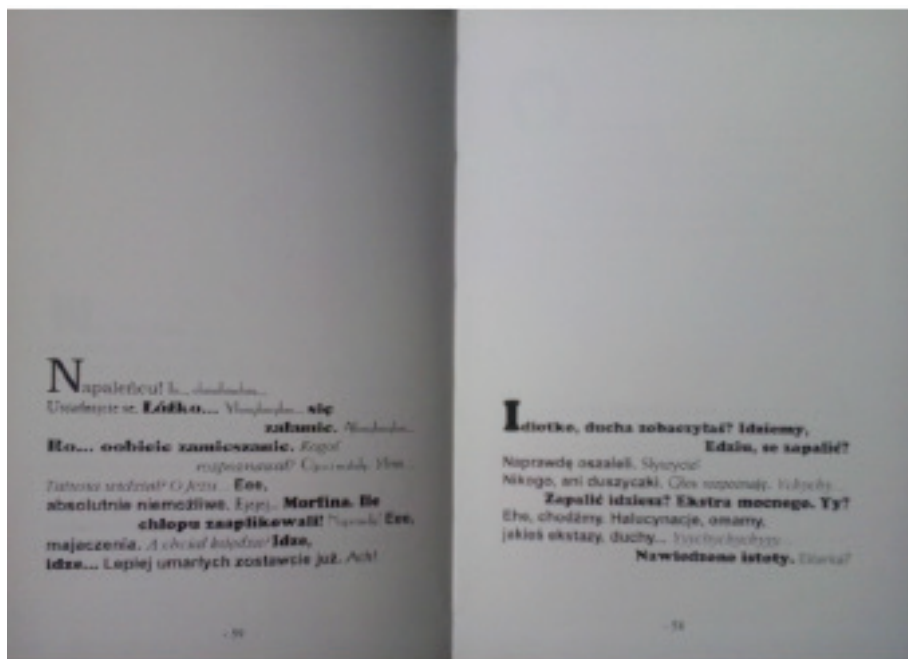
Z kolei książka-instalacja Marka Gajewskiego *Do końca* (1997) to niewielkich rozmiarów skrzynia, określana jako czerwony „sarkofag”, i drukowany tomik z tekstem. Fajfer wskazuje na to, że obok książki znajduje się czarne (zatem kojarzące się ze śmiercią) lustro, a w tekście zawarty został „przejmujący monolog o umieraniu”<sup>29</sup>.



Ilustracja 3. Marek Gajewski, *Do końca* (1997)

Rodzaj materiału przekłada się również na przyjemne bądź cierpkie doświadczenie taktylne, uczucia zimna lub chropowatości dzieła. Ponadto wchodzi wreszcie w grę także – związane ściśle z rodzajem materiału – doświadczenie zapachowe. *Kształt książki i jej format to postura*, czytelniczko poręczna bądź nieporęczna, i przez to wymuszająca sposób lektury, a także wskazująca ciężar książki. Kształt może również ukazywać defekty oraz kryć bądź odkrywać ułomności. Jedną z najistotniejszych cech książki, o których informuje kształt, jest jednak jej uwarunkowanie genetyczne: kształt jest taki a nie inny, bo konwencja edytorska nie dopuszcza większych odstępstw od *ukształtowanej przez tradycję* normy. Do wymienionych aspektów materialno-kształtowych dochodzą kwestie tekstowe. *Czcionka to przede wszystkim głos*, a różne kroje czcionek, na przykład w szpitalnej scenie umierania w *Oka-leczeniu*, odnoszą się do różnych głosów, zwykle dialogizujących jednocześnie (choć owa jednoczesność została przedstawiona linearnie). Wielkość i grubość czcionki, jeśli jest różnicowana, może oznaczać natężenie dźwięku bądź istotność jakiejś wypowiedzi, choć – podobnie jak inne elementy dzieła liberackiego – może również być użyta bez konkretnego uzasadnienia semantycznego.

29. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, s. -3 (57).



Ilustracja 4. *Oka-leczenie: wielogłosowy festiwal czcionek*

Czcionka odnosi się także do cielesności doświadczenia czytelniczego. Fajfer pisze, że interesujący zabieg stanowiłoby np. wydrukowanie któregoś z sonetów Szekspira krzykliwą, reklamową czcionką, bądź Mazurka Dąbrowskiego w języku polskim, ale gotykiem i cyrylicą. Jeszcze ciekawsze dla podkrakowskiego liberata okazało się jednak to, czego spróbował w Oka-leczeniu – „zrezygnowanie z usług narratora w partiach dialogowych powieści poprzez przypisanie każdemu z bohaterów odpowiedniego fontu, dostosowanego graficznie do barwy i siły głosu (jeśli ucho mogło tak długo zastępować oko w percepcji utworu literackiego, to czemu nie mogłoby być tym razem na odwrót?)”<sup>30</sup>. Rzeczywiście, nie ma powodu do tego, aby w dziele liberackim – którego czytelnicy gotowi są zmierzyć się ze swoimi przyzwyczajeniami do tradycyjnego, w miarę jednolitego i wysoce przewidywalnego sposobu zapisu słów na stronie książki – czcionkę dezawuować i przyznawać jej mniej możliwości semantycznych niż ludzkiemu głosowi.

Kolejne elementy dzieła liberackiego wymienione przez Bazarnik to, przypomnijmy: podłoże, na którym utrwalono pismo, samo pismo, typografia i format, oraz obecność elementów graficznych. *Podłoże* może oznaczać np. pochodzenie etniczne, *pismo i typografia* natomiast – samo podłoże językowe bądź dialektalne.

30. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 32–33.

Wreszcie *elementy graficzne* to nie tyle – jak mogłoby się wydawać – tatuaże na skórze dzieła liberackiego, ile raczej jego odzienie, bowiem literatura – skuszona przez teoretyka liberatury (w pewnym sensie będącego rajskim węzłem) – wyszła właśnie z raju do prawdziwego życia, w całym jego cielesnym kształcie, i zaczęła dostrzegać swoją nagość (zupełnie inną od tej, z którą mieliśmy do czynienia w *Willie Masters' Lonesome Wife*) oraz nagość ciał innych książek. Niemal wszystkie te cielesne elementy dostrzeżemy, podejmując lekturę *Oka-leczenia*.

\*\*\*

Przedstawiono zatem cielesne elementy „typowego” (jeśli można tak się wyrazić) dzieła liberackiego oraz ich odniesienie do ludzkiego ciała. Jak natomiast owe części odnoszą się do samego autora liberatury, do jego osoby i jego ludzkiej cielesności? Okazuje się, że (jak już wspomniano) doświadczenie książki przez jej czytelnika jest jednocześnie doświadczeniem przez czytelnika jej autora, bowiem cielesność książki stanowi odzwierciedlenie cielesności – oraz „umysłowości” – autorskiej. Fajfer zastanawia się w związku z tym, czy „[m]oże [...] słuszniej byłoby określić tę czynność, zamiast czytaniem – przeżywaniem książki, a samego czytelnika – jej bohaterem. Kontakt nawiązywany z książką (a poprzez nią również z jej autorem/autorami) jest bardzo fizyczny, a przez to niezwykle intymny”<sup>31</sup>. Jak napisano już wcześniej, liberacki autor stanowi tekstualny element dzieła, a obecnie należałoby dodać, że czytelnik może tego „autorskiego elementu” doświadczać, w sposób bardzo osobisty, poprzez tekstualność dzieła. Sytuacja jest więc zgoła inna niż w tradycyjnej literaturze, której autor – jak twierdzi Roland Barthes – umiera w momencie pisania i zostaje po nim tylko tekst, ponieważ „[...] pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek”<sup>32</sup>.

Warto wreszcie zauważyć także aspekt „świadomościowy”, na który wielokrotnie zwraca uwagę Bazarnik. Pisze o nim w jednym ze swoich tekstów w następujący sposób: „W dziele liberackim chodzi [...] o świadome wykorzystanie materialności litery, słowa, zdania i przestrzeni książki, o umiejętne użycie innych elementów graficznych lub rezygnację z nich, o integralność tekstu i obrazu, który nie tyle ilustruje, co komentuje i uzupełnia tekst, tak jak działo się to w ręcznie iluminowanych średniowiecznych Bibliach”<sup>33</sup>. Być może owa świadomość odnosi się do czegoś, co wykracza poza cielesność, choć może też być rozumiana jako właściwość niezwiązana z cielesnością – np. przepuszczona

---

31. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 40–41.

32. Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski. „Teksty Drugie”, nr 1–2 (1999), s. 247.

33. Katarzyna Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkiceo architektury słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków, Universitas 2002, s. VI.



przez filtr autora „duchowość” dzieła liberackiego. Owa duchowość byłaby elementem niewyraźnym za pomocą słów i dlatego przedstawianym symbolicznie, a nawet ikonicznie<sup>34</sup>. Bazarnik pisze bowiem, że liberacka relacja między tekstem a innymi elementami książki

jest zasadniczo relacją ikoniczną. Nie chodzi przy tym wyłącznie o najbardziej oczywisty i bezpośredni rodzaj ikoniczności, kiedy znak czy układ znaków *dosłownie* przypomina to, na co wskazuje (jak np. w kaligramach). [...] [I]koniczna relacja między materialną formą dzieła a treścią zawartą w przekazie werbalnym wydaje się istotnym wyróżnikiem liberatury, przy czym najczęściej chodzi tu o ten abstrakcyjny rodzaj ikoniczności, gdy forma jest ikonicznym »obrazem« konceptu, pojęcia czy zjawiska, którego dotyczy dzieło<sup>35</sup>.

Rzecz jasna, chodzi tutaj o pojęcie, koncept bądź zjawisko, które liberatuzna za niewyraźne za pomocą przekazu werbalnego, lecz jedynie w sposób ikoniczny, a zatem – na swój sposób – „duchowy”. Jednocześnie „niedosłowna” ikoniczność powiększa pole interpretacyjne utworu, a więc element wizualny nasila „literackość” dzieła liberackiego.

### Życie i śmierć ciała liberatury

Dzieło liberackie jest zatem takim dziełem, w którym – przynajmniej teoretycznie – żaden element nie powinien być przypadkowy bądź narzucony przez wydawnictwo czy konwencje. Katarzyna Bazarnik twierdzi w związku z tym, że liberatura to taka literatura, w której „autor mówi całym tomem [...]”. W książkach tego typu rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory, a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego<sup>36</sup>. Istotny okazuje się w kontekście dyskusji o liberaturze fakt, że to nie „tom mówi”, lecz właśnie „autor mówi tomem”. Można się domyślać, że polskie literaturoznawstwo nie jest jeszcze gotowe na akceptację tego ostatniego stwierdzenia, które trąci dziewiętnastowiecznym biografizmem, choć niekoniecznie negatywnie pojmowanym. Jak to już zostało przedstawione,

---

34. Przypomnijmy, że symbol i ikona to dwa rodzaje znaków (trzecim elementem tej triady jest indeks). Ikona, według C.S. Peirce’a, oznacza znak, który charakteryzuje się relacją podobieństwa do obiektu będącego odniesieniem tegoż znaku, np. mapa jest ikoną pewnej przestrzeni geograficznej. Symbol z kolei to znak, którego relacja z jego przedmiotem opiera się na konwencji, a zatem jest arbitralna. Por. np. Steven C. Caton, *Contributions of Roman Jakobson*, „Annual Review of Anthropology” 1987, s. 235.

35. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 3.

36. Katarzyna Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 7.

w dyskursie liberackim takie określenie jest uzasadnione, bowiem autor jest w produkcję dzieła tego typu zaangażowany o wiele bardziej niż w sytuacji tworzenia tradycyjnego utworu literackiego. Bazarnik dodaje w innym szkicu zdroworozsądkową uwagę na ten temat: „Nie oznacza to jednak, że autor powinien wykonać całe dzieło własnoręcznie. Ani, że książka musi przybrać jakiś zaskakujący, niekonwencjonalny kształt. Jeśli jednak ma formę tradycyjnego kodeksu, wynika to z przemyślanej decyzji pisarza, a nie z poddania się dominującej konwencji”<sup>37</sup>. Fajfer uznaje bowiem, że „[f]izyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię”<sup>38</sup>. Taka harmonia powinna utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że ma do czynienia z dziełem, w którym nie ma miejsca na przypadek.

Zenon Fajfer pisze w innym artykule, że „[c]zasem opisywanie nie wystarczy: wtedy opis sam chce być ciałem. Słowo chce być ciałem. Pismem nieprzyzwoicie nieprzeźroczystym, widzianym a nie tylko słyszonym. Statecznym i pulchnym. Ciałem, nie (łożyskiem). (Tym ma być książka)”<sup>39</sup>. Wracając w tym miejscu do cielesności: autor zatem nie musi (choć może) dzieła sam urodzić, tzn. wykonać od początku do końca; urodzi je wydawca, a autor musi je zaprojektować, wchodząc w rolę liberackiego architekta. W dyskursie liberackim diametralnie zmienia się więc rola wydawcy – może on, odnosząc się do liberatury, ukuć marketingowe hasło „zaprojektuj książkę, swe piękne, estetyczne dziecko – a ja ją urodzę, wydam na świat, dokładnie takie, jakie sobie zażyczysz”. Jednak dzieło musi zostać urodzone w pełni, a nie tylko jako ulotna idea, literacki umysł. Liberatura to literacki umysł i ciało, połączone w jedną osobowość liberacką, boskie dzieło inteligentnej literackiej architek(s)tury, a zarazem chałupniczy wyrób robotnika słowa i obrazu. Wydawanie na świat dzieł, pod którymi ktoś się podpisał – podobnie zresztą jak reprodukowanie obrazów słynnych malarzy – dokonywane jest przez edytorów-propagatorów, którzy na zawsze pozostają anonimowi, a jednak bez ich pomocy, autorzy musieliby sami produkować każdą kopię swego dzieła – co niektórzy z nich w istocie czynią<sup>40</sup>. Aby wydać na świat dzieło tak bardzo cielesne, liberat potrzebuje odpowiednio zaopatrzonego wydaw-

---

37. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 2.

38. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, s. 26.

39. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, s. 81. Zapis oryginalny.

40. Działają w ten sposób tacy twórcy jak kielecki liberat Radosław Nowakowski, który założył nawet własne wydawnictwo, jednak dla większości autorów takie zadanie jawi się – z oczywistych względów – jako zbyt trudne.

nictwa, które tę cielesność w należyty sposób ujmie, nie ujmując jednocześnie warstwie semantycznej utworu.

Cielesność, bądź biologiczność, liberatury w warstwie narracyjnej można dostrzec w przestrzeniach pomiędzy częścią o rodzeniu a partią o umieraniu w *Oka-leczeniu*. Bazarnik pisze, że „[n]arrację stronami *Oka-leczenie* eksploatuje najwyraźniej we fragmencie przedstawiającym rozwój płodu poprzez rozwój tekstu: od przecinka, kropki i średnika poprzez serię nieczytelnych tekstów, składających się z nieposegmentowanej literowej magmy, z której wreszcie wyłaniają się czytelne słowa aż do polsko-angielskiego palindromu złożonego z dwóch tekstów figuralnych w kształcie liter K i Z”<sup>41</sup>. Poczęcie zostaje przedstawione jako pochod precinkowych plemników ku nowemu życiu, które powstanie z tych znaków wtedy, gdy białe przecinki połączą się z białą kropką. Kalaga twierdzi, że strony *Oka-leczenia* prezentują pewną strategię narracyjną, a czerń stronic w środkowej części dzieła, w której przekaz wizualny przeważa nad werbalnym, „sugeruje – z perspektywy nienarodzonego jeszcze Dantego [syna Bazarnik i Fajfera – przyp. Ł.M.] – czasową nicość”<sup>42</sup>. Śmierć natomiast zostaje ukazana poprzez rozdarcie stronicy, ale w ten sposób jest także pokazany moment narodzin, zatem przedstawiona zostaje kolistość życia i śmierci:



Ilustracja 6. *Oka-leczenie*: jednoczesność cielesnej śmierci i cielesnych narodzin

41. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 13. Litery K i Z to, rzecz jasna, inicjały imion Bazarnik i Fajfera.

42. Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, s. 82. Por. *Do końca* Marka Gajewskiego.

Cieleśna śmierć i narodziny ukazane są w tym miejscu jako odbywające się jednocześnie doświadczenie graniczne, przedstawione poprzez paralelę między porodowym rozdarciem ciała (podobnym do rozdarcia sukni) i jednocześnie śmiertelnym jego rozdarciem, czy też „wydarciem” z przestrzeni świata. Zakończenie jest początkiem, a narodziny – śmiercią, choć dzieli je nieprzekraczalna granica rozdartego ciała.

## Zakończenie

W artykule starano się dowieść, że fizyczny kształt dzieła liberackiego jest nieodzowny dla właściwego odczytania i zrozumienia tegoż dzieła. Liberatura jest zatem literaturą totalną, bowiem nie tylko tekst, ale także przestrzeń książki, np. puste lub wycięte miejsca, wyrażają pewną treść, niosąc – często jedynie poprzez milczącą obecność – różnorodne sensory.

Radosław Nowakowski stwierdza: „Zapisanie opowieści bardzo ją zubaża. / [...] Opis zawsze zubaża to co opisuje. / Chyba że niczego nie opisuje”<sup>43</sup>. Dlatego też tekst w dziele liberackim nie jest idealnym medium przekazującym niepojęte treści, ale część z przyznanego mu miejsca zostaje zajęta przez kolory i kształty, aby proces lektury mógł zostać uzupełniony (czy też udoskonalony) o działalność zmysłów takich, jak wzrok i dotyk<sup>44</sup>. Czasem owe kształty i kolory są oddzielne od tekstu, innym razem współgrają z nim, a często same są tekstem. Liberatura to taka literatura, która nie tylko zapisuje i ukazuje pewną treść, lecz także pokazuje (poprzez swoje naznaczone i doświadczone ciało, które często bywa wtórne wobec ciała autora) to, co zostało w niej zapisane. Jak stwierdza Fajfer, „[w] dziełach tego rodzaju [...] słowo nadal jest najważniejsze, podobnie jak muzyka jest najważniejsza w utworze operowym”<sup>45</sup>.

Powracając do stwierdzenia, które zostało przedstawione przy omawianiu stanowiska Jacka Ladoruckiego, można powiedzieć, że w wypadku omawiania tradycyjnej literatury zasadne było stwierdzenie „pisarz pisze kolejną książkę”, ale jedynie z naciskiem na aspekt pisania, ponieważ chodzi w niej głównie o tekst. W odniesieniu do tradycyjnej literatury zatem sensowne wydaje się stwierdzenie „pisarz *pisze* kolejną książkę”. Z kolei przy opisywaniu liberatury, gdzie tekst ciągle jawi się jako element najistotniejszy, niejako „mózg” całego dzieła, ale pozostałe elementy książkowe są niezbędne i stanowią o – konsty-

---

43. Radosław Nowakowski, *Pistolet. Pojedynek słowa z obrazkiem* <<http://liberatorium.republika.pl/teksty/pojedynek.html>> (dostęp: 14.07.2014).

44. Szerzej o tej kwestii zob. Łukasz Matuszyk, *Tradycja liBeracka: o potrzebie pisania teorii liberatury*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4 (2014), s. 527 i n.

45. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 93–94.

tutywnej dla niego – cielesności, można by stwierdzić, że „pisarz pisze kolejną *książkę*”, z naciskiem na ową „książkowość” dzieła. Jest to, rzecz jasna, tylko pewne uproszczenie – należałoby bowiem raczej napisać: „liberat tworzy kolejne dzieło liberackie” – jednak dość wyraźnie oddaje podstawowe rozróżnienie między cielesnością (proto)typowego dzieła literackiego a cielesnością dzieła liberackiego, utworu z zasady nie(proto)typowego.

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że liberatura to taki typ literatury, który wykracza poza sferę czystej tekstowości – przekraczając granicę tekstu i lecąc jego niedowład – i w ten sposób próbuje wyrazić niewyraźne, nie tylko poprzez wyzyskiwanie możliwości sztuk wizualnych, ale także, a może przede wszystkim, przez ukazywanie cielesności oka-leczonego dzieła literackiego, które wymaga jak najszybszego (o)patrzenia<sup>46</sup>. Cielesności dotąd w dziełach literackich nie dostrzeganej wyraźnie, lecz obecnej i domagającej się dostrzeżenia w każdym dziele prawdziwie liberackim, wymagającym napełnionej semantycznie formy i tylko w swej formie żyjącym.

---

46. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że kontynuację *Oka-leczenia* stanowi inne dzieło podkrakowskiego duetu, zatytułowane właśnie *(O)patrzenie* (2003).

Agnieszka Przybyszewska  
Uniwersytet Łódzki



# Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie

Przygotowani na inne czytanie

*A książki w owych czasach naprawdę  
były o wiele bardziej seksowne niż dzi-  
siaj. Było co powąchać, popieścić i po-  
glaskać<sup>1</sup>.*

*Amos Oz, Opowieść o miłości i mroku*

Doświadczenie lektury powstałej w 2008 roku pracy *Typographic Synaesthesia* (*Typograficzna synestezja*) izraelskiej artystki Rachel Stomel<sup>2</sup>, nie ma nic wspólnego z czytaniem, o jakim myślimy najczęściej. Użytkownicy interaktywnej instalacji mogą śledzić teksty pojawiające się na trzech ustawionych w ciemnym pomieszczeniu ekranach: czarno na białym (tylko pozornie klasycznie) zapisane słowa wędrują tu we wszystkich kierunkach – wybudzają czytelnicze spojrzenie z ustalonego tradycją marazmu, zapraszając do lektury wielokierunkowej i dynamicznej. Z czasem staje się jasne, że kolejne partie (inspirowanego pracami teoretycznymi Marshalla McLuhana) tekstu pojawiają się, gdy staniemy w odpowiednim miejscu w wyciemnionym pomieszczeniu: trzy pokrywające ściany ekrany połączone są z dwudziestoma czterema punktami-czujnikami na podłodze. Odkrywamy, że nasz ruch w realnej przestrzeni wiąże się z lekturą, jest jej warunkiem – nie sposób przyjąć w tym wypadku postawę apollińską i oddać się kontemplacji tekstu. Nie sposób również czytać w ciszy, gdyż pojawiający się tekst nie tylko się porusza, ale i dźwięczy.

Odwołując się do pism McLuhana, traktującego – o czym często pamiętamy – media jako *przedłużenia człowieka* a w tym i książkę (co istotne – coraz częściej dziś rozumianą jako niekoniecznie przezroczysty interfejs czy medium literatury)

1. Amos Oz, *Opowieść o miłości i mroku*, przeł. Leszek Kwiatkowski, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2005, s. 28.

2. Dokumentacja pracy dostępna pod adresem: <<https://www.youtube.com/watch?v=zg2e-OiB5iX0>> (dostęp 01.07.2013).

jako przedłużenie oka (co już nam umyka), Stomel konstruuje patchworkowy, utkany z cytatów z „mistrza” komentarz do współczesnego czytania. Rzecz jasna, nie jest to komentarz nowatorski na tle klasycznych już, a i po wielokroć komentowanych (również na polskim gruncie) prac takich jak choćby *Text Rain* Camille Utterback i Romy’ego Achituva<sup>3</sup>, wieloautorski<sup>4</sup> projekt *Screen*<sup>5</sup>, *Legible City* Jeffrey’a Shawa<sup>6</sup>, *Still Standing* Bruno Nadeau i Jasona Lewisa<sup>7</sup> czy *text curtain*<sup>8</sup> Daniela C. Howe’a<sup>9</sup>. Niemniej – podobnie jak one – dobitnie pokazuje, że przemiany wprowadzone przez nowe media zasadniczo rekonfigurują kształt współczesnej sztuki słowa, zmieniając jednocześnie presuponowane modelowe działania czytelnicze, wpływając na zmianę przebiegu aktu lektury.

Zgodnie z myślą McLuhana (ale i innych, jak choćby Onga, Levinsona) poszczególne media wiązały literaturę (i samo czytanie) z konkretnymi zmysłami – inaczej sensualna była literatura ustna, wiążąca człowieka z tym, co słyszalne i sprzyjająca odbiorowi zbiorowemu, zaś *galaktyka Gutenberga* (i wcześniejsze, odręczne formy zapisu) splotła sztukę słowa z kulturą wzroku, wprowadziła indywidualne obcowanie z dziełem a – jak dowodzi zadziwienie św. Augustyna cichym czytaniem Ambrożeo<sup>10</sup>, – również lekturę odartą z audialności, ściśle wzrokocentryczną. W obrębie tego szkicu trudno byłoby oczywiście zreferować choć po części bogaty (ale i szeroko omówiony) wywód dotyczący medialnych przemian literatury i wpływu owych rekonfiguracji na kształt kultury, czy – co istotniejsze – obszernych dyskusji z przywołanymi autorytetami. Przypominam tu jedynie (w uproszczeniu) wybiórcze tezy, by podkreślić, że zasadniczo przez wieki lektura – co Stomel uwypukla w swoim kolażu cytatów – uwikłana była w relacje z jednym zaledwie zmysłem.

---

3. Zob. rejestrujący odbiór pracy film (online): <<http://www.youtube.com/watch?v=toWFvXH-ghDk>> (dostęp: 30.05.2013).

4. Autorzy to: Noah Wardrip-Fruin, Sascha Becker, Josh Carroll, Robert Coover, Shawn Greenlee, Andrew McClain.

5. Zob. rejestrujący odbiór pracy film (online): <<http://www.youtube.com/watch?v=W0wF5KD5BV4>> (dostęp: 09.04.2013).

6. Zob. rejestrujący odbiór pracy film (online): <<http://www.youtube.com/watch?v=61l7Y4M-S4aU>> (dostęp: 30.05.2013).

7. Zob. rejestrujący odbiór pracy film (online): <[http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau\\_stillstanding.html](http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html)> (dostęp: 09.04.2013).

8. Więcej o samej instalacji zob.: <<http://rednoise.org/~dhowe/textcurtain>> (dostęp: 09.04.2013). Na tej samej stronie dostępny jest również film pokazujący działanie pracy.

9. Więcej o tych tekstach w kontekście nowych sposobów lektury pisałam w szkicu *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, w: *E-polonistyka 3*, red. Aleksandra Dziak, Lublin (w druku).

10. Por. Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zbigniew Kubiak, Znak, Kraków 2001, s. 139.

Zaś współczesne konfiguracje medialne, nowy sposób zapisu tekstów, typografia zwana kinetyczną, dynamiczną, rozszerzoną czy temporalną<sup>11</sup> pozwalają snuć opowieści – jak wskazuje Stomel już w tytule swojej pracy – synestezyjne, działające naraz na wiele zmysłów. Mówiąc słowami McLuhana – medium (książka) to już nie tylko *message*, ale i *massage*. Zatem – można by jednak zareplikować Ozowi: współczesne „książki” potrafią być nad wyraz seksowne<sup>12</sup>.

Bo przecież nie czytamy „zwyczajnie”, gdy odbijamy odrywające się od ścian wirtualnej jaskini (CAVE) dźwięczące słowa *Screen*, chcąc by wróciły na swoje miejsce w zapisanej historii i pozwoliły nam ocalić wspomnienie, wygrać bitwę z pamięcią, której uczestnikami staliśmy się, rozpoczynając bliską grze lekturę. Jesteśmy wyzwoleni z dyktatury wzroku (i w ogóle lektury monozmysłowej) także wtedy, gdy przesuwamy kolorową zasłonę *text.curtain* (generując kolejne teksty), czy kiedy pedałujemy na rowerze, by przejechać przez zbudowane z liter miasto i poznać (odczytać) jego/jego mieszkańców historię/e (w przypadku *Legible City*). Wśród prac prezentowanych na (dopełnianych towarzyszącymi wystawami) międzynarodowych konferencjach poświęconych literaturze elektronicznej (jak choćby te organizowane corocznie przez Electronic Literature Organization) czy związanych z nią festiwalach (np. podczas odbywającego się co dwa lata e-Poetry) coraz częściej pojawiają się utwory, w których słów się dotyka, odbija czy gra nimi (projekty te wykorzystujące m.in. popularne konsole z czujnikami ruchu – np. konsolę Xbox z Kinectem<sup>13</sup>). Sytuację tę dobrze oddają słowa, jakimi Mariusz Pisarski podsumowuje ostatnie (2013) londyńskie biennale e-Poetry: „przestrzeń i ciało zastępują kartkę papieru jako pole pisma dla poetyckiej ekspresji”<sup>14</sup>.

---

11. Więcej pisałam o tych kategoriach w szkicach *Zmysłowy taniec ożywionych liter – kilka słów o typografii elektronicznej*, „Sztuka Edycji” [w druku] oraz *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu*, w: *E-polonistyka*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir Jacek Żurek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009.

12. Wspomnieć tu można przecież i o pachnącym projekcie Eduar do Kaca *Aromapoetry* (zob. <<http://www.ekac.org/aromapoetry.html>> [dostęp: 10.10.2014]). Takie książki do wachania mocniej niż księgi z połowy XX wieku (do których odwołuje się Oz) przekraczają granice sensualności lektury, o jakiej mówi noblista.

13. Przykładem prace Zuzany Husárovej i Lubo Panáka. Por. np. dokumentacja z e-Poetry 2013 dostępna pod adresem: <<http://vimeo.com/71956353>>.

14. Zob. <<http://www.techsty.art.pl/aktualnosci.html>> (dostęp z dnia: 10.10.2014). Pisarski, zdając relację z e-Poetry podkreśla wielokierunkowość działań e-literackich, rysując panoramę całościową. Ja w poszczególnych częściach tego szkicu skupiam się na wybranych aspektach, motywując swój wybór nie tylko tym, iż nie sposób jednym szkicem objąć ogrom składających się na nowomediálną literaturę gatunków/form, lecz głównie przesłankami pragmatycznymi: takie – nie przeczę – wybiórcze dobranie przykładów: odwołanie się do prac reprezentatywnych wyłącznie dla pewnych wybranych form e-literatury (świadomie pomijam np. najnowsze odmiany net.artu, sztukę generatywną czy większość działań o charakterze sieciowym) pozwoli mi silniej



Ale do takiego „innego”, angażującego różne zmysły czytania powoli przyzwyczajają się nie tylko ci, którzy sięgają po wystawiane w galeriach (dostępne zatem nie zawsze i wcale nie tak szerokiemu przecież gronu odbiorców) literackie lub po części literackie instalacje interaktywne, najsilniej angażujące zarówno realną przestrzeń, jak i wspomniane ciało odbiorcy. Do podobnej lektury nierzadko zapraszają też liczne prace dostępne on-line (a więc z założenia: dla wszystkich, zawsze i wszędzie). I tak, czytelnicy *Toucher* (Serge Bouchardon, Kevin Carpentier, Stéphanie Spenlé, 2009)<sup>15</sup> muszą dmuchnąć na usypujące się na ekranie płatki śniegu, by odsłonić tekst, jeśli chcą go przeczytać (w części zatytułowanej *Blow*)<sup>16</sup>, zaś inny fragment tej pracy wykorzystuje technologię śledzenia ruchu gałki ocznej, stąd, zagłębiając się weń – dosłownie, nie metaforycznie – nie sposób odeń oczu oderwać<sup>17</sup>. Sięgający po *The Winter House* Naomi Alderman (2010)<sup>18</sup> część historii poznają niczym w filmie czy nawet w grze – śledząc ruchome obrazy, kierując zmianą perspektywy, podejmując decyzje wpływające na sposób dalszego snucia historii, a odbiorcom *Nio* Jima Andrewsa<sup>19</sup> raczej trudno zignorować warstwę dźwiękową utworu, gdyż to właśnie audialny i performatywny aspekt wydaje się kluczowy w tej – przywołującej nie tylko tradycję dźwiękowej poezji konkretnej, ale i projekty Kurta Schwittersa – pracy, której użytkownicy stają się kompozytorami korzystającymi z tekstu rozumianego jako instrument (tzw. *instrumental text*)<sup>20</sup>.

---

wskazać zależności między oferowanymi przezeń jakościami lektury, a tym, co „analogowemu” czytelnikowi proponuje literatura. Słowem – sięgam głównie po interfejsy, które – by antycypować tezy stawiane w tym szkicu – określić można mianem „totalnych”.

15. Zob. <<http://www.utc.fr/~bouchard/TOUCHER>> (dostęp: 1.02.2015).

16. W tej „przedrukowanej” również w drugim tomie *Electronic Literature Collection* pracy aktywowane są różne – zdecydowanie nieklasyczne – sposoby doświadczania tekstu, również dotyk, a Barthesowska *przyjemność tekstu* w części *Caress* staje się – dosłownie – przyjemnością pieszczonego naszym dotykiem utworu. Tym razem można więc i „popieścić” i „pogłaskać”. W tym fragmencie dostrzegalne jest, moim zdaniem, również subtelne nawiązanie do *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (W nocy, leżąc w łóżku czyta list od swojego strzelca będącego na froncie) Marinettiego z 1917 roku, co dałoby się interpretować jako przywołanie futurystycznych wierszy-plakatów jako form poszukujących podobnych (transmedialnych) rozwiązań komunikacyjnych. Jeśli pamiętać o tym, jak mało odpowiednią dla ich literatury wydawała się futurystom forma klasycznej książki, nie wydaje się by taki trop interpretacyjny był nadużyciem.

17. O wykorzystujących już nie tyle cielesność, co wręcz fizjonomię, integrowanych z oddechem odbiorcy interfejsach wspomina też Monika Górską-Olesińska, „*Playable poetry*” i gry komputerowe. *Krytyczne negocjacje*, w: *Olbrzym w cieniu. Gry w kulturze audiowizualnej*, red. Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

18. Zob. <<http://www.thewinterhouse.co.uk>> (dostęp: 01.02.2015).

19. Zob. <<http://www.vispo.com/nio>> (dostęp: 01.02.2015).

20. Kategorie *tekstowych instrumentów* (*textual instruments*) i *tekstów jako instrumentów* (*instrumental texts*) przywołuję za Noahem Wardrip-Fruinem oraz Johnem Cayley’em, którzy określili tym mianem odmiany tzw. *literatury grywalnej* (*playable literature*), sztuki słowa

Bezspornie, nowomediałna rekonfiguracja sztuki słowa najsilniej widoczna jest w przypadku tekstów ściśle e-literackich, tworzonych (myślanych) już jako projekty wykorzystujące nowe jakości medium literatury (co oznacza w wielu wypadkach projektowanie opowieści jako rozpisanej między mediami). Niemniej i ci, którzy sięgają po teksty zremediowane, nowomediałne edycje dzieł planowanych i z sukcesem wydanych jako klasyczne książki, nierzadko czytają „inaczej”. Dla przykładu – interaktywne ilustracje (ruchome i zmienne dynamiczne obrazy reagujące na nasz dotyk – a nieraz choćby i na potrząśnięcie elektronicznym czytnikiem – ruchem czy dźwiękiem) nie są ozdobą wyłącznie adresowanych do najmłodszych e-książek. Z elementami świata przedstawionego wirtualnym dotykiem poigra nie tylko nieletni czytelnik jednej z wielu elektronicznych reedycji historii Czerwonego Kapturka, ale i dorosły sięgający choćby po Poego, Wellesa czy Stockera. O ile zaś jeszcze kilka lat temu ilustracje tego typu były często wyłącznie nic niewnoszącymi do lektury ruchomymi obrazkami, które trzeba było nieraz po prostu przesunąć, by dotrzeć do tekstu<sup>21</sup>, z czasem w coraz większej ilości projektów obraz (nieradko ruchomy) i dźwięk stają się pełnoprawnymi „współopowiadaczami” słowa, a semantyczna wartość komunikatu oryginalnie projektowanego jako jednomediałny zostaje sprawnie rozpisana pomiędzy różne w gruncie rzeczy kanały komunikacji, wymuszając na odbiorcy lekturę polisensoryczną. Technologia tym samym zaczyna do edycji klasycznych dzieł wносить coś więcej niż tzw. *wow-effect*.

Wśród (choć częściowo) udanych przykładów takich transmediałnych przepisania literackich historii warto przywołać nagrodzony nowojorską *Publishing Innovation Award* projekt *iPoe Collection: The Interactive and Illustrated Edgar Allan Poe Collection* zrealizowany w 2012 roku przez wspomnianą już tu hiszpańską agen-

---

zapraszającej czytelników-użytkowników do interakcji tak silnie, iż rozegranie utworu jest jedyną możliwością jego poznania. Słowem – w ręce użytkowników oddany jest rodzaj partytury o otwartej (w przypadku *tekstowych instrumentów*) lub zamkniętej (w przypadku *tekstów jako instrumentów*) bazie danych. Zob. Noah Wardrip-Fruin, *Playable Media and Textual Instruments*, w: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, red. Peter Gendolla, Jörgen Schäfer, Bielfeld, Transcript 2007, Wardrip-Fruin, *From Instrumental Texts to Textual Instruments*, w: *Proceedings of Digital Art and Culture 2003*, Melbourne 2003 (online) <<http://www.hyperfiction.org/texts/textualInstrumentsShort.pdf>> (dostęp: 28.05.2013), Wardrip-Fruin, *From Byte to Inscription. An Interview with John Cayley by Brian Kims Stefans*, „The Iowa Review Web” February 2003 (online) <[http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW\\_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley\\_interview.pdf](http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf)> (dostęp: 28.05.2013). Por. też Monika Górską-Olesińska, „*Playable poetry*”.... Więcej o kategoriach *literatury grywalnej*, *tekstach instrumentach* i *tekstach jako instrumentach* piszę w szkicu *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2.

21. Taki charakter ma większość ilustracji np. sprzedanej w ogromnej ilości egzemplarzy elektronicznej edycji *Alicji w Krainie Czarów* z 2010 roku przygotowanej przez Atomic Antelope LTD: *Alice for iPad*. E-publikacja wykorzystywała oryginalny tekst Lewisa Carolla oraz ilustracje Johna Tenniela, za oprogramowanie odpowiadał Ben Roberts, za grafikę Chris Stevens.

cję Play Actividad<sup>22</sup>. W publikacji tej, choć nie pominięto ani słowa z oryginału, ścieżka dźwiękowa i obrazy potrafią dopowiedzieć i to, co niewypowiedziane (lub niedopowiedziane) werbalnie. Nieraz nie są też prostym zdublowaniem danej już informacji<sup>23</sup>, gdyż nawet jeśli ją powtarzają, głębiej zanurzają odbiorcę w świat przedstawiony, intensyfikują nastrój opowieści<sup>24</sup>.

Jednak co najważniejsze – charakteryzowana tu przemiana metod projektowania i czytania tekstów dotyczy każdej z możliwych przestrzeni literatury. Z jednej strony – doskonale dostrzegamy ją we wszelkich obszarach tego, co nowomediálne: zarówno wśród najbardziej innowacyjnych, przenoszących przestrzeń pisma w realną przestrzeń instalacji, jak i w obrębie (nieraz sieciowych) prac wykorzystujących do literackiej komunikacji elektroniczne ekrany mniejszych rozmiarów (komputera, tabletu, iPada, smartfonu etc.), a także wśród dzieł nie projektowanych jako elektroniczne, jednak zremediowanych, zaadaptowanych do nowego medium, oddanych czytelnikom w nowym, elektronicznym kształcie.

Z drugiej – publikacje „staromediálne”: w pełni „analogowe” książki nie stronią od form, które w niczym nie przypominają tego, co zwykliśmy z książką kojarzyć. I nie mam tu na myśli przede wszystkim publikacji wydawanych w ramach ha!artowskiej serii *Liberatura*, lecz – dużo istotniejsze w moim wywodzie – popularne, dostępne szerokiemu gronu odbiorców pozycje z literatury współczesnej. Wśród nagradzanych i – co chyba kluczowe – sprzedanych w milionach egzemplarzy książek znajdziemy przecież m.in.: *Dziwny przypadek psa nocną porą* Marka Haddona, w którym rysunki narratora – autystycznego chłopca – stanowią integralną część detektywistycznej opowieści (funkcjonując nieraz na zasadzie

---

22. Kolejna część kolekcji ukazała się już w 2013 roku.

23. Choć, warto też zauważyć, że w najnowszej publikacji twórców *iPoe Collection – The Guardian of Imagination (Strażnik wyobraźni)* (lipiec 2013), dostępnym (podobnie jak *iPoe...*) w kilku językach projekcie realizowanym przez Play Attitude we współpracy z Play Creatividad, inspirowanym książką *Los colores olvidados y otros cuentos ilustrados (Zapomniane kolory i inne ilustrowane opowieści)* (Silvia G. Guirado, ilustracje: David Garcia Forés, Desiree Arancibia, Marta Garcia) z 2009 roku – wiele jest ilustracji, które nie tylko są – z punktu widzenia wartości semantycznych – zbędne (dublują warstwę werbalną, odtwarzają – jak powiedziała by Bolter – stary porządek słowa i obrazu). Ponadto, część z nich – bezzasadnie – stoi w sprzeczności z literą tekstu. Przykładem opowiadanie *I don't believe in bad luck (Nie wierzę w pecha)*, w którym jedna z bohaterek, Solniczka (w oryginalnej wersji będąca osobnikiem męskim), sportretowana jest na ilustracji jako rozsypująca sama z siebie sól. Historia zaś opowiada o tym, jak przestrzega ona czarnego kota przed zbliżeniem się do niej, gdyż wie, że przynosi (zgodnie z przesądem) pecha. Czarny kot, bohater dążący do obalenia mitów o zdarzeniach przynoszących pecha, dostrzega, że wcale nie (nieintencjonalnie) złorzeczy ona odwiedzającym ją, lecz po prostu jest pęknięta. Zatem wizualne przedstawienie Solniczki przeczy temu, czego dowiadujemy się o bohaterce z tekstu i jest – co kluczowe – mylące.

24. Więcej o tej *iPoe* pisałam w szkicu *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediálne (rekonesans)*, w: *Teksty kultury uczestnictwa*, red. Andrzej Dąbrowka, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz (w druku).

– powiedzmy – liberackich cytatów z rzeczywistości<sup>25</sup>), łączące obraz i słowo powieści Briana Selznicka: *Wynalazek Hugona Cabreta* oraz *Wonderstruck*<sup>26</sup>, cykl *Griffin & Sabine* Nicka Bantocka, w którym poszczególne tomy pełne są (pochowanych w kopertach) materialnych listów, czy *Pożeracza myśli* Stevena Halla, opowieści, w której groźna tzw. ryba konceptualna (rekin Ludovician) dosłownie wylania się z kart powieści. Autor ostatniej z wymienionych książek wyznał w jednym wywiadów, że jeszcze 10 lat temu czytelnicy nie byli gotowi na powieści w tym rodzaju. Czy rzeczywiście? I co takiego się zmieniło?

## Od przewrotu liberackiego do zwrotu interfejsologicznego

Nowy kształt literatury, romans sztuki słowa z elektroniką zaowocował zwróceniem uwagi na jej performatywny, eventowy charakter, na to, że – jak ujęła to Lori Emerson – literacki interfejs gra nieraz rolę daleko ważniejszą niż zwykłego pośrednika, progu stanowiącego przejście między czytelnikiem a technologią tekstu, między jedną przestrzenią a drugą<sup>27</sup>. Analizujący e-literaturę od dawna już mówili przecież o „choreografii” i „tańcu liter” (Hayles), o tekście jako „wydarzeniu” (*event*) a nie artefakcie, zwracali uwagę na specyficzne „kolektywne akty lektury” (procesualnych w swym charakterze) dzieł (Strickland).

Jak podsumowuje Emerson, (wpisujące się w literacką archeologię mediów i tzw. *media poetics*) zwrócenie uwagi na literackie interfejsy może prowadzić do „definitywnego zwrotu w naturze literatury, a także w sposobie jej definiowania”<sup>28</sup>. Zwłaszcza, że – jak próbowałam pokazać – opisywana zmiana dotyczy nie wyłącznie tekstów elektronicznych. I rzeczywiście to, co Fajfer określił jako przewrót liberacki równie dobrze można by właśnie opisać jako taki (istotnie jak najbardziej „definitywny”) zwrot interfejsologiczny w literaturoznawstwie. Wymierzony może nie tyle w dotychczasowe definiowanie samej literatury i literackości (ani innych pojęć, do których bardziej wprost odnosi się przywołany teoretyk: tworzywa literatury, książki, formy etc.), lecz przede wszystkim w stojące za nimi *rozumienie procesu literackiej komunikacji*. Fajferowskie

---

25. Zamiast opisywać coś, do czego bohater się odnosi, przytacza to – zatem zamiast ekfrazy rysunku czy mapy daje sam rysunek czy mapę itd.

26. Szerzej pisałam o tych książkach w szkicu *Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim*, w: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard Waldemar Kluszczyński, Dagmara Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

27. Lori Emerson, *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2014, loc.111.

28. Emerson, *Reading Writing Interfaces...*, loc. 176.

postulaty w gruncie rzeczy ujawniają sprzeciw wobec traktowania medialności (i materialności) dzieł literackich jako cechy redundantnej, semantycznie nieistotnej czy nawet więcej – świadomie wykluczanej z procesu semiozy. I nawet jeśli przyjmujemy, że odnoszą się wyłącznie do analogowej *galaktyki Gutenberga*, czyż można o niej mówić, nie pamiętając o innych McLuhanowskich ustaleniach?

Przywołane w tym szkicu przykłady tekstów literackich, w odpowiedzi na które zrodziły się rozmaite mniej lub bardziej wprost odwołujące się do kategorii interfejsu teorie będące dal mnie głównym punktem odniesienia, miały na celu skierować uwagę na nową w gruncie rzeczy sytuację odbiorczą, która – jak słusznie podkreśla (pisząc o interaktywnych instalacjach) Roberto Simanowski – ewokuje konieczność przyjęcia innej strategii interpretacyjnej. „Musimy przejść od hermeneutyki znaków lingwistycznych ku hermeneutyce znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych”<sup>29</sup> – stwierdza badacz. To metodologiczne przesunięcie (nie zakładające – podobnie jak w przypadku teoretycznych propozycji lektury tekstów liberackich – porzucenia filologicznej interpretacji, lecz jej pogłębienie<sup>30</sup>) wydaje się konieczne dlatego, że w tego typu tekstach znaczenie współtworzone jest nie tylko przez werbalny poziom wypowiedzi, lecz również przez „znaczenie słownego performansu, w którego skład – o czym nie możemy zapomnieć – wchodzi również interakcja użytkownika ze słowami”<sup>31</sup> lub – dodajmy, mając na uwadze publikacje o charakterze liberackim – całym tomem.

Dopóki literatura nie zaistniała w nowych mediach nie tak łatwo i naturalnie przychodziło jej synestezyjne komunikowanie się, angażowanie wszelkich zmysłów odbiorcy czy jego ciała w proces lektury<sup>32</sup> (co jednak nie znaczy, że było to niemożliwe). Jednak owa „niełatwość”, nienaturalność wynikała nie tyle z charakteru

---

29. Roberto Simanowski, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, red. Francisco J. Ricardo, Continuum, New York–London, 2009 (online) <[http://dm.postmediumcritique.org/Book\\_LiteraryArtInDigitalPerformance.pdf](http://dm.postmediumcritique.org/Book_LiteraryArtInDigitalPerformance.pdf)> (dostęp: 28.05.2013).

30. Simanowski wielokrotnie podkreślał, że konieczne jest przejście od czysto teoretycznego omawiania e-literatury (w tym właśnie wykorzystujących tekst instalacji) ku dogłębnym interpretacjom poszczególnych jej egzemplifikacji. Przekonany o literackości e-literatury proponuje rzetelne, semiotyczne (z zacięciem formalno-strukturalnym, w duchu *close reading*) analizy jako najlepszy sposób charakterystyki opisywanego zjawiska. Przekonaniu o słuszności takiej postawy metodologicznej dawał wyraz w licznych szkicach, jako jej realizację należy też traktować ostatnią książkę badacza (*Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011).

31. Simanowski, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*

32. Irena Górska chyba niesłusznie przypisuje wyłącznie liberaturze zdolność zapraszania do takiej lektury. Zdaje się, że badaczka, ograniczając spektrum odniesień e-literackich do „e-książek” (zatem najczęściej przezroczystych remediacji), pomija – kluczową dla takiego właśnie typu czytania – większość odmian właściwej elektronicznej sztuki słowa. Zob. Irena Górska, *Liberatura wobec rekonfiguracji aistheis*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2012 nr 55(110), z. 2.

literackich komunikatów (czy charakterystyki kodów i kanałów komunikacji w tej komunikacji używanych), co z pewnego przyzwyczajenia, tradycji. Książka, medium rozumiane po McLuhanowsku jako przedłużenie człowieka, przez wieki w większości przypadków była jedynie wygodnym nie tyle nośnikiem, co przenośnikiem znaczeń, niby materialnym, jednak w gruncie rzeczy bez-cielesnym. Literatura zamknięta była zgodnie z tradycją w książkach, ich kształt i forma zaś uwięzione w wielowiekowej tradycji. I rzeczywiście, niewielu przychodziło do głowy, że mogło być inaczej.

A że mogło i bywało przekonywała już dawno temu Johanna Drucker, gdy (zanim zaczęła w swoich wywodach posługiwać się kategorią interfejsu) zwracała uwagę na dwie tradycje druku i to, że już od czasów Gutenberga książkowa produkcja rozpadała się na stanowiące dominujący nurt *teksty niecharakterystyczne* (*unmarked texts*) i zepchnięte dość szybko do getta ekscesów *teksty charakterystyczne* (*marked texts*)<sup>33</sup>. Te drugie już na samym początku historii druku nie stroniły od operowania różnymi (pod względem wielkości, stylistyki, a później i koloru) czcionkami, niekonwencjonalnym układem wersów na stronie w celu semantycznego wyróżniania poszczególnych elementów, czego dowodem listy odpustowe. Słowem – eksplorowały swoją medialność, eksponowały materialność.

A jednak literaci jako główny punkt odniesienia wybrali drugi z nurtów, materialnie neutralny sposób zapisu tekstów, i na długie lata (wieki) to właśnie owe *niecharakterystyczne* teksty wyznaczały edycyjny kanon produkcji literackiej. Czytanie było zatem w pełni normowane konwencją, a wizualny, materialny kształt dzieła dyktowała wygoda<sup>34</sup>. Tak rozumiana edycja tekstu została zaadoptowana przez literaturę, a wyznacznikiem artystycznych publikacji stała się ich typograficzna neutralność i konwencjonalność. Uważano, że tekst winien pozostać wizualnie nudny, nieatrakcyjny, by żadne bodźce nie zakłócały percepcji lingwistycznego przekazu. „Dążeniem typografów służących muzeum literatury” – stwierdza Drucker – „jest uczynić tekst tak jednolitym, neutralnym, dostępnym i tak ułożonym jak to tylko możliwe”<sup>35</sup>.

Przykładów, że nie wszyscy artyści podążali tym tropem dostarcza, rzecz jasna, sama historia literatury, zwłaszcza tej awangardowej. Nie brakowało przecież twórców, którzy na druk patrzyli jako na środek wyrazu, nie wyłącznie

---

33. Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, University of Chicago Press, Chicago–London 1996.

34. Pierwowzorem dla tego nurtu są drukowane przez Gutenberga kodeksy biblijne, w których szare strony pokrywały idealnie równe i symetryczne bloki tekstu, co najwyżej z rzadka upiększone pojedynczym inicjałem. Były one jeszcze pozbawione porządkującego układu tytułów, charakterystycznych pierwszych stron itp., które w późniejszych wiekach uzupełniły tradycję estetycznie przezroczyściego druku.

35. Drucker, *The Visible Word...*, s. 95.

przekazu, dostrzegając tym samym semantyczne wartości książki jako medium (czy interfejsu) literackiego. Niemniej, niezależnie od tego, że przez tysiąclecia historii literatury pojawiały się przykłady pokazujące, że tradycja dzieł materialnie cielesnych, *tekstów charakterystycznych*, nie umarła, rozwój książki (poszczególne, jak określił to Escarpit, *rewolucje*<sup>36</sup>) prowadził ku doskonaleniu jej semantycznie neutralnej formy, czynieniu kodeksu coraz wygodniejszym, niezwracającym na siebie uwagi systemem do przenoszenia idei, treści.

Z drugiej strony bibliolodzy (znów – nie wszyscy) od dawna podkreślali, że książka jest (a przynajmniej może być i u niektórych twórców zdecydowanie bywa) ważnym składnikiem literackiej komunikacji. Znaczenie tego materialnego artefaktu uwypukla zwłaszcza ujęcie skażone myślą socjologiczną (socjologia książki). Jakże bliskie Fajferowskiemu wywodom wydają się słowa Karola Głombiowskiego, który dostrzegął, że „[k]siążka jest całością, złożoną z treści piśmienniczych, funkcji i formy książkowej. *Tworzywem książki jest tekst i materia fizyczna książki*”<sup>37</sup>.

Na długo przed teoretykami od literackich interfejsów ci, którzy śledzą historię książki jako takiej dostrzegali w niej (jako formie podania dzieła literackiego) nie tylko tekst, ale i kompozycję wydawniczą czy typograficzną, rozmiar, wagę, kształt, rodzaj użytych kart. O wszystkich tych składowych Głombiowski mówił, że stanowią prawdziwą „fizykę” książki.

[A] [w]szystkie elementy [...] „fizyki” książki składają się [...] na całość, która oddziaływała na świadomość odbiorcy wspólnie z tekstem, jako że tworzy z nim wspólnie całość organicznie skomponowaną<sup>38</sup>.

Nie powinno więc dziwić, że liberaci coraz uważniej śledzą rozważania bibliologiczne<sup>39</sup> a w 2014 roku Bazarnik przyznała, że zrodzona właśnie na tym gruncie koncepcja Jerome’a McGanna wyrażona w 1991 roku w jego *The Textual Condition* jest nie tyle bliska liberaturze, co wręcz z nią tożsama<sup>40</sup>. Obie bowiem łączy zwrócenie uwagi na istotny aspekt literackiej komunikacji, jakim jest

---

36. Robert Escarpit, *Rewolucja książki*, PWN, Warszawa 1969.

37. Karol Głombiowski, *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, „Studia o książce” 1981, t. 11, s. 11, podkreślenia moje.

38. Karol Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Ossolineum, Wrocław 1980, s. 139.

39. Szerzej o tym zagadnieniu (zwłaszcza: relacji liberatury do książki i książki artystycznej a także koncepcji literackiej do myśli bibliologicznej) piszę w książce *Liberackość dzieła literackiego* (Łódź 2105 [w druku]) w rozdziale *Liberatura a książka*.

40. Katarzyna Bazarnik, *Introduction: Modernist Roots of Liberature*, w: *Incarnations of Material Textuality: From Modernism to Liberature*, red. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyłło-Klag, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, s. 8.

wszystko to, co z pośredniczącą w niej książką związane. Z tych samych powodów w późniejszych swoich tekstach, wpisując się w światowe dyskusje, Drucker uzna już książkę za „interfejs” sztuki słowa.

Wracając do postawionego jakiś czas temu pytania – trudno chyba powiedzieć, że coś zasadniczo zmieniło się w literaturze, mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której pewna jej jakość nagle silniej wybrzmiewa i równolegle jest coraz skrupulatniej opisywana. Przełom XX i XXI wieku to czas narodzin nie tylko „innych” książek (analogowych i elektronicznych), ale i teorii, które ową odmienność próbują jako zakwalifikować, co ważne, odnosząc się do całokształtu konfiguracji kulturowej<sup>41</sup>. Z jednej strony – coraz więcej mówi się o „fetyszu” książkowego, analogowego kształtu sztuki słowa (jak ujmuje to pracująca nad projektem „estetyki książkowości” – *aesthetic of bookishness* Jessica Pressman<sup>42</sup>), o „powieści jako książce”, „powieści w formie książki” (*Novel as the Book* to tytuł wydanej w 2013 roku monografii Grzegorza Maziarczyka<sup>43</sup>, a o literaturze jako „literaturze w formie książki” od początku pisali Fajfer i Bazarnik) czy „materialności literatury” (*materiality of literature*) jak – ponad dekadę temu – ujęła to Katherine Hayles<sup>44</sup>. Słowem – coraz silniej wybrzmiewają głosy pokazujące istotność McLuhanowskich ustaleń dla sztuki słowa.

A już w 1997 Espen Aarseth, pisząc o cybertekście (przypomnę, że określał tym mianem bynajmniej nie wyłącznie teksty elektroniczne), wypunktowywał, że jeśli tekstem jest „każdy przedmiot o prymarnej funkcji przekazywania werbalnej informacji”<sup>45</sup>, to trzeba zwrócić uwagę na dwie jego cechy charakterystyczne: po pierwsze nie może działać niezależnie od jakiegoś materialnego medium (co nie pozostaje bez wpływu na jego funkcjonowanie), po drugie zaś – nie jest tożsamy z samą tylko informacją, jaką przenosi<sup>46</sup>. Z kolei Hayles pięć lat później stwierdziła:

---

41. Nieco ironicznie – pokazując, że opisywane nowe podejście do kategorii książki, książkowości to raczej jeszcze ciągle *work in progress* – można by tu przywołać fragment opublikowanej na portalu Biura Literackiego recenzji *Kolaży* Herty Muller wydanych w 2013 roku, w której czytamy: „Warto dodać, że jest to *pierwsza książkowa publikacja kolaży* w naszym języku. Jedyny wcześniejszy zbiór – *Strażnik bierze swój grzebień* – ukazał się nakładem korporacji *ha!art* w 2010 roku w edycji pudełkowej”, <[http://www.biuroliterackie.pl/biuro/biuro.php?site=1A0&news\\_ID=2013-04-18](http://www.biuroliterackie.pl/biuro/biuro.php?site=1A0&news_ID=2013-04-18)> (dostęp: 10.08.2014).

42. Zob. m.in. Jessica Pressman, *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, Fall 2009. Polskie tłumaczenie szkicu ukazało się w 2014 roku na łamach „ha!artu”.

43. Grzegorz Maziarczyk, *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

44. Katherine N. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, London–Cambridge 2002.

45. Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1997, s. 62.

46. Espen Aarseth, *Cybertext*. s. 62.



Kiedy dzieło literackie testuje wpisana weń technologię, dzięki której powstało, aktywizuje połączenie pomiędzy światem wyobrażonym a materialnym aparatem ucieleśniającym tę kreację w postaci fizycznej obecności. Oczywiście, nie wszystkie dzieła literackie decydują się na ten gest, ale nawet w stosunku do tych, które tego nie robią, gotowa jestem twierdzić, że *fizyczna forma literackiego artefaktu wpływa na to, co słowa (i inne komponenty semiotyczne) znaczą*. Dzieła literackie, które wzmacniają, pogłębiają czy tematyzują połączenie między sobą jako materialnym artefaktem a wyobrażoną dziedziną werbalnych/semiotycznych znaczących [...] otwierają drogę ku ściślejszemu połączeniu literatury jako sztuki słowa z jej materialną formą. By nazwać takie prace, proponuję termin „technotekst”, łączący technologię pozwalającą wyprodukować tekst z jego werbalną konstrukcją<sup>47</sup>.

Wywody i tych teoretyków uzmysławiają, że współczesność to czas, w którym badacze wychodzący od badania materialności „materialnej literatury”<sup>48</sup> spotykają się w połowie drogi z tymi, którzy swoje poszukiwania zaczynają w obszarze materialności wirtualnej. Ostatnie publikacje Pressman koncentrują się już nie tylko na świecie drukowanych artefaktów, lecz pokazują, jak wypracowane na tym gruncie tezy czy narzędzia odnieść i do e-literatury<sup>49</sup>. Fajfer i Bazarnik z kolei zaczynają mówić o e-liberaturze, sytuując swoje dotychczasowe rozważania również w kontekście dyskursu e-literackiego<sup>50</sup>. Warto też pamiętać, że Emerson, wyjaśniając kluczową dla siebie kategorię interfejsu, wpisuje się w dialog nie tylko z (traktującymi interfejs szeroko, jako kulturową kategorię) Alexandrem Gallowayem czy Stevenem Johnsonem, ale i z Drucker, która zaczynała przecież swe badania od namysłu nad awangardową typografią i książką artystyczną (zatem formą sztuki, która stała się z kolei inspiracją dla Hayles).

Jak doskonale pokazuje autobiograficznie zabarwiona naukowa narracja w *Writing Machines*, spojrzenie na niekonwencjonalne książki może zaowocować

---

47. Hayles, *Writing Machines*, s. 25–26.

48. Bywa ona określana czasem p-literaturą (od paper-literature) w opozycji do e-literatury (electronic-literature).

49. Oprócz książki *Digital Modernism. Making It New in New Media* (Oxford 2014) ważne wydaje się tu wystąpienie badaczki w 2014 roku na światowej konferencji Electronic Literature Organization w Milwaukee z referatem *Bookish Electronic Literature: Remediating the Paper Arts through a Feminist Perspective*. Co więcej – wspólnie z Hayles zredagowały one poruszającą podobne problemy antologię *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Post-print Era*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2013.

50. Zob. m. in. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009/Liberature or total literature. Collected Essays 1999–2009*, red. Katarzyna Bazarnik, Ha!art, Kraków 2010. Nie da się też nie zauważyć, że zarówno *dwadzieścia jeden liter* jak i *Powieki* Fajfera to już teksty transmedialne, kryjące wewnątrz papierowych kodeksów teksty elektroniczne. Publikacje te pozwalają spojrzeć na twórcę teorii liberackiej jako na artystę w poszukiwaniu medium (interfejsu) sztuki słowa.

dostrzeżeniem, jak wiele z rzeczy, które wydawało się możliwych dopiero w nowych mediach daje się zrealizować i w formie analogowej (choć niekoniecznie konwencjonalnej) książki. Oczywiście, jeśli dostrzeżemy w niej nie semantycznie nieme opakowanie dla idei, lecz dający się twórczo wykorzystać interfejs – to, co we współczesnej sztuce (nie tylko słowa) i kulturze przestało być obligatoryjnie niewidoczne, przezroczyste i – z definicji – neutralne. Współczesne publikacje, które Aarseth scharakteryzowałaby jako *literaturę ergodyczną*, a które ja proponowałabym określić równie transmedialnym<sup>51</sup> mianem liberackich, to właśnie teksty dopraszające się czytania w duchu opisywanej przez Simanowskiego „innej hermeneutyki”, oczekujące – jak powiedziałyby autor *Cybertekstu* – od swoich odbiorców czegoś więcej niż tylko klasycznej interpretacji. Przede wszystkim – nierzadko stworzone do wielozmysłowego czytania (o którym mówi przywołana praca Stomel), jawnie eksponujące swoją materialność i zmuszające do namysłu nad nią.

A że współczesność wymaga ponownego zastanowienia się nad tą od wieków nieobcą humanistycznej refleksji kategorią przekonuje Drucker w kontekście badań już nie awangard początku XX wieku, ale współczesnych, głównie multimodalnych tekstów<sup>52</sup>. Badaczka podkreśla konieczność pogłębienia rozwijanego m.in. przez formalistów dyskursu o materialności. Słowem – do czego wrócę w ostatniej części szkicu – wyraźnie zaznacza, że dzisiejsze eksplorowanie (dosłownej i wirtualnej) materialności literackich znaków jest odnowieniem dawnych pytań o istotę literackości, jednak zrodzonym w kontekście tekstów, które nie dają się już raczej traktować jako skończone, domknięte literackie artefakty<sup>53</sup>. Podobnie jak Hayles, Drucker zwraca uwagę na ich eventowy charakter, podkreślając, iż „materialna egzystencja służy jako prowokacja, zbiór kluczy i wskazówek do tekstowego performansu”<sup>54</sup>. Później zaś doda, iż to właśnie książka (rozumiana jako interfejs, „dynamiczna przestrzeń” aktu lektury<sup>55</sup>) jest „prowokacją kognitywnego doświadczenia”<sup>56</sup> czytelnika, „środowiskiem”<sup>57</sup> je umożliwiającym. Stąd – trudno by jej jako takiej nie uwzględnić w procesie interpretacji.

To ostatnie twierdzenie zaś wprost prowadzi już pytania dłaczego modna w najnowszych kulturowych badaniach kategoria „interfejsu” miałyby zrobić

---

51. W przeciwieństwie do pierwotnego Fajferowskiego terminu.

52. Johanna Drucker, *Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality*, „Parallax” 2009 nr 4, s. 13.

53. Drucker, *Entity to Event...*, s. 13.

54. Drucker, *Entity to Event...*, s. 14.

55. Johanna Drucker, *Humanities Approaches to Interface Theory*, „Culture Machine” 2011 nr 12, s. 9.

56. Drucker, *Humanities Approaches...*, s. 9.

57. Drucker, *Humanities Approaches...*, s. 10, 12.

zawrotną karierę i w literaturoznawstwie. Jak pokazują dotychczasowe ustalenia, rzeczywiście, da się ją sprawnie zastosować w humanistycznym dyskursie, jednak czy jest to potrzebne? Czy jest sens mówić wręcz – jak proponuję – o zwrocie interfejsologicznym? Czy nie wydaje się to zbędnym mnożeniem terminów, czy istotnie pozwala uchwycić coś inaczej nienazwanego?

Zwracano już uwagę, że tradycyjna książka jest interfejsem niezwykle prostym w obsłudze, z jednej strony utwalonym w tradycji, z drugiej – w gruncie rzeczy intuicyjnym<sup>58</sup>. Zanim teksty literackie, z którymi wchodzimy w interakcję nie zaczęły być popularne kategoria ta niespecjalnie miała zastosowanie w dyskursie literaturoznawczym. Tak jak z czasem dostrzeżono jej wagę w refleksji medioznawczej (gdy okazało się, że centrum zainteresowania są interakcje użytkowników i technologii<sup>59</sup>), tak i dla literaturoznawców ewidentnie zaczęła być atrakcyjna w momencie, w którym interakcja z tekstem stała się warunkiem *sine qua non* lektury. Stąd nie dziwi, że właśnie współczesność – czas kultury uczestnictwa i konwergencji, estetyki post-medialnej, a zarazem i książek, które dopraszają się o lekturę nietradycyjną – zaowocowała wysypem literaturoznawczych ujęć w centrum stawiających (nazwaną bądź nie) kategorię interfejsu.

Piotr Celiński stwierdza, iż to interfejsy „sytuują cyfrowe technologie w obszarze kultury”<sup>60</sup>, że wyznaczają poszczególne strategie komunikacyjne, w czego konsekwencji od pewnego etapu rozwoju kultury bez uwzględnienia tej kategorii po prostu nie da się mówić o komunikacji<sup>61</sup>. Badacz proponuje, by rozważać wręcz *interfejsy kultury*, związane z konkretnymi przemianami cywilizacyjnymi i społecznymi (co, oczywiście, wpisuje się w popularną retorykę). Pismo (i druk) w tym ujęciu wyznaczały tzw. *Epokę Gutenberga* a interfejsy graficzne – kulturę audiowizualną<sup>62</sup>. Teza ta prowokuje oczywiście do postawienia pytania o to, jakiego rodzaju (kulturowe) interfejsy (i dlaczego) definiują współczesność.

Sądzę, iż w epoce post-medialnej, czasach, w których podział medialny nie pokrywa się z podziałem sztuk, kiedy – jak mówi Lev Manovich – kryterium takiego podziału winno być nie to, w jakim medium tekst działa, ale jak działa<sup>63</sup>, interfejs staje się właśnie kategorią kluczową. Nie chodzi już o to, by był to jakiś

---

58. Katarzyna Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 142–143.

59. Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 15.

60. Celiński, *Interfejsy...*, s. 18.

61. Celiński mówi wprost, iż interfejs jest kategorią potrzebną do zrozumienia „praktyk komunikacyjnych” (s. 72–73).

62. Celiński, *Interfejsy...*, s. 19.

63. Lev Manovich, *Estetyka postmedialna*, przeł. Ewa Wójtowicz, w: *Redefinicja pojęcia sztuka*, red. Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2006.

konkretny interfejs, lecz właśnie o to, że może zostać zsemantyzowany. Oczywiście, to z kolei rodzi pytanie o różnicę między interfejsem a medium (jako kategorią nieco bardziej przez literaturoznawstwo oswojoną).

Celiński mówi wprost, iż „medium jest dzisiaj kategorią zanikająca na rzecz [...] interfejsów”<sup>64</sup>, choć podkreśla (nie jest w tym zresztą odosobniony), że rozróżnienie tych kategorii jest niezwykle trudne, bo w istocie są w dużej mierze synonimiczne i komplementarne<sup>65</sup>. Dodaje nawet, iż w domenie mediów analogowych (a zatem w świecie literatury drukowanej i – uzupełnijmy – liberatury) „medium równa się interfejs”<sup>66</sup>. A to dlatego, że

Dopóki obowiązywała nierozłączna tożsamość treści z nośnikiem – jest to stan charakterystyczny dla kultury analogowej – dopóty sam interfejs, ta specyficzna „sfera pomiędzy”, pozostawał kategorią niezauważalną lub oczywistą czy niepotrzebną, o wartości zero<sup>67</sup>.

Zatem – póki literatura oznaczała wyłącznie teksty drukowane nie trzeba było tych kategorii w ogóle rozróżniać i może choćby dlatego nie mówiło się o literackich interfejsach. Bo nie był one jeszcze – jak powie Celiński – kluczowe dla rozumienia komunikacji. Jeśli przywoływane przez mnie w pierwszej części szkicu przykłady pokazywały, że sztuka słowa i sposób jej czytania ewoluują, to moim celem było zwrócenie uwagi właśnie na zmianę w obrębie literackiej komunikacji (w której pojmowanie wymierzona była np. liberacka teoria). A konieczność przejścia ku charakteryzowanej przez Simanowskiego „innej hermeneutyce”, interpretacji uwzględniającej działania czytelnika (dodam: autorsko wpisane w tekst i w negocjacji znaczeń niezbędne) zakłada właśnie konieczność uwzględnienia w analizach takiej kategorii jak interfejs. Dlatego wydaje się, że we współczesnym literaturoznawstwie może on zrobić karierę zawrotną (a przynajmniej tak dużą jak w medioznawstwie).

Jeśli – jak słusznie ustala Celiński – „technologie cyfrowe rozdzielają medium od interfejsu, stawiając tę drugą kategorię na piedestale”<sup>68</sup>, to czymże innym jest opisywana przez Pressman „estetyka książkowości”, fetyszycacja medium (interfejsu) literatury, jej materialności? Czy technoteksty, cyberteksty, liberatura nie czynią tego samego? Jednocześnie, skoro nowe media dopuszczają mnogość

---

64. Celiński, *Interfejsy...*, s. 59.

65. Stwierdza: „Obie kategorie opisują nachodzące na siebie, częściowo pokrywające się sfery medialnej i komunikacyjnej rzeczywistości” (Celiński, *Interfejsy...*, s. 66) czy „Interfejsy to sfera jednocześnie komplementarna i konkurencyjna wobec kategorii medium jako takiego” (Celiński, *Interfejsy...*, s. 66).

66. Celiński, *Interfejsy...*, s. 68.

67. Celiński, *Interfejsy...*, s. 51.

68. Celiński, *Interfejsy...*, s. 68.

interfejsów dla jednego medium<sup>69</sup>, to czy diagnoza ta nie da się odnieść i do lit(b)-eratury? Czy – parafrazując dyskurs medioznawczy – nie dałoby się powiedzieć, iż w gruncie rzeczy liberackość to mnożenie softwaru dla hardware, jakim jest papierowy, drukowany kodeks? Oczywiście mnożenie, które ma głęboki sens, bowiem każdy wybrany interfejs wpłynie na cały proces komunikacji.

Choćby dlatego, że nowe media są tak otwarte na mnogość i zmienność interfejsów<sup>70</sup>, nie dziwi, że w odpowiedzi na związaną z nimi literaturę (ale i w dialogu z nią) zrodziła się zarówno (niejedna) liberacka teoria, jaki i wiele tekstów, które jako takie dałoby się opisać. W tym właśnie sensie literatura byłaby – jak chciała Bazarnik – odpowiedzią na literaturę elektroniczną<sup>71</sup>. Zaś sama liberackość – jedną z najlepszych charakterystyk współczesności, w której, rzecz jasna, współegzystują nie tylko teksty mniej i bardziej liberackie, ale i takie o interfejsach (celowo bądź niekoniecznie) neutralnych oraz te, które się nimi obnoszą.

### Uniezwyklona książka (i teoria)<sup>72</sup>

Jeśli współczesny kształt książki każe – jak podkreśla Drucker – powrócić do (związanej głównie z początkiem XX wieku) refleksji o znaku i roli zapisu w literackiej komunikacji, a także do myśli formalistów, z pewnością trzeba przywołać tu jeszcze jeden kontekst: kategorię uniezwyklenia. Zwłaszcza, gdy przywołuję Emerson, która wprost mówi o literaturze dygitalnej jako „demistyfikującej” interfejsy<sup>73</sup>. Czy liberacka fetyszycacja książkowości, interfejsu literackiego komunikatu nie jest echem chwytu udziwnienia?

O „martwocie słowa” mówił i Fajfer, i Szklowski. Ten drugi w swoim *Wskreszeniu słowa* stawiał tezę, iż „dziś słowa umarły i język stał się podobny do cmentarza”<sup>74</sup>. Gdzie indziej pisał o „zwietrzałych słowach”<sup>75</sup> bądź o ich „kamienieniu” (a – jak dodawał – takimi skamielinami mogą być nawet i większe kompozycje

---

69. Celiński, *Interfejsy...*, s. 68.

70. Celiński, *Interfejsy...*, s. 68.

71. Bazarnik, *Liberackie czyli o powstawaniu gatunków...*

72. Więcej o chwycie udziwnienia w kontekście liberackiej literatury pisałam w szkicu *Lit(b)eracy Between the Book, the Page and the Screen – on “Between Page and Screen” by Amaranth Borsuk and Brad Bouse* (on-line conference paper) (2013) <[http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Przybyszewska%20Lit\(b\)eracy%20Between%20the%20Book%20the%20Page%20and%20the%20Screen%20\(draft%20version\).pdf](http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Przybyszewska%20Lit(b)eracy%20Between%20the%20Book%20the%20Page%20and%20the%20Screen%20(draft%20version).pdf)> oraz w rozdziale *Liberackie znaki, chwyt i struktury*, w: *Liberackość dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

73. Lori Emerson, *Indistinguishable from Magic: Invisible Interfaces and Digital Literature as Demystifier*, w: *Reading Writing...*

74. Wiktor Szklowski, *Wskreszenie słowa*, przeł. Franciszek Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, PIW, Warszawa 1970, s. 57.

75. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, s. 57.

słów – całe utwory, jak dodaliby liberaci: także ich forma, książka)<sup>76</sup>. Jego rozpoznanie (połączone z wiarą w możliwość zmiany) opiera się na analizie języka codziennego, na obserwacji automatyzacji naszego obcowania ze słowem. Automatyzacji analogicznej do tej, o której wspominał Nowakowski rozważając o naszym stosunku do pisma.

Bo – w świetle teorii liberackiej – sposób zapisu i (przede wszystkim) sama książka również zwykle odbierane są automatycznie, niezauważane. I tak, jak chwyt udziwnienia miał czytelnika wybić z monotonii bezmyślnego aktu lektury, zwrócić językowi (jako narzędziu w rękach literata) siłę przekazu, kierując tym samym uwagę odbiorcy na sam komunikat i jego głębię (tzw. funkcja poetycka), tak liberackie książki „udziwnione” mają przywrócić wagę liberackiej komunikacji poprzez podkreślenie, jak istotna w niej może być tego komunikatu realna (namacalna) materialność. Można by powiedzieć, że realizują funkcję poetycką (eksponują literackość) poprzez zwrócenie uwagi na znak wyższego rzędu, jakim jest w tym wypadku cała książka, interfejs, którego analiza bywa – jak argumentował Celiński – w pewnych wypadkach do zrozumienia komunikacji nieodzowna. Bo, jak przekonywał Nowakowski:

nie można wymagać od obiektu istniejącego fizycznie, by wyzbył się swej fizyczności, by utracił swoją fizyczność nie przestając istnieć fizycznie. Nie da się opróżnić litery. Można wydać rozkaz dowolnemu układowi kresek lub plamek by niczego nie zawierał (żadnych skojarzeń-odwzorowań-wyobrażeń-przypomnień-napomknień-...) lecz jest to rozkaz niewykonalny. Więc zamiast walczyć z cielesnością (z fizycznością własnego i czyjś jestestwa) i tracić niepotrzebnie energię, lepiej byłoby wykorzystać to co nam ta fizyczność może dać, zagospodarować ten ogromny obszar<sup>77</sup>.

To właśnie robią liberaci i inni artyści „literatury interfejsu”. Zaś dostrzegana przez formalistów martwość słowa (podobnie jak ta opisywana później przez konkretystów<sup>78</sup> czy liberatów) wynikała z pogrążenia się w konwencji, wiązała się z „utrata jego zmysłowej wyczuwalności”<sup>79</sup>, tym, iż stawało się w pełni przezroczyste (i tym samym puste i nijakie):

---

76. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, s. 58, 60.

77. Radosław Nowakowski, *Traktat kartkograficzny, czyli rzecz o liBeraturze*, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2002, s. 43. O literze jako znaku zob. też Radosław Nowakowski, *Utekstowanie znaku, uznakowanie tekstu*, w: *Druga rewolucja książki*, red. Violetta Trella, Miejska Biblioteka Publiczna, Gdynia 2008, s. 30–33.

78. Na bliskość zaumu i poezji konkretnej zwraca uwagę Michał Paweł Markowski, *Formalizm*, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 116).

79. Markowski, *Formalizm*, s. 118.

Słowo poetyckie traci swą przezroczystość i daje się widzieć: oto teza Szklowskiego [...] – pisze Michał Paweł Markowski. – Tak jak obraz definiowany jest przez układ plam, linii i wyczuwalną zmysłowo fakturę, tak i utwór poetycki zaczyna być traktowany jako układ słów *obliczonych na widzenie*<sup>80</sup>.

Zaś „obliczanie” literackiej komunikacji i na inne zmysły charakteryzuje teksty, o jakich tu mówiłam, pozwala przywrócić aktom czytania i pisania synestezyjność, o którą dopominała się zainspirowana McLuhanem Stomel.

Jeżeli słuszna byłaby długo powtarzana wizja, iż literatura jest zwierciadłem obnoszonym po dziedzińcu rzeczywistości, to w kontekście współczesnej konfiguracji kulturowej trzeba by dopowiedzieć, że obecnie przypomina ona raczej wystawiony na tym dziedzińcu interaktywny ekran. I wcale nie mam tu na myśli wyłącznie tekstów elektronicznych, bo nie tylko taka literatura ujawnia swój interfejs. Każda medialna forma sztuki słowa może zapraszać, by wejść z nią w interakcję, pozwalać się dotykać czy manipulować sobą. Każda bywa w obsłudze intuicyjna – albo odwołując się do przez wieki zapoznanej formy książki lub jej równie bez-cielesnych i materialnie semantycznie niemych elektronicznych odpowiedników, albo korzystając z tzw. niewidocznych, niezauważalnych (*invisible*) i wszechobecnych (*ubiquitous*) interfejsów. Z drugiej jednak strony, książka nieraz proces lektury/interakcji świadomie, celowo utrudnia, fetyszyzując niejako swój interfejs, sprzeciwiając się owej wszędobylskiej przezroczystości medium, czy raczej właśnie interfejsu, jak komentuje współczesne gry z „niewidzialnymi” (*invisible*), „naturalnymi” (*natural*), „organicznymi” (*organic*) interfejsami Emerson.

A zatem w myśli teoretycznej i czytelniczym doświadczeniu zwrot interfejsologiczny raczej się już dokonał, choć może rzeczywiście nadal nie da się wykluczyć, iż zwrócenie uwagi na ten wymiar literackiej komunikacji jest tylko chwilową modą. Zaś będąca jego przyczyną (konsekwencją?) transmedialna liberackość (bo już niekoniecznie „czysta” liberatura) staje się naszym czytelniczym chlebem powszednim. Co więcej – zaczyna być też elementem rzeczywistości nieraz przerysowywanym i wypaczanym, czego najlepszym przykładem tak właśnie ostatnio „modne” książki Keri Smith (*Zniszcz ten dziennik* i *To nie książka*)<sup>81</sup>. Doskonale uzmysławiają one dlacego chwyt udziwnienia i poszukiwanie istoty literackości są ważnymi kontekstami dla mówienia o zwrocie interfejsologicznym i liberackości.

---

80. Markowski, *Formalizm*, s. 118.

81. Co ciekawe, w 2012 roku wydawnictwo Format wydało przetłumaczoną z języka niemieckiego książkę *To nie jest książka*, o której wcale już tak głośno nie było. A idea tej (niepodpisanej nazwiskiem jednego autora) publikacji jest dokładnie taka sama jak *Zniszcz ten dziennik*. Dodać trzeba, że i jak „dzieła” Smith ma ona, oczywiście, swój fanpage na FB.

Problem polega nie tylko na tym, że współcześnie literatura potrafi udziwniać swoje interfejsy, w konsekwencji czego książka może zupełnie nie wyglądać jak książka, ale i na tym, że coś, co książką bezsprzecznie jest – niekoniecznie musi być literaturą<sup>82</sup>. Bo choć publikacje Smith znajdziemy na szczytach list bestsellerów i półkach w wielu księgarniach, czy papierowy, drukowany kodeks istotnie wybrano w tym wypadku jako interfejs *literackiej* komunikacji? Choć tytuły tych publikacji (zwłaszcza drugiej) mogą temu przeczyć – są to książki, idealne – dodam – książki *kultury uczestnictwa*, jednak niewiele mają wspólnego z literaturą<sup>83</sup>. Dlatego nie są liberackie, dlatego nie będą ośrodkiem uwagi literaturoznawczej krytyki spod znaku zwrotu interfejsologicznego. Za tym ostatnim stoi bowiem zwrócenie uwagi na to, co jest podstawą komunikacji literackiej, co przesądza o jej specyfic, słowem: literackość, której u Smith zabrakło.

Zaś owo kryjące się za pytaniami o interfejs zainteresowanie literackością, bronienie liberackości jako konceptu ściśle związanego ze sztuką słowa zdaje się tkwić już w samym „udziwnionym” materialnym kształcie zaproponowanego w 1999 roku terminu. Bo czy i termin „liberatura” nie jest utworzony tak, by samym swym graficznym kształtem, owym sterczącym wewnątrz znanego słowa obcym elementem (literą „b”)<sup>84</sup>, zmuszać nas do odczytań, nie rozpoznań<sup>85</sup>?

---

82. Na co zwracali uwagę liberaci, gdy (zwłaszcza w pierwszych latach dyskusji o literaturze totalnej) domagali się wyraźnego jej rozróżniania od książki artystycznej.

83. Nie jest nią oczywiście również – doskonale komentująca sytuację sztuki słowa – praca Stomel.

84. Dobrze tu pamiętać, że początkowo często zapisywano ten termin z wielkim B w środku wyrazu.

85. Na taką genezę terminu zwraca uwagę Bazarnik w szkicu *Liberature: a New Literary Genre?* (Katarzyna Bazarnik, *Liberature: a New Literary Genre?*, w: *Insistent Image*, red. Elżbieta Tabakowska, Christina Ljungberg, Olga Fisher, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam and Philadelphia 2007, s. 192).





ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania





## Wśród przeczytanych łąk, a sonansów... O literaturze totalnej trochę innym głosem

### *Ogólniki*

1

*Gdy z wiosną życia, duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle,  
Wolno mu mówić tylko tyle:  
„Ziemia – jest krągła – jest kulista!”*

2

*Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewem wzruszą, i kwiatki zlecą,  
Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
„U biegunów – spłaszczona – nieco...”*

3

*Ponad wszystkie wasze uroki,  
Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,  
Jeden – wiecznie będzie wysoki:*

\* \* \* \* \*

*Odpowiednie dać rzeczy – słowo!*

*Cyprian Kamil Norwid<sup>1</sup>*

Jeszcze kilka wiosen wstecz zdawało mi się, że wszystko co mam do powiedzenia na temat geometrii, geologii i geografii owego norwidowskiego globu już powiedziałem, nieznany kontynent został odkryty i nazwany, i to jeszcze na przedostatnim okrążeniu zeszlowiecznej gonitwy garbusów, gonitwy dookoła szacownych murów Ilionu. Na dodatek, zabawna koincydencja, zdarzyło się to w urodziny Kartografa, który te zawody kompletnie zdominował – numer „Dekady Literackiej” z moim *Aneksm do słownika terminów literackich* ukazał się dokładnie 30 czerwca 1999<sup>2</sup>. Prawie nikt tego „prezentu” wtedy nie zauważył,

---

1. Najlepszy manifest poetycki jaki kiedykolwiek napisano. Dlatego pozwoliłem sobie przytoczyć go w całości, taki spóźniony hołd dla *Vade-mecum*.

2. Resztę dopowiadałem w niezliczonych przypisach do tamtego *Aneksu*, których obszerny wybór znalazł się w mojej Krzywej Teoretycznej. Zob. Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura*

może i dobrze, niewykluczone bowiem, że pegaz trojański liberatury musiałby pozostać za murami.

Więc sądziłem, że o literaturze totalnej nie mam już nic więcej do powiedzenia, że wszystko zawarło się w słowie *liberatura*. Czyli także w głoszonej wspólnie z Katarzyną Bazarnik idei nowego gatunku literackiego, przełamującego dotychczasowe podziały i taksonomie; gatunku dowodzącego rzadkimi niczym jednorożec czy dziobak ale jednak żywymi okazami, że książka może być równie naturalnym medium pisarza jak mowa i pismo. Idei może ryzykownej, ale chyba jakoś poszerzającej terytorium literatury, skoro mówi się o liberaturze jako współczesnym nurcie, a dla rosnącej grupy literaturoznawców i czytelników materialny tom przestał być przezroczystym futerałem na tekst.

W tym moim „głoszeniu” było jednak wszystko z wyjątkiem... głosu. Mówiłem bez głosu, można powiedzieć.

\* \* \*

Tak... Owa wykrzyczana wielkimi literami i wytłuszczoną czcionką „literatura totalna” pozbawiona była głosu, to była przede wszystkim totalność dzieła, totalność pisma. Choć podkreślałem równoważność wszystkich elementów, głosu właściwie nie dopuszczałem do słowa, był niemy. Z początku nie znajdowałem takiej potrzeby, potem odwagi.

Stawką od zawsze było znoszące podział na treść i formę dzieło. Dzieło, w którym wszystko łączy się ze wszystkim, wszystko znaczy, nic nie jest przypadkowe. Wszystko, czyli nie tylko słowo, zdanie, tekst, ale w ogóle i w najdrobniejszym szczególe cała książka. Ciało książki... Księga jak świat, choć to i tak dość ostrożnie powiedziane.

Trochę tu z siebie pokpiwam, ale tylko trochę. Bo nie był to sztucznie wydumany za biurkiem estetyczny koncept, tylko wyraz pewnej wiary, że nie rządzi nami przypadek. Albo sprzeciwu, że nie powinien rządzić. Że dzieło literackie może mówić tak, jak dotąd jeszcze nie mówiło. A gdy próbowało, prawie nikt tego nie słyszał.

\* \* \*

A więc byłeś bliski pewnego ideału, cisza to poezja doskonała. Drwij sobie...

---

*totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009 / Liberature Or Total Literature. Collected Essays 1999-2009*, pod redakcją, w przekładzie i z posłowiem Katarzyny Bazarnik, ze wstępem Wojciecha Kalagi, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, seria *Liberatura* tom 12.

\* \* \*

Na pytanie „co to jest liberatura”, ostatnio najchętniej odpowiadam: próba wiary, że wszystko ma sens, że wszystko może mieć znaczenie. I że jeszcze książka nie umarła, nie wszystko da się złowić w Sieć.

\* \* \*

Głos wyłaniał się powoli, nieśmiało. Po raz pierwszy w finalnym fragmencie *Primum Mobile*<sup>3</sup>. Dobywał się zza roztrzaskanego ekranu, jakby zza kadru, bardzo cicho. Wyszepcane przez Kasię *Słowo* długo było jedynym, jakie zdołałem wypowiedzieć. Wymówić cudzymi ustami.

Więcej dźwięku pojawiło się na ekranie *Powiek*<sup>4</sup>. Kto otworzy okna, ten usłyszy ptasie skrzypce, kto stłucze szybę, ten. .... Ale same wiersze nadal milczały jak grób. Aż do *Widoku z głębokiej wieży*, który zaczął wybrzmiewać zanim jeszcze się ukazał<sup>5</sup>. Dopiero *Widok* pozwolił mi się zbliżyć do żywego słowa.

\* \* \*

Żywe słowo... Co to za dziwna istota, to „żywe słowo”...?

\* \* \*

Moje pierwsze próby publicznego czytania wierszy miały, jak mi się wydaje, więcej z teatru niż z poezji, taki swoisty performance z happeningowym zacięciem. Nie podważam tych prób, bo rezultaty bywały interesujące i na ogół żywy był ich odbiór, stwierdzam jedynie różnicę. Zapoczątkowało je wydanie, po pięciu latach od przygotowania prototypu, tomu wierszy *dwadzieścia jeden liter* (2010)<sup>6</sup>. W tym performatywnym działaniu słowo przybierało nietypowe formy: bywało

---

3. Którego pierwsza wersja (przygotowana jako animacja flashowa we współpracy z Marcinem Lewandowskim) powstała w 2005 r. i była prezentowana na mojej wystawie *Słowa* w Galerii Enter w Poznaniu (27 października-5 listopada 2005). Można się było z nią zapoznać także w prototypowym egzemplarzu tomiku *dwadzieścia jeden liter* (2005), którego oficjalne wydanie ukazało się w liberackiej serii Ha!artu dopiero pięć lat później, a *Primum Mobile* tym razem ekranizował dla mnie Jakub Woynarowski.

4. Zenon Fajfer, *Powieki*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2013 (książka + CD).

5. Zenon Fajfer, *Widok z głębokiej wieży*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2015 (w chwili pisania tych słów książka została właśnie skierowana do druku).

6. Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter/ten letters*, przeł. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, seria *Liberatura* tom 10–11.

czytane wraz z publicznością na kilka głosów (*Niedorzeczność*), wypowiedane szeptem (*Lotos*), a nawet całkowicie niesłyszalne (*Paradoksy Zenona*). Zabiegi te wynikały z chęci znalezienia adekwatnego sposobu przeczytania nietypowo zapisanej poezji, to z pewnością. Ale chyba też z podświadomego lęku przed wystawieniem się na widok publiczny z czymś tak kruchym, delikatnym i wstydliwie intymnym jak wiersz nieubrany w żaden formalny kostium.

Ten przemożny lęk nieco łagodziły okoliczności prezentacji, to, że większość performansów wykonywałem za granicą, i przeważnie wraz z Kasią. Wiersze wybrzmiewały po angielsku, wyczarowane jej melodyjnym głosem (i w jej przekładach), co znacznie zmniejszało u ich autora uczucie zakłopotania, żeby nie powiedzieć wstydu. Moja ułomna znajomość języków, tak frustrująca w innych okolicznościach, nigdy nie pozwalała mi w pełni odczuć jak te czy inne frazy mogą zabrzmieć w uszach anglojęzycznego odbiorcy (a tym bardziej w tłumaczeniu na chiński czy japoński, wtedy słucha się swoich utworów jak muzyki, całkowicie abstrakcyjne doświadczenie). Wyjątkiem jest rozwijana przez nas akcja poetycka *Liberty Poem*, ale ona akurat energię czerpie także z tego międzynarodowego kontekstu, z niezmordowanego bogactwa języków, kultur i form opresji<sup>7</sup>.

Jednak w głośnym czytaniu tamtych wierszy, a później wierszy z *Powiek*, pierwotnie nie było świadomego zamiaru artystycznego, to nie była poezja przeznaczona do publicznej lektury. Raczej nurtowało mnie jak te słowa wprawić w ruch, jak sprawić, żeby tańczyły, rozplywały się na oczach czytelników, krystalizowały pod ich dotykiem... W chwili tworzenia bardziej nurtowało mnie, jak to pokazać<sup>8</sup>.

\* \* \*

Ta chęć dotknięcia żywego słowa zrodziła się dopiero teraz, wraz z poezją *Widoku z głębokiej wieży*. I mocno wpłynęła na moje obecne rozumienie literatury totalnej, którą dawno dawno temu, za siedmioma zwojami i krzywo przyciętymi kodeksami, nazwałem liberaturą. Ową mityczną „totalność dzieła” – skalistą jed-

---

7. Wciąż rozwijający się projekt zainicjowany wspólnie z Katarzyną Bazarnik we wrześniu 2011 r. w Nowym Jorku, obecnie obejmujący kilkadziesiąt języków, przy wsparciu poetek i poetów, tłumaczy i tłumaczek z całego świata, ze szczególnym zaangażowaniem mieszkającej w Wielkiej Brytanii irańskiej poetyki i aktywistki Maryam Ala Amjadi. Performance (w różnej postaci) prezentowaliśmy w wielu miastach USA, Azji i Europy.

8. Choć najnowsze doświadczenie – z czytania angielskiego przekładu *Powiek* podczas odbywającego się dniach 4-8 sierpnia 2015 r. festiwalu *The End(s) of Electronic Literature* w Bergen w Norwegii – było już świadomą próbą włączenia głosu w sferę prezentowanego na ekranie dzieła. Przekład Katarzyny Bazarnik i jej głośna lektura spotkały się z uznaniem odbiorców.

ność treści pisma i formy książki, po cichutku drażniła kropla mowy, aż powstał widok, który chce być także słyszalny.

Być może więc dopiero teraz obrałem kurs na literaturę rzeczywiście totalną, lub mógłbym przynajmniej do tej mitycznej krainy się zbliżyć, o ile kiedykolwiek było to możliwe. Jednak nie wyczuwam już w sobie tamtej zachłannej potrzeby konkurowania z Panem Bogiem, potrzeby wszechogarniającego dzieła pozbawionego jakiegokolwiek szczeliny, wygrywającego z przypadkiem. Może już tę potrzebę nasyciłem, a może zwyczajnie doceniłem w tej szczelinie szansę na coś więcej niż wszechobejmujące „wszystko”.

Od *Widokówki z Dublina* – pierwszego wiersza napisanego do tego tomu i rzeczywiście wysłanego 16 czerwca 2012 na podany tam adres, czuję, że moje słowa zaczęły wybrzmiewać bez żadnej dodatkowej intencji i „sankcjonującej” je teorii. Skromniejsze, za to nieskrępowane formą, może nareszcie rzeczywiście wolne... Po dwudziestu latach splątania emanacyjnymi nitkami Niewidzialnej Księgi, pisania mową rzeczywiście wiązaną (nie skarżę się, myślę, że to bliskie medytacji doświadczenie wiele mi dało), jest to zupełnie niespodziewane uczucie, jak nagle wyjście z labiryntu na otwartą przestrzeń.

\* \* \*

To wyjście w największym stopniu zawdzięczam adresatce *Widokówki* Teresie Nowak, która ośmieliła mnie do zrobienia kroku w zupełnie nową poetykę, a później, czytając wraz ze mną te wiersze, wydobyła z zamurowanej studni mój głos. To w czasie prowadzonego przez nią wieczoru poezji w krzeszowickiej bibliotece po raz pierwszy tak naprawdę poczułem, że moje słowa mogą zaistnieć bez ochronnej maski formy<sup>9</sup>. A układając z tych wierszy scenariusz spektaklu poetyckiego i publicznie go prezentując, wprowadziła tę poezję w jakiś nowy dla mnie stan skupienia i namysłu, zupełnie inny wymiar<sup>10</sup>.

Nawet nie przypuszczałem, jak istotne, jak zasadnicze, jak formujące będzie dla mnie to wspólne doświadczenie głośnej lektury *Widoku z głębokiej wieży*.

---

9. Czytanie odbywało się 14 listopada 2013 r. w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Krzeszowicach, zapis wideo z tego spotkania znajduje się w Czytelni Liberatury (Arteteka Ogrodu Sztuk przy Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Krakowie). Bez tego doświadczenia najprawdopodobniej nie potrafiłbym kilka miesięcy później wziąć udziału w projekcie „Phonodia” na Uniwersytecie Weneckim, w ramach którego zarejestrowano kilkanaście moich wierszy (zob. <<http://phonodia.unive.it/people/zenon-fajfer>>).

10. *Widok z głębokiej wieży* – seans poezji Zenona Fajfera, scenariusz: Teresa Nowak, czytanie: Teresa Nowak i Zenon Fajfer, premiera: 26 lutego 2015 r., Kraków. Spektakl został zarejestrowany w trakcie prezentacji w katowickim „Rialto” (zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=IFKwP-khzGDU>>).



Doświadczenie słuchania cudzej – tak pięknej – interpretacji napisanych przez siebie słów i próba wypowiedzenia ich własnym głosem, momentami tak nieporadna. Dopiero teraz, dopiero z tej „głębokiej wieży” widzę, jaką pismo musiało przebyć drogę, żeby na powrót zanurzyć się w mowie.

Tak jak nie byłoby liberatury bez Kasi, tak bez Tereni nie byłoby mojej poezji. Sobie w tym wszystkim zawdzięczam najmniej.

*lipiec-sierpień 2015*

ER(R)GO

przekłady<sup>1</sup>



Sarah Bodman

University of the West of England



## Liberatura, literatura i książka artystyczna: kontekst, treść i istotne znaczenie materiału

Ideę liberatury przedstawił mi w 2008 roku pisarz i artysta Radosław Nowakowski podczas wywiadu na temat swojej własnej pracy oraz rozwoju książek artystycznych w Polsce przez ostatnie 20 lat. Mówił o ambicjach Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera dotyczących właśnie liberatury oraz o ich współpracy z wydawnictwem Korporacja Ha!art przy publikacji serii „Liberatura”, w której ukazało się pierwsze w Polsce pełne wydanie *Rzutu kości (Un Coup de Dés)*, zawierające wersję oryginalną oraz przekład, i wydrukowane dokładnie w taki sposób, jak wyobrażał to sobie Mallarmé<sup>1</sup>. Tamten wywiad z Nowakowskim okazał się inspiracją dla późniejszych dwuletnich badań dotyczących przyszłości książki artystycznej, które prowadziłam wspólnie z Tomem Sowdenem, sfinansowanych przez brytyjską Arts and Humanities Research Council (Radę ds. Badań naukowych w dziedzinie sztuki i nauk humanistycznych)<sup>2</sup>.

Wywiad odbył się w domu Nowakowskiego w Dąbrowie Dolnej, gdzie artysta wydał również wiele spośród swych książek. Im dłużej nasz rozmówca omawiał ruch liberacki w odniesieniu do swoich własnych publikacji, tym bardziej umacnialiśmy się w przekonaniu, że musimy podyskutować z Bazarnik i Fajferem osobiście. Byliśmy wówczas z Sowdenem pewni, że liberatura jako koncept ma wiele wspólnego z książką artystyczną. Jako że zawodowo zajmujemy się przede wszystkim sztuką, te dwie idee wydawały się nam blisko związanymi przedstawicielkami tej samej dziedziny twórczej aktywności. Ponieważ nie było możliwości, by akurat w tamtym terminie spotkać się z Bazarnik i Fajferem w Polsce, poprosiliśmy ich o wystąpienie podczas planowanej konferencji będącej częścią naszego projektu. Sądziliśmy, że dyskusja z nimi będzie niezwykle interesująca dla uczestników. Bazarnik i Fajfer przystali na naszą propozycję pod warunkiem, że wyraźnie oddzielimy liberaturę od sztuki książki. Napisali do nas wtedy: „[...] jesteśmy świadomi, że w pewnych punktach te dwie dziedziny się pokrywają, i przekonani, że dialog może być inspirujący dla obu stron –

1. Pełny tekst wywiadu dostępny na stronie <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/nowakowski.htm>>.

2. *What will be the canon for the artist's book in the 21st Century? (Jaka będzie norma książki artystycznej w XXI wieku?)*. Projekt był finansowany przez Arts and Humanities Research Council od marca 2008 do lutego 2010. Pełne archiwum projektu dostępne jest pod adresem <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.

zarówno dla artystów książki oraz badaczy ich sztuki, jak również dla tych pisarzy i literaturoznawców, którzy zdają sobie sprawę, że mogą owocnie badać kod bibliograficzny utworów literackich napełnionych przez autorów znaczeniem”<sup>3</sup>. Bazarnik i Fajfer wystąpili przed otwartą, żywo zainteresowaną publicznością składającą się z artystów, wydawców, bibliotekarzy, kustoszy i pracowników naukowych podczas konferencji w lipcu 2009 roku<sup>4</sup>. Nasi polscy goście wyjaśnili wówczas, że „motywacja do zaproponowania liberatury jako gatunku innego niż książka artystyczna i poezja konkretna pochodzi z autorefleksji – podjętej podczas pracy nad naszą trzytomową książką *Oka-leczenie* – nad formą, przestrzenią, a także książką i tekstem jako środkami literackiego przekazu”<sup>5</sup>.

[...] Jednak pomimo niekonwencjonalnego kształtu naszych książek, nigdy nie uznawaliśmy ich za „książki artystyczne”, ponieważ mają literackie korzenie. Wyrosły mianowicie z tekstów (z opowiadania historii i wyrażania emocji) – z tekstów szukających przestrzeni, w której mogłyby się pomieścić. Na początku było słowo. Na początku było pismo, które dla nas – inaczej niż dla Derridy – nie oznaczało nieobecności, lecz obecność: obecność widzialnych, dostrzegalnych słów, odcisniętych w jakiejś materialnej, namacalnej substancji, którą można uformować w znaczący kształt. Innymi słowy, pisaliśmy książki, a nie teksty, jako że książkę w jej formie materialnej uważamy za integralny element naszego dzieła, a nie za przezroczysty pojemnik, który swym kształtem nie powinien zakłócać słów przenoszących czytelnika do sfery bezcielesnego znaczenia. Jak ujął to w jednym ze swych artykułów Zenon Fajfer, „[w liberaturze] fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu, książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz sama nim jest”<sup>6</sup>. Ja z kolei stwierdziłam, że kształt i struktura książki, jej format i rozmiar, krój oraz rodzaj czcionki, typ i kolor papieru, ilustracje, rysunki i inne elementy graficzne mogą stanowić pełnoprawne środki ekspresji artystycznej<sup>7</sup>.

Od tamtej konferencji miałam sporo czasu na refleksje dotyczące związku między liberaturą i książką artystyczną. Chociaż być może te dwie formy nie są sobie bliskie niczym rodzeństwo, to jednak mogą, według mnie, być uznane za bardzo bliskie kuzynostwo na drzewie genealogicznym publikacji artystów i pisarzy. Staliliśmy się, na potrzeby naszego projektu, wizualnie uporządkować relacje między poszczególnymi elementami tego, co uznaliśmy za owo potencjalne „drzewo

---

3. E-mail od Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera z maja 2008 r.

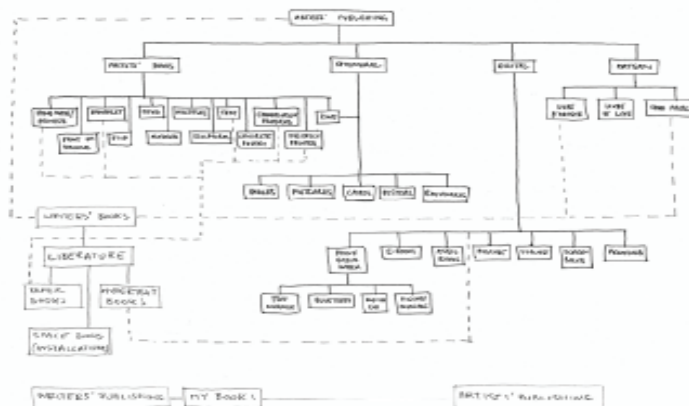
4. Plik audio oraz tekst prezentacji Bazarnik i Fajfera *Liberature: Literature in the Form of the Book* można pobrać ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/contrad09/liberature.htm>>.

5. *Liberature: Literature in the Form of the Book*. Strona 1, wstęp <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/contrad09/conpdfs/liberature.pdf>>.

6. Zenon Fajfer, *Liryka, epika, dramat, liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. 233–239.

7. Bazarnik, Katarzyna, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, s. VI-VII.

genealogiczne” publikacji artystycznych. W związku z tym poprosiliśmy artystów, pisarzy, wydawców, bibliotekarzy, studentów i kolekcjonerów, aby nanieśli poprawki na diagram stworzony przez mojego współpracownika, Toma Sowdena. Radosław Nowakowski przedstawił własną wersję diagramu, na którym narysował linie przerywane łączące pewne części drzewa z książką artystyczną (zob. il. 1).

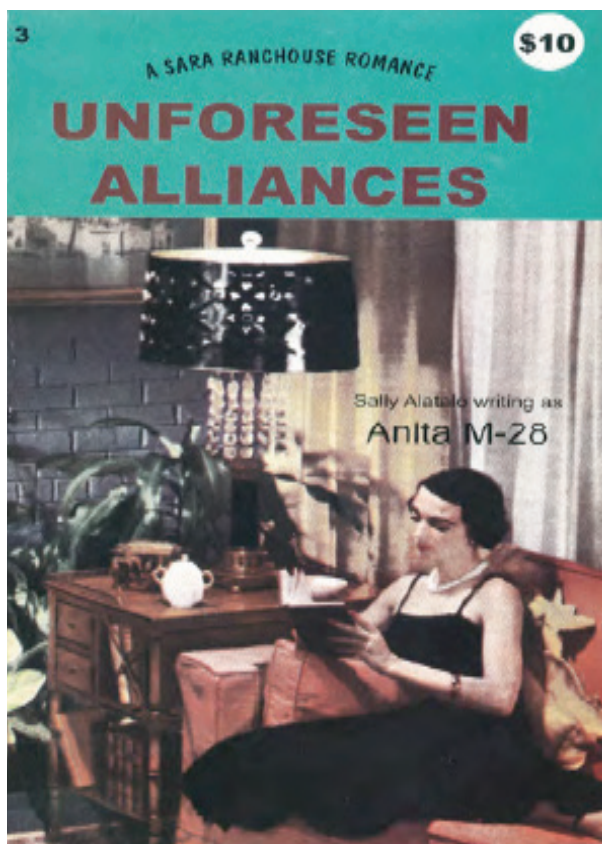


Ilustracja 1. Zmieniony przez Radosława Nowakowskiego diagram ABTREE, wykonany w ramach projektu *Jaka będzie norma książki artystycznej w XXI wieku?*<sup>8</sup>

Większość artystów tworzących książki wybrała to zajęcie ze względu na czyste zamiłowanie do książek jako fizycznych obiektów. Nie jest istotne, czy w danym momencie chodzi akurat o literaturę, czy o liberaturę – publikacje, które przyciągają nas jako artystów są tymi samymi, które kuszą każdego miłośnika książek. Są mianowicie kombinacją formy, treści, materiałów i przekazu, które razem stanowią jedność. Przyciąga nas do tych dzieł pragnienie kreowania – albo odczuwania przyjemności z odbioru – książki, która ucieleśnia własny cel w każdym swoim elemencie. Może nas również do nich zanęcić natychmiast dostrzeżona atrakcyjność pięknie zaprojektowanej okładki, która zapowiada rozkosz (albo rozpacz) znajdującą się wewnątrz dzieła, może nas skusić sposób, w jaki tekst i obraz doskonale ze sobą korespondują, dotknięcie kartek wykonanych z papieru o odpowiedniej wadze i właściwym typie, lub niczym niezmacony przepływ narracji. Perfekcyjna książka, której nie musimy dzielić między liberaturę i książkę artystyczną, jest totalnym, fizycznym ucieleśnieniem samej siebie. Jest także wrażliwym, intymnym obiektem, przekazującym odbiorcom zamysł swego twórcy. Przedstawiony w dalszej części wybór książek artystycznych zawiera dzieła stworzone z istniejącego materiału literackiego lub wizualnego, który

8. Wszystkie ilustracje w niniejszym artykule pochodzą z prywatnych zbiorów autorki.

opracowano, złożono w całość i opublikowano. Zostaną one przedstawione i zbadane w świetle potencjalnego związku z ideami liberatury.



Ilustracja 2. *Unforeseen Alliances* autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, Sara Ranchose Publishing, USA, 2001

Artystka Sally Alatalo z Chicago zaczęła oficjalnie publikować książki swoje i innych artystów w założonym przez siebie w 1993 roku wydawnictwie Sara Ranchose Publishing, a wcześniej przez dziesięć lat tworzyła książki artystyczne<sup>9</sup>. Kluczowy dla istoty owych książek element stanowi praktykowane przez Alatalo odczytywanie ich na głos. Tak samo jak ma to miejsce np. z dziełem Zenona

---

9. Więcej informacji o pochodzeniu i publikacjach artystycznych Sally Alatalo można znaleźć w eseju *From Mimeograph to Paperback – A Short History of Sara Ranchose Publishing*, napisanym przez Alatalo dla *Artist's Book Yearbook 2008–09* (Sarah Bodman, red. Impact Press, Bristol, Wielka Brytania, 2007). Artykuł jest dostępny w sieci na stronie <<http://sararanchose.com/mimeograph.html>>.

Fajfera dwadzieścia jeden liter, utwór *Unforeseen Alliances* (Nieprzewidziane sojusze) istnieje po to, aby został wygłoszony, a zatem opiera się na idei czynnego uczestnictwa w procesie czytania. Obie te książki istnieją fizycznie po to, aby można było je ustnie odczytywać<sup>10</sup>. Utwory Alatalo tworzone są w procesie przeobrażenia istniejącego materiału w nowe dzieło, a jej artystyczne motto brzmi „recykling języka słowo po słowie”.

Seria książek Sara Ranchouse Publishing Romance Series stanowi doniosły przykład spożytkowania istniejącego materiału literackiego, należącego do określonego gatunku, do stworzenia nowych utworów. Każdy tom serii wydawany jest w formacie A5 z miękką oprawą, a okładka stylizowana jest zawsze na typowy romans (w oparciu o amerykański cykl *Harlequin Romance*, przypominający także wydawaną w Europie serię *Mills and Boon Vintage 90s Modern*). Okładki zostały przez artystów zaprojektowane z największą starannością i z nadzieją, że spodoba się szerokiej rzeszy czytelników. Artyści obierają taką strategię z myślą o sprzedaży swoich książek po rozsądnej cenie (10 dolarów) w księgarniach, na lotniskach i w tym podobnych miejscach. Dla celów *Unforeseen Alliances* (2001), Alatalo przybrała pseudonim romansowej pisarki, składający się (zgodnie z romansową tradycją) z jej drugiego imienia (Anita) użytego jako pierwszego oraz nazwy ulicy, przy której dorastała, jako nazwiska (owa ulica, jako że jej ojciec był mechanikiem, to ważna amerykańska autostrada M-28)<sup>11</sup>. Podobnie jak ma to miejsce w liberaturze, Alatalo zwraca uwagę na każdy aspekt formy, treści i sposobu przekazania tej publikacji, zarówno w kwestii wstępnych założeń (aby książka wyglądała jak powieść romansowa), jak również wizualnej gry z kontekstem. Okładka przedstawia fotografię kobiety ubranej w suknię wieczorową, siedzącej na kanapie i zagłębionej w lekturze. Zasłony są zaciągnięte, słaby blask lampy stojącej obok kobiety oświetla pokój, a cała scena zanurzona jest w niecierpliwym oczekiwaniu tytułowego nieprzewidzianego sojuszu. Jest tu jednak również coś więcej; jak wyjaśnia Alatalo:

Fotografia z okładki została zaadaptowana z obrazka, na który natknęłam się w książce dotyczącej wystroju wnętrz. Pociągają mnie obrazy przedstawiające sytuacje, w których ludzie, zwłaszcza kobiety, czytają. Ta konkretna fotografia zainteresowała mnie, ponieważ ukazana na niej kobieta ubrana jest w czarną suknię i przystrojona w perłowy naszyjnik, jakby była przygotowana na imprezę koktajlową, ale na randkę (zamiast z mężczyzną) wybierała się z książką. Następnie odtworzyłam tę sytuację w całym jej

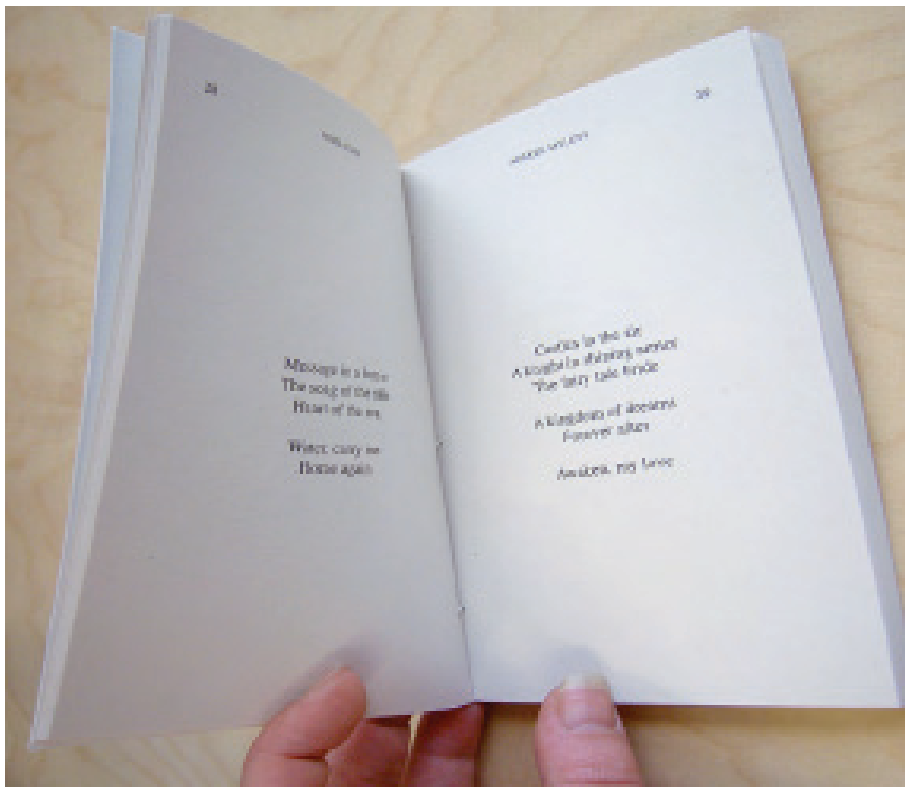
---

10. Z naszego wywiadu z Sally Alatalo (s. 5), który można pobrać w formacie PDF ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.

11. Z naszego wywiadu z Sally Alatalo (s. 5), który można pobrać w formacie PDF ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.



aspekcie przestrzennym, ustylizowałam się na ową kobietę, i – jak gdyby powtarzając jej doświadczenie – przystąpiłam do lektury<sup>12</sup>.



Ilustracja 3. *Unforeseen Alliances* autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2001

W książce jest jednak jeszcze coś więcej. Nieprzewidziany sojusz na okładce, czyli kobieta wystrojona na randkę z książką, otwiera się na tekst we wnętrzu: zbiór wierszy miłosnych, z których każdy utworzony jest przez ułożenie jednowersowych tytułów istniejących powieści romansowych w krótkie strofy (w aneksie wymienione są wszystkie tytuły książek). Przykładowo, na stronie 55 znajduje się wiersz *Storm Winds (Burzowe wiatry)*:

Dzike niebiańskie burze  
Nieposkromione  
Biją prosto w jej serce

12. Zob. <<http://www.sararanchouse.com/mimeograph.html>>.

Nie zważaj na grzmoty  
Gnaj wśród burzy  
O krok za deszczem  
Nadejdzie wiosna

*The wild storms of heaven*  
*Strike at the heart*  
*Beyond her control*

*Defy the thunder*  
*Ride in the storm*  
*Right behind the rain*  
*Spring will come*

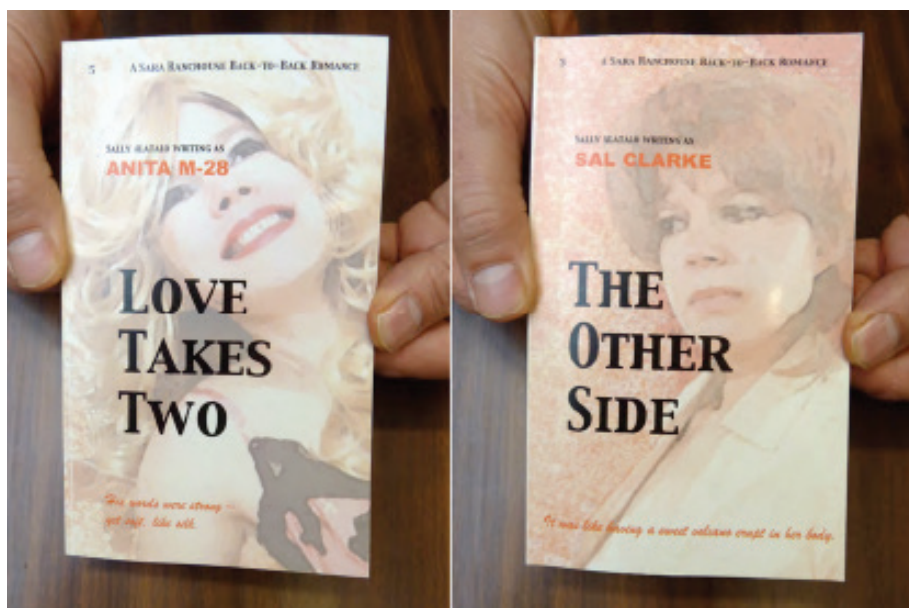
Wyraźnie można dostrzec, że Alatalo przykłada w swoich publikacjach wagę do każdego szczegółu – podobnie jak w liberaturze, każdy aspekt książki jest tutaj skrupulatnie rozważany. Okładka zaprojektowana w pastelowych kolorach oraz fotografia nie tylko są atrakcyjne wizualnie, lecz także dokumentują czynność odczytywania zawartości książki. Taki zabieg jest bardzo pomysłowy, a jednocześnie nie onieśmiela odbiorcy; okładka raczej zaprasza czytelnika, by usiąść i przyjemnie spędzić czas z utworem. Książka jest niewielkich rozmiarów (170 x 105 x 10mm), zatem łatwo wsunąć ją do małej torebki. Jedyńm dowodem na to, że dzieło Alatalo różni się czymś od innych, jest notka wydawnicza na tylnej stronie okładki, ale nawet ona może być potraktowana jako zachęta do otwarcia książki i czerpania przyjemności z utworu: „[...] Wtedy niespodziewanie ukazała się nieśmiała dłoń i przesunęła najpierw jedną książkę, a potem drugą. Powieść romansowa nareszcie zyskała nową przestrzeń, dzięki której zdolna jest tworzyć nieprzewidziane sojusze”<sup>13</sup>.

Do liberatury jeszcze bardziej zbliża się książka z serii Romance Series nr 5, *Love Takes Two & The Other Side (Do miłości trzeba dwojga i Druga strona)*, napisana pod pseudonimami Anita M-28 i Sal Clarke (Sally Alatalo 2006). To skomplikowane (pod względem montażu) dzieło, opatrzone na okładce podpisem „przylegające tylną okładką romanse wydawnictwa Sara Ranchhouse” (*A Sara Ranchouse Back-to-Back Romance*), ma według mnie wiele wspólnego z regułami „emanacyjnej” poezji Fajfera, w ramach której tworzy on teksty wielowymiarowe i symultaniczne. Jeśli czytelniczka wyrecytuje na przykład wiersz *As if (Jak gdyby)*, liczne odczytania i obrazy będą dla niej zarazem słyszalne i wyobrażalne. Co najistotniejsze, książka Alatalo

---

13. Tekst na tylnej stronie okładki książki *Unforeseen Alliances* (2001) wydanej w serii *Sara Ranchouse Publishing Romance Series*, stworzonej przez Sally Alatalo piszącą pod pseudonimem Anita M-28.

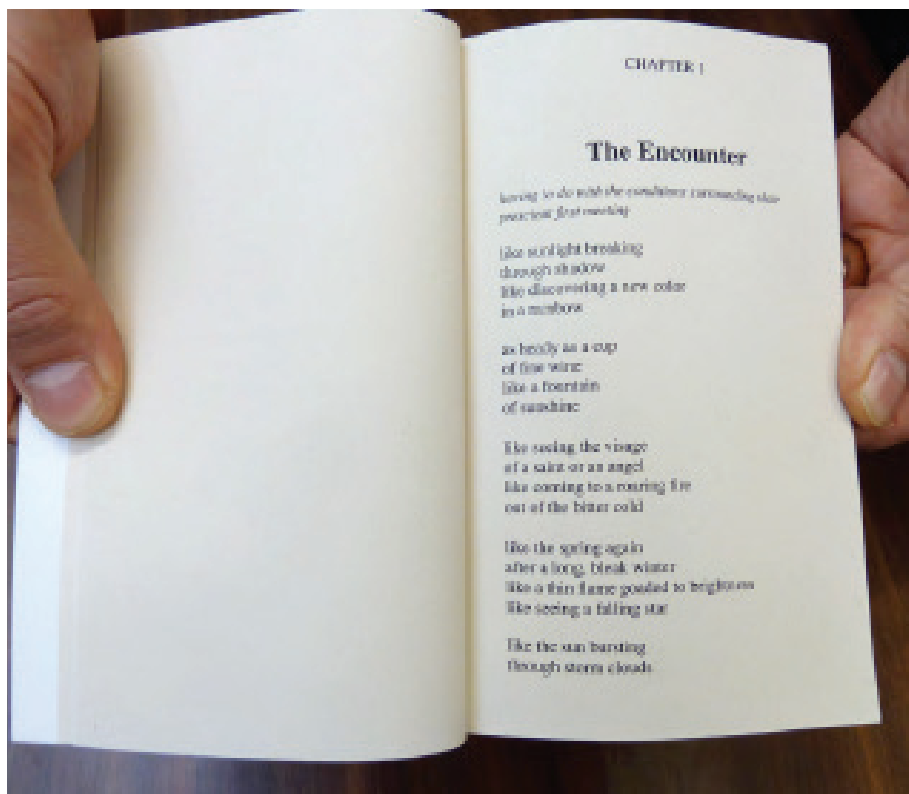
jest 106-stronicową i oprawioną w miękką okładkę wersją formatu *dos-à-dos*<sup>14</sup>. Jedna z okładek przedstawia tytuł utworu *Love Takes Two*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, a po odwróceniu książki tytuł brzmi *The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej tym razem jako Sal Clarke.



Ilustracja 4. Romance Series nr 5, *Love Takes Two* & *The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006

*Love Takes Two* prowadzi grę z użytymi w powieściach romansowych porównaniami i należy tę część odczytywać na głos. W krótkiej przedmowie poprzedzającej wiersz *Like A Storm Gathering* (*Jak nadciągająca burza*) – podzielony między rozdziały – odnajdujemy proste stwierdzenie, zapisane wytworną czcionką: „Samogłoski były okrągłe jak wytworne perły”. Rozdział pierwszy zaczyna się wierszem *Spotkanie* (*The Encounter*), złożonym z wersów rozpoczynających się od „jak” i „tak”, wyselekcjonowanych spośród obszernej kolekcji powieści romansowych należącej do artystki. Książka wprowadza również takie samo tempo, jak standardowa powieść romansowa, tj. rozpoczynając się „Spotkaniem”.

14. Oprawa *dos-à-dos* polega na połączeniu dwu książek w taki sposób, że ostatnie strony okładek obu dzieł „spotykają się” w środku, tj. tylna okładka pierwszej z książek jest również tylną okładką drugiej (przyp. tłumacza).



Ilustracja 5. Rozdział 1: *The Encounter* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006

Przykładowo do opisanego pierwszego spotkania użyto tutaj następujących porównań: „jak przebijające się światło słoneczne” [...] „jak kolejna wiosna”. Rozdział drugi kontynuowany jest w tym samym tonie, zawierając porównania odpowiednie dla tradycyjnej roli postaci kobiecej – opisujące jej skórę: „tak młoda i tak złocista, jak poranek” [...] „jak jedwab” [...] „jak śmietanka ufarbowana na kolor brzoskwinowy”. Rozdział trzeci wprowadza pewne cechy postawy mężczyzny: „jak nieustraszony galant” [...] „jak wielki, majestatyczny byk” itd. Rozdział czwarty to *Punkt szczytowy*, a rozdział piąty traktuje o *Konflikcie*. Następnie, przy zachowaniu wierności wobec formuły powieści romansowej, przychodzi kolej na finalny rozdział szósty pt. *Rozwiązanie*: „tak stare jak świat / tak niedoskonałe jak ty czy ja”.



Ilustracja 6. *tak...jak* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Przed ostatnim wierszem *As if* znajduje się utwór o powtarzalnym wzorcu typu *tak...jak*, wydrukowany większą czcionką. Od początku wiersz formułuje tradycyjne role płciowe w sposób typowy dla powieści romansowej: „tak łatwa jak; tak słiczna jak; tak arogancki jak; tak przerażający jak”. Te porównania prowadzą do apogeum w ostatnim utworze, którego części zbiegają się i wyrażają zamyślenie: „jak gdyby spędzili razem całe życie; jak gdyby nic się nie zdarzyło; jak gdyby w otępieniu / jak gdyby szukając ucieczki / jak gdyby to / samo w sobie / było rozwiązaniem?”



Ilustracja 7. *As if* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Zatem do miłości istotnie trzeba dwojga, a gdy czytamy tę książkę, każda z dwóch ról wyłania się ze śpiewnej inkantacji tej poezji, gdzie powtórzenia „jak gdyby” i „jak” tworzą kwestie tych dwojga, rozwijające się w silnie zabarwionej emocjonalnie narracji. Środek książki zawiera dwie sekcje biograficzne, mieszczące biografię i galerię rysunków każdej z dwu „autorek”. Rysunki przedstawiające fikcyjną historię obu pisarek zaczerpnięto z okładek powieści romansowych. *Druga strona* (dosłownie rozumiana druga strona książki oraz inny niż w tradycyjnej powieści romansowej punkt widzenia) zawiera esej Alatalo piszącej jako Sal Clarke, *Analiza porównawcza figury stylistycznej porównania w heteroseksualnej i lesbijskiej literaturze romansowej (A Comparative Analysis of the Simile in Heterosexual and Lesbian Popular Romance Genre Fiction)*. Esey traktuje nie tylko o oryginalnym materiale źródłowym powieści romansowych, lecz także zawiera krytyczną analizę wiersza znajdującego się w drugiej połowie dzieła. Obie strony tych przylegających tylną okładką książek są zachwycająco znaczące w swej kpiarskiej analizie siebie nawzajem i książki jako całości, co zostało osiągnięte poprzez skupienie uwagi na każdym najdrobniejszym szczególe w sposobie prezentacji i formacie. Znajdują się tu wszystkie potrzebne wskazówki: od cytatów na każdej z okładek po sfabrykowane galerie zdjęć i biografie, wstępy i rekomendacje wydawców.



Ilustracja 8. Galeria zdjęć (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Książka nie tylko nawiązuje do swej zawartości, odnosi się nawet do samej siebie – esej Clarke podkreśla, że „wnika pomiędzy okładki, aby zbadać równoległe literackie przedstawienie – figurę stylistyczną porównania – jako środka służącego kreacji postaci [...] i rozważa wpływ tej zasadniczej składowej gramatycznej na czytelnicze doświadczenie i przyjemność czytania”. Używa nawet terminologii znanej z powieści romansowych do analizy siebie samej, kiedy czyni aluzję do „czytelniczego doświadczenia i przyjemności czytania”. Spoglądając z perspektywy literatury, można określić tę książkę jako wyrafinowane, dowcipne połączenie porzrzucanych fragmentów istniejącej literatury, które bada siebie samo przez pryzmat swego własnego materiału źródłowego, a następnie dokonuje analizy swojej terminologii i swego istnienia.

*W 2013 roku dr Rhiannon Daniels z Wydziału Języków Nowożytnych Uniwersytetu w Bristolu była kuratorką projektu mającego na celu przeniesienie Boccaccia do roku 2013, prowadzonego z Gydą Armstrong i Stephenem Milnerem (z Uniwersytetu w Manchester). Badania Daniels są „skupione na recepcji Boccaccia. [...] Jestem szczególnie zainteresowana odszukaniem sposobów użycia materialnej formy manuskryptów i wydrukowanych książek, aby dokonać (re)konstrukcji [różnych] tradycji czytania i technik produkcji książki”<sup>15</sup>. Daniels zaprosiła do swojego projektu artystów, aby przygotowali artystyczną reakcję na samego Boccaccia lub na którykolwiek z jego tekstów. Celem było stworzenie książek na wystawę „Locating Boccaccio in 2013” („Umiejscawianie Boccaccia w roku 2013”), mającą miejsce w bibliotece John Rylands Library w Manchesterze (od lipca do grudnia 2013, a potem do stycznia 2014 w Uniwersytecie Zachodniej Anglii). Dzieła trzynastu artystów książki, specjalnie zamówione dla uczczenia 700. rocznicy urodzin Boccaccia, zaprezentowano w Manchesterze obok licznych historycznych wydań jego utworów, w tym Decameronu z Roxburghe, swego czasu najdroższej książki świata, sprzedanej w roku 1812, a obecnie będącej częścią kolekcji biblioteki Rylands<sup>16</sup>.*

Jednym z artystów na wystawie dotyczącej Boccaccia był Brytyjczyk John McDowall<sup>17</sup>. Jego dzieła książkowe skoncentrowane są na fizycznym obiekcie jako interaktywnym doświadczeniu między artystą/pisarzem/wydawcą a widzem/czytelnikiem oraz na interpretowaniu treści literackiej przez pryzmat strony wizualnej. Dzieje się tak przykładowo w utworze *Atramentum* (2012), który autor opisuje jako „uwidocznioną materialność języka”<sup>18</sup>.

---

15. Zob. <<http://www.bris.ac.uk/sml/people/person/rhiannon-j-daniels/index.html>>.

16. Archiwum projektu oraz galerię książek można obejrzeć online pod adresem <<http://locatingboccaccio.wordpress.com>>.

17. Zob. <<http://www.ambruno.co.uk/john-mcdowall.html>>.

18. Zob. <<http://www.ambruno.co.uk/john-mcdowall.html>>.



Ilustracje 9, 10 i 11. *Atramentum*, John McDowall, Wielka Brytania, 2012.



Na potrzeby tego dzieła McDowall obliczył całkowitą ilość tuszu zużytego na wydruk współczesnego wydania *Anatomii melancholii* (1621) Roberta Burtona, szacując pole powierzchni zajmowanej przez tusz na jednej stronie oraz mnożąc tę wartość przez liczbę stron (tj. 1382). Wielkość wynikowa została następnie zaprezentowana za pomocą kolistej figury wypełnionej czarnym tuszem, odtworzonej przez McDowalla w częściach na 144 stronach jego książki, które (po wyrwaniu i odpowiednim ułożeniu) przedstawiają w całości czarne wewnątrz koło.

Dla celów projektu *Locating Boccaccio* z 2013 McDowall zebrał materiał z miejscowych bibliotek publicznych i własnej kolekcji literatury na swoją książkę *Giornata prima* (pierwszy dzień). Brytyjczyk w następujący sposób wyjaśnia pomysł na tę książkę:

*W Dekameronie* Boccaccia setka historii zostaje przedstawiona na zasadzie kompozycji ramowej. Chroniąc się przed zarazą, siedem młodych kobiet i trzech młodzi mężczyźni spędzają dwa tygodnie w wiejskiej rezydencji. Każdego wieczoru (oprócz niedziel i dwóch dni poświęconych na pracę) jedna z osób dla zabicia czasu opowiada historię. W całej książce dostrzegalny jest także przepływ związków między owymi historiami, elementów powtórzonych, wariacji i całkowitych zmian. Ta zmienność została jeszcze bardziej skomplikowana przez błędy, które nawarstwiały się w kolejnych kopiach manuskryptu, a następnie przez wycinanie części historii oraz skład kolejnych drukowanych wydań, a także przez działania cenzury w różnych momentach.

I dalej pisze:

*Giornata prima* odzwierciedla przyjemność płynącą z opowiadania historii, a także jego zawodność. Od strony do strony i od książki do książki przedstawia komunikację między opowieściami, przekazywanymi słuchaczom/czytelnikom przez opowiadających, w czasie i w różnych wersjach. Książka składa się z reprodukcji jednej strony z każdego wydania *Dekameronu* w kolejności, w jakiej odnalazłem je w bibliotece Brotherton Uniwersytetu w Leeds, Bibliotece Głównej Uniwersytetu w Manchesterze oraz na moich własnych półkach. Pierwsza strona pochodzi z pierwszej książki, druga z następnej i tak dalej, aż do końca pierwszego dnia. Kolejne książki wybierałem z sąsiednich półek, od lewej do prawej i od góry do dołu. Taka procedura doprowadziła do istotnego przerwania łączliwości: tekst przeskakuje w przód i w tył, co skutkuje powtórzeniami i elizjami, a czasem ominięciem kilku historii bądź przejściem na inny język po przewróceniu jednej strony<sup>19</sup>.

---

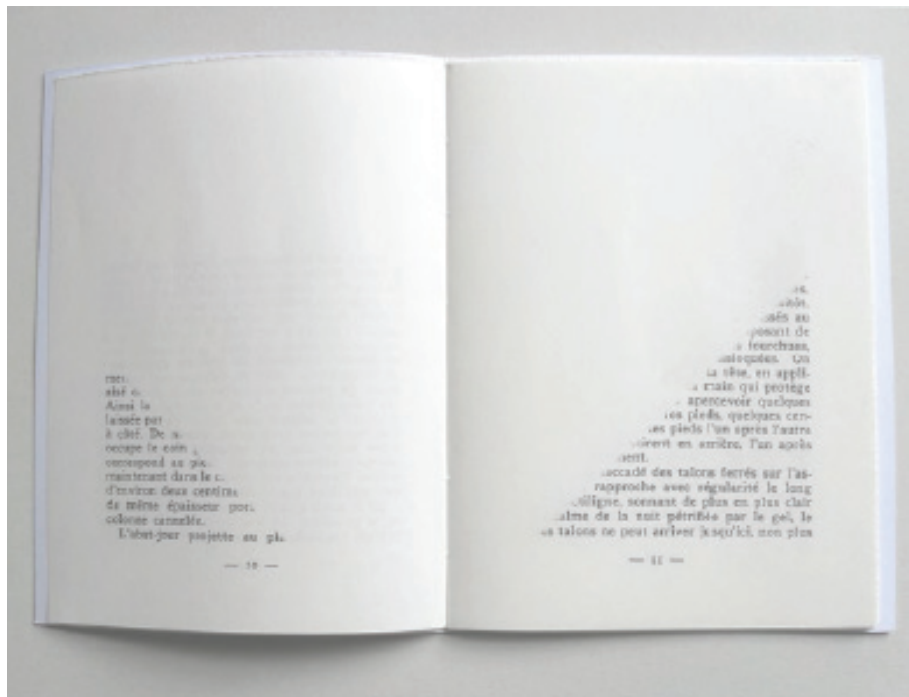
19. Cytat pochodzi z eseju Johna McDowalla *Some artists' books and literature*, będącego zmienioną wersją przemowy artysty wygłoszonej podczas wystawy *Locating Boccaccio in 2013*, mającej miejsce w bibliotece John Rylands Library w Manchesterze w Wielkiej Brytanii. Tekst opublikowano w *The Blue Notebook*, tom 8, nr 2, kwiecień 2014, s. 29.

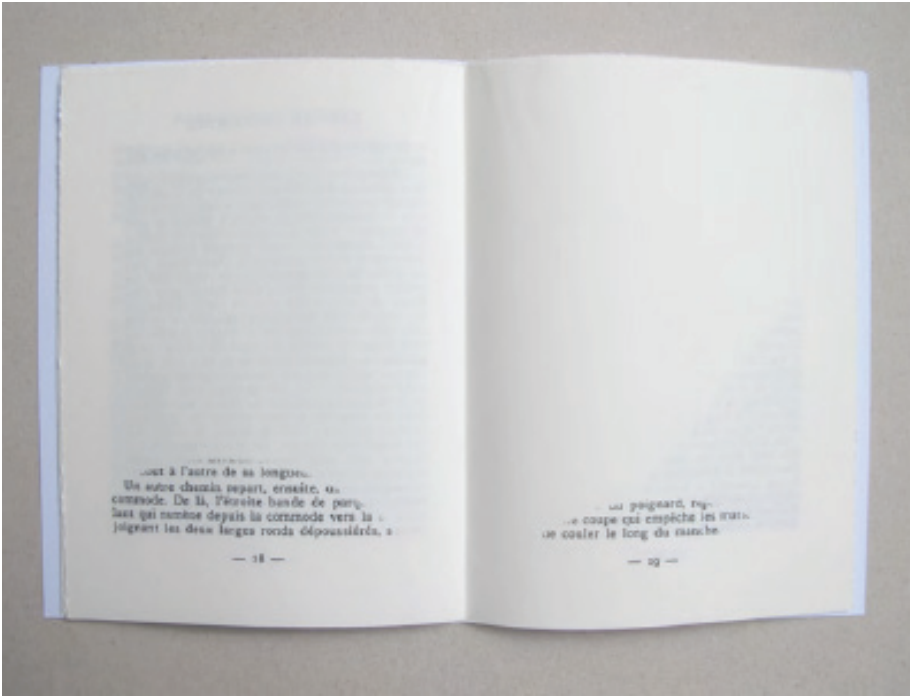


Ilustracje 12 i 13. *Giornata prima*, John McDowall, Wielka Brytania, 2013

Tytuł pracy doktorskiej McDowalla brzmi *Czas lektury. Paralele z literacjami praktykami autorefleksyjnymi w książce artystycznej* (*The time of reading: the correspondences in artists' books to self-reflexive practices in literature*). Autora z liberaturą łączy to, że jego książki artystyczne zawsze podlegają ewolucji od literatury do książek oddających pewne aspekty oryginału lub obecne w nim mechanizmy. Szczególnie silne połączenie z liberaturą zachodzi pod tym względem, że w książkach McDowalla brany jest pod uwagę ogół wizualnej interpretacji języka, tempa narracji oraz prezentacji kontekstu tematycznego w całym dziele. Wyjątkowo poetyckim połączeniem między utworami jest – dokonane w *Atramentum* – przeobrażenie, lub zmiana przeznaczenia, treści jednej książki przedstawionej jako atramentu rozlanego między okładkami innej.

*In-octavo* (2013) McDowalla to dobrze przystający do liberatury komentarz do formy i funkcjonalności. Zainspirowany został przede wszystkim dawną francuską tradycją (kultywowaną do lat 80. ubiegłego stulecia w Les Éditions de Minuit) pozostawiania w nowo wydanych książkach nierozciętych kartek. Te ostatnie stanowią środek, powstały jako skutek uboczny, służący budowaniu osobistej relacji między książką a jej nowym właścicielem, który – rozcinając kartki – zdaje sobie sprawę, że będzie pierwszym czytelnikiem zawartości tej konkretnej książki.





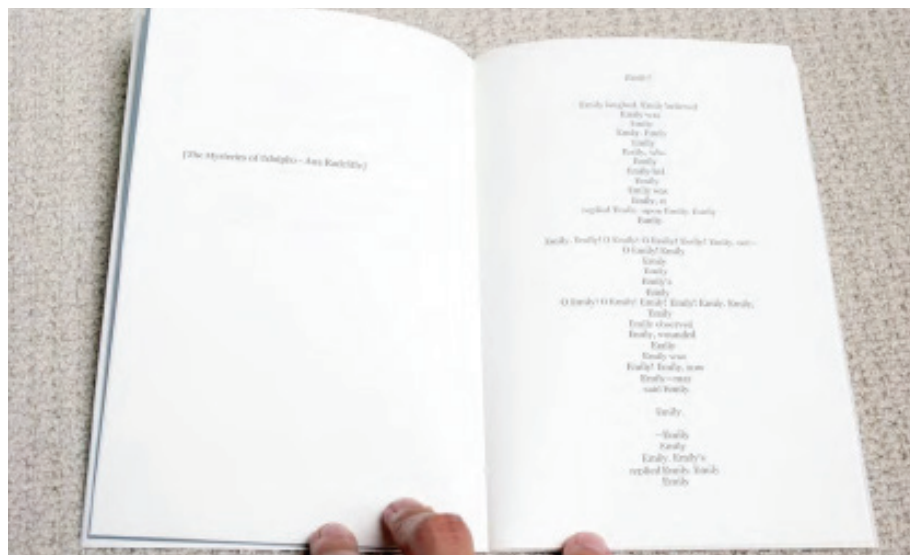
Ilustracje 14 i 15. *In-octavo*, John McDowall, Wielka Brytania, 2013

Sam McDowall jest właścicielem nierozciętej kopii powieści Alaina Robbe-Grilleta *W labiryncie* (*Dans le labyrinthe*), na której oparł dzieło *In-octavo*. W swojej książce McDowall umieścił swego rodzaju zachętę, rzut oka jedynie na widzialną część tekstu z pierwszych 16 stron, jak gdyby odchyłał nierozcięte krawędzie, aby czytelnik mógł dzięki temu zerknąć i „podpatrzeć” tekst. Prawdopodobnie jest to także aluzja to tego, czego nie można w dziele zobaczyć ani kontrolować: nie jesteś właścicielem oryginalnej książki, lecz przypominasz raczej dziecko zerkające potajemnie przez dziurkę w cyrkowym namiocie – masz pojęcie, co dzieje się w środku, ale nie zobaczysz całego widowiska, jeśli nie zapłacisz za bilet. Tytułowy wyraz „octavo” opisuje zarówno format konstrukcji (jest to, tradycyjnie, 16 stron tekstu wydrukowanych na jednym arkuszu, złożonym trzykrotnie, składającym się na osiem kartek), jak i jej rozmiar (ok. 23 x 20 cm). Ta książka może zatem zostać zaliczona do liberatury dzięki swojemu odwołaniu do własnych źródeł, poczynionemu w tytule, zawartości i w samym wyglądzie książki. Roch C. Smith w następujący sposób pisała o powieści *W labiryncie* Robbe-Grilleta:

[...] *W labiryncie* skoncentrowana jest przede wszystkim na tej formie [na formie labiryntu – przyp. tłum.] – Robbe-Grillet pragnie w zwierciadle utworu odbić jeden z najbardziej powszechnych modeli narracyjnych *nouveau roman*. Chociaż dostrzegalne wydaje się w tym podobieństwo do mimetycznego lustra Stendhala lub do reprezentatywnego ideału z tradycyjnej powieści, jest tak jedynie w odniesieniu do odbijania, a nie do samej odzwierciedlonej rzeczy. Odbity „obiekt” jest bowiem rzeczywisty w stopniu o wiele mniejszym niż sam tekst<sup>20</sup>.

Dzieło McDowalla „odzwierciedla” własne źródło inspiracji rozumiane zarówno jako podmiot, jak i przedmiot; stanowi w pełni uświadomioną pracę konceptualną, która bierze pod uwagę każdy najmniejszy szczegół leżący u początku jej istnienia.

Holenderska artystka i poetka Elisabeth Tonnard stosuje w swych książkach artystycznych kombinację fotografii i literatury. Przegląd jej prac miał miejsce ostatnio w muzeum Van Abbe w Holandii (*Elisabeth Tonnard Artists' Books 2003–2014*, listopad 2014 – styczeń 2015). Tonnard jest dobrze znana ze swej umiejętności dopasowania obrazu i tekstu w sposób, który pozwala spojrzeć na każde z nich z nowej perspektywy.

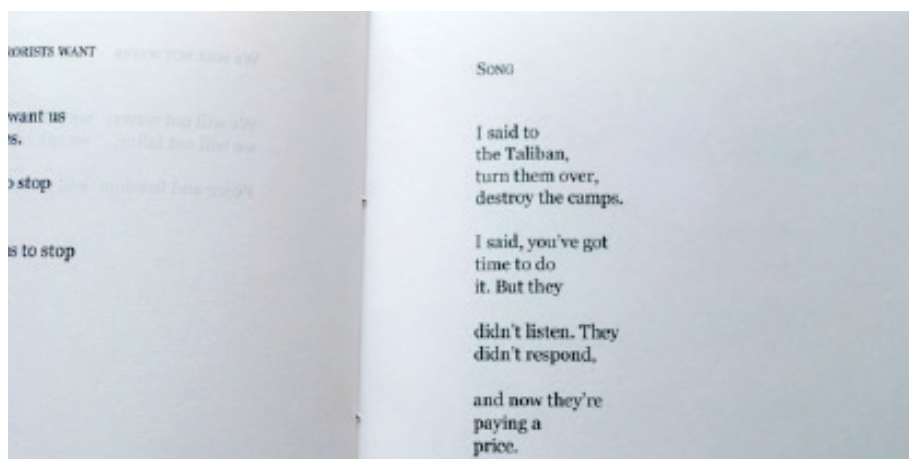
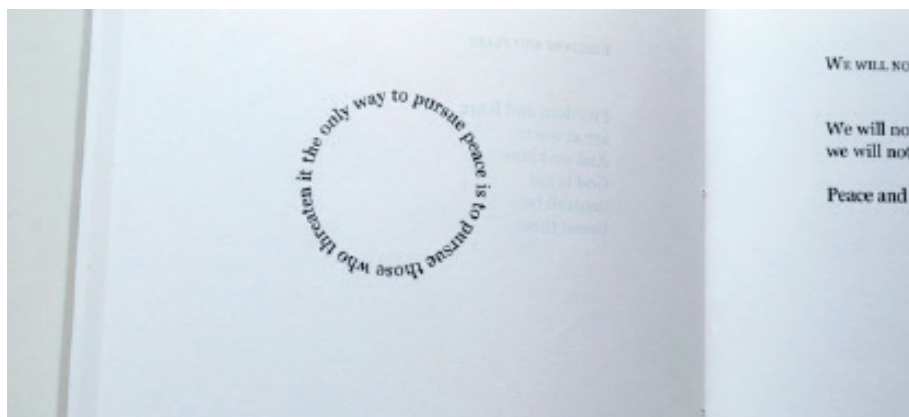


Ilustracja 16. *Speak, eyes – En zie!*, Elisabeth Tonnard, dzieło wydane przez Druksel, Belgia, 2010.

20. Roch Charles Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, University of South Carolina Press, Columbia 2000, s. 52.

Wśród wydanych przez nią do tej pory książek znajdują się dzieła powstałe z bardzo różnorodnych materiałów, takich jak np. fragmenty przemów George'a W. Busha bądź listy od gospodarzy do najemców. Tworząc dzieło *Speak, eyes – En zie!* (2010) artystka użyła funkcji automatycznego generowania streszczeń w programie Microsoft Word, komponując w ten sposób wiersze na podstawie 15 utworów literackich autorstwa między innymi Ann Radcliffe, Szekspira, T.S. Eliota, Stendhala i Poe.

W dziele *Enduring Freedom, The Poetry of the President* (Przetrwaj wolność: poezja prezydencka) Tonnard przedstawia serię wierszy stworzonych z treści wybranych przemów Busha do narodu amerykańskiego po atakach z 11 września. Utwory te opublikowano po raz pierwszy w holenderskim magazynie w roku 2001<sup>21</sup>.



21. Wiersze zostały opublikowane w holenderskim magazynie literackim *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, nr 24, grudzień 2001.



Ilustracje 17, 18 i 19. *Enduring Freedom, The Poetry of the President*, Elisabeth Tonnard, Holandia, wrzesień 2011

Dziesięć lat później Tonnard sama opublikowała swoje wiersze w niewielkiej książce (wydanej w 2011 w 124 egzemplarzach), wzbogaciwszy ją o własne próby projektowe, aby materiał i format stanowiły właściwy kontekst dla utworów. Błędne koło przemocy zostało zaprezentowane w samym tekście, tekście kołowym i prowadzącym do niekończącego się aktu odczytywania: „jedyną drogą wiodącą do pokoju jest ściganie tych, którzy mu zagrażają”. Teksty wydrukowano na papierze ze znakiem wodnym, dostrzegalnym przy odpowiednim oświetleniu: „conqueror” (zdobywca), który nawiązuje do podtytułu książki – „Edycja Zdobywcy”.

Dzieło Tonnard *A Dialogue in Useful Phrases (Dialog z użytecznych zwrotów)* (2010) otrzymało w 2011 roku w Sheffield Nagrodę Specjalną od Jury podczas wystawy „Międzynarodowa Nagroda za Książkę Artystyczną”. Tekst książki oparty został na publikacji Grenville’a Kleisera *Piętnaście tysięcy użytecznych zwrotów*, wydanej w roku 1917, mającej zawierać „trafne wyrażenia, które wzbogacą twoje słownictwo”<sup>22</sup>. Do swojego własnego „podręcznika” Tonnard wybrała pouczające potoczne zwroty zaczynające się od „I” („ja”), przeciwstawiając je tym rozpoczynającym się od „you” („ty”), aby skonstruować dialog złożony z krótkich zdań, które pierwotnie nie miały ze sobą żadnego związku.

22. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/a-dialogue-in-useful-phrases>>.



Ilustracja 20. *A Dialogue in Useful Phrases*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2010.

Przypadkowe skojarzenia par wyrażeń tworzą nowe możliwości konwersacji oraz interpretacji, np.: „Jestem zawsze szczęśliwa robiąc to, co sprawia ci przyjemność. Mam nadzieję, że nie mówisz poważnie”<sup>23</sup>. Przypisanie zdaniom nowych ról przypomina dzieła takie, jak utwór brytyjskiego artysty Christophera Robinsona, polegający na przetworzeniu trzech oddzielnych powieści w celu stworzenia trio konwersujących ze sobą książek. Ten książkowy tryptyk (wydawany na życzenie klienta) Robinson stworzył, przebrnąwszy w całości przez trzy powieści Francois Sagana, a następnie usunąwszy z każdej z nich cały tekst oprócz zdań zaczynających się, odpowiednio, od: „I” („ja”) (*Wonderful Clouds*), „he” („on”) (*Sunlight on Cold Water*) oraz „she” („ona”) (*La Chamade*). Książki należące do tryptyku można czytać albo osobno, albo jako konwersację między trzema postaciami i sytuacjami, które powstały w akcie artystycznego przywłaszczenia<sup>24</sup>. Nową relację pomiędzy książkami wzmacnia brak jakichkolwiek

23. Elisabeth Tonnard, *A Dialogue in Useful Phrases*, Acquoy (Holandia) 2010. Wydanie w 250 egzemplarzach.

24. Więcej informacji o książkach Christophera Robinsona można znaleźć na stronie <<http://www.wordsofdeadpoets.co.uk>>.



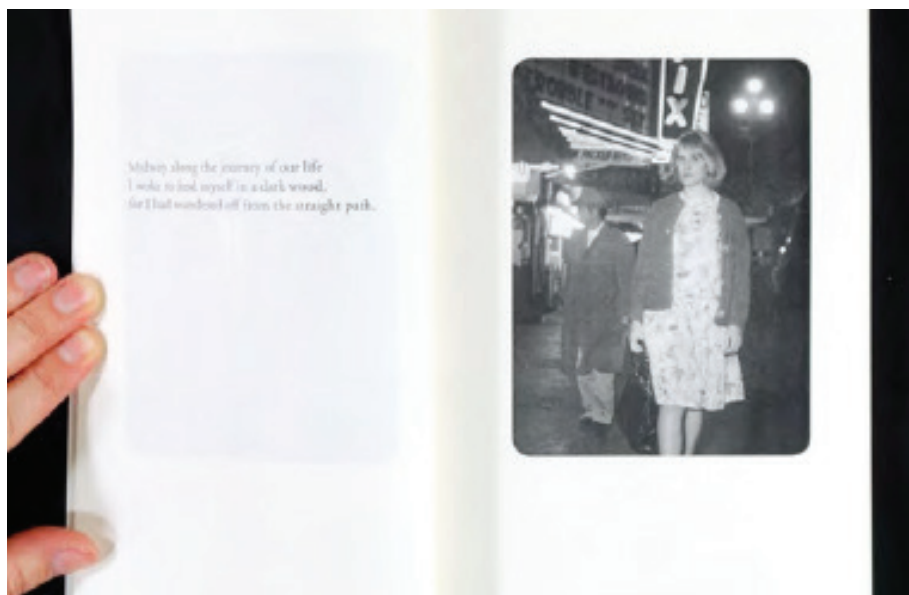
bezpośrednich wzajemnych odniesień na okładkach – każda zawiera obecnie jedynie obraz kobiety patrzącej wprost na czytelnika podejmującego książkę. Ich spojrzenia są enigmatyczne niczym tercet konwersacji, który rozpocznie się na kartach książek.

W swojej poprzedniej książce, *In this Dark Wood (W tym ciemnym lesie)* (2008)<sup>25</sup>, Tonnard prezentuje swą umiejętność interpretacji i wiązania tekstu z obrazem. Na potrzeby tej książki, określanej mianem przedstawicielki „współczesnego gotyku”, autorka zgromadziła 90 angielskich przekładów pierwszych wersów *Piekle* Dantego: „W życia wędrowce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”<sup>26</sup>. Na stronie towarzyszącej każdemu tłumaczeniu znalazła się fotografia osoby spacerującej samotnie w nocy po mieście, wybrana z kolekcji Josepha Selle’a (Visual Studies Workshop w Rochester, w stanie Nowy Jork).



25. Elisabeth Tonnard, *In this Dark Wood*, Rochester, New York 2008, oprawa miękka. Wydanie w twardej oprawie zostało opublikowane później w J&L Books, październik 2013, ISBN 978-0-9895311-0-8.

26. Fragment zaczerpnięto z polskiego przekładu *Boskiej komedii* dokonanego przez Edwarda Porębowicza (przyp. tłumacza).



Ilustracje 21 i 22. *In this Dark Wood*, Elisabeth Tonnard, Rochester, USA, 2008.

Wybór fotografii oparty był na, łączącej przedstawione osoby, samotności w nocnej scenerii, ponieważ Tonnard zauważyła, że w kolekcji więcej samotnych postaci pojawiało się na ujęciach nocnych niż w dzień. Tonnard pisze we wstępie do swojej książki: „Te osoby cechują się też specyficznym spojrzeniem, jak gdyby widziały coś innego niż to, co faktycznie je otacza. Ta alienacja sprawiła, że pomyślałam o nich jako o duszach zagubionych w ciemnym lesie miasta, recytujących pierwsze słowa z *Piekle* Dantego”<sup>27</sup>. Strona po stronie, książka przedstawia kolejne interpretacje oryginalnego tekstu umieszczone naprzeciw tych udręczonych dusz, błakających się samotnie nocą po ulicach. Jak twierdzi Tonnard, owa powtarzalność jest zarazem nieskończona i wymienna: „Zarówno obrazy, jak i teksty, w powtarzalny sposób wyrażają siebie nawzajem”<sup>28</sup>.

Najnowsza książka Tonnard, *Wiederholungszwang (Przymus powtarzania)* (wydane w 28 egzemplarzach w 2014 r.), to:

Kompulsywne dzieło książkowe oparte na dążeniu do powtarzania. „Wiederholungszwang” to termin, którego Zygmunt Freud używał na określenie powtarzalnego zachowania człowieka, który powiela traumatyczne wydarzenia ze swojego życia. Książka

27. Elisabeth Tonnard, *In this Dark Wood*, strona wprowadzająca.

28. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/in-this-dark-wood>>.

zrobiona jest na podstawie pojedynczego obrazu – odnalezionego przezrocza, które staje się sceną powtórzenia, gdy zostaje podzielone, złożone, powtórzone i odwzorowane<sup>29</sup>.



Ilustracja 23. *Wiederholungszwang*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2014

Książka Tonnard stanowi publikację czysto wizualną, przypominającą dzieło *Black Bob* (1989 i 2008) brytyjskiego artysty Colina Sacketta. Choć *Black Bob* nie dotyczy kompulsywnej natury powtórzenia, to jednak stanowi studium użycia powtórzenia, czytania ukierunkowanego, a także próbę ujęcia tego, w jaki sposób obraz może się jawić jednocześnie jako statyczny i płynny<sup>30</sup>. Dzieło *Black Bob* liczy sobie 124 strony, z których każda ma identyczny rozkład. Jak wyjaśnia Sackett:

Między pierwszym a ostatnim obrazem nie dokonuje się żadna zmiana, ale dalsze obrazy – poprzedzające 63 zamieszczone w książce oraz następujące po nich – mogłyby ukazać zarówno jakiś początek, jak i koniec. Opublikowana część stanowi tylko moment gdzieś pośrodku ruchomej sekwencji... Ten pokaz ukierunkowania – następujący strona

---

29. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/wiederholungszwang>> (dostęp: 12.03.2014).

30. Colin Sackett, *Black Bob*, Coracle and London 1989, wydanie w 100 egzemplarzach; druga edycja w 200 egzemplarzach – Coracle (Irlandia) 2008. Komentarz artysty dotyczący konstrukcji i lektury tej książki, opracowany na wydarzenie pt. *All or nothing? A consideration of blank books*, zorganizowane przez Henry Moore Institute w Leeds 25 czerwca 2005, jest dostępny pod adresem <[http://www.colinsackett.co.uk/writing\\_readings\\_02.php](http://www.colinsackett.co.uk/writing_readings_02.php)>.

po stronie ruch w prawo pasterza, psa i owiec, z równoczesnym prądem rzeki – przypomina narrację książki, której tematem jest sta do ślepo podążające przed siebie<sup>31</sup>.

Podczas gdy *Black Bob Sacketta* skupiony jest na ponownym odczytaniu niezmienionego obrazu, *Wiederholungszwang* Tonnard – dzieło również czarno-białe – to seria drobnych modyfikacji perspektywy i naszego poczucia stabilności. Poprzez subtelne zmiany punktu widzenia, osiągnięte dzięki delikatnemu przesuwaniu się obrazu, niepewnie spacerujemy po stronach, świadomi, że scena ciągle jest ta sama, a jednocześnie nie taka sama. To doświadczenie przypomina zauważenie czegoś kątem oka: czy rzeczywiście coś tam jest, czy to tylko cień?



Ilustracje 24 i 25. *Wiederholungszwang*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2014.

31. Adnotacje nr 2 i 3 Colina Sacketta w: *A Consideration of 'Black Bob'* <[http://www.colin-sackett.co.uk/writing\\_readings\\_02.php](http://www.colin-sackett.co.uk/writing_readings_02.php)> (dostęp: 12.03.2014).

To, co sugeruje powtarzalność i zmiana, jest – jak teoretyzował Freud – niepokojące: co jest owym przymusem, dlaczego znowu widzimy to samo, naprawdę zastanawiam się, co jest w tej szopie? Książka kończy się obrazem jedynie części struktury budynku wyłaniającej się zza drzew, „lustrzana struktura wymusza odstępstwo od tego schematu, ale owo odstępstwo jednocześnie ma być widziane jako kolejny przypadek przymusu powtarzania”<sup>32</sup>. Po tym, jak nasz wzrok pada na niebo, musi także podążyć w dół, a kiedy zostaje przyciągnięty przez pochyłość dachu, do odbiorcy dochodzi niepokojąca świadomość, jakim uczuciem byłoby rozpoczęcie cyklu od nowa. Dzieło Wiederholungszwang jest związane z ideą liberackiej poezji emanacyjnej poprzez swoje tempo i strukturę wizualnej narracji i prezentacji. Pięknie zaokrąglone rogi i ręcznie przeszyta oprawa przypominają natomiast niewielki, prywatny album ze zdjęciami. Tak jak w wypadku innych zaprezentowanych książek, nie jest to utwór, który mógłby istnieć w jakimkolwiek innym formacie – musi to być „właśnie książka”.

Omówione wyżej książki artystyczne mają jeszcze jeden punkt wspólny z liberaturą. Bazarnik i Fajfer są wymagający w swej misji publikowania książek dokładnie w takim formacie, jaki zaplanował ich autor – w związku z tym rozumieją, przyjmują i uwzględniają każdą uwagę co do rozmiaru, materiału i wyglądu. Wszystkie przedstawione książki artystyczne zostały wydane z taką samą intencją: artyści, jako wydawcy swych własnych utworów, kontrolowali każdy aspekt procesu podejmowania decyzji pod względem treści, formatu i sposobu prezentacji. Nie miały zatem miejsca żadne kłopotliwe negocjacje z wziętymi wydawcami, którzy najpierw, zanim zdecydowaliby się użyć najbardziej stosownych materiałów, rozważaliby stosunek kosztów do zysków; te książki w całości stworzyli sami artyści. Czyniąc tak, weszli w kilka ról – twórcy, edytora, drukarza, projektanta i wydawcy – aby każda składowa ich książek korespondowała z całością dzieła. Czy uznamy twórców za pisarzy czy artystów, zaprezentowane dzieła zostały stworzone w taki sposób, w jaki oni to zaplanowali: w pełnej zgodzie z książką.

*Przełożył Łukasz Matuszyk*

---

32. Z wypowiedzi artystki zamieszczonej na stronie <<http://elisabethtonnard.com/works/wiederholungszwang>> (dostęp: 12.03.2014).

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje





## Autorytet artysty ponowoczesnego

*Sztuka jest arystokratyczna. Kultura może być  
masowa – sztuka nigdy.*

*Sztuka – to arystokracja kultury*

*Ryszard Kapuściński<sup>1</sup>*

Czy fakt, że artyści bywają autorytetami, jest wystarczającym uzasadnieniem poszukiwań tychże wśród ludzi twórczych? Dziś coraz chętniej negujemy znaczenie ludzi sztuki w przestrzeni społecznej, politycznej, historycznej w jakiej żyjemy, lecz – czy ześrodkowanie swoich zainteresowań na *osobie* artysty (nie jego dziele) w ogóle miało jakiegokolwiek uzasadnienie? Czy ludzie sztuki są zdolni do przekazania społeczeństwu jakiejś *idei* porządkującej świat? I czy w ogóle im na tym zależy?

Czy istnieje autorytet poza ideą?

W tak postawionym pytaniu od razu, niejako *a priori* umiejscawiam sztukę *poza* ideowością. Może to spotkać się z zarzutem, ale w istocie – tak właśnie widzę ten problem. „Sztuka ideowa” (dawno przebrzmiały termin z zakresu siatki pojęciowej estetyki marksistowskiej), ale i jego „łagodniejsze” formy – sztuka zaangażowana, sztuka dydaktyczna są (moim zdaniem) przejawem oczekiwań od artystów tego, co stoi *poza* ich właściwościami. Ideowość, idea, to problematyki nauki, która w zaborczy sposób próbuje przeniknąć i zawładnąć sztuką, choćby tylko poprzez jej opis „swoim językiem”. O ile jednak jest to nieuchronne wobec działalności artystycznej (gotowych, kompletnych dzieł sztuki, dokonanych „faktów” artystycznych) wpisującej się w szerszy kulturowo kontekst zwłaszcza chyba dzięki badaczom przedmiotu (krytykom i historykom sztuki), to zdaje się być niewłaściwe w odniesieniu do samych twórców. Artyści co prawda dążą do jakiejś wyimaginowanej przez siebie doskonałości artystycznej, można by rzec – idei (rozumianej raczej w sensie platońskim), co nie oznacza jednak, że chcą (i potrafią) budować (i modelować) idee abstrakcyjne, pozwalające choćby na formułowanie sądów charakteryzujących się dużym stopniem ogólności. Jeżeli

1. Ryszard Kapuściński, *Lapidaria I-III, Lapidarium III*, Agora, Warszawa 2008, s. 297.



bowiem nauka kieruje się abstrakcją czy „idealizacją”, to po to, aby poznać ogólne prawidłowości, by zsyntetyzować zasadę (ideę). W takim właśnie (naukowym) sensie artysta nie wydaje się być zdolnym do konstruowania aksjomatów (idei).

W tym miejscu warto także chyba od razu jasno i wyraźnie zdystansować się od tzw. „wartości naddanych”, przez które rozumiem wszelkie świadome działania społeczne zmierzające (choćby pośrednio) do „zagarnięcia” osoby artysty dla jakichkolwiek społecznych celów (naukowych, politycznych etc.). Szkic ten nie zajmuje się bowiem mechanizmami społecznymi z zakresu „jak społeczeństwo robi z artysty autorytet”, albo inaczej: „za co, i dlaczego obdarza go tymże autorytetem” (nakładając na jego wątłe barki brzemię wynikającej z tego odpowiedzialności). Przesuwając zatem akcenty na *osobę* artysty, świadomie i celowo pozostają *poza* ideowością i naciskami społecznymi.

Ideowość raczej szkodzi sztuce, niż ją konstruuje, toteż artyści wolą sytuować swoje zainteresowania obok, czy raczej poza ideą. „Bystre oko, sprawna ręka, przenikliwy rozum, oto fundamentalny warunek tworzenia” pisał Michał Sobeski, toteż artyści najczęściej uwagi poświęcają sobie samym, a wypowiadają się najchętniej o własnym warsztacie, samej czynności tworzenia...<sup>2</sup>. Włoski psychiatra (autor słynnej pracy z 1864 roku – *Geniusz i obłąkanie*) – Cesare Lombroso, który zajmował się kondycją psychosomatyczną twórców pisał: „spotęgowanemu życiu uczuciowemu musi towarzyszyć spotęgowane, a więc wydelikaczone i wysubtelnione życie nerwowe”<sup>3</sup>. Artyści zatem przede wszystkim czują, odczuwają, nie zaś – konstruują ogólne idee czy systemy naukowe. „Na serio” traktują wyłącznie siebie, własną wrażliwość, swoje artystyczne ego. Do odbiorów swej sztuki podchodzą zaś z dużym dystansem, niejako poprzez woal własnej wrażliwości – i w zależności od niej właśnie – bojąc się odbiorców/krytyków (postawa lękowa twórcy), nienawidząc lub... bawiąc się z nimi. Właśnie o swoistym „igraniu z odbiorcą” mówił Herbert Spencer, a też i zapomniany już nieco Polak – filozof i psychiatra – Kazimierz Filip Wize<sup>4</sup>. Owo igranie jednakże jest celem samym w sobie. Rozkłada akcenty wokół rozrośniętego ego artysty. Pozostaje w kręgu ludycznej zabawy twórcy ze światem, będąc być może formą odreagowania jego umęczonego sobą życia twórczego. Dla świata clownem i sztukmistrzem, dla siebie (i w swoich oczach) jest artysta – umęczonym hipochondrykiem. „Prawdziwy artysta składa bowiem na ołtarzu twórczości bez szemrania spokój swego życia – jeśli tego potrzeba, a dzieje artystów uczą, że potrzeba ta zachodzi niemal zawsze”. Bo też i z udręki właśnie twórczość

---

2. Michał Sobeski, *Twórczość artysty*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Sław Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2010, s. 84.

3. Michał Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 85.

4. Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 86.

czierpie najwięcej. „O wielkich artystach można by powiedzieć, że są wprost opętani wizjami. Świat ich wizji jest im dopiero prawdziwym światem, przeto do świata rzeczywistego niezbyt pochopnie lgną ich serca”<sup>5</sup>.

Zmagają się z nieustannie nowymi uczuciami, aby następnie wyrzucić z siebie ich nadmiar, dać upust, oczyścić z nich swoje trzewia, to jest – urodzić w porodowych bólach materialną formę swojej artystycznej wizji, a także by... po tak trudnym porodzie wrócić do tego, uruchomić w sobie kolejny proces twórczy.

Czy tak umęczonemu artyście starczyłoby jeszcze czasu i sił na... idee? Czy w ogóle byłby zdolny do myślenia analitycznego?

Artysta jest twórcą pewnej alternatywnej rzeczywistości lecz... wpływ sztuki na rzeczywistość faktyczną (pozaartystyczną) zdaje się go zupełnie nie interesować. Kto wie więc, czy jego wpływ na cokolwiek nie jest przez badaczy (krytyków czy historyków sztuki) przeceniany.

Fakt, iż dzieła sztuki zawierają w sobie wyraźny ładunek „ideowości” przesądza wyłącznie o jakości ich samych i nie powinien mieć przełożenia na ich ontologiczną strukturę. Choć dzieła sztuki muszą być nośnikami idei, nie są bynajmniej przez nie same konstruowane.

Dzięki dążeniu sztuki do indywidualizacji, udaje się jej uniknąć kiczu i typowości. Nie jest więc celem artystów nieustanne dookreślanie własnych idei (takie cele przyświecają raczej ludziom nauki), a przeciwnie – twórcy często nie zdają sobie nawet sprawy z tak zwanej „wymowy ideowej” swych dzieł i są mocno skonfundowani charakterem i rozmiarami ich recepcji.

Idee wszak są abstraktami. Przywoływany już przeze mnie Sobeski pisze zaś: „czynność artystyczna jest niczym innym jak szukaniem formalnego wyrazu dla uczuciowej treści”<sup>6</sup>. Toteż (w dużym uproszczeniu) można by rzec, że jedyną ideą, jaka przyświeca autorowi dzieła jest... potrzeba znalezienia najlepszego zmysłowego wyrazu dla własnych stanów uczuciowych, a jest tak po prostu dlatego, że autorskie dzieło powinno powstać (zdaniem twórcy) przede wszystkim w zgodzie z nim samym, a już niekoniecznie z postulatami (ogólnych) idei. Co oczywiście nie oznacza, że historia sztuki takich dzieł nie zna.

Czy relatywizm sądów analitycznych o sztuce nie podkopał kondycji ponowoczesnego artysty? Postulaty, iż nic nie jest bezwzględnie piękne, a jedynie w odniesieniu do czegoś (w określonych warunkach logicznych) nadwątlily syntetyczny kształt dzieł artystycznych i wlały się w szerokim strumieniem subiektywizacji w myślenie o artyście jako autorytecie.

Podstawowa oręż nauki – błyskotliwa, efektowna analiza – zdekonstruowała jak się zdaje nie tylko dzieła artystyczne, ale i ich twórców.

---

5. Michał Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 91.

6. Michał Sobeski, *Idea w sztuce*, w: *Wybór pism estetycznych*, s. 80.

## Artysta w kleszczach hermeneutyki

Martin Heidegger utrzymywał (jeszcze?), że poeci na podobieństwo kapłanów – są pośrednikami pomiędzy Bogiem a laikatem<sup>7</sup>. Lokując ich w kaście kapłańskiej czynił z nich tym samym niejako arystokratów ducha, książąt Sztuki. Toteż i płody ich arystokratycznych umysłów były nośnikami wyłącznie tego, co estetycznie wybitne, cenne, ponadczasowe dla ludzkości. Pozostaną jeszcze przez chwilę w duchu egzystencjalizmu: dzieła sztuki muszą (jak sądzono) prowadzić do poznania, otwierać ślepcom oczy. Nabierają niemal (w tym miejscu celowo hiperbolizując) cech apokryficznych. Stają się swoistymi magicznymi, zaginionymi, a odnalezionymi i z pietyzmem wydobytymi z jakowejś jaskini w Qumran tekstami. A lektura tychże staje się wąską ścieżyną wiodącą ku poznaniu Sensu ludzkiej egzystencji. Co *notabene* nie jest proste. Artysta bowiem celowo nie ułatwia swojemu odbiorcy zadania. Jest kapłanem grymaśnym i chimerycznym. Kręci i zwodzi. Podejmuje jakieś gry, bawi się w kalambury. Myli tropy<sup>8</sup>. I żeby to tylko z własną jaźnią tak pogrywał, ale nie. On przecież ma odbiorcę (czytelnika/słuchacza/widza) za nic. I wolno mu, bo jest artystą. Bo jego „widzenie” jest absolutne. Jest „jasnym-widzeniem” twórcy, który w chwili aktu tworzenia mówi do ludzi *ex cathedra*, z wierzchołka Góry Synaj, Mont Blanc czy może innego Kilimandżaro. Tak rozumiany artysta jest sam dla siebie (i swoich dzieł) jedyną słuszną wykładnią. Tak też czynił i Gombrowicz, poprzedzając swoje utwory równie zawiłymi (jak same dzieła) prolegomenami. Był self-hermeneutą. To samo-się-tłumaczenie żyje w dalszym ciągu w umysłach niektórych twórców, ale coraz rzadziej chyba i jakby obok głównego nurtu hermeneutyki.

Romantyczna wizja artysty „z głową w chmurach”, w obłoku Szechiny, na szczytach poznania, zawiera bowiem w sobie ładunek zanegowania hermeneutycznych umiejętności autora. Gadamer widzi więc w nim „nieświadomego pochodzenia idei swojej twórczości”<sup>9</sup>, niegroźnego quasi-interpretatora, który owszem – może coś i tworzy w ponadzmysłowym amoku, ale później sam nie jest w stanie za bardzo zrozumieć co właściwie zaszło, a tym bardziej – przekonywująco o tym opowiedzieć. Stąd Gadamer jest bardzo nieufny wobec hermeneutycznych możliwości twórcy. Neguje wręcz sens przywiązywania jakiejś wagi do interpretacji odautorских. Autorytet artysty spada nie tylko z cokołu hermeneutyk, ale i twórcy nawet, bo przecież autor w gruncie rzeczy nie zna dobrze ani siebie, ani tym bardziej swojego dzieła. Owszem – sztuka odkrywa jakieś prawdy o świecie, ale potrzebuje

7. Zob.: Władysław Stróżewski, *Estetyka fenomenologiczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 22.

8. Piotr Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, w: *Estetyki filozoficzne...*, s. 41.

9. Franciszek Chmielowski, *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki*, w: *Estetyki filozoficzne...*, s. 101.

zastępu hermeneutów, badaczy, którzy fachowo poddadzą wnikliwej analizie dzieło sztuki, by opatrzyć je licznymi przypisami, komentarzami. Tylko tak opracowana twórczość, jako swoisty hipertekst, może być nośnikiem wartości estetycznych. Nie autor więc (który nie tworząc przecież „pod odbiorcę” zwykle rozumie swoje dzieło nie tak, jakbyśmy sobie my tego życzyli i je odczytywali<sup>10</sup>), ale owe pobocza przypisów, marginesy interpretacji – stają się sensotwórczą platformą, na której dzieło to ma szansę w ogóle „przemówić” do odbiorcy. Taka perspektywa otwiera poniekąd drzwi dla powrotu do myśli protoplasty dekonstrukcji – Johna Dewey’a. przynosi bowiem akcenty z dzieła na hermeneję w myśl Dewey’owskiego „nie ważne co doświadczamy, ale jak”<sup>11</sup>. Toteż uzasadniony staje się postulat pragmatyczny, który głosi, że „każde zwykle codzienne doświadczenie niesie w sobie szansę bycia doświadczeniem estetycznym [...], stanowi sztukę w załączku”<sup>12</sup>. Nie trzeba już wchodzić na Mont Blanc, wznosić się na wyżyny poznania.

### Artysta „wysadzony z siodła”

Cóż pozostaje więc odartemu z romantycznej peleryny wieszczka, nagiemu artyście? „Wysadzonemu z siodła” prorokowi? Oto „udaje się [on] na rynek, by się sprzedawać”<sup>13</sup>. Staje się Benjaminowskim *flanêur’em*, który gubi się na krętych uliczkach życia. Kultura stała się masowa, a artysta zamknął się w swoich lękach i chwytających go za gardło fobiach. Gdzieżby miał myśleć o sobie, że jest dla kogoś autorytetem!

Żyjemy przecież w wieku filologii. Po erze magii (wiary w siłę stwórczą Słowa), i filozofii (wieku sądów i wielkich systemów myślowych) nastał czas filologicznego, hermeneutycznego... regresu, niekończącego się „odcedzania” gorszych, słabszych, albo po prostu starszych dookreśleń semantyki dzieł sztuki. Czy nie jest to wystarczającym uzasadnieniem mody na „warsztaty”? Warsztaty malarskie, pisarskie mają wszak właśnie utrzymywać nas w konieczności nieustannego ulepszania swojej techniki pracy, umiejętności tworzenia i opisywania rzeczywistości.

### Czy jeszcze autor-y-tet?

*Tête-à-tête* z autorem? Staje się to coraz trudniejsze. Coraz mniej możliwe. Autor chowa się przed odbiorcami swej sztuki. Przerażają go bezlitośni kryty-

---

10. Wystan Hugh Auden, *O czytaniu*, przeł. Henryk Krzeczkowski, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1988, s. 15.

11. Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna, Estetyki filozoficzne...*, s. 125.

12. Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, s. 117–118.

13. Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 492.

cy. Coraz bardziej niepewnie się odsłania, wywnętrznia. W masowej kulturze obawia się również gry z tabloidami. Wie bowiem, że przegra w tej nierównej walce. Nie on teraz rozdaje karty. Nie on jest wytrawnym graczem na polu sztuki (czy może raczej już: po-sztuki). „Pisać to żyć samotnie, w stałej izolacji od ludzi [...], pisać znaczy także nie mówić, zamilknąć”<sup>14</sup> mówi dzisiejszy artysta słowami Marguerite Duras. Słowa te to jakby aktualny program na przetrwanie w ponowoczesności. Budżet artysty na lata kryzysu. Pisarz sam nie czuje się już na siłach stawać w szranki z hermeneutami. „Pytać pisarza o literaturę to tyle samo, co dowiadywać się u przestępcy o zdanie w kwestii sprawiedliwości i kary”<sup>15</sup> pisał jeszcze w roku 1926 prozaik – Perec Markisz. Czy może dziwić taka postawa wycofania? Sławomir Mrożek zaś przyznawał (w połowie lat 60-tych): „nie mam odwagi być żyjącym faktem, żyję na pograniczu bezwładu i zawstydzienia”<sup>16</sup>, a w tonie ostrzejszym Tadeusz Konwicki: „wytwornie filozoficzne dywagacje także mnie brzydzą, bo z daleka jadą jakąś nieprzyjemną pretensjonalnością prymusa, Bożydara [...]. Niezrozumienie jest idealną formą komunikacji”<sup>17</sup>. A wszystko to jakby na przekór epistemologicznym konceptom wielości rzeczywistości w sztuce Leona Chwistka, który pisał przecież, by twórcy nie bali się miana artystów. By nie uderzali w akordy fałszywej skromności, nazywając się pokornie nie artystami, a rzemieślnikami jeno...<sup>18</sup>, co *notabene* stało się modne w środowiskach twórczych. Taka (nie nowa przecież) figura semantyczna – twórca jako spracowany czeladnik, anonimowy (na zewnątrz – dla mediów i odbiorców) wytwórca. Wprawdzie mistrz w swoim fachu, rzetelny majster, ale... zgola niemowa, bo „trzeba rosnać od wewnątrz, milcząc”<sup>19</sup> (co tak lubił podkreślać Ivo Andrić). Zresztą w świecie megakonsumpcji, w którym jadłospisy są prawem kanonicznym i nowy bóg – Moloch – objawia się ludziom w menu (zamiast na stronicach Tory), artysta nie czuje się błękitnokrwistym arystokratą, autorytetem, gdyż wie, że w informacyjnym szumie nikt i tak nie będzie go słuchał. W takim świecie sztuka zdaje się być tylko jedną z form estetyzacji rzeczywistości. Nie daje ona nirwany odbiorcy, więc tym bardziej i twórcy.

Kim zresztą jest ów twórca w kłęczach ponowoczesności? Kto jest autorem hipertekstu? Czy nie ma on czasami „wielu ojców”? Czyż każdy hermeneuta

---

14. Marguerite Duras, *Pisać*, przeł. Magdalena Pluta, Świat Literacki, Izabelin 2001, Cyt. za: Ryszard Kapuściński, *Lapidaria IV–VI, Lapidarium V*, Agora, Warszawa 2008, s. 182.

15. Izaak Bashevis Singer, *Rozmowa z Perecem Markiszem przed jego wyjazdem do Związku Sowieckiego*, w: *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. Tomasz Kuberczyk, Sagittarius, Warszawa 1993, s. 164.

16. Sławomir Mrożek, *Dziennik, t. 1, 1962-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 214.

17. Tadeusz Konwicki, *Wschody i zachody księżycy*, Interim, Warszawa 1990, s. 351.

18. Leon Chwistek, *Zabawa i sztuka bawienia się*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Teresa Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 168–170.

19. Cyt. za: Ryszard Kapuściński, *Lapidaria I–III, Lapidarium I*, s. 118–119.

(a zwłaszcza ten zaangażowany, hiperaktywny) nie staje się poniekąd hiperartystą, a zyskując to miano (trochę jak w komputerowej rozgrywce na punkty) – nie staje się autorytetem na tle chwilowo słabszych, bo mniej aktywnych interpretatorów? Chwilowo – gdyż jakość czasowa tak ukształtowanej pozycji autorytarnej jest w dynamicznie płynnym hiperświecie jak flara na niebie – nikła i ulotna...

Czy rzeczywiście możemy jeszcze mówić o arystokracji sztuki, czy raczej jak chciał Lyotard – ludycznej zabawie, grze, w której nie ma reguł, a nawet, gdy są – to tak zmienne i chaotyczne, że nie sposób już oczekiwać od sztuki jakiejś prawdy wewnętrznej? Skoro więc dzieło sztuki nie ma mocy niczego już dziś wyjaśniać, to czy artysta może być jeszcze postrzegany jako autorytet, mistrz, nauczyciel, przewodnik po matrixie życia? „Mistrz był potrzebny tam, gdzie drzewo wiedzy rozrastało się w jakiś ukierunkowany sposób. Teraz jednak nadeszły czasy kłacza, które przerasta dostępną objętość, rozgałęziając się chaotycznie i bez planu, którym ktokolwiek mógłby pokierować”<sup>20</sup> celnie konstatuje Ewa Łukaszyk w eseju *Mistrzowie i nomadzi*.

A przecież w paradygmat osoby mistrza wpisane jest grono jego uczniów. Mistrz, autorytet funkcjonuje zawsze w relacji, interakcji. Jest to więc sytuacja komunikacyjna. Po cóż komu autorytety „sobie a muzom”? Jeżeli więc artyści, zamykając się w swoich światach, unikają komunikowania się z odbiorcami sztuki, to i sami niejako zamykają przed sobą możliwość pozyskania uczniów. Poświęcił tej kwestii swój esej Emil Cioran, zwracając uwagę na fakt, że „ludziom sztuki świat „mędrców”, erudytów, nauczycieli wydaje się antypatyczny, a to mianowicie z tej przyczyny, iż jest zbyt poukładany i oczywisty, i jako taki pozostający w sprzeczności ze sztuką. To, co przyciąga artystę, to bowiem pierwiastek irracjonalności, niedopowiedzenia, może nawet... szaleństwa”<sup>21</sup>.

Świat sztuki nie jest układem zero-jedynkowym. Nie jest to świat nauki (analizy). W świecie tym nie zachodzą też proste prawa dziedziczenia. Stąd tak częsta obecność w życiu naukowym całych rodów. Zdarza się więc, że profesury przechodzą z ojców na synów, ale do rzadkości należy kilkupokoleniowa genealogia równie wybitnych artystów.

Thomas Mann tak pisał o Richardzie Wagnerze: „ten człowiek wie równie mało, co my wszyscy, jak należy prawidłowo żyć; on trwa za sprawą życia, a życie wymusza odeń to, co chce mieć: jego dzieło mianowicie, nie troszcząc się o to, w jakich sieciach myślowych artysta się wije”, dalej zaś cytując już samego

---

20. Ewa Łukaszyk, *Mistrzowie i nomadzi. Strategie intelektualnego przetrwania*, w: *Znaki, tropy, mgławice*, pod red. Leszka Dronga i Jacka Mydli, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 99.

21. Emil Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 128.

Wagnera: „dzień po dniu popadam w coraz głębszy rozpad [...], żyć mogę już tylko jako *artysta*, w tym zawarło się całe moje *człowieczeństwo*”<sup>22</sup>. A Mann o własnych lękach, i depresjach (na kartach dziennika): „jestem nerwowy i trochę nachodzą mnie urojenia prześladowcze”; i dalej: „wielkie podniecenie, lęk, utrzymująca się bezsenność, dolegliwości żołądkowe [...]”<sup>23</sup>. Noblista definiował pisarza w taki oto sposób: „[...] to, krótko mówiąc, facet absolutnie nie nadający się do wykorzystania w żadnej dziedzinie poważnej działalności, myślący jedynie o błaznowaniu i nie tylko nie przynoszący pożytku państwu, lecz wręcz hardy wobec władzy, który przy tym wcale nie musi być obdarzony szczególnym rozumem, lecz może być tak leniwego i mętnego ducha, jak ja zawsze byłem [...]”<sup>24</sup>.

W późniejszym eseju wracając jeszcze do Wagnera: „cierpiący na zaparcie i bezsenność, melancholijny i ogólnie zgorzkniały, jako trzydziestoletni mężczyzna czuje się tak źle, że często siada i płacze przez kwadrans; obawia się śmierci przed ukończeniem *Tannhäusera*, [...] nieustannie wyczerpany, co chwila „skończony”, w czterdziestym roku życia „każdego dnia myśli o śmierci”<sup>25</sup>. Dalej zaś (przywołując słowa Fontanego): „artystom, kiedy są naprawdę artystami, trzeba wybaczać, patrzeć na nich przez palce, ale żeby tę mieszaninę głupoty, wyuzdania i arogancji jeszcze uwielbiać, tego nie mogę znieść”<sup>26</sup>.

### Arystokraci bez autorytetu...

„Faktyczne przekształcanie rzeczywistości według potrzeb i pragnień człowieka nie jest dziełem sztuki [...] lecz wynikiem pracy kulturalnej licznych pokoleń [...]”<sup>27</sup> – pisał przed laty polski estetyk – Henryk Struve. Ale też – rzeczywiste i autorytarne kształtowanie życia społeczno-kulturalnego nie było nigdy, jak się zdaje, celem koryfeuszy sztuki.

Własną myśl estetyczną sformułował też, w licznych esejach, jakie wyszły spod jego pióra, Oscar Wilde. Jego rozważania o kondycji artysty przesycane są arystokratyzmem sztuki. Wilde pisał: „celem sztuki jest wywołanie wzruszenia *dla samego* wzruszenia, natomiast wywołanie wzruszeń *będących bodźcem*

---

22. Thomas Mann, *Cierpienie i wielkość Richarda Wagnera*, w: *Moje czasy. Eseje*, przeł. Wojciech Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 275 i 278.

23. Por. Thomas Mann, *Dzienniki. Wybór. T.I*, przeł. Irena i Egon Naganowscy, Rebis, Poznań 1995, s. 42 i 134.

24. Thomas Mann, „*Im Spiegel*”, przeł. Juliusz Stroynowski, w: *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 79.

25. Thomas Mann, *Stary Fontane*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Eseje*, PIW, Warszawa, 1964, s. 79.

26. Thomas Mann, *Stary Fontane*, s. 87.

27. Henryk Struve, *Sztuka i społeczeństwo*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Jolanta Sztachelska, Universitas, Kraków 2010, s. 71.

do czynu jest celem życia [...]. Wszelka sztuka jest niemoralna, z wyjątkiem niższych rodzajów zmysłowej czy dydaktycznej sztuki, pobudzającej do czynu w imię dobra albo zła. Bowiem każdy czyn należy do sfery etyki, a celem sztuki jest jedynie wywołanie nastroju [...], im obiektywniejsze wydaje się dzieło, tym w gruncie rzeczy jest subiektywniejsze [...], twórczość obiektywna w formie jest najbardziej subiektywna w treści [...]. Nauka nie ogląda się na moralność, bo oczy jej utkwione są w odwiecznych prawdach. Sztuka nie ogląda się na moralność, bo oczy jej utkwione są w tym, co piękne, nieśmiertelne i wiecznie zmienne [...]. Prawdziwie wielki artysta nigdy nie potrafi ocenić sztuki innych i z trudem tylko potrafi ocenić własną sztukę. Koncentracja wyobraźni, która czyni z człowieka artystę, już przez samo swe natężenie ogranicza jego możliwość wnikliwej oceny. Energia twórcza gna go na ślepo do zrealizowania własnej wizji [...]. *Twórczość zawęża, a kontemplacja rozszerza pole widzenia* [...], kiepski artysta zawsze podziwia twórczość swego kolegi. Nazywa to szlachetnością ducha i brakiem uprzedzeń. Lecz prawdziwie wielki artysta nie rozumie po prostu, że można pokazywać życie lub kształtować piękno w jakikolwiek inny sposób, niż on to robi. Twórca zużywa dla siebie samego całą swą zdolność krytyczną. Nie pozostaje mu nic dla twórczości innych”<sup>28</sup>.

Trudno odmówić słuszności powyższym uwagom Wilde’a. Autor zaś jawi się w nim jako wielkie indywiduum, arystokrata ducha, egocentryk i wielki egoista, a jednocześnie człowiek prowadzący żywot osobny, na uboczu spraw i problemów społecznych. Osobowość, ale z całą pewnością nie – autorytet. To już i Goethe (wielki, narodowy poeta o „statusie” wieszczka) mawiał: „w moim zawodzie pisarza nigdy nie pytałem, jak przydam się ogółowi, lecz zawsze miałem na myśli tylko to, żeby s i e b i e uczynić rozumniejszym i lepszym, wzbogacać treść swojej własnej osobowości [...]”<sup>29</sup>.

Jeżeli prawdą jest, że artyści tworzą przede wszystkim z myślą o... sobie, to pewnie można zgodzić się z arystokratyzmem sztuki. Sztuki – lecz nie kultury, która jakby *ex definitione* jest społeczna, więc... masowa. Aczkolwiek w dalszym ciągu nie pozostaje budzić zastrzeżeń sąd o zaufaniu społecznym, jakim skłonni jesteśmy obdarzać twórców.

Być może winniśmy raczej szukać autorytetów raczej w dziełach sztuki (choćby postaw moralnych w tekstach literackich), niż w ich twórcach. Ale czy i to jest jeszcze możliwe w ponowoczesności? Czyż nie zanegowaliśmy, zdystansowaliśmy się także i od niej samej? Roland Barthes pisał: „wydaje się, że sztuka jest skom-

---

28. Oscar Wilde, *Krytyk jako artysta*, w: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata*, przeł. Cecylia Wojewoda, PIW, Warszawa 2011, s. 309–333.

29. Thomas Mann, *Goethe i Tolstoj*, przeł. Maria Kłós-Gwizdalska, w: *Eseje*, PIW, Warszawa 1964, s. 139.



promitowana historycznie, społecznie. Stąd wysiłek artysty, by ją zniszczyć [...]. [Artysta] może też pożegnać się z pisaniem, oddać się *pismactwu*, zostać uczonym, teoretykiem, intelektualistą [...]

„W czasach, gdy tak zwana akademickość ani nie wzbudza podziwu, ani nie budzi też nadziei”<sup>31</sup> wracamy do pragnień, by upatrywać w ludziach sztuki czegoś na kształt autorytetu. Czy jest to jednakże jeszcze zasadne i możliwe?

Kondycja psychiczna twórców wydaje się być bowiem niezmienna. Owszem – zmienia się podejście do artystów. Każda epoka, prąd w sztuce, estetyka, filozofia kultury i sztuki – tworzy własne teorie, cechujące się nieco, a nawet w niektórych wypadkach – skrajnie odmiennymi sądami o ludziach sztuki. Także i oni sami mają z reguły mało pochlebne zdanie o swoich poprzednikach. Dystansują się od wrzucania ich do wspólnej estetyki. Nie rzadko z sadyzmem obnażają słabe strony artystów, których z jakiegoś (subiektywnego dodajmy) powodu – nie cenią. Możemy wciągać artystów w nasze naukowe gry, porządkować i klasyfikować ich dowolnie podług coraz to nowych reguł, nie zmienimy ich jednak samych. Uczynimy z nich sobie autorytetów na miarę naszego czasu, ale nie próbujemy wymagać od nich, że sprostają tym oczekiwaniom.

---

30. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Adriana Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 67.

31. Marta Zając, *Gilles Deleuze. Filozofia. Znaki destrukcji*, w: *Znaki, tropy, mgławice...*, s. 179.

ER(R)GO

recenzje |





## Multimedialny widok z głębokiej wieży

Recenzja spektaklu poetyckiego *Widok z głębokiej wieży* Zenona Fajfera, reż. Teresa Nowak, projekt *Hipertekstowo*, Kinoteatr Rialto, Katowice, 25 kwietnia 2015 r.

25 kwietnia 2015 roku w katowickim Kinoteatrze Rialto odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „Hipertekstowo. Nowy wymiar sztuki słowa” pt. *Widok z głębokiej wieży*. Nie było ono w żadnej mierze teoretyczną dyskusją na temat liberatury, jak to bywało do tej pory, ani też warsztatami bez udziału poetów. Nie polegało jednocześnie na „suchym” odczytaniu kilkudziesięciu wierszy, dość typowym dla całkiem licznych w Katowicach wieczorków poetyckich. Spotkanie było pełnym życia, a jednocześnie utrzymanym w niezwykle spokojnej atmosferze, spektaklem z udziałem Zenona Fajfera oraz jego dawnej krzeszowickiej polonistki, Teresy Nowak, która zainicjowała serię wydarzeń tego typu, odbywających się w tym roku w Krakowie i Katowicach.



Teresa Nowak czyta „Balkon”, po lewej siedzą Dominika Rusinowska i Sławomir Pezda, po prawej Zenon Fajfer (foto: archiwum Instytucji Kultury Katowice – Miasto Ogrodów)

Na spektakl, do którego scenariusz napisała Nowak, składała się sceniczna prezentacja papierowo-elektronicznego tomiku *Powieki* Fajfera z 2013 r. oraz nieopublikowanego jeszcze *Widoku z głębokiej wieży* tego samego autora. Część prezentacji stanowiło ukazanie jednej z wielu możliwych ścieżek, którymi czytelnik może podążyć w trakcie gry z dziełem liberackim, a właściwie e-liberackim. Druga część, choć nie oddzielona ściśle od pierwszej, to odczytywanie najnowszych utworów Fajfera przez Teresę Nowak i samego autora. Głębokie doświadczenie wsłuchiwania się w tę poezję liberackiego twórcy potęgowane było przez wtórujące głosowi partie skrzypiec (Dominika Rusinowska) i saksofonu (Sławomir Pezda), a odczytowi towarzyszyła multimedialna wizualizacja utworów (przygotowana przez Olę Rybacką). Dzięki wymienionym elementom spektaklu można go określić, jak zrobili to organizatorzy wydarzenia, jako multimedialny słowno-muzyczny montaż. Montaż, dodajmy, z substancji niepodatnych na płytke próby interpretacji i niełatwo formujących się pod działaniem głosu: poezje Fajfera składają się nieraz z elementów matematyczno-językowych oraz formalnych, których nie sposób wyrazić inaczej, niż na wydruku albo ekranie. Wsłuchana publiczność słyszała zatem dźwięki niemal „niemożliwe”, pochodzące z książki, która „stanowi organiczną całość, bez możliwości wydestylowania jej wymiaru materialnego, formalnego, czy też poziomu treści”<sup>1</sup>. Jednocześnie widownia doświadczyła tej pełni, która – jak wskazuje (w artykule z bieżącego numeru) Sarah Bodman – objawia się wówczas, gdy tekst zostanie przetworzony przez głos w procesie artystycznego „recylingu”. Przypomina o tym utwór „Drzewo”, w którym oglądamy nieśmiałe kroki podjęte w celu pełniejszego zrozumienia świata: „może spróbujmy nazwać wszystko na nowo / tak będzie łatwiej / [...] może spróbujmy nazwać wszystko od nowa / słowa wypłatać z ust / usta wypłatać ze słów”. Próbę pełnego zrozumienia świata trzeba zatem rozpocząć od stworzenia nowego języka, w którym słowa nie byłyby już tak ściśle związane z mową, a mowa – ze słowami.

W samym odczycie wierszy słychać było głos autora dojrzałego, który z jednej strony gotów jest eksperymentować z formą (łączyć poezję emanacyjną z hiper tekstem, jego architekturą i dynamiką), a z drugiej – podejmuje również zadanie tworzenia liryki wiernej formie raczej „tradycyjnej”. Czyni tak na przykład w bardzo – jak się wydaje – osobistym utworze „Widokówka z Dublina”, z którego wersów przebija melancholia i ślad głębokiej zadumy, połączonej z tkwiącym w pamięci doświadczeniem literackim: „i znowu jesteśmy na wzgórzu Howth / na przedostatniej stronie *Ulissesa* / zrywamy rododendrony / jeden dla siebie / jeden dla nikogo / jeden dla Pani”.

---

1. Z eseju Krzysztofa Hoffmana *Zadziwiająca Fraktale. Zdrapane Faktury*, w: Zenon Fajfer, *Powieki*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin 2013, między s. 48 a 49.

Nowak i Fajfer pokazali w trakcie spektaklu to, o czym krzeszowicki liberat i teoretyk pisze w swych dziełach artystycznych i artykułach teoretycznych już od wielu lat, jakby podążając za myślą Michela Foucault, ale przy tym wyrażając własne podejście do poezji: dzieło liberackie to nie tylko słowa, lecz także rzeczy, ich konstelacje i architektonika. Nawet więcej – utwór literacki jest połączeniem sztuk, wyrażeniem słów za pomocą własnego głosu i innych dostępnych instrumentów, jest stworzeniem czegoś w rodzaju literackiego dzieła operowego. W trakcie katowickiego spektaklu nie tylko słyhać było współ-granie instrumentów muzycznych z ludzkim głosem, lecz można było także odczuć liryczne współgranie wielu składników, które, jak mogłoby się wydawać, są rozłączne. Atmosfera przywodziła na myśl widowisko teatralne, słuchowisko radiowe, spektakl kinowy i kameralny odczyt poetycki. Wszystkie te doświadczenia mieszały się i korespondowały ze sobą, prowadząc do wyrażenia i odczucia tej pełni, powstałej z połączenia głosów, która stanowiła, jak to wyraża „Antrakt” w *Powiekach*: „Nieco inne czytanie, / akcent na innej / sylabie, łaskoczący od wewnątrz akompaniament”.



Teresa Nowak i Zenon Fajfer (foto: archiwum Instytucji Kultury Katowice  
– Miasto Ogrodów)

Aktywne uczestnictwo w spektaklu Zenona Fajfera i Teresy Nowak było wielowymiarowym (bo angażującym różne zmysły) doświadczeniem również wielowymiarowej (wykorzystującej różne kanały przekazu) poezji. „Rozgrywa-

nie” się tej poezji przed oczami widza-czytelnika jest także paralelne do sposobu działania ludzkiego umysłu, działającego nie tyle linearnie, ile raczej na zasadzie „emanacyjnego” rozwijania się kolejnych myśli. Taki właśnie rozwój myśli można było obejrzeć i usłyszeć podczas katowickiego wydarzenia.

Zainteresowanym czytelnikom pozostaje jedynie podejrzenie, co kryje się pod Fajferowskimi Powiekami, oraz poczekać na ukazanie się dzieła Widok z głębokiej wieży<sup>2</sup>.

---

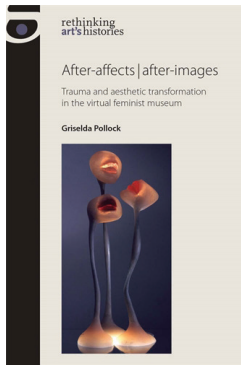
2. Spektakl został zarejestrowany przez Sferę TV i od 12 czerwca 2015 jest dostępny na kanale YouTube pod adresem <<https://www.youtube.com/watch?v=IFKwPkhzGDU>>.

ER(R)GO

noty o książkach<sup>1</sup>







Griselda Pollock, *After-affects / After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester University Press, Manchester 2013, 384 stron, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Jednym z zaskoczeń, które czytelnik napotyka podczas lektury *After-affects / After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* autorstwa Griseldy Pollock jest wyjątkowa mnogość połączeń. Autorka odnosi się do rozmaitych podejść teoretycznych, ze szczególnym naciskiem na feminizm, psychoanalizę oraz studia nad traumą, konstruując rozbudowany aparat

metodologiczny umożliwiający czytanie pozornie odległych sztuk: barokowej, modernistycznej i współczesnej. Mimo oczywistych różnic formalnych, tym, co omawiane w książce dzieła godzi, są, według autorki, *ślady traumy* [*traces of trauma*]. Celem jej wyborów i rozważań jest próba odpowiedzi na takie pytania jak: czy działalność artystyczna przybliży jej twórców do spotkania z traumą, czy wręcz odwrotnie oraz czy twórczość może skutkować *transformacją* traumy, doświadczanej przez artystów w sposób bezpośredni (wymiar osobisty) lub pośredni (wymiar historyczny)? Pollock podkreśla, że trauma w jej rozumieniu nie jest redukowana do wydarzeń na skalę globalną, gdyż koncept ten odnosi się również do sytuacji pozornie zwyczajnych, „tragicznie normalnych” (s. xxii). Ponadto autorka odwołuje się do traumy strukturalnej, poszerzając równocześnie jej zakres o propozycję Brachy L. Ettinger. Podczas gdy trauma strukturalna w klasycznym psychoanalitycznym rozumieniu zwykła się odnosić do serii separacji, jakich podmiot musi doświadczyć, Ettinger – artystka, twórczyni teorii macierzy oraz praktykująca psychoanalityczka Lacanowska – stara się dowieść, że innym aspektem tego fenomenu jest „pierwotne odczucie stawiania się uczłowieczonym [*humanized*] bytem będącym od najwcześniejszych przeblysków i (estetycznych) doznań współ-pojawianiem się ze współ-innym w [...] prenatalnej-prematernalnej łączności” (s. xxiv). Teoria Ettinger, będąca jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla Pollock, opiera się na traumatycznym pragnieniu bliskości, połączenia i współdzielenia, wychodzącym poza i przed fałszywą binarność. W *After-affects / After-images* myśl Ettinger spotyka się między innymi z wkładem Freuda w studia nad traumą, Aby’em Warburgiem oraz rozważaniami Kristevej o czasowości. Takie zestawienie pozwala Pollock wypracować

nowy sposób nie tyle czytania dzieł sztuki, co, jak autorka podkreśla, „*myślenia dziełami sztuki*” (s. xxii), jednocześnie bez narzucania konkretnej interpretacji czy odrzucania zasadności innego spojrzenia. W obszernym wstępie badaczka szczegółowo objaśnia i (re-)definiuje pojęcie traumy w kontekście sztuki. Jednym z głównych założeń staje się teza Ettinger zakładająca, że dzieło może – choć nie jest to zagwarantowane – umożliwić spotkanie ze śladami traumy Innego, a zatem potencjalną transformację i dalsze (etyczne) konsekwencje. Tak skonstruowana rama teoretyczna daje autorce podłoże dla projektu *Virtual Feminist Museum*, którego celem jest spotkanie ze sztuką poza ramami ustanowionymi przez „czas linearny, znacjonalizowane przestrzenie i kategorie historii sztuki” (s. xxvii), oraz próba zbadania nie tyle sensu dzieła, co wymiaru i czasoprzestrzeni jego oddziaływania na podmiot.

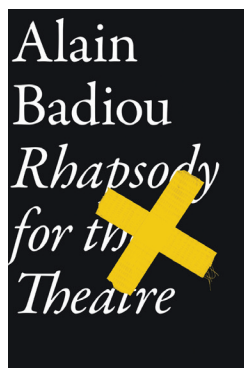
Część pierwsza książki, *Sounds of subjectivity*, składa się z trzech rozdziałów, zorientowanych na rzeźbę oraz próbę zbadania relacji między dźwiękiem – stłumionym okrzykiem, nawoływaniem czy językiem jako takim – a podmiotowością. W pierwszym rozdziale Pollock przygląda się barokowym reprezentacjom Dafne i innych mitologicznych postaci kobiecych, które wydaje się łączyć trauma płci kulturowej. Próbuje odpowiedzieć na pytania o możliwe *reparacyjne* (za Eve Kosofsky Sedgwick) odczytania otwartych ust i kobiecej metamorfozy, Pollock zwraca się również do współczesnych artystek, Any Mendiety i Anne Brigman, wracających w swej sztuce do motywu zmiany w drzewo. *Maman* oraz inne prace autorstwa Louise Bourgeois są przedmiotem rozważań kolejnego rozdziału, który z jednej strony tworzy swoistą sieć połączeń między tymi dziełami a postaciami Dafne i Arachne, a z drugiej porusza w kontekście psychoanalizy kwestie straty, żałoby, uwodzenia oraz figury matki. Ostatni rozdział tej części bada działalność artystyczną Anny Marii Maiolino. Pollock skupia się na znaczeniu dłoni i ust w jej sztuce oraz analizuje wybrane dzieła i teksty między innymi przez powtórzenie, ontologię cielesności Merleau-Ponty’ego, myśl Deleuze’a i Guattariego oraz metramorfozę, teoretyzowaną przez Ettinger.

W sekcji zatytułowanej *Memorial bodies*, składającej się z dwóch rozdziałów traktujących kolejno o rzeźbie i medium filmowym / instalacji, badaczka skupia się na cielesności, namacalności oraz pamięci w cieniu Shoah. Czwarty rozdział książki przygląda się z bliska ewolucji twórczości Aliny Szapocznikow z solidnych, stojących postaci w stronę estetyki „rozpadu” czy „rozpuszczania”, identyfikowanej jako konsekwencja „stopniowego ujawniania się ładunku traumatycznego osadzonego w ciele” (s. 185). Autorka zwraca uwagę między innymi na estetyczne przepracowywanie śmierci, wszechobecnej w biografii Szapocznikow, oraz powracający motyw skóry. W kolejnym rozdziale, bazując przede wszystkim na dwóch instalacjach Very Frenkel, ... *from the Transit Bar* i *Body Missing*, Pollock rozważa możliwość sprowokowania traumatycznego,

transformatywnego spotkania przez medium wizualne, w którym dokumenty historyczne przeplatają się z fikcją, a przeszłość z terażniejszością. W obu rozdziałach autorka zderza analizowane prace z najważniejszymi nazwiskami w studiach nad Zagładą oraz poszerza te perspektywy o elementy systemu psychoanalitycznego Ettinger.

*Passage through the object*, ostatnia część omawianej pozycji, podejmuje na przestrzeni dwóch rozdziałów problematykę przedmiotu i jego roli w mediovaniu traumy. Ponadto, Pollock zadaje pytanie o zagrożenia płynące z powrotu raniących wspomnień. Głównym przedmiotem rozdziału piątego jest pióro ojca Sary Kofman, występujące w *Rue Ordener, Rue Labat* – ostatniej książce przed samobójczą śmiercią filozofki, a równocześnie pierwszej opowiadającej o jej doświadczeniach dziecka pochodzenia żydowskiego ukrywającego się we Francji pod okupacją niemiecką. Podczas analizy struktury tekstu, Pollock dotyka takich kwestii jak znaczenie czynności pisania, strata ojca, wstyd czy trauma, która przerasta możliwość przepracowania. W ostatnim rozdziale, przy okazji spotkania z twórczością Chantal Akerman Pollock spogląda na Warburgiańską formułę patosu przez pryzmat teorii macierzy oraz pojęcia *postpamięci*, proponowanego przez Marianne Hirsch. „Transformatywna intymność między matką a córką” (s. 324) obserwowana w instalacji przedstawiającej ich pocałunek oraz pamiętnik babci Akerman prowadzi do refleksji o współczuciu, któremu nie jest potrzebny język.

W *After-affects / After-images* Griselda Pollock misternie tworzy intrygującą sieć połączeń między teorią, sztuką i doświadczeniem. Badaczka odnosi się do prac i nazwisk nieoczywistych, często wychodzących poza tak zwany kanon, nie odcinając się jednak od klasycznych autorów. W tym aspekcie niezwykle istotne jest skrupulatne wplatanie elementów feministycznej psychoanalizy Ettinger – Pollock jest jedną z czołowych badaczek tej teorii, proponującej unikalne spojrzenie na podmiot, psychoanalizę, etykę i estetykę. Równocześnie, autorka nie traci z oczu wagi doświadczenia, motywując wybór dzieł poruszeniem czy fascynacją, jaką w niej wywołały; nie ucieka od opisów spotkania z daną twórczością, które to fragmenty bezsprzecznie wzbogacają czytanie relacji między widzem, dziełem a artystą.



Alain Badiou, *Rhapsody for the Theatre*, edited and introduced by Bruno Bosteels, translated by Bruno Bosteels with the assistance of Martin Puchner, Verso, London, New York 2013, 174 stront, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

W podejmowanej przez Alaina Badiou próbie rehabilitacji platonizmu za pomocą matematyki istotne wydaje się to, że filozofia jest odseparowana od prawdy. Będąc niezdolną do jej wyprodukowania i nigdy nie posiadając jej na własność, filozofia jest raczej systematyczną próbą uchwycenia, w jaki sposób prawda ujawnia się na jednym z czterech pól nakreślonych przez Badiou,

które nazywa on uwarunkowaniami filozofii: nauce, polityce, sztuce oraz miłości. Gdy okazuje się, że prawda nie jest gotowym referentem, elementem w łańcuchu znaczeniowym, ile raczej tym, czego nasze systemy symboliczne nie są w stanie spostrzec ani wyodrębnić, kluczowe staje się przemyślenie wspomnianych uwarunkowań na nowo. Wpisująca się w tę część projektu francuskiego filozofa, *Rhapsody for the Theatre*, obok *Małego podręcznika inestetyki* oraz zbioru *Age of the Poets*, należy do najważniejszych książek porządkujących zawile relacje Badiou ze sztuką.

Otwierający tom, najdłuższy esej zatytułowany *Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise*, opiera się na stale powracającym porównaniu teatru i polityki. Nie chodzi tu jednak o sztuki czy inscenizacje bezpośrednio traktujące o polityce. Autor skupia się raczej na aktywistycznym [*militant*] potencjale teatru, który porywa masy, by stały się „Widzem [...] to znaczy kimś, kto odsłania siebie w dystansie do reprezentacji, na udrękę prawdy” (s. 21). Opierając się na swoich siedmiu fundamentach: miejscu, tekście, reżyserze, aktorach, dekoracji, kostiumach i publiczności, teatr jest w stanie poddać je transformacji w ramach „procesu prawdy”, dla którego „spektakl okazałby się wydarzeniem.” Tym samym, „uprzytamnia ci, że nie będziesz w stanie niewinnie pozostać *na własnym miejscu*” (s. 22). Upraszczając nomenklaturę Badiou, kluczowym elementem okazuje się wyjście poza dany porządek (myślenia, postrzegania, reprezentacji etc.) na rzecz traumatycznego zatracenia się w jego lukach i tym, co wcześniej z pozycji owego porządku wydawało się nieuchwytnie i niedostrzegalne. Tym, co odróżnia „Teatr” od „teatru” – podobnie jak „Politykę” od „polityki” – jest to, w jaki sposób w swej przypadkowości, nagłości i „temporalnej nietrwałości”

(s. 12) się on wydarza (*takes place*), pozostając możliwością wyjścia poza rygorzy danego porządku, którego konotacje uwydatnia powracająca gra państwa [*the State*] i sytuacji (*the state of affairs*). Poza tym argumentem, składający się z osiemdziesięciu dziewięciu krótkich części esej traktuje o takich problemach, jak: relacja inscenizacji wobec tekstu sztuki, etyka aktorska czy podstawowe gatunki teatralne. Płynnie poruszając się pomiędzy filozoficznym traktatem a „scenami dramatycznymi” między „Mną” (*Me*) i „Empirystą” (*The Empiricist*), Badiou z jednej strony odwołuje się do tradycji dialogów platońskich, z drugiej – uprzywilejowuje rolę tekstu dramatycznego jako pewnej „nie-całości” (*not-all*), nie tylko mówiąc o nim, ale i mówiąc *za jego pomocą*. W końcu Autor proponuje swoje kontrowersyjne reformy teatru: obowiązek wprowadzania przerw (w celu uwydatnienia nietrwałości Teatru), wyniesienia aktora z pozycji „artystry” do roli „moralnego bohatera” (s. 64), czy ustanowienia uregulowanego obowiązku chodzenia do teatru (stymulującego procesy prawdy).

Na dalszą część książki składa się pięć krótszych esejów z różnych okresów, w których Badiou podejmował teoretyczną refleksję nad dramatem oraz teatrem. W *Theatre and Philosophy* Badiou proponuje zwięzłe i systematyczne przedstawienie sposobu, w jaki teatr realizuje jego projekt matematycznego platonizmu. Przeciwwstawiając się wybranym podejściom filozofii do sztuki w ogóle (reprezentowanym przez np. Freuda, Brechta czy Heideggera), Badiou pokazuje jak teatr jako „eksperymentalna, nietrwała i publiczna maszyna” (s. 104), operując na różnych planach czasowych jednocześnie (np. przygodnej i unikalnej aktualizacji wirtualnego i wiecznego tekstu sztuki), dąży do realizowania procesu prawdy.

*The Political Destiny of the Theatre*, pierwotnie przedmowa do *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat: 1880–1914*, stara się podkreślić wagę anarchistycznego dramatu przełomu wieku XIX i XX. Chodzi tu o przemysłenie na nowo bojowniczej [*militant*] roli teatru przeciwko dominującym współcześnie ideologiom. W pochwałę emancypacyjnego, rewolucyjnego, niezależnego i mobilizującego potencjału teatru Badiou stwierdza, iż „odkryje [on] na nowo to, co zawsze było jego funkcją: pozwalać błyszczeć krytycznej inteligencji publiczności ponad jej granice” (s. 122). W podobny ton uderza kolejny esej, *Notes on Jean-Paul Sartre's "The Condemned of Altona"*. Skupiając się na sztuce jednego z największych swoich mistrzów, Badiou konfrontuje w nim uniwersalność historii i intymne doświadczenie jednostki. Tak zarysowany konflikt pozwala mu rozważyć takie tropy obecne w dziele Sartre'a, jak decyzja, zaangażowanie czy odpowiedzialność.

Ostatnie dwa teksty, esej *The Ahmed Tetralogy* i drobny wywiad *Three Questions to the Author* otwierają czytelnika na dramaturgiczną twórczość Badiou. Wydaje się to o tyle istotne, że ta niezwykle ważna część projektu francuskiego filozofa – jak sam on ją określa – coraz chętniej jest tłumaczona na język angielski-

ski. Teksty te pozwalają skonfrontować dwie różne pozycje Badiou – filozofa mówiącego o teatrze oraz aktywnego dramaturga – i dogłębnie prześledzić, w jaki sposób wzajemnie się dopełniają w ramach jego matematycznego plato-nizmu (Badiou, podobnie jak Sartre, wielokrotnie używa dramatu jako medium dla swojej filozofii).

*Rhapsody for the Theatre* jest zbiorem niezwykle ciekawym. Oferując teksty publikowane na przestrzeni dwóch dekad, pozwala zrozumieć, w jaki sposób myślenie Badiou o teatrze podlega wpływom zarówno jego projektu filozoficznego, jak i nieukrywanej politycznej pozycji. Należy zgodzić się z Badiou, że jest on również cennym wkładem we współczesną myśl francuską, dla której, mimo obecności „filozoficznych projektów dotyczących poezji (Lacoue-Labarthe, Nancy), malarstwa (Lyotard), kina (Deleuze)” (s. 95), teatr stanowił swoistą lukę. W końcu, prezentowana książka wydaje się być istotnym głosem w coraz częściej podejmowanych dyskusjach nad filozoficznym potencjałem teatru w zachodniej akademii, reprezentowanych przez takich badaczy, jak np. Laura Cull Ó Maoilearca, Simon Critchley czy Martin Puchner.

ER(R)GO

summaries in english<sup>1</sup>







Katarzyna Bazarnik

### A Hydra or a Hybrid? Liberature as a Literary Genre (After All).

The purpose of the article is to locate liberature within a greater historical and theoretical framework, and to propose an understanding of liberature as a genre. For many years, materiality of literature has been excluded from literary studies, finding its shelter either in library and information studies or among editors. Recently, this tendency has been changing rapidly, as the variety of studies and theories on electronic literacy, new media literacy or the visual aspects of widely recognised works do not cease to prove. Liberature is no exception in this matter. It is argued that the increasing interest in liberature, along with its reception, provides a fertile ground for reading it as an independent genre. With this assumption in mind, the very notion of genre should no longer be perceived as a fixed collection of bounding rules and categorising devices, but rather as the dialogic and creative space aiming at influencing and referring to other texts. In this sense, such a position of liberature, already recognised in Polish literary criticism, might genuinely serve its predominant purpose to explore the refreshing and effective methods of reading, which apply—but are not limited—to the germinating library tradition. In fact, they may stimulate new interpretations of diverse preceding texts, whose both materiality and visuality have been repressed.

Irena Chawrińska

Correction by Typo.

### Liberature in the Context of Genological Studies

The main emphasis of the article is on the genological analysis of liberature, characterised as the “total literature,” and proposed by Zenon Fajfer in 1999. The argument consists of three layers. Firstly, the author discusses the terms in which one can speak of liberature as a literary movement. This thesis, however, remains highly problematic, since it entails an unclear relation between liberature understood as a pioneering project (inaugurated by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik), and an element within the greater historical perspective, inspired by such “proto-library” writers as William Blake, George Herbert or Stephané Mallarmé. Secondly, liberature is theorised as an independent genre, which has emerged due to the increasing value of the formal and material dimensions of literary texts. Finally, bearing in mind the intersection of the semantics and the materiality of the medium taking place in “library” works, the author poses the problem of their ontological hybridity. As the article points out, in this case, liberature, with its ephemeral, singular and heterogeneous texts, may be regarded as the system consisting solely of differences.

Łukasz Matuszyk

### A Library Body and Its (v)eye/olation

Focusing on Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik’s “model” library piece entitled *Oka-leczenie* ((v)eye/olation, first published in 2000), the article argues that the widely-understood

physical shape of a liberary work is inevitable for its proper reading and comprehending. In this paper liberature is discussed as a total literature because of the fact that not only the text and additional visual elements are essential for the reading process, but also because the physical aspects of a work, e.g. empty or cut places, convey the message and express certain senses by means of their silent presence. The liberary body is described as one which may be hurt, destroyed, or even dead. Moreover, liberature is presented as a literature which not only records and conveys a certain content but also shows it through its very specific body and the content that was inscribed in it.

## Agnieszka Przybyszewska

### Our Contemporary Liberariness. From Liberary Theory to Interfaciological Turn in Literary Studies

As its point of departure the article takes the intensifying tendency of contemporary art to conjoin the so-called classical literacy with the refreshing capabilities provided by the new media. It is argued that both new media works and the classical literary ones adapted to them—along with new types of books such as audiobooks or e-books, and the new theories recognising their difference—result in a paradigm shift due to which the very category of medium might seem obsolete. Consequently, the article proposes to withdraw from it and privilege the interface instead. It is through this revitalising trope that material traits of liberary works may be affirmed in the way they influence the perceptive, temporal, spatial and sensory capacities of the “reader.” Following this observation, liberature may be regarded as the constitutive element of our epoch. Regardless of whether it is only a fashionable category or an actual break, liberature marks the importance of the material aspect of communication. This pioneering term in turn becomes the part of a greater set of phenomena constructing our already trans-medial everydayness.

## Zenon Fajfer

### Reading about Meadows and Assonances... A Slightly Different Voice on Total Literature

Authored by the proposer and theorist of liberature, the article discusses the idea of liberature and connects its theory and practice in an innovative manner. Contrary to the Author's previous elucidations, the focus is not so much on the physical form of the liberary work but on the essential position of the voice in the reading of liberature, which, until recently, was lost among textual elements of such a work. Fajfer underlines the idea of a total, bodily work which is planned in its entirety and whose body is able to “speak” to its readers. This speaking is especially noticeable in the spectacle called *The View from a Deep Tower* [*Widok z głębokiej wieży*], directed by Teresa Nowak, which moves towards the “theatricality” of poetry. Fajfer describes this spectacle as a new experience for a poet whose main purpose used to be the visual presentation of a textual form. In this new, aural quality of poetry, the author notices a new dimension of the total literature.

Sarah Bodman

Liberature, Literature and the Artist's Book: Context, Content and Material Meaning

Revolving around the concept of the so-called artist's book, the article compares library works with the artist's books created by several authors. Sarah Bodman analyses the artistic creations of three main book-artists: the American authors Sally Alatalo and John McDowall, and Elisabeth Tonnard from the Netherlands. The main similarity between library works and the artist's books is discovered in the physical side of the two, particularly in the meticulous designing and careful publishing of the work, which takes into consideration the size, material and appearance of the work envisaged by its author. Bodman indicates the distinction between liberature and the artist's books in the different main foci of the two. According to her, book-artists focus on the book as an object of artistic value where every other element, including the text, is subordinate to the book-format while library authors create works which are primarily literary and textual in their essence.

Maciej Dęboróg-Bylczyński

The Authority of a Postmodern Artist

The article contemplates the condition of an artists after postmodernism, with special emphasis on the ideas stemming from their works and the category of authority. It is argued that since ideas attributed to particular artistic works have been changing dramatically, even though the authors rarely show interest in any of them, there exists an independent ontological origin of art. Consequently, it is demonstrated that regardless of different configurations, artists and ideas, the aforementioned basis, or rather movement, remains trans-historical. Even though both ideas and authorities are associated with artists, they are rather produced by theoreticians, historians, critics, philosophers and academics. Bearing that in mind, it might be claimed that postmodernism—just as existential and romantic hermeneutics before it—poses neither a threat nor a radically new order, since artists are still driven by the same force that will later provide the underpinnings for new authorities and ideas.



## Informacje dla Autorów



### Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

### Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wyrok decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nie przyjętych do druku ani nie zamówionych.

### Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać jednocześnie pocztą elektroniczną w edytowalnym formacie MS Word lub RTF (nie: PDF) oraz w postaci wydruku A4. Na adres Redakcji należy nadesłać dwa egzemplarze

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”<sup>1</sup>).

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu...* lub *książki...*, s. strony.

## 5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyslenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrowska, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

## Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

## Korespondencja

Manuskrypty i korespondencję prosimy kierować na adres:  
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,  
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,  
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)



© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „QR Liberatura”

ISSN 1508-6305



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

## Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga  
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5  
41-205 Sosnowiec  
tel./faks: 32 36 40 892  
e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto:errgo@us.edu.pl)  
<http://www.errgo.pl>

## Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ul. Bankowa 12B  
40-007 Katowice  
tel.: 32 359 20 56; faks: 32 359 20 57  
e-mail: [zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl)  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

## Współwydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe  
ul. Juliusza Ligonia 7  
40-036 Katowice  
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29  
e-mail: [biuro@slaskwn.com.pl](mailto:biuro@slaskwn.com.pl), [redakcja@slaskwn.com.pl](mailto:redakcja@slaskwn.com.pl)  
[handel@slaskwn.com.pl](mailto:handel@slaskwn.com.pl)  
[www.slaskwn.com.pl](http://www.slaskwn.com.pl)

---

Wydanie pierwsze nakład: 100 + 50 arkuszy wydawniczych: 10,0  
arkuszy drukarskich: 9,5 cena 24,00 (+VAT) papier offset, kl. III, 90 g

---

Druki oprawa:

„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

dźwięki/pauzy/cisze

cisza poezji

oblicza krzyku

głos wyciszony

rozdroża teorii

zgiełk technologii

audiosfera komunizmu

kultura słuchania



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2016

