



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 dotykiem¹.

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 [...]”². Stanowi ona innowacyjny, choć nawet końcem ubiegłego stulecia niezupełnie nowy, gatunek twórczości artystycznej, obecnie określane również mianem „literatury totalnej”³, 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”⁴. 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”⁵. Jedenaście lat później⁶, 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” literatury⁷. 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 ludzkiego⁸.



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”⁹. 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 literackiego¹⁰. 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 materialności¹¹. 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 pisania¹².

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> (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 [...]”¹³. 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 naddanych¹⁴. 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 książki¹⁵. 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”¹⁶. 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 cielesności¹⁷, 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 [...]”¹⁸. 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”¹⁹. 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”²⁰. 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”²¹. 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 teatru²².

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. [...]”²³. 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”²⁴. 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”²⁵. 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)²⁶.

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-teksty²⁷. 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, *liryka, 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 ekspresji²⁸.

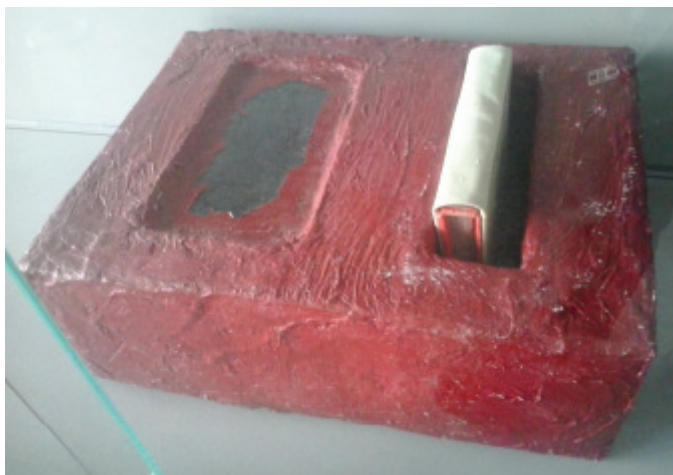
Wymienione przez badaczkę elementy dzieła liberackiego można rozpatrywać jako cielesne. Typowe doświadczenie czytelnicze zmienia się w procesie lektury liberackiej w *doświadczenie książki przez czytelnika (odbiorcę)*. Natomiast sama książka (która nie musi, rzecz jasna, być tradycyjnym woluminem) – 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.

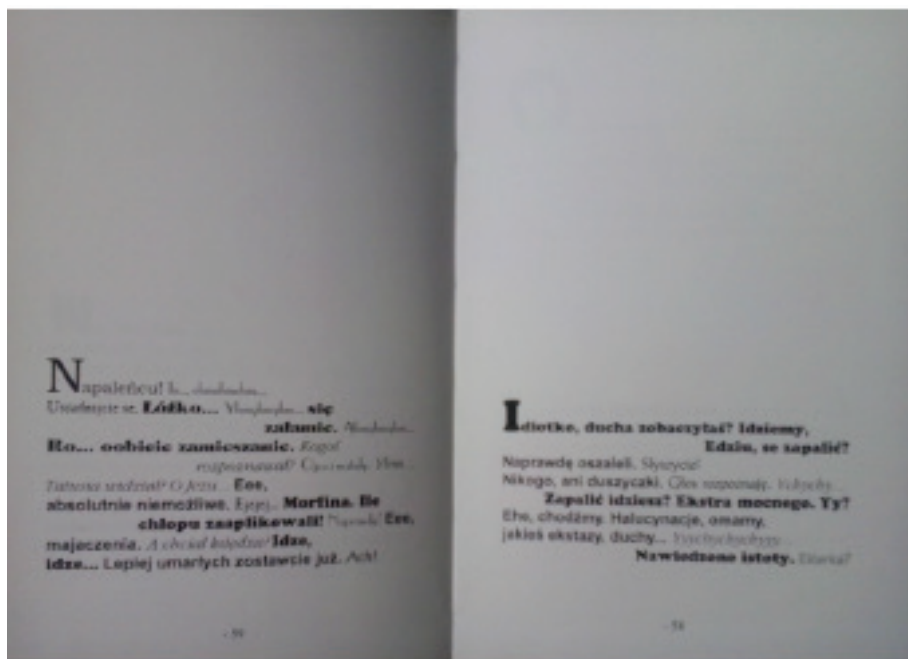
Z kolei książka-instalacja Marka Gajewskiego *Do końca* (1997) to niewielkich rozmiarów skrzynia, określana jako czerwony „sarkofag”, i drukowany tomik z tekstem. Fajfer wskazuje na to, że obok książki znajduje się czarne (zatem kojarzące się ze śmiercią) lustro, a w tekście zawarty został „przejmujący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



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*, czytelniczo 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?)”³⁰. 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”³¹. 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”³².

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”³³. 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 ikonicznie³⁴. 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 dzieło³⁵.

Rzecz jasna, chodzi tutaj o pojęcie, koncept bądź zjawisko, które liberat uzna 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 stylistycznego³⁶. 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”³⁷. 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”³⁸. 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)”³⁹. 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 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 reprodukcje 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 czynią⁴⁰. 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”⁴¹. 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”⁴². 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”⁴³. 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 dotyk⁴⁴. 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”⁴⁵.

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 niezbędnymi 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 niewyrażalne, 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)patrzenia⁴⁶. 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).