

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 uszna, 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 Ambrożego<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>. Siegający 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 liberatura. 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 potrząsanie 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-cieleśnym. 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 muzie 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 jakoś 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 Gallo-wayem 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 utrwalonym 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 Szkłowski. 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 Szkłowski, *Wskreszenie słowa*, przeł. Franciszek Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, PIW, Warszawa 1970, s. 57.

75. Szkłowski, *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-napomknięć-...) 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 specyfice, 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 sterzącym 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).

