LIBERACKOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO

SZTUKA/MEDIA/KULTURA

seria pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego

Dotychczas opublikowane:

PERSPEKTYWY BADAŃ NAD KULTURĄ

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej

Katarzyna Prajzner

TEKST JAKO ŚWIAT I GRA.

Modele narracyjności w kulturze współczesnej

Blanka Brzozowska

SPADKOBIERCY FLÂNEURA.

Spacer jako twórczość kulturowa - współczesne reprezentacje

Kamila Żyto

STRATEGIE LABIRYNTOWE W FILMIE FIKCJI

Dagmara Rode

POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE.

Twórczość Dereka Jarmana

TRAJEKTORIE OBRAZÓW.

Strategie wizualne w sztuce współczesnej

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Dagmary Rode

PARADYGMATY WSPÓŁCZESNEGO KINA

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego,

Tomasza Kłysa i Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Agnieszka Przybyszewska

LIBERACKOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2015

Agnieszka Przybyszewska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Ewa Szczęsna

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bogusława Kwiatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Laszuk

Książka finansowana w ramach projektu *Liberatura i liberackość* z dotacji celowej
na badania młodych naukowców i doktorantów na Wydziale Filologicznym UŁ w 2014 r.
(nr projektu B1411300000512.02)

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06705.14.0.M

Ark. wyd. 31; ark. druk. 25,875

ISBN 978-83-7969-417-4
e-ISBN 978-83-7969-836-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

wszystkim mniej i bardziej liberackim księgom

SPIS TREŚCI

Podziękowania	11
Wstęp	13
Nowa teoria?	13
Struktura relacji z poszukiwań liberackości	16
Zaledwie otwarta dyskusja i liberacka przyjemność tekstu.....	19

CZĘŚĆ I: DEFINIOWANIE LIBERATURY. OD LIBERATURY DO LIBERACKOŚCI

1. W poszukiwaniu teorii i definicji	23
1.1. LiBeratura – antidotum na śmierć literatury?	23
1.2. (Dziś już zdystansowany) ojciec, czyli liberatura według Zenona Fajfera	25
1.3. (Niepoważny) „przyszywany” wujek, czyli liberatura według Radosława Nowakowskiego	35
1.4. (Uczona) matka, czyli liberatura według Katarzyny Bazarnik	45
1.5. Raczej „liberackość” albo o medialnie uwikłanej sztuce słowa i książkowych interfejsach (hipoteza badawcza)	57
2. O szerzeniu (i odbiorze) teorii i praktyki	65
2.1. Dyskurs <i>in progress</i>	65
2.2. Naukowe rozmowy nie tylko w kuluarach.....	67
2.3. Liberatura w Polsce i na świecie	69

CZĘŚĆ II: SZUKANIE LIBERATURY. LIBERACKOŚĆ MIĘDZY MEDIAMI

I LIBERATURA A LITERATURA WIZUALNA	77
1. Liberatura a poezja wizualna	77
1.1. O oczywiście (?) wizualnej liberaturze i twórczości spod znaku Mallarmégoi Apollinaire’a.....	77
1.2. Liberat Stéphane Mallarmé	80
1.3. Literatura wizualna i literatura książkowiona.....	84
1.4. Dlaczego nie Apollinaire, czyli czemu liberaci nie lubią kaligramów	86
1.5. O liberaturze i konwencji z innej perspektywy, czyli o totalnej sztuce słowa w kontekście dawnej poezji wizualnej	91
1.6. Adam Nieradzki – siedemnastowieczny liberat	95
1.7. Liberatura – poezja wizualna – literatura wizualna – literatura intermedialna	99
2. Liberatura a poezja konkretna	101
2.1. Nie-konkretna kawiarnia liberacka, czyli szkic sytuacyjny zamiast wstępu	101
2.2. O tym, co kluczowe w (problematycznej) definicji poezji konkretnej	108
2.3. Redukcja <i>contra</i> rozszerzenie, czyli co liberat zrobiłby z jabłkiem	110
2.4. Znów żywe: uwolnione i uprzestrzennione słowa liberatów i konkretystów	117
2.5. Liberackie <i>play-activity</i> i konkretna interaktywna ergodyczność – ciąg dalszy podobieństw teoretycznych.....	120

2.6. W walce o teorię sztuki słowa zdolną opisać zastaną rzeczywistość literacką	122
2.7. Znacząc konkretne formy (nie)książki i totalne tomy liberackie	124
2.8. Idealna liberatura konkretna	126
3. Liberatura a komiks	131
3.1. Podobieństwa widoczne gołym okiem	131
3.2. O opowiadaniu słowem i/czy obrazem, czyli o narracyjnych powinowactwach	133
3.3. Kolejne kwestie sporne: nobilitująca(?) pansemantyczność i (nie)szablonowy bohater elitarnej(?) liberatury	135
3.4. „Myślenie stroną” i „myślenie książką”, czyli kilka słów o metakadrze	137
3.5. Na manowcach autopromocji lub o zamkniętych kręgach wtajemniczonych	138
3.6. Właściwy początek: jedność ikono-lingwistyczna <i>versus</i> pansemantyczność	140
3.7. Konwencja jedności ikono-lingwistycznej <i>versus</i> dowolność jedności pansemantycznej, czyli o poetykach normatywnych i postulatycznych lub czytelnicznych przechadzkach po (innym) lesie	146
3.8. Komiks liberacki? Liberatura komiksowa? A jednak... ..	151
3.9. Różnice niewidoczne gołym okiem	155
4. Coda. „Garderoba” współczesnych opowieści	157
II. LIBERATURA A EKSPERYMENTY TYPOGRAFICZNE	161
1. Liberackie znaki, chwytły i struktury	161
1.1. Platon, Derrida (?) i Nowakowski – zamiast wstępu	161
1.2. Liberatura a kategoria znaku	164
1.3. Liberatura, lingwistyka i formalizm albo o lit/beraturze wskrzeszonej	171
1.4. Chwytły lit/berackie – ciąg dalszy formalistycznego wybijania z automatyzmu lektury	174
1.5. Lit/beracka narracja mówiona/zapisana	178
1.6. Lit/beracka odczuwalność formy	179
1.7. Lit/berackie miejsca wspólne, czyli o powracających reinterpretacjach	181
1.8. Strukturalizm, czyli o liberackim czytaniu de Saussure’a raz jeszcze	183
1.9. Nowe nośniki znaczeń i struktura lit/beracka	188
1.10. O płynnym przechodzeniu między funkcjami, czyli walka dominanty estetycznej z komunikacyjnością	191
1.11. Tworzywo lit/beratury: słowo zmysłowe	193
2. Liberatura i awangardowa typografia na tle historii druku	195
2.1. Dwie drogi typografii	195
2.2. Przełom czy chwilowy oddech?	203
3. Liberatura a koncepcja druku funkcjonalnego	209
3.1. Liberatura funkcjonalna albo o równoległym projektowaniu znaczeń (czyli o nie tak prostym związku liberatury z teorią druku funkcjonalnego)	209
3.2. Analogie werbalnej i wizualnej kompozycji czy drażniący czytelnika happening typograficzny?	213
3.3. Typograficzna interpretacja <i>contra</i> dzieło totalne	216
3.4. To samo?... A jednak zupełnie inaczej... ..	221
4. Liberatura a typografia futurystyczna	223
4.1. Kilka wstępnych zastrzeżeń	223
4.2. Futurystyczna literackość i rewolucja typograficzna	229
4.3. Futurystyczna liberackość?	234
4.4. Bliżej futurystyczno-liberackiej praktyki: tablice synoptyczne i simultaniczność liberacka	240

4.5. Zniewolone słowa na wolności	244
4.6. Ku nowym – liberackim i futurystycznym – sposobom komunikacji	247
4.7. Zamiast zakończenia: liberacko-futurystyczne nic wcielone	255
5. Liberatura a typografia nowomedierna	259
5.1. „Nowa”(?) typografia „nowej”(?) literatury	259
5.2. Bliżej praktyki: nowomedierna opowieść słowa	267
III. LIBERATURA A KSIĄŻKA	273
1. Literatura totalna w perspektywie sztuki książki, czyli o liberaturze i (nie tylko) książce artystycznej	273
1.1. Podwójna opozycja	273
1.2. Zgodny głos sprzeciwu i dwa różne rozwiązania	274
1.3. O artystycznym i liberackim „robieniu książek”	280
1.4. Odnaleziona przestrzeń wspólna	283
1.5. Od książki artystycznej do sztuki książki	286
1.6. Od Clive’a Phillpota do Richarda Kostelanetza	288
1.7. Między sztuką, książką i literaturą	290
1.8. Redefiniujący walor liberatury	294
2. Literatura totalna w perspektywie bibliologii (i nie tylko), czyli o liberaturze i „zwykłej” książce	297
2.1. Nowe (?) kompleksowe spojrzenie na książkę	297
2.2. Redefinicja książki czy komunikacji?	300
2.3. Książkowa komunikacja	301
2.4. Propozycja Janusza Lalewicza	303
2.5. Propozycja Teodora Zbierskiego	307
2.6. Komunikacja liberacka	309
2.7. Bratnie nauki albo o noszeniu i prze-noszeniu tekstów	312
2.8. <i>Bookishness</i> , <i>technotext</i> i liberackość	316
IV. LIBERATURA A LITERATURA ELEKTRONICZNA	321
1. Od galaktyki Gutenberga ku galaktyce Turinga	321
1.1. Dziwny przypadek Mallarmégo i Joyce’a	321
1.2. Hipertekstowa dygitalna e-cyber-literatura 2.0 w dobie remediacji	325
2. Daleko czy jednak blisko? O tym, co łączy liberatów i e-literatów	333
2.1. Niemieszczące się w bibliotekach literackie dziwolagi, które trzeba czytać inaczej	333
2.2. Espen Aarseth i liberatura	335
2.3. Medialnie niema literatura czy medialnie niedowidzące analizy?	340
3. Czy (i jak) można mówić o e-liberaturze?	347
3.1. Rozgryzanie definicji – geneza problemu	347
3.2. W poszukiwaniu wirtualnych kodeksów i elektronicznej lit/berackości	350
3.3. Wątpliwość, która podważa wszystko?	352
3.4. (Jednak obecna) konkluzja	355
CZĘŚĆ III: CZYTANIE LIBERATURY. KONKLUZJE	
1. Liberatura – przekaz grafemiczny w postmedialnym świecie konwergencji	359
1.1. W dialogu z Seweryną Wysłouch i Marylą Hopfinger	359
1.2. Intermedium na tle współczesności	362
1.3. Książkowe interfejsy?	366

1.4. Inne czytanie	370
1.5. Ocalić literaturę?.....	374
1.6. Liberackość nasza współczesna albo o zwrocie interfejsologicznym w literaturo- znawstwie	378
2. Konkluzje	383
Bibliografia	391
Nota bibliograficzna	407
Spis ilustracji, wykresów i tabel.....	409
Indeks.....	411

Podziękowania

Ani książka ta, ani będąca jej podstawą rozprawa doktorska (złożona we wrześniu 2011 r. i obroniona kilka miesięcy później) nie powstałyby bez wsparcia różnych osób. Szczególne podziękowania należą się Profesorom: Grzegorzowi Gaździe oraz Ryszardowi Kluszczyńskiemu, moim promotorom i merytorycznym opiekunom, zawsze gotowym w odpowiednich momentach podsunąć ciekawe teksty do doczytania lub tupnąć nogą, aby właśnie nic już nie doczytywać, nie poprawiać i nie dopisywać. Niezmiernie wdzięczna jestem również Profesor Danucie Szajnert za jej towarzyszące mi od początku kariery akademickiej dyskusje, rozmowy i „pogróżki”, których ślad na pewno w tej książce jest widoczny. Osobne podziękowania należą się też Studentom uczestniczącym przez kilka ostatnich lat w prowadzonych przez mnie zajęciach o liberaturze, e-literaturze i zjawiskach pokrewnych, którzy nieraz z podziwu godnym zapalem angażowali się w dyskusje będące dla mnie okazją do weryfikowania wielu ze stawianych w tej książce tez.

Tekst ten nie miałby również szans powstać bez udziału Katarzyny Bazar-nik i Zenona Fajfera, którzy – choć nie zawsze się zgadzamy i mimo iż nieraz stanowczo krytykują formułowane przez nich sądy – z ogromnym zaangażowaniem wspierali moje badania, udostępniając wiele tekstów, dbając o to, bym była na bieżąco z liberackimi nowinkami i zawsze odpowiadając (o dowolnej porze dnia i nocy) na każde moje pytanie. Osobne podziękowanie należy im się tu za napisanie *Oka-leczenia* – utworu, który stał się dla nich przyczynkiem do sformułowania teorii liberatury. W moim zaś przypadku czytelnicza przygoda z nim zaowocowała przekonaniem, że zarówno sama książka, jak i kategorie teoretycznoliterackie, których wprowadzenie postulowali jej autorzy, warte są dalszych badań.

Z pewnością nie udało by mi się ukończyć prac bez wsparcia Najbliższych. Rodzicom i Chrzestnym dziękuję za rozbudzenie we mnie pasji badawczej (i wiary w to, że nie ma rzeczy niemożliwych), a także psychiczne i finansowe wsparcie. Tomkowi i Pepe – za niedającą się (nawet liberacko) wysławić cierpliwość i wyrozumiałość dla każdego „jeszcze tylko...”; Przyjaciołom – za to, że byli i wspierali, niezależnie od wszystkiego.

Wszystkim tym osobom winna też jestem podziękowania za wiarę we mnie, bez której tekst ten nadal pewnie leżałby w szufladzie.

Autorka

Wstęp

*Żadnych drzwi nie znaleziono, zamiast twierdzy
zobaczyliśmy przechodnie podwórze.*

Boris Ejchenbaum¹

Nowa teoria?

Pod koniec czerwca 1999 r. Zenon Fajfer ogłosił teorię liberatury. Swoje tezy po raz pierwszy zaprezentował podczas krakowskiej Wystawy Książki Niekonwencjonalnej. Ubrane w formę manifestu (*Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*), 30 czerwca zostały opublikowane na łamach „Dekady Literackiej”. Od tego zdarzenia (czy dwóch, powiązanych ze sobą, wydarzeń) liczyć wypada historię liberatury określanej również (za jej twórcą) mianem literatury totalnej. Niemniej, rok 1999 jest tu tylko pozorną granicą: wyznacza moment narodzin terminu, początek towarzyszących jego doprecyzowywaniu dyskusji, staje się datą istotną dla teorii liberatury. Ona zaś sama, już od pierwszych definicji, traktowana jest jako kategoria ponadczasowa. Określa typ sztuki słowa, w obrębie którego artysta projektujący utwór literacki zastanawia się nie wyłącznie nad słowami, w jakie pragnie ująć ideę dzieła, lecz i nad owych słów kształtem, formą, materia, a także – najszerzej rzecz ujmując – i nad książką, w której będą one zamknięte. Wszystkie te elementy, w „zwykłej” literaturze najczęściej nieme i nieznaczące, dla liberata są istotne, gdyż na równi ze słowem mają współtworzyć sensy dzieła. Jednak tysiąclecia historii literatury pokazują, iż zawsze bywali artyści szukający w owych niekanonicznych przestrzeniach sposobów pogłębienia możliwości ekspresji, postrzegający za swoje tworzywo nie wyłącznie wyzute z wszelkiej materialności systemowe twory językowe. Stąd, choć rok 1999 wyznacza początek teorii liberatury, jej przykładów – jak słusznie zauważa Fajfer i wtórujący mu teoretycy i praktycy literatury totalnej – szukać można i na długo przed tą datą.

Książka, którą oddaję w ręce czytelników jest próbą przyjrzenia się tej przywołanej – liczącej nieco więcej niż dekadę i ciągle rozwijanej – teorii. Interesować będzie mnie jednak nie tylko to, czym jest liberatura, lecz i kilka dookolnych kwestii. Po pierwsze, jestem przekonana, że warto zastanowić się, czy tezy Fajfera i kontynuatorów jego myśli, mówiące o tym, że nigdy wcześniej nie zwracano uwagi na uwzględniane przez nich aspekty dzieła literackiego,

¹ Cyt. za: Stanisław Dąbrowski, *Literatura i literackość*, Kraków 1977, s. 162.

są słuszne. Czy, aby na pewno, nie podejmowano wcześniej tych tematów i w rozważaniach teoretycznych? Czy Fajferowskie próby redefinicji pojęć, takich jak forma, tworzywo literatury czy książka (które w istocie wydają się krytyką pojmowania procesu literackiej komunikacji) rzeczywiście są pierwsze? Czy może jednak liberaci wyważają przysłowiowe otwarte drzwi, próbują – jak ujmuje to Ejchenbaum – włamać się na otwarte podwórze?

Już samo zdefiniowanie przedmiotu tzw. wiedzy o literaturze, a zatem i określenie ram sztuki słowa, wymuszało namysł nad poruszonymi przez liberatów kwestiami. Przykładem tekstu ujmującego problem literackości od tej strony i śledzącego (w części przynajmniej) refleksję o (nie)wyłączności tworzywa językowego dla literatury jest choćby praca Stanisława Dąbrowskiego *Literatura i literackość* ogłoszona drukiem przecież ponad dwie dekady przed sformułowaniem teorii liberackiej i przywołująca teksty Stefanii Skwarczyńskiej publikowane więcej niż pół wieku przed manifestem Fajfera, bo już w latach trzydziestych. Jej autor wprost stwierdza, że teoria (literatury) „zatrzymała się na linii progu, który nie istnieje”². Badacz wyjaśnia, że „progiem tym jest zasada «jednotworzywowości» dzieła literackiego”³. W dalszej części wywodu powie nawet dobitniej, że owa jednotworzywowość jest „abstrakcją”⁴, a nawet „fikcją teoretyczną”⁵. Ja zaś poszukiwać będę wypowiedzi teoretyków i artystów, którzy nie tylko ową jednotworzywowość kwestionują, ale – przede wszystkim – robią to w sposób analogiczny do twórców literatury totalnej. A wielokrotnie – zgodnie z nakazami chronologii – należałoby tu mówić o wskazywaniu dawnych ujęć, do których analogiczny jest wywód liberacki.

Po drugie, interesować będzie mnie, dlaczego ów – tu, jak sądzę, można się z liberatami zgodzić – niedominujący sposób traktowania materialności, fizyczności literackich artefaktów: namysł nie tylko nad kwestią języka, lecz i kształtem tekstu, powrócił właśnie w 1999 r. Słowem – będę stawiać pytania o kondycję współczesnej sztuki, przede wszystkim sztuki słowa, by ująć teorię liberacką nie w oderwaniu od rzeczywistości, lecz w ścisłym powiązaniu z paradygmatem kultury, której stała się owocem. Można by więc powiedzieć, że traktuję teorię liberacką jako swoistą odpowiedź na postulaty i pytania Seweryny Wysłouch, która w ostatnich latach co najmniej dwukrotnie zwracała uwagę na konieczność pewnych „porządków teoretycznych”, wynikającą z nowego kształtu otaczającej nas rzeczywistości literackiej (czy ogólnie: sztuki, a wręcz – właśnie – paradygmatu kultury). W 2004 r. (podczas Zjazdu Polonistów) badaczka sugerowała, że nowa sytuacja kulturowa (zanurzenie w multimedialności) sprawia, że „niemożliwa do utrzymania wydaje się językoznawcza definicja tekstu”⁶. Zaś dwa lata później, pisząc wstępny rozdział do tomu przekładów *Ut pictura poesis* sugerowała, że aktualny stan

² *Ibidem*, s. 156.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 173.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Seweryna Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, red. Małgorzata Czermińska i in., t. I, Kraków 2005, s. 106.

kultury (również konfiguracja medialna) owocuje nawrotem Horacjańskiego nurtu w refleksji o relacji słowa i obrazu, a także kształtowaniem tekstów, które doprasza się „nowej (alternatywnej?) teorii literatury”⁷. Sformułowanie teorii literatury traktuję jako jeden z przejawów reakcji na sytuację opisywaną (nie tylko) przez Wysłouch. Istotne jest dla mnie również to, że równoległe z teorią liberacką na świecie formułowane są i inne koncepcje odpowiadające na ten sam brak i akcentujące te same kwestie (w dalszej części wywodu jako symptomatyczne przywoływać będę ujęcia Jessiki Pressman oraz Katherine Hayles).

Po trzecie, szukać będę odpowiedzi na pytanie, czym jest liberatura. Jednak w centrum moich zainteresowań pozostanie nie tyle ona sama, lecz konstytuująca ją liberackość (co zapowiada już sam tytuł książki). Skąd takie ujęcie? Po pierwsze – liberaci (co uważam za zasadne) podkreślają, że literatura totalna jest odmianą sztuki słowa i jawnie protestują przeciw wyrzucaniu jej poza granice literatury. Stąd, z formuły „literatura to taka literatura, która jest liberacka” wybieram właśnie liberackość jako cechę, którą należy poddać analizie. Po drugie – sędzę, iż przymiotnikowa forma terminu jest trafniejsza i – przez to – użyteczniejsza, nie zmusza nas bowiem do etykietowania ani przyjmowania czarno-białej wizji literatury. Nie jest moim celem wskazywanie palcem poszczególnych utworów i (zawłaszczające) krzyczenie „to jest liberatura!”, co nieraz zdają się czynić liberaci. Raczej zamierzam (w zamian) odpowiedzieć na pytanie, co takiego sprawia, że mogę – w mniejszym lub większym stopniu – mieć ochotę tak krzyczeć. Innymi słowy: szukać będę takich cech literatury, które prowokują do tego, by nazwać dzieło liberackim. A że w obrębie poszczególnych tekstów może być takich aspektów aktualizowanych wiele lub zaledwie jeden czy kilka – trzecią przyczyną mojego przedkładania przymiotnikowej wersji terminu nad jego rzeczownikową formułę jest właśnie możliwość stopniowania. Sędzę, że mówienie o liberaturze – etykietowanie świata dzieł literackich – prowadzi ku kłótniom o wyraźne granice pojęcia, wyklucza pograniczność, co w przypadku terminu zrodzonego niejako z istoty takiego bycia pomiędzy literaturą a innymi dziedzinami sztuk wydaje się nieco absurdałne. Rozważanie liberackiego aspektu dzieła pozwala ową cechę stopniować i tym samym stwarza wygodną sytuację dla porównywania utworów opisywanych tą kategorią. Jestem też przekonana, że wszelkie liberackie manifesty mówią w istocie o pewnych cechach, własnościach tekstów literackich, stąd zaproponowana forma terminu nie kłóci się, jak sędzę, z intencją autorów teorii. Samo zaś określenie „literatura” (jako krótsza formuła do opisanía takich utworów literackich, które cechuje liberackość) jest – owszem – wygodne. Stąd, nie przeczę, będę się nim nierzadko posługiwać.

⁷ Seweryna Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 8.

Struktura relacji z poszukiwań liberackości

Moje poszukiwania, próby ujęcia istoty zjawiska i „przygody” z czytaniem liberatury prezentuję tu w trzech częściach: *I. Definiowanie liberatury*, *II. Szukanie liberatury* oraz *III. Czytanie liberatury*. Pierwsza z nich przynosi rekapitulację dotychczasowej refleksji liberackiej oraz własną propozycję ujęcia istoty liberackości. Referuję w niej tezy trójki artystów fundujące interesujący mnie dyskurs: Zenona Fajfera, Radosława Nowakowskiego oraz Katarzyny Bazarnik. Staram się również odpowiedzieć na pytania o dotychczasową recepcję nie tylko samej teorii literatury totalnej, ale i zjawiska. Tym samym, charakteryzując też liberacką serię wydawniczą, wspominam o (nie tylko naukowych) dyskusjach uwzględniających zaproponowaną w 1999 r. kategorię czy przywołuję instytucje związane z promowaniem teorii i twórczości liberackiej.

Wyjaśnienia wymaga tu rama czasowa, jaką przyjmuję dla moich rozważań. Zajmując się teorią tworzoną na moich oczach, aktualizowaną, dopowiadaną, korygowaną i zmienianą (zarówno w trakcie pisania rozprawy doktorskiej stanowiącej podstawę tej publikacji, jak i w czasie prac redakcyjnych nad tą książką), nieraz stawiałam przed problemem niemożliwości wiecznego aktualizowania prezentowanych tu faktów. Stąd, z czasem przyjęłam, że podstawą swoich odwołań uczynię pierwszą dekadę liberacką. Ta została ukoronowana wydaniem wyboru tekstów Fajfera dotyczących zjawiska, zaś obchodom dziesięciolecia liberatury towarzyszyło również opracowanie jej kalendarium, opublikowanego na łamach jubileuszowego numeru „Ha!artu”⁸, poświęconego niemal w całości liberaturze.

Choć próbuję konsekwentnie trzymać się wyznaczonych w ten sposób granic i nie przywoływać wydarzeń późniejszych niż te uwzględnione w owym kalendarium, zdarza się, iż czynię inaczej. Powołuję się m.in. na trzy zdarzenia, które miały miejsce już w 2011 r., jestem jednak przekonana, że uwzględnienie ich w wywodzie pozwoliło dobitniej i wyraźniej powiedzieć pewne kwestie. Dotyczy to: warsztatów liberackich *Uwolnij książkę*, które odbyły się we Wrocławiu podczas Europejskiego Kongresu Kultury (9–10 września 2011 r.), późniejszego „liberackiego tournée” Fajfera i Bazarnik po USA z cyklem prelekcji i wystaw związanych m.in. z Brooklyn Book Festival (druga połowa września 2011 r.) oraz publikacji tomu pokonferencyjnego *Od liberatury do e-liberatury*, będącego pokłosiem pierwszej edycji konferencji pod takim tytułem (książka ukazała się drukiem w październiku 2011 r.).

Odwołanie się do uczestnictwa w Brooklyn Book Festival wydaje mi się istotne szczególnie dlatego, że stosunek liberatów do książki artystycznej zmieniał się w czasie, a wydarzenia z września 2011 r. pozwalają wyraźniej określić kierunek tej ewolucji. Z kolei zaistnienie liberatury w Czytelnii towa-

⁸ *Liberatura – kalendarium*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 28–29. Uznając, że nie ma potrzeby dublować czyjeś pracy, nie uwzględniam tu takiego kalendarium. Sądzę, że to przygotowane dla „Ha!artu” jest satysfakcjonujące, wymaga raczej wyłącznie uzupełnień o charakterze aktualizującym, dotyczących ostatnich wydarzeń. O nich piszę dalej w tekście głównym.

rzyszającej Europejskiemu Kongresowi Kultury jest faktem pomagającym dopowiedzieć kwestie związane z ideą promowania, rozpowszechniania liberatury wszędzie, gdzie się tylko da, w konsekwencji których to działań nieraz niknie, gubi się jej istota. Publikacja *Od liberatury do e-liberatury* wspomniana zostaje w przypisach rozdziału poświęconego definiowaniu liberatury. Publikowany tam szkic Bazarnik nieco się różni od wersji, którą autorka umieściła jako *code* w redagowanym przez siebie wyborze tekstów Fajfera, wydanym na dziesięciolecie liberatury. Ponieważ artykuł ten traktuję jako zamykający pierwsze dziesięciolecie refleksji liberackiej, uznałam za istotne odnotowanie uzupełnienia, jakiego dokonała badaczka i ustosunkowanie się do niego.

Odstęp czasowy między złożeniem rozprawy doktorskiej a pracami redakcyjnymi nad tą książką z jednej strony przyniósł jeszcze kilka wydarzeń, o których warto byłoby tu choć wspomnieć (jak choćby zaistnienie teorii liberackiej na światowych konferencjach Electronic Literature Organization, publikacja *Powiek* Fajfera w szczecińskiej Formie czy pojawienie się ławeczek liberata oraz Bazarnik jako części projektu *Kody Miasta* w ramach działań związanych z przyznaniem Krakowowi tytułu Miasta Literatury UNESCO), z drugiej – przekonał mnie, że podjęta we wrześniu 2011 r. decyzja była jak najbardziej słuszną. Stąd, by nie zaciemniać wyводу i nie wprowadzać zbędnego chaosu, zdecydowałam się na jedynie niewielką aktualizację tekstu i przywołanie wyłącznie tych naprawdę najistotniejszych wydarzeń z pięciu ostatnich lat historii teorii liberackiej, gdyż – istotnie – poza przywołanymi już faktami czas miniony od 2011 r. nie przyniósł już wielkich przełomów.

Drugą, najobszerniejszą część książki stanowi zapis moich prób śledzenia liberackości. Podjęłam w niej wątki wskazywane dotychczas w rozmaitych dyskusjach dotyczących literatury totalnej. Wyszłam jednak z założenia, że owe debaty prowadziły – jak na razie – wyłącznie do (skrytykowanego już tu) wskazywania palcem na konkretne teksty czy zjawiska i dumnego orzekania „to jest liberatura!”, co miało uprawomocniać tworzoną teorię. Stąd, przede wszystkim, próbowałam podejść do przywoływanych dzieł tzw. prekursorów liberatury krytycznie i zweryfikować, czy w istocie są liberackie (uprzedzając fakty, powiem: okazało się, że nie zawsze). Konsekwencją szukania punktów zbieżnych przywołanych zjawisk, nurtów czy form i teorii liberackiej jest weryfikacja – w praktyce – sensowności zaproponowanego w pierwszej części książki ujęcia teoretycznego. Takie porównania są też nieraz okazją do wskazania rozmaitych teorii sprzed 1999 r., które poruszają interesujące liberatów kwestie.

Moje poszukiwania skoncentrowałam w tym wypadku wokół czterech – metaforycznie ujmując – przestrzeni relacji liberatury i innych zjawisk, co znalazło swój wyraz w tytułach poszczególnych rozdziałów tej części: *Liberatura a literatura wizualna*, *Liberatura a eksperymenty typograficzne*, *Liberatura a książka* oraz *Liberatura a literatura elektroniczna*. Muszę tu wyjaśnić, czemu rozdzieliłam literaturę wizualną od eksperymentów typograficznych, wyłączając tym samym rozważania o proponowanej przez Marinettiego formie zapisu słów oraz analizy koncepcji druku funkcjonalnego z rozdziału mówiącego

o literaturze wizualnej, mimo iż oba te zjawiska są często podawane jako jej egzemplia. Zgadzam się, że podział ten może wydać się problematyczny, nie do końca poprawny, kontrowersyjny. Jednak wyróżnione cztery rozdziały tej części w istocie koncentrują się również wokół czterech różnych kategorii pozwalających mówić o liberackości ((1) łączenia jakości werbalnych i wizualnych, (2) kwestii rozumienia znaku, w tym – rzeczywiście – również jego formy wizualnej, (3) książki oraz (4) intermedialności, wielomedialności i zjawisk pokrewnych). I właśnie owo, przyznaję, niewypowiedziane dodatkowe uporządkowanie zadecydowało w tym wypadku o „dziwnym” podzieleniu pomiędzy dwa rozdziały zjawisk zazwyczaj rozpatrywanych łącznie. Wpłynęło też na kolejne – zapewne również dające się postrzegać jako kontrowersyjne – przyporządkowania. Po pierwsze – rozważania o komiksie dającym się scharakteryzować jako narracja słowno-wizualna (czy słowno-obrazowa) zostały umieszczone w rozdziale dotyczącym literatury wizualnej, mimo iż nie wszyscy badacze komiks do takowej zaliczają. Po drugie – fragment dotyczący literatury na tle semiotyki, formalizmu i strukturalizmu włączyłam do części poświęconej typografii jako konieczne uzupełnienie poruszanych w tym fragmencie książki kwestii.

I tak – w części pierwszej mierzę się z mitem tego, że cała literatura wizualna jest liberacka, że każde włączenie w tekst elementów wizualnych musi już być zabiegiem o charakterze liberackim. Tym samym, w moich rozważaniach istotne staje się sfunkcjonalizowanie wizualności (i wynikającej z niej przestrzenności) samego tekstu oraz włączanie w jego obręb elementów plastycznych. Wybierając kluczowe dla tak określonej przestrzeni badawczej zagadnienia, przyglądam się w tym rozdziale relacjom: literatura–poezja wizualna, literatura–poezja konkretna (jako jej szczególna odmiana) oraz literatura–komiks.

Kolejny rozdział można potraktować jako próbę podążenia tropem wskazywanym m.in. przez Wojciecha Kalagę⁹: zwrócenia uwagi, że liberackość zaczyna się już na poziomie pojedynczej litery. Innymi słowy – przekonana, że nie wizualność decyduje o liberackości dzieła, zwracam się ku analizie sposobów zapisu tekstu, ku zagadnieniom druku i typografii, by sprawdzić, czy poszukiwana istota liberackości nie wiąże się z tą przestrzenią artystycznej kreacji. Kontekstem badawczym są tu dla mnie określane jako liberackie: typograficzne eksperymenty futurystów i koncepcja druku funkcjonalnego. Dodatkowo – zapowiadając, że poruszane kwestie będę rozwijać w dalszej części pracy – przyglądam się (poszukując liberackości) również typografii nowomiedialnej.

Rozdział ten, odwołujący się w dużej mierze do pojmowania istoty znaku, staje się dla mnie też okazją do ważnych, jak sądzę, uzupełnień teoretycznych. Porównanie liberackiej teorii z przywołanymi przestrzeniami artystycznych

⁹ Por. Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń* [wstęp], [w:] Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2010, s. 9–19. Tekst ten jest skrótem artykułu *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, z tomu *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek, Warszawa 2010.

realizacji poprzedza w tym wypadku odniesienie jej do: Desaussure'owskiego przełomu w myśleniu o znaku (i dalszych jego reperkusji), koncepcji formalizmu oraz strukturalizmu.

Kolejny rozdział przynosi perspektywę zgoła przeciwną – próbuję w nim bowiem przyjrzeć się nie najniższemu poziomowi działań liberackich, lecz temu, który wydaje się najwyższym. Centrum moich zainteresowań staje się tu książka, kategoria, która w miarę rozwoju liberackiej teorii wybrzmiewała coraz silniej. Tym samym, rozważam tu stosunek liberatury zarówno do książki artystycznej, jak i do klasycznej jej odmiany. Punktem wyjścia jest przypomnienie, że liberaci oczekiwali zredefiniowania tej ostatniej, zaś kontekstem – bibliologia, w obszarze której można, jak sądzę, znaleźć i takie ujęcia książki, które nie kłócą się z wizją liberacką.

Punktem dojścia moich rozważań jest konfrontacja liberatury z literaturą elektroniczną, kwestia – podobnie jak wszystkie inne tu wymieniane – wskazywana w dyskusjach, lecz raczej niepodejmowana w naukowych analizach. Tym samym, mam również okazję przyjrzeć się liberaturze w kontekście możliwości, jakie stały przed sztuką słowa w chwili, gdy wybrzmiała teoria literatury totalnej. W konsekwencji, mogę poszukać odpowiedzi na nurtujące mnie pytanie, dlaczego teoria ta sformułowana została właśnie w takim, a nie innym, momencie. W rozdziale tym skupiam się nie tylko na podobieństwach literatury totalnej i elektronicznej, lecz również kwestii tego, czy pierwsza z wymienionych może zaistnieć w świecie wirtualnym. Stąd jeden z podrozdziałów poświęcam kategorii tzw. e-liberatury.

Książkę zamykają konkluzje zebrane w swoistym zakończeniu zatytułowanym *Czytanie Liberatury. Konkluzje*, pozwalającym – jak sądzę – pokazać, czemu teoria literatury totalnej zrodziła się akurat na przełomie tysiącleci, będącym też w istocie domknięciem rozważań dotyczących relacji liberatura–literatura elektroniczna.

Zaledwie otwarta dyskusja i liberacka przyjemność tekstu

Choć tytuł niniejszej publikacji zdaje się zapowiadać zamiar powiedzenia wszystkiego, jej monograficzny charakter, kończąc książkę, jestem pewna, że wiele kwestii zostało zaledwie dotkniętych i wymaga dalszych badań oraz wypowiedzeń. Pisząc, z każdym dniem przekonywałam się, że choć teoria literatury totalnej nie ma zbyt długiej historii, ma ją z pewnością każda z teorii, a także każde ze zjawisk artystycznych, na tle których należałoby liberaturę rozpatrywać.

Inspiracją do napisania tej książki była „zwykła” fascynacja, lit/berackie zauroczenie. Impulsem do badania liberackości stała się czysta przyjemność, jaka płynęła z lektury opisywanych tą kategorią tekstów. Zaś zanurzenie się w ten obszar sztuki słowa pokazało mi, że nie wszystkie dzieła liberackie dają

taką satysfakcję. I słusznie – w istocie liberackości nie ma przecież niczego, co przesądzałoby o tym, że liberatura ma być dobrą literaturą. Choć na pewno warto pokazać, że może nią być.

Niemniej, pozostaje mi żywić nadzieję, że tak, jak dla mnie poszukiwanie kontekstów liberackich było – nazywając rzecz po imieniu – przyjemne, tak i namiastkę owej przyjemności pozostawiłam w tej publikacji. Innymi słowy, mam nadzieję, że mimo większych i mniejszych niedociągnięć, których z pewnością nie udało mi się w trakcie jej pisania uniknąć, będzie ona choć po części tak ciekawym doświadczeniem czytelnicznym dla jej odbiorców, jak były dla mnie teksty, które stały się inspiracją do jej napisania.

CZĘŚĆ I

DEFINIOWANIE LIBERATURY OD LIBERATURY DO LIBERACKOŚCI

1. W poszukiwaniu teorii i definicji

*The word is not dead, it is merely changing its skin.
Słowo nie jest martwe, ono jedynie zmienia skórę.*

Dick Higgins, *Aphorisms for Rainy Day*

1.1. LiBeratura¹ – antidotum na śmierć literatury?

Dlaczego słowo miałoby być martwe? 30 czerwca 1999 r. na łamach „Dekady Literackiej” ukazał się artykuł Zenona Fajfera przypominający hasła o „wyczerpaniu” literatury i analizujący przyczyny współczesnego kryzysu sztuki słowa. Krakowski autor za główną z nich uznał: „rozdźwięk między strukturą tekstu a materialną strukturą książki i utożsamienie literatury z samym tylko tekstem”² i – w nieco dyktatorskim tonie – zaproponował sposób rozwiązania problemu. „Jedyną”³ – jego zdaniem – możliwością przezwyciężenia kryzysu literatury miało być zrewidowanie teoretycznoliterackich pojęć takich jak: tworzywo, forma, dzieło literackie i książka. Ponowne przyjrzenie się tym terminom miało doprowadzić do nowego ujęcia możliwości literatury, znieść „dogmaty paraliżujące inwencję pisarzy i przyczyniające się do istniejącego stanu rzeczy”⁴, do martwoty słowa. Miała zacząć powstawać – będąca dla Fajfera odnowieniem i przyszłością literatury – LIBERATURA.

Bo właśnie takim terminem określił on wszelkie rodzaje twórczości literackiej, w której funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone. W tak pojętym dziele – jak podkreśla teoretyk – warstwa wizualno-materialna nie ma charakteru interpretacyjnego, ilustracyjnego czy inkrustacyjnego, lecz – składając się na szerszej niż tradycyjnie rozumianą formę – przyczynia się do kreowania znaczeń tekstu, stając się jednocześnie równie istotnym elementem dzieła co same słowa. Zmiana sposobu ich zapisu czy struktury materialno-przestrzennej książki w większości przypadków prowadzi w liberaturze do zmiany sensu utworu lub wręcz uniemożliwia jego odczytanie (zob. ilustracja 1)⁵.

¹ W taki sposób w pierwszych tekstach zapisywano ten termin. Z czasem pisownia ujednoliciła się do klasycznej formy *liberatura*.

² Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6, s. 8.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Przykładem może być tu *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego. W tej dziesięcioipółmetrowej opowieści, po złożeniu wyglądającej niemal niczym „normalna

Ilustracja 1. Radosław Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Kielce 2003
(fragmenty) (źródło: zdjęcia własne autora)

Esaj Fajfera nie wywołał burzliwych dyskusji w świecie teoretyków i praktyków literatury, jednak wprowadzenie nowej kategorii nie pozostało też bez echa. Termin pojawia się w recenzjach, szkicach krytycznych czy w rozprawach naukowych, po zaledwie trzech latach stał się też częścią tytułu książki wydanej w wydawnictwie Universitas⁶. Jednym z moich celów jest – jak zaznaczałam we *Wstępie* – próba odpowiedzenia na pytanie, czy wprowadzone przez Fajfera pojęcie rzeczywiście jest użyteczne. By podolać temu zadaniu, zacząć wypada od zreferowania głównych punktów piętnastoletniej już teorii⁷, przyjrzeć się bliżej fundującym ją tekstom, wskazać głównych teoretyków.

książka”, monolog bohatera zapisany jest tak, by unaoczniał tor jego ruchu, swoim kształtem i miejscem w przestrzeni oddając trasę wędrówki. W warstwie werbalnej pełen jest odniesień do elementów świata zewnętrznego przedstawionych w książce poprzez obraz, a do zrozumienia wielu z tych fragmentów kluczowe jest dostrzeżenie przestrzennych relacji między konkretnym fragmentem monologu a innymi (plastycznymi) elementami powieści. Szczególnie liczne zaimki (ten, tamten, tamtędy) byłyby nieczytelne gdyby, zapisawszy tekst inaczej, wyrwać je z (wizualnego) kontekstu. Co więcej – w tym wypadku również typograficzne ukształtowanie monologu jest istotne, gdyż o ile jego kształt w przestrzeni dopowiada informacje o torze ruchu bohatera, charakter użytych czcionek oddaje np. tempo tego ruchu (gdy bohater biegnie litery są bardzo rozciągnięte, gdy zwalnia – zapisane spokojniej). Por. Radosław Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Kielce 2003 (w przypadku większości pozostałych utworów tego artysty – wydawanych przez niego w tzw. księżkarni *Ogon słonia*, później przemianowanej na *Liberatorium* – data wydania nie daje się jednoznacznie określić: artysta numeruje kolejne egzemplarze produkowane w odstępach czasowych, często na zamówienie konkretnych czytelników; stąd w przypadku tych utworów bądź nie będę podawała daty wydania, bądź też przywołam konkretny egzemplarz).

⁶ *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002.

⁷ Pragnę jednak raz jeszcze zaznaczyć, iż głównym punktem odniesienia będzie dla mnie pierwsze dziesięciolecie refleksji liberackiej.

1.2. (Dziś już zdystansowany) ojciec, czyli liberatura według Zenona Fajfera

Z. Fajfer, ojciec polskiej liberatury, opublikował kilkanaście tekstów na jej temat⁸. Trzy z nich – przywołany na samym początku esej *Liberatura. Aneks do „Słownika terminów literackich”*, dwa lata późniejszy aneks do tegoż aneksu z „FA-artu” [*LIBERATURA czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”*)] oraz odautorski komentarz *Liberum veto?* z 2005 r., towarzyszący przedrukowi dwóch w/w tekstów w książce *TEKST-TURA. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* – łączą się w tryptyk, w obrębie którego sformułowane zostały postulaty stanowiące podstawę Fajferowskiego, a także całego późniejszego dyskursu o liberaturze.

Po pierwsze: teksty te przynoszą definicję liberatury jako „literatury totalnej”⁹, a więc takiej, w której autor ukształtował nie tylko każde słowo, sytuację, miejsce i czas akcji czy bohaterów, ale zadbał również o przestrzeń samej książki, sposób graficznego przedstawienia tekstu, wygląd poszczególnych stron (o ile zdecydował się na podział tekstu na strony) czy kodeksu (o ile zaplanował, że książka przyjmie taką właśnie formę). Z całokształtu wypowiedzi Fajfera daje się jednocześnie wyłonić stwierdzenie, iż niektóre z tych elementów mogą pozostać neutralne, lecz owa neutralność również powinna być świadomą decyzją autorską¹⁰.

Po drugie: z artykułów tych wyłaniają się „nowe” definicje kluczowych dla rozmowy o literaturze i liberaturze terminów. Fajfer, polemizując z ujęciami zaproponowanymi przez *Słownik terminów literackich*, postulował ponowne opisanie pojęć takich jak tworzywo, forma, dzieło literackie czy książka. Nieśmiałą przez *Słownik...* definicja pierwszego z wymienionych jest – zdaniem Fajfera – niewystarczająca, gdyż zakłada ograniczenie go wyłącznie do słów traktowanych niczym transparentne futerały na treść. A według krakowskiego

⁸ Większość publikacji Fajfera znaleźć można w wydanym na dziesięciolecie liberatury dwujęzycznym tomie: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009/Liberature or total literature. Collected Essays 1999–2009*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2010 (o ile w tym rozdziale – dla podkreślenia chronologii – przywołuję teksty Fajfera, podając lokalizację pierwodruków, w kolejnych rozdziałach podaję już lokalizację z przywołanego tomu, określając go skrótem *LCLT* i podając odpowiednie numery stron). Warto też przywołać tu ważniejsze obcojęzyczne publikacje Fajfera: broszurę *Liberature*, Kraków 2005 (wspólnie z Bazarnik), a także duński przekład głównego manifestu artysty („Den Blå Port” 2008, nr 10).

⁹ Z czytelnym odwołaniem do dziewiętnastowiecznej kategorii *Gesamtkunstwerk*.

¹⁰ Co więcej – owa skonwencjonalizowana forma jest tą, której najtrudniej nadać znaczenie. Zob. też Zenon Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] *Ikoniczność znaku. Słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. Elżbieta Tabakowska, Kraków 2006, s. 161–179. Zaś w *Liberatura: hiperksięga w epoce hiper-tekstu* [„Ha!art” 2003, nr 1(14), s. -10–1 (paginacja ujemna) lub przedruk w *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Kraków 2003, s. jw.], gdzie autor pisze o tym, że książka liberacka może mieć dowolny kształt, czytamy: „Może, lecz nie musi. Istnieje szereg liberackich czy protoliberackich książek, które mają budowę tradycyjną, kodeksową” (s. -7).

artysty nie tylko słowo, ale również sposób jego zapisania (czcionka, kolor i kształt tekstu), rozmieszczenie w przestrzeni strony (lub w innej, nawet i rzeczywistej przestrzeni, takiej jak np. miasto), faktura papieru (lub innego materiału, na którym zapisano utwór) mogą być tworzywami literatury, składnikami dzieła w dużym stopniu budującymi jego sens. Tym samym – choć Fajfer nie pisze o tym wprost – neutralnie zapisane słowo przestaje być wyróżnikiem literatury, a podziały między sztukami trzeba zacząć budować w oparciu o inne niż dotychczas kryteria.

Przy takim ujęciu forma – „opracowanie tworzywa, jego ukształtowanie”¹¹, jak pisze skrytykowany przez Fajferą Głowiński – staje się mocniej niż zwykle związana z rzeczywistym, przestrzennym kształtem dzieła i jego materialnością. Definiowana na łamach *Słownika...* jako „ulożone w określony sposób słowa i zdania”¹² zaczyna odwoływać do znaczeń budowanych przez samo owo ułożenie, fizyczny kształt słów i zdań¹³.

Czym jest przy takim ujęciu rodzaje się na styku formy i treści dzieła literackie? Janusz Sławiński definiował je jako: „językowy twór sensowny (wyowiedź) spełniający warunki literackości”¹⁴, odróżniający się od innych dzieł sztuki „poprzez odmienność swojego tworzywa, którym jest język”¹⁵. Zdaniem krytykującego takie ujęcie Fajferą pożądane byłoby jednak stworzenie definicji uwzględniającej inne rodzaje tworzywa niż sam język, gdyż – jak chce artysta – fizyczny kształt i budowa książki nie powinny być sprawą wyłącznie drukarza, introligatora, wydawcy, ani też nie muszą być skutkiem obowiązujących norm. Mogą być częścią składową dzieła literackiego, równie ważną dla budowania znaczenia, jak np. układ rymów.

Fizyczna budowa książki – powiada Fajfer – nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór tego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię¹⁶.

Tym samym postuluje Fajfer odrzucenie definicji książki, jaką niesie za sobą *Słownik terminów literackich* czy nawet zwykły *Słownik języka polskiego*. Bo książka nie musi wcale być „przedmiotem materialnym w postaci zszytych kartek tworzących wolumen, zawierający tekst słowny utrwalony w znakach graficznych”¹⁷. Pytanie stawiane przez Fajferą brzmi:

¹¹ *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2000, s. 162–163.

¹² *Ibidem*, s. 163.

¹³ Warto podkreślić jednak, że wszelkie gry słowno-literowe, wpisywanie w tekst akrostychów, mezostychów itp. to również, zdaniem Fajferą, zabiegi związane z formą. Zatem owo kluczowe dla teorii literatury pojęcie nie powinno być kojarzone ani wyłącznie z aspektami wizualno-materialnymi utworu, ani tylko z tym, co za formę dzieła literackiego uznaje się najczęściej. Sugerowany przez liberata szerszy zakres terminu nie wyklucza więc jego dotychczasowych znaczeń, lecz je uzupełnia.

¹⁴ *Słownik...*, s. 116.

¹⁵ *Ibidem*, s. 117.

¹⁶ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9.

¹⁷ *Słownik...*, s. 266.

Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?¹⁸

Jeżeli odpowiemy na nie: „tak, kwestie te mogą być przedmiotem refleksji pisarza”, okaże się, że książka wcale nie musi być tradycyjnym kodeksem. Może być butelką¹⁹, przybrać kształt harmonijki (tzw. leporello)²⁰ czy nie mieć okładek i składać się z tekstu na luźnych kartkach włożonych do pudełka²¹. Tą drogą Fajfer doszedł do nowej książki:

Książki – jak pisze w jednym z późniejszych tekstów – rozumianej już nie jako zewnętrzny wobec dzieła obojętny futerał na słowa, lecz tegoż integralny składnik²².

Jeśli konsekwentnie podążymy za wywodem Fajfera, dzieło literackie okaże się znacznie bliższe książce jako obiektowi (za Butorem²³), a jednocześnie kluczowe staną się kategorie czasu i przestrzeni dzieła. Jednak ujęte nie tak, jak w *Słowniku*... – jako czas i przestrzeń w dziele literackim, odnoszące się do warstwy semantycznej czy fabuły utworu, ale jako określenia dotyczące tekstu samego w sobie, książki-obiektu, bytu temporalno-przestrzennego²⁴. Warto tu dodać, że w późniejszych esejach Fajfera stopniowo to właśnie książka urasta do rangi kluczowego dla liberatury pojęcia²⁵. Niezwykle to ciekawy trop interpretacyjny, rozwijać go będę dalej w jednym z rozdziałów.

Trzecim postulatem stawianym przez teksty Fajfera jest uznanie liberatury za czwarty – obok dotychczas wyróżnianych trzech – rodzaj literacki i to właśnie ta teza wydaje się jedną z najbardziej kontrowersyjnych. W opublikowanym w 2006 r. szkicu czytamy:

Stopienie się [słowa – AP] z materią i przestrzenią jest na tyle głębokie, że zasadne staje się pytanie o przynależność gatunkową i status ontologiczny takich [literackich – AP] utworów. Czy aby przypadkiem nie mamy tu do czynienia z całkiem odrębnym gatunkiem, albo wręcz rodzajem literackim – rodzajem, którego cechą konstytutywną byłaby nierozzerwalna więź tekstu ze sferą pozawerbalną książki²⁶?

¹⁸ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika*..., s. 9.

¹⁹ Idem, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Kraków 2004, 2009.

²⁰ Radosław Nowakowski, *Nieopisanie świata, część III*.

²¹ Idem, *Nieposkładana Teoria Sztuki* czy Bryan S. Johnson, *Nieszczęśni*, Kraków 2008 (warto jednak mieć na uwadze, że nie jedyne to przykłady).

²² Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 162.

²³ O Butorowskich prze-czuciach liberatury pisała Katarzyna Bazarnik w szkicu „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora czyli o *liberaturze przed liberaturą*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. 171–194.

²⁴ Bo liberatura na tle Lessingowskiego podziału sztuk sytuuje się – zdaniem Fajfera – „pomiędzy”, jest „literaturą czasoprzestrzenną” (Zenon Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, „Ha!art” 2003, nr 2(15), bez numeracji stron).

²⁵ Z kolei u Bazarnik od początku właśnie materialność książki wydaje się najistotniejsza.

²⁶ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 162.

Podobnie, jeszcze w 2003 r., pisał Fajfer o:

liberaturze jako odrębnym rodzajem literackim. Rodzaju, w którym oprócz tekstu nośnikami znaczenia są także elementy graficzne i fizyczna przestrzeń książki²⁷.

Postulat ten Fajfer to zarzuca, to znów broni go z pełnym przekonaniem. Jednak w *Liberum veto?* (a także w późniejszych tekstach) stara się rozwinąć tezę postawioną już w pierwszym manifestie. Twierdzi, że jego korekta opisu literatury sięga głębiej niż to dotychczas opisałam, a

istotną nowością było nie tyle zwrócenie uwagi na aspekt przestrzenny i materialny w dziele literackim, na rolę pisma i książki (robiono to już przede mną), lecz raczej stwierdzenie, iż owo zrośnięcie się słowa z materią i przestrzenią jest faktem na tyle doniosłym, że wymaga skorygowania kanonicznego trójpodziału rodzajów literackich i uznania literatury za rodzaj czwarty²⁸.

Stąd mniemam, iż mimo pewnych niekonsekwencji w jej podtrzymywaniu, można i należy przyjąć tezę o istnieniu kolejnego rodzaju literackiego za jedną z ważniejszych dla wyводу Fajfera. I warto przeanalizować, jak rozwijała się ona w czasie. W 1999 r. Fajfer nieśmiało postuluje „wyjście kompromisowe”²⁹:

Uznanie, że obok trzech dotychczas znanych rodzajów literackich – epiki, liryki i dramatu (podział nie wyczerpujący do końca całego bogactwa literatury), istnieje jeszcze czwarty – ‘liberyka’, do którego odnosiliby się wszystko to, co powiedziane zostało wyżej [tezy przytoczone na początku tego rozdziału – AP]³⁰.

²⁷ Idem, *Nie(o)pisanie literatury*, bez numeracji stron. Co ciekawe, w poprzednim numerze czasopisma czytamy z kolei: „[literatura – AP] jest to nie tyle nowy prąd czy styl, lecz bardziej sposób myślenia: o słowie, o literaturze, o książce, z uwzględnieniem ich cech fizycznych, na ogół ignorowanych przez czytelników, pisarzy i krytyków. Dlatego literatura jest różnorodna i obejmuje utwory gatunkowo i czasowo odległe od siebie” (Zenon Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, s. 5), podkreślenie moje. Zwrócenie uwagi na ową różnorodność gatunkową jest jedyną wypowiedzią odnoszącą nas ku genologii, a w całym artykule liberatura jawi się właśnie jako „sposób myślenia” czy nurt od dawna istniejący w literaturze.

²⁸ Zenon Fajfer, *Liberum veto?*, [w:] *TEKST-TURA. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. Małgorzata Dawidek Gryglicka, Kraków 2005, s. 18. Warto może dodać, iż wśród krytyków zajmujących się „nowymi” postaciami literatury próby wskazywania na czwarty rodzaj są częste – Mariusz Pisarski np. upatrywał go w cybertekście (pojęcie zaczerpnięte od Espena Aarsetha). „Epika, liryka, dramat, cybertekst. Czy tak będzie wyglądała wkrótce lekcja polskiego na temat rodzajów literackich?” – pytał młody badacz w tekście *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce* ([w:] *Liternet.pl*, s. 22).

²⁹ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9.

³⁰ *Ibidem*. Podobny charakter mają wypowiedzi zawarte w artykule *liryka, epika, dramat, liberatura* ([w:] *Od Joyce’a do literatury*, s. 233–239), paradoksalnie mimo tytułu nieprzynoszącym – w przeciwieństwie do wielu pozostałych – ujęcia literatury jako czwartego rodzaju: „Można się spierać, jaki jest status literatury. Czy to jest sposób zapisu tekstu, czy też coś więcej? Czy istnieje coś takiego jak liberacka proza, poezja i dramat, czy raczej należałoby uznać literaturę za odrębny rodzaj literacki, w dodatku od dawna istniejący? [...] Zostawiam to teoretykom. Jako praktyka, zdecydowanie bardziej frapują mnie perspektywy czysto artystyczne” (*Ibidem*, s. 237).

Jeśli do *liberyki* (czy jak później, ze względu na brzmienie terminu, poprawił Fajfer – *liberatury*) jako rodzaju literackiego mielibyśmy odnieść owo „wszystko, co powiedziane zostało wyżej”, jego wyznaczniki byłyby następujące:

1. Stosunek do tworzywa literatury – uznanie za nie nie tylko języka;
2. Stosunek do formy (dzieła literackiego) – uznanie za nią również fizycznego kształtu słów i zdań oraz fizycznego kształtu i budowy książki;
3. Stosunek do przestrzeni w dziele literackim – dostrzeżenie znaczenia przestrzeni samego dzieła;
4. Stosunek do czasu w dziele literackim – uwzględnienie czasu lektury jako jakości ważnej dla znaczenia tekstu.

Tu, dla prześledzenia logiki wywodu, należałoby oprzeć się na definicji rodzaju literackiego, a przede wszystkim jego wyróżników, zaczerpniętej z tego samego źródła, po jakie sięgnął Fajfer, ze *Słownika terminów literackich*. Okazuje się jednak, że te odtworzone z wywodu polskiego liberata nie mają nic wspólnego z tymi, które wyróżnia Sławiński³¹. A jednak, kiedy w 2005 r. Fajfer próbuje rozwinąć swoją koncepcję i stara się – odwołując się do kryteriów stosowanych w europejskim literaturoznawstwie – opisać cechy „rodzajowe” *liberatury*, twierdzi, że sięga właśnie po wyróżniki wskazane przez przywołanego badacza. Tym samym pisze:

- ad 1. [Sposób uzewnętrzniania się podmiotu literackiego w obrębie utworu – AP] ze względu na całkowitą dowolność gatunkową tekstu w dziele liberackim, należałoby stwierdzić, że podmiot literacki może się ujawniać na każdy z [...] wymienionych sposobów;
- ad 2. [Budowa świata przedstawionego (kompozycja) – AP] ze względu na jedność tekstu i przestrzeni zapisu, za inherentną część świata przedstawionego należałoby uznać świat przedstawiający: książkę, a w przypadku krótszych utworów np. powierzchnię kartki;
- ad 3. [Budowa językowo-stylistyczna dzieła – AP] podobnie jak w punkcie 1. – styl dzieła może być najzupełniej dowolny, natomiast istotne są także cechy pisma czy materialnego podłoża; w konsekwencji: analizując utwór liberacki, oprócz sfery werbalnej, należałoby uwzględniać także układ typograficzny i budowę tomu³².

Jak widać, Fajfer – wbrew zapowiedziom – nie odniósł się do wyróżników proponowanych w *Słowniku*...³³ lub odniósł się do nich niezwykle nieporadnie. Kryterium sposobu uzewnętrzniania się podmiotu literackiego uznano za pomocne i właściwe właśnie dlatego, że w każdym z rodzajów przejawia się on inaczej (cytując, paradoksalnie, za Fajferem: „w liryce jest to podmiot

³¹ Dla porządku przypomnę, iż są to: sposób uzewnętrzniania się podmiotu literackiego, budowa świata przedstawionego i językowo-stylistyczna budowa dzieła; zob. *Słownik...*, hasło ‘rodzaj literacki’, s. 475.

³² Z. Fajfer, *Liberum veto?*, s. 19.

³³ Te zresztą są propozycją dwudziestowieczną, wyróżników tych w dziejach teorii literatury proponowano przecież wiele (zob.: Teresa Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz, seria 4, Wrocław 1998). Chciałabym zaznaczyć, że temat genologicznej koncepcji *liberatury* podchwytuje i rozwija Katarzyna Bazarnik. Stąd szersze komentarze tych kwestii oraz obszerniejszą bibliografię zagadnienia (z uwzględnieniem nowszych niż dotychczas przywoływane koncepcji) podaję w podrozdziale poświęconym teorii literatury totalnej w ujęciu tej badaczki.

liryczny, w epice narrator, natomiast dramat nadrzędnego podmiotu nie posiada”³⁴). Mówiąc, że w liberaturze może być i tak, i tak, i tak, teoretyk-artysta wprowadza niepotrzebny bałagan. Próba dodania do istniejącego już podziału kolejnego elementu, w którym cecha dystynktywna przestaje być takową, tylko ten podział zaciemnia. Jeżeli autor *Aneksu do „Słownika terminów literackich”* chce określić liberaturę jako czwarty rodzaj, dodany do dotychczas wyróżnianych trzech, powinien pokazać, że w jej przypadku mamy do czynienia z jeszcze innym sposobem uzewnętrznienia się podmiotu. Liberat zaś nie dość, że czyni przeciwnie, przekreśla (nie wyrażając tego wprost) trójpodział, który próbuje uzupełnić. Pisząc o „całkowitej dowolności gatunkowej” dzieł liberackich, ignoruje fakt, iż obok aksjomatu o trójpodzielności rodzajowej przyjęty jest w europejskim literaturoznawstwie również aksjomat o hierarchiczności układu *genus-species-individuum* i co za tym idzie, że poszczególnym rodzajom przypisane są konkretne gatunki³⁵. W ujęciu Fajfera zaś, liberatura nie obejmuje jako czwarty rodzaj literacki innych gatunków niż liryka, epika czy dramat, lecz wszystkie, które dotychczas dzielono między tamte trzy. Nie jawi się zatem jako rodzaj dodatkowy, lecz jako coś, co jest ponad podziałami.

Dalsze wywody Fajfera uzmysławiają, jak nieporadnie (bądź tendencyjnie) zongluje on terminami, po które sięga. Odnosząc się do drugiego z wyróżnionych przez Sławińskiego kryteriów, a więc kompozycji świata przedstawionego, krzeszowicki liberat pisze wyłącznie o tym, że warstwa materialna dzieła (świat przedstawiający) powinna być uznana za element świata przedstawionego. Jeśli przyjąć wcześniejsze poprawki Fajfera, korekta ta wydaje się logiczna. W słownikowej definicji świata przedstawionego wystarczy do słów „całokształt zaprezentowanych w nim [w utworze – AP] zjawisk [...], będący przedmiotowym korelatem semantycznej warstwy wypowiedzi literackiej: sfera fikcyjnych desygnatów konstytuowana przez znaczenia słów, zdań i większych odcinków tekstu”³⁶ dodać „oraz ich przestrzenne i materialne ukształtowanie”. Cały problem polega jednak na tym, że w ujęciu Sławińskiego, kluczowym słowem jest „kompozycja”, a o niej Fajfer, omawiając liberaturę, nie wspomina. Zaznacza, że w przypadku liryki mamy do czynienia z afabularnością, w epice – z fabułą, w dramacie – z akcją, pozornie uwzględniając, że owa kompozycja to:

budowa świata przedstawionego dzieła, układ i powiązanie jego elementów, sieć wzajemnych relacji między motywami oraz stosunków łączących poszczególne motywy z całościowym schematem konstrukcyjnym³⁷.

Jednak mówiąc o domniemanym czwartym rodzaju, liberat nie wspomina o sposobach wiązania materiału tematycznego (ani żadnego innego). Nic w tym zresztą dziwnego – gdyż jeśli liberackie mogą być dzieła wszelkich gatunków,

³⁴ Z. Fajfer, *Liberum veto?*, s. 19.

³⁵ T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj?*...

³⁶ *Słownik...*, hasło ‘świat przedstawiony’, s. 565.

³⁷ *Ibidem*, hasło ‘kompozycja’, s. 254.

zbudowane w nich relacje kompozycyjne dadzą się objąć formułami, których używamy do opisu liryki, epiki czy dramatu. Co za tym idzie – liberatura i pod tym względem nie różni się od trzech dotychczas opisywanych rodzajów, nie tworzy nowej kategorii.

Z podobną sytuacją – tzn. mówiąc wprost, z tym, że próbując mówić o jednym, mówi Fajfer o czymś zupełnie innym – mamy do czynienia w jego „ad 3”, gdzie znów powtarza swoje tezy o wadze aspektów materialnych dla interpretacji dzieła. W konsekwencji z jednej strony wyróżnia (za *Słownikiem...*) monolog liryczny, narrację lub dialog jako właściwą dla poszczególnych rodzajów budowę językowo-stylistyczną, z drugiej – twierdzi, że styl dzieła liberackiego „może być najzupełniej dowolny”³⁸. Po raz kolejny wyróżnik, na jaki się autor powołuje, nie jest cechą dystynktywną dla postulowanego czwartego rodzaju.

A można by na problem spojrzeć inaczej. W 2005 r. Fajfer, nawołując w swoim *Liberum veto?* do wyróżnienia czwartego rodzaju literackiego, stwierdzał:

Życzę teoretykom literatury: aby pogodzili się z istnieniem dzieł wykraczających poza sferę słowa mówionego czy pisanego i zmierzili z przestrzenią, w której słowo to egzystuje i która do owego słowa należy³⁹.

Czy rzeczywiście owi teoretycy pozostają spętani spojrzeniem niedostrzegającym kwestii, o których mówi Fajfer? Pozwolę sobie zareplikować autorowi rok wcześniejszą (lecz publikowaną już też w 2005 r.) wypowiedzią Seweryny Wysłouch:

Podział na rodzaje literackie wydaje się całkowicie niesatysfakcjonujący i beznadziejnie przestarzały. Tradycyjne wyróżniki: konstrukcja podmiotu wypowiedzi, formy podawcze, fabuła, konstrukcja czasu – nie przystają do współczesnej produkcji literackiej, w świetle której epika okazuje się nieepicka, liryka – nieliryczna, a dramat – niedramatyczny. Cechy przypisywane liryce – wyrazista kreacja podmiotu lirycznego i bezpośredni monolog liryczny – nie pasują ani do poezji oświeceniowej, ani do awangardy krakowskiej. W strukturze epiki, charakteryzowanej za pomocą takich wyznaczników jak pośredniość przedstawienia, duży dystans czasowy, przezroczysty język – mieści się tylko dziewiętnastowieczna narracja auktorialna, ale nie mieszczą się ani formy starsze (np. powieść XVIII wieku czy gawęda), ani nowsze (jak powieść strumienia świadomości czy gatunki afabularne). Podobnie z dramatem, który rezygnuje z wielopodmiotowości, dialogu, akcji⁴⁰.

W tym samym szkicu Wysłouch zwraca uwagę na przesunięcie, jakie miało miejsce we współczesnej genologii – większe zainteresowanie „peryferiami”: tym co multimedialne i nieliterackie. Sytuacja ta – jak słusznie podsumowuje badaczka – wymaga przemyślenia stosowanych dotychczas narzędzi badawczych, gdyż muszą one teraz „uwzględnić specyfikę mediów i różnice

³⁸ Z. Fajfer, *Liberum veto?*, s. 19.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Seweryna Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, red. Małgorzata Czermińska i in., t. I, Kraków 2005, s. 107.

tworzywa”⁴¹. Przysłowiowym dolaniem oliwy do ognia byłoby tu pewnie przypomnienie, że Wysłouch (odwołując się zresztą i do dawno już te kwestie poruszającej Maryli Hopfinger) podkreśla także, że w obliczu nowej, multimedialnej kultury odejść musimy też od takich definicji tekstu, które wykluczają z komunikatu (też literackiego) inne niż słowo tworzywa⁴². Odpowiadając na pytanie, jaka perspektywa potrzebna jest do mówienia o współczesnej sztuce i literaturze, badaczka przyznaje, że wskazana byłaby:

Rezygnacja z lingwistycznej definicji tekstu jako sekwencji zdań stanowiącej względnie autonomiczną całość znakową i przyjęcie definicji kulturowej, która pozwala uznać za teksty komunikaty różnotworzywowe, słowno-plastyczne czy słowno-muzyczne, funkcjonujące i dialogujące w danej kulturze⁴³.

Trzeba pamiętać, że czas, w którym „ojciec liberatury” głosił swoją „wielką liberacką rewolucję genologiczną”, przypadł na okres, w którym genologiczne kwestie były już nieźle w polskiej humanistyce przepracowane. Dość przypomnieć, że druk *Liberum veto?* wypada już po opublikowaniu choćby *Genologii multimedialnej* Edwarda Balcerzana czy *Zagłady gatunków* Stanisława Balbusa⁴⁴, a nawet po pierwszych sugestiach, by w teorii literatury wykorzystać lingwistykę kognitywną, a w szczególności zaczerpniętą z niej kategorię prototypu (w 2001 r. Bożena Witosz proponowała, by gatunek literacki uznać za prototyp⁴⁵). Sądzę, że „grzech” Fajfera polega nie tylko na tym, że nieudolnie odnosił się do rodzajowych wyznaczników, jakie przyjął za *Słownikiem terminów literackich*, lecz i na tym, że wybrał dziwaczny punkt odniesienia.

Jeśli bowiem korekta – jak mówi – wprowadzona do humanistyki literówką, korekta zakładająca rewizję rozmaitych pojęć kluczowych dla dyskusji humanistycznych, miałaby być zasadna, odnosić należałoby się do terminów istotnie w dyskursie funkcjonujących. Mówiąc wprost – przymierzanie się do walki ze współczesną genologią przy odniesieniu się wyłącznie do *Słownika terminów...* jest jak przysłowiowe wyważanie otwartych drzwi. Już sensowniej byłoby pytać o to, czy liberatura nie jest szczególną postacią Balcerzanowskiego gatunku polimedialnego, przykładem słuszności tez badacza o potrzebie stworzenia *Nowej Genologii* (jak by jej nie nazywał), bądź innym niż *Piesek*

⁴¹ *Ibidem*, s. 110.

⁴² O tym, że wcześniejsze ujęcia literackiej komunikacji uwzględniają raczej wyłącznie słowo jako jej tworzywo (czy kod) piszę szerzej w rozdziale poświęconym relacji liberatury i książki.

⁴³ S. Wysłouch, *Nowa genologia...*, s. 110.

⁴⁴ Oba teksty przedrukowane w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Katowice 2000, a następnie w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska, Romuald Cudak, Warszawa 2007. Warto jednak dodać, że pierwodruk artykułów w „Tekstach Drugich” przypada na pamiętny dla liberatury rok 1999 (nr 6).

⁴⁵ Por. Bożena Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, przedruk w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Warszawa 2002. O liberaturze z punktu widzenia prototypów będzie w 2010 r. pisała Bazarnik, do czego wróćę w dalszej części rozdziału.

przydrożny Miłosza egemplum określania swoich dzieł kategorią *książki* jako wygodnym „uniwersalnym i pozagenologicznym” terminem⁴⁶.

Podsumowując – nie udało się Fajferowi obronić tezy, jakoby istniały podstawy dla uznania liberatury za kolejny rodzaj literacki, choć twierdził on, iż bez trudu można tę słownikową kategorię rozszerzyć⁴⁷. Nie powiodło się pokazanie, że liberatura różni się od liryki, epiki i dramatu. Genialnie zaś (choć, jak sądzę, zupełnie niezamierzenie) wykazał Fajfer, że stoi ona ponad tym podziałem. Podkreślając, że istniejące ujęcia i próby kategoryzacji dzieł sztuki nie obejmują wszystkich możliwości i że być może należy z tego powodu od nich odejść, przywoływał przykład opery i ballady jako typów sztuki „nieczystych”, „hybrydycznych”. Zapominał jednak o tym, że to, co jest ich gatunkowym wyróżnikiem to właśnie synkretyzm. Że podział (istniejący) jest im potrzeby po to, by się od niego odbić, by mogły być właśnie tym, co ponad nim. Wreszcie – że sam *Słownik...* wspomina o *gatunkach pogranicznych* i, że od dłuższego czasu nie są już one problemem dla teoretyków. Przywoływana tu Wysłouch słusznie przekonywała:

Gatunek stanowi najbliższy kontekst utworu, a zarazem jest niezbędny w interpretacji dzieła literackiego. Dzięki konfrontacji dzieła z wzorcem gatunkowym identyfikujemy elementy konwencyjne, ale możemy także ukazać odejście od konwencji i wszelkie autorskie innowacje⁴⁸.

Schemat trychotomiczny obecny jest w europejskiej humanistycznej refleksji właściwie od starożytności⁴⁹ (choć, jak twierdzi Teresa Michałowska, „trwałość wykazywała jego rama, podczas gdy nazwy i definicje pojęć rodzajowych, a także zestawy podporządkowanych im gatunków przejawiały dużą płynność”⁵⁰). Ma znaczenie przede wszystkim porządkujące, jest – że tym razem ja pozwolę sobie zacytować tak często tu przywoływany *Słownik...*: „elementarnym poziomem stosowanych powszechnie klasyfikacji”⁵¹. Jeśli nie zburzyły go kłótnie między obozem zwolenników rodzaju literackiego i jego przeciwników zapoczątkowane badaniami Stefani Skwarczyńskiej oraz inne, równie burzliwe dyskusje genologów (choćby ta z przełomu tysiącleci, z którą

⁴⁶ Por. Edward Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, s. 262. Zob. też idem, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *ibidem*, s. 269–287. Warto też dodać – skoro już sygnalizowałam, że problem genologicznej sytuacji liberatury podejmie też Katarzyna Bazarnik – że w zamykającym pierwszą dekadę liberatury szkicu przypomina ona problemy z genologicznym zakwalifikowaniem dzieł (powieści?) Joyce’a i podkreśla, iż sam pisarz uznał, że właśnie kategoria książki jest tu lepszym ich określeniem niż dowolny termin genologiczny (badaczka stwierdza: „napisałem książkę – powiedział – a teraz niech krytycy przez kolejne trzysta lat martwią się, jaki to gatunek”, Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *LCLT*, s. 152).

⁴⁷ Z. Fajfer, *Liberum veto?*, s. 19.

⁴⁸ S. Wysłouch, *Nowa genologia...*, s. 97. Rozwijając to spostrzeżenie w kontekście liberatury, można by wręcz powiedzieć, że gdyby nieistniejące konwencje, od których się może odcinać – i ona nie dałaby się w ogóle dostrzec.

⁴⁹ T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj?*..., s. 249.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Słownik...*, hasło ‘rodzaj literacki’, s. 475, podkreślenie moje.

związana jest większość przywoływanych tu szkiców, dyskusja określana przez Romana Cudaka poststrukturalistyczną rewoltą, *genologią w przebudowie*)⁵², nie widzę powodu, by miała go znieść liberatura. Co więcej, sądzę, że nie genologiczna odrębność stanowi o wyjątkowości tego zjawiska i nie podzielam poglądu Fajfera i Bazarnik, by warto ten temat drażyć. Jestem przekonana, że jakości związane z liberackością dzieła wpisują się w inny, ważniejszy dla interpretacji utworów porządek niż tylko genologiczny, o czym – mam nadzieję – uda mi się czytelników tej książki przekonać.

Tu należałoby przywołać również felieton *Liberatura – 496 słów podsumowania*, opublikowany w tomie *Liberatura czyli literatura totalna*⁵³ jako rodzaj teoretycznego domknięcia pierwszej dekady liberackiej. W nim to Fajfer stwierdza, że jego walka z genologią była być może nieopatrna.

Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy – pisze z perspektywy dziesięciu a nie sześciu lat. – Może nie ubierałbym liberatury w jakieś „czwarte rodzaje”, bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów⁵⁴.

Warto jednak mieć na uwadze i to, że na następnej stronie znajdziemy szkic Katarzyny Bazarnik, rozwijający genologiczną teorię literatury totalnej. Zaś w swoim podsumowaniu Fajfer podkreśla, że to ta badaczka właśnie „wprowadza liberaturę na grunt akademicki”⁵⁵, który – nie ma co ukrywać – jest znacznie lepszą niż artystyczne manifesty przestrzenia do podejmowania teoretycznych dyskusji.

Na zakończenie warto można wspomnieć o jeszcze jednym elemencie wyłaniającym się z wywodów Fajfera, takim, który najbardziej ewoluował na przestrzeni lat i którego przemiana jest ponadto dowodem okrzepnięcia myśli liberackiej. Jak zaznaczałam we wstępie do tego rozdziału – dla Fajfera liberatura początkowo miała być takim rodzajem twórczości literackiej, który przywróci sztuce słowa jej prawdziwą wielkość, zażegna kryzys literatury. Stąd artysta-teoretyk buńczucznie rozkazywał innym pisarzom, otwarcie formułował swoje oczekiwania w stosunku do nich i nawoływał do „poprawy”. W (poświęconych redefinicjom kluczowych pojęć teorii literatury) fragmentach pierwszych tekstów Fajfera czytamy, iż „pisarz m u s i sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt ważne sprawy, aby beztrósco powierzać je innym”⁵⁶, że

jego obowiązkiem [...] jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tekstem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej powinien te sprawy uwzględnić)⁵⁷.

⁵² O rozwoju polskiej myśli genologicznej zob. Romuald Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*, [w:] *Polska genologia literacka*, s. 13–44.

⁵³ *LCLT*, s. 148–149. Szkic dostępny jest również na portalu Korporacji „Ha!art”, <http://ha.art.pl/felietony/947-zenon-fajfer-liberatura--496-slow-podsumowania.html> [dostęp 30.09.2011].

⁵⁴ Z. Fajfer, *Liberatura – 496 słów podsumowania*, s. 149.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁶ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9, podkreślenie moje.

⁵⁷ *Ibidem*, podkreślenie moje.

Fajfer „oczekiwał” od innych artystów sztuki słowa podobnego jak własne traktowania przestrzeni tekstu⁵⁸, a tych, którzy śmieli czynić inaczej, surowo oceniał:

Dlaczego więc literaci nie decydują się na ten krok? Inercja i siła przyzwyczajenia⁵⁹.

Jeszcze w 2001 r., kierowany chęcią ganienia nie-liberatów, przywołując pomysł przedrukowania znanego tekstu inną czcionką (by pokazać, jak zmienia to znaczenie tekstu), użył nie do końca chyba przemyślanego przykładu:

A Ty, Drogi Czytelniku, który nie możesz powstrzymać swego ironicznego uśmiechu, wiedz, że doskonale zdaję sobie sprawę z pułapek wynikających z takiego rozumowania. Ja również nie uznałbym Pana Tadeusza drukowanego pismem bezszeryfowym za coś różnego od *Pana Tadeusza* drukowanego antyką. To się odnosi wyłącznie do tekstów tych pisarzy, dzięki którym posługiwanie się terminem literatura [...] ma jeszcze jakiś sens⁶⁰.

Z czasem praktyk i teoretyk liberatury zgodził się, że liberatura jest częścią literatury i przyzwolił na powstawanie dzieł „klasycznych”, odwołując większość swych buńczucznych żądań, nagan i poleceń. Sam też krytycznie ocenił rolę swojego założycielskiego dla teorii liberatury tekstu. W *Liberum veto?* czytamy bowiem:

Dystansu nabrałem [...] do drugiego, zanadto dydaktycznego aspektu [...] eseju-m a n i f e s t u z 1999 roku. Mam na myśli skierowany już nie do teoretyków, lecz do samych pisarzy, kategoriyczny w tonie postulat czy wręcz apel o świadome uprawianie liberatury. Z perspektywy sześciu lat oceniając, jest to najsłabszy punkt zarysowanego tam programu, grzeszący naiwnością i iście misjonarskim zapalem. Niech każdy swoje, pisze, jak umie. Byle pisał dobrze, a czy to jest liberackie czy nie, nie ma większego znaczenia. Pociesza mnie tylko fakt, że większość manifestów w historii sztuki grzeszy tym samym⁶¹.

1.3. (Niepoważny) „przyszywany” wujek, czyli liberatura według Radosława Nowakowskiego

Fajferowski termin podchwycony został przede wszystkim przez dwójkę humanistów – Katarzynę Bazarnik, żonę artysty, współautorkę części jego tekstów teoretycznych i artystycznych, oraz Radosława Nowakowskiego – do 1999 r. uznawanego za twórcę książki artystycznej, po tej zaś dacie również za jednego z praktyków i teoretyków liberatury. Warto dodać, że cała trójka to współorganizatorzy Wystawy Książek Niekonwencjonalnych, z którą – jak wskazywałam – wypada łączyć narodziny teorii liberackiej. Ostatni z wymienionych

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 10.

⁶¹ Z. Fajfer, *Liberum veto?*, s. 22, podkreślenia moje.

to autor *Traktatu kartograficznego czyli rzeczy o liberaturze*⁶², przez lata (do wydania *Liberatury czyli literatury totalnej*) jedynej pozycji książkowej w całości poświęconej omawianemu tu zagadnieniu⁶³.

Nowakowski wydaje się jednym z najbardziej płodnych polskich liberatów, choć jego dzieła najczęściej można obejrzeć na wystawach książek artystycznych czy w muzeach je kolekcjonujących⁶⁴. Jedyne wspomniana tu już *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* oraz powieść hipertekstowa *Koniec świata według Emeryka* (przywoływana tu, bo okrzyknięto ją e-liberaturą) doczekały się wydania w większym nakładzie (pierwsza pozycja w kieleckim BWA, druga w Ha!arcie). Pozostałe, ręcznie robione przez artystę w niewielkiej liczbie egzemplarzy (często na zamówienie konkretnych czytelników), w różnych wariantach (z okładkami papierowymi i sztywniejszymi, bardziej lub mniej poręczne) nierzadko sprzedawane są do kolekcji książek artystycznych i raczej jako takie właśnie funkcjonują w obiegu⁶⁵.

Wydać się też, że o ile Fajfer – choć stwierdzał, że może i powinien zostawić teoretyzowanie o liberaturze teoretykom – intensywnie włączał się do dyskusji, Nowakowski zachowywał dystans i skupiał się przede wszystkim na działalności artystycznej. Szkice o charakterze teoretycznym, owszem, pisywał, nie domagał się jednak, by jego wizja liberatury stała się tą jedyną obowiązującą⁶⁶. Wydał około dwudziestu utworów dających się postrzegać jako liberackie, ale nigdy nie upierał się, by tak o nich mówiono. A jednak – podobnie jak Fajfer – przekonany był, że odbiegają one od wszystkich okołoksiążkowych i okołoliterackich form, jakie je otaczają.

Lata temu, wydawcy byli zdziwieni i przestraszeni – pisał. – Chcieli tylko słów [...] Wiele lat minęło, a oni nadal boją się i są zdziwieni i chcą tylko słów. Myślą, że poważna książka dla poważnych dorosłych może mieć w środku tylko poważne czarne litery na poważnym białym papierze. (Czy *Księga z Kells* była wariacką książką dla świrów?) Czy moje książki są pięknie drukowane? Nie używam przecież ręcznej prasy. Czy są to tak zwane książki artystyczne? Nie, jest w nich zbyt dużo do czytania, zbyt dużo opowieści, zbyt długie historie, zbyt bliskie są one literatury. Czy są to normalne książki? Nie, zbyt daleko

⁶² R. Nowakowski, *Traktat kartograficzny czyli rzecz o liberaturze*, korzystałam z egzemplarza broszurowego numer czternaście (Bodzentyn 2002). Fragmenty tej książki publikowane były w „Ha!arcie!” (2003, nr 1 (14), s. -23--16, paginacja ujemna). Warto jednak zwrócić uwagę, że utrzymany w odcieniach szarości przedruk nie powielił wszystkich sensów pierwowzoru i aż dziw, że Nowakowskiemu to nie przeszkadzało. W *Traktacie...* wszelkie znajdujące się obok głównego tekstu komentarze (rodzaj rozmaicie umieszczanych w przestrzeni strony przypisów) zapisane są czerwoną czcionką. Sam zaś tom oprawiony jest w czerwoną okładkę, dzięki czemu daje się interpretować jako jeden wielki przypis – komentarz do twórczości Nowakowskiego, ale także i do całej liberatury. W ha!artowskim przedruku jakoś ta zupełnie nie wybrzmiewa.

⁶³ Nie ma takiego charakteru *Od Joyce’a do liberatury*.

⁶⁴ Np. w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

⁶⁵ Por. <http://www.liberatorium.com/info/info.html> [dostęp 30.09.2011].

⁶⁶ Choć zdarzały mu się „mentorskie wtręty”. Na s. 37 *Traktatu...* czytamy: „Pamiętaj, pamiętaj! To na czym piszesz, to na czym drukujesz może być bardzo istotne. I powinno być przedmiotem twojego zainteresowania. I nie może być przedmiotem twojej nieuwagi. Pamiętaj, że wszystko znaczy. Tu nie ma rzeczy nie znaczących. Tu – w liberaturze”.

są od literatury. Czy są to książki dla dzieci? Nie, są stanowczo zbyt poważne. Czy są to książki dla dorosłych? Nie, są zbyt zwariowane. Czy są to nie-książki? Zawsze są one pomiędzy pod za obok.....⁶⁷

Dzieląc się swoimi doświadczeniami z tworzenia takich właśnie tomów, Nowakowski napisał *Traktat...*, swoistą poetykę dzieła liberackiego, analizując możliwości, jakie daje autorowi każdy nawet najmniejszy element książki: od pojedynczej litery, poprzez sposoby zapisu ich sekwencji (słów, zdań, stron), wybór odpowiedniego materiału (papier gładki/chropowaty, gruby/cienki, barwny/przezroczysty), łączenie kart (i nie tylko), konstruowania okładek itp. (zob. ilustracja 2)⁶⁸.

Ilustracja 2. Radosław Nowakowski, *Traktat kartograficzny czyli rzecz o liberaturze*, fragmenty dotyczące sposobu liberackiego kształtowania zdania (s. 59, 66) (źródło: zdjęcia własne autora)

Trudno jednak przypisać temu dziełu charakter normatywny – jest ono raczej zbiorem możliwości, sugestii, propozycji dla tych, którzy podobnie jak jego autor pragną świat zmieścić w książce. Warto też pamiętać, iż mimo niekwestionowanego pierwszeństwa *Traktatu...* jako pozycji teoretycznej dotyczącej literatury totalnej⁶⁹ jego autor do samej idei miał stosunek, rzekłabym, nieco zdystansowany. Jak dowcipnie stwierdzał w szkicu *Dlaczego moje książki są takie jakie są*:

⁶⁷ Radosław Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury*, s. 230–231.

⁶⁸ Dziesięć poziomów kształtowania tekstu, które podlegają analizie u autora, to jak sam podkreśla: (1) pusta strona (kartka rozumiana jako nośnik), s. 27–37, (2) litera, s. 39–46, (3) słowo, s. 47–54, (4) zdanie (zatem i sposób jego zapisu), s. 55–66, (5) akapit, s. 67–72, (6) strona, s. 73–75, (7) kartka (karta), s. 76, (8) kartki, s. 78–84, (9) okładka, s. 85–87, (10) książka, s. 88.

⁶⁹ Synonimu tego – wprowadzonego przez Fajfery – Nowakowski nie stosuje.

LIBERATURA – to słowo wymyślił jeden z moich przyjaciół. Twierdzi, że to jest właśnie to, co robię⁷⁰.

A co „robi”? Cała twórczość literacka Nowakowskiego jest próbą opisania (czy jak sam mówi „nieopisania”) świata⁷¹. Materialny aspekt książki, możliwość eksperymentowania z jej formą, wykorzystywanie grafiki, różnicowanie koloru i kształtu czcionek stały się dla artysty ważnymi zabiegami pomagającymi w konstrukcji sensu dzieła⁷². Jak wyjaśnia:

Opisania używają płaskiego i linearnego pisma. Nieopisania mogłyby używać wielowarstwowego i nielinearnego niepisma będącego rezultatem połączenia różnych systemów (piktogramów, hieroglifów, alfabetów, rysunków i innych) i wykorzystania wszelkich ich wad i zalet⁷³.

Początkowo jego utwory miały postać tradycyjnych kodeksów⁷⁴, potem autor coraz częściej „bawił się formą”. Choć, rzecz jasna, sformułowanie „bawił się” jest tu nadużyciem – wszelkie niekonwencjonalne rozwiązania służyć miały ulepszeniu artystycznego przekazu, nie rozrywce czy wyłącznie celom estetycznym. Jak stwierdzał Nowakowski: „ja nie chcę pisać pięknie – ja chcę pisać coraz bardziej znacząco”⁷⁵. Stąd, znaczenia próbuje konstruować

⁷⁰ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 231.

⁷¹ Jego utwory układają się w cykl pod takim właśnie tytułem: poszczególne teksty nazywane są kolejnymi częściami *Nieopisania świata* (wyjątkiem jest tylko tzw. część zerowa, czyli *Ogon słońca*). Zob. też R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 224–226 (podrozdział 22. [*Nieopisanie świata*]) oraz *Rashomon do potęgi ente. O hipertekstowej i hasarapańskiej opowieści „Koniec świata według Emeryka” z Radosławem Nowakowskim rozmawia Piotr Marecki*, „Ha!art” 2003, nr 2 (15), bez numeracji stron.

⁷² Podobnie jak Fajfer, i ten artysta stwierdzał, że „każdy element dzieła liberackiego jest, a przynajmniej powinien i ma być, znaczący” (R. Nowakowski, *Traktat...*, s. 48).

⁷³ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 224. Warto też zaznaczyć, że to Nowakowski niemal we wszystkich swoich tekstach podkreśla to, o czym inni teoretycy nierzadko zapominają: inne tradycje pisma. Sugeruje, że i o nich należy myśleć, tworząc historię „protoliberatury”. W przywołanym szkicu czytamy również: „Bardzo często (czy mógłbym powiedzieć «zwykle»?) redaktorzy i wydawcy w Polsce, którym pokazywałem moje książki, wskazywali na niektóre eksperymenty dadaistyczne (może myśleli także o Apollinairze, Cendrarsie, futurystach..... może) jako na źródło moich pomysłów. Nigdy nie pomyśleli o egipskich hieroglifach, o chińskim piśmie-malarstwie, o japońskich zwojach i drzeworytach, o arabskiej kaligrafii, o iluminowanych księgach Indii, Azji Środkowej, Europy, o kodeksach Majów i Azteków, o tabliczkach rongo-rongo i znakach nsibidi, o piktogramach na skałach i w jaskiniach, o pisaniu na liściach, na bambusie, na skórze, na glinie, na jedwabiu, z góry do dołu, z dołu do góry, z lewej do prawej, z prawej do lewej, i bustrofedonem..... nigdy nie wspomnieli o mnóstwie innych rzeczy” (s. 220). Nie zgadzam się jednak, by była to w pełni właściwa perspektywa dla mówienia o liberackości. Choć Nowakowski uważa, że to wartościowe rozszerzenie horyzontu, mam wrażenie, że tak zakreślone spektrum odniesień jest aż nadto szerokie. Do czegoż bowiem prowadzi? Do zastanawiania się nad każdym plastycznym elementem tekstu jako czyniącym zeń liberaturę? Nad każdym eksperymentem typograficznym jako diametralnie zmieniającym sens wypowiedzi? Nie sądzę, by było warto.

⁷⁴ Warto tu dodać, że w swojej *książkarni* Nowakowski wydał również w 1991 r. tłumaczenie *Maori Myths and Tribal Legends Retold by Anthony Alperm* (opublikowanego w 1964 r.). Nie jest to raczej książka liberacka, lecz klasycznie wydany kodeks o różnobarwnych kartkach.

⁷⁵ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 221. W *Traktacie...* naukę takiego pisania określił *semografią* (s. 50).

również poprzez kształt swoich tekstów. W konsekwencji – z czasem nie wystarczyły już ilustracje i zabiegi związane ze zmienianiem czcionek i układu przestrzennego tekstu: Nowakowski sięgnął po chwyt, takie jak zmiana kształtu kodeksu na trójkąt (*Hasa Rapasa*), nadanie książce formy leporello, czyli harmonijki (*Nieopisanie świata – część trzecia*), wykorzystanie struktury hipertekstowej (*Koniec świata według Emeryka*⁷⁶, *Liberlandia*⁷⁷) czy wreszcie rozpisanie książki w realnej przestrzeni fabryki (*Libro 2N*⁷⁸). Wszystko to, by być bliżej prawdy o świecie, by oddać w książce jego złożoną strukturę⁷⁹. Zaś, jak sam podkreśla, właśnie książka (kluczowa przecież i dla liberatury w ujęciu Fajfera) miała być środkiem do mówienia (czy: niemówienia) o świecie:

Książka ma wiele wymiarów – czytamy w *Dlaczego moje książki...* – Nie wiem ile, z całą pewnością więcej niż cztery. Niektóre z nich są mało zbadane, inne zaś wcale, są dziewicze. Zapraszają mnie. Zapraszają nas. Ogromne, nieznanie terytorium rozciąga się przede mną, przed nami⁸⁰.

Badanie tego terytorium dało doświadczenia, którymi autor dzieli się w *Traktacie...*. Miał ich już – w momencie pisania tego tekstu – sporo. Pierwszą swoją książkę wymyślił w 1981 r. W zamierzonej formie udało mu się ją wykonać dopiero po 12 latach, kiedy kupił komputer. Wtedy też założył swoje własne wydawnictwo (czy jak sam mówi „książkarnię”) *Ogon słońca*⁸¹, choć pomysł samodzielnego opracowywania tekstów zrodził się jeszcze w latach osiemdziesiątych. Zainspirowany prozaicznymi okolicznościami dnia codziennego, borykając się z analogicznymi jak Fajfer i Bazarnik problemami z wydawaniem swoich dzieł, Nowakowski dochodził do podobnych co i oni wniosków, a rodzące się z nich pomysły zaczął realizować wcześniej niż przywołana dwójka artystów-teoretyków.

⁷⁶ O powieści tej (i związku zastosowanej struktury z wizją świata) szerzej piszę w szkicu *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. Piotr Marecki, Mariusz Pisarski, Kraków 2011, zaś szerszą bibliografię podaję, omawiając kategorię e-liberatury w rozdziale poświęconym relacji literatury totalnej i nowych mediów.

⁷⁷ Więcej o tej pracy zob. Mariusz Pisarski, *Cyfrowe kaligramey Liberlandii*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 124–125 oraz R. Nowakowski, *Zwodnik po Liberlandii*, *ibidem*, s. 122–123.

⁷⁸ Więcej o tym projekcie zob. Radosław Nowakowski, *Powieść w przestrzeń i... o uksiążkowieniu fabryki*, „Autoportret” 2006, nr 4, s. 14–17.

⁷⁹ Zaczynał od opisywania przestrzeni wielkich i odległych (pierwsze książki to relacje z Sahary, Egiptu itp.), by coraz bardziej skupiać się na przestrzeniach małych, dobrze sobie znanych. Przykładem może być właśnie poświęcona tzw. Sienkiewce, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, próba opisu znanej autorowi przestrzeni miejskiej.

⁸⁰ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 215.

⁸¹ Nazwa pochodzi właśnie od tytułu pierwszej książki. Z pewnością wart jest tu odnotowania fakt, iż z czasem (co ważne – po 1999 r.) „książkarnia” ta zmieniła nazwę, zaś od 1 kwietnia 2009 r. zyskała status wydawnictwa (co być może wpłynie na dostępność dzieł Nowakowskiego). Pod jakim nowym szyldem działa autor cyklu *Nieopisanie świata*? LIBERATORIUM. Wydaje się, że fakt ten można interpretować jako jawne dołączenie do nurtu.

W związku z chronicznym brakiem papieru w tamtych czasach zacząłem wystukiwać swoje teksty po dwóch stronach kartki, a potem wpadłem na pomysł, żeby maszynopisy oprawiać – tłumaczył autor *Ulicy...* – Tak oto zacząłem robić książki! I coś się okazało – po pierwsze nie muszę już tłumaczyć komuś, jak moja książka ma wyglądać, nie muszę jej, a właściwie jej wyobrażenia, powierzać redaktorowi, komuś od przepisywania, drukarzowi, grafikowi; mogę ją pokazać i powiedzieć: chcę żeby była taka. Po drugie, odkryłem nowe, wspaniałe terytorium: **mogę zapanować nad książką jako całością, nie tylko nad samym tekstem; mogę myśleć książką, a nie tylko tekstem.** Nagle tekst okazał się tylko jednym z elementów książki – ważnym i podstawowym, ale nie jedynym. Okazało się też, że **książka nie jest tylko opakowaniem tekstu, ale sama może być nośnikiem znaczeń.** Pojawiła się nowa, wspaniała warstwa znaczeniowa do zagospodarowania. Pojawiła się wielowarstwowość...⁸²

Choć Nowakowski jako teoretyk nie dopomina się o skrupulatne odnotowywanie jego postulatów, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt jego *Traktatu...* Pozycja ta jest ważna dla moich badań nie tylko ze względu na przedstawiony w niej opis zabiegów liberackich związanych z rozmaitymi „warstwami” – by przywołać przed chwilą cytowany tekst – dzieła (stanowiący trzon książki, jej środkową – najobszerniejszą – część). W tekście tym Nowakowski przyjmuje również perspektywę historyczną, wpisuje liberaturę w dzieje przemian sztuki słowa, co wydaje się ciekawym i wartościowym tropem badawczym, wartym głębszego rozważenia⁸³. Autor *Traktatu...* zaczynał od stwierdzenia:

Najpierw była ORATURA. Potem była LITERATURA. A teraz będzie LIBERATURA. Tak byłoby najprościej. Wszystko jak nanizane na sznurek. Jedno po drugim. Jedno z drugiego wynikające. Poprzedzające i następujące. Ale tak nie jest. Nigdy nie jest prosto⁸⁴.

Wydaje się, że ujęcie prezentowane przez autora można traktować jako analogiczne do postaw badaczy zajmujących się archeologią mediów, jak np. Paul Levinson⁸⁵ czy Walter Ong⁸⁶. Choć porównanie takie może wydawać się nadużyciem, gdyż (w gruncie rzeczy) wywód Nowakowskiego pozbawiony jest znamion naukowości. Warto chyba jednak zastanowić się nad taką perspektywą.

Autor próbuje rozwikłać zależności czasowe między oraturą, literaturą i liberaturą. Początkowo przyjmuje, że najwcześniej pojawiła się pierwsza z nich, druga zaś „była wtedy, kiedy jeszcze była oratura i kiedy już jej nie było”⁸⁷. Nie zginie ona też – parafrazując słowa Nowakowskiego – nawet wtedy, gdy przy-

⁸² *Rashomon do potęgi enteji...*, s. 3, podkreślenia moje.

⁸³ Te rozważania otwierają *Traktat...*. By dopełnić całości opisu muszę dodać, że kończą go refleksje ogólne: uwagi do czytelników, wydawców, liberatów, namysł nad książką artystyczną.

⁸⁴ R. Nowakowski, *Traktat...*, s. 9.

⁸⁵ Zob. Paul Levinson, *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. Hanna Jankowska, Warszawa 2006.

⁸⁶ Zob. Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Lublin 1992.

⁸⁷ R. Nowakowski, *Traktat...*, s. 9. Autor zauważa jednocześnie, że zjawiska takie jak głośne odczytania książek nagrane na kasety bądź płyty to swoisty powrót oratury.

dzie liberatura, której początków można by szukać nawet jeszcze przed pojawieniem się oratury. Wszystkie trzy mogą zatem współlegzystować⁸⁸. Mają też podobne cele, choć nieco inaczej nazwane – oratura to *omawianie* świata, literatura to jego *opisywanie*, liberatura zaś – jego *uksiążkowanie* (zob. ilustracja 3).

Ilustracja 3. Radosław Nowakowski, *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, fragment (s. 20) (źródło: zdjęcie własne autora)

Nowakowski stawia w końcu ważne skądinąd pytanie: „co dzieli się na oraturę, literaturę i liberaturę? (albo na co składają się oratura, literatura i liberatura?)”⁸⁹. Odpowiada na nie jednak wymijająco i pół żartem, pół serio, najpierw proponując: „zostawmy to na potem [...] albo lepiej zostawmy w ogóle”⁹⁰, potem zaś stwierdzając, że wspólna część tych trzech to *RATURA*. Trudno jednak traktować poważnie kogoś, kto wprowadzając nowy termin, mówi:

A co to jest RATURA? Ha! Żeby to ja wiedział [...] RATURA jest bardzo niezwykła. Wręcz niebywała. Zawiera się w oraturze, literaturze i liberaturze i jednocześnie zawiera w sobie oraturę, literaturę i liberaturę. To niemożliwe, ale tak właśnie jest i jest to kompletną bzdurą. Co ja mogę na to poradzić, że tak właśnie jest?⁹¹

Co więcej – taka postawa autora każe postrzegać *Traktat*... nie jako dzieło teoretyczne, lecz jako niepoważny żart, igraszkę, zabawę słowną. Szczególnie, gdy liberat pisze: „Ten traktat nie jest i nie ma być teorią liberatury. Nie wiem czym on jest i czym miał i ma być”⁹².

⁸⁸ Ten wątek rozważań autora pozwala spojrzeć na jego wywód w kontekście Bolterowskiej teorii remediacji i proponowanej w jej ramach logiki następowania mediów.

⁸⁹ R. Nowakowski, *Traktat*..., s. 10.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, s. 19.

⁹² *Ibidem*, s. 107.

Czy zatem warto w ogóle przywoływać tu tekst czy teksty⁹³ Nowakowskiego? Niezależnie od wszystkiego, co wyżej napisane, autor ten – wiążąc charakter sztuki słowa z medium, za którego pośrednictwem jest ono przekazywane – otwiera drogę ku nieco innemu niż Fajferowskie, lecz również dającemu się z wywodu „ojca liberatury” wyprowadzić, ujęciu literatury totalnej.

Idąc w kierunku mgliście wskazanym przez tezy Nowakowskiego, można próbować spojrzeć na liberaturę jako na nowy, bardziej współczesny, związany z innym medium rodzaj sztuki słowa. Lub przynajmniej: taki typ literatury, który w świecie współczesnych technologii medialnych może stać się bardziej popularny i zacząć wkraczać do głównego nurtu. Wymaga to przyjrzenia się również najnowszej, nowomiedialnej twórczości artystów sztuki słowa i porównania jej z literaturą totalną. Zadania tego podejmę się w jednym z kolejnych rozdziałów. A jakie – inspirowane Nowakowskim – hipotezy badawcze można postawić już teraz?

Wydaje się, że literatura nowomiedialna⁹⁴ jest przepelniona zabiegami o charakterze liberackim: kolorowa, dźwięcząca, przestrzennie i graficznie ukształtowana. Jednak często są to tylko zwodzące nas dodatki⁹⁵. A z Fajferowskiego wywodu wyłania się wizja liberatury jako twórczości zakorzenionej w medium, w jakim jest tworzona, wcielającej w życie McLuhanowskie hasło *środek przekazu jest przekazem*. Jeśli liberat sięga po różne kody i łączy je w obrębie jednego tekstu – a łatwość i naturalność takich kombinacji to jedno z zasadniczych *novum* przyniesionych przez media elektroniczne – czyni to tak, by dopiero na styku tych technik przekazu rodziły się znaczenia, by żadna z nich nie okazała się zbędna. A zatem: jeśli literat tworzy, używając nie tyle druku i kartki papieru, co właśnie nowych mediów, by jego teksty zasługiwały na miano liberackich, również musiałby świadomie wykorzystać właściwości środka przekazu, po który sięgnął. Stąd należałoby postawić też pytanie o możliwość zaistnienia e-liberatury (terminu już używanego do określania choćby *Końca świata według Emeryka*), co zamierzam w dalszej części książki uczynić.

⁹³ Poza *Traktatem...* Nowakowski jest również autorem różnych szkiców nt. liberatury, publikowanych zarówno w Internecie, jak i w czasopismach i książkach zbiorowych. Z ważniejszych warto przywołać kilkakrotnie już tu cytowany szkic *Dlaczego moje książki...* czy też już cytowany, oscylujący nie tylko wokół hipertekstu wywiad *Rashomon do potęgi entej...* oraz *O czytaniu oczu tańczeniu* („Ha!art!” 2003, nr 2(15), bez numeracji stron). Większość z nich można obecnie znaleźć na oficjalnej stronie Nowakowskiego i jego wydawnictwa (<http://www.liberatorium.com/teksty/teksty.html>).

⁹⁴ Używam tu możliwie szerokiego terminu na określenie literatury powstałej z wykorzystaniem nowych mediów. Zaproponowane przeze mnie pojęcie pokrywa się zasadniczo z określeniem *e-literatura* w rozumieniu Katherine N. Hayles (por. eadem, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008), jednak ten ostatni termin długo był w Polsce błędnie utożsamiany wyłącznie z literaturą hipertekstową. Dlatego też wolę go unikać w sytuacjach, kiedy nie ma możliwości dokładnego doprecyzowania pojęcia. Szerzej o sygnalizowanych tu kwestiach piszę w rozdziale poświęconym relacji liberatury i nowych mediów.

⁹⁵ Piotr Czernski słusznie pisał kiedyś o złudnych „nowych przestrzeniach” majaczących na horyzoncie pisarzem i krytykom zafascynowanym możliwościami Internetu; słusznie wyśmiewał „nowe światy” otwierane brzydkimi, w najprostszy sposób wstawionymi linkami czy animowanymi gifami (zob. Piotr Czernski, *Raport z przeciążonego serwera*, [w:] *Liternet.pl*, s. 63).

Ale można postawić problem inaczej: czy powyższe charakterystyki da się odnieść do tekstów, które najczęściej znajdujemy w Internecie – nie chciałybyśmy powiedzieć: „jedynej”, lecz jednak głównej, dostrzeganej przez polskich badaczy i czytelników, przestrzeni występowania literatury nowomiedialnej⁹⁶? Przede wszystkim, jako łączące w swym obrębie różne techniki, wydają się one bliskie *intermediom* Dicka Higginsa⁹⁷, co wyznacza jeszcze jedną przestrzeń odniesień dającą się wywieść z wywodu autora *Traktatu...*. Ale teksty te często określane bywają też jako „multimedialne”. A Dan Visel, pisząc o różnicy między intermediami a multimediami, słusznie podkreślał, że wyłącznie te pierwsze rodzą się z (ważnej – czego chyba nie muszą tłumaczyć – w refleksji liberackiej) kategorii *betweenness* (pomiędzyści)⁹⁸, drugie zaś są zwykłą „mieszanką”, tym co przywołany Higgins określał mianem *mixed media* (a ja – za Czerskim – scharakteryzowałam jako utwory pełne zwodzających dodatków).

Multimedia – twierdzi Visel – to coś, co pojawia się zawsze kiedy mówimy o tym, co komputery zmieniają w czytaniu. Pomysł jest prosty: bierzesz książkę, dodajesz obrazki, pliki muzyczne i filmiki. Dla mnie zawsze sugeruje to złożenie różnych mediów za pomocą gumki recepturki dookoła nich (programu komputerowego czy strony www); złożenie, które zwykle nie działa, ponieważ tworzące go elementy są od siebie zbyt odmienne⁹⁹.

Takie właśnie zestawienie zdaje się charakteryzować część twórczości, którą postrzegamy jako nowomiedialną. Nic w niej z liberatury – wiele z jej pozorów. A jednak z drugiej strony – sporo e-utworów wydaje się prawdziwie intermediálnymi. Stąd – z pewnością warto przywołany tu z inspiracji Nowakowskim temat poruszyć i owe podwójne intermedialno-nowomiedialne liberackie relacje zanalizować. Zwłaszcza, że kiedy Higgins w latach sześćdziesiątych wprowadzał pojęcie *intermediów*, a także kiedy krytycznie się mu przyglądał w roku 1981, podkreślał, że ich istotą jest to, że składających się nań technik nie da się oddzielić, że są ze sobą „pojęciowo stopione”, że dzieło rodzi się właśnie „pomiędzy” mediami, na ich styku. A wszystkie te stwierdzenia niewiele się różnią od tego, co po kilkudziesięciu latach głosi Fajfer¹⁰⁰.

⁹⁶ Do kwestii tego, że e-literatura funkcjonuje nie tylko w Sieci oraz „grzechów” polskiej refleksji w tym zakresie powracam w części poświęconej relacjom liberatury i literatury elektronicznej.

⁹⁷ Termin ten – jak zwracała uwagę również Bazarnik – bliski jest koncepcji liberatury; puste miejsca zostawione dla nowych rodzajów sztuki w eseju wizualnym Higginsa *Intermedia Chart* wydają się właśnie na nią czekać. O innych związkach teorii Higginsa z liberaturą pisałam również w dwóch tekstach: *Którędy do literatury nowomiedialnej?* („Fragile” 2008, nr 2, s. 13–18) oraz *Noua? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w nowych mediach*, [w:] *e-polonistyka*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2009, s. 41–52, temat ten rozwijam też w dalszej części książki.

⁹⁸ Do której będę jeszcze wracać w końcowej części książki.

⁹⁹ Dan Visel, *Multimedia vs intermedia*, tłumaczenie moje, www.futureofbook.org/blog/archives/2005/11/multimedia_vs_intermedia.html [dostęp 30.08.08]. O ile nie zaznaczam inaczej, wszystkie tłumaczenia z języków obcych podaję we własnym tłumaczeniu.

¹⁰⁰ Wracam do tych kwestii w kolejnych rozdziałach książki.

Oczywiście, niewielka, acz istotna, różnica tkwi w podejściu do literackości. Dla Higginsa w *intermedium* nie obowiązują żadna hierarchia, wszystkie wykorzystane techniki są równie ważne. Co więcej – żadna z nich nie jest nieodzowna, konstytutywna dla dzieła. Co za tym idzie – *intermedium* może nie mieć nic wspólnego z literaturą (w eseju z 1995 r. jako *intermedia* wymienia Higgins przecież teatr tańca – *DanceTheater* – czy graficzne notacje muzyczne – *Graphic Music Notations*¹⁰¹). Zaś liberatura zawsze będzie rodzajem twórczości literackiej.

Istota ciągłego Fajferowskiego zwracania uwagi na to, że liberatura jest literaturą tkwi właśnie w leżącym u jej podłoża zakorzenieniu w słowie. Wśród kodów czy mediów, jakie mogą ją współtworzyć, zawsze musi się pojawić ten jeden – słowo. Od „zwykłej” literatury odróżnia zaś liberaturę fakt, iż nie ma ono obowiązku być kodem czy medium jedynym. Eksploatowanie przestrzenności, materialności, wizualności czy audialności¹⁰² tegoż słowa aktywuje inne sposoby komunikacji i czyni z dzieła literackiego przekaz wielokodowy.

Gdzie zaś budowane są znaczenia? Podobnie jak w Higginsowskich *intermediach* – w owej przestrzeni pomiędzy mediami. Owa *pomiedzość* – ze względu na obowiązkowe występowanie słowa – ma nieco inny charakter i stąd istotne wydaje się rozróżnienie liberatury od *intermediów* (pojęcia te tylko częściowo będą się pokrywały). Umożliwi to formułowanie opisu liberatury w relacji do teorii Higginsa, nie zaś na jej podstawie¹⁰³.

Zatem, zasugerowane przez Nowakowskiego ujęcie liberatury odwołujące się do refleksji w duchu archeologii mediów jako próba spojrzenia na tego typu literaturę z perspektywy wykorzystania w niej medialności tekstu wydaje się dość kuszące. Być może Fajferowski termin okaże się pomocny w opisie nowych odmian sztuki słowa, w przypadku których konteksty wielokodowości czy intermedialności wydają się nieodzowne. Jednocześnie, równoległe stosowanie go do opisu tekstów tak odległych czasowo od tego, co nowomiedialne, jak choćby starożytna literatura wizualna, pozwala dostrzec w tej „nowej” sztuce słowa kontynuację starej tradycji w nowym medium. Tym samym, od Nowakowskiego do Levinsona i Onga okazuje się jednak wcale nie tak daleko.

I tak – choć w swoich rozważaniach odwoływać będę się głównie do tez Fajfera i Bazarnik, nie sposób było tu o Nowakowskim nie wspomnieć. Mimo że *Traktat...* nie jest pozycją wartą (czy wymagającą) głębokiej analizy, prezentowane tam tezy, choć w wielu miejscach wywodu wyrażone w irytująco banalny sposób, będą dla mnie inspiracją¹⁰⁴. Tym, co sprawia, że sam opis dzieła

¹⁰¹ Zob. *Esej wizualny Dicka Higginsa*, [w:] Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. Piotr Rypson, tłum. zbior., Gdańsk 2000, s. 2.

¹⁰² Nowe technologie pozwalają rozszerzyć zakres środków aktualizujących akustyczne aspekty języka pisanego.

¹⁰³ Trzeba też pamiętać o funkcjonującym w krytyce terminie *literatura intermedialna*, o którego różnym rozumieniu będę jeszcze wspominać.

¹⁰⁴ Ze podążenie ścieżkami badawczymi wyznaczanymi przez Nowakowskiego w sposób bardziej naukowo wyważony prowadzić może ku wartościowym konstatacjom dowodzi przywoływany już tu szkic Wojciecha Kalagi *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*. Autor przyjmuje w nim podobną jak liberat strategię opisu kreowania znaczeń w literaturze totalnej od poziomu litery do poziomu kodeksu.

liberackiego przezeń proponowany nie do końca mnie przekonuje jest fakt, iż choć Nowakowski traktuje liberaturę jako – jak sam po wielokroć mówi – „robienie książek”, koncentruje się przede wszystkim na wizualnych aspektach dzieła¹⁰⁵. Bo, choć analizuje różne poziomy samej książki, w istocie interesuje go przede wszystkim ich plastyczne i wizualne opracowanie¹⁰⁶. Stwierdza, że „fundamentalnego pytania: «czy można pisać okrągłymi literami o rzeczach i sprawach kanciastych» nikt nie potraktuje jako fundamentalnego”¹⁰⁷, nie apeluje jednak tym razem, by wątpliwość ta dotyczyła też kanciastej bądź nie formy tomu. I tak, kategoria książki, która z czasem zaczęła coraz silniej wybrzmiewać w wystąpieniach Fajfera (i Bazarnik), u *książkarza* Nowakowskiego – paradoksalnie – nie do końca ma szansę zaistnieć. A powinna – by nie upraszczać – być kluczowa.

1.4. (Uczona) matka, czyli liberatura według Katarzyny Bazarnik

Katarzyna Bazarnik, trzecia z osób współtworzących teorię liberatury w początkowej fazie kształtowania się tej koncepcji, najpełniej (co dość oczywiste) wpisuje się w naukowy dyskurs. Badaczka – w przeciwieństwie do Nowakowskiego – wnosi do refleksji o liberaturze trochę porządku, akademickiej rzetelności i niebanalnych kontekstów. To również dzięki związaniu przez nią kategorii liberatury z twórczością Joyce’a idea wywędrowała w świat¹⁰⁸. Nawet sam Fajfer po dziesięciu latach przyznaje, jak wiele jego teoria zawdzięcza nie nikomu innemu, lecz właśnie Bazarnik (dość dodać, że dyskusje małżonków obrosły w środowisku legenda). W przywoływanym już szkicu *Liberatura*

¹⁰⁵ Warto zaznaczyć, że wprowadzał też w swoim *Traktacie...* kategorie rymu *wizualnego* czy *rytmu graficznego*.

¹⁰⁶ Dość przywołać tu jeszcze jedną definicję zjawiska autorstwa tego artysty: „Literatura jest obszarem, na którym słowo toczy wojnę z obrazkiem. Liberatura jest obszarem, na którym słowo nie toczy wojny z obrazkiem” (Radosław Nowakowski, *Pojedynek słowa z obrazem*, <http://www.liberatorium.com/teksty/pojedynek.html> [dostęp 11.05.2010]). Tekst powstał przy okazji wystawy książek autora w Wojewódzkiej Bibliotece Pedagogicznej w Kielcach w 2004 r.

¹⁰⁷ R. Nowakowski, *Traktat...*, s. 45. Jako ciekawostkę przywołać można tu traktat ortograficzny Jakuba Parkoszowica z Żurawicy powstały w połowie XV w., który taką właśnie – uwzględniającą kanciastość głosek twardych i miękkość miękkich – ortografię proponował. Por. Zenon Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, wyd. 7 uzup., Warszawa 1999, s. 96–99.

¹⁰⁸ Dzięki wystąpieniom Bazarnik kategoria liberatury pojawiała się systematycznie na sympozjach joyceologicznych. Por. też K. Bazarnik, *Od Joyce’a do liberatury*, oraz eadem, *Globalne spojrzenie na „Finnegans Wake”*, [w:] *Wokół Jamesa Joyce’a: szkice monograficzne*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 1998, s. 143–155 (ten szkic, choć wydany przed 1999 r. wiele mówi o nienazwanej jeszcze liberackości dzieła Joyce’a). Relacji Joyce’a i literatury totalnej poświęcona jest też podoktoratowa książka badaczki *Joyce & liberature*. W kalendarium liberatury publikowanym w 30 numerze „Ha!artu” (2010) znaleźć można było informację, że wydawnictwo Litteraria Pragensia zapowiada jej wydanie na 2010 r. (*ibidem*, s. 29), w efekcie jednak publikacja ujrzała światło dzienne rok później. W serii *Liberatura* ma zaś ukazać się jej polski przekład.

– 496 słów podsumowania, zamykającym wybór pism teoretyka (zredagowany *nota bene* – przypominę – przez żonę Fajfera) wyznaje:

Wprawdzie sam termin wyszedł od wyżej podpisanego, to jednak niekwestionowaną współautorką koncepcji liberatury jest niżej niepodpisana współautorka *Oka-leczenia* Katarzyna Bazarnik. To w dużej mierze jej ostrożne intuicje i trzeźwe ustalenia pozwoliły wprowadzić liberaturę na grunt akademicki i skierować na głębsze, bardziej eksterytorialne wody, jej cierpliwości i wyobraźni zawdzięczam też angielski przekład moich esejów i wierszy [...] Sporo też wniosły prowadzone przez nią badania nad przestrzenną strukturą *Finnegans Wake* – strukturą, jak wiele znaków na niebie i księżde wskazuje, globalnie liberacką. „Każdy ma taki przypadek, na jaki zasłużył”, jak mawiał Tadeusz Kantor. Cóż, najwidoczniej czymś sobie musiałem zasłużyć na taką dobrą żonę¹⁰⁹.

Choć oboje piszą o tym samym, używając podobnych sformułowań, wywoły tych liberatów mają, moim zdaniem, nieco inny charakter. Wydaje się, że Bazarnik wydobywa z koncepcji Fajfera to, co w niej najważniejsze, rezygnując (choć częściowo) z nieco buńczucznego, charakterystycznego dla artystycznych manifestów, charakteru. Dla (często irytującego akademickiego odbiorcę) Fajferowskiego twierdzenia o nierozzerwalnym związku formy i treści, współtworzeniu przez nie znaczenia – ona znajduje zgrabniejszą formułę, stwierdzając, że „treść jest [...] nierozłącznie związana z fizyczną formą książki, a przekaz werbalny i niewerbalny uzupełniają się tworząc organiczną całość”¹¹⁰. Inne przykłady? On mówi o książce „rozumianej już nie jako zewnętrzny wobec dzieła, obojętny futerał na słowa, lecz tegoż dzieła integralny składnik”¹¹¹, podczas gdy ona pisze:

Książka nie jest, jak nazwał ją Milton „przezroczystą fiolką” czy, jak nalegał Ingarden, istotną podstawą materiałową, lecz integralną częścią dzieła literackiego, widzialnym i namacalnym tekstem zajmującym konkretną ograniczoną fizycznie przestrzeń¹¹².

W istocie Bazarnik lokuje teorię Fajfera wśród innych, podobne tezy przyznających koncepcji i podejmuje próbę krytycznego odczytania dotychczasowej refleksji o przestrzeni książki. Choć i jej zdarza się popełniać grzech niedostrzegania, że o poruszanych przez liberatów kwestiach mówiono już nie raz, także w gronie teoretyków literatury, któremu Fajfer i Bazarnik zarzucają całkowite ignorowanie innych niż werbalny aspekt tekstu¹¹³.

¹⁰⁹ Z. Fajfer, *Liberatura 496 słów podsumowania*, [w:] *LCLT*, s. 148.

¹¹⁰ Katarzyna Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, [w:] *Druka rewolucja książki*, red. Violetta Trella, Gdynia 2008, s. 22.

¹¹¹ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] *Ikoniczność znaku...*, s. 162.

¹¹² Katarzyna Bazarnik, *Liberature: a New Literary Genre?*, [w:] *Insistent Image*, ed. Elżbieta Tabakowska, Christina Ljungberg, Olga Fisher, Amsterdam 2007, s. 192.

¹¹³ W dalszej części pracy będę przywoływać akcentujące te aspekty dzieła i domagające się ich interpretacji wypowiedzi m.in. Stefani Skwarczyńskiej, Stanisława Balbusa czy Grzegorza Gazdy. Por. m.in. Stefania Skwarczyńska, *O paru zagadnieniach poetyki nie podjętych przez badania języka poezji (literatury)*, [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, Kraków 1977, s. 11–21; Stanisław Balbus, *Graficzny inwariant tekstu literackiego*, [w:] *O języku literatury*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, Katowice 1981, s. 230–256; Grzegorz Gazda,

W swoich pierwszych artykułach¹¹⁴, omawiając tezy męża i opisując jako liberatów Mallarmégo, Johnsona i Nowakowskiego, badaczka przywołuje sformułowaną na łamach *Le livre comme objet* oraz *Sur la page* Butorowską koncepcję książki jako przykład analogicznego do Fajferowskiego traktowania materialności tekstu. W późniejszych szkicach i rozprawach głównymi (ale nie jedynymi) kontekstami będą prace powstałe na gruncie anglosaskim, z których najważniejsza (omawiana przez badaczkę w kilku publikowanych w Polsce i zagranicą artykułach¹¹⁵) wydaje się nietłumaczona na język polski *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel* Carla Darryla Malmgrena¹¹⁶.

Zdaniem tego amerykańskiego badacza przestrzeń jest kluczowa dla dzieła w trzech znaczeniach. Po pierwsze tekst zajmuje materialną, rzeczywistą przestrzeń, książka jako nośnik tekstu jest przedmiotem przestrzennym (badacz odwołuje się do Butora oraz Genette'a). Po drugie, z tekstu wyłania się przestrzeń świata fikcyjnego, którą odbiorca konkretyzuje i aktualizuje w procesie dekodowania znaczeń. Po trzecie zaś, dzieło rodzi też *przestrzeń interpretacji*¹¹⁷.

Z tej uwzględniającej trzy centra (autora/narratora¹¹⁸, odbiorcę i książkę-obiekt) teorii, dla Bazarnik największą inspiracją stał się fragment dotyczący przestrzeni fikcji literackiej (*Fictional Space*). Malmgren dzieli ją¹¹⁹ na *przestrzeń w narracji* (*Narrative Space*), z której wyłania się świat przedstawiony¹²⁰, oraz *przestrzeń narracji* (*Narrational Space*) powstającą – jak twierdzi – w konsekwencji wprowadzenia do utworu tej ostatniej. Składają się na nią zaś: *przestrzeń dyskursu* (*Discursive Space*)¹²¹ oraz – kluczowa dla Bazarnik – *przestrzeń ikoniczna* (*Iconic Space*), rodząca się z konieczności zapisania narracji na jakimś nośniku. Amerykański badacz podkreśla, że wprowadza ten ostatni termin, by opisać rodzaj prozy narracyjnej, w której mamy do czynienia z „namacalną korespondencją między tym, co oznacza a oznaczaną rzeczywistością,

Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego, [w:] *Literatura i metodologia*, red. Jan Trzynałowski, Wrocław 1970, s. 213–227.

¹¹⁴ Katarzyna Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003, nr 2 oraz eadem, „Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą, [w:] *Od Joyce'a do liberatury*, s. 171–194.

¹¹⁵ *Liberatura: ikonizacja oka-leczenia literatury*, [w:] *TEKST-TURA*, red. Małgorzata Dawidek Gryglicka, Kraków 2005, s. 23–40 oraz *Liberature: a New Literary Genre?*, [w:] *Insistent Image*, s. 191–206.

¹¹⁶ Carl D. Malmgren, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg, 1985. Omówienie teorii przestrzeni dzieła literackiego znajduje się w części pierwszej książki (s. 13–60).

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 25–26.

¹¹⁸ Bazarnik mówi częściej o narratorze, Malmgren najczęściej pisze: *author*.

¹¹⁹ W odniesieniu do tego, co w niej tekstowe – Amerykanin wyróżnia bowiem jeszcze paraprzestrzeń dopełniającą przestrzeń tekstu.

¹²⁰ Malmgren mówi wprost, że jest to przestrzeń generowana przez wydarzenia przedstawione w narracji.

¹²¹ W jej definiowaniu Malmgren podkreśla, iż każda narracja jest aktem wypowiedzi.

literaturę, w której uwagę czytelnika przyciąga materialność [...] dyskursu”¹²². Zaproponowana kategoria obejmuje, jak podsumowuje Bazarnik, „graficzne i materialne cechy dzieła literackiego”¹²³. Polska badaczka podkreśla, że:

Przestrzeń ikonizująca generowana jest poprzez takie użycie nośnika znaku w fikcji literackiej, że oznaczające przypomina lub staje się częścią oznaczanego, w takim sensie jak Beckett wyraził się o *Finnegans Wake*: „[p]isarstwo Joyce’a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś”. Inaczej mówiąc, materialność znaczącego staje się częścią świata przedstawionego poprzez wejście z nim w ikonizującą relację¹²⁴.

Bazarnik nie tylko używa w swoich analizach zaproponowanych przez Malmgrena czterech typów przestrzeni ikonizującej korespondujących z tyłomaż aspektami materialnymi tekstu¹²⁵, lecz uzupełnia wywód badacza o kategorię liberatury, traktując ją jako perspektywę teoretyczną dla opisywania omawianego rodzaju przestrzeni literackiej. Malmgren, „roboczo” – jak mówi polska badaczka¹²⁶ – wprowadzał w tym miejscu kategorię *typologii tekstów ikonizujących*¹²⁷.

Bazarnik, czyniąc punktem wyjścia artykuły Fajfera oraz przywołaną Malmgrenowską koncepcję przestrzeni dzieła literackiego, buduje teorię liberatury mocno zakorzenioną w anglosaskiej krytyce. W tej zaś, warto pamiętać, nie brakowało nigdy analiz eksponujących przestrzenność tekstu literackiego¹²⁸, kategorii, która stanie się kluczowa w wywodzie badaczki. To jej zresztą poświęca Bazarnik swoją rozprawę doktorską (*Some Aspects of Spatiality of the Literary Work as exemplified by James Joyce’s “Giacomo Joyce”, “Ulysses” and “Finnegans Wake” [with a reference to L. Sterne, S. Mallarmé, B. S. Johnson, and R. Federman]*). Warto też pamiętać, że kategoria ta kluczowa jest – zgodnie z postulatami Fajfera – dla literatury totalnej. Tym zaś, co spaja przestrzenność tekstu z jego liberackością (której omówieniu poświęca Bazarnik niemalą część swojej dysertacji) jest ikonizacja rozumiana w duchu Malmgrena.

Sądę, że potrzebne jest tu jednak jedno dopowiedzenie. Ikonizacja nie jest kategorią prostą czy jednoznaczną: dość przypomnieć, że choć najczęściej słysząc to pojęcie, odnosimy się do ikonizacji obrazowej, mówić możemy

¹²² C. D. Malmgren, *Fictional Space...*, s. 45. Zdaniem badacza to dopiero powieść wiąże tekst z medium (a zatem coraz pełniej wylaniający się z tekstów Bazarnik postulat, by kategorię liberatury odnosić raczej wyłącznie do dzieł epickich, również wydaje się inspirowany tezami amerykańskiego badacza).

¹²³ K. Bazarnik, *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie...*, s. 32.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Przestrzeń ikonizująca kompozycyjna, paginalna, leksykalna i alfabetyczna. W artykule *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie...* Bazarnik analizuje w ten sposób *Oka-leczenie*, którego jest współautorką, w doktoracie poszerza spektrum interpretowanych tekstów.

¹²⁶ K. Bazarnik, *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie...*, s. 32.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ W zakończeniu swojego doktoratu Bazarnik przytacza też definicję interpunkcji zaczerpniętą z *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, w której wyraźnie podkreśla się znaczenie dosłownej przestrzeni kreowanej poprzez słowa i zbudowane z nich w obrębie tekstu większe całości.

przecież i o ikonizacji diagramatycznej¹²⁹. Bazarnik „pożycza” sobie ten – na pierwszy rzut oka – wygodny do mówienia o literaturze totalnej termin, nie wyjaśnia jednak, jak go rozumie, w jakim zakresie będzie się nim posługiwać. Tym samym, odbiorca jej wywodu, szczególnie ten, który zetknął się z kilkoma najbardziej popularnymi dziełami liberackimi i ma w pamięci ich nie-klasyczny wygląd, spodziewa się raczej, że mowa tu o ikonizacji obrazowej. Warto jednak, jak sądzę, postawić pytanie, czy jest to postawa uzasadniona.

Materialność oraz – jak można interpretować tezy Malmgrena – eksplorowanie medium sztuki słowa i wizualność *explicite* wynikająca z ikonizacji to nie to samo. Warto też pamiętać, że Malmgren mówi także o ikonizacji kompozycyjnej, która od razu powinna nasuwać kontekst ikonizacji diagramatycznej. Ponadto, w swoim doktoracie jako przykład ikonizacji przestrzeni leksykalnej Bazarnik podaje powieści lipograficzne. Czy konsekwentne unikanie określonej litery jest zabiegiem wizualnym? Inaczej – czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z (prosto rozumianą) ikonizacją? Higgins, wyrzucający poza marginesy poezji wizualnej akrostychy i formy do nich podobne, raczej by się z takim ujęciem nie zgodził¹³⁰.

Wyróżnione przez Malmgrena poszczególne elementy przestrzeni ikonizacji (to, co związane z poziomem kompozycji, strony, leksyki czy alfabetu) raczej uciekają od bycia transparentnymi, mogą wyraźnie zwracać na siebie uwagę, podkreślając, jak zrobiony jest tekst, a przede wszystkim samo to, że jest z nich (czy z konkretnego kodu) właśnie „zrobiony”. Odnoszą się zatem nie tyle do wizualności, plastyczności tekstu, co do jego struktury. Ich wyodrębnienie na poziomie teoretycznym ma, moim zdaniem, podkreślić, jaką warstwę medium autor w danym momencie eksploruje. Stąd, odnosząc się do tez Malmgrena, a także do bazujących na nich sformułowań Bazarnik, warto mieć na uwadze, że znacznie ważniejsza jest tu kategoria ikonizacji diagramatycznej¹³¹. Innymi słowy, warto pamiętać, że Malmgren – a za nim Bazarnik – mówi o „namacalności” i „materialności” dyskursu, nie zaś wyłącznie o jego wizualności.

Konstatacja ta o tyle jest dla mnie ważna, iż staje się istotnym argumentem na rzecz tego, by nie traktować literatury wizualnej jako jedyne słusznego punktu odniesienia dla badań literatury. Warto tu też dodać, że z czasem o ikonizacji literatury totalnej zaczął mówić i Fajfer i – co ważniejsze – również dla niego to diagramatyczna jej odmiana bliższa jest liberackiemu ideałowi:

¹²⁹ Zob. np. Seweryna Wysłouch, *Znak ikonizacji w koncepcji Umberta Eco – nowatorstwo i niekonsekwencje*, [w:] eadem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 37–52 oraz Olga Fischer, *Dowody na ikonizację w języku*, tłum. Małgorzata Majewska, [w:] *Ikonizacja znaku...*, s. 15–45.

¹³⁰ Zob. Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to Unknown Literature*, New York 1987 (szczególnie rozdział *Analogues of Pattern Poems*, s. 171–196).

¹³¹ Zatem, być może, zapożyczona przez Bazarnik kategoria ikonizacji, z której rodzą się takie określenia jak *literatura – ikonizacja oka-leczenie literatury*, jest nieco myląca. A przynajmniej domaga się wyjaśnień dotyczących tego, o jakim rodzaju ikonizacji tu mowa; w świetle niektórych teorii tezy Bazarnik da się bowiem być może podtrzymać.

Zależało mi na ikoniczności doskonałej: aby to, co w zwykłym ludzkim doświadczeniu niewidzialne, pozostawało niewidzialne także dla czytelnika – tłumaczył we *W stronę liberatury*, odnosząc się do konstrukcji *Oka-leczenia*. – Czułem, że tylko wtedy będzie to prawdziwe¹³².

Do kwestii tych przyjdzie mi jeszcze powrócić, wcześniej – dla porządku – wypada jednak dokończyć rekapitulację też doktoratu Bazarnik. Wydaje się to o tyle istotne, iż właśnie ta badaczka wskazuje (częściowo przynajmniej) spektrum ciekawych teoretycznych odniesień dla refleksji o liberackości. Komentując dotychczasowe badania nad przestrzennością literatury, polska teoretyczka za kluczowe dla swoich rozważań uznaje tezy Josepha Franka, Josepha Kestnera, Sharon Spencer, rosyjskich formalistów oraz strukturalistów¹³³. Bazarnik nie zapomina jednak też o umieszczeniu własnej koncepcji w kontekście wywodów Jacquesa Derridy, W. J. Thomasa Mitchella, Donalda Francisa McKenziego czy Raymonda Federmana.

Przywołując sformułowaną w *O gramatologii* koncepcję książki jako zasłaniającej „prawdziwy tekst”, Bazarnik dyskutuje z jej autorem, argumentując, iż „wydaje się, że Derrida (przynajmniej w «O gramatologii») nie może uwolnić się od logocentryzmu, który z taką pasją dekonstruował”¹³⁴. Dla teoretyczki liberatury książka nie jest, oczywiście, tym, co czyni słowo martwym i zabija sens, lecz czymś, co również służy budowaniu znaczeń tekstu. Tezy francuskiego badacza zestawia Bazarnik z wywodem Mitchella sformulowanym na łamach *Picture Theory* oraz *Spatial Form in Literature*, przypominając, że jego zdaniem pismo sprawia, iż język staje się dosłownie wizualny¹³⁵. Zdaniem Bazarnik, w świetle tych rozważań wydaje się oczywiste, że forma przestrzenna w najbardziej dosłownym jej rozumieniu (fizycznie istniejącego, materialnego tekstu) staje się wyznacznikiem literatury. Może być też poddawana różnego rodzaju modyfikacjom¹³⁶. W pierwszej części doktoratu – jeszcze zanim wprowadzi w swój wywód kategorię liberatury i poświęci jej cały podrozdział – badaczka podkreśla:

Mimo iż jest prawdą, że w angielskim, a także w innych językach posługujących się piśmem alfabetycznym, materialność tekstu jest zwykle *m a r g i n a l i z o w a n a*, nie znaczy to, że nie może ona być znaczącym aspektem dzieła literackiego¹³⁷.

¹³² Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 97.

¹³³ Część z tych badaczy przywołuje w swoich rozważaniach również Malmgren.

¹³⁴ Katarzyna Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality of the Literary Work as Exemplified by James Joyce's "Giacomo Joyce", "Ulysses" and "Finnegans Wake" (with a reference to L. Sterne, S. Mallarmé, B. S. Johnson, and R. Federman)* [rozprawa doktorska ukończona na UJ w 2006 r.], s. 55.

¹³⁵ Trzeba też pamiętać – jak podkreśla badaczka za teoretykiem – że u początków historii zapisu słowa tkwią piktogramy oparte na ikonicznej relacji między znaczącym a znaczonym (K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*, s. 56). Warto tu zwrócić uwagę na zbieżność z poglądami Nowakowskiego.

¹³⁶ Badaczka podkreśla też, iż tak pojmowana forma – która wydaje się kluczowa dla jej rozważań – jest tylko jedną z czterech wyróżnionych przez Mitchella.

¹³⁷ K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*, s. 57, podkreślenie moje. Dalej zaś (bardzo pozbieżnie) analizuje w tym kontekście przypadek poezji konkretnej oraz książki artystycznej, które ze względu na sposób traktowania znaków tekstu wydają się liberackie. Problem ten powraca też w zakończeniu pierwszej części pracy Bazarnik, zob. szczególnie s. 71–77.

Kolejnym kontekstem przywołanym przez badaczkę jest rozprawa *Bibliography and Sociology of Text* McKenziego. Kluczową sprawą w rozważaniach tego badacza jest dla Bazarnik kwestia fałszowania przekazu tekstu poprzez jego złą edycję. Choć przytoczony przez badaczkę za McKenziem przykład¹³⁸ mówi raczej o problemach czysto edycyjnych (takich jak: podział wersów, pisownia małą i wielką literą, literówki) i w gruncie rzeczy mało związanych z tym, co liberackie, formułuje ona tezę jakoby:

Przykład podany przez McKenziego dowodził, że nie tylko fizyczna forma książki i rozmaite elementy graficzne mogą coś znaczyć, lecz także, że również autor może wybrać wpisanie swoich intencji w fizyczny kształt dzieła¹³⁹.

O ile w samym doktoracie passus ten wydaje się mało przekonujący, artykuł *Popsuta przestrzeń*¹⁴⁰ przynosi przykłady, które powalają zrozumieć, iż błędy edycyjne mogą wiązać się z rzeczywistym niezrozumieniem przez wydawców znaczenia zamierzonego przez autora wizualnego, przestrzennego czy materialnego ukształtowania tekstu i, tym samym, być opisywane z liberackiej perspektywy. W tekście tym Bazarnik sprawnie pokazuje, jak – w wyniku ingerencji wydawców – wypaczone zostały sensy utworów Wawrzyńca Sterna, Bryana Stanleya Johnsona czy Williama Blake’a. Przywołane wydania zaś nazywa „książkami popsutymi przez zniekształcenie ich fizycznej przestrzeni”¹⁴¹.

Ostatni z badaczy, jakich Bazarnik przywołuje w kontekście rozważań o przestrzeni książki i wadze komponowania tejże jako przemyślanej przez autora całości, to Federman. Zastanawiające, iż z rozważań tego autora dla żony Fajfera istotna staje się refleksja o konieczności dzielenia się autorstwem z edytorami tekstu (którą badaczka dobrze zresztą ilustruje omówieniem wydania jednej z jego powieści), nie zaś tezy dotyczące kształtu i budowy książki czy przestrzeni tomu, tak bliskie przecież jej wywodom. W szkicu, który Bazarnik przywołuje, Federman pisał wszakże o konieczności zmiany formy książki, wprowadzeniu nowej – paginalnej, a nie gramatycznej – składni, podkreślał, że należy porzucić neutralność i przezroczystość książki samej w sobie.

Jeśli mamy uczynić z powieści formę sztuki – zaznaczał – to musimy wynieść słowo drukowane do rangi środka przekazu, tak aby miejsce i sposób umieszczenia słów na zadrukowanej stronie miały związek z tym, co powieść mówi¹⁴².

¹³⁸ Tekst Congreve’a w dwóch różnych edycjach.

¹³⁹ K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*, s. 60.

¹⁴⁰ Katarzyna Bazarnik, *Popsuta przestrzeń. O odpowiedzialności wydawcy*, „Autoportret” 2006, nr 4, s. 4–7.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁴² Raymond Federman, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. Jarosław Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska*, oprac. Zbigniew Lewicki, Warszawa 1983, s. 427, podkreślenie moje.

Dziwne, iż do tego akurat fragmentu Bazarnik bardzo długo się nie odnosiła¹⁴³.

Samej liberaturze poświęca badaczka dwa fragmenty swojej rozprawy – podrozdział części pierwszej (omawiającej rozmaite koncepcje przestrzenności literatury), zatytułowany *Przestrzeń książki: „liberatura”* oraz część zamykającą całą dysertację: *Konkluzja: Nowe przestrzenie. W stronę liberatury*. Pierwszy z tych fragmentów przynosi z jednej strony rekapitulację poglądów Fajfera jako twórcy terminu „liberatura” (przy czym trzeba zaznaczyć, że Bazarnik koncentruje się głównie na roli książki¹⁴⁴), z drugiej – tłumaczy, czemu wprowadzenie tego nowego pojęcia wydaje się nie tylko pomocne, ale i potrzebne. Badaczka, zwracając uwagę na różnorodność tekstów literackich, które można określić jako liberackie, słusznie zauważa, iż liberatura wydaje się terminem, który zdołałby objąć je wszystkie, podkreślając jednocześnie zarówno ich odmienność, jak i wzajemne podobieństwa. Przywołując raz jeszcze typologię przestrzeni literackiej zaproponowaną przez Malmgrena, uzupełnioną już o kategorię liberatury, Bazarnik stwierdza:

Jak dotąd żadne narzędzie krytyki literackiej, z wyjątkiem Malmgrenowskiego pomysłu przestrzeni ikonicznej, nie było zdolne stawić czoła szczególnemu piarstwu Blake’a czy Johnsona. To znaczące, że byli oni zawsze odsuwani na marginesy literatury¹⁴⁵.

Wcześniej zaś zwraca uwagę, że wyodrębnienie i nazwanie takiej grupy tekstów może w znacznym stopniu ułatwić badanie i opisywanie utworów wyżej wymienionych autorów, a także dzieł Mallarmégo czy Sterna, które określa jako „«wysoko werbalne» książki artystyczne”¹⁴⁶. Do przykładów wymienionych przez Bazarnik można by dodać jeszcze wiele innych. Podobnie jak można by dyskutować z tym, czy rzeczywiście teoria Malmgrena jest jedyną, w świetle której da się analizować przywołane teksty. W jednym jednak ma badaczka z pewnością rację – choć dzieła tego rodzaju powstawały w rozmaitych epokach i kulturach, choć znajdują się wśród nich utwory poetyckie i prozatorskie, istnieje coś, co je łączy i wyodrębnia jako spójną grupę w obszarze sztuki słowa.

Bazarnik proponuje, by wyróżnić je jako odrębny rodzaj literacki (argumentując m.in. tym, że większości tych tekstów trudno przypisać jednoznaczny status genologiczny¹⁴⁷). Tym samym, dochodzimy do zapowiadanego już powrotu kwestii genologicznego umiejscowienia liberatury. Warto zwrócić uwagę, iż anglosaskie rozumienie genologicznych podziałów, na którym fun-

¹⁴³ Dopiero w 2008 r. (w szkicu *Liberatura, czyli literatura w formie książki*) wspomina o tym, że „postulował podniesienie graficznego aspektu słowa do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego, na równi z figurami retorycznymi i tropami” (K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura...*, s. 23).

¹⁴⁴ K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*, s. 69.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 75.

¹⁴⁶ *Ibidem*. Por. też dalszą część tej książki (rozdział poświęcony związkowi liberatury i książki artystycznej).

¹⁴⁷ Z czym też nie w pełni można się zgodzić.

duje Bazarnik swoją tezę, ma nieco inny charakter niż tradycyjna polska genologia z jej wielostopniowym podziałem, choć rodzimej refleksji na pewno nie da się zamknąć w ramach, jakie wyznaczał jej Fajfer. Warto też pamiętać, że już od dawna poruszane były u nas kwestie, które Bazarnik wprowadzała w swoich tekstach niczym wielkie przełomy teoretyczne (jak zastosowanie w genologii kategorii prototypu)¹⁴⁸.

O ile opatrzone odniesieniami do *Słownika terminów literackich* Fajferowskie żądanie uznania liberatury za czwarty rodzaj literacki daje się łatwo obalić, o tyle postulat okrzyknięcia jej nowym literackim *genre* – najobszerniej wyjaśniony przez Bazarnik w szkicu *Liberature: a New Literary Genre?*¹⁴⁹ – wydaje się nieco mniej kontrowersyjny (choć – w moim odczuciu – nadal mało przekonujący). Współautorka *Oka-leczenia* używa jednak w swojej argumentacji przywołanego określenia genologicznego wymiennie z *type* o bardziej neutralnym, nienacechowanym teoretycznie charakterze. Fakt ten zdaje się potwierdzać, iż to, co przesądza o odrębności liberackich dzieł, to nie ich genologiczna specyfika. Upór dwójki polskich praktyków i teoretyków liberatury przy konieczności dopisania jej do podziałów, które mają współcześnie charakter już raczej wyłącznie systematyzujący, zdaje się przesłaniać sedno zagadnienia. Bazarnik, podsumowując swoje rozważania, zauważa:

Zdefiniowanie *genre* takiego jak „liberatura” mogłoby implikować dochodzenie statusu i natury literatury a także, być może, ponowne przyjrzenie się jej medium. Jeśli „liberatura” nie przynależy do sztuk pięknych, lecz, istotnie, tworzy oddzielny literacki *genre*, może to służyć przeniesieniu bliżej centrum grupy marginalizowanych, ekscentrycznych dzieł, przywróceniu ich literaturze i – w końcu – skłonieniu nas do ponownego ich przeczytania z nowej, świeżej perspektywy¹⁵⁰.

Spostrzeżenie Bazarnik – pominąwszy genologiczne wtręty, które sprawnie można zastąpić postulatem traktowania liberatury jako rodzaju działania o charakterze prymarnie literackim – wydaje się słuszne. Co ważne, odpowiada też na zasadnicze, a nie zawsze stawiane pytanie: po co nam ta cała liberatura?

Jednak tezy o traktowaniu literatury totalnej jako oddzielnego *genre* Bazarnik rozwijała, podtrzymywała w swoich wystąpieniach i w kularowych dyskusjach. Ostatnią jej propozycją jest zaś spojrzenie na liberaturę z punktu widzenia genologii inspirowanej kognitywizmem¹⁵¹. W podsumowującym

¹⁴⁸ Por. np.: B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem*; Romuald Cudak, *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. Czesław Dutka, Zielona Góra 2000, s. 25–38; Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995 (zwłaszcza s. 69).

¹⁴⁹ K. Bazarnik, *Liberature: a New Literary Genre?*

¹⁵⁰ K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*, s. 76.

¹⁵¹ Dla porządku należałoby tu przywołać również szkic *Chronotope in liberature*, [w:] *James Joyce and After: Writer and Time*, ed. Katarzyna Bazarnik, Bożena Kucała, Newcastle 2010, s. 117–132, w którym autorka próbuje uprawomocnić tezę o genologicznej odrębności liberatury, odnosząc się do koncepcji Bachtinowskiej.

pierwszą dekadę literatury totalnej szkicu *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*¹⁵², zamykającym opublikowany z tej okazji wybór szkiców Fajfera, badaczka daje wyraz przekonaniu, że jest to najwłaściwsze ujęcie.

A w konsekwencji przyjętej perspektywy artykuł ten przynosi również katalog wyznaczników liberatury. Jako najaktualniejsza pozycja dotycząca zagadnienia wymaga tu przywołania, jako propozycja – jak sądzę – nieco kontrowersyjna i nie w pełni spójna: uważnego zanalizowania. Punktem wyjścia do sformułowania najważniejszych tez jest w nim przyznanie, że liberatura daje się rozumieć dwojako: albo jako związany z określonym czasem i miejscem nurt literacki stanowiący reakcję na aktualną sytuację literatury w medialnym świecie (dygitalizację) albo jako etap ewolucji form literackich, efekt poszukiwań artystycznych. To drugie rozumienie prowadzi – zdaniem Bazarnik – ku postrzeganiu literatury totalnej jako nowego gatunku literackiego.

Po pierwsze, jak już sygnalizowałam, badaczka porzuca tu jednak wyrażane wcześniej sądy o tym, że najzgrabniej liberaturę jako byt genologiczny charakteryzuje formuła *genre*. Uznaje, że użyteczniejsza (jak pisze: „stosowniejsza”¹⁵³) byłaby tu kategoria prototypu wprowadzona do badań filologicznych przez kognitywistów. Bazarnik przywołuje przykład zastosowania jej do rozumienia gatunku literackiego przez Dirka De Geesta i Hendrika Van Gorpa w 1999 r.¹⁵⁴ Opierając się na ich propozycji, badaczka uznaje *Oka-leczenie* za prototyp liberatury, wypunktowuje też cechy, które zbliżają dzieło do tak określonego centrum. Jak już wspomniałam wcześniej – w momencie powstawania tego szkicu propozycja takiego spojrzenia była już w Polsce znana i – czego nie dodałam – nie tylko zapoznana, lecz i skrytykowana¹⁵⁵. Postawione w stosunku do niej zarzuty są, moim zdaniem, słuszne i sprawdzają się w pełni także w odniesieniu do próby ujęcia liberatury z takiej perspektywy.

Odnosząca się krytycznie do ujmowania gatunku jako prototypu Wysłouch przekonująco argumentuje, że taka perspektywa prowadzi do uproszczeń i – co ważniejsze – nie odnosi się do żadnej obiektywnej rzeczywistości, ujmuje jedynie „prywatną świadomość gatunkową”, jak twierdzi badaczka, „nie porządkuje i nie systematyzuje zjawisk”¹⁵⁶. Tym samym – jako ujęcie subiektywne – nie pozwoli obiektywnie wskazać dzieł literackich, obrazując jedynie indywidualny stosunek do tej kwestii poszczególnych jednostek interpretujących, unaoczniając, jak trafnie podsumowuje Wysłouch, „elastyczność i «rozciągłość» gatunku”¹⁵⁷.

I Bazarnik zwraca uwagę na ten aspekt proponowanej perspektywy badawczej, podkreślając, że i w ujęciu inspirujących ją badaczy to, jak definiujemy obiekt naszej refleksji

¹⁵² Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] LCLT, s. 151–163.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 157.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 157–158.

¹⁵⁵ S. Wysłouch, *Nowa genologia...*, s. 100. Porównaj też bibliografia podana w przypisie 148.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Nie jest zakorzenione w obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz w dużym stopniu uzależnione od subiektywnej wiedzy podmiotu definiującego dany przedmiot, jak również od dominującego w danym momencie dyskursu, a nawet czynników instytucjonalnych¹⁵⁸.

Co ważne, jak sama zauważa – decydujące o przynależności do liberatury stają się tym samym też orzekające o takim statusie dzieła instytucje: Czytelnia Liberatury czy „Ha!art” (konkretnie: seria wydawnicza *Liberatura*). Tu jednak subiektywność tych wyborów rysuje się jako podwójnie wręcz problematyczna. Redaktorzy serii *Liberatura* (Fajfer i Bazarnik), kierujący Czytelnią Liberatury (Fajfer i Bazarnik) oraz czytelnicy poddani działaniom tychże (zatem: Fajfera i Bazarnik) oceniają, czy dzieło jest wystarczająco bliskie „ideałowi” (prototypowi, modelowemu egzemplarzowi), jakim jest *Oka-leczenie* (Fajfera i Bazarnik)... Czyżby zatem artyści stworzyli sobie teorię zdolną opisać ich dzieło i próbowali teraz przekonać do niej wszystkich?¹⁵⁹ Choć można by, istotnie, stawiać takie zarzuty (dodając, że liberatura to pewnie po prostu kolejny „ciekawy produkt” wypromowany przez „Ha!art”), daleka jestem od takich stwierdzeń. Dostrzegając przesłanki ku tak krytycznym ocenom, negatywnie ustosunkowuję się jednak nie do całej idei liberatury, lecz do jej konkretnych ujęć. Do takich z pewnością należy ostatnie z zaproponowanych przez Bazarnik. Sam koncept liberatury – jak będę przekonywać w całej tej książce – wydaje mi się słuszny i (co może ważniejsze) użyteczny i wygodny. Niemniej, odrzeć go trzeba z zadęcia i (zgubnej) ideologii.

Jakie są kolejne wnioski badaczki? Zwróciwszy uwagę na brak możliwości obiektywnej oceny liberackości, Bazarnik uznaje, że zasadniczą zaletą perspektywy kognitywistycznej jest możliwość gradacji owej definiującej literaturę totalną cechy. Niemniej, trzeba by zapytać, czy konieczne jest aż odwoływanie się do teorii zbiorów rozmytych, szukanie centrum i peryferii, by móc – zamiast wskazywać „to jest liberatura” – mówić: „to jest liberackie”? Sądzę, że nie. Co więcej, uważam, że właśnie liberackość (a nie liberatura) powinna być przez teoretyków i czytelników wskazywana. Jednak wcale nie łączę jej ani z genologią, ani z teorią prototypów. Traktuję ją jako silniej lub słabiej ujawniającą się cechę pewnej grupy utworów literackich, a do jej pełniejszego zdefiniowania wróćę w dalszej części tego rozdziału.

A jak rozumie ową liberackość Bazarnik? Z omawianego tu szkicu wynika, że byłoby nią spełnianie „cech gatunkowych liberatury”¹⁶⁰, których Bazarnik wymienia osiem: (1) użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, (2) przestrzenną organizację tekstu, (3) ikoniczność (obrazowa i diagramatyczna), (4) autorefleksyjność czy metatekstualność, (5) hybrydyczność czy polimedialność, (6) interaktywność i ergodyczność, (7) materialność, (8) specyfikę

¹⁵⁸ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków...*, s. 158.

¹⁵⁹ Okrutnie można by dodać: publikując za pieniądze Ministerstwa „kanoniczne” pozycje, których nie można kupić – *casus* zbioru tekstów Fajfera (*LCLT*) wydany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Promocja kultury polskiej za granicą*, który jest przez autorów rozdawany (publikacja bezpłatna).

¹⁶⁰ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków...*, s. 159.

medium¹⁶¹. Liberacki prototyp – *Oka-leczenie* – istotnie wszystkie wymienione cechy posiada. Zaś zgodnie z przyjętą przez Bazarnik perspektywą w dowolnym innym utworze liberackim nie musimy znaleźć każdej z nich.

Badaczka wypunktowuje jednak jeszcze jedną, zastanawiającą kwestię. Charakteryzując cechy liberackie zauważa, że „niektóre z nich są ze sobą powiązane i wynikają jedna z drugiej”¹⁶². Z jednej strony trudno taki wniosek wyciągnąć z prowadzonego przez nią wywodu (czy wyznaczniki takie nie powinny być właśnie wyraźnie określone, tym samym też łatwe do wskazania?), z drugiej – w gruncie rzeczy – trafnie definiuje on rażący brak zaproponowanej charakterystyki. Sądzę, że wymienione przez Bazarnik cechy nie tylko pozostają we wzajemnych relacjach, lecz często są względem siebie synonimiczne. Nie tyle wynikają jedna z drugiej, co mówią o tym samym w szerszym bądź węższym zakresie. Również ze względu na tę nieścisłość trudno mi uznać przywołany artykuł Bazarnik za pozycję tak ważną, jak można by się było spodziewać (po szkicu zamykającym pierwszą dekadę liberacką, stanowiącym też *codę* wydanego z tego powodu tomu rekapitułującego owe dziesięć lat).

Przede wszystkim, „użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, hybrydyczność czy polimedialność” oraz „ikoniczność obrazowa” to w gruncie rzeczy to samo. Każdy z opisów odnosi się do innego niż konwencjonalne kształtowania tekstu (w dużym stopniu odwołującego się do jego wizualności). Z kolei „przestrzenna organizacja tekstu” (rozumiana przez Bazarnik raczej jako przestrzenna konstrukcja tomu), „ikoniczność diagramatyczna”, „interaktywność” i „ergodyczność”¹⁶³, a także cecha nazwana przez badaczkę

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 159–161. W wersji artykułu opublikowanej w tomie pokonferencyjnym (*Od literatury do e-literatury*, red. Eugeniusz Wilk, Monika Górską-Olesińska, Opole 2011, s. 15–27) Bazarnik wymienia jeszcze jedną cechę: jako siódma pojawia się *intencyjność (zamiar autorski)*, definiowana przez badaczkę jako: „respektowanie autorskiego kształtu i kompozycji zarówno werbalnego, jak i niewerbalnego materiału, które nie powinny być modyfikowane przez redaktora, typografa czy grafika opracowującego książkę” (s. 24). Warto zwrócić uwagę, że cecha ta wydaje się przypisana do zupełnie innego porządku niż pozostałe. Tamte odnoszą się do charakterystyki tekstu tworzonego przez pisarza, ta natomiast do jakości konkretnej edycji tego tekstu. Sądzę, że Bazarnik mogła mieć na myśli to, iż utwory liberackie są tak zaprojektowane, że wymuszają respektowanie przez wydawców autorskiego projektu kształtu dzieła, niemniej, w ujęciu, jakie proponuje badaczka w swoim szkicu, cecha ta zdaje się sygnalizować, że o liberackości przesądza sposób edycji, nie zaprojektowania tekstu. Innymi słowy: *Oka-leczenie* jest liberackie tylko wydane tak, jak je wydano. Jednak, czy zatem – można by zapytać – Mallarmé stał się liberatem dopiero po wydaniu go w serii *Liberatura*, a wręcz – czy dopiero opublikowanie *Rzutu kośćmi...* przez Fajfery i Bazarnik nadało dziełu cechy liberackie? Tak, jak w dalszej części tekstu głównego poddaje krytyce pierwsze podane przez Bazarnik wyróżniki literatury totalnej, tak i dodanego przez nią uzupełnienia nie uznaję za wartościowe.

¹⁶² *Ibidem*, s. 159.

¹⁶³ Ta kategoria dookreślona jest przez Bazarnik jako: „zaangażowanie czytelnika w determinowanie przebiegu narracji, jego aktywny współudział w nadawaniu ostatecznego kształtu, jaki utwór przybierze w trakcie lektury” (s. 160) żeruje niejako na micie interaktywności i, jak sądzę, wymagałaby kilku dopowiedzeń ze strony autorki (choćby odwołania się do *Dzieła otwartego* Eco bądź kontekstów nowomiedialnych, aby czytelnik wiedział, w którą stronę ma iść jego interpretacja). Por. np. Katarzyna Prajzner, *Interaktywność. Kilka uwag o definiowaniu pojęcia*, [w:] *Miedzy słowem a obrazem*, red. Małgorzata Jakubowska, Tomasz Klys, Bronisława Stolarska, Kraków 2005, s. 555–567. Co ciekawe, w wystąpieniu konferencyjnym (konferencja *Od literatury*

„materialnością”¹⁶⁴ mówią o analogicznym aspekcie całej książki (już nie tylko zapisanego tekstu)¹⁶⁵. Z kolei ogólnym ujęciem wszystkich tych cech razem wydaje się ostania z nich, ósma, lepiej opisana niż nazwana: „wykorzystanie swoistych cech nośnika”¹⁶⁶. Jeżeli, jak stwierdza w innych szkicach Bazarnik, liberatura to „literatura w formie książki”¹⁶⁷, to być może warto przyjąć, że jej medium jest właśnie książka. Zaś „myślenie nią” (jak również mówią liberaci), czyli innymi słowy właśnie eksplorowanie cech tego medium, nadaje dziełu liberacki charakter. Nie bez powodu Bazarnik przyznaje: „ta swoistość czy specyfika medium, czyli organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury”¹⁶⁸. Swoją propozycję rozumienia liberackości chciałabym oprzeć na tej właśnie cesze¹⁶⁹.

1.5. Raczej „liberackość” albo o medialnie uwikłanej sztuce słowa i książkowych interfejsach (hipoteza badawcza)

Pierwsza część tego rozdziału przyniosła rekapitulację dotychczas głoszonych ujęć liberatury. Przypomniane zostały fundujące dyskurs o literaturze totalnej postulaty Fajfera: (1) uznanie jej za typ twórczości, w którym

do *e-literatury*, Kamień Śląski, listopad 2009), którego pokłosiem jest publikacja omawiająca wyznaczniki liberatury, Bazarnik mówiła wyłącznie o interaktywności, nie mieszając do tego Aarsethowskiego ergodyzmu, którego to terminu zresztą zupełnie nie wyjaśnia. Kategoria ta pojawiła się w dyskusji konferencyjnej, jednak jej odniesienie do liberatury wymagałoby kilku dopowiedzeń (szerzej piszę o tym w rozdziale poświęconym relacji liberatury i nowych mediów).

¹⁶⁴ Więcej o materialności pisze Bazarnik w szkicu *Materialność jako wyznacznik gatunkowy liberatury*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010, s. 109–118, rzeczowo i rozważnie odnosząc teorię liberatury do Ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego. Jeżeli wspominałam o wzajemnych inspiracjach też małżonków, warto dodać, że w tym samym tomie znajdziemy również szkic Fajfera *Od libeartury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)* (s. 119–128). Szkic ten wart jest przywołania nie tylko dlatego, że nie przedrukowano go w *LCLT*, lecz również (a wręcz przede wszystkim) i z tego powodu, że słusznie autointerpretuje tam Fajfer swoją teorię jako dopowiedzenie do dokonanej przez Henryka Markiewicza oceny pracy Ingardena (por. s. 121).

¹⁶⁵ W omówieniu tym świadomie pomijam wyróżnioną przez Bazarnik jako czwartą *auto-refleksyjność* czy *metatekstualność*. Sądzę, że właściwość tę odnieść można wyłącznie do trzech przywołanych przez teoretyczkę przykładów (Joyce, Sterne i – jakże by inaczej – duet Fajfer–Bazarnik), stąd nie wydaje mi się ona istotna dla szerszego omawiania kategorii liberackości. Co więcej – dość enigmatycznie jest przez badaczkę wyjaśniona.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 161.

¹⁶⁷ Por. K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*.

¹⁶⁸ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków...*, s. 161.

¹⁶⁹ Ważnym momentem w rozwoju refleksji liberackiej jest również zwrot ku badaniom ponownie stawiającym w centrum zainteresowań właśnie książkę. Przykładem świeżo opublikowany tekst Bazarnik, w którym sytuuje ona liberaturę w kontekście (leciwych już) rozważań Jerome’a McGanna o *kondycji tekstualnej*. Zob. Katarzyna Bazarnik, *Introduction: Modernist Roots of Liberature*, [w:] *Incarnations of Material Textuality: From Modernism to Liberature*, ed. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyło-Klag, Newcastle 2014. Por. też. Jerome J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991.

artysta obmyśla nie tylko świat przedstawiony, lecz i sposób jego przedstawienia, zakorzenia swój tekst w określonej materialnej (i przestrzennej) rzeczywistości (książce) tak, by i ona sama nabrała znaczeń, (2) wynikającą z takiego rozumienia dzieła konieczność nowego spojrzenia na ważne dla teoretyków literatury pojęcia oraz (3) propozycja uznania liberatury za czwarty rodzaj liberacki. Z nich najważniejsze wydaje mi się zwrócenie uwagi na inne niż językowe jakości literatury. W dalszej części książki będę też zastanawiać się, czy formułowane przez Fajfery wnioski nie zmuszają również do poważniejszych, niż sugeruje artysta i teoretyk, „porządków terminologicznych”, czy nie prowadzą np. do innego spojrzenia na całą literacką komunikację.

Odniosłam się także do Nowakowskiego i, choć nie uznałam jego wyводу za istotny głos w naukowej debacie o liberaturze, podkreśliłam inspirujące tropy interpretacyjne, jakie wskazuje. Nieodzowne stało się przywołanie tego artysty również jako autora *Traktatu kartkograficznego...*, pierwszego teoretycznego dzieła o liberaturze.

Szkicową charakterystykę zamyka podsumowanie wywodów Bazarnik, jak sądzę, najprężniej (i najrzetelniej, najwartościowiej) rozwijającej analizowany tu dyskurs. Wśród jej zasług dla rozwoju teorii liberackiej wymienić należy z pewnością: (1) podniesienie poziomu dyskusji o literaturze totalnej: osadzenie teorii w szerszym kontekście i wprowadzenie do naukowych dyskusji (nie tylko polskich), (2) poruszenie kwestii ikoniczności jako cechy liberackiej oraz (3) rozwinięcie (sugerowane już przez Fajfery) refleksji o roli przestrzeni tekstu dla budowania jego znaczeń, (4) zwrócenie uwagi na wypaczenie sensów dzieł przez ich złą edycję prowadzące ku podkreśleniu faktu, że zaprojektowany przez autora kształt dzieła może być istotny (jak dzieje się w liberaturze), a także (5) rozwinięcie genologicznej koncepcji literatury (w moim odczuciu – zupełnie zbędne).

Czy, przywoławszy te rozwijane, zmieniane, aktualizowane teorie, mogą podjąć się próby zdefiniowania literatury totalnej? Przecież, jeśli – jak podsumował wypowiedzi Bazarnik i Fajfery Richard Kostelanetz – „koncepcja liberatury jest potrzebna”¹⁷⁰, trzeba jasno odpowiedzieć na pytanie, co ową liberaturą jest. A jednak, rodzi to kilka problemów.

Po pierwsze, problematyczne (jak już sugerowałam) jest wskazanie wyznaczników liberackości czy – szerzej – liberatury (w ujęciu Bazarnik: jej cech gatunkowych). Za niesatysfakcjonujące uznałam te zaproponowane w szkicu *Liberatra czyli o powstawaniu gatunków...*. Czas zatem wskazać inne. Inspirujące jest tu dla mnie coraz wyraźniejsze podkreślanie przez liberatów, że liberatura to „literatura w formie książki”. Ową kategorię (uznaną przecież

¹⁷⁰ Cytat ten (często przez duet Fajfer–Bazarnik przywoływany) pochodzi ponoć z prywatnej korespondencji. Weryfikacja jest tu jednak niemożliwa, gdyż jak tłumaczą autorzy: „Wypowiedź zacytowaliśmy w «Ha!arcie» nr 15/2003 [...], niestety bez podania daty tej korespondencji. Późniejsza awaria poczty sprawiła, że nie jesteśmy już w stanie tej daty ustalić” (K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *LCLT*, s. 159 – przypis 14).

za kluczową już od pierwszych Fajferowskich wystąpień¹⁷¹) warto, jak sądzę, połączyć z ostatnią z wyróżnianych przez Bazarnik cech liberatury, skupiającą – jak wskazywałam – w sobie wszystkie inne. Tym samym, liberatura byłaby sztuką słowa, która za swoje medium uznaje książkę i szuka rozmaitych możliwości semantycznego eksplorowania tegoż nośnika.

Jednak, jak słusznie zarzucał liberackiej teorii Krzysztof Bartnicki, odwoływanie się do – jak mówi – „książkowości (nieokreślonej)”¹⁷² stanowi jeden z jej najsłabszych punktów, gdyż wśród tekstów określanych jako liberackie znajdziemy i takie, o których trudno powiedzieć, by rzeczywiście były książkami. Bartnicki, przywołując *Spoglądając przez ozonową dziurę* – przezroczysty, zapisany emanacyjnym tekstem zwój włożony w butelkę – argumentuje:

Proszę mnie poprawić, gdzie błędę:

- (1) albo butelka jest książką, albo
- (2) książką jest zwój z butelki, a sama butelka [bez zwoju] jest liberacką nieksiążką, albo
- (3) dzieło to, nazwane przez wydawcę „przykładem sztandarowym” liberatury, nie jest liberackie, albo
- (4) zakres liberatury sięga poza książkę.

Ja bym chciał (4), ale sądzę, że teoretykowi najbezpieczniej będzie wybrać możliwość (1) – że książka może być butelką. Jeżeli jednak książka może być butelką, to dopytuję – czy książką może być dowolny obiekt materialny, który niesie albo zawiera jakikolwiek tekst?¹⁷³

Przypomnę, że z takich właśnie powodów Fajfer uznawał, że samo pojęcie książki należy od nowa przemyśleć¹⁷⁴. Ja – na razie na poziomie badawczej hipotezy, która w tej książce zostanie poddana weryfikacji – uznałabym, że (dla liberatów) książka rozumiana jako medium ich sztuki jest sposobem podania tekstu, wpływającym na tegoż tekstu znaczenia. Innymi słowy – jak powiedzieliby badacze nowych mediów – jest interfejsem literatury, lecz rozumianym w duchu Manovichowskim: niepozostającym bez znaczenia dla odbioru dzieła, przyczyniającym

¹⁷¹ Warto tu dodać, że w pierwszych szkicach rzeczywiście nie wybrzmiewała ona aż tak silnie, choć zdecydowanie nie można powiedzieć, że była tam nieobecna. Muszę też przyznać, że przez długi czas i ja w swojej lekturze Fajferowskiej teorii prymat przyznawałam innym – wyraźniej, buńczuczniej przez artystę wyrażanym – aspektom dzieła liberackiego, choć autor tych szkiców wiązał je z samą postacią książki. Wyrazem takiego „zblądzenia” było opracowane przeze mnie hasło ‘liberatura’ do *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, czym być może przyczyniłam się i do cudzych, nie do końca właściwie rozkładających akcenty, interpretacji zjawiska. Por. Agnieszka Przybyszewska, *Liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 50, s. 255–258 (poprawiona wersja hasła w wydaniu książkowym *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska, wyd. 2, Warszawa 2012).

¹⁷² Krzysztof Bartnicki, *O liberaturze bez-wiednie*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 91.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ 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 *Kołaży* Herty Muller wydanych w 2013 r., w której czytamy: „Warto dodać, że jest to **pierwsza książkowa publikacja kołaży w naszym języku**. Jedyne wcześniejsze zbiór – *Strażnik bierze swój grzebień* – ukazał się nakładem korporacji ha!art w 2010 r. w **edycji pudełkowej**”, http://www.biuroliterackie.pl/biuro/biuro.php?site=1A-0&news_ID=2013-04-18 [dostęp 1.07.2013], podkreślenia moje.

się do tworzenia jego sensów (co będę rozwijać w rozdziale poświęconym relacji liberatury i nowych mediów, a także w zamykających tę książkę konkluzjach)¹⁷⁵. Tym samym, staje się związana z tym, co Bazarnik (ale warto dodać, że nie jako jedyna) nazwała *specyfiką medium* – dlatego też sugerowałam, że moja propozycja połączy dwie z proponowanych przez liberatów kategorii.

Co jednak najważniejsze – takie ujęcie pozwala usytuować liberaturę na tle równoległe z nią formułowanych (acz, warto podkreślić: nieco później niż ona artykułowanych) teorii zagranicznych. Z nich kluczowe wydają się: koncepcja *technotekstu* (*technotext*) Katherine Hayles (z której wyłania się właśnie postulat traktowania książkowej formy jako jednego z interfejsów literatury) oraz teoria *estetyki książkowości* (*aesthetic of bookishness*) Jessiki Pressman, którą najkrócej definiuje sama autorka następującymi słowy:

To, co nazywam „estetyką książkowości” to pewien trend w powieściach publikowanych od 2000 roku. Nie ogranicza się on ani wyłącznie do powieści amerykańskich, ani w ogóle anglojęzycznych i jest – jak będę przekonywać – czymś więcej niż zwykłym zbiegiem okoliczności: wydaje się nową literacką strategią odpowiadającą na moment kulturowy, w którym jesteśmy. Takie powieści eksplorują potencjał drukowanej strony w sposób, który przyciąga uwagę do książki jako formatu multimedialnego [...]. Definiują one książkę jako formę estetyczną, której siła była przez stulecia celowo wykorzystywana przez sztukę słowa, co będzie miało też nadal miejsce w epoce dygitalnej¹⁷⁶.

Do obu tych koncepcji – sformułowanych po pamiętnym dla liberatury 1999 r.¹⁷⁷ – będę w tej książce nawiązywać.

Zaś – odpowiadając Bartnickiemu – muszę dodać, że w takim ujęciu książka jest nie tylko to, co „niesie i zawiera jakikolwiek tekst”, lecz to, co umożliwia nam obcowanie z tym tekstem i nie musi być wcale sprowadzone (jak czyni to autor *Prospektu emisyjnego*) do jego „pojemnika”¹⁷⁸. Powiem więcej – o ile Fajferowską butelkę da się określić mianem (cokolwiek awangardowej), ale

¹⁷⁵ Jak widać, traktuję książkę zarówno jako medium liberatury, jak i jej interfejs. Mając świadomość, że kwestia ta wymagałaby bardziej szczegółowej analizy (na którą tu nie ma już miejsca), niejako na swoją obronę, chciałabym przywołać tu opinię Piotra Celińskiego, który – rozważając różnice między współczesnym zakresem używania obu tych terminów – zaznaczał, iż „w domenie mediów analogowych [a zatem i książek liberackich – AP] medium równa się interfejs”, gdyż w tym obszarze „obie kategorie są tożsame i nierozłączne” (Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wrocław 2010, s. 68).

¹⁷⁶ Jessica Pressman, *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, fall 2009, s. 467.

¹⁷⁷ Dookreślenie to wydaje się istotne zwłaszcza w kontekście Pressman, której tezy publikowane były już w momencie domykania moich badawczych poszukiwań (przywołany artykuł pochodzi z 2009 r.) i stały się dla mnie potwierdzeniem, iż moje intuicje są nie tylko słuszne, ale i nieosamotnione. W dalszej części książki postaram się podkreślić także istotne, jak sądzę, różnice między proponowanym przeze mnie ujęciem a koncepcją badaczki. Warto tu przywołać też wpisującą się w ten sam krąg badań publikację Lori Emerson *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*, wydaną w momencie składania tej książki.

¹⁷⁸ A warto też dodać, że liberaci po wielokroć powtarzają, że książka nie jest zwykłą przezroczystą fiolką, w którą włożony jest tekst. Jakże inaczej w tym kontekście wybrzmiewa (zapisany na przezroczystej folii i umieszczony w szklanej butelce) tekst *Spoglądając przez ozonową dziurę...* Jakże ironiczne to nabicie czytelnika w butelkę.

jeszcze książki, o tyle już (przywoływany przez Bazarnik i Fajferę jako przykład liberatury) rozpisany na stojących na polanie 48 kamiennych słupach poemat Andrzeja Bednarczyka *Pole anielskich szeptów* (zob. ilustracja 4)¹⁷⁹ trudno już tak zakwalifikować¹⁸⁰. To, co wspólne dla tych dzieł – a także dla liberackich mniej lub bardziej klasycznych książek – to zwrócenie przez ich autorów uwagi na rodzaj medium, jakim się posługują. Kluczowe jest tu wręcz nie tyle skupienie się na materialności, o którym mówili Fajfer czy Bazarnik, lecz **aktywizowanie** rozmaitych cech materialnego nośnika, jakim się artyści posługują i – co za tym idzie – dostrzeżenie w książce materialnej technologii literatury (tak chyba należałoby rozumieć kategorię *media-specific* pojawiającą się nie tylko w wywodzie Bazarnik, ale też choćby u Hayles i Pressman). Dzieło konstruowane jest wtedy w dużej mierze w oparciu o takie aspekty medium, które w klasycznej literaturze najczęściej zostałyby niewydobyte. Warto dodać, że angażowanie jakości graficznych pisma (owocujące wizualnością literatury) jest tu jednym z najprostszych rozwiązań.

Ilustracja 4. Andrzej Bednarczyk, *Pole anielskich szeptów* (źródło: zdjęcia własne autora)

Drugi problem, jaki pojawi się wraz z próbą konsekwentnego sformułowania teorii liberatury, to ciągle spory o to, co liberaturą jest, a co nie. *Oka-leczenie* Fajferę i Bazarnik czy *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego są nią z pewnością, Bazarnik twierdzi jednak, że liberacki jest Joyce, Mallarmé, Blake... Gdyby się zastanowić – Norwidowskie czy Różewiczowskie operowanie grafią tekstu również mogłoby nas skłonić do określenia tych twórców mianem

¹⁷⁹ Praca ta, dostępna w muzeum sztuki w Orońsku to kamienny hipertekst – poemat o aniołach rozpisany na poszczególnych ścianach słupów. Na każdej z nich znajduje się jedno słowo, a chodząc między słupami wyznaczamy własne ścieżki lektury. Nie bez znaczenia pozostaje też usytuowanie tekstu w przestrzeni (kierunki świata).

¹⁸⁰ A problematyczna jest przecież też kwestia zaliczanej (przynajmniej w większości sytuacji) przez Fajferę i Bazarnik do liberatury poezji wizualnej (nie zawsze zebranej w książce!) oraz tzw. e-liberatury, która postaci materialnego woluminu w ogóle nie przybiera. O wskazywanych tu problemach piszę w dalszej części pracy.

liberatów¹⁸¹. Może jednak czas położyć kres dyskusjom o tym, kto literaturę tworzy, a kto nie. Spory te w większości sytuacji są jałowe i nie prowadzą do żadnych konstruktywnych wniosków. Ot, okazuje się, że jedne utwory są bardziej, a inne mniej liberackie. I, wbrew oczekiwaniom Bazarnik, termin Fajfera nie wydaje się tak prosty w zastosowaniu, gdyż jego autor wcale nie wskazał „na konkretne cechy, pozwalające na wyodrębnienie grupy utworów na podstawie obiektywnych kryteriów”¹⁸². Przypomnę, że obiektywnie nie da się wskazać przykładów literatury totalnej zgodnie z ostatnią badawczą propozycją Bazarnik.

Stąd sądzę, iż sensowniej niż o literaturze byłoby mówić o **liberackim aspekcie dzieła**, co nie tylko zwolniłoby nas z obowiązku wyznaczania wyraźnych granic tego rodzaju twórczości słowa, lecz pozwoliłoby również porównywać ze sobą teksty, których autorzy w różnym stopniu wykorzystywaliby potencjał drzemający w medium¹⁸³.

Podsumowując: sugerowałabym wprowadzenie jako terminu nie pojęcia *liberatura*, lecz określenia *liberacki* stosowanego do opisywania tekstów literackich jawnie eksplorujących swoją medialność, nietraktujących (by posłużyć się metaforami używanymi przez twórców pierwotnego terminu) słów jako neutralnych pojemników na sens, a zdań – czy nawet większych jednostek, czy też całego utworu – jako równie przezroczystych futerałów na słowa. Termin ten pozwalałby wyróżnić z całokształtu twórczości literackiej – od jej najstarszych, antycznych form, do tych najmłodszych, elektronicznych, nowomediálních – grupę tekstów o podobnym charakterze. Jednocześnie, jego przymiotnikowy, stopniowalny charakter chroniłby nas przed dosłownym wrzucaniem do jednego worka dzieł, takich jak *Maty Książę*, *Finnegans Wake*, *Kaligramy*, *Spoglądając przez ozonową dziurę* czy *Wejście/Wyjście*. I znów – taka perspektywa wydaje się też trafnie dialogować z ogólnosiwiatowymi dyskusjami, pokazuje polską koncepcję jako o tyle sprawniejszą i użyteczniejszą niż choćby te proponowane przez Hayles czy Pressman, że jeszcze silniej niż one pozwala podkreślić ponadmedialną i ponadhistoryczną wspólnotę pewnych tendencji¹⁸⁴.

¹⁸¹ Por. Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004 (nie tylko w odniesieniu do wspomnianych przeze mnie twórców).

¹⁸² K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne...*, s. 24.

¹⁸³ Na użyteczność wprowadzenia przymiotnikowej formy terminu zwracał Bazarnik uwagę Finn Fordham w prywatnej korespondencji, podkreślając, że jeśli chce ona uwypuklić analogię tego pojęcia do genologicznych określeń liryka, epika, dramat (ang. *lyric, epic, dramatic*), taki kształt terminu wydaje się atrakcyjniejszy. Zob. K. Bazarnik, *Liberatura: a New Literary Genre?*, s. 199. Zaś jeśli Bazarnik upiera się przy traktowaniu liberatury jako kategorii genologicznej, może warto byłoby tu przywołać koncepcję Emila Staigera, która, w moim odczuciu, do mówienia o literaturze mogłaby być inspirująca. Gdybym uznała, że traktowanie literatury totalnej jako kategorii genologicznej jest zasadne, pewnie właśnie do *Grundbegriffer de Poetik* bym się odwoływała. Por. S. Wysłouch, *Nowa genologia...*, s. 108–109.

¹⁸⁴ Szczególnie wyraźnie widać to w zestawieniu z Pressman, ograniczającą się wyłącznie do formy powieściowej (czego przyczyny zresztą wyjaśnia). Jej propozycja silnie też związana jest ze współczesnością, choć badaczka akcentuje później, że „estetyka książkowości jest tak stara, jak sama forma książki” (J. Pressman, *The Aesthetic of Bookishness...*, s. 466). Niemniej, kategoria liberackości wydaje się bardziej ahistoryczna.

Kolejne rozdziały tej pracy, zebrane w część zatytułowaną *Szukanie liberatury*, pomyślane są jako szukanie liberackości w (rozmaicie medialnych) przestrzeniach sztuki słowa dotychczas wskazywanych jako związane z literaturą totalną lub takiego wskazania się dopraszające. Mało które z tych wskazań zostało poparte rzeczowymi rozważaniami, stąd sędzę, że takie spojrzenie jest istotne. Żywię przekonanie, że przedstawione analizy i porównania pozwolą z jednej strony zweryfikować, czy zaproponowane przeze mnie ujęcie sprawdzi się w praktyce, z drugiej – czy ono i cała koncepcja liberatury są potrzebne, czy istotnie zaproponowana już ponad dziesięć lat temu kategoria pozwala uchwycić jakości literatury, dla których opisanie nie mamy innego terminu (i czy taki opis jest pożądany). Jednocześnie, mam nadzieję, że szukając liberackości zdołam zbliżyć się też do odpowiedzi na pytanie, skąd bierze się potrzeba tworzenia takich utworów oraz co takiego zmieniło się w kulturze, że teoria liberacka doczekała się sformułowania.

Nim przejdę do wskazanych tu zagadnień, chciałbym podkreślić, że nie zajmuję się pojęciem które zaproponowane w 1999 r. przeszło bez echa. O liberaturze „mówi się”. Jak i gdzie – charakteryzuję pokrótce w kolejnym, dotyczącym recepcji omawianej tu teorii fragmencie.

2. O szerzeniu (i odbiorze) teorii i praktyki

2.1. Dyskurs *in progress*

Można powiedzieć, że minione piętnastolecie (zwłaszcza zaś jego pierwsza dekada) przyniosło fundujące dyskusję o literaturze teksty oraz ich rozwinięcie. Termin raczej przyjął się i – choć nie wywołał wielkich dyskusji – nie ma chyba potrzeby wieszczyć mu krótkiego żywota, zważywszy na to, że coraz częściej bywa używany w tekstach czy rozmowach. O ile, kiedy w 2002 r. w *Universitasie* ukazywała się zredagowana przez Bazarnik pozycja *Od Joyce'a do literatury*¹⁸⁵ to ostatnie słowo często postrzegane było jeszcze jako literówka, o tyle dziś pojawia się w wypowiedziach badaczy, krytyków czy czytelników jako zdomowiony już w refleksji humanistycznej termin. Co ważne – literatura stała się kontekstem przywoływanym nie tylko przy analizach związków słowa i obrazu (jak np. marginalnie u Beaty Śniecikowskiej¹⁸⁶ przy okazji charakterystyki działań awangardowych czy – już nie marginalnie – jako przykład współczesnego tekstu wizualnego u Małgorzaty Dawidek Gryglickiej¹⁸⁷), lecz również w odniesieniu do najnowszej sztuki, także w jej interaktywnej odmianie (jak – marginalnie – u Ryszarda Kluszczyńskiego w kontekście dyskusji z Zimmermannowskim pojęciem interaktywności¹⁸⁸ czy u Katarzyny Prajzner w kontekście – inspirowanych teorią cybertekstu – rozważań o książkowych interfejsach¹⁸⁹). Warto tu – wykraczając poza granice pierwszej dekady refleksji liberackiej – zaznaczyć też (a będę o tym pisać i później), że od 2013 r. literatura totalna stała się również punktem odniesienia dla światowych dyskusji o e-literaturze – a to dzięki zaistnieniu w wystąpieniach (oraz towarzyszącym im dyskusjach) polskich

¹⁸⁵ Tej chyba książce należałoby przyznać status „pierwszej poważnej pozycji”; dostępna już w trzy lata po ogłoszeniu manifestów Fajfera, już samym tytułem sytuuje literaturę w kontekstach ważkich problemów literaturoznawczych. Przez wiele lat szczyła się też opinią najpełniejszego omówienia zjawiska (por. Beata Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuka wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 79).

¹⁸⁶ Zob. B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, przypis 103 na s. 72 (w odniesieniu do Czyżewskiego), przypis 121 na s. 79 (w kontekście poezjografii Strzebińskiego) oraz s. 412.

¹⁸⁷ Zob. Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012.

¹⁸⁸ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 168–169.

¹⁸⁹ Katarzyna Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 143–145.

i zagranicznych (!) prelegentów podczas dwóch konferencji Electronic Literature Organization¹⁹⁰.

Od 1999 r. wyznaczono zatem spektrum problemów związanych z kategorią liberackości: kwestię nie-neutralności sposobu zapisu tekstu literackiego, potencjalną nośność semantyczną materiałowego nośnika utworu, znaczącą postać samego tomu jako medium literackiego, problematyczną kwestię liberackiej odrębności genologicznej. Z czasem do głównych tematów poruszanych w dyskusji dołączyły: ikonizacja jako cecha literatury, próby śledzenia historii zjawiska, problem medialności (a także cechy nazwanej przez Bazarnik *specyfiką medium*¹⁹¹) i intermedialności oraz definiowania literatury totalnej w kontekście nowych mediów (to ostatnie szczególnie po opublikowaniu liberackiej powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka Nowakowskiego*¹⁹²). Większość z nich to tematy, które ciągle jeszcze wymagają wielu dopowiedzeń. Dopiero teraz liberacka refleksja zaczyna na poważnie odnosić się do Ingardenowskich rozważań o znaczących i nieistotnych semantycznie elementach tekstu literackiego¹⁹³. W dyskusjach powoli też dochodzą do głosu przywołania twierdzeń teoretyków spod znaku archeologii mediów (co pozwala łatwiej dostrzec ciągłość i logikę historii literatury). A przecież – jak wskazywałam – na wpół poważny Nowakowski jawnie zapraszał do dyskusji choćby z Ongiem. Gdyż chyba nie bez powodu idea literatury narodziła się właśnie teraz, po zwrocie ikonizującym i performatywnym, w dobie określanej mianem *zmierzchu Galaktyki Gutenberga*¹⁹⁴, na który – jak ujmuje to Jakub Żuchowski – literatura mogłaby być swoistym antidotum¹⁹⁵.

Zaczynają też pojawiać się pojedyncze teksty analizujące nie takie proste relacje między literaturą a książką artystyczną¹⁹⁶, literaturą wizualną¹⁹⁷ czy

¹⁹⁰ Mam tu na myśli paryską konferencję z września 2013 r. (gdzie literatura pojawiła się jako ważny kontekst w wystąpieniu Anny Nacher oraz moim) oraz czerwcową w Milwaukee z roku 2014 (gdzie o literaturze wspominał Nick Montfort, co ważne o tyle, że na tej samej konferencji prezentowała swoje tezy również Jessica Pressman).

¹⁹¹ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 161.

¹⁹² O związkach tych pisałam także i ja, m.in. w szkicach: *Liberackie marginesy tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, red. Anna Gumkowska, t. 2, Warszawa 2009, s. 177–186; *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna?... oraz Daleko czy jednak blisko? O tym co łączy liberatów i e-liberatów*, [w:] *Od literatury do e-literatury*.

¹⁹³ Por. przypis 164.

¹⁹⁴ Choć – jak pokażę w końcowych rozdziałach tej książki – charakterystyki współczesności silniej akcentujące rolę użytkowników/uczestników kultury (*kultura uczestnictwa, kultura konwergencji*) stanowią równie dobry (a chwilami i lepszy) punkt odniesienia.

¹⁹⁵ Ukończona w 2006 r. praca magisterska tegoż autora (*Liberatura – antidotum na „zmierzch Galaktyki Gutenberga”*) została wyróżniona w II Konkursie PTWK im. Leona Marszałka.

¹⁹⁶ Z wymienionych problemów ten wydaje się najszerzej dotychczas opisany, zob. m.in.: K. Bazarnik, *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie literatury* oraz eadem, *Liberatura czyli literatura w formie książki*, a także Zenon Fajfer, *Jak literatura redefiniuje książkę artystyczną (fragment)*, [w:] *LCLT*, s. 134–140.

¹⁹⁷ Zwracają na to uwagę Fajferowie w licznych tekstach, również w zamieszczonej na stronie www.liberatura.pl historii literatury (przedruk mniej aktualnej niż obecna wersja tego szkicu zatytułowany *Krótką historią literatury* zob. *LCLT*, s. 85–92; szkic miał również anglojęzyczną publikację w broszurce przygotowanej przez Fajferów i Bazarnik na 5. *Symposium in Iconicity in*

komiksem¹⁹⁸ lub też twórczością spod znaku Oulipo¹⁹⁹. Wciąż trzeba jeszcze czekać na wiele wypowiedzi odnośnie do porównań z poezją konkretną czy literaturą elektroniczną (a nie brak wśród światowych badaczy przecież i takich, którzy w poprawnie definiowanej literaturze elektronicznej dostrzegają jawne przedłużenie działań awangardowych, ludzi traktujących jedno i drugie jako „praktykę bazującą na materialności medium”²⁰⁰). W książce tej podejmuję większość wymienionych tu wątków.

2.2. Naukowe rozmowy nie tylko w kuluarach

O literaturze mówi się w środowiskach akademickich i to nie tylko przy okazji dyskusji po spotkaniach promocyjnych, w pojedynczych szkicach czy nielicznych większych rozprawach. O ile początkowo zagadnienie pojawiało się sporadycznie przy okazji różnych konferencji (np. w wygłoszonym podczas konferencji w 2004 r. w Łodzi referacie Piotra Mareckiego *Polska literatura najnowsza – poza kanonem* czy w kolejnym roku choćby w moich referatach na VIII Tygodniu Polonistów w Lublinie oraz olsztyńskiej konferencji *Wielość sztuk – jedność sztuki. Wokół granic interakcji sztuk*), o tyle z czasem zaczęło dopraszać się o bardziej centralne miejsce w dyskusji. Rok 2005 przyniósł dwie naukowe sesje, w których literatura stała się tematem niebagatelnym – mam tu na myśli przede wszystkim połączony z wystawą poematów-znaków Fajfera panel dyskusyjny (z udziałem m.in. Fajfera, Bazarnik, Mareckiego, a także piszącej te słowa) zorganizowany przez poznańską ASP w październiku 2005 r. (którego pokłosiem była wspomnianą już tu książka pod redakcją Dawidek Gryglickiej), a także zorganizowane przez Uniwersytet Jagielloński we współpracy z ośrodkami z Zurychu i Amsterdamu V Sympozjum *Iconicity in Language and Literature* (które zaowocowało późniejszymi publikacjami zarówno w języku polskim, jak i angielskim²⁰¹). To na jego potrzeby stworzono również anglojęzyczną broszurę *Liberature*, wydaje się też, że konferencja ta przyczyniła się do pogłębienia refleksji o literaturze w kontekście ikoniczności.

Language and Literature: Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *A Brief History of Liberature*, [w:] *Liberature*, Kraków 2005, s. 12–23).

¹⁹⁸ Jakub Żuchowski *James Joyce versus Koziółek Matolek albo Święty Franciszek kontra Tarzan. O związkach literatury i sztuki komiksu*, „Ha!art” 2007, nr 27, s. 148–155.

¹⁹⁹ W minimalnym stopniu porusza tę kwestię Fajfer w szkicu *Od kombinatoryki do liberatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną”*, [w:] Raymond Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, tłum. Jan Gondowicz, Kraków 2008. Podobnie problem jest sygnalizowany (nie: szeroko omawiany) w tekście *Perec i liberatura. Nota redaktorów serii*, [w:] Georges Perec, *Życie. Instrukcja obsługi*, tłum. W. Brzozowski, Kraków 2009. Głębsze analizy przynosi tom *Perec instrukcja obsługi*, Kraków 2010 (pod żartobliwą redakcją Conica Chessmastera).

²⁰⁰ Loss P. Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa 2002. Zob. też.: K. N. Hayles, *Electronic Literature...* oraz przywoływany szkic *Daleko czy jednak blisko?*...

²⁰¹ Przywoływane już *Insistent Images...* oraz *Ikoniczność znaku...*.

Akademickie zainteresowanie liberaturą jest na tyle duże, że jej twórcy i teoretycy zapraszani są z odczytami w wiele różnych miejsc²⁰². Podczas lubelskiej *e-polonistyki 2* (w 2009 r.) zarówno Fajfer, jak i Nowakowski zostali poproszeni o zabranie głosu. Niezwykle ważną rolę odgrywają tu oczywiście zagraniczne wystąpienia promujące polską koncepcję. I tak, w czerwcu 2009 r. Fajfer i Bazarnik prezentowali swoją teorię w Bristolu podczas konferencji *Traditional and emerging formats of artists' books: Where do we go from here?*, zaś rok później podczas konferencji *Displaying Word and Image* (Belfast) Bazarnik koordynowała cały panel poświęcony liberaturze. Wyreżając dwójkę polskich artystów, Emiliano Ranocchi prezentował koncepcję liberatury (oraz *Primum Mobile* Fajfera) na odbywającej się w kwietniu 2010 r. w Instytucie Polskim w Rzymie konferencji *Awangarda XX i XXI wieku*²⁰³.

Wychodząc jeszcze mocniej poza ramy pierwszej dekady, trzeba przywołać wrzesień i październik 2011 r. oraz tournée po Stanach Zjednoczonych, jakie odbyli wtedy Fajfer i Bazarnik, wygłaszając odczyty, prowadząc warsztaty i promując nie tylko twórczość własną, ale i całą liberacką serię²⁰⁴. Ze względu na przełomowy charakter niektórych wydarzeń związanych z tym wyjazdem, będę się jeszcze w tej książce do nich odnosić, przekraczając początkowo przyjęte przeze mnie ramy czasowe²⁰⁵. Tu warto zaznaczyć, że zawiązane wtedy kontakty owocują dla literatury totalnej po dziś. Przykładów nie trzeba daleko szukać – z jednej strony liberaci pozostają w kontakcie z profesorem Kathleen Walkup (opiekunką innowacyjnego kursu *Creative Writing and Bookmaking* w Mills Collage), która była inspiratorką zaproszenia ich do USA i pracując z nią nad kolejnymi projektami, zaś z drugiej – poznany wtedy Shinsuke Takasaki był gościem festiwalu *ha!wangarda* w 2013 r. Dodam, że kolejne miesiące przyniosły jeszcze promocję liberatury i naukowe dyskusje na Tajwanie (podczas mającego miejsce w listopadzie i grudniu 2011 r. *Taipei Poetry Festival*, gdzie zorganizowano cały panel *LIBERATURA: Creative Publishing and Poetics*) i w Japonii (w związku z wykładem Bazarnik w uniwersytecie w Tokyo)²⁰⁶.

Jednocześnie w Polsce liberatura pojawiła się także jako jeden z głównych tematów konferencji – dość przypomnieć zorganizowaną przez Uniwer-

²⁰² Wymieniam tu zdarzenia inne niż dyskusje towarzyszące promocji książek liberackich czy spotkania o kameralnym charakterze. Te pomniejsze, w uzasadnionych wypadkach, przywołuję jednak w poszczególnych rozdziałach tej pracy.

²⁰³ Z kolei w maju tego roku Fajfer i Bazarnik gościli na łódzkiej konferencji *Futuryzm. Przyszłość sto lat później*. Nie uważam jednak, by to ich wystąpienie należało uznać za wnoszące coś do rozwoju refleksji liberackiej. Szerzej piszę o tym w rozdziale poświęconym relacji liberatury i futurystycznej typografii.

²⁰⁴ Liberaci gościli wtedy w Nowym Jorku (w ramach *Brooklyn Book Festival* oraz *Dumbo Arts Festival*; we współpracy z Instytutem Kultury Polskiej oraz galerią *Central Booking Gallery*), Chicago (w ramach festiwalu *After Milosz*) oraz w Oakland (w Mills College).

²⁰⁵ Zobacz część poświęconą relacji liberatury i książki.

²⁰⁶ Więcej o tych wydarzeniach zob. <http://ha.art.pl/wiadomosci/2134-katarzyna-bazarnik-i-zenon-fajfer-na-tajwanie-i-w-tokio.html> [dostęp 30.06.2014].

sytet Opolski w listopadzie 2009 r. sesję *Od liberatury do e-literatury*, na którą zaproszono Fajfery i jego małżonkę z prezentacjami. Oboje uczestniczyli też w drugiej edycji tej konferencji w maju 2011 r.

Warto może też podkreślić, że zjawisko staje się nieraz przedmiotem wybranych zajęć z najnowszej literatury polskiej, a w niektórych uczelniach (np. w Uniwersytecie Jagiellońskim czy Łódzkim) prowadzone były też oddzielne kursy fakultatywne poświęcone (już wyłącznie) liberaturze²⁰⁷. Jak dodaje odwiedzająca zagraniczne ośrodki Bazarnik:

Uczą [o niej – AP] nie tylko na uczelniach polskich – także na University of the West of England w Bristolu, Kunst und Design Akademii w Genk w Belgii (nawet przywieźli studentów do Czytelni), a wkrótce będzie w Mills College w Oakland w USA²⁰⁸.

Zapowiadana dopiero w tej wypowiedzi współpraca z Mills College (związana z przywołanym wyjazdem artystów do USA) jest tu niezwykle znacząca. Z jednej strony wspomniana już Walkup mówi na swoich kursach o koncepcji literatury totalnej już od 2009 r., z drugiej poprowadzone przez Fajfery i Bazarnik w październiku 2011 r. warsztaty *Liberature or Writing of the Book* zaowocowały wydaniem w 2012 r. w liberackiej serii tomem *Sonnet of Sonnets*. To kolejne fakty dowodzące, że zrodzona pod koniec zeszłego tysiąclecia nad Wisłą koncepcja idealnie trafia w dzisiejsze potrzeby humanistyki.

2.3. Liberatura w Polsce i na świecie

Zaznaczyć trzeba jednak, że liberatura jako sztuka słowa stała się pożywką nie tylko dla krytyków i teoretyków, lecz przede wszystkim dla czytelników. Mniej czy bardziej naukowym rozważaniom na jej temat nieustannie towarzyszył pomysł (i zapal) promowania idei na całym świecie, udostępniania tekstów liberackich coraz większemu gronu odbiorców (co zważywszy na to, że dość często są to unikatowe egzemplarze – wcale nie jest zadaniem łatwym). Niebagatelne było tu znaczenie dwóch (krakowskich) instytucji – Korporacji *Ha!art!* oraz Małopolskiego Instytutu Kultury.

Choć założycielski liberacki manifest ukazał się na łamach „Dekady Literackiej”, kolejny zaś w „FA-arcie” (podobnie jak i pierwsze recenzje liberackich tekstów), to właśnie krakowski „Ha!art” jako pierwszy poświęcił więcej miejsca nowemu na gruncie polskiej literatury zjawisku. W dwóch pierwszych numerach czasopisma z 2003 r. pojawił się szereg artykułów o liberaturze, zaś sami Fajfer i Bazarnik byli głównymi bohaterami jednego z nich. Oddzielny dział „Liberatura” powrócił jeszcze w 2007 r. (w numerze 27.), by w roku 2009 (jak dotąd w jednym tylko przypadku) rozwinąć się w samodzielny dodatek

²⁰⁷ W kontekście dalszych rozważań warto podkreślić, że uczestnikami tych zajęć byli m.in. studenci specjalności twórcze pisanie.

²⁰⁸ W prywatnej korespondencji z badaczką. Por. też www.liberatura.pl

o takim samym tytule. Trzydziesty numer czasopisma, wydany na dziesięciolecie liberatury, był jej poświęcony niemal w całości²⁰⁹.

Co więcej – to pod skrzydłami „Ha!artu!” powstała seria wydawnicza *Liberatura*, której redaktorami są Fajfer i Bazarnik. Ci ostatni dumnie twierdzą o niej, że jest „całkowicie oryginalnym przedsięwzięciem, dodając, że przedsięwzięciem już docenionym, dzięki czemu w tym roku [2010 – AP] wydamy tyle, ile przez te wszystkie lata razem wzięte”²¹⁰. Co ważne – nie jest to samochwalcza i odosobniona opinia. Na łamach „Przeglądu” Leszek Bugajski, oceniając rok 2008, stwierdzał:

Perł w minionym roku zbyt wiele w kulturze nie było, zwłaszcza zaś trudno dostrzec je w literaturze [...] Ale na prawdziwą perłę wyrosło wydawnictwo ha!art – nie z powodu nowej prozy, którą drukuje, ale dlatego, że konsekwentnie szuka ciekawych i zwariowanych zjawisk na obrzeżach literatury (scenariusz Stanisława Czycz, „Arw”, „Sto tysięcy miliardów wierszy” Raymonda Queneau, powieść B. S. Johnsona) i tym samym rozwija chyba najbardziej zaskakującą serię wydawniczą, jaką jest u nas ich „Liberatura”²¹¹.

I rzeczywiście, znaczne dotacje Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pozwoliły w ramach wspomnianej serii wydać dotychczas kilka nad wyraz interesujących pozycji, dość wspomnieć pierwsze (nie tylko polskie, ale i światowe) tłumaczenie książki *Strażnik bierze swój grzebień* Herty Müller (o której Fajfer i Bazarnik, ale – jak z radością opowiadają – i sama autorka, mówią: „liberacka”) czy *Finneganów tren*.

Pierwszy przynależny do serii tom ((*O*)*patrzenie* autorstwa samych redaktorów) dodany był jeszcze do wspomnianego „czarnego” „Ha!artu” z 2003 r., pozostałe funkcjonowały już od początku jako teksty niezależne: książki niekoniecznie konwencjonalnie wydane – oprawione w butelki, z pościętymi stronami czy wysypujące się z pudełek – jednak dostępne szerokiemu gronu odbiorców. Dziś na serię składa się już ponad dwadzieścia tomów (z których niemal połowę wydano w 2010 r.) i trwają intensywne prace nad kolejnymi pozycjami²¹².

²⁰⁹ W nim też, jak wspominałam we wstępie, zamieszczono kalendarium liberatury.

²¹⁰ Z prywatnej korespondencji z autorami.

²¹¹ <http://www.przegląd-tygodnik.pl/index.php?site=kultura&name=336> [dostęp 30.08.2010].

²¹² Kolejne pozycje serii to: Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, (*O*)*patrzenie* (2003, 2009), Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004, 2009), Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku* (2005), Stanisław Czycz, *Arw* (2007), Bryan Stanley Johnson, *Nieszczęśni* (2008), Raymond Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy* (2008), Georges Perec, *Życie instrukcja obsługi* (2009), Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie* (2009), Perec *instrukcja obsługi* (2010), Z. Fajfer, *dwadzieścia jeden liter* (2010), Z. Fajfer, *ten letters* (2010), Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. Bazarnik (2010), Paweł Dunajko, [bez tytułu] (2010), Krzysztof Bartnicki, *Prospekt emisyjny* (2010), Herta Müller, *Strażnik bierze swój grzebień* (2010), Raymond Federman, *Podwójna wygrana jak nie* (2010), Bryan Stanley Johnson, *Przełożona w normie. Komedia geriatryczna* (2010), James Joyce, *Finneganów tren* (2012), Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer & Mills College students, *Sonnet of Sonnets* (2012), Robert Szczerbowski, *Antologia* (2013), Dariusz Orszulewski, *Jezus nigdy nie był tak błady* (2013), Nick Montfort, *Zegar światowy* (2014).

Czy można ją określić mianem spójnej? Zasadniczo – poza liberackością (liberackim przypadkiem?) pewnie trudno znaleźć tu jeden klucz. Niemniej różnorodność taka w gruncie rzeczy wcale nie okazała się zła. Z jednej bowiem strony w obrębie serii wydane zostały teksty, które nigdy wcześniej nie ukazały się w polskim przekładzie (np. *Sto tysięcy miliardów wierszy* Queneau) oraz takie, które wydawane już były, jednak zła edycja zaburzała ich komunikatywność (m.in. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Mallarmégo), z drugiej zaś – utwory, których nie chcieli przyjąć zwykli wydawcy, a które dla historii literatury odegrały znaczącą rolę (jak inspirujące jej powstanie *Oka-leczenie* duetu Fajfer–Bazarnik). W efekcie – obok dzieł znanych i zaliczanych do klasyki – pojawiły się teksty tajemnicze, nowe bądź niepopularne, co pokazało, że termin liberatura nie ma charakteru wartościującego ani też historycznego i że liberackie mogą być zarówno teksty złe czy nijakie, jak i dobre, a wręcz świetne, utwory sprzed roku 1999 oraz napisane już po nim. Ten ostatni fakt, poparty pojawianiem się liberackich analiz tekstów „poważnych”, „starych” i przynależących do kanonu (jak zaproponowane przez Zbigniewa Władysława Solskiego odczytanie *Kartoteki* Różewicza²¹³), pokazuje, że termin rzeczywiście wydaje się przydatny do opisu pewnych nurtów i tendencji w sztuce słowa (których korzenie sięgają starożytności, a nie 1999 r.). Trzeba też jednak pamiętać, że zdarza się, iż literaturę (i to nawet tę jak najbardziej stuprocentowo liberacką) wydaje się poza „Ha!artem” i jego serią – przykładem nie tylko *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego wydana przez kieleckie BWA, ale i tomik *Powieki* Fajfera (2013), za którym stoi szczecińskie wydawnictwo Forma²¹⁴.

Inna z kolei instytucja, Małopolski Instytut Kultury, stoi za otwartą 8 października 2002 r. Czytelnią Liberatury, początkowo mieszczącą się w Krakowie pod adresem Stary Rynek 25, później przy ulicy Karmelickiej 27. Obecnie Czytelnia jest częścią Arteteki Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Krakowie i tym samym znajduje się w nowoczesnym budynku przy ulicy Rajskiej 12. To tam można znaleźć nie tylko wiele dzieł liberackich z całego świata, lecz również większość dotychczas opublikowanych tekstów o literaturze. Na księgozbiór zaś składają się prywatne książki Fajfera i Bazarnik, dary twórców i zainteresowanych zjawiskiem oraz teksty dodatkowo zakupione przez Instytut (m.in. z dofinansowania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla projektu *Wstap do Liberatury*). Małopolski Instytut Kultury jest również częstym partnerem licznych spotkań promujących literaturę. Pod jego patronatem działa też strona internetowa www.libertura.pl.

Na tejsze zaś znaleźć można ciągle aktualizowane kalendarium i bibliografię liberacką (choć owo wieczne dopisywanie skutkuje – co naturalne dla tego typu działań – dość roboczym charakterem całości), elektroniczne wersje

²¹³ Zbigniew W. Solski, *Tadeusz Różewicz w sieci. Od literatury do e-dramatu*, [w:] *Od literatury do e-literatury*, s. 283–294.

²¹⁴ Choć warto zaznaczyć, że mimo tej instytucjonalnej rewolty „ojca założyciela”, *Powieki* były promowane na *ha!wangardzie*.

części tekstów teoretycznych, przydatne adresy, rekomendacje książek liberackich, a także zarchiwizowane poświęcone liberaturze *Czytańce* Bogdana Zalewskiego, prezentowane wcześniej w cyklu *Między słowami* w radiu RMF Classic.

Być może coraz intensywniejsze ostatnio działania promocyjne, być może rzeczywista waga zjawiska, spowodowały, że zainteresowały się nim nie tylko środowiska akademickie, lecz również nauczyciele. W lutym 2009 r. na łamach „Polonistyki” (w której zamieszczono przy tej okazji szkic Łukasza Jeżyka o *Spoglądając przez ozonową dziurę* Fajfera²¹⁵) postulowano, by zaliczyć tegoż liberata do grona istotnych dla młodej literatury twórców, w samych zaś działaniach liberackich dostrzec udział w „kształtowaniu nowego modelu poetyckiego”²¹⁶.

Co zaś dzieje się poza granicami? Sami Fajferowie niejednokrotnie przywoływali słowa Richarda Kostelanetza: „yes, the concept of liberature is useful” wypowiedziane, gdy otrzymał on książkę *Od Joyce’a do liberatury*²¹⁷. O zagranicznych konferencjach i sympozjach, na których mówi się o liberaturze już pisałam. Trzeba tu też przypomnieć duński kwartalnik literacki „Den Blå Port”, który już w 2008 r. pokusił się o przekład manifestu Fajfera, wzbogacony wtedy przez autora komentarzem dla zagranicznego czytelnika oraz podkreślić, że związana z filologią angielską Bazarnik często właśnie poza granicami kraju o liberaturze opowiada, czy zaznaczyć, że i późniejszym (marginalnie tu wspominanym) zagranicznym prelekcjom towarzyszyły publikacje (o mniej lub bardziej naukowym charakterze) w tamtejszej prasie.

Jak już zaznaczałam, przywołując liberackie tournée po Stanach Zjednoczonych z 2011 r., wykroczyłam poza ramy czasowe, które wyjściowo wybrałam dla moich rozważań, motywując tę decyzję przełomowym charakterem zdarzeń, które miały podczas tego wyjazdu miejsce oraz jego daleko idącymi konsekwencjami. Ten sam rok zaowocował jeszcze jednym eventem, o którym chciałabym jednak wspomnieć: udziałem Bazarnik i Fajfera w Europejskim Kongresie Kultury we Wrocławiu. Oba te fakty są – jak sądzę – na tyle istotne przy interpretacji charakteru liberackiej działalności duetu Fajfer–Bazarnik, że nie chciałabym ich w swoich rozważaniach pominąć. Do roli, jaką w ewolucji teorii liberackiej miał wyjazd do Stanów powrócę jeszcze w jednym z kolejnych rozdziałów. Zaś przywołując poprowadzone przez Bazarnik i Fajfera liberackie warsztaty *Uwolnij książkę*, które odbyły się w ramach Europejskiego Kongresu Kultury²¹⁸, chciałabym, przede wszystkim, zastanowić się nad ich znaczeniem dla kształtowania grona odbiorców literatury totalnej. Czy przypadkiem idea promowania liberatury nie przysłoniła w tym wypadku jej samej? Uczestnicy warsztatów nie tylko mogli dowiedzieć się od samych auto-

²¹⁵ Łukasz Jeżyk, *Spod spodu. O „Spoglądając przez ozonową dziurę” Zenona Fajfera*, „Polonistyka” 2009, nr 2, s. 38–41.

²¹⁶ Jerzy Borowczyk, Krzysztof Hoffmann, *Wymarzona przygoda*, „Polonistyka” 2009, nr 2, s. 6.

²¹⁷ Por. przypis 170.

²¹⁸ Program dostępny na stronie: http://www.culturecongress.eu/event/czytelnia_liberatura [dostęp 30.09.2011].

rów *Oka-leczenia*, czym jest forma emanacyjna, ale i... recyklingować nowele pozytywistyczne, tworząc z nich nowe, własne już opowieści (panel *Liberacki recycling, czyli co się kryje w podtekście?*), czy też spróbować stworzyć dzieła z wykorzystaniem technik kolażu (panel *Kolaż, czyli spróbuj pisać cudzymi słowami*). Wydaje się, że taka aktywność Fajfera i Bazarnik – choć bezsprzecznie przyczynia się do promowania idei liberatury – przedstawia ją jako działalność mającą znacznie więcej wspólnego ze sztuką książki niż z... literaturą, a nawet literaturą w takim rozumieniu, jakie można wynieść z lektury tekstów tej dwójki teoretyków zjawiska.

Nie da się ukryć, że idea liberatury poszła w świat (i to nie tylko dzięki wystąpieniom Bazarnik na sympozjach Joyceologicznych) i radzi sobie – jak na byt tak młody – chyba całkiem nieźle. Jak będzie dalej – trudno jeszcze powiedzieć. Patrząc jednak na dotychczasowy rozwój i recepcję zjawiska skłaniałabym się ku przytaknięciu Kostelanetzowi i przyznaniu, że – rzeczywiście – zaproponowany w zeszłej dekadzie przez Fajfera termin poddany próbie czasu wyszedł z niej obronną ręką i wydaje się nie tylko użyteczny, ale i potrzebny. Co więcej – do czego jeszcze będę tu wracać – idealnie wpisuje się w najbardziej aktualne dyskusje o współczesnej kondycji (i przemianach) sztuki słowa. Coraz liczniejsze grono czytelników i dość spora grupa recenzji książek wydanych w liberackiej serii zdają się potwierdzać taki stan rzeczy. Mam też nadzieję, że sensowności wprowadzenia nowego terminu dowiedzie również ta książka. Zwłaszcza, że rok jej złożenia do druku przyniósł jeszcze jedno historyczne dla liberatury i jej twórców zdarzenie.

Zacząć trzeba od tego, iż w październiku 2013 r. Kraków został siódmym na świecie Miastem Literatury UNESCO. Na oficjalnej polsko- i anglojęzycznej stronie internetowej www.miaistoliteratury.pl wśród wyjaśnień, czemu akurat Kraków znajdziemy i takie:

Kraków jest jednym z tych nielicznych, wyjątkowych na skalę światową miast, w których na każdym kroku można się zetknąć ze śladami literackiej przeszłości i z żywą, pulsującą obecnością najnowszej literatury, która objawia się w postaci nieokielzanych form, szalonych eksperymentów, ryzykanckich prób, śmiałych prowokacji i budzących podziw zmieszany z przestachem wyskoków. To tutaj u schyłku średniowiecza powstały podwaliny polskiego teatru, tu w Renesansie i późniejszych epokach uczyli się i tworzyli najważniejsi twórcy polskiej kultury i tu na **przełomie XX i XXI wieku Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer wymyślili termin „liberatura”, nazywający być może najciekawsze zjawisko w najmłodszej historii książki.** W najelegantszych restauracjach Krakowa przedstawiciele literackiej śmietanki prowadzili eleganckie dyskusje, zaś w najpodlejszych knajpach upijali się poeci przekleci, a upadłe gwiazdy wspominały minioną świetność. Stąd Joseph Conrad wyruszył na podbój światowej literatury i tu powrócił opromieniony chwałą Czesław Miłosz, swoim magnetycznym wpływem przyciągając do grodu Kraka najwybitniejszych poetów całego globu²¹⁹.

²¹⁹ <http://miaistoliteratury.pl/miasto-literatury/zycie-literackie/miejsca-literackie-w-krakowie> [dostęp 21.07.2014], podkreślenie moje.

Jednocześnie, 2014 r. przyniósł związany z przyznanym tytułem projekt *Kody miasta*, w ramach którego na krakowskich Plantach pojawiły się ławeczki owych najsłynniejszych pisarzy (twórców dawnych i jak najbardziej współczesnych), odsyłające poprzez tabliczki z kodami QR do informacji o artystach itp. Warto o nim wspomnieć w kontekście literatury totalnej, bo na swoje piętnastolecie i liberatura doczekała się takiego upamiętnienia: w październiku 2014 r. odsłonięto ławeczki Fajfera i Bazarnik²²⁰.

²²⁰ Więcej o samym projekcie zob.: <http://kody.miastoliteratury.pl> [dostęp 21.07.2014].

CZEŚĆ II

SZUKANIE LIBERATURY LIBERACKOŚĆ MIĘDZY MEDIAMI

I. LIBERATURA A LITERATURA WIZUALNA

1. Liberatura a poezja wizualna

1.1. O oczywiście (?) wizualnej liberaturze i twórczości spod znaku Mallarmégo i Apollinaire'a

Dialektyka słowa i obrazu zdaje się być stałym elementem tkaniny znaków, jaką przedzie wokół siebie kultura. To, co ulega zmianie, to specyfika splotu, związek między osnową a wątkiem. Historia kultury to po części dzieje rozległej walki o dominację między znakami wizualnymi i językowymi.

W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*¹.

Zapewne wielu czytelników tej książki, sięgając po nią, oczekiwało, że rozpocznie ją rozdział omawiający stosunek praktyk liberackich do obszaru artystycznych działań, który określam tu możliwie szerokim terminem *literatura wizualna*. Istotnie, tak właśnie jest, jednak nie zmienia to mojego – wyrażanego już tu – przekonania, że związki literatury totalnej z tekstami wizualnymi to wyłącznie przysłowiowy wierzchołek góry lodowej i wcale nie jedyna perspektywa przydatna w mówieniu o interesującym mnie obszarze sztuki słowa.

Celem tego rozdziału jest wskazanie istotnych kwestii wynikających z zakładanego (najczęściej uznawanego za oczywiste) pokrewieństwa liberatury i literatury wizualnej, zbadanie, czy zjawiska te rzeczywiście są sobie tak bliskie, jak zazwyczaj się uważa. Stąd, interesować będą mnie przede wszystkim charakterystyki porównawcze oraz wskazanie momentów przełomowych, nie zaś ujęcie całościowe, monograficzne. Dlatego też porządek wywodu wyznaczają tu odniesienie się do trzech zaledwie zjawisk: lirycznej, wizualnie uwikłanej twórczości Mallarmégo i Apollinaire'a (z panoramą wcześniejszej poezji wizualnej w tle dla podkreślenia wagi przełomu, którego ikoną wydają się przywołani artyści), poezji konkretnej (jako przykładu nowoczesnej odmiany poezji wizualnej) oraz komiksu (jako niepoetyckiej realizacji związków słowa i obrazu). Wieńczące ten rozdział omówienie stosunku liberatury do współczesnej

¹ William J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 43; cyt. za: Willard Bohn, *Kryzys znaku*, tłum. Krzysztof Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 14.

prozy wizualnej ma zaś charakter cody uzmysławiającej, że dzisiejszy kształt książek (i literatury) podważa nie tylko ustalony tradycją związek słowa i obrazu, lecz i wiele innych porządków. Jednocześnie, jak tłumaczyłam już we wstępie, z racji przyjętego przeze mnie porządku wywodu, zagadnienia związane z typografią i drukiem omawiać będę w innym rozdziale i tam dopiero przywołane zostaną (często wspomniane, gdy mowa o literaturze wizualnej) typograficzne eksperymenty futurystów czy druk funkcjonalny.

W rozdziale tym porzucam też perspektywę chronologiczną. Nie zaczynam od starożytności, lecz za punkt wyjścia przyjmuję początek XX w., moment nie tylko zawsze wskazywany jako zwrotny w rozważaniach o wizualności sztuki słowa w ogóle, lecz i równie często przywoływany w (podejmowanych także przez samych liberatów) dyskusjach dotyczących związków literatury totalnej i wizualnej.

Bezspornie jednym z najbliższych liberatom artystów wspomnianego przełomu jest – operujący rozrzuconymi po stronie (a właściwie: kompozycjach stron *verso* i *recto*) słowami i niewahający się używać w obrębie jednego tekstu zróżnicowanych czcionek (zob. ilustracja 5) – Stéphane Mallarmé. Fajfer i Bazarnik nie tylko często przywołują go w swoich wywodach teoretycznych, ale i wprost traktują jak liberata: jego *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* został przecież opublikowany w redagowanej przez nich liberackiej serii². Wypracowana przez twórcę poetyka, zgodnie przez badaczy określana jako przełomowa w historii literatury wizualnej³, rzeczywiście wyznacza nowe perspektywy dla sztuki słowa, otwiera drogę ku odrodzonej (wtórnie odkrytej) poezji wizualnej: już „niemimetycznej”, jak stwierdzała Maryla Hopfinger⁴, „nowoczesnej” (*modern*) – jak mówił Willard Bohn⁵. Ostatni z przywołanych podkreślał też, że Mallarmé to jeden z tych, którzy już pod koniec XIX w. dostrzegali zapomnianą (można – w duchu liberackim – powiedzieć: przykurzoną konwencją) prawdę, że pismo jest nie tylko tym, co czytamy, lecz i tym, na co patrzymy⁶. Nie mogło to umknąć uwadze Fajfera i Bazarnik.

² Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. Tomasz Różycki, Kraków 2005.

³ Grzegorz Gazda swego czasu zwracał również uwagę na szerszy zasięg dokonanej przez Mallarmégo rewolty, podkreślając, że „od chwili powstania poematu S. Mallarmégo «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» ukształtowanie graficzne wersu stało się nieodłącznym elementem strukturalnym utworu poetyckiego, tworzyło określone sensy i znaczenia” (Grzegorz Gazda, *Architektura graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, red. Jan Trzynadłowski, s. 217). Nie sądzę, by z dzisiejszej perspektywy można było przypisać poematowi francuskiego poety aż taką zasługę, niemniej zgodzić się trzeba, że rola Mallarmégo dla rozwoju poezji niewyłącznie wizualnej była ogromna.

⁴ Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 163.

⁵ Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, Newark 2001.

⁶ Za kluczowego dla omawianego przełomu uznaje poetę również Hopfinger. Por. np. Maryla Hopfinger, *Wzory wiersza wizualnego: Mallarmé i Apollinaire*, [w:] eadem, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 87–98 (część poświęcona Mallarmému: s. 87–90).

Jednak oczywiście Mallarmé, który na drodze *oszałamiającej* – jak podsumowuje Bohn – zabawy słowem i literą niczym „wizualnymi żetonami”⁷, zasadniczo zradyzalizował spojrzenie na język poezji, wskazując nowe horyzonty jej wizualnej odmiany (tradycją sięgającej starożytności), nie był jedynym, który przyczynił się do takiego stanu rzeczy. W większości przypadków, kiedy mowa o nowoczesnej poezji wizualnej, o odrodzeniu tradycji tej postaci literatury w XX w., pojawia się przecież kolejne nazwisko – Guillaume Apollinaire (dodam: bohater wcześniejszych niż przywołana tu książek Bohna⁸). I w kontekście liberatury nie jest inaczej, niemniej – co ciekawe – od razu widać, iż dla twórców literatury totalnej autor *Kaligramów* wydaje się mniej ważną inspiracją i nie tak istotnym punktem odniesienia. Dlatego też, dla mnie, kluczowa będzie nie tylko relacja poezji wizualnej Mallarmégo do dzieł literatury totalnej czy to, czemu właśnie autor *Rzutu kośćmi...* tak silnie inspirował liberatów, ale też i przyczyny, dla których Apollinaire nie zasłużył na aż takie uznanie w ich oczach.

Ilustracja 5. Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (fragmenty wersji z 1914 r. oraz 1897 r. w polskim tłumaczeniu Tomasza Różyckiego) (źródło: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, Kraków 2005, bez numeracji stron)

W kontekście tym warto pamiętać, że i badacze nie są zgodni co do tego, który spośród przywołanych dwóch – bezsprzecznych – prekursorów nowoczesnej literatury wizualnej wpłynął na jej rozwój w większym stopniu⁹. Najśluszniej, jak

⁷ Willard Bohn, *Kryzys znaku*, tłum. Krzysztof Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 10.

⁸ Apollinaire and the Faceless Man [Apollinaire i człowiek bez twarzy] z 1991 r. oraz Apollinaire, *Visual Poetry and Art Criticism* [Apollinaire, poezja wizualna i krytyka sztuki] z 1993 r.

⁹ W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 11. Zdaniem Bohna to twórca *Pada deszcz*, zainspirowany Mallarmé, tak naprawdę zapoczątkował (właśnie kaligramami) nowoczesną poezję wizualną, jednak nie należy chyba tak szybko odbierać autorowi *Rzutu kośćmi...* zasług (szczególnie, że chronologia stoi po jego stronie). Warto też dodać, że teorię o podchwyceniu i rozwinięciu przez Apollinaire’a poetyki Mallarmégo podważają także ustalenia Michaela Webstera, który zwraca uwagę na to, że pierwsza edycja *Rzutu kośćmi...* (wydanego zresztą zaledwie w 100 egzemplarzach) ukazała się już (miesiąc) po tym, jak Apollinaire opublikował *List oceaniczny* na łamach „Les Soirées de Paris” (Michael Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York 1995, s. 63).

sądzę, mówić o obu tych artystach jako tych, którzy do omawianego tu przełomu się przyczynili¹⁰, zwłaszcza że w gruncie rzeczy wskazali oni dwa kierunki, w których współczesna poezja wizualna może się rozwijać – bardziej i mniej mimetyczny, silniej i słabiej związany z tradycją antyczną. Zatem nic też chyba dziwnego w tym, że twórczość jednego z przywołanych poetów w większym stopniu przypadła do gustu liberatom.

1.2. Liberat Stéphane Mallarmé

Z pewnością warto zastanowić się, po jakie radykalne – jak mówi Bohn – środki sięgnął Mallarmé, że jego poetyka stała się tak przełomowa i (co chyba nawet ważniejsze w moim wywodzie) czemu były one bliskie liberatom. Adam Ważyk pisał o autorze *Rzutu kośćmi...*, że znalazł on drugi wymiar składni: „składnię na płaszczyźnie”¹¹, zaś Maryla Hopfinger, podejmując ten wątek, dopełniała go – stwierdzając, że „składnię zdania zastąpił poeta składnią przestrzenną powierzchni stronic”¹². Charakteryzując ten zabieg, badaczka wypunktowywała, że ów nowy sposób pisania wykorzystuje nie tylko świadomie rozplanowane usytuowanie słów na płaszczyźnie (które uwzględnia położenie jednych wyrazów w stosunku do drugich, zarówno tych z nimi sąsiadujących, najbliższych, jak i wszystkich znajdujących się na stronie¹³), lecz i sposób zapisu poszczególnych fragmentów tekstu. A takie podejście do przestrzeni dzieła wybrzmiewało już przecież w pierwszych manifestach liberatów¹⁴. Na łatwo uchwytnie analogie refleksji (i praktyki) Mallarmégo z myślą (i twórczością) Fajfera i Bazarnik wskazuje też trafna uwaga Hopfinger o zasadniczym *novum* utworu francuskiego symbolisty na tle dotychczasowej literatury, *novum* iście liberackiego:

To, co towarzyszyło dotąd pisaniu, tworzeniu poetyckiemu jako element niezbędny wprawdzie, ale „przezroczysty”, niewidoczny przez najdalej posuniętą i oswojoną konwencję, teraz stało się czynnikiem współustanawiającym sens wypowiedzi – twierdzi badaczka. – Zadrunkowane strony książki zmieniły dzięki Mallarmému swoją funkcję z niezauważanej, usługowej techniki przekazu na środek wyrazu, nośnik sensu. Nośnik, którego znaczenie będzie w przyszłości wzrastać¹⁵.

W świetle tych słów nie może dziwić, że Mallarmé stał się swojego rodzaju patronem myśli liberackiej, że jego *Rzut kośćmi...* „musiał” ukazać się w li-

¹⁰ Tak czyni np. Hopfinger.

¹¹ Adam Ważyk, *Przedmowa*, [w:] Stéphane Mallarmé, *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa 1980, s. 18.

¹² M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 88.

¹³ Dodać należałoby, że wręcz na przestrzeni dwóch stron, gdyż w przywołanym poemacie całością przestrzenno-wizualną jest dla Mallarmégo taki właśnie układ.

¹⁴ Por. pierwsza część tej książki.

¹⁵ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 88.

berackiej serii¹⁶. Poeta, określony przez Hopfinger mianem „prekursora nowoczesnej literatury wizualnej”¹⁷ (zatem – podkreślmy – nie tylko poezji) dla Fajfera i Bazarnik był też jednym z tych, którzy przyczynili się do – jak można by powiedzieć – „liberackiego przewrotu w historii sztuki słowa”. Redaktorzy serii, oddając w ręce czytelników nową edycję *Rzutu kośćmi...*, tak piszą o jego autorze:

Mallarmé przyczynił się [właśnie przywołanym poematem – AP], jak mało kto przed nim i niewielu po nim, do iście einsteinowskiego przewrotu w literaturze. Przewrotu, który polega na odejściu od neutralnego statusu przedmiotu zwanego książką i włączeniu go w obręb dzieła.

Przewrót ten nazywamy liberaturą¹⁸.

Nie bez znaczenia jest też fakt, iż *Rzut kośćmi...* jest trzecią pozycją wydaną w serii liberackiej. Poprzedzają go jedynie autorskie teksty redaktorów¹⁹, stąd w zasadzie trzeba przyznać, że – choć trzeci – jest tak naprawdę pierwszy. Jednocześnie mamy tu do czynienia z oficjalnym wskazaniem na liberata w gronie pisarzy wcześniej wpisanych do kanonu. Fajfer i Bazarnik nie mieli wątpliwości, że to od Mallarmégo należy zacząć takie rewizje, co wprost potwierdzili w 2005 r., stwierdzając w jednym z komentarzy, iż wśród głoszących „podobne liberaturze intuicje [...] pierwszeństwo, pod każdym względem, należało się francuskiemu symboliście”²⁰.

A łączyło go z twórcami literatury totalnej nie tylko podejście do materii książki zakładające, że przynależy do niej i materia zdania, w konsekwencji czego tekst i powierzchnia, jaką zajmuje (powierzchnia Księgi), stają niepodzieloną całością. Istotą omawianego liberackiego pokrewieństwa nie była też wyłącznie chęć odrzucenia konwencji neutralnego sposobu pisania, choć, wskazane przez Hopfinger, uczynienie ze strony nie środka **przekazu**, lecz środka **wyrazu**, jest tu kluczowe. Mallarmé to nie tylko poeta wizualny, ale i twórca (idei) Księgi, w obrębie której – jak podsumował Adam Ważyk – „wszystko się będzie łączyło ze wszystkim, sens, dźwięki, składnia, typografia”²¹. W swoich rozważaniach o książce (bo – podobnie jak Fajfer – twórca *Rzutu kośćmi...*, nie tylko tworzył nowe typy literatury, lecz i o nich teoretyzował) poeta pisał o – jak to podsumują polscy liberaci – przestrzeni książki, która przybiera

¹⁶ O stosunku tej edycji do wcześniejszych polskich publikacji oraz problemach związanych z wydawaniem *Rzutu kośćmi...* piszą Fajfer i Bazarnik w szkicu *O wcześniejszych przypadkach „Rzutu kośćmi”*. *Nota redakcyjna*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, s. 25–29.

¹⁷ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 87. Jak podkreśla badaczka, pogląd o tym, że przywołany w tekście głównym poemat wyznacza nowy okres w dziejach poezji wizualnej dzielają też Jeremi Adler i Ulrich Ernst.

¹⁸ Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Dwa „Rzuty kośćmi” czyli szczególna i ogólna teoria literatury*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, s. 122.

¹⁹ *(O)patrzenie oraz Spoglądając przez ozonową dziurę*.

²⁰ Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Dwa „Rzuty kośćmi”...*, s. 123.

²¹ A. Ważyk, *Przedmowa*, s. 17. Por. też: Jacek Olczyk, *„Księga jest więc jak bóg: konieczna, obecna, nieistniejąca. O nieukończonym dziele Stéphane’a Mallarmégo, „Autoportret”* 2006, nr 4, s. 20–23.

charakter dynamiczny i, przyjmując formę zależną od treści utworu, aktywnie dopełnia jego semantykę²².

Taką iście liberacką charakterystykę materii dzieła dawał Mallarmé choćby w szkicu *Książka, narzędziem duchowym*, w którym pisał o woluminie będącym „całkowitą ekspansją litery”²³, ale też (za każdym razem inną) „grą”²⁴ z przestrzenią pisma, grą która „potwierdzi fikcję”²⁵. Jeśli przypomnieć tu tezy liberatów głoszących, że kształt książki ma zawsze wiązać się z jej ideą, przesłaniem (jak często upraszczają: treścią), to wypowiedź Mallarmého pozwoli podważyć pozorną banalność tych stwierdzeń, nierzadko im przecież zarzucaną. Liberatom chodziłoby przecież właśnie o owo „potwierdzanie fikcji”, odnajdowanie w strukturze i przestrzeni książki „odpowiedników”²⁶ (jak mówił poeta) treści wyrażonej słowem.

Zapewne właśnie ze względu na wskazywane tu analogie Fajfer jeszcze trzy lata przed wydaniem *Rzutu kośćmi...* w liberackiej serii nie tylko przywoływał słowa, w których jego autor wyrażał znużenie „nieznośną kolumną”²⁷ tekstu (wiecznie tak samo usytuowaną w przestrzeni strony), ale i przypominał aspiracje artysty, by ten stan zmienić. Pytał wtedy też: „Może więc liberatura to nic innego, jak pisanie Księgi, której nie udało się stworzyć Mallarmému?”²⁸

Jako tom, który miał zastąpić Księgę odczytywał *Rzut kośćmi...* również Ważyk²⁹. Wydając ten poemat, redaktorzy ha!artowskiej serii *Libeatura* również przyznawali, że – znosząc podział na strony *verso* i *recto*, mówiąc bielą i czernią kartki, wybrzmiewając ciszą i krzykiem zapisanego słowa, zmuszając czytelników do porzucenia wyuczonych nawyków lekturowych³⁰ – z pewnością

²² Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Dwa „Rzuty kośćmi”...*, s. 121. Zaś w 2003 r. Fajfer pisał: „Gdy tylko nieliczni uczynili swym tworzywem także podłoże, na którym znajduje się tekst, a co za tym idzie, uwzględnili w procesie twórczym fizyczną budowę książki – jej przestrzenny charakter. Modelowym przykładem będzie tu słynny poemat Mallarmého «Rzut kości». Dzieło zbyt poważne, aby je zignorować i głosić, że literatura to tylko słowa” (Z. Fajfer, *Nie(opisanie liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 61).

²³ Stéphane Mallarmé, *Wariacje na pewien temat* [fragment zatytułowany: *Książka, narzędziem duchowym*], tłum. Ewa Dorota Żółkiewska, [w:] S. Mallarmé, *Wybór poezji*, s. 89.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 91.

²⁸ Z. Fajfer, *Liryka, epika, dramat, liberatura*, s. 238.

²⁹ A. Ważyk, *Przedmowa*, s. 20.

³⁰ O samym poemacie por. także Michał P. Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stephane’a Mallarme*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, s. 7–23, Jacek Trznadel, *Wszystko jest proste (nad poematem Mallarmého: „Rzut kości nigdy nie obali przypadku”)*, [w:] idem, *Plomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978, s. 285–289, Adam Ważyk, *Przedmowa*, s. 18–20 oraz Wiktoryna Husarzewska, *Linearna opowieść o literaturze nieliniowej* [2], „Autoportret” 2006, nr 4, s. 19. Por. też: analiza dokonana przez Michela Butora w jego *Sur la page*, przywołana przez Bazarnik (w niepublikowanym przekładzie Radosława Nowakowskiego) w szkicu „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora czyli o liberaturze przed literaturą ([w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. 188–194, interesujący mnie tu fragment: s. 188–194).

należy on do literatury totalnej. Jednocześnie Bazarnik określiła go mianem „odprysku Księgi”³¹ i wraz z mężem podsumowywała:

Autor *Rzutu kośćmi* wiedział doskonale, że książka (czy powierzchnia kartki) nie musi być biernym pojemnikiem na słowa, lecz częścią dzieła, podlegającą procesowi twórczemu na równi z innymi elementami utworu. Nie tylko wiedział, ale i dowiódł, że poeta może mówić całą książką. Że również jej fizyczna, materialna przestrzeń może być tworzywem poety, przynależeć do jego języka. A skoro tak, to konstrukcja książki, jej kształt i materiał z którego zostanie wykonana, mogą być najzupełniej dowolne. Twórca nie musi poddawać się żadnym edytorskim konwencjom. Ani, wynikającym z nich, czytelniczym nawykom³².

I tak – wcale nie przypadkiem – właśnie Mallarmé, artysta otwierający przed poezją wizualną nowe horyzonty, okrzyknięty został też liberatem, zaś jego *Rzut kośćmi...* rozpoczął serię re-edycji wpisanych w kanon literatury (bądź jego obrzeża) dzieł liberackich. Pozostaje jednak pytanie: czy tym samym można przyznać, że poezja czy – szerzej – literatura wizualna są najwłaściwszym kontekstem do mówienia o liberackości? A wątpliwość ta doprasza się też dookreślenia, jak w tym wypadku należy rozumieć samą wizualność sztuki słowa

Ta, której historię rozpoczyna Mallarméański zwrot, rzeczywiście bliska jest koncepcji literatury totalnej. Dziedzictwem autora koncepcji Księgi jest bowiem wizja poezji, w której wizualność wiąże się nie tylko z aktualizowaniem obrazowego aspektu zapisu języka. Postmallarméańska poezja wizualna to utwory, w których sposób ukształtowania tekstu (jego układ przestrzenny czy typografia, a nieraz i wykorzystanie innych tworzyw) nie tylko – jak to bywało wcześniej – konkretyzuje treść utworu, lecz i ją dopełnia. I czyni to rzeczywiście liberacko, gdyż w takich wypadkach sposób zapisu współ-decyduje o sensie słowa, bowiem inaczej usytuowane w przestrzeni strony czy tomu, co innego będzie znaczyć. Ów nowy rodzaj poezji wizualnej, zrodzony – tu wypada się zgodzić z Bohnem – z (niejednego) kryzysu znaku i nowych poszukiwań w języku³³, właśnie poprzez namysł nad samym tworzywem literackiej komunikacji zbieżny jest z poglądami na substancję literatury formułowanymi przez liberatów. W obu wypadkach podważone zostaje bowiem dotychczasowe rozumienie literackiej komunikacji (i – uprzedzę dalsze wywody – roli, jaką pełni w niej książka). Dlatego przywoływane przez Bohna charakterystyki owej współczesnej poezji wizualnej w pełni nadadzą się do opisu dzieł liberackich. Utwory zaliczane do jednego i drugiego nurtu wytrącają czytelników z lekturowych schematów, oczekują „nowego czytania”: często nielinearnego, ale też niełączącego sensu dzieła wyłącznie z arbitralnymi znakami językowymi³⁴.

³¹ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *LCLT*, s. 153.

³² Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Dwa „Rzuty kośćmi”...*, s. 122.

³³ Por. W. Bohn, *Modern Visual Poetry*.

³⁴ Por. także. Dick Higgins, *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty*, tłum. Krzysztof Brzeziński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. Piotr Rypson, tłum. zbior., Gdańsk 2000, s. 163–180.

Do jednych i drugich odnieść możemy słowa Jean-Pierre'a Goldensteina, który stwierdza, że poezja wizualna zmusza odbiorcę do:

Rozpatrzenia nieskończonej liczby ścieżek poprzez wykorzenienie go z jego uprzednio ukonstytuowanego miejsca czytania w obecnej kulturze znaku, sensu, linearności, po to, aby – poprzez przygodę pisania – zaoferować mu przygodę czytania³⁵.

Wskazywane przeze mnie pokrewieństwo wiąże się z tym, że zrodzona z Mallarméańskiej rewolucji poezja zakłada namysł nad tworzywem, jak sugeruje (już w kontekście Apollinaire'a) Grzegorz Gazda: obranie sobie za cel „przełamania granic wyznaczonych przez możliwości tworzywa literackiego”³⁶. Poeta – jak stwierdza Eduardo Mitre – przeobraża się w „budowniczego”, architekta wiersza, eksplorując różnorakie możliwości języka rozumianego jako substancja nie tylko audialna i wizualna, ale przede wszystkim – materialna³⁷. Dość tu przypomnieć, że liberaturę określano też *architekturą słowa*³⁸.

1.3. Literatura wizualna i literatura książkowa

W świetle moich dotychczasowych konstatacji można by zapytać: czy zatem należy rozróżniać poezję wizualną od liberatury? Innymi słowy, czy zaproponowany przez Fajfer'a termin nie wydaje się w obliczu przedstawionych tu rozważań zbędny, synonimiczny w stosunku do pojęć już istniejących? Trzeba jednak zauważyć, że liberatura, stojąc ponad podziałami genologicznymi, obejmuje zarówno prozę, jak i mowę wiązaną, stąd mówić by w tym wypadku należało nie tylko o poezji, ale i o całej literaturze wizualnej. Tu jednak sprawa zaczyna się komplikować. Z jednej bowiem strony w obszar tej ostatniej należałoby zaliczyć wszelkie formy łączące obraz i słowo, zatem np. również i komiks (zespalający kod werbalny z wizualnym na innych jednak zasadach niż dzieje się to w przypadku omawianego tu typu poezji). Z drugiej strony, nawet rozszerzając w opisany sposób przyjętą perspektywę, nie zdołamy objąć wszystkiego, co liberackie, gdyż literatura totalna wcale nie musi być wizualna (choć, bezsprzecznie, nierzadko bywa). Zgubne byłoby więc patrzeć na porównywane tu kategorie jako synonimy.

Nie bez powodu to Mallarmé – a nie Apollinaire – został tak szybko uznany za liberata. *Rzut kośćmi...* operuje nie tyle wizualnością mimetycz-

³⁵ Jean-Pierre Goldenstein, *La Lecture au défi: remarques sur quelques aspects de l'Esprit nouveau en poésie*, [w:] *En hommage à Michel Décaudin*, réd. Pierre Brunel i in., Paris 1986, s. 160; cyt. za: W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 17.

³⁶ Grzegorz Gazda, hasło 'kaligram', [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 331.

³⁷ W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 18.

³⁸ Fajfer, omawiając w *Nie(o)pisaniu liberatury* wagę kategorii przestrzeni w dziełach literatury totalnej, stwierdzał wprost: „Liberatura, czyli architektura słowa. Architektura, czyli sztuka najbardziej przestrzenna z przestrzennych” (s. 61). Warto też przypomnieć, że podtytuł redagowanego przez Bazarnik tomu *Od Joyce'a do liberatury* to właśnie: *szkice o architekturze słowa*.

na, co eksploruje materię języka wraz z jego wizualnością. Autor słynnego poematu idzie jednak o krok dalej, myśląc również o przestrzeni poszczególnych kart (czy ich kompozycji), wreszcie – również na poziomie wypowiedzi teoretycznych – i o całym tomie. W jego koncepcji pojawia się zatem, kluczowa dla liberatów, książka. Dlatego tak bliski stał się twórcom literatury totalnej.

Zatem, nawet szeroko rozumiana literatura (już nie tylko poezja) wizualna wydaje się pojęciem węższym niż liberatura, bowiem ta ostatnia eksploruje (niczym nowoczesna poezja wizualna) nie tylko materialność swego tworzywa, jakim jest język, lecz i potencję swojego medium, książki (z czym w obszarze klasycznie definiowanej wizualnej sztuki słowa nie mamy już do czynienia). Na dodatek wymienione zabiegi wcale nie muszą wiązać się z wizualnością. Niemniej, ci, którzy oczekiwali, że opis liberatury w świetle literatury wizualnej będzie stanowił sporą część tej książki, intuicję mieli dobrą w jednym przynajmniej aspekcie: takie analizy byłyby nad wyraz interesujące. Jednakże równie dobrze mogłyby złożyć się na oddzielną publikację.

Próbując scharakteryzować podobieństwa i różnice dwóch omawianych tu zjawisk, zmuszona jestem ograniczyć się do pokazania punktów granicznych i (przynajmniej częściowo) poprzestać na wskazaniu fascynujących badawczych horyzontów. I tak, zwróciwszy uwagę na kluczową w tym kontekście, dokonaną przez Mallarmégo rewoltę, chciałabym w dalszej części tego rozdziału przyrzeć się relacji liberatury i poezji konkretnej, będącej przecież bardzo dobrym przykładem owej nowej poetyki wizualnej. Sądzę, że wskazawszy aspekty sugerujące, iż opisywane zjawiska mogą być bardzo bliskie, warto zastanowić się i nad tym, czy istnieją powody, by je jednak wyraźnie oddzielać. A obszar wybrany tu do dalszych analiz jako reprezentatywny pozwoli, jak sądzę, wyraźnie uwypuklić pewne istotne w tym kontekście aspekty. Podobnie – zasygnalizowawszy, że mówiąc o liberaturze w kontekście wizualnej sztuki słowa (ze względu na różnorodność gatunkową i rodzajową form, jakie ona obejmuje), nie można ograniczyć się wyłącznie do poezji, chciałabym przyrzeć się również relacji literatury totalnej i komiksu jako przykładu prozy integrującej w sobie słowo i obraz. Jestem przekonana, że i w tym wypadku skupienie się w rozważaniach na wybranym (dość wąskim) obszarze odniesień pozwoli z jednej strony ukazać najważniejsze problemy, z drugiej zaś zarysować perspektywy koniecznych i ciekawych dalszych poszukiwań badawczych. Jednocześnie warto zaznaczyć, że oba przywołane konteksty pojawiały się w komentarzach dotyczących liberatury, niemniej ich relacja z literaturą totalną nie została dotychczas dokładniej opisana.

Jednak zanim skupię się na wypunktowanych tu zagadnieniach, chciałabym jeszcze dopowiedzieć „zagubiony początek”: scharakteryzować – choć pokrótce (co, uprzedzę, wynika z charakteru omawianej relacji) – stosunek twórczości liberackiej do wcześniejszej niż Mallarméańska poezji wizualnej. Kwestia ta – poniekąd zaskakująco – wiąże się z odpowiedzią na pytanie, czemu to francuski symbolista, a nie Apollinaire stał się patronem liberatów.

1.4. Dlaczego nie Apollinaire, czyli czemu liberaci nie lubią kaligramów

Twórczość Apollinaire'a nie spotkała się, jak wspominałam, z aż tak wielkim uznaniem liberatów. Jego utwory, choć wymieniane w kontekście literatury totalnej (choćby jako przykłady bliskiej Fajferowi i Bazarnik wrażliwości na medium, jakim jest pismo³⁹), nie zostały – jak *Rzut kośćmi...* – wydane w redagowanej przez tych autorów serii, nic nie wiem też o tym, by taki pomysł w ogóle rozważano. Jakby tego było mało, o – podkreślę – „niektórych” kaligramach Fajfer mówił, że to „Apollinaire'owskie tautologie – nie pozostawiające zbyt wiele miejsca dla wyobraźni krawaty, serca czy mandoliny”⁴⁰ (zob. ilustracja 6). Stwierdzał też wprost:

Sądzę [...], że to wielka sztuka stworzyć kaligram, który nie zabija poezji. Oka trzeba używać bardzo ostrożnie⁴¹.

Jak wytłumaczyć tę „antykaliogramową” liberacką postawę w świetle formułowanych tu wcześniej twierdzeń o bliskości i związkach poetyki Mallarméańskiej i tej cechującej twórczość Apollinaire'a? Niech punktem wyjścia do odpowiedzi na to pytanie stanie się opublikowany w 1988 r. szkic Jerzego Falickiego *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire'a*⁴².

Badacz ten – jak słusznie zwraca uwagę Hopfinger – przyjmuje, że w utworach nierozzerwalnie łączących obraz (rysunek) ze słowem, które określa mianem „tekstów piktograficznych”, to słowo jest nadrzędne⁴³. Element wizualny w ujęciu Falickiego przedstawia się jako redundantny, tautologiczny wobec języka i jego zapisu, choć nierozzerwalnie z nim związany. W konsekwencji, mimo owej – tak właśnie krytykowanej przez Fajfera – powtarzalności jednego

³⁹ Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Liberatura. Aneks do historii literatury (czyli o korekcie poczynionej za pomocą literówki)*, <http://www.liberatura.pl/1909-1969-czyli-od-futuryzmu-do-ksiazki-artystycznej.html> [dostęp 30.09.2011].

⁴⁰ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 96.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Jerzy Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire'a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. Lech Ludowski, Lublin 1988, s. 355–362.

⁴³ Warto tu dodać, że podobne sądy często pojawiają się w wypowiedziach Fajfera czy Bazarnik. Ja, interpretując ideę liberatury i rozwijając jej teorię, zwracam uwagę na to, że owa „nadrzędność” sprowadza się w gruncie rzeczy do tego, że słowo – w przeciwieństwie do obrazu – jest dla literatury totalnej tworzywem konstytutywnym, niezbędnym i po prostu musi się pojawić. W moim jednak rozumieniu (wynikającym z interpretacji tekstów liberackich) obie „sfery” utworu projektowane są równolegle, gdyż jeśli znaczenia rozpisane mają być pomiędzy nie, żadna nie może być „ważniejsza”. Stąd, sformułowania mówiące o tym, że tekst dyktuje kształt tomu (bądź wizualną postać tekstu) odczytuję bardziej jako przyznanie, że postać dzieła nie pozostaje bez związku z jego ideą (co nie każe uznawać słowa ową ideę wyrażającego za ważniejsze niż ucieleśniający ją obraz). Por. np. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, [w:] *Druga rewolucja książki*, red. Violetta Trella, Gdynia 2008.

Ilustracja 6. Guillaume Apollinaire, *Kaligramy* (od lewej: *Deszcz* oraz *Krawat i zegarek*) (źródło: Guillaume Apollinaire, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 271 oraz s. 255)

tworzywa względem drugiego, możemy mówić o spójności znaczeniowej słowa i obrazu w obrębie kaligramów. Istotnie, owo – powiedzmy – „ilustrowanie idei” pozostaje w większym związku z tekstem (jak mówi Falicki: w związku nierozzerwalnym) niż – stanowiące zupełnie inny typ relacji tworzyw w obrębie jednego dzieła – ornamenty towarzyszące utworom⁴⁴.

Nie jest to jednak rodzaj spójności satysfakcjonujący liberatów. To właśnie o nim Fajfer napisze, że zabija poezję, że nie zostawia pola dla wyobraźni. Dlaczego? Falicki słusznie zauważa, że w opisywanych utworach temu samemu znaczonemu przypisywane jest jedno znaczące słowne i jedno obrazowe. Stąd rodzi się tautologia. Liberacki ideał byłby zaś taki, by o jednym znaczonej na zmianę opowiadały różne (związane z odmiennymi tworzywami) znaczące, by funkcja sensotwórcza była przekazywana między słowem a obrazem, w efekcie czego zrodzi się – inaczej niż przez Falickiego interpretowana – spójność znaczeniowa. Dlatego – z punktu widzenia literatury totalnej – krytyce należało poddać wszelkie mniej lub bardziej dosłowne powiązania elementów wizualnych i językowych cechujące kaligramy. Tym samym, negatywnie ocenione powinny zostać zarówno wymieniane przez Falickiego piktogramy o odniesieniu bezpośrednim (niezmetaforyzowane i o charakterze synekdochicznym), jak i te o odniesieniu pośrednim (zmetaforyzowane, oparte na metonimii oraz związane z symbolem)⁴⁵.

⁴⁴ J. Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy...*, s. 355–356.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 360–361.

Kolejnych wyjaśnień i argumentów dostarcza teza Jerzego Kwiatkowskiego, który – dostrzegając ogromną różnorodność form Apollinaire’owskich kaligramów – zwraca (słusznie) uwagę na to, że w części z nich, rzeczywiście, związek między wizualnym ukształtowaniem tekstu a jego przesłaniem nie jest dla budowania sensów bardzo istotny, gdyż (właśnie w związku z podwójną artykulacją znaczącego) w tych wypadkach „tekst legitymuje się samoistną wartością literacką, spotęgowaną, ale bynajmniej nie ufundowaną na pomysłach graficznych”⁴⁶. Dominująca w tych tekstach zasada wiersza-przedmiotu postrzegana jest przez badacza jako:

Próba przybliżenia się do wiecznie nieziszczalnego celu poetów: by słowo rzeczą się stało. Utwór o deszczu wydrukowany jest „w kształcie” deszczu, o zegarku – „w kształcie” zegarka, o krawacie – „w kształcie” krawata...⁴⁷

Nie możemy jednak uznać, że ziścił się tu cel liberatów, że „jak” stało się częścią „co”⁴⁸. Jak słusznie wypunktował cytowany Kwiatkowski – zespolenie tworzyw nie jest tu tak silne, typografia nie funduje sensu utworu. Dla moich rozważań kluczowa jest uwaga badacza dotycząca tego, iż kaligramey takie jak *Deszcz* spokojnie dają się – bez utraty znaczeń – przepisać inaczej, wydrukować jako klasyczne teksty. Taką – jak mówi Kwiatkowski – „próbę druku”, przechodzą bez szwanku dla swych znaczeń. Tym samym – nie zdają prostego egzaminu liberackości, tautologiczność ich kształtu wobec przekazu werbalnego jawnie ukazuje się odbiorcy.

Niemniej, Fajfer – jak podkreślałam – mówi w krytyczny sposób o „niektórych” tylko kaligramach. Z tego samego powodu Hopfinger, choć przywołuje systematyzację Falickiego⁴⁹, słusznie wskazuje na jej niedopatrzienia, a Kwiatkowski kilkakrotnie zwraca uwagę na różnorodność stosowanych przez Apollinaire’a form. W dorobku tego artysty poza utworami, do których w pełni da się odnieść przypominaną tu typologię, zaliczyć trzeba – rzeczywiście mniej liczne, ale wcale nie mniej istotne – kaligramey, przekraczające zarysowane przez Falickiego charakterystyki (jak np. *List oceaniczny*, zob. ilustracja 7)⁵⁰. To ich analizy znajdziemy w opracowaniach Hopfinger, Kwiatkowskiego, Bohna czy Johanny Drucker (która w tej pracy będzie jeszcze często przywoływana) i in-

⁴⁶ Jerzy Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] Guillaume Apollinaire, *Wybór poezji*, Wrocław 1975, s. CXXXI–CXXXII.

⁴⁷ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. CXXX.

⁴⁸ *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002, s. II.

⁴⁹ Uznając ją za porządkującą, użyteczną i instruktywną. Zob. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 95.

⁵⁰ I G. Gazda podkreśla, że nie zawsze relacje słowo-obraz dadzą się w kaligramie sprowadzić do lirycznego ideogramu stanowiącego wizualną konkretyzację przedmiotów ewokowanych w wierszu. Inspirując się interpretacjami Butora, badacz wskazuje sytuacje, w których tak rozumiana wizualizacja wzbogacona jest o ciekawą symbolikę związaną właśnie z plastycznym (przestrzennym) ukształtowaniem tekstu, co nie pozwala postrzegać omawianych relacji jako zwykłej słowno-wizualnej tautologii (por. G. Gazda, *Architektonika graficzna...*, s. 222–225).

nych badaczy⁵¹. We wszystkich tych interpretacjach – licznie już powtarzanych w literaturze przedmiotu – podkreślane jest nowatorstwo zastosowanych przez Apollinaire'a form, odejście od konwencji ikonicznej, zaprzęgnięcie wizualności do kreowania symultanicznych obrazów, silne eksplorowanie możliwości literatury nielinearnej. Wszystkie one prowadzą też do wniosku, że w tym wypadku trudno mówić o prostych zależnościach słowa i obrazu, że ich uwikłania są wielopoziomowe i w niejeden sposób prowadzą ku konstruowaniu sensu.

Ilustracja 7. Guillaume Apollinaire, *List oceaniczný* (wersja oryginalna oraz polskie tłumaczenie) (źródło: Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, Newark 2001, s. 41 oraz Maryla Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 96–97)

To one przede wszystkim są podstawą budowania tez o nowatorstwie Apollinaire'a. To one wreszcie pozwalają łączyć poetykę tego artysty z Mallarméańską⁵². One też, rzeczywiście, wyznaczały nowe perspektywy poezji wizualnej, gdyż jak pisała już lata temu Hopfinger:

Twórczość kaligraficzna działała na rzecz zbliżenia pomiędzy pismem a obrazem i unaoczniała obrazową funkcję słowa oraz znaczeniową rolę obrazu. Poeta – dodaje badaczka – przekonywał o tym, że „wygląd” słowa może być poezjotwórczy, że wizualna strona wiersza może stać się obszarem interesujących, twórczych poszukiwań⁵³.

⁵¹ Por. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 95–98; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. CXXVII–CXXVIII; Willard Bohn, *Guillaume Apollinaire*, [w:] idem, *Modern Visual Poetry*, s. 38–50; Michael Webster, *Engraved Sounds of Guillaume Apollinaire*, [w:] idem, *Reading Visual Poetry after Futurism...*, s. 43–81; Johanna Drucker, *Apollinaire: Figuring the Vernacular*, [w:] eadem, *The visible word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996, s. 140–168.

⁵² Zob. przypis 47.

⁵³ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 98. Badaczka kończy swój wywód stwierdzeniem, że ten typ wiersza był prekursorski wobec poezji konkretnej. Ja zaś chciałabym zasygnalizować, że o podobnych przesunięciach relacji słowa i obrazu mówi się w kontekście nowych mediów (już nie tylko kultury audiowizualnej), dość przywołać tu wprowadzone przez Mike'a Sandbothe'a kategorie *upiśmiennienia mowy* i *oralizacji pisma*, a także *ikonizacji pisma* i *upiśmiennienia obrazu*. Tym samym, zapowiadam od razu, że poruszane tu kwestie powrócą w rozdziale poświęconym nowym mediom i literaturze. Por. Mike Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, [w:] *Widzieć*,

Stąd – w przypadku tych kaligramów, które przekraczają prostą relację równoległego przypisywania jednemu znaczonemu dwóch znaczących, nie tyle uzupełniających się, co wzajem potwierdzających – możemy mówić o bliskości takiej formy literatury wizualnej i liberatury. Dlatego Fajfer i Bazarnik, mimo przywołanych tu ich krytycznych uwag do twórczości Apollinaire’a, w swoim *Aneksie do historii literatury* wskazują na pokrewieństwo w metodzie twórczej i z tym artystą. Jak podkreślał Kwiatkowski, poeta ten przywiązany był do dialektyki nowatorstwo-tradycja, stąd i jego kaligramy wikłyły się zarówno w relacje z wywodzonymi ze starożytności wierszami-obrazami (dla liberatów niekoniecznie inspirującymi), jak i z (ciekawszymi z punktu widzenia twórców literatury totalnej) nowoczesnymi eksperymentami poetycko-typograficznymi (Mallarmé, futuryści)⁵⁴. Zaś zwróciwszy uwagę na to, że wybrane kaligramy – nie te „stosunkowo proste”⁵⁵ czy przywołujące tradycję antycznej (i późniejszej) poezji wizualnej, lecz takie, które przekraczają wcześniej wypracowane konwencje łączenia słowa i obrazu – mogą być jako liberackie traktowane i doceniane⁵⁶, muszę zapytać o dalsze konsekwencje płynące z krytyki tych pozostałych⁵⁷.

myśleć, być. *Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2001, s. 205–231 oraz Jay D. Bolter, *Eksploracja obrazów*, tłum. Jolanta Mach, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 119–156.

⁵⁴ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. CXXVIII–CXXIX. Na charakterystyczne dla Apollinaire’a łączenie nowoczesności z tradycją zwracała też uwagę Drucker (por. J. Drucker, *Apollinaire: Figuring the Vernacular*, [w:] eadem, *The visible word...*, s. 140–168).

⁵⁵ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 95.

⁵⁶ Choć warto tu dodać, że jeszcze w 2003 r. Fajfer pisał o wierszach figuralnych George’a Herberta czy (ogólnie) tekstach Apollinaire’a jako wzorowych przykładach liberatury, uznając, że sytuacja, w której *sam tekst układa się w jakiś obraz* jest w pełni liberacka. Nie dodawał też wtedy ani słowa o znaczeniu relacji między kształtem utworu a niesioną przezeń ideą (Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 62).

⁵⁷ Muszę jednak zaznaczyć, że zdaję sobie w pełni sprawę, iż problem liberackości twórczości Apollinaire’a nie musi ograniczać się wyłącznie do jego kaligramów. Odwołanie się do nich uznałam za najistotniejsze i na nim w zasadzie poprzestaję, niemniej mam nadzieję, że będę miała okazję powrócić jeszcze kiedyś do tej problematyki. Tu chciałabym zasygnalizować, że ciekawym i z pewnością wartym podjęcia tropem interpretacyjnym są choćby – związane z futuryzmem – refleksje artysty o książce. W *Antytradycji futurystycznej* oraz manifestie *Duch nowych czasów i poeci* Apollinaire ciekawie wypowiada się o książce (jako medium!) i kwestie te (szczególnie jako rozwijające moje rozważania o relacji liberatury i futuryzmu) byłyby interesującym uzupełnieniem stawianych tu tez. W drugim z przywołanych manifestów czytamy: „Jakże to eksperymentowanie mogłoby nie interesować poety, skoro może mu ono przyczynić się do nowych odkryć na terenie myśli i liryzmu? [...] Efekty typograficzne stosowane radykalnie z dużą odwagą mają tę zaletę, że dzięki nim powstaje liryzm wzrokowy, prawie całkiem nieznany przed naszą epoką. Efekty te mogą pójść jeszcze dalej i dokonać syntezy wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa, literatury” (Guillaume Apollinaire, *Dwa manifesty*, tłum. Maciej Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6, s. 11). Z kolei w *Antytradycji...* mowa o książce – „życiu schwytanym czyli fonokinematografii czyli wyobraźni bez drutu” (G. Apollinaire, *Dwa manifesty*, s. 9). Choć dalsza interpretacja tych wypowiedzi wydaje się kusząca, zmuszona jestem je pominąć, gdyż ich znaczenie dla kwestii poruszanych w tym rozdziale jest raczej marginalne, szczególnie w porównaniu z koncepcją Księgi Mallarmégo.

1.5. O liberaturze i konwencji z innej perspektywy, czyli o totalnej sztuce słowa w kontekście dawnej poezji wizualnej

Jak już wskazałam, Apollinaire'owskie wiersze-przedmioty w prosty sposób prowadzą nas ku tradycjom starożytnej poezji wizualnej⁵⁸. Tym samym, nie sposób uniknąć tu pytania o to, jak z perspektywy liberackiej oceniać tego typu utwory. Szczególnie, że narodziny nowoczesnej poezji wizualnej wiązały się bezsprzecznie z powrotem do tej dawnej tradycji, z próbą jej dokładniejszej charakterystyki, z ważnymi reinterpretacjami. Większość badaczy zgodna jest też co do tego, że namysł nad poezją konkretną w znaczącym stopniu przyczynił się do takiego zwrotu. O niej właśnie pisząc, Seweryna Wysłouch konstatowała:

Poezja wizualna ma starożytne tradycje, jej najdawniejsze świadectwa pochodzą sprzed naszej ery. Do niedawna jednak traktowana była jako swoista dewiacja, dziwaczna odmiana sztuki słowa. Jeszcze zamilowany szperacz, Julian Tuwim, pisał w *Pegazie dęba* (1950) o wierszach obrazkach i wierszach-kobiercach jako o pozbawionych głębszego sensu kuriozach. Ale sytuacja diametralnie się zmieniła za sprawą poetów-konkretystów [...]. Dawna poezja wizualna znalazła swoich historiografów i doczekała się niespodziewanej rehabilitacji jako ciekawa tradycja nurtu współczesnej poezji konkretnej⁵⁹.

Piotr Rypson, którego badania są na polskim gruncie najlepszą (i niedającą się przecenić) charakterystyką poezji wizualnej⁶⁰, sprzeciwiał się traktowaniu tych wierszy wizualnych jako zabaw, ćwiczeń czy wprawek poetyckich, uznawaniu ich za (jak podsumował Janusz Pelc) „niewydarzone dziwactwo i przejawy zwyrodniałego gustu”⁶¹ czy (jak stwierdza przywoływany Falicki) „figliki literackie” wychodzące spod pióra raczej drugorzędnych pisarzy⁶². Rypson negatywnie odnosił się do niedostrzegania i wielowiekowej tradycji tej postaci sztuki słowa, i bogactwa jej form. Pisząc o szczytowym okresie świetności „dawnej” poezji wizualnej (XVII w.) podkreślał, że wcale nie zabawa czy naśladowanie już istniejących form było celem twórców:

Formalna oryginalność [...] nie płynęła jedynie, jak sądzą niektórzy, z imperatywu zadziwienia czytelnika pomysłowością, dowcipem autora, sformułowane [go? – AP] przez barokowe poetyki i teorię retoryczną, ale z żywotnej i autentycznej potrzeby eksperymentowania możliwościami, jakie oferowała odkryta na nowo „obrazowość” tekstu literackiego⁶³.

⁵⁸ Por. też J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. CXXVII–CXXVIII.

⁵⁹ Seweryna Wysłouch, *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*, [w:] eadem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 116.

⁶⁰ Zob. Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989 oraz idem, *Piramidy-słońca-labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

⁶¹ Janusz Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, wyd. 2 popr., Kraków 2004, s. 174.

⁶² J. Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy...*, s. 356.

⁶³ P. Rypson, *Obraz słowa...*, s. 167.

Z jednej więc strony, tak opisywane „eksperymenty”, tradycją sięgające starożytności, bliskie wydają się liberackiemu podejściu do tworzywa sztuki słowa, z drugiej – wciąż w pamięci mamy Fajferowską krytykę wyuczanej na tych utworach obrazowości. Skąd taka sprzeczność?

Rypson stwierdzał, że dopiero porzucenie „manierystycznych» uprzedzeń” pozwoliło badaczom dostrzec we wszelkich odmianach literatury wizualnej tradycję, zauważyć, że taki nurt stale towarzyszył sztuce słowa⁶⁴. Jednocześnie, wskazując na ponaddwutysiącletnią historię tego typu tekstów, badacz daje taką ich charakterystykę, którą bardzo łatwo odnieść do dzieł liberackich (przynajmniej tych, które w jakimkolwiek stopniu są wizualne). Píše bowiem:

Wszystkie wiersze wizualne, w tym również teksty „konkretne”, łączy przede wszystkim usiłowanie stworzenia kompozycji słowno-obrazowej, w której **widzialna forma utworu, nierozzerwalnie z tekstem połączona (lub zeń wynikająca) i użyta w sposób świadomy, nadaje mu znaczenie lub określa jego funkcje**. Tekst uzyskuje przez to nowy wymiar, nieobecny w zapisie tradycyjnym, rozciągający się między semantyką słów a ich ikonografią⁶⁵.

Warto jednak zastanowić się nad swoistego rodzaju „drugim dnem” wskazywania wzorów nowoczesnej poezji wizualnej w tych najstarszych formach, podkreślania pewnego *continuum* tradycji. Rypson (inspirując się też pracami innych badaczy, m.in. opracowaniami Jeremy’ego Adlera, Ulricha Ernsta czy Dicka Higginsa) w rzeczywistość wykonuje bowiem pracę podwójną, kreśli dwoisty portret polskiej i europejskiej literatury wizualnej. Z jednej strony daje charakterystykę podstawowych form, w jakie omawiana tendencja była ubierana, skrupulatnie wykazując również, jak jedne wpływały na drugie, jak z jednych (warto to podkreślić) **skonwencjonalizowanych form, gatunków** rodziły się kolejne, również określane zespołem wyraźnie wyróżnianych wyznaczników (przykładem omówione przez badacza zależności między wierszami twórcy tzw. wierszy kratkowych – łac. *carmina cancellata* – Publiusza Optacjana Porfyriusza⁶⁶ a tymi autorstwa

⁶⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁶⁵ *Ibidem*, podkreślenie moje.

⁶⁶ Twórca ten komplikuje nieco nasze spojrzenie na relację liberatury i poezji wizualnej. Twórczość Publiusza Optacjana Porfyriusza jako tego, który wymyślił *carmina cancellata* niezaprzeczalnie jest (mimo konwencjonalności zaproponowanej formy) ciekawym kontekstem dla rozważań o twórczości Fajfera. Stworzona przez żyjącego na przełomie antyku i cywilizacji chrześcijańskiej poetę forma: teksty o regularnym kształcie (prostokąta), w które wpleciono akro-, mezo- i teletychy tak, by ich linie przecinały tekst, tworząc w jego wnętrzu dodatkowe figury, bliska jest ojcu polskiej liberatury, autorowi – przypomnę – *tekstów emanacyjnych*, opartych właśnie na szkatułkowej konstrukcji akrostychu. Dodatkowo, warto zwrócić uwagę na fakt, iż odzegnujący się od wszelkiej konwencjonalności Fajfer konsekwentnie wykorzystuje przywołany tu zabieg poetycki w kolejnych swoich pracach, czyniąc zeń rodzaj nie czego innego, lecz właśnie autorskiej, skonwencjonalizowanej formy gatunkowej. O ile bowiem w przypadku *Oka-leczenia* (czy nawet jeszcze *(O)patrzenia*) formuła taka wydaje się silnie zintegrowana z przesłaniem tekstu, w przypadku innych utworów trudniej już takie analogie wskazać (choć sądzę, że intencje takie ma np. Łukasz Jeżyk, por. idem, *Widzieć-wierzyć-wiedzieć. Zenona Fajfera podejrzenia i spojrzenia*, [w:] *Między językiem a wizualnością*, red. Magdalena Bednarek, Maciej Junkiert, Joanna Klaus-Wartacz, Poznań 2008, s. 129–141 lub przedruk w *LCLT*, s. 174–186). W konsekwencji można by powiedzieć, że i Optacjanowska konwen-

Wenancjusza Fortunata⁶⁷). Z drugiej strony, szeroka panorama zjawiska, jaką daje Rypson, pełna jest wskazań wierszy, które na tak zarysowanym tle wydają się nowatorskie, wymykają się skrupulatnie budowanym przez autora typologiom. Nie zmienia to jednak faktu, że pierwsza fala przypominania antycznej poezji wizualnej była próbą imitowania owych dających się ująć w sztywne ramy form⁶⁸ i dopiero na tym tle rysowały się wyjątkowe, prekursorskie w stosunku do nowoczesnej poezji wizualnej dzieła.

Nie bez znaczenia pozostaje tu też uwzględnienie przez Juliusa Caesara Scaligera w jego *Poetices Libri Septem* (z 1561 r.) poezji wizualnej. To pierwszy taki przypadek w historii poetyki, niebagatelnie też wpłynął na rozwój popularności form słowno-obrazowych, rozumianych jednak nie jako świadome autorskie eksperymenty z twórczym (jak w interesujących mnie jako kontekst dla działań liberackich tekstach z XX i XXI w.), lecz właśnie jako kontynuacja tradycji, tworzenie utworów spełniających ściśle określone kryteria gatunkowe, wpisujących się w skodyfikowaną (m.in. właśnie dzięki Scaligerowi) konwencję (której – przypomnę – tak wyraźnie sprzeciwiali się liberaci). Jak podsumował Rypson:

Autorytet poetyki Scaligera przyczynił się bez wątpienia zarówno do ugruntowania pozycji wierszy wizualnych jako prawidłowego gatunku literackiego o właściwych sobie prawidłach wersyfikacyjnych, jak i do rozpowszechnienia gatunku przez ówczesną dydaktykę szkolną. Etienne Tabourot [...] wspomina swe czasy szkolne, gdy wzorem Greków pisał wiersze

cja przyczyniła się do rozwoju liberatury. Zapewne dalszym ciekawym kontekstem byłby średniowieczny kontynuator wypracowanej przez Optacjana poetyki – Hraban Maur, u którego również odpowiednie ułożenie liter owocuje tym, iż część z nich funkcjonuje na kilku poziomach tekstu, tworząc teksty ukryte, dodatkowe (por. P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty*, s. 25–29). Sygnalizując zaledwie tę ciekawą kwestię, pozostaje mi oddać głos Rypsonowi, który nad wyraz trafnie ujmuje istotę poetyki Optacjana, wskazując jednocześnie na takie jej elementy, które dla liberatów mogą być inspirujące. Badacz stwierdzał: „Litery akrostychów, wpisane w tekst zasadniczy, tworzą sens autonomiczny, pozostając jednocześnie częścią treści tego pierwszego”. Dalej, cytując Adlera, dodaje: „[n]ajgłębsza istota wiersza może się w pełni wyłonić dopiero poprzez figurę, przebijając się przez diachroniczną ciągłość tekstu i ustanawiając znaczenie, które będzie zrozumiane jedynie wówczas, gdy zostanie zobaczone: wiersz staje się dwuwymiarowy». [...] Z pomocą wizualizacji języka poetyckiego Optacjan buduje znaczenia dwupoziomowe, w których słowo, jak biblijny werset, staje się ciałem” (P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty*..., s. 16–18). Analizując *Oka-leczenie* Fajfera i Bazarnik, warto zwrócić uwagę właśnie na taką wielopoziomową strukturę tekstu, związaną z zastosowaniem akrostychów, szczególnie mając w pamięci Fajferowskie marzenia o tym, by słowo stało się ciałem, forma (w uproszczeniu) treścią, „jak” częścią „co” (por. Agnieszka Przybyszewska, *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu „Oka-leczenia” Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)*, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. Paulina Kierzek-Trzeciak, Łódź 2008, eadem, *Liberacki kanon literatury. O czytaniu „Oka-leczenia” Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik. Podwójne zapiski z lektury dwukrotnej, czyli w dialogu z samą sobą*, „Ha!art” 2010, nr 30 oraz eadem, *Close Reading of the Liberary Canon. On “Oka-leczenie” (“Eyes-Ore”) by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik*, [w:] *Incarnations of Textual Materiality: From Modernism to Liberature*, ed. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyło-Klag, Newcastle 2014, a także M. Dawidek Gryglicka, *Wewnętrzna i zewnętrzna architektura książki na przykładzie utworu liberackiego autorstwa Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik*, [w:] eadem, *Historia tekstu wizualnego*...).

⁶⁷ Zob. P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty*..., szczególnie rozdział *Formy wierszy wizualnych – odmiany gatunkowe* (s. 153–177).

⁶⁸ Zob. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty*..., szczególnie rozdział *Recepcja starożytnej i średniowiecznej poezji wizualnej w epoce renesansu i wczesnego baroku* (s. 36–54).

w kształcie kielicha poetyckiego, kotła i innych form. Była to zapewne sytuacja dość typowa i niejedyn XVI- lub XVII-wieczny wiersz wizualny jest dziełem studenta, pobierającego nauki kunsztu poetyckiego⁶⁹.

Rypson zwraca uwagę na rolę szkół jezuickich – to właśnie członkowie tego zgromadzenia nie tylko tworzyli wiersze wizualne (bo to miało miejsce i w innych zakonach: u franciszkanów, pijarów, paulinów, trynitarzy, bazylianów), lecz kładli szczególnie nacisk na wykorzystanie takich form w edukacji⁷⁰. Podczas zajęć praktycznych dążyli do nauczania studentów posługiwania się omawianymi technikami, pragnąc wyrobić w podopiecznych odpowiednie nawyki twórcze. Jak podsumowuje Rypson, przekazywana podczas tych spotkań wiedza miała charakter nie tylko informacyjny, ale i normatywny⁷¹. Często ukoronowaniem takich studiów były również liczne wizualne publikacje w albumach uświetniających promocję, uzyskanie bakalaureatu⁷². W konsekwencji, przez długi czas wiersze wizualne, których „wytwórstwa” przyszli adepci sztuki literackiej uczyli się przez lata, wykorzystywane były jako literatura „użytkowa”, formy mające zastosowanie w życiu publicznym (panegiryki, satyry polityczne itp.). Z racji takiej swej użyteczności były też (nadal) uczone w szkołach.

Zapytam więc jeszcze raz: czy te wiersze są dobrym kontekstem do mówienia o nowoczesnej poezji wizualnej albo liberaturze? Jeżeli dostrzeżemy silny nacisk, jaki kładziono tu na realizację ściśle wyznaczonych (skodyfikowanych, spisanych, wyuczonych) form – do liberatury na pewno im daleko. Podobnie jak do łączącego literaturę totalną z postmallarméańską poezją wizualną eksperymentowania z literackim tworzywem, dążenia do znalezienia nowych perspektyw dla słowa.

Niemniej, dla zarysowania właściwego tła dla tych dwóch przywołanych w ostatnim zdaniu odmian sztuki słowa istotne wydają się wiersze określane przez Rypsona jako wyjątkowe, niedające się zamknąć w konwencji, niemieszczące się w formułowanych przezeń typologiach⁷³. W nich, istotnie, uruchamiane były podobne jak w XX i XXI w. mechanizmy, stąd nie dziwi, że Rypson domagał się docenienia ich jako kontekstu dla badań współczesności. Tym samym, te właśnie utwory – jako przekraczające konwencjonalne układy – mogłyby być również (podobnie jak część twórczości Apollinaire’a czy Mallarmégo) traktowane jako liberackie. Jednak cała bogato opisana „reszta” już nie do końca powinna być w tym kontekście odczytywana.

⁶⁹ P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 53–54.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 88.

⁷¹ *Ibidem*, s. 75. Warto też dodać, iż np. w Polsce dostrzec można różnice w zakresie tego, jakie formy (nie tylko poezji wizualnej, ale i – szerzej – kunsztownej) były dominujące, różnice uwarunkowane odmiennymi nieraz inspiracjami konkretnych środowisk (*ibidem*, s. 87).

⁷² P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 113.

⁷³ Warto pamiętać, że z nurtu wizualnego wywodzą się nie tylko próby nadania utworom konkretnego kształtu, ale też np. eksperymenty związane z operowaniem kolorem czcionek – przykładem osiemnastowieczny wiersz Johanna Benthara z Gdańska, w którym zastosowano czcionkę czarną i czerwoną, tak, że tą drugą drukowano słowa symbolizujące rany wpisanej w tekst postaci Chrystusa (zob. P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 186).

1.6. Adam Nieradzki – siedemnastowieczny liberat

Szukając przykładów, warto na pewno odwołać się do (wydanego anonimowo) siedemnastowiecznego tomu *Kirys hartowny starożytnego rycerza*, najprawdopodobniej autorstwa Adama Nieradzkiego⁷⁴. Cały zbiór odnosi się do ówczesnego buntu niepłatnego wojska (które walczyło o swoje prawa jako Związek Święcony – Nexus Sacer⁷⁵). Żołnierze ci domagali się wypłaty należnego im żołdu, nieraz egzekwując swe prawa na własną rękę: grabieżami i gwałtem. Tekst zamykający cały zbiorek (zob. ilustracja 8, lewa strona) przedstawia oskarżenia w stosunku do tych żołnierzy w sposób niezwykle obrazowy – również w sensie dosłownym, gdyż połączono tu słowa z formą wizualną (w tomie znajdziemy jeszcze dwa inne teksty tego rodzaju).

Ilustracja 8. Adam Nieradzki, *Kirys hartowny starożytnego rycerza* (źródło: Piotr Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 336)

Ukazana na drzeworycie broń (pałasze) opatrzona jest napisami, takimi jak „na chleb klasztorny, pałasz wyborny” czy „za chleb ubogich ludzi, grzbiet ten pałasz cudzi”. Inskrypcje te nie tylko dopowiadają wydarzenia, lecz i, w pełen

⁷⁴ Por. P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 103–108 (podrozdział „*Kirys hartowny*” – *wiersze wizualne w satyrze politycznej*).

⁷⁵ Szeroki rys historyczny pomagający w interpretacji tego utworu daje Piotr Wilczek w szkicu *Funkcje wierszy wizualnych w utworze Adama Nieradzkiego „Kirys Hartowny starożytnego żołnierza”*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. Renarda Ociecek, Katowice 1990, s. 21–43 (przywołany tu fragment: s. 23–27).

ironii sposób, sugerują ocenę postaw osób ich używających. Wpisane w kształty pałazy frazy są bowiem ewidentnym nawiązaniem do tradycji umieszczania na broni formuł wychwalających czyny jej właścicieli bądź też wzywających Boga i świętych, by chronili walczących. Przywołane napisy jawnie dyskredytują posługujących się pałazami żołnierzy⁷⁶, a podobnie sfunkcjonalizowane są też choćby słowa z chorągwi („chorągiew gruba, ostatnia zguba”).

Z kolei porozkrawane czy porąbane wspomnianą bronią chleby, które widzimy na dole drzeworytu, opatrzone są słowami „Krwawe chleby” itp. Wilczek, podobnie jak Rypson, zwraca uwagę na wieloznaczność użytego tu obrazu. Wizualny symbol odwołuje się nie tylko do chleba jako (1) typu pieczywa, (2) pożywienia, (3) zarobku, ale i do (4) tzw. chleba zimowego (tzw. hiberny): dawanej z królewskich żywności dla wojska (później zastąpionej datkami finansowymi)⁷⁷. Równie wielopoziomowo obraz mówi o tym, co grabią ci, którzy posługują się pałazami.

Zatem, jak widać, opowieść o wykroczeniach żołnierzy oraz jej ocena nie są w tym utworze wypowiedziane wprost, lecz właśnie na styku słowa i obrazu. Działania żołnierzy opisuje obraz, zaś odbiór (ocenę) tych działań przedstawiają słowa z tym obrazem związane. Rypson słusznie zauważa, że tak zaprojektowana struktura werbalno-wizualna odznacza się dynamicznym charakterem, a „krzyżujące się i biegnące we wszystkie strony linie przywołują obraz pola bitewnego, szczęku oręża, zgiełku i ruchu”⁷⁸. Nie ma tu historii opowiedzianej słowem i zilustrowanej obrazem – jest za to opowieść, która rozgrywa się na styku tych dwóch kodów. Trudno zatem mówić w tym wypadku o tak prostej relacji tworzyw, jak w inspirowanych dawniejszą poezją, innych utworach epoki. Gra znaczących przypomina tu liberackie gry z sensem i na pewno to, co plastyczne nie jest tu powtórzeniem tego, co wypowiedziane słowami.

Drugi tekst, o jakim chciałabym wspomnieć, również pochodzi z przywołanego tomu i także odnosi się do okrucieństwa żołnierzy: do łamania przez nich dekalogu (zob. ilustracja 8, prawa strona). Wart jest tu przywołania m.in. dlatego, iż jego wizualność jest w gruncie rzeczy znikoma, a mimo to bez jej odczytania nie odkryjemy sensu utworu. Sformułowany w nim dekalog ujęty jest w ramy dwóch szepionych mieczy, zwieńczonych chorągwiami, na których dostrzec można napisy dające się interpretować jako tytuł utworu (ponieważ wskazują na przedstawiony w nim problem): „Na Boskie przykazanie” oraz dopowiedzenie na drugiej chorągwi: „To jest żołnierskie zdanie”. Owe dwa miecze (wraz z łączącym je łańcuchem, w który wplecione są strzały) stanowią właściwie całą obrazową część utworu, przy czym lewy odcina od moralnych nakazów (klasycznie zapisanego tekstu) partykułę „nie” (oraz słowa „czcij” i „patrzaj”), a wspomniane strzały wycelowane są w „okaleczony” spis przykazań (choć – spętane węzłami z mieczami – raczej nie mogą weń

⁷⁶ P. Wilczek, *Funkcje wierszy wizualnych...*, s. 38.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 36.

⁷⁸ P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 106.

wystrzelić). W konsekwencji w obrębie tekstu, wewnątrz swoistej (zbudowanej z żołnierskich atrybutów) ramy, możemy wyróżnić przestrzeń zawierającą tytułową wojskową wersję boskiego prawa oraz opozycyjną doń (nie tylko z racji położenia) sferę zewnętrzną. Ich wzajemne (wizualne) relacje unaoczniają zaś, iż nowy dekalog sformułowany został jako negatyw pierwotnego, poprzez odcięcie od niego fragmentów zdań. W jednym z zebranych w *Kirysie...* epigramatów Nieradzki odmalowuje słowami podobny obraz:

97. Novarum Legum, Siempra Inventores
Żołnierz na wspak wywrócił Boskie Przykazanie
Nie Czcij Ojca, Zabijaj, Kradnij, Bierz co sstanie.
Nowe prawa i BOGU, i ludziom nadają
I tak w Polnej Koronie ich wszyscy słuchają⁷⁹.

O ile w przypadku tego wiersza ocena i komentarz działań Nexus Sacer wyrażone są wprost, w sposób tradycyjny, werbalny, w przywołanym utworze wizualnym dopiero jego obrazowa forma pomaga w ogóle „odczytać”, kto łamie dekalog. Ponadto, to w owym plastycznym ukształtowaniu tekstu znajdujemy też sugestię, iż wśród tych, którzy jakkolwiek z mieczem są związani (żołnierzy posługujących się bronią), nie do końca możliwy jest sprzeciw wobec nowej formuły boskiego prawa (symbol łańcucha zatrzymującego strzały). Idąc tym tropem interpretacyjnym, należałoby przyznać, że żołnierze, owszem, postępują niezgodnie z dekalogiem, ale też, że – należąc do wojska – niezbyt mają możliwość sprzeciwu wobec takiej sytuacji (jeżeli jej nie akceptują). A w efekcie (zwizualizowanego) wypaczenia boskich przykazań otrzymujemy m.in. następujące nakazy kierujące działaniami Nexus Sacer:

Będiesz miał Bogów cudzych, Hej żyj jak kto raczy,
Będiesz brał Imię Pańskie darmo, Bóg wybaczy⁸⁰,

czy

Zabijaj, to marsowych ludzi jest zabawa,
Cudzołóż, jako żołnierz, wojskowych to sprawa⁸¹

Zatem i w tym wypadku pełne zrozumienie samej sytuacji przedstawionej w utworze wymaga od nas szukania sensu na styku słowa i obrazu, co każe traktować wiersz jako wyjątkowy na tle innych z epoki. Rypson ocenia go jako fascynujący, niemieszczący się „w katalogu dotychczas poznanych gatunków poezji wizualnej”⁸². A warto dodać, że o wyjątkowej wrażliwości autora na wizualne aspekty literatury przekonuje również dalsza – pozornie nijak nieodwołująca się do obrazowości – część utworu. W niej to czytamy:

⁷⁹ Podaję za: P. Wilczek, *Funkcje wierszy wizualnych...*, s. 42.

⁸⁰ Podaję za: P. Rypson, *Piramidy-słońca-labirynty...*, s. 107.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, s. 106.

Gniewa się Bóg o to NIE, zganil Adamowi,
w Raju, zgani na ziemi pewnie żołnierzowi.
NIE, już boskie zginęło w przykazaniu jego,
Wolno uczynić co chcemy dla świata marnego.
Pamiętajcie boskie NIE, będzie wam karaniem,
Wiecznie gdy się z tym światem i z tym ciałem rozstaniem⁸³.

Nie widząc tekstu, nie wiedzielibyśmy, o jakim (napisanym wersalikami) „nie” mowa. Nie widząc, gdzie w przestrzeni wiersza znajduje się owa partykuła, nie wiedzielibyśmy, że pod sformułowaniem „gniewać się o to NIE” kryje się sprzeciw wobec przekraczania granic, łamania prawa, konstruowania własnego dekalogu jako negatywu praw boskich. Nie widząc miecza, nie bylibyśmy też tak pewni, kto ten grzech popełnia. Podkreślone przeze mnie zapisanie słowa „nie” wersalikami nie jest zabiegiem niebanalnym. Tak samo graficznie ukształtowane jest przecieź „nie”, które od właściwego tekstu odcina miecz. O jakie zatem „nie” gniewa się Bóg? O to odcięte mieczem: konkretne, materialne, liberacko w tekście powtórzone. Czemu twierdzę, że liberacko? A czyż zastosowany tu zabieg nie przypomina umieszczania w dziełach literatury totalnej innych tekstów w ich własnej postaci, nie zaś ich opisywania?

Innymi słowy – oba przywołane i pokrótce zanalizowane tu wiersze są wyjątkowe, znacznie odbiegają od normy wyznaczonej przez współczesne im utwory wizualne. Ich autor odchodzi zarówno od tautologicznego powtarzania w warstwie wizualnej jakości treściowych uprzednio wyrażonych słowem (co drażniło Fajfery), jak i od wszelkiego rodzaju wyuczonych, skonwencjonalizowanych gier i zabaw kształtem wiersza. W zamian tworzy teksty, w których nie dostrzeżemy żadnej tautologii, gdyż ich sens tworzy się dopiero, można by powiedzieć, w przestrzeni między dwoma porządkami znaczeń: wyraża go i to, co wizualne, i to, co werbalne, przy czym najważniejsza wydaje się tu właśnie owa koniunkcja, zespolenie obu tych poziomów.

Na początku moich rozważań zaznaczałam, że już z pierwszych wypowiedzi Fajfery wyłaniała się wizja liberatury jako takiej sztuki słowa, której ni jak nie da się „przepisać” inaczej, w której miejsce poszczególnych wyrazów (i wszelkich elementów składających się na tekst) w przestrzeni tomu czy pojedynczej kartki musi pozostać bez zmian, gdyż w innej sytuacji – utwór zacznie inaczej znaczyć lub stanie się niekomunikatywny. W przypadku przywołanego dzieła Nieradzkiego mamy do czynienia z takim samym zjawiskiem – gdyby pozbawić je elementów wizualnych, stałoby się bezsensowne. Podobny skutek przyniosłoby inne graficzne ukształtowanie tekstu (choćby zmiana typograficznej postaci „nie” czy inny układ tekstu dekalogu w przestrzeni strony, np. za mieczem, a nie przed nim).

Jeżeli sugeruję, że wszelkie odmiany poezji wizualnej, w której tekst upodabnia się swym kształtem do czegoś, co w wierszu jest opisywane, nie są tak bliskie liberaturze, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało, to właśnie ze

⁸³ Podaję za: *ibidem*, s. 107.

względem na omawiany tu aspekt. W przypadku takich wierszy w sytuacji innego ich zapisania nie ztraca się przesłania, co najwyżej same teksty stają się mniej atrakcyjne. Ponieważ sens sugerowany przez warstwę wizualną powtarza w nich ten konstruowany w werbalnej: przy innym zapisie może i mniej on wybrzmi, jednak nie zginie. Zaś w liberaturze i w przywołanych tu jako bliskich jej tekstach (wymykających się prostym formułom wierszy-obrazów) jest to już nieco bardziej skomplikowane.

1.7. Liberatura – poezja wizualna – literatura wizualna – literatura intermedialna

Zatem: czy warto mówić o liberaturze w kontekście poezji wizualnej? Problematiczne wydają się tu dwie kwestie. Po pierwsze (co już wielokrotnie sygnalizowałam) liberatura nie musi być wizualna⁸⁴ i co za tym idzie: albo powinniśmy zrezygnować z objęcia refleksją całej literatury totalnej, albo – z charakterystyk zabiegów wizualizujących poezję wyłuskać istotę procesu budowania znaczeń (można powiedzieć, że takie wydają się aspiracje Bohna), uogólnić ten model i – pozbawiony uwikłania w konkretne tworzywa – odnosić do literatury. Innym rozwiązaniem byłoby zapewne spojrzenie na nią z perspektywy literatury nie tyle wizualnej, co intermedialnej, jednak takie ujęcie przekraczałoby ramy stawianych w tym rozdziale pytań⁸⁵.

Drugą problematyczną kwestią jest to, że i sama poezja (a i szerzej: literatura) wizualna nie jest nurtem jednolitym. W jego obrębie wskazać można zrodzoną już w XX w. nowoczesną, (w dużym stopniu) niemimetyczną jej odmianę, silnie uwikłaną w problem kryzysu znaku (jak twierdzi Bohn – niejednego), eksplorującą w dużym stopniu przestrzeń tekstu, nie zawsze jawnie wizualną. Do powinowactw z nią przyznają się wprost i sami liberaci (*casus* Mallarmégo). Z drugiej jednak strony istnieje cała długa tradycja wierszy wizualnych kształtowanych na wzór greckich *technopaegni*, w których związek słowa i obrazu nie jest tak bardzo istotny dla semiozy tekstu, i które są formami w dużym stopniu skonwencjonalizowanymi. Te, tylko pozornie bliskie są liberaturze, choć owo nieprawdziwe podobieństwo silnie rzuca się w oczy

⁸⁴ O różnych odmianach literatury – niekoniecznie wizualnych – Fajfer pisał w 2003 r. na łamach „Ha!artu” (szkic *Nie(o)pisanie literatury*, zob. *LCLT*, s. 60–65), wyróżniając również odmianę architektoniczną (eksponującą budowę, strukturę książki) oraz silnie materialną (eksponującą materię, na jakiej zapisany jest tekst).

⁸⁵ Warto też pamiętać, że używając tego terminu Hopfinger odnosi go i tak do literatury łączącej słowo i obraz: zalicza doń literaturę wizualną (pisząc zresztą zasadniczo o jej nowoczesnej, wywiedzionej od Mallarmégo i Apollinaire’a odmianie) oraz komiks (M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, s. 163–171). O kategorii literatury intermedialnej por. też Andrzej Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek, Warszawa 2010 oraz cała część *Przestrzenie intermedialności*, [w:] idem, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.

i często bywa wskazywane, nie tylko w kawiarnianych dyskusjach miłośników zjawiska, lecz i w naukowych dysputach⁸⁶.

Podsumowując – wszędzie tam, gdzie wizualna forma tekstu nie jest wyłącznie zabawą, gdzie znaczenia rozpisane są nie: równolegle (ale i tautologicznie) w warstwie werbalnej i wizualnej, lecz dokładnie pomiędzy nimi – tam możemy mówić o (większej lub mniejszej) liberackości. Ta, w proponowanym przeze mnie ujęciu, wiąże się przecież z próbą eksplorowania medium tekstu, zatem właśnie poszukiwaniami, których pokłosiem ma być rozszerzenie jakości tworzywa literatury, wspólne dla Mallarmégo i nowoczesnych poetów wizualnych oraz autorów nieschematycznych, przekraczających podziały gatunkowe utworów wizualnych związanych z nurtem poezji kunsztownej. Nie wszystko jednak, co przyciąga wzrok, ewokuje zarazem sensy, eksponowanie obrazowości tekstu nie zawsze jest związane z semantyką dzieła. Stąd, błędne może być, jak sądzę, traktowanie wizualności jako cechy, która miałaby nas w prosty sposób kierować ku liberackości utworu. Niemniej, jak wspominałam, w wielu wypadkach właśnie na takim poziomie rozgrywa się część ciekawych, liberackich procesów.

Warto też – jak już wspominałam – rozpatrzyć z tego powodu odrębne, jak sądzę, przypadki poezji konkretnej i komiksu, zastanawiając się, czy są one istotnie bliskie idei literatury totalnej, czy też może – wbrew narzucającego się, właśnie przez wizualny kształt, podobieństwa – wyraźnie się od niej różnią. Zagadnieniom tym poświęcam kolejne rozdziały.

⁸⁶ Por. Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń* [wstęp], [w:] *LCLT*. Warto tu też ponownie przywołać szkic *Nie(o)pisanie literatury*, w którym i Fajfer na takie związki zwraca uwagę.

2. Liberatura a poezja konkretna

2.1. Nie-konkretna kawiarnia liberacka, czyli szkic sytuacyjny zamiast wstępu

Na okładce *Od Joyce'a do liberatury*⁸⁷ (zob. ilustracja 9), pierwszej polskiej książkowej pozycji poświęconej literaturze totalnej, widnieją dwa zdjęcia Dantego Fajfera, syna pomysłodawców terminu i czołowych przedstawicieli tego nurtu. Czy umieszczenie fotografii pierworodnego na okładce tomu było zwykłą matczyną fanaberią redagującej książkę Bazarnik? Jeśli tak – to w podwójnym sensie, gdyż trzeba też pamiętać o Kasi-matce, bohaterce *Oka-leczenia* autorstwa wspomnianej pary artystów. A tym samym sfotografowany Dante – kilkakrotnie przez samego Fajfera opisywany jako „prototyp” Dantego z przywołanego trójksięgu – staje się symbolem, dając się odczytywać jako znak liberatury ucieleśnionej, nie tylko rzeczywiste, lecz też metaforyczne dziecko Bazarnik i Fajfera. Ponadto obie wspomniane fotografie pochodzą z cyklu *mDiAęNdTzEy*, którego tytuł, nawet tych, którzy zdjęć nie widzieli, odnieść musi do jeszcze jednego kontekstu. Dante zdecydowanie bowiem stoi (czy wręcz tkwi) między: między literami *między* (fotografowany był we wnętrzu słynnej pracy Stanisława Dróżdża). Zredagowany przez Bazarnik tom już samą swą wizualnością stawia więc dwa pytania: pierwsze o to, czy czytelnik może liczyć na zapowiadane tytułem książki wyjaśnienie związku Joyce'a z liberaturą i kolejne, dotyczące relacji między tą ostatnią a poezją konkretną. Powiem od razu, że publikacja z 2002 r. nie daje odpowiedzi na drugą z wątpliwości. Niemniej, zasiewa jej ziarno. Być może, jego plon potrzebuje wiele czasu, by dojrzeć – bo jak dotąd pojawiały się wyłącznie sporadyczne komentarze o tym, że „tak, poezja konkretna jest liberacka”⁸⁸. Zatem może czas spróbować zastanowić się, co kierowało redaktorką *Od Joyce'a do liberatury* przy projektowaniu okładki⁸⁹, sprecyzować, czy od poezji konkretnej do liberatury jest daleko.

⁸⁷ *Od Joyce'a do liberatury*.

⁸⁸ Pokrewieństwo zaznaczają sami Fajfer i Bazarnik: „Pisząc o antycypujących czy pokrewnych liberaturze tendencjach awangardowych z okresu powojennego, wypada wspomnieć o ruchu **lettrystów**, zainicjowanym w 1946 roku we Francji przez rumuńskiego poetę Isodore Isou, autora manifestu «Introduction à une nouvelle poesie et une nouvelle musique» (1942, ogłoszony w 1947) oraz o nurcie **poezji konkretnej**, której pierwsze realizacje datują się na lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku” [<http://www.liberatura.pl/1909-1969-czyli-od-futuryzmu-do-ksiadzki-artystycznej.html> (dostęp 24.11.2010)].

⁸⁹ Czy właściwie Fajferem, gdyż to on jest odpowiedzialny za jej kształt.

Ilustracja 9. Okładka *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002 (przód) (źródło: zdjęcie własne)

Przy okazji warto zadać pytanie o to, co by było, gdyby twórcy i teoretycy liberatury i poezji konkretnej naprawdę się spotkali. Co by się zdarzyło, gdyby przestrzenią tej konfrontacji stał się rzeczywisty pokój, o ścianach niekoniecznie pokrytych literami? Dla uplastycznienia obrazu możemy ustalić, że w zamian wisiałyby na nich dwa obrazy: po jednej stronie poemat-znak Fajfera (*Autoportret*, zob. ilustracja 10), po drugiej zdjęcie jednej z prac Iana Hamiltona Finlaya (*Nienaturalne kamyki*, zob. ilustracja 10). A jak mogłyby wyglądać toczone tam dyskusje?

Ilustracja 10: Zenon Fajfer, *Autoportret* (źródło: zdjęcie własne autora) oraz Ian H. Finlay, *Nienaturalne kamyki* (źródło: „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 50)

Kiedy Fajfer pytałby: „Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?”⁹⁰, Max

⁹⁰ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9.

Bense – komentując manifest grupy Noigandres – wtórowałby mu zapewne słowami: „Uwzględnienie graficznych wartości pozycyjnych słowa lub zespołu słów na płaszczyźnie jest sprawą równie oczywistą jak wykorzystywanie faktów fonetycznych na granicy zjawisk akustycznych przy [o]mówieniu”⁹¹. Być może Fajfer dodałby jeszcze: „Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór tego a nie innego słowa”⁹². Czy Bense odpowiedziałby mu, że przecież „znaczenie tekstu, jego semantyka, rozwija się nie w gramatycznym kontekście, lecz w wizualnym połączeniu słów”⁹³? Czy nadmieniłby, że „chodzi o tworzenie zespołów słów, które jako całość stanowią werbalną, wokalną i wizualną przestrzeń przekazu”⁹⁴?

Siegrfried Schmidt rozsiadłby się pewnie wygodnie w krześle i dodał, że „zapisana stronica, kształt i układ znaków pisarskich na płaszczyźnie, została [...] na nowo odkryta i włączona jako element konkretnej postaci tekstu, oraz, że odkrycie przestrzeni, włączenie wartości płaszczyzny i wartości graficznych do procesu tworzenia tekstu”⁹⁵ charakteryzuje poezję konkretną. Fajfer, myśląc o swojej liberaturze i patrząc na Bazarnik, zapewne wyjaśniłby, że istniejące literaturoznawcze terminy nadają się w związku z tym do wymiany⁹⁶, że tworzywem literatury nie jest samo słowo. Tu pewnie przerwałby mu Bense, mówiąc o tegoż słowa „werbalnej, wokalnej i wizualnej materialności”⁹⁷. A Bazarnik prawdopodobnie podchwyciłaby to ostatnie hasło, zwracając też uwagę, że „zastosowanie [...] niekonwencjonalnych materiałów nie ma wyłącznie funkcji ikonicznej, bowiem istotne są również cechy fizyczne tych materiałów i związane z nimi skojarzenia”⁹⁸. Poszłaby może o krok dalej, rozwinęła temat i dodała coś jeszcze o „specyfice medium”, o tym, że ta „organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury”⁹⁹.

Być może to Józef Bujnowski powróciłby do kwestii stosunku teoretyków i dotychczas sformułowanych teorii do omawianych zjawisk, mówiąc o obowiązkach literaturoznawstwa (konieczności „ustalania granic”¹⁰⁰), o tym, że musi się ono zmienić, gdyż definicji czy opisu nowych struktur „nie da się [...] przeprowadzić w ramach tradycyjnej poetyki”¹⁰¹. Tadeusz Sławek, być może wierząc się na krześle, zaznaczyłby – sugerując, że wyjątkowo ostre terminy

⁹¹ Max Bense, *Konkrete Poesie* (cyt. za: Józef Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6, s. 49; dalej oznaczane jako J. Bujnowski z numerem strony).

⁹² Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9.

⁹³ Max Bense, *Einführung in die informations-theoretische Ästhetik. Grundlage und Anwendung in der Texttheorie*, (cyt. za: J. Bujnowski, s. 6).

⁹⁴ M. Bense, *Konkrete Poesie* (cyt. za: J. Bujnowski, s. 49).

⁹⁵ S. J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse*, s. 44–45 oraz 45 (cyt. za: J. Bujnowski, s. 46).

⁹⁶ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, s. 9.

⁹⁷ M. Bense, *Konkrete Poesie* (cyt. za: J. Bujnowski, s. 49).

⁹⁸ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 161.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ J. Bujnowski, s. 40.

¹⁰¹ *Ibidem* oraz s. 41.

niewiele tu pomogą – że przecież „chodzi o to, by normatywność konkretności zastąpić jego operatywnością, tzn. by nie mówić o poezji konkretnej jako o odrębnym rodzaju literackim, lecz by poszukać miejsc ujawniania się konkretności, realizacji konkretności w każdym tekście”¹⁰². Ja, gdybym miała przyjemność uczestniczyć w dyskusji (bo właściwie czemu miałabym jej sobie odmówić) przyklasnęłabym mu ochoczo, stwierdzając, że również kategoria liberackości wydaje się bardziej poręczna niż sama etykieta „liberatura”¹⁰³. Bujnowski pewnie dodałby wtedy, że przecież „niektóre struktury poezji konkretnej występowały już wcześniej [...]. Zawsze jednak struktury te i tendencje do nich prowadzące były na torze bocznym, zapowiadając możliwość rozwoju literatury i w tym kierunku, ale nie wybijając się na plan pierwszy”¹⁰⁴. Ja (skoro już ustaliliśmy, że też tam będę) wtrąciłabym swoje trzy grosze o tym, że te boczne tory Piotr Rypson nazywa „inną tradycją”¹⁰⁵, a współczesność to czas, w którym rzeczywiście zaczynają one coraz wyraźniej akcentować swoją obecność i że liberatura jest tego doskonałą egzemplifikacją¹⁰⁶. Fajfer być może kiwałby głową, już widząc oczami wyobraźni rzeczywiste aneksy do *Słowników terminów literackich*.

Od słowa do słowa artyści zaczęliby zapewne wspominać tych, którzy stali się dla nich inspiracją. „Mallarmé!”, „Joyce!”, „Pound”... przerzucaliby się autorzy *Manifestu poezji konkretnej* z 1958 r. oraz liberaci z Krzeszowic. Fajfer może wspomniałby też Becketta. Przypomniłaby sobie, jak chciał, aby i o nim mówiono jak autor *Czekając na Godota* o Joysie („Pisarstwo Joyce’a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś”¹⁰⁷). Być może wspólnie z Bazarnik wyszeptaliby wtedy, że „w dziele liberackim chodzi o [...] integralność tekstu i obrazu, że «jak» jest częścią «co»”¹⁰⁸. Czemu nie miałby wtedy odezwać się Tadeusz Sławek, by – przywołując wiersz Eugena Gomringera *czarna tajemnica jest tutaj*, podkreślić, że tam nie tylko same słowa, ale i ich przestrzenne ukształtowanie czy nawet (związany z nim) ich brak, współkreują sensy. Zwracając uwagę na znaczącą pustą przestrzeń, otoloną czarnymi rzędami liter, stwierdziłby: „biel nie jest przerwą w wypowiedzi, lecz jej kontynuacją przy pomocy innego medium”¹⁰⁹. Podsumowałby potem, że poezja konkretna „zamiast stwarzania słownych ekwiwalentów rzeczy przeobraża słowo w rzecz, że krótko mówiąc

¹⁰² Tadeusz Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 41 (dalej oznaczane jako T. Sławek z numerem strony).

¹⁰³ Por. pierwsza część tej książki, a także Agnieszka Przybyszewska, *Liberskie marginesy tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst [w] sieci*, red. Anna Gumkowska, Warszawa 2009.

¹⁰⁴ J. Bujnowski, s. 3.

¹⁰⁵ Piotr Rypson, *Posłowie*, [w:] D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu...*, s. 224.

¹⁰⁶ Agnieszka Przybyszewska, *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu*, [w:] *e-polonistyka*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2009.

¹⁰⁷ Samuel Beckett, *Dante... Bruno... Joyce*, tłum. Antoni Libera, „Teatr” 1991, nr 4, s. 27.

¹⁰⁸ *Od Joyce’a do liberatury*, s. II.

¹⁰⁹ T. Sławek, s. 23.

– wiersz nie mówi o czymś, lecz jest «tym czymś»¹¹⁰. Tu Fajfer musiałby się uśmiechnąć.

W którymś momencie rozmowa pewnie zesłaby na temat problemów wydawniczych. Może odezwałby się Radosław Nowakowski? Może Fajfer i Bazarzik opowiedzieliby o serii wydawniczej *Liberatura*? Może właśnie wtedy uzaliby się Marian Grześczak, przypominając, że przecież „większość jego wierszy nadsłownych nie ujrzała światła z przyczyn technicznych i konwencjonalnych”¹¹¹. Sławek przyznałby zaś, że nawet to, „co da się przykroić do formatu strony, nie zawsze da się przykroić do planów wydawcy”¹¹². Fajfer może oburzyłby się tu trochę, gdy Bujnowski mówiłby o tym, że w gruncie rzeczy „listy w butelkach, słowa w pudełkach [...] itp. «inwencje» to eksperymenty [...] nastawione na szokowanie”¹¹³. Nie wiem, czy liberat dałby się udobruchać stwierdzeniem, że napisy na przezroczystych arkuszach już nimi nie są. Autor napisów na przezroczystym arkuszu w butelce (*Spoglądając przez ozonową dziurę*) pewnie by się trochę naburmuszył.

Być może rozchmurzyłoby go wtargnięcie Pierra Garniera wykrzykującego, iż „wiersz był dotychczas miejscem zniewolenia słów. Wyzwólcie słowa. Szanujcie słowa. Nie czyńcie z nich niewolników fraz. Pozwólcie im zająć własne miejsce w przestrzeni”¹¹⁴. Można się chyba spodziewać, że Fajfer odbiłby piłeczkę, mówiąc, że liberatura to właśnie „wolność, otwartość artystyczna, przekraczanie granic między gatunkami i sztukami, to literatura nie spętana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków”¹¹⁵.

Zapewne długo można by jeszcze ciągnąć ową wyimaginowaną rozmowę. Pozwolić mówić zebrany także o tekstach, analizować, pokazywać, jak „różnica wielkości czcionek wskazuje na natężenie głosu”¹¹⁶ nie tylko w dziełach liberackich, nie tylko u Fajfera i Bazarzika, lecz i np. w poezji konkretnej Boba Cobbinga. Dać im możliwość dalej udowadniać, że jeśli chodzi o podejście do tworzenia tekstu, widzenie materialności i przestrzenności słowa, kwestie prekursorów i inspiratorów, doświadczenia z wydawaniem tekstów i jeszcze kilka innych elementów – nie ma niemal niczego, co by ich dzieliło.

A jednak... Co by było, gdyby ta zszyta z cudzych wypowiedzi rozmowa zaczęła się od innych zdań? Czy jej uczestnicy byłiby aż tak zgodni? Wystarczyłoby bowiem, żeby Garnier dokończył myśl, którą tak beczelnie przerwałam mu w połowie: „Słowa nie są bowiem ani po to, by je pisać, ani po to, by uczyć, ani po to, by mówić: słowa są przede wszystkim po to, by istnieć”¹¹⁷. Dla

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 96 oraz 98.

¹¹¹ Marian Grześczak, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1977, s. 246 (cyt. za: T. Sławek, s. 52).

¹¹² T. Sławek, s. 52.

¹¹³ J. Bujnowski, s. 40.

¹¹⁴ Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrete*, Paris 1968, s. 131 (cyt. za: T. Sławek, s. 11).

¹¹⁵ *Od Joyce'a do liberatury*, s. II.

¹¹⁶ J. Bujnowski, s. 29.

¹¹⁷ P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrete*, s. 131 (cyt. za: T. Sławek, s. 11).

Fajfera są po coś więcej: po to, by mówić. Oczywiście, nie tylko na zasadzie ustalonych konwencji, arbitralnie przypisanych znaczeń, lecz by właśnie – jak chcą przecież też konkretyści – mówić sobą, swoim kształtem, kolorem, fakturą, umiejscowieniem w przestrzeni. Jednak **nie tylko tym**.

Gdyby Sławek stwierdził, że „działanie konkretystyczne polega [...] na usunięciu nieautentycznej warstwy semantycznej ustalonej jako podstawa tego, co Heidegger nazywa «pustą mową» (*Gerede*), «obiegową dostępnością» (*Öffentlichkeit*) i siłą anonimowego «się» (*das Man*)”¹¹⁸, ktoś ze strony liberatów musiałby zareplikować, że działanie liberackie polega z kolei na dodaniu do tej warstwy kolejnych, na pogłębieniu, rozszerzeniu konwencjonalnych znaczeń, nie zawsze na drodze ich podważania i redukcji. Choć Sławek mógłby tu też zaznaczyć, że przecież w poezji konkretnej element semantyczny jednak „nie podlega zniesieniu”, jakkolwiek „napiecie między znakiem a przedmiotem zostaje w znacznej mierze zredukowane, a ciężar przeniesiony na związki międzyznakowe”¹¹⁹.

Liberaci zgodziliby się też pewnie w pełni ze stwierdzeniem Bensego, że słowa „używa się [...] jako elementu materiałowego konstrukcji w ten sposób, że znaczenie i struktura wzajemnie się uwypuklają i określają”, trudno jednak, by podpisali się również pod poprzedzającą tę wypowiedź tezą badacza, iż „nie jest [ono, słowo – AP] zasadniczo używane jako intencjonalny nośnik znaczenia”¹²⁰.

Ilustracja 11. Okładka *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002 (tył) (źródło: zdjęcie własne)

¹¹⁸ T. Sławek, s. 11.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 29.

¹²⁰ Cyt. za: T. Sławek, s. 18, ten zaś cytuje za: Mary E. Solt, *A World Look at Concrete Poetry*, Bloomington 1968, s. 68.

Tu zaczęłyby się pewnie coraz ostrzejsze wymiany zdań. Choć Mary Ellen Solt mówiłaby o tym, że poemat konkretny pozostaje poematem, że literackość odróżnia go od plakatu czy grafiki¹²¹, jest to przecież inaczej rozumiana literackość niż ta liberacka. Podobnie jak inne jest liberackie i konkretne uwalnianie słów. Może więc lepiej, że do opisanego spotkania nie doszło. Może lepiej, że nie pozwolimy jego uczestnikom rozmawiać dalej. Choć wiele ich łączy, choć zdecydowanie mają wspólny punkt wyjścia (jak powiedzieliby Brazylijczycy: świadomość, że „historyczny cykl [...] zamknął się; następnym krokiem jest uświadomienie sobie przestrzeni graficznej jako elementu struktury. Przestrzeń zostaje nazwana: struktura czasowo-przestrzenna miast linearno-czasowego rozwoju”¹²²), punkt dojścia wydaje się jednak już inny.

Dante Fajfer na tylnej okładce zredagowanego przez Bazarnik tomu zdaje się odchodzić, zmierzać ku wyjściu z wnętrza pracy Dróżdża (zob. ilustracja 11). Być może słusznie, gdyż zdaje się, że relacja między tymi dwoma nurtami nie jest ani tak przyjazna, ani tak oczywista, jak mogło się na pierwszy rzut oka wydawać. Im dokładniej bowiem wczytywać się w teksty ich twórców i teoretyków, tym bardziej widać, że w wielu kwestiach tylko pozornie się zgadzają. Nie bez powodu kiedy w 2010 r. podczas Festiwalu Conradowskiego jeden z uczestników spotkania poświęconego liberaturze zapytał o jej relacje z poezją konkretną, Bazarnik mówiła o łączących te nurty podobieństwach („unikatowość” pojedynczych dzieł”), Fajfer zaś o dzielących je różnicach („przesunięcie akcentu z wymiaru literackiego na graficzny”)¹²³. Uczestnicy przedstawionego tu nie-spotkania pewnie prędzej czy później poszliby śladem Dantego: w stronę wyjścia. Niemniej, podniesiona kwestia pozostaje interesująca. Na czym bowiem opiera się paradoks tego, iż tak podobne w głównych tezach swoich programów nurty są zarazem tak różne? Pytanie o to, czy od poezji konkretnej do liberatury jest daleko nie powinno pozostać bez odpowiedzi. Również dlatego, że – jak być może rzuciłaby przez ramię, wychodząc z nie-konkretnej kawiarni liberackiej Mary Ellen Solt, dziś artysta „nie może już sobie pozwolić na traktowanie słów jako arbitralnych, nośników idei [...] słowo istnieje jako obiekt materialny – jako rzecz, rządząca się własnymi prawami; [...] posiada ono formę wizualną na stronie książki; [...] składa się ono z liter z których każda posiada jakąś formę plastyczną [...]”. Jesteśmy też wyczuleni „na stronę wizualną” tekstu „na kartkach książki i na zależność między formą a treścią, którą [...] ma nam przekazać”¹²⁴. Mówiłaby o liberaturze? O naszej „literackości powszedniej”? Nie, podsumowywałaby znaczenie poezji konkretnej pod koniec lat siedemdziesiątych.

¹²¹ *Inny rodzaj kontaktu. Z prof. Mary Ellen Solt rozmawia Marek Hołyński*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10, s. 63.

¹²² *Program poezji konkretnej* (cyt. za: J. Bujnowski, s. 42).

¹²³ <http://www.conradfestival.pl/pl/4/1/143/co-jesli-liberatura-zwyciezy> [dostęp 24.11.2010].

¹²⁴ Mary E. Solt, *poezja konkretna*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10, s. 61.

2.2. O tym, co kluczowe w (problematycznej) definicji poezji konkretnej

Wszystkie definicje poezji konkretnej mogą być zredukowane do jednej formuły: forma=treść/treść=forma¹²⁵.

Jak zatem scharakteryzować nurt, który ma być głównym punktem odniesień w tym rozdziale? W antologii *Concrete Poetry. A World View*¹²⁶, opublikowanej po raz pierwszy około dziesięć lat przed przeprowadzeniem cytowanego tu wywiadu, Mary Ellen Solt (jedna z czołowych badaczek konkretyzmu, a także artystka tworząca w tym nurcie¹²⁷) zaczyna swoje rozważania od przyznania, iż termin „poezja konkretna” jest niczym worek bez dna. „Współcześnie mamy do czynienia z tak wieloma odmianami poezji eksperymentalnej określanej jako «konkretna»” – pisze – „że trudno powiedzieć, co owo słowo miałoby znaczyć”¹²⁸. Mówiąc o całym tym zamieszaniu terminologicznym¹²⁹, Solt podkreśla też, że wielokrotnie to sami artyści zaliczają się (lub nie) do nurtu konkretyzmu (dodając zaraz, że i tak wszystko zależy od tego, jak tenże konkretyzm zdefiniujemy). Badaczka przyznaje jednak, że nawet dla bardzo różnorodnych ujęć (od tych najwęższych po te najbardziej otwarte¹³⁰) daje się znaleźć pewne elementy łączące rozmaite poetyki¹³¹.

I rzeczywiście, próbując wyakcentować to, co wspólne dla wszystkich przyjętych w badaniach perspektyw (a to, nie zaś ściśle definiowanie konkre-

¹²⁵ Mary E. Solt, *Concret Poetry. A World View*, London 1971 (dalej oznaczane jako M. E. Solt z numerem strony).

¹²⁶ Zob. przypis 38.

¹²⁷ Ciekawe wydaje się, że – podobnie jak w przypadku liberackich tekstów teoretycznych – piszą je głównie ci, którzy zajmują się zjawiskiem również od strony praktycznej.

¹²⁸ M. E. Solt, s. 7.

¹²⁹ Dick Higgins, zajmujący się poezją konkretną przy okazji swoich badań nad poezją wizualną, również podkreślał, że zamieszanie terminologiczne panujące wokół określeń związanych z różnymi rodzajami literatury wizualnej wydaje się nie do ogarnięcia i postulował wprowadzanie nie tyle wyrażonych rozróżnień jakościowych, co ilościowych, akcentujących, które z mediów składających się na intermedialną strukturę dominuje. Poezję konkretną do lat siedemdziesiątych (która będzie tu głównym nurtem odniesień) cechowała jego zdaniem dominanta słowna, nie – jak w przypadku nurtu *poesia visiva* z lat siedemdziesiątych – wizualna (Dick Higgins, *Strategie poezji wizualnej: trzy aspekty*, tłum. Krzysztof Brzeziński, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu...*, s. 169).

¹³⁰ Za reprezentanta „klasycznego” szerokiego ujęcia można uznać Grzegorza Gazdę rozpatrującego ten nurt z perspektywy awangardowej korespondencji sztuk, a nawet poezji antycznej (por. hasło ‘poezja konkretna’ w: Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, wyd. 2, Warszawa 2009, s. 505–512). Badacz ten zgadza się jednak z opinią, że lata siedemdziesiąte kończą okres poezji konkretnej. Z kolei Jerzy Jarniewicz twierdzi (w 2006 r.), „że mimo odprawianych nad nią funebralnych ceremonii, poezja konkretna ma się dobrze”, co byłoby inną odmianą szerokiego ujęcia (Jerzy Jarniewicz, *Thumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 58).

¹³¹ M. E. Solt, s. 7.

tyzmu, wydaje się potrzebne dla moich rozważań), dostrzeżemy, że zasadniczo zawsze napotkamy na twierdzenia **rewaloryzujące kategorię tworzywa poetyckiego**. W dominującej grupie wypowiedzi będzie nim słowo, mniej liczne ujęcia dopuszczają tu również elementy nielingwistyczne (np. plastyczne)¹³². Niemniej, owo konkretne słowo nie pozostaje ciągiem liter odsyłającym do znaczenia na zasadzie relacji symbolicznej, nie jest obojętnym znakiem w funkcji wyłącznie referencyjnej, nie kieruje jedynie ku przestrzeniom wirtualnym (jak ma to, zdaniem Willarda Bohna, miejsce w poezji tradycyjnej¹³³). Tutaj wyrazy zwracają uwagę na siebie, zmuszają nie tylko do czytania, lecz i do oglądania/słuchania. Chcą znaczyć tu i teraz całym swoim jestestwem: tym, co werbalne, co wizualne i wokalne (członkowie brazylijskiej grupy Noigandres mówią tu o strukturze „verbalno-wokalno-wizualnej przestrzeni lingwistycznej”). Innymi słowy – celem poety konkretnego nie jest tworzenie okrągłych zdań (no chyba, że w istocie będą one przybierały taki kształt; analogicznie można by powiedzieć, że gładkie zdanie liberata nigdy nie będzie chropowate). Max Bense, rozwijając teorię *verbi-voco-visual*, twierdzi wręcz, że twórca, o jakim w takich wypadkach mowa, w ogóle dąży nie do tworzenia zdań, lecz konstrukcji czy zespołów (*ensembles*). Stąd słowa powinny być wybierane zgodnie z zapotrzebowaniem owych konfiguracji na elementy o funkcjach wizualnych, wokalnych bądź semantycznych (odpowiadających trójwymiarowemu schematowi komunikacji), nie zaś ze względów składniowych czy – szerzej – generalnie gramatycznych¹³⁴. Gdzie indziej Bense dodaje, że „znaczenie tekstu, jego semantyka, rozwija się nie w gramatycznym kontekście, lecz w wizualnym połączeniu słów”¹³⁵. Konkret, a nie abstrakt ma znaczyć.

Wyróżniając ten wspólny dla wielu (w gruncie rzeczy nie tak bardzo przecież różnych i pozostających ze sobą w dialogu) poetyk konkretystycznych postulat skupienia się na materialności słowa, nie chcę – podobnie jak nie było to moim celem w przypadku referowania teorii Fajfera – sugerować, że w tzw. tradycyjnej literaturze wygląd czy brzmienie słowa pozostają bez znaczenia. Byłoby przecież wierutną bzdurą twierdzić, iż elementy te nie współtworzą formy dzieła bądź że nie wpływają na jego strukturę czy

¹³² M. E. Solt, próbując określić tworzywo sztuki (poezji) konkretnej twierdzi, że zasadniczo jest nim „**język**: słowa zredukowane do elementów, jakimi są litery (które można zobaczyć) lub sylaby (które można usłyszeć)” (M. E. Solt, s. 7, podkreślenie moje). Zauważa, że niektórzy twórcy sięgają wręcz po fragmenty liter bądź pojedyncze, wyizolowane dźwięki mowy. Badaczka podkreśla również, że wykorzystany przez artystów materiał nie-lingwistyczny (np. plastyczny) funkcjonuje w obrębie utworów na dokładnie tych samych zasadach, co słowa bądź ich części – wchodząc w analogiczne relacje semantyczne (M. E. Solt, s. 7).

¹³³ Rozwijając postulowane przez Bensego heglowskie rozumienie terminu konkretny, Bohn podkreśla jak bardzo namacalność, materialność wiąże się z konkretnością: „Podczas gdy tradycyjna poezja działa na poziomie conceptualnym, poezja konkretna bazuje na percepcji. Kiedy poezja tradycyjna zajmuje wymiar wirtualny, konkretna zawłaszcza niezaprzeczalną obecność” (W. Bohn, *Modern Visual Poetry*, s. 234–235).

¹³⁴ M. E. Solt, s. 74.

¹³⁵ Max Bense, *Einführung in die informations-theoretische Ästhetik...* (cyt. za: J. Bujnowski, s. 6).

odczytanie. Jednak w przypadku liberatury i poezji konkretnej istotne jest właśnie znaczące przesunięcie akcentu, skoncentrowanie się na tych właśnie elementach i nad wyraz świadome ich eksplorowanie. Taka zaś zmiana dominant prowadzi do dalszych konsekwencji. Jak zwracali uwagę brazylijscy konkretyści w swoim *Plano-piloto para poesia concreta*¹³⁶ z 1958 r., jeśli tworzywem staje się słowo rozumiane jako „dźwięk, wizualna forma” i „semantyka”, jego problemem okazują się „funkcjonalne odniesienia w obrębie tworzywa”¹³⁷ [*a problem of functions-relations of this material* – Solt, s. 72]. Kolejne aspekty dzieła wymagają rewizji, a w konsekwencji zmiany podejścia do języka jako takiego, przeobraża się też chociażby stosunek do przestrzeni tekstu czy jego linearności.

I właśnie podążenie tropem skutków takiej zmiany rozłożenia akcentów powinno doprowadzić do istoty konfliktu między tak pozornie podobnymi zjawiskami jak liberatura i poezja konkretna. Bowiem śledząc logikę prowadzącą do tzw. redukcji języka i jej konsekwencje, zastanawiając się nad wolnością konkretnego czy liberackiego słowa – dostrzeżemy wyraźne różnice. A jestem przekonana, że wiążą się one właśnie z rozumieniem granic wspomnianego tu przesunięcia dominant.

2.3. Redukcja *contra* rozszerzenie, czyli co liberat zrobiłby z jabłkiem

Proponuję zatem skupić się na ujęciu rodzącym się z tekstów teoretycznych głównych przedstawicieli konkretyzmu związanych z różnymi regionami świata (jako że poezja konkretna to ruch o charakterze międzynarodowym). Punktem odniesienia będą dla mnie przede wszystkim wypowiedzi czołowych przedstawicieli nurtu, ze szczególnym uwzględnieniem Szwajcara Eugena Gomringera, artystów zrzeszonych w brazylijskiej grupie Noigandres (bracia Haroldo i Augusto de Campos, Décio Pignatari), środowiska stuttgartskiego z Maxem Bensem na czele oraz Amerykanki Mary Ellen Solt (w wielu przypadkach również jako tłumaczki i komentatorki wypowiedzi pozostałych twórców). Skupiając się na manifestach autorstwa wymienionych, chciałabym stworzyć podstawę do kluczowego dla tego rozdziału porównania dwóch, formułowanych w odstępnie kilkudziesięciu lat, teorii. Ponieważ interesować będzie mnie poezja konkretna nie sama w sobie, lecz jako kontekst dla opisu liberatury, skupię się na takich jej aspektach, które domagają się porównania, marginalnie wspominając o (zasadniczo rzadziej analizowanym) nurcie poezji fonicznej (dźwiękowej) – z racji pomijania kwestii dźwiękowości w refleksji

¹³⁶ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Pilot Plan for Concrete Poetry* (*Plano-piloto para poesia concreta*), tłum. własne autorów; M. E. Solt, s. 71–72.

¹³⁷ Tu podaję tłumaczenie za Bujnowskim (J. Bujnowski, s. 43), który opierał się na przekładzie niemieckim. Ja bazuję na przekładzie angielskim dokonany przez samych autorów (M. E. Solt, s. 71–72).

liberackiej – a także poezji nie-semantycznej, opartej na niekoniecznie lingwistycznych elementach (i nie przez wszystkich do konkretyzmu zaliczanej)¹³⁸.

Wróćmy zatem raz jeszcze do pytania o konstytutywne cechy poezji konkretnej. Nie można tu zapomnieć o – jak to formułuje Solt – „**skoncentrowaniu się na fizycznym materiale, z którego wiersz czy tekst jest zrobiony**”¹³⁹. Również Gomringer w jednym ze swoich późnych, pisanych z perspektywy czasu, manifestów (*Wiersz jako przedmiot funkcjonalny – The poem as a functional object*, 1960¹⁴⁰) – w okresie, w którym już zastąpił termin *konstelacja* właśnie określeniem *poezja konkretna* – uznaje, że:

Dziś „Poezja Konkretna” to ogólny termin obejmujący sporą liczbę eksperymentów poetycko-lingwistycznych (czy to w formie konstelacji, ideogramu, stochastycznej poezji etc.) charakteryzujących się **świadomym studiowaniem materiału i struktury** [...]: materiał oznacza tu sumę wszelkiego rodzaju znaków, z których tworzymy wiersz¹⁴¹.

Ten znaczący namysł nad tworzywem rozumianym jako rzeczywista podstawa materiałowa tekstu (stającego się tym samym także przedmiotem estetycznym) wskazywany jest jako główna cecha poezji konkretnej przez wszystkich, którzy podejmowali wyzwanie zbudowania jej słownikowych definicji, przy czym podkreślane jest to, jak na plan pierwszy wysuwa się owa (w innych kontekstach zazwyczaj niemal neutralna) graficzna, wizualna, przestrzenna wartość znaku¹⁴².

Podobnie (ale czy identycznie?), jak w przypadku liberatury¹⁴³. Charakteryzując ją, Wojciech Kalaga również pisał o „połączeniu semiozy tekstowej

¹³⁸ Solt podkreśla, że dwa najważniejsze (Gomringerowski i brazylijski) manifesty nurtu skupiają się wyłącznie na poezji – jak ją nazywa – „zrobionej ze słów” (M. E. Solt, s. 15). Badaczka zauważa równolegle, że to w Brazylii właśnie powstał cały nurt konkretyzmu od słów niejako się odzegnujący: *poezja semiotyczna* Pignatariego i Luiza Ângelo Pinto (twórcy ci opublikowali w 1964 r. manifest pod tytułem *Nova lingua gem, nova poesia*). Warto jednak pamiętać, że i w obrębie głównego nurtu brazylijskiej poezji konkretnej dadzą się znaleźć prace pozbawione słów (zob. M. E. Solt, s. 15).

¹³⁹ M. E. Solt, s. 7, podkreślenie moje.

¹⁴⁰ Eugen Gomringer, *The poem as a functional object*, transl. Irène M. Sinor oraz Mary E. Solt, [w:] M. E. Solt, s. 69–70.

¹⁴¹ Cyt. za: M. E. Solt, s. 69, podkreślenie moje.

¹⁴² Janusz Sławiński mówi o maksymalnym sfunkcjonalizowaniu materialności tworzywa w obrębie utworów poetyckich, które nazywa „konceptami graficzno-semantycznymi” (Janusz Sławiński, hasło ‘poezja konkretna’, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 403–404), Jacek Wesołowski stwierdza, że dźwięk i jakości wizualne słowa są dla konkretystów podstawą konstrukcji tekstu (Jacek Wesołowski, hasło ‘poezja konkretna’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 550–551), Grzegorz Gazda podkreśla, że interesujący nas twórcy akcentowali przede wszystkim aspekty graficzne i wizualne (bądź wokally-brzmieniowe) języka (G. Gazda, hasło ‘poezja konkretna’, [w:] *Słownik europejskich grup...*, s. 505–512).

¹⁴³ Analogicznie kwestia ta wybrzmiewa również w jej definicjach słownikowych, por.: hasło ‘liberatura’, [w:] Paulina Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010, s. 98–101; Piotr Marecki, hasło ‘liberatura’, [w:] *Tekstyli bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki, Kraków 2006, s. 215–216 oraz przywoływane już hasło ‘liberatura’ mojego autorstwa.

z semiozą materialnego nośnika”¹⁴⁴. W ujęciu tego badacza najmniejszą liberacką jednostką służącą kreowaniu znaczeń jest litera (ku czemu zdaje się prowadzić go Nowakowski z jego swoistą instrukcją tworzenia liberatury¹⁴⁵). Co więcej, Kalaga podkreśla jakoby to właśnie poezja konkretna uświadamiała nam, że nawet zapis głoski może być „nie tylko nośnikiem znaczenia, ale tworzywem tekstu wizualnego – «sememem» tekstobrazu”¹⁴⁶. Jak widać, zarówno liberaci, jak i konkretyści zwracają uwagę na fakt, że zapomniano o tak istotnej cesze słowa pisanego, jak to, że jest ono właśnie zapisane.

Brazylijczycy, jak już wspomniałam, mówią o eksplorowaniu wszystkich aspektów struktury werbo-woko-wizualnej¹⁴⁷. Teoretycy obu nurtów podkreślają też, że na przestrzeni dziejów dwa ostatnie z tych elementów były wyraźnie marginalizowane. Józef Bujnowski – w odniesieniu do konkretyzmu – sytuację tę podsumował słowami:

W dotychczasowej konwencji poetyckiej wybijał się na plan pierwszy czynnik werbalny, semantyczny (V3), podporządkowując sobie czynnik wokalny (V2) przeważnie w funkcji onomatopeicznej, przy zasadniczym lekceważeniu czynnika wizualnego (V1), który tylko w manuskryptach, starodrukach i w niektórych formach „manieryzmu” odgrywał pewną rolę¹⁴⁸.

Fajfer zaś stwierdzał, że niektóre książki – w opozycji do tych klasycznych, tradycyjnych, konwencjonalnych chcą być „do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem”¹⁴⁹. Bense, teoretyzując o wykorzystywaniu materialności zapisu, zaznaczał z kolei, że możliwość budowania znaczenia zarówno w porządku semantycznym, jak i estetycznym oparta jest „o symultaniczną eksploatację wszelkich wymiarów elementów lingwistycznych”¹⁵⁰.

Zdawać by się więc mogło, że i liberaci, i konkretyści dążą do zrównania wagi poszczególnych aspektów znaku, że postulaty te równoznaczne są z – upraszczającym – stwierdzeniem Fajfera, że forma znaczyć ma w równym stopniu co treść. A jednak... Bujnowski kontynuuje swoje rozważania, stwierdzając, że „wartość semantyczna nie może być całkowicie wyłączona, nie odgrywa jednak takiej roli jak w poezji konwencjonalnej”¹⁵¹. Zaś Bense w innym manifestie z tego samego roku co wcześniej cytowany, pisząc o poezji konkretnej

¹⁴⁴ Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] *LCLT*, s.11. Tekst ten jest skrótem artykułu *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, z tomu *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek, Warszawa 2010.

¹⁴⁵ Por. pierwsza część książki.

¹⁴⁶ W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, s. 11.

¹⁴⁷ M. E. Solt prowadzi to do twierdzenia, że utwór konkretny staje się zbiorem znaków trójwymiarowych. Wskazując trzy wymiary (a więc i kształt foniczny), poeci z Noigandres – jak podkreśla Solt – idą o krok dalej niż Gomringer ze swoją podkreślającą wizualność (ale i przestrzenność – co umyka badaczce) teorią konstelacji (M. E. Solt, s. 14).

¹⁴⁸ J. Bujnowski, s. 36–37.

¹⁴⁹ Z. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury (wybrane szczegóły anatomiczne)*, [w:] *LCLT*, s. 81. Nie zachowuję typografii oryginału.

¹⁵⁰ M. E. Solt, s. 73.

¹⁵¹ J. Bujnowski, s. 37.

jako „stylu poezji materialnej”¹⁵², zauważa, że wszelkie elementy składowe (np. dźwięki, sylaby, słowa czy ich konstelacje) są reprezentacją niezależnego od zewnętrznej rzeczywistości świata lingwistycznego. Innymi słowy – poezja konkretna odsuwa na drugi (czy, idąc za wskazaniem Bujnowskiego, wręcz trzeci) plan czyste znaczenie słów, dystansując się tym samym od rzeczywistości. Jerzy Jarniewicz stwierdzał, że w tym wypadku język wydaje się niczym szyba, która nijak nie chce być przezroczysta, a wręcz przeciwnie – przyciąga naszą uwagę swoim istnieniem, nie tyle będąc pośrednikiem w przekazie świata zewnętrznego, co ów przekaz eliminując¹⁵³. Jak wskazywali w swoim manifestie członkowie grupy Noigandres, poemat konkretny „jest przekazem swojej własnej struktury. Jest przedmiotem samowystarczalnym [samym w sobie – AP¹⁵⁴], a nie przedstawieniem innego przedmiotu zewnętrznego albo mniej lub bardziej subiektywnych uczuć”¹⁵⁵. A zatem dystansuje się od świata, zarzuca funkcję referencyjną.

Niezależnie bowiem od przyjętej poetyki, konkretysta będzie chciał dokonać tzw. *redukcji języka* w imię uwalniania, oczyszczania¹⁵⁶. Z jednej strony poszerzając granice potencjalności znaczeniowej znaku (o dotychczas często lekceważone jego aspekty), z drugiej zaś odzierając go z sieci uwikłanych w liczącą nieraz i tysiące lat tradycję odniesień, poeta konkretny „próbuję” – zdaniem Solt – „oswobodzić poezję od kilkusetletniego brzemienia symbolicznej referencji, aluzji czy monotonnej, powtarzalnej zawartości emocjonalnej”¹⁵⁷, odniesień do świata zewnętrznego nijak z samym słowem niezwiązanego, a zabierającego mu jego własną indywidualną egzystencję. Czy – jak Solt dodaje w końcowej części swojego wywodu – oswobadza on słowa od „nic nie znaczących, znoszonych związków gramatycznych, oczyszczając język”¹⁵⁸. Owa redukcja ma służyć pozbyciu się naleciałości, które sprawiają, że przestajemy wiedzieć, co znaczą słowa, których używamy, że trudno nam zobaczyć pod ich symbolicznym wymiarem, zmultiplikowanymi kulturowo odniesieniami to, czym są naprawdę. W rozumieniu konkretystów słowo powoli umierało, przestawało

¹⁵² Gdyby zamiast określenia „poezja” użyć tu słowa „literatura” być może byłby to dobry synonim dla terminu liberatura. O materialności jako wyznaczniku liberatury – przypomnę – pisała też Bazarnik (Bazarnik, *Materialność jako wyznacznik gatunkowy...*). Por. też uwagi o formalistach i narracji mówionej oraz kategorii narracji materialnej w dalszej części książki (rozdział poświęcony liberaturze i typografii).

¹⁵³ Zob. J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, s. 55.

¹⁵⁴ Angielskie *an object in and by itself*, portugalskie *um objeto em o por si mesmo*, niemieckie *Mitteilung seiner eigenen Struktur* (będące podstawą dla tłumaczenia Bujnowskiego).

¹⁵⁵ Przekład podaję za Bujnowskim (J. Bujnowski, s. 42–43), zaznaczając swoje ewentualne korekty. Różnice mogą wynikać z tego, że ja opierałam się na wersji portugalskiej i angielskim tłumaczeniu autorstwa samych autorów z antologii Solt (s. 70–72), Bujnowski natomiast opierał się na dosłownym przekładzie na język niemiecki.

¹⁵⁶ Wśród polskich krytyków prosto i przekonująco, bez zbędnych metafor omawia kategorię redukcji języka Małgorzata Dawidek Grylicka, analizując twórczość Emmetta Williamsa (Małgorzata Dawidek Grylicka, *Poezja konkretna Emmetta Williamsa*, „Czas Kultury” 2001, nr 4, s. 60–63).

¹⁵⁷ M. E. Solt, s. 8.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 59.

znaczyć, milkło w tej krzykliwej płataninie komunikatów, w jaką było uwikłane¹⁵⁹. Gomringer już w pierwszym swoim manifestie (*From line to constellation*, 1954) oznajmiał, że konstelacja „jest rzeczywistością samą w sobie, a nie wierszem o czymś”¹⁶⁰, o jakiejś zewnętrznej rzeczywistości.

By zobrazować ten problem Jarniewicz zapożyczył się u Jacquesa Préverta, opowiadając na łamach „Literatury na Świecie”¹⁶¹ (a potem cztery lata później na spotkaniu w ramach łódzkiego festiwalu *Puls Literatury*) anegdotkę o malarzu, który nijak nie mógł namalować jabłka, gdyż nie potrafił zobaczyć w nim zwykłego owocu o określonym kształcie, barwie czy fakturze. „Przed oczyma artysty” – pisał w 2006 r. Jarniewicz – „przesuwały się znajome sceny: Ewa w rajskim ogrodzie, strzegące złotych jabłek Hesperyd, syn Wilhelma Tella z jabłkiem na głowie, Izaak Newton kontemplujący pod jabłonią”¹⁶². Nie mogąc sprostać zadaniu, artysta kładzie się spać, nie zamalowawszy płótna. Wtedy pojawia się kolejny bohater – Picasso. Dostrzega jabłko przez otwarte okno i... zjada je. Ów gest staje się dla Jarniewicza idealnym gestem poety konkretnego¹⁶³. W Łodzi historyjka ta stała się punktem wyjścia dla całego spotkania. Paradoksalnie jednak, podczas panelu poświęconego poezji konkretnej, w którym po jednej stronie stołu siedział Jerzy Jarniewicz i Agnieszka Taborska, po drugiej duet Zenkasi, nie zadano pytania o to, co liberat zrobiłby z jabłkiem...¹⁶⁴. A może jednak warto dać się owym owocem skusić i rzeczzone pytanie postawić?

Szczególnie, iż od jabłka właśnie wychodząc, zaczynając (od jabłka, nie od jajka, choć przy poruszanych tu kwestiach również i ten drugi początek byłby liberacko symboliczny) zauważymy, że liberat i konkretysta nie chadzają tymi samymi ścieżkami. Ten pierwszy bowiem nie podążałby żadną ze wskazanych w anegdotce Jarniewicza–Préverta dróg. Nie pociąga go ta, którą wyznaczają symboliczne odniesienia, mityczne konteksty, ani też ta, która je odrzuca. Liberat nie chce wybierać. On widzi jabłko. Czerwone, błyszczące, obłe, nieidealnie krągłe, pachnące. Widzi je takie w ręku Ewy. Owoce w ogrodzie Hesperyd są bardziej chropowate, zaś to na głowie Wilhelma Tella mniej pachnie, choć z pewnością bardziej cięży. Liberat nie chce oddzielać jednego od drugiego. Dla niego jabłko, które skusiło Adama, nie byłoby jabłkiem, gdyby nie rozsiewało woni. O ile sięgający po owoc konkretysta będzie próbował pozbyć się balastu zbędnych jego zdaniem odniesień i – na drodze oczyszczania, redukcji języka

¹⁵⁹ Odnośnie do takiego „oczyszczania” słowa z „nalotu tradycji” zob. też fragment poświęcony relacji liberatury i formalizmu (szczególnie fragment poświęcony Szklowskiemu) w jednym z kolejnych rozdziałów.

¹⁶⁰ Eugen Gomringer, *From line to constellation*, transl. Mike Weaver, [w:] M. E. Solt, s. 67.

¹⁶¹ Jerzy Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*

¹⁶² *Ibidem*, s. 54.

¹⁶³ Badacz dodaje: „Poeci konkretni [...] nie zapominają, że jabłko można zjeść, a jego smak może być źródłem podniebnych przyjemności. Nie przekładają jabłka na język mitu” (*ibidem*).

¹⁶⁴ Właściwie konstruktywnych pytań było w tym panelu niewiele, takowych odpowiedzi – jeszcze mniej. Uczestnicy spotkania dowiedzieli się pewnie trochę o poezji konkretnej (z ust Jarniewicza), trudno jednak powiedzieć, jaki był cel zaproszenia do udziału w dyskusji Fajfera i Bazarzik. O relacji liberatura–poezja konkretna w każdym razie niewiele można tam było usłyszeć.

– paradoksalnie poszerzać możliwości ekspresji twórczej¹⁶⁵, o tyle pisarz liberacki zapragnie osiągnąć to samo bez odrzucania jakiegokolwiek przestrzeni znaczeń.

Fajfer chciał, by waga wszelkich podejmowanych przez autora decyzji była taka sama, niezależnie od tego, do której warstwy znaku się one odnosiły. Razem przecież konstituowały znaczenie. Konkretyści zaś – choć podobnie jak liberat dążyli do zniesienia tradycyjnej hierarchii – nie rugowali jej jednak definitywnie jak Fajfer, lecz po prostu na jej miejsce wprowadzali nową, odwróconą (co idealnie pokazują – wizualne – schematy Bujnowskiego). Co prawda wydaje się, że Nowakowski – który w swojej teorii bywa mniej od Fajfera konsekwentny – ma ci sugerowane klarowne podziały, stwierdzając, że:

Liberatura jest także literaturą. Ale literatura nie jest liberaturą. W literaturze ważny jest tylko tekst. W liberaturze ważna jest cała książka, bowiem każdy jej element (papier, okładka, typografia, kolory, sposób otwierania, kształt...) bierze udział w tworzeniu opowieści, choć niewątpliwie głównym opowiadającym jest tekst (choć już nie zawsze)¹⁶⁶.

Czy w istocie więc liberatura zrównuje, nie tworzy własnych hierarchii? Pozostanę na stanowisku, że właściwie – tak. Owszem, ustanawia element nieodzowny (czego w poezji konkretnej brak): słowo, tekst. Upiera się, by być literaturą. Na mocy decyzji autorskich wprowadza inne elementy znaczące (aspekt wizualny, materialny, strukturalny, przestrzenny). I te – od momentu swego pojawienia się – budują już sensy **na równi** ze słowem. Jego wyższość polega wyłącznie na tym, że musi być obecne (a możemy spotkać poezję konkretną bez słów – dość przypomnieć tu poezję semiotyczną Pignatariego i Luiza Ángelo Pinto¹⁶⁷). Tak więc, choć i w tekstach Fajfera przeczytamy wprost, że „słowo nadal jest najważniejsze”¹⁶⁸ (co ma odróżniać zresztą liberaturę od książki artystycznej), to chodzi tu o słowo, które – „poprzez pismo – zrosło się z materią i związało z przestrzenią”¹⁶⁹, które musi być obecne, lecz w którym materialne, graficzne, przestrzenne aspekty są równie istotne (i komunikatywne) jak inne denotowane przezeń informacje.

Można próbować spojrzeć na opisywany tu problem z innej jeszcze perspektywy – uznać, że liberatura chce odpowiednie dać rzeczy słowo, a poezja konkretna odpowiednie słowo w rzecz przekuć. Ta ostatnia to przestrzeń

¹⁶⁵ O poszerzeniu znaczeń wynikającym z redukcji języka interesująco pisze też Elżbieta Łubowicz. Badaczka pokazuje, że słowo pozbawione odniesień (nie tylko symbolicznych lecz i – co ciekawe w jej ujęciu – wizualnych) nie ma już do czego odsyłać. Pozbawione zaś relacji z desygnatem wskazuje na cały paradygmat, mnożąc możliwości odczytań. Spostrzeżenia te Łubowicz wykorzystuje przy interpretacji pracy *lub* Stanisława Drózdza (Elżbieta Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. O poezji konkretnej Stanisława Drózdza*, „Odra” 1999, nr 7–8, s. 88–89).

¹⁶⁶ R. Nowakowski, *Pojedynek słowa z obrazkiem*, <http://www.liberatorium.com/teksty/pojedynek.html> [dostęp 24.11.2010].

¹⁶⁷ Zob. przypis 51.

¹⁶⁸ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 93.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

„słowoprzedmiotów (rozpiętych w czasoprzestrzeni)”¹⁷⁰ i – by sięgnąć po rodzimy termin – *pojęciokształtów*. O nich zaś Dróždź mówił, że ich nazwa wywodzi się z tego, iż swoim wyglądem odbijają coś zdeterminowanego obiektywnymi przesłankami, niebędącego subiektywnym aktem kreacji¹⁷¹. Trudno o tej twórczości powiedzieć, by jej celem było opisanie świata. Ona go raczej tworzy – składając z kształtów liter (czy ich części), z przestrzennych układów małe alternatywne, lingwistyczne światy. Liberatura zaś nie chce odcinać się od opisywania świata. Chce go – jak przekonywał Nowakowski – zamknąć w książce, gdyż jest (analogicznie do opisującej świat literatury i omawiającej świat oratury) – jego „ukształkowaniem”¹⁷².

A zatem: czy poezję konkretną i liberaturę więcej łączy czy dzieli? Czy są sobie bliskie czy – dalekie? Coraz wyraźniej widać, że zarazem i takie, i takie, bo z tego, co dla tych nurtów wspólne rodzi się jednocześnie to, co je wyraźnie dzieli. Powtórzę raz jeszcze, że tekstu liberackiego nie da się „przepisać”, bo przestanie znaczyć. Doskonałym przykładem jest tu *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego, w której – przypomnę – sposób zapisania tekstu odzwierciedla tor ruchu bohatera (niemożliwy do zrekonstruowania w inny sposób), tempo, w jakim się on porusza (gdy biegnie, rozstrzelone fonty „biegną” wraz z nim), a nawet czas, jaki w poszczególnych miejscach spędza (znow na zasadzie zagęszczenia bądź rozrzedzenia zapisu). Przepelniony zaimkami odsyłającymi do przestrzeni, postaci i wydarzeń związanych z ikonieczną warstwą tekstu, przepisany inaczej utwór stałby się niekomunikatywnym belkotem.

Niby podobnie Solt (skądinąd słusznie) napomina, że „zmiana stylu czcionek w wierszach Gomringera byłaby aktem nieodwracalnym przemocy wobec tych utworów”¹⁷³. Badaczka zauważa również, że kiedy poeta konkretny (czy wizualny) przechodzi od teorii do praktyki, musi stawić czoło „pewnym problemom przynależnym materiałowi, w jakim pracuje”¹⁷⁴. Decydując się na pracę ze słowem w jego wizualnym wymiarze, musi podjąć wyzwanie operowania typografią, wyzyskiwania z kształtu i formy liter, z rodzajów czcionek, kolejnych znaczeń. Solt – podobnie jak Fajfer – zwraca uwagę na wagę (i obowiązek) podejmowania przez autora decyzji odnośnie do wizualno-typograficznego kształtu dzieła: „jest sprawą projektanta zdecydować, jaki rodzaj czcionki, czy też czcionek, najlepiej przekona odbiorcę jego reklamy do kupienia produktu, który sprzedaje. Troski typograficzne poety są dużo bardziej subtelne i znaczące i powinien on być może przykładać nawet jeszcze większą wagę do podejmowanych

¹⁷⁰ Określenie Grupy Noigandres, M. E. Solt, s. 72.

¹⁷¹ Stanisław Dróždź, Zbigniew Makarewicz, *Pojęciokształty. Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12, s. 75. Dróždź nie posługując się terminem *redukcji języka*, pisze o analogicznym celu, jaki pragnie osiągnąć w swoich *pojęciokształtach*: słowo (o którym pisze, że w języku literackim jest ono już zdewaluowane) jest modernizowane „na zasadzie doprowadzenia go do znaczenia tak wiele, by przestawało znaczyć, przestawało „kłaść”, a służyło tylko jako intersubiektywny znak skojarzeniowy treści indywidualnych i rozumiane było w informacji tylko przez analogię” (*ibidem*).

¹⁷² R. Nowakowski, *Traktat kartkograficzny...*

¹⁷³ M. E. Solt, s. 62.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 61.

decyzji typograficznych”¹⁷⁵. Zatem dwoje przywołanych twórców i teoretyków – a za nimi całe zastępy liberatów i konkretystów – podobnie podchodzi do roli decyzji związanych z aspektami dzieła dotąd najczęściej uznawanymi za raczej błahe, uznając, że umiejscowienie słowa w przestrzeni jest równie ważne, jak jego wybór. Choć różnie podchodzą do jabłka, ich podejście do tworzywa sztuki słowa jest podobne. Choć do rozszerzenia możliwości artystycznej ekspresji dochodzą różnymi drogami (metodą redukcji i w sposób zgoła przeciwny), ich celem jest właśnie uwalnianie słów, pragnienie (dosłownego) oddania im przestrzeni. W swych ujęciach są zatem zarazem zgodni, jak i zupełnie sprzeczni.

2.4. Znów żywe: uwolnione i uprzestrzennione słowa liberatów i konkretystów

Zdaje się, że, aby pokazać jeszcze dobitniej z czego wynika paradoksalna wspólnota programowa programowo niezgodnych liberatów i konkretystów, warto odwołać się do historycznych początków drugiego z wymienionych ruchów i wskazać na pozornie mało istotny fakt znajomości między Gomringerem (a później i Bensem) a Maxem Billem¹⁷⁶. Ten ostatni był przecież członkiem DE STIJL¹⁷⁷, w którego manifestie z 1920 r. czytamy:

SŁOWO JEST MARTWE...

SŁOWO JEST BEZSILNE

[...]

psychologiczne analizy

i toporna retoryka

ZABIŁY ZNACZNIE SŁOWA...

słowo musi zostać zrekonstruowane

[...]

jeśli w starej poezji

poprzez dominację relatywnych i

subiektywnych uczuć

nieodłączne znaczenie słowa zostało zniszczone

chcemy, używając wszelkich możliwych środków

syntaksy

prozodii

typografii

arytmetyki

ortografii

dać nowe znaczenie słowu i nową siłę ekspresji¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Wojciech Pogonowski, *Poezja konkretna – kształtowanie się ruchu artystycznego*, Bydgoszcz 1979.

¹⁷⁷ O roli holenderskiego czasopisma *De Stijl* dla polskiej rewolucji typograficznej pisał (w kontekście druku funkcjonalnego) Piotr Rypson (Piotr Rypson, *Książki i strony*, Warszawa 1992, s. 33).

¹⁷⁸ M. E. Solt, s. 11. Badaczka zaś podaje za: Mike Weaver, *The Lugano Review*, Appendix B (from *De Stijl*, 3rd year, 1919–1920, s. 45–54), transl. Mike Weaver, s. 124–125.

Czyż podobnie o słowie nie myśleli konkretyści? I czy Fajfer nie pisał już w pierwszym swoim manifestie o martwocie słowa i kryzysie literatury? Łączące twórców obu nurtów dążenie do przywrócenia (bądź dania) słowu owej „siły ekspresji”, owocujące eksploracją tworzywa i pogłębioną refleksją o tej kategorii, wywodzi się w prostej linii od dojrzenia problemu, o którym pisali też neoplastycyści w latach dwudziestych. Nie bez powodu więc Willard Bohn, kiedy w swojej poświęconej modernistycznej poezji wizualnej książce dochodzi do konkretystów, przyznaje, że historia literatury wizualnej zatacza w tym miejscu koło. Ci bowiem jako swoich inspiratorów i mistrzów przywołują tych poetów, od których Bohn zaczynał swoje rozważania: Ezrę Pounda, Guillaume’a Apollinaire’a, futurystów. I liberaci właśnie do nich się odwołują¹⁷⁹. Rzeczywiście więc cyklicznie powraca ożywiona – reaktywowana w początku XX w., a sięgająca starożytności – tradycja literatury wizualnej. Lata pięćdziesiąte to czas, w którym (po mającym miejsce w pierwszych dziesięcioleciach stulecia odświeżeniu) znów była ona postrzegana jako banalna w swej istocie ciekawostka, niewiele wnosząca zabawa formalna, a jej poetyka wydawała się wyczerpana. Jednak narodziny konkretyzmu „uratowały” – jak mówi Bohn – „ten rodzaj od zapomnienia i ożywiły werbo-wizualną tradycję”¹⁸⁰. Ocaliły ten typ literatury, gdyż spod pozoru igraszek formalnych wydobyły to, co było ich podstawą: uważny namysł nad tworzywem. Ten zaś – tak jak w manifestie DE STIJL – miał prowadzić ku odkrywaniu nowych dróg literackiej ekspresji. Podobnie jak liberatura – jeśli zaufać postulatowi, jakie przyniosły teksty ją fundujące.

Jak zgrabnie podsumowuje (przyjmujący podobną perspektywę co Bohn) César Espinosa, wszelkie typy owej – jak to określa – nowej eksperymentalnej poezji (włączając tu m.in. modernistyczną poezję wizualną i konkretyzm) to *liberating writing* – pisarstwo wyzwalające¹⁸¹. Pobrmiewają w tym stwierdzeniu *słowa na wolności* Marinettiego¹⁸² czy przywoływane już hasła związanego ze spacjalizmem Pierre’a Garniera. I rzeczywiście, liberaci i konkretyści podjęli postulat uwalniania słów. Jedni i drudzy czynili to na zasadzie przywracania im przestrzeni – przestrzeni strony czy pojedynczego słowa (o którą dopominali się konkretyści), czy przestrzeni książki (dla większej już grupy słów), o którą Fajfer pytał w następujący sposób:

Nikogo nie dziwi, że miejsca, w których przebywają ludzie, w których mieszkają, pracują, słuchają muzyki, modlą się czy robią zakupy, różnią się wielkością i bryłą budynku, standardem wyposażenia i wystrojem wnętrza. I to niezależnie od tego, czy porównujemy obiekty o odmiennym przeznaczeniu, czy też takie, które spełniać mają podobne funkcje.

¹⁷⁹ O związkach liberatury i Apollinaire’a już pisałam, relacja literatury totalnej i futuryzmu będzie przedmiotem jednego z kolejnych rozdziałów.

¹⁸⁰ W. Bohn, *Modern Visual Poetry*, s. 232.

¹⁸¹ César Espinosa, *Corrosive Signs: For a Liberating Writing*, [w:] *Corrosive Signs. Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, ed. César Espinosa, transl. Harry Polkinhorn, Washington 1990, s. 7.

¹⁸² Choć działalność tego artysty prowadzi nas przede wszystkim ku przestrzeniom rewolucji typograficznej, o czym będę szerzej pisać w rozdziale poświęconym relacji liberackiego pisania i typografii.

A co z miejscami, w których przebywają słowa? Czy między przestrzenią domu lub miasta a przestrzenią książki można dostrzec jakieś analogie? Nawet jeśli tak, to niestety nie wypadają one dla książki zbyt korzystnie. O ile budowle oryginalne zwykle wywołują w nas podziw, to nietypowo wyglądająca książka częściej budzi niepokój. Nudzą nas osiedla, w których wszystkie domy wyglądają tak samo, nie nudzą natomiast identyczne woluminy tej czy innej serii wydawniczej¹⁸³.

Na nowo – świadomie i przestrzennie – zapisane słowo odnajdywało swoje nowe (znaczące) miejsce. W przypadku utworów konkretnych uprzestrzenniało się, gdyż – jak słusznie podsumowuje Bohn – „w braku konwencjonalnej gramatyki, wiersz zatrudniał syntaksę przestrzenną”¹⁸⁴. W przypadku tekstów liberackich owa składnia wizualna uzupełniała tradycyjną gramatykę. Tak zapisane słowa stają się wolne zarówno **od** konwencji, „tyranii zdania na osi syntagmatycznej i paradygmatycznej”¹⁸⁵, jak i **do** „łączenia się ze sobą w równym stopniu werbalnie, jak i wizualnie, wertykalnie jak i horyzontalnie”¹⁸⁶. Nie muszę chyba przypominać tu dość oczywistego faktu, że wolność ta, wymuszając większą odpowiedzialność za tekst, zmuszając do szukania możliwości konkretnego typograficzno-przestrzennego publikowania, pociąga za sobą pewne problemy.

Jednak dla artystów, którzy decydowali się eksperymentować z nowym wymiarem tekstów owa przestrzenność słowa zdawała się pomocna, wydawała się rzeczywiście otwierać nowe drogi ekspresji. Tak traktuje ją m.in. Franz Mon, wprost przyznający się do ogromnej inspiracji Mallarmém, który – jego zdaniem – „zwrócił literaturze powierzchnię jako «konstytutywny element tekstu»”¹⁸⁷. Niemiecki konkretysta podkreśla, że zabiegi, które stosował w swoich własnych utworach (*poetry of surface* – poezji powierzchni – jak je określał) nie są zwykłą zabawą, lecz nieodzownym środkiem, technicznym rozwiązaniem problemów komunikacji i ekspresji, z którymi jako twórca się spotkał. „Przestrzenie artykułowany język pisany” – twierdzi komentująca jego teorię Solt – „nie został zaproponowany dla zastąpienia czasowo artykułowanego języka pisanego [a więc rozumianego jako notacja mowy – AP], lecz, by uczynić możliwym wyrażenie tego, z czego wysłowieniem język konwencjonalny nie potrafi sobie poradzić”¹⁸⁸.

Poeci grupy Noigandres podkreślają, że zwrócenie uwagi na przestrzeń jako przydatny element struktury utworu jest logicznym krokiem w historii rozwoju form tekstu literackiego, ewolucji, w której coraz to inaczej postrzegano samą kategorię znaku. Wyrażnie też zaznaczają, że przestrzeń, z jaką mamy do czynienia w przypadku poezji konkretnej, to przestrzeń nie byle jaka, lecz *qualified space* (portugalskie *espaço qualificado*). Bujnowski tłumaczy ten zwrot jako „przestrzeń nazwaną”, ja zaś skłaniałabym się ku wydobyciu w przekładzie tego słowa jakości podkreślających specjalizację, przygotowanie

¹⁸³ Zenon Fajfer, *Liberatura – literatura przestrzeni*, „Autoportret” 4/2006, s. 2 (tekst nieprzestrukowany w *LCLT*).

¹⁸⁴ W. Bohn, *Modern Visual Poetry*, s. 235.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ M. E. Solt, s. 18 (autorka cytuje tu F. Mona, jednak nie podaje źródła).

¹⁸⁸ *Ibidem*.

do oznaczania, proponowałabym mówić właśnie o przestrzeni nie-bezznaczącej, nie neutralnej, lecz przestrzeni komunikującej. Nie tyle nazwanej, co przygotowanej, wykwalifikowanej do tego, by samą sobą nazywać (oznaczać, znaczyć). Przestrzeni znaczącej, zdefiniowanej, prawdziwej przestrzeni przywróconej literaturze, jak powiedzieliby i liberaci, i konkretyści.

Czyż nie o niej bowiem Fajfer pisał:

Bo czymże jest przestrzeń dzieła literackiego? Chcąc wierzyć przytaczanemu już *Słownikowi terminów* [literackich – AP] – niczym. Nie ma takiego hasła, jest tylko „przestrzeń w dziele literackim”, inaczej mówiąc (i nieco upraszczając) miejsce akcji. A przecież pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest... książka – materialny obiekt! Wygląd, liczba i układ stron (o ile muszą być strony), wygląd okładek (o ile muszą być okładki) – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu. I w przeciwieństwie do tamtych, jest ona realna¹⁸⁹.

A analogicznie do liberata z Krzeszowic broniła tej kategorii (pisząc o niej z punktu widzenia konkretystów) choćby Marianna Bocian, stwierdzająca bez ogródek że „słowo poezji ma się jak gdyby dopiero stać w obopólnym kontakcie twórcy i odbiorcy w samym tworzywie jakim jest dla nich przestrzeń”¹⁹⁰. Przestrzeń jak najbardziej konkretna i liberacka.

2.5. Liberackie *play-activity* i konkretna interaktywna ergodyczność – ciąg dalszy podobieństw teoretycznych

Omówione podejście do problemu literackiej przestrzeni przynosi, oczywiście, dalsze konsekwencje. Jej eksplorowanie wiąże się bowiem (co powiedziane jest też wprost w *Plano-Piloto para Poesia Concreta*) również z odejściem od struktur linearnych (statycznych, tradycyjnych) ku czytaniu wielotorowemu, ku odrzuceniu klasycznej sekwencyjności. Zdania, wyrazy, które łączy wizualna (a nie gramatyczna) składnia, to „wolność, otwartość artystyczna” (za liberatami¹⁹¹) czy „struktura czasowo-przestrzenna miast tylko linearno-czasowego rozwoju” (jak wyczytamy w przywołanym manifestie konkretystów¹⁹²). Dlaczego? I co z tego wynika?

Jak zauważa Higgins¹⁹³, już samo wprowadzenie do tekstu elementu wizualnego burzy zastaną strukturę, zatrzymuje pęd oka podążającego za linio-

¹⁸⁹ Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] *LCLT*, s. 26.

¹⁹⁰ Marianna Bocian, *Przestrzeń w poezji konkretnej*, Bydgoszcz 1979, s. 3. Dalej autorka dopowiada: „Dla konkretysty najważniejszym od początku było jedno – dojść do przestrzeni. Dojść, to znaczy wyzwoić ją pod jakikolwiek zapis, znak. Jest to pierwszy sygnał kontaktu człowieka z przestrzenią. W przestrzeń wyzwoloną pod zapis musi wkroczyć twórca i odbiorca” (s. 8).

¹⁹¹ *Od Joyce’a do liberatury*, s. II.

¹⁹² *Plano-piloto...*, tłum. J. Bujnowski (J. Bujnowski, s. 42).

¹⁹³ W odniesieniu do szerszej grupy zjawisk (ogólnie: literatury wizualnej).

wym układem¹⁹⁴. Owo przerwanie linearności, wpuszczenie „innego” prowadzi ku kinetyczności, dynamiczności czy potencjalnej wielotorowości utworu, choć – warto zaznaczyć – badacz ów wtórnie określa mianem statycznego. Skąd ten paradoks? Takie (statyczne właśnie) miejsca zatrzymania w istocie poszerzają semantykę tekstu, dając znakom nowe możliwości – to w nich właśnie dochodzi do głosu wolność do łączenia się poszczególnych elementów przekazu w rozmaite (dynamiczne) konfiguracje (czy też: konstelacje). Zdaniem Solt taka otwartość tekstu rodzi się właśnie w przypadku istotnego skupienia się nad problemami tworzywa czy relacji tworzywo–forma (struktura).

O niej właśnie mówi też Gomringer swoim (nieprzetłumaczalnym chyba) terminem *play-activity* (niemieckie: *denkgegenstanddenkspiel*)¹⁹⁵. Zdaniem poety-teoretyka wiersz zawierający w sobie pewien potencjał, realizuje się właśnie na drodze otwarcia na współpracę z odbiorcą (jest „obiektem nadającym się do oglądania i do używania”¹⁹⁶). Zdaje się, że Claus Bremer zyskał wielkie uznanie w oczach Gomringera właśnie dlatego, że jego utwory zmuszają czytelnika do pełnego zerwania z linearnością – nie tylko nie pozwalają się czytać w jednej linii, lecz wymuszają różnorodne kierunki lektury tego samego fragmentu, czyniąc teksty swoiście kinetycznymi. Realizacje te stopniem swojej *play-activity* przeszły pewnie oczekiwania nawet samego Gomringera.

Analogiczne poszukiwania miejsca na obcowanie odbiorcy z tekstem, pragnienie odnajdowania literatury, w której – niczym w dziele otwartym – tekst nie znajduje swej pełnej formy bez współudziału czytelnika, możemy dostrzec i w liberaturze. Formułując w 2010 r. jej ośmiopunktową charakterystykę gatunkową, Bazarnik (jako punkt szósty) wymienia przecież „interaktywność i ergodyczność”. Wydaje się, że owa (szerzej omówiona w innych rozdziałach¹⁹⁷) cecha dzieła liberackiego w pełni odpowiada Gomringerowskiej *play-activity*. Obie rodzą się z przełamania konwencjonalnego rozumienia tworzywa tekstu literackiego i odejścia od klasycznych reguł operowania nim. Obie zakładają prowokowaną przez dzieło aktywność odbiorcy, w jednym i drugim przypadku mowa bowiem o czytelniku, który podejmuje wyzwanie i wkracza w swoisty obszar gry. Ta ostatnia kategoria nieobca jest – przypomnę – i konkretystom. Gomringer w swoim manifestie z 1954 r. podkreśla przecież, że:

Konstelacja to uporządkowanie, a zarazem w tym samym czasie obszar gry o ustalonych wymiarach.

Konstelacja jest uporządkowana przez poetę. To on określa obszar gry, pole i siłę oraz sugeruje jej możliwości. Czytelnik, nowy czytelnik, podejmuje ideę gry i wchodzi w nią¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Słowa przestają mieć też monopol na przenoszenie znaczeń. D. Higgins, *Strategie poezji wizualnej...*, s. 163.

¹⁹⁵ M. E. Solt, s. 67.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Zob. część poświęconą definiowaniu liberatury, a także rozdział dotyczący jej relacji z innymi mediami.

¹⁹⁸ M. E. Solt, s. 67.

A podobnie mówiono przecież i o liberaturze, szczególnie w czasach publikacji spod znaku *liternetu*, a więc wtedy, gdy hipertekst (powieść hipertekstowa) i literatura totalna postrzegane były jako zjawiska pokrewne i nad wyraz bliskie¹⁹⁹.

2.6. W walce o teorię sztuki słowa zdolną opisać zastaną rzeczywistość literacką

Choć więc między liberaturą a poezją konkretną znajdziemy jedną różnicę fundamentalną, faktem jest, że równocześnie nad wyraz wiele oba zjawiska łączy. Zwłaszcza na poziomie teorii (a te były tu porównywane). Wśród wspólnych postulatów nie można zapomnieć i o tym, który wskazuje na brak terminów do opisania nowo powstającej literatury. Ilustrowała ten problem przedstawiona na początku rozdziału zmyślona dyskusja Bujnowskiego, Sławka i Fajfera; dość tu przypomnieć, że o miejsce dla poezji konkretnej i innych zjawisk niebagatelizujących kwestii zapisu czy materialności tekstu dopominała się też choćby Stefania Skwarczyńska²⁰⁰. Manifesty konkrystów skłaniały do namysłu nad istotą podstawowych literaturoznawczych kategorii czy samej definicji literatury (czego oczekiwał po wprowadzeniu terminu „liberatura” Fajfer). I Marianna Bocian twierdzi, że na Zachodzie (w przeciwieństwie do Polski) wywołały one nie tylko ożywienie myśli teoretycznej, ale też właśnie „częściowo zmieniły stosunek badacza do samego «tekstu literackiego»”²⁰¹. Obecnie podobnym literackim gzem wydają się manifesty i postulaty liberatów.

Reprezentanci porównywanych tu nurtów traktują ponadto tworzone przez siebie postaci sztuki słowa jako naturalne szczeble w ewolucji (rozwoju) literatury²⁰². Wiążą też ich pojawienie się z szerokim kontekstem ogólnych

¹⁹⁹ Zob. m.in. *Liternet.pl* (tam publikowany był m.in. szkic Fajfera *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*). Pokłosiem takiego rozumienia relacji tych dwóch zjawisk są np. definicje hipertekstu i liberatury zamieszczone w przywoływanym tu już *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich* Potrykus-Woźniak. Grywalność jako cecha literatury nie tylko elektronicznej jest zjawiskiem nader ciekawym, pozwalającym też uwypuklić związki między działaniami awangardowymi (choćby właśnie poezją wizualną czy konkretną), liberaturą a nowomedią sztuką słowa. Szerzej rozwijam tę kwestię we fragmencie poświęconym relacji literatury totalnej i elektronicznej, o samej grywalności w kontekście teorii Gomringera piszę zaś w szkicu *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)* („Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2).

²⁰⁰ Stefania Skwarczyńska, *O paru zagadnieniach poetyki nie podjętych przez badania języka poezji (literatury)*, [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, Kraków 1977.

²⁰¹ M. Bocian, *Przestrzeń w poezji konkretnej*, s. 12. Ciekawie podchodzi też badaczka do kwestii literackości poezji konkretnej. Uznaje, że dla konkrystów również brak tekstu odczytywany być może jako tekst, że samo wpisanie (autorskie) dzieła w kontekst – czy jak mówi Bocian – w przestrzeń poezji konkretnej czyni utwór tekstem literackim, poetyckim (s. 16). Na wagę autorskiego samo-wpisania się w nurt zwracała uwagę też Solt.

²⁰² Tezy takie wyczytamy i w szkicach Nowakowskiego, i w artykułach Fajfera, a także w programowym manifestie grupy Noigandres.

przemian kulturowo-społecznych. I liberatura, i poezja konkretna mają być odpowiedziami na ducha swoich czasów: zarówno korzystając z rozwiązań technicznych i nowinek technologicznych, jakie im podsuwa współczesność²⁰³, jak i buntując się przeciw zastanej (przywoływanej już tu) „martwocie słowa” (zarazem różnie i podobnie przez przedstawicieli analizowanych nurtów rozumianej). Zdaniem Solt poeta konkretny jest pochłonięty „ustanawianiem **nowej relacji jego lingwistycznego materiału z przestrzenią (stroną bądź jej ekwiwalentem)** oraz czasem”²⁰⁴, oddalając się tym samym od klasycznej, linearnej pod względem czasowo-przestrzennym, struktury. Ponadto, wszelkie innowacje, jakie rodzi poezja konkretna, wynikają z przekonania o nieadekwatności zastanych – jak to określa badaczka – „starych gramatyczno-syntaktycznych struktur”²⁰⁵ w odniesieniu do współczesnego sposobu myślenia czy komunikowania. Z kolei Marek Garbala, komentując twórczość Stanisława Dróżdża, stwierdzał:

Dotychczasowe formy zapisu dzieła literackiego odczuwane są jako anachronizm i po prostu niedogodne w świecie współczesnym. Chodzi więc o to, by zastąpić je czymś innym, by – co za tym idzie – zmodernizować model dawnej estetyki, a w odbiorcy wykształcić zupełnie inną wrażliwość²⁰⁶.

Fajfer zaś w następujący sposób opisuje sytuację literatury, popychającą artystów ku nowym (czy może wcale nie tak nowym, ale nie tak często wykorzystywanym) rozwiązaniom:

Literatura pełna jest opisów ciał. Pięknych i brzydkich, i takich sobie [...] Ożywionych wyobraźnią poety; głosem śpiewaka i uchem słuchacza, wyobraźnią czytelnika karmionych. Dla tych ciał słowo jest tylko łóżyskiem, poczwarką, z której wyfruwa motyl.

Czasem opisywanie nie wystarczy: wtedy opis sam chce być ciałem. Słowo chce być ciałem. Pismem nieprzyzwoicie nieprzezroczystym, widzialnym a nie tylko słyszalnym. Statecznym i pulchnym. Ciałem, nie (łóżyskiem). (Tym ma być książka).

Ale nie każda książka chce (tym) być, niektóre książki same chcą Być. Ciałem do czytania. Dziełem literackim nie mniej cielesnym od dłoni, która przewraca kartki. Lub raczej liberackim już. Do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem²⁰⁷.

Co więcej, oba nurty, zarówno poezja konkretna, jak i liberatura, musiały/muszą dopominać się o swoje miejsce w kręgu literatury. Z problemami

²⁰³ Czasem zamiary autorskie wyprzedzają wręcz możliwości technologiczne bądź realizacja zamiarów autorskich jest możliwa, lecz zbyt droga. Solt przytacza – wspierając się listami Augusto de Campos – historię o tym, jak autor *Poetamenos* pragnął podczas publicznej prezentacji utworów wyświetlać kolorowe litery niczym na neonach reklamowych, z czego – z braku środków finansowych – zrezygnował, zastąpiwszy neony barwnym drukiem (ale już dostępna dziś na UbuWeb praca *hearthead* realizuje podobne zamiary przy mniejszym nakładzie środków) [http://www.ubu.com/historical/decampos_a/hearthead.html, dostęp 11.01.2011].

²⁰⁴ M. E. Solt, s. 7, podkreślenie moje.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Marek Garbala, *Stanisława Dróżdża poezja konkretna*, „Agora” 1968, nr 20, s. 58.

²⁰⁷ Z. Fajfer, *Po czym odróżnić liberaturę od literatury...*, s. 81. Nie zachowuję typografii oryginału.

z uznaniem tego typu twórczości za teksty do czytania, utwory wpisujące się w obszar sztuki, lecz właśnie sztuki słowa, borykali się i artyści, i teoretycy. O literackość konkretyzmu dopominała się Solt²⁰⁸, o jego wymiar poetycki Stanisław Dróżdż²⁰⁹, a o kontrowersyjności literackości konstelacji pisał sam Gomringer²¹⁰. Fajfer i Bazarnik zaś domagali się, by nie mylić liberatury z książką artystyczną i by nie wyrzucać jej poza marginesy literatury²¹¹.

2.7. Znaczące konkretne formy (nie)książki i totalne tomy liberackie

Wśród synonimów terminu *poezja konkretna* Grzegorz Gazda podaje również *wiersze bez książek*²¹². Zatem wydawać by się mogło, że – szczególnie ze względu na wyjątkowy, bardziej galeryjno-wystawowy charakter utworów konkretnych i wyraźne (artykułowane od samego początku) dążenie twórców terminu *literatura totalna* do zabrania tej ostatniej z przestrzeni wystawniczych i zamknięcia w czytelnich czy bibliotekach – myśląc o kluczowej dla liberatów kategorii książki trafimy na kolejny punkt zapalny, sprzeczność obu teorii. Okazuje się jednak, że nie.

Kluczem do rozwikłania tego paradoksu może być postać niemieckiego artysty Ferdinanda Kriwieta, który dążył do tego, by utwory konkretne wystawiać w galeriach, by były właśnie – niczym prace malarzy – oglądane. O ile zapewnienia poety, że obrazowość, wizualność dzieł nie jest wcale ważniejsza niż ich wartość słowna niewiele tu pomogą, jego stosunek do formy książki zdecydowanie naprowadzi na właściwy trop. Kriwiet twierdził bowiem, że w konsekwencji przemian literatury forma książki stała się formą znaczącą, co z kolei musiało uwrażliwić twórców sztuki słowa na historię nastawionych na wizualność czy materialność bądź przestrzenność form literackich (bliskich ideom Fajfera i Bazarnik). Artysta argumentował, że – właśnie dzięki wkroczeniu książki w nową przestrzeń – oczywisty stał się fakt, że jest ona „szczególnym rodzajem obiektu funkcjonalnego i że «literatura w formie książki jest znacząca tylko wtedy, gdy jest to kształt specjalnie dlań zaprojektowany»”²¹³.

²⁰⁸ *Inny rodzaj kontaktu. Z prof. Mary Ellen Solt rozmawia Marek Hołyński*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10.

²⁰⁹ *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7–8.

²¹⁰ Eugen Gomringer, *Max Bill and concrete poetry*, tłum. Irène M. Sinor oraz Mary E. Solt, [w:] M. E. Solt, s. 68–69.

²¹¹ Hasło „liberatura to literatura” przyświecało szczególnie pierwszej fazie propagowania teorii liberatury.

²¹² Grzegorz Gazda, *Poezja konkretna a problemy awangardy*, [w:] *The Structure and Semantics of Literary Text*, ed. Mihály Péter, Budapeszt 1977, s. 52.

²¹³ M. E. Solt, s. 20.

Okazuje się zatem, że wybranie takiej, a nie innej przestrzeni odbiorczej staje się świadomą decyzją autorską, wynikająca z namysłu nad tworzywem czy kształtem dzieła. I tak: Fajfer podkreślał, że każdy wybór literata (zwłaszcza zaś: liberata) powinien być umotywowany (nawet wybór formy klasycznej winien mieć swoje przyczyny), a Gomringer konstatawał, iż „konwencjonalna dystrybucja znaku jest rozważana jako jedna z wielu możliwości, jednak nie jest ani akceptowana, ani wykorzystywana bez uprzedniego poddania jej w wątpliwość”²¹⁴. Jak pokazuje działalność Kriwieta, poezja konkretna – tak jak liberatura – uczy, że dobrze jest poddać w wątpliwość również konwencjonalność tomu literackiego, opakowania na słowa i historie. Zaś świadoma rezygnacja konkretystów z formy książkowej zyskuje znamiona liberackości.

Namysł nad przestrzenią wystawienniczą i kategorią książki, zestawienie ze sobą małych w sensie ich literackiej objętości form (jakimi są często wystawiane w galeriach wiersze konkretne) i liberackich książek każe zastanowić się nad kategorią wielkości, nad tym, czy – tak, jak liberatura – konkret chce być totalny, czy też poprzestaje na małym. Niby łatwo byłoby dać się zwieść ilościowej mierze i przyznać, jak czyni to np. Joanna Roszak, że – w przeciwieństwie do liberatury – formy konkretne są możliwie krótkie. Na łamach „Autoportretu” badaczka ta pisała:

O ile pisarze liberaccy dążą do zamknięcia świata
w Księdze, dziele totalnym, o tyle poezja
konkretna stara się zawrzeć przestrzeń
i czas w jak najkrótszej formie
– w jednym słowie i kształcie,
jaki można z niego
uformować²¹⁵.

Rzeczywiście, spora grupa tekstów konkretnych to pojedyncze słowa (dość przywołać genialne *słowo* Dróżdża). Jednak nie uciekają one tym samym od aspiracji oddania totalności. Jak pokazuje chociażby analiza pracy *lub* Dróżdża (w jej wersji naściennej) przeprowadzona przez Elżbietę Łubowicz, nawet tekst zaledwie trójliterowy może aspirować do zagarniania wielkiej powierzchni i bycia – zdecydowanie – totalnym²¹⁶. U podstawy pozornej różnicy między podejściem do wielkości u liberatów i konkretystów tkwi analogia w myśleniu o tym, że wielkość tekstu i rozmiar przestrzeni, jaką on zajmuje, są istotne. Zatem podstawą rozróżnienia, jakiego dokonuje Roszak (a jakiego ja bym nie dokonywała) jest podobieństwo.

Już łatwiej (a przynajmniej bezpieczniej) byłoby poszukiwać różnic gatunkowych, gdyż przy zastrzeżeniu, że poezja konkretna jest literaturą, pozostaje faktem, że jest też poezją. Liberatura zaś nie tylko nie ogranicza się do tej ostatniej, lecz (poprzez eksponowanie formy książki) silniej nieco niż z mową związaną wiąże się z prozą.

²¹⁴ Eugen Gomringer, *Concrete poetry*, tłum. Irène M. Sinor oraz Mary E. Solt, [w:] M. E. Solt, s. 67.

²¹⁵ „Autoportret” 2006, nr 4, s. 3 (notka w spisie treści).

²¹⁶ Elżbieta Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. O poezji konkretnej Stanisława Dróżdża*, „Odra” 1999, nr 7–8, s. 88–89.

2.8. Idealna liberatura konkretna

Czas przywołać raz jeszcze fotografie, które wspomniane były na początku tego rozdziału. Co prowokuje Dantego, by opuścił *między*, by zmierzał ku wyjściu? Przypomnę, że kiedy w październiku 2005 r. podczas sesji naukowej *Konstrukcja poprzez dekonstrukcję. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* dyskutowano o liberaturze i poezji konkretnej, cykl wykładów poprzedzało otwarcie w galerii ENTER wystawy poematów-znaków Fajfera (pokazywano tam między innymi wspomniany tu już *Autoportret*). Prace te sam ich autor charakteryzował jako nieco tautologiczne, zaznaczał jednak, iż mowa tu o tautologiczności sfunkcjonalizowanej, wykorzystanej strukturalnie (jak w przypadku cyklu *Portret artysty*, zob. ilustracja 12). Przypomnę, że dość sceptycznie nastawiony do mimetycznie wizualnych form tekstowych liberat twierdził, iż trudno stworzyć kaligram, który nie zabije poezji. Takie „złe” tautologie wskazywał Fajfer zaś nie tylko wśród utworów Apollinaire’a, lecz i Dróždza (*Zapominanie* uznał za tekst banalny²¹⁷), doszukał się jednak i tych „lepszich” (własnych czy „intrygującego” – jak mówi – *Mikro Makro* Dróždza²¹⁸).

Ilustracja 12. Zenon Fajfer, *Portret artysty*. Od lewej: *Portret artysty z czasów prenatalnych* (1881), *Portret artysty z czasów dojrzewania* (1904), *Portret artysty wieku dojrzałego* (1922), *Portret artysty – maska pośmiertna* (1941) (źródło: zdjęcia własne autora)

Ów sprzeciw wobec zbyt oczywistej figuralności czy wizualnej mimetyczności wydaje się kolejnym elementem łączącym poetyki konkretystów i liberatów. Ci pierwsi również dystansowali się od twórczości ściśle mimetycznej. „Jawnie sprzeciwiali się poezji wizualnej, która dążyła do reprodukowania kształtu konkretnego obiektu”²¹⁹ – zauważa Bohn. W opinii Augusto de Campos w takich wypadkach wizualny kształt nie był wyprowadzany ze słów, lecz im narzucany²²⁰. De Campos przyznawał, że „Apollinaire, jak dotąd, skazał poetycki ideogram na zwykłą figuratywną reprezentację tematu”²²¹ (ale trzeba

²¹⁷ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 96.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ W. Bohn, *Modern Visual Poetry*, s. 238.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem* (za: Augusto de Campos, *Points-Periphery-Concrete Poetry*, „Yearbook of Comparative Criticism 7” 1976, s. 263).

tu zaznaczyć, że stwierdzenie to odnieść można zaledwie do części twórczości artysty²²²).

Faktem jest jednak, że ani liberaci, ani konkretyści wcale nie odwracali się konsekwentnie od kaligramów i figuratywności. Z jednej strony mamy poematy-znaki Fajfera, z drugiej teksty takie jak choćby *Forsycja* (*Forsythia*) Mary Ellen Solt²²³ (zob. ilustracja 13). Rzeczywiście, tekst Solt wizualnie ukształtowany jest w tytułowy krzew. Poszczególne jego pędy składają się z powtórzonych liter nazwy rośliny, pomiędzy które wkomponowane są odpowiadające im symbole alfabetu Morse’a. Donicę, w której stoi forsycja, budują słowa: „Forsythia out race spring’s yellow telegraphm hope insists action”, jej podstawek zaś – nazwa kwiatu. Trzeba przyznać, że figuralna forsycja istotnie wysyła telegram – jej kłącza przenoszą przecież poszczególne litery, jednak – jak sugeruje zastosowanie innego niż alfabet łaciński systemu znaków – niekoniecznie jest to wiadomość adresowana do nas (i dla nas zrozumiała).

Ilustracja 13. Mary E. Solt, *Forsythia* (źródło: Mary E. Solt, *Concret Poetry. A World View*, London 1971, s. 243)

Co ważniejsze, wyrazy, z jakich zbudowana jest donica, zapisane w zaproponowanej powyżej kolejności (lub dowolnej innej), nie stworzą poprawnego pod względem gramatycznym, komunikatywnego zdania (z tego też powodu nie do końca dadzą się przetłumaczyć). To celowe odrzucenie klasycznej linearnej składni owocuje tym, iż słowa wiersza wchodzą w rozmaite relacje, domagając się raz tej, raz innej formy gramatycznej. Związki zależności między nimi zaczyna budować przestrzeń, położenie na stronie, a za złożenie konkretnych struktur

²²² Por. uwagi w rozdziale poświęconym relacji liberatury i poezji wizualnej.

²²³ Praca reprodukowana na okładce książki Solt, także w samym woluminie (s. 243).

wyrazowych i układ akcentów odpowiada czytelnik. Dopiero dzięki jego zaangażowaniu z zaprojektowanego pola znaczeń wyłania się to, że forsycja wysyła telegram (lub telegramy), iż ma nadzieję, czy że oczekuje działania; pojawia się kategoria bycia obcym, kolor żółty, wiosna.

Można by zadać pytania: Czy tekst Solt jest do końca zrozumiały? Czy jest jednoznaczny? Ale z drugiej strony – czy człowiek ma szansę zrozumieć komunikat kwiatu? Czy posługujemy się tym samym kodem (zakładając, że kwiat może się komunikować)? Czym dla nas jest forsycja? Jeśli rośliną, która wygląda, nie: mówi – nie wysyła przecież komunikatów. Nie na poziomie obrazu, lecz na poziomie zastosowania kilku kodów (klasycznego alfabetu, znaków z alfabetu Morse’a oraz kodu wizualnego) utwór mówi właśnie o tej niemożliwości komunikacji. Oczekiwanie akcji, działania („insists action”) w tym kontekście staje się też metatekstualnym oczekiwaniem na wejście czytelnika w grę, na poukładanie i odczytanie komunikatu.

W konsekwencji, łatwo zauważyć, że wyjście poza mimetyczność czy figuratywność, z jakim mamy do czynienia w tym utworze, to nic innego jak przekroczenie ikonizacji obrazowej, wyjście ku ikonizacji diagramatycznej²²⁴. W przypadku *Forsycji* rzeczywiście nie tylko widzimy związek między znakiem i tym, co on oznacza, lecz również struktura znaku czy całego komunikatu oddaje sposób zorganizowania desygnatów w świecie. Utwór Solt daje się odczytać w pełni tylko wówczas, gdy skupimy się nie tylko na tym, co w nim powiedziane zostało obrazem, lecz i na tym, co dopowiada struktura tego obrazu.

Jeśli wrócić do poematów-znaków Fajfera odsyłających nas już samą swoją (przypominającą *pojęciokształty* Dróżdża) nazwą ku poezji konkretnej (którą w istocie przecież są), pozostanie nam zadać pytanie o ikonizację w literaturze. I tu okaże się, że owo niezabijanie kaligramem poezji, ostrożne używanie oka, do którego nawoływał Fajfer²²⁵, to właśnie analogiczne do wyżej opisanego sfunkcjonalizowanie ikonizacji językowych struktur. Dlatego Bazarnek wśród wyznaczników gatunkowych literatury wymieniała właśnie oba typy ikonizacji (a o tej podwójności warto pamiętać, gdy próbujemy odebrać liberackość tekstom mało wizualnym).

Co więcej – tak jak dwukrotnie w moich rozważaniach pojawił się Dante Fajfer w kontekście Dróżdża: jako ten, który zamyka i ten, który otwiera tom pod redakcją Bazarnek, tak dwukrotnie muszą pojawić się Fajferowskie poematy-znaki. Owszem, ich wystawa otwierała poznańską sesję; kończyły ją jednak dyskusje o roli tych zbudowanych z liter obrazów w przestrzeni cokolwiek innej niż galeryjna – nie zabrakło bowiem głosów analizujących ich rolę w *Oka-leczeniu*. Tam stają się one elementami większej struktury. Znaczą

²²⁴ O obu rodzajach ikonizacji zob. m.in. O. Fischer, *Dowody na ikonizację... . O ikonizacji diagramatycznej* przeczytamy tam: „struktura znaku lub zestawienie znaków na poziomie językowym przypomina sposób, w jaki owe desygnaty są uporządkowane w «świecie rzeczywistym», czyli zgodnie z naszą percepcją świata” (s. 20).

²²⁵ Z. Fajfer, *W stronę literatury*, s. 96.

już nie tylko ikonicznym podobieństwem do konkretnych postaci, lecz również swoim pojawianiem się (możliwością wyłaniania się z czerni strony) i znikaniem (w jej czeluściach). Nie bez znaczenia pozostaje nawet to, że zbudowane są z liter²²⁶.

I tak – paradoksalnie (?) – w samym centrum tego, co Fajfer i Bazarnik uznają za ideał liberackości, pojawia się poezja konkretna. Jak więc widać, pytanie o relację tych dwóch zjawisk nie było bezpodstawne. Dante Fajfer zaś słusznie zmierzał ku wyjściu. Wydaje się, że zdaniem jego rodziców to liberatura winna zawierać w sobie konkret, a nie na odwrót. Tym samym, choć Fajfer i Bazarnik podkreślają różnice między omawianymi tu zjawiskami, muszą sobie również zdawać sprawę z łączących je zasadniczych podobieństw. I choć warto rozdzielać porównywane w tym rozdziale obszary sztuki słowa, trzeba jednocześnie pamiętać, że w środku idealnego tekstu liberackiego może tkwić poemat konkretny, tak jak w środku idealnego (acz konkretnego) jabłka nieraz znajdziemy robaka. Tu zaś pozostaje oddać głos Reinhardtowi Döhlowi (zob. ilustracja 14).

Ilustracja 14. Reinhardt Döhl, *Jabłko* (źródło: Józef Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6, s. 16)

²²⁶ Szerzej piszę o tym przy okazji analizy i interpretacji *Oka-leczenia* (odnośnie do bibliografii zob. przypis 66 w rozdziale *Liberatura a poezja wizualna*).

3. Liberatura a komiks

3.1. Podobieństwa widoczne gołym okiem

*Już widzę te ironiczne uśmiechy na myśl o wpakowaniu
do jednego wora Joyce'a z Koziołkiem Matolkiem.
Trudno – niech się boda.*

Zenon Fajfer²²⁷

Kolejną pozwalającą się zestawić z liberaturą formą zespalającą w swojej strukturze słowo i obraz jest komiks (realizujący formułę „literatury wizualnej” na innym niż poetycki gruncie²²⁸). Charakteryzując go, Jerzy Szyłak przywołuje anegdotę o Marku Twainie, który zdumiony zauważał, że literatura to zwykłe układanie rozmaitych kombinacji z dwudziestu sześciu znaków alfabetu. Zdaniem polskiego badacza z analogicznym procesem mamy od czynienia i w przypadku komiksu, jednak ilość elementów jest wtedy znacznie większa²²⁹. Myśl tę dałoby się rozwinąć, spoglądając i na liberaturę jak na taką oryginalną układankę. W literaturze totalnej użytych kodów (i tym samym poszczególnych puzzli) może być, oczywiście, jeszcze więcej niż w przypadku – angażującego wyłącznie słowo i obraz – komiksu. Jednak wyjście poza kod alfabetyczny, tworzenie jedności z wielości, zdaje się bezsprzecznie łączyć te dwa typy twórczości. Wydaje się, że podobieństwo intuicyjnie dostrzeże też czytelnik „mniej wtajemniczony”. Nawet nie znając definicji komiksu²³⁰, spojrzysz nań nieco podejrzliwie²³¹ (nie wiedząc, że byli i tacy, co określali go mianem

²²⁷ Zenon Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 62.

²²⁸ O problematyczności zaliczania komiksu do sztuki słowa (w konsekwencji zaś i do tzw. literatury wizualnej) będę jeszcze w tym rozdziale pisać. Tu pragnę zaznaczyć, że – podobnie jak niektórzy badacze, m.in. Hopfinger – traktuję formułę literackości na tyle szeroko, iż komiks daje się w nią wpisać.

²²⁹ Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 172.

²³⁰ Z której satysfakcjonującym sformulowaniem komiksolodzy nadal się męczą – i jak podkreśla Agnieszka Janiak-Staszek – dużo jeszcze przed nimi pracy. Zob. Agnieszka Janiak-Staszek, *Recenzja tomu „Antologii referatów 10. Sympozjum Komiksologicznego”*, [w:] *Komiks a komiksologia. Ku rozpoznaniu i charakterystyce wzajemnych relacji między gatunkiem a jego teorią*, red. Krzysztof Skrzypczyk, Łódź 2010, s. 7–9.

²³¹ Choć dziś już może nie zastanawiając się nad tym, czy jest to lektura dla „półanalfabetów” czy też „zgrzmaszonych intelektualistów”. Zob. Jerzy Skarżyński, *Komiks (Comic strip)*, „Projekt” 1985, nr 6, s. 46.

„podejrzanego medium”²³²), podobnie jak na „te dziwaczne książki liberackie”²³³. Bo jedno i drugie to niby książki, ale takie... „jakieś inne”.

Na przywołane pokrewieństwo w 2003 r. zwracał uwagę również sam Fajfer²³⁴. Czy zatem nie należałoby, rzeczywiście, postawić pytania o podobieństwa między tymi formami sztuki? Pytania o tyle niebagatelne, że zmuszającego do zastanowienia się nad tym, co łączy Tarzana, Koziółka Matółka i Joyce’a (czego obawiał się liberat z Krzeszowic). A że „da się”, czy wręcz należy „wrzucać ich do jednego wora” przekonywał Jakub Żuchowski na łamach „Ha!artu!” w artykule *James Joyce versus Koziółek Matółek albo Święty Franciszek kontra Tarzan*, jedynym – jak dotąd – opracowaniu zależności liberatury i komiksu²³⁵. Pisał, że rzucona przez Fajfiera uwaga:

Nieoczekiwanie otwiera nowe, szerokie pole do teoretycznych rozważań nad liberaturą, daje impuls, by zestawić ją z jednym z najbardziej interesujących zjawisk na obszarze wydarzeń artystycznych minionego wieku – sztuką komiksu. [...] Ziarno rzucone przez Fajfiera padło na podatny grunt – dodawał. – Nie pozostaje nic innego, jak tylko dokonać szczegółowego porównania sztuki komiksu ze sztuką liberatury, skrupulatnie wynotować zaskakującą ilość łączących je analogii, a także napomknąć o kilku niezwykle istotnych różnicach²³⁶.

Mimo że przywołany szkic Żuchowskiego jest miejscami chaotyczny czy niespójny i choć nie do końca zgadzam się z wnioskami autora, chciałabym uczynić go punktem wyjścia do rozważań o pokrewieństwach liberatury i komiksu. Decyzję taką motywuję charakterem tego opracowania: jedynego jak dotąd, ale też aspirującego do roli ujmującego problem całościowo. By móc orzec, czy rzeczywiście spełnia ono taką funkcję, zmuszona jestem zacząć od (próby) zreferowania głównych tez jego autora. A ponieważ – uprzedzę – jestem przekonana, że wymagają one wielu dopowiedzeń, rozwinięć i sprostowań, właściwe rozważania o bliskim bądź dalekim pokrewieństwie liberatury i komiksu zostaną tu, w konsekwencji, poprzedzone wstępem, który niekoniecznie poruszał będzie najważniejsze kwestie.

Żuchowski charakteryzuje zarówno podobieństwa łączące komiks i liberaturę, jak i dzielące je różnice. Wśród pierwszych wymienia: (1) dopominanie się o swoje miejsce w przestrzeni sztuki, połączone z poszukiwaniem antenatów (zdaniem Żuchowskiego niepotrzebnym w przypadku komiksu, a „zasadnym i oczywistym”²³⁷ w odniesieniu do liberatury), (2) podobieństwo do rebusu (czego

²³² Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 76.

²³³ Należałoby dodać, że i ich definicja domaga się nadal dopracowania.

²³⁴ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*.

²³⁵ O kwestii tej wspomina też marginalnie (bo w przypisie i nie rozwijając jej zupełnie) Michał Wróblewski. Zob. Michał Wróblewski, *Komiks w perspektywie literaturoznawstwa. Projekt komiksologii w dobie kryzysu genologii esencjalnej*, [w:] *Komiks a komiksologia...*, s. 42–46 (przypis 26).

²³⁶ Jakub Żuchowski, *James Joyce versus Koziółek Matółek albo Święty Franciszek kontra Tarzan. O związkach liberatury i sztuki komiksu*, „Ha!art” 2007, nr 27, s. 148 (dalej określane jako Żuchowski wraz z numerem strony). Badacz zaznacza też, że przyjęta perspektywa powinna umożliwić „spojrzenie z innej perspektywy na najistotniejsze pojęcia liberackie” (*ibidem*).

²³⁷ J. Żuchowski, s. 149.

dostrzeżenie prowadzi ku dużo ważniejszej obserwacji: zauważeniu zbliżonego charakteru modelowego czytelnika obu analizowanych form), (3) konstruowanie przekazu w taki sposób, że doskonałym sposobem jego opisu staje się termin *jedność ikono-lingwistyczna* (wprowadzony przez Bernarda Toussainta jako użyteczny do charakteryzowania mechanizmów rządzących tworzeniem znaczeń w sztuce komiksu), (4) operowanie dość obszerną, obejmującą całą stronę, jednostką kompozycyjną (tzw. metakadrem).

Z elementów odróżniających liberaturę od komiksu wskazuje Żuchowski zaś na: (1) dominację słowa w liberaturze (jak stwierdza autor, „obrazki, elementy graficzne [...] nigdy nie zyskują tak znaczącego statusu jak w komiksie”²³⁸), (2) możliwość sięgania w niej po inne niż papier nośniki – np. kamień (co zdaniem badacza „nobiletuje”²³⁹ też liberackie dzieła), (3) elitarny (a nie masowy – jak w przypadku komiksu) obieg dzieł literatury totalnej oraz (4) inny status autora (który w komiksie – według Żuchowskiego – nieraz ginie zdominowany przez wykreowaną przez siebie postać)²⁴⁰. Wydaje się, że nie we wszystkich kwestiach można zgodzić się z autorem. Zacznę od końca, od przywołanych przez badacza różnic.

3.2. O opowiadaniu słowem i/czy obrazem, czyli o narracyjnych powinowactwach

Po pierwsze, Żuchowski przyjmuje, że kategoria *jedności ikono-lingwistycznej* – sprowadzająca się do zaznaczenia komplementarności pisma i rysunku oraz podkreślenia równorzędności obu tych tworzyw (owocującej koniecznością nie tylko niebagatelizowania jednego z nich, ale i paralelnego odczytywania komunikatów w nich budowanych w celu pełnego zrozumienia tekstu) – może służyć do opisu i komiksu, i liberatury²⁴¹. Tym samym, podkreślanie przez badacza służebności obrazków i innych elementów graficznych wobec słowa w przypadku literatury totalnej wydaje się pewnym nieporozumieniem. Odnoszę jednak wrażenie, że intencja autora mogła być nieco inna.

Przed wszystkim Żuchowski, sygnalizując, że liberatura zawsze wpisuje się w obszar sztuki słowa, podkreśla też, że narracja konstruowana jest w niej poprzez słowo. Badacz, mimochodem, przywołuje też istotną cechę komiksu: fakt, że historia opowiadana jest w nim poprzez obrazy. Zdaje się dodawać, że w literaturze totalnej nie mają one takiej funkcji (i chyba dlatego właśnie opisuje je jako mniej znaczące). Tu jednak trzeba zastanowić się, czy mieć jej nie mogą, i czy budowanie opozycji liberatura: sztuka opowiadania słowem – komiks: sztuka opowiadania obrazem jest rzeczywiście uprawomocnione.

²³⁸ *Ibidem*, s. 152.

²³⁹ *Ibidem*, s. 153.

²⁴⁰ Autor opisuje też inną sytuację – kiedy to z dwójki autorów (rysownika i scenarzysty) istotny staje się dla odbiorcy wyłącznie jeden.

²⁴¹ Do kwestii użyteczności tego terminu w opisie literatury totalnej wrócę w dalszej części rozdziału.

Dla współczesnych badaczy narracyjność komiksu jest raczej niekwestionowalna²⁴². Zgodni są również co do tego, iż formę tę od „zwykłej” literatury odróżnia właśnie to, jakie medium (czy kod) odpowiada za przekazywanie historii. Zresztą już na początku kształtowania się tego gatunku (w węższym rozumieniu jego historii²⁴³) Rudolphe Töpffer pisał:

Opowiadania można pisać dwojako. Można je ujmować w rozdziały, zdania i słowa, wtedy nazywają się literaturą, albo też w serie obrazów i wtedy nazywają się opowiadaniem obrazkowym²⁴⁴.

Jeżeli ujmemy je w ramy książki, tomu (niekoniecznie kodeksu) – będą liberaturą, dopowiedziałby dziś zapewne Fajfer (a nie dopowiada Żuchowski).

Komiksolodzy próbowali wykorzystać dostrzeżoną cechę komiksu do „nobilitowania” ulubionej przez siebie formy. Jego narracyjność – ewidentnie łącząca go z literaturą – uprawomocnić miała przynależność tego gatunku do obszaru sztuki słowa. Niezwykle użyteczny okazał się tu „pożyczony” od Jerzego

²⁴² Toeplitz określa komiks jako „wizualną formę sztuki narracyjnej” (Krzysztof T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 20), używa też formuły „forma narracji wizualnej” (*ibidem*, s. 31). Podobne określenia znajdziemy w pracach innych badaczy: „gatunek narracyjny o dominancie wizualnej” (Thierry Groensteen), „narracja graficzna” (Pierre Fresnault-Deruelle), „powieść wizualna” (Martin Vaughn-James) (terminy podaje w tłumaczeniach Wojciecha Birka za: Wojciech Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Uliasz, Rzeszów 2004, s. 54, 92, 106). Z kolei Jerzy Szyłak traktuje narracyjność jako cechę odróżniającą proto-komiksy od komiksów właściwych. Tym samym, to właśnie umiejętność snucia fabuły obrazem traktuje jako wyznacznik komiksowości. W *Komiksie w kulturze ikonicznej XX wieku* czytamy: „Różnica pomiędzy owymi obrazkami a rysunkami komiksowymi polega jedynie na tym, że te drugie były – już w założeniach ich autorów – historiami opowiedzianymi przez obrazki. Te pierwsze natomiast stanowiły jedynie ilustrację pewnych tekstów słownych czy przedstawienie (najczęściej karykaturalne) rzeczywistych sytuacji znanych odbiorcom. Satyrycy pokazywali w swoich rysunkach portrety postaci i prezentowali rodzajowe scenki, twórcy historyjek obrazkowych opowiadali fabuły” (J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 6).

²⁴³ Można wyróżnić dwa sposoby patrzenia na historię komiksu. Z jednej strony znajdziemy grupę badaczy poszukujących analogicznych form aż w starożytności, których Bartosz Kurc – za Tomaszem Stawiszyńskim – określił mianem „ekstremistów” (zob. Bartosz Kurc, *Komiks – opowiadanie obrazem*, Łódź 2003, s. 12). Zaliczymy do nich m.in.: Andrzeja Banacha, Janusza Dunię, Gérharda Blancharda czy Waldemara Łysiaka, zaś doskonałą ilustracją ich perspektywy są słowa pierwszego z przywołanych: „W każdej epoce zjawisko nazywane dziś komiksem znajdowało dla siebie formy ekspresyjne i najlepiej związane z życiem kulturalnym” (Andrzej Banach, *Mała historia komiksów*, [w:] idem, *Pismo i obraz*, Kraków 1966, s. 166). Drugą grupę stanowią badacze wiążący narodziny komiksu z pierwszą połową XIX w. i pojawieniem się ilustrowanych historyjek tzw. *wielkiej trójki* (Rudolphe Töpffer, Gustave Doré, Wilhelm Busch). Typowymi reprezentantami takiego spojrzenia są m.in.: Scott McCloud (zob. Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1993) oraz Jerzy Szyłak, traktujący komiks właśnie jako „dziecko” XIX w. i wiążący jego powstanie z poszukiwaniami artystycznymi ówczesnych twórców, a także rozwojem mediów (zob. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 5, a także inne przywoływane tu prace tego autora). Por. też m.in.: K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*.

²⁴⁴ Cyt. za: J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 41. Szyłak cytuje zaś za: Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. Jan Zaranowski, Warszawa 1981, s. 324–325.

Ziomka termin *spowinowacenia przez fabułę*²⁴⁵. Pozwalał z jednej strony wskazać wyraźne związki obu rodzajów twórczości, z drugiej – pomagał równolegle podkreślić dzielące je różnice. Stąd właśnie opozycja spowinowacanych: obie formy – powtórzę – mają charakter narracyjny, lecz zasadniczy zrąb opowieści przekazywany jest w nich przez różne media. Żuchowski – jak się wydaje – proponuje, by do tej opozycji dołączyć liberaturę.

Jednak idąc wskazanym przezeń tropem, natrafimy na pewien problem. Nie dość, że literatura totalna nie zawsze do wspomnianego powinowactwa się przyzna (trzeba pamiętać, że dzieło liberackie – w przeciwieństwie do różnych form sztuki analizowanych przez Ziomka – w ogóle nie musi być narracyjne; przykładem poetyckie tomy liberackie, jak choćby *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau), to trudno też jednoznacznie wskazać w jej przypadku medium odpowiedzialne za opowiadanie historii. W (posiadających fabułę) dziełach literatury totalnej może być ona przekazywana przez różne elementy, tym samym przez rozmaite kody. Co więcej – to, przez jakie, może się zmieniać w obrębie jednego utworu (dość przywołać – analizowane przez Żuchowskiego – *Oka-leczenie*²⁴⁶). Tym samym, nie można się zgodzić ani ze stwierdzeniem, że słowo w liberaturze dominuje nad obrazem, ani też z sugestią, że zawsze to ono pełni funkcję narracyjną.

Co więcej, trzeba dodać, że Żuchowski – traktujący komiks i liberaturę jako media „które, by przekazać swoje treści, integrują ze sobą słowo i obraz w stopniu niespotykanym na taką skalę w żadnym innym medium”²⁴⁷ – zdaje się zakładać, że literatura totalna musi mieć w sobie element wizualny, co (jak już podkreślałam) nie jest prawdą. Niemniej, dla badacza takie założenie wydaje się punktem wyjścia do charakteryzowania podobieństw obu form, co prowadzi ku kolejnym niejasnościom.

3.3. Kolejne kwestie sporne: nobilitująca(?) pansemantyczność i (nie)szablonowy bohater elitarnej(?) liberatury

Patrząc na kolejne tezy Żuchowskiego, trzeba przyznać, że słusznie dostrzega on, iż liberatura – w przeciwieństwie do komiksu – może sięgać też po inne niż papier tworzywa. Jednak zupełnie bezzasadnie badacz dopatruje się w takich zabiegach „nobilitacji”. Istotne – i skądinąd wynikające z sugerowanej przez autora

²⁴⁵ Zob. Jerzy Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980. Kategoria *powinowactwa przez fabułę* pozwala mówić również o bliskości komiksu i filmu. Ten zaś w badaniach komiksologicznych jest drugim – obok literatury – głównym punktem odniesienia.

²⁴⁶ Zewnętrzne kodeksy *Oka-leczenia* opisuje on jako „białe”, zupełnie jakby nie dostrzegł całej części historii, która jest w nich **opowiedziana** na kartach czarnych współtworzących te części książki. A w tych właśnie miejscach w *Oka-leczeniu* to nie słowo pełni funkcję narracyjną.

²⁴⁷ J. Żuchowski, s. 152.

charakterystyki – jest tu nie tyle to, że jedni z artystów wykorzystują większą różnorodność mediów, lecz fakt, iż autorzy związani z literaturą totalną, sięgając po kolejne tworzywa, angażują je w proces tekstowej semiozy w sposób analogiczny do tego, w jaki twórcy komiksów wykorzystują wyłącznie obraz.

Stąd (o czym będę też pisać szerzej w dalszej części rozdziału) zaproponowane przez Wojciecha Birka pojęcie *pansemantyczności* (nad wyraz bliskie *jedności ikono-lingwistycznej*) wydaje się nawet lepsze niż ten ostatni termin do charakteryzowania dzieł literatury totalnej. Pozwala bowiem opisać typową dla tych utworów sytuację, w której znaczą wszelkie możliwe kody i elementy utworu (nie zaś wyłącznie elementy ikoniczne i lingwistyczne). Zaś to, czy takie „pansemiotyczne” teksty są – jak sugeruje Żuchowski – lepsze, czy „cieszą się większą estymą” zależy nie tyle od użytego medium, co od sensowności sfunkcjonalizowania takiego, a nie innego jego zastosowania²⁴⁸.

W obliczu starań Fajfera i Bazarnik o popularyzację dzieł liberackich, w kontekście coraz większych nakładów wydawanych w serii *Liberatura* tomów (nie mówiąc już o wznowieniach²⁴⁹) trudno też tak łatwo zgodzić się z tezą, że liberatura funkcjonuje w obiegu elitarnym. Choć pewnie przez część odbiorców nadal bywa postrzegana jako praktyka eksperymentalna, mniej lub bardziej liberacki charakter szeroko dostępnych publikacji współczesnych (o których będę pisać dalej) pokazuje, że od (początkowej) elitarności literatury totalna coraz silniej się oddala. Podobnie jak komiks walczyła o swoje miejsce w świadomości krytyków i czytelników²⁵⁰, i – jak on – chyba je znalazła.

Trudno też przyznać, by formułowane przez Żuchowskiego tezy dotyczące bohatera komiksowego (do których prowadzi go refleksja o autorze) były istotne. Rzeczywiście, sposób konstruowania postaci może odróżniać komiks od literatury. Batman, Superman czy inni bohaterowie-ikony kolejnych serii (o których

²⁴⁸ Trzeba też dodać, że istnieją przecież komiksy nie-papierowe: tzw. *komiksy sieciowe* (inne spotykane określenia to: *komiks internetowy* lub *webkomiks*). Co istotne – owa sieciowość (wkroczenie w przestrzeń nowego medium) najczęściej nie jest tu semantycznie nośna. Komiksy te zazwyczaj pozostają komiksami, fabułami opowiedzianymi obrazem (uzupełnionym, lecz rzadko w twórczy sposób, o animację i dźwięk), w których wiele elementów dopowiada występujące w różnych postaciach słowo. Usieciowienie jest tu kwestią upowszechnienia, zmiany kanału dystrybucji, typowego dla współczesności przenoszenia tekstów z jednego medium do drugiego bez zmiany ich jakości (najczęściej w celu archiwizacji), owocem remediacji. Nierzadko nawet w przypadku komiksów niemających swoich papierowych odpowiedników nowe medium – jak dotąd – nie jest raczej twórczo wykorzystywane, co owocuje brakiem różnic między komiksem papierowym i internetowym i – tym samym – wątpliwą sensownością wyraźnego rozgraniczania tych form. Podobnie uważa Robert Wyrzykowski (Robert Wyrzykowski, *Internetowość komiksu internetowego*, http://esensja.pl/magazyn/2007/08/iso/09_30.html [dostęp 20.07.2011]), stwierdzający wprost: „webkomiks z pewnością nie jest oddzielnym gatunkiem komiksu” (*ibidem*). Innego zdania jest Paulina Potrykus-Woźniak, badaczka nie podaje jednak przekonujących argumentów (por. Paulina Potrykus-Woźniak, hasło ‘komiks internetowy’, [w:] eadem, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2011, s. 89–91).

²⁴⁹ W 2009 r. ukazało się drugie wydanie *Spoglądając przez ozonową dziurę* Fajfera.

²⁵⁰ Znamienne może, że rok 2010 przyniósł jubileuszowy tom *Komiks a komiksologia* podsumowujący dziesięcioletnią pracę komiksologów współpracujących z organizowanymi w Łodzi Sympozjami Komiksologicznymi oraz – również wydany z okazji okrągłej, dziesięcioletniej rocznicy – tom *Liberatura czyli literatura totalna*.

Żuchowski pisze jako o tych, którzy „przeżyli” swoich autorów) są – jak podsumowuje Krzysztof Toeplitz – „rodzajem ideogramów, reprezentujących niezmiennie ludzkie postawy, niezmiennie pytania egzystencjalne, niezmiennie wartości”²⁵¹. Nie podlegają metamorfozom, nie dojrzewają, nie przechodzą kryzysów. Są inni niż bohaterowie literaccy – bardziej szablonowi, typowi i nie niebanalni. Z kolei postaci pojawiające się na (niekoniecznie) kartach liberatury nie muszą dać się zidentyfikować na pierwszy rzut oka. Nie są (i nie mogą być) elementem konwencji, gdyż literatura totalna się jej przecież sprzeciwia.

A zatem – choć sugerowane przez Żuchowskiego różnice wydają się błahе, zastanowienie się nad nimi może prowadzić w kierunku rozważań już nie całkiem banalnych: a mianowicie stosunku porównywanych przez autora form do konwencji. Kwestii tej jednak młody badacz nie porusza²⁵², ja zaś (uznając ją za kluczową dla całego tego rozdziału) wróć do niej później, znacząco ten temat rozwijając. Tu poprzestać muszę na stwierdzeniu, iż dywagacje badacza o liberackich oraz komiksowych autorach i bohaterach niewiele wnoszą.

3.4. „Myślenie stroną” i „myślenie książką”, czyli kilka słów o metakadrze

Czas odnieść się do wskazywanych przez Żuchowskiego podobieństw. Na pewno dopowiedzenia wymaga kwestia łączącego twórców komiksu i literatury totalnej myślenia metakadrowego, patrzenia na stronę jako jednostkę kompozycyjną. Rzeczywiście, liberaci nieraz „myślą stroną”. Jednak przede wszystkim, jak powtarzał po wielokroć Fajfer, liberatura to „myślenie książką” i to ono jest tu kategorią najistotniejszą. Wyłamanie się konwencji patrzenia na pojedynczą kartkę jako uschematyzowaną przestrzeń zapisu to krok liberacki, dostrzeżenie w niej skomponowanej wizualnie całości, która (właśnie jako tak zaprojektowana) może znaczyć – również. Niemniej – pozostaje pytanie o to, czy twórcy komiksu idą krok dalej i myślą też książką. Czy też podobieństwo ogranicza się do – kluczowego chyba dla ujęcia Żuchowskiego – otwarcia na wielolinearność opowieści, symultaniczność zapisu nierespektującego konwencyonalnego porządku aranżacji strony²⁵³?

²⁵¹ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 80. Por. też m.in. Jerzy Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000.

²⁵² Chciałabym podkreślić, że w gruncie rzeczy skupia się on wyłącznie na opisie sytuacji, w której bohater staje się ikoną serii i – zdaniem Żuchowskiego – urasta do rangi osoby istotniejszej dla odbiorcy niż autor.

²⁵³ Dwa akapity, które autor poświęca omawianemu tu zagadnieniu są dość enigmatyczne. Niemniej, zdaje się, iż tak należałoby rozumieć myśl zawartą w słowach: „Zasluga «metakadru» jest więc to, że komiks bezdyskusyjnie zaliczany jest do gatunków sztuki, które posiadają zdolność symultanicznego prezentowania wydarzeń. A jak pamiętamy z lektury teoretycznoliterackich tekstów owa – zatracona na rzecz lektury linearnej – symultaniczność na kartach «odrodzonej literatury» byłaby wielce pożądana. Podporządkowanie wszystkich zgromadzonych na stronicie elementów przedstawiania (znaków ikonicznych i lingwistycznych) w celu spotęgowania zamierzonego przez autora znaczenia – tak w komiksie, jak i w liberackiej książce – prowadzi do «metakadru»” (J. Żuchowski, s. 152).

Sądę, że o ile liberat „myśli książką”, twórca komiksu – co najwyżej metakadrem lub historią. Jerzy Szyłak – zwracając uwagę, że niesłuszne jest bagatelizowanie istnienia dzieła w formie książki i oddzielanie (w konsekwencji) jego analiz od namysłu nad formą, w jakiej są przekazywane (istniejącym w kulturze obiektem) – przyznaje, że w przypadku komiksu książka to jednak obiekt „spełniający funkcje użytkowe – podobnie jak łyżka, grzebień czy krzesło”²⁵⁴. Zatem, twórcom tej formy obce jest typowe dla liberatów myślenie o materii i kształcie tomu niczym o środku przekazu, elemencie istotnym przy budowaniu sensu dzieła, składniku utworu o potencji znaczeniowej. Co, oczywiście, nie przeczy – sygnalizowanemu przez Żuchowskiego – podobieństwu w odrzuceniu klasycznego pojmowania wartości pojedynczej strony. Sprawia jednak, że analogia ta jawi się jako mniej istotna.

3.5. Na manowcach autopromocji lub o zamkniętych kręgach wtajemniczonych

Więcej racji ma Żuchowski w swoim omówieniu podobieństw dotyczących „metod autopromocji”²⁵⁵. Rzeczywiście, zarówno komiks, jak i literatura musiały się postarać, by teoretycy i „zwykli” czytelnicy poświęcili im trochę uwagi. W obu przypadkach, dążąc do tego, by ich zauważono, twórcy próbowali wskazywać na swoich poprzedników w odległej tradycji. Zakorzenie w niej miało nobilitować, pokazywać, że ich dzieła nie są żadnymi dziwacznymi twórcami, wybrykami sztuki czy wręcz cudakami niedającymi się rozpatrywać w kategoriach estetycznych. Miało uprawomocnić wpisywanie ich w obręb działań artystycznych (przy czym komiks dopraszał się o nazywanie go w ogóle sztuką, literatura zaś nie chciała być wyrzucana poza marginesy literatury).

Jednak nie sądę, by Żuchowski miał rację, stwierdzając, że w przypadku literatury takie poszukiwania są uprawomocnione, że tylko w odniesieniu do komiksu są pewnym nadużyciem. I może istotne jest tu też podkreślenie, że o ile wśród badaczy drugiej z przywołanych form możemy wyróżnić i takich, którzy szukają owych antenatów w możliwie dalekiej przeszłości (np. Andrzej Banach), jak i takich, którzy owemu szerokiemu ujęciu nie są zbyt przychylni (np. Jerzy Szyłak), to wśród zajmujących się literaturą trudno byłoby wskazać tych, którzy zaliczą do niej wyłącznie twórczość powstałą po roku 1999. I ja skupiam się na szukaniu liberackości tekstów powstałych przed XXI w.

²⁵⁴ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 154. Por. też cały rozdział *Okladki i odbiorcy. Komiks jako książka*, *ibidem*, s. 154–157. Szyłak wskazuje wyłącznie okładkę jako element mogący się wyróżniać. Zauważa również – co urzekłoby liberatów i co wymaga (choć marginalnego) przywołania w tej pracy – że ci, którzy badają „język artystyczny” pomijają zupełnie kwestię jego zapisu – zajmują się „przekazem, który nie zmienia się w zależności od sposobu wydania” (s. 155), zaś badacze książek zastanawiają się nad konkretnymi publikacjami. Teoretycy i czytelnicy literatury winni stawiać pytania podobne jak ci ostatni.

²⁵⁵ J. Żuchowski, s. 148.

Pozornie nic w tym złego, bowiem na pierwszy rzut oka liberatura, rzeczywiście, wydaje się terminem zdolnym objąć całą historię sztuki słowa. Jednak – zwłaszcza gdy mowa o nobilitowaniu literatury totalnej na drodze podkreślania jej związku z tradycją – niezwykle ważne wydaje się odejście od mówienia o liberaturze na rzecz rozważań o liberackości.

Jak już zaznaczałam, takie ujęcie pozwala określać stopień nasycenia ową cechą utworów pochodzących z różnych epok, odnosząc je do wzorca, prototypu za jaki – sugerując się tezami Bazarnik – przyjmuję *Oka-leczenie*. Zaś niebezpieczeństwo szukania liberatury wszędzie tkwi w tym, że określa się tym mianem zarówno teksty od wzorca bardzo odległe, jak i nad wyraz mu bliskie. Sam termin bywa nieraz „naciągany”, co w połączeniu z usilnym poszukiwaniem przykładów literatury totalnej wśród arcydzieł prowadzi do sytuacji, w której wprowadzone przez Fajferę pojęcie staje się wytrychem do mówienia o ogromnej grupie tekstów, w dużej części dość grafomańskich, nobilitowanych przez rzekome podobieństwo do arcydzieł. A taki „termin-worek” musi być odrzucony przez tych, którzy choć odrobinę krytycznie patrzą na pojawiające się nowe propozycje teoretyczne²⁵⁶.

I tak, choć jestem zwolenniczką poszukiwania liberackości, i choć uważam postulowane w tej książce spojrzenie na historię sztuki słowa i literackiej komunikacji za zasadne, słuszne i użyteczne, raczej przeciwna jestem Fajferowskiemu zapędowi dostrzegania arcydzieł liberatury wszędzie. Prowadzi to nie tyle do nobilitacji literatury totalnej, co raczej ją ośmiesza. Przeciwna jestem też bezmyślnemu nieraz powtarzaniu przez teoretyków, że coś jest liberackie, bez zastanowienia się nad tym „dlaczego”. Część moich rozważań (m.in. ten rozdział) poświęcona jest przecież właśnie pokazaniu, że choć „koń jaki jest, każdy widzi”, niemniej nie wszystko, co do liberatury podobne (i co Fajfer czy Bazarnik jako taką przedstawiają) w istocie musi nią być.

Podobnie sceptyczne podejście do zbyt drobiazgowego poszukiwania antenatów w przypadku komiksu reprezentuje Toeplitz. Píše on o błędzie często popełnianym przez pasjonatów komiksu (również teoretyków), którzy „poszukując możliwie najdosłowniejszych antenatów dla tej sztuki, skłonni są powoływać się na kolumnę Trajana, dywan z Bayeux lub cykl dziesięciu gobelinów, obrazujących żywot Aleksandra Wielkiego”²⁵⁷. Badacz zwraca uwagę na istotę problemu – takie rozszerzanie granic pojęcia oddala nas od zrozumienia jego istoty. Identycznie jest, jak sądzę, w przypadku liberatury.

Powiem więcej, sygnalizowane przez Żuchowskiego podobieństwo prowadzi ku jeszcze jednej konstatacji. Środowiska komiksologów i liberaturoznawców (?) są raczej zamknięte i rozproszone, lokują się też na peryferiach teoretycznoliterackich. W konsekwencji ich przedstawiciele komunikują się głównie sami ze sobą. W takiej sytuacji, nawet gdy pojawiają się głosy wyważone,

²⁵⁶ Okazuje się bowiem np., że każda, nawet najmniejsza ingerencja w kształt typograficzny dzieła czyni je stuprocentową liberaturą. A przecież – jak pokażę na przykładzie analizy druku funkcjonalnego w kontekście literatury totalnej – jeśli nie zadamy pytania o cel tych innowacji, trop taki może prowadzić nie tyle ku liberaturze, co na manowce.

²⁵⁷ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 51.

przyczyniające się do rozwoju formułowanych teorii czy mogące inspirować dyskusje w szerszych kręgach, takie związanie z wiecznie tą samą grupą odbiorców hamuje dynamiczny rozwój refleksji i w efekcie doprowadza do jej zubożenia. Co więcej – jeśli terminy takie jak *komiks* czy *liberatura* mają stać się użyteczne – nie potrzebują wcale „promocji”²⁵⁸, lecz sprawdzenia, czy są w stanie spełniać przypisywane im funkcje. Winny być używane, testowane w naukowych dyskusjach. W tym akurat zbytne promowanie (którego nie potrzebowały chyba określenia takie, jak choćby *przekaz intersemiotyczny*, *gatunek politypiczny* czy – modne ostatnio – *remediacja* lub *konwergencja*) może im nieraz zaszkodzić.

3.6. Właściwy początek: jedność ikono-lingwistyczna versus pansemantyczność

Wszystkie przywołane dotychczas tezy Żuchowskiego wymagały uzupełnień, sprostowań lub wyjaśnień. Żadna też nie wydała się dotychczas inspirującym tropem w mówieniu o relacji komiks-liberatura. Ani jedna nie potwierdziła, że – jak sugerował badacz – grunt, na który padło ziarno rzucone przez Fajfiera jest podatny. Jednak dwa dotychczas przeze mnie nieanalizowane stwierdzenia autora (drugi i trzeci punkt spośród wymienionych tu podobieństw) wydają się wskazywać interesujące perspektywy. Skupienie się na nich pozwoli zakończyć (przydługi raczej) wstęp omawiający mniej istotne aspekty problemu związków porównywanych w tym rozdziale zjawisk, a przejść do scharakteryzowania tych, które rzeczywiście wydają się inspirujące.

I tak, rzeczywistym punktem wyjścia do rozważań o bliskości liberatury i komiksu chciałabym uczynić (powiązane ze sobą) formułowane przez Żuchowskiego wnioski dotyczące użyteczności terminu *jedność ikono-lingwistyczna* do opisu obu tych przestrzeni działań artystycznych oraz uwagi związane z kategorią odbiorcy przywołanych form sztuki, wrażliwego na komunikaty wielotworzywowe i wszelkie związane z użytymi w nich kodami operacje o charakterze znaczeniowym. Inspirujące, w szkicu badacza nikną one niestety w natłoku mniej istotnych refleksji, a równie trudno było im wybrzmieć we wstępnej części tego rozdziału.

Istnienie komiksu w obszarze pogranicznym sztuk wizualnych i literatury owocuje sporami o to, do której z tych dziedzin należy zaliczyć utwory spełniające wymogi gatunku. Najczęściej wysuwany przez badaczy wnioskiem wydaje się jednak stwierdzenie, iż właśnie owa „nieczystość kodu”, której skutkiem są wspomniane problemy z klasyfikacją komiksu, jest jedną z jego cech dystynktywnych. W konsekwencji zaś, by dostrzec jakości prawdziwie

²⁵⁸ W przypadku liberatury może nie bez znaczenia jest fakt, że kwestią jej wydawania, promowania, dystrybucji zajmuje się środowisko „Ha!artu”.

komiksowe, należy zaniechać poszukiwania cech literackich czy wizualnych i skierować swoją uwagę – jak w przypadku obcowania z dziełem liberackim – na większe (i bardziej złożone) struktury, w które wpisane jest znaczenie. Jak podkreślał Ryszard Przybylski:

Dopiero całość jaką jest komiks (tzn. tekst słowny i tekst ikoniczny) to znak autonomiczny, natomiast słowo i obraz to znaki nieautonomiczne, funkcjonalnie podporządkowane owej całości²⁵⁹.

Co więcej, podążanie śladami wyłącznie jednego z kodów, niedostrzeganie złożonego charakteru czytanej struktury, może owocować wypaczeniem znaczeń (bądź też niemożliwością ich dostrzeżenia). Przed podobnym błędem lektury przestrzegał czytelników liberatury Fajfer. Odbiorców historyjek obrazkowych napominał zaś (m.in.) Jerzy Jarzębski:

Komiks bowiem jest sztuką synkretyczną; zakłada nierozzerwalną więź słowa i obrazu, związek, którego naruszenie grozi utratą (lub istotnym zubożeniem) sensu całego komunikatu²⁶⁰.

Komiksolodzy podkreślają zatem – podobnie jak liberaci – nie tylko współistnienie w obrębie jednego tekstu różnych kodów, lecz i ich istotne zespolenie, sięgające tak głęboko, iż pełnię znaczeń odczytujemy, dopiero dostrzegając i analizując te współzależności. W obu przypadkach konstatacja ta prowadzi do opisu nowych sposobów lektury czy prób charakterystyki obszaru sztuki, do którego przynależą tworzone utwory, gdyż przestrzeń klasycznej literatury wydaje się tu zbyt ograniczająca. Jerzy Szyłak wpisuje sztukę komiksu w obszar komunikacji wizualnej (nie: wyłącznie literackiej), dla której charakterystyczne jest właśnie sumowanie przekazów pochodzących z różnych kodów²⁶¹. Randy Duncan i Matthew Smith mówią o związanych z pojawieniem się komiksu narodzinach „nowej literackości”²⁶², opartej na konieczności

²⁵⁹ Ryszard K. Przybylski, *Świat komiksu*, „Sztuka” 1978, nr 2, s. 19.

²⁶⁰ Jerzy Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, [w:] idem, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 223.

²⁶¹ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*. Na s. 11 czytamy: „Odbiór komunikatu wizualnego polega zatem na sumowaniu informacji przekazywanych na kilka sposobów i odwołujących się do różnych konwencji oznaczania i kodów semantycznych. Podstawowym problemem przy tworzeniu komiksu jest w związku z tym kwestia ujednolicenia przekazu, podporządkowania go jakiemuś czynnikowi nadrzędnemu, którego istnienie byłoby wskazówką na temat sposobu jego odbioru jako całości. Widać to bardzo wyraźnie we wszystkich próbach scharakteryzowania i zdefiniowania komiksu, obracających się wokół problemów jedności, tworzonej w ramach historyjki obrazkowej przez napisy i obrazy, i spójność przekazów. Teoretyczną odpowiedzią na taką potrzebę wydaje się termin jedność ikono-ligwistyczna”, o którym piszę w dalszych fragmentach rozdziału.

²⁶² Randy Duncan, Matthew J. Smith, *The Power of Comics. History, Form & Culture*, New York 2009, s. 14. Autorzy stwierdzają: „Istnienie komiksu nie tylko pomogło w podważeniu prymatu słowa drukowanego. Komiks przerwał, a w końcu i zamazał granice pomiędzy tekstami ze słów i tekstami z obrazów. Czytanie komiksu wymaga innego rodzaju literackości, ponieważ na jego stronie zarówno narysowane słowo, jak i narysowany obraz są obrazami do czytania, czytania jako jeden, zintegrowany tekst” (tłumaczenie moje).

równoległego czytania/oglądania słów i obrazów. Z kolei Krzysztof Teodor Toeplitz wspomina o (związanej z przemianami *galaktyki Gutenberga*) „nowej poetyce lektury”²⁶³, rozumianej jako konsekwencja sięgania przez artystów po zapis eksplorujący materialność. Ja z kolei jako nową formę literackości traktuję liberaturę – tezy te będę rozwijać szczególnie w ostatnich rozdziałach tej książki (zwłaszcza analizując literaturę totalną w kontekście nowych mediów i całokształtu współczesnych przemian sztuki słowa)²⁶⁴.

Nie wyłącznie liberaci uznają, że tworzone przez nich teksty nie są „literaturą rozumianą jako ciąg wyrazów ułożonych w zdania”²⁶⁵ (tym razem cytuję komiksologa Bartosza Kurca, nie Fajfera). Nie tylko teoretycy literatury totalnej uważają też, że są sytuacje, w których „w narracji obraz stanowi jej istotny element, nie zaś ozdobę”²⁶⁶ (to z kolei słowa kolejnego nie-liberata: Janusza Dunina). Rzeczywiście więc – zgodnie z sugestią Żuchowskiego – projektowanie tekstów w oparciu o procesy oznaczania zakorzenione w więcej niż jednym medium, wykraczające poza właściwości samego „literackiego” słowa, wydaje się cechą łączącą liberatów i artystów komiksów.

W odniesieniu do drugiej z wymienionych odmian twórczości ową kluczową wewnętrzną, strukturalną zależność elementów wizualnych (ikonicznych) i werbalnych zwykło się – za Bernardem Toussaintem – określać mianem *jedności ikono-lingwistycznej*²⁶⁷. Możemy o niej mówić w przypadku utworów przyjmujących taką postać współdziałania znaków ikonicznych i umownych, która stanowi jedną, niepodzielną strukturę semantyczną. Nie odnajdziemy w niej tego, co Mieczysław Wallis określa mianem *enklaw semantycznych*: fragmentów dzieł złożonych z odmiennych niż reszta utworu znaków, tworzących autonomiczne w obrębie struktury tekstu całości²⁶⁸.

Sam Toussaint zauważał jednak, że opisana przezeń jedność nie cechuje wyłącznie komiksu, lecz i inne formy, takie jak reklama, film czy – czego nie rozwinął jako wykraczającego poza ramy jego badań, a co dla moich rozważań ważne, bo uprawomocniające używanie tego terminu również w odniesieniu do literatury – „niektóre teksty literatury nowoczesnej”²⁶⁹. Wydaje się, że równie użytecznym do opisu tej ostatniej może być pojęcie *ideogramatyzacji* postrze-

²⁶³ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...* .

²⁶⁴ A dość tu przypomnieć, że o konieczności nowego spojrzenia na samą wręcz kategorię tekstu w obliczu kultury – jak ją określa – multimedialnej pisała też Seweryna Wysłouch (S. Wysłouch, *Nowa genologia...*, s. 106).

²⁶⁵ B. Kurc, *Komiks...*, s. 48.

²⁶⁶ Janusz Dunin, *Prolegomena do „komiksologii”*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 6, s. 6.

²⁶⁷ Na grunt polski termin ten zaszczerpił Toeplitz. Por. K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 21–22. Zob. też: Bernard Toussaint, *Idéographie et bande dessinée*, „Communication” 1976, nr 24.

²⁶⁸ Zob. Mieczysław Wallis, *Napisy w obrazach*, [w:] idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983. Badacz podkreśla, że enklawy „mają inną strukturę semantyczną, przemawiają odrębnym «językiem»” (s. 191), zaś jako przykłady podaje: napis w obrazach, posąg z inskrypcją na cokole, monetę lub medal, rękopis iluminowany, książkę i czasopismo ilustrowane, ogłoszenie w piśmie, szyld z obrazkiem, znaczek pocztowy i plakat. Zaznacza też, że wprowadzony termin nie ma charakteru negatywnego, że *enklawy* nie muszą być niechcianymi wtrętami.

²⁶⁹ Cyt za: K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 22.

ganej przez Toussainta jako konsekwencja opisywanej jedności. Warto jednak zaznaczyć, że w definiowaniu tego terminu najistotniejsze wydaje się związanie z kategorią ideogramu jako znaku, nie zaś (podkreślana najczęściej przez komentatorów) dążność do kondensacji znaczeń, skrótowości²⁷⁰. Tym samym, istota problemu zostaje przesunięta właśnie na proces budowania znaczeń: nie z wyglądu rzeczy (obraz) czy brzmień zdań (jakości lingwistyczne, słowo), lecz właśnie z ich zespolenia²⁷¹.

Tym, co kluczowe, staje się wzajemne przekazywanie sobie funkcji pomiędzy kodami. By mogła zaistnieć *jedność ikono-lingwistyczna*, konieczne jest odrzucenie schematycznych podziałów przypisujących elementom lingwistycznym zdolność oznaczania opartą na relacjach symbolicznych, zaś elementom wizualnym – na mimetyczności. Nieaktualne stają się już słowa opisu:

Istotą tego systemu znaków, który nazywamy rysunkiem, jest jego ogromna wrażliwość na cechy indywidualnego przedstawienia, podczas gdy system znaków alfabetu fonetycznego jest na nie całkowicie obojętny i litera „a” nie traci ani też nie zmienia swego znaczenia niezależnie od tego, jakim charakterem pisma czy też jaką techniką drukarską jest przedstawiana. Podczas gdy rysunek odwzorowuje rzeczywistość w całym bogactwie jej indywidualnych cech, pismo literowe (alfabet fonetyczny) symbolizuje ją jedynie w najbardziej abstrakcyjny, skonwencjonalizowany sposób²⁷².

W przypadku komiksu słowa i obrazy zamieniają się nieco miejscami – pierwsze: wytłuszczone, uczynione typograficznie atrakcyjnymi, stają się bliższe oglądanym obrazom²⁷³, drugie: uproszczone, wymagające od odbiorcy wykorzystania do ich zdekodowania uprzednio znanych informacji, stają się bardziej niczym słowa²⁷⁴. Oba typy znaków przekazują sobie funkcje, nie sposób – niczym w liberaturze – jedno (zgodnie z tradycją) czytać, a drugie oglądać, gdyż gubią się wtedy znaczenia.

²⁷⁰ Por. np. *ibidem*.

²⁷¹ Toeplitz pisze: „Są to więc znaki bardziej niż przedstawienia plastyczne lub informacje lingwistyczne we właściwym rozumieniu; ich głównym dążeniem jest poszukiwanie ogólnego znaczenia, nie zaś specyficznego wyglądu rzeczy lub brzmień zdań” (K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 22).

²⁷² K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 100.

²⁷³ Komiksowa typografia (zapewne jak i ta liberacka) mogłaby się stać przedmiotem oddzielnego studium. Por. m.in.: S. McCloud, *Understanding Comics...*; K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*; J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*; B. Kurc, *Komiks...*

²⁷⁴ S. McCloud, *Understanding Comics...*, s. 49. Badacz zaznacza również, iż od czasu wynalezienia druku, koegzystencja słowa i obrazu była spychana na plan drugi, stając się nie tyle regułą, co zjawiskiem wyjątkowym (do analogicznych charakterystyk użyteczny wydaje się Rypsonowski termin *innej tradycji*, o którym pisałam już wcześniej). Specjalizacja i uabstrakcyjnienie elementów werbalnych postępowało – zdaniem amerykańskiego praktyka i teoretyka – równolegle z upraszczaniem i schematyzacją elementów wizualnych. Warto też pamiętać, że McCloudowska reinterpretacja trójkąta semiotycznego opiera się właśnie na próbie uchwycenia chęci odejścia od wyraźnego rozdzielania przestrzeni słów i obrazów, przywrócenia tym pierwszym potencji przypominania, nie wyłącznie oznaczania, charakterystycznej, zdaniem badacza, nie tylko dla twórców komiksu, lecz i artystów spod znaku dadaizmu, futuryzmu i nie tylko (por. S. McCloud, *Understanding Comics...*, s. 143–147).

Nawet bowiem jeśli czytam litery, z których złożone są zapisy zdań i dźwięków w komiksie, – stwierdza Toeplitz – to jednak nie mogę ich w pełni zrozumieć, jeśli nie uświadomię sobie, że są one rysowane i że w ich formie rysunkowej zawiera się ich decydujący walor treściowy. Komiks na długo przed rewelacjami McLuhana wydobyl się z kultury druku właściwej „galaktyce Gutenberga”, przetwarzając środkami plastycznymi bezosobowy zapis alfabetu fonetycznego w pełną ekspresji kulturę oralną. Mamy tu do czynienia z niemożliwością niemal, a więc z mową i dźwiękiem narysowanym, i to narysowanym nie tak, jak czyni to zapis nutowy, kojarzący w sposób konwencjonalny abstrakcyjne znaki z określonymi dźwiękami, lecz w sposób ekspresyjny, plastycznie wymowny i łatwy do identyfikacji²⁷⁵.

Na podobne aspekty literatury totalnej zwracał uwagę Radosław Nowakowski, stwierdzając, że „fascynująca jest łatwość, z jaką pisanie może przechodzić w rysowanie, a rysowanie w pisanie”²⁷⁶.

Co jednak najistotniejsze, i co zarazem najbardziej zbliża komiks do literatury, to cel tworzenia takich ikono-lingwistycznych zbitek. Sedno tkwi nie w tym, by połączyć obraz ze słowem, lecz by owo zespolenie pozwalało przekazać znaczenia lepiej niż każde z mediów z osobna²⁷⁷. Kluczowe wydaje się tu – podobnie jak w liberaturze – takie projektowanie utworu, by znaczenia (od samego początku) rozpisane były w przestrzeni łączącej warstwę ikoniczną i werbalną. Już w zamyśle autora siatka powiązań przenikająca te klasycznie oddzielane sfery utworu winna tworzyć spójną strukturę. Na fakt, iż w tym wypadku zastosowane media powinny współdziałać, wspierać się wzajemnie (pozwalając realizować się każdemu najpełniej w polu, w jakim jest najsilniejszy) zwraca też uwagę Scott McCloud, podkreślający, że częściowe przejęcie obowiązków znaczenia i snucia historii przez obraz jest rodzajem uwalniania słów²⁷⁸.

Ten sam badacz określa komiks jako „medium jednozmysłowe” (*mono-sensory medium*)²⁷⁹, a jego uwagi pozwalają nam wskazać poszukiwany przez Toeplitza wspólny mianownik będący podstawą tworzenia *jedności ikono-lingwistycznej*: wszystko (dźwięki, odczucia temperatury, wrażenia węchowe oraz te rzeczywiście wizualne) sprowadzone jest do bodźców dających się po-

²⁷⁵ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 50.

²⁷⁶ Radosław Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002, s. 220. Artysta wyraża takie przekonanie w kontekście rozmyślań nad pismem odręcznym. Trzeba jednak pamiętać, że właśnie je najczęściej naśladują używane przez autora czcionki, stąd pozwalam sobie na uogólnienie tego wniosku.

²⁷⁷ Jerzy Szylak, komentując *Maus* Arta Spiegelmana, stwierdzał: „Są to znaczenia nie tylko porównywalne z tymi, do artykułowania których jest zdolna literatura, ale i przez wyzyskanie komiksowego medium, bogatsze od sztuki słowa o sensory, które powstają wskutek napięcia pomiędzy narracją werbalną i obrazem” (J. Szylak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 81).

²⁷⁸ S. McCloud, *Understanding Comics...*, s. 157. Słuszna jest również obserwacja badacza dotycząca konsekwencji przesunięcia funkcji pomiędzy warstwą werbalną i wizualną – obrazy zyskują możliwość mówienia o rzeczach niewidzialnych. M.in. dlatego właśnie nazywa on komiks *sztuką niewidzialną* (*the invisible art*) (dla twórcy tego terminu istotny jest także i fakt, że o rozwoju opowiadanej historii informuje nas to, czego nie widać, co zmienia się między jednym komiksowym kadrem a drugim, to, co czytelnik sobie dopowiada).

²⁷⁹ S. McCloud, *Understanding Comics...*, s. 89.

strzeżać przy pomocy wzroku²⁸⁰. Tu zaś daje się dostrzec różnice w stosunku do liberatury.

Opisana wyżej istota *jedności ikono-lingwistycznej* (pomysł rozpisania znaczeń tekstu między jego dwie warstwy – wizualną i werbalną – oraz uczynienia podstawą utworu struktury opartej na ich relacjach i wzajemnym przenikaniu się) łączy podejście liberackie i komiksologiczne. Jednak twórca literatury totalnej otwarty jest również na inne zmysły niż wyłącznie wzrok. Szczególnie na poziomie teorii (w praktyce bowiem rzadziej się z tym zjawiskiem spotkamy) liberatura zaprzęga do kreowania swych znaczeń szeroko rozumianą materialność tekstu, więc również – poza tym, co wizualne – wszelkie aspekty postrzegane zmysłem dotyku (chropowatość podłoża czy kształt fragmentów przestrzennych tekstu – np. w przypadku wykorzystującej jako tworzywo kamień *Świątyni kamienia* Andrzeja Bednarczyka). Zaś w wykorzystujących elektroniczne media pracach twórcy nie odzęgają się też od użycia dźwięków, angażując także zmysł słuchu swoich odbiorców²⁸¹.

Niemniej, niezależnie od ilości zaprzęgniętych do tworzenia znaczeń płaszczyzn, mediów, aspektów tekstu – istotna pozostaje kwestia zespалania ich w jedną, niepodzielną strukturę. Istota semiozy pozostaje wspólna dla wykorzystującego wyłącznie sferę ikoniczną i werbalną komiksu oraz dla – mogącej do przestrzeni słowa dołączać dowolne inne (nie wyłącznie i nie necessarily wizualne) aspekty – liberatury. Jednak, kiedy mówimy o literaturze totalnej, wygodne pojęcie *jedność ikono-lingwistyczna* okazuje się nieraz zbyt wąskie, gdy twórcy sięgają po zabiegi związane nie tylko z warstwą ikoniczną utworu (a trzeba też pamiętać, że równie dobrze mogą tej akurat przestrzeni nie eksplorować – liberatura nie musi wcale być wizualna). Dobrze byłoby zatem znaleźć termin równie trafnie ujmujący kluczowe kwestie, lecz nieco szerszy, pozwalający pełniej scharakteryzować opisywane tu relacje, uwzględniający wyjście w szersze przestrzenie semantyczne.

Propozycję taką – jak już sygnalizowałam – spotkamy w pracach Wojciecha Birka, który – zwracając uwagę na to, że każdy element komiksowego komunikatu może być wykorzystany jako znaczący – proponuje mówienie o *pansemantyczności*²⁸², zastępując *jedność ikono-lingwistyczną* określeniem niewskazującym na żadne z mediów. Taka terminologia wydaje się użyteczniejsza dla budowania analogii liberacko-komiksowych, samo zaś pojęcie wygodne do opisu dzieł literatury totalnej. Choć, być może, jeszcze lepszym

²⁸⁰ Zob. też: *ibidem*, s. 120.

²⁸¹ O możliwości funkcjonowania liberatury w nowych mediach (w tym i o kłopotliwym terminie *e-liberatura* oraz problemach z klasyfikacją prac, takich jak *primum mobile* Fajfera czy *Koniec świata według Emeryka R. Nowakowskiego*) piszę w rozdziale poświęconym relacji literatury totalnej i nowych mediów.

²⁸² W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, s. 285. Punktem wyjścia do wprowadzenia nowego terminu staje się tu (słuszne) zwrócenie przez badacza uwagi na fakt, że elementy takie jak kształt kadrów czy ich wzajemne usytuowanie są w komiksie semantycznie istotne, choć nie do końca dają się zaliczyć do przestrzeni ikonicznej.

rozwiązaniem byłoby mówienie o *jedności pansemantycznej*. W ten sposób w samym brzmieniu terminu sygnalizowana byłaby kluczowa kwestia: trwały związek użytych kodów oraz brak ich hierarchizowania.

3.7. Konwencja jedności ikono-lingwistycznej *versus* dowolność jedności pansemantycznej, czyli o poetykach normatywnych i postulatywnych lub czytelnicznych przechadzkach po (innym) lesie

Jak widać, intuicja Żuchowskiego była słuszna: twórców liberatury i komiksu łączy sposób projektowania struktury i znaczeń tekstu, zamysł łączenia w jedną nierozzerwalną całość elementów przynależnych do tradycyjnie rozdzielanych przestrzeni. Co więcej (również zgodnie z tezami badacza), w przypadku obu tych rodzajów twórczości, ich odbiorca musi być gotowy do podejmowania rzucanych mu wyzwań: zdolny odrzucić klasyczne ścieżki lektury i po lesie (niekoniecznie) fikcji przechadzać się też drogami jeszcze niezapoznanymi, niewytyczonymi, kierując się nie wskazówkami wielowiekowej tradycji, lecz śladami pozostawionymi w konkretnych tekstach. Ów modelowy czytelnik przede wszystkim jest gotów tropić takie nowe szlaki i wydaje się przygotowany na nietypowe rozwiązania, ma oczy i uszy (a może i inne narządy zmysłów) szeroko otwarte.

A jednak: czy projektowani odbiorcy komiksu i liberatury chadzają naprawdę tymi samymi ścieżkami? Z pewnością jedni i drudzy nie czują się nierozzerwalnie związani z dobrze zapoznanymi, dawno wytyczonymi szlakami klasycznej, linearnej lektury. Niemniej, zdaje się, że o ile marszruta czytelnika liberatury obejmuje tereny jeszcze nieprzemierzane, przestrzenie lasu nadal dziewicze i zakamarki, w które raczej nie zaglądano, trasę odbiorcy komiksów stanowią ścieżki, owszem, alternatywne w stosunku do głównych szlaków, jednak podobnie jak one już wytyczone, ukształtowane, wyraźnie wyróżniające się w przestrzeni.

W czym tkwi zatem paradoks tego, iż te dwa typy twórczości, oparte – jak wynika z wcześniejszych rozważań – na podobnym sposobie kreacji znaczeń, tworzone dla czytelników, którym niestraszne alternatywne sposoby lektury przez artystów uciekających od klasycznych rozwiązań, w efekcie zdają się sobie wcale nie tak bliskie? Czemu ich odbiorcy, choć mają do aktu (procesu) czytania podobne podejście, nie spotykają się – moim zdaniem – na tych samych ścieżkach?

Sedno odpowiedzi na postawione pytania zdaje się tkwić w jednym małym słowie: konwencja. O ile (pansemantycznie nastawieni) twórcy liberatury próbują od niej uciec, o tyle (dążący do uzyskania w swoich dziełach *jedności ikono-lingwistycznej*) artyści komiksu dążą do jak najpełniejszego jej zrealizowania. Nawet opisywana przez Toussainta (a za nim kolejnych) jedność jest wyznaczoną normą, którą należy spełnić, by utwór można było zaliczyć do gatunku. A jak pisał już wiele lat temu Ryszard Przybylski:

Komiks posiada niezwykle precyzyjnie wyznaczone reguły każące określonym przedstawieniom przypisywać określone treści. W historycznym doświadczeniu artystyczno-estetycznym reguły te wyznaczają jego semantykę, a także konstruuja zasady genologiczne. Wyjście poza ustanowione w określonej praktyce artystycznej porządku gatunku prowadzi do daleko idących zakłóceń, pozwalających wątpić, czy dany typ manipulacji obrazem i słowem jest jeszcze komiksem²⁸³.

Mówiąc innymi słowy – podstawą komiksowej komunikacji jest konwencja. Warto też dodać, że w ujęciu wielu badaczy to jej ukształtowanie wyznacza narodziny formy²⁸⁴. Dla mnie najistotniejsze wydaje się zaś to, iż podstawą jej budowania była kategoria naturalności odbioru. W konsekwencji, choć – jak często się podkreśla – do zrozumienia komiksu konieczna jest nie tyle jakaś wiedza uprzednia, lecz po prostu właśnie znajomość konwencji (rozpoznawania atrybutów pozwalających identyfikować postaci i przedmioty, interpretowania różnic między następującymi po sobie obrazkami, porządku lektury itp.)²⁸⁵, nie musimy raczej czytać wcześniej żadnych instrukcji obsługi, wielkich poetyk komiksu, by sobie z jego odczytaniem poradzić. Jak twierdził ponoć Mort Walker: „komiksy nie potrzebują żadnego wprowadzenia dla nikogo”²⁸⁶. Znajomość zasad komunikacji literackiej oraz wizualnej – na bazie których ukształtowana jest konwencja komiksowa – w zupełności wystarcza²⁸⁷. A jak tłumaczy Szyłak:

²⁸³ R. Przybylski, *Świat komiksu*, s. 19. W dalszej części wywodu (w nawiązaniu do definicji Couperie’a) badacz dodawał: „Komiks «ukonstytuował» swą własną postać gatunkową, [...] wymaga stosowania swoistych reguł zgodnie z którymi przypisuje się mu określony sens” (*ibidem*, s. 22). Warte podkreślenia jest również to, że owe „powszechnie zrozumiałe reguły” (*ibidem*, s. 22) związane są z nowym typem odbiorcy: ukształtowanym przez kulturę masową. Zdaniem Przybylskiego właśnie związenie komiksu (i jego genezy) z kulturą masową każe mu sięgać po rozpoznawane powszechnie, proste znaki ikoniczne oraz sposoby łączenia fabuły odzwierciedlające najczęściej spotykane schematy.

²⁸⁴ J. Szyłak stwierdzał: „Istnieje zgoda co do tego, że jako osobny gatunek komiks pojawił się pomiędzy rokiem 1894 i 1897, gdyż w tym czasie historyjki obrazkowe, drukowane w prasie, osiągnęły już znaczny stopień konwencjonalizacji, co upodobiło je do siebie nawzajem” (J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 7). Ten sam badacz zwracał również uwagę na to, że w procesie tym istotne było przekształcenie w stale obecny w komiksie element (tzw. dymki) wykorzystywanych już w XVIII w. przez rysowników owalnych kształtów, w które wpisywano słowa (J. Szyłak, *Komiks*, s. 15). W polskiej refleksji głosy o konwencjonalności komiksu pojawiały się od samego początku, por. J. Dunin, *Prolegomena do „komiksologii”*.

²⁸⁵ J. Szyłak, *Komiks*, s. 13–14.

²⁸⁶ Mort Walker, *Theses Top Cortoonists* [cartoonist? – AP] *Tell How they Create American Favorite Comics*, cyt. za: J. Dunin, *Prolegomena do „komiksologii”*, s. 11.

²⁸⁷ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 13. W literaturze przedmiotu pojawiały się jednak też głosy zgoda przeciwne, mówiące o tym, że ci, którzy nigdy nie zetknęli się z komiksem mają trudności z jego odbiorem, nie wiedzą, jak się do niego zabrać (por. Thierry Smoldern, *Komiks i prawa półkula*, tłum. Krystyna Uchańska, „Komiks-Fantastyka” 1989, nr 2, s. 36–38). Niemniej, wydaje się, że współczesny odbiorca, wychowany już w kulturze audiowizualnej (i niepotrzebujący instruktażu dotyczącego jej odbioru), nie miewa już takich problemów. Zdaniem B. Kurca właśnie umiejętność dekodowania komunikatów audiowizualnych jest tu kluczowa (por. B. Kurc, *Komiks...*, s. 48), zwracał też na to uwagę przywołany Smoldern, pisząc o „prawdziwych czytelnikach komiksu” (s. 38), czyli tych, którzy od początku wychowywali się w kulturze komiksem przesiąkniętej. Podobnie należy chyba interpretować uwagi Szyłaka. Zaś Mirosław Szwabowicz w pracy *Po co nam Superman? Rozmyślenia o komiksie*, zamieszczonej w *Składnicy naukowej* internetowego

Tym, co pomaga nam czytać komiksy, jest właśnie wyrazistość i jednoznaczność obrazków, z których się one składają. Patrząc na serię drobnych rysunków zestawionych obok siebie na stronie, rozpoznajemy od razu, że wszystkie pokazują ten sam świat, odczuwamy wpływ czasu, jaki tam następuje, i wiemy, co się wydarzyło²⁸⁸.

Na podobne aspekty komiksowej komunikacji zwraca uwagę Scott McCloud, wprowadzając kategorię *zamknięcia (closure)*²⁸⁹, charakteryzującą ludzką umiejętność dopowiadania tego, czego nie widzimy, składania całości z postrzeganych elementów. Właśnie takie podejście pozwala nie tylko dojrzeć spójny świat w schematycznych komiksowych rysunkach, lecz i dostrzec ciągłość akcji w opowieści, dopowiedzieć to, co między kadrami. W istocie jednak mówimy tu właśnie o umiejętności odczytywania konwencji. Jeśli więc zdaniem przywołanego badacza *zamknięcie* jest rodzajem „komiksowej gramatyki”²⁹⁰, i samą konwencję możemy z nią utożsamić.

I tak: z jednej strony spora grupa teoretycznych opracowań komiksologicznych skupia się na próbie opisu wszelkich typowych dla tego zjawiska zabiegów, dążąc tym samym do stworzenia „poetyki” tego gatunku, z drugiej – w większości tekstów podkreśla się, że podstawą kreowania opisywanej formy jest to, by odbiorca miał jak najmniejszy problem ze zdekodowaniem ubranego w słowa i obrazy komunikatu. Co więcej, twórcy komiksu – na drodze konwencjonalizacji właśnie – wypracowali własny, zawsze na pierwszy rzut oka rozpoznawalny (choć też: „otwarty stale na nową konwencję”) „kod semantyczny”²⁹¹, którego główną ideą stały się: czytelność i łatwość odbioru. Doskonałą kategorię do opisu tej sytuacji proponuje Szyłak, określając podstawową technikę twórców komiksu jako „przerysowywanie” – tworzenie wizerunków łatwo- i szybko rozpoznawalnych, usprawniających odbiór najistotniejszego elementu komunikatu: opowieści²⁹². Słusznie też dopatruje się tu badacz analogii między stylem komiksowym a tym, co Roland Barthes

portalu *Zeszyty komiksowe* (powstałego z myślą o gromadzeniu wszelkich – nie tylko naukowych – dyskusji komiksologicznych, zob.: www.zeszytykomiksowe.org) stwierdzał: „Dla mnie, osoby urodzonej w 1983 r., komiks stanowi integralną część kultury – od zawsze. Nigdy nie potrzebowałem jakiejś definicji czy «instrukcji obsługi», jak odbierać jego przekaz. Kiedy nie umiałem jeszcze sam czytać, rodzice brali mnie na kolana i śledzili obrazki razem ze mną, jednocześnie pełniąc rolę narratorów. Później sam dobieierałem gatunki i problematykę” (Miroslaw Szwabowicz, *Po co nam Superman? Rozmyślenia o komiksie*, s. 7 [internetowa publikacja pracy licencjackiej z 2005 r.], <http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/szwabowicz2005.pdf>, dostęp 25.08.2011). Por. także M. Hopfinger, *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*, [w:] *Kultura-komunikacja-literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. Stefan Żółkiewski, M. Hopfinger, s. 75–96.

²⁸⁸ J. Szyłak, *Komiks*, s. 22–23. Doskonałym przykładem opartej na uproszczeniach służących czytelności konwencji komiksowej jest wypracowana na początku lat trzydziestych przez Belga Georges’a Remiego (pseudonim Hergé) technika rysunku zwana *ligne claire*. Więcej o niej zob. B. Kurc, *Komiks...*, s. 20–21 lub J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 21.

²⁸⁹ S. McCloud, *Understanding Comics...* .

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 67.

²⁹¹ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 108.

²⁹² Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, zwłaszcza rozdział *Sztuka przerysowania* (s. 7–8).

określił (dla literatury) *punktem stylu zero*²⁹³ (dodać by można, że podobne są też cechy *kina stylu zerowego*).

Czy podobnie jest w przypadku literatury? Na początku tego podrozdziału odpowiadałam po części na to pytanie, kategorycznie zastrzegając, że kwestia stosunku do konwencji raczej różnicuje opisywane tu zjawiska. Pozostaje rozwinąć tę kwestię, a także zapytać o to, czy *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o literaturze* Radosława Nowakowskiego przypomina komiksowe poetyki²⁹⁴.

Przede wszystkim, literaturę raczej trudno określić mianem twórczości konwencjonalnej czy łatwej w odbiorze, nieukrywającej opowiadanych historii, próbującej przekazać je w sposób dostępny dla każdego i odwołujący się do naturalnego sposobu percepcji. Nieraz, owszem, sięga się tu do wypracowanego już na gruncie tradycji sposobu budowania przekazu (np. tradycji akrostychu w *Oka-leczeniu*), jednak – inaczej niż w przypadku komiksu – trudno byłoby tu wskazać kanon odwołań. Zasiadając do lektury dzieła liberackiego, nie wiemy, jakiego rodzaju schematy komunikacyjne (i czy w ogóle) zostaną przywołane. Często istotnym elementem utworu jest właśnie to, by czytelnik natrudził się, odkrywając sposób budowania komunikatu. Nie zawsze ma tu być łatwo i czytelnie, przede wszystkim zaś: nie powinno być za każdym razem tak samo, gdyż artyści (jak mówi Fajfer) nie mogą dać się więzić konwencji, pozwalając, by ich ograniczała.

I tak, choć Nowakowski wydaje się artystą o dość spójnej poetyce, sięgającej właśnie w obszary relacji słowa i obrazu, wiedza o konwencjach czytania literatury i sztuk wizualnych nie wystarczy nam do zrozumienia wszystkich jego tekstów (jak byłoby – według Szyłaka i innych – w przypadku komiksu). Dość przypomnieć tu tomy *Nieopisania świata* ujęte w formie leporello czy – analogiczną w swej konstrukcji do *Nieszczęsnych* Johnsona – *Nieposkładaną teorię sztuki*. Podobnie wygląda sprawa z utworami Fajfera i Bazarnik – choć autorzy dość konsekwentnie stosują w swoich dziełach akrostychową technikę tworzenia testów niewidzialnych, nie jedyny to przecież „klucz”, jaki czytelnik musi odnaleźć. Trudno raczej powiedzieć, by dla literatury kategoria czytelności, prostoty odbioru była atrakcyjna.

W *Oka-leczeniu* – zgodnie z sugestiami Bazarnik – przecież: modelowym dziele tego typu twórczości – nie znajdziemy czytelnych i uproszczonych rysunków, raczej też nie od pierwszego spojrzenia będziemy potrafili określić czas i miejsce akcji, wskazać rozmaite zależności personalne czy chronologiczne. Wręcz samo dostrzeżenie rozwoju fabuły nie jest w tym wypadku takie proste. A właśnie oryginalne rozwiązania, stworzone na potrzeby tego określonego tekstu, są tu kluczowe²⁹⁵. Liczy się nie czytelność i łatwość odbioru,

²⁹³ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej...*, s. 91. Badacz zwraca jednak uwagę, że zestaw cech czy zabiegów pozwalających w pełni opisać poetykę zerowego stylu komiksowego nie jest zbyt wielki.

²⁹⁴ Dla tych formułowanych obecnie na polskim gruncie wzorcem pozostaje praca Toeplitza (jako pierwsza) oraz liczne (najbardziej aktualne) opracowania Szyłaka.

²⁹⁵ Por. przypis 66 w rozdziale *Liberatura a poezja wizualna*.

lecz wysiłek włożony w lekturę i tropienie kolejnych (nieraz głęboko ukrytych) wskazówek interpretacyjnych. Odejście od konwencji jest tu istotą. A sytuacja to skrajnie różna od tej, z jaką mamy do czynienia w wypadku komiksu, w którym chęć zwrócenia uwagi czytelnika przede wszystkim (o ile nie jedynie) na opowiadaną obrazami fabułę prowadzi – jak podsumowuje Szyłak – do:

świadomego oparcia obrazkowego przekazu na skonwencjonalizowanych sposobach portretowania świata i do wykorzystania takich typów wizerunków, które sprzyjają szybkiemu rozpoznawaniu tego, co zostało na nich przedstawione²⁹⁶.

Jednocześnie, choć *Traktat kartkograficzny* wydaje się poetyką, w której (obok podania definicji liberatury) opisano możliwe zabiegi liberackie związane z poszczególnymi wymiarami dzieła rozumianego jako książka (od pojedynczych czcionek, poprzez przestrzeń poszczególnych stron, aż po rodzaj papieru lub innego materiału wykorzystanego do budowy tomu) – jego charakter jest nieco inny niż przywołanych opracowań komiksologów. Ci ostatni, opisując typowe dla badanej formy chwyt, dążąc do ich pogrupowania, scharakteryzowania w celu jak najpełniejszego opisu typowego komiksu, tworzą poetyki normatywne. Wyznaczają kanon stosowanych zabiegów, definiując tym samym gatunek²⁹⁷. Czytając komiksy, spotkamy się z wszystkimi (lub prawie wszystkimi) cechami opisanymi w tych opracowaniach.

Nowakowski, choć podaje właściwie listy sposobów wykorzystywania pisma czy materii książki (zaznaczając, że jego opis ma charakter „otwarty”), podkreśla, że jego traktat (o którego „naukowawym” charakterze pisałam w pierwszej części tej książki) ma nie tyle cokolwiek wyjaśniać, co „otwierać nowe-nie-nowe terytorium”²⁹⁸, ma być odpowiedzią na pytanie: „dlaczego te książki są właśnie takie?”. Tym samym Nowakowski, odsłaniając przed nami morze liberackich możliwości, nie tyle formułuje listę chwytów (cech, zabiegów), których powinniśmy szukać w konkretnych utworach, lecz pokazuje przykłady eksplorowania tego „nowego terytorium”. Wydaje się, że najistotniejszą cechą opisywanej przez niego odmiany sztuki słowa (czy jak on to ujmuje – „sztuki uksiążkowania świata”) jest właśnie to, że będzie ona zaskakiwać coraz to nowymi, nietypowymi rozwiązaniami, dyktowanymi każdorazowo charakterem (nieraz tematem) konkretnej opowieści. Tym samym, otwarty charakter tej poetyki jest jej cechą najistotniejszą. A jak pisze twórca-teoretyk:

²⁹⁶ J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, s. 8.

²⁹⁷ Współcześnie, gdy komiksowa konwencja jest w pełni ukształtowana, a odbiorcy – mówiąc kolokwialnie – „wytresowani”, wystarczają nikle sygnały trzymania się jej, w konsekwencji czego sam przekaz może być konstruowany mniej uważnie. Czytelnicy (z przyzwyczajenia?) z łatwością doszukują się spójności w pracach, które ta cecha niekoniecznie charakteryzuje. Zjawisko to ciekawie opisuje Jerzy Szyłak, porównując m.in. konsekwentne budowanie spójności przestrzeni u „starych klasyków komiksu” z jej mglistym i niekonsekwentnym sygnalizowaniem spotykanych obecnie (zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 64–91).

²⁹⁸ R. Nowakowski, *Traktat...*, s. 70.

każdy element jest tu znaczący może musi i powinien być znaczący zatem każdy trzeba o znaczenie podejrzewać w każdy zakamarek należy zaglądać nie tracąc z pola widzenia całości wszystkich relacji prostych i skomplikowanych bezpośrednich i tak pośrednich że sprawiających wrażenie nieistniejących²⁹⁹.

Trudno zatem przypisać przywołanemu opracowaniu charakter normatywny. Można powiedzieć, że jeżeli jest to rodzaj poetyki, to takiej o charakterze postulatywnym – określającej możliwe terytoria liberackiej eksploracji materii słowa i tekstu, postulującej, by od konwencji odchodzić. Podobny charakter mają również teoretyczne rozważania Bazarnik, która – podając wyznaczniki liberatury – odwołuje się do kognitywistycznych ujęć genologicznych, niedających się tak łatwo wiązać z typowymi normatywnymi ujęciami³⁰⁰.

Mówiąc innymi słowy – liberaci wciąż poszukują nowych przestrzeni do kreowania znaczeń, każde kolejne dzieło ma być inne, a artysta próbuje znaleźć sposób mówienia najbardziej adekwatny do tego, o czym pisze. Tym samym – raczej za każdym razem powinien on być nieco inny, twórca często zmuszony jest wykorzystywać zupełnie nowe środki wyrazu, sięgając po wypracowane już sposoby wyłącznie w sytuacjach, gdy to one właśnie będą najlepsze. Zupełnie inaczej jest w przypadku komiksu. Jak podsumowywał ponad dwadzieścia lat temu Przybylski:

Jego możliwości narracyjne nie są bynajmniej ograniczone. Nie wykorzystuje ich jednak w pełni. Nie ma ambicji zmieniać zasad, które skodyfikowane zostały już wcześniej. Nie chce mówić o świecie, ale o jego idealnym obrazie; nie chce odkrywać nowych form „wyrażania”, woli eksploatować te, których skuteczność została już sprawdzona³⁰¹.

Liberat zaś – często szukając sposobów mówienia najpełniej i najprawdziej, zawsze zaś możliwie najadekwatniej – nieustannie owych nowych form pożąda, odrzucając te już wypróbowane. Stąd, choć rzeczywiście u podstaw tworzenia znaczeń w komiksie i w literaturze totalnej stoją często podobne mechanizmy, sugerowana przez Żuchowskiego bliskość tych zjawisk jest wyłącznie pozorna. Różni je tak na prawdę wszystko.

3.8. Komiks liberacki? Liberatura komiksowa? A jednak...

Niemniej, co z pewnością warto zaznaczyć, i w obrębie komiksu znajdziemy przykłady działań, które dają się traktować jako (w mniejszym bądź większym stopniu) liberackie. Z jednej strony Will Eisner w książce *Comics and*

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Zob. pierwsza część tej książki.

³⁰¹ Ryszard K. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Wrocław 1980, s. 243.

Sequential Art trafnie pisał o konwencji przenikającej wszelkie poziomy tej sztuki, co zgrabnie podsumował Szyłak w słowach:

Pierwszym z nich [konwencjonalnych środków wykorzystywanych w komiksie – AP] są dymki, których zastosowanie pozwala na przytoczenie wypowiedzi i myśli postaci. Drugi to kształt ramek: prostokątne, narysowane linią falistą, w kształcie chmurki, zygzakowate oraz utworzone z elementów należących do przedstawienia (obramowane drzwi, okno, wejście do jaskini, oko, które patrzy na zdarzenie, lornetka, etc.). Trzecim są onomatopeje i najrozmaitsze odmiany liternictwa, którymi zapisane zostały teksty słowne: O ile przy tym jeden rodzaj liter w komiksie może być potraktowany jako nieobciążony dodatkowymi znaczeniami – „przezroczysty”, o tyle, stosując kilka różnych krojów pisma i wielkości napisów, artysta nadaje im walor nośników dodatkowych znaczeń, czyni z nich wizerunki mowy funkcjonujące w obrębie komiksowych kadrów na zasadzie znaków ikonicznych. Kolejny środek to tzw. *speed lines* – linie, z pomocą których rysownicy komiksów oznaczają ruch, sygnalizują szybkość, z jaką poruszają się przedmioty i postacie, lub pokazują kierunek przemieszczania się elementów przedstawienia³⁰².

Z drugiej strony – trzeba w tym kontekście zapytać, czy w pełni pasuje do tego opisu komiks, w którym słowa bohaterki („Archie, mam ci coś do powiedzenia”) – skierowane przez kobietę do partnera – ujęte są w dymek w kształcie bociana niosącego w dziobie pakunek³⁰³? Analogicznie – czy tomy komiksów o Asteriksie, w których wypowiedzi Gallów zapisane są czcionką łaćcińską, Germanów – gotycką, a Egipcjanina ideogramami przypominającymi hieroglify (*Asteriks i legionista*, *Asteriks i Goci*), to właśnie przykłady opisywanego tu wykorzystania różnych krojów pisma, czy może jednak coś więcej³⁰⁴? Albo: czy unaocznienie ucieczki bohaterki opisywanego przez Wojciecha Birka komiksu *Kabuki*³⁰⁵ w postaci wpisanego w labirynt tekstu ukształtowanego tak, by odtwarzał trasę ucieczki to zwykła „konwencja zapisu komiksowego” (używam tu terminu Toeplitza)³⁰⁶? Czy może zabieg ten podobny jest w charakterze tym, po które sięga Nowakowski – liberat, który w *Ulicy Sienkiewiczza w Kielcach* cały monolog głównego bohatera ukształtował w graficzny zapis trasy jego wędrówki?

Niezależnie od silnego uwikłania komiksu w konwencję, jak wiele lat temu podkreślał Toeplitz (i uwaga ta wydaje się wciąż aktualna):

W sztuce tej raz po raz pojawiają się zdarzenia, wymykające się ścisłym kategoryzacji, efekty nieoczekiwane, na których zasadza się młodość i żywotność gatunku³⁰⁷.

W efekcie, rodzi się coś w rodzaju „furtki dla liberackości”. Najczęściej sytuacja ta wiąże się z przestrzenią komiksowej typografii (szczególnie zaś

³⁰² J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 49–50. Zob. też: Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, Florida 1985 (lub dowolne inne wydanie).

³⁰³ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 116.

³⁰⁴ Por. też K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 101.

³⁰⁵ W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, s. 301.

³⁰⁶ K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, s. 90.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 53.

z zapisem onomatopei³⁰⁸), która w samych swoich założeniach (wykorzystaniu sposobu wizualnego kształtowania znaczeń) bliska jest liberackiej³⁰⁹. Jak podsumowywał Szyłak: „W wielu wypadkach kształt i wielkość liter miały znaczenie nie mniejsze niż treść wypowiedzianych słów”³¹⁰. Często, wizualizując tekst, twórcy komiksu sięgają po stały repertuar środków – rozpoznawalny już na pierwszy rzut oka. Powtarzalność tych zabiegów (owocująca konwencjonalnością) nie pozwala nam raczej mówić o liberackości, mimo iż często wydają się przypominać te używane przez twórców literatury totalnej.

Nie tylko kształt i charakter, ale i wielkość czy kolor liter pełnią rolę środka wyrazu – pisał Bartosz Kurc. – Ich różnicowanie oddaje różne stany psychiczne postaci. I tak pismo wielkie, drobne oznaczać może słowa wypowiedziane cicho i nieśmiało. Z kolei wielkie litery, często o charakterze ekspresyjnym, sugerują emocje czy podniesiony ton głosu³¹¹.

Zdarza się jednak, iż w kontekście tych typowych rozwiązań pojawia się jakiś zabieg niby oparty na analogicznych zasadach, a jednak nieco odbiegający swym charakterem od innych fragmentów utworu. W takich wypadkach pojawia się właśnie pytanie, czy nie wkraczamy przypadkiem na obrzeża liberatury.

Przykład, który pozwoli lepiej zrozumieć tę kwestię znajdziemy w charakteryzowanym przez Toeplitza komiksie *Kto się boi Baby Jagi* Guido Crepaxa. Zgodnie z komiksową konwencją przy zapisie onomatopei w przywołanej publikacji stosowane są pewne zasady (np. wielkość, kształt, położenie liter związane są charakterem konkretnych odgłosów), każdorazowo dyktowane zresztą potrzebami poszczególnych fragmentów utworu (np. „torem ruchu” dźwięku – jeśli można tak powiedzieć). Niekiedy jednak drobiazgowość, dbałość o szczegóły, nietypowa raczej dla trzymania się wyznaczonych schematów, przesuwają charakter

³⁰⁸ Ciekawie o typografii komiksu, szczególnie zaś właśnie o onomatopejach pisze Bartosz Kurc. Badacz wyróżnia wśród nich dwa rodzaje: jedynie ilustrujące dźwięk (ich „kształt nie pełni tu konkretnej roli i sprowadzony jest do schematycznej formy” (s. 54)) oraz takie, które są „ikonicznym uzupełnieniem” (s. 53), dookreślającym opowieść. Kształt typograficzny tych ostatnich jest istotny. Może nie tylko sugerować ruch (dźwięk hamowania wpisany po tegoż torze) czy charakter zdarzenia („rozedrgane” litery zdarzeń atmosferycznych takich jak grzmoty itp.), lecz i przekazywać ważne informacje, bez których nie mamy szansy zrozumieć świata przedstawionego. Jak podsumowuje badacz – w takich wypadkach mamy do czynienia z przejęciem przez słowo funkcji obrazu. Zob. B. Kurc, *Słowo jako obraz*, [w:] idem, *Komiks...*, s. 48–55.

³⁰⁹ B. Kurc analizuje również typograficzne nadużycia (przepisania zniekształcające sposób zapisu w takim stopniu, że zmienia się również znaczenie tekstu) towarzyszące tłumaczeniu komiksów. Takie analizy bliskie są z pewnością Bazarnik, która – czyniąc punktem wyjścia liberacką refleksję nad książką – również zwraca uwagę na zabiegi edytorów i tłumaczy owocujące – jak to ujmuję – „popsutą przestrzenią” tomu, a w konsekwencji wypaczeniem znaczeń utworu (por. Katarzyna Bazarnik, *Popsuta przestrzeń. O odpowiedzialności wydawcy*, „Autoportret” 2006, nr 4).

³¹⁰ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 115. Rację ma jednak Szyłak, zauważając, że o ile w przypadku onomatopei często mamy do czynienia ze znaczącym ukształtowaniem zapisu, większość twórców komiksu w innych sytuacjach (np. zapisując wypowiedzi postaci) stara się unikać ikonizacji pisma i podkreślania, że jest ono obrazem mowy.

³¹¹ B. Kurc, *Komiks...*, s. 53. Ten sam badacz zwraca uwagę na to, że równie znaczący może być kształt dymków.

stosowanych zabiegów od konwencjonalnych ku liberackim. Przykładem zapis dźwięku przesuwanego po prętach balustrady palca Walentyny – bohaterki komiksu. Zgodnie z konwencją – miejsce wpisania liter w kadr (po torze ruch palca), ich wielkość (w odniesieniu do innych onomatopeicznych zapisów – np. głośniejszego i tym samym większego jako napis dźwięku koparki) oddają istotne dla rekonstrukcji akcji informacje. Jednak, jak słusznie zauważa Toeplitz, autor idzie o krok dalej: kiedy palec Walentyny napotyka grubszy pręt – co naturalnie winno zaowocować nieco głośniejszym dźwiękiem – litery znajdujące się obok niego są trochę większe. Trudno jednak zgodzić się, by ta różnica była łatwo słyszalna – tym samym w typowym dla komiksu zapisie nie powinna być raczej uwzględniana (zbytnie nagromadzenie szczegółów może zaciemnić schematycznie prezentowany układ dźwięków głośnych i cichych). Z tych przecież powodów do stylistyki komiksu nie należy raczej np. powiększanie sylab akcentowanych w słowach itp. Ze względu na to, że inne zastosowane zabiegi pozwalają w pełni zrekonstruować informacje o świecie przedstawionym, przypisałabym takiemu zróżnicowaniu wielkości czcionek charakter nieco liberacki. Choć, przyznając, granica między konwencjonalnością a liberackością jest tu dość płynna.

Nieco inaczej jest w przypadku komiksów *La Cathédrale Invisible* Alexandro Jodorowsky'ego (scenariusz) i François Boucqa (rysunki)³¹² czy *Elektra. Assassin* (scenariusz Frank Miller, rysunki Bill Sienkiewicz)³¹³. W pierwszym wypadku liberacko ukształtowana została okładka tomu (w jednym z wydań – z 1992 r.). Na pierwszy rzut oka przedstawia ona ruiny katedry. Jednak czytelnik, który uważniej się przyjrzy, dostrzeże również zarys tejże budowli w stanie nienaruszonym, tytułową „niewidzialną katedrę” – namalowaną na okładce lakierem. Podobnie jak w *Oka-leczeniu* Fajfera i Bazarnik – to, co niewidzialne pozostaje tu ukryte dla oka nieposzukującego czytelnika³¹⁴.

Drugi przywołany komiks wydaje się w jeszcze większym stopniu liberacki. Dla oznaczenia jednej z postaci – kandydata na prezydenta (Kena Winda) – we wszystkich miejscach utworu używany jest ten sam element: fotografia bohatera z jednego z początkowych kadrów, w którym Wind pokazywany jest w telewizji. Kolażowe „doklejanie” pochodzącej z tego ujęcia głowy bohatera do każdego innego kadru w komiksie nie jest zgodne ani z konwencją komiksu, ani też z (realistyczną) poetyką tej konkretnej realizacji. Zyskuje dodatkowe znaczenia, wykreowane na potrzeby tego jednego tekstu. Jak zauważa Szyłak:

³¹² Wykorzystuję informacje podane przez Wojciecha Birka (W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, s. 292).

³¹³ Opieram się tu na analizie przedstawionej przez Jerzego Szyłaka, zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 52–53.

³¹⁴ Nie jedyny to przykład liberackiego kształtowania tomu, w jaki ujęta jest komiksowa publikacja. W recenzji *Berlina – miasta gniewu* (scenariusz i rysunki Jason Lutes) Przemysław Gulda stwierdzał: „Czytając ten komiks, nie sposób nie odnieść wrażenia, jakby przenosiło się w czasie i lądowało w tytułowym Berlinie dziewięć dekad temu. Potęguje to jeszcze sposób wydania tego komiksu: nie dość, że papier sprawia mocno niedzisiejsze wrażenie, to na dodatek rogi albumu są zaokrąglone w sposób charakterystyczny właśnie dla publikacji z epoki” („Co jest grane”, weekendowy dodatek do „Gazety Wyborczej” (Łódź), 26 sierpnia – 1 września 2011, s. 18). Nie udało mi się – niestety – ustalić, czy podobnie wydano oryginalną wersję amerykańskiej powieści graficznej.

Wizerunek twarzy Winda pozostaje w bezpośrednim związku z osobą, którą w komiksie oznacza, jednocześnie zaś nie przedstawia jej ani w sposób realistyczny, ani groteskowy. On jedynie ją oznacza, w sposób arbitralny stawiając znak równości pomiędzy osobą i jej portretem spreparowanym na użytek publiczny. Jako oznaczenie osoby ów portret spełnia funkcję znaku ikonicznego. Sienkiewicz używa go jednak z tej właśnie przyczyny, że już w świecie przedstawionym został on spreparowany jako znak ikoniczny – *image* kandydata. Używając, jednocześnie demaskuje jego obłudę – Wind jest intrygantem, oszustem i mordercą. Zdarzenia, w jakich Wind bierze udział, bezustannie podkreślają nieszczerłość uśmiechu na twarzy, którą widać na obrazkach. W istocie podkreślają nieuczciwość tej twarzy i związanego z nią znaczenia. Słowem, kontekst, w jakim pojawia się ów znak, bezustannie demaskuje nieprawdziwość jego znaczenia. W ten sposób znak ikoniczny, wyrwany z właściwego kontekstu, zaczyna służyć do ukazania fałszu znaczenia, które komunikuje, i w tym sensie staje się znakiem symbolicznym³¹⁵.

W tym zatem wypadku wykorzystanie wizualności utworu było isticie liberackie. Zdecydowanie więc możemy ten komiks umieścić w grupie takich, które – mimo opisywanych wcześniej różnic między omawianymi obszarami sztuki słowa – mają cechy literatury totalnej. Jednocześnie – warto też pamiętać o użyciach komiksu w samej liberaturze – dość przypomnieć przywoływaną już *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego, w której widzimy komiksowe dymki symbolizujące rozmawiający tłum (puste, co pozostaje nie bez znaczenia, gdyż słowa wypowiedane przez stojących ludzi nie są istotne dla bohatera, a być może ich też niedośłyszy).

3.9. Różnice niewidoczne gołym okiem

A zatem trzeba przyznać, że nawet jeśli w pierwszym momencie mamy ochotę przytaknąć Żuchowskiemu i wskazywać na podobieństwa teorii czy poetyk twórców komiksu i liberatów, nie jest to – jak się zdaje – dobry trop. Rozwijając inspirowaną Twainem i Szyłakiem myśl z początku tego rozdziału, trzeba bowiem zauważyć, że literacka i komiksowa układanka rządzą się swoimi prawami – opierają się na konwencji użycia określonych elementów. Zaś ten, kto siada do „puzzli” liberackich wolny jest od nakazów, wskazówek i krótszej czy dłuższej tradycji podobnych modeli. W tym wypadku poszczególne elementy mogą wykorzystywać najrozmaitsze media, a sposób ich łączenia nie wydaje się określony żadnymi konkretnymi zasadami. Kieruje nim wyłącznie semantyczna funkcjonalność.

Wydaje się też, że przedstawione rozważania dotyczące relacji komiks–liberatura potwierdzają wyrażane tu już po wielokroć przekonanie, że wprowadzony w 1999 r. termin jest użyteczny. Po raz kolejny bowiem okazuje się, że nawet kiedy wydaje się, że istnieją już pojęcia służące do opisywania tekstów przynależnych do obrzeży sztuki słowa, do obszarów, w których słowo wchodzi w relacje z innymi mediami – nie do końca są one z terminem *literatura totalna* tożsame. Czasem – jak ma to miejsce w przypadku komiksu właśnie

³¹⁵ J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 53.

– mimo pozornych licznych podobieństw opisywanych zjawisk, znacząco się one różnią. A w konsekwencji zaproponowany przez Fajfiera termin zyskuje rację bytu.

Co więcej – wydaje się, że przeprowadzona tu argumentacja popiera też moją tezę, iż użyteczniejsze (choć może stylistycznie mniej atrakcyjne) jest poszukiwanie nie tyle *liberatury* w obrębie literatury (czy i poza jej granicami), co *liberackości* poszczególnych dzieł. Dzięki takiemu ujęciu zyskujemy terminologię do opisu tak – wydawało by się – paradoksalnych zjawisk jak *komiks liberacki*.

Pozostając w kontekście komiksowych rozważań i pisząc o szukaniu liberackości w świecie literatury „zmaconej” innymi kodami, można też przywołać *Dream of the Rarebit Fiend* Winsora McCaya³¹⁶. Tytułowy bohater rusza na polowanie, stwierdzając „gdzieś tutaj muszą być jelenie! Ukryję się i poczekam”. Ku jego zdziwieniu jednak zamiast nich pojawiają się dziwaczne okazy będące hybrydami różnych gatunków³¹⁷. Gdyby w każdym z nich była cząstka jelenia (w komiksie McCaya takie krzyżówki się nie pojawiają) sytuacja przypominałaby „polowanie na literaturę”. W tym wypadku bowiem tam, gdzie dostrzegamy podobieństwa, natychmiast pojawia się element obcy, niepasujący do naszej układanki. Dlatego też – powtórzę raz jeszcze – mimo, że w słowniku znajdziemy różne terminy stworzone do opisu dzieł łączących w sobie literaturę i „coś jeszcze”, wprowadzenie pojęcia *liberatura* (a lepiej: *liberackość*) nie jest nadużyciem, wydaje się nie tyle zbędne, co – dla zachowania porządku – konieczne.

³¹⁶ Reprodukcję tego komiksu z polskim tłumaczeniem tekstu znaleźć można u Szyłaka (J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 59).

³¹⁷ Bohater – jak to zwykle bywa w pracach autora kanonicznej serii *Little Nemo in Slumberland* – okazuje się śnić. Ostatni kadr pokazuje służącego budzącego protagonistę, gdy zbliżają się do miejsca, w którym ma odbyć się prawdziwe polowanie.

4. Coda. „Garderoba” współczesnych opowieści (wizualnych)

Jak wielokrotnie już podkreślałam – choć analizowane tu (różne) odmiany wizualizacji tekstu literackiego najczęściej, ale jak się też okazuje nie zawsze słusznie, budzą skojarzenia z literaturą totalną, połączenie słowa i obrazu to tylko jeden z zabiegów, po jakie mogą sięgać liberaci. Trzeba też dodać, że współcześni autorzy często nie wystrzegają się takich niewerbalnych wtrętów, co widać zwłaszcza w przypadku powieści³¹⁸. Niemniej, co dla mnie kluczowe, owe dzisiejsze obrazowo-słowne konstrukcje literackie często wykraczają poza ramy klasycznie definiowanej literatury wizualnej, prowokując ku temu, by znaleźć jednak inne: użyteczniejsze, trafniejsze terminy, które pozwolą ująć to zjawisko. Choć więc dopełnieniem moich rozważań mogłoby być przyjrzenie się liberaturze na tle innych niż komiks odmian wizualnej prozy, sięgając po jeden zaledwie przykład, chciałabym pokazać, że – mimo iż utwory takie stanowią idealne tło dla rozważań o niej – nie ta część mojego wyводу jest ku temu stosownym miejscem, gdyż pod pozorem wizualności w książkach tych kryje się znacznie więcej.

Kiedy Dawidek Gryglicka pisała o literaturze totalnej, a konkretnie: o liberackich znakach³¹⁹, zauważała, że „liberackie słowo-znak posiada zewnętrzną, zbieżną z wewnętrznym znaczeniem «garderobę», czyli kształt graficzny, którego istota może ujawnić się przez konteksty słów w zdaniu i zdań w tekście”³²⁰. Pożyczając od niej zgrabną metaforę, powiedziałabym, że w przypadku tekstów, o jakich tu wspominam owa „garderoba” służy przebraniu się książki za coś innego niż to, czym mogłaby się ona wydawać. Dzieła Briana Selznicka³²¹ (*Wynalazek Hugona Cabreta* oraz *Wonderstruck*) pozornie byłyby idealnym kontekstem dla

³¹⁸ Najpierw coraz częściej wizualne „dodatki” stawały się integralnymi elementami opowieści postmodernistów (tu choćby: Thomas Pynchon, Umberto Eco, Italo Calvino czy – w Polsce – Manuela Gretkowska) czy innych „eksperymentatorów” (bo wspomnianego już w tej pracy B. S. Johnsona trudno byłoby chyba za postmodernistę uznać), by dziś – u pisarzy, takich jak m.in. Mark Haddon, Steven Hall, Brian Selznick – już bez większych (również technologicznych) przeszkód stać się naturalnymi wręcz składnikami opowieści (do czego będę jeszcze wracać w kolejnych rozdziałach i – zwłaszcza – zakończeniu tej książki).

³¹⁹ Ja do tej kategorii będę nawiązywać w kolejnym rozdziale.

³²⁰ Małgorzata Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012, s. 650.

³²¹ Więcej pisałam o nich w szkicu *Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode [Łódź 2015]. Za zwrócenie mi uwagi na twórczość Selznicka w kontekście liberackości bardzo dziękuję profesorowi Jerzemu Jarniewiczowi.

moich rozważań o komiksie. Jako historie ujęte w słowa i obrazy (każda składa się z klasycznych zadrukowanych białych kart oraz wielu zawsze dwustronnych, czarno-białych ilustracji) wydają się powieściami graficznymi, których analizy mogłyby stać się dopełnieniem części poświęconej komiksowi. A jednak publikacje te wyłamują się prostej formule powieści graficznej i literatury wizualnej. Autorskie dookreślenie *powieść w słowach i obrazach* (taki podtytuł noszą obie z przywołanych książek) kryje w sobie coś więcej niż deklarację, że będziemy mieć do czynienia z dwumediálną opowieścią. Zakłada bowiem wskazanie mechanizmu „podawania” historii, pewnej technologii literackiej.

Choć wydaje się, że obie przywołane publikacje wykorzystują tę samą strategię, w każdej z książek jest ona tą długo poszukiwaną, jedyną i najlepszą (dodatkowo: niedyktowaną żadną konwencją), zdolną ująć (i przekazać) konkretną historię³²². Trzeba tu zaznaczyć subtelna różnicę polegającą na tym, iż w przypadku *Wynalazku...* między dwa kody rozpisana jest jedna opowieść, podczas gdy w *Wonderstruck* słowa i obrazy opowiadają dwie (oddzielone czasowo) narracje, które dopiero w finale okazują się mieć miejsce wspólne. W wypadku tej książki splecenie się opowieści (i ich mediów) oraz związane z nim zachwianie wcześniej wypracowanym podziałem funkcji narracyjnych między dwa kody (do którego czytelnik zdążył się już przyzwyczaić) zespolone są z przyczyną sięgnięcia po taki sposób opowiadania. Przedstawiona historia dotyczy osób głuchych i by przekazać bezgłośny świat, w którym one egzystują, silnie unaocznic (!) czytelnikom problemy (również komunikacyjne), z jakimi się mierzą³²³ – Selznick wykorzystuje formę, która uderza w zmysł wzroku silniej niż w jakikolwiek inny, niejednokrotnie na różne sposoby z samego języka (i druku bądź pisma) czyniąc też obiekt wizualny³²⁴. Autor próbuje z książki uczynić medium dla komunikacji wizualnej, czego kwintesencją jest jedna z ostatnich wypowiedzi bohatera: ciąg ilustracji przedstawiających zdanie wypowiedziane w języku migowym. W przypadku tego utworu nie chodzi o „zwykłą” literaturę wizualną, m.in. dlatego właśnie, iż za zespoleniem w obrębie opowieści słów i obrazów stoi coś więcej niż chęć mówienia jednym i drugim: z jednej strony pragnienie eksplorowania medium tej opowieści (jakim są nie poszczególne jej kody, ale spajająca je w swojej strukturze książka), z drugiej – poszukiwanie formy, która sama sobą przekaże część sensów dzieła³²⁵.

Podobnie dzieje się w przypadku *Wynalazku...*. Historia chłopca, odkrywającego tajemnice związane z rodzinami kina i Georgesem Mélièsem, ujęta jest nie tyle w ramy słów i obrazów, lecz w ramy książki – maszyny

³²² Selznick sporo mówi o owych poszukiwaniach w wywiadach. Zob. A. Przybyszewska, *Czytające dzieci...*

³²³ Jak wyjaśniał sam autor: „Wydawało się całkiem ekscytujące spróbować opowiedzieć historię osoby głuchej w sposób, który w jakimś stopniu mógłby odzwierciedlić jej doświadczenie, czy sposób poruszania się w świecie” (Julie Danielson, *My Conversation With Brian Selznick: On “Wonderstruck”, “Hugo”, and the Terror and Joy of Creating Books*, <http://blaine.org/sevenimpossiblethings/?p=2228> [dostęp 4.08.2013]).

³²⁴ Więcej zob. A. Przybyszewska, *Czytające dzieci...*

³²⁵ Co akurat bliskie jest strukturom poezji konkretnej.

do filmowych projekcji. Ilustracje (w których kryją się m.in. kluczowe zwroty akcji) zaprojektowane są tak, by przekartkowały dawały nam iluzję seansu kinowego z czasów, w jakich dzieje się akcja opowieści (nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, iż przejścia między nimi wykorzystują typowe filmowe triki, jak zmiana planu czy perspektywy, zbliżenie, cięcie). I tu zatem, chodzi nie tyle o to, by zwizualizować literaturę, lecz by do opowiadania zatrudnić jej materialną technologię – książkę: uczynić z niej maszynę, która w rękach czytelnika zadziała (rewolucjonizując sam akt lektury).

O tym, że *Wynalazek...* rozumieć należy wręcz jako urządzenie do projekcji fabuły przeczytać możemy i w samej powieści – już na jej wstępie, w *Krótkim wprowadzeniu* Profesor H. Alcofrisbas (jak dowiemy się po lekturze całości powieści – dorosłe wcielenie Hugo) wprost zapowiada, że czytanie tej książki powinno przypominać seans kinowy:

Zanim jednak przewrócisz stronę, chcę, abyś sobie wyobraził, że siedzisz w ciemnościach, tak jak w kinie przed rozpoczęciem seansu. Na ekranie wkrótce wszędzie słońce i kamera zrobi najazd na dworzec kolejowy w centrum miasta. Po chwili zauważysz w tłumie chłopca, a on ruszy przed siebie. Idź za nim, to bowiem jest właśnie Hugo Cabret. Z głową pełną sekretów czeka, aż rozpocznie się jego historia³²⁶.

Zaś kończąc swą opowieść Hugo – już jako Profesor Alcofrisbas, a zarazem auktorialny narrator – mówi o automacie, który właśnie zbudował, o książce, którą kończymy czytać:

Gdy się go nakręci, umie zrobić coś – czego – jestem pewien – nie potrafi żaden inny automat na świecie. Może Wam opowiedzieć niewiarygodną historię Georges’a Méliès, jego żony, ich chrestnej córki oraz zegarmistrza, którego syn wyrósł na iluzjonistę. Skomplikowana maszyneria wewnątrz mojego automatu potrafi stworzyć sto pięćdziesiąt osiem różnych rysunków oraz napisać, litera za literą, całą książkę; dwadzieścia tysięcy trzysta sześćdziesiąt pięć słów. Tych słów³²⁷.

I tak – Selznickowi rzeczywiście udało się stworzyć książkę, która stała się wyjątkową, jedyną w swoim rodzaju maszyną do opowiadania³²⁸, do wysłowienia i wyobrazowania jednej, konkretnej historii (z nią bowiem jest zrośnięta i dla niej została zaprojektowana). Jednocześnie – wracając do kwestii poruszonych na początku tego rozdziału – autor oddał w ręce czytelników opowieść „przebraną” jedynie za literaturę wizualną, pod ową czarno-białą (aczkolwiek przykuwającą uwagę) szatą skrywającą literacko-kinowe „atrakcje” idące daleko dalej niż wizualność. Dlatego właśnie nie chcę w tym rozdziale poruszać kwestii współczesnych wizualnych narracji, gdyż w większości wypadków formuła, jaką je teraz określiłam nijak do nich nie przystaje, bo ujmuje za mało.

³²⁶ Brian Selznick, *Wynalazek Hugona Cabreta*, Warszawa 2008, s. 9.

³²⁷ *Ibidem*, s. 520–521.

³²⁸ A że jest to maszyna iście filmowa – tym ciekawiej wypada drukowana publikacja w konfrontacji z nagrodzonym pięcioma Oskarami *Hugonem i jego wynalazkiem* Martina Scorsese (2011). Więcej zob. A. Przybyszewska, *Czytające dzieci...*

Selznick o *Wynalazku...* powie, że opowieść ta „została zaprojektowana, aby być książką”³²⁹ i frazę tę można by odnieść do sporej grupy innych tekstów. Czy *Przełożona w normie* B. S. Johnsona – tom, w którym wprowadzono np. podwójne numerowanie stron ze względu na to, że to samo „miejsce” materialnej opowieści w przypadku każdego z kolejnych bohaterów mówi o tym samym, choć przedstawiając to z nieco innego punktu widzenia³³⁰ – to tekst wizualny czy raczej właśnie książkowiony? Czy kryjące niewidzialną (ale w pełni zintegrowaną z tą od razu dostępną) opowieść nieporozrywane strony *Jezus nigdy nie był aż tak błądy* Dariusza Orszulewskiego pozwalają objąć ten utwór formułą literatury wizualnej? Tego typu teksty, eksplorujące medium, w jakim są podawane odbiorcom (książkę właśnie), stają się z jednej strony przykładami do analiz raczej nie w tym, a w kolejnych rozdziałach (poświęconych liberaturze i kategorii książki czy liberaturze w kontekście najbardziej współczesnych odmian sztuki słowa), z drugiej zaś – idealnymi egzemplifikacjami tez o literaturze w formie książki i – tym samym – użyteczności postulowanego przeze mnie terminu *liberackość*. Pojęcia nazywającego to, co tylko w przebraniu tożsame będzie z wizualnością literatury, choć może mieć z nią wiele wspólnego³³¹.

Dostrzeżenie tych aspektów pozwala spojrzeć też na sformułowaną przez Fajfiera teorię jako na jedną z odpowiedzi na coraz silniej wybrzmiewający „zwrot interfejsologiczny w badaniach literackich”. Współcześnie bowiem w wielu ujęciach wyraźnie akcentuje się rolę technologii podawania literackich tekstów (o czym będę pisać w dalszych rozdziałach), a ta polegająca na zespoleniu werbalnego z wizualnym wydaje się jedną z najprostszych i – w gruncie rzeczy – wcale nie tak rewolucyjnych. Z pewnością jest też tylko kroplą w morzu kontekstów badania liberackości.

³²⁹ J. Danielson, *My Conversation With Brian Selznick...* .

³³⁰ Bardzo dobrze widać to na przykładzie strony piątej, na której bohaterowie śpiewają piosenkę.

³³¹ Warto tu może zaznaczyć, iż Dawidek Gryglicka traktuje liberaturę jako jedną z odmian współczesnych tekstów wizualnych (choć w analizach pokazuje, że owa wizualność sięga i architektoniki, materialności książek). Zob. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego...* .

II. LIBERATURA A EKSPERYMENTY TYPOGRAFICZNE

1. Liberackie znaki, chwyty i struktury

1.1. Platon, Derrida (?) i Nowakowski – zamiast wstępu

*Litera wcale nie jest, jak tuszy niektórzy,
czymś dowolnym, co nie ma swej architektury.*

Cyprian Kamil Norwid,
*Rzecz o wolności słowa*³³²

Jakoś tak się utarło, że kiedy mowa o piśmie, trzeba przywołać Platona i historię o tym, jak bóg Teut przybył na dwór króla Tamuza, wychwalając pismo³³³. A kto przejrzał choć podstawową bibliografię tekstów dotyczących liberatury, wie, że odwołanie do starożytnego filozofa i jego strachu przed piśmem nie jest tu bynajmniej rzadkie. Trop ten wyznaczył zresztą sam Fajfer, stwierdzając:

Platon, jak wiadomo, pisma nie lubił [...]. Brak szacunku dla pisma stał się filozoficzną cnotą, co znalazło, niestety, odbicie w podejściu teoretyków. Tekst literacki wciąż postrzegany jest jako rodzaj idealnego bytu, którego fizyczny aspekt jest sprawą właściwie bez znaczenia. Najlepszym tego przykładem jest *Słownik terminów literackich*, zredagowany przez takie autorytety jak Głowiński, Kostkiewiczowa i Sławiński. To właśnie analiza jego podstawowych haseł [...] doprowadziła mnie do sformułowania idei liberatury jako odpowiedzi na „platoniczny” stosunek do pisma i książki³³⁴.

Ja chciałabym dokonać jednak liberackiej rewolty i oddać głos wcale nie Platonowi, lecz Nowakowskiemu. Dotychczas traktowałam jego wywody jako inspirujące, wychodząc z założenia, że choć formułuje on swoje tezy często w sposób banalny, wskazuje tropy interpretacyjne czy tory refleksji, które prowadzić mogą ku ciekawym konstatacjom. Wydaje się, że jest tak również w odniesieniu do problematyki pisma, alfabetu, liter. Porzucę więc Platona

³³² Cyprian K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. III (*Poematy*), oprac. Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 572.

³³³ Platon, *Fajdros*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1958.

³³⁴ Zenon Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] *LCLT*, s. 60. Na platoniczną perspektywę literaturoznawstwa zwracał też uwagę m.in. Adam Poprawa (*Ankieta „Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?”*, „Ha!art” 2010, nr 30, s.17).

(nie odwołam się też do Derridy stanowiącego niejako drugie dno tych „klasycznych” odniesień³³⁵) i oddam głos twórcy i teoretykowi, który w *Traktacie kartkograficznym...*, swoistym almanachu aktywności liberackiej, analizuje poszczególne, dające się w literaturze totalnej eksplorować, poziomy dzieła. Właśnie na stronach tej niewielkiej czerwonej książki litera (znak graficzny czy ogólnie pismo) staje się głównym bohaterem całego rozdziału.

Litera milczy. Litera jest niema – twierdzi Nowakowski – Odebraliśmy jej głos. Zachwyt nad pięknem litery jest tylko zachwytem nad pięknem abstrakcyjnym niczego nie mającym przekazywać. Żadnej dodatkowej informacji. Ani pobocznej ani głównej. Litera ma być pusta. Litera ma nie zawierać żadnej informacji. Tak postanowiliśmy. Tak to sobie wyobrażamy. Tak chcemy żeby było. Chcemy, żeby taka właśnie była litera. Bo litery (wiele także i pismo na które się składają) nie są po to, by świat opisywać. One są tylko po to, by nasze mówienie utrwalić na jakimś podłożu, ot choćby papierze. I dziwne to i bardzo interesujące, że mimo iż do tego są przeznaczone, nie robią tego, bowiem my mówimy [...] inaczej – nie całkiem inaczej, lecz trochę inaczej; tylko trochę, ale to wystarczy, by zarzut był poważny. Zarzut ignorowania fizyczności. Bo 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-napomnień...) lecz jest to rozkaz niewykonalny. Więc zamiast walczyć z cielesnością (z fizycznością własnego i czyjegoś jestestwa) i tracić niepotrzebnie energię, lepiej byłoby wykorzystać to co nam ta fizyczność może dać, zagospodarować ten ogromny obszar³³⁶.

Postawiony przez liberata postulat, by ów materialny („fizyczny”) aspekt litery uczynić znaczącym, a nawet sam sposób opisu sytuacji, która ku tej refleksji prowadzi, skłaniają ku zastanowieniu się nad kwestiami, takimi jak odmienność tekstu zapisanego od wypowiedzianego czy kwestia automatyzacji aktu odbioru (której konsekwencją jest właśnie bagatelizacja wszelkiej – jak określa to Nowakowski – „fizyczności”). Tym samym, wskazuje się na konteksty, które dotychczas nie zostały tu poruszone, a które dopowiedzenia raczej się domagają.

Choć w pierwszym momencie może się to wydać zbyt daleko sięgającym przypisem, warto – jak sądzę – przypomnieć, kiedy narodziła się teoretyczna refleksja nad wspomnianymi zagadnieniami. Tym samym, trzeba zadać pytanie o moment zwrotu w lingwistycznym myśleniu o znaku (i jego różnych

³³⁵ Przykładem refleksji badawczej prowadzonej w takim duchu są publikacje Anny Kołos. Zob. Anna Kołos, *Geneza literatury. Filozofia, estetyka i polityka pisma*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 52–56 oraz eadem, *Liberatura czyli „architektura słowa” a przestrzeń dzieła literackiego*, „Ha!art” 2009, nr 1–2 (28/27) [dodatek „Liberatura”], s. 18–25. Pierwszy z przywołanych szkiców w błyskotliwy sposób referuje ciężenie postplatońskiej wizji na humanistycznej refleksji. Badaczka sprawnie pokazuje również, jak Jacques Derrida i Jacques Rancière „potrafią zmniejszyć nieznośny ciężar filozofii spoczywający na literaturoznawstwie” (A. Kołos, *Geneza literatury...*, s. 56). Zaś jako przykład bagatelizowania, a wręcz odrzucania wagi kategorii zapisu można podać ujęcie René Welleka i Austina Warrena (zob. m.in. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literatury*, tłum. Maciej Żurowski, Jerzy Krynicki, Ignacy Sieradzki, Warszawa 1976).

³³⁶ R. Nowakowski, *Traktat kartkograficzny...*, s. 43. O literze jako znaku zob. też Radosław Nowakowski, *Utekstowanie znaku, oznakowanie tekstu*, [w:] *Druga rewolucja książki*, red. Violetta Trella, Gdynia 2008, s. 30–33.

aspektach). Pytając zaś o ten przełom, dobrze pochylić się również nad idącymi z nim w parze artystycznymi realizacjami i dalszymi postulatami teoretycznymi. To z kolei poprowadzi ku zatrzymaniu się na chwilę nad przełomem wieku XIX i XX, nad twórczością awangardową, nad eksperymentami typograficznymi spod tego znaku czy wreszcie nad formalizmem i strukturalizmem³³⁷.

Tym samym – odpowiadając na pytanie o różnice i podobieństwa między twórcami eksperymentującymi z typografią a liberatami, będę miała okazję dopowiedzieć przynajmniej część z kwestii, do których poruszenia prowokują powtarzane przez liberatów uwagi o tym, że teoretycy literatury pomijali w dotychczasowej refleksji kwestię materialności tekstu czy tomu, w którym jest on zamknięty. Słowem – czas postawić pytanie o to, jak ma się liberatura do lingwistycznych i semiotycznych koncepcji znaku, a także do jego rozumień wypracowanych na gruncie formalizmu czy strukturalizmu, do budowanych w obrębie tych metodologii definicji tekstu, struktury czy chwytu literackiego. Bez takiego – pozornie tylko zbyt daleko wybiegającego – kontekstu trudno mówić o relacji praktyk liberackich i eksperymentów typograficznych.

A co ma do tego Nowakowski? Mówiąc o tym, że litera jest nie do końca spełniającym swe funkcje odzwierciedleniem, odbiciem mowy, czy wskazując na różnice między wysłowieniem a zapisem, liberat zdaje się pokazywać trop saussure'owski. Zaś jego narzekania na to, że wymyśliliśmy sobie, żeby litera była „niema”, że – na drodze skonwencjonalizowania – pragniemy uczynić znak jak najbardziej neutralnym i prześwitującym, przypominają sprzeciw formalistów wobec zautomatyzowanych aktów odbioru. Czy zatem np. nietypowa, nieraz wręcz przeszkadzająca, postać liberackich tekstów³³⁸ jest po prostu

³³⁷ Nie zamierzam jednak przywłaszczać sobie pierwszeństwa w przyjmowaniu takiej perspektywy. Analogiczny postulat spojrzenia na twórczość eksplorującą semantyczną nośność sposobów zapisu z perspektywy przełomu lingwistycznego oraz refleksji formalistów i strukturalistów proponuje Johanna Drucker w swojej poświęconej eksperymentom typograficznym początkowi XX w. książce (Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996; dalej oznaczane jako Drucker z numerami stron). Badaczka traktuje eksperymenty typograficzne silnie mnożące się w pierwszych dziesięcioleciach XX w. na równi z teoretycznymi manifestami, traktatami czy wręcz tekstami krytycznymi (w tym wypowiedziami artystów: Guillaume'a Apollinaire'a, Filippa Tommasa Marinettiego, Aleksieja Kruczonychy czy Wielimira Chlebnikowa, a także Pieta Mondriana i Ezry Pounda). Podstawowym kontekstem krytycznym jest dla niej semiotyka i filozofia języka (de Saussure) z jednej strony i fenomenologia (Husserl) z drugiej. Podkreślając wagę obu tych odniesień, Drucker skupia się głównie na pierwszym (widząc zasadniczą potrzebę stworzenia opartej na językowej refleksji krytycznej ramy do badań nad eksperymentalną typografią). Podkreśla również, że omawiane przez nią eksperymenty typograficzne powstają w kontekście całej ówczesnej kultury, w duchu modernistycznego postrzegania roli sztuki i jej artefaktów, a więc i uważnego namysłu nad materialnością. Jednocześnie modernistyczne słowo było bardziej uwikłane w relację bycia niż reprezentowania, imitacji czy referencji i to tę właśnie cechę uznaje Drucker za najważniejszą spośród wszystkich, które eksperymenty typograficzne dzieli z literaturą i sztuką pierwszych dziesięcioleci XX w.

³³⁸ Choć nie wszyscy czytelnicy zwracają na to uwagę – warto podkreślić, że nawet przedruk liberackich esejów Fajfera (*Liberatura czyli literatura totalna*), a zatem w zamierzeniu poważny, naukowy w charakterze tom, opublikowano jako książkę krzywą, kodeks, którego strony są szersze na górze niż na dole.

realizacją chwytu udziwnienia? Czy nie bez powodu Wiktor Szklowski zachwycał się tymi samymi zabiegami w *Życiu i Myślach JW Pana Tristrama Shandy*, co Bazarnik³³⁹?

Zatem – nim przejdę do mówienia o literaturze totalnej w relacji do eksperymentów typograficznych – chciałabym skupić się przez chwilę na spojrzeniu na koncepcję liberacką w kontekście wybranych zagadnień teoretycznych: przełomu w myśleniu o znaku wiązanym z de Saussure'em oraz (niektórych) postulatów formalistów i strukturalistów.

1.2. Liberatura a kategoria znaku

Aż do wystąpienia de Saussure'a (mam na myśli publikację *Kursu językoznawstwa ogólnego*) fakt, że tekst jest zapisany, że jest formą materialną, niekoniecznie neutralną, był na gruncie lingwistyki raczej ignorowany, postrzegany jako niewart wspomnienia o nim. „Pismo, zapis (*writing*), niezastąpiony towarzysz naukowego językoznawstwa, bez którego nie byłoby samego przedmiotu badań, trwało nienazwane i nierozpoznane”³⁴⁰ – pisze Johanna Drucker. Zaś podsumowując dominację monocentrycznej refleksji w dyskursie językoznawczym do czasu de Saussure'a, dodaje:

Lingwistyka nie tylko uprzywilejowała fonemiczne, fonetyczne, akustyczne czy artykulacyjne aspekty języka, lecz uczyniła wszystko, co możliwe, aby przyczynić się do stanu, w którym wizualna podstawa języka pozostawała niedoceniona, nienazwana, mówiąc krótko – niewidoczna. Zmienił to Ferdinand de Saussure³⁴¹.

To zdekonstruowanie jedności lingwistycznej reprezentacji dało fundamenty myśli szwajcarskiego językoznawcy. Trzeba jednak podkreślić, że jej przełomowość można docenić dopiero spoglądając na nią na tle ówczesnego stanu badań. Pozornie bowiem autor *Kursu językoznawstwa ogólnego* nie stawał innych tez niż jego koledzy. Czy podzielał ze współczesnymi negatywny stosunek do pisma? Jak najbardziej. Tyle że – paradoksalnie – jako jedyny wyciągał z tej niechęci wnioski dotyczące samej istoty owego zapisu, nie tylko podkreślając istotność samego faktu jego istnienia, ale i semantyczną odmienność między nim a kodem fonetycznym.

Język i pismo to dwa odrębne systemy znaków – pisał. – Jedyną racją bytu pisma jest to, że jest obrazem języka; przedmiotu językoznawstwa nie określa połączenie wyrazu pisanego i wyrazu mówionego: przedmiotem tym jest wyłącznie wyraz mówiony. Wyraz pisany zlewa się jednak tak ściśle z wyrazem mówionym, którego obraz stanowi, że w końcu usurpuje

³³⁹ Szklowski pisał o Sternie w 1921 r. w szkicu „*Tristram Szendi*” *Sterna i teorija romana*. Bazarnik wspomina o tym pisarzu nad wyraz często, niemal we wszystkich swoich szkicach. Z kolei o Fajferowskich liberackich analizach dzieł tego twórcy zob.: Zenon Fajfer, *Muza liberatury (czyli kto się boi wdowy Wadman)*, [w:] *LCLT*, s. 115–122.

³⁴⁰ J. Drucker, s. 13.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 16.

sobie główną rolę; zaczynamy przywiązywać tyleż wagi do przedstawienia znaku głosowego, co do samego znaku. Jest to tak, jak gdybyśmy uważali, że chcąc kogoś poznać, lepiej jest patrzeć na jego fotografię niż na jego twarz³⁴².

A zatem badacz, dostrzegając, że zapis może zwracać na siebie uwagę, sprzeciwiał się sytuacji, w której przesłania on język³⁴³. I tak, choć właśnie od de Saussure'a datować można przełom polegający na tym, że dostrzeżono podwójną artykulację znaku, u niego jeszcze *znaczące* było związane z wypowiedzianiem słowa, nie z jego zapisem. *Signifiant* miało u niego charakter wirtualny, niezwiązany z widzialną czy namacalną fizycznością (a jedynie z obrazem akustycznym). To dopiero w późniejszym podejściu semiotycznym typowe będzie traktowanie *znaczącego* w kategoriach materialności, dopiero tam będzie ono rozumiane jako dająca się zmysłowo postrzegać część znaku. De Saussure rozważa tu jeszcze wyłącznie warstwę dźwiękową. Niemniej, to ten badacz nauczył nas w ogóle taką dwoistość dostrzegać. Tym samym, to jego teoria daje podwaliny i wyznacza perspektywy dla eksplorowania semantycznych możliwości materialności *signifiant* oraz – w konsekwencji – budowania teorii wizualnych reprezentacji języka.

Ze względu na tę intrygującą zależność Drucker mówi o swoistej „paradoksalności Saussure'owskiej teorii znaku: o wyjątkowej konstrukcji i naturze znaku – materialnie nieistotnej, lecz w materii bazującej”³⁴⁴. Co ciekawe, nieprzywołująca teorii szwajcarskiego językoznawcy Bazarnik pisze o liberaturze, akcentując właśnie analogiczne rozbieżności – uwzględniające i jego warstwę brzmieniową (zatem Saussure'owskie *signifiant*), i materialność mającą równie silny potencjał semantyczny (a zatem *signifiant* w rozumieniu dyskursu postsaussurowskiego). Z charakterystyki literatury totalnej przedstawionej przez badaczkę w szkicu podsumowującym pierwsze dziesięciolecie liberatury można wnioskować, że zrodziła się ona niejako w odpowiedzi na takie właśnie rozbieżności semantyczne słowa. Liberackie spojrzenie na znak byłoby więc patrzaniem na wszelkie jego poziomy, a tym samym jego liberacka eksploracja opierałaby się na wykorzystywaniu tych z nich, których dostrzeżenie było wynikiem odejścia od monolitycznej koncepcji znaku. Bowiem w literaturze totalnej, jak twierdzi Bazarnik, „słowo ujawnia swą dualistyczną naturę: jest równocześnie dźwiękiem i obrazem, materialnym i niematerialnym bytem, ideą, która wciąż na nowo poszukuje odpowiedniej formy”³⁴⁵. Zatem liberackie słowo wykracza poza pierwotną Saussure'owską koncepcję

³⁴² Ferdinand de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk, Warszawa 1961, s. 39–40.

³⁴³ Patrząc na historyczny rozwój języka, de Saussure stwierdzał, że w miarę upływu czasu pierwotna adekwatność systemu fonetycznego i zapisu (widoczna jeszcze w Grecji starożytnej) zanikała i oba systemy coraz bardziej oddalały się od siebie, a ponadto relacje między formami mówionymi a zapisanymi stawały się czysto konwencjonalne.

³⁴⁴ J. Drucker, s. 22. Dalej (s. 27) badaczka ujmie to w słowach: „De Saussure stworzył trudny do rozwikłania paradoks znaku niezależnego od całej materialności i jednocześnie od niej zależnego”.

³⁴⁵ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *LCLT*, s. 163.

znaku i wkracza w przestrzeń dyskusji o znaczeniu (elementach znaczących i znaczonych), której perspektywy, owszem, wyznaczyły tezy autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*, jednak podwaliny dali jej kontynuatorzy myśli tego badacza³⁴⁶.

Już Louis Hjelmslev, pisząc o *planie wyrażania* i *planie treści* (poniekąd analogicznych do terminów Saussure'owskich), podkreślał nierozłączność tych dwóch elementów³⁴⁷ oraz olbrzymią nośność semantyczną każdego z nich (ale właśnie w uwikłaniu we wzajemne relacje). Jednak i dla tego duńskiego językoznawcy *plan wyrażania* również odnosił się przede wszystkim do aspektów dźwiękowych. Niemniej, jego spojrzenie na znak – jeśli rozszerzymy kategorię wyrażenia o cechy inne niż wyłącznie fonetyczne (czy – lepiej – fonologiczne) – tożsame jest z interesującą nas późniejszą refleksją postsaussurowską, a nawet liberacką. Hjelmslev stwierdzał bowiem, że:

Znak jest więc, choć wydaje się to paradoksalne, znakiem pewnej substancji treści i znakiem pewnej substancji wyrażenia. W tym właśnie sensie można powiedzieć, że znak jest znakiem czegoś. Nie widzimy natomiast powodu, żeby nazywać znak tylko znakiem substancji treści, ani (o czym zresztą nikt nie pomyślał) tylko znakiem wyrażenia. Znak jest jednostką dwustronną, o Janusowym obliczu, działającą w dwu kierunkach: „na zewnątrz”, ku substancji wyrażenia, i „do wnętrza”, ku substancji treści³⁴⁸.

Można by powiedzieć, że *Kurs językoznawstwa ogólnego* zaowocował spojrzeniem, które żadnej ze stron tego oblicza nie chciało ignorować. Jednak, czy możemy uznać je za dominujące współcześnie? Nie. Gdyby tak było – zjawiska takie jak liberatura nie byłyby zapewne niczym zaskakującym ani nawet wartym opisu. Wśród podręcznikowych definicji znaku nadal znajdziemy choćby takie, jak poniższa, autorstwa Urszuli Żegleń:

Charakterystyczną cechą znaku jest jego **przezroczystość**, to znaczy, że w odczytywaniu funkcji znaku nie zatrzymujemy się na jego stronie fizycznej. Mówiąc inaczej, substrat

³⁴⁶ O liberackim rozumieniu kategorii znaku (słowa-znaku) zob. też M. Dawidek Grylicka, *Wewnętrzna i zewnętrzna architektura książki...*, s. 650–651.

³⁴⁷ Na drodze dyskusji z de Saussure'em, eksponując ją znacznie silniej: „Wyrażanie i treść są solidarne [...] wobec siebie – pisał – wzajemnie się zakładają w sposób konieczny. Wyrażenie jest wyrażeniem tylko dzięki temu, że jest wyrażeniem określonej treści; treść jest treścią tylko dzięki temu, że jest treścią określonego wyrażenia” (Louis Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, tłum. H. Kurkowska, A. Weinsberg, [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. Halina Kurkowska, Adam Weinsberg, Warszawa 1979, s. 75).

³⁴⁸ L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, s. 82–83. Co ciekawe, później eksplorowanie aspektów związanych z planem wyrażania pójdzie tak daleko, że nieraz stanie się dominantą i w efekcie Gérard Genette stwierdzi: „Dostatecznie już długo patrzono na literaturę jako na przekaz bez kodu, czas by spojrzeć na nią przez chwilę jako na kod bez przekazu” (Gérard Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3, s. 279). Drucker z kolei patrzy na letryzm właśnie jako na kierunek zrodzony z frustracji owocującej „fetyzyczacją materialnego aspektu” pisma oraz angażujący się bardziej w produkcję samych znaków niż literatury (zob. Johanna Drucker, *Hypergraphy: A Note on Maurice Lemaitre's Roman Hypergraphique*, [w:] eadem, *Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics*, New York 1998, s. 82–83).

materialny znaku nie zatrzymuje na sobie uwagi badacza (interpretatora znaku), lecz odsłania przedmiot reprezentowany przez znak³⁴⁹.

W podsumowaniu rozdziału, z którego pochodzi powyższy cytat, badaczka dodaje:

Jeśli jest to tekst, którego odbiorca słucha, to strona brzmieniowa tekstu nie zatrzymuje uwagi odbiorcy, lecz odsłania jego warstwę znaczeniową. To samo można powiedzieć o tekście czytanim przez odbiorcę, dla którego takim *medium quo* będzie strona fizyczna tekstu (tym razem kształt wyrażenia). Toteż czasami porównuje się znak formalny do szyby czy okularów, które dzięki swej przezroczystości pozwalają nam widzieć to, co znajduje się na zewnątrz³⁵⁰.

Z drugiej strony, w opozycji do takich sformułowań znajdziemy wywody Umberto Eco kontynuujące myśl Hjelmsleva³⁵¹ i podejmujące z nią dyskusję. Jeden z czołowych semiotyków współczesności wskazuje na nośnik znaku jako semantycznie relewantny element systemu wyrażania. Uznaje też, że jeśli mowa o twórcach estetycznych – o sztuce, a nie o znaku konwencjonalnym, wszelkie operacje dotyczące jego materialnych aspektów nie powinny być bagatelizowane, gdyż w tej sferze nawet najmniejsza ingerencja może zaowocować zmianą znaczeń.

Jeśli [...] rozważamy funkcję znakową jako taką – twierdzi Eco – należy uwzględnić nośnik znaku przekazujący dane znaczenie. Ów nośnik znaku urzeczywistnia się za sprawą formowania określonego kanału; innymi słowy, tworzywo, z którego zrobiony jest nośnik znaku, jest kontinuum, z którego forma wyrażenia wykoła swoje jednostki wyrażania; jednostki te – jeśli nie zostaną umieszczone w obrębie funkcji znakowej – pozostają zwykłymi *sygnałami* [...] Nazwijmy tę fizyczną postać sygnału *materia nośnika znaku*.

Analizowane powyżej przykłady doznania estetycznego dowodzą, że **w przypadku estetycznego nośnika znaku materia odgrywa istotną rolę**. Jest tak dlatego, że **została ona oddana w sposób semiotycznie interesujący**. Inaczej rzecz ujmując, nośnik znaku (jako pewna jednostka wyrażania) może zostać rozpoznany nie tylko jako element relewantny systemu wyrażania, lecz nawet konsystencja materii takiego nośnika znaku staje się polem do *dalszych rozczłonkowań*. Używając codziennych reguł jakiegoś języka, mogę wypowiadać słowo na wiele sposobów, zmieniać wymowę, rozmaicie podkreślać niektóre sylaby czy zmieniać wzorce intonacyjne, lecz mimo to owo słowo pozostaje takie samo. W dyskursie estetycznym jednak każda swobodna odmiana wprowadzona do „wypowiadania” takiego nośnika znaku ma pewną wartość „formalną”. **Oznacza to, że nawet te cechy, które zazwyczaj nie mają związku z kontinuum i które z semiotycznego punktu widzenia nie muszą być rozpatrywane [...], tutaj stają się semiotycznie relewantne. W tekstach estetycznych materia nośnika znaku staje się pewnym przejawem form wyrażania**³⁵².

³⁴⁹ Urszula M. Żegleń, *Wprowadzenie do semiotyki teoretycznej i semiotyki kultury*, Toruń 2000, s. 40, podkreślenie moje. W dalszej części książki autorka dodaje, że o znaku takim (transparentnym dla odbiorcy) mówimy, że „stanowi tzw. «medium quo»” (s. 58).

³⁵⁰ U. Żegleń, *Wprowadzenie do semiotyki teoretycznej...*, s. 59.

³⁵¹ Eco analizuje teorię chwytu Szklowskiego jako naruszenie norm w *planie wyrażania i treści*. Owo wyłamanie się konwencji, jak mówi: „Zmusza do ponownego rozważenia korelacji obu planów, która nie musi już być taka sama, jak korelacja przewidziana przez zwykły kod. W tym sensie tekst staje się samozwrotny: skierowuje uwagę adresata głównie na «swoją własną postać»” (Umberto Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. Maciej Czerwiński, Kraków 2009, s. 279–280).

³⁵² *Ibidem*, s. 281–282, podkreślenia moje.

W dalszym wywodzie Eco używa też terminu „materia znacząca”³⁵³, przypisując jej pełną możliwość komunikowania treści. Badacz, aplikując tezy Hjelmsleva do swoich badań i roztrząsając semiotyczne niuanse *planu wyrażania* i *treści*, przeformułowuje nieco teorię duńskiego lingwisty strukturalnego i konkluduje: „Dzieło sztuki dokonuje semiotycznego odkupienia swej zasadniczej materii”. Czy tym samym sugeruje, że warstwa materialna tekstu zdołała odzyskać/zyskać swą semantyczną potencjalność, że – innymi słowy – ziściło się marzenie liberatów? Czy nie są analogiczne do słów Eco następujące, sformułowane przez Fajfera:

Substancją literatury jest słowo.

Mówiąc słowo ma się na myśli jego brzmienie i sens,
pisać – (niekiedy) także **wygląd**.

O przestrzeni

myśli się rzadko lub wcale.

Jednak słowo, by zaistnieć w czasie,

potrzebuje przestrzeni.

Przynależy ona do słowa na równi z jego

kształtem

dźwiękiem

i

znaczeniem³⁵⁴.

Jak można wytłumaczyć paralelne występowanie tak różnych podejść do kategorii znaku? Sugerowana rozbieżność nie da się przecież prosto wyjaśnić podziałem na inspirowaną myślą de Saussure’a semiologię i postpeirceowską semiotykę, gdyż i u drugiego z wymienionych badaczy reprezentamen – środek przekazu – jest rozumiany właśnie materialnie i tym samym (jak podkreśla też Anna Burzyńska) owa materialna podstawa staje się w jego koncepcji integralną częścią znaku³⁵⁵. Co więcej, czyż nie jest tak, że kluczowe winno się tu stać pytanie, czy kwestia istnienia tych różnych ujęć jest w ogóle istotna dla moich rozważań i czy warto poświęcać jej tyle uwagi?

Wracając myślą do de Saussure’a i początku tego rozdziału, mogę – szukając odpowiedzi – stwierdzić, że z pewnością tak. Wyznaczona przez szwajcarskiego badacza droga refleksji językoznawczo-semiotycznej rozwijana jest po dziś dzień³⁵⁶. Stała się podstawą tych dyskursów, w których znak nie daje się

³⁵³ *Ibidem*, s. 282.

³⁵⁴ Z. Fajfer, *liryka, epika, dramat, liberatura*, s. 43. Nie zachowuje pełnej formy graficznej oryginału, podkreślenie moje.

³⁵⁵ Zob. Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 235. W dalszej części książki oznaczam tę pozycję skrótem TLXXW oraz numerem strony.

³⁵⁶ Warto może również przywołać słowa, jakimi Roman Jakobson opisywał nowatorstwo myśli Saussure’owskiej, z zalem stwierdzając: „Wielka to szkoda, że w latach naukowego ożywienia, jakie przyszyły po pierwszej wojnie, świeżo wydane dzieło de Saussure’a – «Cours de linguistique générale» – nie mogło zostać skonfrontowane z poglądami Peirce’a. Takie zderzenie koncepcji

sprowadzić li tylko do przekazywanej treści, bądź – innymi słowy – owa treść nie jest przekazywana jedynie na zasadzie arbitralnych konwencji i przez wyłączenie jeden z elementów struktury znaku (poziom treści)³⁵⁷. Ujęcie liberackie z pewnością zaś można zaliczyć do tego właśnie nurtu.

Takie rozumienie natury znaku: nie tylko dostrzegające jego co najmniej diadyczną strukturę, lecz i każdemu z jej elementów przypisujące potencję semantyczną, jest – jak najdobitniej zaznaczył Eco – charakterystyczne dla badania przede wszystkim artystycznych realizacji. To w ich przypadku „walka z cielesnością”, o której mówił Nowakowski, jest bezsensowna. I właśnie na gruncie badań tekstów sztuki pogłębiono teorię de Saussure’a, nadając jego *signifiant* znaczenie bardziej namacalne, wiążąc je z materialnością czy wreszcie naocznością, wizualnością znaku³⁵⁸. Zaś znak w rozumieniu semiotyki nie-artystycznej, semiotyki dnia codziennego (analizującej znak w funkcji komunikacyjnej) może (a często i powinien) być przezroczysty i oparty na konwencji³⁵⁹.

I teoria liberatury, artykułowana przeciwieństwie od samego początku jako korekta teoretyczno-literacka, mówiąc o tekście, podkreśla jego znakowy charakter na wielu poziomach, traktując jako znak i samą książkę (do czego wróć w dalszej części wywodu). A zatem, co istotne, rewolucyjny aspekt proponowanej przez Fajfery i Bazarnik perspektywy polega nie na tym, że utwór literacki traktuje się jako znak o charakterze artystycznym (bo w tym nie byłoby nic nowatorskiego), lecz na tym, że wielopoziomowa struktura przenosząca

cji zarazem i zbieżnych, i rywalizujących zmieniłoby zapewne rozwój językoznawstwa ogólnego i przyspieszyło powstanie semiotyki” (Roman Jakobson, *Kilka uwag o Peirce’ie, poszukiwaczu dróg w nauce o języku*, tłum. Stefan Amsterdamski, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989, s. 53).

³⁵⁷ Por. też Christian Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. Anna Sawisz, Warszawa 2008.

³⁵⁸ O przemianach *signifiant* w refleksji humanistycznej zobacz m.in. Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.

³⁵⁹ Przede wszystkim więc nurt refleksji, który jest tu dla mnie inspirujący, odnosi się właśnie do poczyniń artystycznych. Co więcej, zaowocował on zaprzęgnięciem lingwistyki do teorii literatury – dość tu przypomnieć, że Eco również semiotykę postrzega jako dziecko lingwistyki. „Semiotyka [...] staje się niczym innym jak tylko pochodną lingwistyki” – pisze, podkreślając, że dociekanie znaczeń tekstów kultury jest w istocie obcowaniem ze znakami językowymi (U. Eco, *Teoria semiotyki*, s. 184). Warto też pamiętać o tym, że Roman Jakobson wyraźnie określał poetykę jako część refleksji lingwistycznej, wyznaczając wspólne obszary tych dwóch dziedzin. Poetykę jako namysł nad strukturą językową dzieła należy zdaniem badacza rozpatrywać właśnie jako integralną część lingwistyki (rozumianej jako ogólna wiedza o tej strukturze). W kluczowym artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa* Jakobson dodawał: „Krótko mówiąc, wiele zjawisk poetyckich wchodzi nie tylko w zakres wiedzy o języku, lecz w zakres całej teorii znaków, tj. ogólnej semiotyki” (Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. II, Warszawa 1989, s. 78). O relacji poetyka i literaturoznawstwo a semiotyka pisał też w artykule *Język a inne systemy komunikacji* (Roman Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, tłum. Anna Tanalska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989, s. 59–74, szczególnie s. 61). Por. też Irena Urbaniak, *Romana Jakobsona poetyka w świetle językoznawstwa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2002, z. 1–2 (89–90), s. 133–145.

tekst, jego „opakowanie”, interfejs: sama książka (zwykle postrzegana jako przedmiot nie estetyczny a użytkowy) również jest tu rozpatrywana w takich kategoriach. Dlatego zwrot w teoretycznym myśleniu o znaku jest istotnym kontekstem do rozważań o liberackości.

Dla porządku trzeba tu też dodać, że (jak słusznie podkreśla Drucker) choć teoretycy dostrzegli furtkę, jaką otworzyła refleksja nowej lingwistyki, raczej pomijali mającą na horyzoncie ścieżkę. Śmielej wkraczali na nią twórcy. Stąd w przywołanym okresie spotykamy więcej artystycznych realizacji eksplorujących nowe przestrzenie znaku niż roztrząsających tę sytuację teorii. Na fakt ten na naszym rodzimym gruncie już w 1982 r. (w kontekście analiz typograficznego opracowania *Sponad* Juliana Przybosia dokonanego przez Władysława Strzemińskiego) zwracała uwagę Irena Urbaniak, stwierdzając:

Niekonwencjonalne rozwiązania typograficzne, które pełnić miały funkcję semantyczną, a nie tylko dekoracyjną, stosowali – nie odwołując się do pomocy plastyków – sami poeci. To oni pierwsi – jak zaświadcza historia – wyciągnęli konsekwencje z faktu, iż „słowa drukowane są widziane, a nie słyszane” (El Lissitzski). To oni na wiele lat przed ogłoszeniem przez włoskich futurystów w 1913 roku „rewolucji typograficznej” odstępowali od zasad drukarstwa tradycyjnego po to, by pewne słowa – słowa o znaczeniu dla tekstu szczególnym – wyeksponować przez wytłuszczenie, spacjowanie, zastosowanie wersalików lub zmianę kroju czcionki (ten cel i sposoby bardzo wyraźne są w twórczości Antoniego Lange i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), a potem – już bliżej współczesności, pod wpływem hasła „parole in libertà” – by znaleźć odpowiednią formę graficzną dla swoich poetyckich eksperymentów³⁶⁰.

Badaczka zwraca też uwagę, że plastycy i literaci nieco inaczej podchodzili do kwestii opracowania typograficznego tekstu. Choć dla jednych i drugich ów kształt graficzny nie miał być wobec pierwotnego tekstu literackiego tautologiczny, dla twórców sztuki słowa istotne było poszerzanie języka poetyckiego, włączanie w jego obręb nowych środków ekspresji, dla plastyków zaś wszelkie podejmowane w tej przestrzeni działania miały związek z doskonaleniem techniki drukarskiej i jej – nie dziedzinie literatury – były (w ich mniemaniu) przynależne.

Warto jednak pamiętać, że nie jest tak, że teoretycy zupełnie przemilczeli analizowane tu kwestie. Jeśli dobrze poszukać – okaże się, że nie brak i naukowych dywagacji o przywołanym problemie (choć dobrze pamiętać, iż nieraz mamy do czynienia z teoretycznymi wywodami praktyków sztuki słowa³⁶¹). Ponieważ większość z nich pozwala wyakcentować pewne nie zawsze tak łatwo czytelne aspekty teorii liberackiej, na kolejnych stronach proponuję podążać tym właśnie tropem.

³⁶⁰ Irena Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzemińskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1982, R. XXXVI, 5, s. 1–2.

³⁶¹ Dość wskazać tu właśnie na duet Przyboś–Strzemiński.

1.3. Liberatura, lingwistyka i formalizm albo o lit/beraturze wskrzeszonej

Rewolucja, jaką zapoczątkował de Saussure, nie ograniczyła się zatem wyłącznie do lingwistyki, a nowe spojrzenie na specyfikę stosunków w obrębie znaku językowego zaowocowało nowym spojrzeniem na język literatury, przede wszystkim na język poetycki. Wpływu ówczesnego językoznawstwa na teorię i praktykę nie sposób przecenić³⁶², zaś pierwszą szkołą badającą literaturę w oparciu o lingwistykę i artystów eksplorujących nowe przestrzenie znaku był formalizm³⁶³. Wzajemne zależności czy inspiracje lingwistów, teoretyków i artystów zdają się też poświadczać już same tytuły ogłaszanych wtedy drukami szkiców, np. *Litera jako taka* oraz *Słowo jako takie* Kruczonych i Chlebnikowa (z 1913 r.) oraz (rok późniejszy) *Przyczynek do teorii „słowa jako takiego”* i „*litery jako takiej*” Baudouina de Courtenaya³⁶⁴.

³⁶² Wśród wymienianych jako kluczowe postaci-inspiratorów powraca również nazwisko Jana Baudouina de Courtenaya. Jego wpływ jedni doceniają na równi z de Saussure'em (Mayenowa), inni cenią niemal bardziej (Markowski), a jeszcze inni stawiają w hierarchii wpływów nieco niżej niż autora *Kursu językoznawstwa ogólnego* (Drucker). Z jednej strony z jego szkoły wywodzi się charakteryzujące pierwszy okres formalizmu przekonanie o odrębności języka poetyckiego, w którym słowa zwolnione są z obowiązku wypełniania schematów konwencji (co charakteryzuje mowę codzienną). Z drugiej – przeświadczenie, że ów język daje się badać, analizować, interpretować przy zastosowaniu metod i narzędzi wypracowanych na gruncie językoznawstwa. Pisząc już o strukturalizmie Mayenowa podkreśla też, że w istocie łączono inspirację de Saussure'em i Baudouinem de Courtenayem: „Praskie Koło Lingwistyczne zarówno w zakresie językoznawstwa jak i w zakresie stylistyki staje się w znacznej mierze spadkobiercą strukturalizmu Saussurowskiego przepuszczonego przez medium przemysłu i osiągnięć radzieckich. Przemyslenia te znaczący zaś w sferze czysto lingwistycznej włączenie wielu wątków myśli Baudouina de Courtenaya, wątków różnych od myśli Saussurowskiej” (Maria R. Mayenowa, *Analiza doktryny stylistycznej praskiego koła*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. Maria R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 27).

³⁶³ Ciekawie o narodzinach związku teorii literatury z lingwistyką pisze Ejchenbaum, wskazując właśnie na formalistów jako tych, od których przełom ten należy wywodzić. Jednocześnie badacz ten wyraźnie podkreśla obustronność omawianej zależności. Wskazując jej źródła, zwraca uwagę na moment, w którym zaczęto zestawiać język tzw. poetycki z praktycznym (co stało się punktem wyjścia badań formalistycznych już od pierwszych publikacji w duchu tego nurtu). „W ten sposób – przekonuje Ejchenbaum – zamiast normalnej dla literaturoznawców orientacji w kierunku historii kultury lub społeczeństwa, psychologii lub estetyki itd., u formalistów wystąpiło charakterystyczne ciążenie ku lingwistyce jako nauce, która ze względu na materiał badań łączyła się z poetyką, ale podchodziła do tego materiału z innym nastawieniem i w innych celach. Z drugiej strony językoznawcy również zainteresowali się metodą formalną, jako że fakty języka poetyckiego, ujawnione przy zestawianiu go z językiem praktycznym, mogły być rozpatrywane w sferze problemów czysto lingwistycznych jako ogólne fakty językowe. Powstało coś na kształt tych stosunków wzajemnej korzyści i demarkacji, jakie istnieją na przykład pomiędzy fizyką i chemią”. Niemniej, badacz zwraca uwagę na osłabienie relacji formalizm-lingwistyka w późnym okresie rozwoju nurtu (Boris M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Stefania Skwarczyńska, t. II, cz. III, s. 170).

³⁶⁴ TLXXW, s. 114 oraz 127. Por. też Maria R. Mayenowa, *Propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria R. Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa 1970, s. 27. Zaś najpełniejszy chyba w literaturze przedmiotu obraz zależności między

Formaliści przede wszystkim wyciągnęli wnioski z tego, że forma znaku nie musi być przezroczysta, neutralna, nieznacząca, a kreowane przez przekaz znaczenie – uwikłane w arbitralne relacje. W ich rozumieniu przekaz nie powinien też ograniczać się wyłącznie do tego, co wyczytujemy z poziomu idei³⁶⁵. Powstające wtedy (w Rosji) w opozycji do starej poetyki ujęcia, jak np. teoria *zaumu*³⁶⁶ nastawione były na brzmieniowe wartości słowa i nie było tu jeszcze mowy o jego aspektach wizualnych czy materialnych. Niemniej, faktem jest, że artystów tego czasu (nie tylko poetów, ale i np. plastyków) łączyła – jak ujmuje to Markowski – „wiara w autonomię artystycznego materiału”³⁶⁷. Dla poezji było to Chlebnikowowskie *samowitoje słowo* (*samorodne, samowystarczalne słowo*)³⁶⁸. Z czasem jego eksplorowanie zaczęło sięgać w inne niż wyłączne fonetyczne przestrzenie (a stąd już bardzo blisko do liberatury).

Słowo to musiało zostać – jak wskazuje manifest Szklowskiego – „wskrzezione”. I tu już wyraźniej będzie widać poszukiwane przeze mnie analogie. Dostrzegana przez formalistów martwota słowa (podobnie jak ta opisywana później przez konkretystów³⁶⁹ czy liberatów) wynikała z pogrążenia się w konwencji, wiązała się z „utrąą jego zmysłowej wyczuwalności”³⁷⁰, tym, iż stawało się w pełni przezroczyste (i tym samym puste i nijakie):

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*³⁷¹.

W tym miejscu można by powrócić do fragmentu *Traktatu kartkograficznego* przywoływanego na pierwszych stronach tego rozdziału. Wyraźnie bowiem

de Saussure’em, Hjelmslevem, Baudouinem de Courtenayem (a także Kruszewskim) a literaturoznawstwem daje Wojciech Górny w szkicu *O stylistyce praskiego koła* ([w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948...*, s. 6–25). Badacz słusznie podkreśla też, że „samo wiązanie się z językoznawstwem nie byłoby jeszcze dla stylistyki jakimś novum godnym szczególnej uwagi, choć w tym czasie nie należało to do rzeczy oczywistych. Charakterystyczny jest związek z językoznawstwem określonego kierunku, i to związek twórczej wzajemności” (*ibidem*, s. 7).

³⁶⁵ Przekonanie o nośności semantycznej samego słowa („samego w sobie” – jak ujmą to później rosyjscy futuryści) było nad wyraz silne, a zbieżność czasowa z kryzysem symbolizmu włożyła artystom do ust kolejne argumenty. Krytykowano symbolizm za zbytne odejście od konkretności, od języka jako narzędzia poezji i tworzenie z wierszy tekstów dla wtajemniczonych.

³⁶⁶ Więcej o *zaumie* zobacz m.in. TLXXW s. 116 oraz Beata Śniecikowska, *Słowo–obraz–dźwięk. Literatura i sztuka wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 154–155, 158–160.

³⁶⁷ TLXXW, s. 116–117. Markowski podkreśla też, że dla plastyków owo usamodzielnienie się warstwy materiałowej oznaczało uwolnienie się od anegdoty, od narracyjności.

³⁶⁸ TLXXW, s. 117. Również Żyrmunski twierdził, że „materiałem poezji są nie obrazy i nie emocje, lecz słowo” (cyt. za: TLXXW, s. 124), co odwołuje nas oczywiście również do formuły autorstwa Mallarmégo, stającego się tym samym patronem już nie tylko konkretystów i liberatów, ale – poniekąd – i formalistów.

³⁶⁹ Na bliskość *zaumu* i poezji konkretnej zwraca uwagę Markowski (TLXXW, s. 116).

³⁷⁰ TLXXW, s. 118.

³⁷¹ *Ibidem*.

widać, że już formalisci odrzucali negujące cielesność i fizyczność liter czy słów spojrzenie, przeciw któremu buntował się Nowakowski. A przypomnę, że wagę przestrzeni i kształtu słowa zaznaczał także Fajfer³⁷².

Szkłowski stawia tezę, iż „dziś słowa umarły i język stał się podobny do cmentarza”. Gdzie indziej mówi o „zwietrziałych słowach”³⁷³ bądź o ich „kamienieniu” (skamielinami mogą być nawet i większe kompozycje słów – całe utwory)³⁷⁴. Jego rozpoznanie (połączone z wiarą w możliwość zmiany) opiera się na analizie języka codziennego, na obserwacji automatyzacji naszego obcowania ze słowem³⁷⁵. Automatyzacji analogicznej do tej, o której wspominał Nowakowski. Szkłowski stwierdza:

Się ich [słów – AP] nie domawia i nie dosłuchuje w pełni – słowa takie zautomatyzowały się dla nas i nikt nie wyczuwa ich wewnętrznej (obrazowej) i zewnętrznej (dźwiękowej) formy. Nie odczuwamy tego, co zwykle, nie widzimy, lecz – rozpoznajemy. Nie widzimy ścian naszych mieszkań, trudno nam spostrzec błąd drukarski w korekcie – zwłaszcza gdy chodzi o dobrze nam znany język, gdyż nie możemy się zmusić do tego, by zobaczyć, odczytać, a nie „rozpoznać” znane słowo³⁷⁶.

Wracając do Nowakowskiego, można by w tym miejscu postawić pytanie, czy i termin liberatura utworzony nie jest tak, by samym swym graficznym kształtem, owym sterzącym wewnątrz znanego słowa obcym elementem (literą „b”)³⁷⁷, zmuszać nas do odczytań, nie rozpoznań³⁷⁸? Czy wymierzona przeciw martwocie słowa liberatura nie wychodzi od tych samych co formalisci wniosków? Mówiąc inaczej – czy nie jest ona sprzeciwem wobec skamieniałej formy

³⁷² Zob. m.in.: Z. Fajfer, *tyryka, epika, dramat, liberatura*, s. 43–49.

³⁷³ Wiktor B. Szkłowski, *Wskrzeszenie słowa*, tłum. Franciszek Siedlecki, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria R. Mayenowa, Zygmund Saloni, Warszawa 1970, s. 57. Tak określa słowa pozbawione formy (na drodze przejścia od języka artystycznego ku codziennemu bądź naukowemu). Warto zaznaczyć, że szkic ten pochodzi z pierwszego okresu formalizmu, w którym nie badano jeszcze prozy. Przejście od poezji ku prozie Szkłowski rozumiał jeszcze jako umartwianie słowa, gdyż słowo niepoetyckie było dlań skonwencjonalizowane. Badaniem prozy w podobnej perspektywie zajmował się m.in. Ejchenbaum, o którym Mayenowa pisze następująco: „założenia jego analizy tkwią w poprzednio scharakteryzowanej teorii języka poetyckiego. W prozie szuka on tych samych zjawisk, których inni szukają w poezji, mianowicie przede wszystkim organizacji prozodyczno-fonicznej” (M. R. Mayenowa, *Propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich*, s. 46).

³⁷⁴ W. B. Szkłowski, *Wskrzeszenie słowa*, s. 58, 60.

³⁷⁵ Po części analogiczne wydaje się ujęcie Aleksandra Afanasjewicza Potiebni, który wyróżniając w słowie formę zewnętrzną, wewnętrzną i treść uważał, że słowa, w których treść wiąże się bezpośrednio z dźwiękiem (a więc: o zredukowanej formie wewnętrznej) pozbawione są wartości estetycznej (M. R. Mayenowa, *Propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich*, s. 20–21). O stosunku Szkłowskiego do Potiebni (m.in. o jego zarzucie nierozróżniania języka i obrazowości poetyckiej od prozatorskiej) zob. Wiktor B. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. Ryszard Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Stefania Skwarczyńska, t. II, cz. III, s. 10–28.

³⁷⁶ W. B. Szkłowski, *Wskrzeszenie słowa*, s. 55–56. Więcej o automatyzacji we wszelkich odmiannach życia pisze Szkłowski w szkicu *Sztuka jako chwyt* (s. 15–16).

³⁷⁷ Dobrze tu pamiętać, że początkowo często zapisywano ten termin z wielkim B w środku wyrazu.

³⁷⁸ Na taką genezę terminu zwraca uwagę Bazarnik w szkicu *Liberature: a New Literary Genre?* (s. 192).

książki? A że w efekcie powstają tomy o kształtach nieraz i dziwacznych... Cóż, Szklowski przyznawał, że „kiedy artysta zatęsknił do żywej formy i żywego, a nie martwego słowa, chcąc mu nadać oblicze, przełamał je i wykoślawił”³⁷⁹.

Chęć wskrzeszania słów, zrodzona z namysłu nad automatyzacją naszego postrzegania znaków, miała przywracać literaturze możliwości przekazywania nowego widzenia świata poprzez słowo. Poprzez słowo widziane jako prawdziwe tworzywo literatury. Tym samym – doda Markowski – „forma nie jest [...] zewnętrznym ornamentem lub – jak pisze Żyrmunski – «brzękadłem, które może istnieć lub nie», lecz koniecznym warunkiem odnowionego doświadczenia świata”³⁸⁰. Zatem u formalistów, podobnie jak w Fajferowskich manifestach, treść zyskuje swą pełnię wyłącznie w relacji z konkretną („udziwnioną”) formą. I to dlatego ta ostatnia z pozycji mniej istotnego, nie zawsze dostrzeganego elementu, awansowała do roli semantycznie relewantnego składnika. Ową zależność nad wyraz trafnie podsumowuje Markowski słowami:

Poezja nie przedstawia rzeczywistości, ale się na nią nastawia czy ją ustawia, co oznacza, że forma poetycka nie jest wtórna wobec niej (jak w tradycyjnym pojęciu formy, w którą ubiera się treść), ale ją na różne sposoby konstrykuje³⁸¹.

Zdaje się, że jest to postulat tożsamy z Fajferowskim stwierdzeniem, że w liberaturze słowa nie tyle są o czymś, co stają się tym czymś, czy z twierdzeniami Bazarnik mówiącymi o ikonizacji diagramatycznej charakteryzującej liberaturę (w której struktury świata mogą być odzwierciedlane poprzez struktury tekstu). O podobnej kwestii mówił Ejchenbaum, zauważając, że „formaliści uwalniali się od [...] **pojmowania formy jako osłony, naczynia wypełnionego płynem (treścią)**”³⁸². Nie muszę chyba dodawać, jak bardzo to zakamuflowane odwołanie do Coleridgeowskiej formuły bliskie jest liberatom.

1.4. Chwyty lit/berackie – ciąg dalszy formalistycznego wybijania z automatyzmu lektury

Przywołany przed chwilą rosyjski badacz podkreślał również, że w istocie terminem ważniejszym, „znośniejszym” i bardziej użytecznym niż *forma* był w oczach formalistów *chwyt*. Dlaczego? Ejchenbaum argumentował, że mimo olbrzymiego wysiłku, jaki włożyli oni w pogłębienie znaczenia pojęcia *forma*,

³⁷⁹ W. B. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, s. 61.

³⁸⁰ *TLXXW*, s. 119.

³⁸¹ *Ibidem*, s. 121.

³⁸² B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 174. Badacz traktował jednocześnie ten fakt jako zerwanie z „tradycyjną relacją «forma-treść»” (wyróżnienie – moje). Z kolei René Wellek pisał, że „wywody formalistów rosyjskich były częścią buntu przeciw pojmowaniu formy jako pojemnika, w który wlewa się gotową «treść»” (René Wellek, *Pojęcie formy i struktury w krytyce XX wieku*, tłum. Ignacy Sieradzki, [w:] idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. zbior., Warszawa 1979, s. 109).

nadal nie eksponowało ono (w ich odczuciu) wystarczająco różnicy między językiem poetyckim a praktycznym, co było przecież kluczowe dla omawianej teorii. Zaś kategoria *chwytu*, który – podobnie jak wskrzeszanie słów – miał czytelnika odwieść od zautomatyzowanej lektury, a sam tekst uniezwyklic (by ten zadziwił odbiorcę), skupiła się właśnie na podkreśleniu możliwości eksploracji tego, co od automatyzacji uwalnia.

Proponuję zatem zatrzymać się na chwilę nad kategorią poetyckiego chwytu udziwnienia. Czy – analogicznie do wcześniej przywoływanych – i to sformułowane na gruncie formalizmu pojęcie wyda się użyteczne, gdy będziemy mówić o tekstach liberackich? Czy można by powiedzieć, że liberaci operują chwytami? Czy istnieje coś takiego jak chwyt liberacki?

Zestawmy ze sobą przywoływane przez Szklowskiego (jako egzemplifikacje chwytu udziwnienia) fragmenty opowiadania Tolstoja *Bystronogi* oraz fragmenty liberackiej hiperfikcji *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego³⁸³. „Ja” mówiące (stałe i niezmiennie dla całego utworu Tolstoja) wyznaje:

przede wszystkim takie, jak: mój, moja, moje. Ludzie stosują te słowa do różnych rzeczy, istot i przedmiotów, a nawet do ziemi, do innych ludzi i do koni. Umawiają się, że o danej rzeczy tylko jeden z nich będzie mówił: moje. I tego, kto zgodnie z ustalonymi regułami owej gry powie o największej ilości rzeczy: to jest moje – uważają za człowieka najszcześliwszego na świecie. Dlaczego tak sądzą, nie wiem. Ale tak już jest. Nieraz próbowałem sobie wytłumaczyć, że mają z tego jakąś bezpośrednią korzyść, ale się okazało, iż podobna teoria nie ma żadnego uzasadnienia.

Na przykład wielu z tych ludzi, którzy mnie nazywali swoim koniem, nie jeździło na mnie, natomiast jeździli na mnie zupełnie inni. Karmili mnie również nie oni, lecz całkiem inni. Dbali o mnie tak samo nie ci, którzy mówili o mnie: „to mój koń”, lecz stajenni, weterynarze i w ogóle całkiem postronni ludzie³⁸⁴.

Z kolei wśród wypowiedzi multiplikowanego „ja” w *Końcu świata według Emeryka* znajdziemy m.in. monologi świni (zob. ilustracja 15) czy domu. Ten ostatni stwierdza:

³⁸³ Odnośnie do tego tekstu zob. m.in.: Joanna Roszak, Mariusz Pisarski, *Ja tu a ty tam. Polska powieść hipertekstowa a literacki kanon*, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. Paulina Kierzek, Łódź 2008, s. 219–239; Xymena Borowiak, *Interpretacja bez granic? W hipertekstowym labiryncie „Końca świata według Emeryka” Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, red. Anna Gumkowska, Warszawa 2009, t. II, s. 190; Emilia Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928” Williarda Bohna*, „Techsty”, nr 5/2008, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html> [dostęp 20.07.2009]; Andrzej Pająk, *The Polish Way to E-literature from the Baroque to the 21st Century*, <http://elitineurope.net/node/23> [dostęp 15.11.2009]. Ja szerzej piszę o nim w szkicu *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. Piotr Marecki, Mariusz Pisarski, Kraków 2011. Por. także fragment tej książki poświęcony e-liberaturze.

³⁸⁴ Cyt. za: W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, s. 18–19 (tłum. fragmentu Tolstoja: Jerzy Jędrzejewicz).

Wychodzi. Znowu wychodzi. A ja się rozpadam. A on ciągle tylko o tym myśli, że ja się rozpadam i zastanawia się co by tu zrobić, żeby ów rozpad powstrzymać i nic nie robi. Zapewne sądzi, że wkrótce i tak winorośl zarośnie mnie całkowicie i nie pozwoli mi się rozpaść. To zastanawianie się tak go pochłania, tyle mu czasu zabiera. To musi być coś doprawdy bardzo zajmującego.... takie rozmyślanie takie zastanawianie się takie wyobrażanie sobie. Bardzo bardzo zajmującego. Całkowicie zajmującego – no bo on nie tylko głowę ma zajęta, ale także i ręce. I nogi też. Brzuch chyba też, bo je niewiele. Gdyby jadł więcej, to myślenie nie mogłoby go tak zajmować, gdyż znaczna jego część byłaby już zajęta i gdzieś te myśli musiałyby się podziać. Pewnie gdzieś musiałyby ulecieć. A jakby uleciały to może by nie wróciły, może by się gdzieś zgubiły [...] Przesadzam z tym rozpadem. Ja tylko powoli i systematycznie niszczeję. Jak wszystko. Niszczeję czy raczej zmieniam się? Raczej zmieniam się. Zmieniam się czy raczej jestem zmieniany? Raczej jestem zmieniany. Kto i co mnie zmienia? Wszyscy i wszystko mnie zmienia. Czyli on też. I ja jego też. Tak. On mnie ciągle zmienia³⁸⁵.

Ilustracja 15. Fragment leksji *świnia z Końca świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego (zrzut ekranu) (źródło: Radosław Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka*, Bodzentyn 2004, CD)

Jak widać, zastosowano tu podobny zabieg – narracja prowadzona z punktu widzenia bytu innego niż człowiek wskazuje na absurdy zachowań tego ostatniego. Udzignienie dotyczy więc w tym wypadku przede wszystkim obrazu, jaki przez utwór jest przywoływany. Sam Szklowski – dyskutując z teorią Potiebn – podkreślał, że dla wykreowania wrażenia zaskoczenia (i wyrwania tym samym czytelnika z więzów konwencji) obraz jest nieodzowny. Ma nas zbić z tropu, kazać spojrzeć na coś, co znamy w zupełnie inny sposób. Jak podsumowywał sam Szklowski:

Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego „widzenia”, a nie „poznawania”³⁸⁶.

Tym samym przedmiot niejako wkracza w zupełnie nowy dlań obszar percepcji, komunikat zaś zyskuje nowe jakości semantyczne.

³⁸⁵ Fragment leksji *dom z Końca świata według Emeryka* Nowakowskiego.

³⁸⁶ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, s. 22, podkreślenie moje.

W innym utworze Nowakowskiego, *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach*, z monotonii lektury będzie nas wybijać coraz dziwniejsze zapisywanie monologu bohatera – raz w tej, raz w innej przestrzeni dziewięćciopółmetrowej karty opowieści, to „tłocząc” wyrazy jeden koło drugiego, to znów literami bardzo oddalonymi od siebie bądź poukładanymi w dziwne kształty (o znaczeniu tych zabiegów wspominałam już w rozdziale o liberaturze i literaturze wizualnej). Z kolei we wcześniejszych utworach Nowakowskiego, jak choćby w *Kronice Sabiny*, czcionka użyta do zapisu monologu nieletniej narratorki odbiegała od przyjętych wzorców (przypominając w tym konkretnym przypadku raczej dziecięce pismo niż klasyczny druk). Trzeba przyznać, że twórczość tego właśnie artysty wydaje się nad wyraz podatna na analizę typograficzną i, tym samym, będzie zapewne powracającym punktem odniesienia w tym rozdziale.

Warto dla porządku dodać (czy przypomnieć), iż Szklowski wielokrotnie podkreślał, że to właśnie artystyczna kreacja nastawiona jest na takie operowanie słowem (w tym także takie jego przestrzenne rozmieszczanie), by przykuwało ono uwagę do samego siebie, by nie stawało się nieme i neutralne.

Wszędzie spotkamy się z tą samą cechą zjawiska artystycznego; z tym, że zostało ono stworzone specjalnie dla percypowania pozbawionego automatyzmu, że jego widzenie było celem twórcy, że jest ono „sztucznie” stworzone tak, iż proces percepcyjny zatrzymuje się na nim i osiąga możliwie znaczne nasilenie i długotrwałość³⁸⁷.

Podobny wydaje się sposób i sens udziwniania, „uobrazowania” formy książki w liberaturze, jej zwracanie uwagi na samą siebie (swoista fetyszyzacja książkowości, jak ujęła to Pressman).

1.5. Lit/beracka narracja mówiona/zapisana

Szklowski jednak jako główną przestrzeń zastosowań chwytów literackich postrzega poezję, „mowę utrudnioną”, „mowę-konstrukcję”, która ma nas uwolnić od konwencji. Proza jest dlań jedynie „mową zwykłą: oszczędną, lekką, prawidłową”³⁸⁸. Badacz, który pokazuje, że i w niej drzemie analogiczny potencjał to Borys Ejchenbaum. Jego analizy opowiadań Gogola wskazują jeszcze jeden wątek, który zdaje się łączyć liberaturę z formalizmem.

Jeżeli podstawą stylu Gogola jest (jak formułuje to Ejchenbaum³⁸⁹) narracja mówiona, i – co więcej – jeżeli taki styl opowiadania ma nas prowadzić ku badaniu prozy nastawionemu na dźwiękową warstwę tekstu, to być może w opozycji do tych utworów liberatura – by raz na zawsze uniknąć problemów z tym, czy uwzględnia czy nie uwzględnia eksplorowanie akustycznych aspektów znaku – winna była otrzymać etykietę narracji zapisanej (bądź nawet lepiej: material-

³⁸⁷ *Ibidem*, s. 26.

³⁸⁸ *Ibidem*, s. 28.

³⁸⁹ Boris M. Ejchenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola?*, tłum. Małgorzata Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 491–513.

nej). Jako taką rozumielibyśmy tę jej odmianę, która właśnie ze swojej warstwy graficznej czerpie dodatkowe profity semantyczne. I tak, jak „charakterystyka akustyczna staje się w mowie Gogola znacząca, niezależnie od znaczenia logicznego lub rzeczowego”³⁹⁰, tak może charakterystyka graficzna (przestrzenna czy – najlepiej – materialna) staje się taka u Fajfera czy innego liberata.

Ze względu na skupienie się na tym, co strukturaliści nazwą później funkcją poetycką, „u Gogola nie ma mowy neutralnej, prostych pojęć psychologicznych lub rzeczowych, połączonych logicznie w zwykłe zdania”³⁹¹. Niknie *sjuzet*, na plan pierwszy wysuwa się język w jego fonetycznym ukształtowaniu. Artysta – jak podsumowuje to Ejchenbaum – „potrafi podać najzwyklejsze słowo w taki sposób, że jego znaczenie logiczne lub rzeczowe błędnie, za to obnaża się semantyka dźwiękowa i zwykła nazwa przybiera postać przezwiska”³⁹². Ów problem „znaczenia logicznego” będzie pobrzmiwał później i u Mukařovskiego, który pójdzie o krok dalej i zauważy, że wcale nie musi być tak, że w pełni ono zanika, że dzieło sztuki ze swoją dominującą funkcją estetyczną i nakierowaniem na znak, nie wyklucza innych funkcji lecz – wręcz przeciwnie – płynnie między nimi oscyluje. W tym ujęciu nie tylko zostaje do znaku wprowadzony nowy potencjał znaczeniowy, lecz dodaje się go do potencjałów już istniejących, które – choć dotąd istniały, wykluczając się nawzajem – teraz mogą współdzystować. Takie przesunięcie akcentów spotkamy też w liberaturze.

Wśród formalistycznych terminów także i kategoria *sjuzetu*, prozatorskiego (odpowiednika?) chwytu, może się wydać bliska liberatom. „Tak jak chwyt jest świadomą konstrukcją słowną, tak *sjuzet* jest językową konstrukcją fabuły, która nie podporządkowuje się logice przyczynowo-skutkowej” – stwierdza Markowski³⁹³. Zaś Szklowski, miłośnik wszelakich kompozycyjnych uduziwnień, byłby być może modelowym czytelnikiem *Oka-leczenia*, książki, w której schemat fabularny (raczej w gruncie rzeczy banalny) przesłania oparty o spiętrzone relacje *sjuzet*. Zdecydowanie nie rządzi tą strukturą zasada przyczyna-skutek, wyjaśnień powiązań między poszczególnymi elementami trzeba doszukiwać się w znakowej konstrukcji całego tekstu (przy czym znak jest tu czymś już znacznie więcej niż literą, słowem)³⁹⁴.

1.6. Lit/beracka odczuwalność formy

Jeśli uważniej wczytać się w przywoływane tezy i postulaty, jasne stanie się, że moje rozważania coraz silniej kierują się w gruncie rzeczy ku strukturalizmowi, który – podejmując dyskusję z jednymi postulatami formalizmu, inne zaś rozwijając – skupiał się przede wszystkim na tych kwestiach, które

³⁹⁰ B. M. Ejchenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola?*, s. 494.

³⁹¹ *Ibidem*, s. 501.

³⁹² *Ibidem*, s. 500.

³⁹³ *TLXXW*, s. 123.

³⁹⁴ Zob. bibliografia podana w przypisie 66 rozdziału *Liberatura a poezja wizualna*.

pozostają kluczowe również dla liberatów. Jednym z istotnych dla moich rozważań o literaturze problemów, które zaczęto poruszać już w formalizmie, lecz które doczekały się pełniejszego rozwinięcia w strukturalizmie, jest kwestia literackości.

Przede wszystkim – postawiono postulat odpowiedzenia na pytanie, czym w ogóle owa literackość jest, wychodząc z założenia, że to kluczowe dla literaturoznawstwa zagadnienie. Postanowiono opisać esencję literatury. Stawiany przeze mnie postulat szukania definicji liberackości rodzi się z podobnych pobudek – z chęci (jak ujmowali to strukturaliści) nieodwoływania się do wszelkich zaprzyjaźnionych nauk, by pomogły opisać istniejące teksty³⁹⁵, lecz zastanowienia się nad istotą sprawy: nad tym, co przesądza o tym, że mówimy, iż tekst jest liberacki.

Formaliści, a w jeszcze większym stopniu strukturaliści, za esencję literatury uznali takie konstruowanie wypowiedzi, by pozbawić ją wszelkiego rodzaju neutralności, konwencjonalności (co służyć ma też odświeżeniu naszego spojrzenia na świat). Podstawą dla takich zabiegów jest zawsze język (czy – jak mówili Kruczonych i Chlebnikow – słowo i litera) sam w sobie, poszczególne wyrazy jako elementy znaczące materialnie/wokalnie/przestrzennie, nie zaś jako neutralne pojemniki na sens (jak ujmuje to Fajfer). Późniejsze formalistyczne badania, obejmujące już nie tylko poezję, ale i prozę, podkreślają, że warstwa utworu zbudowana w oparciu o eksplorowanie językowego wysłowienia (*lexis*) jest nieprzekładalna na żaden inny system znaków³⁹⁶ (i właśnie ona ma być właściwym przedmiotem badań poetyki). Postulat ten również przypomina twierdzenia odnoszone do literatury, medialnie nieprzekładalnej³⁹⁷, z tym, że w jej przypadku – analogicznie jak w strukturalizmie (o czym za chwilę) – kategoria znaku zostaje jeszcze bardziej rozszerzona, a w konsekwencji przestrzenią artystycznej eksploracji staje się również sama książka. Z automatyzmu percepcji ma nas wybijać również sposób jej ukształtowania.

Za Ejchenbaumem mówi się, że literackość to „odczuwalność formy”. A podobnie można by powiedzieć i o liberackości: forma tekstu liberackiego jest bezsprzecznie odczuwalna, wyzwalać nas tym samym z automatyzmu percepcji. Przywoływane jako jeden z pierwszych punktów charakterystyki formalizmu „stawianie oporu przez formę” (postulowane przez Jakobsona) daje się z kolei porównać z liberacką interaktywnością omawianą przez Bazarnik. Wprowadzając ten wyznacznik literatury totalnej, badaczka zdaje się odnosić

³⁹⁵ Roman Jakobson pisał: „Jak dotąd, ogólnie historycy literatury podobni byli do policji, która mając aresztować daną osobę, zabierała na wszelki wypadek wszystkich i wszystko, co znajdowało się w mieszkaniu, ba, nawet osoby, które przypadkowo znalazły się w pobliżu domu na ulicy. Toteż ofiarą historyków literatury padało wszystko – życiowa egzystencja, psychologia, polityka, filozofia. Zamiast wiedzy o literaturze powstał konglomerat pochodnych dyscyplin” (R. Jakobson, *Problemy poetyki*, s. 39).

³⁹⁶ TLXXW, s. 123.

³⁹⁷ Zob. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 151–163.

do formułowanych przez Fajfera pragnień, aby czytelnik walczył z danym tekstem, by utwór wymuszał na nim konkretne działania (stawiał opór wyuczonym technikom percepcji).

1.7. Lit/berackie miejsca wspólne, czyli o powracających reinterpretacjach

Zdaje się więc, że nie bez powodu formalisci i liberaci przywołują jako źródła inspiracji tych samych twórców czy podają analogiczne przykłady tekstów realizujących preferowany przezeń model lit(b)erackości. Jednak moje śledzenie różnego rodzaju analogii nie ma bynajmniej być próbą porównania teorii formalizmu i teorii liberatury (gdyż takie ujęcie domagałoby się znacznie obszerniejszego opracowania). Wskazując na istotne podobieństwa, pragnę przede wszystkim zaznaczyć (podobnie jak czyni to Drucker w odniesieniu do twórczości opartej na eksperymentach typograficznych), że dla jednej i drugiej grupy artystów i teoretyków wspólne jest wyjście od namysłu nad tym, które elementy znaku i – szerzej – komunikatu można eksplorować³⁹⁸. Łączy ich bowiem chęć wybudzenia odbiorcy z czytelniczego marazmu i odkrycia nowych przestrzeni znaczących, jednocy ich patrzenie na znak w sposób, jakiego nauczył nas de Saussure.

Dość tu przypomnieć, że Szklowski opisywał *Życie i Myśli JW Pana Tristrama Shandy Sterne'a* w podobny sposób jak teoretycy liberatury³⁹⁹. Zaś Ejchenbaum podkreślał, iż wysunięcie na plan pierwszy kategorii chwytu i motywacji, skupienie się na dotychczas ignorowanej „formie zewnętrznej”, nie tylko samej „treści”⁴⁰⁰, doprowadziło do reinterpretacji znanych tekstów kultury i dostrzeżenia ich dotychczas ignorowanych wartości. Pisał przecież:

Tak właśnie było z *Tristramem Shandy* Sterne'a. Powieść ta dzięki pracy Szklowskiego [„*Tristram Szendi*” Sterna i teoria romana, osobne wydawnictwo Opojaz z 1921 r. – AP] nie tylko stanowiła ilustrację dla twierdzeń teoretycznych, lecz również sama zyskała nowy sens i na nowo zwróciła na siebie uwagę⁴⁰¹.

A nie sposób też nie zauważyć, że w ostatnim dziesięcioleciu stała się ona z kolei chętnie i licznie przywoływaną egzemplifikacją twierdzeń liberackich. Ponoć – jak wielokrotnie marzyli publicznie Fajfer i Bazarnik – ma być też wydana w serii *Liberatura*. Tu zaś można by kontynuować cytaty z Ejchenbauma:

³⁹⁸ Przy okazji jednak staram się też podkreślać kolejne argumenty na rzecz tego, iż Fajfer nie miał racji, upierając się, że nikt przed nim nie poruszał kwestii materialności literatury.

³⁹⁹ A nadmienię, że ten właśnie przykład przywołuje też w swoim wywodzie Pressman (J. Pressman, *The Aesthetic of Bookishness...*, s. 466).

⁴⁰⁰ Tak charakteryzuje Ejchenbaum „dawną naukę”. Pisze też, że „operowała [ona – AP] jedynie materiałem, rozumiejąc go jako «treść», a całą resztę zaliczając do «formy zewnętrznej», która może zaciekać tylko amatorów albo w ogóle jest nieciekawa” (B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 181).

⁴⁰¹ B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 182.

O Sternie zaczęli mówić ci, którzy dotychczas nie widzieli w jego powieści niczego poza nudną gadaniną lub osobliwościami albo też patrzyli na niego ze stanowiska osławionego „sentymentalizmu”, którym Sterne grzeszył w równie małym stopniu, co Gogol „realizmem”⁴⁰².

Ejchenbaum zaznacza też, że podkreślanie budowy powieści jest świadomie stosowanym przez Sterne’a chwytem: „w jego utworze uświadamianie sobie formy przez jej łamanie stanowi właśnie treść powieści”⁴⁰³. Przywołać by tu można jeszcze samego Sterne’a, który – analogicznie do Szklowskiego – chciał zerwać z nudną powtarzalnością. Chciał książek (a owo rozumienie tekstu jako książki czyni go ponoć liberatem) innych, nie wiecznie takich samych:

Powiedzcie mi, mężowie uczeni [...] czyż zawsze będziemy robili nowe książki w ten sposób, w jaki aptekarze robią nowe mikstury – przelewając z jednego naczynia w drugie?⁴⁰⁴

Snując takie analogie, warto dodać, że (jak podkreśla też Ejchenbaum) wraz z rozwojem i dojrzewaniem doktryny formalistycznej coraz silniej eksplorowano kategorie takie jak materiał⁴⁰⁵. Zamyśl artystów nie obejmował już tylko brzmieniowych jakości słów, coraz istotniejsza stawała się ogólna materiałowa charakterystyka znaku, słowa czy, wreszcie, całych zbudowanych zeń struktur. Powoli zyskiwały na wadze kategorie języka poetyckiego i tekstu postrzeganego jako jeden wielki znak. Idąc tropem Jakobsonowskich konstatacji i jego przejścia ku strukturalizmowi, chciałabym poświęcić trochę uwagi także temu nurtowi, by pokazać, że wypracowane na jego gruncie kategorie jeszcze pełniej rozwijają wątki, które dla badania liberatury wydają się niebanalne⁴⁰⁶.

⁴⁰² *Ibidem*. Warto może też dodać, że podobnie reinterpretowali Sterne’a Genette i Butor (zob. m.in. *Od Joyce’a do liberatury*, sporo o przedstawionych w *The Work of Art* Genettowskich interpretacjach Sterne’a pisze też Bazarnik w swoim doktoracie).

⁴⁰³ B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 182.

⁴⁰⁴ Laurence Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, tłum. Krystyna Tarnowska, t. II, Warszawa 1958, s. 7–8.

⁴⁰⁵ Z czasem zaczął on być postrzegany jako „element, który uczestniczy w konstrukcji w zależności od charakteru dominanty formotwórczej” (B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 199). Na niejednorodność materiału sztuki słowa umożliwiającą dominację jednego z elementów zwracał uwagę już Jurij Tynianow (zob. B. M. Ejchenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 190).

⁴⁰⁶ Dopowiedzenia wymagałby też stosunek liberatury i formalizmu amerykańskiego. Szczególnie, że wprowadzony przez Johna C. Ransoma termin *tekstura* stał się tytułem jednej z pierwszych książkowych pozycji poruszających kwestie liberackości (wielokrotnie tu przywoływana *TEKST-TURA...* Małgorzaty Dawidek Grylickiej). Trzeba pamiętać, że owa – jak pisze Markowski – „retoryczno-językowa warstwa utworu literackiego”, nieredukowalna do struktury, czyli treści logicznej jest charakterystyczna wyłącznie dla poezji. W rozumieniu Nowych Krytyków wyłącznie przynależny do tego rodzaju utwór postrzegany jest jako autonomiczny słowny artefakt, *the verbal icon* (słowna ikona/słowny obraz), w którym nie da się oddzielić formy od treści. Jak pisze Cleanth Brooks: „forma i treść zespoliły się tak bardzo, że każda próba oderwania treści, by mówić o niej osobno, to gwałt na wierszu i grozi redukcją «formy» do retorycznej skorupki lub opakowania”. Jednak *close reading* skupiające się nie tylko na lekturze struktury treści, ale i jej tkanki (tekstury) przynależy do poezji, gdyż zdaniem amerykańskich formalistów, proza pozbawiona jest tekstury. O ile więc łączy ich z liberatami podejście do organicznej relacji między dwoma poziomami dzieła czy dostrzeżenia słowa jako materialno-językowego budulca tekstu,

1.8. Strukturalizm, czyli o liberackim czytaniu de Saussure'a raz jeszcze

Jeśli próbować by wyznaczać linię rozwojową odnoszącą się m.in. do problemu zapisywania tekstów (i stąd ważnej jako kontekst moich rozważań) refleksji o znaku⁴⁰⁷, której początków dopatrywałam się w teorii de Saussure'a i której ewolucja prowadzi ku myśleniu podobnym liberackiemu – strukturalizm zajmie w niej z pewnością miejsce szczególne. Kompleksowe porównywanie tych teorii wydaje się dla moich badań raczej mało użyteczne⁴⁰⁸, niemniej, poszukiwanie punktów wspólnych rozmaitych ujęć teoretycznoliterackich pomaga spojrzeć na koncepcję literatury totalnej z szerszej perspektywy i lepiej ocenić jej przydatność. Tym samym, proponowane tu porównania mają też na celu pokazanie korzeni liberackiej refleksji, osadzenie dywagacji Fajfera i Bazarnik w teoretycznoliterackiej tradycji. Kluczową dla mojego wywodu rolę inspiracji de Saussure'em w myśli strukturalistycznej akcentuje Anna Burzyńska⁴⁰⁹, pisząc:

wykluczenie prozy z obszaru tego typu odczytań, odebranie jej wręcz całego poziomu znaczeń zdaje się ich znacząco dzielić (por.: *TLXXW*; o kategorii tekstury zob. też *Pojęcie formy i struktury w krytyce XX wieku*, tłum. Ignacy Sieradzki, [w:] René Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. zbior., Warszawa 1979, s. 106).

⁴⁰⁷ Istotne wydaje się tu wskazanie linii rozwojowej i wzajemnych zależności między myślą językoznawców, zarówno Szkoły Genewskiej (de Saussure) oraz Kopenhaskiej (Hjelmslev), jak i Praskiej (także jako kontynuacji myśli formalistycznej; tu przede wszystkim wczesny Jakobson) a literaturoznawczo zorientowaną Praską Szkołą Strukturalną (nie tylko Jakobson, ale i Mukařovský) i poetyką lingwistyczną (teoria „późnego” Jakobsona).

⁴⁰⁸ Punktem odniesienia stanie się dla mnie przede wszystkim część nurtu inspirowana badaniami językoznawczymi (a w mniejszym stopniu antropologią). Nie będzie mnie tu zatem interesować (nawet kontekstualnie) późne literaturoznawstwo strukturalne, wszelkie gramatyki literatury zrodzone z inspiracji myślą antropologiczną Claude'a Lévi-Straussa czy gramatyką transformacyjno-generatywną Chomsky'ego; ogólnie rzecz biorąc mało przydatna będzie szkoła narratologiczna i jej okolice (jako skupione na badaniu schematów fabularnych, nie samego tworzywa literatury). O zmianie głównych zainteresowań badawczych i skierowaniu refleksji na tory mniej dla moich rozważań inspirujące pisze Anna Burzyńska: „O ile jednak [...] w koncepcjach Mukařovskiego czy Jakobsona kategorią nadrzędną był znak, a ich wysiłki skierowane były przede wszystkim w stronę uznania dzieła literackiego za fenomen znakowy i możliwości dookreślenia jego specyfiki semiotycznej, o tyle w czasach późniejszych – zwłaszcza na gruncie strukturalizmu francuskiego końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – w centrum zainteresowania znajduje się już nie sam znak, lecz system znaków. I odpowiednio – najważniejszym zadaniem okaże się wówczas opisanie systemu znaków literackich i kulturowych” (*TLXXW*, s. 221).

⁴⁰⁹ Przywołując jej słowa, pragnę jednak zaznaczyć, że – jak wykazywałam – już na gruncie formalizmu widać pierwsze wpływy szwajcarskiego językoznawcy i pokrewnych mu teorii na myślenie teoretyków i praktyków literatury. Tynianow i Jakobson w 1927 r. pisali: „Uzasadnienie dwóch różnych pojęć – «parole» i «langue» i analiza stosunków pomiędzy nimi (szkoła genewska) były nadzwyczaj płodne dla językoznawstwa. Zasadniczego opracowania na nowo wymaga problem stosunków między tymi dwiema kategoriami (daną normą a indywidualną wypowiedzią) w odniesieniu do literatury” (Jurij Tynianow, Roman Jakobson, *Problemy badania literatury i języka*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Stefania Skwarczyńska, t. II, cz. III, s. 211).

De Saussure'owski program teorii języka i językoznawstwa ogólnego stworzy [...] coś w rodzaju światopoglądu badawczego, który na długie lata nada ogólny charakter poszukiwaniom literaturoznawców. Na gruncie wiedzy o literaturze strukturalizm zaowocuje całą serią poetyk strukturalnych – począwszy od przedwojennych dokonań Szkoły Praskiej, do rozmaitych poetyk lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (lingwistycznej, generatywnej, poetyk odbioru czy poetyk intertekstualnych). Pierwsi adaptacji poglądów de Saussure'a do nauki o literaturze podejmą się przedstawiciele Praskiej Szkoły Strukturalnej. Będą oni jednak nie tylko wiernie kontynuowali dzieło de Saussure'a, lecz także zmodyfikują jego koncepcję, tak by uczynić ją jeszcze bardziej przydatną do wyrażenia specyfiki literatury i do stworzenia precyzyjnego programu jej badania⁴¹⁰.

Sam Roman Jakobson zwracał uwagę na kierunek wprowadzanych zmian, podkreślając, że zmierzały one ku uwypukleniu semantycznej nośności obu poziomów znaku i coraz większego eksplorowania nie tylko nośności warstwy znaczącego i znaczonego, ale też ich wzajemnych relacji. Tych ostatnich zaś zdecydowanie nie chciał Jakobson (ani też inni strukturaliści) sprowadzać do arbitralnych związków. Stopniowo wprowadzane przez kontynuatorów de Saussure'a zmiany przywołał badacz opisując następująco:

Pod sam koniec swej działalności de Saussure przyjął stoicką koncepcję znaku słownego: koncepcję pary złożonej z postrzeganego *signifiant* i pojmowanego umysłem *signifié*. Zrozumiał, że te dwa elementy są ściśle ze sobą związane i „wymagają siebie nawzajem”. **Uczył jednak, że związek między *signifiant* a *signifié* jest arbitralny** i że „wszelki system językowy opiera się na irracjonalnej zasadzie arbitralności znaku”. [...] Motywacja relatywna, gramatyczna, cytowana przez de Saussure'a, dla ograniczenia arbitralności związku między obiema stronami znaku słownego, okazała się stanowczo niewystarczająca. **Na tradycyjną wiarę w „arbitralność znaku słownego”, głoszoną w *Kursie*, rzucają cień związki wewnętrzne, ikoniczne związki między *signifiant* a jego *signifié*, zwłaszcza zaś ściśle więzi łączące pojęcia gramatyczne z ich wykładnikami fonologicznymi.** W ten sposób **lingwistyka posaussure'owska rozszerza problem stosunku między *signifiant* a *signifié* także na fonologiczną stronę języka, wysuwając na pierwszy plan skomplikowane zagadnienia wzajemnego oddziaływania i rozgraniczenia poziomu fonologicznego i gramatycznego**⁴¹¹.

Dalszych przesunięć w tej kwestii dokonał, jak już sygnalizowałam, Mukařovský, który pokazał, że wcale nie wyłącznie fonologiczna strona języka może być podstawą semantycznej eksploatacji znaczącego. Badacz ten przede wszystkim – co zaznaczałam wcześniej – dokonał niezwykle istotnego dla moich rozważań przesunięcia kategorii znaczącego ze sfery wirtualności, niematerialności (jak było ono postrzegane u de Saussure'a) w obszar tego, co konkretne. Takie ujęcie zakładało, że *signifiant* to postrzegalny zmysłowo aspekt znaku⁴¹².

⁴¹⁰ TLXXW, s. 206.

⁴¹¹ Roman Jakobson, *Związki językoznawstwa z innymi naukami*, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989, s. 402, podkreślenia moje.

⁴¹² Definicje znaczącego formułowane na gruncie francuskiego strukturalizmu pokazują wyraźnie, jak uprawomocniało się owo oddalające nas od de Saussure'a przejście w dziedzinę konkretności. Znaczące jest tam definiowane jako „zmysłowa część znaku, związana z znaczoną” – podkreśla Johanna Drucker. Dodaje, że staje się ono czysto fizyczne, materialne, niemal dające się dotknąć (J. Drucker, s. 32–33).

Idąc tym tropem, warto prześledzić, jak czysto akustycznie rozumiane *signifiant* zaczyna w szkicach Mukařovskiego nabierać charakteru materialnego. Przywołując – kogóż by innego niż – Mallarmégo, badacz pisze:

Znakiem graficznym intonacyjnych właściwości tekstu [bo one, jako przynależące do warstwy fonicznej, są tu centrum zainteresowań – AP] mogą stać się także rozmaite rodzaje druku (kursywa, wersalik), jeśli użyto ich w tym celu w tekście drukowanym normalnie, jak to z upodobaniem praktykowali symboliści. Tegoż znaczenia może nabrać dzielenie tekstu na wersy, jeśli w ten sposób oznaczono podnoszenie się i opadanie intonacji, ewentualnie inne jej właściwości. Mallarmé we wstępie do *Un coup de dés* mówi wprost o graficznym układzie strony jako o „partyturze”⁴¹³.

Co ciekawe, badacz nie wskazuje już takiego analogemu dla tembru głosu – a takie przecież również jest znaczenie grafii u Mallarmégo (nie mówiąc już np. o *Oka-leczeniu*)⁴¹⁴.

Podobnie zdają się podchodzić do tych kwestii i liberaci eksplorujący wielorako rozumianą materialność *signifiant* i zmuszający odbiorcę do badania jego związku z *signifié*. Oni także nie mogliby zadowolić się stanem opisanym przez Jakobsona, gdyż liberatura to taka literatura, w której strukturalne więzi sięgają relacji *signifiant-signifié*, zaś znaczące nie musi być jakością wirtualną, lecz może stać się jak najbardziej namacalne. Sam Jakobson komentował też rosyjski futurizm jako nurt zasadniczo koncentrujący się na tej nowoodkrytej materialności kodu, języka, słowa⁴¹⁵. Warto też może dodać, że – jak podkreślał zresztą badacz – oczywista jeszcze dla de Saussure’a linearność *signifiant* przestała być jako taka postrzegana w momencie pogłębienia badań fonologicznych (rozłożenia fonemów na elementy jednoczesne). A przecież także w liberaturze ową linearność zastępuje się wielokierunkową strukturalnością.

Co dla mnie ważne, jeśli przyjrzeć się powodom, które skłaniały ku odejściu od formalizmu ku strukturalizmowi – okaże się, że i one są bliskie liberatom. Dość tu przypomnieć, że postulowane przez Romana Jakobsona i Jurija Tynianowa⁴¹⁶ przejście od pojmowania literatury jako sumy chwytów (ujęcie typowe dla formalizmu) do poszukiwań funkcjonalności całego tego zbioru oraz jego poszczególnych elementów (także dopatrywanie się w nim celowej i sprawnie funkcjonującej struktury) bliskie jest ujęciom teoretyków literatury totalnej, dla których – jak najprościej ujmuje to Fajfer – wszystko w tekście musi być „po coś”.

⁴¹³ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, tłum. Wojciech Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. Maria R. Mayenowa, Warszawa 1966, zwłaszcza s. 160.

⁴¹⁴ Wśród jaskółek myśli liberackiej widać u Mukařovskiego również wskazania na potencjalność przekazu zawartego w *signifiant* (nawet rozumianym wyłącznie jako dźwiękowa warstwa znaku), kiedy pokazuje – za Jakobsonem – jak w twórczości Máchy układ rytmiczny odzwierciedla stosunek do przestrzeni (J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, zwłaszcza s. 195–196).

⁴¹⁵ „Wszyscy futuryści rosyjscy są twórcami poezji «samorodnego, samowystarczającego słowa» jako kanonizowanego odkrytego materiału” – pisał (R. Jakobson, *Problemy poetyki*, s. 37).

⁴¹⁶ J. Tynianow, R. Jakobson, *Problemy badania literatury i języka*, s. 210.

Spośród tez formułowanych przez Praskie Koło Lingwistyczne dla moich badań istotne zdaje się również: zwrócenie uwagi na **autoteliczność znaku** (podkreślanie osłabienia jego odwołań do sfery pozajęzykowej) oraz na te poziomy systemy języka, które w wypowiedziach nie-poetyckich (nie-artystycznych) mogą nie być eksponowane i pozbawiane bywają wtedy nośności semantycznej (najczęściej wspominało tu o warstwie brzmieniowej, jednak analogicznie można dodać tu i warstwę wizualną/materialną)⁴¹⁷. Ważne wydaje się również ujęcie funkcji estetycznej (Mukařovský) czy poetyckiej (Jakobson) nakierowanej na zwrócenie uwagi na sam znak językowy. Dla strukturalistów jest to już znak rozumiany zupełnie inaczej niż było to przed de Saussure'em, bardzo „po liberacku”. Jak, komentując tezy Koła Praskiego, podsumowuje Maria Renata Mayenowa:

Należy pamiętać, że znak jest konstrukcją dwustronną, łączącą w nierozdzielną jedność stronę fizykalną, zmysłowo dostrzegalny kształt (signans, signifiant) i podporządkowany mu sens, znaczenie (signatum, signifié)⁴¹⁸.

Przed wszystkim zaś, ów znak jest elementem języka poetyckiego, kategorii kluczowej dla strukturalizmu. Trzeba jednak podkreślić, że punktem wyjścia do skupienia się właśnie na nim są rozważania bliskie myśli Szkłowskiemu. Podkreślano bowiem odmiennność wspomnianego języka od mowy codziennej, związaną z nietypowym eksplorowaniem znaczeń. Sprzeciwiano się automatyzacji odbioru, czyniąc z owego odrzucenia neutralności samego komunikatu istotę literackości:

Różne płaszczyzny języka poetyckiego (np. fonologia, morfologia itd.) tak ściśle są ze sobą powiązane, że nie można badać jednych z nich bez rozpatrzenia pozostałych, jak to często robili historycy literatury – czytamy w *Tezach*. – Z tej teorii wynika, że język poetycki dąży do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku, że wszystkie płaszczyzny systemu językowego, które w języku porozumiewania się pełnią tylko rolę służebną, uzyskują w języku poetyckim wartość autonomiczną mniej lub bardziej ważką. Środki wyrazu należące do tych płaszczyzn i stosunki zachodzące między tymi środkami, które w języku porozumiewania się zmierzają do zautomatyzowania się, w języku poetyckim, przeciwnie, zmierzają do aktualizacji⁴¹⁹.

Co więcej, każdorazowo owe zaktualizowane elementy zyskują oryginalną, indywidualną, niepowtarzalną hierarchię. I ją właśnie należy poddawać analizie – oto też struktura dzieła. „Dzieło poetyckie jest strukturą funkcjonalną i różnych jego elementów nie można zrozumieć poza ich związkiem z całością”⁴²⁰ – dodadzą autorzy *Tez*. O takie rozumienie literatury dopraszają się też liberaci zachęcający do tworzenia tekstów, w których to, co napotyka czytelnicze oko nie jest neutralne. Proponują oni bowiem lekturę skupioną

⁴¹⁷ Burzyńska mówi tu o „możliwości aktualizacji któregoś z poziomów [języka – AP] (wysunięcia go na pierwszy plan)”, *TLXXW*, s. 223, zob. też s. 207.

⁴¹⁸ M. R. Mayenowa, *Analiza doktryny stylistycznej praskiego koła*, s. 34.

⁴¹⁹ *Tezy praskiego koła (fragment)*, s. 51.

⁴²⁰ *Ibidem*.

na wszystkim, co jawi się przed zmysłami odbiorcy (i to nie tylko przed wzrokiem, ale przecież choćby i przed dotykiem) – taką, podczas której poszczególne aspekty znaku (jego materialności) mają szansę się zaktualizować.

Również Roman Jakobson, określając funkcję poetycką jako zwrócenie uwagi na sam komunikat (jego strukturę), wskazując na „wysunięcie wyczuwalności znaku”⁴²¹ jako kluczową jej cechę, sprzeciwiał się automatyzacji odbioru. Definiująca sztukę słowa (bo nie tylko poezję) funkcja poetycka „w pozostałych aktach językowych występuje” – jak mówi badacz – „jako element podrzędny, akcesoryjny”⁴²². Na gruncie sztuki⁴²³ nie pozwala ona nie zauważyć samego komunikatu:

Ale w czym się przejawia poetyckość? – w tym, że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości⁴²⁴.

Podobne są słowa w liberaturze, literaturze ważącej każdą literę, w której odczuć mamy nie tylko słowo, ale i większe jego struktury – gdyż takim samym komunikatem-znakiem ma być dla nas i forma woluminu.

Nie zamierzam jednak stawiać znaku równości między przywoływanymi teoriami a liberaturą. Jej twórcy z pewnością nie zgodzą się na przykład z założeniem (w *Tezach Praskiego Koła* wypowiedzianym wprost), że nastawiony na fonologię punkt widzenia jest tu uprzywilejowany. Niemniej, już w przywołanym manifestie artykułuje się, że wszelkie aspekty znaku mogą być w tekście literackim aktualizowane: także „elementy akustyczne, motoryczne i graficzne danego języka, których nie wykorzystuje się w systemie fonologicznym tego języka i w jego odpowiedniku graficznym”⁴²⁵.

Co więcej, wydaje się nawet, że teoria strukturalistyczna jest „ostrzejsza” niż liberacka, ta ostatnia bowiem dopuszcza sytuację, w której artysta pracuje w języku wyłącznie symbolicznym, nie eksplorując innych aspektów znaku/struktury tekstu. Z *Tez* zaś zdaje się wynikać jakby ani artysta, ani krytyk nie mieli prawa pozostać na tym poziomie:

Wskaźnikiem organizującym sztuki, odróżniającym ją od innych struktur semiologicznych, jest skierowanie intencji nie na oznaczanie, lecz na sam znak. Zasadniczą cechą poezji jest skierowanie intencji na wyraz słowny. Znak jest dominantą w systemie artystycznym i gdy

⁴²¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, s. 86.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ W szkicu *Język a inne systemy komunikacji* Jakobson wprowadza pojęcie funkcji estetycznej będącej odpowiednikiem poetyckiej w szerszym kontekście. Zob. R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, s. 68.

⁴²⁴ Roman Jakobson, *Co to jest poezja?*, tłum. Maria R. Mayenowa, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. II, Warszawa 1989, s. 139.

⁴²⁵ *Tezy praskiego koła (fragment)*, s. 52–53. Na rolę zapisu i odrębność tekstów pisanych od wypowiedzianych zwraca również uwagę Roman Jakobson (jak sam przyznaje: właśnie z inspiracji fonologów z Praskiego Koła Lingwistycznego). Por. R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, s. 72.

historyk literatury głównym przedmiotem badania czyni nie znak, lecz to, co jest oznaczane, gdy bada ideologię dzieła literackiego jako byt niezależny i autonomiczny, rujnuje hierarchię wartości badanej przez siebie struktury⁴²⁶.

Jednakże *Tezy*... mają charakter manifestu, podobnie jak pierwsze z publikowanych esejów Fajfery, które (jak podkreślałam na początku moich rozważań) cechowało podobne, buńczuczno-mentorskie zacięcie.

1.9. Nowe nośniki znaczeń i struktura lit/beracka

Znaczenie rozwoju lingwistyki dla literaturoznawstwa (akcentując dokładnie te same elementy, które już nieraz tu wskazywałam) podkreślał również Jan Mukařovský, ten ze strukturalistów, który – jak już wielokrotnie wspominałam – dokonał największych przesunięć w dyskursie postsaussure'owskim i którego sposób myślenia najbardziej zbliża się do liberackiego.

Rozwijając fonologię, językoznawstwo otworzyło teorii literatury drogę do badań dźwiękowej strony słownego dzieła sztuki – stwierdzał. – Analizując funkcje językowe, stworzyło nowe możliwości dla badań stylistyki języka poetyckiego; a wreszcie, kładąc nacisk na znakowy charakter języka, umożliwiło **rozumienie dzieła artystycznego jako znaku**⁴²⁷.

Jednak, jak widać też z moich dotychczasowych rozważań, teza taka wymaga rozwinięcia i (w konsekwencji) pojawiają się kolejne kwestie domagające się poruszenia, co Mukařovský sygnalizuje następującymi słowami:

Powstaje teraz pytanie, jakie składniki dzieła sztuki mogą być nośnikami znaczeń współtworzących jego pełny sens. Nie jest to pytanie zbyteczne, ponieważ **dotąd jeszcze nie został ostatecznie obalony pogląd, jakoby jedynymi nośnikami sensu dzieła były składniki zwane umownie „treściowymi” w odróżnieniu od „formalnych”**. Nosicielami znaczenia, a tym samym i czynnikami współtworzącymi pełny sens dzieła są jednak (jak założyliśmy to w niniejszym studium) wszelkie dające się wyróżnić składniki⁴²⁸.

Dalej wymienia jako przykładowe: poszczególne słowa, elementy dźwiękowe, formy gramatyczne, czynniki syntaktyczne (budowę zdań), frazeologię, składniki tematyczne. Liberat zaś (podzielając przecież z badaczem pogląd

⁴²⁶ *Tezy praskiego koła (fragment)*, s. 55.

⁴²⁷ Jan Mukařovský, *O strukturalizmie*, tłum. Józef Mayen, [w:] idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. Janusz Sławiński, Warszawa 1970, s. 25, podkreślenie moje. Co ciekawe, w innym szkicu Mukařovský zwraca uwagę na relację odwrotną, podkreślając, że zbliżenie teorii literatury i lingwistyki jest naturalną konsekwencją postrzegania dzieła sztuki jako znaku (Jan Mukařovský, *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Stefania Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986, s. 232).

⁴²⁸ J. Mukařovský, *O strukturalizmie*, s. 32, podkreślenie moje. Dalej zaś Mukařovský dodaje: „Wszystkie elementy określane tradycyjnie jako formalne są więc w dziele sztuki nośnikami znaczeń, są cząstkowymi znakami. Ale i przeciwnie, składniki określane z reguły jako treściowe (tematyczne) są w istocie także tylko znakami, które nabierają pełnego znaczenia dopiero w kontekście dzieła” (s. 34).

o wciąż trwającym bagatelizowaniu roli elementów nie-treściowych) dodałby do tej listy również aspekty graficzne czy – szerzej – materialne. Jeśli przypomnieć współczesną myśli Mukařovskiego twórczość Kruczonecha, Chlebni-kowa czy Marinettiego okaże się, że – jak sygnalizowałam wcześniej, przywo-lując argumenty Drucker – postulaty te bliskie są także intencjom artystów pierwszych dziesięcioleci XX w.

Dalszych argumentów potwierdzających bliskość spojrzenia liberackiego i strukturalistycznego nie trzeba długo szukać. Zdaniem Sławińskiego, propono-wane przez Mukařovskiego rozumienie dzieła sztuki jako wysoko-zorganizowane-go znaku każe i w nim samym „odróżnić dwie strony: materialny nośnik i znacze-nie”⁴²⁹. Przy tak postawionej tezie, twierdzenie liberatów, że książka to materialna forma, postać, ucieleśnienie tekstu (a zatem: rodzaj znaku), przybliża ich do struk-turalizmu. Rozumiany liberacko tekst to również znak wysoko zorganizowany, sama zaś książka staje się *signifiant*. Trzeba też przypomnieć, że zdaniem Fajfera sformułowana przezeń teoria w ogóle obalała pojęcia nośnika, tak bardzo stawał się on integralną częścią tekstu, nieoddzielnym elementem znaku⁴³⁰.

Jak zauważał Mukařovský, składniki wymienione przezeń jako potencjal-nie semantycznie relewantne, „na pierwszy rzut oka obojętne pod względem semantycznym mogą aktywnie ingerować w znaczeniową konstrukcję dzieła”⁴³¹. Wyrwane z kontekstu potrafią wydawać się neutralne, pozornie nie nieść zna-czeń. Jednak uwikłane we wzajemne relacje, stanowiąc część tego, co charak-teryzujemy terminem dynamicznej struktury, użyte w określony sposób (co Mukařovský nazywa chwytem artystycznym) stają się semantycznie istotne. Dzieło sztuki, rozumiane jako nad wyraz skomplikowany znak przekazywany między nadawcą a odbiorcą⁴³², zbudowane jest właśnie z takich – sygnalizowa-nych na różnych poziomach tekstu – częściowych znaczeń. Zaś wspomniana dynamiczność tej struktury polega również na tym, że każdy taki pojedynczy znak częściowy (w miarę uświadamiania go sobie przez odbiorcę) rozbudowuje ją, dopełniając sens, zmieniając i rozszerzając znaczenia dotychczas odkryte.

Misterna konstrukcja, jaką jest *Oka-leczenie* Fajfera i Bazarnik, idealnie daje się opisać właśnie kategorią takiej dynamicznej, wiecznie się dopowiadają-cej struktury⁴³³. Analiza i interpretacja tego utworu⁴³⁴, a także tezy Bazarnik dotyczące wyznaczników liberackości uzmysławiają nam, jak bardzo liberaci

⁴²⁹ Janusz Sławiński, *Jan Mukařovski: program estetyki strukturalnej*, [w:] Jan Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. Janusz Sławiński, Warszawa 1970, s. 17. Dalej Sławiński dodaje, że „o swoistości poszczególnych sztuk decydują: a) charakter materialnych nośników, z których się korzysta, i sposoby ich organizowania; b) zasady podporządkowywania owym nośnikom pewnych wartości znaczeniowych; c) charakter wyróżniających jednostek semantycznych i sposoby konstruowania z nich większych całości sensu”. Sam Mukařovský z kolei zwraca uwagę na możliwość przenikania się sztuk na drodze substytucji tworzyw (J. Mukařovský, *O strukturalizmie*).

⁴³⁰ Zob. Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, [w:] LCLT, s. 52 (–8).

⁴³¹ J. Mukařovský, *O strukturalizmie*, s. 33.

⁴³² *Ibidem*, s. 30.

⁴³³ Zob. też definicja zaproponowana przez Mukařovskiego (J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, s. 26).

⁴³⁴ Zob. bibliografia podana w przypisie 66 w rozdziale *Liberatura a poezja wizualna*.

w istocie domagają się czytania swoich tekstów jako struktur: całości zrodzonych z – jak to określa Mukařovský – „integracji znaczeniowej materiału”⁴³⁵. Jeśli struktura ma być „czymś więcej niż tylko całością sumaryczną”⁴³⁶ powstała w wyniku banalnego dodania do siebie składników (nawet jeśli już pójdziemy o krok dalej i przyjmujemy, że składniki te mogą należeć do różnych poziomów znaku), to jest ona też idealnym wręcz kluczem do opisu *Oka-leczenia*. Co więcej, opisu upragnionego przez jego twórców. Mukařovský stwierdzał:

Strukturalna całość wyznacza każdą ze swych części i na odwrót – każda z owych części wyznacza tę właśnie a nie inną całość⁴³⁷.

Bazarnik zaś w tym samym szkicu, w którym podaje definicyjne wyznaczniki gatunku liberackiego, tak pisze o *Oka-leczeniu*:

Nadając *Oka-leczeniu* niekonwencjonalny kształt, nie zastanawialiśmy się, jaka forma plastyczno-przestrzenna najlepiej odda nasz koncept, lecz jak powiązać ze sobą trzy odrębne teksty odnoszące się do trzech różnych wydarzeń połączonych ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie się determinujących⁴³⁸.

Również Fajfer – jakże podobnie jak Mukařovský – stwierdzał:

Musimy być świadomi, że forma zawsze coś komunikuje. Samą swoją strukturą, niezależnie od słów. Chodzi więc o to, aby przekaz idący od formy nie był czymś zewnętrznym, czymś przygodnym, ustalonym arbitralnie, lecz wynikał z najgłębszej istoty dzieła⁴³⁹.

By dalej dodać w duchu przywoływanych tu wcześniej konstatacji Szklowskiego:

A jest to bardzo trudne, gdy używamy formy skonwencjonalizowanej – konwencja to często śmierć formy⁴⁴⁰.

Trzeba jednak zauważyć, że choć Fajfer sprzeciwia się podziałom na treść i formę, sam co chwila w nie popada. Paradoks ów zdaje się wynikać właśnie z tego, że ciągle mówi o sumie elementów, że forma może u niego „przylegać do treści, naśladować ją”, lub: „dopełniać, komentować, a nawet jej przeczyć”⁴⁴¹. Jednak wszelkie te relacje (choć Fajfer nierzadko mówi o nierozdzielności formy i treści) wskazują na ich zależności jako oddzielnych, wzajem się oświeclających elementów. Wydaje się zaś, iż nie do końca wyartykułowanym Fajferowskim ideałem byłaby właśnie struktura jako jedność w pełni nierozdzielna, ta, o której Mukařovský dodawał:

⁴³⁵ J. Mukařovský, *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, s. 229.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 155.

⁴³⁹ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 95.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 96.

Dalszą zasadniczą cechą struktury jest jej charakter energetyczny i dynamiczny. Energetyczność struktury polega na tym, że każda jednostka składowa spełnia we wspólnej całości określoną funkcję, która przyporządkowuje ją owej całości strukturalnej i z nią wiąże. Wykładnikiem dynamiczności struktury jest z kolei fakt, iż dzięki swemu energetycznemu charakterowi poszczególne funkcje oraz ich wzajemne stosunki ulegają nieustannym przekształceniom. Dlatego właśnie struktura jako całość znajduje się w nieustannym ruchu w odróżnieniu od całości sumarycznej, która w wyniku przemian ulega rozpadowi⁴⁴².

Być może to właśnie w tak rozumianych kategoriach energetyczności i dynamiczności kryje się rozwiązanie zagadki, jak rozumieć liberacką interaktywność i ergodyczność postulowane przez Bazarnik. Badaczka charakteryzuje tymi terminami przecież właśnie potencjalność stawania się, dopełnianie dzieła przez czytelnika w oparciu o przekształcenia struktury pierwotnie mu danej. Szczególnie, że strukturalistyczna kategoria ruchu prowadzi ku Ecowskiemu *work in progress*, przywoływanemu kontekstualnie również przez Bazarnik⁴⁴³.

1.10. O płynnym przechodzeniu między funkcjami, czyli walka dominanty estetycznej z komunikacyjnością

Warto podkreślić, iż liberackie budowanie semantyki dzieła przebiega na kilku poziomach znaku – raz jedne, raz inne jego aspekty są aktualizowane. Liberat, przymierzając się do mówienia słowem, zastanawia się, które z nich (i kiedy) wykorzystać. W konsekwencji, w tego typu twórczości płynnie przechodzi się od jednych do drugich funkcji języka. Nie zawsze przecież liberaci mówią słowem nakierowanym tylko na siebie. Czasem – w pełni świadomie – wybierają takie, które nastawione jest wyłącznie (bądź w stopniu dominującym) na przekazywanie informacji. Taki stosunek do funkcji słowa również przybliży refleksję liberatów ku teorii Mukařovskiego.

Ten ostatni definiuje język poetycki jako język funkcjonalny, podkreślając, że nie da się go opisać przez jakąkolwiek z cech historycznie zmiennych (takich jak np.: ozdobność, plastyczność czy emocjonalność), a jedynie właśnie poprzez funkcję: oddziaływanie estetyczne⁴⁴⁴. Ona zaś kieruje uwagę odbiorcy

⁴⁴² J. Mukařovský, *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, s. 229.

⁴⁴³ O kategoriach *dzieła w ruchu i modelu do składania* w odniesieniu do liberatury pisałam szerzej w pracy magisterskiej (*Nie tylko*) *liberackie modele do składania: liberatura, hipertekst, e-liberatura na gruncie polskim*.

⁴⁴⁴ Janusz Sławiński podkreśla, że tym samym język poetycki jest sprzeciwem wobec automatyzacji: „Jeśli w języku służącym porozumieniu znak odsyła do czegoś, co znajduje się poza nim – do rzeczy czy do przeżycia osoby mówiącej, to w języku poetyckim odwołania takie ulegają osłabieniu, natomiast na plan pierwszy wysuwa się znak językowy jako taki, w swoim odniesieniu do innych znaków użytych w wypowiedzi. Oderwany od zwykłych zadań i powinności komunikacyjnych ulega on maksymalnej aktualizacji, objawia niedostrzegane w innych kontekstach cechy i walory [...] Działają więc jak gdyby na przekór tendencjom właściwym językowi praktycznemu, którego środki wyrazowe zmierzają do a u t o m a t y z a c j i” (J. Sławiński, *Jan Mukařovski: program estetyki strukturalnej*, s. 7–8, podkreślenie autora).

na sam znak językowy, co z kolei czyni sztukę odmienną od wszelkich innych typów komunikacji, nastawionych na porozumienie, nie estetyczne oddziaływanie⁴⁴⁵.

W przypadku funkcji poetyckiej języka mamy do czynienia z przesunięciem punktu ciężkości, zmianą akcentów – na plan pierwszy nie wysuwa się tu odniesienie nazwy do świata, lecz jej związek z kontekstem przekazu („wartość nazwy jest tu określona jedynie przez rolę, którą odgrywa ona w całym układzie znaczeniowym utworu”⁴⁴⁶). Funkcja ta stawia w centrum znak i jej podporządkowane są – w utworze – wszelkie pozostałe tzw. praktyczne funkcje języka (przedstawiająca, ekspresywna i apelatywna – w ujęciu Bühlera)⁴⁴⁷. Mukařovský zaznacza jednak, że funkcja estetyczna obecna jest w każdej wypowiedzi językowej i że specyfika jej zastosowania w nazwaniu poetyckim polega na przyznaniu jej owej roli dominanty.

Co jednak ważniejsze, zauważa też, że w odniesieniu do skupionego na sobie znaku w języku poetyckim najważniejsze jest to, że może on oscylować między różnymi funkcjami, nie będąc na stałe związany z żadną z nich, ale też – w konsekwencji – nie musi wcale być z żadnej z nich zwolniony. Tym samym, owo skupienie na sobie samym, związanie z funkcją estetyczną nie wyklucza np. tego, że znak ma coś znaczyć, jednakowoż nie dochodzi tu do sytuacji takich, jak w przypadku języka codziennego, gdzie – jak ujmuje to Mukařovský:

logiczne „nastawienie na wyraz” [...] cechuje służebność wyrazu językowego względem logicznego – i w ten sposób kładzie się nacisk tylko na jedną z funkcji znaku językowego i ta izolacja funkcjonalna wyraźnie przejawia się w dążności do oczyszczenia wypowiedzi ze wszystkich wartości pozalogicznych⁴⁴⁸.

W efekcie, możliwe jest – postulowane i upragnione przez liberatów – pogłębienie możliwości semantycznych słowa samego w sobie. Przykuwające uwagę do samego siebie, do kodu, materialności, do swojego *signifiant* zyskuje ono nowe przestrzenie, które można semantycznie eksplorować – co liberatura właśnie stara się czynić. Jeśli więc przypominam, że Mukařovský podkreśla „walkę” i napięcia między dominantą estetyczną a komunikacyjnością cechujące język poetycki, zaznaczając jego wyjątkowość polegającą na nieograniczaniu się do wyłącznie jednej funkcji⁴⁴⁹, to czynię to po to, by uwypuklić, iż podobnie „wielofunkcyjne” jest słowo liberackie. Jednocześnie, jako że twórcy

⁴⁴⁵ Genezy takiej zmiany w definiowaniu, opisywaniu języka sztuki (języka poetyckiego) Mukařovský – jak i inni współcześni mu badacze – upatruje właśnie w spojrzeniu zrodzonym z przełomu w językoznawstwie, zaznaczając, że: „w wyniku tego również język poetycki okazał się częścią systemu językowego jako trwała formacja mająca własny regularny rozwój i jako poważny czynnik w rozwoju ludzkiego wypowiadania się językowego w ogólności” (J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, s. 130).

⁴⁴⁶ Jan Mukařovský, *Nazywanie poetyckie a estetyczna funkcja języka*, tłum. J. Mayen, [w:] Jan Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, s. 233.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, s. 239.

⁴⁴⁸ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, s. 135.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, zwłaszcza s. 136–137.

literatury totalnej postrzegają poziomy znaku podobnie jak strukturaliści, eksplorują również przestrzeń znaku w rozumieniu najszerszym – całości dzieła: książki. I przecież formułowane przez Bazarnik cechy literatury w istocie pokazują, że tych samych zabiegów poszerzenia możliwości znaku dokonuje się na różnych poziomach tekstu – od poszczególnych znaków-liter, poprzez znaki-słowa i znaki-zdania aż do znaków-tomów⁴⁵⁰. Tym samym, spojrzenie na literaturę z punktu widzenia teorii strukturalistycznej – będące naturalną i logiczną konsekwencją przyglądania się jej w świetle formalizmu – stanowi doskonały wstęp nie tylko do rozważań o literaturze totalnej w kontekście eksperymentów typograficznych (którego naszkicowanie stanowi cel tego rozdziału), ale i do analiz tej odmiany sztuki słowa skupiających się na kategorii książki i budowanej przez nią semantyki przekazu (ujęcia, które stanie się dla mnie niezwykle ważne w kolejnych rozdziałach).

1.11. Tworzywo lit/beratury: słowo zmysłowe

Wróćmy do łączącego wszystkie przywoływane w tym rozdziale nurty stwierdzenia, że tworzywem literatury jest słowo, konstatacji będącej też punktem wyjścia dla manifestów liberackich. Mukařovský rozumie rolę języka (poetyckiego) w dziele jako funkcję materiału, analogicznego do metalu czy kamienia w rzeźbie lub np. barwy w malarstwie. Gdy uważnie przyjrzeć się jego wywodowi dostrzeżemy w nim jeszcze jedną ścieżkę prowadzącą nas ku myśleniu liberackiemu. Z jednej bowiem strony Mukařovský stwierdza:

Język wchodzi do dzieła sztuki z zewnątrz jako **byt podpadający pod zmysły**, aby stać się przenośnikiem niematerialnej struktury dzieła artystycznego; on również zostaje w dziele sztuki poddany obróbce, przetworzeniu stosownie do celu⁴⁵¹.

By za chwilę dodać, że „poezja **nie odwołuje się wprost do żadnego zmysłu ludzkiego** [...] ale pośrednio do wszystkich”⁴⁵². Co więcej, owo uwikłanie w relacje zmysłowe wydaje się w ujęciu Mukařovskiego zaletą, naddatkiem języka poetyckiego. Dla literatury zaś owo otwarcie się na materialność, na postrzeganie tekstu literackiego ogólnie zmysłowo (nie zaś wyłącznie przy pomocy zmysłu wzroku i to na drodze tylko i jedynie odczytywania liter i postrzegania odczytywanej wizualności jako semantycznie neutralnej) staje się kluczowe⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Por. komentarze w pierwszej części tej książki.

⁴⁵¹ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, s. 139, podkreślenie moje.

⁴⁵² *Ibidem*, s. 140, podkreślenie moje.

⁴⁵³ Na ową wielozmysłowość tkwiącą w samym słowie zwraca również uwagę przywoływana przez Mukařovskiego Marie Majerová, która podkreśla, że poeta myśli „o słowach z ich bogactwem, ich dotykiem, soczystością i zapachem, o wszystkich wreszcie niebezpieczeństwach, które mu gotuje opracowywane tworzywo” [cyt. (z Marie Majerová, *Pohled do dílny*, Praga 1929, s. 13) za: J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, s. 147].

Wypadałoby powrócić do pytania, czy tropienie wszelkich śladów myśli Desaussurowskiej w różnych nurtach teoretycznoliterackich ma sens. Proponując tę wędrówkę, wierzyłam, że tak, zaś Mukařovský zdaje się w pełni ze mną zgadzać:

Odkrycie wewnętrznej budowy znaku językowego dokonane przez de Saussure'a – twierdzi – odróżniło znak językowy zarówno od zwykłych „przedmiotów” akustycznych (dźwięki naturalne itd.), jak i od czystych aktów psychicznych. Otworzyło to nowe drogi nie tylko lingwistyce, ale i przyszłej teorii poezji⁴⁵⁴.

Następnie wskazuje zaś dalej idące wpływy: „lingwistyka dostarczyła wzoru dla analizy całego utworu poetyckiego, nie tylko jego strony językowej”⁴⁵⁵. Mukařovský podkreśla również i to, że choć w istocie prace de Saussure'a były „genialną” – jak mówi „podniętą”⁴⁵⁶, najwartościowsze stały się późniejsze kontynuacje jego myśli i „dopiero ten dalszy rozwój lingwistyki umożliwił przystosowanie metod językoznawczych do rozwiązywania problemów poetyki”⁴⁵⁷. Nie pozostało to – jak już sygnalizowałam – bez znaczenia i dla przestrzeni działań artystycznych. A teoria liberacka, zrodzona z potrzeby znalezienia terminów adekwatnych do opisu wymykających się wszelkim klasyfikacjom dzieł Fajfera i Bazarnik, zaproponowana jako odpowiedź na jeden z takich „problemów” nie powinna być rozpatrywana bez uwzględnienia kontekstu naukowych dyskusji oraz artystycznych praktyk początku XX w., będących konsekwencją przełomu tak ważnego i dla niej.

Stąd, nakreśliwszy potrzebne tło⁴⁵⁸, chciałabym przejść do omówienia liberatury w kontekście takich zabiegów twórców, które bazują na graficznej (zatem wizualnej i materialnej) wartości znaków, z których stworzone są literackie komunikaty: przyjrzeć się literaturze totalnej z perspektywy eksperymentów typograficznych. Tu jednak, też od razu na wstępie, również potrzebne będzie jeszcze jedno uzupełnienie...

⁴⁵⁴ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, s. 150.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 151.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Niezwykle istotne jest jednak dla mnie poczynienie jeszcze jednego zastrzeżenia. Pełna analiza teorii liberackiej w odniesieniu do rozmaitych metodologii mogłaby być przedmiotem – niejednej zapewne – osobnej publikacji. Stąd – zdecydowałam się na okrojony wybór takich teorii, na przykładzie których najlepiej można było, moim zdaniem, pokazać kluczowe dla mojego wyводу kwestie. Odrzucenie choćby Derridy tłumaczyć mogę tym, że nie interesowała mnie tu filozofia języka. Jednak wśród nieprzywołanych teoretyków, o których z pewnością warto byłoby tu wspomnieć, pozostaje choćby i Jurij Łotman, którego nawet i sama *Struktura tekstu artystycznego* również byłaby interesującym kontekstem dla liberackości (por. Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska, Warszawa 1984, a także inne prace tego autora). Liczę jednak, że – mimo ograniczeń wynikających z ram tej pracy i ograniczeń czasowych towarzyszących jej pisaniu – udało mi się zarówno wskazać interesujące wątki do (zapewne) dalej jeszcze pogłębianej refleksji, jak i udowodnić, że posądzanie liberatów o pierwszeństwo głoszenia pewnych teorii jest zupełnie nieuzasadnione.

2. Liberatura i awangardowa typografia na tle historii druku

2.1. Dwie drogi typografii

Trzeba pamiętać, że istnieje i druga strona medalu teoretycznoliterackich rozważań o materii pisma: sama historia druku. Warto bowiem postawić pytanie, czy rzeczywiście wraz z jego wynalezieniem wymyślono cechującą go neutralność i przezroczystość? Czy to drukarski kanon nauczył literatów, że pismo to jedynie nieistotny i niewpływający na to, co piszą, nośnik treści? Kiedy zrodziło się przekonanie, że książka to nieważny „pojemnik na treść”⁴⁵⁹? Innymi słowy – jaki był kontekst przełomu lingwistycznego, jak postrzegano materię słowa (czyli druk) w tych czasach? Co rzeczywiście było przełomem, a co już niekoniecznie? Czy ówczesne teoretyczne postulaty i (co dla mnie ważniejsze) marzenia twórców mogły zostać zrealizowane?

Co ciekawe (a raczej się o tym zapomina), już od narodzin druku istniały sprzeczne ze sobą tradycje kształtowania pokrytych nim stron. Pierwsza, którą wyznaczają publikacje określone przez Johannę Drucker jako *teksty niecharakterystyczne* (*unmarked text*), stała się dominująca i to jej podporządkowana jest tradycyjnie książka drukowana i literackie słowo. Zgodnie z nią, poszczególne wyrazy pojawiają się na stronie, by mówić wyłącznie swym kształtem lingwistycznym, a fakt ich materialnej obecności na papierze pozostaje niemy, semantycznie transparentny. Pierwowzorem dla tego

⁴⁵⁹ Skupiając się na typografii, ograniczam się do spojrzenia na dzieje książki drukowanej, pisma utrwalonego za pomocą prasy drukarskiej. Niemniej, równie ciekawa i obfitująca w zaskakujące niespodzianki jest cała historia pisma i książki. Jak podkreśla Anna Świderkówna, i starożytność miała swoją formę komiksu, a kodeks jest wynalazkiem dużo wcześniejszym niż mogłoby się wydawać. Hipotezę, że spojrzenie na liberaturę z perspektywy badania samej książki może być ciekawym tropem badawczym poświadczają zmiany, jakie możemy obserwować we współczesnej refleksji o książce (bibliologii) – przejście od pojmowania jej zadań jako analizowania społecznej funkcji książki (Karol Glombiowski) do badania struktur i właściwości komunikacji wyrażanej poprzez zapis graficzny (Krzysztof Migoń). Warto przypomnieć, że także i dla Bazarnik właśnie badania bibliologiczne były inspiracją (np. Donald Francis McKenzie, który w swoim *Bibliography and Sociology of Texts* [Cambridge 1999] przekonuje, że kształt książki nie powinien być obojętny dla krytyków, gdyż czytelnik odbiera również przesłanie płynące z użycia konkretnego medium przez autora, który to może świadomie uczynić postać książki jedną z przestrzeni oznaczania). Stąd, w jednym z kolejnych rozdziałów rozwijam ten temat. O historii książki zob. m.in. Anna Świderkówna, Maria Nowicka, *Książka się rozwija*, Wrocław 2008; Barbara Bieńkowska, Elżbieta Maruszczak, *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005 lub Svend Dahl, *Dzieje książki*, red. Bronisław Kocowski, tłum. Eugeniusz Garbacik, Tadeusz Zapiór, Helena Devechy, Wrocław 1965, a także podana w tych pracach bibliografia.

nurtu są drukowane przez Gutenberga kodeksy biblijne, w których szare strony pokrywały idealnie równe i symetryczne bloki tekstu, co najwyżej z rzadka upiękzone pojedynczym inicjałem. Były one jeszcze pozbawione porządkującego tekst układu tytułów, charakterystycznych pierwszych stron itp., który w późniejszych wiekach uzupełnił tradycję owego estetycznie przezroczystego druku. Tak rozumiana edycja tekstu została zaadoptowana przez literaturę, a wyznacznikiem artystycznych utworów drukowanych stała się ich typograficzna neutralność i konwencjonalność. Tekst winien pozostać wizualnie nudny, nieatrakcyjny, by żadne bodźce nie zakłócały percepcji lingwistycznego przekazu.

Dążeniem typografów służących muzeum literatury – dodaje Drucker – jest uczynić tekst tak jednolitym, neutralnym, dostępnym i tak ułożonym jak to tylko możliwe⁴⁶⁰.

Takie, czysto praktyczne, podejście do powinności drukarza było przez wieki pielęgnowane. Dziś jego pokłosiem są liczne poradniki i podręczniki dla typografów, w których krok po kroku tłumaczy się, jak uczynić książkę możliwie wygodną w lekturze⁴⁶¹. Podobnie, jeszcze na początku XX w., Eric Gill (jeden z drukarzy angielskich) pisał w swoim opracowaniu zasad typografii (*Essay on Typography*):

Książka jest przedmiotem do czytania – od tego zaczynamy – i będziemy zakładać, że czytelnik to osoba zarówno wrażliwa, jak i praktyczna. Zatem, pierwszą rzeczą, którą należy zauważyć jest to, że to akt czytania i jego okoliczności determinują kształt książki i rodzaj użytej czcionki; determinuje to akt czytania, nie to, co jest czytane. Dobra czcionka pasuje do każdej książki, a wielkość tej ostatniej jest regulowana nie tym, co jest w niej w środku, lecz przez fakt, czy podczas lektury jest trzymana w dłoni (np. powieść) czy też położona na stole (np. książki historyczne [...] zawierające mapy bądź inne duże ilustracje) czy też na biurku, czy pulpicie (np. książki mszalne) czy trzymana w kieszeni (np. modlitewnik czy słownik podręczny)⁴⁶².

⁴⁶⁰ J. Drucker, *The Visible Word. Experimental...*, s. 95.

⁴⁶¹ Por. np. Robert Chwałowski, *Typografia typowej książki*, Gliwice 2002. W tego typu wydawnictwach właśnie ta tytułowa tu „typowość” staje się cechą pożądaną. Oryginalny ma być tekst, nie sposób jego wydania.

⁴⁶² Cyt. za reprodukcją strony 105 tego traktatu w: Robin Dodd, *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006, s. 118. Podobną w tonie wypowiedź znajdziemy i w polskich opracowaniach. W 1951 r. Jan Muszkowski pisał: „Najbardziej istotną, najważniejszą częścią składową książki jest oczywiście jej tekst, i wszystkie inne elementy powinny służyć sprawie jak najpełniejszego uwydatnienia go. Toteż błędem jest w kompozycji książki położenie tak silnego nacisku pod względem graficznym na okładkę, przedmowę, przypisy czy paginę, ażeby przygniatały tekst odsuwając go niejako na plan dalszy. W wydawnictwach naukowych, przeznaczonych dla specjalistów biegłych w przedmiocie dzieła albo dla studiujących, zmuszonych do maksymalnego natężenia uwagi, przyzwyczajeni jesteśmy do większego nieco formatu, do wąskich marginesów, do ściślej zadrukowanej kolumny. Dla utworów literackich wprowadzony jest raczej format mniejszy, poręczny, kolumna zadrukowana luźniej, o większej interlinii [...] i większej ilości światła” (Jan Muszkowski, *Życie książki*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1951, s. 179, podkreślenie autora).

Analogicznie postrzegała kształt książki Beatrice Warde (publikująca nie raz pod pseudonimem Paul Beaujon), autorka wielokrotnie przedrukowywanego wykładu, który – już choćby z racji samego tytułu: *Kryształowy kielich* – nie powinien być w moich rozważaniach (w tym właśnie miejscu) pominięty. Ów pochodzący z 1932 r. esej wart jest przywołania tu choćby dlatego, iż badaczka – odwołując się do tak często w historii kultury (ale i w teorii liberackiej) powtarzanej metafory szklanego naczynia, przenoszącego tekst – realizuje ją w sposób skrajnie odmienny niż inni teoretycy przywoływani w moich rozważaniach (dość dodać, iż podtytuł wspomnianego szkicu brzmi: *druk powinien być niewidoczny*). Warde wykorzystuje ją bowiem do uzasadnienia wizji idealnego drukarstwa rozumianego właśnie jako przygotowywanie tekstów w pełni *niecharakterystycznych*. Traktuje ona opracowanie typograficzne jako okno wstawiane „pomiędzy czytelnikiem siedzącym w pokoju a krajobrazem na zewnątrz, czyli światem słów autora”⁴⁶³. Pożądaną sytuację, rozwiązanie, do którego warto dążyć, badaczka postrzega zaś jako wstawienie okien i szyb tak przezroczystych, by nijak nie zwracały na siebie uwagi (badaczka mówi tu właśnie wprost o „typografii przezroczystej czy też niewidocznej”⁴⁶⁴) i z rozrzwinięciem wspomina tak przygotowaną edycję Aleksandra Dumasa⁴⁶⁵. Warde dopuszcza sytuację tzw. „pięknego pisma”, jednak zaznacza, iż kluczowe jest jednak to, by druk nie zwracał zbyt uwagi na siebie, by nie „utrudniał przekazu mentalnego obrazu”⁴⁶⁶.

Sięgając po obraz kryształowego kielicha, teoretyczka używa go do nakreślenia słynnej wśród typografów wizji, w której każdy element tego naczynia odpowiada pewnym aspektom druku. By silniej wybrzmiały sprzeciwy liberatów wobec takiego ujęcia czy inne przywoływane przeze mnie (także w dalszej części książki) głosy, warto przywołać w całości obszerny passus, jakim badaczka rozpoczyna swój wywód.

Wyobraź sobie butelkę wina – zachęca i prowokuje czytelników już w pierwszym zdaniu. – Niech to będzie twój ulubiony gatunek i rocznik, niech wino przyjemnie polyskuje głębokim karmazynem. Na stole stoją dwa kielichy. Jeden ze szczerego złota z kunsztownymi zdobieniami. Drugi z czystego kryształu, cienkiego jak bańka mydlana i tak jak ona przezroczysty. Nalewasz i wypijasz; a ja na tej podstawie stwierdzę, czy jesteś koneserem wina. Jeśli bowiem sam trunek nie dostarcza Ci wrażeń, będziesz chciał mieć poczucie, że pijesz z naczynia wartego tysiące funtów; jeśli zaś należysz do ginącego gatunku miłośników tego napoju bogów, wybierzesz kryształ, gdyż on nie skrywa, lecz **ujawnia** piękno tego, co **zawiera**.

⁴⁶³ Beatrice Warde, *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, tłum. Dorota Dziewońska, [w:] *Widzieć. Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemysław Dębrowski, Jacek Mrowczyk, Kraków 2011, s. 43.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Warde pisze o niej: „Mam w domu książkę, której typografii w ogóle nie pamiętam; gdy o niej myślę, widzę tylko trzech muszkieterów i ich kamratów podczas najróżniejszych potyczek na ulicach Paryża” (B. Warde, *Kryształowy kielich...*, s. 43).

⁴⁶⁶ B. Warde, *Kryształowy kielich...*, s. 44. Teoretyczka rozwija tę myśl w słowach: „Chodzi o to, że «mentalne» oko patrzy przez pismo, a nie koncentruje się na nim” (*ibidem*).

Pozostawmy przy tej rozbudowanej i wonnej metaforze; okazuje się wszak, że niemal wszystkie cechy idealnego kielicha mają swoje analogie w typografii. Jest więc długa nóżka, dzięki której nie pozostawia się śladów palców na czarze. Po co? Żeby nic nie przeszkadzało w dotarciu wzrokiem do płomiennego serca płynu. Czyż analogicznie marginesy książki nie służą temu, by nie zostawiać śladów palców na zadrukowanej stronicy? Dalej: szkło jest bezbarwne albo prawie bezbarwne, ponieważ koneser ocenia wino po części na podstawie koloru i z niechęcią odnosi się do wszystkiego, co mu w tym przeszkadza. W typografii istnieje tysiące sposobów, które śmiało można przyrównać do arogancji i zuchwałości, jaką jest nalanie porto do kieliszków z czerwonego lub zielonego szkła! Kiedy podstawa kielicha sprawia wrażenie zbyt małej, to choćby całość była idealnie wyważona, będziemy się obawiać, że naczynie się wywróci. Tak samo jest z drukiem: zdarza się, że wiersze, choć złożone poprawnie, powodują napięcie związane z obawą, że przeczytamy któryś z nich dwukrotnie lub trzy słowa zleją nam się jedno, itp.⁴⁶⁷

Ilustracja 18. Stronica z książki ksylograficznej z XV w. (*Biblia pauperum*) (źródło: Barbara Bienkowska, Elżbieta Maruszczak, *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005, s. 58)

Ilustracja 19. *Cypryjski list odpustowy* (źródło: Jan Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002, s. 66)

Nie możemy jednak zapominać, że od samego początku istniał też nurt zgola przeciwny wyżej opisanej tradycji, obszar, w którym – można by powiedzieć – odrzucano kryształowe kielichy. Albo inaczej: przestrzeń, w której dostrzegano, że bywają teksty, w przypadku których i samo (metaforyczne) naczynie, w jakim się je podaje jest projektowane przez autora, postrzegane jako część komunikatu i w przypadku których – tym samym – przykuwanie uwagi przez taki „kielich” jest częścią procesu oznaczania, nie zaś czymś, co go zaburza.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, s. 39–40. Podkreślenia autorki.

Już w książce ksylograficznej, blokowej (a zatem formie pośredniej między tomem rękopiśmiennym a drukowanym ruchomymi czcionkami) mieliśmy do czynienia z ogromną różnorodnością rozmaicie rozłożonych w przestrzeni napisów oraz z wieloma barwnymi ilustracjami. Doskonałym przykładem jest tu *Biblia pauperum* (por. ilustracja 18). Jednocześnie, sam Gutenberg drukował – obok *Biblii* – również i inne teksty, których edycja łamała nieraz wszelkie opisane wyżej zasady. Wśród publikacji tych znajdziemy m.in. listy odpustowe⁴⁶⁸ (zob. ilustracja 19), a zasadniczo do grupy tej zaliczymy wszystko to, co „komercyjne”, co miało szansę się sprzedać. Nie bez powodu piszę o tym w takich właśnie kategoriach, gdyż od samego początku druk (właśnie w swojej odmianie mniej uładowanej, typograficznie nieregularnej, celowo przykuwającej wzrok odbiorcy) służył reklamie⁴⁶⁹ (do czego zresztą nie omieszkam tu wrócić). Trafnie podkreśla też Jan Muszkowski, że i reformacja wykorzystywała typografię jako swoisty rodzaj propagandowego oręża w walkach religijnych, sięgając właśnie po szatę graficzną książki, atrakcyjną wizualność druków jako coś, co może skusić wiernych⁴⁷⁰.

Od tak właśnie wydawanych publikacji (głównie druków ulotnych) wywodzi się klasa tekstów określonych przez Drucker jako *charakterystyczne* (*marked text*). W nich do hierarchizacji informacji już ojciec drukarstwa używał różnych czcionek (np. w listach odpustowych czcionka służyła do wyróżniania kluczowych zdań), a owa typograficzna różnorodność miała pozwolić „różnym partiom tekstu różnie mówić”⁴⁷¹. To w tym nurcie – jak podsumowuje Drucker – korzystano z „możliwości, jakie daje reprezentacja typograficzna w zakresie manipulowania poprzez środki wizualne semantyczną wartością tekstu”⁴⁷².

⁴⁶⁸ W polskiej literaturze przedmiotu o owych listach odpustowych pisze (nie charakteryzując ich jednak) Barbara Bieńkowska (B. Bieńkowska, E. Maruszczak, *Książka na przestrzeni dziejów*). Więcej informacji na ich temat (oraz przykłady) znajdziemy w opracowaniach Jana Pirożyńskiego (Jan Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002).

⁴⁶⁹ Pirożyński przywołuje (za zagraniczną literaturą przedmiotu) przykłady niemieckich reklam księgarskich i wydawniczych (J. Pirożyński, *Johannes Gutenberg...*, s. 148–149).

⁴⁷⁰ J. Muszkowski, *Życie książki*, s. 129.

⁴⁷¹ J. Drucker, s. 95.

⁴⁷² Tamże. Z kolei Barbara Bieńkowska zwraca uwagę na inną interpretację owej podwójności tradycji druku. Jej wywody pokazują, jak pierwsze inkunabuły – odwołując się do przyzwyczajen czytelników – próbowały odwzorowywać manuskrypty tak, by zaspokoić ukształtowane już gusta odbiorców. Jednak naśladowanie fantazyjności pism kaligraficznych oraz oryginalnej ornamentyki było dość kłopotliwe i stąd drukarstwo dążyło do stopniowego upraszczania czcionek, rezygnowania z ozdobności i – jak podsumowuje Bieńkowska – wypracowania „stałych kanonów estetyki książki” (s. 75). Ich podstawą stało się właśnie przede wszystkim zharmonizowanie całości oraz ograniczenie różnorodności stosowanych fontów, stonowanie i skonwencjonalizowanie wyglądu poszczególnych kart. Bieńkowska zaznacza jednak, że tak jak jeszcze w XV w. pierwsze druki postrzegane były jako nieudolne naśladownictwo manuskryptów, w XVI w. technika drukarska rozwinęła się na tyle, że i bibliofile zainteresowali się nową postacią książki (pięknej książki) i obok manuskryptów zaczęli kolekcjonować i pięknie wydane publikacje drukowane. Dla tych pasjonatów przygotowywano tomy luksusowe, na wytwornym papierze, pełne ornamentów i zdobień, nieidące w parze z tendencją kanonizowania i upraszczania formy książki. Zob. B. Bieńkowska, E. Maruszczak, *Książka na przestrzeni dziejów*, szczególnie s. 67–85.

Zatem, już od samego początku, od chwili wynalezienia druku, możliwe były szaleńcze typograficzne ekstrawagancje, których świadkami jesteśmy w XX i XXI w. i po które nieraz sięga liberatura. A jednak tradycja ulubiła sobie *teksty niecharakterystyczne*, przyznała prymat lingwistycznej wadze słowa pisanego (negując jednocześnie jego odmienność od mowy). Tym samym – z ogromnego morza możliwości wybrała nad wyraz ograniczony repertuar środków. W konsekwencji zaś wrażliwość na samo medium, jakim był druk, rozwijała się w jego użytkownikach bardzo wolno, gdyż jedynie poprzez awangardową twórczość (zasadniczo: poprzez nurty zdecydowanie nie-dominujące) uczono, że druk (i sposób zapisu) nie musi być neutralny, przezroczysty i semantycznie obojętny.

Trzeba jednak pamiętać, że przez stulecia rozwijające się czasopiśmiennictwo czy reklama (do której obiecywałam powrócić) to przestrzenie działalności drukarskiej, które czerpały właśnie z drugiej z wymienionych tradycji⁴⁷³. Tym samym, gdy pojawiają się dwudziestowieczne awangardowe ekstrawagancje typograficzne, gdy o słowa na wolności walczą futuryści, gdy dziwacznie drukują dadaści – wszelkie ich zabiegi nie wykraczają poza arsenał środków już w ówczesnym drukarstwie wykorzystywany⁴⁷⁴. Istotne przesunięcie (które łączy futurystyczną rewolucję z liberaturą) to przeniesienie tych wypracowanych środków w inną niż charakterystyczna dla nich, przestrzeń – od drukarstwa użytkowego w obszar sztuki słowa. Paradoksalnie bowiem, to właśnie literatura przez wieki pozostawała obojętna na fakt, iż różni się swą materialnością od mowy⁴⁷⁵.

Robin Dodd w swojej bogato ilustrowanej książce poświęconej historii typografii⁴⁷⁶ podkreśla, jak na początku XIX w. rozwój reklamy przyniósł drukarniom nowych klientów i nowe zapotrzebowania⁴⁷⁷ – okazało się bowiem,

⁴⁷³ Anna Świderkówna zwraca uwagę na jeszcze jedno ciekawe zjawisko. Tak jak możliwość wizualizowania, uczynienia druku ciekawym początkowo nie interesowała literatów (i nie chcieli uczyć się jej od innych), tak i kodeksem (jako poręczną formą, dziś kanonicznym kształtem książki literackiej) szybciej zainteresowali się archiwiści niż ci, co zajmowali się literaturą. Zob. A. Świderkówna, M. Nowicka, *Książka się rozwija*, s. 118–123 (rozdział *Narodziny i triumf kodeksu*).

⁴⁷⁴ Pisząc o łamaniu tabu typograficznego przez dadaistów i futurystów, Drucker podkreśla, że ówczesne drukarstwo – jak je określa – komercyjne (czasopiśmiennictwo, plakat, reklama) operowało już takimi środkami, jak m.in.: użycie zróżnicowanych czcionek, stylów i rozmiarów tekstu w obrębie poszczególnych stron, podział strony na kilka przestrzeni czy stosowanie w obrębie horyzontalnej strony zapisu przebiegającego po okręgu, liniach skośnych i nieregularnych oraz elementów wertykalnych. Por. J. Drucker, s. 96.

⁴⁷⁵ Na fakt, iż typografia dużo wcześniej była gotowa dać możliwości, których pisarze po prostu nie wykorzystali zwracał uwagę też Michel Butor w swoim *Sur la page*, gdzie czytamy: „Obecne metody, jeśli tylko trochę się je postudiuje, pozwalają realizować w prosty sposób układy, które kiedyś wymagały niesłychanie delikatnej pracy. Wystarczy spojrzeć na gazety, ogłoszenia, podręczniki szkolne, dzieła i wydawnictwa naukowe. Środki oddane do dyspozycji pisarzy są tak wielkie, że nie wolno ich dłużej ignorować. Potrzeba tylko trochę odwagi” (cyt. za: Katarzyna Bazarnik, *„Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. 176).

⁴⁷⁶ R. Dodd, *From Gutenberg to Open Type...*

⁴⁷⁷ O tym, jak rozwój reklamy zaowocował niesłychaną różnorodnością (wcześniej niespokonywanymi) środkami typograficznymi ciekawie pisze też Johanna Drucker. Badaczka interesująco analizuje relacje między reklamą a typografią literacką w pierwszej części rozdziału *Experimental Typography as a Modern Art Practice*, zwracając również uwagę na analogie między typografią futurystów i dadaistów a drukami reklamowymi początków XX w. (J. Drucker, s. 91–104).

że wszelkie fantazyjne, wielkie, kolorowe, generalnie: przyciągające wzrok czcionki i opracowania typograficzne stają się jednym z podstawowych środków ekspresji w plakacie czy ulotce reklamowej (podobnie jak w gazecie). Zastąpiła więc potrzeba przygotowania znacznie większego wyboru czcionek ozdobnych niż te, które w XVIII w. wykorzystywano na stronach tytułowych. Jakkolwiek wiele z opracowanych w XIX w. innowacji miało raczej krótki żywot, ówczesny rozwój drukarstwa był imponujący⁴⁷⁸.

Wydaje się, że praca Dodda: zwykły faktograficzny opis historii druku, prowadzony z perspektywy rozważania losów poszczególnych czcionek, nie mogłaby inspirować badań o charakterze literackim. A jednak dla moich analiz jest nieocenioną pomocą. A wszystko dlatego, że książka angielskiego badacza to właśnie „historia ilustrowana”, pełna zdjęć i reprodukcji, zaś dokonane przez niego zestawienia są doskonałym zobrazowaniem kwestii, jakie tu poruszam. Z jednej strony Dodd rzeczywiście „wyłącznie” pokazuje, jak poszczególne czcionki rozwijały się w czasie, z drugiej – w konsekwencji przyjęcia takiej właśnie perspektywy – zestawia ze sobą stare i współczesne druki, w których są one wykorzystane. I tak – mimochodem – pokazuje nam przykłady tego, jak płodnym źródłem inspiracji i innowacji mogły być starsze druki użytkowe (o których nie pamiętamy, analizując typografię tekstów literackich). Przykładem – plakaty teatralne z XIX w., których estetyka oparta jest na tym, co niektórzy później i w innych kontekstach określają „typograficzną ekstrawagancją” (zob. ilustracja 20).

Ilustracja 20. Typowe plakaty teatralne z XIX w. (źródło: Robin Dodd, *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006, s. 66)

⁴⁷⁸ R. Dodd, *From Gutenberg to Open Type...*, szczególnie s. 60–95.

Równie drukarsko inspirujące i różnorodne bywały ogłoszenia motoryzacyjne. Podobnie, pokazanie współczesnego i starszego o ponad sto lat wykorzystania czcionek *Franklin Gothic* czy *Clarendon* doskonale unaoecznia, że choć nowomediałna typografia dysponuje różnymi środkami i jest prosta w zastosowaniu, w wielu jednak wypadkach proponowane przez nią rozwiązania nie wykraczają poza to, co drukarstwo oferowało nam już kilkaset lat wcześniej (zob. ilustracja 21 i 22).

Ilustracja 21. Użycie czcionki Clarendon (zaprojektowanej jako czcionka służąca wyróżnianiu informacji) w XIX w. i współcześnie (źródło: Robin Dodd, *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006, s. 70)

Ilustracja 22. Użycie czcionki Franklin Gothic w motoryzacyjnych ulotkach reklamowych z 1902 r. i współcześnie (źródło: Robin Dodd, *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006, s. 94–95)

Typografia literatury awangardowej kształtowała się zatem na tle dyskusji podejmowanych przed drukarzy inspirujących się działalnością Williama Morrisa⁴⁷⁹ i otaczającej go grupy ludzi (wyznaczających nurt myślenia o książce również w kategoriach przedmiotu estetycznego), czerpała też z wszelkiego rodzaju nowinek technicznych. Jej twórcy coraz uważniej też przyglądali się wszelkiego rodzaju drukom użytkowym. Jak zgrabnie formułuje to Dodd, dostrzegli oni (badacz ma tu na myśli futurystów i dadaistów), że „czytanie to również patrzenie”⁴⁸⁰, przy czym – co może nawet istotniejsze – na nasz odbiór tego, co czytamy wpływa to, jak postrzega zmysł wzroku. Rzeczywiście, nowe techniki drukarskie w pełni umożliwiały już odejście od utrwalonych przez tradycję struktur kopiujących antyczne konwencje horyzontalnego układania wersów tekstu i wertykalnego rozmieszczania jego kolumn. Wraz z rozwojem drukarstwa stały się możliwe „słowa na wolności”, gdyż typografowie nie musieli już dłużej poddawać się rygorom pionu i poziomemu układowi. Tym samym, słowo nie musiało już podporządkowywać się nudnej graficznej rutynie, a przestrzeń stronicy (wraz z wszelkimi swymi kierunkami) została oddana na potrzeby semantyki.

2.2. Przełom czy chwilowy oddech?

Czas powrócić do pytania, czy rozpoczynający ten rozdział *passus* poświęcony rewizji kategorii znaku, teoretycznej drodze ku dostrzeżeniu jego materialności i semantycznej potencji w niej drzemiącej nie był zbędny. Podtrzymuję tezę, że nie. Trzeba sobie bowiem uzmysłowić, że początek XX w., to czas, w którym wszelkie wspomniane tu innowacje się spletają. Jest to okres, w którym rodziły się literackie awangardowe eksperymenty typograficzne, a zarazem czas teoretycznego namysłu nad kwestią słowa zapisanego. Wtedy też poetyka w istotny sposób inspirowała się językoznawstwem. Z kolejnej strony – to moment, w którym drukarstwo dysponowało już dawno wypracowanymi środkami umożliwiającymi realizację niemal wszelkich typograficznych marzeń. Sądzę, że zarysowanie tak szerokiego kontekstu jest konieczne dla rozstrzygnięcia, czy dwudziestowieczne lub liberackie eksperymenty typograficzne to rzeczywisty przełom. Taka perspektywa wydaje się nieodzowna dla dostrzeżenia pełni problemu.

⁴⁷⁹ Odnośnie do Morrisa zob. R. Dodd, *From Gutenberg to Open Type...*, s. 76–79. Na jego zasługi dla nowego postrzegania materialności i wizualności zadrukowanej strony zwraca też uwagę Johanna Drucker, pisząc, iż: „Morrisowskie podkreślanie związku między technikami produkcji, stylem graficznym oraz kategoriami kulturowej aktywności przyczyniło się do rozwinięcia się strony literackiej aż do oddzielnego rodzaju (genre) o stylu graficznym integralnym z tekstem literackim a nie przypadkowym” (J. Drucker, s. 93). Więcej o tym drukarzu piszę w rozdziale poświęconym relacji liberatury i książki (nie tylko) artystycznej.

⁴⁸⁰ R. Dodd, *From Gutenberg to Open Type...*, s. 97.

Dziwić powinna – zauważona przez Drucker – rozbieżność polegająca na tym, iż choć na poziomie teorii literaci zdawali się dostrzegać nowe horyzonty literackie, niespecjalnie były one eksplorowane. Teoretyczne konstatacje zostały właściwie bez echa i to w sytuacji, gdy istniały nie tylko techniczne możliwości ku temu, by wyciągnąć z nich wnioski i zacząć inaczej zapisywać teksty literackie, lecz i bogata – w sumie – tradycja eksplorowania semantyki wizualności druku. A jednak typograficzne eksperymenty dwudziestowiecznej awangardy stały się epizodem w historii literatury. Zdawać by się mogło, że po krzykliwym chwilowym zamieszaniu wszystko wróciło do starej, skonwencjonalizowanej normy. Píše o tym również Janusz Sowiński:

To, co w zamierzeniu niektórych członków awangardy było świadomą prowokacją, z czasem przyjęte zostało jako atrybut druku bibliofilskiego, miało wyróżniać wydawnictwo specjalne spośród masowej produkcji [...] Drugą dziedziną, w której eksperymenty typograficzne znalazły zastosowanie, było czasopiśmiennictwo.

Natomiast typografia książki w swej masie oparła się wpływom nowej typografii; elementem dominującym pozostało tu zdobnictwo i ilustracja⁴⁸¹.

Jak na tym tle przedstawia się liberatura? Wydaje się, że dąży do podtrzymania osiągnięć typografii otwartej na swą wizualność w zakresie nie-użytkowej sztuki słowa, do wprowadzenia jej w sferę inną niż bibliofilska. Można by powiedzieć, że jej marzeniem jest masowa produkcja druków nie-masowych (co skądinąd tłumaczy nieraz zawrotne ceny tekstów liberackich). Twórcy literatury totalnej próbują odejść (znów?) od tego „bardziej spokojnego i zrównoważonego układu drukarskiego”⁴⁸², praktyki dominującej, a będącej przecież jedną z dwóch ścieżek typograficznych wskazanych przez Gutenberga. Liberaci nie pozwalają zapomnieć o tym, że istnieje i druga tradycja druku. Że forma tekstu nie musi być semantycznie obojętna i że już Gutenberg jako taką ją projektował. To oni nie przestają się dziwić, że literatura nie chce korzystać z możliwości drzemających w materialności słowa, że poddaje się zniewoleniu przezroczyści formalnej, oddając drukom użytkowym gros środków ekspresji.

Przeciętny czytelnik czasem wręcz nie wie, co z liberacką książką zrobić, jak zacząć ją czytać. Przywykliśmy bowiem do tego, że forma książki (typograficzna i materialna, a także – o czym będę pisać w jednym z kolejnych rozdziałów – jej klasyczny, kodeksowy kształt) to rzecz niewidoczna, niezauważalna. Tak nas nauczono. A jak słusznie może podkreślają Phil Baines i Andrew Haslam:

⁴⁸¹ Janusz Sowiński, *Typografia polskiej awangardy*, „Studia o Książce” 1989, nr 18, s. 280–281. Badacz zwraca też uwagę na podobne konstatacje ówczesnej krytyki, przywołując słowa Mieczysława Wallisa mówiącego: „nowy ruch na polu drukarstwa i grafiki książki [...] zaznaczył się u nas, jak dotąd, nadzwyczaj słabo [...]. Owa forma dynamiczna i agresywna [...] dzisiaj spospolitowała się i opatrzyła [...]. Dzisiaj pionierzy w dziedzinie grafiki książkowej dążą znowu do bardziej spokojnego i zrównoważonego układu drukarskiego” (cyt. za s. 281, autor zaś za: Mieczysław Wallis, *Wydawnictwa artystyczne*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 24).

⁴⁸² J. Sowiński, *Typografia polskiej awangardy*, s. 281.

To szczególna anomalia w systemie edukacji, że nauczany przedmiot – język – i system opracowany do jego zapisywania – typografia – są wykładane w niepowiązanych ze sobą uczelniach. Antropologia, lingwistyka, historia języka, języki obce i literatura są wykładane na uniwersytetach, podczas gdy typografii naucza się w akademiach sztuk pięknych. A przecież typografia jest dla języka tym, czym mapy dla geografii, nuty dla muzyki, a algebra dla matematyki. Chyba przedmiot i system jego rejestrowania powinny być analizowane razem? Naszym zdaniem konieczne jest, aby typografowie poznali charakter języka wtedy, kiedy uczą się jego zapisu i technicznych procesów powielania⁴⁸³.

Zaś liberatura czy – jak mówi Fajfer – „architektura słowa” to typ literatury, który na druk patrzy raczej podejrzliwie. Albo może inaczej – wręcz przeciwnie, z ogromnym zaciekawieniem⁴⁸⁴. Gdyby liberaci zakładali szkoły, uczyliby pewnie tak, jak wyobrażają to sobie autorzy opracowania *Pismo i typografia*. Nie potrafiliby oddzielić mówienia o języku od analizowania tego, jak się go zapisuje. Gdy rozważaliby przesłanie dzieła – analizowaliby również jego materię. Bo przecież dla liberatury typografia, sposób kształtowania wizualnej warstwy książki, staje się jednym z elementów tekstu, które domagają się opracowania. Liberackie „ważenie liter i słów” to także ich (jak najbardziej niemetaforyczne) składanie, to podejmowanie decyzji nie tylko o tym, co (i jak) napisać, lecz i: jak za-pisać. To projektowanie przestrzeni dla słowa lub świadoma (!) rezygnacja z aktualizowania jej potencji semantycznej. Pisanie liberatury to też budowanie tekstu, książki. A – metaforycznie czy dosłownie rozumiane – budownictwo nie może obejść się bez materii. Dlatego tak istotnym punktem w refleksji nad literaturą totalną jest namysł nad materialnością języka, poszukiwanie materii słowa⁴⁸⁵.

Książki zawdzięczają nie wszystko myśli, która je poczęła, nie lękam się powiedzieć, że są one materią, materią szlachetną wykonaną przez ręce umiejętne i mądre, materią obdarczoną życiem przez technikę, która jest sztuką... – pisał Henri Focillon – Żadna ze sztuk nie jest tak bliska architekturze jak drukarstwo. Pierwszą jego zasadą jest tak samo właściwe rozłożenie i zastosowanie materiałów; jak architektura opiera się ono na systemie stosunków stałych, nie znosząc fantastycznych wyskoków. Podobnie jak twórca pałacu rozkłada z rozumnym umiarem na fasadzie światła i cienie i operuje nimi w urządzeniach wewnętrznych na potrzeby życia – tak samo budowniczy książki, rozporządzając dwoma czynnikami przeciwnymi: białością papieru i czernią farby, wyznacza każdemu z nich

⁴⁸³ Phil Baines, Andrew Haslam, *Pismo i typografia*, tłum. Dorota Dziewońska, Warszawa 2010, s. 10.

⁴⁸⁴ Choć, idąc za najbardziej radykalnymi twierdzeniami twórców liberackiej teorii, trzeba wspomnieć, że nie ma też żadnego powodu, by liberatura w ogóle była drukowana. Przecież druk nie jest jedynym medium słowa pisanego. Paradoksalnie, nie chcę tu odnosić się do literatury elektronicznej, lecz przywołać hipertekst wyryty w kamieniu – pracę *Pole anielskich szeptów* Andrzeja Bednarczyka (do obejrzenia w muzeum sztuki w Orońsku), zob. też ilustracja 4. By przeczytać tekst, czytelnik musi w tym wypadku przespacerować się między kilkudziesięcioma słupami, na bokach których wyryte są poszczególne słowa utworu. Idąc, poszukując, układamy historię, która – o dziwo – składa się w całość.

⁴⁸⁵ Innym, równie ważnym zagadnieniem jest kwestia owej budowanej, konstruowanej książki, która stanie się tu przedmiotem oddzielnego rozdziału. Omówienie takie jest o tyle konieczne, iż liberaci od początku zaznaczali, że ich teoria zmusza do zredefiniowania samej już definicji książki oraz że formułowana jest w opozycji do teorii książki artystycznej.

rolę i stwarza harmonijne ich połączenie. Trafiają się w architekturze wielkie spokojne płaszczyzny, które są jak marginesy. Bywają w układzie książki symetrie i kontrasty jak w budowlach⁴⁸⁶.

Jeśli ktoś miałby jeszcze wątpliwości, czy jest sens zestawiać typograficzne eksperymenty pierwszej połowy XX w. z liberaturą, niech spojrzy na poemat-znak *Dante* autorstwa Zenona Fajfera i jedną z prac Herba Lubalina, który od lat 40 XX w. stopniowo zyskiwał miano jednego z najlepszych typografów swoich czasów⁴⁸⁷ (zob. ilustracja 23). Obie podobnie „typograficznie” mówią o jeszcze nienarodzonej dziecku.

Ilustracja 23. Poemat-znak *Dante (embrion)* Zenona Fajfera (źródło: zdjęcia własne autora) oraz praca Herba Lubalina z drugiej połowy XX w. (źródło: Robin Dodd, *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006, s. 149)

Pozostaje jednak pytanie, czemu takie zestawienia miałyby służyć? Jaki jest mój cel, gdy je proponuję? Po pierwsze, zaprezentowany tu kontekst rozważań o (nie tylko literaturoznawczym) dochodzeniu do materialności znaku miał uzmysłwić, jak ważna jest to kwestia i w jak wielu dyskursach powracająca. Nie tylko „po Derridzie” nie można zgodzić się w pełni z de Saussurem⁴⁸⁸. Po drugie, zasygnalizowania wymagała też dotychczas raczej nieporuszana kwestia związków liberatury z formalizmem⁴⁸⁹ i strukturalizmem. Wydaje się, że przyjęcie (choć po części) tych właśnie metodologii podczas analizy liberackich tekstów będzie owocne. Po trzecie, przyjrzenie się temu, jak rozwijał się stosunek do estetyki słowa pisanego i dostrzeżenie, że to literatura najdłużej broniła się przed jego wizualnością pozwoli z pewnością jeszcze lepiej usytuować liberaturę na mapie tych zjawisk sztuki słowa, które czerpią z tego, co mniej tradycyjne, bądź co – jak ujmuje to Piotr Rypson – przynależy do

⁴⁸⁶ Henri Facillon, wstęp do *Mariusz Audin, Le livre, son architecture, sa technique*, Paris 1924 (cyt. za: J. Muszkowski, *Życie książki*, s. 177–178).

⁴⁸⁷ R. Dodd, *From Gutenberg to Open Type...*, s. 149.

⁴⁸⁸ Por. m.in. P. Baines, B. Haslam, *Pismo i typografia*, szczególnie s. 22–23.

⁴⁸⁹ Dopominała się o ich rozważenie m.in. Danuta Ulicka podczas dyskusji w trakcie konferencji *Tekst (w) Sieci* (Warszawa, grudzień 2008).

*innej tradycji*⁴⁹⁰. Interesuje mnie bowiem pokazanie, że – inna niż wszystko inne – liberatura nie wzięła się znikąd, że z jednej strony sięga po to, co już w kulturze się wydarzyło (nie odcinając się wcale od tradycji), z drugiej zaś zakorzeniona jest w swoich czasach. Przełom XX i XXI w., okres powstawania dzieł literatury (i sztuki) nowomiedialnej, w której do kategorii materialności znaku, samego tworzywa podchodzi się już zupełnie inaczej (czego pokłosiem są choćby dyskusje o inter-, trans- czy postmedialności sztuki/kultury współczesnej), to też znakomity czas, by mogła pojawić się formułowana przez Fajfiera i Bazarnik teoria. Podobnie jak początek XX w. był idealnym momentem na narodziny awangardy i teorii spod znaku przełomu lingwistycznego.

Jednocześnie, wszelkie eksperymenty z formą zapisu to takie działania, które po coś z tradycją, konwencją zrywają. O ile nie jest to zwykła „zabawa”, typograficzny żart, najczęściej celem jest tu poszukiwanie nowych przestrzeni do budowania znaczeń. I to właśnie byłoby to, co wszelkiego rodzaju eksperymenty typograficzne łączy z liberaturą. Jednak w myśl pierwszego i drugiego wyznacznika liberackości podanego przez Bazarnik („użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu oraz przestrzenna organizacja tekstu”)⁴⁹¹, wszystko, co choć po części jest inaczej niż tradycyjnie zapisane, nosi znamiona dzieła liberackiego. Dlatego też – choć nie próbowano nigdzie tych twierdzeń rozwijać – liberaccy mają być futuryści. Dlatego jako liberacki wskazywany (bo trudno powiedzieć: opisywany) jest duet Przyboś–Strzeмиński. Jednak, co ciekawe – kiedy zaproszono do Łodzi Fajfiera i Bazarnik na konferencję o futuryzmie (*Futuryzm. Przyszłość sto lat później*, maj 2010 r.), niewiele mieli oni do powiedzenia poza tym, że futuryści byli liberaccy⁴⁹². Czy zatem, rzeczywiście są to kwestie tak oczywiste? Moim zdaniem – wcale nie. Z jakiegoś powodu liberacci z Krzeszowic niewiele w Łodzi (na temat) mówili.

W dalszej części tego rozdziału chciałabym zestawzić liberacką teorię z teorią druku funkcjonalnego oraz ideą słów na wolności. Przywołując Marinettiego (i – w mniejszym stopniu – polskich futurystów) oraz współpracę Przybośa i Strzeмиńskiego (po wielokroć przez Fajfiera i Bazarnik charakteryzowanych jako „prekursorzy literatury”⁴⁹³), pragnę pokazać, że „to wszystko wcale nie jest takie proste”. Gdyż ani Marinetti, ani Strzeмиński nie byli w dużym stopniu liberaccy. Choć na pierwszy rzut oka widzimy, że „przecież to dziwnie zapisane”, że „ma uduziwnioną formę”, że przyciąga wzrok, że eksperymentuje z materią znaku... wcale nie to jest tu najważniejsze. Istota literatury to przecież to, po co się ów „inny” zapis stosuje (i z czyjej intencji). I tu zaczynają się problemy... Warto pochylić się na chwilę nad tymi zagadnieniami, być może okaże się, że do listy argumentów przemawiających za tym, że „liberatura jest

⁴⁹⁰ Piotr Rypson, *Posłowie*, [w:] Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. zbior., Gdańsk 2000, s. 224.

⁴⁹¹ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 160.

⁴⁹² Przypomnę, iż z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia, gdy spotkali się (o ironio, również w Łodzi) z Jerzym Jarniewiczem, by dyskutować o poezji konkretnej. Szerzej piszę o tym w rozdziale poświęconym relacji literatury i poezji konkretnej.

⁴⁹³ Zob. m.in. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Krótką historia literatury*, [w:] *LCLT*, s. 88.

potrzebna” (jako termin) wypadnie nam dopisać kolejne, wynikające z różnic między tą ostatnią a działaniami awangardowymi, które w pierwszej chwili wydają się iście liberackie.

Dodam też, że choć kwestii związków liberatury i literatury elektronicznej poświęcam w tej pracy oddzielną część, niemniej chciałabym też już tu zasygnalizować, że porównawcza analiza liberackich środków typograficznych oraz tzw. typografii nowomiedialnej (określanej też mianem *rozszerzonej* czy *temporalnej*) prowadzić może do ciekawych konstatacji. Stąd zamykający tę część moich rozważań fragment poświęcam właśnie temu zagadnieniu.

3. Liberatura a koncepcja druku funkcjonalnego

3.1. Liberatura funkcjonalna albo o równoległym projektowaniu znaczeń (czyli o nie tak prostym związku liberatury z teorią druku funkcjonalnego)

Gdyby zastanowić się, czemu Fajfer i Bazarnik tak ochoczo nazywają Przybosa i Strzezińskiego prekursorami liberatury, można by w sumie znaleźć wiele przesłanek ku takiej interpretacji. Wystarczy bowiem przywołać z jednej strony po wielokroć powtarzane tu Fajferowskie sformułowania o tożsamości formy i treści, a z drugiej pochodzące ze szkicu *Druk funkcjonalny* zdanie Strzezińskiego: „forma [...] jest funkcją treści. Forma wynika z treści”⁴⁹⁴. Równie dobrze można by zacytować list ostatniego z przywołanych do Przybosa, w którym proponował wstępną wersję komunikatu grupy a.r. i o poezji pisał następująco:

Poezja (?? – to już Pana rzecz) (przepraszam za-): wydrukowana i czytana, poezja słów, czcionek i stronicy, a nie śpiewanka-kołysanka, melodeklamacja; poezja drukowana, a nie poezja przechodząca z ust do ust (????) (nie wiem czy to tak, ale przecież Pan może to wyrzucić lub zmienić)⁴⁹⁵.

Potwierdzeniem przywołanej opinii Fajfera i Bazarnik wydają się też słowa badaczy opisujących tom *Sponad* niczym dzieło prawdziwie liberackie. Irena Urbaniak stwierdzała np.:

Przeciwstawiając się bowiem tradycyjnej typografii, Władysław Strzeziński zastosował tu takie rozwiązania graficzne, które nie występują obok tekstu – w postaci ilustracji czy winiety, ale **ingerują weń, współdecydując nie tylko o jego walorach wizualnych, lecz także o jego semantyce**⁴⁹⁶.

Z kolei Janusz Sowiński, zaznaczając, iż dla poetów awangardowych kwestie typograficzne pozostawały istotne, podkreślał, że (m.in.) Strzeziński postrzegał plastyczną organizację poetyckiego tekstu jako jeden z obowiązków artysty⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Władysław Strzeziński, *Druk funkcjonalny*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 91.

⁴⁹⁵ *Listy Władysława Strzezińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX, s. 235. List z 21 lutego 1930 r.

⁴⁹⁶ Irena Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosa w opracowaniu typograficznym Władysława Strzezińskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1982, R. XXXVI, 5, s. 1, podkreślenie moje.

⁴⁹⁷ Janusz Sowiński, *Typografia polskiej awangardy*, „Studia o Książce” 1989, nr 18, s. 264.

A jednak, choć nikt nie dyskutował dotąd z tezą postawioną przez parę liberatów z Krzeszowic, warto chyba zastanowić się, czy jest ona w pełni słuszna⁴⁹⁸. Czy druk funkcjonalny i liberatura to zjawiska podobne (może wręcz tożsame), czy też istnieje powód – inny niż ten, że to dwa wymyślone przez różne osoby terminy – dla którego oba te pojęcia funkcjonują równolegle w dyskursie humanistycznym? Czy warto zestawiać je ze sobą?

Z pewnością w świetle moich wcześniejszych rozważań koncepcja Strzemińskiego (silnie inspirowana tezami Tschicholda i wpisująca się w nurt reform typograficznych swoich czasów, a także w całokształt budowanej przez twórcę teorii sztuki⁴⁹⁹) wydaje się interesująca jako sprzeciw wobec dominacji wyłączenie jednej z tradycji druku. Artysta w szkicu *Druk funkcjonalny* zwraca uwagę na harmonijność, bezbarwność i stonowanie kanonu drukarskiego wyznaczonego przez publikacje renesansowe, od którego jego typografia tak chciała się odróżniać. To zgodnie z tymi odrzucanymi konwencjami – przypomnę – każda karta książki miała być jednobarwna, niezaburzająca monotonii odbioru, co (jak zauważa Strzemiński) osiągnano zarówno poprzez „szarą perlistość zadrukowanej powierzchni”⁵⁰⁰, jak i dzięki ujednoliceniu kroju czcionek w jej obrębie występujących. Celem nadrzędnym było „ujednostajnienie i złagodzenie wrażeń wzrokowych”⁵⁰¹ (a więc to, czego wagę podkreślała przywołana w poprzednim rozdziale Warde). Kompozycja była symetryczna, ułożona wzdłuż osi pionowej, zaś – dynamiczne w świetle tej koncepcji – zaznaczanie końców rozdziałów (a czasem i stron) stopniowo zwężającym się trójkątem (wspominanie jeszcze przez Strzemińskiego) zastępowano z czasem zwykłym ucięciem tekstu⁵⁰².

⁴⁹⁸ Nieoczywistość tego przyporządkowania sygnalizowała Beata Śniecikowska w dyskusji z liberatami podczas spotkania *Liberatura – literatura totalna*, które odbyło się w Łodzi w październiku 2008 r. w Kawiarni Literackiej Teatru Nowego w Łodzi. Badaczka sugerowała wtedy, że gdy uważnie przyjrzymy się zależnościom między warstwą wizualną a semantyczną przywoływanych tekstów, możemy dojść do nieco odmiennych wniosków. Jednak dotychczas ten wątek dyskusji o liberaturze nie został rozwinięty.

⁴⁹⁹ Szerzej o koncepcji druku funkcjonalnego piszą m.in.: Bożena Lewandowska (idem, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław 1966, s. 192–278) oraz Piotr Rypson (idem, *Książki i strony*, Warszawa 1992, szczególnie s. 33–52). Omówienie zarówno rozwoju polskiej typografii funkcjonalnej, jak i jej powiązań z analogicznymi nurtami w innych krajach daje też Janusz Sowiński w przywołanym artykule *Typografia polskiej awangardy* (s. 263–282). Badacz zwraca uwagę na relacje między polską nową typografią a działalnością rosyjskich konstruktywistów skupionych wokół Kazimierza Malewicza i El Lisickiego oraz grupy UNOWiS, a także Włodzimierza Majakowskiego i środowiska „LEFu” (później „Nowego LEFu”) oraz niemiecką typografią spod znaku wydawnictwa Bauhaus z Laszlo Moholy-Nagym i Herbertem Bayerem jako głównymi postaciami. Sowiński zaznacza też w gruncie rzeczy znikomy wpływ Marinettiego i futurystów włoskich na polskich artystów, a także brak związku z czeską nową typografią Karola Teige’a czy eksperymentami węgierskimi (skupionymi wokół czasopisma „Ma”). O rozwoju koncepcji typografii funkcjonalnej u samego Strzemińskiego pisze zaś Andrzej Turowski (Andrzej Turowski, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego*, „Projekt” 1971, nr 4, s. 19–24).

⁵⁰⁰ W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, s. 90.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² Choć w szkicu Strzemińskiego taka sygnalizacja końca rozdziału sugerowana jest jako klasyczna, jedynie w winiecie zastępowana prostym cięciem, trudno w czasach mu współczesnych,

Wskazując niewielkie zmiany w zakresie tak ustalonej techniki drukarskiej, Strzeмиński zauważa, że (niezależnie od epoki) aż do przełomu wieku XIX i XX myślano o drukach na sposób plastyczny. Opracowywanie tekstu było tożsame z jego ozdabianiem, stąd artysta mówi o „druku zdobniczym”⁵⁰³, podkreślając, iż przy takim podejściu wszelkie stosowane zabiegi wynikały z chęci „wtłaczania druku w formę rysunkową z góry powziętą”⁵⁰⁴, niemającą żadnego związku z treścią utworu. Wydaje się, iż dominująca harmonijność i stonowanie były kontynuacją renesansowej myśli o sztuce. Zaś przełom wyznaczyły zmiany mające miejsce zarówno w przestrzeni gospodarki, jak i działań artystycznych. To nowe podejście do świata, nowy jego porządek, nowe nań spojrzenie umożliwiły narodziny tzw. drukarstwa funkcjonalnego, którego celem miała być możliwie największa odpowiedniość kształtu typograficznego i przekazywanych treści, zmierzająca do ułatwienia odbioru komunikatu.

Warte podkreślenia jest też to, że Strzeмиński, postulując wprowadzenie nowej typografii, nie mówił wcale wyłącznie o literaturze, określając jako cel wprowadzanej formy „rzeczywistą celowość łatwej czytelności **druku codziennego** (plakat, afisz, okładka książki, ogłoszenie, blankiet firmowy, wizytówka etc.)”⁵⁰⁵. Dopiero w dalszej części jego wywodu pojawia się sformułowana wprost deklaracja, iż opisywany sposób opracowywania tekstów ma być stosowany również w odniesieniu do sztuki słowa. Dla moich rozważań jest to o tyle istotne, iż pozwala pokazać, że i w przypadku tego artysty mamy do czynienia z uwspólnieniem środków ekspresji w drukach użytkowych i artystycznych, ponownym zespoleniem dwóch ścieżek rozwoju typografii, wskazywanych przez Drucker.

Poszukując zaś owych nowych rozwiązań drukarskich, takich, które harmonizowałyby z budową i przesłaniem utworów, Strzeмиński sięgał do typografii użytkowej, zdając sobie niejako sprawę z tego, iż w jej obrębie stosowano znacznie więcej środków, które przecież i dla literatury mogą być użyteczne (mam tu na myśli właśnie ową ignorowaną drugą tradycję Gutenbergowską). W liście do Przybosia z października 1929 r. autor pisał o tym, że potrzebne są mu z drukarni „druczki” o czcionkach większych i też „fantazyjnych”, że szuka inspiracji m.in. w katalogach, zaproszeniach⁵⁰⁶. Czy

a już na pewno w dzisiejszych, znaleźć potwierdzenie tej tezy w książkach. Ten „dynamiczny”, bądź co bądź przykuwający wzrok, akcent nie wszedł do kanonu drukarstwa – jak można by powiedzieć – „przezroczystego”.

⁵⁰³ W. Strzeмиński, *Druk funkcjonalny*, s. 91.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, s. 90–93, s. 91, podkreślenie moje.

⁵⁰⁶ Strzeмиński zdawał sobie zresztą sprawę z tego, że każda drukarnia ma inny wzornik takich czcionek, dlatego też prosił Przybosia o przesłanie wzorów z tej właśnie drukarni, w której miało być *Sponad* drukowane. Jak tłumaczył: „Można robić układy tylko wiedząc, jakie mają czcionki, gdyż inaczej można liczyć na cokolwiek, czego się nie znajdzie i w ten sposób później przerabiać całkowicie. Myślę, że najlepiej, gdyby drukarnia dała parę książek wydrukowanych u nich, które bym mógł odpowiednio rozszarpać i powyrywać. Może by Pan mógł takie książki z drukarni otrzymać i przesłać” [*Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 227 (list spomiędzy 1 września a 13 listopada 1929 r.)]. Warto może dodać, że o czcionki z drukarni Strzeмиński prosi też przy opracowywaniu *Poezji integralnej* Brzękowskiego, jak poświadcza list (najprawdopodobniej do Przybosia lub jego żony) z 30 sierpnia 1932 r.

pod ich wpływem ukształtował swoje opracowanie, o którym napisał poecie: „zdaje się, że znalazłem sposób chwytania poezji w układy graficzne tak, że unaocznia poezję”⁵⁰⁷?

Jednak pokazując powody, dla których chciałabym zatrzymać się nad kwestią związku druku funkcjonalnego i liberatury, nie muszę chyba kryć, że – sięgając po temat typograficznej działalności Władysława Strzemińskiego – przymierzam się do wyważania (dawno już) otwartych drzwi. Jeżeli obawy o to, coż można powiedzieć w odniesieniu do zagadnień tak wszechstronnie opisanych towarzyszyły kilka lat temu Beacie Śniecikowskiej, jak ma ich nie podzielać ktoś, kto podejmuje ten temat już po opublikowaniu jej analiz twórczości duetu Strzemiński–Przyboś, rewidujących – choćby z racji przyjęcia odmienną perspektywę – dotychczasową refleksję na ten temat⁵⁰⁸?

Wychodząc z założenia, że bliskie (i potrzebne) jest dla moich rozważań zarówno ujęcie zaproponowane przez przywołaną badaczkę (wyjście od analizy i interpretacji konkretnych wierszy, opis immanentnej poetyki tekstów poprzedzający namysł nad formułowaną przez artystę teorią, a także umieszczenie jego twórczości w szerszym kontekście, porównania z – pozornie – analogicznymi działaniami podejmowanymi przez współczesnych), jak i perspektywa obrona przez jej poprzedników (sytuowanie w centrum badań teorii i szukanie jej potwierdzenia w praktyce), powinnam jednak powtórzyć za Śniecikowską: „Czy warto wracać do kwestii tak wszechstronnie opisanych, czy można dodać tu coś nowego, czy wreszcie analogie występujące w pracach dwu działających w różnych twórczych konstruktywistów to jeszcze problemy zajmujące dla dzisiejszych odbiorców?”⁵⁰⁹.

I tak, jak badaczkę tłumaczyła chęć przyjęcia nowej perspektywy i wskazania dotychczas niedostrzeganych „istotnych wątków typograficzno-poetyckiej «faktury»”⁵¹⁰ tomiku *Sponad*, niech mnie obroni to, że celem moich rozważań również nie jest bynajmniej opis teorii czy praktyki Strzemińskiego, lecz – dotychczas niespotykane w literaturze przedmiotu – skonfrontowanie ich z teorią i praktyką liberacką. Pretekstem zaś do proponowanego zestawienia jest pozorna jedynie (jak chciałabym wykazać) zbieżność zdań czołowego polskiego typografa funkcjonalnego i liberata na temat tożsamości formy i treści, powierzchowne wyłącznie podobieństwo twierdzeń o tym, że treść rodzi się (i wynika) z formy.

Kontekstem dla konfrontacji teorii Strzemińskiego i Fajfera są dla mnie teksty teoretyczne obu autorów oraz (skonfrontowane z dziełami liberackimi) wydane w 1930 r. w Cieszynie *Sponad* Juliana Przybosa jako pierwszy, lecz i – w czym badacze pozostają raczej zgodni – najlepszy tom biblioteki a.r.

⁵⁰⁷ *Listy Władysława Strzemińskiego...*, s. 227 (list z 13 listopada 1929 r.).

⁵⁰⁸ Beata Śniecikowska, *Dwóch artystów – dwa tworzywa – jedna idea? – o sztuce i teorii sztuki Juliana Przybosa i Władysława Strzemińskiego*, [w:] eadem, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuka wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 175–302.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, s. 241.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

3.2. Analogie werbalnej i wizualnej kompozycji czy drażniący czytelnika happening typograficzny?

Skwapliwość, z jaką Strzeмиński konstruował swoją wizję druku funkcjonalnego jako odzwierciedlającego poszczególne kompozycyjne części utworów, zrodziła się z inspiracji koncepcją Jana Tschicholda. Dość przypomnieć, że ten ostatni określał „roztrząsanie metody układu” jako nadrzędny i zasadniczy cel nowego drukarstwa⁵¹¹. Zaś polski konstruktywista nie tylko w lutym 1930 r. z zachwytem pisał do Przybosia o „wprost rozczulającej [...] solidności i cierpliwości w opracowaniu każdego szczegółu, każdego rozwiązania zagadnienia drukarskiego”⁵¹² charakteryzującej tego reformatora typografii, lecz w czerwcu tego samego roku doprowadził do opublikowania na łamach „Europy” jego szkicu *Nowe drukarstwo*⁵¹³, a osiem lat później sfinalizował druk skróconego przekładu najważniejszej w dorobku tego teoretyka książki: *Druk nowocześnie*⁵¹⁴. Warto przywołać choć we fragmentach charakterystykę nowych powinności drukarza, jaką podaje Tschichold w tej ostatniej pozycji:

każdą poszczególną część kompozycji oddzielamy od innych w sposób widoczny i wyraźny. każda część całości jest przejrzysta i różni się jedna od drugiej. neutralność poszczególnych części jest przez to utrzymana. w dawnym drukarstwie występowały części mniej lub więcej bezkształtne; dziś są już one przejrzyste zarysowane i w jasnej formie ujęte dla oka⁵¹⁵.

I Strzeмиński skrupulatnie takie właśnie części w interpretowanych typograficznie utworach próbował odnaleźć. Jego mierzenie się z twórczością Juliana Przybosia było poszukiwaniem zasad kierujących kompozycją i budową wierszy, gdyż w jego mniemaniu, dopiero zrozumienie tych podziałów mogło zaowocować dobrym graficznym ułożeniem tekstu. Pisał o tym do poety, tłumacząc jednocześnie, jakie typy (odpowiadające właśnie różnym sposobom wydzielania partii utworów) odkrył w jego twórczości:

⁵¹¹ Jan Tschichold, *Nowe drukarstwo*, „Europa”, czerwiec 1930, nr 9 [6], s. 272.

⁵¹² *Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 233 (list z 3 lutego 1930 r.).

⁵¹³ J. Tschichold, *Nowe drukarstwo*, s. 272–276. Najważniejsze tezy postawione w tym piśmie w Monachium szkicu to uznanie nowego drukarstwa za drukarstwo nowych czasów, ahistoryczne i nienakładające żadnych ograniczeń przy wyborze środków oraz przyznanie, że jego celem miało być jak najbardziej funkcjonalne oddanie treści (co tłumaczy wyzbycie się wszelkiej zbędnej dekoracyjności). Tschichold dodawał, że układ drukarski miał być czytelny, a barwę należało wykorzystywać jako ważny środek oddziaływania.

⁵¹⁴ Jan Tschichold, *Druk nowocześnie*, tłum. Alfred Frank, red. Władysław Strzeмиński, Łódź 1938, bez paginacji stron. Pozycja ta przynosi charakterystykę stosowanych w nowym drukarstwie środków, zaś za najważniejsze kwestie poruszane przez autora można uznać: wagę asymetrii układów, sugestię uciekania od natłoku i przeładowania, konieczność stosowania kontrastów (kształtów grup tekstu czy ich kolorów), a także zalecenie łączenia interpretacji semantyki tekstu z dbałością o jego kształt estetyczny. Strzeмиński stosuje się do wszystkich tych postulatów, owocem namysłu nad ostatnim z wymienionych jest zaproponowanie zmiany kolejności stron w tomiku *Sponad*, tak by nie sąsiadowały ze sobą wiersze źle obok siebie wyglądające (zob. *Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 234 – list z 1930 r.).

⁵¹⁵ J. Tschichold, *Druk nowocześnie*.

Potrafiłem ocenić wiersze dopiero robiąc układy. Znalazłem typy: 1) ciągły (*Krajobraz, Ziemiaki, pokój*), 2) członowany (*Strofy*), 3) bijący słowami o rozmaitej sile (*Murarze, Deszcz*), 4) wieloplanowe (*Z błyskawic, Florian*). W niektórych miałem duże trudności, bo musiałem je zrozumieć nie na poziomie czytelnika, lecz tak jak je Pan rozumiał pisząc. Najgorzej było z *Florianem*, którego miałem zamiar Panu odesłać, prosząc o należyte wytłumaczenie, ale w ostatniej chwili zrozumiałem, że jest trzyplanowy⁵¹⁶.

Jak widać, każdy z wyróżnionych typów wyznacza inną zasadę kierującą późniejszym podziałem tekstu na części graficzne (lub właśnie sugerującą brak konieczności wprowadzania takich podziałów)⁵¹⁷. Strzeмиński był na tyle przekonany o słuszności swoich interpretacji i – co ważniejsze – o ich znaczeniu dla tekstów, że w późniejszym o niespełna miesiąc liście do poety dodawał, że bez proponowanych przezeń układów nie da się dostrzec walorów, jakie niesie w sobie poezja Przybosia, że – bez wyróżnień typograficznych – ich bogactwo i nowatorstwo jest raczej niedostrzegalne⁵¹⁸. Stąd ośmielałem się przypuszczać, że polski konstruktywista oceniał swoje działania jako raczej oddające przysługę wierszom poety⁵¹⁹.

A jednak Jerzy Kwiatkowski – komentując dokonane przez Strzeмиńskiego opracowanie *Sponad* – zarzucał artyście, że oddał tomikowi „nienajlepszą przysługę”⁵²⁰, że zwolnił czytelnika z obowiązku interpretacji, ujednolicił ją i podając odbiorcy – można by rzec – jak namalowaną. Co więcej, jak dodaje autor: „grafik stworzył mu natomiast dodatkową przeszkodę do

⁵¹⁶ *Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 228 (list z 30 listopada 1929 r.).

⁵¹⁷ Andrzej Turowski następująco charakteryzuje sposoby graficznego opracowania konkretnych grup wierszy: „Wierszom «ciągłym» odpowiadał stosunkowo jednolity układ graficzny, bez wyraźniejszego różnicowania czcionki, o złagodzonych kontrastach linii i równomiernym rozłożeniu wielkości kształtów. «Członowane» podporządkował artysta grupom graficznym rozmieszczonym w kilku strefach o zmiennych akcentach. W «bijących słowami o rozmaitej sile» – poszczególne wyrazy zostały wypuklone zwiększoną skalą. «Wieloplanowe» – łączyły teksty w bloki, wyraźnie oddzielone, lecz równoważone walorami plastycznymi” (A. Turowski, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzeмиńskiego*, s. 23).

⁵¹⁸ *Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 230 (list z grudnia 1929 r.).

⁵¹⁹ Jak poświadcza korespondencja z Przybosiem, Strzeмиński zdawał sobie jednak sprawę z raczej negatywnego odbioru publikacji. W liście z 26 kwietnia 1930 r. czytamy: „W Warszawie ludzie rozmaici, z którymi się spotykałem, na ogół są źli na «Z ponad» i zależnie od swego usposobienia napadają albo na Pana, albo na mnie (że Pan jest zły poeta i że ja musiałem opracować [wiersze] kogo innego, np. Illakowiczówny), że w Pana wierszach nie ma muzyki, że ja przez układy zrobiłem muzykę w Pana wierszach, że rozbiłem zdanie, że słowo wyjęte ze zdania terytorialnie lub przez krój czcionek traci sens, że tylko w związku i innymi słowami, że trudno czytać małe litery obok dużych, że Pan nie przestrzega zasady strofalnej, że tylko stara deklamacja uwzględnia cieniowanie każdego wyrazu, a teraz się deklamuje całościami [...] Książka jest im [w Departamencie Sztuki – AP] kością w gardle, że modernizm nie umarł, nie jest sprzedpokojowiony” (*Listy Władysława Strzeмиńskiego...*, s. 240 (list z 26 kwietnia 1930 r.)). Jednak, jak słusznie zauważa Śniecikowska, wśród zebranych w tomiku wierszy przeważały takie, które sprawnie realizowały założenia teoretyczne koncepcji druku funkcjonalnego i które oceniać można jak najbardziej pozytywnie: „Najliczniejsza grupa to układy współgrające z kompozycją wewnętrzną wierszy, «chwytające» najważniejsze cechy konstrukcyjne tekstu i w czytelny sposób odwzorowujące je na stronie. Kompozycje tego rodzaju pomagają w lekturze, wydobywają walory dzieła literackiego, nie są uzurpacją plastyki w stosunku do utworu literackiego” (B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, s. 245).

⁵²⁰ Jerzy Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 107.

przewyciężenia: różnorodność czcionek, skomplikowany układ typograficzny – utrudniają mianowicie lekturę, rozpraszają uwagę, kierując ją ku literom, odciągają od znaczeń⁵²¹. Jak powiedziałaaby Warde, zaoferował odbiorcom złoty kielich miast kryształowego. Pomijając już kwestię toczonych przez lata dyskusji o słuszności bądź niesłuszności dokonanych przez Strzeмиńskiego ingerencji w tekst, trzeba przyznać, że – szczególnie w świetle wcześniej przywołanej korespondencji – raczej nie takie były jego intencje.

U Strzeмиńskiego rozbijanie partii tekstu i czynienie zeń (na drodze przekształceń przestrzennych zapisu) form graficzno-obrazowych miało mieć związek z budową utworu, z jego semantyką. Miało czytelnikowi pomóc, nie przeszkadzać. Celem stało się uwypuklenie znaczeń tekstu, przy czym chodziło tu nie o (raczej tautologiczne) podkreślenie, lecz wzmocnienie akcentów powiązane z dopowiadaniem, dopełnianiem znaczeń. Takie podkreślenia, istotnie, utrudniały pójście inną czytelniczą ścieżką niż ta zaprojektowana przez Strzeмиńskiego-interpretatora. Kwiatkowski mówi wprost: „proces, który powinien – w sposób subiektywnie zróżnicowany – odbywać się podczas lektury w psychice każdego czytelnika, został tu – raz na zawsze – ujednolicony i spetryfikowany⁵²². Wyjaśnienia, rozwinięcia wymagają jednak dwie kwestie. Po pierwsze: czy stawiany przez Kwiatkowskiego zarzut można (na zasadzie sugerowanych wcześniej analogii) odnieść również i do liberatury (którą przecież niektórzy określali właśnie i happeningiem typograficznym). Po drugie, rozważając, na ile słuszne są zarzuty Kwiatkowskiego – stajemy przed problemem tego, czym w istocie są typograficzne opracowania Strzeмиńskiego.

Zaczynając od pierwszej kwestii, trzeba zaznaczyć, że liberaci nieraz, owszem, chcą drażnić czytelnika, stawiać przed nim przeszkody budowane z liter czy słów. Jednak owo „drażnienie oka” ma dość specyficzny charakter. Określone elementy warstwy zapisu utworu zwracają na siebie uwagę w chwili, gdy właśnie im trzeba się przyjrzeć, gdy znaczenia tekstu rodzą się z owej nieprzezroczystości materiału. Jeśli udziwnione litery w *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego wpadają na siebie, to dlatego, że forma ich zapisu oddaje charakter ruchu bohatera, jeśli zapisane są w dziwnych kierunkach i czytelnik musi się namęczyć, by je odczytać – jak w przypadku (przywołanej już) leksji „mucha” w *Końcu świata według Emeryka* tegoż autora – to właśnie dlatego, że tym razem same ten tor ruchu przedstawiają. Jeśli – jak jest w poematach-znakach zamieszczonych w *Oka-leczeniu* Fajfera i Bazarnik – litery przeradzają się w obraz, to właśnie dlatego, że jego zespolenie z obrazem jest istotne. Jak pokazują interpretacje *Oka-leczenia*, fakt, że dwa różne, nazwijmy je roboczo, słowo-rysunki (odpowiadające fabularnie dwóm różnym częściom utworu) są zbudowane z tych samych liter, pozostaje nie bez znaczenia⁵²³. Właśnie na poziomie typografii przekazanych jest tu wiele znaczeń, których nie da się odczytać ani z samego obrazu, ani z samych słów, ani nawet

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Por. bibliografia podana w przypisie 66 w rozdziale *Liberatura a poezja wizualna*.

z ich połączenia wyjątego z kontekstu całego tomu. Zaś pierwszym krokiem prowadzącym ku interpretacji jest właśnie to, że drażnią one wzrok czytelnika. Nie dostrzegam też w tekstach liberackich niczego, co ograniczałoby interpretację, petryfikowało jej proces, ujednolaczało.

Wydaje się również, iż w przypadku tomu *Sponad* intencja Strzezińskiego była jednak inna niż sugeruje Kwiatkowski. Tak jak – w duchu też Tschicholda – nie stosował on zbyt wielu środków graficznych i jego (pozbawione zbędnej dekoracyjności) układy opierały się na kontrastach i asymetrii, tak i nie miały odbiorcy przeszkadzać, lecz właśnie czynić przesłanie tekstu bardziej czytelnym. Miały być funkcjonalne, a nie przykuwać uwagę do samych siebie. Jeśli stało się inaczej, to może warto zastanowić się dlaczego.

3.3. Typograficzna interpretacja *contra* dzieło totalne

I tu, trzeba powrócić do drugiego z sygnalizowanych przeze mnie problemów i przyznać wprost, iż w myśli Strzezińskiego drukarstwo jest rodzajem interpretacji tekstu. To dlatego artysta i teoretyk dopomina się o nowe potrzebne zecerowi umiejętności: nie ma on być już wyłącznie tym, kto – wykorzystując swą wiedzę z zakresu edycji tekstu oraz talent plastyczny – opracowuje graficznie i przestrzennie otrzymany tekst. Powinien stać się również jego interpretatorem⁵²⁴. Jeśli proponowana przez drukarza forma ma – jak chce Strzeziński – odpowiadać treści, a postać graficzna odzwierciedlać strukturę utworu, ten, kto ją opracowuje musi ową literacką budowę dostrzec i zinterpretować⁵²⁵. By wyróżnić części tekstu, które mają ze sobą wchodzić w relacje przestrzenne, graficzne, trzeba wiedzieć, jakie są owe analogiczne relacje w zakresie semantyki. Stąd Strzeziński wspomina o konieczności „dokładnego zrozumienia” tekstu przez zecera⁵²⁶. Co więcej, jak mówi wprost twórca teorii unizmu:

Jak każda interpretacja utworu literackiego nie daje kompozycja drukarska jednego tylko rozwiązania graficznego. Wynik zależy od tego, jakie części tekstu chcemy podkreślić, a jakie uważamy za drugo- i trzeciorzędowe. Dlatego przy akcentowaniu innych składników tekstu kompozycja będzie wyglądała inaczej⁵²⁷.

⁵²⁴ O swojej koncepcji pisał Strzeziński: „Tekst uporządkowany na zasadzie największej czytelności organizujemy w rytm oka czytającego [...] Drukarstwo funkcjonalne wymaga [...] oparowania zdobyczy nowoczesnej plastyki konstrukcyjnej i umiejętności zwanego obrazowania i zagęszczania treści wynikających z poezji nowoczesnej” [cyt. za: Andrzej Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzezińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX, s. 277, ten zaś za: *Koło Artystów Grafików Reklamowych, IV wystawa*, Warszawa 1936 (maj) IPS.].

⁵²⁵ Strzeziński mówi o takim działaniu m.in. następującymi słowami: „W drukarstwie funkcjonalnym każda z grup tekstu powinna współdziałać z zawartą w niej treścią, wyrażać ją. Wydobyć z niej jej charakteru emocjonalnego możemy uzyskać właśnie przez zastosowanie rozmaitych typów i wielkości czcionek” (W. Strzeziński, *Druk funkcjonalny*, s. 92). I tu wyraźnie podkreślony jest interpretacyjny charakter działań typograficznych.

⁵²⁶ W. Strzeziński, *Druk funkcjonalny*, s. 91.

⁵²⁷ *Ibidem*.

Czy i w przypadku dzieła liberackiego możemy mówić o kilku możliwych jego postaciach? Czy jego kształt zależny jest od interpretacji? W jakim stopniu? Zanim odpowiem na te pytania, chciałabym zatrzymać się jednak jeszcze przez chwilę nad procesem interpretacji dokonywanym przez Strzemińskiego. Śniecikowska w swoich badaniach wyróżnia wśród wierszy składających się na tom *Sponad* sporą grupę tekstów, w których opracowanie typograficzne rzeczywiście współgra z semantyką utworu. Dokonane przez badaczkę analizy w pełni pokazują, że Strzemiński – w tym wypadku – konsekwentnie stosuje zaproponowany przez siebie w *Druku funkcjonalnym* sposób edycji tekstu. Przygotowane przezeń opracowanie typograficzne jest w pełni „poprawne”, funkcjonalne, czyli: klarowne, przejrzyste, jednoznaczne i w pełni związane z treścią, odpowiadające jej. Uważnej lekturze i interpretacji towarzyszyło podzielenie tekstu na człony semantyczne, najczęściej zgodne z podziałem na gramatyczne części zdań, bądź układ wersowy czy stroficzny. Ułatwianie czytelnikowi lektury, które zarzucał Strzemińskiemu Kwiatkowski (i na które wskazywała też Śniecikowska) polega tu właśnie na bardzo wyraźnym rozczłonowaniu tekstu: nie tylko wskazaniu poszczególnych jego fragmentów, lecz i uwydatnieniu relacji między nimi. Rzeczywiście, jest to zabieg ujednoznaczniający i choć niebędący w sprzeczności z treścią utworu, nieraz pozbawiający go niedopowiedzeń, niejasności wymagających interpretacji⁵²⁸. W przypadku tych wierszy ich kształt graficzny nie tylko nie jest na bakier z sensami w nich przekazywanymi, lecz skłania ku mówieniu o pełnej odpowiedniości konstrukcyjnej warstwy werbalnej i typograficznej. Jednak pozostaje pytanie: czy owa odpowiedniość jest też liberacka?

Poszukując na nie odpowiedzi, można by – wyprzedzając nieco tok wyводу – powiedzieć, że stosunek druku funkcjonalnego do liberatury jest mniej więcej taki, jak tej ostatniej do książki artystycznej. Co jednak ważne, idzie tu o taką postać tej ostatniej, której twórcy liberacy sprzeciwiali się i którą usilnie – już od samych początków – chcieli od swojej działalności odróżnić. Jakiej jej stawiali zarzuty? Z ich punktu widzenia grzechem takich książek była nieprawdziwa jedność formy i treści, kusząca tautologiczność. Artysta poszukiwał tekstu literackiego i – interpretując go – nadawał mu możliwie piękną/adekwatną/estetycznie satysfakcjonującą formę. Wiązała się ona często z przesłaniem tekstu, niemniej, pozostawała wtórną wobec niego typograficzną (jak określałam to już wcześniej w tym rozdziale) czy szerzej – woluminową – ilustracją. Kluczowe wydaje się tu to, że owa ilustracja (której stawia się zarzut tautologiczności, niesamodzielności) tworzona jest znacznie później

⁵²⁸ Najłatwiej dostrzec to na przykładzie utworów określanych przez Strzemińskiego jako wieloplanowe, w których czytelnik nie musi już samodzielnie przyporządkowywać wydarzeń do odpowiednich płaszczyzn czasowo-przestrzennych (ani nawet domyślać się, że powinien coś takiego uczynić), gdyż od razu owe różne plany malują się przed nim jako odmienne wizualnie. Warto tu może też przywołać dyskusję Śniecikowskiej z dokonaną przez Strzemińskiego interpretacją *Floriana*. Badaczka – podobnie jak i inni krytycy, a przypuszczalnie również i sam Przyboś – widzi w tym utworze zaledwie dwa plany czasowe, autor opracowania typograficznego dostrzega zaś trzy (Por. B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, s. 266–267).

niż sam tekst, niejako w odpowiedzi na niego. A owo rozsuniecie czasowe projektowania znaczeń może też – co w przypadku liberatury pozostaje kwestią niebanalną – owocować właśnie tym, że sensory budowane w warstwie wizualnej będą nie tyle potęgować czy wzmacniać znaczenia werbalne, lecz zacząć je przesłaniać, czasami wręcz im przecząc. Wydaje się też, iż i krytyka Kwiatkowskiego wymierzona jest w scharakteryzowaną tu sytuację.

Skupienie się na tych pracach Strzemińskiego, o których Śniecikowska i Wysłouch piszą, że wypaczają sensory poezji Przybosa, pozwoli głębiej przeanalizować tę kwestię i dokładniej zrozumieć, czemu dla liberatury tak istotna jest nie tyle współpraca edytora/typografa tekstu i artysty-literata (bo tej przecież w trakcie pracy nad *Sponad* – jak poświadcza korespondencja obu twórców – nie brakowało), lecz właśnie jednoczesność projektowania znaczeń werbalnych i materialnych. Tym samym – jasne staną się różnice między ujęciem „literatury funkcjonalnej” i totalnej. Zresztą w przypadku tej ostatniej niemożliwe jest, by warstwa wizualna przesłaniała werbalną, by wypaczała jej sensory, gdyż obie – wspólnie – je współtworzą.

O liberackości *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* przesądza właśnie to, że nie była ona tekstem monologu bohatera wtórnie opracowanym typograficznie, nie znajdziemy go nigdzie jako utworu „samodzielnego”. Wyjątkowość tej – odważmy się nazwać rzecz po imieniu – książki, nie wynika też z tego, iż ten, kto wybierał i kto układał (w przestrzeni) jej słowa to ta sama osoba. Wcale nie tożsamość typografa/drukarza i literata jest tu kluczowa⁵²⁹. Specyfika rodzi się z jednoczesności projektowania znaczeń – z tego, że przyjmując, iż bohater będzie biegł, myśli się o tym, jak materialnie, typograficznie to pokazać. Że szukając słów do opisanego toru jego ruchu, ciąglej zmiany miejsca zajmowanego przezeń w przestrzeni, czasem sięga się po słowa, czasem zaś ów ruch (będący przecież elementem literackiej fikcji) przedstawia się w inny sposób: wizualny, operujący nie tyle słowem, co jego (bądź innych znaków) materią. U Nowakowskiego pełna rekonstrukcja fabuły i świata przedstawionego jest możliwa dopiero po odczytaniu wszystkich kodów i znaków tworzących przekaz. Same zaimki „ten”, „tamten”, „tędy”, „tamtędy” nic nie znaczą, jednak w połączeniu z fragmentami obrazów czy umieszczone w odpowiednim miejscu kartki nabierają sensów. Podobnie, zamiast pisać o grupie osób toczących nieistotne dla bohatera (i niedosłyszane przez niego) rozmowy, Nowakowski schematycznie zaznacza ich obecność w świecie przedstawionym pustymi dymkami. W konstruowanej rzeczywistości literackiej są to postacie zdecydowanie epizodyczne. O ile w ogóle możemy mówić o ich roli w fabule, to polega ona li tylko na tym, że zajmują miejsce w przestrzeni świata kreowanego przez twórcę. I może lepiej właśnie poświęcić im – dla zamarkowania ich bezsłownej egzystencji – odrobinę tejże przestrzeni, nie samych słów.

⁵²⁹ A warto też pamiętać, że Nowakowski osobę pełniącą obie te funkcje nazywa często *ksiązkarzem* – tym, co robi książki, gdyż dla tego artysty i teoretyka liberatura to, najprościej mówiąc, właśnie *robienie książek*.

Choć tekst Nowakowskiego dla niektórych może wyglądać jak jedna wielka ilustracja, nie ma z takową nic wspólnego. Choć skrzy się kolorami, choć słowa są w nim fantazyjnie zapisane, choć mamy tu do czynienia z „koncertem na czcionki i linie”, a nawet i na rysunki, wszystko to, co widzimy, powinno do nas przemawiać, przekazywać nam sensy. Nie spotkamy tam żadnej literackiej treści, z którą kształt jej zapisu idealnie by – jak postuluje Strzeмиński – harmonizował. Nie znajdziemy bowiem niczego, co owa niezwykła typografia miałaby oddawać, podkreślać czy ujednoznaczniać. Koronnym argumentem niechże będzie i to, że nawet samo miejsce akcji dzieła Nowakowskiego nie jest opisane słowem. Co informuje nas, że bohater spaceruje po deptaku Kielc? Jak przekazana jest informacja, że wyruszył z dworca i przeszedł się główną ulicą miasta, by – tą samą drogą – nań powrócić? Nie ma tu słów, adresów, opisów miejsc. W zamian oferuje się czytelnikowi idealną wizualno-typograficzną reprodukcję wspomnianej przestrzeni. Co ciekawe – nie tak wyraźną, gdy bohater nie zwraca na nią uwagi (nie wszystkie budynki odmalowane są równie starannie), ale też wchodzącą i w najciemniejsze zakamarki podwórek, gdy tam właśnie podąża spacerowicz⁵³⁰.

Śniecikowska analizowała, jak w *Sponad* miejsce przestrzeni strony, w którym umieszczono poszczególne fragmenty utworu współgra z jakościami semantycznymi tekstu. Pokazywała, jak zaprojektowane relacje przestrzenne oddają znaczenia, idealnie harmonizując z przekazem. Doceniała poprawność i oryginalność takiego „funkcjonalnego” zapisu. Czy podobnie jest u Nowakowskiego? Zapisanie słów krzyczącej z okna kobiety na wysokości tegoż okna jest zdecydowanie funkcjonalne. Bo w liberaturze każdy szczegół jest sfunkcjonalizowany. Jednak – podkreślę raz jeszcze – jest on taki od samego początku, gdyż przypisano mu konkretną rolę w kreowanym świecie znaków, a uniwersum to jest ewidentnie nie tylko werbalne. W tekście nie ma przecież żadnej sugestii słownej naprowadzającej nas na trop tego, że kobieta znajduje się we wnętrzu budynku, na którymś tam piętrze i, że – wychylając się przez okno – kieruje swą wypowiedź do osób znajdujących się poza domem. Nie ma takich informacji, które, analizując (wtórnie) można by podkreślić takim, a nie innym układem typograficznym. Tak musiałoby być u Strzeмиńskiego, gdyż tam mielibyśmy do czynienia z – rozgrywającą się na poziomie struktur – konstrukcyjną jednością kompozycji, jak słusznie zauważa Andrzej Turowski⁵³¹. W liberaturze zaś kompozycja i struktura jest jedna, od początku projektowana jako zespół znaczeń tworzonych na styku kodów.

Niemal wszyscy, którzy zajmowali się *Sponad* przywoływali list Strzeмиńskiego do Przybosa z 27 czerwca 1929 r., w którym prosi on poetę o ponowne przejrzanie *20 kg*, z których typograficznym ułożeniem twórca unizmu nie mógł sobie poradzić. Uznał więc, że tekst musi być literacko niedopracowany pod względem kompozycyjnym i (warunkowo) zwrócił go artyście do poprawy.

⁵³⁰ Kiedy bohater wchodzi w jedną z bram, tekst przenosi się na drugą stronę karty, również „krzycząc się” w bramie. Słowa bohatera wędrują tam, gdzie on.

⁵³¹ A. Turowski, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzeмиńskiego*, s. 23.

Trudno byłoby wyobrazić sobie postawienie takiego zarzutu liberatowi. Podobnie jak nie dałoby się adresować do twórców literatury totalnej słów krytyki, jakie spotkały Strzemińskiego za graficzne ułożenie niektórych wierszy Przybosa. Śniecikowska zauważa, że w przypadku utworu *Gwiazdy* zaproponowany przez artystę układ przestrzenny stawia pod znakiem zapytania kolejność strof. W konsekwencji, nie tylko nie ułatwia lektury wiersza, lecz ją utrudnia, nie ujednolacenia, lecz wprowadza do tekstu niepożądaną wieloznaczność. W efekcie – czyni z poezji Przybosa inną poezję. Czy można wyobrazić sobie analogiczną sytuację w odniesieniu do liberatury?

Liberatowi nie sposób postawić zarzutu nieodpowiedniości formy i treści, nie da się w obrębie utworów należących do literatury totalnej wyróżnić tych, które są źle ułożone, w których forma nie współgra z przekazem. Dlatego nie możemy przeprowadzić krytyki liberackiej analogicznej do tej, jaką prowadziły Wysłouch czy Śniecikowska w odniesieniu do działań Strzemińskiego. Obie badaczki podkreślały nieraz, że w przypadku wierszy, w których mamy do czynienia z zaburzeniami semantycznymi wprowadzanymi przez typografię, Strzemiński nie pilnował już tak precyzyjnie podziału na części konstrukcyjne, wprowadzał w obręb stanowiących jedną całość partii tekstu różne czcionki, sugerując większą komplikację struktury niż to potrzebne i sprowadzając tym samym czytelnika na manowce. Kiedy indziej zaś dokonywane przezeń podziały prowadziły ku zatraceniu istniejących w wierszu innych powiązań między elementami (np. *Wieczór*) bądź wypaczały jego ogólny charakter. Śniecikowska zauważa, że opracowany przez Strzemińskiego *Świt* traci wiele ze swej delikatności i subtelności⁵³², zaś Wysłouch – zaznaczając, że typograficznej pracy artysty nie da się ocenić jednoznacznie – pisze o *W budowie*:

Taki zapis przeradza się w odsemantyzowaną kompozycję typograficzną, w której jednostką staje się wyraz i w której ginie zupełnie podział na wersy (nie mówiąc już o strofach). Można zapytać, co w takiej sytuacji dzieje się z rymami i z metaforą?⁵³³

Śniecikowska kontynuuje ten wątek, podkreślając, że opracowanie Strzemińskiego to – co dla mnie kluczowe – ilustracja. Badaczka dodaje:

Gry grafia okazały się na tyle pasjonujące, że niejednokrotnie na drugi plan schodził sam tekst literacki czy raczej – oddajmy sprawiedliwość kompozycjom Strzemińskiego – tekst literacki jako całość. Plastyk skupiał się na fragmencie, starał się „zilustrować” (w możliwie najbardziej oszczędny sposób, poprzez sam sposób zapisu) dany związek wyrazowy czy nawet jedno słowo. Całość kompozycji stawała się wówczas często graficzną mozaiką, korodowaną czcionkami-kształtami tracącymi łączność z semantyką całości złożonego z nich tekstu⁵³⁴.

Liberat nie „gra grafiką”. Nie może stracić łączności z semantyką tekstu, opracowując go graficznie czy materialnie, bo owa grafia i materia rzeczona semantykę współtworzą. Twórca literatury totalnej może napisać nawet i bez-

⁵³² B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, s. 260.

⁵³³ Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 58.

⁵³⁴ B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, s. 275.

nadziejny tekst, dzieło niespójne, nie może jednak źle typograficznie (wtórnie) zinterpretować treści, nie może wypaczyć sensów na drodze ich – późniejszego wobec literackiego pierwowzoru – wzmacniania i ujednoznaczniania. Może, owszem, oddać w ręce czytelników – jak ujął to Kwiatkowski w odniesieniu do *Sponad* – „koncert gry czcionkami”⁵³⁵, jednak owa typograficzna ekstrawagancja winna być wtedy postrzegana jako jeden z użytych środków literackiej ekspresji. Ocenie może podlegać jedynie jej funkcjonalność w całej strukturze, nie jest bowiem typem – udanej i chwytającej sensy dzieła bądź nie – ilustracji.

3.4. To samo?... A jednak zupełnie inaczej...

Coraz wyraźniej chyba widać różnice, jakie rysują się między proponowanymi przez Strzeмиńskiego rozwiązaniami a teorią liberacką. Przede wszystkim, w tej ostatniej, nie możemy mówić o kilku graficznych postaciach tekstu, które obrazują różne interpretacje. Liberatura nie jest interpretacją tekstu, jest nim samym. I – w konsekwencji – jej graficzna forma jest ostateczna, niezmienna⁵³⁶.

Niebagatelna jest też kwestia występowania (bądź nie) pozornie mało istotnego rozsunęcia w czasie prac autora tekstu i tego, kto zajmuje się opracowaniem jego postaci graficznej. Nie jest, oczywiście, tak, iż liberatura w pełni takie rozsuniecie temporalne wyklucza. Jednak – w myśl teorii Strzeмиńskiego – sam utwór (odmiennie niż w przypadku literatury totalnej) projektowany jest w oparciu o wyłącznie klasyczne literackie środki. Warstwa materialna, typografia tekstu nie jest uwzględniana przez autora w momencie kreacji jako element mogący współtworzyć semantykę dzieła. Znaczenia, jakie rodzą się w wyniku jej późniejszego opracowania, są więc w swej istocie niejako wtórne. Tym samym, po pierwsze, mają raczej charakter dopowiedzeń, wzmocnień (nie rekonfigurując semantyki tekstu), po drugie ich celem ma być jej ujednoznacznienie. Funkcjonalność, jakiej pożąda Strzeмиński to też czytelność i jasność przekazu. Z jednej strony dąży się tu do usunięcia wszelkiej zbędnej ozdobności (niepotrzebnie przyciągającej uwagę widza, zakłócającej odbiór), z drugiej – do ujednoznacznienia wypowiedzi. W konsekwencji, znikają wszelkie literackie niedopowiedzenia, a jednokierunkowy tor lektury staje się dominujący.

W liberaturze, owe „dodatkowe” znaczenia od razu są częścią projektowanej całości. Tym samym, trudno tu w ogóle mówić o jakimś pierwowzorze literackim – od razu mamy do czynienia z dziełem – jak określa to Fajfer – totalnym.

⁵³⁵ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, s. 107.

⁵³⁶ Oczywiście, może ulegać zmianom, dopracowywaniu w taki sposób, jak dzieje się to czasami z „klasycznymi” tekstami literatury, które mają swoje kolejne, zmienione wydania. W moich analizach śledzę takie różnice w przypadku *Oka-leczenia*, które doczekało się właśnie dwóch różniących się między sobą wydań (zob. bibliografia podana w przypisie 66 w rozdziale *Liberatura a poezja wizualna*).

Właśnie ta jednoczesność projektowania znaczeń owocuje ich pełnym zespoleniem i – w przypadku dobrego dzieła – brakiem tautologizmów. Oba procesy – pisanie jako tworzenie i zapisywanie jako kreacja – są zintegrowane. Połączenie w jednej osobie autora, typografa, intrologatora jest tu o tyle istotne, że pytania o oddanie sensów poprzez typografię nie są tu zadawane *post factum*. Jak podkreślał już w pierwszych swoich tekstach Fajfer, problem kształtu tekstu i książki rodzi się w tym samym momencie, w którym artysta zastanawia się nad fabułą i konstrukcją bohaterów⁵³⁷. Tym samym, związane z różnymi mediami środki są angażowane do tworzenia znaczeń równolegle. Stąd, dzieło liberackie może być dziełem totalnym, w pełni integralnym. Dlatego też nie możemy oddzielić w nim warstwy *stricto* literackiej od innych – wszystkie razem w istocie tworzą jedną, idealnie zespoloną strukturę: strukturę liberacką.

Co więcej – trzeba też podkreślić, że wśród tekstów liberackich nie brak i takich, które wcale nie stronią od wieloznaczności, a przede wszystkim od: wielokierunkowości projektowanej lektury. Nierzadko przecież (u Nowakowskiego, u Fajfera i Bazarnik czy u „prekursorów”, takich jak: Johnson, Fiederman, Joyce) zabiegi liberackie, nieraz właśnie owe typograficzno-graficzne „ekstrawagancje”, służyć mają ukazaniu symultaniczności świata, ujęciu niemożliwej do objęcia mnogości perspektyw, nakładania się płaszczyzn itp. Funkcjonalność liberacka – o ile można by o takiej mówić – to też bycie na usługach pokazywania, przedstawiania czy odtwarzania struktur niepowtarzalnych, to (być może nawet i nieraz mimetyczne) naśladowanie tego, co skomplikowane, niejednoznaczne, niedopowiedziane i niedające się rozwikłać. Nie musi więc mieć nic wspólnego z tym, czego pragnął Strzemiński: z klarownością, jasnością, prostotą i jednoznacznością.

Mówiąc innymi słowy – to, co proponuje autor *Druku funkcjonalnego* to swoistego rodzaju typograficzna ilustracja tekstu⁵³⁸, jego interpretacja, która zawsze – nawet gdy opracowywana jest na drodze konsultacji i dyskusji z autorem, jak miało to miejsce w przypadku *Sponad* Przybosa – pozostanie dodatkiem do właściwego tekstu literackiego. Jak w przypadku przywołanego tomu z 1930 r., może ona wywoływać liczne dyskusje poruszające słuszność zaproponowanego ujęcia. Liberatura ilustracją nigdy nie będzie. Stąd – nie sądzę, by warto było mówić o Strzemińskim i Przybosiu jako liberatach.

⁵³⁷ W założycielskim manifestie liberatury Fajfer, przypomnę, pytał: „Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?” (Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, [w:] *LCLT*, s. 25).

⁵³⁸ O ilustracji i jej typach zob. m.in. Seweryna Wysłouch, *Tekst i ilustracja*, [w:] eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 99–138 oraz Janina Wiercińska, *Sztuka i obraz*, Warszawa 1986 (szczególnie rozdział *Obraz i słowo*, s. 29–46).

4. Liberatura a typografia futurystyczna

4.1. Kilka wstępnych zastrzeżeń

Liberatura... to [...] książka na wolności

Zenon Fajfer⁵³⁹

Kolejny eksperymentujący z typografią artysta, którego bezdyskusyjnie okrzyknięto protoliberatem, to Filippo Tommaso Marinetti⁵⁴⁰. Zastanawiając się nad słusnością szukania paralel między jego *słowami na wolności* a teorią liberacką, można przywołać dwa zdania, którymi Tadeusz Miczka – autor poświęconej włoskiemu futuryzmowi książki *Czas przyszły niedokonany* – rozpoczyna rozdział dotyczący wyzwolonej sztuki słowa:

Futurystom nie wystarczał stary włoski słownik rodzajów i gatunków literackich. Poszukiwali nowych literackich sytuacji komunikacyjnych, przekraczając granice poezji, dramatu i epiki oraz przekształcając formuły estetyczne tradycyjnych gatunków⁵⁴¹.

⁵³⁹ Zenon Fajfer, *Pięć sylab w poszukiwaniu definicji*, [w:] *LCLT*, s. 133.

⁵⁴⁰ W dostępnym na stronie www.liberatura.pl szkicu Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera dotyczącym historii liberatury (w części zatytułowanej *1909–1969: od futuryzmu do książki artystycznej*) czytamy: „W twórczości przełamującej konwencjonalny układ tekstu celowali zwłaszcza **futuryści**: ojciec zainicjowanego w 1909 roku ruchu – włoski poeta, piszący także po francusku, **Filippo Tommaso Marinetti** (1876–1944) i jego liczni naśladowcy, powiewający na swych «jednodniówkowych» sztandarach wypisanymi w różnych językach parole in libertà – «słowami na wolności» (taki tytuł nosił manifest Marinettiego z 1913 roku, postulujący oswobodzenie literatury z rygorów składni języka i konwencjonalnego składu drukarskiego). Do najbardziej reprezentatywnych przykładów realizacji tej idei należy tom poezji samego Marinettiego **Zang Tumb Tumb** (1914), w którym wyzwoloną z wszelkich ograniczeń (z wyjątkiem kodeksowej budowy książki) typografię uznać można za pełnoprawny środek wyrazu, a samą książkę za jeden z oryginalniejszych przejawów liberatury tamtych czasów – liberatury rozumianej także w szerszym sensie, jako twórczości rozzadającej ramy społecznych ograniczeń i ustalonego porządku” (<http://www.liberatura.pl/1909-1969czyli-od-futuryzmu-do-ksiazki-artystycznej.html>, dostęp z dn. 13.06.2011r., podkreślenia autorów). W wersji książkowej opublikowana jest starsza wersja tego samego szkicu ([w:] *LCLT*), w której futurysty jako prekursorzy liberatury byli wyłącznie wzmiankowani, bez przywoływania Marinettiego (s. 88). Por. też m.in. Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] *LCLT*.

⁵⁴¹ Tadeusz Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s.76.

Nie domagali się, co prawda, określania ich twórczości mianem czwartego rodzaju literackiego⁵⁴², niemniej sprzeciwiali się dotychczasowej formule języka poetyckiego. Futurystyczne słowa to *słowa na wolności*, zaś samo brzmienie tego sloganu przywołuje jedną z etymologii terminu liberatura. W ujęciu Fajfera ta ostatnia to – przypomnę – właśnie sztuka słowa oswobodzona, niespętana normami czy konwencjami, literatura wolna: „od” czytelnicznych i pisarskich przyzwyczajęń, a także „do” przekraczania wyznaczanych przez nie granic.

Niemniej, podążając tym tropem, muszę zacząć od kilku wyjaśnień. Po pierwsze – futuryzm włoski, jakkolwiek był w Europie pierwszy, nie był jednak jedyny. Czemu zatem koncentruję się na tej jego odmianie i – co więcej – skupiam zasadniczo wyłącznie na teoretyczno-artystycznej działalności głównego założyciela ruchu: Marinettiego? Można powiedzieć, że przyczyna jest czysto pragmatyczna: zbadanie relacji między liberaturą a futuryzmem w jego wszelkich (nawet wyłącznie europejskich) wariantach spokojnie mogłoby stać się przedmiotem osobnego opracowania. Jednak nie kierowały mną wyłącznie takie względy praktyczne.

Przede wszystkim, teoria *parole in libertà* i włoska odmiana futuryzmu, jak twierdzi Alan Bartram: najbardziej nieprzebiegającego w środkach awangardowego ruchu swoich czasów⁵⁴³, odegrała na tyle istotną rolę, że nie tylko wpłynęła na całą sztukę współczesną⁵⁴⁴, lecz i po dziś dzień – zdaniem tego

⁵⁴² Choć swoiste dyskusje czy dialogi z genologią – o czym (w kontekście polskiego futuryzmu) pisze Grzegorz Gazda – nie były im zupełnie obce. Zaznaczając, iż na nurt ten należy patrzeć jako na ścieranie się dwóch tendencji – „działalności futurystycznej” (a więc tego, z czym związane są manifesty, wszelkiego typu ulotki, wydarzenia, sam sposób bycia), konsekwencji „poetyki skandalu i nonsensu” (s. 236) oraz konkretnych utworów, samej „poezji” (s. 236), badacz zauważa w nim podwójną tendencję genologiczną. Prowadzi go ku tej obserwacji fakt, iż o ile w pojedynczych utworach futurystów stosują klasyczne terminy genologiczne (ballada, hymn, oda, bajka, kolęda etc.), o tyle poszukując terminów zbiorczych dla całych tomów wierszy, sięgają po neologizmy (futuryzje, futurogramy, futureski etc.). Jak podsumowuje teoretyk: „Pierwszy zespół nazw jest sygnałem świadomości gatunkowej nadawców odwołujących się do świadomości odbiorców. Natomiast semantyka zespołu drugiego realizuje się poprzez opozycję: poezje – futuryzje (tradycja – nowatorstwo). Ów drugi ciąg nazw byłby więc wynikiem tendencji, którą nazwalibyśmy działaniem futurystycznym, sferą zewnętrzną tego ruchu, tendencji, która nie doprowadziła aż do takich wewnętrznych przekształceń w strukturze gatunków, aby poza tymi nazwami doszukiwać się odpowiadających im przedmiotów genologicznych” [Grzegorz Gazda, *O gatunkach polskiej poezji futurystycznej*, Warszawa 1972 (odbitka autorska z tomu 4 *Z polskich studiów slawistycznych. Seria 4. Nauka o literaturze*), s. 236–237]. O stosunku futurystów włoskich do tradycji gatunków literackich pisze Miczka (T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, szczególnie rozdział *Słowa na wolności*, s. 76–85). Por też: Józef Heistein, *Gatunki (formy) literackie*, [w:] idem, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego. Literatura awangardowa w świetle badań porównawczych*, Wrocław 1990, s. 116–122.

⁵⁴³ Alan Bartram, *Futurist Typography and the Liberated Text*, London 2005, s. 7 (dalej oznaczane jako A. Bartram wraz z numerem stron).

⁵⁴⁴ Miczka pisał: „*Parole in libertà*» były pierwszym wielkim odkryciem futurystycznym i dokonały prawdziwego przełomu nie tylko w dwudziestowiecznej poezji, ale jak słusznie zauważył Francesco Flora, słowa uwolnione od gramatyki i logiki zmieniły całą sztukę współczesną” (T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 78). Także Janusz Sławiński zauważał, że Marinetti w zakresie typograficznego opracowywania tekstów wpłynął „również na niefuturystyczne tendencje poetyckie” [Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998, s. 85 (przypis 14)].

zajmującego się futurystyczną typografią badacza – odbija się echem w sposobie graficznego opracowywania tekstów (*graphic design*)⁵⁴⁵. Na tle innych współczesnych nurtów włoski futuryzm wyróżniało właśnie większe przywiązywanie wagi do samego sposobu przekazywania utworów, do kształtowania materialności tekstów, do typografii traktowanej jako środek ekspresji. Jak podsumowuje Bartram:

Kiedy włoski futuryzm próbował pogłębić znaczenie słowa, rozwijając nowe podejście do druku, rosyjski futuryzm – bardziej malarski w swym charakterze – uwolnił wizualny aspekt poezji od istniejących ograniczeń na drodze wzmocnienia jej emocjonalnego przekazu poprzez silnie zintegrowane z tekstem ilustracje. Programem dadaistów, dla odmiany, było podkreślenie brzmienia słów, nawet brzmień poszczególnych liter lub cyfr przy pomocy zarówno wizualnych, jak i brzmieniowych środków. Jednak wypracowali oni swój zespół chwytów wizualnych z wykorzystaniem szerokiego wachlarza możliwości innowacji typograficznych wprowadzonych przez włoskich futurystów⁵⁴⁶.

Już choćby dlatego to właśnie ci ostatni wydali mi się najlepszym kontekstem do mówienia o liberaturze⁵⁴⁷. Tym bardziej, że sam Marinetti zajął się kwestią sposobu drukowania tekstów również teoretycznie, czyniąc rewolucję typograficzną elementem swojego programu literackiego, a przede wszystkim – środkiem do tworzenia nowego języka literatury. I w tym rozdziale to właśnie ten ostatni aspekt stanowić będzie centrum moich zainteresowań.

Porównywanie futuryzmu jako takiego (a więc nurtu kulturowego obejmującego wszelkie dziedziny życia i sztuki, obfitującego w manifesty dotyczące wszelkich sfer działalności człowieka⁵⁴⁸) z liberaturą (której teoretycy nie tworzyli żadnych ideologii, nie proponowali nowego spojrzenia na świat

⁵⁴⁵ A. Bartram, s. 7.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁵⁴⁷ Choć wiele interesujących problemów rodzi też choćby relacja liberatury i rosyjskiego futuryzmu, który od typograficznych eksperymentów wcale nie ucieka. O spojrzeniu na typografię i kształt książki w rosyjskim futuryzmie zob. m.in.: Johanna Drucker, *Zdanevich: Inachievable Essentialism and Zum Typography*, [w:] eadem, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996; Alan Bartram, *Artist-poets in Russia: illustration + words*, [w:] idem, *Futurist typography...*; Marjorie Perloff, *The Word Set Free: Text and Image in the Russian Futurist Book*, [w:] eadem, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Ruptures*, Chicago 1986. O rosyjskim futuryzmie zob. m.in.: Florian Nieuważny, *Futuryzm*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. II, red. Marian Jakóbiec, Warszawa 1971; Zbigniew Barański, *Futuryzm w Rosji*, [w:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. Józef Heistein, Wrocław 1977; Grzegorz Gazda, *Od ego poezji do „Nowego LEF-u”*. *Futuryzm w Rosji*, [w:] idem, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974 oraz liczne hasła [w:] *Słownik kierunków i grup literackich XX wieku* (m.in.: egofuturyzm, kubofuturyzm), pokrótce pisze o nim też Artur Hutnikiewicz (podrozdział *Futuryzm w Rosji* w szkicu *Futuryzm*, [w:] idem, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecie*, Warszawa 1974).

⁵⁴⁸ Zob. m.in. Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski, Warszawa 1987; T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*; *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. Józef Heistein; Grzegorz Gazda, hasło ‘futuryzm’, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, wyd. 2, Warszawa 2009; Artur Hutnikiewicz, *Futuryzm*, [w:] idem, *Od czystej formy do literatury faktu...*; M. Perloff, *The Futurist Moment...* oraz *International Futurism In Arts and Literature*, red. Günter Berghaus, Berlin–New York 2000.

czy życie, lecz jedynie na konwencje literackie dotyczące języka sztuki słowa i jej nośników) byłoby – delikatnie mówiąc – ujęciem zbyt szerokim, donikąd nieprowadzącym. Jednak zestawienie formułowanych na gruncie tych nurtów też dotyczących możliwości ekspresji w dziele literackim, sposobu pojmowania roli nośnika w tworzeniu literackiej semiozy czy – generalnie – potencji semantycznej typografii, może już prowadzić do ciekawych wniosków. Być może też pozwoli lepiej zrozumieć, czym ma być analizowana w tej pracy liberackość dzieła, a także czym miałyby się ona różnić od innych formułowanych w XX w. ujęć wizualności literatury. Dlatego właśnie nie tylko ograniczam się do włoskiego futuryzmu (a nawet jedynie jego literackiej odmiany), lecz wręcz wyłącznie do tego wąskiego fragmentu tej ostatniej, który odnosi się do kwestii języka sztuki słowa, przede wszystkim zaś typografii⁵⁴⁹.

Osobnego wyjaśnienia wymaga również kwestia tego, czemu nie zajmuję się polskim futuryzmem. Odrzucenie tego kontekstu może się wydawać dziwne, gdy przypomnimy sobie pochodzące z manifestu *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* sformułowania: „SŁOWA mają wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI”⁵⁵⁰. Toż to iście liberacka deklaracja!⁵⁵¹ Jednak, czy istotnie powinniśmy dać się ponieść wrażeniu bliskości tych postulatów z tezami twórców literatury totalnej? Czy, rzeczywiście, „robienie” książek przez Nowakowskiego, a także pragnienie Fajfera, by autor był odpowiedzialny również za kształt materialny swojego dzieła są bliskie tezie głoszonej w punkcie IX przywołanego tu fragmentu manifestu („poeta winien być zarazem zecerem i intrologatorem swej książki”⁵⁵²)? Kiedy uważnie wczytamy się w jego słowa, okaże się, że niekoniecznie, gdyż formie (prowokującej, przyciągającej uwagę) jest tu dany prymat nad treścią („główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść”⁵⁵³). Zaś postulowany tu wizualnie atrakcyjny kształt tekstu (w dalszej części manifestu zastąpiony jego deklamowaniem, „krzyczeniem” przy pomocy innych, silniej oddziałujących na odbiorcę mediów) jest tu elementem prowokacji, próbą – typowego dla futurystów – zwrócenia na siebie uwagi poprzez skandal.

Sprawa nie jest jednak wcale prosta, gdyż wśród licznych futurystycznych deklaracji teoretycznych znajdziemy i takie, które silnie akcentują nieroz-

⁵⁴⁹ W pełni zgadzając się z opiniami takimi jak ta wyrażona przez Michaela Webstera, który podkreśla, że przecież „futurystyczna rewolucja typograficzna jest zaledwie częścią dużo rozleglejszego ataku na «literackość», gramatykę i składnię, a także słowo samo w sobie, któremu narzucono powinność zachowywania się niczym przedmiot a nie znak” (Michael Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, [w:] idem, *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York 1995, s. 25).

⁵⁵⁰ Anatol Stern, Aleksander Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Zbigniew Jarosiński, Wrocław 1978, s. 5.

⁵⁵¹ Jako taką odczytywałam je jeszcze pisząc pracę magisterską (por. *(Nie tylko) liberackie modele do składania: liberatura, hipertekst, e-liberatura na gruncie polskim*, praca ukończona pod kierunkiem prof. Grzegorza Gazdy w UŁ), nadal interpretują je tak Fajfer i Bazarnik (por. szkic *1909–1969: od futuryzmu do książki artystycznej* przywołany w przypisie 2).

⁵⁵² A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata...*, s. 6.

⁵⁵³ *Ibidem*.

zerwalny związek formy (materialnej, konkretnej i jak najbardziej fizycznej) utworu z przesłaniem, jakie on niesie⁵⁵⁴. Kwestia książki jako adekwatnego bądź nie nośnika dla idei (kodeksu nieraz rozumianego jako partytura dzieła) powraca tu po wielokroć (ja zaś zajmę się nią w dalszej części rozdziału).

Być może więc, warto byłoby zająć się nie tyle Marinettim, co porównać dokonania Fajfera i pokrewnych mu ideowo artystów z rodzimymi realizacjami futurystycznymi. Nie przeczę, iż w kwestii tej można z pewnością jeszcze wiele dodać, niemniej, moim wyborem kierował również fakt (konsekwentnie podkreślany przez badaczy), iż – z nielicznymi wyjątkami – polska odmiana nurtu silniej eksplorowała brzmieniową niż wizualną wartość słowa. Jak uważa Paweł Majerski:

Futuryści polscy nie podążyli w kierunku radykalnych projektów włoskich prekursorów. Wprawdzie wyczuleni na graficzny aspekt tekstu nie budowali z uwolnionych słów „tablic synoptycznych” (jak Marinetti w *Zang Tumb Tumb*), lecz zaproponowali inne – znów **jednak nieliczne** – innowacje edytorskie. Były one realizowane na trzy możliwe sposoby, tzn. w postaci grafiki organicznie związanej z zapisanym tekstem (Czyżewski), grafiki w przestrzeni strony towarzyszącej wierszowi (*Ziemia na lewo* Jasieńskiego i Sterna w opracowaniu Mieczysława Szczuki), wreszcie kompozycji integralnej, w której tekst staje się dziełem literacko plastycznym (książkowa edycja *Europy*)⁵⁵⁵.

Na raczej nikle w naszej tradycji futurystyczne eksplorowanie wizualności tekstu literackiego zwracał też przed laty uwagę Grzegorz Gazda, stwierdzając, że:

Dwudziestowieczna koegzystencja poezji i plastyki przebiegała w Polsce torami słabiej ujawnionymi. Mówić tu trzeba jedynie o twórczości T. Czyżewskiego⁵⁵⁶.

Późniejsze badania pokazują, że nie jest to jedyny artysta, którego warto w tym kontekście przywoływać⁵⁵⁷, niemniej – w odniesieniu do polskiego

⁵⁵⁴ Np. Bruno Jasieński deklaruje: „Dzieło sztuki uważamy za rzecz dokonaną, konkretną i fizyczną. Kształt jego uwarunkowany jest ściśle wewnętrzną potrzebą. Jako takie odpowiada ona za siebie całym kompleksem sił go składających, zawdżęczając kturym tak a nie inaczej – tj. z wewnętrznym pszymusem skoordynowane są jego poszczególne części w stosunku do siebie i do całości” (Bruno Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, [w:] *Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki*, s. 18–19).

⁵⁵⁵ Paweł Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001, s. 33, podkreślenie moje. Badacz już na samym początku swojej książki zwraca też uwagę, że w lirycie Sterna dostrzec można dwie tendencje: stosowanie wiersza rymowanego i rytmizowanego oraz wiersza wolnego. Ta druga, jak ujmuje to autor, owocuje tym, że „wartość prymarną zyskuje graficznie wyróżnione słowo” (s. 20).

⁵⁵⁶ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, s. 99.

⁵⁵⁷ Por. choćby B. Śniecikowska, *Słowo–obraz–dźwięk...* i obszerna bibliografia tam podana. Oczywiście trzeba zaznaczyć, że znaczna część tej pracy poświęcona jest właśnie twórczości Czyżewskiego. Z kolei Paweł Majerski stawia ciekawe tezy odnośnie do twórczości Anatola Sterna – szczególnie interesujący w świetle moich rozważań wydaje się rozdział jego książki, w którym zwraca uwagę na relację między twórczością Sterna a Marinettiego oraz poezją konkretną (Paweł Majerski, *Wiersze alfabetyczne*, [w:] idem, *Anarchia i formuły...* lub przedruk [w:] idem, *Odmiany awangardy*, Katowice 2001).

futuryzmu – konstatacja, że brzmieniowa warstwa słowa była silniej eksplorowana niż jego aspekty wizualne pozostaje aktualna⁵⁵⁸. Rzeczywiście też znacząco wyróżnia się twórczość Tytusa Czyżewskiego, o którym – na ponad dziesięć lat przed ogłoszeniem pierwszych manifestów liberackich – Alicja Baluch (w pełni przekonana, że jego twórczość jest przeznaczona „do czytania i oglądania”⁵⁵⁹)⁵⁶⁰ pisała:

Wszystkie całościowe edycje utworów poetyckich, dramatycznych czy poematów Czyżewskiego, muszą być traktowane przez odbiorców jako rzeczy widzialne, wzrokowe. Umieszczone w nich ilustracje czy rysunkowe przerywniki, różnego rodzaju przedstawienia obrazowe, oznaki, symbole, cała organizacja typograficzna i wygląd obwoluty, a więc wszystkie formy graficzne występują tu w różnych funkcjach wobec tekstu i innych elementów książki. Na przykład już sam układ graficzny pierwszego teatralnego obrazka Czyżewskiego „Śmierć Fauna” [...] jest znaczący: kojarzy się z Wyspiańskim poprzez wąskie karty, z podwójną kreską u dołu i u góry stronicy i przez stylizowany – na wzór secesyjnych ornamentów kwiatek – ozdóbnik strony tytułowej⁵⁶¹.

Czy zatem twórczość Czyżewskiego nie byłaby doskonałym materiałem do analiz liberackich?

Niemniej, interesują mnie miejsca wspólne tzw. literatury totalnej i futuryzmu (czy postulowanej na jego gruncie typografii) i moim celem jest sformułowanie wniosków o naturze raczej ogólnej, generalizującej. Trudno byłoby czynić ich podstawą twórczość jednego artysty, wyróżniającego się zresztą na tle pozostałych przedstawicieli nurtu. Dlatego też polscy pisarze (m.in. Jasieński, którego realizacje bywają równie liberackie jak te Czyżewskiego) pozostaną w tym rozdziale z rzadka przywoływanym kontekstem, zaś głównym punktem odniesienia będzie dla mnie – pozwalająca formułować wnioski o charakterze bardziej uniwersalnym – teoria i praktyka Marinettiego fundująca założenia interesującej mnie nowej typografii (podchwytywana również przez jego licznych „wyznawców”).

Dotychczas w polskim literaturoznawstwie sięgano po literackie manifesty tego artysty, by mówić o futurystycznej onomatopei i ten obszar związków polskiego futuryzmu z jego włoskim odpowiednikiem wydaje się już dość szeroko opisany⁵⁶². Jednak tezy Marinettiego dotyczące typografii – jak próbowa-

⁵⁵⁸ Przekonują o tym również opisy kształtu typograficznego futurystycznych publikacji, jakie daje Bożena Lewandowska (Bożena Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław 1966, szczególnie s. 212–221).

⁵⁵⁹ Alicja Baluch, *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986, z. 101 (*Prace historycznoliterackie X*), s. 100.

⁵⁶⁰ Prace Czyżewskiego określa badaczka jako „dzieła słowo plastyczne” (s. 100). Z wyróżnionych przez nią czterech rodzajów odwołań wizualnych typowych dla artysty czysto literacki jest ostatni, oparty na współlistnieniu pierwiastków pikturalnych i werbalnych, w wyniku którego powstaje „swego rodzaju typ poezji wizualnej” (*ibidem*, s. 99).

⁵⁶¹ *Ibidem*, s. 100.

⁵⁶² Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008 oraz obszerna bibliografia tam podana. Zob. też Paweł Majerski, *O języku (w) poezji Anatola Sterna*, [w:] *idem, Anarchia i formuły...* (lub analogiczny fragment: „Widzenie rzeczy”. *O języku (w) poezji Anatola Sterna*, [w:] *idem, Odmiany awangardy*, s. 29–57). Warto tu przytoczyć fragment pod-

łam podkreślić: z racji braku takiej potrzeby – nie były raczej dogłębniej analizowane. Niech więc postawienie pytania o ich liberacki (bądź nie) charakter stanie się okazją do przybliżenia ich czytelnikom.

4.2. Futurystyczna literackość i rewolucja typograficzna

Jaką wizję literatury przynoszą zatem futurystyczne manifesty? Co mówią o jej języku, sposobie typograficznego kształtowania druków, semantycznej potencji znaku⁵⁶³? Zasadniczo, w założycielskim manifestie futuryzmu z 1909 r. nie wspomina się jeszcze ani o przywoływanych już to *słowach na wolności*, ani też o – interesującej mnie najbardziej – nowej typografii⁵⁶⁴. Kwestie te rozwijane są właściwie wyłącznie w trzech (nietłumaczonych w całości na język polski) szkicach Marinettiego⁵⁶⁵: *Manifestie technicznym literatury futurystycznej* z 11 maja 1912 r. (wraz z trzy miesiące późniejszym *Suplementem* do tegoż manifestu z 11 sierpnia tego roku)⁵⁶⁶, eseju *Likwidacja składni. Wyobrażenia bez*

sumowania, jakie daje Śniecikowska, wskazujący wyraźnie, jakie kierunki wybierała dotychczasowa refleksja nad relacjami polskiego i włoskiego futuryzmu: „Związki polskiego futuryzmu z twórczością Marinettiego okazały się w dużej mierze powierzchowne. Stosunkowo często w analizowanych wierszach pojawiały się konstrukcje, które opisać można jako pogłosy Marinettowskiej koncepcji «Słów na wolności». Nie były to jednak nigdy realizacje «ortodoksyjnie» wierne postulatowi Włocha. Co ciekawe, w tekstach polskich futurystów rolę czynnika substytuującego związki syntaktyczne spełniała często – kunsztowniej i bardziej różnorodnie «rozgrywana» niż w utworach autora «Zang Tumb Tuum» – organizacja naddana warstwy dźwiękowej” (B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?..., s. 522).

⁵⁶³ Chciałabym raz jeszcze podkreślić, że z futurystycznych też odnoszących się do literatury wybieram i przywołuję wyłącznie te postulaty, które (w mniej lub bardziej widoczny na początku sposób) wpływają na sposób typograficznego opracowania utworów. Pełny ogład literackiego programu futurystów dają prace przywoływane w przypisach w tym rozdziale.

⁵⁶⁴ Zob. Filippo T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu* (1909), tłum. Marcin Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969.

⁵⁶⁵ Większość tytułów podaje tu w tłumaczeniu Haliny Kralowej (za: Halina Kralowa, *Zmierzch i maszyna. Poezja początku XX stulecia*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. Joanna Ugniewska, Warszawa 2001, s. 53). Najpełniejszą w polskiej literaturze przedmiotu charakterystykę też przedstawionych w tych szkicach daje J. Heistein w szkicu *Futurizm we Włoszech*, [w:] *Futurizm i jego warianty w literaturze europejskiej* (szczególnie s. 32–35). Zob. też omówienie literackich manifestów u Kralowej (H. Kralowa, *Zmierzch i maszyna...*, szczególnie s. 53–55 lub ten sam fragment w rozdziale *Poezja w początku XX stulecia*, [w:] *Historia literatury włoskiej*, red. Halina Kralowa, Piotr Salwa, Joanna Ugniewska, Krzysztof Żaboklicki, t. II, Warszawa 2002, s. 242–243). Wiele ciekawych uwag do manifestów Marinettiego (oraz praktycznych realizacji głoszonych w nich haseł) znajdziemy też w: Józef Heistein, *W kręgu poetyk awangardy*, [w:] idem, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego...*. Por. też G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, zwłaszcza s. 165–167.

⁵⁶⁶ Filippo T. Marinetti, *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* oraz *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*, [w:] idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914. Korzystałam również z angielskiego tłumaczenia: *Technical Manifesto of Futurist Literature*, tłum. R. W. Flint, [w:] Filippo T. Marinetti, *Selected writings*, tłum. R. W. Flint, Arthur A. Coppotelli, red. R. W. Flint, London 1972, s. 84–89.

drutu. *Słowa wyzwolone* z 1913 r.⁵⁶⁷ oraz (raczej nieprzywoływanym w polskiej literaturze przedmiotu) tekstem *Geometryczny i mechaniczny splendor oraz wrażliwość numeryczna*⁵⁶⁸ opublikowanym 18 marca 1914 r.⁵⁶⁹

Teoretyczne wypowiedzi futurystów przynosiły tezę, iż literatura potrzebowała nowych środków językowo-stylistycznych, gdyż – jak konkluduje Józef Heinstein – „dawne odpowiadały przestarzałej psychologii i przebrzmiałemu liryzmowi człowieka”⁵⁷⁰. Trzeba było zerwać z nudną tradycją i znaleźć formy adekwatne do opisu dynamicznej, zmieniającej się rzeczywistości.

Przeszłość przeżyła się, głosili futuryści – stwierdza Halina Kralowa – należy ją odrzucić i zniszczyć, świat poszedł do przodu, wkroczył w erę wielkiego rozwoju technicznego i nie może oglądać się ciągle wstecz. Nowe jest piękne. W imię nowego należy odciąć się definitywnie od przeszłości. Trzeba wreszcie zbudować nową moralność i nową sztukę⁵⁷¹.

W stwierdzeniach tych futuryści niewiele różnili się od innych współczesnych im twórców. O nowy kształt sztuki dopominali się artyści wszelkich narodowości, należący do różnych prądów kulturowych czy literackich. W większości z tych postulatów pojawiała się konstatacja, iż rozwój technologiczny, wszelkie nowości, które przyniósł wiek XX przekreślają dotychczasową tradycję i kształtują nowego odbiorcę⁵⁷². Ten, mając już dostęp choćby do telegrafu czy kinematografu, będąc przyzwyczajanym do coraz większej ilości bodźców wizualnych, stopniowo zaczynał poszukiwać w sztuce innych jakości⁵⁷³. Sytu-

⁵⁶⁷ Filippo T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, [w:] idem, *Zang tumb tumb*. Korzystałam również z angielskiego tłumaczenia: Filippo T. Marinetti, *Destruction of syntax – Imagination without Strings – words-in-freedom* (1913), tłum. R. W. Flint, [w:] *The Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing*, red. Jerome Rothenberg, S. Clay, New York 2000 (tłumaczenie to pomija rozdziały: *Morte dell'io letterario*. – *Materia e vita molecolare, Aggettivo semaforico*. – *Aggettivo-faro o aggettivo-atmosfera, Verbo all'infinito* oraz *Onomatopoeie e segni matematici*).

⁵⁶⁸ Korzystałam z angielskiego przekładu eseju (*Geometrical and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility*, tłum. R. W. Flint, [w:] F. T. Marinetti, *Selected writings*, s. 97–103). Tekst ten – jako ostatni z literackich manifestów Marinettiego – przywołuje Michael Webster (M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 25). W polskiej krytyce spotkamy też inne tłumaczenie tytułu: *Wspaniałość geometryczna i mechaniczna oraz wrażliwość numeryczna* (G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, s. 162).

⁵⁶⁹ Nieistotny (jako niemający większego znaczenia dla dalszych losów futurystycznej typografii) jest dla mnie manifest *Il manifesto dell'alfabeto a sorpresa* z 1916 r.

⁵⁷⁰ J. Heinstein, *Futuryzm we Włoszech*, s. 32. Ponadto, do nowych sposobów literackiej kreacji inspirowały też nowe środki przekazu (np. telegraf), na co zwracał w literaturze przedmiotu uwagę nie tylko Heinstein, ale i inni badacze.

⁵⁷¹ H. Kralowa, *Zmierzch i maszyna...*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, s. 52 lub [w:] *Historia literatury włoskiej*, t. II, s. 239.

⁵⁷² O wpływie poszczególnych mediów i ich rozwoju na kulturę por. m.in.: Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Lublin 1992; Paul Levinson, *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. Hanna Jankowska, Warszawa 2006; Tomasz Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005; Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

⁵⁷³ Np. francuski poeta, Nicolas Beauduin (który podobnie jak Marinetti dążył do znalezienia literackiej formy zdolnej uchwycić symultaniczność zdarzeń) stwierdzał: „Wiersz wolny odpo-

acja ta zmuszała do stawiania pytań o nową estetykę, na gruncie literatury owocujących m.in. refleksją nad językiem poetyckim.

Futuryści widzieli dwa zasadnicze sposoby odświeżenia tego języka: budowanie literatury ze *słów na wolności* oraz poddanie się – jak określił to sam Marinetti – *lirycznej obsesji materii* (*l'ossessione lirica della materia*)⁵⁷⁴. Wy-suwali hasła oswobodzenia słów z kajdan gramatyki, zerwania z klasyczną syntaksą czy odrzucenia interpunkcji i używania znaków matematycznych na równi z literami (jako alternatywnego – lepszego niż przestarzała i skonwencjonalizowana składnia – sposobu ukazywania relacji łączących elementy wypowiedzi). Takie nowe podejście miało „przywrócić ekspresji artystycznej pełnię bezpośredniości”⁵⁷⁵, stwierdzał Artur Hutnikiewicz. Marinetti przekreślił też koniugację, postulował, by ograniczyć użycie przymiotników na rzecz rzeczowników. Te ostatnie – jako najbliższe temu, co nazywają – miały być dla twórców najważniejsze, pozwalając im osiągnąć futurystyczny ideał literatury, w której granica między słowem a rzeczą stanie się niemal niedostrzegalna⁵⁷⁶. Co więcej, wszelkie inne niż rzeczownik części mowy – jak podsumowuje Hutnikiewicz – „hamują dynamizm aktu twórczego”⁵⁷⁷, a futurystom zależało przecież na ujmowaniu dynamizmu (świata i materii). Christa Baumgarth następującymi słowy podsumowuje ich wizję:

Odziedziczoną po antyku składnię należy znieść, a język rozłożyć z powrotem na poszczególne części składowe. Wszystkie spójniki, wszystkie przymiotniki o charakterze określającym i komentującym powinny opaść. Elementy języka – rzeczowniki, czasowniki w bezokoliczniku lub wręcz głoski trzeba zestawić na nowo, zgodnie z zasadą, która odpowiada nowoczesnemu sposobowi odczuwania, a opiera się na skojarzeniach myślowych [...] w rezultacie język przestawał już być logicznym przebiegiem myśli, lecz jedynie następstwem uczuć i obrazów⁵⁷⁸.

wiadał znakomicie nieścisłej i muzycznej wrażliwości symbolistów, wyrażaniu stanów duchowych i oddawaniu płynności [...] Lecz dzisiaj wydaje nam się już przestarzałym. A w każdym razie nadaje się mało do wyrażenia gwałtownego «paroksyzmu» świata nowoczesnego. W istocie swej jest zbyt muzyczny, jest stworzony dla rozkoszy ucha. Tymczasem pokolenie obecne (mówię o jego żywiołach najbardziej zaawansowanych) jest czysto wizualne, zamiłowane w symetrii plastycznej, w porządku i w konstrukcji. Jest to pokolenie kinematografu. Ponadto nie na darmo byliśmy świadkami okresu analitycznego, a potem okresu konstrukcyjnego kubizmu” (Nicolas Beauduin, *O potrzebie nowej techniki poetyckiej. Poemat synoptyczny, wieloplanowy* [nie podano tłumacza], „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 108). Por. też G. Gazda, hasło ‘paroksyzm’, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, s. 470.

⁵⁷⁴ O futurystycznej fascynacji materią zob. F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, a także m.in. A. Hutnikiewicz, „*Liryczna obsesja materii*”, fragment rozdziału *Futuryzm*, [w:] idem, *Od czystej formy do literatury faktu...*, s. 106–107 oraz Tadeusz Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 162–172 (szczególnie fragment pt. *Materijalizm poetycki*).

⁵⁷⁵ A. Hutnikiewicz, *Futuryzm*, s. 111.

⁵⁷⁶ Tadeusz Peiper podkreślał, że „skoro chodzi o oddanie materji w sposób jak najbardziej czysty, jak najbardziej wierny; skoro chodzi o takie jej oddanie które byłoby zlaniem się słowa z rzeczą i do pewnego stopnia wnikięciem w wszechświat, Marinetti sądzi, że literatura może tego dokonać jedynie drogą zniszczenia dotychczasowej składni gramatycznej” (T. Peiper, *Futuryzm (analiza i krytyka)*, s. 166–167).

⁵⁷⁷ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu...*, s. 111.

⁵⁷⁸ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 247–248.

Nad wyraz trafnie (i akcentując kluczowe dla mnie kwestie) referuje ten element teorii Marinettiego również Janusz Sławiński:

Postulat „słów na wolności” pozostawał w ścisłym związku z całym kompleksem założeń, określających zadania twórczości artystycznej w kategoriach walki z ukształtowanymi w tradycji systemami wartości kulturalnych, konwenansami, schematami porozumiewania się i utrwalonymi społecznie przyzwyczajeniami poznawczymi. Składnia – głosił wódz włoskiego futuryzmu, a z nim jego wyznawcy, również polscy – to jedno z takich utwierdzonych przyzwyczajzeń, które są całkowicie dowolne i działają na zasadzie inercji, uniemożliwiając człowiekowi bezpośredni kontakt z życiem. Zakłamuje ona świat materialny, ponieważ ustala statyczne relacje między zjawiskami, które są dynamiczne i zmienne. Dzięki syntaksie człowiek ma złudzenie, że przebywa w świecie uporządkowanym i zhierarchizowanym, co nie pozwala mu na współzycie z rzeczywistym potokiem zdarzeń i paraliżuje jego własną wobec nich aktywność. Powinnością poezji jest burzyć to złudzenie poprzez wytrącanie słów ze związków syntaktycznych, poprzez dawanie im maksimum samodzielności, poprzez ciągłą dezorganizację kontekstu zdaniowego⁵⁷⁹.

Sam Marinetti pytał w swoim manifestie o to, jak mówimy porwani przez żywioł zdarzeń. Czy usytuowani w samym centrum rewolucji czy trzęsienia ziemi składamy piękne, okrągłe zdania? Nie – odpowiadał. W takiej sytuacji człowiek „będzie pogardzał subtelnościami i niuansami języka”⁵⁸⁰. Literatura (liryka) to owoc naszych konfrontacji z życiem, z wydarzeniami i – by je opisać lub oddać wywoływane przezeń emocje – poeta nie może ograniczać swej wyobraźni konwencją, zapatrywać się na utrwalone w tradycji powiązania słów. W codziennej komunikacji w takich momentach wystarczają nam półgesty i półsłówka, ginie składnia, a słowa wymykają się regułom i konwencjom. Marinetti uznaje, że nie powinny im się poddawać również wtedy, gdy są zapisane. Zbędne wydawało się artyście też, by krępowała je tradycyjna interpunkcja i ortografia⁵⁸¹. Wolne od utartych obrazów i sposobów ich zestawiania, niepoddane rygorom klasycznego zapisu, miały być niezwykle nośnym semantycznie materiałem sztuki słowa, zdolnym przekazać obraz świata. Tak Marinetti postrzegał swe słynne *słowa na wolności*, które układać miał poeta o *fantazji bez drutów (łączników)*⁵⁸². Pisał o nich:

⁵⁷⁹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, s. 83–84.

⁵⁸⁰ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 10 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 180.

⁵⁸¹ Zob. fragment *Ortografia libera espressiva*, [w:] F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 29–32 lub *Free Expressive orthography*, [w:] F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 184–185. Warto też na marginesie choć zaznaczyć, że we wstępie do swojego manifestu Marinetti tłumaczy się też, czemu – choć sam propaguje nową typografię, brak interpunkcji i słowa na wolności – formułuje swe manifesty w sposób tradycyjny. Wyjaśnia, że proponowane w technicznym manifestie literatury „rewolucje” odnosić się miały wyłącznie do sztuki słowa, nie zaś do wszelkich tekstów pisanych. A jako że teksty teoretyczne muszą być przede wszystkim jasne i klarowne – stąd i sam pomysłodawca rewolucji typograficznej wraca do tego, co klasyczne.

⁵⁸² Miczka podkreślał trudność przetłumaczenia sformułowania *immaginazione senza fili*. Podając oba dostępne polskim czytelnikom rodzime odpowiedniki słowa *fili* [*łącznik* za Józefem Heisteinem oraz *drut* za Joanną Ugniewską (a raczej może Haliną Kralową)], badacz stwierdza, że każdy z nich trafnie oddaje intuicję Marinettiego. Zob. T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 74, przypis 14. Gazda tłumaczy tę frazę jako *Nieograniczona wyobraźnia*, co – choć oddaje zamiar autorski – nie przynosi, jak sądzę, wszelkich znaczeń: ginie sugestia, że ograniczenie jest tu spętaniem.

Poetę i publiczność łączy relacja, jaką spotkamy między dwójką starych przyjaciół. Mogą się zrozumieć przy pomocy półsłów, gestów, spojrzeń. Dlatego wyobraźnia poetycka musi łączyć odległe rzeczy *bez żadnych łączących je drutów*, dzięki prawdziwie *wolnym* słowom⁵⁸³.

Drugim elementem tradycji, w który wymierzona była skoncentrowana na sztuce słowa futurystyczna rewolucja, stały się: podmiot liryczny oraz tematyka poezji. Kategorycznie zastąpiono liryczne „ja” i psychologizm przywołaną już tu *liryczną obsesją materii*. Już nie człowiek miał być centrum wszechświata, przedmiotem i podmiotem poezji. Hutnikiewicz, pisząc o tym programowym odejściu od literackiej psychologii, zauważał:

Literatura europejska od wielu stuleci pasjonowała się [...] uprawianiem swoistego rodzaju wisksekcji i anatomii na duszy ludzkiej [...] Futuryści uznali, że poezja nie ma już nic w tym zakresie do powiedzenia i – że to w końcu jest nudne. „Precz z psychologiczną fantastyką – nawoływał któryś z niezliczonych manifestów futurystycznych. – Precz z metafizycznym niepokojem. Precz z ujeżdżaną od dwudziestu wieków przez romantyków, symbolistów i ekspresjonistów nie istniejącą szkapą metafizyki”. W miejsce człowieka jako prawie wyłącznego dotąd tematu literatury, wobec którego wszystko inne było tylko pretekstem i dodatkiem, futuryści wprowadzili materię jako jedyny motyw godny poezji. Nie duchowe doświadczenie człowieka, lecz fizyczne życie materii – oto, co może prawdziwie i istotnie pasjonować nowoczesnego artystę⁵⁸⁴.

Pochodzący głównie z *Manifestu technicznego literatury futurystycznej* postulat skupienia się na materii przekładał się na wizję specyficznej budowy obrazu poetyckiego. Nie dość, że liryczne „ja” i wszelki psychologiczny indywidualizm (zdaniem futurystów – jak głosi Marinetti w 11 punkcie swojego *Manifestu technicznego literatury futurystycznej* – zużyty) należy zastąpić ową *liryczną obsesją materii*, to jeszcze literacki obraz tejże ma być budowany tak, by na pierwszy plan wysuwały się jej konkretne (materialne) właściwości: zapach, ciężar i – przede wszystkim – ruch. W konsekwencji – jak słusznie zauważa Tadeusz Miczka – jednym z charakterystycznych dla włoskich futurystów zabiegów była ikonizacja języka, czy – dokładniej – znaku werbalnego. Wiązała się ona właśnie z istotnym wysunięciem na plan pierwszy właściwości materialowych samego znaku, a także znalezieniem formy ukształtowania tejże materii najbliższej w swej strukturze obrazowi, jaki ma ona przekazać. Tym samym, jak pisał polski badacz:

Obraz literacki upodabniał się do ikony, w której, jak wiadomo, łatwiej zaciera się granica pomiędzy planem treści a planem wyrażania. Futurysta komunikując właściwości rzeczy, materializował semantykę znaku werbalnego, eksponował tworzywo, które podsuwała mu twórcza intuicja. Organizował materię językową zgodnie z zasadą *adequatio intellectus ad rem*. W praktyce proces ikonizacji przybierał niekiedy formy skrajne. Zapis graficzny niejednokrotnie nadawał wyraźnie plastyczny kształt obrazowi literackiemu, a układ przestrzenny liter, sylab i wyrazów naśladował ruchy materii⁵⁸⁵.

⁵⁸³ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 11–12 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 181.

⁵⁸⁴ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu...*, s. 106–107.

⁵⁸⁵ T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 72.

Istotna stała się konkretność owej materialności, wiązana z cechą, którą w jednym ze swoich manifestów Marinetti nazwał „dotykowością”⁵⁸⁶. Zdaniem włoskiego artysty sama materia językowa winna zyskać namacalność równą tej, którą odznacza się komunikacja poprzez dotyk⁵⁸⁷. Można by posunąć się do stwierdzenia, że odpowiednikiem owego dotyku w przypadku literatury było muskanie ucha słowem, co tłumaczyłoby przedkładanie przez futurystów recytacji tekstów nad ich „dystrybucję” w formie książkowej⁵⁸⁸.

4.3. Futurystyczna liberackość?

Tu dochodzimy do istotnego punktu moich rozważań. Zreferowane pokrótce powyżej postulaty futurystów zdają się mieć przecież niewiele wspólnego z myśleniem liberackim. Jakże więc zaowocowały podejściem do materii literatury, w którym dopatrujemy się tych podobieństw? Liberaci ani nie chcą zrywać z klasycznym sposobem budowania zdań, co najwyżej – sprzeciwiają się tradycyjnej konstrukcji książki, na którą się one składają. Nie pożądają też przesunięcia punktu zainteresowania literatury z człowieka na materię. Nie narzucają żadnych tematów, ideologii. Ich krytyka dotychczas używanego języka poetyckiego (jeśli można o takiej w ogóle mówić) odnosi się do nieaktywowania wszelkich jego możliwości, nie nakazuje zmian tak drastycznych (i jednostronnych), jak manifesty futurystów. Liberaci nie mają też nic przeciwko usankcjonowanej normami ortografii czy interpunkcji. Bliskość obu teorii zdaje się podkreślać wyłącznie chęć wprowadzania jakichkolwiek innowacji typograficznych oraz ikonizacja znaku werbalnego, na którą zwrócił uwagę Miczka. Trzeba jednak dodać, że pojawiający się w jego książce wątek refleksji nie jest dominującym w literaturze przedmiotu, a sam badacz równolegle do opisów tego, jak futuryści dokonywali konkretyzacji znaku językowego, eksplorując jego materialność, stawia tezę, iż *słowa na wolności* realizowały się w pełni w tych przestrzeniach, w których nie musiały być zapisane⁵⁸⁹.

Tu trzeba wrócić do postulatów Marinettiego. Charakteryzując swe *słowa na wolności*, podkreślał on, że nowej składni winna towarzyszyć i nowa typografia, nowy sposób drukowania, w którym różnorodność czcionek i oryginalne spacjowanie już na poziomie wizualnego odbioru tekstu uzmysłowi czytelniko-

⁵⁸⁶ Manifest *Il tattilismo* (*Dotykowość*) z 1924 r. Korzystałam z angielskiego przekładu *Tactilism*, [w:] F. T. Marinetti, *Selected Writings*, s. 109–112.

⁵⁸⁷ T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 74. W tym kontekście warto przywołać też o kilkadziesiąt lat późniejsze „wiersze dotykowe” Ladislava Nováka.

⁵⁸⁸ Do kwestii tej powrócę w dalszej części rozdziału.

⁵⁸⁹ Dowodem podsumowanie futurystycznych działań teatralnych, jakie daje badacz: „Wyda się, że w miarę upływu czasu futuryści coraz bardziej, aczkolwiek nie całkiem konsekwentnie, usuwali dramat ze sztuki literackiej, opowiadając się za jego teatrologiczną koncepcją. Słowa na wolności znajdowały najpełniejszą konkretyzację w «obrazach i dźwiękach na wolności». Potwierdzają to przypuszczenie hasła zawarte w następnych manifestach teatralnych” (T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany...*, s. 99).

wi wagę poszczególnych słów lub unaocznia relacje między elementami (zatem w pewnym stopniu ową odrzuconą składnię zastąpi). Podobnie o semantycznej wadze czcionki mówił też Fajfer (choć nie wspominał o możliwości zastępowania nią tradycyjnej składni):

Zdecydowana większość pisarzy w ogóle nie zastanawia się nad krojem pisma, którym ma być drukowane ich dzieło, a przecież jest to jedna z części składowych ich utworu. To tak jakby kompozytor wymyślił melodię, natomiast odpowiedź na jakim instrumencie ma być ona zagrana, zostawił dyrygentowi czy muzykom. Jest to zabieg czasem stosowany we współczesnej muzyce, ale autor kompozycji ma wtedy pełną świadomość idących za tym konsekwencji (zaproszenie instrumentalistów do współtworzenia). Pisarz natomiast, ignorując zupełnie te kwestie i zostawiając je wyłącznie w gestii wydawcy, nie robi tego z powodu wyznawanych przez siebie koncepcji estetycznych, lecz dlatego, że ten problem po prostu dla niego nie istnieje. Daje tym samym dowód pewnej elementarnej „głuchoty”, gdyż czcionka, którą drukuje się jego tekst, jest jak barwa dźwięku w muzyce⁵⁹⁰.

Marinetti, co dla mnie nawet i ważniejsze, stwierdzał też, że zaproponowana przezeń rewolucja ma „zdwoić ekspresywną siłę słowa”⁵⁹¹ oraz, że jest ona formułowana nie tylko przeciw klasycznej typografii, lecz i w opozycji do dotychczasowej formy książki (będącej przecież głównym obiektem ataków liberatów).

Książka winna być futurystyczną ekspresją futurystycznej myśli – twierdził. – I nie tylko tym. Moja rewolucja jest wymierzona w tak zwaną harmonię strony, która jest przeciwna strumieniom i odpływom, skokom i wybuchom stylu biegnącego poprzez stronę. Tym samym – tłumaczy dalej – na jednej stronie będziemy używać trzech lub czterech kolorów atramentu lub nawet dwudziestu różnych czcionek, jeśli będzie to potrzebne⁵⁹².

Jak zaznaczał, wymierzona nawet przeciw Mallarméańskiej (*sic!*)⁵⁹³ estetyce (poszukującej rzadkich słów, eleganckiej, sugestywnej, delikatnej i wyszukanej) nowa typografia miała nie być statyczna, a pisane przy jej pomocy słowa stawały się „wolne, dynamiczne i niczym torpedy”⁵⁹⁴, zyskując tym samym możliwość przekazania fascynacji prędkością, tak charakterystycznej dla futuryzmu. Marinetti, jak mówił, nie chciał sugerować odbiorcy idei, podsuwać mu wyszukanych obrazów (co zarzucał właśnie Mallarmemu), odrzucał grację i elegancję w komunikacji z czytelnikiem. Chciał swe słowa i przekazywane przezeń emocje, wrażenia, idee „brutalnie chwycić i cisnąć nimi w twarz

⁵⁹⁰ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, s. 24.

⁵⁹¹ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 25 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 183.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ O wadze Mallarmégo dla zmian w podejściu do wizualnych aspektów sztuki słowa zob. rozdział poświęcony relacji liberatury i literatury wizualnej.

⁵⁹⁴ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 26 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 183. Z kolei na naszym rodzimym gruncie Bruno Jasieński opisywał futurystyczne słowo jako „kapslę” (jak czytamy w przypisie: „splonkę, mały pojemnik z materiałem wybuchowym o wielkiej pobudliwości, którego detonacja powoduje wybuch całego ładunku”). B. Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 56.

czytelnika”⁵⁹⁵, co szło w parze z futurystyczną wizją świata, światopoglądem, stosunkiem do kultury, tradycji etc. Stąd formy, po jakie sięgał, były tak dynamiczne, wyłamujące się konwencjom, krzykliwe właśnie w swej odmienności. Zawsze jednak miały możliwie najpełniej odpowiadać swym charakterem (i możliwościami jakie dają) temu, co artysta chciał przekazać. Zdawanie mocy słowa było uczeniem go nie tyle mówienia, co wręcz krzyczenia swą materią.

A zatem – właśnie odpowiedniość zastosowanej formy do przekazywanej treści, poszukiwanie formy typograficznej czy materialnej, która najtrafniej oddałaby charakter komunikatu, sama sobą go współtworzyła, jest tu kluczowa. I ona – a konkretnie świadome odrzucanie konwencji na rzecz tego, co lepiej współgra z ideą – jest liberacka. Istotny jest tu namysł nad tym, czy środki, jakimi dysponuje twórca, są adekwatne do treści, jakie chce przekazać. Każdy artysta w akcie kreacji dokonuje, rzecz jasna, takich wyborów. Jednak dla pisarza, których utwory badam, istotna jest refleksja wolna (*liber*) od ograniczeń tradycji, otwarta na przekraczanie wytyczonych przez nią granic. Obejmuje ona również i pytanie o to, czy wypracowane przez tysiąclecia formy podawcze, sposoby komunikacji czy gatunki literackie, jakie artysta ma do wyboru, są zawsze najlepsze, czy nie warto – może nawet i dla każdego tekstu, za każdym razem od początku – tworzyć nowych struktur, zrodzonych z potrzeb (i na potrzeby) tego właśnie jednego, wyjątkowego w swojej jednostkowości utworu. Liberackie podejście charakteryzować się będzie tym, że tradycja przestaje tu być jakimkolwiek ograniczeniem, choć nie jest też całościowo zanegowana. O ile futuryści odrzucali ją w pełni, uważając, że formy, jakie wypracowano na jej gruncie, nie są w stanie oddać obrazu świata i – zasadniczo – należałoby odkryć nowe, liberaci nie przeczą, że (w niektórych sytuacjach) te dotychczas stosowane mogą być nad wyraz użyteczne. Dopominają się jednak, by uważnie rozważyć dostępne (i niedostępne) możliwości i wybrać te najlepsze.

Pisarz – nawoływał już w swoim pierwszym manifestie Fajfer – powinien za każdym razem od nowa budować przestrzeń swego dzieła, a każde z jego dzieł powinno mieć swoją własną, odrębną strukturę. Niech będzie to nawet tradycyjny wolumen, byle tylko stanowił z treścią książką integralną całość⁵⁹⁶.

Źródło analogii futurystyczno-liberackich tkwi zatem w przyczynie odrzucania zastanych form podawczych tekstu. Podczas gdy liberaci pytali o to, czy nie należy równie uważnie jak schematu fabularnego projektować układu książki, futuryści zastanawiali się, czy – spośród dostępnych im mediów – spętane konwencją sposoby druku to najlepszy środek, po jaki mogą sięgnąć. I nieraz refleksja prowadziła ich nawet i ku odrzuceniu formy książki.

Warto chyba zaznaczyć, że jeszcze wyraźniej niż u Marinettiego widać to u polskich twórców (i dlatego obiecywałam jednak do nich wrócić). Bruno Jasieński twierdził wprost:

⁵⁹⁵ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 26 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 183.

⁵⁹⁶ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, s. 27.

Pszekreślamy kśążkę jako formę dalszego dostarczania poezji odbiorcom. Poezja, jako sztuka operująca wartościami akustycznymi, może być oddawana jedyńe słowem. Kśążka odgrywać może co najwyżej rolę nut, na podstawie kturyh pewna kategoria ludzi wyjątkowo uzdolnionych (wirtuozów) może odbudować całość pierwotną. Z hwiłą wynależenia telefonografu, tj. połączenia fonografu z telefonem, kśążka jako pomost pomiędzy twurcą a publicznością okaże się de reszty nieużyteczną i zbędną⁵⁹⁷.

I tu właśnie dochodzimy do istoty problemu. Przyczyna futurystycznego odrzucania konwencji, odchodzenia od tradycyjnej formy kśiążki tkwiła w jej nieadekwatności do przekazywanych treści. W takim kontekście można futurystyczne akcje odczytywać jako liberacje. Kiedy Fajfer postulował, by artysta rozważył formę klasyczną, konwencjonalną jako jedną z możliwych i – mając świadomość jej plusów i minusów – podejmował decyzję, czy warto po nią sięgnąć – wskazywał drogę, jaką wcześniej kroczyli już futuryści.

U podstaw ich pragnienia zmiany kanału komunikacji tkwił zaś nie tylko odmienny od dotychczasowego charakter uprawianej twórczości, lecz i – ponieważ na niego oddziałująca – jakość nowego odbiorcy, ukształtowanego – jak już wspominałam – w świecie rozwiniętych technologii przekazu. O takim czytelniku, a także o „pełnym odnowieniu ludzkiej wrażliwości, którym zaowocowały wielkie odkrycia naukowe”⁵⁹⁸ pisał Marinetti w swojej *Likwidacji składni*, podkreślając ogromny wpływ nowych środków komunikacji (m.in. telefonu, telegrafu, samolotu czy gazety) na psychikę współczesnego człowieka⁵⁹⁹. Michael

⁵⁹⁷ B. Jasiński, *Mańifest w sprawie poezji futurystycznej*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 21. Ciekawym nawiązaniem do futurystycznej idei innego rozpowszechniania literatury wydaje się praca grupy Twożywo wykorzystująca wiersz *Marsz* Jasińskiego. W kontekście wyłaniającej się z manifestów wizji kśiążki animacja ta staje się intrygującym przykładem remediacji (nie wyłącznie: adaptacji), nie daje się odczytywać wyłącznie jako *remake* polegający na dodaniu do słów poety adekwatnego dźwięku i obrazu. Por. też *Ula Pawlicka o adaptacji „Marszu” Jasińskiego wg grupy Twożywo*, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/marsz_jasienskigo.html [dostęp 29.09.2011].

⁵⁹⁸ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 2 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 178.

⁵⁹⁹ Na rodzimym gruncie przeczytamy o tym m.in. w *Mańifeście w sprawie natyhmiasławowej futuryzacji życia: Artysty na ulicy!* – nawołuje w nim Bruno Jasiński – „Sztuka gnieżdżąca się w kilkuset, a nawet kilkutyśięcnoosobowych salach koncertowych, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym anemicznym dziwolągiem, ponieważ korzysta z niej 1/100000000 wszystkich ludzi. Człowiek współczesny nie ma czasu na hodżenie na koncerty i wystawy, ¼ ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztuce muszą znajdować wszędzie: Latające poezokoncerty w poćagah, tramwajah, jadłodajnah, fabrykah, kawiarnah, na placach, dworach, w hallah, pasażah, parkah, z balkonów domów itd. itd. itd. o każdej pozie dnia i nocy” (Bruno Jasiński, *Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiasławowej futuryzacji życia*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 11). To, że futuryści nowy sposób dotarcia do odbiorcy, nawiązywania artystycznej komunikacji silnie wiązali właśnie z rozwojem techniki podkreśla też Helena Zaworska. „Futuryści polscy rozumieli już doskonale, że technika nie jest ich wrogiem, lecz sprzymierzeńcem w nawiązywaniu kontaktu z prawdziwie masowym odbiorcą, że jest to jedna z najistotniejszych nowych szans sztuki XX-wiecznej” – twierdzi badaczka. – „Chcieli oczywiście tę szansę wykorzystać, proponowali organizowanie wielkich, tłumnych przedstawień ludowych, masowych spotkań poetyckich, zabaw przypominających tradycje XVII-wiecznych festynów [...] Czynili wokół swojej sztuki wiele hałasu, demonstrowali publicznie ekscentryczność zachowania, na wieczorach poetyckich starali się nawiązać kontakt z publicznością poprzez wywołanie szoku budzącego zainteresowanie. Marzyli istotnie o tym, by bawić całe tłumy” [Helena Zaworska,

Webster podkreśla, że twórca dostrzegał w owych mediach „natychmiastowość podobną tej, której oczekiwał od swoich słów na wolności”⁶⁰⁰.

Referując teorię liberatury podkreślałam, że raczej nie bez powodu zrodziła się ona właśnie na przełomie XX i XXI w., w dobie nowych mediów, sztuki (i literatury) elektronicznej, czasu raczej *v-userów* i *interaktorów* niż czytelników. Kwestia materialności dzieła literackiego i – co za tym idzie – badania nośności semantycznej medium, w jakim jest tworzone, stała się w tym czasie kwestią niebagatelną⁶⁰¹. Namysł nad tymi kategoriami w odniesieniu do dzieł mniej wirtualnych (najczęściej – acz niekoniecznie – papierowych) zaowocował refleksją liberacką i próbą wypracowania nowej szkoły (?) analizy i interpretacji tekstu⁶⁰². Bez mała sto lat wcześniej podobna sytuacja zrodziła rewolucję futurystyczną (i jej *liryczną obsesję materii*)⁶⁰³. Twórcy tego ostatniego nurtu nie patrzyli obojętnie na nowości technologiczne zmieniające świat na ich oczach. Nie czynili ich też jedynie tematem (czy podmiotem) swoich utworów, lecz sięgali po nie w swoich poszukiwaniach lepszej drogi ekspresji słowa.

Pamiętając, że futuryści to ci, co swe wiersze nie tyle deklamują, co krzyczą⁶⁰⁴, trzeba przyznać, że konsekwentnie tropili wśród dostępnych im środków takie, które ów krzyk najlepiej wyrażą. Ich poszukiwania traktować można jako liberackie, gdyż eksplorują również przestrzeń samego medium. Sięgają w konsekwencji między innymi w raczej niewykorzystywaną dotąd przestrzeń słowa: namacalną formę jego zapisu. Zwracają uwagę na druk, który tradycyjnie postrzegany był – jak frapująco ujmuje to Alan Bartram – jako „medium krnąbrne, niepoddające się łatwej obróbce” (*normally intractable medium*)⁶⁰⁵. Futuryści wykorzystali je do tworzenia semantyki utworów. Z tym, że typografia nie tylko tu naświetlała, intensyfikowała i wyjaśniała znaczenia tekstu (czy wzmacniała efekt użytych słów poprzez nadanie im kształtu wizualnego)

Futurystyczne koncepcje sztuki dla mas, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3, s. 87]. O przemianach technicznych, naukowych czy mentalnych, które stały się podwalinami futuryzmu jako prądu kulturalnego (o „filozoficznym zapleczu” nurtu – jak ujmuje to Tomasz Burek) zob. też: Tomasz Burek, *Futuryzm*, [w:] *Lektury i problemy*, wybór i oprac. Janusz Maciejewski, Warszawa 1976.

⁶⁰⁰ M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 23.

⁶⁰¹ Por. zwłaszcza ostatnie rozdziały tej książki.

⁶⁰² Warto tu może przywołać analizę *21 liter* Zenona Fajfera, autorstwa Łukasza Jeżyka. Badacz odczytuje ten utwór właśnie jako liberacką refleksję nad medialnością literatury. Zob. Łukasz Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. „dwadzieścia jeden liter” Zenona Fajfera*, [w:] *LCLT* lub wcześniejsza wersja tego tekstu *Widzieć – wierzyć – wiedzieć. Zenona Fajfera podejrzenia i spojrzenia* [w:] *Między językiem a wizualnością*, red. Magdalena Bednarek, Maciej Junkiert, Joanna Klausa-Wartacz, Poznań 2008.

⁶⁰³ Zauważywszy takie pokrewieństwo nurtów, warto podkreślić, że w obu przypadkach mamy też do czynienia z teorią formułowaną przez praktyków, z manifestami artystów.

⁶⁰⁴ O futurystycznej „poetyce skandalu” i „epatowaniu czytelnika” (za Sternem) jako jednej z podstawowych form *futuryzacji życia* pisze m.in. Edward Balcerzan (Zob. Edward Balcerzan, *Wstęp*, [w:] Bruno Jasieński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Kraków 1972). Z kolei na przy-czyny takich działań trafnie wskazuje, charakteryzując włoski futuryzm, Halina Kralowa: „hasła futurystów były świadomie prowokacyjne i obrazoburcze: to także należało do reklamy” (H. Kralowa, *Zmierzch i maszyna...*, s. 52). Por. też G. Gazda, *Legenda polskiego futuryzmu*, [w:] idem, *Futuryzm w Polsce*.

⁶⁰⁵ A. Bartram, s. 7.

– jej rola urastała do rangi nieusuwalnego składnika semiozy. Dlatego właśnie – zauważa Bartram – radykalne idee typograficzne odegrały tak istotną rolę w futurystycznej rewolucji. Dlatego również – dodam – czynią ją pokrewną „rewolucji” liberackiej.

Przywołany badacz zaznacza też, że włoskim futurystom brakowało podstawowej wiedzy o typografii, jednak – co ważne w kontekście dzisiejszego operowania przez nas możliwościami oferowanymi przez ogólną dostępność nowych mediów i komputerowego składu tekstu – podkreśla też, że „umiejętność korzystania z komputera jeszcze nikogo nie uczyniła typografem”⁶⁰⁶, że jest ona niczym w porównaniu z wyobraźnią czy wizualną wrażliwością, jakie cechowały Marinettiego. To one – a nie wiedza o składzie tekstu – leżą u podstaw wprowadzanych przezeń typograficznych innowacji. Trzeba też zaznaczyć, że u włoskiego artysty owa wrażliwość kieruje również doбором słów, stąd w wielu z jego utworów dostrzeżemy analogie między zabiegami zastosowanymi na poziomie tradycyjnie rozumianego języka poetyckiego a tymi związanymi ze sposobem jego zapisu (na co będę jeszcze zwracać uwagę, analizując poszczególne utwory „papieża futuryzmu”, szczególnie *Carta sincrona*). Podobnie „wrażliwi” na materię słowa i tekstu są liberaci.

Zdaniem Bartrama, Marinettiemu wymienione wyżej cechy pozwoliły stworzyć jedyną w swoim rodzaju poezję, którą badacz określa wręcz mianem „nowego sposobu komunikacji” (*a new mode of communication*)⁶⁰⁷. Być może, jako taki należałoby traktować i liberaturę⁶⁰⁸. Dodam, iż opisując prace włoskich futurystów, Bartram podkreśla z jednej strony ich zakorzenienie w literackości, z drugiej – dążenie do stworzenia nowego języka sztuki słowa, dwie cechy jakże bliskie liberatom. Do obu bowiem zjawisk możemy odnieść słowa tego badacza:

[Teksty te – AP] nie są zwykłymi ćwiczeniami typograficznych form. Są wierszami i jako takie próbują kreować nowy, bardziej intensywny i ekspresywny język komunikacji, ani nie literacki, ani nie graficzny, lecz będący syntezą tych dwóch. Stworzone przez poetów, wszystkie elementy, słowa i forma reprezentacji, są nierozdzielne. Forma jest częścią treści, zaś treść kreuje formę⁶⁰⁹.

Zatem – zarówno u liberatów, jak i u futurystów – dziwny, niecodzienny, odmienny od klasycznego zapis, owo łamanie obowiązujących kanonów mają służyć tworzeniu nowego rodzaju tekstów, w których informacja przekazywana będzie poprzez różne poziomy znaku, poprzez różne media. Sądzę, że rzeczywiście słuszna jest intuicja Bartrama, iż wręcz należałoby taki sposób pisania określić mianem nowego sposobu komunikacji. Bo istotnie, przekracza on granice wyznaczone przez konwencję projektowania, wytwarzania i czytania książek, co zarówno liberaci, jak i futuryści ujmują w kategoriach „uwalniania słów”.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Hipotezę tę rozwijam w dalszej części książki.

⁶⁰⁹ A. Bartram, s. 8.

W przypadku twórczości przedstawicieli obu tych nurtów artysta od samego początku projektuje utwór tak, by wykorzystać odnalezione „dodatkowe możliwości”, jakie oferuje mu medium, rozpisuje i kreuje znaczenia, uwzględniając jego specyfikę. Stąd, zjawiska te są sobie bliższe niż liberatura i druk funkcjonalny. Wszystkie trzy łączy intencja – chęć wzmocnienia ekspresji słowa, poszerzenia języka poetyckiego, znalezienia dodatkowej możliwości tworzenia znaczeń. Jednak w przypadku liberatury i futuryzmu inicjatywa podejmowania prób pozyskiwania nowych środków wyrazu leży zawsze po stronie twórcy, a nie – jak miało to miejsce w przypadku druku funkcjonalnego – odczytującego i interpretującego utwór typografa. Poszukiwania nowych rozwiązań prowadzone przez twórców literatury totalnej i artystów spod znaku Marinettiego koncentrują się też na badaniu właściwości medium, jakim dysponują (a także na samym jego wyborze). I w końcu – zarówno w przypadku futurystów, jak i liberatów – namysł nad nim prowadzi do zmian w tradycyjnej formie książki (lub w ogóle do jej odrzucenia).

W konsekwencji, choć wydaje się, że futuryzm z liberaturą łączy niewiele, analogie sięgają jednak w tym wypadku dość daleko. Czemu? To, co przybliża do siebie zestawiane tu nurty to istotny namysł nad samym procesem literackiej komunikacji. Choć więc wspólne postulaty daje się zamknąć w dwóch zaledwie sformułowaniach (w szansie na wzmocnienie ekspresji słowa na drodze eksploracji sposobu jego graficznego czy materialnego przedstawienia oraz w refleksji nad adekwatnością formy książki jako nośnika prezentowanych idei), ich podłożem jest podobny stosunek do istoty literackiego przekazu, refleksja poszukująca nowych przestrzeni pogłębienia semantyki słowa.

4.4. Bliżej futurystyczno-liberackiej praktyki: tablice synoptyczne i symultaniczność liberacka

Choć – bezsprzecznie – tej części mojej książki przyświeca idea poszukiwania analogii w teoretycznych postulatach, nie chciałabym jednak rezygnować tu z analiz i interpretacji. Szczególnie, że sugerowane pokrewieństwo charakterystyk pisarstwa futurystycznego i liberackiego, na które wskazuję – dające się w ogromnym uproszczeniu zamknąć w formule aktualizowania wizualności tekstu – najpełniej jest widoczne, kiedy odniesiemy się również do twórczości teoretyków. Dopiero analizując konkretne utwory Marinettiego, można pokazać, jak bardzo ich kształt typograficzny bywa związany z treścią i (co ważniejsze) jak jest – w jej obrębie – sfunkcjonalizowany. Tym samym, jeszcze wyraźniej widać, że – podobne jak w tekstach liberackich – i u włoskiego artysty owe „drukarskie ekstrawagancje” dyktowane są potrzebami tekstu i ściśle związane z jego poetyką, nie mają nic wspólnego z zabawą. Kilka interpretacji, jakie chciałabym tu zaprezentować, pozwoli, mam nadzieję, pokazać, na czym w praktyce miało polegać postulowane przez włoskiego teoretyka zdwajanie mocy słowa poprzez jego typograficzne opracowanie. Jednocześnie, porównując stosowane przez Ma-

rinettiego zabiegi z tymi, po które sięgają liberaci, uda mi się zapewne jeszcze lepiej zobrazować podobieństwa łączące te dwa typy twórczości.

Jedną z literackich propozycji futurystów, która nad wyraz bliska jest liberaturze, są z pewnością *tablice synoptyczne wartości lirycznych*, które miały umożliwiać odbiorcom równoległą percepcję kilku zjawisk⁶¹⁰. Zrodziły się z rozważań o kategorii *liryzmu multilinearnego* (*multilinear lyricism*), pozwalającego osiągnąć w dziele literackim pełnię symultaniczności. A trzeba tu pamiętać, iż – zdaniem futurystów – człowiek współczesny postrzegał otaczającą go rzeczywistość jako natłok nakładających się na siebie bodźców, stąd forma literacka pozwalająca oddać ową wielowątkowość świata i jego percepcji była przez nich nad wyraz pożądana. Zaś w porządkowaniu (hierarchizowaniu) strumieni wrażeń przypisanych do różnych zmysłów (bodźców wizualnych, ale też i np. węchowych) miała tu pomóc typografia, gdyż to właśnie sposób zapisu z jednej strony sugerował równoległość doznań (analogiczne wersy w grupach wersów), z drugiej – ich gradację (np. poprzez wielkość poszczególnych czcionek). Grafia pomagała również orientować się w tak skomplikowanej multilinearnej strukturze, porządkując ją (np. na drodze konsekwentnego związania konkretnych czcionek z określonymi strumieniami wrażeń)⁶¹¹.

Liberackim (epickim) odpowiednikiem takiego zapisu byłyby fragmenty utworów Bryana Stanleya Johnsona, Raymonda Federmana, Jamesa Joyce'a, a także stronice *Arwa* Stanisława Czyczka (zob. ilustracja 24). Choć trzeba pamiętać – iż mimo wydania tego ostatniego tekstu w serii *Liberatura*, jego literackość jest dość dyskusyjna⁶¹². Zaś w *Oka-leczeniu* Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera cała konstrukcja książki podporządkowana jest obrazowaniu

⁶¹⁰ Zob. J. Heistein, *Futuryzm we Włoszech*.

⁶¹¹ Zob. F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi...*, s. 27–29 lub F. T. Marinetti, *Destruction of syntax...*, s. 184. Poszukiwanie techniki zdolnej oddać dziejące się równolegle wydarzenia nieobce było też polskim futurystom. Maria Tarnogórska pisała o symultaniczności jako wyznaczniku rodzimego poematu futurystycznego, wyróżniając 2 typy stosowanego przez futurystów symultanzmu: zewnętrzny (z dominantą epicką) będący techniką przedstawienia rzeczywistości oraz wewnętrzny (z dominantą liryczną) rozumiany jako technika przedstawienia strumienia świadomości. Trzeba też podkreślić, iż Tarnogórska jest wrażliwa na stosowane przez artystów – jak sama je określa – „chwyty typograficzne” (s. 160), zwracając uwagę na rolę grafii tekstu w konstruowaniu symultaniczności nie tylko w twórczości Czyżewskiego, ale i w rozmaitych innych utworach (np. w Sterna *Zdobyciu Paryża* czy tegoż *rozmowie kochanków z romansu peru*). Zob. Maria Tarnogórska, *Formuła symultaniczna. O poemacie futurystycznym*, [w:] eadem, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997. O adekwatności techniki symultanicznej (jako pozwalającej widzieć więcej i szybciej) do współczesności pisał też Władysław Strzemiński, stwierdzając m.in.: „Uwielokrotniona komplikacja życia współczesnego zmusza do chwytania kilku rozmaitych wrażeń, widzenia więcej i szybciej. Stąd postulat futurystów, że tylko to widzenie świata odpowiada rzeczywistości współczesnej, które łączy jednoczesnością wszystkie zjawiska otaczające człowieka” (Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński, Kraków 2006, s. 104).

⁶¹² Pisałam o tej kwestii w szkicu *Sprzedać legendę. Jak zachwyca i rozczarowuje „Arw” Stanisława Czyczka*, „TECHSTY”, nr 4/2008 [<http://techsty.art.pl/magazyn4/recenzje/przybyszewska01.html>]; czasopismo internetowe posiadające ISSN: 1898–4843]. Por. także Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, „Arw” z perspektywy liberatury (*kilka słów od redaktorów serii*), [w:] Stanisław Czycz, *Arw*, oprac. Dorota Niedziałkowska, Dariusz Pachocki, Kraków 2007.

symultaniczności, a także innych zależności czasowych⁶¹³. Wśród innych – nieprzywoływanych dotychczas w kontekście liberatury – rodzimych przykładów możemy też wymienić *Dwudziestu czterech kochanków* *Perdity Loost* Jana Brzękowskiego, powieści, w której (właśnie niczym u Joyce’a czy Johnsona) stronica została podzielona na dwie części, by oddać w nich równoległe myśli kochanków (Perdity i Jeana)⁶¹⁴. W tym kontekście można też wspomnieć *Ziele na kraterze* Melchiora Wańkowicza, na którego kartach równoległe bieżą myśli bohatera o charakterze wspomnieniowym (sprowokowane wiadomością o śmierci brata) i wygłaszany przezeń odczyt⁶¹⁵.

Ilustracja 24. Od lewej – Arw Stanisława Czyczy, *Albert Angelo* Bryana S. Johnsona (źródło: zdjęcia własne); *Dunes* Filippo T. Marinettiego (źródło: Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996, s. 122)

Przykładem utworu, w którym Marinetti korzysta z takiej techniki piśmarniczej są *Dunes* (zob. ilustracja 24), które Giovanni Lista określił dojrzałą formą *słów na wolności*⁶¹⁶. Co ważne – tak naprawdę utwór ten nie ma w swo-

⁶¹³ Szczególnie istotna i warta przywołania jest tu zastosowana przez autorów technika *emanacyjna* pozwalająca w jeden tekst wpisać inne. W tych ostatnich (określanych przez Fajfiera i Bazarnik jako niewidzialne), dających się zbudować z pierwszych liter słów użytych w utworze opisane są (również poniekąd „niewidzialne” – bo niedostarczane przez wszystkich) zdarzenia rozgrywające się paralelnie z tymi przedstawionymi w tekście głównym. Por. też przypis 66 w rozdziale *Liberatura i poezja wizualna*.

⁶¹⁴ Por. Seweryna Wyslouch, *Problematyka symultanimu w prozie*, Poznań 1981, szczególnie s. 61–62. Zob. też: Jan Brzękowski, *Dwudziestu czterech kochanków* *Perdity Loost*, Londyn 1961 (s. 133–134).

⁶¹⁵ Melchior Wańkowicz, *Ziele na kraterze*, Warszawa 1957, s. 472–474. Tekst ten również przywołuję za wskazaniem Seweryny Wyslouch. Warto może – za badaczką – zwrócić uwagę na fakt, że w polskiej tradycji taki rodzaj zapisu częściej służy raczej oddaniu równoległości myśli niż samych wydarzeń.

⁶¹⁶ J. Drucker, s. 129.

jej organizacji nic obrazowego⁶¹⁷. Rozbicie słów na kolumny, a także rozmieszczenie ich w różnych przestrzeniach strony ma ewokować nie tyle wizualne skojarzenia, co pomóc uporządkować strumienie bodźców zgodnie z zasadami organizacji opisanymi przez Marinettiego w jego manifestie: poszczególne wyróżnione całości to strumienie wrażeń węchowych, wizualnych czy dźwiękowych. Z analogicznym (wcale nie: estetycznie wizualnym) uporządkowaniem przestrzennym słów mamy do czynienia w przywołanym już tu liberackim (?) *Arwie*. W obu przypadkach zastosowana organizacja tekstu ma podkreślać symultaniczność odbioru bodźców. Zatem, rzeczywiście, celem wykorzystania oryginalnej typografii jest „uwolnienie słów”, wyzwolenie ich z kajdan syntaksy i linearności, które sprzeczne są z naturą świata i jego odbioru (jak dodałby Marinetti). To ostatnie warto podkreślić, gdyż właśnie takie przekonanie zaowocowało w tym wypadku poszukiwaniem nowych form literackich, zdolnych taki nieliniarnie poukładany świat przedstawić. Tym samym, inny niż klasyczny sposób zapisu jest tu nie tyle eksperymentem, lecz podporządkowanym prezentowanej wizji świata (i ją obrazującym) środkiem poetyckim.

Wśród liberackich dzieł na pewno warto tu również przywołać – jako cechujący się podobnym sfunkcjonalizowaniem układu tekstu – *Koniec świata według Emeryka Nowakowskiego*, w którym zastosowana struktura hipertekstowa oraz liberacka typografia mają pomóc w wykreowaniu obrazu świata portretowanego z wielu odmiennych perspektyw. I tam nie-klasyczna forma prezentacji tekstu wynika z potrzeby przedstawienia zdarzeń rozgrywających się równolegle. Jednocześnie, pozwala ona podkreślić, że często te same sytuacje (w przypadku tego utworu proces przenoszenia rzeźby pielgrzyma na szczyt góry, co – zgodnie z legendą – miało spowodować koniec świata) postrzegane są zupełnie inaczej przez różne osoby (w *Końcu świata...* znajdziemy bohaterów, którzy wobec zdarzenia konstytuującego warstwę fabularną są obojętni i takich, którzy są w nie ogromnie zaangażowani)⁶¹⁸.

W *Dunes*, podobnie jak w przywołanych utworach zaliczanych do literatury totalnej, typograficzne „dziwactwa” nie mają bawić oka czytelnika, nie są ozdobą, lecz wynikają z przekazywanych treści, nie tylko podkreślając pewne sensory dzieł, lecz i samemu je przenosząc. Michael Webster słusznie podkreśla, że dla Marinettiego zastosowane innowacje typograficzne (w tym i tablice synoptyczne) nie miały być celem samym w sobie, lecz stawały się istotne jako środki do pogłębienia siły ekspresji słowa⁶¹⁹.

Nie dawały się też do końca skodyfikować, gdyż to sensory (i potrzeby) dane go utworu rodziły konkretne sposoby kształtowania tekstu. Nikt nie wybierał tu formy ze zbioru gotowych możliwości, lecz była ona konstruowana na potrzeby tekstu, równolegle z nim. Podobnie i w liberaturze nie stworzymy kanonu liberackich środków stylistycznych, gdyż w przypadku każdego utworu

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ Szerzej pisałam o tym w szkicu *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*. Porównaj też bibliografia podana w przypisie 383 rozdziału *Liberackie znaki, chwytły i struktury*.

⁶¹⁹ M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 29.

forma jest tym, co rodzi się wraz z pomysłem treści. Określać można wyłącznie pewne ramy teoretyczne naświetlające potencjalne możliwości (co czyni i Marinetti, i – m.in. – Bazarnik⁶²⁰).

4.5. Zniewolone słowa na wolności

Oczywiście nie każdy utwór Marinettiego powstał z wykorzystaniem tablic synoptycznych. Co więcej, zdaje się, że też nie wszystkie dzieła artysty podporządkowują się formułowanym przezeń charakterystykom *słów na wolności*. Zaś wśród tekstów odautorsko (bo w podtytule) określonych jako te ostatnie znajdziemy i utwory, które zdają się przekreślać sugerowane podobieństwa między typograficznie opracowanymi pracami futurystów a liberaturą. Trafimy bowiem na wiersze, w których graficzne ukształtowanie nie dodaje żadnych sensów, a jedynie (wtórnie) podkreśla to, co wyrażone słowem. Trudno, rzeczywiście, podtrzymywać w takich wypadkach tezę o bliskości liberatury i futuryzmu, szczególnie mając w pamięci słowa Fajfera ostro sprzeciwiającego się wszelkim słowno-wizualnym tautologiom⁶²¹. Niemniej, by jeszcze wyrażniej wybrzmiały pokrewieństwa, których szukam – i o takich utworach warto wspomnieć. Szczególnie, że są one często przywoływane, gdy mowa o futurystycznych eksperymentach z typografią (z racji swojej – bądź co bądź – odbiegającej od klasycznej, formy wizualnej).

Przykładem takiego tekstu jest *Bataille à neuf étages* (1916, zob. ilustracja 25), utwór, w którym Marinetti sam uwięził swoje – tym razem wcale niewyzwolone – słowa w ograniczającej je wizualności. Symultaniczność działań wojennych ujęta jest tu w ramy obrazowego schematu. Zajmujący całą stronę utwór⁶²² to opis walk toczących się 25 października 1915 r. na Monte Altissimo. Przestrzeń kartki i – tym samym – przestrzeń tekstu kształtuje schematyczny zarys szczytów górskich, doliny i jeziora, uzupełniony etykietowym w charakterze, przypominającym nieco informacje podawane na mapach, zapisem wysokości. Każdej z nich – niczym na wykresie – przyporządkowany jest fragment tekstu charakteryzujący ową przestrzeń.

⁶²⁰ Przypomnę, że za najbardziej aktualny opis takich możliwości pozostających w zasięgu liberatów należałoby traktować wyznaczniki liberatury podane przez Bazarnik w szkicu *Liberatura czyli o powstawianiu gatunków (literackich)*. Podobny charakter mają również wcześniejsze publikacje: *Traktat kartkograficzny...* Radosława Nowakowskiego (aspirujący do spisu liberackich środków) oraz szkic Christiana A. Dumaisa *Would You Like To Save Your Game Now? The Re-playability Of Liberture* („Systems. Journal of Transdisciplinary System Science” 2008, nr 1–2; polski przekład ukazał się dwa lata później na łamach „Ha!artu”: Christian A. Dumais, *Wielogrywalność liberatury. Czy chciałbyś zapisać stan gry?*, tłum. Joanna Pyra, „Ha!art” 2010, nr 30).

⁶²¹ Por. uwagi o kaligramach w rozdziale poświęconym relacji liberatury i poezji wizualnej.

⁶²² Korzystałam z wersji opublikowanej w: F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919. Nieco różniące się (brzmieniem tytułu i jego typograficznym kształtem) reprodukcje tej pracy podają też w swoich książkach Drucker (s. 132, za wydaniem z 1916 r., Rzym) oraz Bartram (s. 31, za wydaniem z 1919 r., Milano).

Johanna Drucker ocenia *Bataille à neuf étages* negatywnie, uznając, że – w porównaniu z wcześniejszymi utworami Marinettiego – temu akurat brak dynamizmu i dramatyczności.

Elementy graficzne tego tekstu – dodaje – zdają się dawać złe wyobrażenie podtytułu *Słowa na wolności*, jako że kompozycja jest sztywnym uporządkowaniem elementów typograficznych zgodnym z ustalonym obrazkowym schematem, którego konceptualną bazą była jedna z najbardziej sztywno skodyfikowanych form: diagram sekcyjny. W pewnym stopniu elementy wizualne i werbalne duplikują się wzajemnie – konkluduje Drucker. – Na przykład: umieszczenie elementów na odpowiednich wysokościach było niepotrzebnie wtórnie przedstawione poprzez oznaczenie tych poziomów⁶²³.

Ilustracja 25. Od lewej – Filippo T. Marinettiego *Bataille à 9 étages* (źródło: Alan Bartram, *Futurist Typography and the Liberated Text*, London 2005, s. 31) oraz *Carta Sincrona* (źródło: Michael Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York 1995, il. 4)

Interpretacja Drucker i tezy stawiane przez badaczkę wydają się słuszne. Rzeczywiście – zamknięte w wizualności zrodzonej z realizacji schematu słowa nie tylko stają się semantyczne nijakim wizualnym duplikatem zawartych w utworze znaczeń, lecz i tracą (zamiast zyskiwać) wiele ze swych możliwości. Uwięzione w diagramie nie są już ani słowami wieloznacznymi, ani (wbrew

⁶²³ J. Drucker, s. 134. Tak surowa ocena wynika przypuszczalnie z wagi, jaką Drucker przywiązuje do przełamania przez Marinettiego (wywodzonej od Mallarmégo) poetyki słowa umieszczonego (i mówiącego) w przestrzeni. Jej zdaniem dojrzała i właściwa postać słów na wolności w dużej mierze właśnie poprzez swój kształt typograficzny nie odsyła nas swoim obrazem do czegoś z zewnątrz, nie przywołuje mimetycznie rzeczywistości. Jej domeną jest zwrócenie uwagi na sam dyskurs (i kreowanie zeń nowej rzeczywistości), nie zwykła (choćby nawet i oparta na kilku tworzywach) reprezentacja. Jak pokazywałam, podobnie dzieje się w poezji konkretnej (która tworzy światy, a nie je odtwarza).

tytułowi) – wolnymi⁶²⁴. Rysunkowe zarysy szczytów dublują określone w tytule miejsce akcji (Mont Altissimo), zaś rozmieszczenie słów w przestrzeni w pełni odpowiada określonym konkretnymi liczbami wysokościami (3000 m, 2500 m, 2070 m, 1800 m, 1200 m, 1190 m, 800 m, 50 m, 30 m). Graficzne wyróżnienie tych ostatnich jeszcze bardziej uwidacznia ową zależność: określenie wysokości staje się rodzajem tytułu dla następującego po nim fragmentu (a samą ilość wyróżnionych w ten sposób poziomów również możemy wyczytać z tytułu utworu). Nawet do odgadnięcia usytuowania jeziora nie jest nam w rzeczywistości wcale potrzebne graficzne ukształtowanie tekstu czy jego zwizualizowanie. Wydaje się bowiem, iż bardziej komunikatywny niż symboliczna kreska sugerująca taflę wody jest znajdujący się tuż pod nią (i obok określenia wysokości) napis „Lac de Garde” (franc. jezioro Garda), określający miejsce akcji.

W efekcie, pozbawiony graficznego ukształtowania tekst nie straciłby nic ze swych znaczeń – nadal dałby się czytać jako linearnie prowadzona narracja opisująca kolejne przestrzenie. Szczególnie, że jedyny wers zapisany inaczej niż poziomo – „10 heures rayon solaire tube de calorifère descendre dans les artères artères gelées de la montagne”⁶²⁵ – ewidentnie wiąże się z treścią fragmentu, przy którym się zaczyna, zaś jego skośna wędrówka przez kartę dubluje jedynie – wyrażoną słowami – trasę ruchu. Trudno tu też mówić o odchodzeniu od usankcjonowanych tradycją zestawień, o „wyobraźni bez drutów” – wpisanie w diagram wymusza wręcz konkretne artystyczne posunięcia czy obrazy, zniewalając i ograniczając wyobraźnię poety (a – w konsekwencji – także i odbiorcy) zamiast ją oswobadzać.

Choć więc *Bataille à neuf étages* jest często przywoływane, by ilustrować hasła *słów na wolności*, nie najlepszy to raczej przykład. Co więcej, ze względu na swoją semantycznie pustą tautologiczność, nie jest też utworem liberackim. Jednak fakt ten nie przekreśla też badanej bliskości charakteryzowanych w tym rozdziale nurtów⁶²⁶.

⁶²⁴ Jakkolwiek nie wszystkie publikacje utworu mają w tytule dodatek *Mots en liberté* – reprodukowana przez Drucker edycja rzymska z 1916 r. zawiera to sformułowanie, powielona przez Bartrama edycja z 1919 r. (Milano) już nie. Nie ma go również w wersji publikowanej w *Les mots en liberté futuristes*.

⁶²⁵ W literalnym tłumaczeniu z francuskiego: „10 godzin promień słoneczny przewód ciepłonośny schodzić z tętnic tętnic złodowaciałych gór”.

⁶²⁶ Szukając analogicznych tautologii wśród innych przywoływanych w tym rozdziale kontekstów, można przypomnieć publikowany na łamach „Zwrotnicy” wiersz Bruna Jasieńskiego *Morze*, w którym ukształtowaniu poszczególnych wersów w falujące linie trudno przypisać inne funkcje niż wizualne podkreślenie głównego bohatera utworu – fal na tytułowym morzu (Bruno Jasieński, *Morze*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 114). Z drugiej strony odnieść można się do opracowanego przez Strzeмиńskiego wiersza *Wóz Przybosa*, w którym typograf zdublował frazę „oddechy: konie parowe/ zamiast słów użyję wozu” takim graficznym ukształtowaniem tekstu, że wóz rzeczywiście jawi się oczom czytelnika. Beata Śniecikowska odczytuje przywołane opracowanie jako nawiązanie do poezji wizualnej i zwraca uwagę na uatrakcyjnienie odbioru czytelniczego będące zasługą Strzeмиńskiego (B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk...*, s. 254). Z mojej perspektywy uwypuklenia wymaga jednak fakt, iż jest to wyłącznie tautologiczne podkreślenie sensów wyraźnie w tekście poetyckim wyartykułowanych, dodane – jak zaznaczałam we fragmencie poświęconym kwestii druku funkcjonalnego – *post factum* przez interpretatora. Sam autor wiersza użył tu słowa, nie znaku ikonicznego.

4.6. Ku nowym – liberackim i futurystycznym – sposobom komunikacji

Wróćę zatem do innych utworów Marinettiego, do przykładów, które pozwolą tę bliskość unaocznić. Nie tak trudno znaleźć w dorobku tego przedstawiciela włoskiego futuryzmu teksty, które – sięgając po środki wizualne – nie popadają w schematy i znacznie przekraczają nie tylko zasady i konwencje, lecz i spotykane sposoby ich łamania. W *Zang Tumb Tumb* chaos czcionek, ich pęd na stronie, czy też typograficzne pokawałkowanie słów, ma odzwierciedlać właściwy temat utworu, oddawać charakter walk. Materiał słowny ma być – jak to ujmuje Drucker – zmanipulowany tak, by stać się „imitacją dźwięków i obrazów zadymionego cierpiącego królestwa militarnej bitwy”⁶²⁷. W przypadku większości utworów zebranych w tym tomie kształt słów i stron zdecydowanie nie był projektowany w celu kreowania tautologicznych w stosunku do treści obrazów, lecz po to, by ową treść uzupełniać.

Pójdźmy zatem tropem takich właśnie tekstów, by zastanowić się, na ile bliskie są one liberaturze. Mając w pamięci tablicę synoptyczną *Bataille à neuf étages*, dobrze zestawzić ją choćby z pochodzącym z tomu *Zang Tumb Tumb* innym, pozornie bardzo podobnym utworem w tej samej formie – z *Carta sincrona* (*Mapa synchroniczna*, zob. ilustracja 25)⁶²⁸. Tekst obrazuje nam to, co widzi pilot po prawej i lewej stronie lecącego w dół samolotu. Kierunek ruchu oznaczony jest pionową strzałą biegnącą z góry karty, obok której zapisane są wysokości, na jakich pojazd się znajduje. Nie możemy jednak tak łatwo postawić w stosunku do tego utworu tych samych zarzutów, co wobec *Bataille à neuf étages*. W przypadku *Carta sincrona* poziom (miejsce) zapisanych słów nie odpowiada wyraźnie określonym liczbami wysokościami – relacja ta jest bardziej symbolicznie wizualna niż typowo diagramatyczna. Istotniejsze wydaje się zaznaczenie kierunku zmiany (a być może i jej tempa) niż dokładne przyporządkowanie poszczególnych fragmentów wypowiedzi do określających położenie liczb.

Co więcej – poszczególne urywki zapisane są czcionkami o różnych wielkościach, co pozostaje nie bez znaczenia dla interpretacji⁶²⁹. Istotą tego utworu nie jest bowiem jedynie wskazanie zdarzeń paralelnych, ukazanie symultaniczności zjawisk, lecz również zobrazowanie natężenia dźwięków dochodzących do podmiotu. Im bliżej ich źródła znajduje się samolot, tym większe są

⁶²⁷ J. Drucker, s. 131.

⁶²⁸ Filippo T. Marinetti, *Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgia tracciata dell' aviatore Y. M.*, [w:] idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914, wkładka publikowana między stronami 65 a 67; reprodukcję pracy podaje w swojej książce Webster (strony nienumerowane, il. 4), w nieco gorszej jakości można ją również znaleźć w pracy J. Heisteina, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego...*, s. 103.

⁶²⁹ Z kolei w *Bataille à neuf étages* rozmiary czcionek pomiędzy poszczególnymi dziesięcioma poziomami akcji nie były w ogóle różnicowane, tak jakby pragmatyczna czytelność diagramu była najważniejsza.

literę słów je opisujących⁶³⁰. Nie jedyny to też poziom tekstu, na którym Marinetti wiąże obraz z dźwiękiem. Analogia ta kieruje niejednokrotnie również zestawieniami słów, metaforami (?) tworzonymi i zapisanymi zgodnie z zasadami *słów na wolności*, np.: „hałas w kształcie gruszki = obozowisko” (*rumore en forma di pera = accompagnamento*) czy „5 gwiazd posrebrzanych hałasem = 5 szrapneli” (*5 stelle argentate di rumori = 5 shrapnels*)⁶³¹.

Jak widać, zarówno ukształtowanie przestrzenne, jak i rodzaj użytych elementów graficznych, czy rozmiary poszczególnych liter nie są tu zwykłą konsekwencją schematu wizualnego imitującego rzeczywistość (widzianą z dwóch stron lecącego samolotu). Zaangażowanie typografii utworu do kreowania znaczeń (wzmaganie ekspresji słowa – jak mówił Marinetti) idzie tu o krok dalej, współgra też (rodzajem użytych zestawień) ze sposobem budowania poetyckich obrazów. Utwór ten wydaje się doskonale ukazywać wielopoziomowość teorii „papieża włoskiego futuryzmu”. Zarówno oswoiadanie słów z więzów tradycyjnej składni, jak i troska o ich typograficzny kształt są tu elementem kompleksowej wizji języka sztuki słowa. W pełni wybrzmiewają dopiero odczytane nie jako „eksperymentalne dodatki”, „futurystyczne wybryki”, lecz jako integralne części utworu, w którym już brzmienie tytułu eksponuje nastawienie na symultaniczność odbioru bodźców oraz synestezyjność. Stąd – być może wbrew pierwszym wrażeniom – nie mamy tu wcale do czynienia z realizacją jakiegoś wizualnego schematu, diagramu. Warto przypomnieć, że i Józef Heistein, choć uznawał *Zang tumb tumb* za nieczytelne, podkreślał, że utwory składające się na tom pokazują, jak spójnie łączą się postulaty Marinettiego związane z konstrukcją stylistyczno-składniową tekstu z tymi odnoszonymi do jego typografii:

Porzucenie zasad składni, korzystanie ze związków słów rozproszonych, bez łączników w postaci tradycyjnych części zdania: orzeczeń, dopełnień, bez interpunkcji itp. miało u futurystów włoskich określony cel: nadanie utworom rytmu maszyn, świata puszczanego w ruch przez technikę, ukazanie deformacji obrazu dzięki szybkiej zmianie punktu obserwacji przedmiotu (np. [w *carta sincrona* – AP] z samolotu poruszającego się z szybkością 200 km/godz. *sic!*), a także odzwierciedlenie szybkości zmian i symultaniczności zdarzeń i ich percepcji⁶³².

Trzeba przyznać, że w twórczości Marinettiego (podobnie jak i w liberaturze) zdarzały się fragmenty nawiązujące swym wyglądem do konwencji poezji wizualnej, wierszy-obrazów⁶³³. Sam artysta nazywał je *auto-ilustracjami*⁶³⁴,

⁶³⁰ Zob. M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 30–31.

⁶³¹ Dla tego obrazu istotne jest też, jakiego rodzaju pociskiem jest szrapnel. W *Słowniku wyrazów obcych PWN* (oprac. Lidia Wiśniakowska, Warszawa 2004) czytamy o nim: „pocisk artyleryjski wypełniony kulkami, zaopatrzony w ładunek wybuchowy i zapalnik czasowy, dzięki któremu rozpryskuje się w dowolnym miejscu na torze swego lotu” (s. 912). Porównanie do gwiazd wiąże się zapewne bardziej ze sposobem wybuchu tego pocisku niż z jego wyglądem, szczególnie, iż to, co widzi lotnik to zapewne właśnie wybuchy, mieniające się niczym gwiazdy albo sztuczne ognie.

⁶³² J. Heistein, *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego...*, s. 124.

⁶³³ W liberaturze do konwencji tej nawiązuje m.in. cały kształt typograficzny *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego czy poematy-znaki oraz teksty-znaki w *Oka-leczeniu* Fajfiera i Bazarnik.

⁶³⁴ M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 32.

podkreślając ich tautologiczność i samozwrotność. Jednak nie były to w większości przypadków użycia tak ograniczające, jak w analizowanym wcześniej *Bataille à neuf étages*. Najczęściej ich (nieraz pozorna) wizualna prostota była w utworze (w niebanalny już sposób) sfunkcjonalizowana, a obraz stawał się czymś więcej niż ilustracją. Podobnie wprzęgnięty w semiozę tekstu jest on w liberaturze, czego najlepszym dowodem *Oka-leczenie*⁶³⁵.

Ilustracja 26. Od lewej – Filippo T. Marinettiego *Indifferenza* (źródło: Filippo T. Marinetti, *Zang, tumb, tumb*, Milano 1914, s. 112–113) oraz *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (źródło: Alan Bartram, *Futurist Typography and the Liberated Text*, London 2005, s. 30)

Zabiegi takie bardzo dobrze widać również na przykładzie innego jeszcze (także często przywoływanego jako przykład *słów na wolności*) tekstu Marinettiego: *Indifferenza* (*Obojętność*, zob. ilustracja 26)⁶³⁶. Jeżeli spojrzeć na pierwszą część utworu, rzeczywiście, dostrzeżemy pewną ikoniczność. U góry strony: unoszące się (w bezruchu) ponad płonąca turecką wioską dwie „okrągłości” (*rotondità*) – słońce i balon (zapisane zgodnie z zasadami *słów na wolności* jako „sole + pallone”); poniżej – zapisane pionowo, co podkreśla kierunek ruchu – „gigantyczne płomienie” (*fiamme giganti*), „kolumny dymu” (*colonne di fumo*) i „spirale iskier” (*spirali de scintille*) unoszące się z obszaru pożaru; pod nimi – wyznaczające źródło dymu „płonące wioski tureckie” (*villaggi turchi incendiati*, tym razem słowa, zgodnie z rzeczywistym przestrzennym usytuowaniem wiosek, zapisane są horyzontalnie).

Różnica między tym fragmentem a przywoływanym wcześniej *Bataille à neuf étages* nie polega jednak ani na większej różnorodności typów i rozmiarów czcionek czy zróżnicowaniu kierunków zapisu, ani też na próbie mimetycznego

⁶³⁵ Zob. przypis 66 w rozdziale *Liberatura i poezja wizualna*.

⁶³⁶ F. T. Marinetti, *Zang tumb tumb*, Milano 1914, s. 112–113. Pracę tę reprodukuja (niestety – pomijając jej istotny fragment, istotny dla mojej interpretacji) również Webster oraz Drucker.

oddania kształtu rzeczywistości bez nawiązywania do żadnego gotowego schematu, diagramu⁶³⁷. Poniżej frazy „wioski tureckie płonące” następuje dalszy ciąg utworu. Czytamy w nim o „wielkim T” (obrazującym nadlatujący samolot), z którego rozrzucone są ulotki z manifestem (stąd też – spleciona z samolotem znakiem „+” – metafora „śnieg manifestów”: *neve di manifesti*) i – jeśli przyjąć sugerowaną logikę mimetycznego wizualnego odbicia rzeczywistości w przestrzennym układzie tekstu na karcie – musielibyśmy założyć, że samolot wylatuje spod wioski, a śnieg pada w górę. A (nawet w futurystycznym świecie) raczej tak nie jest.

Trzeba zauważyć, że Marinetti nakłada kolejną płaszczyznę przestrzenną na tę już w wierszu wykreowaną. Wykracza poza zwykłą ikonizację, zestawiając ze sobą fragmenty utworu operujące mimetycznością wizualną, lecz niedające się zgodnie z sugerowanymi przez nią zasadami połączyć w logiczną całość. A jak odnieść jedno do drugich? Sądzę, że w przypadku tego tekstu również mamy do czynienia z opisem zjawisk symultanicznych, a sekwencyjne ich następowanie jest tylko ułudą, jaką owocują nasze przyzwyczajenia czytelnicze (przekładane i na lekturę tekstów wizualnych). Paralelnie występujące w rzeczywistości obrazy połączone są u Marinettiego uwolnioną wizualną syntaksą⁶³⁸. Także słowa zwizualizowane to u ojca futuryzmu *słowa na wolności*. Pojawiający się w utworze samolot przynależy przecież do tej samej przestrzeni co słońce czy balon. Co więcej – w przeciwieństwie do owych „zatrzymanych” (*frenati*), statycznych obiektów – jest też elementem dynamicznym, który przecina prostopadle płaszczyznę pierwszego obrazu. „Umieszczony” na dole strony ma szansę przelecieć przez nią (co tożsame będzie z przelotem nad płonącymi wioskami).

Jeżeli odczytamy śnieg manifestów jako ulotki rozrzucone z samolotu, przedrukowany na koniec utworu tekst tegoż manifestu („ciągnący się” za – symbolizującym samolot – wyróżnionym „T”) wyda się logicznym wizualnym ucieleśnieniem tych wysypujących się z przemieszczającego się pojazdu druków. Śledząc analogie futurystyczno-liberackie, muszę też podkreślić tu wagę umieszczenia całej treści manifestu (wyróżniającego się na tle innych fragmentów utworu czcionką), uczynienia zeń materialnego tekstu w innym tekście. Nie: opisywanie, lecz właśnie rzeczywiste umieszczanie przywoływanych przedmiotów w utworze to iście liberacki zabieg, którego przykłady znajdziemy i w książkach bez wątpliwości zaliczanych do literatury totalnej, jak i tych

⁶³⁷ Na marginesie warto też zaznaczyć, że i takie korzystanie z gotowych wzorów i opieranie na nich konstrukcji utworu nie musi prowadzić do tautologii. Jedną z wydanych w serii *Liberatura* powieści – *Prospekt emisyjny* Krzysztofa Bartnickiego (Kraków 2010) – wykorzystuje formę (właśnie wizualną) tytułowego prospektu (rodzaj druku giełdowego). W tym wypadku zabieg ten nie tylko nie prowadzi do tautologii, lecz zastosowany kształt tomu jest też ściśle podyktowany fabułą utworu i w jego obrębie sfunkcjonalizowany.

⁶³⁸ Michael Webster podkreśla, że Marinetti w latach czterdziestych (w manifestie *La tecnica della nova poesia* z 1937 r.) rozróżniał już *tablice słów na wolności* (*tavole parolibre*) od samych *słów na wolności*. Wydaje się, że opisywane tu zabiegi charakterystyczne są raczej dla pierwszych z wyróżnionych. Zob. M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*.

bardziej klasycznych, które – stanowiąc kanon sztuki słowa – mają również i swoje liberackie aspekty⁶³⁹.

Jak widać – wszelkie zabiegi typograficzne czy wizualizacje tekstu, jakie zostały tu zastosowane, nie są wobec niego wtórne, i (co zawsze w takiej sytuacji jest najprostszym sprawdzianem wagi obrazowego ukształtowania) utwór zapisany inaczej (klasycznie, linearnie) straciłby przynajmniej część ze swych znaczeń. Wykorzystane nowe środki ekspresji – zgodnie z zamiarem Marinettiego – służą w tym wypadku wzmocnieniu siły słowa. Dążenie do ich poszukiwania i projektowanie utworów je angażujących łączy zaś futuryzm z liberaturą.

By zobaczyć, jak najpełniej realizują się postulaty Marinettiego, warto przywołać też doceniany przez wielu badaczy utwór *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, zob. ilustracja 26) z 1917 r. Zdaniem Drucker to jeden z przykładów dzieł artysty, w których słowa stają się rzeczywiście w pełni (a nie wyłącznie przypadkowo) wizualne. Odwołując się do przywoływanych już spostrzeżeń Bartrama, można by dodać, że mamy w nim też do czynienia z nowym sposobem komunikacji, poszukiwanym przez futurystów (ale – przy zastrzeżeniu, że jest to komunikacja literacka – również i liberatów).

Rzeczywiście, słowa tego tekstu znaczą na kilka różnych sposobów i na rozmaitych poziomach. Przede wszystkim: te z tytułu – w sposób najbardziej tradycyjny, konwencjonalny określają bohaterów, których dotyczą wydarzenia, na których koncentruje się utwór (kobieta czytająca list oraz artylerzysta, który go napisał), a także czas (wieczór) i miejsce akcji (sypialnia kobiety). Wymienione elementy w połączeniu z wizualnym znakiem bohaterki (czarny zarys postaci w prawym dolnym rogu karty) pozwalają nam zrekonstruować ramę wydarzeń.

Część z pozostałych słów pochodzi ze wspomnianego w tytule listu i – dzięki formie zapisu – daje się podwójnie interpretować. Z jednej strony znaczą one jako konkretne fragmenty korespondencji, z drugiej: pojedyncze litery, kawałki bądź ciągi słów i oryginalnie zapisane onomatopeje są rozmieszczone na stronie w taki sposób, by przyciągały wzrok – by je nie tylko czytać, ale i widzieć, postrzegać, oglądać. W konsekwencji podglądamy je też tak, jak podglądamy (jako widzowie-czytelnicy-podglądacze) bohaterkę usytuowaną przed naszymi oczami niczym na filmowym ekranie⁶⁴⁰.

⁶³⁹ W tomiku poetyckim Andrzeja Bednarczyka *Świątynia kamienia* znajdziemy prawdziwy kamień, w *Muzie z zaścianka* Honoriusza Balzaka – strony odnalezionej przez bohaterów powieści, a Umberto Eco (w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany*) uczyni fragmentem swojej narracji różnego rodzaju elementy wizualne (podobnie „reprodukował” odnajdowane znaki Thomas Pynchon w *49 idzie pod młotek*). Tego typu zabiegi często spotykane są również we współczesnej literaturze popularnej – zob. np. Mark Haddon, *Dziwny przypadek psa nocną porą*.

⁶⁴⁰ Interpretację w duchu voyeryzmu sugeruje Drucker. Por. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, tłum. Jolanta Mach, red. Alicja Helman, Kraków 1992.

Jednocześnie, w słowach utworu odbijają się doświadczenia strzelca, autora tekstu w tekście: chaos, niemożność odnalezienia sensu i porządku, ciągle wybijanie z rytmu, natłok wrażeń. Jego doznania przekładają się w tym wypadku jednak nie tylko na klasycznie rozumianą treść utworu (trudno byłoby zresztą takową wskazać), ale właśnie na sposób jej zapisu. Nie czytamy w liście o wybuchach na froncie, lecz widzimy eksplozję liter, fajerwerki i wystrzały słów. Michael Webster dopatruje się w tej pracy wręcz takiego graficznego zakomponowania niektórych wyrazów, by ich poszczególne litery przypomniały odłamki⁶⁴¹. Podkreśla też, że w miejscu największego nagromadzenia „obrazkowych” wybuchów znajdziemy też słowo „eksplozja” (*esplosione*), co ważne dla mnie przyzwyczajonego do odbioru „aż” tak wizualnej sztuki słowa czytelnika⁶⁴².

Zatem, w obrębie jednego komunikatu uruchomionych zostało tu kilka różnych kanałów przekazu informacji, sposobów reprezentacji i oznaczania. Co więcej, są one zespolone ze sobą tak silnie, iż w istocie stają się nierozdzielne, a sens przekazu budowany jest w oparciu o nie wszystkie. Nie da się go odczytać, ignorując jeden z aspektów, wyłącznie czytając bądź wyłącznie oglądając. Jeżeli Marinetti poszukiwał sposobu pogłębienia ekspresji słowa, jeśli pragnął słów bijących w czytelnika niczym torpedy – tu właśnie zdołał wszystko to osiągnąć. Utwór „zrobiony jest” ze słów, które opowiadają całym swoim jestestwem, choć nie zawsze dają się... przeczytać.

Nie trzeba szukać daleko liberackiego przykładu, w którym będziemy mieć do czynienia z analogicznym wykpieniem (dawno już przecież skrytykowanych) też Lessinga⁶⁴³, z nowym sposobem budowania literackiego komunikatu. Odbiorcy przywoływanej już kilkakrotnie *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach* Nowakowskiego⁶⁴⁴ towarzyszy identyczna niemożność oddzielenia tego, co się czyta,

⁶⁴¹ Zob. M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 34.

⁶⁴² Webster w swoich analizach wskazuje też na większą niż się pierwotnie wydaje ilość aktualizowanych jako miejsca akcji przestrzeni (ja sygnalizowałam wyłącznie jedną: pokój bohaterki). Ku takiej konstatacji prowadzi go (przekonująca) analiza wplecionych w tekst fragmentów pisanych odręcznym pismem. Zdaniem badacza znajdujący się w prawym górnym rogu karty skrawek tekstu to list od artylerzysty, zaś ten usytuowany na dole strony (w którym przekazywane są pozdrowienia dla towarzyszy) Webster odczytuje jako odpowiedź kobiety – co pozwala mu wyznaczyć również drugi plan akcji: miejsce, w którym ten list jest odczytywany (front). Zob. M. Webster, *The Avant-Garde Poem: Marinetti*, s. 35.

⁶⁴³ Dla przyjętej przeze mnie perspektywy istotne są związane z tym tematem uwagi Seweryny Wysłouch ze szkicu *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy* ([w:] *Ut pictura poesis*, ed. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch, Gdańsk 2006). Przypomnę, że przywołana badaczka nie tylko pokazuje, jak w XX i XXI w. powracał Horacjański sposób myślenia o sztuce, lecz i wskazuje na elementy kultury współczesnej (m.in. nowe media) oraz zmiany w refleksji humanistycznej owocujące próbą znalezienia nowych sposobów mówienia o nowej sztuce. Konsekwencją tychże poszukiwań jest właśnie odwrót od nurtu Lessingowskiego. Por. też m.in. Gotthold E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1959; Seweryna Wysłouch, *Revolucja Lessingowska*, [w:] eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; Henryk Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

⁶⁴⁴ R. Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Kielce 2003. Trzeba dodać, iż utwór ten zrealizowany jest też nieco odmienną techniką – w przeciwieństwie do tekstu Marinettiego znajdziemy w nim barwne czcionki; jednocześnie nie mamy w nim do czynienia z techniką kolażową (charakterystyczną dla *Le soir...* oraz innych wierszy plakatowych).

od tego, jak owo coś jest zapisane. I w tym utworze, do pełnego zrozumienia sytuacji bohatera, który kroczy deptakiem w Kielcach, potrzebne jest nie tylko (nie wyłącznie) wczytanie się w słowa jego monologu, lecz i w to, jak są one zapisane. Ten, kto będzie próbował zaniechać ową drugą czytelniczą (!) powinność, nie otrzyma wszelkich potrzebnych do rekonstrukcji wydarzeń informacji.

U Nowakowskiego – przypomnę – kierunek tekstu wyznacza tor ruchu bohatera (a w konsekwencji bez śledzenia kierunku zapisu i miejsca słów w przestrzeni książki – bo trudno w wypadku tego dziesięcioipółmetrowego tekstu mówić o stronicy – nie zrozumiemy, do czego odnoszą się liczne zaimki wskazujące). Kształt czcionki może nam zaś wyjaśnić, w jakim tempie bohater się przemieszcza: kiedy biegnie, słowa zdają się biec wraz z nim – litery są rozciągnięte i jakby napisane w pośpiechu, kiedy gwałtownie zwalnia – znaki „wpadają na siebie”. Gdy spacerujący zatrzymuje się, jego myśli układają się w kaligram cienia budynku, przed którym stanął, na poziomie werbalnym wskazując na treść jego przemyśleń, na poziomie wizualnym – na ich czasoprzestrzenny kontekst. Nie trzeba już chyba dodawać, jak kolorystyka tekstu dopełnia tu informacji o świecie zewnętrznym itp. (zob. ilustracja 1)⁶⁴⁵.

Podsumowując, w przywołanych tu utworach znacznie przekroczono tradycję literackiego drukarstwa, sięgając po środki, których nie przekreślił Gutenberg (choć może nie wszystkie były dlań osiągalne), a które z pola typografii literackiej wyrugowało nasze czytelnicze przyzwyczajenie, konwencja, ustalone schematy. W tekstach tych materialność samego zapisu jest semantycznie wykorzystana i nie tylko uzupełnia treść przekazu, lecz – jak powiedzieliby liberaci – tworzy go w równym stopniu, co warstwa werbalna. Zarówno do dzieł literatury totalnej, jak i do sprawnie realizujących hasła *słów na wolności* i *nowej typografii* utworów futurystycznych możemy odnieść zdania, którymi Drucker podsumowuje swoje rozważania o Marinettim:

Znaczenie słów rodzi się w równym stopniu z ich pozycji, relacji (jako elementów wizualnych) z innymi takimi elementami oraz ich ruchu jako serii znaków przebiegających przez stronę, jak i z wartości semantycznej. Ich zróżnicowane lingwistyczne działanie nie może być izolowane od ich fenomenologicznej obecności na stronie: jedno i drugie jest na usługach produkcji znaczeń⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Przywoławszy *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach*, powinienem też przypomnieć tu jeszcze jednego włoskiego futurystę – Alda Palazzeschiego i jego *Przechadzkę* (*La passeggiata*). Utwór ten zaczyna się słowami propozycji przechadzki („Może pójdziemy?! Owszem, chodźmy”), kończy zaś sugestią jej zakończenia („Może wrócimy?! Owszem, wracajmy”), zaś całą zasadniczą jego część stanowią spisane napisy z wszelkich szyldów widocznych na ścianach budynków, koło których przechodzili bohaterowie. Palazzeschi niespecjalnie eksperymentuje tu z typografią – napisy z szyldów nie są zróżnicowane graficznie, jedynie ich ciąg ujęty jest w znak cudzysłowu (por. Alda Palazzeschi, *La passeggiata*, [w:] idem, *Poesie 1904–1914*, Firenze 1925), niemniej przyświeca mu podobna idea, co Nowakowskiemu. Żadna z edycji utworu, które udało mi się zweryfikować nie była bardziej urozmaicona typograficznie. Nie znalazłam też w literaturze przedmiotu informacji sugerujących, by było inaczej. Polskie tłumaczenie (za którym też podaję cytaty) dostępne jest w tomie: *Chora fontanna (wiersze futurystów włoskich)*, przekład i esej wstępny Jalu Kurek, Kraków 1977.

⁶⁴⁶ J. Drucker, s. 137. Dalej badaczka doda: „Są wizualnymi obrazami języka, których pełna wartość rodzi się z aspektów ich reprezentacji o naturze graficznej: formy, pozycji, odpowiedniego

W ujęciu Marinettiego, a także według liberatów, potencia semantyczna komunikatu może być pogłębiona na drodze eksploracji wszelkich warstw jego znaków. Znaczące staje się tu (na wiele sposobów) równie ważne, jak znaczone. Artysta zaś zyskuje nowy obszar wyborów, wahań i (słusznych bądź nie) decyzji do podejmowania. Jeśli sama forma słów (a nie tylko ich wybór i sposób – czysto lingwistycznego, gramatyczno-stylistycznego powiązania) może znaczyć, przed autorem pojawia się nowa przestrzeń, w której musi się zacząć poruszać i dokonywać świadomych wyborów. Jej odrzucenie jest postrzegane negatywnie zarówno przez futurystów, jak i liberatów. Pierwsi, widzą w nim bezwolne skłanianie się ku starej, nic już niewartej tradycji (przeciw której na każdym poziomie się buntują), ci drudzy w dotychczasowej „normie” widzą lenistwo i umywanie rąk od odpowiedzialności⁶⁴⁷. Dla pierwszych – dotychczasowe formy literackie nie nadają się już do opisu świata, dla drugich zaś – poszukiwanie kształtu książki najlepiej współgrającego z jej sensami jest jedną z głównych powinności literata.

kierunku i orientacji na stronie itd. Pokazują dramatyczną oczywistość, że język może istnieć w formie wizualnej i że ową wizualną postać języka można manipulować poprzez *znaczące*. To nie *oznaczane* jest tym, co determinuje formę wizualną; raczej to znaczenie jest osiągane poprzez sposób ekspresji, który czyni je dostępnym, istniejącym. Typograficzne, wizualne oddanie języka jest tym, co – w tym wypadku – odpowiada definicji *znaczącego* jako «namacalnej części znaku»” (*ibidem*, s. 139). Drucker tłumaczy też, że znaczenie osiągane jest tu na drodze rozszerzania semantyki *znaczonego* poprzez to, co wnosi *znaczące* (*ibidem*).

⁶⁴⁷ Warto jednak pamiętać, że naprawdę i przed Fajferem wielu było takich, którzy o medialności swoich tekstów myśleli, wśród nich i John Barth, piszący w *Nocie autora do Zagubionego w labiryncie śmiechu* (tłum. Monika Adamczyk-Garbowska, Warszawa 1991) niczym futurysta i liberat zarazem: „podczas gdy niektóre z tych opowiadań powstały specjalnie z myślą o druku, z innymi tak nie było. *Imię jego Ambroży* i *List wyłowiony z morza*, napisane najwcześniej, traktują przekaz drukarski jako rzecz oczywistą, ale nie tracą też nic ani nie zyskują przy recytacji. Z kolei *Petycja*, *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, *Życio-opowieść* i *Anonimiada* straciłyby częściowo sens w formie innej niż drukowana; *Podróż po nocnym morzu* została pomyślana albo dla druku, albo dla nagranych głosu autora, nie zaś dla żywego czy nieautorskiego głosu; *Głosolalia* nie mają sensu, jeśli nie są słuchane na żywo lub w nagraniu, w wykonaniu głosów męskich i żeńskich, lub też czytane w taki sposób, jak gdyby tak właśnie się ich słuchało; *Echo* jest przeznaczone dla monofonicznego autorskiego nagrania na płycie lub taśmie; *Autobiografia* dla monofonicznej taśmy i widzialnego, ale milczącego autora. *Menelajada*, choć przypomina nagrany monolog autorski, to jednak dla jasności wymaga oka czytelnika i można powiedzieć, że została napisana dla «drukowanego głosu». *Tytuł* zyskuje odmienne, ale równie istotne znaczenia w różnych środkach przekazu: druku, monofonicznie nagrany głos autorski, takimż stereofonicznym w dialogu z samym sobą, głosie autorskim na żywo, takimż na żywo w dialogu w takimż monofonicznym wyżej wspomnianym oraz takimż na żywo rozmawiającym ze stereofonicznym itd., osobiście przeze mnie preferowanym: «wykonywano» go we wszystkich wariantach. *Opowieść ramowa* jest jedno-, dwu- lub trójwymiarowa, w zależności od tego, za co uzna się wstęgę Möbiusa” (s. 11–12). Owa medialna autocharakterystyka nie byłaby dla mnie tak istotna, gdyby w *Siedmiu dodatkowych uwagach autora* Barth (broniąc się przed zarzutem pretensjonalności, jaki postawiono przytoczonej *Nocie*) stwierdzał, że „idea przewodnia jest bezpretensjonalna i polega na przekształceniu możliwie wielu aspektów tej fikcji – struktury, narracyjnego punktu widzenia, **środków prezentacji**, w niektórych przypadkach procesu kompozycji i/lub recytacji, jak również czytania i słuchania – w **istotne pod względem dramatycznym konkretne ujęcia tematu**” (s. 13, podkreślenia moje). Aż dziw, że duet Zenkasi nie ogłosił jeszcze Bartha jednym z czołowych protoliberatów...

Bliskość tekstów liberackich i futurystycznych, którą obrazowałam przeprowadzonymi analizami, jest konsekwencją łączącego twórców przynależnych do tych nurtów spojrzenia na literacką komunikację, sposób kształtowania wypowiedzi (na poziomie języka artystycznego oraz wykorzystywanego medium). Dlatego właśnie – jak podkreślałam, podsumowując część poświęconą porównaniu teoretycznych ujęć – mimo pozornie niewielkich zbieżności na poziomie refleksji o literaturze (i świecie), na poziomie artystycznych realizacji znajdziemy między liberatami a futurystami sporo analogii. A spotkamy je w tekstach operujących futurystyczną typografią – dlatego w samym już tytule rozdziału zaznaczałam, że interesuje mnie właśnie ona, nie zaś futuryzm jako taki. Bo to za jej pośrednictwem, zgodnie z wyrażonym przez Marinettiego pragnieniem zdwojenia mocy ekspresyjnej słowa, aktualizuje się jego dodatkowe przestrzenie, czyni książkę czy kartę, na której zapisany jest utwór, czymś więcej niż podkładką czy pojemnikiem na sens (treść)⁶⁴⁸.

4.7. Zamiast zakończenia: liberacko-futurystyczne nie wcielone

Choć zastrzegałam się, że nie pokuszę się o analizowanie związków polskiego futuryzmu z liberaturą, na koniec chciałabym przewrotnie przywołać jednak jeden, nad wyraz krótki, utwór Bruna Jasińskiego. Lapidarność wiersza, nad którym chciałabym się na chwilę zatrzymać, może być myląca. Choć bezsprzecznie krótki – okazuje się jednak nie tak prosty w analizie. Dodam, że liberaturę i futuryzm (w rozmaitych jego eksplorujących typografię odmianach) łączy również częste stawianie wyzwań czytelnikom, prowokowanie ich do lektury niecodziennej, angażującej nieraz i inne zmysły niż te, do których używania jesteśmy przyzwyczajeni. W konsekwencji, krytycy literaccy postawieni przed takimi utworami nieraz nie wiedzą, czy odważyć się na lekturę, jaką dyktuje nam sam tekst, czy też lepiej może nie opuszczać z góry upatrzonej pozycji wprawionego w analizach znawcy, nie zbaczać z wytyczonych przez tradycję ścieżek interpretacyjnych.

⁶⁴⁸ Powinam też wytłumaczyć, czemu nie przywołałam w swoich rozważaniach późniejszych prac Marinettiego, szczególnie wierszy plakatowych (silnie przecież eksponujących wizualność i materialność tekstu, opartych na zabiegach zachęcających wręcz bardziej do patrzenia nań niż na obrazy niż czytania). Liberacko nastawionego czytelnika owe słowno-wizualne kompozycje artysty rozczerwują. Dla mnie istotny zaś jest nie sam fakt owego rozczerwania, lecz jego przyczyna, tłumacząca moją decyzję. Drucker, uznająca kolażowe *Une Assemblée tumultueuse* (ang. *Tumultuous Assembly*) Marinettiego za punkt dojścia jego *słów na wolności*, przyznaje, że przekroczone są już w nich granice, poza które nie należało wychodzić. W tekstach tych, jak twierdzi, „język jest już niemal bez znaczenia” (J. Drucker, s. 138), a zatem – co dla mnie istotne – prace te tracą już swój literacki charakter. Nie mówią, nie opisują (różnymi kanałami komunikacji), lecz wyłącznie przedstawiają. Nie mogą więc być ani w tym rozdziale (ani też w całym moim wywodzie) punktem odniesienia – jako twory nienależące do obszaru sztuki słowa, której liberatura (z definicji) jest częścią.

Poczyniwszy te uwagi, pozwolę sobie przypomnieć 80. stronę tomu *But w butonierce* Bruna Jasińskiego (zob. ilustracja 27)⁶⁴⁹. Raz jeszcze przywołam też stwierdzenie Fajfera, iż liberackie słowa nie są o czymś, lecz same się tym czymś stają. Czemu znów to podkreślam? Otóż na wspomnianej stronie kwadratowego tomiku Jasińskiego znajdziemy tytuł utworu: *Nic*. Po nim zaś następuje... nic innego tylko rzeczony „nic”, pusta, biała strona. A zatem – nic zmateriałizowane, niczym słowa *Oka-leczenia*⁶⁵⁰, niczym konkretne *słowo* Dróżdża. O owym „nic” między innymi tekstami pisał Balcerzan: „Sprawa jest w gruncie rzeczy poważna”⁶⁵¹. Badacz ten próbował też – właśnie poważnie – ów utwór interpretować, doszukując się tu odniesień do ówczesnego systemu politycznego, do pozostawiających białe plamy na wierszach działań cenzury. Sam jednak stwierdzał zaraz: „I jednocześnie pomysł z «nicem» jest przecież niepoważny, czysto zabawowy. Trudno traktować serio postulat uznania tego rodzaju «niców» za «utwory» podległe nowym, faktycznym regułom gatunkowym!”⁶⁵²

Ilustracja 27. Bruno Jasiński, *But w butonierce*, s. 80–81 (źródło: Bruno Jasiński, *But w butonierce*, Warszawa 1921, zdjęcia własne ze zbiorów CIMELIA Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego)

⁶⁴⁹ Bruno Jasiński, *But w butonierce. Stron dziewięćdziesiąt sześć*, Warszawa 1921, s. 80.

⁶⁵⁰ Zob. przypis 66 w rozdziale *Libertura i poezja wizualna*.

⁶⁵¹ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXII.

⁶⁵² *Ibidem*, s. LXIII.

Tu zaś rodzi się pytanie: ale dlaczego? Dlaczego mówienie nicością o nicości, brakiem o braku, nieobecnością słowa o jego niebycie miałyby być niepoważne? Nie zamierzam tu dyskutować znów z liberacką kategorią gatunku i rodzaju, stąd pominię wątek odrębności genologicznej takich literackich twórców, niemniej, czemu nie potraktować tego utworu w pełni poważnie, dosłownie i z literackim zacięciem?

Szczególnie, że przywołany Balcerzan, w tym samym wstępie do wyboru wierszy, manifestów i szkiców Jasieńskiego (*nota bene*, samego *Nic* niezawierającego) podkreślał, jak istotna dla rozumienia poetyki futurystów jest kategoria materialności. Pisał i o tym, jak „kult materii [...] przechodził w kult materiału pracy twórczej”⁶⁵³, jak rozwijał się w owych mających swą „wagę, barwę, dźwięk i miejsce w przestrzeni”⁶⁵⁴ futurystycznych słowach. Taka poezja – dodawał Balcerzan – „jest materialna”⁶⁵⁵. I Marinetti zwracał uwagę na fakt, że rzeczywistość, która miała być przedmiotem nowej sztuki to rzeczywistość materii, jej barw, dźwięków i przynależnej jej przestrzeni. Twierdził też przecież, że taką samą materią należało o tej rzeczywistości mówić. Pozostaje więc postawić pytanie: czymże mówić o „nicu”, jak nie... niczym? Być może więc, przywołany w dialogu z Balcerzanem wiersz Jasieńskiego jest jedną z lepszych realizacji haseł Marinettiego na gruncie polskim. A że jest to realizacja o charakterze *stricte* liberackim...

Warto przywołać w tym miejscu również legendarną, zaginioną jednodniówkę futurystów *To są niebieskie pięty, które należy pomalować*, o której pisali Piotr Rypson⁶⁵⁶ i Bożena Lewandowska⁶⁵⁷. Artyści, wpisując interakcję z odbiorcą w formę dzieła, zostawili czytelnikowi tytułowe pięty do pokolorowania. Podobnie, nieco wcześniej w historii literatury, uczynił Laurence Sterne w *Życiu i myślach JW Pana Tristrama Shandy*, kiedy w rozdziale XXXVIII drugiego tomu pozostawił pustą ramę portretu kuszącej wdowy Wadman i zaczepnie zwrócił się do czytelnika:

Aby stworzyć sobie właściwe o niej pojęcie, zażądaj atramentu i pióra; a oto papier. Teraz siądź, panie, i narysuj ją wedle własnego upodobania – tak podobną do twojej kochanki, jak tylko zdołasz, tak niepodobną do twojej żony, jak pozwoli ci na to sumienie. Mnie tam wszystko jedno – bylebyś własną zadowolili fantazję⁶⁵⁸.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, s. 5.

⁶⁵⁵ E. Balcerzan, *Wstęp*, s. LXIII.

⁶⁵⁶ Piotr Rypson, *Książki i strony*, Warszawa 1992, s. 20.

⁶⁵⁷ B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, s. 214. Lewandowska podaje tytuł jednodniówki w brzmieniu: *To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować*. Przy okazji warto wspomnieć, że badaczka w *Bucie w butonierce* nie dostrzega pod względem typograficznym nic (!) nadzwyczajnego (s. 217).

⁶⁵⁸ Laurence Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, tłum. Krystyna Tarnowska, Warszawa 2001, s. 511.

Dla liberatów taka interakcja z czytelnikiem urosła do rangi jednego z wyznaczników liberackości⁶⁵⁹, nie muszę chyba też przypominać, że Sterne to jeden z czołowych – zdaniem Fajfera i Bazarnik – protoliberatów. Zakładając, że i mój czytelnik na różnego rodzaju liberackie aspekty dzieła jest wrażliwy, być może mogłabym skwitować ostatnie kilkadziesiąt stron pustym miejscem opatrzonym wskazówką, by wpisał tu – w ramach podsumowania – cechy łączące futurystykę i literaturę. Ile zaś miejsca powinnam zostawić? Do wypisania dwóch lub trzech punktów⁶⁶⁰ wystarczyłoby pewnie niewiele, jednak – zważywszy na wagę tych analogii, na to, że leżą u podstaw poetyki obu nurtów, że obejmują namysł nad ideą pisania, nad samym sposobem literackiej komunikacji – lepiej zostawić chyba więcej miejsca. Niech i tym razem przestrzeń tekstu dopowie, co należy.

⁶⁵⁹ Por. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, szczególnie s. 160.

⁶⁶⁰ Trzech, jeśli zaliczyć do nich również wspomniane nastawienie na interakcję z odbiorcą.

5. Liberatura a typografia nowomediaalna

Czy będziecie się dziwić, że spóźniłam się do kina tego wieczoru, gdy wam powiem, że zobaczyłam dwie litery A z powykręcanymi nogami, spacerujące ramię w ramię z tą charakterystyczną dla członków zespołu cyrkowego pewnością siebie? Ujrzałam czcionki szeryfowe ściśnięte razem, jakby ubrane w baletki, tak iż dosłownie stąpały „sur les points” [...] po czterdziestu stuleciach istnienia siłą rzeczy „statycznego” Alfabetu zobaczyłam, co jego elementy mogą wyprawiać w czwartym wymiarze Czasu, w „płynnym” ruchu. Nic dziwnego, że to mnie zelektryzowało.

Beatrice Warde, *Alphabet*⁶⁶¹

5.1. „Nowa”(?) typografia „nowej”(?) literatury

Relacja liberatury i literatury nowomediałnej będzie jeszcze w tej książce tematem oddzielnego rozdziału – rozdziału kluczowego dla mnie, gdyż pozwoli on pokazać, że nowe media oczekują operowania takim rodzajem komunikatów, o jaki liberatura musiała się dopominać. Dla (świadomych) twórców związanych z sztuką elektroniczną, eksplorowanie materii przekazu jest – można by powiedzieć – normą. Zapowiadając, że do zagadnień tych powrócę, chciałybym przywołać bardzo wąski nurt rozważań dotyczących e-literatury – przyrzec się zagadnieniom związanej z nią typografii, zastanowić się nad tym, co dają literaturze możliwości kształtowania tekstu przynoszone jej przez nowe medium, w którym zaczęła się już zadomawiać⁶⁶². Uwagi te traktować należy jako rekonesans, niewielką codo do rozdziału o relacji liberatury i eksperymentów typograficznych, zwłaszcza, że wiele z sygnalizowanych tu problemów powróci na dalszych stronach tej książki.

⁶⁶¹ Cyt. za: Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. Natalia Szczucka, Warszawa 2004, s. 234.

⁶⁶² Potrzebę zajęcia się tematem typografii w kontekście jej nowomediałnych użyć postulował m.in. Maciej Dutko (na przykładzie Internetu) w artykule *Typografia Internetu – problemy badawcze*, zamieszczonym w pracy zbiorowej *Oblicza kultury książki. Prace i studia z bibliologii i informacji naukowej* (red. Małgorzata Komza, Krzysztof Migoń, Marta Skalska-Zlat, Anna Żbikowska-Migoń, Wrocław 2005, s. 141–150). Dla swoich badań proponuje on jednak odmienną niż moja perspektywę. Jedynym punktem odniesienia są dla niego „tradycyjne” techniki typograficzne, które ja przyjmuję tylko za jeden z dotychczas zrodzonych nurtów. Tym samym badacz dopatruje się w sieciowej typografii przełomu, ja – zestawiając ją z typografią liberacką czy innymi nie-klasycznymi jej postaciami – traktuję ją jako kontynuację pewnej odmiany tradycji.

Kontekstem dla moich rozważań będą z jednej strony artykuły badaczy z amerykańskich środowisk naukowych (Davida Smalla, Jasona Lewisa, Alexa Weyersa oraz Yin Yin Wonga) – autorów oprogramowań pomagających wprowadzić to, co określają oni terminami *rozszerzonej* bądź *temporalnej typografii* (ang. *extended typography*, *temporal typography*), z drugiej: prace taką typografią się posługujące (cykl *Strings* Dana Wabera). Zestawiając przywołane teorie i działania artystyczne z postulatami liberatów i utworami przez nich tworzonymi oraz spoglądając na nie w kontekście innych rozważań o piśmie (i sposobach jego utrwalania) przedstawionych w tym rozdziale, chciałabym spróbować pokazać taką „nową” typografię jako kontynuację wcześniejszych nurtów.

Nie analizując tu szczegółowo, czym jest e-literatura⁶⁶³, chciałabym podkreślić, że podobnie jak liberatura i ona wydaje się przede wszystkim takim działaniem artystycznym, które za jedno (nie zawsze przecież jedyne) ze swoich tworzyw uznaje słowo. Warto pamiętać, że w konsekwencji ogólnokulturowych przemian funkcja literatury nie uległa drastycznej zmianie i raczej nadal ma ona oddziaływać na ludzi tym, co werbalne. Przekształceniu uległo głównie to, jak (pod względem technicznym) ten werbalny element, słowo „wygląda” i jak jest przekazywane. Tu warto od razu zaznaczyć, iż w przestrzeni cyfrowej już ze względu na stosunek do materii komunikatu wyraźnie dają się wyróżnić dwa skrajne nurty.

Różnicę między nimi najłatwiej wyjaśnić, odnosząc się do literatury funkcjonującej w Internecie i (historycznego już) podziału, jaki dla tej przestrzeni sztuki słowa zaproponował Piotr Marecki: *literatury w sieci* i *literatury sieci*⁶⁶⁴. Pierwsza z nich to literatura niejako adaptowana do Internetu, ale mogąca funkcjonować równie dobrze w wersji klasycznej – książkowej. Zaliczyć tu trzeba wszystkie oficjalne i nieoficjalne projekty internetowych bibliotek, w których znajdziemy dzieła bardziej i mniej znanych artystów. Z drugiej strony, w obrębie tego właśnie nurtu wpisuje się działalność takich portali jak np. interaktywny serwis poetycki „Nieszuflada”⁶⁶⁵, a więc takie miejsca w sieci, gdzie można przeczytać teksty często dotychczas nieopublikowane w wersji książkowej. Ów brak klasycznej publikacji oczywiście może (acz nie musi) być świadomą decyzją autorską. Charakteryzując ten obszar występowania literatury, trzeba zaznaczyć, iż różnice między postacią tekstów internetowych i ich wydań książkowych (realnie istniejących lub niejako wirtualnych, w wypadku dzieł dotychczas niepublikowanych) najczęściej są tylko i wyłącznie natury technicznej.

⁶⁶³ Kwestię tę rozwijam w rozdziale poświęconym jej relacji z liberaturą.

⁶⁶⁴ Piotr Marecki, *Liternet*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, s. 5–21 (zwłaszcza s. 6–7).

⁶⁶⁵ www.nieszuflada.pl [dostęp 20.10.2007]. W *Słowie wstępnym* umieszczonym na tej stronie czytamy: „Oto nieszuflada. Nieszuflada tym różni się od przeciętnej, oklepanej do znudzenia w swej użyteczności szuflady, że nie można w niej nic odłożyć. Oto jest miejsce dla tych, którzy nie chcą już swoich wierszy odkładać do szuflad, dla tych, którzy wiersze do szuflad nieodłożone chcą przeczytać i dla tych, którzy nie odkładając już do szuflad swoich wierszy, chcą komentować wiersze tych, którzy ich do szuflad nie odłożyli, lecz odłożyli nie do szuflad, czyli w NIESZUFLADZIE”.

Tego typu utwory będą, oczywiście, miały postać cyfrową, a także wszystkie te cechy, które charakteryzują (czy mogą charakteryzować) twory/teksty (czy jak powie Manovich: obiekty) nowomiedialne⁶⁶⁶. Zostaną jednak zapisane/napisane dokładnie tak, jak te, które czytamy („analogowo”) na co dzień. Jednocześnie, choć korzystając z udogodnień komputera, dużo łatwiej nadać tekstom inny niż najbardziej typowy kształt (m.in. poprzez operowanie barwą czcionek i tła), w obrębie nurtu, o którym mówimy, zabiegi tego typu – jeśli w ogóle są wykorzystywane – mają raczej charakter dekoracyjny. Sensy w żaden sposób nie zmieniają się tu w zależności od tego, w jakim medium czytamy. Typografia tego typu w ogóle nie będzie mnie interesować. Niemniej, już samo zastanowienie się nad nią prowadzi ku ciekawszym – i istotnym dla moich badań – konstatacjom.

Ograniczenie działań „upiększających” owe „przedrukowywane” w Internecie teksty (w ogóle lub do najprostszych form takich jak np. zmiana koloru czcionki) wskazuje na istotny problem, z którym borykać się będą teoretycy nowej typografii. Wcale nie tak łatwo zaprojektować słowo, które nie przestanie być czytelne, gdy zacznie się ruszać czy nie spowolni działania programu, gdy zbyt wiele algorytmów będzie się doń odnosiło. Mówiąc wprost: nie wystarczy, by słowo wkroczyło na nowe terytorium. Ów nowy obszar trzeba też opanować (technologicznie). W części owej dopiero poznawanej przestrzeni literackiej z powodów – powiedzmy – właśnie technologicznych, na początku często wręcz ogranicza się nieklasyczne rozwiązania towarzyszące prezentacji tekstu (a więc np. pozornie tak łatwo stosowane na stronach HTML różnicowanie czcionek). Twórcy przywołanej już tu *Nieszuflady* tłumaczą to w następujący sposób:

Naszym pierwotnym zamiarem było udostępnienie Autorom WIERSZY i FORUM możliwości twórczego wykorzystania HTML w celu tworzenia wpisów o dowolnym kolorze i wielkości czcionki... Niestety, wymaga to pewnej wprawy w stosowaniu tzw. znaczników, których błędne użycie powoduje uszkodzenie tworzonej dynamicznie strony z nowym wpisem.

Wystarczy źle wpisać zakończenie znacznika, aby sformatowanym tekstem była pisana CAŁA strona, włącznie z wpisami osób poniżej. Błędne zastosowanie innych znaczników może spowodować jeszcze gorsze zamieszanie. Tak więc – z przyczyn funkcjonalnych – mechanizm wpisów analizuje przekazany tekst i wpisane znaczniki HTML zapisuje jako tekst zwykły, nie mający wpływu na funkcjonalny kod strony, zmianę kolorów, czcionki itp.⁶⁶⁷

Drugą grupę, którą w zawężonym do obszaru Internetu spektrum badań nazwać można za Mareckim *literaturą sieci*, stanowią teksty tworzone w nowym medium i w nim właśnie zakorzenione, świadomie wykorzystujące

⁶⁶⁶ Por. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypriański, Warszawa 2006. Badacz wyróżnia pięć cech takich obiektów, z których dwie pierwsze są obligatoryjne, pozostałe (wynikające z nich) mają charakter fakultatywny. Przypomnę, że są to: reprezentacja numeryczna, modularność (fraktalna struktura), automatyzacja, wariacyjność, transkodowanie.

⁶⁶⁷ www.nieszuflada.pl [dostęp 20.10.2007]. Warto pamiętać, że technologicznie bardziej rozwinięty Zachód, od dziesięcioleci „uczący się” e-literatury, wyszedł już raczej z fazy ograniczania nowomiedialnych atrakcji, śmiało eksplorując coraz to nowsze przestrzenie technologiczne dla sztuki słowa.

jego możliwości: literatura, której nie da się „adaptować”, „przepisać” jako klasycznej książki, nie uroniwszy nic z jej sensów. Związana jest ona z cyfrowym światem i – tym samym – możliwościami, jakie słowu oferują nowe technologie. W tym obszarze właśnie wypracowano (i nadal się wypracowuje) techniki pozwalające rozszerzyć możliwości, jakie daje słowu sama typografia, z tą przestrzenią związane są projekty nowych sposobów zapisywania, o jakich będę tu pisać⁶⁶⁸.

Jak już podkreślałam, wydaje się, że stojąca po drugiej stronie szklanego ekranu, „na nowo”, inaczej zapisana literatura może być w naturalny i niebudzący zdziwienia sposób niemal bardziej liberacka niż sama literatura. Ma bowiem pełne prawo korzystać z tego, co wizualne, co intermedialne, co grające z przestrzenią tekstu. Odwołując się do tego, jak Piotr Rypson komentował teorię Higginsa, można powiedzieć, iż to era komputerów i Internetu pozwoliła rozwinąć się tym nurtom literatury, które dotychczas płynęły cichutko gdzieś poboczem⁶⁶⁹.

Potwierdzeniem takiego stanu rzeczy (a jednocześnie jego skutkiem) są projekty badawcze (najogólniej rzecz ujmując – informatyczne), skupiające się na tym, by stworzyć taki rodzaj oprogramowania, który pozwoli swobodnie korzystać z tego, co oferują słowu pisanemu nowe media. Przywoływani przeze mnie na początku tego szkicu naukowcy postulują wprowadzenie nowego rodzaju zapisu również po to, by sprostać oczekiwaniom odbiorcy żyjącego w XXI w. Wychodzą z założenia, iż tekst w mediach wcześniejszych traktowany był jako obiekt statyczny, a dodatkowo zawsze sprowadzany zaledwie do dwu wymiarów. Stąd prawdziwa przestrzenność pojawi się dopiero na tym etapie rozwoju literatury, na którym zawrze ona pakt z nowymi mediami, tu bowiem zostanie uruchomiony wymiar trzeci⁶⁷⁰. Referując podstawowe tezy teoretyków i praktyków nowej typografii, chciałabym pokazać kluczowe dla ich rozważań postawy teoretyczne oraz przywołać problemy, które sygnalizują w swoich opracowaniach. Pozwoli to uzmysłwić, że droga literatury zapisanej przy pomocy takiej typografii to szlak dopiero przecierany, na którym wiele musi się jeszcze zdarzyć.

Yin Yin Wong, przyglądając się zmianom mentalnym towarzyszącym wprowadzeniu nowych mediów, zauważa, że ich szerokie rozpowszechnienie

⁶⁶⁸ Sięgam do opracowań z lat dziewięćdziesiątych, jednak i obecnie w starciach literatury i nowych mediów wybrzmiewają podobne problemy. Pod wieloma względami problematyczne jest jeszcze np. operowanie słowem w przestrzeni *virtual reality*. Por. np. Katherine N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008 oraz Monika Górską-Olesińską, *Pisanie jaskiniowe (cave writing)*, „Autoportret” 2011, nr 1, s. 92–97.

⁶⁶⁹ Badacz stwierdzał: „Higgins lokuje współczesną twórczość eksperymentalną w obrębie starszych, niekiedy niezwykle znaczących i bogatych tradycji. W owym wskazaniu na twórczość eksperymentalną jako na swego rodzaju kulturowy «constans» zdaje się jawić niemal wywrotowa intencja umocowania owych nurtów jako innych tradycji właśnie. Gdy rozprawiał więc o «tradycyjnych gatunkach» i «tradycyjnej estetyce», Higgins zwykł pytać o jakich tradycjach w istocie jest mowa” ([w:] P. Rypson, *Posłowie*, [w:] D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu...*, s. 224).

⁶⁷⁰ Na różnice między typograficznymi eksperymentami w duchu awangardy a typografią nowomediálną zwracała też uwagę Górską-Olesińska w szkicu *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2010.

przyczynia się do zmiany samego sposobu postrzegania typografii⁶⁷¹. W nowych mediach powstają oczywiście także teksty – jak to określa Wong – „typograficznie powściągliwe” (ang. *typographically constrained*)⁶⁷², jednak w większości sytuacji:

media elektroniczne rozszerzają potencjał ekspresji poprzez umożliwienie formom typograficznym dynamicznej zmiany rozmiaru, koloru czy pozycji zgodnie z ekspresją pisarza lub interakcją czytelnika w czasie rzeczywistym⁶⁷³.

Stąd pomysł typografii temporalnej (ang. *temporal typography*), traktującej wizualną stronę tekstu jako umożliwiającą rozszerzenie spektrum informacji, jakie może on z sobą nieść. Komunikat wykorzystujący taki sposób notacji (o ile w ogóle możemy tu jeszcze mówić o „notacji”) to coś więcej niż tylko zwykły, zapisany tekst. Może poprzez swój typograficzny kształt przekazywać emocje, ton głosu (te aspekty aktywizowały już różne awangardowe typografie), ale także dynamicznie zmieniać się w czasie, co również bywa wykorzystane do tworzenia znaczeń⁶⁷⁴. W rozważaniach Wonga kluczowe są właśnie: dynamiczna forma tekstu, rytm jego prezentacji oraz sam ruch.

Skupiający się na podobnych kwestiach Jason Lewis oraz Alex Weyers, autorzy *ActiveText*, czyli – jak sami twierdzą – „metody tworzenia dynamicznych i interaktywnych tekstów”⁶⁷⁵, określają grupę przekazów, w zakresie których ich projekt może być wykorzystany i (co dla mnie bardzo istotne) wymieniają wśród nich literaturę (badacze stosują tu określenie *fiction and poetry writing*). Autorzy ci również podkreślają, iż aplikacje służące do tworzenia tekstów dotychczas traktowały sam tekst jako medium statyczne i właśnie to podejście należy zmienić:

Twierdzimy, iż tekst jest medium dynamicznym. Z tego założenia wyprowadzamy metodę *ActiveText*, która traktuje tekst jednocześnie jako ciąg znaków i obraz. Tekstowi temu mogą być przypisane zachowania na różnych poziomach jego ziarnistości. Dynamiczne zachowania mogą być zaznaczane w czasie rzeczywistym. Użytkownik może płynnie przechodzić od komponowania tekstu do dodawania dynamiczności i interaktywności oraz z powrotem⁶⁷⁶.

⁶⁷¹ Yin Y. Wong, *Temporal Typography. A Proposal to Enrich Written Expression*, [w:] *Conference companion on Human factor in computing systems: common ground*, Vancouver 1996, s. 408 (dalej oznaczane jako Y. Y. Wong z numerem strony).

⁶⁷² Y. Y. Wong jako przykład podaje tu e-maile.

⁶⁷³ Y. Y. Wong, s. 408.

⁶⁷⁴ Wong stwierdza: „Proponuję «typografię temporalną» jako obszar badawczy, w którym zatrudnia się dynamikę i wizualność tekstu [ich dynamiczne i wizualne ujęcie] jako przedłużenia języka pisanego [...] Projekt ten proponuje podejście przekraczające tradycyjną typografię, traktując tekst dynamicznie, również jako związany z czasem”.

⁶⁷⁵ Jason Lewis, Alex Weyers, *ActiveText: A Method for Creating Dynamic and Interactive Texts*, [w:] *Symposium in User Interface Software and Technology Proceeding in the 12th annual ACM symposium on User interface software and technology*, Asheville 1999, s. 131 (dalej oznaczane jako J. Lewis, A. Weyers z numerem strony).

⁶⁷⁶ J. Lewis, A. Weyers, s. 131.

Z kolei David Small, chyba jako jedyny z przywoływanych tu przeze mnie badaczy, podkreśla, iż „media elektroniczne początkowo próbowały naśladować te, które zastępowały”⁶⁷⁷, na co wielokrotnie zwracali (za Bolterem) uwagę zajmujący się remediacją⁶⁷⁸. Przede wszystkim, jednak i on zauważa, że wykorzystując możliwości, jakie daje nowe medium (trójwymiarowość, udogodnienia graficzne), możemy „odkrywać nowe sposoby traktowania tekstu”⁶⁷⁹. Small wprowadza nawet (za Muriel Cooper) określenie *pejzaż informacji* (ang. *information landscape*), by opisać rodzaj przestrzeni tekstowej, z jaką możemy mieć do czynienia w nowych mediach, przestrzeni:

w której informacja „wisi” jak konstelacje, a czytelnik „przelatuje” z miejsca na miejsce i gdzie sama ta podróż może być tak znacząca, jak i jej cel⁶⁸⁰.

Small podkreśla, że niezbędnym warunkiem użyteczności wizualizacji jest łatwość nawigowania przez tekst oraz to, by pozostawał on przy tym dla nas czytelny. A podsumowując swoją działalność praktyczną, wyróżnia kilka najbardziej dokuczliwych problemów: grupę niedogodności związanych z przenoszeniem do przestrzeni trójwymiarowej obiektów pierwotnie projektowanych w dwu wymiarach (dotyczy to np. liter), trudności związane z różnicami wielkości poszczególnych elementów, a także komplikacje wynikające z konieczności takiego zaprojektowania tekstu, by dowolny ruch nie zmieniał drastycznie jego czytelności⁶⁸¹.

Jakie zatem perspektywy otwiera przed sztuką słowa typografia, którą próbują stosować przywołani przeze mnie badacze? Jaka może być zapisywana przy jej pomocy literatura? Zdaniem Smalla – nawet „kuszająca i wygodna” (ang. *inviting and comfortable*)⁶⁸². A przede wszystkim – uzmysławiająca

⁶⁷⁷ David Small, *Navigating large bodies of text*, <http://research.ibm.com/journal/sj/353/sectiond/small.txt> [dostęp 20.10.2007]).

⁶⁷⁸ Np. Maciej Maryl mówiący wprost o „elektronicznych inkunabulach” (Maciej Maryl, *Reprint i hipermedialność – dwa kierunki rozwoju literatury ucyfrowionej*, [w:] *Tekst (w) sieci*, red. Anna Gumkowska, t. 2, Warszawa 2009, s. 85). Por. też: Dorota Sikora, *Remediacja – cyfrowa adaptacja dzieł literackich*, [w:] *e-polonistyka 2*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2009, s. 53–62 oraz część tej pracy poświęcona relacji liberatury i literatury nowomediowej.

⁶⁷⁹ D. Small, *Navigating large bodies of text*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*. W gruncie rzeczy o takich właśnie „pejzażach” pisze Górska-Olesińska, analizując wiersze-środowiska (zob. eadem, *Elektorniczne uwolnienie słowa...*).

⁶⁸¹ Warto zwrócić uwagę, że akurat wiele projektów Smalla wiąże się z przenoszeniem tekstów staromediálních w obszar cyfrowy. Nie mamy tu jednak do czynienia z rodzajem ucyfrowienia, o jakim pisałam w odniesieniu do polskiej literatury w sieci, lecz z taką odmianą remediacji, w obrębie której próbuje się wykorzystać własności nowego medium do uczynienia tekstu przejrzystszym, lepiej dostępnym, wygodniej podanym. Przykładem projekt *Virtual Shakespeare*, w którym Small próbował zebrać wszystkie dzieła tego dramatopisarza w obrębie jednego tekstu medialnego (nadając im nowy kształt typograficzny). Skutkiem remediacyjnej zmiany miało być uczynienie struktury Szekspirowskich utworów bardziej czytelną. W tym celu Small rozróżnił poszczególne osoby dramatu (czy ich wypowiedzi) odmiennymi kolorami, didaskalia, dialogi, komentarze itp. – rozmaitymi czcionkami, zaś sceny, akty i poszczególne dzieła – kształtując przestrzeń tekstu. Dla znaczeń tekstu nie wniosło to nic, choć, być może, dla niektórych uczyniło lekturę dramatów nieco łatwiejszą.

⁶⁸² D. Small, *Navigating large bodies of text*. Warto zwrócić uwagę na to, jak nietypowych dla opisu literatury słów badacz tu używa.

odbiorcom, że istnieją alternatywne formy lektury, dowodząca, iż (nawet nie odrzucając tradycji) można próbować spojrzeć na tekst literacki w nieco odmienny sposób i inaczej go przeczytać⁶⁸³. Tym samym, e-literatura może wydawać się liberacka, przyszło nam bowiem żyć w czasach, w których wysoki stopień płynności granic między sztukami nie pozwala już ograniczać literatury do sztuki jedynie słowa, chyba że pamiętając, iż współcześnie owo słowo może być zapisane w najdziwniejszy sposób, a forma dzieła – by przywołać argumentację Fajfera – to coś znacznie więcej niż sposób ułożenia słów i zdań⁶⁸⁴.

Zapowiadając niejako rozdział o relacji literatury i nowych mediów jako jeszcze jeden kontekst, chciałabym przywołać tu konstatację Jaya Davida Boltera odnoszące się do tego, jak w nowych mediach pojmowany jest stosunek słowa i obrazu. Nie jest to w tym rozdziale bezzasadne, gdyż nowomediałna typografia wykorzystuje właśnie wizualność słowa, nieraz traktując je jak obraz. Jedną z konkluzji możliwych do wyprowadzenia z Bolterowskiego wywodu jest taka, iż wszelkie elementy: werbalne, wizualne, akustyczne zostają w tekście nowomediałnym zrównane w swym statusie⁶⁸⁵. W konsekwencji – możliwe jest tworzenie komunikatów, w których reguły składniowe odnosić się będą do łączenia elementów klasycznie przypisywanych do różnych porządków. W dalszej części rozdziału pokażę, że z sytuacją taką będziemy mieć do czynienia i w pracach elektronicznych sięgających niemal wyłącznie po typografię.

Zwracając uwagę na wizualność tego, co można znaleźć w Internecie, Bolter przywołuje kategorię *retoryki graficznej* (*graphic rhetoric*), której narodziny łączy z początkami dwudziestego stulecia⁶⁸⁶. Jego zdaniem to właśnie ona będzie dominująca dla wszystkiego, co związane z www, ponieważ w języku

⁶⁸³ Wątki nowych sposobów lektury rozwijam m.in. w szkicach: *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym* ([w:] *e-polonistyka 3*, red. Aleksandra Dziak, Lublin [w druku]), *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediałnej (rekonesans)* (*Teksty kultury uczestnictwa*, red. Andrzej Dąbrówka, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz, Warszawa [w druku]) oraz *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)* („Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2).

⁶⁸⁴ Sygnalizowane tu zaledwie istotne kwestie rozwijać będę w rozdziale poświęconym relacji literatury i literatury nowomediałnej.

⁶⁸⁵ Wątek zrównania statusu słowa i obrazu, zamieniania się przez nie funkcjami często powraca w refleksji nowomediałnej. Warto przywołać tu również słowa Bazarnik, która w jednym z wywiadów stwierdzała, że w *Oka-leczeniu*: „słowa stają się obrazami, a obrazy literami i słowami. Jedno przechodzi nieustannie w drugie” [*Ile stron ma liberatura? Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmawia Adam Poprawa*, „Conrad”, dodatek tematyczny do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 44 (z 31 października), s. 5]. Podobnie, o przechodzeniu pisania w rysowanie pisał – przypomnę – Nowakowski.

⁶⁸⁶ Jay D. Bolter, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, edition 2, Mahwah 2001, s. 70. Pracując nad tym rozdziałem, nie miałam jeszcze do dyspozycji polskiego tłumaczenia przywoływanego tu rozdziału książki Boltera (opublikowanego w tomie *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2008) ani pełnego tłumaczenia przywoływanej książki (David J. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hiperteksty i remediacja*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński, Kraków 2014). Ponieważ większość fragmentów, w których powołuję się na Boltera pisałam przed wydaniem tych publikacji, pozwoiliłam sobie pozostawić cytowane fragmenty we własnym tłumaczeniu oraz odsyłać do oryginalnej pozycji.

programowania stron internetowych status operacyjny tekstu i obrazu jest taki sam⁶⁸⁷. O podobnym równouprawnieniu możemy – moim zdaniem – mówić w przypadku liberatury, a tym samym poszerzyć granice czasowe, jakie dla retoryki graficznej wyznaczył Bolter.

Porównując teksty drukowane z elektronicznymi, badacz zauważa, że do czasów powstania hipermediów, „słowo i obraz zwykle przypisane były do innej przestrzeni, zarówno w rozumieniu wizualnym, jak i technologicznym”⁶⁸⁸, a to, co obrazowe, zawsze podlegało syntagmatycznemu porządkowi słowa pisanego. Przyczyn owej hegemonii badacz upatruje m.in. w tym, iż przywołane sfery tekstu wytwarzano przy użyciu innych środków (rządziła nimi „inna przestrzeń technologiczna”)⁶⁸⁹. Jego zdaniem, kontrola (słowocentrycznego) dyskursu, jaką mieli pisarze związani z drukiem⁶⁹⁰, wynikała nie tyle z łatwostrzeżalnej w tekście przewagi ilościowej elementów werbalnych nad wizualnymi, ile raczej z tego, w jaki sposób słowo otacza obraz i nadzoruje odbiór⁶⁹¹. Zaś w nowych mediach twórcy „redefiniują równowagę pomiędzy słowem a obrazem”⁶⁹². Sięgają też po wizualność (a także akustyczność), by „zapewnić bardziej autentyczne czy bezpośrednie doświadczenie niż to, które oferują wyłącznie słowa”⁶⁹³.

Definiującą właściwością pisma obrazkowego – stwierdza Bolter – jest jego zdolność do jednoczenia dwóch skrajnie odmiennych przestrzeni. Tradycyjne pismo obrazkowe wchłania „czysty” element wizualny, aby opowiedzieć historię, zrelacjonować fakty lub dać ostrzeżenie. Wraz z elektronicznym pismem obrazkowym, hipermedia ponownie kształtują zapis fonetyczny na drodze umocnienia statusu elementów wizualnych⁶⁹⁴.

Wchłonięcie, o jakim mówi tu badacz, zakłada jeszcze wspomniany układ hierarchiczny, w którym słowu przypisana jest funkcja dominująca. W nowych mediach umocnienie roli obrazu prowadzi do sytuacji, w której – jak mówi

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, s. 48. W *Ekranach piśmienności* – s. 121.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Analizując współczesną typografię oraz graficzne ukształtowanie druku (m.in. w oparciu o współczesne czasopiśmiennictwo), Bolter zaznacza jednak, że „tekst werbalny nie cieszy się już swą dawną hegemonią ani też czyste obrazy nie zastępują tekstu” (s. 52), a także podkreśla, iż obecnie twórcy, balansując między paradygmatami wyznaczanymi przez stare i nowe media, mają szeroki wybór [(„od przezroczystości do hipermedialności i od czystego tekstu do czystej obrazowości” (s. 52))].

⁶⁹¹ *Ibidem*, s. 49.

⁶⁹² *Ibidem*, s. 58.

⁶⁹³ *Ibidem*. Większość badaczy podkreśla związaną z tym przemianę samej kategorii znaku. Ewa Szczesna zaznacza, iż często prowadzi to w efekcie do zacierania relacji między znaczącym a znaczone (Ewa Szczesna, *Poetyka w świecie domen cyfrowych*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, szczególnie s. 220–221). Z kolei Ryszard Kluszczyński zwraca uwagę na przejście znaku w przestrzeni wirtualnej od ikonizacji ku indeksowemu i analizuje konsekwencje tego faktu (zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2005, s. 15–25).

⁶⁹⁴ J. D. Bolter, *Writing Space...*, s. 64. W *Ekranach piśmienności* – s. 141.

Bolter – oba sposoby przekazu stapiają się w obrębie tekstu tak bardzo, iż „ani pisarz, ani czytelnik nie wiedzą już, gdzie kończy się przestrzeń piktoralna, a zaczyna werbalna”⁶⁹⁵. Brak wtedy jakiegokolwiek hierarchii. Owo nierozzerwalne zespolenie, którego antycypację w historii słowa pisanego Bolter dostrzega jedynie w średniowiecznych iluminowanych manuskryptach⁶⁹⁶, to nic innego niż powiązanie podkreślane przez Higginsa w odniesieniu do intermediiów⁶⁹⁷ i Fajfera definiującego liberaturę⁶⁹⁸.

5.2. Bliżej praktyki: nowomediałna opowieść słowa

By pełniej zobrazować potencjalne pokrewieństwo liberatury i tekstów nowomediałnych warto przywołać tu kilka przykładów utworów stworzonych i pomyślanych jako teksty nowomediałne (nie remediacje dzieł już istniejących), które korzystają z osiągnięć nowej, rozszerzonej (*extended*) typografii. Tu chciałabym odwołać się do dzieł zebranych w *Electronic Literature Collection Volume One*⁶⁹⁹, wybierając z całej kolekcji wyróżniający się na jej tle zbiór tekstów Dana Wabera zatytułowany *Strings*. Pochodzące z 1999 r. króciutkie utwory są, moim zdaniem, doskonałym przykładem tego, jak możliwości nowego medium mogą być wykorzystywane dla budowania dzieł literackich o nowych jakościach. Przywołanie tego zbioru wydaje się interesujące również dlatego, iż pod względem wizualnym jest on nad wyraz ascetyczny. Waber operuje wyłącznie bielą ekranu i czernią pisma (odwołując się tym samym do tradycji druku), w gruncie rzeczy niemal wcale nie zatrudnia do tworzenia znaczeń w *Strings* elementów wizualnych (w ogóle zaś nie sięga po dźwiękowe). Niemniej – wykorzystując własności nowomediałnej typografii, nad którymi pracowali m.in. przywołani przeze mnie badacze – znacząco pogłębia potencję semantyczną owych czarnych liter na białym tle.

Każdy z utworów zbudowany jest z kilku zaledwie wyrazów. Jednak dzięki temu, iż sam sposób ich zapisania wzbogacony jest o dynamiczny ruch w (dwuwymiarowej) przestrzeni, owe jedno, dwa czy trzy słowa wystarczają

⁶⁹⁵ *Ibidem*, s. 66.

⁶⁹⁶ Teza ta wydaje się ciekawym tropem interpretacyjnym dla pracy *Illuminated Manuscript* Davida Smalla, łączącej kategorię literatury elektronicznej właśnie z dawnymi księgami iluminowanymi. O pracy tej więcej pisałam w szkicu *Którędy do literatury nowomediałnej?*, „Fragile” 2008, nr 2.

⁶⁹⁷ W 1981 r. badacz zaznacza, że w *mixed media* rozróżnienie użytych technik jest niezwykle łatwe, podczas gdy „w intermediach element wizualny (obraz) jest pojęciowo stopiony ze słowami” (D. Higgins, *Intermedia*, s. 128–129).

⁶⁹⁸ Zdaniem Fajfera liberatura jest „rodzajem, którego cechą konstytutywną byłaby nierozzerwalna więź tekstu ze sferą pozawerbalną książki” (Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 93). Przypominę, że w mojej interpretacji tez liberatów, jeśli słowo miałooby w literaturze totalnej pełnić funkcję dominującą, to wyłącznie w takim sensie, iż jest jedynym z elementów, który musi się pojawić.

⁶⁹⁹ <http://collection.eliterature.org> (od 2011 r. dostępny jest również drugi tom tej kolekcji). Przywoływany tu wybór tekstów elektronicznych wydany został także na płycie DVD, dołączonej do przywoływanej już tu publikacji Hayles (*Electronic literature...*).

do opowiedzenia całej historii. Praca *Argument (Sprzeczek? Polemika?)*⁷⁰⁰ (zob. ilustracja 28) – podobnie jak pozostałe utwory – opiera się na ruchu falującej czarnej linii, która symbolizuje zapis na papierze (stąd białe tło). Linia ta najpierw dynamicznie, a potem coraz łagodniej przetacza się z jednej strony na drugą, by na koniec na chwilę uspokoić się i zastygnąć w bezruchu. W chwilach kulminacyjnych na jej końcach (które wyglądają niczym ciągnięte przez dwóch niewidzialnych aktorów), pojawiają się słowa „yes” (tak) i „no” (nie).

Ilustracja 28. Dan Waber, *Argument* (zrzuty ekranowe) (źródło: Internet: <http://vispo.com/guests/DanWaber/argument.html>)

Choć bazę słowną tego tekstu stanowią zaledwie dwa krótkie wyrazy, dzięki wprowadzeniu rytmicznego ruchu typograficznego są one zdolne stworzyć narrację – opowiedzieć (swoją formą) o konflikcie. Jakkolwiek tłumaczyć tytuł pracy (*Kłótnia, Spór, Polemika, Sprzeczek*), odsyła on do konfrontacji poglądów. Stanowiąca semantyczne centrum przeciwstawność zobrazowana jest poprzez wizualne zaktualizowanie dwóch stron ekranu, zaś dynamiczny ruch tekstu pozwala zinterpretować emocje towarzyszące wydarzeniu. W moim odczytaniu są one kontrolowane i względnie ułożone, dlatego skłaniałabym się ku tytułowi *Polemika* (uzasadnionym, jeśli położyć nacisk na równowagę wymiany zdań) lub *Sprzeczek* (ze względu na niewielkie zaangażowanie emocjonalne rozmówców)⁷⁰¹. Podsumowując – w tym wypadku zaledwie dwa krótkie (ale za to **nowomediálne**) słowa są zdolne przekazać swym nieosiągalnym w innych mediach kształtem emocje, jakie towarzyszyły wymianie zdań, oddać całą skomplikowaną sytuację. Ponadto – niczym w liberaturze – tekst przepisany inaczej (np. jako dialog złożony z powtarzanych „tak” i „nie”) straciłby wiele ze swych znaczeń, byłby opowieścią nie tylko inną, ale i semantycznie okaleczoną.

Warto tu przypomnieć, iż Jay David Bolter odbierał tekstowi wizualnemu potencję narracyjną⁷⁰² i uważał, że to dopowiedzenia werbalne odpowiadają w takich sytuacjach za logikę i chronologię wyводу. Jednak w przypadku przywołanego utworu porządek czasowy budowany jest właśnie przez oparty na animacji (a zatem dynamiczny) element wizualny. W *Argument* łatwo

⁷⁰⁰ http://collection.eliterature.org/1/works/waber_strings/argument.html

⁷⁰¹ Tytuł *Kłótnia* idealnie zaś przystaje do pracy Wabera *Argument 2*.

⁷⁰² J. D. Bolter, *Writing Space...*, s. 59.

odczytać słowa w kolejności warunkującej zrozumienie przebiegu akcji i wynika to nawet z ruchu wyrazów, nie zaś z ich konwencjonalnego ułożenia przestrzennego. Dodam, że – jak pokazują analizy *Oka-leczenia* Fajfera i Bazarnik – i w przypadku liberatury potencją narracyjną operują przeróżne, niekoniecznie werbalne, sfery tekstu⁷⁰³.

Wśród należących do omawianego cyklu utworów znajdują się i takie, które sprawnie łączą wizualizację zapisu z samym obrazem (jednak obrazem bardzo prostym, estetyką swą nieodbiegającym od całości utworu). Powiedziabym więcej – *Strings* przynosi też przykłady równorzędności elementu wizualnego ze słowem w budowaniu syntagmy. Dzieje się tak choćby w pracy *Arms (Ramiona)*⁷⁰⁴ (zob. ilustracja 29) mówiącej m.in. o tym, jaką radość i spokój można czerpać z bliskości z drugim człowiekiem. Początkowo widzimy na ekranie kształtowane – linią podobną jak we wcześniej przywołanych przykładach – słowa: „your arms” (twoje ramiona), następnie zapis uspokaja się, łagodnieje i powoli zamyka się, ograniczając się do kształtu delikatnego okręgu, przy czym dwa końce linii – niczym dwie dłonie – nie łączą się idealnie. Gdy owe (dopowiedzmy) ikonicznie przedstawione ramiona wykonają ruch symbolizujący utulenie kogoś z jednej i drugiej strony (koło się obróci), linia powoli się rozplata i zdecydowanie spokojniej niż przed kojącym przytuleniem układa się w kolejne słowo: „me” (mnie).

Ilustracja 29. Dan Waber, *Arms* (zrzuty ekranowe) (źródło: Internet: <http://vispo.com/guests/Dan-Waber/arms.htm>)

Jak widać, symboliczny obraz dzięki dynamicznemu ruchowi w pełni zastąpił słowo „hug” (przytulić), zachowując jednak takie cechy czasownika jak rekcja itd. Następujące po nim dopełnienie „me” (mnie) jest zarówno konieczne, jak i czytelne. Trzeba też dodać, że „normalny” czasownik nazywa czynność, odsyła do niej, tutaj zaś *verbum* po prostu działa⁷⁰⁵. Tego typu zabiegi są, oczywiście, możliwe również na gruncie literatury niemającej nic wspólnego

⁷⁰³ Podobną strukturę ma też praca *Argument 2 (Sprzeczka 2? Kłótnia?)*, w której analogiczne słowa wyrzucane są z dwóch krańców ekranu, potem pojawiają się coraz mniej agresywnie, by w końcu „dojść do kompromisu”. W pracy tej pojawia się bowiem też „trzeci bohater” – słowo „maybe” (może) będące tym, które wylania się z przestrzeni pomiędzy „yes” i „no” i w efekcie doprowadza do załagodzenia sporu. Zob. http://collection.eliterature.org/1/works/waber_strings/argument2.html

⁷⁰⁴ http://collection.eliterature.org/1/works/waber_strings/arms.html

⁷⁰⁵ Jeśli odsyła do czegokolwiek, to do opisu tego działania.

z nowymi mediami – w różnie rozumianej literaturze wizualnej (dość przypomnieć analizowane wcześniej utwory Nieradzkiego) czy w (obejmującej większy wachlarz możliwości) liberaturze.

W „starych” mediach pozbawione są jednak raczej tego, co daje możliwość rozszerzenia (i stąd właśnie określenie *extended*) sposobu zapisu o wykorzystanie ruchu i to ruchu rozgrywającego się w czasie (stąd *temporal*). A – jak widać – znaczna część historii opowiadanych przez przywołane w ostatnich akapitach teksty Wabera przekazana jest właśnie dzięki wykorzystaniu tych nowych dla literackiego zapisu możliwości. Jednak – co dla mnie kluczowe – sam sposób ujmowania narracji jest tu podobny jak w liberaturze. Sensy wynikają nie z neutralnie zapisanego słowa, ani też nie z (odczytywanych niezależnie od niego) innych elementów dodanych do tekstu. Rodzą się z zespolenia tych przestrzeni semantycznych. Waberowskie słowo odarte ze swego ruchu w przestrzeni, dynamiki itp. nie byłoby już opowieścią, stałoby się nieme i nie nieznaczące. Opowieść bowiem w tym wypadku rodzi się z eksplorowania swego medium, którym jest nie tylko słowo, lecz słowo w konkretny (istotny) sposób ukształtowane (zapisane). Podobnie, jak w dziełach liberatów – i u Wabera nie da się go zapisać inaczej, gdyż uśmiercimy w ten sposób sens.

Jak widać, zasygnalizowane tu zaledwie pokrewieństwo liberatów i artystów nowych mediów w podejściu do samego procesu budowania znaczeń jest nad wyraz ciekawym tropem interpretacyjnym. Niech szkicowo tu nakreślone możliwości pogłębiania analizy podobieństw (ale i różnic) liberatury i literatury nowomediowej zapowiedzą, że do kwestii tych w dalszej części książki jeszcze powrócę. Nie mogłoby być inaczej, gdyż – jak widać – takie porównania kierują nas ku nad wyraz ciekawemu obszarowi badawczych poszukiwań. Sformułowane w tym krótkim rozdziale wnioski traktuję jako konieczne dopełnienie uwag o relacji liberackiego podejścia do dzieła i różnorodnych typograficznych eksperymentów. Nie uważam jednak otwartej tu dyskusji za zamkniętą i – raz jeszcze podkreślę – wracać będę do niej w dalszej części wywodu.

Dodam tu jeszcze tylko, że jeśli rozdział ten rozpoczynała uwagi o tym, że nowego podejścia do typografii światowa (a za nią i polska) e-literatura dopiero się uczy, że musi rozpoznać nowe terytorium, warto spojrzeć na prezentowane tu rozważania z perspektywy czasu i wskazać interesujące kierunki rozwoju, jakie podejmowane są najbardziej aktualnie⁷⁰⁶. Szeroko dyskutowane i nagradzane w chwili kończenia prac nad redakcją tej książki są bowiem utwory eksplorujące nie tyle dynamiczne i temporalne aspekty typografii, ale jej jeszcze głębszą sensualność – np. taktylność wiążącą kształt tekstu z projektowanym doświadczeniem lektury angażującej ciało odbiorców, wykorzystującym fizyczną interakcję. Nowatorskie projekty takie jak cykl *P.o.E.M.M. Poetry for Exci-*

⁷⁰⁶ Moment zbierania materiałów do tego rozdziału oraz ostatecznej publikacji książki dzieli kilka lat, które – jak zwykle w przypadku pręźnie rozwijanych technologii – przyniosło już wiele zmian i innowacji. Doskonałym uzupełnieniem byłyby tu np. rozpoczęte ostatnio przez Górską-Olesińską badania nad, jak to określiła, „żywymi literami”, których pierwsze wyniki badaczka prezentowała w październiku 2014 r. na seminarium *Maszyny kruszenia słowa* w Częstochowie.

table [Mobile] Media Jasona Lewisa i Bruno Nadeau⁷⁰⁷ z czytelniczego gestu dotykania czcionek (liter, słów) czynią istotny (ponadto: nieodzowny, konieczny) element samego czytania. W konsekwencji, w pracach tego typu (jako kolejny przykład można tu przywołać *He Liked Thick Word Soup* Ariela Malki⁷⁰⁸, wpisany w ramy rozwijanej od 2001 r. koncepcji *chronotextu*⁷⁰⁹) dawne snucie opowieści przez barda zastępowane jest naszym – czytelniczym, zmysłowym, palcami dłoni prowadzonym rozwijaniem kłęбка narracji. Układamy ją – ale układamy dosłownie, cieleśnie (gdyż litery reagują na nasz dotyk, a historia objawia się na naszych oczach tylko pod warunkiem, że wejdziemy z nią w interakcję). Choć analizy tego typu zjawisk w znacznym stopniu przekraczają ramy tego opracowania, warto je tu choć odnotować jako liberackie (zwłaszcza w kontekście rozdziałów zamykających tę książkę). Bowiem, jak już zaznaczałam (i do czego wrócę w rozdziale poświęconym relacjom liberatury i literatury elektronicznej), w obszarze nowomiedialnej sztuki słowa znaczenia projektowane są na styku kodów, a wirtualna materialność słów traktowana jest jako naturalny element wpływający na znaczenie komunikatu. Jest materialnością o charakterze liberackim, a wrażliwe na dotyk słowa są nań i semantycznie czułe. Tak projektowana typografia może zaś być widziana jako spełniony sen liberatów.

⁷⁰⁷ Zob. <http://www.poemm.net>. Podtytuł projektu wyjaśnia, iż jego autorom chodzi o eksplorowanie przestrzeni typograficznej (i literackiej) mediów mobilnych wrażliwych/czułych na dotyk.

⁷⁰⁸ Zob. <http://chronotext.com/WordSoup> [dostęp 30.06.2014].

⁷⁰⁹ Zob. www.chronotext.org.

III. LIBERATURA A KSIĄŻKA

1. Literatura totalna w perspektywie sztuki książki, czyli o liberaturze i (nie tylko) książce artystycznej

1.1. Podwójna opozycja

Poszukiwanie niezwykłych treści nigdy nie było tak inspirujące. Bo wszystkie książki do nas mówią, ale nie wszystkie całymi sobą...

Cyprian Maciejewski⁷¹⁰

Narodziny terminu liberatura wiążą się – jak pisałam – z krakowską *Wystawą Książek Niekonwencjonalnych*, która miała miejsce w czerwcu 1999 r. Wydawać by się mogło, że literatura totalna debiutowała w towarzystwie doborowym: wśród tomów zaskakujących swoim kształtem, książek wyłamujących się z (wydawniczych) schematów. Pojawiła się w otoczeniu dzieł twórców, którzy nie mają w zwyczaju respektować ustalonych konwencji i którzy – podobnie jak liberaci (czego dowiedzieć się można było z prezentowanych wtedy – jeszcze przed publikacją na łamach „Dekady Literackiej” – też Fajfera) – nie postrzegają książki (jej materialnego kształtu) jako formy neutralnej i semantycznie niemej. A jednak... Bazarnik kategorycznie zaznaczała, iż mimo że często na pierwszy rzut oka mogą się wydać podobne, zrównywanie liberatury z tym, co określane bywa mianem książki artystycznej, pięknej książki czy sztuki książki to „identyfikacja nieuprawniona”⁷¹¹.

Trzeba powiedzieć więcej – od samego początku Fajfer i Bazarnik sytuowali liberaturę w opozycji do dwóch postaci książki: nie tylko jej artystycznej, ale i konwencjonalnej odmiany. Dlaczego? Mówiąc najkrócej – pierwsza zawiniła tym, że zbyt małą wagę przywiązuje się w niej do literackości, druga natomiast grzeszy bagatelizowaniem materialności. Obu zaś – zdaniem

⁷¹⁰ *Druga rewolucja książki*, red. Violetta Trella, Gdynia 2008, tylna okładka (pozycję tę dalej oznaczam jako *DRK* wraz z numerem stron).

⁷¹¹ K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 25.

krzeszowickich liberatów – daleko do ideału Księgi, do którego zbliża się literatura totalna⁷¹². Analizy relacji między tymi trzema pojęciami nie mogłoby zabraknąć w moich rozważaniach. Czas odpowiedzieć na pytanie: czym tak bardzo różni się książka artystyczna od liberackiej, skoro i podobne są na pierwszy rzut oka, i obie rodzą się ze sprzeciwu wobec konwencjonalnej formy książki? Co takiego jest też w tej ostatniej, że nie zadowala niektórych twórców i skłania ich ku poszukiwaniu nowych środków wyrazu?

Już na początku chciałabym zaznaczyć, że w odniesieniu do kwestii książki artystycznej główni teoretycy liberatury skrupulatnie opracowali temat „różnic i podobieństw”. Istotne wydaje mi się jednak nie tylko zreferowanie ich tez, lecz również wskazanie ewolucji tych poglądów, a także zanalizowanie przyczyn różnych myślowych zwrotów. Dlatego punktem wyjścia są dla mnie uwagi formułowane przez twórców w pierwszych szkicach (określam je jako pierwszą fazę refleksji), zaś punktem dojścia korekty, rozwinięcia i uzupełnienia zawarte w esejach pisanych podczas realizacji projektu *Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU*⁷¹³ (określone przeze mnie jako faza druga).

1.2. Zgodny głos sprzeciwu i dwa różne rozwiązania

Skąd w ogóle wziął się sprzeciw wobec książki konwencjonalnej, którego pokłosiem są książki artystyczne i liberackie? Tak zwana „zwykła” książka na drodze wielowiekowego rozwoju⁷¹⁴ przybierała kształty coraz to poręczniejsze, łatwiejsze w produkcji i rozpowszechnianiu. Stworzona właśnie po to, by ułatwić przekazywanie idei – dążyła do tego, by stać się nośnikiem jak najbardziej poręcznym. Jak zwraca uwagę Robert Escarpit, o ile wynalazek pisma pomógł zwalczyć ograniczenia czasu (pozwalać utrwalić idee), wymyślenie książki – jako sposobu utrwalenia tegoż pisma – pozwoliło pokonać ograniczenia prze-

⁷¹² W szkicu *tyryka, epika, dramat, liberatura* ([w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. 238) Fajfer stwierdzał: „Liberatura to być może nic innego, jak pisanie Księgi, której nie udało się stworzyć Mallarmému”. O bliskości teorii francuskiego artysty i liberackiego rozumienia kategorii książki zob. również: Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Dwa rzuty kościem czyli szczególna i ogólna teoria liberatury*.

⁷¹³ Szkice: Katarzyna Bazarnik, *Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej* (2009) oraz Zenon Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną*. Oba teksty przed publikacją udostępnili mi autorzy i za ich zgodą je wykorzystuję. Obszerne fragmenty szkicu Fajfera zostały też opublikowane w *LCLT* (s. 134–140). Trudno rozpatrywać te artykuły w oderwaniu od siebie, jako że Fajfer sam powołuje się na tekst Bazarnik. Stąd, referując tezy autorów, odwołuję się do obu esejów. Informację o tym, że teksty są przyjęte do planowanej publikacji można znaleźć na stronie <http://www.kolekcja.bookart.pl/strony/lista%20artykulow/> [dostęp 20.09.2011].

⁷¹⁴ Poszczególne fazy przemiany kształtu książki, dzięki którym od pierwszych zwojów, poprzez kolejne formy kodeksów doszliśmy aż do popularnej, taniej formy książki masowej, sprawnie opisuje Robert Escarpit (zob. Robert Escarpit, *Zarys historyczny*, [w:] idem, *Rewolucja książki*, Warszawa 1969, s. 13–31). Odnośnie do historii książki zob. też rozdział o związkach liberatury z typografią i drukiem (oraz podana tam bibliografia).

strzeni, dając idei pełne prawo krążenia wśród ludzi, oferując jej całkowicie transportowalny nośnik⁷¹⁵. Jak podsumowuje badacz: „książka, przynajmniej w teorii, pozwoliła [...] zwracać się do całej ludzkości”⁷¹⁶.

Tym samym, rzeczywiście, musiała mieć formę możliwie najbardziej wygodną i przezroczystą. Po wynalezieniu druku, wkroczyła na ten etap swojego rozwoju, w którym – jak ujmuje to Anna Olszewska – „przestaje być skarbem, staje się narzędziem”⁷¹⁷. Powstające książki zyskują formę coraz bardziej ujednoliconą, zaś przemiany, jakim podlegają, prowadzą ku coraz większemu sfunkcjonalizowaniu. Trzeba jednak pamiętać, że nie są to (zwłaszcza od momentu ustalenia kodeksowej formy) przeobrażenia drastyczne. Jak zwraca uwagę Janusz Dunin, ważna na tej drodze jest ponadczasowa czytelność konwencji: utrwalony przez wieki kształt książki pozostaje czytelny dla odbiorców i – osławiani od początku edukacji z klasyczną, ukształtowaną przez długą tradycję formą – nie napotykają oni na trudności w lekturze.

Potrąfimy bez dodatkowych instrukcji sięgnąć po książkę z przed lat. Nie przeżywamy związanego z nią szoku przyszłości, jaki uniemożliwia wielu już w pełni ukształtowanym ludziom korzystanie z różnych nowinek technicznych⁷¹⁸.

Nie muszę chyba dodawać, że zupełnie inaczej jest w przypadku liberatury czy książki artystycznej, gdzie takich wskazówek czasem wręcz potrzebujemy.

Przypomnę, że za kluczowe w rozwoju kodeksów takich pomocniczych wyjaśnień niewymagających, uznaje się też tzw. dwie rewolucje, które przeszła książka w XX w. Pierwsza z nich była związana z technicznym postępem poligrafii, druga zaś z rozwojem technologii nowomediów (nowych technik informacyjnych)⁷¹⁹. To dzięki nim książka stawała się coraz wygodniejszym, nieprzyciągającym niepotrzebnie uwagi odbiorcy pojemnikiem na tekst. Jak podsumowuje Escarpit: „epoka nasza [...] przywraca książce jej prawdziwe znaczenie, które polega na tym, by była ona nie pomnikiem, lecz środkiem przekazu”⁷²⁰. Nie jest dziełem sztuki, lecz wręcz – jak zgrabnie formułuje to przywołany badacz – „maszyną do czytania”⁷²¹.

⁷¹⁵ Por. R. Escarpit, *Rewolucja książki*, s. 14–15.

⁷¹⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁷¹⁷ Anna Olszewska, *Książka konwencjonalna i książka artystyczna*, „Plastyka i Wychowanie” 1999, nr 5, s. 44.

⁷¹⁸ Janusz Dunin, *Książka na miarę człowieka*, Łódź 1989, s. 12.

⁷¹⁹ Por. Andrzej Klossowski, *Ze spotkania z Umberto Eco*, [w:] *Sztuka książki. Współczesna polska sztuka książki. Książka artystyczna (katalog, edycja VI)*, Warszawa 2000. Sformułowanie *rewolucja książki* pochodzi oczywiście od tytułu pracy Escarpita. Pogłębienie jego refleksji w kontekście współczesnego rozwoju technik informacyjnych zaowocowało kategorią tzw. *drugiej rewolucji książki*, która to z kolei stała się tytułem kolejnego opracowania: poświęconej współczesnym problemom książek pozycji *Druga rewolucja książki* zredagowanej przez Violetę Trelle, jako tom zbierający referaty wygłoszone na ogólnopolskiej interdyscyplinarnej konferencji naukowej, towarzyszącej wystawie *Druga rewolucja książki* w Gdyni (7–25 stycznia 2008). W tomie tym pojawia się zresztą szkic Bazarnik dotyczący liberatury (K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, s. 20–27).

⁷²⁰ R. Escarpit, *Rewolucja książki*, s. 10.

⁷²¹ *Ibidem*, s. 13.

I właśnie w opozycji do tak ukształtowanej formy książki zrodziła się (wcześniej niż pomysł na liberaturę) idea książki artystycznej. Jak pisze Piotr Rypson, tego typu utwory są „częścią swoistej rewolty przeciwko produkcji masowej, sprowadzającej książkę rzeczywiście do funkcji pojemnika tekstu”⁷²². Sprzeciw artystów wobec postrzegania materii książki jako nieznaczącej, niekomunikującej i nieestetycznej rzeczywiście przypomina, jak łatwo zauważyć, głosy liberatów. Jedni i drudzy bowiem nie zgadzali się na to, by traktować książki wyłącznie jako wygodne nośniki idei. Żądali, by zacząć dostrzegać także i same woluminy. Stąd wydawać by się mogło, że i na poziomie rozważań teoretycznych zjawiska te są pokrewne (o ile nie identyczne).

Niemniej, jak pisałam, zdaniem twórców i teoretyków literatury totalnej – przynajmniej w początkowej fazie refleksji – mimo wspólnego punktu wyjścia, niewiele je łączy. Dlaczego? Andrzej Kłoskowski, opisując narodziny książki artystycznej, stwierdzał:

W latach sześćdziesiątych XX w., jako owoc awangardowych ruchów, pojawiła się książka, „która sama w sobie jest dziełem, a nie środkiem upowszechniania dzieła” (Anne Moeglin-Delcroix). – Dodawał jednak – Nośnik przekazu stał się więc dla artystów celem samym w sobie, który – w ostateczności – może się obyć bez tekstu. [...] W tej zazwyczaj niepowtarzalnej postaci książka jest spokrewniona z rzeźbą, a atrakcyjny jej kształt dostarcza tylko artyście formy i pretekstu oraz – ale już nie zawsze – materiału⁷²³.

Choć więc twórcy obu grup sprzeciwiali się temu samemu, wybierali inne rozwiązania końcowe. Mówiąc najprościej: liberaci pragnęli, by do wartości, jakie miała książka (rozumiana jako utwór literacki), dodać te, które przynosi jej forma. Dla twórców książki artystycznej idee, jakie niesie w sobie zawarty w tomie tekst artystyczny, mogły być zupełnie nieistotne. Oni pożąдали zmiany zdecydowanie bardziej drastycznej – z jednej skrajności ku drugiej: od tekstu w nieistotnym opakowaniu ku artystycznie cennemu opakowaniu dla nieistotnych treści. Stąd w ich pracach może w ogóle brakować słów, nie muszą być czytane. Dlatego też lepszym miejscem dla takich dzieł wydaje się sala wystawiennicza, półka w galerii czy muzeum, nie zaś „zwykła” biblioteczka, a tym bardziej zapelniony książkami regał literaturoznawcy, człowieka który miałby pełne prawo czuć się w tym wypadku zwolniony z obowiązku czytania. Regał ten – przypomnę – jest jednak doskonałym miejscem dla dzieł liberackich, które o lekturę się dopominają i których twórcy po wielokroć podkreślają, że tworzą literaturę. Opisuje ten problem również Bazarnik:

⁷²² Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Warszawa 1992, s. 62.

⁷²³ A. Kłosowski, *Ze spotkania z Umberto Eco*, s. 22–23; cyt. za: *Nauka o książce. Antologia tekstów*, red. Dariusz Kuźmina, Marek Tobera, Warszawa 2006, s. 233. Rafał Jakubowicz podkreśla, że nowe spojrzenie na książkę, dostrzeżenie w niej interesującego dla artysty obiektu wiązało się z narodzinami sztuki konceptualnej. Zob. Rafał Jakubowicz, *Sztuka książki. Odłona trzecia*, „Exit” 2000, nr 4, s. 2352–2357, dostępny również na stronie: http://free.art.pl/wilmanski/teksty/5_pl.htm [dostęp 26.09.2011].

Mówiąc o książce artystycznej, myślimy zasadniczo o sferze sztuk plastycznych, wizualnych czy przestrzennych. Jak zauważyła Alicja Kępińska, książka postrzegana jest tutaj jako „obiekt sam w sobie, jako rzecz autoreferencyjna”, a nie „jako pojemnik dla określonych treści”, dodajmy: wyrażonych za pomocą tekstu [...]. Obiekt tego typu, choć często wygląda jak wolumin, choć może składać się z kartek i okładek, nie jest tworem literackim. Nie jest, jak to się potocznie określa, książką – książką do czytania (w tradycyjnym znaczeniu tego słowa: jako śledzenia dyskursu), „zawierającą tekst słowny utrwalony w znakach graficznych i służącą przekazywaniu i rozpowszechnianiu wszelkiego rodzaju powiadomień”.

Kontekst galerii sprawia, że odbiorca postrzega owe „książkopodobne” obiekty zasadniczo jako dzieła sztuki wizualnej, a więc przedmioty służące przede wszystkim do oglądania⁷²⁴.

Zatem – należałoby przy okazji wskazać na jeszcze jedną sugerowaną przez liberatów cechę różnicującą zestawiane tu zjawiska: deklarowaną przynależność artystyczną twórcy utworu. Jeśli postrzega siebie jako plastyka, trudno by podchodził do tekstu będącego elementem jego dzieła niczym liberat. Jeśli przedstawia się jako ten ostatni, zainteresowanie formą tworzonego tekstu czyni go liberatem⁷²⁵.

Takie obserwacje można uznać za wyjściowe do mówienia o związkach liberatury i książki artystycznej. Zasadniczym trzonem pierwszej fazy rozważań Fajfera i Bazarnik na ten temat było uznanie, że wspomniane zjawiska różnicuje rodzaj relacji między samą książką a zawartym w niej tekstem. W liberaturze – jako sztuce słowa – jest on elementem niezbędnym i, co więcej: dyktuje kształt książki. Tym samym – jak ujmuje to Bazarnik – wszelkie odstępstwa od „normy” (konwencjonalnego kształtu tomu) mają „przyczyny literackie”⁷²⁶. Zatem, jeśli liberatura to dzieło w postaci książki-przedmiotu, to jest to jednak przedmiot do czytania. Zaś w przypadku książki artystycznej to z kolei książka (rozumiana właśnie jako: przedmiot, obiekt, idea) jest nadrzędna, tekst wręcz nie jest konieczny. Taki układ akcentów, zdaniem liberatów, wiąże się zaś z tym, że omawiana forma przynależy do obszaru sztuki książki⁷²⁷, a tym samym do działy sztuk wizualnych (bądź też jego pogranicza z przestrzenią

⁷²⁴ Katarzyna Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, [w:] DRK, s. 24. Przywołany szkic należałoby zaliczyć już do drugiej fazy rozważań, niemniej kwestie, do których odwołuje się cytowany tu fragment, powtarzane były na obu etapach dyskusji.

⁷²⁵ Zob. też *ibidem*.

⁷²⁶ Katarzyna Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, s. 134. W innym szkicu badaczka podkreśla, że tekst jest „PRE-TEKSTEM dla kształtu i typografii książki”, że jej forma od niego zależy i z niego wynika (K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, s. 25). Nie zgadzam się jednak z wyrażonym w tym szkicu sądem Bazarnik, że owo decydowanie o kształcie książki czyni tekst składnikiem nadrzędnym wobec innych. W książce będącej efektem końcowym, wszystkie elementy są, moim zdaniem, równie ważne, wzajemnie się dopełniają i określają. Sądzę również, że tym, co warunkuje kształt materialny literackiej książki jest bardziej idea w tekście zapisana niż sam ten tekst (sformułowanie „tekst” zakłada już jakąś jego konkretną materialność).

⁷²⁷ Termin ten jest bardzo nieprecyzyjny, w dalszej części rozdziału wskazuję na możliwe rozumienia i konsekwencje, jakie wynikają z przyjęcia każdego z nich. Tu pozwolę sobie pozostawić go bez szerszego komentarza, gdyż na etapie formułowania teorii liberatury, który tu przywołuję, tak właśnie traktowali go Fajfer i Bazarnik.

literacką)⁷²⁸. Stąd Fajfer i Bazarnik dopatrują się istoty poszukiwanej różnicy właśnie w – jak to nazywają – „stosunku do tekstu”:

W książce artystycznej tekst podporządkowany jest książce, w literaturze książka podporządkowana jest tekstowi. W obu sytuacjach dziełem jest książka, lecz stosunek do tekstu sprawia, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia z rodzajem bliższym rzeźbie (książka-obiekt), w którym słowo jest nie tylko jednym z wielu równoważnych elementów dzieła, w drugim natomiast z literaturą anektującą do swojego terytorium fizyczny obszar książki⁷²⁹.

Mówiąc innymi słowy, w omawianym tu pierwszym etapie formułowania teorii literatury totalnej, (liberacki) problem z książką artystyczną polegał na tym, że często nie jest ona stworzona po to, by ją czytać. I nie mam tu na myśli bynajmniej tego, że może być zwyczajnie niewygodna w lekturze (za duża, trudna do utrzymania w dłoni czy nawet samego otwarcia, niekształtna itp.) – co nie zawsze przecież odróżniałoby ją od nieraz nad wyraz nieporęcznych czy skomplikowanych w obsłudze tomów literatury totalnej – lecz to, że jej autorzy projektują ją jako dzieło sztuki: przedmiot, obiekt, coś do wizualnej (bądź – jeśli pozwolą na to warunki – również taktylnej) kontemplacji. Takie utwory rządzą się własnymi prawami i stanowią, jak tłumaczy Piotr Rypson, „rozdział osobny w [...] książkowym świecie”. Jak trafnie podsumowuje badacz, „książka – służąc sama sobie – staje się w tym wypadku też sama dla siebie pretekstem”⁷³⁰. Doskonale opisuje to zagadnienie również Dorota Folga-Januszewska, stwierdzając:

Tradycyjna nowożytna książka, to przedmiot złożony ze zszytych kart, mający początek i koniec, okładkę przednią i tylną. Taka książka służy poecie i pisarzowi, uczonemu i innym uczonym, ona tylko niesie, a nie stanowi. Od tej usługowej użyteczności odcina się książka artystyczna, tworzona jest by być, a nie przekazywać, by sobą zastanawiać, a może nawet zachwycać. Bez względu na to, czy charakteryzuje się wyrafinowaną estetyką, czy jest siermiężna i szorstka, czy jest tworzeniem, czy niszczeniem, ambicją jej twórcy jest stworzyć dzieło dla niego samego, nie zaś dla kogoś, kto chciałby swoją myśl ubrać w graficzną formę. Tym zapewne książka artystyczna różni się od książki pięknie ilustrowanej i pięknie projektowanej. W tej ostatniej – w tradycyjnym połączeniu ilustracji i formy książkowej tkwi najwyższa postać służebności wobec treści.

⁷²⁸ Bazarnik stwierdza, że książka artystyczna „jest zjawiskiem bliższym sztukom plastycznym niż literaturze (może z wyjątkiem tak zwanych «bookworks», znajdujących się dokładnie na styku obu dziedzin)” (K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury*, s. V). Warto jednak podkreślić, że ani Clive Phillpot, do którego się tu Bazarnik odwołuje, przywołując termin *bookworks*, ani Piotr Rypson (za którym go przywołuje) nie sytuują owej formy na styku sztuk plastycznych i literatury, lecz sztuki i formy książkowej. Wróć jeszcze do tego problemu w dalszej części rozdziału. Por. też: Clive Phillpot, *Books book objects bookworks artists’ books*, „Artforum” 1982, nr 9, s. 77–79 oraz P. Rypson, *Książki i strony...*, s. 8.

⁷²⁹ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie literatury*, s. 61. Niechętnie o kategorii książki artystycznej jako terminie wskazującym na domenę sztuk plastycznych wypowiadał się też Nowakowski (por. *Traktat kartograficzny...*, s. 113). Artysta-teoretyk zwracał też uwagę na to, że jego książki są w większym niż książka artystyczna stopniu nastawione na czytanie (R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, s. 230–231).

⁷³⁰ Piotr Rypson, *Sztuka książki*, http://free.art.pl/wilmanski/teksty/17_pl.htm [dostęp 20.08.2011].

Książka artystyczna jest samolubem, jak każde dzieło sztuki niestosowanej. Jest treścią samą w sobie [...] Sama siebie ilustruje i o sobie opowiada, stając się symbolem⁷³¹.

I rzeczywiście, choć liberaturę i książkę artystyczną łączy fakt, że ich tworzywem nie muszą być wyłącznie kartki papieru i pismo, lecz dowolny wybrany przez autora materiał⁷³², różni je to, do czego mają służyć swemu odbiorcy. Stąd liberaci, zamiast organizować kolejne wystawy książek niekonwencjonalnych, założyli Czytelnię Liberatury, pragnąc stworzyć właściwą przestrzeń odbiorczą dla swoich dzieł⁷³³. Jeśli teoretycy zjawiska decydują się na pokazanie podczas różnego rodzaju spotkań utworów stanowiących przykłady literatury totalnej, starają się (w miarę możliwości) dbać także i o to, by prezentacja ta nie przybrała charakteru „wystawki”, na której nie będzie można nawet dotknąć pokazywanych książek.

Przykładowo – w trakcie przygotowań do spotkania w Kawiarni Literackiej Teatru Nowego w Łodzi⁷³⁴ prosili, aby najważniejsze z przywiezionych przez nich pozycji udostępnione były w taki sposób, by zachęcić przybyłych do czytania, nie wyłącznie do oglądania z daleka. Przychodzący powinni mieć ochotę usiąść i poczytać, nie: stanąć i popatrzeć. Zgodnie z pomysłem Fajfera i Bazarnik pojedyncze egzemplarze miały być ułożone na stolikach, przy których powinno też znajdować się wygodne krzesło. Co więcej, ten, kto chciałby się w nim zagłębić w lekturze miał móc nawet – w razie potrzeby – zapalić specjalnie w tym celu przygotowaną lampkę. W przypadku książek artystycznych, zabiegi takie byłyby potrzebne tylko, jeśli urosłyby do rangi fragmentu autorskiego projektu dzieła. Normalnie, wystarczyłyby w ich przypadku kawałek przestrzeni odpowiedniej do wyeksponowania przedmiotu⁷³⁵. Dla nich nie trzeba aranżować przestrzeni – powiedzmy – czytelniczej. Jak zauważał Janusz Dunin po latach obcowania z księgami różnego rodzaju:

⁷³¹ Dorota Folga-Januszewska, *Książka ilustrowana czy książka artystyczna?*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki*, Warszawa 1998, s. 8–9 (cyt. za: *Nauka o książce. Antologia tekstów*, s. 231). Warto podkreślić, że badaczka wskazuje na różnice między terminami, które Bazarnik traktuje – na tym etapie refleksji – jako synonimy. Sugerowane przez Folgę-Januszkowską różnice użyteczne będą w dalszych moich rozważaniach (choć nie pokuszę się o skrupulatne rekonstruowanie wszystkich związanych z tematem książki artystycznej i sztuki książki terminów, gdyż zadanie to – wcale zresztą nie takie łatwe – przekracza znacznie zakres tej pracy). Ciekawie o samozwrotności (jak inaczej można by określić owo „samolubstwo”) książki artystycznej pisze też Johanna Drucker analizująca ją na poziomie zarówno pojedynczych elementów (wykorzystanie konwencji aranżacji strony czy odwołania do typowego układu wizualnego), jak i ogólnej idei książki jako całości (konkretnego układu elementów, określonej struktury) czy – jeszcze szerzej – procesu jej produkcji-kreacji. Zob. Johanna Drucker, *Self-Reflexivity in Book Form*, [w:] eadem, *The Century of Artists' Books*, New York 2004, s. 161–196.

⁷³² Por. A. Olszewska, *Książka konwencjonalna i książka artystyczna*, s. 48.

⁷³³ O Czytelni Liberatury pisałam w pierwszej części tej książki.

⁷³⁴ Spotkanie odbyło się w październiku 2008 r. i miałam przyjemność je prowadzić. Uczestniczyłam również w jego przygotowywaniu, stąd czerpię przywołane informacje.

⁷³⁵ Zainteresowanych problemem eksponowania książki (nie tylko artystycznej) warto odsłać do szkicu Małgorzaty Komzy *Muzea sztuki książki*, [w:] *Sztuka książki. Historia–teoria–praktyka*, red. eadem, Wrocław 2003, s. 255–268.

Jako bibliolog zajmujący się różnymi rodzajami publikacji interesowałem się również drukami artystycznymi i eksperymentalnymi o wielkich walorach estetycznych, należącymi do wielkiej sztuki [...]. Ale jako badacz czytelnictwa wiedziałem, że nie są one w istocie przeznaczone do czytania, stanowią pomniki postawione na cześć ich twórców, aby trwały na półkach bibliotek i w gablotach muzeów⁷³⁶.

Można by zatem powiedzieć, że – wbrew pozorom – literatura totalna i książka artystyczna są nie tyle podobne, co właśnie diametralnie różne. Jedne do czytania – drugie do oglądania. Jedne – samolubne, wsobne, pokazujące tylko swą formę, drugie – prezentujące (oprócz niej) także swe wnętrze, otwarte na czytelnicką interakcję. Liberaci skrupulatnie wypunktowują różnice. Ale czy teoretyczne deklaracje artystów książki również poprowadziłyby nas w kierunku rozdzielania tych typów sztuki?

1.3. O artystycznym i liberackim „robieniu książek”

Postawione pytanie nie jest bezzasadne, gdyż okazuje się, że manifesty twórców książki artystycznej mogą trochę skomplikować sprawę. Nieuważnie (lub fragmentarycznie) przeczytane zdają się sugerować istotne podobieństwa omawianych zjawisk. Podobnie jak jednym okiem obejrzane (i wyłącznie obejrzane) książki liberackie i artystyczne wydają się należeć do tego samego obszaru sztuki. By unaocznić, w czym tkwi problem, chciałabym przywołać Ulisesa Carrióna i fragmenty jego *Nowej sztuki robienia książek* publikowanej w *Second Thoughts*⁷³⁷. Prześledzenie punktów zbieżnych i spornych między jego wywodem a myślą polskich liberatów pozwoli, jak sądzę, nie tylko uchwycić istotę owego pozornego podobieństwa, ale i naświetlić jeszcze jeden aspekt porównania dwóch interesujących mnie tu form sztuki⁷³⁸.

Inspirujący do rozważań i zestawień jest już sam tytuł przywołanej pracy. Jeśli mamy w pamięci *Traktat kartkograficzny...* Nowakowskiego, wydawać by się mogło, że zarówno twórca książek artystycznych, jak i liberat „robią książki”. A jednak okazuje się, że nic bardziej mylnego. I być może niebezzasadnie Fajfer urągał na formułowaną przez Nowakowskiego definicję liberatury i tłumaczył, że powtarzana w przywołanym *Traktacie...* fraza „liberatura to robienie książek” jest zgrabna, jednak niekoniecznie w pełni trafna⁷³⁹. Pod-

⁷³⁶ Jacek Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medioznawstwie i zwyczajnym życiu*, Łódź 2007, s. 55.

⁷³⁷ Korzystam z polskiego przekładu fragmentów: Ulises Carrión, *Nowa sztuka robienia książek. Z wystawy w Galerii „Remont”, „Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studenckiego”*, luty–marzec 1977, s. 8–10 (w cytatach nie zachowuję układu typograficznego).

⁷³⁸ Przywołując Carrióna, mam świadomość, że w kontekście książki artystycznej – zważywszy na mnogość jej ujęć – trudno byłoby wybrać teoretyka reprezentatywnego. Stąd staram się być ostrożna przy uogólnianiu wyciągniętych z porównania wniosków.

⁷³⁹ Zob. Zenon Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną. Uwagi na marginesie projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU” (fragment)*, [w:] *LCLT*, s. 134–140.

kreślał, że proponowane przez autora cyklu *Nieopisanie świata* podejście każe patrzeć na liberaturę niczym na ideę tworzenia książki jako czegoś niemal zewnętrznego w stosunku do tekstu, który ma ona zawierać. Tym samym – jak zauważa Fajfer – literatura totalna stawałaby się synonimem sztuki książki⁷⁴⁰ i okazywałaby się niepotrzebna.

Nie chodziło mi o sztukę „robienia książki” [...] – wyznaje artysta-teoretyk – Myślę, że jest to istotne na obszarze książki artystycznej, ale nie w liberaturze. Liberatura bowiem, ujmując rzecz metaforycznie i dosłownie zarazem, to sztuka PISANIA KSIĄŻKI. Pisania czyli wymyślania. Nie tylko samego tekstu, ale właśnie książki⁷⁴¹.

I tu zdaje się tkwić istota problemu. Dla liberatów pojęcia książki i tekstu są nierozdzielalne ze sobą związane, tak jak tekst literacki z materią, na której jest utrwalony. Nie można powiedzieć prosto, że literat pisze teksty, zaś liberat robi książki (jak zdaje się sugerować Nowakowski). On – jak mówi Fajfer – książki pisze. A z kolei u Ulisesa Carrióna przeczytamy:

Pisarz w przeciwieństwie do ogólnego mniemania, nie pisze książek. Pisarz pisze teksty. Fakt, że tekst jest zawarty w książce wynika jedynie z rozmiarów takiego tekstu, lub w przypadku szeregu krótkich tekstów (np. wierszy), z ich liczby.

*

Tekst literacki (proza) zawarty w książce **ignoruje** fakt, że książka jest autonomiczną sekwencją czaso-przestrzenną [...]

*

Początkowo książki istniały jako pojemniki na teksty (literackie) [...]

*

Książka może być dowolnym pojemnikiem tekstu, którego struktura nie jest logicznie związana z książką; takie są książki z księgarń i bibliotek. Książka może istnieć również jako autonomiczna i samowystarczalna forma, może ona zawierać tekst, który podkreśla tę formę, tekst który jest organiczną częścią tej formy: tu właśnie zaczyna się nowa sztuka robienia książek.

*

W starej sztuce pisarz pisze teksty. W nowej sztuce pisarz robi książki⁷⁴².

Czy zatem jednak „robienie książek” nie może być bliskie liberaturze? Innymi słowy – czy Carrión nie mówi o podobnych kwestiach, co twórcy literatury totalnej? W odniesieniu do obu typów dzieł kategoria tomu jako „nośnika” przestaje być zasadna. Książka nie służy tu wyłącznie przenoszeniu znaczeń, sama zyskuje głos (co zresztą współcześnie, w erze dyskursu postmodernistycznego nie powinno dziwić). A, jak mówił Fajfer, i w liberaturze:

⁷⁴⁰ To jeden z momentów, w których w dyskursie Fajfera i Bazarnik pojawiają się istotne dla moich dalszych rozważań nieścisłości terminologiczne. O ile bowiem w dotychczas przywoływanych fragmentach sztuka książki rozumiana była jako synonimiczne określenie książki artystycznej (lub termin o nieco szerszym, lecz podobnym zasięgu), tu traktowana jest jako sposób artystycznego opracowania tekstu, funkcjonalnego jego opracowania, stąd bliska rozumieniu, jakie znajdziemy u Wolii Nikolajewicza Lachowa w jego *Szkicach z teorii sztuki książki* (tłum. Bożena Chrzanowska-Sokołowska, Krystyna Gieda, Małgorzata Komza, Grażyna Talar, Wrocław 1978, zob. szczególnie s. 13–15).

⁷⁴¹ Z. Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną...*, s. 137.

⁷⁴² U. Carrión, *Nowa sztuka robienia książek...*, s. 8 (podkreślenie autora).

Pojęcie nośnika właściwie straciło sens. Książka (liber) jest częścią dzieła, jej fizyczny kształt i budowa stanowi jego integralną część⁷⁴³.

Jednak wbrew pozornym zbieżnościom, musimy pamiętać, że kiedy książka jest „robiona”, tak jak rozumie to Carrión i twórcy mu podobni, słowo przestaje (lub może przestać) w niej znaczyć. Może zginąć, bo nie jest już istotne. Stąd, choć z przywołanymi powyżej tezami Carrióna liberat by się zgodził, nie przytaknąłby dalszym konstatacjom meksykańskiego artysty. Ten bowiem wyraźnie stwierdza, że tekst jest wyłącznie jednym z elementów książki i to wcale nie najważniejszym. A dla liberatów dyktuje on przecież jej kształt, co więcej – jest, przypomnę, nieodzowny.

Dla Carrióna słowa zawarte w książce nie muszą być napisane przez jej autora, mogą być wypowiedzią cudzą, użytą tu wyłącznie jako materiał (do dalszego opracowania), gdyż – jak zapewne zwróciliby uwagę liberaci – nie jest on literatem, lecz artystą sztuk wizualnych. Jednak, czy problem tkwi w tym, że twórca, o jakim mówi Carrión, „pisze mało lub nie pisze wcale”⁷⁴⁴? Nie – kluczowy jest fakt, że to, co pozostaje napisane niekoniecznie jest istotne. Najważniejsza w ujęciu proponowanym przez autora *Nowej sztuki robienia książek* jest książka jako materialna struktura i to ona powinna być przedmiotem namysłu odbiorcy. Dla liberatów dopełnia ona treści książki, na równi z tekstem je współtworzy – dla twórców książki artystycznej może je przesłaniać.

Zatem, gdy uważniej przeczytać manifest Carrióna, znów okaże się, że choć jedni i drudzy dostrzegają w książce przedmiot, wyciągają z tej obserwacji inne wnioski. Bazarnik podkreśla, że ważna jest świadomość, iż kwestia budowy i wyglądu owego przedmiotu „nie jest bez znaczenia dla przekazywanych treści”⁷⁴⁵, Carrión zaś wychodzi z założenia, że celem odbiorcy ma być tego przedmiotu zauważenie. W konsekwencji, jak stwierdza, nowych książek nie trzeba już – jak trzeba było dawniej i jak należy w przypadku liberatury – czytać w całości:

W nowej sztuce często NIE trzeba przeczytać całej książki. Czytanie można przerwać w momencie zrozumienia całkowitej struktury książki⁷⁴⁶.

Ze względu więc na stosunek do tekstu (pozwolę sobie użyć sformułowania Bazarnik) czytanie „nowych książek” jest zupełnie inne niż czytanie liberatury. Tylko to drugie jest czytaniem literackim. I choć formułowane przez teoretyków książki artystycznej postulaty mogą się wydawać nawet i bardzo bliskie liberaturze (choćby właśnie mówić też o nowym rodzaju czytania), różnica między nimi wydaje się jednak ogromna.

Zatem teoria, podobnie jak praktyka, łądzi nas podobieństwami i bliskością, które są wyłącznie pozorne. Choć przyznać trzeba (i warto mieć w pamięci), że gdy śledzimy niektóre wypowiedzi różnice te wydają się niezauważalne.

⁷⁴³ Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, s. -8 (paginacja ujemna).

⁷⁴⁴ U. Carrión, *Nowa sztuka robienia książek...*, s. 9.

⁷⁴⁵ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, s. V.

⁷⁴⁶ U. Carrión, *Nowa sztuka robienia książek...*, s. 10.

W przypadku ostatniego fragmentu manifestu Carrióna, który chciałabym przywołać, nie widać ich przecież wcale:

Aby czytać starą sztukę wystarczy znać alfabet – stwierdza, niczym prawdziwy liberat, ów meksykański artysta książki. – Aby czytać nową sztukę należy rozumieć książkę jako strukturę, identyfikując jej elementy i rozumiejąc ich funkcję. W starej sztuce wszystkie książki czyta się w ten sam sposób. W nowej sztuce każda książka wymaga odmiennego sposobu czytania⁷⁴⁷.

Jak wygląda „inne” czytanie liberatury? Można powiedzieć, że jego istota wynika nie tylko z tego, że w tym wypadku kształt książki dodaje znaczenia do znaczeń tekstu (takie ujęcie byłoby pewnym uproszczeniem), lecz z tego, iż pełnia tych znaczeń rozpisana jest między przestrzenią tekstu i jego formy, których – by zrozumieć komunikat – nie możemy rozdzielać. Za każdym razem jest to więc lektura inna, gdyż trzeba odkrywać nowe sposoby czytania, właściwe tej konkretnej strukturze, którą mamy w ręku. Zgoda odmiennie to mimo wszystko od sytuacji książki artystycznej. W jej przypadku nie musimy mieć do czynienia z relacją treści przekazywanych przez różne kody, gdyż właściwy komunikat sformułowany jest w języku sztuk wizualnych i może zupełnie przesłaniać to, co przekazane słowem (choć i tu za każdym razem będziemy szukać odpowiedniego sposobu lektury). Dlatego te książki można, zgodnie z wskazaniem Carrióna, czytać inaczej – nie doczytując. I, paradoksalnie, będzie to lektura poprawna. A w liberaturze, jak mówi Bazarnik:

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 [...] Słowem, chodzi o to, że wszystkie składniki książki są – w mniejszym lub większym stopniu – znaczące, a warstwa graficzna staje się nie mniej istotna niż fonetyczna – obie współtworzą warstwę semantyczną utworu⁷⁴⁸.

I w tym wypadku też żadnej z nich nie można niedoczytać. Zatem liberatura i książka artystyczna to zdecydowanie nie to samo.

1.4. Odnaleziona przestrzeń wspólna

Prześledziliśmy tok rozumowania charakterystyczny dla pierwszej fazy refleksji nad związkami liberatury i książki artystycznej. Mówiąc najkrócej i podsumowując dotychczasowe ustalenia: wspólny punkt wyjścia, jakim jest odrzucenie pojmowania książki jako wyłącznie funkcjonalnego nośnika tekstu literackiego, nie poprowadził artystów obu frakcji ku podobnym rozwiązaniom ani w obszarze praktyk, ani teoretycznych dywagacji. Choć więc mylą nas nieraz niektóre sformułowania artystów książki (sugerujące, że mają na myśli to

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, s. VI.

samo, co i twórcy literatury totalnej) czy dziwny, niekonwencjonalny wygląd wybranych utworów liberackich (prowokujący do tego, by najpierw się im poprzyglądać, a dopiero potem zastanowić, czy nie należałoby jednak i przeczytać), wypadaloby – zgodnie z intencją Fajfera i Bazarnik, zjawiska te wyraźnie oddzielać. Jedne bowiem przynależą do sfery literatury, drugie – do obszaru sztuk wizualnych. I raczej – jak wynikałoby z rozważań czołowych polskich liberatów – nie należy doszukiwać się miejsc wspólnych.

Niemniej, 21 września 2011 r. na łamach internetowego wydania „Gazety Wyborczej” można było przeczytać o amerykańskich peregrynacjach Fajfera, Bazarnik i (najważniejszej w tej historii) samej literatury. Artykuł, który doczekał się też licznych internetowych przedruków⁷⁴⁹, mówił o życzliwym przyjęciu całej trójki na Brooklyn Book Festival, definiując literaturę jako... „nowy rodzaj literacki, łączący w sobie elementy poezji i sztuki książki”. Trzeba tu dodać, że sformułowanie to nie jest dziennikarskim nadużyciem czy nadinterpretacją, lecz dosłownym tłumaczeniem tekstu, który dużo wcześniej pojawił się na stronie nowojorskiego Instytutu Kultury Polskiej (www.polishculture-nyc.org)⁷⁵⁰. Fajfer i Bazarnik kilka dni wcześniej z dumą odsyłali zresztą do tych informacji grono znajomych miłośników literatury, przesyłając w mejlowych pozdrowieniach z USA link kierujący na tę właśnie stronę⁷⁵¹.

Wydaje się, że oto natrafiamy na ciężki orzech do zgryzienia. Jak literatura, która – jak wynikałoby z dotychczasowych ustaleń – nie ma z książką artystyczną i sztuką książki nic wspólnego⁷⁵², może być połączeniem tej ostatniej z poezją? Jak Fajfer i Bazarnik mogą się też z tego cieszyć, jeśli irytowało ich „wrzucanie” tych pojęć do jednego worka? Czy przypadkiem nie jest tak, że łatwo krytykować Nowakowskiego, gdy triumfuje on na kolejnych wystawach książek artystycznych, trudniej zaś odmówić, gdy znajomi artyści książki (i teoretycy zjawiska) proponują, by samemu na takich wystawach być gwiazdą?

Sądzę, że za wcześnie jeszcze na ocenianie, czy promowanie literatury bądź jako sztuki książki, bądź jako literatury jest zwykłym chwytem marketingowym (i poszukiwaniem najszerzego grona odbiorców)⁷⁵³. Natomiast

⁷⁴⁹ M.in. na serwisie *Wirtualna Polska* [<http://ksiazki.wp.pl/tytul,Liberatura-Zenona-Fajfera-i-Katarzyny-Bazarnik-w-Nowym-Jorku,wid,18360,wiadomosc.html?ticaid=1d137>] [dostęp 23.09.2011]. Podobny news już 17 września opublikowano na *Polskim Portalu Kultury* [<http://news.o.pl/2011/09/17/liberatura-nowy-jork/>] [dostęp 23.09.2011].

⁷⁵⁰ Informacje o „amerykańskim tournée” (to również określenie ze wspomnianych materiałów) znaleźć można pod adresem: <http://www.polishculture-nyc.org/?eventId=1870> [dostęp 23.09.2011]. Zaś oryginalna wersja przywołanej definicji literatury brzmi: „a genre of literature that combines poetry with the art of the book”.

⁷⁵¹ Powołuję się tu na e-mail, jaki – jako jedna z całej grupy osób – otrzymałam 18 września 2011 r. Dla ścisłości zaznaczę, iż jego autorzy mówią o przywoływanych przeze mnie materiałach jako o informacji „przygotowanej przez Polski Instytut Kultury w Nowym Jorku” [poprawna nazwa tej instytucji to: Instytut Kultury Polskiej]. Nijak nie zaznaczają jednak, by cokolwiek w niej było niezgodne z ich intencjami.

⁷⁵² Przypomnę, że w dotychczas cytowanych szkicach pojęcia te liberaci – szczególnie Bazarnik – traktowali jako bardzo bliskie, momentami wręcz synonimiczne.

⁷⁵³ Można by przecież zapytać wprost: co się lepiej sprzedaje: „zwykłe” niezwykle książki czy te artystyczne? Zaś przysłowiową wisienką na torcie byłoby wyznanie, że jako osoba zajmująca

muszę zaznaczyć, że to zdecydowanie nie tak, że Fajferowi i Bazarnik złożono interesującą propozycję i ci od razu zmienili strategię. Już od kilku lat w ich szkicach marginalnie sygnalizowane było przekonanie, że istnieją i takie przestrzenie książki artystycznej, które mogą z liberaturą czy literaturą mieć coś wspólnego. Myśl ta powróciła we wspomnianych na początku rozdziału, pisanych już z perspektywy dziesięciu lat, tekstach autorów. Jej rozwinięcie było konsekwencją uważniejszego przyjrzenia się kategorii książki artystycznej, samej sztuki książki, doprecyzowanie tych wcześniej – trzeba przyznać – raczej nonszalancko używanych przez Fajfer i Bazarnik określeń. Takie podejście do tematu wyznacza drugą fazę liberackiej refleksji o relacji literatury totalnej i książki artystycznej. Wystawy i prelekcje w USA, obok przywołanych szkiców, wydają się ukoronowaniem tego etapu rozważań. Być może, potrzeba było dekady, która dzieli pierwsze i ostatnie dotyczące tematu wypowiedzi teoretyczne „rodziców” literatury totalnej, aby idea literatury na tyle okrzepła, by nie trzeba było stawiać bardzo wyraźnych granic, by móc zacząć mówić o pewnych pograniczach. Albo czas ten potrzebny był, by nabrać dystansu i wyraźniej zobaczyć pewne kwestie.

Już w 2008 r. Bazarnik pisała o pewnej grupie tekstów przekraczających równolegle granice sztuk plastycznych i sztuki słowa:

I to jest właśnie ta sfera, gdzie liberatura i sztuka książki spotykają się, zakreślając pewien wspólny obszar – gdzie obie dziedziny przenikają się, rzucając wyzwanie badaczom oraz odbiorcom-widzom i odbiorcom-czytelnikom⁷⁵⁴.

Zaś Fajfer wskazywał, że do owego wspólnego obszaru przynależy np. twórczość Nowakowskiego. „Teraz widzę to znacznie wyraźniej niż przed kilku laty”⁷⁵⁵ – wyznawał. Powodem dostrzeżenia owej „części wspólnej”⁷⁵⁶ był właśnie, jak się zdaje, uważniejszy namysł nad samą kategorią książki artystycznej. Z pewnością inspirujące było spojrzenie na nią w szerszej perspektywie, jako na jeden z rodzajów sztuki książki. Tym samym, jak zaznaczałam, doprecyzowaniu w dyskursie Fajfera i Bazarnik uległy pojęcia, o których problematycznej niejasności pisałam już wcześniej. I nagle okazało się, że książka artystyczna i sztuka książki to nie to samo. Każdą z nich trzeba było na nowo – w kontekście liberatury – zdefiniować.

Wnioski prowadziły właśnie ku uznaniu, że liberatura jest odmianą sztuki książki (albo przynajmniej jako taka może być rozumiana), oczywiście przy odpowiednim rozumieniu tej ostatniej. Choć – trzeba dodać – w żaden sposób nie wyklucza to jej równoległego bycia literaturą. Taka – znacznie szersza

się *Oka-leczeniem* jeszcze przed jego publikacją w Ha!artowskiej serii, zakupiłam (oczywiście za kwotę znacznie przekraczającą obecną cenę *Oka-leczenia*) jeden z dziewięciu prototypowych egzemplarzy książki, „sprzątając go sprzed nosa” jednemu z amerykańskich kolekcjonerów książek artystycznych (takiej informacji udzielili mi w 2005 r. autorzy).

⁷⁵⁴ K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, s. 26.

⁷⁵⁵ Z. Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną...*, s. 137.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

– perspektywa patronuje drugiej fali refleksji o związkach literatury i książki artystycznej, rozważań, które – w konsekwencji – nie tylko odnajdują nowy kontekst dla istnienia literatury totalnej (i mówienia o niej), zatem wyznaczają i nowy krąg odbiorców, lecz i czynią jej teorię inspiracją do doprecyzowania terminów już istniejących. Liberatura – zdaniem Fajfera – redefiniuje bowiem książkę artystyczną. Wskazawszy aktualniejsze filary interesującego mnie w tym rozdziale wątku myśli polskich liberatów, pozostaje podać wskazany przez nich torem refleksji: zastanowić się, jak dotychczas wyglądało w polskiej humanistyce opisywanie przywoływanych pojęć i na ile odświeżyła ten stan teoria liberacka.

1.5. Od książki artystycznej do sztuki książki

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że w gruncie rzeczy w Polsce każde poszukiwanie charakterystyki książki artystycznej zadowalającej większą grupę badaczy kończy się fiaskiem. Różnorodność przyjmowanych podczas jej opisywania perspektyw (owocująca zresztą nikłą wymianą zdań między poszczególnymi środowiskami), brak forum dyskusji o charakterze naukowym, trudna dostępność tekstów dotyczących zagadnienia – to tylko niektóre z powodów trudności w odnalezieniu satysfakcjonującej definicji. Monika Polak uznaje jej zbudowanie za zadanie karkołomne⁷⁵⁷, podkreślając, że jedną z przyczyn braku takiego opracowania w Polsce jest „pułapka wąskiej klasyfikacji, odsuwająca wszystkie nietypowe postacie książek na bliżej nieokreślone peryferie”⁷⁵⁸. Zwracając uwagę na to, że zagranicą problem doczekał się już w miarę satysfakcjonujących omówień⁷⁵⁹, o rodzimych badaniach Polak pisze:

Specyficzną polską bolączką jest jednak brak obiegu sztuki książki. Nie istnieje fizycznie miejsce bieżącego gromadzenia cennych obiektów, jak również informacji. Częściowo tę lukę zapelnia prywatne Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, prowadzone przez Jadwigę i Janusza Tryznów, posiadające własną bibliotekę dzieł, katalogów, wydawnictw poświęconych książkom oraz publikacji na ich temat. Jednakże do książek artystycznych [...] jak i do szczytowych opracowań wciąż docierać trzeba przez sieć znajomych, artystów, poprzez kwerendy w piwnicach bibliotek lub muzeów, skrawki informacji zamieszczane w Internecie i inne – sobie tylko znane sposoby. Regularnie odbywające się w Warszawie wystawy sztuki książki czy też zielonogórskie warsztaty książki artystycznej [...], jak również cykliczna poznańska wystawa „Książka i co dalej” oraz wiele tyleż interesujących co efemerycznych inicjatyw pozostaje bez refleksji teoretycznej, dopóki sami artyści lub koordynatorzy wystaw tego nie zrobią. Nawet jeśli refleksje takowe się pojawiają – nie znajdują podatnego gruntu, archiwum lub forum. Toteż informacje na ten temat ulegają rozproszonemu, zamieszczane są sporadycznie w magazynach poświęconych kulturze i sztuce współczesnej, na łamach pism o znaczeniu dydaktycznym (np. *Plastyka i Wychowanie*)⁷⁶⁰.

⁷⁵⁷ Monika Polak, *Nie do czytania – dywagacje wokół definicji książki artystycznej*, [w:] DRK, s. 35.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 37.

⁷⁵⁹ W USA dzięki Johannie Drucker, Dickowi Higginsowi oraz Clive'owi Phillpotowi, we Francji dzięki Ann Moeglin-Delcroix. Zob. M. Polak, *Nie do czytania – dywagacje wokół definicji książki artystycznej*, s. 37.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, s. 38–39.

Jak zatem pisze się (i pisało się) u nas o książce artystycznej? Spośród rodzimych opracowań wyróżnia się pozycja *Książki i strony* Piotra Rypsona⁷⁶¹. Niemniej, zaproponowane przez badacza ujęcie jest bardzo szerokie, zaś wytyczone przezeń granice pojęcia *książka artystyczna* dość niejasne. Z pewnością jednak perspektywa, jaką proponuje, propozycja objęcia terminem (jak sam mówi: „umownym”) wszelkich dwudziestowiecznych eksperymentów z przestrzenią zapisu, tekstu czy łączenia tekstu i obrazu, zainspirowała wielu polskich myślicieli⁷⁶². Odzwierciedla jednak zasadniczy problem rodzimej myśli o książce artystycznej, na który zwracała uwagę też Polak: brak precyzyjnej klasyfikacji. W konsekwencji, często utożsamiamy książkę artystyczną z tym, co bywa nazywane sztuką książki (przypomnę, że w szkicu *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury* Bazarnik wymiennie używa określeń „sztuka książki”, „piękna książka” i „książka artystyczna”, a zresztą również w cytowanym przed chwilą fragmencie artykułu Polak terminy te stosowane są raczej jako synonimy).

Ta zaś, jak podkreśla choćby Rypson właśnie, to pojęcie jeszcze szersze, właściwie rodzaj terminu-worka obejmującego niemalże „całą problematykę estetyczną, związaną z tym, czym książka jest i była – i stać się może na przestrzeni dziejów”⁷⁶³. Jednak, właśnie ze względu na to, że centrum zainteresowania jest w nim książka, ważne wydaje się określenie relacji liberatury do tworów wpisywanych w ten obszar sztuki. Przy tak szerokiej jej definicji, literatura totalna daje się bowiem rozpatrywać jako jedna z jej form⁷⁶⁴. Być

⁷⁶¹ Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*. Pozycja ta – jak większość opracowań książki artystycznej – jest niestety trudno dostępna. W obiegu funkcjonuje również nieco wcześniejsze wydanie (z którego korzystałam i z którego pochodzą wszelkie cytaty w tej pracy): Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Warszawa 1992. Na ile udało mi się ustalić, pomiędzy wydaniem nie ma znaczących różnic w zakresie fragmentów, na które się powołuję.

⁷⁶² Por. P. Rypson, *Książki i strony...*, s. 7–8. Analogiczne ujęcie, wpisujące w obszar książki artystycznej działania europejskiej awangardy XX w., znajdziemy m.in. w myśli Tomasza Wilmańskiego (zob. np. Tomasz Wilmański, *Książka i co dalej*, [w:] *DRK*, s. 50–60). Odnosnie do związków książki artystycznej i awangardy początków XX w. zob. także: Johanna Drucker, *Artists' Book & the Early 20th Century Avant-Garde*, [w:] eadem, *The Century of Artists' Books*, s. 45–67.

⁷⁶³ Piotr Rypson, *Sztuka książki*, [w:] *Sztuka książki. Książki artystyczne*, Warszawa 1996, s. 1, cyt. za: *Nauka o książce. Antologia tekstów*, s. 229 (tekst dostępny jest również na stronie: http://free.art.pl/wilmanski/teksty/17_pl.htm [dostęp 26.09.2011]). O tym, że sztuka książki to termin wciąż niedopracowany, wymagający uściślenia (gdyż zainteresowanie dziedziną wyprzedziło jej pełne zdefiniowanie) na polskim gruncie przekonująco pisze też Andrzej Bednarczyk, którego ujęcie bliskie jest zresztą przywoływanej przez mnie w dalszej części rozdziału propozycji Richarda Kostelanetza. Obaj badacze zwracają uwagę na ciekawe pogranicza omawianego obszaru sztuki, nie wykluczając tym samym i „romansu” z literaturą. Bednarczyk mówi wręcz i o lekturze dzieł artystów książki (zob. Andrzej Bednarczyk [bez tytułu], http://www.bookart.pl/pl/o_sztuce_ksiazki_andrzej_bednarczyk.html [dostęp 24.09.2011]). Na niedookreśloność terminu (oraz jego niedefiniowalną relację z książką artystyczną) zwraca też uwagę Rafał Jakubowski w przywoływanym już szkicu *Sztuka książki*. Ten ostatni podkreśla również, że zasadniczo jest to nurt sztuki mniej dostrzegany przez krytykę, zatem – podobnie jak liberatura – plasujący się niejako na obrzeżach.

⁷⁶⁴ Szeroką panoramę terminów opisujących rozmaite fenomeny zaliczane do sztuki książki jako podtypy książki artystycznej bądź też zjawiska od niej odrębne (od *livre d'artiste* po *e-artist's book*, a także: *anti-book*, *non-book* czy *magazine art*) prezentuje Duncan Chappell w szkicu *Typologising the artist's book*, „Art Libraries Journal” 2003, nr 4, s. 12–20; szkic dostępny jest również

może byłaby to wręcz najwłaściwsza perspektywa, a taki zwrot pozwoliłby dostrzec nowe badawcze horyzonty. Do wniosków tych doszli też z czasem liberaci. W przywoływanym już szkicu Bazarnik (*Kilka uwag o literaturze i książce artystycznej*), który – jak zaznaczałam – traktować należałoby jako najbardziej aktualne ujęcie problemu, badaczka umieszcza literaturę właśnie w obszarze sztuki książki i określa ją jako: „Taki jej podzbiór, w którym innowacyjne kształtowanie materialności książki wprzęgnięte jest w służbę literaturze”⁷⁶⁵.

Warto więc chyba podążyć tym tropem i spróbować scharakteryzować relacje między wszystkimi tymi trzema terminami (literaturą, książką artystyczną oraz sztuką książki). Interesujące wydaje się też prześledzenie przyczyn omawianej zmiany perspektywy. Jak w ogóle do dywagacji o literaturze totalnej i książce artystycznej wkradł się termin „sztuka książki” (i to w konkretnym jego rozumieniu)?

1.6. Od Clive’a Phillpota do Richarda Kostelanetza

Przed wszystkim trzeba zauważyć, że o ile głównym inspiratorem pierwszego etapu opisywanej tu refleksji był Clive Phillpot, drugiemu patronuje Richard Kostelanetz. I, rzecz jasna, nie bez znaczenia pozostaje to, jak wiele tych myślicieli dzieli. Zasadniczo, zmiana w podejściu do kategorii książki artystycznej i sztuki książki u Fajfera i Bazarnik wydaje się naznaczona przejściem od rozumienia tych terminów u pierwszego z badaczy ku ich pojmowaniu u drugiego.

Często przywoływany w polskiej krytyce Phillpot, autor podziału książek artystycznych na: zwykle książki (*just books*), książki-dzieła (*bookworks*) oraz obiekty książkowe (*book objects*)⁷⁶⁶ w szkicu, z którego przywołana systematyzacja pochodzi, stwierdzał, że dość enigmatycznie mianem książki artystycznej określa się wszystko to, co przynależy do obszaru sztuki (ale dodać trzeba, że ma tu na myśli sztuki wizualne) i jakkolwiek przypomina książkę⁷⁶⁷. Jednocześnie zauważał, że popularność terminu wiąże się przypuszczalnie z tym, że daje on możliwość wyraźnego odróżnienia omawianych artefaktów od estetycznej produkcji książek⁷⁶⁸ oraz równolegle wskazania na to, iż ci, którzy je tworzą to arty-

pod adresem: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/artist%20books/chappell_typologising.pdf [dostęp 18.09.2011]. Jako że systematyzacje tych form sztuki i próba ich opisu jest zadaniem znacznie przekraczającym ramy tej książki, zainteresowanych odsyłam do wspomnianego opracowania oraz bogatej bibliografii, jaką zawiera.

⁷⁶⁵ K. Bazarnik, *Kilka uwag o literaturze i książce artystycznej*.

⁷⁶⁶ C. Phillpot, *Books book objects bookworks artists' books*, s. 77. Polskiemu odbiorcy podział ten przyswoił Piotr Rypson (*Książki i strony...*, s. 8), za nim przywołuje go Bazarnik (m.in. w: *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, s. 25) oraz Polak (*Nie do czytania – dywagacje wokół definicji książki artystycznej*, s. 40). Z kolei Tomasz Wilmański jako jedyny przypomina, że Phillpot w swojej systematyzacji stosował również podział ze względu na ilość publikowanych egzemplarzy (*multiple/unique*) – zob. Tomasz Wilmański, *Książka i co dalej*, s. 53.

⁷⁶⁷ C. Phillpot, *Books book objects bookworks artists' books*, s. 77.

⁷⁶⁸ C. Phillpot używa tu określeń: „art-of-the-book” oraz „art-book industry”.

ści sztuk wizualnych. Podkreślając (w innym artykule), że przez ostatnie dziesięciolecie to właściwie wyłącznie oni przyczynili się w znaczący sposób do rozwoju refleksji o materialnym kształcie książki⁷⁶⁹, Phillpot proponuje właściwie ujęcie, w którym termin książka artystyczna, rzeczywiście, nie obejmuje niemal niczego, co byłoby literaturą. Nie powinien więc dziwić sprzeciw Bazarnik wobec utożsamiania czy nawet łączenia tego pojęcia z liberaturą. Warto pamiętać, że zaproponowany przez amerykańskiego badacza wykres omawiający opisywany schemat kategorii literatury w ogóle nie uwzględnia, jako że Phillpot skupia się na obszarze książki (czy „formy książkowej” jak ujmuje to Rypson⁷⁷⁰) i sztuki⁷⁷¹. Zaś – jak zauważa w drugim z przywoływanych tu przeze mnie szkiców – wszelkie dzieła pisarzy, którzy nie bagatelizują formy książki mogą być wpisane w obszar sztuki książki, „sztuki związanej z formą książki”⁷⁷². Tę ostatnią ujmuje zatem jako termin szerszy, bardziej pojemny, zdolny być może objąć i to, co liberackie.

Zaś Richard Kostelanetz (wspomniany już tu jako ten, który uznał teorię liberatury za koncept „użyteczny”⁷⁷³) charakteryzuje ową sztukę książki w sposób rzeczywiście bardzo bliski liberatom. W szkicu *Book art*⁷⁷⁴ pisze o wyrobnikach książki (jak dałoby się w wolnym tłumaczeniu oddać określenie *book hack*⁷⁷⁵), przeciwstawiając ich jej artystom (*book artists*). Pierwsi to ci, którzy – poddając się konwencjom medium – produkują (bo chyba trudno w tym wypadku mówić o tworzeniu) tomy w żaden sposób niezwracające na siebie uwagi, o stronach podobnych jedna do drugiej, „łatwoczytalne”, odpowiadające czytelniczemu oczekiwaniu, wpisujące się w pełni w konwencje, spełniające wszelkie „normy”. Ich dzieła nie mają się w żaden sposób wyróżniać, nie powinny też zwracać na siebie uwagi. Wyrobnikami książki (i literatury) wydają się chyba również z punktu widzenia liberatów.

Druga grupa opisywana przez Kostelanetza to, bliżsi twórcom literatury totalnej, prawdziwi artyści książki. Oni zadają sobie pytanie, czym może stać się sama książka. Poszukują nowych środków wyrazu, próbują od spełniania oczekiwań przejść ku zaskakiwaniu. Kostelanetz określa ich mianem prawdziwych

⁷⁶⁹ C. Phillpot, *Artists' Booklets*, „Printed Matter” Catalog 1986/1987 [<http://www.printed-matter.org/researchroom/essays/booklets.cfm> (dostęp 28.08.2011)]. Phillpot, pisząc swój esej w latach osiemdziesiątych, mówił o ostatnim dwudziestopięcioleciu.

⁷⁷⁰ P. Rypson, *Książki i strony...*, s. 8.

⁷⁷¹ Stąd pewną nadinterpretacją jest przekonanie Polak, że „zwykłe książki” są najbliższe literaturze, «książki-dzieła» – sztuce, a «obiekty książkowe» – innym dziedzinom” (M. Polak, *op. cit.*, s. 40), gdyż interpretując myśl Phillpota, trzeba zauważyć, że pierwsze przynależą do obszaru książki (nie: literatury!) tradycyjnej (jak zresztą podkreśla Rypson), drugie: do pogranicza tego obszaru z przestrzenią sztuki, trzecie – wpisują się zaś po prostu w zakres sztuki. Niemniej, uwaga o bliskości „zwykłych książek” do literatury dałaby się „obronić gdyby” funkcjonowała wyłącznie jako odautorska interpretacja teorii badacza. Pozostałe konstatacje autorki wydają się jednak nadużyciem.

⁷⁷² C. Phillpot, *Artists' Booklets* (tłum. moje). Bazarnik tłumaczy frazę „art dependent upon the book form” jako „sztukę wyrażającą się w formie książki” (K. Bazarnik, *Liberatura: ikonizacja oka-leczenie literatury*, s. 25).

⁷⁷³ Zob. pierwsza część tej książki.

⁷⁷⁴ Richard Kostelanetz, *Book art*, artykuł dostępny na autorskiej stronie Kostelanetza, <http://www.richardkostelanetz.com/examples/bookart2.html> [dostęp 20.11.2011].

⁷⁷⁵ Angielskie słowo *hack* to pejoratywne określenie pisarza.

artystów, w porównaniu z którymi pierwsi z przezeń charakteryzowanych mogą być co najwyżej zwykłymi malarzami (ścian). To ich twórczość mamy też prawo określać (honorowym, jak stwierdza badacz) mianem sztuki książki, czyli – jak podsumowuje autor – książek, które są prawdziwymi dziełami sztuki, pozostając nadal książkami. Takich, które przekraczają zarówno kategorię projektowania książek (*book design*), jak i ich pisanie (*literary art*).

Kostelanetz proponuje wręcz (co dla moich rozważań istotne), by terminem *sztuka książki* zastąpić mylące pojęcie *książka artystyczna* (podkreślające – jak tłumaczy – samym brzmieniem terminu nie tyle charakter opisywanego dzieła, co profesję jego twórcy). Umożliwi to wreszcie charakteryzowanie własności samego dzieła, gdyż – jak dodaje – „nieważne kto je zrobił”⁷⁷⁶, ważne, jaką przybrało postać, jaki kształt: istotne, że jest książką. Tym samym, owym „nieważne kto” pozwala, by mówić o utworach innej niż plastyczna (wizualna) proveniencji. A jako że główną kategorią czyni książkę, niemalże wprost zaprasza liberatów do dyskusji. Wydaje się, że przyjęcie takiej perspektywy pozwala wyjść z impasu inspirowanego lekturą Phillpota odgradzania się od książki artystycznej, i dostrzec, że wśród artystów ją tworzących, znajdują się i tacy, którym idea liberatury będzie nad wyraz bliska.

1.7. Między sztuką, książką i literaturą

Najważniejszą konsekwencją takiej myślowej rewolty jest uwzględnienie w dywagacjach o liberaturze i (niekonwencjonalnej) książce nie dwóch (książki i sztuki), lecz trzech płaszczyzn, które mogą mieć obszary wspólne: książki (czy formy książkowej), sztuki i literatury. Stąd liberatura zaczyna się jawić jako rodzaj twórczości łączący wszystkie te trzy przestrzenie. I choć nie wybrzmiewa to jednak jeszcze w sformułowaniach jej teoretyków, niemniej, w prosty sposób daje się z ich myśli wyprowadzić.

Mówienie o liberaturze w kontekście sztuki książki, zaowocowało, jako łatwo się domyśleć, próbami ujęcia jej w klasyfikacjach tej ostatniej. Pierwszą daje przywoływany już tu szkic Polak, którego autorka proponuje schemat podziału obszaru sztuki książki⁷⁷⁷ uwzględniający jej relacje z innymi dziedzinami sztuki. Jak sama wyznaje, model powstał z inspiracji dyskusjami na gdyńskiej konferencji *Druga rewolucja książki*, w rozmowach z innymi referentami. Bazarnik, która we wspomnianych dyskusjach również uczestniczyła, „pożycza” schemat od młodej badaczki i – nieco go poprawiając i rozbudowując – wykorzystuje do zobrazowania problemu w szkicu *Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej*⁷⁷⁸. Choć intencja poprawienia, skorygowania propozycji

⁷⁷⁶ R. Kostelanetz, *Book art*.

⁷⁷⁷ Por. M. Polak, *Nie do czytania – dywagacje wokół definicji książki artystycznej*, s. 36 (schemat) oraz 41 (jego omówienie).

⁷⁷⁸ Zob. schemat zatytułowany *Zasięg sztuki książki i jej relacje z innymi dziedzinami sztuki, schemat Katarzyny Bazarnik*, [w:] K. Bazarnik, *Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej*.

młodszej badaczki wydaje się słuszna⁷⁷⁹, również model Bazarnik nie obroni się w pełni przed krytyką⁷⁸⁰.

Paradoksalnie, nie zamierzam „czepiać się” szczegółów, ani poprawiać zaproponowanego przez Bazarnik schematu. Ośrodkiem moich zainteresowań jest liberackość dzieła literackiego, a zatem mniej są dla mnie istotne inne dziedziny sztuki niż literatura. Stąd, rzeczywiście skomplikowane, zależności między nimi a sztuką książki nie będą tu przedmiotem refleksji. Jednocześnie, celem tego rozdziału jest opisanie relacji liberatury i książki (artystycznej i tzw. zwykłej), więc – tym samym – tym, co mnie najbardziej interesuje jest stosunek tych pojęć do siebie (w kontekście liberackości). I w takim zakresie sformułowany przez liberatkę model będzie dla mnie punktem wyjścia do dalszych rozważań. Kwestię innych (koniecznych) korekt pozostawiam do podjęcia.

Przed wszystkim, pozbawiony odniesień do innych dziedzin, model Bazarnik opisywałby właśnie zależności pomiędzy liberaturą, literaturą, sztuką książki i książką artystyczną. Ta ostatnia byłaby podzbiorem sztuki książki. Zaś literatura nakładałaby się na pozostałe przestrzenie w taki sposób, że istniałby obszar wspólny dla wszystkich trzech oraz taki, w którym jej zakres pokrywałby się wyłącznie ze sztuką książki. Część tego wspólnego obszaru zajmowałaby właśnie liberatura, która – tym samym – zyskałaby i niewielkie wspólne pole z książką artystyczną. Taką uproszczoną wersję zaproponowanego przez Bazarnik schematu pokazuje poniższy wykres:

Wykres 1. Uproszczony schemat zasięgu sztuki książki wg Katarzyny Bazarnik
(źródło: oprac. Agnieszka Przybyszewska)

⁷⁷⁹ W zaproponowanym przez Polak modelu wiele jest niejasności i nieścisłości, np. poemat kinetyczny Fajfera umieszcza autorka – według sformułowanego przez nią opisu – „na przecięciu liBeratury i cyfrowych postaci książek” (s. 41), którego wizualizacja schematu nie zawiera.

⁷⁸⁰ Choć trzeba przyznać, że – jak też Bazarnik sama podkreśla – relacje, które próbuje ująć są skomplikowane. Silnie inspirowane schematem Polak usytuowanie muzyki czy techniki (jako dziedziny sztuki?!) z dala od liberatury wydaje się problematyczne, gdzie bowiem umieścić nowomiedialne, a – zdaniem Fajfera (i Bazarnik!) – liberackie, teksty takie jak kinetyczne *Ars Poetica*? Jeżeli to, co ma związek z inną niż druk technologią (dźwięk) i muzyką ma nie mieć nic wspólnego z tym, co liberackie – gdzie zaliczyć *Koniec świata według Emeryka Nowakowskiego*, w którym wykorzystany został dźwięk?

Mankamentem tego modelu jest wyraźna granica, która oddziela liberaturę od drugiej części nienazwanego w moim „przerysowaniu” schematu Bazarnik wspólnego obszaru sztuki książki i literatury. Oryginalnie znajdowała się tam książka bibliofilska oraz (w części obejmującej również książkę artystyczną) drukarstwo artystyczne⁷⁸¹. Przyczyny takiego a nie innego jej wyznaczenia są niejasne. Bez odpowiedzi pozostaje również pytanie o to, czemu granica między liberaturą a literaturą oznaczona jest przez Bazarnik – jako jedyna – linią przerywaną. Proponowałabym, jak mówiłam, potraktować ten schemat jako punkt wyjścia, zmodyfikować go tak, by objął jeszcze więcej interesujących kwestii.

Po pierwsze, sędzę, że warto byłoby zaznaczyć na nim – wracając myślą do rozpoczynającego chyba modę na tego typu modele Phillpota – że nie wszystko, co z książką związane musi mieć wymiar sztuki. Tym samym – proponowałabym wrócić do postulowanego przez tego badacza uwzględnienia w modelu zarówno obszaru „książki”, jak i „sztuki”. Doprecyzowania jednak wymagałyby oba te terminy, które dla wygody proponowałabym zostawić w takiej formie, jaka przyjęła się – po Phillpocie – w refleksji bibliologicznej. Jako książkę rozumiem więc wszystko to, co z jej formą związane, zatem w tym obszarze plasowałoby się również drukarstwo traktowane jako produkcja książki, pozbawiona estetyczno-artystycznego wymiaru. Sztukę rozumiałabym tu możliwie najszerzej, mając świadomość, że wydzielając w niej różne podzbiory, takie jak „sztuki wizualne”, „muzyka” czy inne, musielibysmy uwzględnić również różnorakie ich pogranicza. Dzięki takiemu ujęciu do pojęć, których relacje opisuje schemat, można zaliczyć i „literaturę”. Znow tłumacząc się tym, że interesuje mnie bardzo konkretny zakres sztuki, jedynie tę jej odmianę proponowałabym wyróżnić na schemacie. Zatem, poza liberaturą i książką artystyczną, moje ujęcie uwzględniałoby następujące podzbiory: książka, sztuka, literatura.

W konsekwencji, w zaproponowanej modyfikacji modelu część wspólna zbiorów „sztuka” i „książka” stanowiłaby obszar określany jako „sztuka książki” (rozumiana zatem w duchu Kostelanetza). Jego fragment, na który należałoby i „literatura” (jako podzbiór „sztuki”) – a zatem obszar, w którym nakładają się na siebie trzy z interesujących mnie kategorie: książka, sztuka i literatura – to właśnie „liberatura”. Może ona mieć również wspólną część z podzbiorem sztuki książki: „książką artystyczną”. Wykres 2 przedstawia wizualizację powyższego opisu.

Sądzę, iż zaproponowany model najlepiej oddaje aktualny stan teoretycznej refleksji o relacjach książki artystycznej, sztuki książki, liberatury i literatury. Takie ujęcie wydaje się też dobrym punktem wyjścia do dalszego rozbudowywania: choćby dodania obszaru sztuk plastycznych jako podzbioru

⁷⁸¹ Co ciekawe, Bazarnik, poprawiając model Polak, usuwała podzbiory takie jak „zdobnictwo” czy „intrologatorstwo”, podkreślając, że są to kategorie z innego porządku niż pozostałe, które odsyłają do rodzaju książek. Jednak, czy dodany przez liberatkę zbiór „drukarnstwo artystyczne” nie ma przypadkiem takiego właśnie charakteru?

„sztuki”, mającego swoją część wspólną i z literaturą (w zakresie ilustracji), i z książką artystyczną (w zakresie jej twórczego plastycznego opracowania), ale i z liberaturą. Podobnie, przywoływana tu wcześniej „technika” (lub może lepiej: „nowe media”) mogłyby zaistnieć w obrębie tego schematu jako obszar o części wspólnej ze sztuką, jej konkretnymi podzbiorami (ze sztukami wizualnymi – czego przykładem może być sztuka interaktywna, z literaturą – gdzie mielibyśmy do czynienia z jej elektroniczną odmianą, z książką artystyczną – gdzie sytuowałyby się jej cyfrowe postacie, a nawet i z liberaturą – i tu mogłyby się wpisać dzieła takie, jak *Koniec świata według Emeryka*). Takie uzupełnienia chętnie pozostawię jednak (jak już wspominałam) tym, którzy zajmować będą się relacją omawianych pojęć do innych niż literacka przestrzeni. Temat to nad wyraz ciekawy, lecz jak słusznie podkreślała Bazarzik – niełatwy do opisanego. Przede wszystkim zaś – zasadniczo wykraczający poza ramy tego opracowania.

Wykres 2. Schemat ujmujący relacje między książką artystyczną, liberaturą, sztuką książki, książką, literaturą i sztuką (źródło: oprac. Agnieszka Przybyszewska)

Ponowne umieszczenie w omawianym modelu kategorii sztuki pozwala również spojrzeć na samą książkę artystyczną właśnie jako jej odmianę. Tym samym, pełniej wybrzmiewa słuszna chyba konstatacja Johanny Drucker, iż coraz silniej oddzielając się od inspirujących jej powstanie dziedzin sztuki, książka artystyczna przeobraziła się w oddzielną, typową dla współczesności formę artystycznego wyrazu, oddzielny rodzaj sztuki⁷⁸². A jak zauważa przywołana badaczka, sama forma książki stała się w XX w. inspirująca dla artystów rozmaitych profesji. Zatem i tych, którzy parają się sztuką słowa. Przywołanie tej myśli wydaje mi się istotne o tyle, że liberatura coraz częściej bywa opisywana jako „uwikłana w książkę” odpowiedź na sztukę współczesną, jako współczesna sztuka (słowa) w formie – nie innej, a właśnie – książki.

⁷⁸² J. Drucker, *The Century of Artists' Books*, s. 1 oraz 362.

1.8. Redefiniujący walor liberatury

Na koniec warto powrócić do kwestii samej książki artystycznej. Jak sytuuje się ona w opisywanym układzie? Przywołana Drucker, choć odsyła do innych opracowań analizujących literackie „romanse” z formą tekstu i czyni meritum swoich rozważań książkę artystyczną jako formę sztuk wizualnych, dostrzega, że niektóre jej postaci pozwalają dostrzec również możliwość funkcjonowania takich publikacji jako utworów literackich⁷⁸³. Choć – w ujęciu przywołanej badaczki, podobnie jak w moim, Bazarnik i Fajfera – jest to sytuacja graniczna. Ostatni z przywołanych mówił o tym, że za właściwą formę książki artystycznej należałoby uznać:

W pełni autorskie dzieło sztuki wizualnej bądź konceptualnej, wyrażone w formie książki lub w postaci nawiązującej do książkowej symboliki, pozbawione jednak istotnego komponentu literackiego⁷⁸⁴.

Podobnie jak Drucker, uznając, iż książka artystyczna ma być dziełem poświadczającym od początku do końca przez jej autora⁷⁸⁵, Fajfer postulował też, by oryginalne edytorskie adaptacje cudzych tekstów literackich traktować bardziej jako inną odmianę sztuki książki. Zaś interesujące nas pogranicze – jak mówi „dzieła dotychczas definiowane jako książki artystyczne, a zawierające [...] literacki (również w pełni autorski) komponent”⁷⁸⁶ przesunąć w obszar liberatury, co pozwoli przywrócić je czytelnikom i krytykom.

Zaproponowane modele pozwalają zatem nie tylko zobaczyć, jak plasuje się liberatura na tle sztuki książki i w jakiej jest relacji z książką artystyczną, lecz i ułatwiają zrozumienie problemu, który Fajfer uczynił wręcz tytułowym zagadnieniem swojego poświęconego liberaturze i książce artystycznej szkicu. Jak pierwsza redefiniuje tę drugą? – pytał przecież. Zwracałam już uwagę, iż powodem początkowego wyraźnego rozdzielania przestrzeni literackiej i tej dotyczącej książki artystycznej było związanie tej drugiej wyłącznie ze sztukami wizualnymi, przeznaczenie tych dzieł do oglądania, kontemplowania, nie lektury.

⁷⁸³ *Ibidem*, s. 10. Bazarnik przywołany przeze mnie fragment interpretuje zgoła odmiennie, zarzucając Drucker pełne wyłączenie z obszaru dyskusji książek o literackiej proveniencji. Wydaje mi się jednak, że choć zasadniczo amerykańska badaczka opisuje książkę artystyczną jako rodzaj sztuki wizualnej, silnie akcentuje jego rozmaite relacje z literaturą (odsyłając do innych opracowań). Dość przypomnieć obszerne fragmenty pracy, jakie poświęca książkowym eksperymentom symbolistów, dadaistów, surrealistów oraz nazwiska (bliskie przecież i liberatom), które w jej pracy padają po wielokroć: jak choćby Marinetti czy Mallarmé. Wskazując na artystów patrzących na książkę jako formę zapraszającą do dalszych poszukiwań „a nie tylko narzędzie reprodukujące” (s. 9), Drucker otwiera, moim zdaniem, a nie zamyka pole do dyskusji.

⁷⁸⁴ Z. Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną...*, s. 140.

⁷⁸⁵ Zob. J. Drucker, *The Century of Artists' Books*, s. 2.

⁷⁸⁶ Z. Fajfer, *Jak liberatura redefiniuje książkę artystyczną...*, s. 140.

Jednak, jak pokazują schematy Polak, Bazarnik i mój – w obrębie książki artystycznej może istnieć też obszar, w którym spotyka się ona z literaturą. Pozostając i dziełami sztuki, i książkami, niektóre z utworów tworzonych przez artystów książki są też dziełami do czytania – należałoby uzupełnić wywód Kostelanetza. Fajfer i Bazarnik stwierdzają, że teoria liberatury pozwala przywrócić je czytelnikom i literaturoznawcom, gdyż liberaci – walczący o to, by ich dzieła czytać, nie oglądać – wymuszają niejako konieczność ponownego rozejrzenia się po obszarze sztuki książki i sprawdzenia, czy aby i inne znajdujące się tam twory nie proszą o lekturę. Jak stwierdza Bazarnik:

Póki jednak nie uświadomimy sobie istnienia liberatury, książki te pozostaną nierozpoznane jako dzieła literackie, zamknięte w gablotach i niedostępne dla przeciętnego czytelnika. Lub też będą wydawane niezgodnie z intencją autorów, docierając do czytelnika w stanie zdeformowanym, pozbawione istotnych sensów⁷⁸⁷.

Zaś pisząc w szkicu *Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej* o odbywającej się w Bristolu konferencji *Traditional and emerging formats of artists' books: Where do we go from here?*, na której byli razem z Fajferem w lipcu 2009 r., teoretyczka-artystka wyznawała:

choć początkowo [byliśmy – AP] sceptyczni, szybko odnaleźliśmy wspólny język z obecnymi tam poetami, artystami, kuratorami, drukarzami, introligatorami, profesorami i bibliotekarzami. Sarah i Tom [Sara Bodman oraz Tom Sowden – organizatorzy konferencji – AP] dobrze wiedzieli, że wśród nich spotkamy i takich, których również uwiera etykieta twórców „książki artystycznej” i którzy z zadowoleniem rozpoznają się jako twórcy liberatury.

Bazarnik dodaje też, że niektórzy wysłali później egzemplarze swoich książek do Czytelni Liberatury. Zatem, podkreślenie przez teoretyków literatury totalnej, że w dziwnej, nieubogo komunikującej sobą książce⁷⁸⁸ i tekst może być istotny jako część komunikatu, że należy go przeczytać, zaowocowało tym, że niektóre dzieła zaliczane do książek artystycznych mogły zacząć mówić do odbiorcy: „obejrzyj mnie, ale i przeczytaj, w końcu jestem książką”. W ramach sugerowanych przez liberatów „porządków terminologicznych” przeniosły się z kategorii książek artystycznych – czyli „nie-do-czytania” (za Polak) – do zbioru dzieł literackich: „dziwnych-acz-do-uważnej-lektury”.

Podsumowując, teoretycy literatury totalnej przeszli od myślenia o liberaturze i książce artystycznej jako dwóch zupełnie przeciwstawnych formach sztuki, ku refleksji dostrzegającej pewne cechy wspólne i pozwalającej wskazywać dzieła z pogranicza tych dziedzin. Szczególnie istotne w tej myślowej rewolcie było uznanie kontekstu sztuki książki jako właściwego dla rozpatrywania obu form. Okazało się, że oba terminy są potrzebne, gdyż nazywają odmienne fenomeny, a tym samym, po raz kolejny, concept liberatury obronił się jako nie na darmo wprowadzony do humanistycznego słownika. Jednocześnie stał się użyteczny w nowym wymiarze – pozwalając doprecyzować istniejące

⁷⁸⁷ K. Bazarnik, *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, s. 26.

⁷⁸⁸ Por. druga część tego rozdziału.

już definicje. Warto tu przypomnieć, że już pierwsze manifesty Fajfera mówiły o takim redefiniującym charakterze literatury totalnej, zaś wśród terminów, które należałoby na nowo przemyśleć, pojawiła się i kategoria (zwykłej) książki. Czas zatem zastanowić się, czy, rzeczywiście, i ją teoria literatury totalnej redefiniuje. Poszukiwania odpowiedzi warto zaś zacząć od przyjęcia szerszej jeszcze niż dotychczas perspektywy: perspektywy całej nauki o książce, bibliologii (której – *note bene* – sztuka książki jest częścią). W kolejnym rozdziale z tego właśnie punktu widzenia spróbuję przyjrzeć się relacji liberatury i (tzw. zwykłej) książki.

2. Literatura totalna w perspektywie bibliologii (i nie tylko), czyli o liberaturze i „zwykłej” książce

2.1. Nowe (?) kompleksowe spojrzenie na książkę

Jak widać, kontekst sztuki książki pozwolił nieco uporządkować refleksję liberacką. Pamiętając, że kategoria materialnego nośnika tekstu wydaje się podstawą całej teorii literatury totalnej, warto chyba rozszerzyć jeszcze spektrum odniesień i spróbować przyjrzeć się relacji książki liberackiej i „zwykłej” książki (wobec której też ma ona być niejako w opozycji) z perspektywy całej nauki o książce⁷⁸⁹. Być może w obszarze bibliologii znajdują się tropy, ujęcia, definicje, które wydadzą się pomocne w opisie literatury. Szczególnie, że najlepszy to chyba merytorycznie kontekst do dywagowania o samej książce. A jak w polskiej nauce wygląda dyskurs jej poświęcony?

Przywoływana już Polak, stwierdzając, że w rodzimej refleksji humanistycznej brak miejsca na namysł nad książką artystyczną, zauważała, że naszym „grzechem” jest odrzucenie kompleksowego podejścia do samej książki. Badaczka podkreślała, że z jednej strony bibliologowie „rozkładają” dostępne im książki na czynniki pierwsze⁷⁹⁰, dając właśnie podstawy nauce o książce, z drugiej: teoretycy literatury (ale przecież i jej historycy, a także krytycy literaccy) zajmują się wyabstrahowaną z woluminów treścią. Z trzeciej wreszcie: znajduje się i grupa badaczy, których interesuje okołoksiążkowy marketing (nakład, sposób dystrybucji etc.)⁷⁹¹. Tym, co w efekcie umyka jest złożoność, kompleksowość problemu. Książka staje się niejako bytem podwójnym: albo idealnym, niemal niematerialnym tekstem literackim, albo przedmiotem bez większego przesłania, niejako pozbawionym treści (choć ją przenoszącym). Zdaje się, że krytyka takiego podejścia stoi również za liberackimi próbami zredefiniowania książki.

⁷⁸⁹ Zdefiniowanie tej dziedziny wcale nie jest jednak sprawą prostą. Por. hasło ‘nauka o książce’, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. Aleksander Birkenmajer, Bronisław Kocowski, Jan Trzynaśkowski, Wrocław 1971, s. 1588–1592. Przystępny opis historii tej nauki wraz z uporządkowaniem problematycznych zależności między jej poddziedzinami przedstawia Krzysztof Migoń w książce *Z dziejów nauki o książce* (Wrocław 1979). Bardziej zwięzłe opracowanie zagadnienia znajdziemy w rozdziale *Powstanie i ewolucja nauki o książce* w pracy tego badacza *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych* (Wrocław 1976, s. 7–46). Porządkujące i użyteczne ujęcie daje także Karol Głombiowski w rozdziale *Czym jest nauka o książce* w pracy *Książka w procesie komunikacji społecznej* (Wrocław 1980, s. 5–12).

⁷⁹⁰ M. Polak, *Nie do czytania – dywagacje wokół definicji książki artystycznej*, s. 35.

⁷⁹¹ Warto jednak zaznaczyć, że i ten obszar badań często zalicza się do nauki o książce, por. hasło ‘nauka o książce’, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*.

Czy jednak rzeczywiście problem opisanego „podziału obowiązków” pomiędzy poszczególnymi dziedzinami nauki nie został nigdy dostrzeżony? Czy ci, którzy naukowo zajmują się książką zawsze dokonują tak wyraźnych rozróżnień?

Warto przypomnieć, iż początkowo nauka o książce była znacznie silniej związana z literaturoznawstwem, dopiero z czasem dziedziny te tak wyraźnie się rozdzieliły⁷⁹². Jednocześnie już w latach siedemdziesiątych m.in. Marcin Czerwiński zauważał podobne co Polak problemy: wytykał, że dla nie-filologicznych badań nad książką charakterystyczne wydaje się skupienie się na jej materialności przy równoczesnym ujmowaniu w nawias jej treści, zawartości ideowej. I rzeczywiście, w *Encyklopedii wiedzy o książce* wyczytamy, że z punktu widzenia nauki o tej ostatniej, pisarstwo nie jest procesem twórczym, lecz aktem kształtowania tekstu⁷⁹³. Z kolei literaturoznawcy – zdaniem Czerwińskiego – rzeczywiście odcinają się zupełnie od tych „materialnych” kwestii, w konsekwencji czego dla nich – jak mówi badacz – „rozprzestrzenianie się utworu w społeczeństwie ma [...] postać wędrówki pewnego rodzaju bytu idealnego”⁷⁹⁴.

Czerwiński dostrzegł jednak także zwrot w myśleniu o literaturze i książkach, mówił o nowych horyzontach, jakie otwierała tu socjologia kultury. Dodać można, iż w gruncie rzeczy ważny jest tu wpływ zarówno socjologii ogólnej, jak i rozmaitych jej poddziedzin, nie tylko tej wymienionej przez badacza⁷⁹⁵. Ów nowy nurt refleksji objawiać miał się:

W postaci prób ścisłego powiązania ze sobą tych dwu sposobów podejścia do fenomenu książki, które ukształtowały się historycznie: podejścia doń w kategoriach „rzeczy” oraz tego, które koncentruje się na „utworze”, „rzecz” pozostawiając na stronie⁷⁹⁶.

⁷⁹² K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 7. Na fakt początkowego powiązania nauki o książce z nauką o literaturze zwraca też uwagę Krzysztof Migoń (idem, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Wrocław 1984, s. 223).

⁷⁹³ *Encyklopedia wiedzy o książce*, s. 1588. Warto też przywołać w tym miejscu Wolę Nikołajewicza Lachowa, który definiował książkę (m.in.) jako „formę organizacji komunikatu pisanego” (s. 6), lecz podkreślał, że w zakresie jego dziedziny przesłanie, jej literacka zawartość nie są przedmiotem refleksji. O „ideologicznej stronie książki, niezwykle ważnej ze stanowiska społecznego” pisał, że „jest istotą nie książki (w naszym pojęciu), lecz tekstu lub obrazu, tzn. samej informacji semantycznej. Dlatego tę grupę związków należy rozpatrywać w innej płaszczyźnie (tekst – czytelnik, ilustracja – widz)” – tłumaczył (Wola N. Lachow, *Szkice z teorii sztuki książki*, s. 8).

⁷⁹⁴ Marcin Czerwiński, *System książki*, Warszawa 1976, s. 6. Dalej badacz pisze o „tradycyjnie filologicznej wyłączności w ujmowaniu «utworu» ze względu na jego immanentne cechy, jako pewnego umownego bytu idealnego” (s. 7).

⁷⁹⁵ Karol Głombiowski, *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, „Studia o Książce” 1981, t. 11, s. 3. Ciekawie (i podając obszerną bibliografię) o związkach nauki o książce z socjologią, ale i wszelkimi innymi naukami humanistycznymi pisze też Krzysztof Migoń w: *Nauka o książce w zespole nauk humanistycznych*, [w:] idem, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, s. 222–303. Szczególnie istotny dla moich rozważań wydaje się fragment poświęcony związkom z nauką o literaturze, s. 223–258. Por. także wcześniejszy szkic autora *Stan i perspektywy współdziałania nauki o książce z innymi naukami*, [w:] idem, *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*, s. 111–151.

⁷⁹⁶ M. Czerwiński, *System książki*, s. 7. Niemniej, pojawiały się i głosy zwracające uwagę na to, że ujęcie socjologiczne może też z kolei odcinać się od samej literackości, zob. Maria Corti, *Literatura i komunikacja*, tłum. Joanna Ugniewska, „Teksty” 1980, nr 1, s. 133–144 (zwłaszcza część *Próba opisu socjologicznego*, s. 139–142).

Czemu właśnie socjologia miała się przyczynić do przełomu w myśleniu o sztuce słowa? Przede wszystkim dlatego, że wyznaczyła nowe pole odniesień – teorię komunikacji. W efekcie i sama książka (jako element procesu przekazywania znaczeń) stawała się interesującym obiektem badań. Bliższa literaturoznawstwu stać się musiała (medioznawcza w swej naturze, i „skażona McLuhanem”) refleksja nad rolą i charakterem samego nośnika przekazu, za jaki zaczęto kodeksy postrzegać⁷⁹⁷. To zaś owocowało właśnie połączeniem obu podejść do wytworów sztuki słowa, próbą kompleksowego ujęcia, o które dopominała się Polak. Jednocześnie (co może nawet istotniejsze), jak podkreśla Głombiowski: o ile dla socjologii wpływ narzędzia i sytuacji przekazu na proces recepcji jest zagadnieniem istotnym i przepracowanym, jednak nie kluczowym, o tyle „dla problematyki procesu komunikacyjnego książki jest [...] zagadnieniem centralnym”⁷⁹⁸. Czy takie spojrzenie na książkę nie powinno zadowolić liberatów? Przecież, jak wyjaśnia Głombiowski, dla bibliologów:

Przekaz uczestniczy w procesie odbioru zarówno w swej treści, jak w jej materialnej postaci. Stąd sprawą największej wagi w analizie zjawisk książki wydaje się być zrozumienie dialektycznej jedności treści i formy książki⁷⁹⁹.

Pamiętając, że szeroko pojęta teoria komunikacji jednoczy dwa ujęcia: szkołę procesu komunikacyjnego i szkołę semiotyczną⁸⁰⁰, nie sposób nie zwrócić uwagi na semiotyczne inspiracje w myśleniu o książce. Przywołana nauka pozwala z kolei traktować ją jako komunikat naturalnie wielokodowy⁸⁰¹ i strukturę: całość złożoną z tych różnokodowych elementów, których wzajemne związki są kluczowe i – jako że mamy do czynienia z czymś więcej niż zwykłą sumą elementów – określają funkcję całości⁸⁰². Jak wyraźnie wypunktowuje Teodor Zbierski:

Wychodząc z semiotycznego punktu widzenia, mogliśmy scalić problematykę książki – „rzeczy” i książki – „utworu”. Książka dzięki swej strukturze nie jest tylko „opakowaniem” jakiejś idei, ale jest w pełni, we wszystkich elementach przedmiotem znaczącym, umożliwiającym pełnienie określonych funkcji⁸⁰³.

⁷⁹⁷ Również Janusz Dunin, w prowadzonych już w XXI w. rozmowach z Jackiem Ladurockim (J. Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki...*), podkreśla, jak ważny jest współcześnie dla księgoznawstwa ów medioznawczy punkt widzenia. W wypowiedziach tego badacza wyraźnie też widać, iż – niejako wskutek takiego właśnie podejścia – w centrum zainteresowań badaczy książki znajdują się kwestie kluczowe dla liberatów. Jak wyjaśnia Dunin: „Tak jak retoryka zajmuje się komunikatem mówionym, teoria sztuki – obrazem, teatrologia – widowiskami, tak księgoznawstwo – komunikatem pisanym i graficznym, utrwalonym w druku” (s. 49). Traktuje zatem tekst literacki jako coś więcej niż tylko słowa, zdania, rozdziały. Przyjmuje też inny punkt widzenia niż klasyczne literaturoznawstwo, utożsamiające – jak już zaznaczałam – w większości sytuacji utwór wyłącznie z przywoływanym „bytem idealnym”, bezcielesnym.

⁷⁹⁸ K. Głombiowski, *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, s. 6.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁸⁰⁰ John Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. Lech Tkaczyk, Wrocław 2008, s. 16.

⁸⁰¹ Teodor Zbierski, *Semiotyka książki*, Wrocław 1978, s. 33.

⁸⁰² *Ibidem*, s. 24–25. Nie muszę chyba podkreślać, jak silnie wybrzmiewają tu też echa wniosków, jakie formułowałam, analizując liberaturę w kontekście teorii formalizmu i strukturalizmu.

⁸⁰³ *Ibidem*, s. 62.

Znaczenie semiotyki dla refleksji o książce podkreślał (zresztą dwa lata wcześniej niż Zbierski) i przywołany już tu Czerwiński, mówiąc, iż w jej perspektywie właśnie możliwe jest mówienie o książce jako kanale przekazu. I on dodawał, że:

W [...] perspektywie semiotyki, przedmiot taki jaki książka (właśnie: przedmiot) ożywa, nie jest „opakowaniem” idei o niejasnym do niej stosunku. Uwydatnia się i uszczegółowia sens przedmiotu znaczącego, pełny sens zapisu. „Utwór”, idea literacka, zakorzenienia się z kolei w konkretnych zapisach⁸⁰⁴.

W konsekwencji takiego zwrotu w myśleniu, współcześnie książka rozumiana jest (przynajmniej z punktu widzenia bibliologii) właśnie jako nie-neutralne narzędzie przekazu i większości prób zbudowania jej definicji towarzyszy wykorzystanie modelu komunikacji społecznej⁸⁰⁵. Nie sposób nie zauważyć bliskości tego ujęcia z myślą liberacką. Dla twórców literatury totalnej przecież właśnie owa „materialna postać” oraz „dialektyczna jedność formy i treści” są kluczowe. I to jej teoretycy protestują przeciw nazywaniu książek opakowaniami na słowa. Pozostaje zatem pytanie: czemu Fajfer sprzeciwiał się współczesnemu rozumieniu książki, czemu już pierwsze jego manifesty przynosiły postulat zredefiniowania tej kategorii?

2.2. Redefinicja książki czy komunikacji?

Przed wszystkim, raz jeszcze podkreślić trzeba, że książka – wbrew pozorom – wcale nie jest obiektem do zdefiniowania łatwym⁸⁰⁶. Choć Duninowie w *Słowniczku bibliofila* wieńczącym *Philobiblon polski* stwierdzali: „książka – co to jest, każdy widzi”⁸⁰⁷, badacze są raczej zgodni co do tego, że spójnie opisać to, co się widzi, już wcale w tym wypadku nie jest tak łatwo. Niektórzy – jak Krzysztof Migoń – uznają wręcz, że książki (za względu na otwarty charakter tego pojęcia) po prostu nie da się do końca zdefiniować⁸⁰⁸. Trzeba też zauważyć, że sprzeciw wobec rozumienia książki, jaki przynoszą pierwsze manifesty Fajfera, to w gruncie rzeczy odrzucenie potocznego jej rozumienia. Wyraźnie widać już, że gdy zajrzemy do innych niż przywołane przez liberata słowni-

⁸⁰⁴ M. Czerwiński, *System książki*, s. 9.

⁸⁰⁵ Radosław Cybulski, *Książka współczesna. Wydawcy–rynek–odbiorcy*, Warszawa 1986, s. 47 oraz 92.

⁸⁰⁶ Przystępny opis rozmaitych ujęć znaleźć można w książce Migonia *Nauka o książce. Zarys problematyki* w rozdziale *Książka jako przedmiot badań bibliologicznych* (s. 6–26). Por. też K. Głombowski, *Czym jest książka*, [w:] idem, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 20–26.

⁸⁰⁷ Cecylia i Janusz Duninowie, *Philobiblon polski*, Wrocław 1983, s. 280.

⁸⁰⁸ K. Migoń, *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*, s. 50. Na problemy z definicją książki zwracali też uwagę właściwie wszyscy przywoływani w tym rozdziale badacze. I Escarpit na pierwszych stronach *Rewolucji książki* stwierdzał wprost: „Jak wszystko, co żyje, książka nie da się ująć w jednoznaczną definicję. W każdym razie nigdy jeszcze nie udało się nikomu zdefiniować jej w sposób całkowity i trwały” (R. Escarpit, *Rewolucja książki*, s. 13).

ków i opracowań – okaże się, że książka to coś więcej niż tylko kodeks, zszyte karty, „opakowanie tekstu”. A zresztą Fajfer – warto podkreślić – przywołuje *Słownik terminów literackich*, a więc poszukuje definicji książki formułowanej przez filologów, więc – jak wypada się zgodzić w kontekście dotychczasowych ustaleń – tych, którzy materię książki, rzeczywiście, najczęściej bagatelizują.

Ale nawet w krytykowanej przez Fajfiera definicji podkreśla się przecież, że książka ma służyć komunikacji. Cytowany przez liberata słownik mówi wszak o przedmiocie „służącym przekazywaniu i rozpowszechnianiu wszelkiego typu powiadomień”⁸⁰⁹. Wydawać by się więc mogło, iż właściwy zarzut powinien dotyczyć nie tyle samej definicji książki, lecz tego, jak rozumiana jest (lit/beracka czy książkowa) komunikacja. Właściwie zadane pytania odnieść trzeba zatem do tego, co rzeczywiście przenosi w niej znaczenia, co naprawdę uczestniczy w akcie komunikacji. I choć samego pojęcia „komunikacja” Fajfer akurat nie używa, w istocie zdaje się dopytywać o takie właśnie kwestie. W tym też obszarze warto kontynuować badawcze poszukiwania.

Prowadzi to właśnie ku nauce o książce, gdyż – jak słusznie zauważa Radosław Cybulski – i „księgoznawcy doceniają problematykę organizacji materii, jako istotną dla przebiegu komunikacji społecznej”⁸¹⁰, i oni dopominali się o dostrzeżenie w książce innych niż same słowa elementów znaczących. O specyfice komunikacji poprzez papierowe woluminy stanowi według nich też to wszystko, co związane z owych tomów materią. Jakże bliskie Fajferowskiemu jest ujęcie Głombiowskiego, który dostrzegał, że:

Książka jest całością, złożoną z treści piśmienniczych, funkcji i formy książkowej. **Tworzywem książki jest tekst i materia fizyczna książki.** Ale o tym, jak książka spełnia swoją funkcję narzędzia przekazu, decyduje sposób organizacji materii, inaczej sztuka książki⁸¹¹.

Jednak czy takie spojrzenie zmieści się w kategoriach komunikacji literackiej? Innymi słowy: czy tworzywem (kodem, medium) w rozumieniu literaturoznawców może być owa fizyczna materia książki? Czy zmieści się ona w budowanych z punktu widzenia nauki o literaturze modelach komunikacyjnych? Czyż nie o to właśnie pytają w gruncie rzeczy liberaci?

2.3. Książkowa komunikacja

Jednak już samo mówienie o komunikacji literackiej przysparza problemów. Choć „literacki komunikacjonizm” stał się u nas popularny (jak ujmuje to Aleksandra Okopień-Sławińska czy Henryk Markiewicz) już w latach

⁸⁰⁹ Teresa Kostkiewiczowa, hasło 'książka', [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2008, s. 266. W dalszej części hasła, niecytowanej już przez Fajfiera, wprost wyrażone jest przekonanie, że książka jest narzędziem komunikacji („będąc materialnym środkiem utrwalania i przekazywania myśli, służy komunikowaniu się ludzi”).

⁸¹⁰ R. Cybulski, *Książka współczesna...*, s. 46.

⁸¹¹ K. Głombiowski, *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, s. 11, podkreślenie moje.

osiemdziesiątych, aktualna zostaje nadal konstatacja przywołanej badaczki, iż „mimo potęgi mody problematyka komunikacyjna nie została jeszcze dostatecznie przemyślana”⁸¹². Próba opisanie „liberackiego komunikacjonizmu” zmusza zaś do zauważenia w tej refleksji bardzo konkretnych niedomyśleń. Przede wszystkim – za punkt wyjścia przyjmuje się tu tezę, iż utwór literacki jest „wypowiedzią językową szczególnego rodzaju”⁸¹³, że charakter dzieła jest „znakowy i językowy”⁸¹⁴. Mówiąc wprost: przyjmuje się, że jego tworzywem jest język i nic więcej (przeciw czemu właśnie burzył się Fajfer)⁸¹⁵.

Choć więc polska refleksja o literackiej komunikacji (czy komunikacyjnej teorii dzieła literackiego) rozwinęła się w różnych kierunkach, króluje tu skupienie się na relacjach nadawczo-odbiorczych (mnożeniu ich poziomów), zaś zdecydowanie brak tu namysłu nad samym zaprzężonym w ową komunikację komunikatem⁸¹⁶. I być go nie może, gdyż podstawą formułowanych teorii jest jego konkretna wizja. Jednocześnie badania skupiające się na odbiorze dzieł literackich (przez Sławińskiego uznane za dominujący nurt refleksji⁸¹⁷) nie analizują raczej roli mediów przenoszących komunikat czy też jego samego. Stąd we wszystkich tych ujęciach nie wspomina się raczej o książce ani o jej materialnych właściwościach, o możliwości uczynienia jej istotną w akcie komunikacji. Taki zaś model byłby raczej potrzebny, by w ramach komunikacji literackiej ująć i tę liberacką⁸¹⁸. Gdy spojrzymy na dzieło liberackie nie da się bowiem przyznać racji Okopień-Sławińskiej, która kończąc szkic *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego* pisała:

⁸¹² Fraza ta kończyła pierwszy akapit publikowanego po raz pierwszy na łamach „Pamiętnika Literackiego” (1988, z. 1, s. 165–181) szkicu Okopień-Sławińskiej *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*. W przedrukach tego tekstu (jako *Zakończenie*) w kolejnych (począwszy od drugiego) wydaniach *Semantyki wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)* (Kraków 1998, 2001) pozostaje – co chyba znaczące – niezmieniona.

⁸¹³ Aleksandra Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, wyd. 2, Kraków 1998, s. 231.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ Por. *ibidem*, a także Janusz Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

⁸¹⁶ Odnosnie do relacji nadawczo-odbiorczych zob. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, s. 100–116 oraz eadem, *Semantyka „ja” literackiego* („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy), *ibidem*, s. 117–135. O pragmatycznych aspektach komunikacji literackiej pisze też Kazimierz Bartoszyński w szkicu *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, [w:] idem, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 231–255.

⁸¹⁷ Janusz Sławiński, hasło ‘komunikacja literacka’, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 256.

⁸¹⁸ Warto jednak odnotować tu artykuł Macieja Maryla opublikowany w 2010 r. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, wskazujący na sygnalizowane tu przeze mnie problemy i – za badaczami takimi jak skupiająca się na elektronicznej sztuce słowa Hayles czy socjologami literatury pokroju Escarpita – w przekonujący sposób wprowadzający kategorie książki jako „interfejsu” do literaturoznawczego dyskursu. Przyjęta przez badacza perspektywa jest mi bliska, zaś wiele też przezeń formułowanych zbieżnych z wnioskami, do których sama doszłam (co poświadczają zarówno wcześniejsze, jak i kolejne rozdziały tej książki). Wspólnotę inspiracji dla naszych badań widać będzie szczególnie w ostatniej części tej publikacji. Zob. Maciej Maryl, *Technologie literatury. Wpływ nośnika na formę i funkcje przekazów literackich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2/2010.

Roztrząsając poszczególne kwestie, mówiłam o wypowiedzi, nie zaś o utworze literackim, mimo to wywody moje ostatecznie utwór literacki miały na względzie. Utwór bowiem uważam za szczególnego rodzaju wypowiedź, a jego teorię zakorzeniam w teorii wypowiedzi. Dzięki temu odniesieniu widzę możliwość objaśnienia komunikacyjnych mechanizmów dzieła we wszystkich jego wymiarach, od elementarnych właściwości znaczeniowych poczynając, a na funkcjonowaniu w obrębie życia społecznego kończąc⁸¹⁹.

Wymiarów dzieła liberackiego jest być może więcej niż przewidywała badaczka. Na pewno jednym z nich jest książka. Warto zatem poszukać takich ujęć komunikacji, które uwzględnią tę kategorię. Nie jest tu moim celem zgłębianie różnorodności proponowanych w tym zakresie modeli⁸²⁰. Za punkt wyjścia wystarczy mi zaobserwowanie, że koncentrujące się wokół literatury bądź – szerzej – komunikacji językowej propozycje (nietraktujące książki jako elementu istotnego), najczęściej posługują się modelem linearnym (zatem wywiedzionym z propozycji Shannona i Weavera), dającym się w dużym uproszczeniu sprowadzić do relacji nadawca–komunikat–odbiorca, wzbogaconym o (uprzedmiotowiającą go) propozycję Jakobsona: uwzględnienie również takich elementów, jak kontekst, kontakt i kod⁸²¹. Druga wyjściowa konstatacja jest taka, iż w formułowanych (najczęściej przez teoretyków sztuki książki czy semiotyków) modelach komunikacji książkowej wyróżniany jest po prostu jakby dodatkowy poziom, dotyczący wtórnego opracowania tekstu autorskiego przez edytorów i redaktorów, mówiąc innymi słowy – komunikacja ta małuje się jako bardziej złożona niż „klasyczny” układ, w którym zwykliśmy wyróżniać nadawcę, odbiorcę i komunikat. Wydawać by się mogło, że liberackie ujęcie zakładałoby takie samo uzupełnienie istniejących modeli. Hipotetycznie zatem schemat zdolny opisać literaturę totalną przyjmowałby za podstawę opis komunikacji literackiej, poszerzając go jednak o uzupełnienia wniesione z modeli tworzonych dla komunikacji książkowej. By sprawdzić, czy jest tak rzeczywiście, chciałabym przyjrzeć się przykładom tak poszerzonych modeli formułowanym przez Janusza Lalewicza (bliższego klasycznym ujęciom komunikacji czysto literackiej) oraz Teodora Zbierskiego (bliższego ujęciu nauki o książce). Czy propozycje tych badaczy mogłyby być użyteczne przy opisie literatury?

2.4. Propozycja Janusza Lalewicza

Lalewicz rozbudowuje klasyczny schemat, niejako go podwajając. Przede wszystkim, badacz traktuje literacką komunikację dość wąsko – uznając, że „ponieważ utwór literacki to przede wszystkim komunikat słowny [...], sposób

⁸¹⁹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, s. 246.

⁸²⁰ Klarowny opis najważniejszych propozycji zarówno szkoły procesu komunikacyjnego, jak i semiotycznej znaleźć można w pracy Fiske’a *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*.

⁸²¹ Por. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, Kraków 2006, s. 243–253 oraz John Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, s. 21–40 oraz 54–56.

pojmowania literatury jest sprzężony ściśle ze sposobem rozumienia komunikacji językowej⁸²². Jednocześnie, uznaje tworzenie tekstu, który ma być potem ujęty w formę książki, za działanie należące do „prekomunikacyjnej fazy produkcji książki”⁸²³, przyjmując, że właściwy proces książkowej (z kolei) komunikacji zaczyna się z chwilą wydania dzieła. W efekcie dostrzega więc jakby dwa (rozdzielne) rodzaje komunikacji: językową – literacką, związaną z komunikatem, którym jest sam tekst artystyczny (przenoszony przez przedmiot, jakim jest książka lub przez inny środek przekazu) oraz tę związaną z konkretnym kanałem dystrybucji tego tekstu.

Jak więc widać, stanowisko tego badacza wydaje się nie do końca bliskie liberackiemu, jednocześnie też bardziej skrajne niż inspirujące moje rozważania ujęcia Głombiowskiego, Zbierskiego czy Escarpita. Przede wszystkim, choć Lalewicz dostrzega, że wybór książki jako środka przekazu jest istotny i wiąże się z konkretnymi konsekwencjami, mimo chwilowych ustępstw ku refleksji inspirowanej McLuhanem, zdaje się traktować sam wolumin jako nieistotny nośnik. Tekst widzi jako „towar”⁸²⁴, zaś sam materialny tom jako jego „opakowanie”⁸²⁵. Patrzy zatem na literacką komunikację w sposób, którego liberaci nie chcieli zaakceptować.

To, co napisane – stwierdza, – dociera do czytelnika poprzez książkę. Lektura, w której dokonuje się komunikowanie, to interpretacja tekstu, ale kupuje się, przechowuje i czyta książkę, tj. przedmiot, który ten tekst zawiera. [...] Książka jest środkiem przekazu tekstu, ale zarazem jest przedmiotem związanym z całą machiną rozpowszechniania, której funkcjonowanie wykracza znacznie poza same operacje komunikacyjne. [...] Kupując książkę, nie kupuję tekstu, lecz cały ten przedmiot, który Escarpit nazywa „maszyną do czytania” wraz ze wszystkimi jego aspektami. Nie kupuję tekstu ani nawet jednego zapisu tekstu, jest on bowiem powielony, lecz jedynie dostęp do tekstu, możliwość lektury. Jednocześnie dany mi jest przedmiot, który tę potencjalną lekturę zawiera, który jest niejako jej opakowaniem⁸²⁶.

A taka właśnie charakterystyka literackiej komunikacji (czy właściwie sprzeciw wobec niej) stała się punktem wyjścia do sformułowania teorii liberatury.

Lalewicz sam z czasem dostrzegł, że w cytowanej tu pracy (*Komunikacja językowa i literatura*) – koncentrując się przede wszystkim na komunikacji językowej, za której szczególny przypadek uznał właśnie literaturę – marginalnie (i jak sam później stwierdzi: „ogólnikowo”⁸²⁷) traktował jeszcze rolę medium, jakim jest książka (poświęcając tej kwestii zaledwie niespełna dziesięciostronicowy rozdział⁸²⁸). Rozwinięcie sygnalizowanych tam problemów przynosi jednak późniejszy artykuł *Proces i aparat komunikacji literackiej*⁸²⁹.

⁸²² J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, s. 5–6.

⁸²³ *Ibidem*, s. 129.

⁸²⁴ *Ibidem*, s. 132.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1, s. 20.

⁸²⁸ J. Lalewicz, *Książka*, [w:] idem, *Komunikacja językowa i literatura*, s. 125–133.

⁸²⁹ J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, s. 17–36.

Czy większe skupienie się na kategorii medium literatury poprowadzi ku temu mniej niepokojącym liberatów? Czy zaproponowany tam model – uwzględniający samą książkę – będzie użyteczny do opisu komunikacji liberackiej?

W przywołanym szkicu badacz przyjmuje za punkt wyjścia fakt, iż w myśleniu o literaturze dokonał się (charakteryzowany tu wcześniej przeze mnie) zwrot i zaczęto rozpatrywać ją właśnie jako „szczególnego rodzaju zjawisko komunikacyjne”⁸³⁰. Zwraca jednak uwagę, że w przypadku komunikacji literackiej stosowanie schematu nadawca–komunikat–odbiorca więcej wnosi nieporozumień niż wyjaśnia⁸³¹. Krytykuje również wszelkie sposoby rozbudowywania takiego ujęcia o elementy związane z produkcją książki, podkreślając, że wszelkie te propozycje łączy błędne przekonanie, iż komunikacja literacka daje się scharakteryzować na wzór tej opartej na dialogu⁸³².

Odwołując się do teorii Pierre’a Schaeffera oraz Roberta Escarpita⁸³³, Lalewicz konstruuje klarowny model komunikacji literackiej uwzględniający kategorię książki. Daje się w nim wyróżnić dwie płaszczyzny: semiotyczno-kulturową (związaną z czytelnikiem, tekstem i jego autorem) oraz rzeczowo-ekonomiczną (obejmującą kwestie obiegu, rozpowszechniania, konsumpcji książek). Jak podkreśla badacz, nie można „traktować sekwencji: «pisanie-czytanie» jako «jednego, nieprzerwanego» ciągu operacji, tworzącego «całość» procesu operacyjnego”⁸³⁴. Jakie są zatem inspiracje Lalewicza?

Cytowany przezeń Schaeffer wyróżniał dwie strony komunikacji: płaszczyznę przekazu oraz płaszczyznę sytuacji, z tą drugą wiążąc elementy, takie jak kwestie wydania, produkcji czy konsumpcji dzieła. Podkreślał też, że zupełnie inna jest rola autora czy czytelnika w każdym z tych układów, oraz że tak naprawdę nie ma między nimi bezpośredniej relacji (co ma odróżniać komunikację literacką jako zapośredniczoną przez materialne medium od tych jej odmian, które były prawdziwie dialogowe i dawały się opisać linearnymi schematami). Tym samym, konieczne wydawało się oddzielenie dwóch aspektów, czy – jak ujmuje to francuski teoretyk – płaszczyzn aktu komunikacji.

⁸³⁰ *Ibidem*, s. 17. O „włączeniu literatury w ramy klasycznego obiegu komunikacyjnego” pisał również Karol Głombiowski (K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 13).

⁸³¹ Pogląd ten Lalewicz sygnalizował już we wcześniejszej pracy. Zob. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, s. 128–129.

⁸³² A już w przywoływanej wcześniej pracy traktował literacką komunikację jako „nader specyficzną” (s. 8), wręcz – jak mówił – „z pewnego punktu widzenia nienormalną” (s. 8) i stwierdzał: „analiza przekazu drukowanego czy radiowego wymaga uwzględnienia czynników pragmatycznych zupełnie innego typu niż analiza rozmowy czy przemówienia” (J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, s. 9).

⁸³³ Klarowne omówienia ich teorii badacz podaje w swoim artykule na s. 20–30. Por. też Robert Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, tłum. Janusz Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. III, s. 137 (zwłaszcza część *Czynnik socjologiczny w literaturze*, s. 125–134).

⁸³⁴ J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, s. 32. Badacz już w 1975 r. zauważał, że autor jest, owszem, nadawcą tekstu, jednak nie: książki; tę bowiem w proces komunikacji jako nadawca wprowadza wydawnictwo (J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, s. 128). Z kolei opisywane przeze mnie w dalszej części rozdziału ujęcie zaproponowane przez Zbierskiego w *Semiotyce książki* zdaje się prowadzić do rozumienia negowanego przez Lalewicza.

Escarpit z kolei proponuje, by rozpatrywać literaturę i jako „proces” (a zatem to, co związane z semantyką tekstu, z jego tworzeniem i lekturą), i jako „aparat” (a zatem to, co określimy jako produkcję, rynek i konsumpcję)⁸³⁵, co pokrywa się z wyróżnianymi przez Schaeffera płaszczyznami.

Najistotniejsze w obu teoriach (i inspirujące model zaproponowany przez Lalewicza) jest właśnie to rozbieżenie na dwa przestrzenie relacji, dwie przestrzenie komunikacyjne. Jak podkreśla polski badacz:

Mówiąc o literaturze rozumianej jako proces, rozpatrujemy [...] pewien twór językowy – tekst – i operacje językowe czy komunikacyjne w sensie ścisłym. Mówiąc o aparacie literatury natomiast, zajmujemy się zjawiskami socjoekonomicznymi. Innymi słowy – dodaje – komunikacja literacka rozpatrywana jest z jednej strony w kategoriach *jednostkowych* zjawisk *semiotycznych* czy *komunikacyjnych*, z drugiej zaś w kategoriach *socjologicznych* i *ekonomicznych* zarazem⁸³⁶.

Mówiąc jeszcze inaczej – biorąc książkę, sięgamy jako konsumenci po pewien produkt. Musimy zaistnieć na płaszczyźnie aparatu, by móc zagłębić się w lekturę, stać się czytelnikiem. Lalewicz wyciąga z tej sytuacji jednak dalsze wnioski. Uznaje, że charakteryzowaną komunikację warunkują i czynniki techniczne, materiałowe, związane z kwestią projektowania, produkcji, dystrybucji i konsumpcji książki, i – z drugiej strony – czynniki kulturowe ściśle związane z tekstem. Pierwsze z wymienionych jednak, jak wyraźnie zaznacza, „oddziałują na producenta, dystrybutora i konsumentów, natomiast nie dotyczą bezpośrednio tekstu i operacji na tekście”⁸³⁷. Z tym zaś liberaci na pewno się nie zgodzą. Zaś rozbieżenie komunikacji liberacko-książkowej na część uwikłaną w relacje z semantyką utworu i drugą (zupełnie od niej niezależną), związaną wyłącznie z jego „opakowaniem”, wydaje się zupełnie sprzeczne z postulowaną przez twórców i teoretyków literatury totalnej teorią roli owego „pojemnika na treść” w procesie tworzenia znaczeń.

Liberaci bowiem chcą, byśmy znacznie wcześniej weszli w rolę czytelnika. Pragną, by to, co u Lalewicza w ogóle nie dotyczy tekstu, poddane zostało interpretacji podczas jego lektury. Oczywiście, kupując książkę liberacką, możemy być jeszcze konsumentami; nie jest moim celem rozważanie tu słuszności takiego rozbieżenia. Istotne jest jednak to, w którym momencie wkraczamy w przestrzeń znaczeń, w obszar semiotyki, a nie ekonomii. Wydaje się, iż „liberacki problem” z charakteryzowaną tu propozycją wynika z tego, iż teoretycy literatury totalnej nie mogą się zgodzić na wyróżnianie dwóch płaszczyzn komunikacji, a już na pewno nie na rozdzielanie komunikatów z nich płynących. Jeśli w literaturze i kształt, i treść książki mają znaczyć i tworzyć spójny komunikat, w którym dopiero paralelna percepcja wszystkich składowych elementów pozwoli go odczytać, nie możemy tylko jednego z tych obszarów wiązać z semiotyką. Komunikat liberacki jest po prostu szerszą kategorią,

⁸³⁵ Por. także R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*.

⁸³⁶ J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, s. 28.

⁸³⁷ *Ibidem*, s. 33.

obejmującą i to, co Lalewicz wiązał z płaszczyzną znaczeń (tekstu) i to, co dlań było związane z ekonomią. Obszary te zatem należałoby nie tyle skrupulatnie rozdzielać, co właśnie uspoźniać.

Wydaje się więc, że liberaci poszukują jednak modelu, który choć rozbuduje ujęcie klasyczne o kategorię książki, nie będzie samego aktu komunikacji rozwarstwiał. Wydaje się, że bardziej satysfakcjonujący (czy użyteczny) byłby tu jednak schemat nawiązujący do (uznanego przez Lalewicza za błędny i upraszczający w odniesieniu do komunikacji literackiej) układu linearnego. Powracam zatem do pytania, jak miałyby wyglądać widziana oczami liberałów książkowa komunikacja, gdyż – jak widać – zaproponowany model nie posłuży tu pomocą.

2.5. Propozycja Teodora Zbierskiego

Proponuję przyrzeć się dla odmiany ujęciu zaproponowanemu przez Teodora Zbierskiego w jego *Semiotyce książki*⁸³⁸. Badacz ten, inaczej niż Lalewicz, nie rozdziela płaszczyzn komunikacji, jednoczy to, co przekazywane „tekstem” (słowem) z tym, co „mówi” książka. Tym samym, uspoźnia to, co tamten skrupulatnie rozdzielał i tworzy model nawiązujący do ujęcia linearnego, traktującego pisanie i czytanie jako elementy jednego układu. Czy zaproponowane przez badacza poszerzenie schematu nadawca–komunikat–odbiorca bliższe będzie liberatom?

Również Zbierski uznaje, że uproszczeniem jest patrzenie na książkową komunikację jako na przekazanie przez autora komunikatu (w formie książki) do odbiorcy, gdyż „w rzeczywistości droga od autora do odbiorcy-czytelnika jest bardziej złożona”, a składa się na nią „złożony proces tworzenia książki, dystrybucji i udostępniania książki czytelnikom”⁸³⁹. Do analizy opisywanych relacji badacz posługuje się zapożyczoną od Tadeusza Wójcika teorią kooperatoryki i wprowadza pojęcie *kooperatora komunikowania* dla scharakteryzowania wszelkich elementów współuczestniczących w procesie tworzenia komunikatu (inaczej właśnie: kooperujących). Wśród nich pojawiają się edytorzy (gdyż autorski komunikat zanim trafi do czytelnika – który jest tu celem ostatecznym autora – trafia w ręce tych, którzy zajmują się jego edycją)⁸⁴⁰, ale też m.in. redaktorzy techniczni czy poligrafowie (gdyż książka jest też „produktem” i musi przejść przez poszczególne etapy samego „procesu produkcji”).

⁸³⁸ Prezentowane przez autora wizualizacje i ich opisy wydają się wskazywać na Jakobsonowską inspirację. Zob. T. Zbierski, *Semiotyka książki*, s. 8 oraz 12.

⁸³⁹ T. Zbierski, *Semiotyka książki*, s. 9. Por. też *ibidem*, s. 10–23. O roli wszelkiego rodzaju instytucji związanych z dystrybucją i produkcją książek pisze także Janusz Lalewicz. I ten badacz nie zgadza się, by owe instytucje traktować jako kanał komunikatu, postrzegając takie ujęcie jako uproszczenie. Zob. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, zwłaszcza rozdział *Książka* (s. 125–133), szczególnie zaś s. 128–129.

⁸⁴⁰ T. Zbierski uznaje, że edytor jest „użytkownikiem produkcyjnym produktu autora” (s. 14), niejako celem pośrednim.

Zbierski zwraca uwagę na to, że w przypadku interesującego mnie rodzaju komunikacji sytuacja jest na tyle skomplikowana, że w rzeczywistości mamy do czynienia z *kooperatorem pasmowym*: tworzenie książki to cały łańcuch złożonych procesów wytwórczych. Autor jest tu wyłącznie elementem początkowym (producentem pośrednim), czytelnik zaś – elementem końcowym. W stadiach przejściowych kluczowe zaś stają się właśnie postaci: edytora, poligrafa, dystrybutora i wszystkie te elementy są niezbędne do zaistnienia pełnej komunikacji. Mówiąc innymi słowy: na opisywany łańcuch składa się szereg kooperatorów prostych, związanych zarówno z procesem tworzenia, jak i utrwalania oraz dystrybucji książki. A jak podsumowuje Zbierski:

Użytkownik kooperatora poprzedniego jest zarazem producentem pośrednim, twórcą książki oraz użytkownikiem części ekwiwalentu. Kolejnymi produktami w tym łańcuchu są: komunikat autorski [tekst autorski], komunikat edytorski [tekst opracowany redakcyjnie], komunikat poligraficzny [tekst autorski opracowany redakcyjnie, wydrukowany] i książka [komunikat poligraficzny oprawiony intrologatorsko]⁸⁴¹.

Czy jest sens rozbierania tego procesu na czynniki pierwsze, czy wyszczególnione tu zabiegi są rzeczywiście na tyle istotne, by warto było je wyróżniać, opisując komunikację? I wreszcie – czy przywołany tu przeze mnie kontekst ma jakikolwiek związek z teorią liberacką? Choć mogłoby się wydawać, że niekoniecznie – wystarczy przytoczyć jeszcze jedną uwagę Zbierskiego, by stało się jasne, jak ogromna jest waga wypunktowanych tu kwestii i zrozumieć, czemu w ogóle po cytowane opracowanie sięgam.

Rolę edytora pojmuje się na ogół jako technikę wydawania książek oraz dostarczania ich odbiorcy – stwierdza badacz. Natychmiast jednak dodaje – W rzeczywistości edytor jest partnerem twórcy książki, **jest współodpowiedzialny za treść i funkcjonowanie wspólnego utworu**⁸⁴².

Tu trzeba jednak przypomnieć, że liberaci bynajmniej nie chcieli dzielić się autorstwem ani z edytorami, ani też z drukarzami czy wydawcami (ogólnie mówiąc: z podwykonawcami). Z ich punktu widzenia wcale nie powinno być też tak, że miejsce w łańcuchu książkowej komunikacji wpływa na to, jak postrzegamy strukturę książki i jakie funkcje przypisujemy jej poszczególnym elementom⁸⁴³. To nie tak, że „dla autora podstawową sprawą jest tekst, jego warstwa językowa jako wyraz podanej treści i idei, którym ona służy”⁸⁴⁴, redaktor skupia się na logice i merytorycznej poprawności tekstu, redaktor techniczny na najlepszym sposobie ujęcia tegoż w formę książki przy użyciu dostępnych środków poligraficznych⁸⁴⁵. Twórcy literatury total-

⁸⁴¹ T. Zbierski, *Semiotyka książki*, s. 22.

⁸⁴² *Ibidem*, s. 16, podkreślenie moje.

⁸⁴³ R. Cybulski, *Książka współczesna...*, s. 53.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

nej nie mogą się zgodzić z taką wizją, gdyż wtedy właśnie musieliby dzielić się autorstwem⁸⁴⁶.

Mówiąc innymi słowy: liberaci pragną, by autor komunikatu nie był wyłącznie autorem tego, co Zbierski określa mianem tekstu/komunikatu autorskiego, lecz zapanował (a przynajmniej miał świadomość, że może zapanować) nad całością procesu budowania i przekazywania znaczeń. Można by powiedzieć, że twórcy literatury totalnej dążą do jeszcze większego niż przywołany badacz ujednolicenia procesu (lit/berackiej i książkowej) komunikacji: ograniczenia elementów współodpowiedzialnych za budowanie znaczeń, a zatem – poniekąd – odrzucenia kategorii koordynatu. Niemniej, za istotne dla przekazu uznają przecież elementy komunikatu przez ten koordynat formułowane. Liberaci nie chcą się autorstwem dzielić – lecz, przypomnę, wcale nie pragną też wyręczać edytorów czy redaktorów w ich pracy. Jednak ich zdaniem, ten, kto komunikuje się przez książkę, winien mieć świadomość tego, z jakiego rodzaju komunikacji korzysta i świadomie swe przekazy formułować. Tym samym – powinien mieć wpływ na ich kształt ostateczny, przejąć – w zakresie tych kwestii, które istotnie wpływają na znaczenie całej książki – obowiązki tych, którzy na koordynat się składają. Mówiąc najprościej: liberat do produkcji winien oddawać produkt w pełni semantycznie ukształtowany.

Choć więc i Fajfer czy Bazarnik postrzegają książkę jako „całość mówiącą”, przyjęta przez nich perspektywa nie do końca daje się utożsamić z tą proponowaną przez „semiotyków książki”. Wydaje się to nieco paradoksalne, gdyż prezentowane ujęcia zdecydowanie łączy właśnie chęć wyodrębnienia w procesie tworzenia literackiego komunikatu (jakim jest książka) obszaru zagospodarowanego przez przypisywanie znaczeń samemu medium. Zbliża liberatów i badaczy takich jak Zbierski również traktowanie całej ujętej w wolumin wypowiedzi jako komunikatu (a zatem – niezgodne z założeniami Lalewicza – uspoźnienie procesu komunikacji zakładające, iż pełnia przekazu kreowana jest równolegle w dwóch opisywanych płaszczyznach oraz odżegnywanie się od ich rozdzielania).

2.6. Komunikacja liberacka

Podsumowując, trzeba przyznać, że żaden z przywołanych modeli nie jest zdolny ująć istoty literackiej komunikacji poprzez książkę, komunikacji liberackiej. Niemniej, każdy z nich wnosi elementy, które mogą być użyteczne przy próbie stworzenia takowego.

Liberaci nie mogliby zgodzić się na proponowane przez Lalewicza rozbitcie procesu przekazu znaczeń na dwie płaszczyzny. Jednak, gdy przesunąć nieco granicę wprowadzonego przez badacza podziału – wcześniej wkroczyć w obszar

⁸⁴⁶ Warto tu też zaznaczyć, że z pokrewnych – w gruncie rzeczy – powodów w jednym z poprzednich rozdziałów dopominałam się o dostrzeżenie nieliberackości koncepcji druku funkcjonalnego.

semantyki – propozycja nie musiałaby być tak konsekwentnie odrzucana. Szczególnie, że przecież nie wszystko to, co dotyczy „aparatu” czy „płaszczyzny sytuacji” interesuje liberatów. Jeżeli z obszaru tego wykluczyć elementy związane ze znaczeniami utworu, pozostawić tylko to, co rzeczywiście z produkcją czy dystrybucją książki związane, otrzymamy uzupełniający właściwy model komunikacji lit/berackiej schemat, obejmujący komunikację poprzez książkę (traktowaną w tej płaszczyźnie wyłącznie jako dystrybuowany, konsumowany przedmiot).

Podobnie, nie chcąc dzielić się autorstwem swojego dzieła, liberaci odrzuciliby model proponowany przez Zbierskiego. Niemniej, gdyby w jego obrębie poszerzyć kategorię obowiązków autorskich tak, by autor odpowiedzialny był nie wyłącznie za to, co Zbierski określa mianem tekstu autorskiego, lecz za całą semantykę utworu w formie książki (innymi słowy: przejął kontrolę nad tymi elementami dzieła, które są dlań semantycznie istotne, zwalniając tym samym z części obowiązków innych członków koordynatu i pozostawiając w ich kompetencji tylko to, co nie zmienia już wymowy utworu) – i ta propozycja mogłaby być inspirująca.

Jak sygnalizowałam już wcześniej, zasadniczy problem ze znalezieniem czy skonstruowaniem modelu zdolnego ująć interesujące mnie kwestie tkwi w dotychczasowym spojrzeniu na literacką komunikację (a do takiej zaliczyć trzeba i tę liberacką). Być może więc, zamiast próbować dodać do istniejących schematów kategorię książki, szukając inspiracji w myśli o niej samej, należałoby tak zredefiniować pojęcia tworzące zastane struktury, by dało się je zastosować i w nowym kontekście. Innymi słowy, proponuję, by zamiast poszukiwać nowych modeli, spróbować podjąć (krytycznie doprecyzowując) te wątki refleksji nad komunikacjonizmem, które w literaturoznawczym ujęciu przyjęte zostały jako niekwestionowalna podstawa. A inspiracji do ich rozwinięcia można szukać choćby właśnie w przywołanych tu modelach.

Po pierwsze więc należałoby zastanowić się nad samą kategorią komunikatu (określanego – przypomnę – również przekazem, bądź – co już niekoniecznie użyteczne w kontekście literaturoznawczym – informacją). Proponuję, by nie poprzestawać na konstatacji, iż komunikatem literackim musi być komunikat wyłącznie językowy (jak ujmują to Okopień-Sławińska, Lalewicz i inni⁸⁴⁷), lecz odnieść się do szerszej definicji. Istotne wydaje mi się przede wszystkim, by nie określać *a priori* kodu i medium komunikatu⁸⁴⁸. Walery Pisarek charakteryzuje interesujące mnie pojęcie jako „treści intelektualne

⁸⁴⁷ Rację ma Fajfer, wytykając, iż hasło ‘dzieło literackie’ w *Słowniku terminów literackich* rozpoczyna fraza „językowy twór sensowny (wypowiedź)” (s. 116), wykluczająca zrazu wszelkie nie-językowe elementy tegoż komunikatu. Co więcej, Sławiński próbuje odróżniać utwór literacki od innych „typów przekazów słownych” (s. 116), umieszczając dzieło literackie w ściśle określonym kontekście, poza który niejako nie wolno mu wykroczać. Wprost też określa jego tworzywo jako wyłącznie język (s. 117). Por. J. Sławiński, hasło ‘dzieło literackie’, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 116–117.

⁸⁴⁸ Jako że i one wpływają na jego semantykę, jak przekonuje nas choćby Marshall McLuhan.

i emocjonalne przenoszone między nadawcą a odbiorcą⁸⁴⁹, co – jak widać – nie predestynuje żadnego z mediów, kodów do owej funkcji przekazywania.

W uproszczeniu można by powiedzieć, że w dotychczasowych ujęciach komunikacji literackiej zakładało się, że kodem jest język, zaś medium (środkiem reprezentacyjnym⁸⁵⁰) książka, która wyłącznie przenosi ów komunikat. Nim samym miał z kolei być utwór literacki (czyli właśnie wyrażony w języku). W proponowanym tu ujęciu komunikacji literackiej należałoby wyjść z założenia, że komunikatem jest utwór literacki, zatem utwór literacki w konkretnym medialnym (książkowym) ukształtowaniu. W konsekwencji jako kod trzeba tu rozumieć nie wyłącznie język, lecz i materię książki, jako że medium staje się tu nie tylko prze-nośnikiem, ale i nośnikiem znaczeń. W obu zaś przypadkach nadawcą komunikatu jest autor, niemniej zakres jego obowiązków i kompetencji (m.in. operowania kodami) bywa różnie rozumiany.

Jak zaznaczał Pisarek, choć „zwykle treść w przekazie (jak i w znaku) jest ważniejsza niż forma”, ta ostatnia nie jest bez znaczenia, a wręcz „każda zmiana formy wypowiedzi rzutuje na jej treść”⁸⁵¹. W przypadku literatury – z racji szerszego rozumienia kodu i komunikatu – to, co w literaturze traktowane może być jako semantycznie nieistotna materialna postać (forma), wręcz przesunięte jest w obszar treści (przekazu). Nie tylko więc na nią rzutuje, co ją współtworzy. Dlatego właśnie, postulowane przeze mnie korekty opisanych ujęć wydają się istotne. Nie sposób bowiem – przyjmując dotychczas stosowane założenia – objąć schematem komunikacji literackiej to, co nam przekazują w swoich dziełach liberaci. Umyka nam część komunikatu, „kawalek” treści.

Mówiąc inaczej: należałoby zauważyć, że już pierwsze Fajferowskie manifesty przynosiły sprzeciw nie tyle wobec rozumienia formy książki czy postrzegania tworzywa literatury, lecz wobec rozumienia całego procesu literackiej komunikacji. Postawienie pytania o – używając innego niż Fajfer określenia – kod sztuki słowa prowadzić miało ku refleksji nad (ignorowanym, zdaniem literaturoznawców semantycznie niemym) środkiem przekazu (medium, jakim jest książka) i samą kategorią przekazywanego komunikatu. Istotą sformułowania „literatura to literatura w formie książki” (najprostszej, jak mówi Bazarnik, definicji literatury⁸⁵²) wydaje się właśnie zwrócenie uwagi na fakt, że jest ona specyficznym rodzajem literackiej komunikacji. Takim, w którym nieco inaczej powinny być rozumiane: tworzywo, kanał i środek przekazu, co w konsekwencji wpływa i na rozumienie samego przekazu. Literatura to – jak widać – komunikacja poprzez książkę. Mieszcząca się w obszarze literatury, więc – jak chcą Lalewicz czy Okopień-Sławińska – oparta na słowie i języku. Jednak, jako komunikacja liberacka: poza słowo i język wychodząca⁸⁵³.

⁸⁴⁹ Walery Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008, s. 20.

⁸⁵⁰ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, s. 35.

⁸⁵¹ W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, s. 27.

⁸⁵² Tytuł szkicu Bazarnik publikowanego w *Drugiej rewolucji książki* to przecież właśnie *Liberatura, czyli literatura w formie książki*.

⁸⁵³ Takie szerokie rozumienie literackiej komunikacji proponuje też Nowakowski (por. R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, s. 218).

Wydaje się, że nieco podobnie na ową komunikację patrzą też bibliolodzy, których ujęcia stanowiły silną inspirację tej części moich rozważań. I oni dostrzegają w książce nie tylko tekst, ale i jej kompozycję wydawniczą czy typograficzną, rozmiar, wagę, kształt, rodzaj użytych kart. O wszystkich tych składowych Głombiowski mówił:

Wszystkie elementy [...] „fizyki” książki składają się [...] na całość, która oddziałuje na świadomość odbiorcy współ z tekstem, jako że tworzy z nim wspólnie całość organicznie skomponowaną⁸⁵⁴.

Liberatura ową „fizykę” książki zaprzęga w tekstową semiozę, czyni ją składnikiem komunikacji, mówiąc wprost: włącza w komunikat. A jako że jego nadawcą jest autor – oczywiście staje się, że odpowiada on i za znaczenia w ten sposób tworzone. Tym samym, liberackość to włączanie do literackiej komunikacji również tego, co komunikowane przez medium, nieredundantne jego eksplorowanie (innym słowy: odejście od konwencjonalnego traktowania nośnika).

2.7. Bratnie nauki albo o noszeniu i prze-noszeniu tekstów

Stwierdzić musimy za McLuhanem, że choć z jednej strony struktura utworu piśmienniczego z natury rzeczy determinuje układ graficzny jego tekstu, to z drugiej – właśnie narzędzie przekazu książkowego jest zdolne oddziaływać w odwrotnym kierunku na strukturę utworu poetyckiego.

Karol Głombiowski

Przed wszystkim więc – trzeba zaznaczyć, że (współczesna) bibliologia, za której właściwy przedmiot uznać należy funkcję komunikacyjną książki⁸⁵⁵, staje się przyjazną dla mówienia o liberaturze perspektywą⁸⁵⁶. W „skażonej McLuhanem” myśli o książce – podobnie jak w „skażonej Fajferem” refleksji liberackiej – przyznaje się, że wybór „ekspresji książkowej” (za Głombiowskim) nie może pozostać bez znaczenia, że ma swoje istotne konsekwencje, poetyka dzieła ma zaś związek z narzędziem przekazu⁸⁵⁷. Jak podkreśla przywołany bibliolog:

⁸⁵⁴ K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 139.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, s. 11, również cały rozdział *Czym jest nauka o książce?*, s. 5–12. W artykule *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych* Głombiowski definiuje zaś naukę o książce jako „termin umowy na oznaczenie całokształtu problematyki, związanej z funkcjonowaniem procesu komunikacyjnego książki [...] jako narzędzia utrwalania i upowszechniania treści piśmienniczych” (K. Głombiowski, *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, s. 3).

⁸⁵⁶ Również wspominany przeze mnie zwrot Bazarnik ku myśli McGanna wydaje się potwierdzać ten stan rzeczy (porównaj przypis 169 w części *Definiowanie liberatury*).

⁸⁵⁷ K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 24.

Poza zagadnieniem komunikatywności wpisanej przez pisarza w samo dzieło musimy wziąć pod uwagę również komunikatywność właściwą materialnemu narzędziu przekazu⁸⁵⁸.

Głombiowski, próbując zdefiniować książkę, wymieniał jako jej elementy konstytutywne (czy konstrukcyjne) nie tylko tekst, ale i: pismo, tworzywo materialne, format, realizację plastyczną i dodawał:

Rodzaj pisma – w rękopisach, kształt czcionki – w drukach, układ kolumny tekstu, iluminacja i miniatura w książce rękopiśmiennej, artystyczne techniki ilustracyjne w książce drukowanej, wreszcie oprawa – oto istotne elementy plastycznego ukształtowania książki. Sztuka inscenizacji tekstu za pomocą technicznych i artystycznych środków, właściwych książce tworzy atmosferę sprzyjającą oddziaływaniu tekstu i sprawia, że ułotne słowo poety czy uczonego zyskuje zgodnie z pragnieniem twórcy byt substancjalny w materii książkowej, byt niezniszczalny, związany z materialną egzystencją książki⁸⁵⁹.

Z momentem owej inscenizacji zaczyna się właśnie życie dzieła literackiego w formie książki. Gdy zaś jej twórca rozumie znaczenie owych zabiegów, gdy nie traktuje budowanego przez siebie komunikatu jako tekstu autorskiego (w ujęciu Zbierskiego), wypowiedzi, która potem przez innych zostanie poddana obróbce, by stać się komunikatem książkowy, lecz sam próbuje taki właśnie komunikat stworzyć (nie odbierając pracy edytorom, poligrafom czy redaktorom, lecz ją projektując, planując, aranżując) – wtedy możemy mówić o liberaturze.

Różnicy między przedstawicielami „bratnich nauk”: nauki o książce i o liberaturze, można by jednak dopatrzeć się w tym, jak wielki potencjał widzą oni w tym medium (najczęściej) zbudowanym z papierowych, zszytych i oprawionych kart. Głombiowski, traktując książkę jako jeden ze sposobów przekazywania tekstu literackiego i porównując ją z innymi mediami (radiem, filmem, telewizją, estradą literacką), zaznaczał, że:

Surowość środków ekspresji książkowej, oderwanie jej od wszelkiej realności i konkretności, sprawia, że realizacja książkowa utworu piśmienniczego jest neutralna, niezindywidualizowana i doskonale „przezroczysta”⁸⁶⁰.

Podkreślał również, iż książkowa ekspresja „jest uboga w swoich środkach utrwalania i przekazywania”⁸⁶¹. Wydaje się jednak, że nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, iż czytelnicze reakcje na medium są wynikiem zakorzenienia w konwencji. Brak przywiązywania wagi do semantyki książki jako medium jest więc sprzężony z przyzwyczajeniem do takiego, a nie innego jej kształtu⁸⁶². Liberatura zaś próbuje zerwać z tymi przyzwyczajeniami, wyznacza takie

⁸⁵⁸ *Ibidem*, s. 22.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, s. 153. W innym rozdziale badacz, analizując książkową komunikację jako utrwalanie i przekazywanie tekstu dzieła w wierzytelnej i pełnej postaci, zauważa, że „przekaz książkowy jest w zasadzie przezroczysty” (s. 167).

⁸⁶¹ K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 153.

⁸⁶² *Ibidem*, s. 138.

podejście do tekstu literackiego, w którym owe nikłe możliwości ekspresji książkowej zostają w istotny (ale często: zaskakujący, oryginalny, wyłamujący się schematami) sposób poszerzone. Jednak – co kluczowe – tym, kto po nie sięga jest sam autor, zatem w konsekwencji odbiorca nie ma do czynienia ze zinterpretowanym, opracowanym utworem (jak miałyby to miejsce w przypadku wykorzystania innych przywoływanych przez Głombiowskiego mediów czy typografii dynamicznej, otwartej, funkcjonalnej – o czym również pisał), lecz pełniejszym odautorskim komunikatem. Dla liberatów bowiem książkowa ekspresja nie jest bynajmniej uboga.

Za to z pewnością sama książka jest w niej nieodzowna. Stąd nauce o książce blisko do „nauki o liberaturze”, literaturze w formie książki, sztuce słowa komunikującej poprzez Księgę. Warto dodać, że wnioski o nikłej semantycznej potencji omawianego medium prowadzą Głombiowskiego ku stwierdzeniu, iż książka nie może funkcjonować bez jakiegokolwiek postaci tekstu⁸⁶³. Liberatura zaś (która tekstem – i to literackim – jest *ex definitione*) nie może się obyć właśnie bez książki. Gubiąc swój nośnik, traci bowiem część swych znaczeń.

Jednocześnie jednak, poszerzając (w stosunku do ujęć bibliologów), zakres semantycznej potencji samej książki, przekracza ustalone normy komunikacji, próbuje się komunikować niejako wbrew przyjętym, powiedzmy też wprost – skonwencjonalizowanym – zasadom. Dlatego to bibliolodzy, kiedy patrzą na historię literatury podobnym co liberaci okiem⁸⁶⁴, napotykać pewne problemy. Głombiowski (sięgający aż do antyku w swoich wędrówkach przez historię sztuki słowa), zajmując się kwestiami zwrotu w myśleniu o typografii, stwierdzał wyraźnie, że kategoria przestrzeni samego tekstu – której ignorowanie zarzucał przecież Fajfer literaturoznawcom – nie jest zupełnie obca artystom różnych epok i (formułując tezy pokrewne tym, które prezentowałam, omawiając relację liberatury i literatury wizualnej) pisał:

⁸⁶³ *Ibidem*, s. 154.

⁸⁶⁴ I nie trzeba, jak widać, wcale przywoływać tu – za Bazarnik – anglojęzycznych badaczy; wystarczy porządnie rozejrzeć się w rodzimej myśli bibliologicznej. Por. m.in. Karol Głombiowski, *O dwóch tendencjach kształtowania kompozycji graficznej*, [w:] idem, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 73–108. Badacz, charakteryzując dynamiczną konwencję typograficzną, przywołuje artystów, o których zawsze wspominają i liberaci, zaznacza, że w analizowanych przypadkach graficzne ukształtowanie jest istotnym elementem struktury utworu (s. 88). O Mallarmém Głombiowski pisze przecież, iż „korzystał z graficznych środków wyrazu dla wydobycia z tworzywa językowego określonych wartości znaczeniowych” (s. 89). A jak dodaje, „zdaniem [...] poety każdy składnik utworu jest zdeterminowany przez swoje miejsce w dynamicznej kompozycji graficznej książki. Tak więc środek przekazu wyraźnie determinuje wewnętrzną strukturę przekazywanego utworu” (s. 89). Istotne wydaje się też podkreślenie, że Głombiowski mówi tu o semantycznie istotnej typografii utworu „nadanej tekstowi przez autora” (s. 89). Iście liberacka jest też fraza zamykająca *passus* poświęcony Mallarmému: „Należy tylko poddać się swobodnemu oddziaływaniu fizycznej materii książki, aby w pełni doznać magicznego piękna poetyckiego słowa” (s. 91). Nie muszę chyba dodawać, że kolejne akapity dotyczą Apollinaire’a czy futurystów.

Dość wymienić tzw. *carmina figurata* w starożytnym Rzymie i w siedemnastowiecznej Europie, wiersze typu akrostychu i raków, wiersze-dywany, wiersze-widoczki. W żadnym jednak wypadku twórczość ta nie wychodziła poza granice żartu czy zabawy, w której nie wahali się wziąć udziału nawet najwięksi. Tymczasem w eksperymentach Mallarmégo, poematach-przedmiotach Reverdy'ego, kaligrafach Apollinaire'a ukształtowanie graficzne wersu staje się elementem strukturalnym utworu poetyckiego, w poezji konkretnej zaś przestrzeń typograficzna autonomizuje się i staje się elementem wręcz kreacyjnym⁸⁶⁵.

Jednocześnie jednak pytał, czy wymienione rodzaje twórczości to jeszcze literatura, czy przywoływane przez niego kaligrame, wiersze konkretne, utwory wpisujące się w nurt spacjalizmu to jeszcze poezja. Wydaje się, że satysfakcjonująca byłaby tu odpowiedź: tak, liberacka. Gdzie zatem tkwi problem? Głombiowski przypominał, że przecież dla literatury (tu Fajfer zacierałby ręce) „jedynym tworzywem [...] jest słowo, jego materialnym wspornikiem zaś – pismo”⁸⁶⁶. To ostatnie zaś powinno utrwalić utwór i umożliwić jego rozpowszechnienie. W rozumieniu literatów samo w sobie jest nieme, pozostaje środkiem przekazu rozumianym jako prze-nośnik znaczeń. Jednak „skażony McLuhanowską myślą” badacz zajmujący się książką z punktu widzenia księgoznawstwa, bibliologii, zacznie się zastanawiać nad owym nośnikiem i zapyta, czy może on tylko przenosić, przekazywać sensy, czy też sam ich nie nosi. Myśląc o nim, zastanowi się też nad medium, jakim jest książka owym pismem wypełniona. Zapyta, czy sama w sobie nie jest znacząca. Stąd niedaleko już do wniosku, że w niektórych przypadkach „zarówno słowo, jak i pismo zmuszono do zdrady ich misji, odrywając jedno i drugie od ich podstawowych funkcji społecznych”⁸⁶⁷, że zyskały one inne obowiązki. Że – innymi słowy – w obrębie literatury (utworów prze-noszonych przez książki) znajdziemy teksty liberackie (utwory noszone przez książki, dzieła, w wypadku których te ostatnie też coś od siebie mówią, komunikują, przekazują). Niech wybrzmi tu „liberacka” myśl Głombiowskiego, który uznawał, że znaczenie utworu powstaje w złożonej grze jego elementów, do których zaliczał i to, co w klasycznych ujęciach nieme:

Inicjatywy symbolistów i futurystów, zmierzające w kierunku spotęgowania ekspresji tekstu językowego za pomocą środków ekspresji książkowej, uświadomiły nam ponownie poznana już prawdę: tekst utworu posiada określone znaczenie nie tylko w swojej warstwie językowo-brzmieniowej, lecz także w fizycznej materii narzędzia przekazu, w strukturze typograficznej, odpowiadającej strukturze tekstu językowego⁸⁶⁸.

Wracając do rozpoczynającego rozważania o związku bibliologii i liberatury zarzutu Polak, wypadaloby zapytać raz jeszcze, czy na pewno we współczesnej myśli o książce nie ma miejsca na refleksję o jej artystycznej odmianie. W świetle prezentowanych tu ustaleń, należałoby nawet to pytanie rozszerzyć, poszukując również przestrzeni do dyskusji o liberaturze. I przyznać trzeba,

⁸⁶⁵ K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, s. 95.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, s. 96.

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, s. 94.

że w nauce o książce jest miejsce i dla takich utworów, w których środek przekazu autonomizuje się na tyle, że sam tekst staje się nieistotny (książka artystyczna) i takich, w których to tekst autonomizuje się na tyle, iż środek przekazu staje się niemy (książka w tradycyjnym kształcie), oraz takich, w których między ekspresją medium a funkcją komunikacyjną tekstu panuje równowaga i (co równie ważne) zgoda owocująca ich wzajemnym uzupełnianiem się, wspólnym budowaniem komunikatu. Innymi słowy – w takiej refleksji (w dyskursie niekoniecznie bagatelizującym książkę jako taką) jest miejsce i na literaturę. Ta ostatnia dałaby się opisać także jako poszukiwane kompleksowe podejście do książki czy dzieła sztuki słowa. Dodałabym jednak, że zawsze to tekst dyktuje metodologię i że nie każde dzieło takiego spojrzenia potrzebuje. Szukanie liberackości zaś wydaje się tropieniem tych utworów, które właśnie o takie kompleksowe podejście się dopominają.

2.8. *Bookishness, technotext* i liberackość

Zarysowawszy tak szerokie tło, chciałabym na chwilę powrócić do dyskursu literaturoznawczego i przywołać cytowaną na początku tej książki Jessicę Pressman i jej – formułowaną na gruncie literaturoznawstwa, nie bibliologii przecież – koncepcję *estetyki książkowości* (*aesthetic of bookishness*)⁸⁶⁹. Przypomnę, że tę ostatnią badaczka definiuje jako widoczną w powieściach publikowanych od początku XXI w. strategię, polegającą na fetyszyzowaniu ich materialnej formy⁸⁷⁰ i zwracaniu uwagi na jej multimedialne możliwości (w nich nieustępujące potencjałowi nowomiedialnej komunikacji)⁸⁷¹. Pressman traktuje ją także jako naturalną i oczywistą odpowiedź literatury drukowanej na współczesną konfigurację medialną.

Z kilku powodów nie sposób tej teorii tu właśnie nie przywołać. Po pierwsze – postulowana przez Pressman perspektywa z jednej strony niezwykle bliska jest liberackiej. Po drugie – pozwala pokazać, że współczesność (o której w finale tej książki wprost już napiszę, że „skażona” jest liberackością⁸⁷²) to czas, w którym – jak już sugerowałam w zakończeniu rozdziału o literaturze i literaturze wizualnej – forma książki stała się znacznie bardziej pojemna niż była dawniej. Choć w gruncie rzeczy – bo w kontekście całości mojego wy-

⁸⁶⁹ Teoria formułowana w ramach wciąż rozwijanego projektu *BOOKISHNESS: The Afterlife of Books in 21st-Century American Literary Culture*, analizującego reakcje powieści na współczesną konfigurację medialną (i związany z nią strach o przyszłość pozbawioną materialnych kodeksów i papieru), przejawiające się w fetyszyzowaniu materialnej (książkowej) formy literatury zarówno na poziomie poruszanych tematów i kreowanych obrazów, jak i proponowanych form tekstów (zob. <http://www.jessicapressman.com/current-research>, dostęp 20.09.2013).

⁸⁷⁰ Jessica Pressman, *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, fall 2009, s. 466.

⁸⁷¹ *Ibidem*, s. 465.

⁸⁷² Zob. fragment zatytułowany *Liberackość nasza współczesna*.

wodu można już to wprost powiedzieć – przywrócono jej po prostu potencjał, który drzemał w niej od zawsze, choć wydaje się, że – przynajmniej w obrębie głównego nurtu – na pewien czas zapadł wręcz w głęboki sen zimowy (zatem dzieje książki i czytania, jak losy druku toczą się dwiema co najmniej drogami).

Książka jest, i zawsze była, technologią sztuki słowa, sposobem podania literackiego komunikatu, co dla bibliologów nigdy nie pozostawało kwestią dyskusyjną i stąd ten właśnie rozdział jest doskonałym miejscem, by to wprost wyartykułować. Dlatego też literatura, rozumiana jako literatura w formie książki⁸⁷³, nie jest w gruncie rzeczy niczym nadzwyczajnym – taki może się wydawać niektórym jedynie kształt, jaki współcześnie potrafi ona przybrać. Ale – jak słusznie podkreśla też Pressman (i wszyscy teoretycy, którzy są dla mnie inspiracją) – nie ma w tym nic nowego, gdyż „estetyka książkowości jest tak stara jak sama forma książki”⁸⁷⁴, choć nie zawsze była tak – co tu ukrywać – popularna.

Istotna zmiana wiąże się z tym, że sam kodeks coraz częściej nie jawi się już twórcom jako wyłącznie owo (przez wieki, jak pokazywał Escarpit, wypracowywane) przezroczyste, wygodne i użyteczne urządzenie do przenoszenia tekstów, ale właśnie jako „materialny obiekt, a nawet maszyna do czytania”⁸⁷⁵, jak podsumowuje Pressman, mówiąc wprost o „książce jako technologii czytania (*reading technology*)”⁸⁷⁶. Badaczka podkreśla tym samym to, co ja – podobnie jak choćby współpracująca z nią (i silnie ją inspirująca) Hayles, do której wywodów będę nawiązywać w kolejnym rozdziale – zamykam w sformułowaniu, iż interfejs sztuki słowa może, ale wcale nie musi, być przezroczysty⁸⁷⁷. Zwrócenie uwagi na to, że pojawienie się nowych mediów i – co za tym idzie – nowych interfejsów dla (wszelkiego typu) tekstów i komunikacji, zaowocowało sytuacją, w której coraz oczywistszym okazuje się, iż tradycyjna forma książki stała się tylko jednym z możliwych sposobów podania tekstu literackiego to trzeci z powodów, dla których o teorii Pressman nie mogłam nie wspomnieć, kończąc ten rozdział i przechodząc do kolejnego.

Dziękuję z nią bowiem artykułowane od pierwszych stron tej książki przekonanie, że najważniejszym kontekstem dla rozpatrywania współczesnego kształtu drukowanej sztuki słowa jest jej elektroniczna odmiana, bowiem pozostają one w ciągłym dialogu, wzajemnie na siebie wpływając⁸⁷⁸. Zgadza-

⁸⁷³ Poza tą, cytowaną już, definicją Bazarnik warto tu może przywołać również tytuł kolejnego ważnego dla moich rozważań opracowania, które ukazało się już po zamknięciu moich prac badawczych: *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English* Grzegorza Maziarczyka (Lublin 2013), silnie, jak się wydaje, inspirowane tekstami Pressman właśnie.

⁸⁷⁴ J. Pressman, *The Aesthetic of Bookishness...*, s. 466.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, s. 467.

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ Spośród kluczowych konstatacji Hayles trzeba tu przywołać tę mówiącą, iż druk to też medium (które nie pozostaje dla komunikatu neutralne) „a nie przezroczysty interfejs” (Katherine N. Hayles, *Writing Machines*, London–Cambridge 2002, s. 43).

⁸⁷⁸ Pressman jednak silniej akcentuje powtarzanie w e-literaturze form „tradycyjnych”, związanych z materialnością (jak pismo odręczne), mnie zaś bardziej interesują nowe jakości aktu lektury oferowane przez nowe media (pozwalające czytaniu nadać charakter wielozmysłowy, uczynić zeń performance i event), zachęcające tym samym i literaturę drukowaną do poszukiwań w tym zakresie.

się też z diagnozą Pressman, iż istnieją pewne (jak ujmuje to badaczka) literackie „potrzeby” i „pragnienia”⁸⁷⁹, którym właśnie materialna, analogowa forma najlepiej może odpowiedzieć. Podziela z nią też przeświadczenie, że konfrontacja z nowymi platformami literackiej komunikacji może książkę jako technologii się przysłużyć – gdyż w odpowiedzi rozwija się ona, a ci, którzy po nią sięgają, eksplorują coraz to nowsze przestrzenie analogowego medium.

Bo o tym, że nic nie stoi na przeszkodzie, by w jego ramach osiągnąć wszystko to, co oferuje elektronika, pisała już w 2002 r. (w silnie autobiograficznie zabarwionym tomie *Writing Machines*) Katherine Hayles⁸⁸⁰. Lekcja wyniesiona przez nią ze spotkania z książkami artystycznymi czy – jak słuszniej byłoby w tym rozdziale powiedzieć – sztuką książki (bo chodzi tu o teksty, których Fajfer i Bazarnik, zwłaszcza po 2011 r., nie wykluczyliby już z obszaru liberackości) zaowocowała sformułowaniem przez badaczkę teorii (realizowanego w dowolnym medium) *technotekstu* (*technotext*). Jak przekonywała wtedy badaczka:

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 dziedzina 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 konstrukcją⁸⁸¹.

Samej zaś kategorii materialności Hayles z powodzeniem używa, mówiąc również o tekstach pozornie nie-materialnych właśnie – elektronicznych. Wiążąc ją z interfejsem, pokazuje, jak – niezależnie od tego, w jakim medium (czy mediach) rozgrywa się komunikacja – jej częścią może stać się i to, co przekazuje sam interfejs, użyta technologia. Jak więc widać – z konfrontacji analogowej i elektronicznej literatury i (co w tym rozdziale warto podkreślić) ze spotkania z książkami odmiennymi niż te najbardziej tradycyjne – i za Oceanem zrodziła się teoria analogiczna do polskiej propozycji⁸⁸². Nic w tym chyba dziwnego, gdyż – jak będę jeszcze przekonywać w tej książce – współczesna konfiguracja medialna (podobnie jak ta z początku poprzedniego stulecia, na co zwracałam uwagę, pisząc o historii druku) w naturalny sposób zaowocować musiała i nową jakością artystycznych realizacji (na które przygotowała nas zarówno awangarda, jak i – nie tylko postmodernistyczne – eksperymenty drugiej połowy XX w., które po części dałoby się objąć kategoriami grafemizmu i intermedialności, do których jeszcze wrócę), i teoriami próbującymi się z nimi zmierzyć.

⁸⁷⁹ J. Pressman, *The Aesthetic of Bookishness...*

⁸⁸⁰ Zob. przypis 9.

⁸⁸¹ K. Hayles, *Writing Machines*, s. 25–26.

⁸⁸² Choć warto podkreślić, że esej Fajfera jest o trzy lata wcześniejszy niż publikacja Hayles.

Dodam, że proponowane przeze mnie ujęcie – wprowadzenie ponadmedialnej kategorii liberackości, pojęcia aspektu liberackiego (lepiej, jak sądzę, radzących sobie z problemem dzieł liberackich w kontekście e-literatury niż oryginalne terminy Fajfera czy Bazarnik, co postaram się pokazać) – na tle jawnie i wprost nawiązujących do Espena Aarsetha propozycji Hayles i Pressman wydaje mi się wygodniejsze. Mniej stechniczowane niż pierwsza z teorii (acz od problemów technologii sztuki słowa nieuciekające) staje się użyteczniejsze dla literaturoznawcy, zaś dzięki wyjściu poza formę (i gatunek) powieści (a takie ograniczenie wprowadza Pressman) ma szerszy zakres. Również sam językowy kształt terminu wydaje się poręczniejszy (polsko-łacińska formuła oddaje znacznie więcej znaczeń niż, nawiązujące do tego samego źródła, anglosaskie pojęcie proponowane przez Pressman)⁸⁸³.

Zatem, odwołując się coraz częściej do McLuhana i medioznawczych kontekstów, zmierzam również do przyjrzenia się liberaturze w kontekście nowych mediów. Silnie eksponowany już w tym rozdziale namysł nad semantyczną potencją nośnika literackiego tekstu powinien poprowadzić ku szukaniu takich ujęć literatury, w których już nie tylko język – słowo pisane – jest jej tworzywem. Jako że dla elektronicznej jej odmiany kwestie wielokodowości komunikatów są – można by rzec – chlebem powszednim, a utwory doń zaliczane nie dają się rozpatrywać bez interpretowania ich medialnych własności – chciałabym zastanowić się w kolejnym rozdziale nad relacją między ową najnowszą (bądź lepiej: najbardziej nowoczesną) odmianą sztuki słowa a – związaną z tradycyjną książką, zatem ewidentnie staromedialną – liberaturą. Najnowsze badania Pressman, które zaowocowały zarówno tomem *Digital Modernism, Making It New in New Media*⁸⁸⁴, jak i przywoływanym już wystąpieniem na ostatniej (2014) konferencji ELO, również wyraźnie idą w tym właśnie kierunku.

Zapowiem też, że interesować mnie będzie również pojawiająca się w dyskusjach kategoria e-literatury i, tym samym, kwestia możliwości zaistnienia literatury w świecie wirtualnym (zatem na swój sposób: bezksiążkowym). Dywagacje te zaś poprowadzą mnie również ku pytaniu o to, jak patrzeć na liberaturę w kontekście pytań o śmierć książki. Wydaje mi się, że warto kwestie te zapowiedzieć w tym właśnie miejscu, gdyż będą one również dopełnieniem rozważań o liberaturze i kategorii książki.

⁸⁸³ Pozwala również na tworzenie dalszych wygodnych terminów, jak choćby liberackość (w kontrze do literackości).

⁸⁸⁴ Nowy Jork 2014.

IV. LIBERATURA A LITERATURA ELEKTRONICZNA

1. Od galaktyki Gutenberga ku galaktyce Turinga

1.1. Dziwny przypadek Mallarmégo i Joyce'a

„Dzięki ci, Mallarmé!” – pisał w jednym ze swoich szkiców Jean-Paul Fargier. Co takiego uczynił francuski pisarz, przywoływany tu już niejednokrotnie jako autor jednej z ważniejszych pozycji, wydanych dotychczas w serii *Liberatura*, że zasłużył na wdzięczność teoretyka sztuki wideo? Jego rodak kwituje to następująco:

Oto i *Rzut kości*. Słynny rzut kości... Którego nikt nie przeczytał naprawdę [...]. Oto on... Mam go przed oczami, trzymam go w rękach... Rzucający się w oczy podział na strony... Kilka substancji... Kilka czcionek... Podwójna strona wykorzystana jako pojedyncza... Kompozycja, która przyznaje główną rolę bieli... Słowa rytmizują przestrzeń, dzielą ją, rzeźbią, skręcają w bryły... Ależ to jest obraz cyfrowy! Obraz cyfrowy sięga do Mallarmégo! Obraz cyfrowy zrodził się z **rzutu kości**⁸⁸⁵!

Co ciekawe, to właśnie wśród tekstów medioznawczych możemy znaleźć wiele cennych z punktu widzenia przyjętej tu perspektywy analiz twórczości autora *Popołudnia fauna*, który swoim *Demonem analogii* dał teoretykom sztuk wizualnych przyczynek do takich odwołań. W efekcie, w tym samym roku co manifest Fajfera, zostaje opublikowany tekst Andrzeja Gwóźdźa (wygłoszony wcześniej, w 1998 r., na konferencji w Białowieży), w którym polski teoretyk pojmuje pisanie Mallarmégo nie jako „gest semantyczny”, lecz jako „gest topograficzny”, akcentując, iż sposób organizacji przestrzeni tekstu wydaje się u tego twórcy co najmniej równie istotny (o ile nie bardziej) jak arbitralne relacje między znakiem a jego znaczeniem. Zapoczątkowany przez artystę nurt badacz ujmuje zaś jako rodzaj rewolucji iście liberackiej w swej istocie – jako bunt przeciwko klasycznej koncepcji woluminu, walkę o wolność strony:

⁸⁸⁵ Jean-Paul Fargier, *Anioł obrazu cyfrowego. Czy Mallarmé wymyślił wideo?*, tłum. Iwona Ostaszewska, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 1997, s. 324–325, wyróżnienie autora.

Rzut kośćmi – pisze – to nie tylko rewolucja samego porządku wprowadzania pisma, to także rewolta przeciwko płaszczyźnie jako fundamentowi bytowemu książki, który nie chce być wyłącznie taflą dla pisma, rewolta znamienną kryzys uniwersum tekstowego jako uniwersum linearności w ogóle. W owej – jak powiada Ważyk – „składni na płaszczyźnie” chodzi bowiem o emancypację pisma z medium książki na rzecz awansu powierzchni⁸⁸⁶.

Czyż nie takiej rewolucji oczekiwał Fajfer, mówiąc o książce „rozumianej już nie jako zewnętrzny wobec dzieła, obojętny futerał na słowa, lecz tegoż dzieła integralny składnik”⁸⁸⁷ czy nie o niej myślała Bazarnik, doprecyzowując słowa męża⁸⁸⁸? Choć autorzy *Oka-leczenia* wskazują na bardzo odległe korzenie takiego pojmowania istoty tekstu, Gwóźdź – nie jako jedyny zresztą – dostrzega w nim przejście od McLuhanowskiej *galaktyki Gutenberga*⁸⁸⁹ ku Bolterowskiej *galaktyce Turinga*⁸⁹⁰, upatrując w nim początków – jak to określa – „tkania» przy pomocy pisma powierzchni [...], pisanie nie «w służbie linijki», ale «w służbie powierzchni», jak powiada Flusser”⁸⁹¹.

Mallarmé, któremu nie wszyscy mówiący o posttypografii tak ochoczo przypisywali palmę pierwszeństwa (bo już choćby u samego Onga, od którego zapożyczam owo określenie, francuski twórca jest „znacznie późniejszy”⁸⁹² niż choćby George Herbert czy Lawrence Sterne), to nie jedyny pisarz, którego „przywłaszczyli sobie” teoretycy mediów⁸⁹³. Drugim, przywoływanym chyba równie często, jest James Joyce ze swoim *Finnegans Wake*, które – niejednokrotnie analizowane przez Bazarnik w kontekście formułowanej przez nią i Fajfiera teorii⁸⁹⁴ – również, zgodnie z obietnicami redaktorów, ukazało się w liberackiej serii.

Dyskurs hybrydalny – twierdzi Krzysztof Loska, który dostrzegał prekursorów nowego spojrzenia na tekst również wśród modernistów – łączący w sobie różne teksty, dokonujący syntezy rozmaitych form medialnych, pojawił się bowiem na wiele lat przed nastaniem techniki cyfrowej. Tekstem-kluczem, tekstem-matrycą, pozwalającym zrozumieć przemiany spo-

⁸⁸⁶ Andrzej Gwóźdź, *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, red. Zbigniew Suszczyński, Białystok 1999, s. 112.

⁸⁸⁷ Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, s. 94.

⁸⁸⁸ K. Bazarnik, *Liberature: a New Literary Genre?*, s. 192.

⁸⁸⁹ Marshall McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. Ewa Różalska, [w:] idem, *Wybór tekstów*, Poznań 2001.

⁸⁹⁰ David J. Bolter, *Człowiek Turinga: kultura Zachodu w wieku komputera*, tłum. Tomasz Goban-Klas, Warszawa 1990.

⁸⁹¹ A. Gwóźdź, *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, s. 115.

⁸⁹² Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Lublin 1992, s. 174.

⁸⁹³ Owo pożyczanie bywa zwielokrotnione i czytelnik musi zastanowić się, czy przywołuje się tylko samego Mallarmégo czy też i odniesienie do niego. Przykładem szkic Piotra Zawojskiego „Soft Cinema” *Lva Manovicha i Andreasa Kratky’ego. „Język nowych mediów” w praktyce*, „Kwartalnik filmowy” 2007, nr 60 (tekst dostępny również na stronie autora, <http://www.zawoj-ski.com/2008/06/07/soft-cinema-lva-manovicha-i-andreasa-kratky%E2%80%99ego-jezyk-nowych-mediow-w-praktyce/> [dostęp 30.09.2011]).

⁸⁹⁴ Zob. *Od Joyce’a do liberatury* oraz Katarzyna Bazarnik, *Globalne spojrzenie na „Finnegans Wake”*, [w:] *Wokół Jamesa Joyce’a: szkice monograficzne*, Kraków 1998 i eadem, *Joyce & Liberature*, Praga 2011.

wodowane ingerencją nowych technologii elektronicznych w obszar tradycyjnych sztuk, nie musi wcale być twórczość filmowa Greenawaya czy Rybczyńskiego ani dzieła projektantów instalacji multimedialnych czy artystów związanych z wideo-artem; może to być książka: książka-hybryda, książka-monstrum, którą jest *Finnegans Wake* Joyce'a, ukazująca nowe oblicze świata podporządkowane technologii telekomunikacji [...] W przestrzeni *Finnegans Wake* dokonano się zjednoczenie składników wizualnych, audialnych, kinetycznych, taktycznych. Książka Joyce'a jest zapowiedzią nowej tekstualności [...] Otrzymujemy oto szczególną zapowiedź przełomu, który dokona się pół wieku po napisaniu *Finnegans Wake* za sprawą nowych technologii elektronicznych⁸⁹⁵.

Co sprawia, że ci, którzy próbują opisać to, co na ekranie, przywołują pisarzy, bez których nie sposób mówić o literaturze totalnej? Czyż nie jest zastanawiające, iż to liberatura właśnie staje się niemyim kontekstem takich rozważań? Należałoby zatem nie tylko postawić pytanie o to, co łączy ją z literaturą wizualną, poezją konkretną czy komiksem lub książką artystyczną, lecz rozszerzyć spektrum badanych zjawisk na to, co elektroniczne, uzupełniając tym samym refleksję o związki liberatury z nowymi mediami. Czy przestrzenia odniesień powinien być w tym wypadku obraz cyfrowy? W pewnym stopniu tak, gdyż będzie mnie interesowała ta część zjawisk nowomediálních (cyfrowych zatem), w której do głosu dochodzi opracowane artystycznie słowo. Podążając za wskazanym tropem joyceowsko-mallarméańskim skieruję się więc ku innym nieco ścieżkom niż przywoływani tu badacze, szukając wśród tego, co elektroniczne literatury i przyjmując jednocześnie – w przeciwieństwie do nich – perspektywę diachroniczną. Tym samym, spróbuję mówić nie tyle o (pozabawionej demona) analogii, co o kontynuacji tradycji, wpisując się w nurt badań archeologii mediów.

Jednocześnie, „nowa” literatura, do której się odniosę, nie będzie wyłącznie tą hipertekstową, nielinearną, o której wspominał Gwóźdź czy Zawojski. Jak bowiem zaznacza Loss Pequeño Glazier (bliski mi ze względu na konsekwentnie podtrzymywaną przezeń tezę, iż najwłaściwszym kontekstem dla badań literatury elektronicznej jest twórczość jak najbardziej „papierowa”: mianowicie wszelkiego rodzaju teksty o charakterze awangardowym), humanistyczna refleksja nad słowem w nowych mediach (refleksja wciąż świeża, z dnia na dzień korygowana, uzupełniana) nie obroniła się przed różnego rodzaju uproszczeniami i stereotypizacjami. Wśród nich jednym z ważniejszych

⁸⁹⁵ Krzysztof Loska, *Joyce i McLuhan: słowo w epoce technologii elektronicznej*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, s. 95–96, 97 i 98. Warto tu też przypomnieć, że i sam McLuhan pisał o autorze *Ulyssesa* (ale też i o innych artystach) właśnie jako prekursorach nowomediálního myślenia o twórczości: „Książka wydawana drukiem zachęcała artystów do zredukowania – tak dalece, jak to możliwe – wszystkich form wyrazu do pojedynczej opisowej i narracyjnej płaszczyzny słowa drukowanego. Nadejście elektronicznych środków przekazu od razu wyzwoliło sztukę z tego kaftana bezpieczeństwa i przyczyniło się do powstania świata Paula Kleeego, Picassa, Braque’a, Eisensteina, braci Marx oraz Jamesa Joyce’a” (Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedtłumaczenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 97). W wypowiedziach autora *Galaktyki Gutenberga* Joyce pojawia się zresztą niejednokrotnie (określany np. jako twórca wykorzystujący typografię do tworzenia nowej sztuki – *ibidem*, s. 235); w szkicach McLuhana pada też nazwisko Mallarmégo.

było popadanie (przez chwilę) w skrajność mówienia wyłącznie o twórczości prozatorskiej, tak jakby poezji „zamknięto przed nosem drzwi” do tego, co elektroniczne. Dziwne to podejście, szczególnie gdy zauważymy, że liryka znacznie szybciej niż epika zareagowała na możliwości, jakie dają sztuce słowa komputery. Chris T. Funkhouser podkreśla już w pierwszym zdaniu wstępu do *Prehistoric Digital Poetry*, że mówiąc o nowym typie literatury, jakim jest poezja dygitalna (*digital poetry*), będzie zajmował się artystami, którzy zaczęli eksperymentować z komputerami już pod koniec lat 50⁸⁹⁶.

Co jednak dla mnie ważniejsze – polska refleksja o słowach zapisanych w przestrzeni wirtualnej popełniała grzech znacznie gorszy: gloryfikowała nie tylko prozę, lecz jej konkretną elektroniczną odmianę gatunkową. Bowiem nasi badacze e-literatury (skupieni wokół krakowskiego środowiska ha!artowskiego) przez lata rozprawiali głównie (i niemal wyłącznie) o nielinearnym(?) hipertekście, o nowatorskiej(?) hiperfikcji, o genialnych(?) powieściach hipertekstowych. Czy mieli rację? Z jednej strony tak, gdyż nie da się zaprzeczyć, że linkowa struktura stanowi podstawę sporej grupy tekstów elektronicznych. Jednak jest to zaledwie podzbiór pewnej całości i posługując się wyłącznie tym kryterium, tracimy wiele z pola widzenia. Co więcej – typ hipertekstu, który

⁸⁹⁶ Chris T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2007, s. 1. W polskiej refleksji również dominował nurt prozatorskocentrycznych rozważań o literaturze nowomediowej (taki termin – jako najszerszy – uważam za najbardziej adekwatny do mówienia o wszelkich odmianach literatury elektronicznej, por. Agnieszka Przybyszewska, *Którędy do literatury nowomediowej?*, „Fragile” 2008, nr 2). Niemniej, dyskusje ostatnich lat przynoszą również zwrot ku badaniom innych obszarów e-literatury, w tym i poezji – za szczególnie ważne można tu uznać opracowania Moniki Górskiej-Olesińskiej (zob. m.in. Monika Górską-Olesińską, *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, [w:] *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowski, Kraków 2010; eadem, *Playable poetry i gry komputerowe. Krytyczne negocjacje*, [w:] *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012; eadem, *Wiersze Turinga?*, [w:] *Język @ multimedia 3. Dialog-konflikt*, red. Agnieszka Dytman-Stasieńko, Jan Stasieńko, Wrocław 2012; eadem, *Poetry@science? – „slippingglimpse” Stephanie Strickland, Cynthia Lawson Jaramillo i Paula Ryana*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. Monika Górską-Olesińską, Opole 2012; eadem, *Animacje słowa. Poematy kinetyczne*, „Este” 2010, nr 1; eadem, *Tekstowe instrumenty do gier z pamięcią. Czas i pamięć w literaturze elektronicznej*, „Kultura Popularna” 2010, nr 3–4 (29–30); eadem, *Pisanie jaskiniowe*, „Autoportret” 2011, nr 1 (33)). Przywołana badaczka należy, moim zdaniem, do osób kierujących polską refleksję o związkach literatury i nowych mediów ku naprawdę interesującym (i wartym dalszego namysłu) zjawiskom, nie – mało już aktualnym – rozważaniom o tym, że Internet umożliwił pisanie tekstów „bardziej kolorowych” i olinkowanych (dość przywołać tu dla porównania artykuł Witolda Sadowskiego *Wiersz w sieci* ([w:] *Tekst (u) sieci*, t. 2, red. Anna Gumkowska, Warszawa 2009, s. 21–31)). O poezji elektronicznej pisała również Emilia Branny-Jankowska (*Obietnice poezji elektronicznej*, „Dekada Literacka” 2010, nr ½, a także *Impresje z e-poetry 2009*, „Techsty” 2009, nr 6, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/e-poetry01.html> [dostęp 30.09.2011]) czy Anna Wendorff (Anna Wendorff, *Nowa poetyka i nowe przestrzenie awangardowe w poezji elektronicznej Ladislao Pabla Györiego. Poezja wirtualna i cyfrowa Argentyny lat 80. XX wieku*, [w:] *Od literatury do e-literatury*, red. Monika Górską-Olesińską, Eugeniusz Wilk; por. też: eadem, *Vanguardias Poéticas en el Arte Digital en Latinoamérica*, Caracas 2010). Istotnym świadectwem przełomu w polskiej refleksji e-literaturoznawczej o poezji było też opublikowanie książki Urszuli Pawlickiej (*Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (Kraków 2012)).

interesował w tym okresie polskich badaczy, to zaledwie jeden z podtypów owego podzbioru (na co zwraca uwagę Katherine Hayles, szkicując historię tej formy literackiej⁸⁹⁷). Trzeba jednak dodać, że powoli zaczęły się też pojawiać głosy dostrzegające wśród tekstów elektronicznych i inne formy gatunkowe (i mam tu na myśli nie tylko blogi, których popularność jako przedmiotu badań równa jest niemal tej, jaką szczyty się hipertekst).

Porównania literatury elektronicznej i liberatury zaczynam od porządków terminologicznych i wyjaśnienia, czym tak naprawdę zamierzam się zajmować w tym rozdziale, by właśnie uprzedzić, że o hipertekście będę tu mówić wyjątkowo mało. Nie chcę bowiem narzekać niczym Glazier, który z żalem zauważał, że choć mówi się o poezji nowych mediów (*New Media Poetries*), tytułuje się własną książkę *Poetyka Dygitalna (Digital Poetics)* to i tak zostaje się „chłopcem od hipertekstu” (*the hypertext guy*). Ja (niechcąc zostać „dziewczynką od porównywania dziwacznych książek i olinkowanych powieści” – bo nie one będą dla mnie głównym punktem odniesienia) świadomie odcinam się raczej od większości polskich dyskusji o literaturze elektronicznej (konkretnie: ich pierwszej fazy). Aczkolwiek, nie da się pewnie wykluczyć, że przymierze zawarte z badaczami, takimi jak m.in. Hayles, Glazier, McGann, Funkhouser czy Aarseth nie okaże się równie zgubne, co przyjęta przez moich rodaków perspektywa⁸⁹⁸.

1.2. Hipertekstowa dygitalna e-cyber-literatura 2.0 w dobie remediacji

Trzeba podkreślić, że ostatnie lata są najlepszym świadectwem tego, iż wiele w polskiej „e-refleksji” się zmienia⁸⁹⁹. Wcześniejsze, nieraz buńczuczne, sądy poddawane są autokorektom, zaczyna się stopniowo rozszerzać spektrum badanych zjawisk, a organizowane konferencje⁹⁰⁰ są najlepszym przykładem

⁸⁹⁷ Katherine N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literacy*, Notre Dame 2008 (tłumaczenie pierwszego rozdziału tej pracy, dającego panoramę gatunków literatury elektronicznej oraz jej definicję, polski czytelnik może od 2011 r. znaleźć w magazynie „Techsty”, nr 7: http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html [dostęp 30.09.2011]; pracując nad tym rozdziałem nie miałam jeszcze możliwości korzystania z tego udogodnienia, stąd też cytaty z pracy Hayles podaję – o ile nie zaznaczam inaczej – w tłumaczeniu własnym).

⁸⁹⁸ Warto może dodać, że Glazier wprost mówi też o wykluczaniu w obrębie humanistycznej refleksji o elektronice kontekstów nieanglojęzycznych.

⁸⁹⁹ Opublikowany w chwili kończenia ostatnich prac redakcyjnych nad tą książką szkic Urszuli Pawlickiej *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce* („Teksty Drugie”, nr 3/2014) potwierdza te zmiany oraz uzmysławia, że w konsekwencji rozwoju tej refleksji możemy już mówić o pewnych nurtach czy szkołach polskiego e-literaturoznawstwa.

⁹⁰⁰ Wystąpienia związane z problemem literatury w świecie nowych mediów (najczęściej oscylujące wokół następujących tematów: hipertekst, blog, życie literackie w sieci, możliwości udostępniania literatury w Sieci) pojawiają się przy okazji rozmaitych konferencji (nie wyłącznie literaturoznawczych). Wśród ważnych, koncentrujących się przede wszystkim na związkach sztuki słowa i nowych mediów warto z pewnością przywołać: niejako rozpoczynające ten cykl dwie sesje

rodzenia się świadomości tego, iż być może najwłaściwszą, a z pewnością najwygodniejszą, perspektywą do badania nowej tekstualności jest spojrzenie interdyscyplinarne⁹⁰¹.

Konsekwencją tych przemian wydaje się też powolne wkraczanie polskich badaczy na arenę międzynarodową. Szlaki przecierały teksty Mariusza Pisarskiego, Andrzeja Pajaka i Emilii Branny-Jankowskiej publikowane w „Cyber-text Yearbook” w 2010 r. (początkowo numer ten – redagowany przez Markku Eskelinen i Raine Koskimaa – projektowany był jako monograficzny, poświęcony polskiej e-literaturze, w efekcie jednak uzupełniono go czterema artykułami dotyczącymi innych kwestii). Kolejne warte odnotowania fakty to czynny udział (z referatami oraz prezentacjami artystycznymi) Polaków na najważniejszych światowych konferencjach dotyczących e-literatury: przede wszystkim w 2011 r. na konferencji ACM *Hypertext* (wystąpienie Pisarskiego zostało tam nominowane do nagrody Teda Nelsona), na biennale *e-Poetry* (Londyn 2013), a także na konferencjach ELO w 2013 i 2014 r. (w Paryżu i Milwaukee). Co dla mnie niezwykle istotne na obu ostatnich konferencjach pojawił się wątek liberacki, a zaproponowane przez polskich teoretyków terminy doskonale

literaturoznawczo-medioznawcze poświęcone związkom literatury i Internetu pod hasłem *liternet* (Kraków, kwiecień 2002 oraz maj 2003), lublińskie konferencje *e-polonistyka* (listopad 2007), *e-polonistyka 2* (grudzień 2009) oraz *e-polonistyka 3* (kwiecień 2013), które choć obejmują również kwestie związane z wkroczeniem nowych mediów w obszar humanistycznej dydaktyki (dość przypomnieć, że organizowane są przez Katedrę Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego), stały się miejscem istotnych dyskusji, interdyscyplinarną konferencję *Tekst (w) sieci* (Warszawa, grudzień 2008) zorganizowaną przez Zakład Teorii Literatury i Poetyki Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz portal internetowy *Gazeta.pl* oraz dwie edycje interdyscyplinarnej konferencji *Od liberatury do e-literatury* (Kamień Śląski, listopad 2009 oraz maj 2011) organizowanej przez Katedrę Teatru, Filmu i Nowych Mediów Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Wymienionym dyskusjom towarzyszyły publikacje pokonferencyjne (już dostępne bądź też właśnie do druku przygotowywane). Wspomnieć można też o organizowanej przez Instytut Humanistyczny Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Gorzowie Wielkopolskim konferencji *Literatura w mediach. Media w literaturze* (Rogi, marzec 2010 oraz druga edycja – październik 2011), której zakres tematyczny jednak mniej pokrywa się z interesującymi mnie tu zagadnieniami, oraz sesję studencko-doktorancką *Przestrzenie literatury. Wizje, rewizje, kontynuacje* (Poznań, maj 2009), na której pojawiło się kilka interesujących referatów dotyczących literatury w świecie nowych mediów (część tekstów publikowana była też na łamach internetowego czasopisma „Perspektywy Kulturoznawcze”). Sporo referatów w mniejszym lub większym stopniu nawiązujących do tematyki e-literackiej (w szerszym kontekście) pojawiło się też na konferencjach: *Literatura i konwergencja* (Łódź, maj 2012) oraz *Teksty kultury uczestnictwa* (Warszawa, październik 2013). A że o literaturze nowomediowej mówi się coraz częściej (a równolegle przybywa rodzimych przykładów do analiz), nie sposób tu wymienić wszystkich konferencji, na których ostatnimi czasy te tematy bywają poruszane.

⁹⁰¹ Warto pamiętać, że (także polskie) badania np. języka Internetu zaczęły się jeszcze w XX w. I tak w polskiej humanistyce pierwsze głosy o związkach mediów (w tym i Internetu) z literaturą rozdziły się w kontekście namysłu nad językiem czy komunikacją w kontekście kultury audiowizualnej (przykładem *N@wagacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych* Eugeniusza Wilka, Kraków 2000). Związki literatury i Internetu badano także z punktu widzenia Sieci jako potencjalnej wielkiej biblioteki (można mówić o bibliologicznej perspektywie badania Internetu).

wpiwały się w najbardziej aktualne dyskusje (dość dodać, że jednym z prelegentów w Milwaukee była sama Pressman).

Warto odnotować w tym miejscu również dwie publikacje, które wydają się domykać pierwszy, a otwierać kolejny (już nie prekursorski) etap rodzimej refleksji e-literackiej. Z jednej strony w 2012 r. ukazała się wspomniana już książka Urszuli Pawlickiej (*Polska poezja cybernetyczna*⁹⁰², wprowadzająca powiew świeżości, przybliżająca wiele zebranych w *Electronic Literature Collection* prac i sprawnie sytuująca na tym tle polską poezję elektroniczną⁹⁰³; z drugiej – kolejny rok przyniósł długo oczekiwaną monografię Mariusza Pi-sarskiego *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*⁹⁰⁴, domykającą (w godny podziwu sposób) dotychczasową polską refleksję o hipertekście⁹⁰⁵.

Jednak próbując uporządkować historię polskiego dyskursu e-literackiego, trzeba tu wspomnieć też o dwóch znacznie starszych publikacjach, które niejako ufundowały rodzimą refleksję o związkach literatury (nie języka, słowa, ale właśnie literatury) z Internetem, czy (następnie) szerzej – nowymi mediami. Mam na myśli zredagowane przez Piotra Mareckiego książki *litenet. literatura i internet* (Kraków 2002) oraz *Litenet.pl* (Kraków 2003), które wyznaczyły kierunek pionierskiej rodzimej refleksji o sztuce słowa i nowych mediach (a w drugiej z wymienionych pozycji znalazł się również – lekko zmieniony – przedruk szkicu Fajfera *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, w którym po raz pierwszy chyba pojawiła się propozycja zestawiania tych dwóch typów twórczości). Trzeba tu jednak zwrócić uwagę na to, że utożsamianie kategorii *litenetu* z literaturą elektroniczną nie jest do końca prawomocne. Zaproponowany w 2002 r. termin odnosić miał się do (wieloaspektowych) związków literatury z Internetem⁹⁰⁶, jest zatem pojęciem o zarazem węższym, jak i szerszym zakresie znaczeniowym. Niemniej, wyznaczone w przywołanych publikacjach spektrum zainteresowań: powieść hipertekstowa, blog (litenet), ale i nie tylko), życie literackie w sieci stało się na długie lata kanonem poruszanych tematów podobnie jak zasugerowane tam metodologie (np. traktowanie hipertekstu jako ucieleśnienia poststrukturalistycznego rozumienia tekstu). I rzeczywiście, nadal gros szkiców polskich badaczy skupia się na tak właśnie pojętej problematyce⁹⁰⁷.

⁹⁰² Zob. przypis 896.

⁹⁰³ Choć badaczka nie ustrzegła się pewnych uproszczeń (czy uchybień merytorycznych), nie sposób nie docenić roli owej – jak by na to nie patrzeć – pionierskiej i przełomowej pracy.

⁹⁰⁴ Kraków 2013.

⁹⁰⁵ Nie bez znaczenia dla umiędzynarodowienia polskiej refleksji e-literackiej pozostają też popularyzujące polskich e-artystów darmowe anglojęzyczne chapbooki udostępniane na stronach ha!artu.

⁹⁰⁶ Zob. Piotr Marecki, hasło 'litenet', [w:] *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki, Kraków 2006. O dyskusyjnym autorstwie tego określenia patrz też *Bardziej opicki od Fecebooka. O Litenecie.pl rozmowa pączkująca*, „Techsty” 2011, nr 7 (http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/wywiad_z_leszkiem_onakiem.html [dostęp 30.09.2011]).

⁹⁰⁷ Dobry to moment by przywołać opublikowane w Polsce zbiory tekstów dotyczących kwestii e-literackich (po części są to publikacje związane z konferencjami, które wymieniałam wcześniej). Za ważne (z powodów „historycznych” bądź rzeczywiście merytorycznych) uznałabym

Niemniej, rozszerzają oni spektrum badań, mówiąc już nie tylko o literaturze w kontekście Internetu, lecz szerzej – nowych mediów, a co najważniejsze, posługując się terminami takimi jak choćby (widniejąca w tytule rozdziału ostatniej książki Maryli Hopfinger⁹⁰⁸) *literatura elektroniczna* (której zakres – jak zaznaczałam – znacznie przekracza ramy globalnej Sieci: zresztą do sieciowej odmiany e-literatury zaliczyć wypada inne formy niż wyłącznie hipertekst czy blog)⁹⁰⁹. Znamienna jest dyskusja Anny Łebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego i Krystyny Wilkoszewskiej, której zapis otwiera pierwszy numer „Dekady Literackiej” z 2010 r.⁹¹⁰ Trzeba tu podkreślić, że choć tę rozmowę redakcyjną zatytułowano *Literatura a nowe media*, nie wspomina się w niej właściwie o zjawiskach innych niż te, które omawiały publikacje spod patronatu krakowskiego „Ha!artu”. Dlaczego? Być może sugestia odpowiedzi tkwi w szczerym wyznaniu Krystyny Wilkoszewskiej, która, opowiadając o ob-

przede wszystkim: *Słowo w kulturze mediów*, red. Zbigniew Suszczyński, Białystok 1999; *liternet. literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Kraków 2002; *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Kraków 2003; Joanna Wrycza, *Galaktyka języka internetu*, Gdynia 2008 (z zastrzeżeniem, że nie tylko o literaturze tam mowa); *e-polonistyka*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2009; *Tekst (w) sieci* (tom 1 *Tekst. Język. Gatunki*, red. Danuta Ulicka, tom 2 *Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska), Warszawa 2009; *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. Piotr Marecki, Mariusz Pisarski, Kraków 2011; *Od liberatury do e-literatury*, red. Monika Górską-Olesińska, Eugeniusz Wilk, Opole 2011; *e-polonistyka 2*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2012; *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. Monika Górską-Olesińska, Opole 2012; Małgorzata Janusiewicz, *Literatura doby Internetu. Interaktywność i multimedialność tekstu*, Kraków 2013. Sądzę, że publikacje te są lepszym źródłem odniesień niż – skądinąd słusznie nad wyraz rzadko bądź wręcz wcale nieprzywoływane – prace, takie jak choćby: *Dzieło literackie w Sieci. Pomysły, hipotezy i interpretacje z pogranicza wiedzy o literaturze, kultury masowej i współczesnych technologii* Marka Adamca (Gdańsk 2004) czy *Ku ciętu post-ludzkiemu... poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* Bogusławy Bodzioch-Bryły (Kraków 2006). Warto też zaznaczyć, że w 2008 r. ukazała się pozycja *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów* (red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2008), zbierająca tłumaczenia wielu ważnych w rozważaniach o nowomediach kontekstach literatury szkieł (m.in. często przywoływany rozdział książki Davida J. Boltera *Writing Space. Computers, hypertext, and the Remediation of Print* zatytułowany: *The breakout of the visual – Eksplozja obrazów*, tłum. J. Mach), zaś rok 2014 przyniósł tłumaczenie całej książki Boltera (*Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński, Kraków 2014). W tym samym roku ukazała się również polska edycja kolejnej kanonicznej dla e-literaturoznawstwa pozycji: *Cybertekstu* Espena Aarsetha (Espen J. Aarseth, *Cybertekst. Perspektywy literatury elektronicznej*, tłum. Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, Paweł Schreiber, Michał Tabaczyński, Kraków 2014).

⁹⁰⁸ Maryla Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

⁹⁰⁹ Trzeba też zwrócić uwagę na mnogość terminów, jakimi określana bywa ta „nowa” odmiana literatury, co starałam się podkreślić tytułem tego podrozdziału. Za najwłaściwsze (ale i też najbardziej pojemne) uznaję określenie literatura elektroniczna, w rozumieniu przywoływanej Hayles. W swoich rozważaniach synonimicznie używałam również terminu *literatura nowomediowa* jako podkreślającego wyraźnie związek nie tylko i wyłącznie z Internetem (warto pamiętać, że w krytyce funkcjonuje również skrót *e-literatura* – właśnie od literatury elektronicznej – a w polskiej refleksji wszelkie przedrostki „e-” prowadzą ku utożsamianiu kontekstu z siecią). Por. mój szkic *Którędy do literatury nowomediowej?*

⁹¹⁰ *Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna z udziałem Anny Łebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 6–23.

cowaniu z instalacją interaktywną w muzeum sztuki w Karlsruhe, wyznała: „tylko że ja w ogóle nie umiem tego odnieść do literatury”⁹¹¹.

I właśnie – u nas, w gruncie rzeczy, dopiero zaczynają pobrzmiwać głosy o tym, że literatura elektroniczna to nie tylko blogi i hiperteksty, a jednocześnie zaczynamy przyswajać sobie refleksję nad sposobami badania owej „nowej” literatury. Wspominałam o autokorektach, jakich dokonują ci, którzy rozpoczynali omawianą tu dyskusję w polskiej humanistyce, stąd nie sposób nie przywołać tu wystąpienia Mariusza Pisarskiego podczas pierwszej lublińskiej konferencji *e-polonistyka* (listopad 2007 r.)⁹¹². Młody badacz, redaktor równie kanonicznej jak oba tomy *liternetu* „pozycji”: wortalu www.techsty.pl, na którym dostępny jest również magazyn pod tym tytułem⁹¹³, wskazywał na różne „grzechy” (czy jak mówi: „pułapki metodologiczne”) pierwszej fazy polskiej refleksji o literaturze elektronicznej (takiego terminu używa wymiennie z tytułowym określeniem „literatura cyfrowa”), wyznając jednocześnie, że i on sam w nie wpadał. Samokrytyce towarzyszył postulat, by – mówiąc o dziełach literatury elektronicznej – sięgać i do metodologii literaturoznawczej, i do medioznawczej, by w badanych tekstach dostrzec nie tylko ich literackość, ale i cyfrowość oraz wywiedzione z niej jakości. Pisarski sugeruje też, by inni badacze – jak i on sam – prześledzili swoje prace pod kątem „niedowidzeń warstw tekstu cyfrowego”.

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że podobny ton autokorekty, refleksji po czasie ma szkic Andrzeja Pajaka *Litteratura cybernetica, czyli burza w szklance wody*⁹¹⁴. Niemniej, choć wypowiedź ta jest znacznie bardziej stonowana niż wcześniejsze wystąpienia autora, nadal daje przede wszystkim raczej świadectwo nieświadomości istnienia innych niż hiperteksty form literatury elektronicznej⁹¹⁵, choć – tu trzeba się zgodzić – na te Pajak wreszcie przestaje patrzeć niczym na ziemię obiecaną. W kontekście nowszych niż refleksja nad hiperfikcją opracowań marzenia o nowych możliwościach literatury związanych choćby z „połączeniem teje [...] z rzeczywistością” nie są bynajmniej – jak uważa Pajak – niemożliwe do zrealizowania⁹¹⁶. Niemniej, w szkicu tym autor artykułuje wprost niezwykle ważną dla rozważań o polskiej literaturze

⁹¹¹ *Ibidem*, s. 12. Z krótkiego opisu, jaki daje badaczka, śmiem wnioskować, że chodziło o pracę *Portrait no. 1* Luca Courchesne’a.

⁹¹² Zob. Mariusz Pisarski, *Pułapki metodologiczne w badaniach nad literaturą cyfrową*, [w:] *e-polonistyka*, s. 77–87.

⁹¹³ Czasopismo posiadające nr ISSN.

⁹¹⁴ „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 33–37.

⁹¹⁵ Por. Andrzej Pajak, *Litteratura cybernetica, czyli burza w szklance wody*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2, s. 34. Por. też: Maryla Hopfinger, *Sytuacja mediów: zmiana kultury?*, [w:] eadem, *Literatura i media...* (zwłaszcza podrozdział *Polskie realia*, s. 46–53).

⁹¹⁶ Dość przywołać literackie instalacje interaktywne typu *Beyond Pages* (Masakiego Fuji-haty) czy *Text Rain* (Camille Utterback i Romy’ego Achituva). Pisząc o autokorektach powinienam zaznaczyć, że komentując kilkakrotnie drugą z przywołanych prac byłam przekonana, że jej autorami są dwie kobiety [por. moje szkice: *Którędy do literatury nowomediowej?* oraz *W pudełku i na wadze – o przestrzeni śmierci i przestrzeni tekstu w utworach Bryana S. Johnsona oraz Zenona Fajfery i Katarzyny Bazarnik* ([w:] red. Izabela Grzelak, Tomasz Jermalonek, Łódź 2007)].

cyfrowej kwestię: niezbyt mamy o czym mówić. Niewiele tego typu tekstów się u nas pojawia (jak podsumowuje Pająk: „mniej niż 30 pozycji, jakie powstały przez ostatnie 14 lat”⁹¹⁷) i wciąż za mało znamy technologie, w których można taką literaturę tworzyć.

Przyczyn niezbyt imponującego stanu polskiej e-literatury nie należy upatrywać w jej niszowości, ale raczej w opóźnieniu Polski w dostępie do nowoczesnych technologii, które było efektem polityki rządów komunistycznych – tłumaczy badacz. – Zaryzykowałbym twierdzenie, że nasz kraj ominęła „epoka Story Space” (1987) i zamiast tego wkroczyliśmy od razu w „epokę blogów” (ok. 1999). W dużej mierze polska e-literatura powstawała w czasach, kiedy zarówno komputery, jak i dostęp do Sieci były znacznie mniej powszechne i być może dlatego te działania nie trafiały na podatny grunt⁹¹⁸.

Tłumaczyłoby to po części, dlaczego w środowiskach polonistycznych niewiele mówi się o literaturze elektronicznej.

W tak zarysowanym kontekście przywołany tu już rozdział *Literatury i mediów. Po 1989 roku* Maryli Hopfinger jest idealnym wręcz udokumentowaniem stanu, w którym w chwili publikacji tej książki znajdowała się rodzima refleksja o e-literaturze. Badaczka, dogłębnie analizując w swoich wcześniejszych pracach przemiany postaci słowa w kulturze audiowizualnej (oraz w obszarze dopiero rodzącej się audiowizualności), badając nie tylko jego relację z innymi mediami, lecz i przemiany kultury w powiązaniu z kształtowaniem się nowych mediów (w szerokim rozumieniu terminu), dała też rzeczowy fundament refleksji nad formą literatury w dobie nowych mediów (również w ich wąskim rozumieniu)⁹¹⁹. Jednocześnie Hopfinger, próbując scharakteryzować kolejny etap przeobrażeń literatury (jakim jest właśnie jej elektroniczna odmiana), z jednej strony popada w pułapkę mówienia tylko o spektrum zjawisk zakreślonym przez publikacje Mareckiego z początku XXI w., z drugiej – można powiedzieć – odrabia zadaną przez Pisarskiego pracę domową.

Choć – pisząc w 1993 r. o happeningu i literaturze – stwierdzała, że ta ostatnia „zakłada pośredni charakter sytuacji komunikacyjnej”, a jej dzieła mają charakter zamkniętych, gotowych całości, „na które poza [...] autorem nikt nie ma większego wpływu”⁹²⁰, elektronicznej odmianie sztuki słowa przyznaje

⁹¹⁷ A. Pająk, *Litteratura cybernetica...*, s. 33.

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ Por. Maryla Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993; eadem, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; eadem, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003. Dla moich rozważań istotne są też opisane przez badaczkę jeszcze w latach osiemdziesiątych dwa modele współobecności słowa i obrazu (zob. eadem, *Słowo i obraz w kulturze współczesnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1986, z. 1), które – jak stwierdza w późniejszych tekstach – współczesny kształt kultury nieco podważa. Model statyczny komplikują, jak twierdzi Hopfinger, działania o charakterze intermedialnym, dynamicznym – techniki komputerowe (M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, s. 96–97 oraz *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, s. 151–152).

⁹²⁰ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku...*, s. 85.

już charakter struktury bardziej otwartej, dynamicznej⁹²¹. Co ważniejsze, mówi o potrzebie nowych kompetencji czytelniczych (odbiorca tego typu sztuki musi nie tylko umieć czytać, lecz i posługiwać się technologiami, które mu to czytanie umożliwią, innymi słowy: interfejsem bardziej złożonym niż jego „preelektroniczna” odmiana, jaką jest/była klasyczna postać książki)⁹²² czy zniesieniu różnic między słowem, dźwiękiem i obrazem, a także ich hierarchii obowiązujących w starych mediach⁹²³. Hopfinger dość krytycznie podchodzi też do bogato (na tle innych) opracowanego w polskiej refleksji nurtu rozważań o protohipertekstowości, słusznie zauważając, że wskazując na podobieństwa struktur, należy pamiętać o tym, co je dzieli: o „odmienności technologicznej”, która „generuje zasadnicze różnice materii semiotycznej i kontekstu komunikacyjnego”⁹²⁴. Choć więc badaczka nie daje pełnej panoramy literatury elektronicznej, choć niezgodnie z prawdą uznaje, że tekst literacki w Internecie musi być oparty na strukturze hipertekstowej (dość tu przywołać niemające z nią nic wspólnego utwory tworzone jako animacje flashowe)⁹²⁵, praca Hopfinger pokazuje, że i bardziej aktualne aspekty światowej refleksji o literaturze w nowych mediach są w Polsce powoli przyswajane, choć – raz jeszcze powtórzę – nie mamy ich jeszcze do czego odnosić⁹²⁶.

⁹²¹ Warto jednak dodać, iż Hopfinger nie zmierza już w stronę metodologicznej pułapki uśmiercania autora i nowej aktywności czytelniczej (wynikającej z dynamiczności struktury tekstów nowomiedialnych), nie wiąże z odebraniem autorowi prawa do własnego tekstu, lecz z obowiązkiem zaprojektowania jego całości (modelu, z którego czytelnik dalej będzie tworzył konkretne odsłony testu – z których wszystkie zostały przez autora zaprojektowane). Por. M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 180. Tezy Hopfinger związane z przemianami samej istoty aktu komunikacji i roli, jaką pełnią w nim poszczególne media, warte są przywołania tu, szczególnie zważywszy na kontekst liberackiej (re)interpretacji aktu literackiej komunikacji, o czym pisałam w rozdziale poświęconym relacji literatury i książki oraz (w nieco mniejszym stopniu), odwołując się do futuryzmu.

⁹²² M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 179. Por. też Dorota Sikora, (*Hiper*)przestrzeń tekstu – o Storyspace, najsłynniejszym programie do tworzenia literatury hipertekstowej, „Techsty”, nr 6 (2009) oraz eadem, *Muza połączeń. O Word Circuits Connection Muse – zestawie narzędzi do tworzenia poezji i prozy sieciowej*, „Techsty” 2008, nr 5, www.techsty.art.pl [dostęp 30.09.2011]. Niemniej, warto w tym kontekście pamiętać o tym, że twórcy tekstów nowomiedialnych eksplorują często równoległe naturalność elektronicznych interfejsów, jak i ich ludyczny charakter (por. Marcin Składanek, *Funology – homo ludens i homo faber w projektowaniu interakcji*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2012, nr 13/14).

⁹²³ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 181. Por. też David J. Bolter, *Eksploracja obrazów*, [w:] *Ekrany piśmienności...* (lub – dla szerszego kontekstu cała książka, z której pochodzi ten rozdział: idem, *Przestrzeń pisma...*).

⁹²⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 127, por. także s. 174–175.

⁹²⁵ W przywołanym rozdziale czytamy, że „tekst w środowisku cyfrowym staje się hipertekstem” (s. 175), a nawet, że „w środowisku Internetu cechy hipertekstu są obligatoryjne, stały się konieczną oczywistością” (s. 178). Tak więc, choć Hopfinger dostrzega medialną odmienność literatury powstającej w tym środowisku, mówi o nowych czytelniczych kompetencjach, nie zawsze jednak konsekwentnie pamięta i o tym, że również wybór konkretnego narzędzia do tworzenia tekstu jest istotny – i że nie zawsze musi to być narzędzie operujące hiperłączami.

⁹²⁶ Ciekawe są jednak – w pełni zresztą zgodne z duchem prac Hopfinger – spostrzeżenia Moniki Górskiej-Olesińskiej, analizującej elektroniczną poezję czy literaturę tworzoną w technologii CAVE w kontekście twórczości choćby Stanisława Dróżdża. Por. M. Górka-Olesińska, *Ukryte wymiary pojęciokształtów*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*; eadem, *Pisanie jaskiniowe (cave writing)* oraz eadem, *Tekstowe instrumenty do gier z pamięcią*.

Stąd, pewnym kontekstem dla moich rozważań mogłyby być (i są) nieliczne publikacje⁹²⁷ wskazujące większe bogactwo form literatury elektronicznej⁹²⁸. Sądzę jednak, że – wyjaśniwszy, iż mój zwrot ku opracowaniom zagranicznym nie jest wynikiem zachłystnięcia się ich nowością czy nieznanością rodzimego stanu badań – mogę (i powinnam) dla charakterystyki literatury na tle wykorzystującej słowo twórczości nowomiedialnej odwoływać się do najszerszych znanych mi ujęć. Zwłaszcza, że i najbardziej aktualna polska refleksja e-literaturoznawcza do nich się odnosi. Jednocześnie, takie ujęcie wpisuje się w – słuszne, jak sądzę – tendencje umiędzynarodowiania polskiego e-literaturoznawstwa. Ponadto, jak zapowiadałam już na początku tej książki, analizowana przeze mnie kategoria liberackości wydaje się doskonale trafiać w dyskutowane na świecie luki w ujęciu współczesnej kondycji sztuki słowa, idealnie wpisywać w debaty dotyczące (interesującej mnie w tym rozdziale) wspólnej (analogowej i elektronicznej) przestrzeni literackiej. Tym samym, pozwolę, by – mimo wszystko – moim rozważaniom w tej części książki patronowała raczej Hayles niż Hopfinger. Szczególnie, że do bezsprzecznie inspirujących mój wywód konstatacji tej ostatniej przyjdzie mi jeszcze wrócić w dalszej części tego rozdziału.

⁹²⁷ Publikowane, dodam, w większości już w momencie, gdy kończyłam pracę nad tą częścią książki.

⁹²⁸ Jak przywoływane już tu eseje Górskiej-Olesińskiej (m.in. *Pisanie jaskiniowe (cave writing)* czy *Elektroniczne uwolnienie słowa...*), Wendorff (*Nowa poetyka i nowe przestrzenie awangardowe w poezji elektronicznej Ladislao Pabla Györiego...*) czy Anny Nacher („*Alternative reality narrative*” – *granice tekstu*, [w:] *Od literatury do e-literatury*), w pewnym stopniu też analizy Janusiewicz (*Literatura doby Internetu...*).

2. Daleko czy jednak blisko? O tym, co łączy liberatów i e-literatów

2.1. Niemieszczące się w biblioteczkach literackie dziwolągi, które trzeba czytać inaczej

Opisując wybrane prace literatury elektronicznej, Katherine Hayles stwierdza, że ustanawiają one literaturę jako doświadczenie odczuwane zupełnie inaczej niż dotychczas, niezwiązane już z trwale zapisaną stroną tekstu, lecz poszerzone o wielozmysłowe odczuwanie (*fullbody experience*)⁹²⁹. Charakteryzując i komentując *Screen*, pracę opartą na technologii interaktywnej jaskini CAVE, badaczka – zgadzając się z Ritą Raley odnośnie do zaistniałej w takiej sytuacji konieczności zweryfikowania kategorii lektury – stwierdza, że:

Czytanie staje się kinestetycznym [...] i żywym doświadczeniem, angażującym nie tylko umysłową aktywność dekodowania, lecz również cielesne interakcje ze słowami postrzeganymi jako poruszające się w przestrzeni obiekty⁹³⁰.

Przypomnę, że Hayles swoimi charakterystykami obejmuje szeroką gamę tekstów przynależnych do literatury elektronicznej, z ogromnym bogactwem form gatunkowych, jakie ona oferuje. Tym samym – jak już zaznaczałam – przywołuję jej tezy nie tylko w odniesieniu do form najczęściej komentowanych w polskiej krytyce (hipertekstów, blogów czy tzw. *code works*), lecz odwołując się do całej e-literackiej genologii⁹³¹. Owej różnorodności nie sposób ignorować, szczególnie zważywszy na to, iż formy takie jak hipertekst rodziły się w pierwszym okresie rozwoju e-literatury⁹³², zapoczątkowując szereg

⁹²⁹ K. N. Hayles, *Electronic Literature...*, s. 13.

⁹³⁰ *Ibidem*. Ciekawym kontekstem dla tej konstatacji wydaje się opublikowany już w 1999 r. szkic *Estetyka dotyku* Krystyny Wilkoszewskiej ([w:] *Słowo w kulturze mediów*), w którym badaczka zwracała uwagę na – związany z nowymi mediami – powrót kategorii dotyku do rozważań estetycznych (po okresie koncentrowania się na zmysłach wzroku i słuchu).

⁹³¹ Ciekawą i wartą uwagi jej charakterystykę dał również – kilkanaście lat wcześniej niż Hayles – George Landow. Zob. George P. Landow, *Twenty minutes into the future, or how are we moving beyond the book?*, [w:] *The Future of the Book*, ed. Geoffrey Nunberg, Belgium 1996.

⁹³² K. N. Hayles, *Electronic Literature...* Warto tu podkreślić również za badaczką, że „pionierskie” (jak mówi) prace Landowa czy Boltera na tym etapie rozwoju literatury elektronicznej były ważne, istotne, z perspektywy czasu jednak nieco się zdezaktualizowały. Warto o tym pamiętać w kontekście polskiej recepcji teorii hipertekstu, w której ci właśnie badacze królowali przez długi czas. Ciekawie o hipertekście jako dość archaicznej formie pisze też Eskelinen: „teoria hipertekstu nastawiona była na zrobienie wokół siebie szumu (nieszczęśliwie rozdzielając tekstualność cyfrową czy elektroniczną od drukowanej), jakkolwiek wydawać by się to mogło konieczne

zmian w literackości, których owoce dostrzeżemy, dopiero spoglądając na późniejsze, znacznie dalej idące w modyfikacjach klasycznych układów, formy. W większości przypadków to właśnie teksty oparte na innych niż hipertekstowa strukturach, przekonały część badaczy o konieczności znalezienia nowego określenia dla tak realizowanej sztuki słowa.

Jako przejawy omawianych poszukiwań traktować należy zwrot od mówienia o literaturze ku traktowaniu (za Ongiem) o *piśmienności* (*literacy*⁹³³), a później jeszcze ku temu, co Gregory L. Ulmer – w pełni już wpisując się w dyskurs nowomediálny – określił mianem *electracy*⁹³⁴. Przypominając wyznanie Józefa Japoli tłumaczącego Onga, w którym przyznaje on, że „prostota, oczywistość i elegancja angielskiego tytułu tej książki – «Orality and Literacy» – dorównuje chyba tylko nieporęczności i niezgrabności jej polskiego odpowiednika: «oralność i piśmienność»”⁹³⁵, ten ostatni termin wolalabym tymczasowo zachować w jego oryginalnym brzmieniu. Trzeba dostrzec, że wszystkie te określenia zrodziły się z potrzeby zredefiniowania kategorii lektury i dzieła literackiego wynikłego z nowej sytuacji, w jakiej znalazła się literatura.

Nie jest to pierwszy raz, kiedy teoretycy (czy twórcy bądź teoretycy-twórcy) domagają się ponownego zdefiniowania literatury, literackości czy też zauważenia konieczności zmiany naszego pojmowania aktu czytania⁹³⁶. Postulaty takie z reguły towarzyszą wszelkim działaniom awangardowym (dość przypomnieć choćby Raymonda Federmana⁹³⁷ czy analizowaną tu wcześniej poezję konkretną). Zaznaczając, że wcale nie chciałabym się skupić na niemainstreamowych eksperymentach, pragnę przywołać w tym miejscu również stanowisko Loss Pequeño Glaziera, który twierdzi, że najlepiej traktować literaturę elektroniczną właśnie jako kontynuację eksperymentalnej literatury drukowanej⁹³⁸.

w którymś momencie naszej najnowszej historii, jednak nadal zbyt wiele jej odwołań i twierdzeń jest temu poświęconych. Taka strategia była zrozumiała, ponieważ hipertekst jest dużo bliżej przeciętnej drukowanej tekstualności niż większość innych podzbiorów cybertekstu” (Markku Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. Dorota Sikora, Grzegorz Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2, http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst5.html [dostęp 20.11.09]). Por. też Mariusz Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.

⁹³³ W tłumaczeniu sugeruję się polskim przekładem pracy W. J. Onga *Orality and literacy: the technologizing of the word*.

⁹³⁴ Gregory L. Ulmer, *Internet Invention: From Literacy to Electracy*, Nowy York 2002 (tam czytamy: „Electracy is to digital media what literacy is to print”). Po raz pierwszy Ulmer zastosował ten termin w wydanej w 1989 r. *Teletheory*.

⁹³⁵ Józef Japola, *Od tłumacza*, [w:] W. J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 13.

⁹³⁶ W kontekście e-literatury na nowe strategie lektury zwracały też uwagę m.in. Stephanie Strickland i Cyntia Lawson, pisząc o „doświadczeniu czytania eksplorującego” (*experience of exploratory reading*) i społecznościowym charakterze niektórych aktów e-lektury (zob. Stephanie Strickland, Cyntia Lawson, *Vniverse*, [w:] *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, ed. Adelaide Morris, Thomas Swiss, London 2006). Por. też mój szkic *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, [w:] *e-polonistyka 3*, red. Aleksandra Dziak, Lublin (w druku).

⁹³⁷ Raymond Federman, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. Jarosław Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska*, oprac. Zbigniew Lewicki, Warszawa 1983.

⁹³⁸ Loss P. Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa 2002.

Również teoretycy badanej przeze mnie liberatury niejednokrotnie podkreślali, że terminy, jakimi operuje współczesna humanistyka, wydają się zupełnie nieadekwatne w odniesieniu do kształtu dzisiejszej książki, możliwości, jakie stoją przed literaturą czy potencjalnych sposobów jej czytania⁹³⁹. Zaś teksty zaliczane do liberatury, podobnie jak te opisywane przez Hayles czy innych krytyków e-literatury, stawiają pod znakiem zapytania klasyczne rozumienie aktu lektury. Przypomnę: nie są to książki, które da się „normalnie” otworzyć (Z. Fajfer, *Spod*), ich czytanie niejednokrotnie wymusza na nas przemieszczanie się w przestrzeni (A. Bednarczyk, *Pole anielskich szeptów*), a czasem nawet czas, jaki musimy na takie lekturowe spacerzy poświęcić wydaje się istotny w interpretacji (R. Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*). Książki liberackie potrafią rozsypać się w dłoniach, nawet gdy pozornie przypominają klasyczny kodeks (B. S. Johnson, *Nieszczęśni*), a gdy już są kodeksem – to nie zawsze pojedynczym, a na dodatek część tekstu musimy sami rekonstruować, gdyż pozostaje on niewidzialny (Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*). Tym samym, moje rozważania o liberackości (*liberacy?*) mogą być postrzegane jako składowa przywołanego dyskursu o „innych” piśmiennościach.

Jaki jest cel proponowanego tu zestawienia ze sobą literatury totalnej i elektronicznej nie jako marginalizowanych odmian literatury, z racji swoich „dziwactw” spychanych do getta literackich dziwolągów, lecz właśnie jako takich odmian sztuki słowa, które w XXI w. nie tylko już żądają swojego miejsca w literackim kanonie, lecz również zmuszają nas do przededefiniowania od dawna już nieweryfikowanych kategorii, takich jak choćby samo pojęcie literatury? Wydaje się, że przed owymi dziwadłami nie sposób już uciec i trzeba zacząć próbować je opisywać. Być może dobrym punktem wyjścia jest właśnie postawienie pytania o to, co powoduje, że zarówno e-literatura, jak i liberatura prowokują do innego spojrzenia na kategorie tekstu literackiego, aktu czytania czy samej liberackości, pytania o to, co łączy te dwie formy literackie. Wydawać by się mogło, że da się zauważyć podobne podejście do tekstu prezentowane przez działających w obrębie tych nurtów twórców i być może dostrzeżenie tego faktu pozwoliłoby określić wspólne perspektywy badawcze dla omawianych zjawisk i znaleźć tym samym wygodny sposób ich krytycznego opisu.

2.2. Espen Aarseth i liberatura

W 1997 r. Espen Aarseth, poszukując terminologii zdolnej opisać każdy tekst (niezależnie od tego, w jakim medium będzie on realizowany), również domagał się porządków terminologicznych.

⁹³⁹ Ale przypomnę też, że o konieczności redefinicji kategorii tekstu (w tym: także literackiego) w dobie kultury multimedialnej pisała również – jak już podkreślałam – Seweryna Wysłouch (zob. eadem, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*, s. 106).

Olbrzymim problemem w ostatnich dyskusjach o medium komputerowym jest brak rygorystycznej terminologii – stwierdzał, by dalej postulować taką, która – nie byłaby zakorzeniona w komputerowej retoryce (por. „hipertekst”, „interaktywny”, „wirtualny” itd.) lecz oparta na dostrzegalnych różnicach w relacjach między tekstem a jego czytelnikiem (użytkownikiem)⁹⁴⁰.

Formułując swoją teorię dążącą do opisanie każdego rodzaju tekstu, badacz zwracał uwagę również na rażący brak takiej jego definicji, która dałaby się zastosować w odniesieniu do twórców różnomedialnych i która zarazem nie domagałaby się ciągłej aktualizacji. Zaproponowane przez Aarsetha pojęcie cybertekstu, charakteryzujące tekst jako maszynę przekształcającą tekstone (ciągi znaków w takiej postaci, w jakiej istnieją w tekście) w skryptony (ciągi znaków w takiej postaci, w jakiej jawią się one odbiorcy), zrodziło się jako próba znalezienia owej brakującej definicji⁹⁴¹. A z wywodu badacza dla moich rozważań kluczowe wydaje się założenie leżące u podstaw tak formułowanego ujęcia. Jak bowiem mówi Aarseth, jeśli tekstem jest „każdy przedmiot o prymarnej funkcji przekazywania werbalnej informacji”⁹⁴², to trzeba zwrócić uwagę na dwie jego cechy charakterystyczne: po pierwsze tekst nie może działać niezależnie od jakiegoś materialnego medium (co nie pozostaje bez wpływu na jego funkcjonowanie), po drugie zaś – nie jest on tożsamy z samą tylko informacją, jaką przenosi⁹⁴³.

Jednocześnie Aarseth podkreśla, że aby dostrzec wagę znaczenia kategorii medium, czy – jak dokładniej to określa, co dla mnie niezwykle ważne – jego materialności (*the materiality of the medium*)⁹⁴⁴, musimy zdać sobie sprawę z tego, że to wcale nie zastosowanie odmiennych nośników warunkuje inny charakter tekstów, a dychotomia dzieł (umownie je nazwijmy) staro- i nowomiedialnych nie sprowadza się do opozycji druk–elektronika⁹⁴⁵. Jedną z podstaw zaproponowanej przez badacza typologii tekstualności są przecież „zauważalne różnice w relacjach między tekstem a czytelnikiem (użytkownikiem)”⁹⁴⁶. Przywołana funkcja odbiorcy to ostatnia z siedmiu wymienionych przez Aarsetha zmiennych pozwalających opisać mechanizmy przekształcania tekstone w skryptony⁹⁴⁷, a tym samym możliwych postaci/typów tekstów.

⁹⁴⁰ Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997, s. 59; pozycję tę dalej oznaczam jako E. J. Aarseth wraz z numerem stron.

⁹⁴¹ Więcej o teorii cybertekstu zob. np. Katarzyna Prajzner, *Cybertekst. Tekst jako mechanizm*, [w:] eadem, *Tekst jako świat i jako gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009; eadem, *Cybertekst. Nowa perspektywa postrzegania tekstualności*, [w:] *Język @ multimedia*, red. Agnieszka Dytman-Stasienko, Jan Stasienko, Wrocław 2005 lub Dorota Sikora, *Tekst jako maszyna. Wprowadzenie do mechaniki hipertekstu*, [w:] *Tekst (w) sieci*, red. Anna Gumkowska, t. 2, Warszawa 2009.

⁹⁴² E. J. Aarseth, s. 62.

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, s. 59.

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

⁹⁴⁶ *Ibidem*.

⁹⁴⁷ Pozostale to: 1. dynamizm (*dynamics*), 2. zdeterminowanie (*determinability*), 3. krótkotrwałość (*transiency*), 4. perspektywa (*perspective*), 5. dostęp (*access*), 6. powiązania (*linking*). Więcej zob. m.in. K. Prajzner, *Cybertekst. Nowa perspektywa postrzegania tekstualności* lub dowolna inna pozycja z podanych w przypisie 941.

Trzeba zaznaczyć, że uwzględniając wszystkie z wskazanych przez badacza wyznaczników, otrzymamy 576 możliwości. Jak podkreśla Markku Eskelinen, „każdy tekst (od «I Ching» do MUD-ów) może być sklasyfikowany w oparciu o to, jak funkcjonuje jego medium”⁹⁴⁸. Nie sposób nie zgodzić się również z Katarzyną Prajzner twierdzącą, że „wyróżnione przez Aarsetha zmienne [...] pozwalają precyzyjnie wyróżnić konkretne typy tekstów”⁹⁴⁹. Ponieważ z tego samego powodu łatwo nam wskazać na podobieństwa między poszczególnymi grupami utworów, warto spróbować przyjąć zaproponowaną przez Aarsetha perspektywę i zestawzić ze sobą przykładowy tekst liberacki i e-literacki, by zobaczyć, czy bardzo się od siebie różnią⁹⁵⁰. W przypadku *Oka-leczenia* Fajfera i Bazarnik oraz *Końca świata według Emeryka* Nowakowskiego taka charakterystyka porównawcza daje następujące rezultaty:

Tabela 1: Zestawienie cech *Oka-leczenia* i *Końca świata według Emeryka* wg typologii E. Aarsetha

	<i>Oka-leczenie</i>	<i>Koniec świata według Emeryka</i>
1.	Statyczny	Statyczny
2.	Niezdeterminowany	Niezdeterminowany
3.	Niebędący krótkotrwałym	Niebędący krótkotrwałym
4.	Perspektywa bezosobowa	Perspektywa bezosobowa
5.	O ograniczonym dostępie ^a	O ograniczonym dostępie ^b
6.	Posiadający wyraźne powiązania ^c	Posiadający wyraźne powiązania
7.	F. interpretacyjna F. eksploracyjna F. konfiguracyjna	F. interpretacyjna F. eksploracyjna F. konfiguracyjna

Objaśnienia:

^a Kwestia ta jest problematyczna. Z jednej strony czytelnik ma dostęp do wszystkich partii tekstu, jednak „dostępność” partii niewidzialnych polega na tym, że może (ale nie musi) włożyć wysiłek w ich rekonstrukcję i dopiero wtedy będzie miał dane wszystkie partie tekstu. Ponieważ nie wszystkie teksty w różnym stopniu są dostępne „od zaraz”, skłaniam się bardziej ku opcji ograniczonego dostępu.

^b Występują, nieliczne co prawda, linki warunkowe.

^c I w tym przypadku sytuacja nie jest do końca klarowna. Dostrzeżenie zależności między poszczególnymi partiami *Oka-leczenia* wymaga wnikliwej analizy, jednak wszystkie ślady tych powiązań dane są w tekście.

Źródło: oprac. Agnieszka Przybyszewska.

⁹⁴⁸ M. Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie...*

⁹⁴⁹ K. Prajzner, *Cybertekst...*, s. 63.

⁹⁵⁰ O liberaturze jako o literaturze ergodycznej pisał również Andrzej Pająk w szkicu *The Polish way to e-literature. From the Baroque to the 21st Century* (zob. szczególnie s. 26–31). Tekst ten przygotowywany był na konferencję *Electronic Literature in Europe*, która odbyła się w Bergen we wrześniu 2008 r. (samo wystąpienie autora zostało odwołane, tekst jest jednak opublikowany). Szkic (publikacja elektroniczna) dostępny jest pod adresem: <http://elitineurope.net/node/23> [dostęp 15.11.09]. W 2011 r. jego fragment (niezawierający jednak interesujących mnie tu odniesień do liberatury) opublikowany został po polsku w *Od liberatury do e-literatury* (A. Pająk, *Na tropie dziwnych książek. Polska droga do e-literatury (od baroku do XXI wieku)*). Tej samej tematyki dotyczyła także praca magisterska autora: *Polska droga do e-literatury. Od baroku do XXI wieku*, ukończona w 2009 r. w Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem profesora J. Lichańskiego.

Oczywiście, wybrany przeze mnie przykład można uznać za nieco kontrowersyjny. Liberackie korzenie hipertekstowej powieści Nowakowskiego czynią ją w naturalny sposób podobną do dowolnego tekstu liberackiego. Jednak w przypadku zestawienia innych utworów, wyniki prezentują się podobnie (ja zaś chciałam oprzeć się na rodzimych i dostępnych szerszemu gronu odbiorców dziełach). Charakteryzowana przez Prajzner przy pomocy tych samych zmiennych *web fiction* Shelley Jackson (*My Body*) jest tekstem: dynamicznym, niezdeterminowanym, niebędącym krótkotrwałym, o perspektywie bezosobowej i swobodnym dostępie, posiadającym wyraźne powiązania. Jednocześnie – zgodnie z ustaleniami badaczki – i w tym wypadku funkcje, jakie przyjmuje czytelnik to: interpretacyjna, eksploracyjna oraz konfiguracyjna⁹⁵¹.

Trzeba zaznaczyć, że tym, czego poszukujemy nie jest pełna identyczność charakterystyki tekstów, lecz podobieństwa. A w większości przypadków zarówno literatura, jak i e-literatura różnią się od sporej grupy (papierowych, drukowanych) tekstów klasycznych (bo od awangardowych już nie zawsze) tym, że odbiorca podejmuje więcej niż jedną – interpretacyjną – funkcję wobec tekstu. Rzadko kiedy utwór przynależy do jednej z tych dwóch grup da się scharakteryzować, tak jak – używając Aarsethowskiej klasyfikacji – opisał „zwykłe teksty” (Aarsethowskie *ordinary texts*) Eskelinen: statyczne, nieprzechodne, zdeterminowane, bezosobowe, o dostępie swobodnym, wyłącznie interpretacyjne i bez linków. Przywołany krytyk norweskiej teorii stwierdza też:

Teoria Aarseth’a kładzie nacisk na znacząco pomijane w badaniach i marginalizowane obszary wiedzy literackiej [...]: materialność tekstu i funkcjonalne różnice w tekstualnych mediach. Istniejący obszar tekstualności jest wtedy poszerzony i dynamicznie przegrupowany [...] a tym samym poprzednio dominujące formy przepisywane są z powrotem do znacznie zmienionego pola badawczego – i to jako podzbiory cybertekstów⁹⁵².

W takim kontekście, logiczna wydaje się chyba przyjęta na początku tego rozdziału strategia niewykluczania e-literatury i liberatury z obszaru tekstualności, lecz takiego definiowania tej ostatniej, by teksty te znalazły się w jej obrębie. Z jednej bowiem strony Aarsethowskie ujęcie wydaje się wyjątkowo użyteczne do opisu tych „nowszych” jej przejawów (jak choćby hiperfikcji, literatury wcielonej w instalacje interaktywne czy – nie zawsze kojarzonych z kategorią tekstu – gier) i niezbyt ciekawe do charakterystyki tego, co badacz określa mianem „zwykłego tekstu” (*ordinary text*). Z drugiej jednak pokazuje, że teksty, na bazie których tworzyliśmy nasze dotychczasowe wyobrażenie tekstualności, to twory właśnie nad wyraz – w świetle proponowanych tu kategorii opisu – „zwykłe” (Aarsethowskie *ordinary*): statyczne i „medialnie powściągliwe” (jak można by powiedzieć, parafrazując Wongowskie określenie „typograficznie powściągliwy”⁹⁵³). Eskelinen

⁹⁵¹ K. Prajzner, *Cybertekst. Nowa perspektywa...*, s. 65.

⁹⁵² M. Eskelinen, *Teoria cybertekstu a badania literackie...*

⁹⁵³ Yin Y. Wong, *Temporal Typography. A Proposal to Enrich Written Expression*, [w:] *Conference companion on Human factor in computing systems: common ground*, Vancouver 1996, s. 408. Zob. też rozdział poświęcony liberaturze i typografii.

przypisuje im wykorzystywanie 2 do 3 procent zarysowanych przez teorię cybertekstu możliwości⁹⁵⁴.

Być może nie powinno zatem dziwić, iż dotychczasowe literaturoznawstwo mogło spokojnie ignorować kwestię tekstowej materialności i medialności – wydaje się, że, rzeczywiście, istotne wydawały się one wyłącznie dla pewnej peryferyjnej, awangardowej czy eksperymentalnej grupy tekstów, której historia sięga starożytności, tworząc jednak – wielokrotnie już tu przywoływaną – „inną tradycję”⁹⁵⁵, której nurt swobodnie płynie obrzeżami literackiego kanonu⁹⁵⁶. I (na co zwracała uwagę też choćby Hayles) z tych samych powodów „wyjątkami raczej niż regułą”⁹⁵⁷ mogły dotąd pozostawać i teorie akcentujące takie jakości sztuki słowa. Jednak w obliczu nowych mediów i powstających w nich utworów spojrzenie takie wydaje się skażone pewnymi – jak określa to Liv Hausken – „niedowidzeniami metodologicznymi”, z których najistotniejsze dla moich rozważań wydaje się „niedowidzenie medium” (ang. *medium blindness*)⁹⁵⁸.

Jednocześnie, to nie użycie, upraszczając, starego (druk) czy nowego (elektronika) medium jest tu tym, co przesadza o – używając już Aarsethowskiej terminologii – ergodyczności literatury⁹⁵⁹. Decydujące jest właśnie eksplorowanie potencjału drzemającego w medium i, związane z tym, zaktualizowanie roli odbiorcy. Przywołany badacz, charakteryzując własną koncepcję, już na pierwszych stronach swojej książki zaznaczał, że zrodziła się ona z przekonania, że kluczowe jest dostrzeżenie znaczenia medium jako w pełni integralnego składnika tekstu, wyraźnie domagającego się zinterpretowania. Jednocześnie, podkreślając wielokrotnie, że cyberteksty wcale nie muszą być elektroniczne i wyliczając ich papierowe przykłady (wśród których królują teksty stale przywoływane przez Fajfera i Bazarnik: od Sterna po Queneau), Aarseth mówił o książkach z – można by rzec – liberackim zacięciem i zamiłowaniem, dostrzegając w papierowych kodeksach to, co wielu ich użytkowników tak łatwo umyka z pola widzenia. Inspirujący mnie badacz nie wieszczęł też bynajmniej śmierci literatury drukowanej.

Niektórych czytelników – tłumaczył – może dziwić, że nadal używam słowa *książka*, jednak wiele z cybertekstów, które powinniśmy omówić to właśnie książki – wydrukowane, oprawione i sprzedawane w najbardziej tradycyjny sposób. Trzeba dostrzec, że format kodeksu jest jednym z najbardziej elastycznych i potężnych nośników informacji, jakie dotąd wynaleziono, nośnikiem o niewykorzystanym jeszcze potencjale, nadal gotowym na zmiany. Nie przypuszczam, by w najbliższym czasie miał wyjść z mody⁹⁶⁰.

⁹⁵⁴ M. Eskelinen, *Cybertekst a badania literackie...*.

⁹⁵⁵ Piotr Rypson, *Postłowie*, [w:] Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. zbior., Gdańsk 2000, s. 224.

⁹⁵⁶ Jednocześnie, sądzę, że proponowane tu ujęcie pozwala zrozumieć czemu awangarda jest – jak sugeruje m.in. przywoływany Glazier – doskonałym wręcz kontekstem do badania literatury elektronicznej.

⁹⁵⁷ K. N. Hayles, *Writing Machines*, s. 19.

⁹⁵⁸ Zob. Liv Hausken, *Textual Theory and Blind Spots in Media Studies*, [w:] *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln 2004 (cyt. za: M. Pisarski, *Pułapki metodologiczne...*, s. 84).

⁹⁵⁹ W ujęciu tego badacza ergodyczne są teksty oczekujące od użytkowników podjęcia innych niż wyłącznie interpretacyjna funkcji.

⁹⁶⁰ E. J. Aarseth, s. 8–9.

Tym, co pozwala mówić o liberaturze w kontekście cybertekstu, a wręcz – rzekłabym – prowokuje ku takiemu ujęciu jest to, że testuje się w niej eksplorowana właśnie medialna materialność samego tekstu. Co więcej – literatura totalna doprasza się takiego modelowego czytelnika, który nie zadowolony się jedynie funkcją interpretacyjną, który będzie chciał na rozmaite sposoby eksplorować tekst, doświadczać go, rozgryzać, jak powiedziałby Aarseth – odbiorcy, który pragnie uruchomić tekst jako maszynę. Jak można interpretować słowa Bazarnik z 2009 r.⁹⁶¹ – czytelnik ten nie powinien obawiać się interakcji z tekstem. A jak dopełnia tę konstatację uzupełnienie konferencyjnej wypowiedzi w publikacji z 2011 r.: nie straszna mu też ergodyczność. Liberatura bowiem jest przykładem literatury ergodycznej. Jako że kategoria ta prowadzi i ku rozważeniu rozumienia tekstu jako maszyny, wróć jeszcze w moich rozważaniach do tego, jak z ową maszyną czytelnik ma sobie radzić, innymi (z nowomiedialnego dyskursu zapożyczonymi) słowy: spróbuję scharakteryzować liberackie interfejsy.

W tym miejscu jednak przypomnę tylko, że Aarsethowska teoria – podobnie jak liberatura – również miała być odpowiedzią na przywołane tu wcześniej „niesłuszne wykluczenia” z obszaru literackości⁹⁶². Obie teorie wiążą się także z przywołanymi na początku tego podrozdziału postulatami ponownego, szerszego, właściwszego zdefiniowania otaczającej nas tekstualności. Jeśli zarówno liberatura, jak i literatura elektroniczna wydają się domagać tego rodzaju definicji, warto może zastanowić się, dlaczego te właśnie, zrodzone pod koniec XX w., lecz mające swe antycypacje na długo wcześniej, formy tekstowe prowokują nas do takich poszukiwań. Co takiego stało się w sztuce (bądź w samej sztuce słowa), że potrzeba ta stała się tak nagląca?

2.3. Medialnie niema literatura czy medialnie niedowidzące analizy?

W tym momencie wypada powrócić do przywoływanych już tu twierdzeń o medialnej niemocie klasycznej literatury. Przez wiele wieków powstające teksty nie prowokowały do zastanawiania się nad faktem, że zapisane są na jakimś materiale ani nad tym, czy ów nośnik ma jakiejkolwiek właściwości (poza kwestią większej lub mniejszej trwałości). Czy jednak rzeczywiście nigdy o tym nie myślano? Pomijam już to, iż z całą pewnością wyrazem takiego zainteresowania był sięgający starożytności nurt literatury wizualnej, który doczekał się zresztą swoich teoretycznych kodyfikacji, z których pierwszą przyniósł wiek XVI w postaci poetyki Scaligera⁹⁶³. Nie będę powtarzać refe-

⁹⁶¹ Wypowiedziane na konferencji *Od liberatury do e-literatury*.

⁹⁶² Bazarnik – jak już wskazywałam – charakteryzowała przecież teorię liberacką jako jedyną (albo przynajmniej jedną z bardzo nielicznych), która pozwala „stawić czoła szczególnemu pisarstwu Blake’a czy Johnsona” (K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*).

⁹⁶³ Z takich samych inspiracji powstawały prace chyba wszystkich dotychczas przeze mnie przypominanych artystów czy nurtów.

rowanych przez Bazarnik teoretycznych refleksji Butora czy McKenziego⁹⁶⁴ (by podać tylko kilka przykładów) ani nie oddam tym razem głosu Federmanowi. Równie dobrze bowiem można w tym miejscu przywołać nasze rodzime, teoretyczne i wcale nie takie nowe kategorie, jak: Balbusowski „graficzny inwariant tekstu literackiego”⁹⁶⁵, omawiana przez Grzegorza Gazdę „architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego”⁹⁶⁶ czy wart może pełnego zacytowania w tym miejscu postulat Stefanii Skwarczyńskiej:

Otóż skoro mowa o języku pisanym – stwierdzała badaczka w latach siedemdziesiątych – nie sposób abstrahować od jego istotnej właściwości, jaką stanowi fakt graficznego utrwalania sformułowanych w nim wypowiedzi (odręcznie czy typograficznie) na powierzchni pewnego *quantum* różnego rodzaju materiału pisanego (dziś najczęściej arkusz papieru, ale wchodzi tu w grę – nie tylko dla czasów dawnych – m.in. płyta kamienna czy metalowa). Tym samym jednak w pole widzenia twórców języka pisanego wchodzi kategoria przestrzeni, a dla ich odbiorcy kategoria percepcji wizualnej [...] Ten nieodłączny od tekstu w języku pisanym aspekt jego plastyczny otwiera przed poetą rozległe możliwości twórczej eksploatacji, tak silnie aktywizowane w poezji XX w. [...] Jeśli poprzednio korzystała z nich poezja raczej sporadycznie a nauka o literaturze przemilczała te efekty lub zaliczała je do dziwactw [...] to chyba dlatego, że nie dostrzegano istotności tego aspektu, a więc i jego obecności w każdym tworze języka pisanego⁹⁶⁷.

Nieco wcześniej niż Skwarczyńska i Henryk Markiewicz zwracał uwagę, że (krytykowane przez liberatów) Ingardenowskie traktowanie dzieła odejmuje mu pewne, nieraz istotne, wartości semantyczne⁹⁶⁸. Stwierdzał przecież:

Dyskusyjne jest potraktowanie znaków graficznych jako pośredniego tylko, przedmiotowego fundamentu istnienia dzieła, który jednak w stosunku do samego dzieła i jego konkretyzacji jest transcendentny. Ingarden nie docenia chyba roli czynnika „napisowego”, a przecenia rolę czynnika brzmieniowego. [...] Ponadto w zapisie dzieła literackiego znajdują się niekiedy pewne momenty „semantycznie obciążone”, a brzmieniowo nieprzekazywalne, jak np. zastosowanie dużych i małych liter, stylizacyjne odstępstwa od obowiązującej ortografii, cudzysłowy, spacje i kursywy (nie bez znaczenia np. dla wierszy Norwida), tzw. „rymy wzrokowe”, nie mówiąc już o takich sztuczkach, jak akrostychy czy *carmina figurata*⁹⁶⁹.

⁹⁶⁴ Zob. K. Bazarnik, *Some Aspects of Spatiality...*. Por. także pierwsza część tej książki.

⁹⁶⁵ Stanisław Balbus, *Graficzny inwariant tekstu literackiego*, [w:] *O języku literatury*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, Katowice 1981.

⁹⁶⁶ Grzegorz Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, red. Jan Trzynaśkowski, Wrocław 1970.

⁹⁶⁷ Stefania Skwarczyńska, *O paru zagadnieniach poetyki nie podjętych przez badania języka poezji (literatury)*, [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, red. Józef Bubak, Aleksander Wilkoń, Kraków 1977, s. 12–13, wyróżnienie autorki.

⁹⁶⁸ Liberackie dyskusje z Ingardenowską koncepcją dzieła poświadczają dotychczas – przypomnę – dwa wspomniane już w tej pracy szkice opublikowane w *Materii Sztuki* pod redakcją Ostrowskiego (*Materialność jako wyznacznik gatunkowy literatury* Bazarnik oraz Fajferowski *Od literatury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)*). Warto dodać, że Fajfer w swoim szkicu sam wskazuje na Markiewicza, jednak przywołuje go jako – jak stwierdza – „wyjątek” (Z. Fajfer, *Od literatury do tekstu niewidzialnego...*, s. 121).

⁹⁶⁹ Henryk Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 72.

Z nowszych propozycji warto może dodać tu jeszcze Witolda Sadowskiego i jego rozumienie architektoniki wiersza, „tekstu graficznego”⁹⁷⁰, o którym (w tym samym roku co Fajfer o liberaturze!) pisał:

Tekst graficzny wychodzi od linearności, dąży jednak wyraźnie do struktury przestrzennej, rozgrywając się na płaszczyźnie i kierując poszukiwania w stronę trzeciego wymiaru. Nie staje się przez to dziełem malarskim, gdyż przestrzeń funkcjonuje w nim jako pamięć tekstu, jako usytuowanie dla liter. Przestrzeń nie zaprzecza jego warstwie semantycznej, ani jej nie podważa. Odróżniamy więc termin „tekst graficzny” od pojęć:

- kolaż (który polega na współlistnieniu sztuk)
- emblematyk[a?] (która zestawia ze sobą dwie sztuki)
- poezja konkretna (która prowadzi do zakwestionowania tekstu)
- poezja wizualna (która włącza obraz jako znak struktury tekstowej)

Tekst graficzny jest pojęciem w pełni literackim⁹⁷¹.

Równie zasadne byłoby tu przywołanie terminu *przekaz (czy tekst) grafemiczny*, którym posłużyła się Maryla Hopfinger w książce *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*⁹⁷². Jednak, jako że do tej kategorii chciałabym jeszcze powrócić w dalszej części rozdziału, tu pozwolę sobie jedynie zasygnalizować tę kwestię.

Czy rację ma zatem Mariusz Pisarski, twierdząc, że dopiero komputer (nie zaś wcześniejsze wynalazki) „przypomniały nam” o materialności tekstu⁹⁷³? Odpowiedzieć można mu nie tylko rozmaitymi przypominanymi przeze mnie w tej pracy teoriami (których w samym XX w. spotkamy – jaki widać – niemało), ale i postawioną w 1976 r. przez Marcina Czerwińskiego tezę o tym, że książka jest kanałem przekazu⁹⁷⁴. Wychodząc z perspektywy socjologii piśmienności, badacz dochodzi do podobnych co Fajfer i Bazarnik wniosków. Wskazuje na charakterystyczne dla nowych (ówcześnie) czasów „znaki synkretyczne”, w obrębie których nie sposób oddzielić słowa od obrazu. W opartych na nich „tworach znaczących” (jak określa to badacz)⁹⁷⁵ wyabstrahowanie samego tekstu tworzy – jak postulował Fajfer w odniesieniu do liberatury – przekazy „semantycznie kalekie”⁹⁷⁶. W ujęciu Czerwińskiego kontekstem dla zmiany statusu słowa pisanego i książkowego kodeksu są przemiany medialne daleko wyprzedzające te, na które wskazuje Pisarski. Autor *Systemu książki* o wiele wcześniej niż ten ostatni, zaznaczał, że to dwudziestowieczna inwazja wizualności „zaatakowała pismo na jego własnym terenie, oddając je w służbę pewnego typu znaków złożonych i tworząc nowe dziedziny druku”⁹⁷⁷. Dla nich materialność znaku (i wizualność zrodzona ze specyfiki medium, jakim jest druk) nie pozostaje przezroczysta, nieznacząca czy – jak chciałby Pisarski – niedostrzeżona i niewykorzystana.

⁹⁷⁰ Zob. Witold Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

⁹⁷¹ Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999, s. 17.

⁹⁷² M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, s. 172–173.

⁹⁷³ M. Pisarski, *Pułapki metodologiczne...*, s. 78.

⁹⁷⁴ Marcin Czerwiński, *System książki*, Warszawa 1976.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, s. 59.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, s. 18. Por. też D. J. Bolter, *Writing Space...* oraz przywoływane prace Hopfinger.

Na koniec należałoby również przywołać raz jeszcze Glaziera, któremu dość nietaktownie przerwałam w połowie słowa. W istocie bowiem ten twórca-teoretyk niје tylko wskazywał na awangardowe korzenie e-literatury, lecz również określał ją jako „eksperymentalną praktykę bazującą na m a t e r i a l n o ś c i m e d i u m”⁹⁷⁸. Zamiast przywoływać którykolwiek z tekstów Fajfera czy Bazarnik, w których różnie (raz mniej, raz bardziej precyzyjnie) powtarzają oni tezy o książkach jako nie-przezroczystych futerałach na słowa, można raz jeszcze sięgnąć do wypowiedzi tego twórcy i teoretyka:

Czy poezja (lub proza) – pyta on – traktuje język jako przezroczysty nośnik znaczeń? [Tekst – AP] jest realizowany poprzez eksplorowanie materialnych elementów pisma w konkretnym medium. Innym słowy, z punktu widzenia innowacyjnych praktyk, „literatura” nie jest boskim napojem pitym z kryształowego kielicha. Jest walką z owym kielichem unaczyniającą kwestie problematyczne – jego gładkość, temperaturę, sposób w jaki samo pojęcie płynu zmienia się wskutek umieszczenia go w kielichu⁹⁷⁹.

Glazier konkluduje, dodając, że jeśli walka między przezroczystością tekstu a jego materialnością miewała znaczenie w przypadku słowa drukowanego, w przypadku literatury elektronicznej jest kwestią dużo większej wagi⁹⁸⁰. Podobnie jak – uzupełnijmy – w przypadku liberatury.

Dla literaturoznawcy, który dotychczas wykorzystywał analizę formy dzieła rozumianą jako interpretowanie struktury, konstrukcji czy kompozycji utworu, a raczej jedynie w przypadku poezji zastanawiał się nad właściwościami kodu (mowy wiązanej), teksty przynależne do nowej tekstualności, istotnie, stawiają nowe wyzwania. Wyraźniej mówią bowiem nie tylko samym znakiem, lecz i jego materialnością, ich (dosłowna) forma (często już niewiele mająca wspólnego z kodeksem) doprasza się zauważania i zinterpretowania. Gdy mówimy o liberaturze i literaturze elektronicznej (ale i o działaniach awangardowych, najszerzej rzecz ujmując – za Hopfinger czy Higginsem – intermedialnych), przykładów nie trzeba daleko szukać. Zaś ich odpowiednie zestawienie pozwala uwypuklić podobieństwa łączące te formy pisania (myślenia o pisaniu).

Nieszczęśni Bryana Stanleya Johnsona (pisarza – jak twierdzi Bazarnik – „modelowo liberackiego”⁹⁸¹) oraz *Screen* zespołu badaczy, wśród których spotykamy m.in. Roberta Coovera⁹⁸², to prace traktujące (m.in.) o zapominaniu. W przypadku pierwszego, jeszcze papierowego, utworu dla charakterystyki

⁹⁷⁸ K. N. Hayles, *Electronic Literature...*, s. 18, podkreślenie moje.

⁹⁷⁹ L. P. Glazier, *Digital Poetics...*, s. 171.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ Katarzyna Bazarnik, „*Nieszczęśni*” B. S. Johnsona. *Liberacka gra z przypadkiem. Słowo od tłumaczki i redaktorki serii*, [w:] Bryan S. Johnson, *Nieszczęśni*, tłum. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2008.

⁹⁸² Cały skład zespołu stanowili: Noah Wardrip-Fruin, Josh Carroll, Robert Coover, Shawn Greenlee i Andrew McClain. Odnośnie do tej pracy zobacz Katherine Hayles, *Electronic Literature...*, s. 13–15, <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/screen.htm> [dostęp 20.11.09], a także przywoływane już artykuły Górskiej-Olesińskiej *Pisanie jaskiniowe...* oraz *Tekstowe instrumenty...*

mechanizmu pracy pamięci nie bez znaczenia pozostaje jego materialna forma – niezszyty kodeks (ma formę luźnych składek, z których tylko pierwsza i ostatnia są oznaczone) czy graficzne luki w zapisie tekstu⁹⁸³. Druga praca to samo obrazuje dzięki chaotycznej, niedającej się opanować wędrówce słów po ścianach interaktywnej jaskini. Oba teksty pokazują (udosławniają, uwidaczniają) rozpadanie się historii tkwiących w naszej pamięci. Jednak, zrealizowane w różnych mediach, wykorzystują do tego inne zabiegi.

Apollinairowski *Deszcz* i *Text Rain* autorstwa Camille Utterback i Romy'ego Achituvu można przywołać jako kolejny przykład. W przypadku francuskiego kaligramu, wiersz o deszczu przyjmuje jego graficzną formę (co – jak wskazywałam – nie jest „bardzo” liberackie). Drugi z utworów oferuje odbiorcy dosłowny (tytułowy) deszcz słów, z którego wylania się opowieść o dotyku i cielesności. Czytelnik-użytkownik doświadcza takiego kontaktu z samym tekstem⁹⁸⁴. Oczywiście, przywołany duet warto byłoby rozbudować do triady, przypominając jeszcze o *Deszczu jesiennym* Staffa, eksplorującym z kolei brzmieniową warstwę słowa (co akurat niespecjalnie – w przeciwieństwie do pozostałych przywołanych sytuacji – sprzeciwia się „normom”).

Przykłady można mnożyć. Nie jest jednak tu moim celem analizowanie kamiennych hipertekstów (*Pole anielskich szeptów* Andrzeja Bednarczyka) czy pokazywanie analogii między instalacjami zrodzonymi w duchu poezji konkretnej (*Między* Stanisława Drózdza) a najnowszymi tekstami e-literatury (przywołany już *Screen*). Choć analizy te są kuszące, przekraczają ramy tego opracowania. Pielęgnując własne rodzące się pomysły interpretacyjne i śledząc cudze prace⁹⁸⁵, muszę jednak bezsprzecznie przyznać jedno: takie interpretacje są możliwe. Przywołane teksty to nie niedające się zrozumieć dziwolagi, lecz dzieła wpisujące się w – na nowo zdefiniowaną – tekstualność. I jako do niej przynależne, poddają się w pełni literackiej analizie i interpretacji. Jednak – analizie i interpretacji już, przywołując raz jeszcze Hausken, nie medialnie niedowidzającej.

A trzeba też przypomnieć, że na takie niedowidzenia zwracała uwagę już dawno temu również Hayles. W przywoływanej kilkakrotnie w tej książce publi-

⁹⁸³ Por. Krystyna Stamirowska, *B. S. Johnson's Novels: A paradigm of Truth*, Kraków 2006, s. 102–118. Więcej o tym utworze piszę w przywoływanym już szkicu *W pudełku i na wadze – o przestrzeni śmierci i przestrzeni tekstu...*

⁹⁸⁴ Warto jednak pamiętać, że ta praca jest swoistego rodzaju remediacją, nie autorskim literackim tekstem duetu Utterback–Achituv. Twórcy wykorzystali bowiem utwór poetycki Evan Zimroth *Talk, You* (z tomu: *Dead, Dinner or Naked*), mówiący o bliskości dwojga ludzi odkrywanej podczas konwersacji, budowanej poprzez wymianę słów. Podkreślany jest także cielesny jej aspekt („at your turning, each part/of my body turns to verb” – z chwilą gdy się odwracasz, każda część mojego ciała/przemienia się w czasownik), co zostaje w intrygujący sposób podkreślone na drodze uczynienia z utworu instalacji interaktywnej, na której odbiorców spada tytułowy deszcz liter. A trzeba też dodać, że ten właśnie tytuł nadali już artyści medialni, nie poetka. O interpretacji owej nowomiedialnej gry z cielesnością języka i tekstu szerzej pisałam w szkicach *Którędy do literatury nowomiedialnej...* (s. 15) oraz *Po(d)żeranie tekstu...*

⁹⁸⁵ Sugerowane tu porównanie *Między* i *Screenu* podjęła np. Monika Górską-Olesińska (*Pisanie jaskiniowe...*).

kacji *Writing Machines*, zdając raport ze swojego dojrzewania do dostrzeżenia bliskości tekstów elektronicznych z pewną grupą jak najbardziej analogowych literackich działań, relacjonując swoje kwerendy wśród książkowych „dziwolągów”: książek artystycznych zgromadzonych m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, badaczka pisała o tym, że literatura błędnie była postrzegana przez większość teoretyków jako byt intencjonalnie niematerialny, swym kształtem innym niż werbalny niczego niekomunikującym⁹⁸⁶. W istocie tom, w którym Hayles formułuje swą teorię *technotekstu* jest świadectwem dojrzewania do odrzucenia wizji jakoby „fikcyjne i narracyjne światy były w całości produktami wyłącznie wyobraźni”⁹⁸⁷ i też jedynie do niej powinny się odwoływać. Jest próbą pokazania, że – podobnie jak elektroniczne – materialne i świadome swej materialności literackie artefakty są doskonałymi interfejsami dla sztuki słowa (i takiego przecież terminu sama Hayles używa). I jak (podobnie jak Aarseth) podkreśla – potencjalne możliwości tych interfejsów są przeogromne, a już na pewno porównywalne z tym, które oferuje literaturze elektronika⁹⁸⁸. Stąd porównawcze charakterystyki różnomedialnych technotekstów (żartobliwie i metaforycznie określanych przeze mnie literackimi dziwolągami) są jak najbardziej uzasadnione. Mają też już swoją tradycję w literaturze przedmiotu.

Wskazując na bliskość literatury totalnej i elektronicznej (jawnie wiążącą się z podkreślanym przez część badaczy pokrewieństwem tej ostatniej z pewnym obszarem starej, analogowej sztuki słowa), niebezpiecznie zbliżam się jednak też do problematycznej kwestii: czy liberatura może mieć swoją wersję elektroniczną (wirtualną, cyfrową)? I czym miałyby się ona różnić od literatury elektronicznej? Zważywszy na fakt, że w krytyce funkcjonuje termin *e-liberatura*, wydawać by się mogło, że pytanie jest poniekąd bzdurne. Niemniej, okazuje się, że absurdalna jest raczej odpowiedź, jakiej należałoby nań udzielić.

⁹⁸⁶ K. N. Hayles, *Writing Machines*, s. 19.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

⁹⁸⁸ W kolejnej części rozwiąć będę właśnie ową interfejsologiczną perspektywę badań nad lit/berackością (bliską ujęciom Lori Emerson czy Alexandra Gallowaya).

3. Czy (i jak) można mówić o e-liberaturze?

3.1. Rozgryzanie definicji – geneza problemu⁹⁸⁹

Rozważając problematyczną kategorię e-liberatury, należy wskazać co najmniej dwóch sprawców terminologicznego „zamieszania”: Radosława Nowakowskiego i Mariusza Pisarskiego. Pierwszy stworzył niebagatelny tekst, który wymykał się próbom opisu, by w konsekwencji sprowokować do okrzyknięcia go e-liberaturą. Drugi właśnie tak o *Końcu świata według Emeryka* powiedział. W 2003 r., mierząc się z „hasarapańską powieścią hipertekstową” pisał o niej jako o być może wytyczającej kierunek polskiej hiperfikcji, dodając, że „«Emeryk» jest przy okazji unikatową jak dotąd **fuzją pomiędzy literaturą a medium elektronicznym**”⁹⁹⁰. Wydaje się, iż istotne było również dopowiedzenie podkreślające, że na takie połączenie – przynajmniej ówczesnie – liberaci nie patrzyli przychylnym okiem. W listopadzie 2004 r. w Łodzi (na konferencji poświęconej młodej polskiej literaturze⁹⁹¹) badacz używał już w tym miejscu określenia **e-liberatura**, w wydanej kilka lat później, po części związanej z ową konferencją, publikacji⁹⁹² termin ten użyty został nawet w tytule jednego z podrozdziałów („*Emeryk*”. *E-liberatura*⁹⁹³). Szkicując (wspólnie z współautorką artykułu – Joanną Roszak) panoramę polskich hipertekstów,

⁹⁸⁹ Tym razem oddaję w ręce czytelników fragment rozdziału „rozdarty sam w sobie”, przychodzi mi bowiem dyskutować z własnymi tezami, weryfikować sady już wygłaszane. Co więcej – powinnam też uprzedzić tych, którzy sprowokowani tytułowym pytaniem, będą spodziewali się udzielenia nań wystarczającej, pełnej i logicznej odpowiedzi: przedstawione tu sady niekoniecznie spełnią, jak sądzę, te oczekiwania. Stawiam bowiem więcej pytań niż daję odpowiedzi i być może – jak czynili to Janusz Ankudowicz i Grażyna Straus zastanawiając się w 1997 r. nad przyszłością *Galaktyki Gutenberga* – należało zasugerować to już w samym tytule (Janusz Ankudowicz, Grażyna Straus, *Książki i ludzie na przełomie stuleci (więcej pytań niż odpowiedzi)*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemień-Ojak [i in.], Białystok 1997). W moim odczuciu, przedstawione tu rozważania mają charakter bardziej zarysowania problemu niż (udanej) próby rozwiązania go. Wydają się raczej raportem z napotkanych na badawczej drodze trudności, niemniej – jak mam nadzieję pokazać – to właśnie wskazanie owych problemów i kwestii spornych wydaje się (w tym akurat wypadku) najważniejsze.

⁹⁹⁰ Mariusz Pisarski, *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, [w:] *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Kraków 2003, s. 23, podkreślenie moje.

⁹⁹¹ Mam tu na myśli Ogólnopolską Konferencję Naukową dla studentów, doktorantów i młodych pracowników naukowych *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, która odbyła się w Łodzi w dniach 17–18 listopada 2004 r.

⁹⁹² *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. Paulina Kierzek, Łódź 2008.

⁹⁹³ Joanna Roszak, Mariusz Pisarski, *Ja tu a ty tam. Polska powieść hipertekstowa a literacki kanon*, [w:] *Polska literatura najnowsza...* .

Pisarski ponownie zaznacza wyjątkowość utworu Nowakowskiego⁹⁹⁴. Wtedy to padają słowa:

Kluczem do osobności *Emeryka* jest liberatura: niszowy, pozakanoniczny nurt literacki, który Nowakowski współtworzył i przede wszystkim na tym polu realizuje się artystycznie. ***Emeryk to e-liberatura***⁹⁹⁵.

Co dalej? Zaproponowana formuła przyłgnęła do *Emeryka* i niejednokrotnie pojawia się w dyskusjach o tym tekście. Piszą tak o nim ci, którzy po utwór sięgają, nie sposób bowiem analizować go, marginalizując znaczenie wszystkich tych elementów, które wywieść się da z papierowej (bądź realizowanej w innym, lecz nie-elektronicznym medium) liberatury. Co ciekawe, nawet gdy termin nie jest artykułowany wprost, wylania się niejako spomiędzy linii zapisu prowadzonych rozważań, gdyż wskazując na wpisywanie się *Emeryka* w nurt powieści hipertekstowych i liberackich zarazem, krytyka sygnalizuje jednocześnie, iż w istocie rodzi się on **na styku tych dwóch przestrzeni literatury** (co – jak wskazywałam – czynił na samym początku Pisarski).

W efekcie, dostrzegając coraz liczniejsze użycia pojęcia, pracując nad hasłem *liberatura* do materiałów do *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, przygotowałam również krótki tekst dotyczący jej elektronicznej odmiany. Hasło, opublikowane w 2007 r.⁹⁹⁶, dawało następującą charakterystykę zjawiska:

E-LIBERATURA [...] – termin zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie *Końca świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego (2004). Pojęcie ma opisywać LIBERATURĘ (zob.) funkcjonującą w Internecie. Ponieważ dla tego typu twórczości relacja między użytym medium a znaczeniem utworu jest niezwykle ważna, istota e-liberatury nie tkwi w przenoszeniu tekstów liberackich do Sieci (bo byłoby to niemożliwe), lecz na tworzeniu takiej liberatury, dla której wirtualna przestrzeń w jakiej została ukształtowana staje się elementem konstytutywnym. Dzieł e-liberackich nie dałoby się zrealizować w innych mediach, a każda próba takiego przetworzenia zniekształcałaby sensy utworu równie mocno jak zmiana przestrzenno-materiałno-graficznej struktury tekstu liberackiego. Podobnie jak nie każde dzieło literackie wzbogacone o aspekty wizualne staje się liberaturą, tak i nie każdy tekst artystyczny, który funkcjonuje w Internecie i zawiera animację, rysunki czy połączenia między poszczególnymi leksjami, zyska miano e-liberatury (nie jest nią np. *Błok* Sławomira Shuty, choć wykorzystuje większość z wymienionych tu elementów). W obrębie polskiego liternetu dotychczas tylko *Koniec świata według Emeryka* w pełni wpisuje się w kategorię e-liberatury⁹⁹⁷.

Co więcej – głosy dotyczące e-liberackości *Końca świata według Emeryka* nie zamilkły, a niezwykle w nie owocny wydaje się rok 2008, w którym *nota bene* opublikowany został tekst Roszak i Pisarskiego. I tak: w tymże roku Xymena

⁹⁹⁴ „To utwór nieznajdujący swojego odpowiednika w świecie literackich hipertekstów” (s. 228) – stwierdzają autorzy szkicu, mając na myśli światową, nie tylko rodzimą twórczość e-literacką.

⁹⁹⁵ *Ibidem*, s. 229, podkreślanie moje.

⁹⁹⁶ „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 1–2/2007, s. 247. Nowa (zmieniona) wersja hasła została opublikowana w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*.

⁹⁹⁷ *Ibidem*.

Borowiak stwierdza, że „aranżacje przestrzenne Nowakowskiego kreują **wizję literatury totalnej** [a więc liberatury – AP] **możliwą do realizacji właśnie w przekazie cyfrowym**”⁹⁹⁸. W tym samym czasie Andrzej Pająk, referując poza granicami kraju historię polskiej e-literatury – szukając tekstów reprezentatywnych dla naszej rodzimej e-fikcji – wskazuje na *Emeryka*. Podkreśla jednak, iż jest to dzieło nie tylko cyfrowe, ale i liberackie. Zaś szukając korzeni twórczości nowomiedialnej oraz ciekawych kontekstów do jej analiz, badacz jako taki przywołuje właśnie sformułowaną przez Fajfiera teorię. Jednocześnie odnosi się również do zaproponowanego przez Pisarskiego terminu⁹⁹⁹. Wtedy też ukazuje się w sieci artykuł Emilii Branny, która choć wprost mówi o pokrewieństwie *Emeryka* z poezją konkretną (co daje się zresztą doskonale wytłumaczyć przyjętą przez interpretatorkę perspektywą badawczą i nieustannym dialogiem z Bohnem, który do takiejże poezji się odnosił), zdaje się w istocie wskazywać na – parafrazując słowa badaczki – **interesujące połączenie hipertekstowości z dorobkiem liberatury**¹⁰⁰⁰.

By zamknąć ową historyczną wyliczankę trzeba jeszcze przywołać słowa Katarzyny Bazarnik, wypowiedziane 23 listopada 2009 r. w Kamieniu Śląskim, podczas konferencji *Od liberatury do e-literatury*. Krakowska badaczka, podkreślając – jak to ujęła – „paradoksalny” charakter terminu e-liberatura, zdefiniowała ją jako:

takie e-teksty, które wykorzystują specyfikę elektronicznego medium i cyberprzestrzeni w taki sposób, że nie da się ich przełożyć na inny nośnik (na przykład wydrukować) bez istotnego przekształcania znaczeń, utwory operujące dodatkowo elementami niewerbalnymi, takimi jak grafika, dźwięk czy ruch¹⁰⁰¹.

Nie muszę chyba dodawać na jaki tekst – jako przykład – Bazarnik się powołuje...

Sformułowana przez badaczkę definicja, choć niezwykle bliska tej proponowanej przeze mnie, wprowadza istotną korektę. Poprawia bowiem pewną nieścisłość, na którą sama niejednokrotnie zwracałam uwagę, a której i ja się poddałam. Jak podkreślałam, o ile, gdy rodziła się polska refleksja o e-liberaturze, ów (modny ówczasie) przedrostek „e-” najczęściej stosowany był

⁹⁹⁸ Xymena Borowiak, *Interpretacja bez granic? W hipertekstowym labiryncie „Końca świata według Emeryka” Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Tekst (w) sieci*, s. 190, podkreślenia moje. Tekst wygłaszany był w grudniu 2008 r. podczas warszawskiej konferencji *Tekst [w] sieci*.

⁹⁹⁹ A. Pająk, *The Polish Way to E-literature from the Baroque to the 21th Century*.

¹⁰⁰⁰ Emilia Branny, *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928” Williarda Bohna*, „Techsty” 2008, nr 5, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html> [dostęp 20.07.09], podkreślenie moje. Formułowane przez Branny zdania doskonale nadają się do charakterystyki liberackości tekstu Nowakowskiego. Pisz ona: „Występujące tam [w *Emeryku* – AP] trzy systemy znakowe, wizualny, werbalny i mechaniczny, tworzą misterną konstrukcję. Interpretacja z uwzględnieniem tylko jednego z tych systemów jest niemożliwa. Sens obrazu mediuje ze znaczeniem i działaniem słowa, wytwarzając interaktywny świat przedstawiony oraz narrację”.

¹⁰⁰¹ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 162 (tekst oparty na przywołanym wystąpieniu).

w odniesieniu do tego, co znaleźć można w Internecie, dziś już konsekwentnie termin e-literatura definiuje się jako literaturę elektroniczną (nie: sieciową, bo to – jak już wyjaśniałam – termin dużo węższy). Stąd, nawet w kontekście *Emeryka* (funkcjonującego przecież nie tylko w swojej internetowej wersji), trzeba wyjść poza ramy tego, co w Sieci, obejmując badawczym spojrzeniem wszelkie odmiany tego rodzaju twórczości.

Chwila zadumy nad terminem przynosi jednak jeszcze jedną refleksję i problem niedający się już tak łatwo rozwikłać. E-literatura bezsprzecznie musi być liberacka. Jednak w wielu dotychczasowych ujęciach to książka, czy – szerzej – pewien materialny fundament będący bazą dla tekstu urastał do rangi elementu w niej nieodzownego i nie-neutralnego. Dla Nowakowskiego i Fajfera liberatura to przecież „myślenie książką”. I dla Bazarnik właśnie kategoria owego materialnego tomu i przynależnej mu przestrzeni, książki rozumianej w duchu Butorowskim, pojmowanej jako coś więcej niż konwencjonalne, nic-nie-znaczące opakowanie dla tekstu, stała się kluczowa. Jak ową materialną warstwę tekstu przenieść w przestrzeń wirtualną, z wszelkiej materialności wyzuta?

3.2. W poszukiwaniu wirtualnych kodeksów i elektronicznej lit/berackości

By odpowiedzieć na postawione pytanie (i odnaleźć wirtualno-materialną Księgę), warto porzucić na chwilę tok wywodu i przenieść się do Wrocławia w roku 2005. Tam, podczas wystawy *Inna Książka* (towarzyszącej XI Biennale Sztuki Mediów WRO 05) Masaki Fujihata zaprezentował swoją powstałą w 1995 r. pracę *Beyond Pages*¹⁰⁰². Wejdzmy do niewielkiego pokoju. Umieszczono tam pulpit z wirtualną księgą. Można powiedzieć, że jest to książka ilustrowana – obok słów znajdują się w niej podpisane obrazy (np. wizualnemu przedstawieniu owocu towarzyszy również słowo: „jabłko”). „Wykorzystanie” dowolnego elementu ikonicznego wywołuje różnego rodzaju sygnały dochodzące do nas ze świata rzeczywistego – dotknijmy lampy na kartce powieści, a spowoduje to jej zapalenie się w przestrzeni, w której się znajdujemy; „skosztujmy” jabłka, a dobiegną nas dźwięki gryzienia i przeżuwania. Świat powieściowy zaczyna się tu nakładać ze światem rzeczywistym, przestrzeń książki przekracza stronicę kodeksu i wydaje się, że kategoria *teleobecności* staje się użyteczna podczas rozmowy o odbiorze dzieła literackiego.

Z pewnością mamy tu do czynienia z książką, której – jak domniemywali niektórzy – mieliśmy nie znaleźć wśród tego, co elektroniczne. Czy jednak jest to książka liberacka? A nawet więcej – czy nosi znamiona liberackości, by mogła wybawić z impasu rozmów o jednym tekście i stać się kolejną egzemplifikacją

¹⁰⁰² Tzw. środowisko interaktywne; z kolekcji Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, Niemcy.

e-liberatury? Praca Fujihaty porusza kwestię wielomedialności, pokazując, iż czytanie książek może łączyć się z wykorzystaniem większej ilości zmysłów. Bowiem współczesna książka nie musi wymagać od czytelnika wyobrażania sobie świata przedstawionego; może mu go po prostu przedstawić. Może zwolnić go z obowiązku przenoszenia się w inny świat, inny wymiar – bo może mu tenże inny świat sprowadzić do jego „tu i teraz”. *Beyond pages* zwraca uwagę na to, że czytając zawsze jesteśmy „tu i teraz”, gdzie jest nam – jako czytelnikom – zimno/ciepło, wygodnie/źle oraz „tam i wtedy”, gdzie zimno/ciepło jest bohaterom opowieści; pokazuje jednocześnie, iż obie te przestrzenie mogą się na siebie nałożyć, a lektura będzie wtedy angażować więcej zmysłów. Oczywiście trudno już tu mówić o czytelniku, a nawet (jeśli uwzględnić tu szerszą kategorię odbiorcy sztuki) o widzu/odbiorcy/użytkowniku. Z połączenia statycznej formuły „odbiorca” i wskazującej na większą interakcję „użytkownik” rodzi się kategoria *inter-aktora*, a potem *v-usera*, czyli *viewer-user* (używam tu terminu Rogali).

A zatem – książka nie doprowadziła nas wcale do... książki. Ani – tym bardziej – do literatury czy liberatury. Przywołana praca nie spełnia podstawowego postulatu, jaki stawia się tej ostatniej (a w konsekwencji i jej elektronicznej odmianie): nie przynależy do samej sztuki słowa. Wpisuje się za to w cały nurt tekstów sztuki elektronicznej (interaktywnej), które, choć stają się ważnymi głosami w dyskusji nad kształtem książki/literatury XXI w.¹⁰⁰³, same się jednak do tej ostatniej nie zaliczają. Często można by określić je mianem *metacommentary art* za Errki Huhtamo czy *sztuki metainteraktywnej* za Maciejem Ożogiem¹⁰⁰⁴. Wydaje się też, że tego typu prace są „problematyczne” dla e-liberatury w takim samym stopniu, jak książka artystyczna dla „klasycznej” literatury totalnej (przynajmniej w pierwszej fazie refleksji o niej).

Warto może więc zarzucić poszukiwanie Księgi i wyjść od tego, że tak jak liberatura jest rodzajem literatury, tak e-liberatura winna być rodzajem e-literatury. Zatem to w obrębie tej ostatniej trzeba by prowadzić poszukiwania. Warto przypomnieć, że równoległe z pierwszymi tezami o istnieniu e-liberatury pojawiło się również przywoływane już tu rozróżnienie na literaturę Sieci i literaturę w Sieci¹⁰⁰⁵. Rozszerzenie tych kategorii, konieczne gdy mówimy o e-literaturze, uzmysławia, że niekoniecznie warto (poszukując

¹⁰⁰³ Jednym z wielu innych przykładów mógłby tu być *Illuminated Manuscript* Davida Smalla (zob. <http://www.davidsmall.com/portfolio/illuminated-manuscript>). Da się również wskazać takie prace, w których tekst jest tylko elementem struktury i znaczy jako tekst (typ przekazu), sam w sobie zaś nie zachowuje znaczeń (Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, *Life Writer*). Są też i teksty graniczne – jak choćby *Legible City* Jeffrey’a Shawa, w którym tekst daje się odczytać, a nawet poddać interpretacji, jednak z racji zaprojektowanego sposobu odbioru w rzeczywistości raczej rzadko jest tak naprawdę czytany. Warto też pamiętać, iż w tej mającej trzy odsłony pracy wyłącznie jedna (Manhattan) sięga do prawdziwie literackich narracji, dwie pozostałe jako teksty wykorzystują dokumenty historyczne. Nieco więcej o części z tych prac pisałam w szkicu *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*.

¹⁰⁰⁴ Odnosnie do obu terminów zob.: Maciej Ożóg, *Krytyczny wymiar sztuki interaktywnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowicki, Kraków 2005, s. 195–210.

¹⁰⁰⁵ Zob. m.in. *Liternet. Literatura i Internet*.

e-liberatury czy e-liberackości) odnosić się do tekstów po prostu „przepisanych” do nowego medium. Bo przecież Katherine Hayles na samym początku swojej książki poświęconej literaturze elektronicznej charakteryzuje ją następującymi słowy:

Literatura elektroniczna, pomyślana zasadniczo jako wykluczająca literaturę drukowaną, która została zdigitalizowana, jest – w przeciwieństwie do tej właśnie – **digitalnie zrodzona**, jest pierwszą generacją obiektów digitalnych stworzonych przy użyciu komputera i (najczęściej) przeznaczonych do czytania właśnie przy jego pomocy¹⁰⁰⁶.

A i kolejne strony czy rozdziały książki badaczki coraz silniej potwierdzają wizję e-literatury, jako sztuki słowa zrodzonej w medium elektronicznym, nierozdzielnie z nim związanym, wykorzystującym wszelkie jego możliwości, niedającym się przenieść do żadnego innego¹⁰⁰⁷.

I w tym momencie trzeba zadać pytanie: gdzie zatem tkwi różnica między e-literaturą a e-liberaturą? Obawiam się, że to jedno z tych pytań, na które nie dam odpowiedzi. A nie mogę jej udzielić, gdyż różnicy takiej nie potrafię dostrzec.

3.3. Wątpliwość, która podważa wszystko?

Warto może odnotować jeszcze jeden historyczny moment w dziejach e-liberatury. W trzecim, pochodzącym z 2007 r. numerze „Techstów” pojawił się dział e-liberatura. Umieszczono w nim dwa teksty, co pozornie powinno poszerzyć spektrum omawianych zjawisk i pozwolić wyjść jednak poza mówienie o samym *Emeryku*. Pierwszy z przywołanych tam utworów to *Ars Poetica* Fajfera, drugi to *Bluzgator Bis* Pawła Kozłowskiego. Ten ostatni Pisarski określa jako „jeden z pierwszych literackich tekstów generatywnych na skromnej polskiej scenie literatury cyfrowej”¹⁰⁰⁸. I mówiąc krótko – nic w nim liberackiego. Tekst Fajfera stawiać może więcej pytań. Wpisując się w pełni w nurt e-literatury, a konkretnie w jego opartą na flashowej animacji odmianę, oddala się jednak od liberatury. Autor, chcąc uzyskać zamierzony przez siebie efekt: m.in. odebrać odbiorcy możliwość ingerowania w tekst, swobodnego doń dostępu, uzyskać konkretne tempo odsłon (emancji) poszczególnych tekstów, sięgnął po idealnie pozwalające to osiągnąć na-

¹⁰⁰⁶ K. N. Hayles, *Electronic literature...*, s. 3, podkreślenie moje.

¹⁰⁰⁷ Odcinając się od tego, co drukowane, Hayles podkreśla też „hybrydyczny charakter” e-literatury oraz zwraca uwagę na – jakże bliskie liberatom – problemy związane z tym, iż przy tak specyficznym opracowaniu tekstu, autorstwem wypada nam się często dzielić z tymi, którzy opanowali lepiej niż my konkretne oprogramowanie.

¹⁰⁰⁸ http://techsty.art.pl/magazyn3/bluzgator_bis.html. Pająk jako drugi i jedyny dotychczas uznaje *Esemesy z dnia na dzień. Książkę dla wszystkich i dla nikogo* Marka Bulanowskiego z 2007 r. (A. Pająk, *The Polish way to e-literature...*).

rzędzie¹⁰⁰⁹. Z różnych możliwości (i oprogramowań), jakie dało mu medium elektroniczne, wykorzystał w pełni to, co było potrzebne, tworząc tekst – jak powiedziała Hayles – „digital born”, niedający się wydrukować czy zrealizować inaczej. Stworzył e-literaturę. Czy liberacką? Nie sędzę. Wykorzystanie w medium cyfrowym techniki emanacyjnej typowej dla reprezentujących literaturę totalną tekstów Fajfera nie uprawnia nas jeszcze do mówienia o e-liberaturze.

Powróćmy na chwilę do sygnalizowanego już w tym szkicu i przywoływanego wcześniej przez Pisarskiego i Roszak problemu braku materialności, braku kodeksu, który miał utrudnić mówienie o e-liberaturze¹⁰¹⁰. Dwójka badaczy zaznacza, że utwór Nowakowskiego może stać się głosem w dyskusji o literaturze totalnej, że zdaje się postulować inną jej wizję niż ta formułowana przez Fajfera¹⁰¹¹.

Także w środowisku hipertekstowym – podsumowują – „przestrzeń zawierająca słowa” nie jest [nie musi być – AP] neutralna. *Emeryk*, będąc próbą kolonizacji interaktywnego ekranu przez literaturę, istniejącą najpełniej na materialnych nośnikach (papier, drewno, itp.), potęguje powszechnie znany już proces: słowo na ekranie, w przeciwieństwie do słowa na kartce papieru, zachęca do patrzenia na, a nie do patrzenia poprzez tekst.

Nie tylko wynika z tego – jak postulują badacze – sprzeciw wobec Fajferowskiego ujęcia, lecz powraca problem medialności. Nie sposób – jak próbowałam już to pokazywać – nie dostrzec wagi tej kategorii dla liberatury. Jak już sygnalizowałam – z dotychczas publikowanych tekstów Fajfera i Bazarńnik daje się wyprowadzić teorię liberatury ujmującą ją jako literaturę jawnie eksplorującą swoją medialność. Nie sposób nie poprzeć tych tez słowami Bazarńnik, która w swoim wystąpieniu na konferencji *Od liberatury do e-literatury* do dotychczas postulowanych cech liberatury dodała właśnie tę, którą określiła jako *medium specific*, zakorzenienie w medium (osobiście preferuję właśnie to ujęcie, nie terminologię, jaką badaczka zastosowała w późniejszej publikacji).

Przy tak prowadzonych rozważaniach powraca również poruszana w poprzednim rozdziale kwestia tego, że teksty nowomiedialne mogą (aczkolwiek nie muszą) być równie (a czasem i bardziej) liberackie niż sama liberatura¹⁰¹². W wielu przypadkach mechanizmy budowania znaczeń w liberaturze i w e-literaturze

¹⁰⁰⁹ Por. głosy w dyskusji *Od „Oka-leczenia” do liberatury* prowadzonej w styczniu 2010 r. w krakowskim Bunkrze Sztuki (zapis rozmowy dostępny w: „Ha!art” 2010, nr 30, s. 5–14).

¹⁰¹⁰ Por.: „Nie tak łatwo [...] wyjąć tekst i zanurzyć w wirtualnej przestrzeni, gdyż w utworze liberackim przestrzeni zawierającej słowa nie cechuje neutralność. Autor kreuje ją zarówno poprzez nieprzezroczysty tekst, jak i budowę samej książki, która [...] może przybrać dowolny wygląd” (J. Roszak, M. Pisarski, *Ja tu a ty tam...*, s. 229).

¹⁰¹¹ Warto tu przypomnieć, że Nowakowski jest również autorem *Traktatu kartkograficznego czyli rzeczy o liberaturze*. Jednocześnie trzeba jednak podkreślić nienaukowy charakter tej pracy, na co zwracałam już uwagę w pierwszej części tej pracy.

¹⁰¹² Zob. też Agnieszka Przybyszewska, *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym co może literatura w dobie Internetu*, [w:] *e-polonistyka*, red. Aleksandra Dziak, Sławomir J. Żurek, Lublin 2009.

są podobne. Możliwości, jakie dają tekstom nowe media, często czynią te zabiegi prostszymi, jednak równolegle odbiorca tekstów elektronicznych jest na nie bardziej łasy (a tym samym i lepiej z nimi obyty). Wśród refleksji medioznawczej (szczególnie tej wpisującej się w nurt archeologii mediów) nie brak prac, które uzasadniają taką sytuację. Przywoływanie ich nie jest jednak moim celem, czyniono to już wielokrotnie. Współczesność, w której nastąpiło (lub ciągle następuje) przejście od ery druku (która w znaczny sposób zmieniła przecież charakter naszego postrzegania i wyznaczyła też początek dzisiejszej refleksji nad materialnością zapisu) ku nowym mediom, ku nowym typom ekranów, to znów czas rewidowania naszego sposobu postrzegania, czas w którym nie sposób już zapominać, że „medium is the message”, że nie pozostaje dla formułowanego weń przekazu obojętne. Czy jednak prowadzi nas to ku e-liberaturze? Tu pokuszę się o odpowiedź, że nie, niekoniecznie.

Zasugerowane ujęcie zmusza również do postawienia pytania o możliwości, czy perspektywy badawcze. Jeśli mówienie o e-liberaturze wydaje się jednoznaczne z mówieniem o literaturze elektronicznej i termin ten w istocie wydaje się zbędny, czy sensowne jest wyznaczanie wspólnych perspektyw badawczych dla liberatury i literatury elektronicznej? Tym samym – czy sensowne jest np. ujmowanie obu tych rodzajów twórczości w perspektywie Aarsethowskiej teorii cybertekstu, mówienie o literaturze w kategoriach tekstu ergodycznego? W świetle postawionych przed chwilą tez, paradoksalnie, okazuje się, że jednak tak. Liberatura, tworzona w innych niż elektroniczne mediach niejako podskórnie przeczuwa, jakie możliwości szykują się dla przyszłej sztuki słowa. Roman Chymkowski zauważył kiedyś, że:

Z perspektywy historycznej wiemy dziś, że pewne formy gatunkowe wypowiedzi słownej, w tym również artystyczno-literackiej, zaistniały lub wręcz mogły zaistnieć dopiero z chwilą rozpowszechniania się odpowiednich mediów; tak było m.in. z powieścią, której geneza wiąże się z narodzinami kultury druku¹⁰¹³.

Być może, potrzebne były nowe media, by zaistniała literatura, która naturalnie i bez większych trudności wykorzystywać będzie to wszystko, po co dotychczas sięgali raczej wyłącznie liberaci. Wynika z tego jednak również, że definiowanie liberatury właśnie na gruncie innych niż elektroniczne mediów wydaje się sensowniejsze. Wprowadzenie terminu e-liberatura nie tylko niczego nie wyjaśnia, lecz również każe się zastanowić nad sensownością pojęcia liberatura, które w takim otoczeniu traci swoją wyrazistość. Zdaje się więc, że na swój sposób rację miała Bazarnik, twierdząc, że potrzebne było wieszczenie śmierci książki, byśmy zwrócili uwagę na ów materialny nośnik i by mogła zaistnieć liberatura¹⁰¹⁴.

¹⁰¹³ Roman Chymkowski, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, [w:] *Liternet. literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Kraków 2002, s. 81.

¹⁰¹⁴ Por. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 156.

3.4. (Jednak obecna) konkluzja

Być może jest po prostu tak, że liberatura nie tylko zmusza nas do zastanowienia się nad konwencjami typograficznymi, w które niezauważalnie się wpłataliśmy i nie tylko każe nam rewidować nasze pojęcie tekstu literackiego czy samej literatury, literackości oraz literackiej komunikacji. Wydaje się, że podważa tym samym – z konwencji przecież właśnie zrodzone – przekonanie, że konkretne formy literackie rodzą się w konkretnych mediach i owe granice trudne są do przekroczenia. Może nie bez powodu w jej właśnie obrębie powstał zarówno hipertekst kamienny (*Pole anielskich szeptów* Andrzeja Bednarczyka¹⁰¹⁵), jak i „prawdziwy”. Obu – tu chyba nie sposób się nie zgodzić – nie odmówimy literackości. Być może jednak *Emeryk* jest przypadkiem jednostkowym czy granicznym. Być może poza dotychczas wskazywanymi perspektywami interpretacyjnymi należy poszukać w nim również głosu o medialnych możliwościach liberatury¹⁰¹⁶. Być może jest to jedyny tekst e-literacki, stworzony po to, by pokazać, że medium liberatury może być każde medium, nawet to, w którym właściwie nie powinna ona istnieć. Czym zatem byłby w takiej perspektywie *Emeryk*? Wyjątkiem potwierdzającym regułę? Pułapką dla teoretyków?

Podsumowując – od dobrych kilku lat toczy się dyskusja o e-liberaturze. Stworzyliśmy owo pojęcie. Definiowaliśmy termin. Posługiwaliśmy się nim i posługujemy się nadal¹⁰¹⁷. Tylko, że w istocie opisuje on – choć, nie przeczę,

¹⁰¹⁵ Ciekawą pracą na pograniczu książki artystycznej, instalacji, liberatury i hipertekstu wydaje się również w tym kontekście *Libro 2N* Radosława Nowakowskiego, zrealizowane w przestrzeni fabryki (zob. Radosław Nowakowski, *powieść w przestrzeń i... o uksiążkowieniu fabryki*, „Autoportret” 2006, nr 4, s. 14–17). Warto przywołać w tym miejscu również *Krótką historię przypadku* Małgorzaty Dawidek Gryglickiej, olinkowany sznurkiem i żyłką hipertekst rozpisany na kartkach w przestrzeni pokoju, który Pisarski określił „pionierskim dziełem literackim i ergodycznym” (Marcin Pisarski, *Podróż do wnętrza książki*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 159).

¹⁰¹⁶ Łukasz Jeżyk jako literacką dyskusję o medialności interpretuje również *dwadzieścia jeden liter* Zenona Fajfera (Łukasz Jeżyk, *Widzieć – wierzyć – wiedzieć. Zenona Fajfera podejrzania i spojżenia*, [w:] *Miedzy językiem a wizualnością*, red. Magdalena Bednarek, Maciej Junkiert, Joanna Klaus-Wartacz, Poznań 2008). Warto może dodać, że w tym szkicu badacz określa samego Fajfera mianem „czołowego teoretyka, a także przedstawiciela liberatury i **e-liberatury**” (s. 129), podkreślenie moje. Nie sposób zresztą nie zauważyć, że całokształt twórczości Fajfera – z uwzględnieniem nie tylko przywołanych tu tomów, ale i np. *Piety* – daje się czytać jako dyskurs o medialności sztuki słowa, świadectwo autorskiego poszukiwania najwłaściwszego medium. Tym samym, być może nieco paradoksalnie, dla monograficznego opisu dorobku artysty znacznie wygodniejsza i użyteczniejsza wydaje się proponowana przeze mnie kategoria literackości (pozwalająca na ujęcie transmedialne) niż (wymuszające medialne podziały i związane z tym różnego rodzaju uproszczenia) terminy liberatura czy e-liberatura.

¹⁰¹⁷ W 2014 r. bowiem Pisarski, pisząc o udostępnionej w „Techstach” elektronicznej wersji *Powiek*, zaznaczy, że „rozpoczęty przed dekadą równoległy do głównej twórczości Fajfera nurt e-liberatury doczekał się godnej i – zdaje się – granicznej kontynuacji” (Marcin Pisarski, *Na koczce (e-)liberatury. O „Powiekach” Zenona Fajfera*, „Techsty” 2014, nr 9, http://techsty.art.pl/m9/rec_m_pisarski_powieki.html [dostęp 25.07.2014]. Moim jednak zdaniem *Powieki* są jedynie kolejnym dowodem zarówno na transmedialność twórczości samego Fajfera (kluczowe jest tu i to, że – zawierający w sobie też płytę – tomik poetycki, który rozpatrywany jako całość powinien tu

genialnie – jeden wyłącznie tekst. Choć w odniesieniu do *Końca świata według Emeryka* owo pojęcie wydaje się konieczne, nieodzowne, potrzebne i użyteczne, w przypadku innych tekstów jest bezsensowne, wewnętrznie sprzeczne, puste i po prostu zbędne. Czy istnieje e-liberatura? Nie. Czy stworzyliśmy terminologicznego potwora? Być może. Na pocieszenie pozostaje nam jednak *Emeryk*, który jest na wskroś e-liberacki.

być raczej głównym punktem odniesienia, dzieje się niejako na kilku medialnych platformach), jak i na to, że proponowany przeze mnie termin *liberacki* – pozwalający mówić nie tylko o tekstach różno-, ale i transmedialnych – jest znacznie użyteczniejszy niż ograniczające pojęcia jak *liberatura* czy (jak próbowałam pokazać – dodatkowo problematyczna) *e-liberatura*. Warto też podkreślić, że Fajfer sam często zaznacza, że jego dorobek jest spójną, ewoluującą całością, stąd zdecydowanie nie określiłby żadnych ze swoich utworów jako „nurtu równoległego do głównej twórczości”.

CZEŚĆ III

**CZYTANIE LIBERATURY
KONKLUZJE**

1. Liberatura – przekaz grafemiczny w postmedialnym świecie konwergencji

1.1. W dialogu z Seweryną Wysłouch i Marylą Hopfinger

Przyjrzawszy się rozmaitym potencjalnie liberackim obszarom sztuki słowa, dobrze byłoby dojść do (być może pozwalających wreszcie sprawnie zdefiniować literaturę totalną) wniosków, konkluzji. Przede wszystkim, czas zapytać o to, czy poszukiwania liberackości na przestrzeni dziejów okazały się owocne, a także – czy sprawdziła się wybrana przeze mnie ścieżka tych poszukiwań. Na pewno warto postawić pytanie o rozdział kończący tę książkę. Czy warto było analizować liberaturę w kontekście nowych mediów? Czy intuicja, że taki – wcale nie wyłącznie ze względu na chronologię wybrany – punkt dojścia moich rozważań będzie najlepszy, okazała się słuszna? Sądzę, że tak. W świetle przedstawionych wniosków, wydaje mi się również, że nie mogło być lepszego momentu na narodziny teorii liberackiej. Bo jest ona, jak sądzą, liberackim oddźwiękiem rzeczywistości.

Rozpoczynając moje rozważania, stwierdzałam, że podejmuję pytania postawione przez Wysłouch w szkicu otwierającym tom *Ut pictura poesis*. Badaczka podkreślała, że wydawało się, iż XX w. – za sprawą m.in. Ingar-denowskiej fenomenologicznej wizji dzieła literackiego (teraz mogę dodać: skrytykowanej przez liberatów) – porzucił w pełni formułę Horacjańską i, akcentując wyłącznie językowy charakter literatury, poddał się myśli Lessingowskiej. Nawiazywałam jednak wtedy przede wszystkim do twierdzeń Wysłouch mówiących o tym, że jedynie się tak „wydawało”, że w rzeczywistości pytania o problematykę związków słowa i obrazu powróciły. Tu powinnam dodać, że, zdaniem badaczki, do podjęcia ich na nowo, prowokowała również multimedialna kultura¹. Sugerując się wskazaną przez Wysłouch potrzebą formułowania „nowej (alternatywnej?) teorii literatury”², zdolnej objąć nowe formy – nie tylko – liberackie (gdyż „nie poddawały się lingwistycznym procedurom i wymagały innych narzędzi badawczych”³), zastanawiałam się, czy sformułowana na przełomie tysiącleci teoria literatury totalnej nie jest właśnie odpowiedzią na charakteryzowany przez badaczkę brak.

¹ Seweryna Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch, s. 8.

² *Ibidem*, s. 17.

³ *Ibidem*, s. 16.

Jednak autorka *Literatury i semiotyki* to nie jedyna inspiratorka moich rozważań. Prowadzony tu wywód w dużo większym stopniu dialoguje bowiem z diagnozami stawianymi przez Marylę Hopfinger, w poszczególnych częściach tej książki po wielokroć przywoływanej. Sądzę, że i w tym wypadku, moje wnioski podejmują wątki wskazane w przywoływanych opracowaniach. Przede wszystkim jednak – przedstawione tu spojrzenie na liberaturę (czy liberackość) jest związane z nieco już innym paradygmatem kultury niż ten, który przedmiotem swoich wnikliwych analiz czyniła badaczka. Stąd, odnosząc się do jej ustaleń (nawet tych najnowszych), pytam o ich adekwatność i użyteczność w czasie współczesnym teorii liberackiej, w gruncie rzeczy – raczej w XXI, nie w XX w. Stąd, niektóre z tez Hopfinger przywołuję po to, by poddać je aktualizacji.

Tak jest w przypadku formułowanych przez badaczkę ujęć reakcji literatury na nowe paradygmaty kultury. Moja chęć odpowiedzenia na pytanie, czy i obecnie sprawnie opisują one rzeczywistość sztuki słowa (ale i w ogóle: intencja postawienia takiego problemu) zrodziła się z głębokiego przekonania, że i liberatura, a ściślej: sformułowanie i (ciagle będące w toku) dopowiadanie jej teorii, również dają się postrzegać jako taka właśnie reakcja. By rozwinąć tę myśl, trzeba wrócić do kategorii *przekazu grafemicznego* (co było już zapowiadane).

Analizując sposoby, w jakie literatura reaguje na kulturę audiowizualną, Hopfinger zwracała uwagę na to, że sztuka słowa podejmuje tematy i motywy związane z pojawiającymi się mediami i zmienia poetykę, adresując ją już – jak ujmuje to badaczka – do „człowieka kinowego”⁴. Podkreślając złożoność tej sytuacji, badaczka charakteryzowała trzy możliwe rozwiązania. Po pierwsze, literaturze zdarza się podejmować gatunki audiowizualne i stawać się tym samym „literaturą paraaudiowizualną”, współbrzmiając, jak stwierdza autorka *Doświadczeń audiowizualnych...*, z otaczającą ją kulturą. Po drugie, sztuka słowa może też sięgnąć do sporej już tradycji intermedialnych tekstów kultury i odpowiedzieć tworzeniem takich właśnie form. Trzecia z opcji to próba zachowania swojej odrębności i przybrania formy literatury autotelicznej, skoncentrowanej na podkreślaniu własnej liberackości i odgradzaniu się od tego, co audiowizualne.

Skupiając się na utworach wpisujących się w tę ostatnią grupę, Hopfinger zwracała uwagę na autotematyzm *nouveau roman* oraz omawiała inspirującą dla mnie kategorię *grafemizmu* jako typu sztuki słowa eksponującego sam akt i okoliczności pisania, materialność liberackiego artefaktu. Warto tu przywołać charakterystyki, w których podkreśla, że taki typ tekstu nie tylko jest przeznaczony dla oka (a nie ucha), ale i eksponuje książkowe medium. Jak pisała badaczka:

Powieść drukowana, głównie w postaci książkowej, eksponuje grafemiczną artykulację treści. Istnieje **w przestrzeni książki**, związana jest ściśle ze stronicami, z dwuwymiarową przestrzenią, z porządkiem linearnym. Przestrzeń tę wypełniają serie zapisanych zdań, z których budowane są większe całości: frazy, akapity, rozdziały, części etc. Celem tej prozy jest **konstruowanie form pisemnych**, a nie naśladowanie mowy⁵.

⁴ Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 154. Dziś zapewne należałoby rozszerzyć tę kategorię o inne media.

⁵ *Ibidem*, s. 172, podkreślenia moje.

Niemniej, Hopfinger podkreśla przede wszystkim językowy charakter *przekazów grafemicznych*, traktując namysł nad językiem i sposobami jego funkcjonalizacji w strukturze tekstu pisanego jako ich fundament. Przez to, zwrócenie uwagi na eksponowanie nośnika, medium, jakim jest książka, nie ma szansy w jej wywodzie wybrzmieć. A, że mogłoby, przekonuje bliskość zaproponowanego ujęcia z myślą liberacką.

Dlatego warto zastanowić się, jak wyglądają reakcje literatury na kulturę już nie tyle audiowizualną, lecz nowomediałną i jak ma się do tego teoria literatury totalnej. Innymi słowy: proponuję odpowiedzieć na pytanie, czy (w gruncie rzeczy nie tak dawno temu) zaproponowana przez badaczkę typologia użyteczna jest i obecnie. A owo „obecnie” jest dla mnie o tyle ważne, że określa właśnie moment, w którym sformułowano teorię liberacką. A i charakterystyki Hopfinger przywołują przecież po to, by zastanowić się, czy mieści się w nich również liberatura.

Po pierwsze zatem: z perspektywy literatury elektronicznej wyraźniej widać, że dziś literatura może istotnie podejmować gatunki (a wręcz powiedziałabym: struktury) innych mediów. W ten sposób rodzi się nawet nie literatura *paranowomediałna* (jak można by próbować zaktualizować sugerowaną wcześniej przez Hopfinger kategorię *paraaudiowizualności*), lecz właściwa e-literatura: taka, w której wartości literackie ujęte są w sposób typowy dla funkcjonowania innych mediów (przykładami poemat flashowy czy powieść hipertekstowa). W istocie zatem literatura może nie tylko owe media naśladować, wykorzystywać (podchwytując proponowane w nich rozwiązania), lecz pełnoprawnie w nich funkcjonować (i to nie tylko na zasadzie tekstów przenoszonych do nowych mediów, lecz również – co tu najważniejsze – tworzonych w nich i dla nich).

Po drugie, aktualna pozostaje konstatacja Hopfinger, iż kiedy literatura „wyciąga wnioski z rozprzestrzeniania się [...] tekstów tak zwanych mieszanych i intermedialnych”⁶, może i sama przybierać takie formy (kilku wypowiedzi wymaga tu jednak kwestia tego, jak dziś funkcjonują intermedialne przekazy, do czego wrócę za chwilę). Liberatura dałaby się przyporządkować do tej właśnie grupy tekstów: sięgających do różnych mediów, pozostających w obszarze literackości i chyba silniej inspirujących się tradycją gier między-medialnych niż sztuką cyfrową.

Po trzecie wreszcie, należy zastanowić się nad ostatnią z wyróżnionych przez Hopfinger kategorii. Nie sądzę, by mówiąc nie tyle (jak przywołana badaczka) o szerokim kontekście kultury audiowizualnej, lecz o reakcji literatury na świat nowych mediów, był sens odwoływać się do francuskiej nowej powieści, potrzebny byłby inny punkt odniesienia. Niemniej, rozważyć warto też użyteczność kategorii *przekazu grafemicznego* w opisywanej konfiguracji kulturowej. Nie bez powodu zwracałam już uwagę na bliskość tego ujęcia i teorii Fajfera mówiącej o literaturze pisanej w formie książki, o tekstach, które konstytuują również ich (grafemiczna) materialność. Czy zatem liberatura

⁶ *Ibidem*, s. 174.

dałaby się zaliczyć i do tej grupy? I, tym samym, czy – znów – staje ona ponad (kolejnym) podziałem?

Wydaje się, że tak: jest przecież zarówno typem twórczości integrującej w swym obrębie różne media, jak i literaturą broniącą swej literackości poprzez zwrócenie uwagi na to, że jest drukowana, ujęta w ramy książki właśnie. Interesujące wydaje się jednak to, czy taki stan rzeczy wiąże się z charakterem przywołanego podziału czy – samej liberatury. Ponadto – sędzę, że postulowane w obrębie jej teorii spojrzenie na książkę zmusza do oderwania takich kategorii jak *przekaz grafemiczny* od uwikłania w jednomedialność. Jednak by rozwinąć tę myśl – muszę powrócić do zapowiadanych dopowiedzeń.

1.2. Intermedium na tle współczesności

Aby rozważyć poruszoną kwestię chciałabym przywołać jeszcze jednego badacza. Lev Manovich, którego *Język nowych mediów* stanowi jedną z kanonicznych pozycji w kontekście sztuki na nich opartej, w 2001 r. opublikował esej *Estetyka postmedialna*⁷. Z tez, jakie tam stawia, inspirujące wydają mi się dwie. Po pierwsze: badacz – słusznie, jak sędzę – zwraca uwagę na to, że istotną konsekwencją rewolucji cyfrowej jest to, iż tradycyjna koncepcja medium przestała być użyteczna⁸. A co za tym idzie – należałoby znaleźć inny sposób porządkowania, dzielenia sztuk niż wiązanie ich z konkretnymi mediami. I rzeczywiście: czy dziś literatura to tylko sztuka słowa?

Można by jednak postawić ważniejsze nawet (a związane z poprzednim) pytanie: czy kategoria intermedium w czasach postmedialnych jest jeszcze użyteczna? Jak słusznie podkreśla Rypson – dawniej rozumiana była jako rodzaj obrony przez zarzutami bezgatunkowości, usprawiedliwienie dla twórców przekraczających „tradycyjne ramy i podziały”⁹. Dziś jednak, jeżeli medium nie określa już przynależności do dziedziny sztuki, termin ten będzie eksponował inne niż dotychczas aspekty dzieł. Zatem: w dobie konwergencji i remediacji, zgodnie z założeniem, że nowe media nie tylko zastępują stare, ale i je redefiniują (a odbiorca kultury ma kontakt z jednym i drugimi), intermedia nie są już tak wyjątkowe, jak bywały dawniej¹⁰. Współczesność naznaczona jest związaną z intermediami „pomiędzyością”, zaś – jak podkreśla w interesującym

⁷ Polskie tłumaczenie, autorstwa Ewy Wójtowicz, dostępne jest w tomie *Redefinicja pojęcia sztuka*, red. Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2006.

⁸ Pierwsze zdanie eseju Manovicha mówi o tym wprost: „W ostatnich dekadach XX w. różne kulturowe i technologiczne perspektywy odebrały znaczenie jednej z kluczowych koncepcji sztuki nowoczesnej – koncepcji medium” (Lev Manovich, *Estetyka postmedialna*, tłum. Ewa Wójtowicz, [w:] *Redefinicja pojęcia sztuka*, s. 105).

⁹ Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 13.

¹⁰ Na zjawisko konwergencji mediów jako impuls do konstruowania estetyki intermedialnej zwracał uwagę Konrad Chmielecki. Zob. idem, *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Łódź 2010, s. 70.

szkicu *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności* Krystyna Wilkoszewska – przejściowy charakter owego „między” nabiera nowych znaczeń, staje się definiujący¹¹. Jak stwierdza Ewa Rewers:

Przyimek „między” stał się [...] słowem-kluczem w analizach kultury ponowoczesnej, ulubionym ujęciem relacji między izolowanymi dotychczas zjawiskami i procesami, i to nie tylko relacji przestrzennych oraz czasowych, jak na to wskazywałaby jego funkcja gramatyczna¹².

Mając zatem świadomość, że współczesność nierozzerwalnie związana jest z estetyką łączenia, a nie rozdzielania mediów (jak ujął to Konrad Chmielecki: „intermedialność [...] staje się niemal znakiem współczesnej kultury”¹³), inaczej wypada spojrzeć na liberaturę. Odnosząc przywołane tezy do moich badań – trzeba uznać, że w czasach intermedialnych literatura totalna nie wydaje się aż tak zaskakującym fenomenem, jak w kontekście literatury (i co za tym idzie: kultury) „tradycyjnej” (przede wszystkim: ukształtowanej w kontekście druku¹⁴). Zaś perspektywa, z której próbuję tu spojrzeć na teorię Fajfera zakłada wręcz wyjście jeszcze krok dalej – przywołując Manovicha wkraczam już przecież w obszar tego, co określane jako postmedialne. Zaś sytuacja „wyzucia z medium”, jaką opisuje przywołany badacz, wydaje się naturalną konsekwencją wyeksploatowania estetyki intermedialnej.

Z jednej strony – jeżeli operowanie tym, co pomiędzy staje się w sztuce swojego rodzaju normą (związaną, rzeczywiście – tu trzeba zgodzić się z Chmieleckim – z konwergencją mediów, ale też z codziennym obcowaniem z transmediami, które czynią właśnie wielomedialny odbiór świata i sztuki chlebem powszednim), naturalną konsekwencją zaistniałej sytuacji jest szukanie możliwości opisu takiego świata (sztuki) w przestrzeni definiowania intermedialności. Tak pojęta estetyka intermedialna – przypomnę – obejmuje zaś nie tylko media elektroniczne (cyfrowe), lecz i literaturę, a w większości przypadków związana jest z współczesną ikonosferą¹⁵.

¹¹ Krystyna Wilkoszewska, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 14.

¹² Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 168.

¹³ Konrad Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 26.

¹⁴ Choć Ong podkreślał, że konsekwencją przejścia od oralności do piśmienności było związane pisma z przestrzenią i wizualnością (Walter Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Lublin 1992, s. 167) i przywoływał tych samych o liberacji artystów jako przykłady twórców czerpiących z tych jakości w swojej twórczości (m.in. Herberta, Sterne’a, Mallarmégo) (zob. s. 173–174), trzeba pamiętać, że ustalona w typograficznej kulturze konwencja druku nie czerpała zasadniczo z możliwości, jakie otwierał on przed sztuką słowa, na co zwracałam uwagę w rozdziale poświęconym liberaturze i eksperymentom typograficznym. Formuła „druk decyduje nie tylko o tym, jakich słów mamy użyć, by powstał tekst, lecz także o stosownym usytuowaniu słów na stronie oraz ich wzajemnych relacjach przestrzennych, sama przestrzeń – jak mówimy «pusta przestrzeń» (white space) – na zadrukowanej stronie zajmuje ważne miejsce” (s. 173) nie odnosi się wyłącznie do przywołanych wcześniej artystów, którzy owo „miejsce na stronie” wiążą z semantyką tekstu. „Stosowne usytuowanie słów na stronie” to przecież też kwestia zgodnego ze standardami druku ich ułożenia, dla znaczeń tekstu pozostającego raczej mało istotnym.

¹⁵ Por. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności...*, Kraków 2008.

Z drugiej jednak strony – co dzieje się, gdy dominującą tendencją tworzenia przekazów artystycznych stają się metody łączenia w ich obrębie mediów, które w innych przypadkach funkcjonują oddzielnie, co więcej: łączenia ich na zasadzie konceptualnego zespolenia (jak trafnie komentuje teorię Higginsa Chmielecki), nie zaś prostego połączenia (co prowadzi ku tzw. *mixed-medium*, *mediom mieszanym*, wyraźnie – szczególnie w późniejszych pracach – odróżnianych przez Higginsa od *intermediów*)? Rzeczywiście – jak uznaje Manovich – sama kategoria medium wydaje się wtedy zbędna. Warto tu też przypomnieć, że i Higgins (profetycznie?) w 1981 r. (komentując esej *Intermedia* publikowany w połowie lat sześćdziesiątych) stwierdzał, że „istnieje tendencja do tego, aby intermedia stały się powszechniejszymi środkami wyrazu”¹⁶. Z tych samych jednak powodów odbierał zaproponowanej przez siebie kategorii przełomowość. Pisał – przypomnę, gdyż zwracałam na to już uwagę w pierwszej części tej książki (w nieco innym kontekście) – że wydawała się ona użyteczna i nieodzowna w odniesieniu do wcześniejszych, awangardowych dzieł, które przez ówczesnych odbiorców kultury (do intermediów nieprzyzwyczajonych i potrzebujących wyraźnego wskazania możliwego sposobu ich interpretacji) zaliczane były do dzieł dla znawców, grupy utworów, za które nie wiadomo, jak się zabrać (zatem najlepiej pozostawić je właśnie tylko „wtajemniczonym”).

Jednak jak – niespełna dwadzieścia lat później (z dzisiejszej perspektywy zaś: trzydzieści lat temu) – zauważał autor *Nowoczesności od czasów postmodernizmu*, z czasem takie utwory stały się coraz popularniejsze, nie sprawiały już aż tylu problemów interpretacyjnych¹⁷. Marcin Składanek trafnie podkreśla,

¹⁶ Dick Higgins, *Intermedia*, tłum. M. i T. Zieliński [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. Piotr Rypson, tłum. Marcin Giżycki i in., Gdańsk 2000, s. 130.

¹⁷ Chmielecki, odnosząc się do kategorii intermedialności w kontekście refleksji medioznawczej, trafnie dostrzegał, że „żyjemy w epoce przekazów intermedialnych, funkcjonujących w sferze społecznej”. Tym samym – jak zauważa badacz – jednocześnie nie powinna dziwić „rozległość badań nad intermedialnością podejmowanych przez współczesnych teoretyków kultury” (K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, s. 42). Warto dodać, że w swojej książce autor daje wartościową panoramę medioznawczej refleksji o intermedialności (rozdział 1.4. *Intermedialność we współczesnej myśli filmo- i medioznawczej*, s. 39–50). W odniesieniu do literatury z kolei warto tu raz jeszcze przywołać – podobnie jak wywód Chmieleckiego, silnie zakorzeniony w niemieckojęzycznych opracowaniach – szkic Andrzeja Hejmeja *Literatura intermedialna* oraz całą drugą część książki *Komparatystyka. Studia literackie* zatytułowaną *Przestrzenie intermedialności*, zob. także Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités” 2005, nr 6, s. 43–64. Moim jednak zdaniem, filologiczne rozważania o intermedialności winny być silniej inspirowane Higginsem. Uważam, że formułowanie teorii literackiej intermedialności w kontekście filmoznawczej refleksji szeroko traktującej omawianą kategorię może prowadzić ku ujęciom tak szerokim, że rozmywa się sedno problemu. Przykładem tom *Intermedialność* (red. Roman Lewicki, Ingeborg Ohnheiser, Lublin 2001), w którym tytułową kategorią określa się „ogół zjawisk towarzyszących zmianie medium przy przekazie komunikatów wszelkiego typu” (s. 10), co – jak zaznaczają autorzy – pozwala objąć różnorodne zjawiska: filmowe adaptacje literatury, wzajemne relacje literatury i filozofii, problemy przekładu, kwestie kontaktów językowych, różnice między językiem mówionym i pisanym. W konsekwencji w publikacji znajdziemy artykuły takie jak Stefana Warchoła *Słownictwo ukraińskie w polskiej gwarze wsi Łabunie koło Zamościa* (*ibidem*, s. 231–240). Zdecydowanie za szerokie to spojrzenie, na pewno też nieprzydatne do moich rozważań.

że w obliczu (z jednej strony) braku barier technologicznych i (z drugiej) możliwości łączenia w dziele sztuki wszelkich możliwych mediów, strategie intermedialne nie przynależą już wyłącznie do obszaru awangardy, eksperymentów artystycznych, lecz stają się „strategiami powszechnymi i powszechnie stymulowanymi”¹⁸. Kategoria intermediów przeradza się w takiej sytuacji w pojęcie klasyfikujące, a istota problemu interpretacji takich dzieł tkwi w próbie hermeneutycznego odczytania znaczeń owej wielomedialnej struktury (która już wcale się ową wielomedialnością na tle innych dzieł sztuki nie wyróżnia). Tym samym, można by rzec, Higgins otwiera Manovichowi drogę do mówienia o świecie sztuki, w którym kategoria medium więcej komplikuje niż wyjaśnia, zaś właściwe pytania odnosić powinny się do sposobu działania użytych struktur (tym samym – jak ujmuje autor *Języka nowych mediów* – interfejsu czy oprogramowania).

Konkludując, w czasach estetyki nawet nie tyle intermedialnej czy transmedialnej¹⁹ (w kontekście których Hopfinger formułowała swoje słuszne i nowatorskie tezy), lecz postmedialnej, kategoria intermedium niewiele mówi nam o dziele. Straciwszy sposobność łączenia konkretnych mediów z dziedzinami sztuki, straciliśmy zarazem możliwość wskazywania oryginalności dzieł, które te podziały przekraczają. To one są bowiem typowe i „normalne”, transgresja stała się jedną z kluczowych cech współczesnej kultury. Również transgresja medialna, zakładająca znoszenie granic pomiędzy mediami (co leży u podstaw formułowanej przez Manovicha koncepcji). Ryszard Kluszczyński słusznie zauważał:

Problematyka transgresji wyznacza wspólnie jedną z kluczowych perspektyw opisu kultury, a zwłaszcza kultury artystycznej. Dzieje się tak nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, za sprawą programów i rozwiązań metodologicznych preferowanych przez poszczególnych badaczy i ugruntowanych w przyjmowanych przez nich założeniach filozoficznych. Perspektywa taka jest przede wszystkim narzucana przez same rozwijające się dziś praktyki artystyczne. Współczesna sztuka nie mieści się już bowiem w ramach poszczególnych

¹⁸ Marcin Składanek, *Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji oraz dywergencji w nowych mediach*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, s. 73. Muszę jednak zaznaczyć, że Składanek posługuje się kategorią trans-, nie intermedialności. Jednak, jako że przywołuje w tym kontekście Higginsa, nie sądzę bym „przekręcając” jego słowa posuwała się ku niebezpiecznej nadinterpretacji (por. też następny przypis).

¹⁹ W kontekście polskiej refleksji trudno pokusić się o pełne rozróżnienie tych terminów. Wydaje się, że oba bywają stosowane na określenie tych samych zjawisk (np. Składanek jako podstawę estetyki transmedialnej przywołuje teorię Higginsa, którą większość badaczy czyni raczej punktem wyjścia do formułowania estetyki intermedialnej, por. M. Składanek, *Transmedialność i postmedialność...*, s. 73). Zaś z prób konsekwentnego dokonywania takiego rozróżnienia podejmowanych choćby przez Chmieleckiego, który uznaje, że „zjawisko konwergencji mediów wyznacza obszar «estetyki intermedialności», [...] transgresja kulturowa staje się podstawą określenia [...] «estetyki transmedialności»” (K. Chmielecki, *Od estetyki intermedialności...*, s. 70), najważniejsza wydaje mi się konstatacja, iż obie są odpowiedzią na wyrażone już lata temu przez Wolfganga Welscha przekonanie, że nowe media wymagają nowej estetyki. Por. także zbiory szkiców: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 1999 oraz *Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowski, Kraków 2005 oraz Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. Katarzyna Gućalska, Kraków 2005.

dyscyplin, nie pozwala ująć się analitycznie a tym bardziej uporządkować za pomocą tradycyjnych kategorii poznawczych. Epoka społeczeństw sieciowych, multiplikujących się światów i zmiennych, nieprzerwanie rekonstruowanych tożsamości, epoka, w której komunikowanie staje się podstawową formą aktywności społecznej oraz fundamentem i zasadą funkcjonowania instytucji organizujących te praktyki, nie sprzyja artystycznej czystości rodzajowej ani poszukiwaniom cech specyficznych. Twórczość dnia dzisiejszego, ta przynajmniej, która prowadzi dialog ze współczesnością, to polifoniczna, wielotworzywowa, wielowymiarowa sztuka medialna, intermedialna, hipermedialna, do skrajności doprowadzająca zainicjowany niegdyś przez Romantyzm proces korespondencji sztuk²⁰.

1.3. Książkowe interfejsy?

W tym miejscu, by formułowane tu tezy mogły w pełni wybrzmieć, powinienam przywołać również drugą z kluczowych dla mnie uwag Manovicha. W swoim szkicu przywołany badacz odwołuje się także do teorii komunikacji, zauważając, że dotychczasowe ujęcia lekcewały kategorię kodu i kanału (medium), traktując je – jak mówi – „jako pasywne, mechaniczne komponenty: są po prostu narzędziami koniecznymi do transmisji przekazu wcześniej istniejącej informacji”²¹. Zdaniem Manovicha w odniesieniu do współczesnych cyfrowych przekazów artystycznych takie ujęcie nie jest zasadne. W ich bowiem przypadku, by stać się odbiorcą musimy opanować *interfejs*²² dzieła (zrozumieć sposób komunikacji między nami a komputerem). Ten zaś nie pozostaje bez znaczenia. Jak wypunktowuje uznany badacz nowych mediów:

Oprogramowanie wpływa na sposób rozumienia medium, w którym pracuje; w konsekwencji odgrywa kluczową rolę w ostatecznej formie technokulturowego tekstu. **Dla czytelnika, który dociera do tekstu poprzez interfejs programu, podobnie ten interfejs staje się narzędziem kształtującym jego rozumienie tekstu:** jakie typy danych zawiera tekst, jak są one zorganizowane, co jest jeszcze możliwe do wyrażenia w procesie komunikacji²³.

Jak odnieść te tezy do sztuki słowa? Nie tyle istotne staje się tu medium, lecz sposób przekazania tekstu związany z jego strukturą, sposobem działania, możliwościami. Tak jak dawniej literat zastanawiał się nad wyborem poszczególnych słów, form gatunkowych, konwencji, tak dziś – przynajmniej ten literat, który tworzy, wykorzystując techniki nowomediálne – dodatkowo (ale podkreślę: dodatkowo, nie zamiast) rozważa, po jakie oprogramowanie sięgnąć, by najlepiej wyrazić to, co chce przekazać²⁴. Interfejs (nierzadko – jak ujmuje to Nicholas Negroponte – „wielomodalny”, pozwalający odwołać

²⁰ Ryszard W. Kluszczyński, *Słowo wstępne*, [w:] *(Nie)obecne granice*, red. Katarzyna Kuro-patna, Dagmara Rode, Kraków 2003, s. 9.

²¹ L. Manovich, *Estetyka postmedialna*, s. 114.

²² Manovich posługuje się częściej określeniem *oprogramowanie (software)*.

²³ L. Manovich, *Estetyka postmedialna*, s. 114, podkreślenia moje.

²⁴ O różnych oprogramowaniach służących do tworzenia literatury elektronicznej w Polsce pisała, przypominę, Dorota Sikora na łamach „Techstów”.

się do wielu doznań²⁵) można by w takim układzie porównać do zastosowanego chwytu, środka stylistycznego. Jest (a przynajmniej z pewnością może być) celowym zabiegiem artystycznym. Tym samym, odbiorca, który dawniej wnikał w głębię metafor, analizował oksymorony, interpretował przerzutnie, zmuszony jest postawić w obliczu nowych tekstów nowe pytania: o kod, o funkcję, o metodę działania. Zasadniczo powinien też pamiętać, że w (niegrafomańskim) dziele i interfejs należy poddać interpretacji.

Zdaje się też, że rację ma Manovich, sugerując, iż lepiej uporządkujemy obszar sztuki, zwracając uwagę na różnice w działaniu interfejsu niż na użyte media. Na rodzimym gruncie podkreślała to m.in Ewa Szczęsna, zgrabnie podsumowując:

Rozwój nowych technologii prowadzi do zatarcia granicy między rolą technologii jako przekaznika i jako narzędzia kształtowania znaczeń. Żadna technologia nie może być postrzegana wyłącznie w kategoriach środka przekazu gdyż **nie ma treści niezależnych od sposobu ich przekazywania**. Inaczej mówiąc, tekst jest całością znaczeniową, której sens współkreowany jest przez interakcje, w jakie wchodzi treść ze sposobem jej przekazywania i nadbudowywanym nad nim system [em – AP] reguł kształtowania znaczeń charakterystycznym dla danego medium (np. literatury, komiksu, teatru, komputera, filmu)²⁶.

Warto dodać, że badaczka zwraca uwagę na to, że „nowa sytuacja medialna tekstu prowadzi do reinterpretacji sposobu jego funkcjonowania, wskazuje na potrzebę rewizji istniejących narzędzi badawczych oraz stanu badań nad tekstem”²⁷. O analogicznych rewizjach mówili i liberaci.

Innymi słowy: dziś już nie można podejść do dzieła i powiedzieć „oto obraz na płótnie – sztuka plastyczna; a to słowo na białej kartce – literatura; tu zaś dźwięk w przestrzeni – muzyka”. Dziś podchodzimy i stwierdziwszy, że być może mamy do czynienia z dziełem, zaczynamy szukać zasady jego działania. Pytamy: „co z tym zrobić?”. Taka sytuacja zasadniczo zmienia samą kategorię czytania, doświadczenia czytelnicze (skupiam się na literaturze, stąd pozwalam sobie na mówienie o czytelniku, niemniej tezy te odnieść należy do całej współczesnej sztuki). Do podobnych pytań prowokuje liberatura. Postulowane przez Fajfiera zrywanie z konwencją, związywanie kształtu książki (i co za tym idzie – jak doskonale uzmysławiają nam *Nieszczęśni* – sposobu, metody jej czytania) z jej przesłaniem sprawia, że widząc dzieło liberackie nie uruchamiamy automatycznych sposobów percepcji drukowanego słowa. W tym wypadku *interfejs* jest tylko pozornie staroświecki. Nie

²⁵ Pojęciem *interfejsu wielomodalnego* posługuje się Nicholas Negroponte w książce *Cyfrowe życie. Jak odnaleźć się w świecie komputerów*, tłum. Marian Łakomy, Bydgoszcz 1997. Termin ten określa interfejs wykorzystujący wiele kanałów dostarczających informacje i potrafiący tym samym dostosować się do potrzeb odbiorcy. Ten typ interfejsu jest przejawem tendencji do antropomorfizacji relacji między człowiekiem a maszyną (o takiej tendencji pisze też Paul Levinson, zob. idem, *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. Hanna Jankowska, Warszawa 2006).

²⁶ Ewa Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 232, podkreślenie autorki.

²⁷ *Ibidem*, s. 234.

jest bez znaczenia, nie jest nieistotny i – co najważniejsze – nie jest *a priori* opanowany – książki liberackie nie odwołują się do naszych przyzwyczajęń, raczej nawołują do ich przekraczania.

Czy użycie w tym kontekście pojęcia *interfejs* jest zasadne? Czy mówiąc o książkowym interfejsie nie popełniam pewnego nadużycia terminologicznego? Z jednej strony – jak postaram się pokazać – Manovichowska koncepcja (łącząca go również z kategorią *software*) w pełni pozwala na takie użycie terminu, zaś literatura zdaje się o nie dopraszać. Z drugiej strony: nie ja pierwsza to czynię. W książce *Tekst jako świat i gra* (niedocenianej, jak sądzę, przez większość młodych badaczy „odkrywających” Aarsethowską koncepcję cybertekstu) Katarzyna Prajzner stwierdzała:

Jak każda technologia, zdolna do wygenerowania reprezentacji (a także wywołania zjawiska immersji), książka ulegała przemianom w procesie historycznym, który umożliwił [...] ujednolicenie jej cech materialnych, co z kolei jest gwarantem przezroczystości samego medium. [...] Nie sposób także nie zauważyć, że opanowanie zasad funkcjonowania książkowego interfejsu jest dziecinnie proste. Wystarczy otworzyć książkę i odwracać strona po stronie. W większości przypadków dane są zorganizowane w taki sposób, że ów prosty system zachowań okazuje się niezwykle skuteczny przy uzyskiwaniu informacji. Monotonna powtarzalność zachowań wobec medium, jakim jest książka, była niejednokrotnie krytykowana przez awangardowych teoretyków i twórców, którzy próbowali zorganizować dane w taki sposób, aby zmusić czytelnika do podjęcia niekonwencjonalnej lektury²⁸.

Nie tylko twórcy awangardowi dążyli do odrzucenia owej powtarzalności (warto zresztą dodać, że Prajzner przywołuje jako przykład referowane już przeze mnie tezy Federmana). Liberaci, których – jak już zaznaczałam – wiele z tym twórcą łączy i którzy jego artystyczne realizacje wydają w swojej serii, również sprzeciwiają się temu, by książkę zawsze czytać tak samo. Innymi słowy – odrzucają interfejs konwencjonalny, traktowany jako jedyny możliwy. Aspirują do tego, by każdorazowo był on dobierany świadomie – jak sugerował Manovich – silnie wiązał się z samą ideą dzieła, by w interpretacji nie pozwalał się pominąć.

Co więcej: tak jak skonwencjonalizowanym interfejsem literatury jest „zwykła” książka, tak jest nim i ten typ poezji wizualnej, który nie satysfakcjonował liberatów (jak kaligramy), czy nieliberacki – jak wskazywałam – komiks. W obu tych przypadkach, choć forma podania tekstu literackiego wydaje się inna niż ta najbardziej klasyczna, uwikłana jest jednak w konwencję, a zatem: przewidywalna. Można by dodać, że nie dało się dostrzec prawdziwej liberackości w koncepcji druku funkcjonalnego dlatego, że kimś innym jest tu „programista” opracowania typograficznego, kimś innym – autor samego dzieła, a zatem „rewolucja” miała w tym wypadku dotyczyć wyłącznie samego (po Manovichowsku) *software* tekstu, nie utworu jako takiego. Zaś – ubierając wypowiedziane tu już tezy w inną terminologię – można powiedzieć, że liberatom zależało na tym, by problem interfejsu należał do

²⁸ Katarzyna Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 142–143.

tego samego porządku, co problem użytych środków stylistycznych. Słowem – jeżeli interfejs (i *software*, jak doda Manovich) jest częścią dzieła i wpływa na jego sensy, nie może zależeć od kogoś innego niż jego autor. I nie jest wcale konieczne, by autor miał technologiczną wiedzę umożliwiającą realizację jego koncepcji, lecz wydaje się nieodzowne, by – opracowawszy taką koncepcję – dopilnował jej urzeczywistnienia²⁹. Fajfer i Bazarnik nie drukowali przecież i nie składali *Oka-leczenia* sami³⁰, jednak dokładnie opracowali jego typograficzny układ, przemysłili kształt tomu, sposób, w jaki tekst ma się pokazywać odbiorcy (w tym i to, jak ma się przed nim ukrywać, co ściśle związane jest z tym, o czym mówi)³¹, innymi słowy: jak ma działać, jaki ma być jego – właśnie – interfejs.

Warto też zapytać o to, jakie inne zarzuty liberaci stawiają klasycznym książkowym interfejsom. Przede wszystkim, sprzeciwiają się temu, co McLuhan określił „podgrzaniem pisma do intensywności powtarzalnego druku”³². W rozumieniu tego zwolennika twardego determinizmu technologicznego³³ książka jest medium gorącym. Prajzner jednak pytała: „Czy czytanie konwencjonalnie zbudowanej książki jest doświadczeniem, które angażuje tylko jeden zmysł?”³⁴. Choć można by jeszcze zgodzić się z McLuhanem, że klasyczna (konwencjonalna) książka angażuje wyłącznie wzrok³⁵, na pewno nie ma takich aspiracji liberatura. Książki rozumianej w duchu teorii przedstawicieli tego nurtu nie można określić jako gorącego środka przekazu również dlatego, iż otwarta jest na czytelnicką interakcję, zmusza do zaangażowania.

²⁹ Cyfrowym przykładem tego, jak zgubnym wyjściem może być projektowanie interfejsu przez kogoś innego, gdy autor daje się tylko zwieść nowości konkretnego pomysłu i nie rozważa znaczenia zastosowanej formy dla przekazu jest, moim zdaniem, *Blok* Sławomira Shuty. Olinkowany przez Mariusza Pisarskiego tekst to w większości „przerobione” teksty wcześniej publikowanych opowiadań (które zresztą już po umieszczeniu *Bloku* w Sieci doczekały się kolejnego wydania w formie książkowej), w nowej przestrzeni więcej tracących niż zyskujących. Warto dodać, że sam Shuty na jednym ze spotkań autorskich przyznał, że nie projektował *Bloku* jako hipertekstu, że pomysł wyszedł od „kolegów”, że nie analizował możliwości, jakie daje mu struktura hipertekstowa. Szerzej o tej kwestii pisałam we wspomianej już pracy magisterskiej (analizując dokładnie zależności między *Blokiem* a „papierowymi” edycjami opowiadań autora), a także w przywoływanym już tu szkicu *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*.

³⁰ Choć w przypadku *21 liter* rzeczywiście sami pracownicy zaginali poszczególne strony w każdym egzemplarzu.

³¹ Zob. przypis 66 w rozdziale *Liberatura i poezja wizualna*.

³² Marshall McLuhan, *Gorące i zimne środki przekazu*, [w:] idem, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. Natalia Szczucka, Warszawa 2004, s. 58.

³³ Która to perspektywa, co należy w końcu wyjaśnić, nie jest – w moim odczuciu – właściwą czy użyteczną, gdy mówimy o historii literatury i książki w różnych mediach, do czego sprowadza się momentami dyskusja o liberaturze. Jak widać w tej publikacji, jestem raczej zwolenniczką i miękkiego determinizmu, i wynikającego zeń spojrzenia na rozwój mediów w duchu remediacji, założenia, że nie mamy do czynienia z gwałtownymi zmianami, lecz stopniowym przekształcaniem się kultury, inspirowanym wzajemnym wpływaniem na siebie starych i nowych mediów.

³⁴ K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra...*, s. 149.

³⁵ Choć Prajzner nawet to sformułowanie kwestionuje (por. K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra...*, s.149 i nast.).

Derrick de Kerckhove pisał o książce jako o miejscu:

Gdzie odpoczywają słowa. Może to brzmi trywialnie, ale rzeczywiście zadrukowana strona jest jedynym miejscem, gdzie słowa mogą sobie odpocząć³⁶.

Trudno powiedzieć, by w książce liberackiej miały one taką możliwość. Choć rozwijając swoją myśl, de Kerckhove opisuje jako aktywne słowa nowomediałne oraz wypowiedane, należałoby do jego „wyliczanki” dodać i te z literatury totalnej. I one, choć, rzeczywiście często „pozostają bez ruchu”³⁷, nie odpoczywają – podobnie jak ich czytelnicy. Liberackie słowo nie jest przezroczyste, nie daje się ogarnąć jednym zmysłem, nie zawsze musi być jednowymiarowe. Zaś modelowy czytelnik literatury totalnej – jak podkreślałam w rozdziale o komiksie – winien mieć chęć poszukiwania niekonwencjonalnych sposobów czytania jej. Jakże zatem jest czytanie liberackie? Jakże zmysły angażuje/może angażować liberacki interfejs?

1.4. Inne czytanie

Na pytania te warto, jak sądzę, odpowiedzieć, mając w świadomości kontekst kultury i sztuki współczesnej: zapytać nie tylko o to, jak czyta się liberaturę, lecz i o to, jak ma się taka lektura do dzisiejszego doświadczania sztuki. By przypomnieć tezy, które już tu – w gruncie rzeczy – stawiałam, chciałabym przywołać (młodsza o niespełna dekadę od teorii literatury) pracę Jeffreya Shawa *Virtual Museum*.

Oglądający (?) przywołaną instalację wchodzi do sali, na środku której znajduje się ruchoma platforma z ekranem i stojącym przed nim fotelem, w którym trzeba zasiąść, by rozpocząć obcowanie z dziełem. Wtedy każdy gest wywołuje ruch i na ekranie, a także obrót platformy. A jak zwiedza się tytułowe wirtualne muzeum? Przed sobą widzimy dokładną cyfrową replikę przestrzeni, w której się znajdujemy, a nasze ruchy – jak zaznaczyłam – owocą przemieszczaniem się w niej. W ten sposób możemy też zwiedzić jeszcze cztery inne sale wystawiennicze. Co w nich spotkamy? W pierwszej: obrazy. W drugiej: rzeźby. W trzeciej: projekcję kinową. W czwartej: sztukę elektroniczną. Można by zatem powiedzieć, że w muzeum możemy doświadczyć obcowania z różnymi, odwołującymi się do wzroku, dziełami sztuki. Zasadniczo tak, ale...

W pokoju dedykowanym malarstwu obraz stanowią litery wędrujące między ramami obrazów. Na płótnach widzimy przesuwający się napis *Something that appears like nothing can take the place of something that appears like nothing* (Coś, co wydaje się niczym może zająć miejsce czegoś, co wydaje się

³⁶ Derrick de Kerckhove, *Inteligencja otwarta*, tłum. Andrzej Hildebrant, Warszawa 2001, s. 125.

³⁷ *Ibidem*.

*niczym*³⁸). Rzeźb w kolejnym pomieszczeniu muzealnym nieprzypadkowo jest pięć. Każda z nich zbudowana jest z liter, układających się w konkretne słowa: nazwy zmysłów. Kinowa projekcja w trzeciej sali wyświetlana jest zaś nie na jednym ekranie, lecz na przemieszczających się w jej obrębie zdaniach: wizualną historię śledzimy w poszczególnych literach składających się na słowa, z których zbudowane są frazy. Ostatnia – nienawiązująca już do sztuki tradycyjnej i przestrzeni muzeum – odsłona, to elektroniczna praca pokazująca trzy znaki: „A”, „2” i „Z”. Pamiętając o wywiedzionej z *netspeaku* (języka Internetu) skrótości współczesnych elektronicznych zapisów, można je odczytać jako frazę „a to (two) z”, czyli przysłowiowe „od a do z”, czego już chyba dalej tłumaczyć nie trzeba.

Choć niejedyny to trop interpretacyjny, jaki praca Shawa wskazuje, sądzę że daje się odczytać właśnie jako wypowiedź o współczesnej sztuce i sposobach jej doświadczania, jako egzemplifikacja albo „wirtualne ucieleśnienie” też o jej bezmedialności, o niemożliwości wprowadzania podziałów sztuk w oparciu o użyte medium. Żadna z doświadczanych (?) przy pomocy ekranu przestrzeni nie była w pełni związana z konkretną dziedziną sztuki. Przede wszystkim zaś – co dla mnie tu kluczowe – w każdej z nich pojawiło się pismo i słowo. Stąd praca ta – traktując o całej sztuce – mówi i o literaturze, o tym, że nie musi już ona być związana wyłącznie z drukiem, nudną (jak mówił Federman) papierową książką, ograniczającą nasze sposoby interakcji z dziełem.

Zatem przywoływanie w moim wywodzie kontekstu literatury elektronicznej nie było, jak sądzę, intelektualną „fanaberią”. Nie miałam na celu odwoływania się do przestrzeni nie do końca jeszcze w literaturze przedmiotu opisanych, interesujących i przykuwających uwagę choćby z racji swojej nowości. Zależało mi na wskazaniu ważnego dla liberatury kontekstu – innej przestrzeni sztuki słowa, w której interfejs bywa używany jako znaczący dla kreacji dzieła. W tym zestawieniu liberatura nie jawi się już jako wyjątkowa ze względu na swoje sięganie po mniej typowe i wykorzystujące rozmaite tworzywa zabiegi. Spojrzenie na nią z perspektywy teorii ergodyzmu pozwala wyraźniej dostrzec, iż łączy ją z literaturą elektroniczną właśnie podejście do medium, czytelniczych powinności, projektowanego sposobu lektury, zasadniczo: wykorzystanego sposobu kreowania znaczeń. Na podobne kwestie zwraca uwagę Pressman, charakteryzując fetyszyzujący swój książkowy (kodeksowy) kształt drukowane teksty jako wpisujące się w obszar tego, co określa jako *digital modernism*³⁹.

³⁸ Fraza ta nie jest łatwa do przełożenia, nie sądzę, by mój (literalny) przekład pomógł tu odbiorcy nieznającemu angielskiego. Ważne jest również zaznaczenie, że pod *nothing* (*nic*) kryje się również aluzja do niematerialnej wirtualności. Tym samym, wirtualny obraz muzeum (będący niczym) zastępuje obraz muzeum, w którym nic nie ma (sala, w której ustawiony jest fotel – jak wspominałam – jest identyczna z tą, którą widzimy na ekranie, jednak pusta).

³⁹ Por. m.in. Jessica Pressman, *CODA – Rereading: Digital Modernism in Print*, Mark Z. Danielewski's "Only Revolutions", [w:] eadem, *Digital Modernism. Making It New in New Media*, New York 2014.

W przypadku e-literatury nowy kształt literackich interfejsów, jak słusznie podkreśla Roberto Simanowski, ewokuje konieczność przyjęcia innej strategii interpretacyjnej: „Musimy przejść od hermeneutyki znaków lingwistycznych ku hermeneutyce znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych”⁴⁰. To metodologiczne przesunięcie (niezakładające – podobnie jak w przypadku teoretycznych propozycji lektury tekstów liberackich – porzucenia filologicznej interpretacji, lecz jej pogłębienie⁴¹) wydaje się konieczne dlatego, że 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”⁴².

Podkreślane podobieństwo liberatury i e-literatury zdaje się więc iść w parze z powtarzaną tu płynącą (m.in.) z wywodu autora *Języka nowych mediów* teza, że podziału sztuk należy dziś dokonywać w oparciu o inne niż dawniej kryteria⁴³. Manovich – przypomnę – stwierdzał, że „kategorie estetyki postmedialnej nie powinny być związane z żadnym medium zapisu czy komunikacji”, że powinny odnosić się właśnie do sposobu „funkcjonowania” dzieła. A w tym duchu – liberatura i literatura elektroniczna mogą być sobie bardzo bliskie.

Owo pokrewieństwo pokazywałam, nie bez powodu sięgając do Aarsetha. Jego teoria pozwala tropić takie właśnie analogie: ujmując teksty jako maszyny, badacz pozwala porównywać zasady ich funkcjonowania (stąd taka perspektywa wygodna jest do pokazywania rozwoju, ewolucji poszczególnych form medialnych, nie ich nie wiadomo skąd się biorących nagłych i drastycznych metamorfoz). Dostrzega to i Manovich, o pracy Aarsetha wypowiadający się pozytywnie:

Doskonałym przykładem nowej kategorii – stwierdza w *Estetyce postmedialnej*, – która bierze pod uwagę współczesne teksty komputerowe, ale również teksty sprzed ery komputera, jest koncepcja literatury ergodycznej rozwinięta przez Erspena [Espena – AP] Aarsetha w jego książce *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*⁴⁴.

⁴⁰ 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*, ed. Francisco J. Ricardo, New York–London 2009, http://dm.postmediumcritique.org/Book_LiteraryArtInDigitalPerformance.pdf [dostęp 28.05.2013].

⁴¹ 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*, Minneapolis 2011). Nowszą publikacją realizującą podobne założenia stające się obecnie coraz wyraźniejszym trendem w badaniach e-literatury jest wartościowe opracowanie *Analyzing Digital Fiction* (ed. Alice Bell, Astrid Ensslin, Hans K. Rustad, New York–London 2014).

⁴² R. Simanowski, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*

⁴³ Por. też przywoływane zbiory: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media* oraz *Estetyka wirtualności*.

⁴⁴ L. Manovich, *Estetyka postmedialna*, s. 109 (przypis 5).

Nawiązując jeszcze do kategorii „nowego czytania”, warto przywołać tu również słowa, którymi Jörgen Schäfer i Peter Gendolla, redaktorzy wydanego w 2010 r. tomu *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, podsumowują nową sytuację literatury:

Rozpoczyna się nowa Odyseja. Czytelnicy muszą powstać z „foteli tradycji”, w których wygodnie zasiadają; muszą udać się na zewnątrz, wyruszyć na niepewne terytoria, w poszukiwaniu doświadczeń i przygód, prowadzeni ku nienazwanym jeszcze celom, przez wciąż malejących elektronicznych pomocników, którzy kiedyś przestaną być przez nas zauważani. Nad tym właśnie powinni dziś wspólnie zastanowić się czytelnicy⁴⁵.

Z drugiej strony, niemal równolegle – podczas Europejskiego Kongresu Kultury w 2011 r. – i Bazarnik dyskutowała na temat liberatury na tle nowych odmian sztuki słowa. Podkreślała, że literatury totalnej nie da się zdigitalizować, jednak to, co dla mnie najważniejsze w jej wypowiedzi, to zwrócenie uwagi na sposób lektury, jakiego wymaga liberatura od swoich czytelników.

Tych książek nie da się przenieść na ekran komputera – stwierdzała badaczka w udzielanym wtedy wywiadzie. – Trzeba usiąść z nimi, wziąć je do ręki, otworzyć, **zagłębić się w nie prawie że fizycznie** i w ten sposób czytać. To są książki, które proponują bardzo **fizyczne czytanie**⁴⁶.

Zatem, jeśli chcemy patrzeć na liberaturę, jako na odpowiedź na głoszoną (ale – jak sądzę – bez specjalnego oddźwięku) śmierć książki (co sugerowała Bazarnik w szkicu *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków...*⁴⁷), warto podjąć właśnie kwestię tego, jak się ją czyta. Choć interfejs może być tu podobny

⁴⁵ Cyt. za: Monika Górską-Olesińską, *Medialne zawirowania. O nowych publikacjach w serii Media Upheavals*, „Techsty” 2011, nr 7 (<http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/gorska-olesinska.html>, dostęp 30.09.2011).

⁴⁶ Z wypowiedzi udokumentowanej na wideoblogu Europejskiego Kongresu Kultury 2011, podkreślenia moje (http://www.culturecongress.eu/videoblog/video/videoblog_ekk_readinglab, [dostęp 30.09.2011]). Ale trzeba tu pamiętać, że i w e-literaturze właśnie nierzadko fizyczne, cieleśne działanie czytelnika staje się wręcz warunkiem uruchomienia tekstu, jego pełnego poznania. Lektura staje się rozgrywką, doświadczenie literackie nagrodą w niej, gdyż (odwrotnie niż w klasycznej grze) musimy konfigurować, by móc interpretować (zob. Markku Eskelinen, *The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, ed. Peter Gendolla, Jörgen Schäfer, Bielefeld 2007). Kanoniczne i po wielokroć już omawiane przykłady (jak choćby projekty: *Screen, Text Rain* czy – krytycznie się odnoszące do interaktywnych tekstów e-literackich – *Still Standing*) unaczyniają, jak istotny staje się w tym momencie czytelnik-uczestnik performance’u, rozgrywający tekstową partyturę. Będąc odpowiedzialnym za kształt rozgrywki, staje się tym, który odpowiada również za ostateczną formę opowieści i kształtuje ją na nowo w każdym kolejnym odczycie. Bez niego (i bez rozgrywki) tekst nie stanie się, nie zaistnieje, nie wybrzmi, nie da się odczytać [stąd właśnie proponowane przez Hayles rozumienie takich dzieł literackich nie jako niezależnych od czasu i działań odbiorczych artefaktów, lecz – pozostających w ontologicznym związku z czasem i miejscem wykonania oraz samym rozgrywającym – *eventów* (zob. Katherine N. Hayles, *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, [w:] *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, eds. Adelaide Morris and Thomas Swiss, Boston 2006)].

⁴⁷ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 156.

do tego, który znajdziemy w literaturze elektronicznej – jest w pełni materialny. Czytanie liberackie pozostaje czytaniem literatury również dlatego, że nie będzie tak wirtualne, jak doświadczenie zwiedzającego *Virtual Museum*. A książkowa maszyna zadziała czasem wcale niemetaforycznie. I tak jak dopełniając rozdział o literaturze i literaturze wizualnej, pokazywałam, że jedna z powieści Selznicka jest prawdziwą maszyną (Aarsethowskim cybertekstem), dzięki któremu czytelnik tworzy (i uruchamia) opowieść, tak kończąc swój *Digital Modernism* Pressman – podkreślając właśnie rolę interfejsu, „mediującej technologii: książki”⁴⁸ w czytaniu pewnych powieści – objaśnia, że *Only Revolutions* Marka Danielewskiego to księga-maszyna, kodeks (niczym u Szklowskiego) „uniezwyklający książkowe medium i dobrze nam znany akt lektury”⁴⁹, tom, którym „sterujemy” (*steer*) niczym kołem⁵⁰. Warto też podkreślić przy okazji, jak bliskie są przywołane analizy amerykańskiej badaczki rozważaniom Bazarnik o strukturze globalnej *Finneganów Trenu*⁵¹.

1.5. Ocalić literaturę?

W tym miejscu warto powrócić do zarzuconej dyskusji z Hopfinger, opisanych przez badaczkę reakcji literatury na kulturę audiowizualną i moich pytań zarówno o miejsce literatury w tych podziałach, jak i ich użyteczność do charakterystyki kultury, na której tle sformułowano teorię liberacką. Przypomnę, na jakich ustaleniach poprzestałam.

Kwestia pierwsza to intermedialność literatury. Literatura totalna rozumiana mogła być jako dzieło intermedialne, gdy traktowaliśmy słowo i obraz (często w niej występujące) jako oddzielne media, tzn. media, które poza utworem, w którym (z racji jego intermedialności) są nierozzerwalnie połączone, funkcjonują samodzielnie, wyznaczając też właściwe dla siebie przestrzenie sztuki. W dziele o strukturze intermedialnej te podziały sztuk są, rzecz jasna, przekraczane. Oczywiście, trzeba też pamiętać, że literatura totalna nie musi operować obrazem, że może być w pełni niewizualna. Stąd zapewne pojawiła się propozycja, by traktować jako medium liberackie książkę i w ten sposób zyskać możliwość objęcia refleksją i tekstów sięgających w obszary wizualności i tych, które aktywizują inne aspekty swojej (książkowej) postaci.

Czas, by wrócić do kwestii tego, czy owo eksponowanie książki w literaturze jest tym samym, czym *grafemizm*, o którym pisała Hopfinger. Jak wskazywałam – wydawać by się mogło, że ujęcia te są bliskie. Niemniej – jak też już zaznaczałam – Hopfinger, traktując język jako podstawę takiego utworu, pozostaje w kręgu refleksji łączącej konkretne media z odpowiadającymi im

⁴⁸ *Ibidem*, s. 160.

⁴⁹ J. Pressman, *CODA...*, s. 161.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 160, 161.

⁵¹ Por. Katarzyna Bazarnik, *Globalne spojrzenie na „Finnegans Wake”*, [w:] *Wokół Jamesa Joyce’a: szkice monograficzne*, red. Katarzyna Bazarnik, Finn Fordham, Kraków 1998.

przestrzeniami sztuki. W konsekwencji, zaproponowana przez nią perspektywa zakłada, że w „tekście grafemicznym” – jako należącym do literatury i eksponującym swoją literackość – kluczowa jest „materia językowa” i (jak już wspominałam) sposób sfunkcjonalizowania w tekście pisanym (graficznie utrwalonego) języka właśnie.

Zwracając uwagę na te kwestie, można dostrzec, że zakres pojęcia liberatura (gdy ta definiowana jest jako literatura, której medium jest książka) nie pokrywa się z zakresem zaproponowanego przez Hopfinger terminu. Po pierwsze – sugerowane przez teoretyków literatury totalnej ujęcie miało pozwolić mówić o dziele literackim wykorzystującym rozmaite tworzywa. Innymi słowy: choć Fajfer czy Bazarnik wskazują na jedno medium (książkę), mają na myśli dzieło (potencjalnie przynajmniej – bo przecież niekoniecznie zawsze) wielomedialne. Dość to paradoksalne, niemniej – w świetle postawionych tu wcześniej tez, dające się – jak miemam – zrozumieć.

Książka staje się w tym ujęciu sposobem udostępnienia odbiorcy artystycznego komunikatu, dzieła: umożliwia interakcję. Odwołując się po raz kolejny do nowomiedialnych typologii – można powiedzieć, że jest nie tyle medium, co – podobnie jak Internet pozwalający wykorzystywać równolegle słowo, obraz, dźwięk itp. – transmedium. Z tych właśnie powodów napisałam wcześniej, że w sformułowanej przez Hopfinger charakterystyce, choć *przekaz grafemiczny* rozumiany jest jako związany z materią książki, z układem i porządkiem stron – nie ma szansy wybrzmieć jako (liberackie) dzieło w formie książki. Jest utworem w formie grafemicznej: językowej i wydrukowanej. To zaś znacznie mniej niż liberatura.

Stawiałam też pytanie o to, jak w podział zaproponowany przez Hopfinger wpisać liberaturę. Sugerowałam, że właśnie konieczność dopowiedzenia rozmaitych kwestii w związku z intermedialnością i grafemizmem sprawia, że wydaje się to problematyczne. Czy przedstawione uzupełnienia pozwalają umieścić liberaturę w opisanym przez Hopfinger świecie literatury reagującej na media i kultury uwikłanej w relacje z nimi (lub odnieść ją do zaktualizowanej wersji tego opisu)?

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można wypunktować, iż w ujęciu przywołanej badaczki literatura, reagując na kulturę audiowizualną albo (1) realizowała w swoim tworzywie (medium) struktury właściwe dla innego medium (by jeszcze inaczej scharakteryzować *literaturę paraaudiowizualną*), albo (2) korzystała z możliwości łączenia w swoim zakresie różnych mediów (kontynuując tradycję niecyfrowej twórczości intermedialnej) bądź też (3) broniła swojej literackości, obstając przy konkretnym medium (słowie drukowanym). Próba zaktualizowania tej charakterystyki w kontekście nie tyle audiowizualności, co – szerzej – nowomiedialności prowadzi zaś ku zauważeniu, że literatura może (1) korzystać ze struktur, jakimi operują nowe media i stawać się w ten sposób naturalnie wykorzystującą rozmaite media literaturą elektroniczną, (2) nie sięgać do elektroniki, lecz w obszarze słowa i innych mediów – powiedzmy – tradycyjnych tworzyć dzieła intermedialne (które jednak w otoczeniu utworów nowomiedialnych, które *ex definitione* budują przekazy

oparte o struktury wykorzystujące równolegle różne media, stają się mniej wyjątkowe), (3) obstawać przy literackości w tradycyjnym rozumieniu i skupić się na tekstach, które są – można powiedzieć – („po staremu”) jednomedialne, operują wyłącznie słowem.

Nie mam wcale wrażenia, że liberatura da się łatwo w tym schemacie umieścić. Raczej jestem przekonana, że wyrażane w pierwszej części tych rozważań poczucie, że jedną z ważniejszych jej cech jest właśnie bycie ponad wszelkimi podziałami, było słuszne. Jak bowiem zachowuje się liberatura w świecie nowych mediów? Po pierwsze – choć nie jest literaturą elektroniczną, jednak korzysta z podobnych, jak ona mechanizmów tworzenia znaczeń (tu sprawę komplikuje nam dodatkowo opisany *casus* hipertekstowego *Końca świata według Emeryka*). Po drugie, rzeczywiście, przypomina również inne, nie-cyfrowe tradycje intermedialne, jednak – raczej w przeciwieństwie do nich – obstaje przy tym, że jest w pełni literacka (liberaci nie chcą w gruncie rzeczy być postrzegani jako twórcy literackich intermedii, lecz jako: pisarze, literaci). Po trzecie, konsekwentnie broni swojej literackości, jednak właśnie wcale nie dbając o czystość tworzywa literatury, lecz je świadomie poszerzając. Zatem jak by na to nie patrzeć – liberatura znów przekracza zaproponowane podziały, nijak nie mieszcząc się w ich ramach.

Czy jednak należy ją na siłę w nie wtłaczać? I czy jest sens formułować w tym celu nowe typologie (a zatem odrzucić nawet zaktualizowany i w takiej wersji, jak sądzę, słuszny obraz kreślony przez Hopfinger)? Podobnie jak nie zgadzałam się z tym, by dopisywać liberaturę do ustalonych genologicznych schematów, tak nie sądzę, by w tym wypadku warto było silić się na intelektualne akrobacje służące wpisaniu jej w ramy udoskonalonych podziałów. Istota literatury totalnej – i tym razem – tkwi w umiejętności wykpienia zaproponowanej typologii. A na czym polega fenomen jej niewypisywania się w żadną z wymienionych kategorii? Liberatura po prostu z każdej możliwości wybiera to, co pozwoli pogłębić lit(b)eracką komunikację – z literaturą elektroniczną oraz tekstami intermedialnymi łączy ją sposób kreowania znaczeń i angażowania czytelnika, również pewna atrakcyjność wynikająca z wyjątkowości poszczególnych dzieł, braku wyraźnych konwencjonalnych wyznaczników; od literatury „tradycyjnej” czerpie zaś wszystko to, co czyni jej komunikaty tak ekspresyjne: poszczególne tropy, formy itp., od niej uczy się też operowania słowem (które przecież uznaje za jedyne z obowiązkowych swoich mediów). Korzystając z wszelkich udogodnień w kreowaniu komunikatów pozwalających możliwie najpełniej wyrazić to, co ma w nich być wyrażone, liberatura zdaje się mówić, że w świecie literatury nie ma rzeczy niemożliwych, że nie ma czegoś, czego w książce (także jej formą) nie da się opowiedzieć. Wystarczy jedynie dobrze poszukać: nie tylko odpowiednie dać rzeczy słowo, lecz i ubrać ją we właściwy kształt.

Mówiąc inaczej – liberatura o tyle jest odpowiedzią na *śmierć książki*, że pokazuje, iż wcale nie musimy sięgać po media elektroniczne, by móc „czytać inaczej”. Umysławia nam, że technologia nie jest tu różnicą konstytutywną. Uświadamia, iż odmienny jest wyłącznie stosunek do materii komunikatu,

umiejętność jej twórczego wykorzystania przy kreacji tekstu. Liberackie uwalnianie od konwencji to również wyzwolenie od myślenia, że książka musi być zawsze taka sama, że jest wyeksploatowanym interfejsem, że zawarte w niej słowa „odpoczywają”, a forma jest „niema” i, że by było inaczej – musimy wkroczyć w świat wirtualny. Jak można było dowiedzieć się z materiałów prasowych Europejskiego Kongresu Kultury:

Czytelnik liberatury jest interaktywnym odbiorcą analogowej instalacji. Musi być czujny i wrażliwy także na przekaz pozasłowny. Czyta wszystkimi zmysłami⁵².

Dobrze przywołać tu na zakończenie historię opowiadaną przez Dorotę Sikorę na łamach „Techstów”. Jackie Craven, autorka hipertekstowego dzieła *In the Changing Room* początkowo planowała stworzyć klasyczną, książkową narrację. Co sprawiło, że sięgnęła po inne niż klasyczna książka medium? Jak wyznaje artystka, forma taka była niewystarczająca dla spraw, o których chciała pisać. Craven pytała:

Jak mogłabym stworzyć iluzję pojawiania się i zanikania głosów? W jaki sposób mogłabym podkreślić związki między zdarzeniami obecnymi w opowiadaniu różnych narratorów? W jaki sposób mogłabym ukazać owo napięcie, które rodzi się między ludźmi połączonymi relacjami podległości i władzy? [...] Wiedziałam, że istnieją techniki literackie, które byłyby pomocne. Mogłabym na przykład podzielić opowiadanie i przeplatać opowieści różnych postaci. Próbowałam tego. Jednak słowa na papierze, unieruchomione przez obecność innych słów i zdań, zaprzeczały fundamentalnym tematom mojej książki, opowiadania o niemocy, o braku zgody na podporządkowanie się komuś, w końcu o przemianach, jakie w ludziach następują w wyniku obcowania z innymi ludźmi. Dlatego też, gdy tylko dowiedziałam się o istnieniu hipertekstu, dowiedziałam się, co potrafi, zapisałam się na zajęcia Roberta Kendalla, które prowadził w New School for Social Research. To była miłość od pierwszego linku⁵³.

Być może, gdyby zamiast do Kendalla trafiła do Fajfera (lub Bazarnik – co akurat z racji wykonywanego przez nią zawodu – bardziej prawdopodobne), ujęłaby swoją opowieść jednak w ramy książkowe. Liberaci pokazują bowiem, że nie trzeba uciekać się do elektroniki, by uwolnić słowa, by sprawić, żeby nie były już (jak sugerował też de Kerckhove) odpoczywające, nieruchome. Nie ma tematów, którym zaprzeczałaby forma liberackiej książki. Czasem tylko długo trzeba jej szukać. Nie tylko w świecie nowych mediów teksty mogą wyłaniać się i rodzić jedno z drugich, ukrywać na zawołanie, przeobrażać na oczach czytelnika. To wszystko udało się osiągnąć autorom *Oka-leczenia* w formie książki (nieco odbiegającej od standardów, jednak: materialnej, a nawet papierowej, czarno-białej i drukowanej). Zatem, być może, Przypadek (jak wiemy, w historii liberatury – istotny) sprawił tylko, że miłość Craven była miłością od pierwszego linku, a nie *emanacji*.

⁵² http://www.culturecongress.eu/pressroom/press_reading_lab?print=1 [dostęp 30.09.2011].

⁵³ Cyt. za: Dorota Sikora, *O Word Circuits Connection Muse – zestawie narzędzi do tworzenia poezji i prozy sieciowej*, „Techsty” 2005, nr 5, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/sikora02.html> [dostęp 30.09.2011].

1.6. Liberackość nasza współczesna albo o zwrocie interfejsologicznym w literaturoznawstwie

Nie sposób dyskutować z tezą, iż przemiany wprowadzone przez nowe media zasadniczo rekonfigurują kształt współczesnej sztuki słowa, zmieniając jednocześnie charakter aktu lektury. Ponadto, choć zgodnie z myślą wielu teoretyków (m.in. choćby: McLuhana, Onga czy Levinsona) poszczególne media spajały dotąd literaturę (i samo czytanie) z konkretnymi zmysłami⁵⁴, współczesne konfiguracje medialne pozwalają snuć opowieści w pełni synestezyjne, działające naraz na wiele zmysłów i nieraz wymagające od odbiorców realnych działań. Jednak rzecz nie dotyczy tylko e-literatury: przeobraża się cała sztuka słowa. I książka – jako jedno z mediów literackich – w niektórych wypadkach staje się (jak chciał McLuhan) już nie tylko *message*, ale i *massage*, zaprasza do rozmaitych sposobów aktywnego, zmysłowego i nieraz pełnego (dosłownych, nie metaforycznych) czytelniczych gestów aktu lektury.

Istotnie, nie czytamy „zwyczajnie”, gdy odbijamy odrywające się od ścian wirtualnej jaskini dźwięczące słowa przywoływanego *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 – generując kolejne teksty – przesuwamy kolorową zasłonę *text.curtain* (Daniel C. Howe, 2005), czy kiedy – w przypadku *Legible City* (Jeffrey Shaw, 1989) – pedałujemy na rowerze, by przejechać przez zbudowane z liter miasto i poznać (odczytać) jego/jego mieszkańców historię/e⁵⁵. 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, wykorzystując m.in. popularne konsole z czujnikami ruchu – np. konsolę Xbox z Kinectem⁵⁶). Sytuację tę dobrze oddają słowa, jakimi Pisarski podsumowuje ostatnie (2013) londyńskie bienale *e-Poetry*: „przestrzeń i ciało zastępują kartkę papieru jako pole pisma dla poetyckiej ekspresji”⁵⁷.

⁵⁴ Inaczej sensualna była literatura ustna, wiążąca człowieka z tym, co słyszalne i sprzyjająca odbiorowi zbiorowemu, zaś *galaktyka Gutenberga* (i wcześniejsze, odrębne formy zapisu) spłótła sztukę słowa z kulturą wzroku, wprowadziła indywidualne obcowanie z dziełem, a – jak dowodzi zadziwienie św. Augustyna cichym czytaniem Ambrożego (por. św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Kraków 2001, s. 139) – również lekturę odartą z audialności, ściśle wzrokocentryczną.

⁵⁵ Agnieszka Przybyszewska, *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, [w:] *e-polonistyka 3*, red. Aleksandra Dziak, Lublin [w druku].

⁵⁶ Przykładem prace Zuzany Husárovej i Lubo Panáka. Por. np. dokumentacja z e-Potery 2013 dostępna pod adresem: <http://vimeo.com/71956353> [dostęp 15.09.2013].

⁵⁷ <http://www.techsty.art.pl/aktualnosci.html> [dostęp 15.09.2013].

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 takiej samej lektury zapraszają 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) muszą dmuchnąć na usypujące się na ekranie płatki śniegu, by odsłonić tekst, jeśli chcą go przeczytać (w części zatytułowanej *Blow*)⁵⁸, zaś inny fragment tej pracy wykorzystuje technologię śledzenia ruchu gałki ocznej, stąd, zagłębiając się weń – dosłownie, nie metaforycznie – nie sposób odeń oczu oderwać⁵⁹. Sięgający po *The Winter House* Naomi Alderman (2010) część narracji poznają niczym w filmie czy nawet w grze (oglądając ruchome obrazy, kierując zmianą perspektywy, podejmując decyzje wpływające na sposób dalszego snucia opowieści), a odbiorcom *Nio* Jima Andrews’a 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*)⁶⁰.

⁵⁸ W tej dostępnej w drugim tomie *Electronic Literature Collection* pracy (<http://collection.eliterature.org>) aktywowane są różne – zdecydowanie nieklasyczne – sposoby doświadczania tekstu, również dotyk, a Barthesowska *przyjemność tekstu* w części *Caress* staje się – dosłownie – przyjemnością pieszczącego naszym dotykiem utworu. W tym fragmencie dostrzegalne jest, moim zdaniem, również subtelne nawiązanie do analizowanego tu wcześniej *Le soir, couchée dans son lit...* Marinetti’ego, 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.

⁵⁹ O wykorzystujących już nie tyle cielesność, co wręcz fizjonomię, integrowanych z oddechem odbiorcy interfejsach wspomina też Górską-Olesińska: zob. Monika Górską-Olesińska, *Playable poetry i gry komputerowe. Krytyczne negocjacje*, [w:] *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. Andrzej Pitrus, Kraków 2012.

⁶⁰ 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 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. Por. Noah Wardrip-Fruin, *Playable Media and Textual Instruments*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, ed. Peter Gendolla, Jörgen Schäfer, Bielfeld 2007; idem, *From Instrumental Texts to Textual Instruments*, [w:] *Proceedings of Digital Art and Culture 2003*, Melbourne 2003, <http://www.hyperfiction.org/texts/textualInstrumentsShort.pdf> [dostęp 28.05.2013]; *From Byte to Inscription. An Interview with John Cayley by Brian Kims Stefans*, „The Iowa Review Web”, February 2003, http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf [dostęp 28.05.2013]. Por. też M. Górską-Olesińska, *Playable poetry...*. Więcej o kategoriach *literatury grywalnej*, *tekstach instrumentach* i *tekstach jako instrumentach* piszę też w szkicach *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym oraz Ku literaturze grywalnej...*.

Również ci, którzy sięgają po teksty zremediowane, nowomediálne edycje dzieł planowanych i z sukcesem wydanych jako klasyczne książki, nierzadko czytają „inaczej”. 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 e-książek adresowanych do najmłodszych. Z elementami świata przedstawionego wirtualnym dotykiem poigra nie tylko nieletni czytelnik jednej z wielu elektronicznych reedycji historii Czerwonego Kapturka, ale i dorosły sięgający po Poego, Wellesa czy Stockera. I w tej przestrzeni z czasem w coraz większej ilości projektów obraz (nierazko ruchomy) i dźwięk stają się pełnoprawnymi „współopowiadaczami” słowa, a semantyczna wartość komunikatu oryginalnie projektowanego jako jednomediálny zostaje sprawnie rozpisana pomiędzy różne w gruncie rzeczy kanały komunikacji, wymuszając na odbiorcy lekturę polisensoryczną⁶¹.

Co jednak najciekawsze, równolegle publikacje „staromediálne”: w pełni „analogowe” książki nie stronią od form, które w niczym nie przypominają tego, co zwykliśmy z książką kojarzyć. I wcale 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: *Dziwny przypadek psa nocną porą* Marka Haddona (2003⁶²), w którym rysunki narratora – autystycznego chłopca – stanowią integralną część detektywistycznej opowieści (funkcjonując nieraz na zasadzie – powiedzmy – liberackich cytatów z rzeczywistości⁶³), łączące obraz i słowo przywoływane już tu powieści Briana Selznicka: *Wynalazek Hugona Cabreta* (2007) oraz *Wonderstruck* (2011), cykl *Griffin & Sabine* Nicka Bantocka (ukazujący się od 1991 r.), w którym poszczególne tomy pełne są (pochowanych w kopertach) materialnych listów, *Pamiętnik Cathy* Seana Stewarta i Jordana Weismana (2006)⁶⁴, zawierający (oprócz wyglądającego jak prawdziwy, pokreślony pamiętnik nastolatki notesu) rozmaite zbierane przez bohaterkę „dowody”, które czytelnicy – odnalazłszy dziennik – powinni (jako jego integralne elementy) wykorzystać, by rozwiązać zagadkę, czy *Pożeracza myśli* Stevena Halla (2007), opowieści, w której groźna tzw. ryba conceptualna (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?

⁶¹ Więcej na ten temat zob. Agnieszka Przybyszewska, *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomediálne (rekonesansy)*, [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. Andrzej Dąbrowska, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz [w druku].

⁶² Podaję datę publikacji powieści w oryginale.

⁶³ Zamiast opisywać coś, do czego bohater się odnosi, przytacza to – zatem zamiast ekfrazy rysunku czy mapy daje sam rysunek czy mapę itd.

⁶⁴ Kolejne tomy autorów silnie już wchodziły na nowomediálne platformy (*Cathy's Ring*, *Cathy's Key*).

Trudno chyba powiedzieć, że coś konkretnego stało się w literaturze, przyczyniając się do opisanej metamorfozy. Mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której pewna jakość/możliwość sztuki słowa nagle silniej wybrzmiewa i równolegle jest coraz skrupulatniej opisywana. Stąd przełom XX i XXI w. to czas narodzin (czy „wysypu”) nie tylko „innych” książek (analogowych i elektronicznych), ale i teorii, które ową odmienność próbują jakoś zakwalifikować. Coraz więcej mówi się więc o „fetyszyzacji” książkowego, analogowego kształtu sztuki słowa (jak ujmuje to Pressman), o „powieści jako książce”, „literaturze w formie książki” (jak postulują Maziarczyk, Fajfer i Bazarnik) czy „materialności literatury” (jak podsumowywała Hayles). Słowem – coraz silniej wybrzmiewają głosy pokazujące istotność McLuhanowskich ustaleń dla sztuki słowa, zwracające uwagę na pewne „metodologiczne niedowidzenia” (że raz jeszcze przywołam Hausken) w pojmowaniu istoty literackiej komunikacji. A trzeba tu przypomnieć, że i Aarseth wyraźnie podkreślał, że koncepcja cybertekstu służyć ma opisaniu „strategii komunikacyjnych”⁶⁵ pewnej odmiany tekstów.

Jednocześnie współczesność to czas, w którym teoretycy wychodzący od badania materialności „materialnej literatury”⁶⁶ spotykają się w połowie drogi z tymi, którzy swoje poszukiwania zaczynają w obszarze materialności wirtualnej. A jak pokazuje Hayles: spojrzenie na niekonwencjonalne książki owocuje dostrzeżeniem, jak wiele z rzeczy, które wydawało się możliwych dopiero w nowych mediach, daje się zrealizować i w formie analogowej książki. Stąd – w teorii *technotekstu* (wyłożonej przez badaczkę w ramach *Writing Machines...* – co może warto raz jeszcze podkreślić – później niż Fajfer ogłosił teorię liberatury⁶⁷), istotny staje się nieneutralny interfejs literatury. Wszystkie przywoływane tu teorie łączy bowiem zwrócenie uwagi na to, że książka (konwencjonalna) to tylko jeden z wielu możliwych interfejsów sztuki słowa. Współczesność zaś to czas interfejsów niekoniecznie przezroczystych, stąd i książki czasem podają nam opowieści w sposób niecodzienny. Być może, w konsekwencji możemy wręcz mówić o początkach zwrotu interfejsologicznego w badaniach literackich⁶⁸.

Słowem – z której strony by na dzisiejszą sztukę słowa nie spojrzeć – coraz silniej wybrzmiewa w niej pewna jakość, która – potencjalnie – cechowała ją od zawsze, jednak dopiero współczesność (ze swoją technologią, ale – co chyba ważniejsze – kulturą konwergencji i uczestnictwa, czasami po zwrocie ikonicznym i performatywnym) pozwoliła jej wybrzmieć w pełni. Stąd nic

⁶⁵ Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997, s. 5.

⁶⁶ Bywa ona określana czasem p-literaturą (od *paper-literature*) w opozycji do e-literatury (*electronic-literature*).

⁶⁷ Aczkolwiek, sama kategoria materialności i medialności (eksplorowania swojego medium, materialności tekstu liberackiego) w wywodach Bazarnik i Fajfera wprost wybrzmiewa znacznie później, choć – przez twórców teorii nieprzywołana – wynikała od początku z ich wywodu.

⁶⁸ Jego owocem byłyby publikacje takie jak przywoływane *Reading Writing Interfaces* Emerson czy trzeci numer „Tekstów Drugich” z 2014 r. (poświęcony zagadnieniu *Nośnik jest przekazem*).

dziwnego, że teoretycy poszukują terminu, który ująłby ową coraz silniej się ujawniającą kategorię. Liberatura, a przede wszystkim postulowana przeze mnie liberackość jest jedną z takich propozycji. Wygodną i użyteczną, jak sądzę, gdyż pozwalającą i mówić o tekstach realizowanych w różnych mediach, i porównywać utwory zatrudniające swój interfejs w proces komunikacji w różnym stopniu. Przywołując raz jeszcze słowa Higginsa, które stały się mottem dla pierwszych stron tej książki, można powiedzieć, iż współczesne słowa to słowa z krwi i kości, słowa „zmieniające skórę”. Nie umarły – odrodziły się jako cielesne i niektóre z nich całkiem twórczo się z ową cielesnością obnoszą. Liberacko obnoszą.

2. Konkluzje

Zarysowawszy tło, na jakim kształtowała się teoria liberacka, pokazawszy kolejne konteksty, które pozwalają ciekawie mówić o literaturze totalnej, muszę powrócić do pytań zadanych na początku tej książki i formułowanych tam hipotez. Czy były słuszne? Czy potwierdziły się w toku wywodu? Czy gotowa jestem sformułować inną, lepszą definicję liberatury?

Przede wszystkim – postulowałam, by pozbawić wywód Bazarnik i Fajferra zbędnych tautologii i stwierdzałam, że wyluskując z ich teorii najważniejsze kwestie (także: odsiewając te, które nie dadzą się obronić) można spróbować ująć literaturę jako taki rodzaj literatury, w którym jej medialność jest świadomie eksplorowana przez artystę, używana do kreowania sensów dzieła. Pokazywałam, że w gruncie rzeczy formułowane przez Bazarnik wyznaczniki liberatury dają się sprowadzić do tej właśnie jednej cechy, (potencjalnie) realizowanej na poszczególnych poziomach dzieła (od typografii po całą książkę), co sprawnie pozwoliła też ująć kategoria interfejsu, która w miarę rozwoju mojego wywodu okazywała się coraz bardziej użyteczna.

Sugerowałam również, że sam termin liberatura jest mało poręczny, jako zmuszający do spoglądania na świat literatury jako czarno-biały, jakby nie było w nim odcieni szarości. Proponowałam w zamian mówić o liberackości jako cesze, którą mogą mieć dzieła z obszaru sztuki słowa, co pozwalałoby mówić o gradacyjności tego aspektu, porównywać ze sobą różne utwory, nie wyłącznie zaś opatrywać je etykietkami. Sądzę, że obie te hipotezy potwierdziły się w toku wywodu.

Teraz dodałabym do nich trzeci postulat: by uznać, że choć liberackie bywają dzieła od antyku po współczesność, to właśnie przełom XX i XXI w., aktualny kształt kultury (z jej uwikłaniem w nowomiedialność) wykreowały nad wyraz podatny grunt, na którym liberackie ziarno mogło zostać zasiane: był to idealny moment na narodziny takiej teorii (co starałam się pokazać w ostatnich rozdziałach). Warto może oddać na chwilę głos samej Bazarnik, która w 2010 r. stwierdzała:

Wywrotowy charakter liberatury polega też na tym, że pokazuje konwencje jako historyczne konstrukty, które można zmieniać, jeśli tego chcemy i uważamy za konieczne. Jako twórcy znaleźliśmy się w momencie, gdy w zasięgu naszych możliwości również społecznych, technologicznych i ekonomicznych, jest pisanie i wydawanie takich książek. Okazało się, że można je wydać, bo pojawiły się sprzyjające okoliczności i ludzie (mam na myśli wydawnictwo Korporacja Ha!art), którzy chcieli z nami współdziałać i wprowadzili te książki do obiegu⁶⁹.

⁶⁹ *Ile stron ma liberatura? Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmawia Adam Poprawa*, „Conrad”, dodatek tematyczny do „Tygodnika Powszechnego” 2010 (z 31 października), nr 44, s. 7.

Jak pokazywałam, technologicznie – byliśmy w gruncie rzeczy przygotowani na to wcześniej, jednak liberatka ma rację w tym, że społecznie (myślę, że zgrabniej byłoby powiedzieć: kulturowo) jesteśmy na liberaturę gotowi właśnie teraz. Inną sprzyjającą okolicznością jest też na pewno przygotowanie, powiedzmy, medialne: obycie z kulturą intermedialną/audiowizualną/multimedialną.

Nie wyklucza to, oczywiście, możliwości powstawania dzieł (i teorii) tego typu wcześniej. Dlatego właśnie przyglądałam się rozmaitym obszarom sztuki słowa (i jej pograniczom) podejrzanym o liberackość. Celem było z jednej strony zweryfikowanie tego, czy podejrzenia te słusznie się pojawiały (jak się okazało – nie w każdym wypadku), z drugiej – próba pogłębienia odpowiedzi na pytanie, czym ma być liberackość, a przynajmniej sprawdzenia, czy sugerowane przeze mnie ujęcie jest zasadne. Jeżeli twierdzę, że moje hipotezy się sprawdziły, to dlatego, że w przypadku tych obszarów, w których rzeczywiście udało się ową liberackość odkryć, okazywało się, że sedno ich pokrewieństwa z literaturą totalną tkwi w podejściu do medium literatury (w najszerszym ujęciu: do literackiej komunikacji).

Poezja wizualna bywa liberacka, gdy sensy rozpisane są w niej pomiędzy dwa rodzaje znaczących: wizualne i werbalne (gdy – jak w przypadku kaligramów – to samo znaczenie powtórzone jest dwukrotnie, liberackość jest już dyskusyjna). Poezja konkretna przypomina literaturę totalną w swoim podejściu do tworzywa, chęci wydobywania zeń „więcej”, choć odróżnia ją od liberatury chęć redukcji potencji semantycznej języka. Komiks nie zdał egzaminu z liberackości, gdyż mimo że łączy w sobie dwa tworzywa, nie eksploruje w żaden sposób swej medialności, lecz wyłącznie korzysta z wypracowanego schematu. A nawet: nie tyle świadomie zeń korzysta, co nieświadomie „papuguje”.

Liberacki charakter można przypisać działaniom futurystycznym, gdyż i tam potrzeba poszerzania literackiej ekspresji wynikała z braku adekwatnych środków do wyrażenia (w skonwencjonalizowanej formie) tego, co chciałoby się przekazać. Nowa typografia miała nie tyle uatrakcyjnić teksty, co zwiększyć ich siłę wyrazu. W tym też wypadku, inaczej niż np. w druku funkcjonalnym (który egzamin z liberackości „oblał”), sposób graficznego ukształtowania tekstu był uwzględniany już na etapie tworzenia utworu i dzięki temu część znaczeń od razu wyłączone z niego (a nie słowem) była związana. Ten sam pomysł nieraz rządził u Marinettiego poziomem werbalnym i wizualnym, co pokazywałam na przykładzie stosowanych metafor; w tym wypadku eksplorowanie medialności prowadziło ku tekstom interesująco drażniącym rozmaite zmysły. Typografia nowomedialna, której omówienie zapowiadało późniejszy rozdział przywołujący literaturę elektroniczną, pozwoliła zaś pokazać, jak nowe media umożliwiają wprowadzenie do utworu nowej składni, zrównanie hierarchii elementów. Na jej przykładzie można było zobaczyć, jak pogłębić moc słowa, wykorzystując jego materię (w tym wypadku wirtualną), czy – mówiąc inaczej: korzystając z jego (nowej) medialności.

Rozważania poświęcone książce artystycznej i książce konwencjonalnej pokazały, że istota liberackiego odżegnywania się od jednej i od drugiej tkwi

tak naprawdę w tym, że żadna nie pozwala pogłębić procesu literackiej komunikacji. Pierwsza – gdyż nie o literacką komunikację jej chodzi (co, jak wskazywałam, potem liberaci zweryfikowali), druga – gdyż popada w konwencję i swój (jak nazwałam to później) interfejs czyni przezroczystym.

Ukoronowaniem tych poszukiwań było przyjrzenie się liberaturze na tle nowomiedialnej sztuki słowa. Ta perspektywa pozwoliła mi utwierdzić się jeszcze mocniej we wcześniej formułowanych tezach. Przede wszystkim dlatego, że w przestrzeni dyskusji o tym, co elektroniczne, znalazłam wiele użytecznych teorii (np. ujęcie Aarsetha czy Hayles) czy myśli, które pozwoliły wyraźniej jeszcze wypunktować istotę liberackości. Przede wszystkim zaś pomogły uargumentować, że istnieje wielowiekowa tradycja takiego eksplorowania medium, o jakim mówię, definiując liberaturę i liberackość⁷⁰. U inspirującego mnie Aarsetha pozostaje ona jeszcze nienazwana, gdyż kategoria ergodyczności wydaje się przypisana do nieco innego porządku (silnie akcentuje kategorię odbiorcy, ja poszukiwałam terminu zdolnego oddać charakterystykę samego dzieła).

Tym samym, kończę moje rozważania przekonana o czterech rzeczach. Po pierwsze – zaproponowany w 1999 r. termin jest użyteczny. Pozwala ująć coś, co dotychczas trwało nienazwane: taki wymiar literackości, który łączy rozmaite (ujęte w siatkach terminologicznych) zjawiska, jak choćby futurystyczne eksperymenty z typografią, poezję wizualną Mallarmégo czy niektóre wiersze konceptualne (Nieradzki). Formułowane już w pierwszych liberackich manifestach nakazy teoretycznoliterackich porządków terminologicznych wymierzone zaś były nie tylko w rozumienie przywołanych w tych szkicach terminów (forma, książka itp.), lecz i zasadniczo w nasz sposób pojmowania całej literackiej komunikacji (opartej na technice skonwencjonalizowanego używania przezroczystego medium i przyjęciu, że jedynym tworzywem literatury jest słowo, wyzute zresztą ze swej materialności). Kreowanie liberatury oznacza uważny namysł nad wszystkimi elementami tego procesu, potencjalne eksplorowanie tych z nich, które konwencjonalnie pozostają nieme. Pojęcie jest więc szerokie, zaś jednym z głównych atrybutów dzieł zaliczanych do liberackich jest to, że wymykają się przewidywalności formy, zaskakują, gdyż odrzucają skonwencjonalizowane metody literackiej komunikacji. Ucieleśniają w formie książki formułę „środek przekazu jest przekazem”. A użyteczność terminu, zwłaszcza w proponowanej tu przymiotnikowej formie, przejawia się również w tym, że pozwala on podkreślić ciągłość tradycji takiego podejścia do komunikowania się przez słowo pisane⁷¹.

⁷⁰ Dodam, że tak jak Glazier mówił o literaturze elektronicznej w kontekście awangardy, tak liberatura swoje dziesiąte urodziny obchodziła na festiwalu *Ha!wangarda* (zob. też: Piotr Marecki, *Ha!wangarda*, „Ha!art” 2010, nr 30, s. 3).

⁷¹ Jeżeli po tylokróć przywoływałam tu Manovicha dobrze byłoby choć marginalnie wspomnieć i o jego szkicu *Awangarda jako software*, w którym dodaje on kolejne (do tych formułowanych przez Glaziera) argumenty na rzecz bliskości działań artystów początku XX w. i tych działających w przestrzeni nowych mediów (Lev Manovich, *Awangarda jako software*, tłum. Iwona Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36). Przywołanym artykułem badacz uzmysławia, jak nowe media pozwalają wcielić w życie techniki wypracowane przez awangardę: m.in. pokazując, jak www

Po drugie, jestem przekonana, że nie było lepszego momentu na narodziny takiej teorii. Współczesna literatura, zderzająca się ze sztuką niezwiązaną już z konkretnym medium, w naturalny sposób podważyła tezę, że jej literackość musi być konstytuowana przez słowo. Otoczona intermedialną codziennością w wirtualnym świecie multimedialnych artefaktów musiała się jakoś bronić, pokazać, że i ona ma coś równie ciekawego do zaoferowania. W takim kontekście liberatura wydaje się sztuką słowa, która sprawnie stawia czoła opowieściom-instalacjom interaktywnym, powieściom-grom, hiperfkcjom.

Jednak pozostaje tu, oczywiście, pytanie, czy jest zatem sens taką zrodzoną w odpowiedzi na współczesność kategorię odnosić do literatury wcześniejszej, czy warto szukać liberackich sygnałów w literaturze antycznej czy barokowej? Sądzę, że nie tylko warto, ale i należy. Pozwoli to dostrzec, że owo eksperymentowanie z materią przekazu, z medialnością literackiego komunikatu nie jest możliwością, która narodziła się współcześnie. Dziś jest to tylko bardziej – w innych niż książkowe obszarach literatury – popularne, łatwiejsze do osiągnięcia. A warto też przypominać, że i przed 1999 r. niemało było dzieł, które swą eksplorującą medium formą bliskie były współczesnym elektronicznym eksperymentom ze słowem. Funkcję takiego „przypominacza” здаje się sprawnie spełniać liberacka seria wydawnicza.

Po trzecie wreszcie, jestem przekonana (co sygnalizowałam już we wstępie), że choć w moim wywodzie pojawiło się wiele dopowiedzeń do dotychczas formułowanych uwag o liberaturze, że spora część – nieraz pochopnie głoszonych – sądów została tu zweryfikowana, dyskusja nadal jest otwarta. Mimo iż tytuł tej książki sugerować może zgubną chęć powiedzenia wszystkiego – podkreślę raz jeszcze, że wiem, iż na pewno tego nie zrobiłam. Nie tylko – mówiąc najkrócej – z braku wiedzy, czasu czy możliwości, lecz przede wszystkim dlatego, iż moje rozważania poświęciłam teorii dopiero się rodzącej. Gdy pisałam pracę doktorską, która stała się podstawą niniejszej publikacji, koncepcja liberatury ciągle była udoskonalana i nadal domaga się jeszcze rozmaitych „poprawek”. Nie ukrywam, że utrudniało mi to pisanie, niektóre fragmenty musiałam aktualizować z każdym kolejnym wystąpieniem Fajfera i Bazarnik. Przekonana jestem też, że nieraz – mimo usilnych starań, by tak nie było – coś, co poprawiłam w jednym miejscu, w innym pozostało bez zmian.

Kończąc pisanie mogę powiedzieć, że wiem, iż niemal każdy z rozdziałów mógłby zostać rozwinęty do rozmiarów osobnego opracowania. Mam też świadomość różnego rodzaju uproszczeń, wykluczeń, skrótów, których musiałam dokonywać. Żywię jednak nadzieję, że dzięki temu udało mi się wskazać

realizuje zaproponowany na początku XX w. proces komunikacji wizualnej czy – co w kontekście moich rozważań równie ciekawe – łącząc Nową Typografię z GUI: graficznym interfejsem użytkownika. „W najprostszym sensie – stwierdza – graficzny styl systemów Windows 2000 lub MAC OS w pełni wciela w życie tezę Tschicholda, że «istota nowej typografii to jasność»” (s. 328). Podsumowuje swoje rozważania, wypunktowując: „Krótko mówiąc, awangarda staje się oprogramowaniem (software). To twierdzenie należy rozumieć na dwa sposoby. Z jednej strony, software, kodyfikuje i naturalizuje techniki starej awangardy. Z drugiej nowe software’owe techniki pracy z mediami stanowią reprezentację nowej awangardy społeczeństwa metamedialnego” (s. 335).

interesujące perspektywy dalszych badań, uprawomocnić status liberatury, a przede wszystkim liberackości jako ich przedmiotu i dokonać rekapitulacji obecnego ich stanu (zasadniczo: rozwoju formułowanej teorii w pierwszym dziesięcioleciu od jej powstania).

Wśród zagadnień najciekawszych, których sama na pewno nie porzucę w dalszych badaniach, wymieniałabym kwestię liberatury jako książkowej odpowiedzi na „bardziej atrakcyjną” literaturę elektroniczną, na świat nie tylko hipertekstów, lecz (zwłaszcza) literackich instalacji interaktywnych, dzieł opartych na technice animacji czy strukturze gry, ogólnie: literackich projektów, które oferują nam inne, bardziej współczesne sposoby lektury, czytania wszystkimi zmysłami. W tym kontekście liberatura pokazuje, że „książkowy interfejs” nie musi być nudny, oklepany, konwencjonalny, przezroczysty ani – jednomedialny.

Niemniej, dalszych badań oczekują też inne poruszane tu kwestie – choćby relacja liberatury i futuryzmu. Ja skupiłam się na koncepcji Marinettiego, jednak do równie ciekawych wniosków mogłoby prowadzić przyjrzenie się koncepcji literatury totalnej w kontekście twórczości futurystów rosyjskich (i to nie tylko ich podejścia do typografii, ale i – tak ważnej przecież dla liberatów – samej książki).

Podobnie ma się rzecz z podejmowanymi przeze mnie wątkami teoretycznymi. Teorię liberacką od 1999 r. da się omówić w jednej książce, nawet w jednym jej rozdziale, jednak odniesienie jej do „wszystkiego, co było przed” (z zastrzeżeniem: do czego warto ją odnosić) przekracza, jak sądzę, ramy nawet niejednego opracowania. Ja wybierałam właściwie „cytaty-perelki” pokazujące, że nie tylko mówiono o tym, o czym rozprawiali liberaci, ale i w ten sam, co oni sposób. Moim celem było pokazanie, że sformułowana w 1999 r. teoria nie wspomina o problemach, z których teoria literatury nie zdaje sobie sprawy.

Odnosząc się (w rozdziale poświęconym eksperymentom typograficznym) do metodologii, dokonałam bardzo wybiórczego przeglądu stanowisk. Wybrałam takie, dzięki którym mogłam podkreślić interesujące, jak sądzę, kwestie, zarysowując tym samym horyzont dalszych poszukiwań. Z pewnością niejedynie to konteksty, do jakich można było się odwołać. Na pewno też warte rozwinięcia są kwestie teoretyczne, które sugerowałam we wstępie, przywołując Dąbrowskiego: rozważenie liberackości w stosunku do kategorii literackości.

Kończąc pracę doktorską, byłam również pewna, że nie mam żadnej gwarancji, iż miesiąc, tydzień, dzień czy nawet godzinę po jej złożeniu w świecie liberackim nie wydarzy się coś, co należało uwzględnić, lub czego przywołanie w moim wywodzie pozwoliłoby dobitniej wyrazić pewne kwestie. Ku takiej refleksji skłaniały mnie wtedy zwłaszcza wydarzenia z września 2011 r., które w ostatniej chwili zdecydowałam się w składanej w tymże miesiącu pracy przywołać, właśnie dlatego, że pozwoliły silniej wyakcentować kluczowe dla mnie problemy. Nie muszę chyba tłumaczyć, że powrót do pisanego te kilka lat temu tekstu, związany z przygotowaniem do druku niniejszej publikacji, musiał zaowocować podobnymi rozterkami. Nie wykluczyła ich nawet podkreślona

tu we wstępie decyzja o pozostawieniu toku wywodu w raczej niezmienionej formie, zaktualizowania go jedynie w rzeczywistości niezbędnych miejscach, by wybrzmieć mógł jako dokumentacja konkretnego etapu liberackiej refleksji⁷².

Sądzę jednak, że z podobnymi problemami boryka się każdy badający współczesność. Stąd wierzę, że moje obawy o zdezaktualizowanie się rozmaitych sądów tu wyrażanych są tyleż zasadne, co i zrozumiałe. Przede wszystkim jednak mam nadzieję, że tym, co udało mi się pokazać, jest rozwój teorii liberackiej w pierwszej dekadzie (czy: ewentualnie, chwilami – pierwszym piętnastoleciu) jej tworzenia. To, co w tym okresie się stało, raczej się już nie zmieni. Podobnie, jak stanowiące trzon moich rozważań porównanie różnych odmian sztuki słowa z tym, co określa się jako liberackie. Żywię przekonanie, że odnoszące się do tych kwestii wnioski, podobnie jak tezy pokazujące liberaturę na tle innych teorii (które rzekomo nie poruszały kluczowych dla teoretyków literatury totalnej kwestii), mają charakter uniwersalny. Tym samym, mam nadzieję, że – choć pozostało wiele wątków, które da się jeszcze rozwijać – naszkicowany tu obraz liberackości można, mimo wszystko, uznać za względnie kompletny.

Ostatnia, czwarta kwestia, o jakiej jestem przekonana (a byłam i zaczynając swoje badania), to fakt, że liberatura jest literaturą, że bezsprzecznie przynależy do obszaru sztuki słowa. Tym samym, powinna być poddawana lekturze (choć mówiłam tu o „innym czytaniu”) i, związanej z nią, analizie i interpretacji. Jak sugerowałam – interpretacja ta nie może być jednak „medialnie niedowidząca”. Mimo to, nie sądzę, by sam proces dochodzenia znaczeń, poszukiwania odpowiedzi na pytania o celowość zastosowania takich, a nie innych rozwiązań strukturalnych, stylistycznych, językowych (też liberackich: odnoszących się do kształtu samego tekstu, jego materialnej formy) był inny. Myślę, że trzeba w tym wypadku co najwyżej nieraz nieco uważniej czytać – w końcu twórcy literatury totalnej ważą każde słowo, a i położenie przecinka na stronie może być nie bez znaczenia. Warto także być gotowym podchwytywać czasami nieco inne niż w klasycznej książce tropy interpretacyjne. Jednak wystarczy uważnie je śledzić liberacko wrażliwym okiem, a lektura będzie owocna.

By to potwierdzić, swoją rozprawę doktorską uzupełniłam przykładem takiej właśnie analizy i interpretacji dzieła liberackiego, co wydawało mi się koniecznym dopełnieniem formułowanych sądów o charakterze teoretycznym. Czytając wtedy *Oka-leczenie*, wykorzystałam warsztat filologiczny. Wyczułona na szczegóły, szukałam odpowiedzi na rodzące się w zderzeniu z tekstem pytania nie tylko w samych słowach, ale i w ich ukształtowaniu. Próbowałam odkryć, czemu myśl ubrano w formę trójsięgu, czy po co w książce pojawiają się różnego rodzaju dziwne rysunki. Pytałam o te kwestie tak samo, jakbym pytała o znaczenie zastosowanych przerzutni czy oksymoronów. Dzięki temu udało mi się dotrzeć do sensu dzieła. Bo w przypadku tego tekstu znaczenia rzeczywistości rodzą się z eksplorowania każdego wymiaru jego medium (książki, papieru, języka...).

⁷² Na szczęście, poza owymi przywołanymi wydarzeniami z 2011 r. wielkich liberackich przełomów od tego czasu nie zaobserwowałam.

Oddając w ręce czytelników tę książkę, (z zalem) rezygnuję z tego uzupełnienia. Za takim rozwiązaniem przemawiały jednak dwa silne argumenty. Po pierwsze – wspomniane analizy były już publikowane (co pozwoliło mi odsyłać do nich). Po drugie – całościowe spojrzenie na twórczość Fajfera pozwala dostrzec w niej spójną, ewoluującą opowieść o poszukiwaniu właściwej dla literackich opowieści formy, o dojrzewaniu do medium sztuki słowa. Stąd – co też już zaznaczałam – z czasem doszłam do wniosku, iż najwłaściwszym miejscem na powtórna publikację moich analiz byłaby monografia twórczości Fajfera czy duetu Zenkasi, nad którą rozpoczęłam prace⁷³.

Tu zaś muszę nadmienić, że *Oka-leczenie*, okrzyknięte liberackim wzorcem, tekst, z winy którego i na potrzeby którego (jak mówią sami autorzy) stworzono teorię liberacką, powinno być ucieleśnieniem literatury totalnej. I jest nim istotnie. Dodam, że nawet gdyby teorię tę należało stworzyć wyłącznie dla tego jednego tekstu – byłoby warto. Na szczęście jednak piszę te słowa, udowodniwszy, że tekstów liberackich (choć często – tu muszę zgodzić się z Bazarnik – liberackich w znacznie mniejszym stopniu) jest znacznie więcej.

⁷³ Na korzyść takiego rozwiązania przemawia również fakt, iż – zwłaszcza zestawione ze sobą – teksty Fajfera (czy Fajfera i Bazarnik) okazują się w różnym stopniu liberackie, czego pokazanie w interpretacjach pozwoliłoby zweryfikować większą użyteczność postulowanej przeze mnie kategorii liberackości w porównaniu z terminem liberatura.

Bibliografia

1. Opracowania dotyczące liberatury

W 2010 r. został wydany zbiór tekstów Fajfera publikowanych w latach 1999–2009 (Fajfer Zenon, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009/Liberature or total literature. Collected Essays 1999–2009*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2010, oznaczane przeze mnie jako *LCLT*). Stąd, w swojej bibliografii **nie uwzględniam pierwodruków** zebranych tam esejów, ani też **nie wyszczególniam kolejnych artykułów**, podając tylko te, które we wspomnianym zbiorze nie zostały umieszczone.

Wspomniana publikacja zawiera również **pełną bibliografię liberatury** za ten okres (nie-numerowane strony), stąd nie dubluję takowej w swojej pracy, umieszczając w poniższej bibliografii jedynie pozycje bezpośrednio przywoływane w wywodzie.

A) Teksty Zenona Fajfera, Katarzyny Bazarnik i Radosława Nowakowskiego

- Bazarnik K., *Chronotope in liberature*, [w:] *James Joyce and After: Writer and Time*, ed. K. Bazarnik, B. Kucala, Newcastle 2010.
- Bazarnik K., *Globalne spojrzenie na „Finnegans Wake”*, [w:] *Wokół Jamesa Joyce’a: szkice monograficzne*, red. K. Bazarnik, F. Fordham, Kraków 1998.
- Bazarnik K., *Introduction: Modernist Roots of Liberature*, [w:] *Incarnations of Material Textuality: From Modernism to Liberature*, ed. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyłło-Klag, Cambridge 2014.
- Bazarnik K., *Joyce & Liberature*, Praga 2011.
- Bazarnik K., *Kilka uwag o liberaturze i książce artystycznej* (2009) [maszynopis udostępniony przez autorkę].
- Bazarnik K., *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003, nr 2.
- Bazarnik K., *„Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą*, [w:] *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Bazarnik K., *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, [w:] *LCLT*.
- Bazarnik K., *Liberatura, czyli literatura w formie książki*, [w:] *Druga rewolucja książki*, red. V. Trella, Gdynia 2008.
- Bazarnik K., *Liberatura: ikoniczne oka-leczenia literatury*, [w:] *TEKST-TURA*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005.
- Bazarnik K., *Liberature: a New Literary Genre?*, [w:] *Insistent Image*, ed. E. Tabakowska, C. Ljungberg, O. Fisher, Amsterdam 2007.
- Bazarnik K., *Materialność jako wyznacznik gatunkowy liberatury*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Bazarnik K., *„Nieszczęśni” B. S. Johnsona. Liberacka gra z przypadkiem. Słowo od tłumaczki i redaktorki serii*, [w:] B. S. Johnson, *Nieszczęśni*, tłum. K. Bazarnik, Kraków 2008.
- Bazarnik K., *Popsuta przestrzeń*, „Autoportret” 2006, nr 4.

- Bazarnik K., *Some Aspects of Spatiality of the Literary Work as Exemplified by James Joyce's "Giacomo Joyce", "Ulysses" and "Finnegans Wake" (with a reference to L. Sterne, S. Mallarmé, B. S. Johnson, and R. Federman)* [rozprawa doktorska ukończona na UJ w 2006 r.]. *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009/Liberature or total literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Liberatura – literatura przestrzeni*, „Autoportret” 4/2006.
- Fajfer Z., *Od kombinatoryki do liberatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną”*, [w:] R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, tłum. J. Gondowicz, Kraków 2008.
- Fajfer Z., *Od liberatury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowski, Kraków 2010.
- Bazarnik K., Fajfer Z., „Arw” z perspektywy liberatury (kilka słów od redaktorów serii), [w:] S. Czycz, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, Kraków 2007.
- Fajfer Z., Bazarnik K., *Dwa „Rzuty kośćmi” czyli szczególna i ogólna teoria liberatury*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.
- Fajfer Z., Bazarnik K., *Liberature*, Kraków 2005.
- Fajfer Z., Bazarnik K., *O wcześniejszych przypadkach „Rzutu kośćmi”*. Nota redakcyjna, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.
- Fajfer Z., Bazarnik K., *Perec i liberatura. Nota redaktorów serii*, [w:] G. Perec, *Życie. Instrukcja obsługi*, tłum. W. Brzozowski, Kraków 2009.
- Nowakowski R., *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Nowakowski R., *O czytaniu oczu tańczeniu*, „Ha!art!” 2003, nr 2(15).
- Nowakowski R., *Pojedynek słowa z obrazem*, <http://www.liberatorium.com/teksty/pojedynek.html> [dostęp 11.05.2010].
- Nowakowski R., *Traktat kartograficzny czyli rzecz o liberaturze*, egzemplarz broszurowy numer czternaście, Bodzentyn 2002.
- Nowakowski R., *Utekstowienie znaku, uznakowanie tekstu*, [w:] *Druga rewolucja książki*, red. V. Trella, Gdynia 2008.
- Nowakowski R., *Zwodnik po Liberlandii*, „Ha!art” 2010, nr 30.

B) Inne teksty teoretyczne, wywiady, szkice

- Ankieta „*Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?*”, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Bartnicki K., *O liberaturze bez-wiednie*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Borowczyk J., Hoffmann K., *Wymarzona przygoda*, „Polonistyka” 2009, nr 2.
- Dumais C. A., *Would You Like to Save Your Game Now? The Replayability of Liberture*, „Systems. Journal of Transdisciplinary System Science” 2008, nr 1–2 (polski przekład ukazał się dwa lata później na łamach „Ha!artu”: C. A. Dumais, *Wielogrywalność liberatury. Czy chciałbyś zapisać stan gry?*, tłum. J. Pyra, „Ha!art” 2010, nr 30).
- Husarzewska W., *Linearna opowieść o literaturze nielinarnej [2]*, „Autoportret” 2006, nr 4.
- Ile stron ma liberatura? Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmawia Adam Poprawa*, „Conrad”, dodatek tematyczny do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 44 (z 31 października).
- Johnson B. S., *Czy tu nie za wcześnie pisać wspomnienia*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
- Kalaga W., *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń* [wstęp], [w:] *LCLT*.
- Kalaga W., *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Wizualizacja, literatura i cała reszta*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.

- Kołos A., *Geneza liberatury. Filozofia, estetyka i polityka pisma*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Kołos A., *Liberatura czyli „architektura słowa” a przestrzeń dzieła literackiego*, „Ha!art” 2009, nr 1–2 (28/27) [dodatek „Liberatura”].
- Liberatura – kalendarium*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Marecki P., *Ha!wanguardia*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Nowakowski R., *powieść w przestrzeń i... o uksiążkowieniu fabryki*, „Autoportret” 2006, nr 4.
- Pisarski M., *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem, pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, [w:] *Liternet.pl*
- Przybyszewska A., *Czytać... czyli układać. Liberackie (i nie tylko) modele do składania*, „Autoportret”, nr 4/2006.
- Przybyszewska A., *Liberatura oraz E-liberatura*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. G. Gazda, Warszawa 2012 [nowe wersje haseł].
- Przybyszewska A., *Liberatura oraz E-liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 50.
- Rashomon do połegi entej. O hipertekstowej i hasarapańskiej opowieści „Koniec świata według Emeryka” z Radosławem Nowakowskim rozmawia Piotr Marecki, „Ha!art” 2003, nr 2 (15), bez numeracji stron.
- Sobczyński M., *Antywzornictwo?, „2 + 3D”* 2011, nr 38.
- Żuchowski J., *James Joyce versus Koziołek Matolek albo Święty Franciszek kontra Tarzan. O związkach liberatury i sztuki komiksu*, „Ha!art” 2007, nr 27.

C) Analizy, recenzje publikacji liberackich itp.

- Cytadelski T., *Liter drżenie*, „Portret” 2004, nr 1.
- Język Ł., *Spod spodu. O „Spoglądając przez ozonową dziurę” Zenona Fajfera*, „Polonistyka” 2009, nr 2.
- Język Ł., *Widzieć – wierzyć – wiedzieć. Zenona Fajfera podejrzenia i spojrzenia*, [w:] *Miedzy językiem a wizualnością*, red. M. Bednarek, M. Junkiert, J. Klaus-Wartacz, Poznań 2008 (lub przedruk w *LCLT*).
- Pisarski M., *Cyfrowe kaligramy Liberlandii*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Pisarski M., *Podróż do wnętrza książki*, „Ha!art” 2010, nr 30.
- Przybyszewska A., *Close Reading of the Liberatic Canon: On “Oka-leczenie” by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik*, [w:] *Incarnations of Material Textuality: From Modernism to Liberature*, ed. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyłło-Klag, Newcastle 2014.
- Przybyszewska A., *Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R. W. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015.
- Przybyszewska A., *Liberacka analiza tekstu (o czytaniu „Oka-leczenia” Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik)*, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008.
- Przybyszewska A., *Liberacki kanon literatury. O czytaniu „Oka-leczenia” Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik. Podwójne zapiski z lektury dwukrotnej, czyli w dialogu z samą sobą*, „ha!art”, nr 30/2010.
- Przybyszewska A., *Porządek czy chaos, sieć czy zbieranina, logiczna konstrukcja czy zagmatwany labirynt? Na marginesie hipertekstowej powieści Radosława Nowakowskiego*, [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.
- Przybyszewska A., *Sprzedać legendę. Jak zachwycia i rozczarowuje „Arw” Stanisława Czyzca*, „TECH-STY”, nr 4/2008, <http://techsty.art.pl/magazyn4/recenzje/przybyszewska01.html>
- Przybyszewska A., *W pudelku i na wadze – o przestrzeni śmierci i przestrzeni tekstu w utworach Bryana S. Johnsona oraz Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik*, [w:] *Kulturowe obrazy śmierci: od przełomu romantycznego do dziś*, red. I. Grzelak, T. Jermalonek, Łódź 2007.
- Solski Z. W., *Tadeusz Różewicz w sieci. Od liberatury do e-dramatu*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górńska-Olesińska, Opole 2011.
- Stamirowska K., *B. S. Johnson's Novels: A paradigm of Truth*, Kraków 2006.

- Szaket J., *Oczu leczenie*, „FA-art” 2002, nr 1.
Wielogłos o książce *Oka-leczenie*, „Ha!art” 2003, nr 2.
Zgaińska M., *Re-generacja sensów*, „Czas Kultury” 2010, nr 4.

D) Strony internetowe związane z liberaturą

www.liberatura.pl
www.liberatorium.com

2. Opracowania dotyczące literatury wizualnej

A) Opracowania o charakterze ogólnym oraz dotyczące poezji konkretnej i wizualnej

- Apollinaire G., *Dwa manifesty*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6.
Bocian M., *Przestrzeń w poezji konkretnej*, Bydgoszcz 1979.
Bohn W., *Kryzys znaku*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12 (numer tematyczny dot. poezji konkretnej).
Bohn W., *Modern Visual Poetry*, Newark 2001.
Bujnowski J., *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6.
Corrosive Signs. Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative), ed. C. Espinosa, tłum. H. Polkinhorn, Washington 1990.
Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012.
Dawidek Gryglicka M., *Poezja konkretna Emmetta Williamsa*, „Czas Kultury” 2001, nr 4.
Drózd S., Makarewicz Z., *Pojęciokształty. Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12.
Drucker J., *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996.
Falicki J., *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a*, [w:] *Studia z literatury polskiej i obcej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1988.
Garbala M., *Stanisława Drózdza poezja konkretna*, „Agora” 1968, nr 20.
Gazda G., *Poezja konkretna a problemy awangardy*, [w:] *The Structure and Semantics of Literary Text*, red. M. Péter, Budapeszt 1977.
Hejmej A., *Literatura intermedialna*, [w:] *Wizualizacja, literatura i cała reszta*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2011.
Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
Higgins D., *Pattern Poetry. Guide to Unknown Literature*, New York 1987.
Higgins D., *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty*, tłum. K. Brzeziński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. P. Rypson, tłum. M. Giżycki i in., Gdańsk 2000.
Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
Inny rodzaj kontaktu. Z prof. Mary Ellen Solt rozmawia Marek Hołyński, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10.
Jarniewicz J., *Thumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12 (numer tematyczny dot. poezji konkretnej).
Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, Wrocław 1975.
Lessing G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1959.

- Łubowicz E., *Rzeczywistość jest tekstem. O poezji konkretnej Stanisława Dróżdża*, „Odra” 1999, nr 7–8.
- Mallarmé S., *Wariacje na pewien temat* [fragment zatytułowany: *Książka, narzędziem duchowym*], tłum. E. D. Żółkiewska, [w:] S. Mallarmé, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980.
- Markiewicz H., *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markowski M. P., *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stephane’a Mallarme*, [w:] S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.
- Maziarczyk G., *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Lublin 2013.
- Olczyk J., „Księga jest więc jak bóg: konieczna, obecna, nieistniejąca. O nieukończonym dziele Stéphane’a Mallarmégo, „Autoportret” 2006, nr 4.
- Pogonowski W., *Poezja konkretna – kształtowanie się ruchu artystycznego*, Bydgoszcz 1979.
- Pressman J., *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, fall 2009.
- Pressman J., *CODA – Rereading: Digital Modernism in Print*, Mark Z. Danielewski’s “Only Revolutions”, [w:] eadem, *Digital Modernism. Making It New in New Media*, New York 2014.
- Przybyszewska A., *NIE-KONKRETNA KAWIARIA LIBERACKA. Na marginesie kilku nieodbytych rozmów liberatów i konkretystów*, „ARTERIE”, nr 3 (9)/2010.
- Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7–8.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Warszawa 1992.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Piramidy–słońca–labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.
- Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Sławek T., *Miedzy literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.
- Solt M. E., *Concret Poetry. A world view*, London 1971.
- Solt M. E., *poezja konkretna*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 10.
- Śniecikowska B., *Słowo–obraz–dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Trznadel J., *Wszystko jest proste (nad poematem Mallarmégo: „Rzut kości nigdy nie obali przypadku”)*, [w:] idem, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978.
- Ważyk A., *Przedmowa*, [w:] S. Mallarmé, *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa 1980.
- Webster M., *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York 1995.
- Wiercińska J., *Sztuka i obraz*, Warszawa 1986.
- Wilczek P., *Funkcje wierszy wizualnych w utworze Adama Nieradzkiego „Kirys Hartowny starożytnego żołnierza”*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociczek, Katowice 1990.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Rewolucja Lessingowska*, [w:] eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

Strony internetowe

http://www.ubu.com/historical/decampos_a/hearthead.html [dostęp 11.01.2011].

B) Opracowania dotyczące komiksu

- Birek W., *Główne problemy teorii komiksu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. S. Uliaszka, Rzeszów 2004.
- Duncan R., Smith M. J., *The Power of Comics. History, Form & Culture*, New York 2009.
- Dunin J., *Prolegomena do „komiksologii”*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 6.
- Gulda P., [recenzja komiksu *Berlin – miasto gniewu*], „Co jest grane”, weekendowy dodatek do „Gazety Wyborczej” (Łódź), 26 sierpnia–1 września 2011.
- Janiak-Staszek A., *Recenzja tomu „Antologii referatów 10. Sympozjum Komiksologicznego”*, [w:] *Komiks a komiksologia. Ku rozpoznaniu i charakterystyce wzajemnych relacji między gatunkiem a jego teorią*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010.
- Jastrzębski J., *Komiks i stereotypy*, [w:] idem, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.
- Kurc B., *Komiks – opowiadanie obrazem*, Łódź 2003.
- McCloud S., *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1993.
- Przybylski R. K., *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Przybylski R. K., *Świat komiksu*, „Sztuka” 1978, nr 2.
- Skarżyński J., *Komiks (Comic strip)*, „Projekt” 1985, nr 6.
- Smoldern T., *Komiks i prawa półkula*, tłum. K. Uchańska, „Komiks–Fantastyka” 1989, nr 2.
- Szwabowicz M., *Po co nam Superman? Rozmyślenia o komiksie*, [internetowa publikacja pracy licencjackiej z 2005 roku], <http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/szwabowicz2005.pdf> [dostęp 25.08.2011].
- Szylak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999.
- Szylak J., *Komiks*, Kraków 2000.
- Szylak J., *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998.
- Szylak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
- Toeplitz K. T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
- Wróblewski M., *Komiks w perspektywie literaturoznawstwa. Projekt komiksologii w dobie kryzysu genologii esencjalnej*, [w:] *Komiks a komiksologia. Ku rozpoznaniu i charakterystyce wzajemnych relacji między gatunkiem a jego teorią*, red. K. Skrzypczyk, Łódź 2010.
- Wyryzkowski R., *Internetowość komiksu internetowego*, http://lesensja.pl/magazyn/2007/08/iso/09_30.html [dostęp 20.07.2011].

3. Opracowania dotyczące historii książki i druku, typografii oraz książki artystycznej (pozycje dotychczas nieprzywoływane)

- Baines P., Haslam A., *Pismo i typografia*, tłum. D. Dziewońska, Warszawa 2010.
- Bieńkowska B., Maruszczak E., *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005.
- Carrión U., *Nowa sztuka robienia książek. Z wystawy w Galerii „Remont”, „Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studenckiego”*, luty–marzec 1977.
- Chappell D., *Typologising the artist's book*, „Art Libraries Journal” 2003, no 4 (szkic dostępny jest również pod adresem: http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/artist%20books/chappell_typologising.pdf [dostęp 18.09.2011]).
- Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, Gliwice 2002.
- Corti M., *Literatura i komunikacja*, tłum. J. Ugniewska, „Teksty” 1980, nr 1.
- Cybulski R., *Książka współczesna. Wydawcy – rynek – odbiorcy*, Warszawa 1986.
- Czerwiński M., *System książki*, Warszawa 1976.
- Dahl S., *Dzieje książki*, red. B. Kocowski, tłum. E. Garbacik, T. Zapiór, H. Deveych, Wrocław 1965.

- Dodd R., *From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*, Cambridge 2006.
- Drucker J., *Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics*, New York 1998.
- Drucker J., *The Century of Artists' Books*, New York 2004.
- Drucker J., *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996.
- Druga rewolucja książki, red. V. Trella, Gdynia 2008.
- Dunin J., *Książka na miarę człowieka*, Łódź 1989.
- Duninowicz C. i J., *Philobiblon polski*, Wrocław 1983.
- Dutko M., *Typografia Internetu – problemy badawcze*, [w:] *Oblicza kultury książki. Prace i studia z bibliologii i informacji naukowej*, red. M. Komza, K. Migoń, M. Skalska-Zlat, A. Żbikowska-Migoń, Wrocław 2005.
- Escarpit R., *Rewolucja książki*, Warszawa 1969.
- Głombiowski K., *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980.
- Głombiowski K., *O dwóch tendencjach badań bibliologicznych*, „Studia o Książce” 1981, t. 11.
- Jakubowicz R., *Sztuka książki. Odsłona trzecia*, „Exit” 2000, nr 4, s. 2352–2357, dostępny również na stronie: http://free.art.pl/wilmanski/teksty/5_pl.htm [dostęp 26.09.2011].
- Klossowski A., *Ze spotkania z Umberto Eco*, [w:] *Sztuka książki. Współczesna polska sztuka książki. Książka artystyczna (katalog, edycja VI)*, Warszawa 2000.
- Komza M., *Muzea sztuki książki*, [w:] *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*, red. eadem, Wrocław 2003.
- Kostelanetz R., *Book art*, <http://www.richardkostelanetz.com/examples/bookart2.html> [dostęp 20.11.2011].
- Lachow W. N., *Szkice z teorii sztuki książki*, tłum. B. Chrzanowska-Sokołowska, K. Gieda, M. Komza, G. Talar, Wrocław 1978.
- Ladorucki J., *Pozostawałem w kręgu książki... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medjoznawstwie i zwyczajnym życiu*, Łódź 2007.
- Lalewicz J., *Książka*, [w:] idem, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.
- Lewis J., Weyers A., *ActiveText: A Method for Creating Dynamic and Interactive Texts*, [w:] *Symposium in User Interface Software and Technology Proceeding in the 12th annual ACM symposium on User interface software and technology*, Asheville 1999.
- McGann J. J., *The Textual Condition*, Princeton 1991.
- Migoń K., *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*, Wrocław 1976.
- Migoń K., *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Wrocław 1984.
- Migoń K., *Z dziejów nauki o książce*, Wrocław 1979.
- Muszkowski J., *Życie książki*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1951.
- Nauka o książce. Antologia tekstów*, red. D. Kuźmina, M. Tobera, Warszawa 2006.
- Olszewska A., *Książka konwencjonalna i książka artystyczna*, „Plastyka i Wychowanie” 1999, nr 5.
- Phillipot C., *Artists' Booklets*, „Printed Matter” Catalog 1986/1987; [<http://www.printedmatter.org/researchroom/essays/booklets.cfm> (dostęp 28.08.2011)].
- Phillipot Cl., *Books book objects bookworks artists' books*, „Artforum” 1982, nr 9.
- Pirożyński J., *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002.
- Rypson P., *Sztuka książki*, http://free.art.pl/wilmanski/teksty/17_pl.htm [dostęp 20.08.2011].
- Small D., *Navigating large bodies of text*, <http://research.ibm.com/journal/sj/353/sectiond/small.txt> [dostęp 20.10.2007].
- Sowiński J., *Typografia polskiej awangardy*, „Studia o Książce” 1989, nr 18.
- Świderkówna A., Nowicka M., *Książka się rozwija*, Wrocław 2008.
- Warde B., *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, tłum. D. Dziewońska, [w:] *Widzieć. Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębrowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011.
- Wong Y. Y., *Temporal Typography. A Proposal to Enrich Written Expression*, [w:] *Conference companion on Human factor in computing systems: common ground*, Vancouver 1996.
- Zbierski T., *Semiotyka książki*, Wrocław 1978.

A) Opracowania dotyczące druku funkcjonalnego (pozycje dotychczas nieprzywoływane)

- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.
- Lewandowska B., *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław 1966.
- Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX.
- Strzemiński W., *Druk funkcjonalny*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006.
- Tschichold J., *Druk nowoczesny*, tłum. A. Frank, red. W. Strzemiński, Łódź 1938.
- Tschichold J., *Nowe drukarstwo*, „Europa”, nr 9 [6], czerwiec 1930.
- Turowski A., *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX.
- Turowski A., *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego*, „Projekt” 1971, nr 4.
- Urbaniaś I., *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzemińskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1982, R. XXXVI, 5.

B) Opracowania dotyczące futuryzmu (pozycje dotychczas nieprzywoływane)

Przywoływane w książce teksty Marinettiego (manifesty w różnych tłumaczeniach oraz teksty artystyczne):

- Marinetti F. T., *Akt założycielski i manifest futuryzmu* (1909), tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
- Marinetti F. T., *Technical Manifesto of Futurist Literature*, tłum. R. W. Flint, [w:] idem, *Selected Writings*, tłum. R. W. Flint, A. A. Coppotelli, red. R. W. Flint, London 1972, a także Marinetti F. T., *Manifesto tecnico della Letteratura futurista oraz Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*, [w:] idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914.
- Marinetti F. T., *Destruction of syntax – Imagination without Strings – words-in-freedom* (1913), tłum. R. W. Flint, [w:] *The Book of the Book. Some Works & Projections about the Book & Writing*, ed. J. Rothenberg, S. Clay, New York 2000, a także Marinetti F. T., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, [w:] idem, *Zang tumb tumb*, Milano 1914.
- Marinetti F. T., *Geometrical and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility*, tłum. R. W. Flint, [w:] idem, *Selected Writings*, tłum. R. W. Flint, A. A. Coppotelli, red. R. W. Flint, London 1972.
- Marinetti F. T., *Tactilism*, [w:] idem, *Selected Writings*, tłum. R. W. Flint, A. A. Coppotelli, red. R. W. Flint, London 1972.
- Marinetti F. T., *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919.
- Marinetti F. T., *Zang tumb tumb*, Milano 1914.

Inne cytowane i przywoływane opracowania i utwory:

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Balcerzan E., *Wstęp*, [w:] B. Jasieński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Kraków 1972.
- Baluch A., *Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986, z. 101 (*Prace historycznoliterackie X*).
- Bartram A., *Futurist Typography and the Liberated Text*, London 2005.
- Baumgarth C., *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1987.

- Beauduin N., *O potrzebie nowej techniki poetyckiej. Poemat synoptyczny, wieloplanowy* [nie podano tłumacza], „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Burek T., *Futuryzm*, [w:] *Lektury i problemy*, wyb. i oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976.
- Chora fontanna (wiersze futurystów włoskich)*, przekład i esej wstępny J. Kurek, Kraków 1977.
- Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wrocław 1977.
- Gazda G., *O gatunkach polskiej poezji futurystycznej*, Warszawa 1972 (odbitka autorska z tomu 4 *Z polskich studiów slawistycznych. Seria 4*).
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Heistein J., *Wprowadzenie do literaturoznawstwa porównawczego. Literatura awangardowa w świetle badań porównawczych*, Wrocław 1990.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecie*, Warszawa 1974.
- International Futurism In Arts and Literature*, ed. G. Berghaus, Berlin–New York 2000.
- Jasieński B., *But w butonierce. Stron dziewięćdziesiąt sześć*, Warszawa 1921.
- Jasieński B., *Morze*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Kralowa H., *Poezja w początku XX stulecia*, [w:] *Historia literatury włoskiej*, red. H. Kralowa, P. Salwa, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, t. II, Warszawa 2002.
- Kralowa H., *Zmierzch i maszyna. Poezja początku XX stulecia*, [w:] *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001.
- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.
- Majerski P., *Odmiany awangardy*, Katowice 2001.
- Miczka T., *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994.
- Nieuważny F., *Futuryzm*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. II, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1971.
- Palazzeschi A., *La passeggiata*, [w:] idem, *Poesie 1904–1914*, Firenze 1925.
- Peiper T., *Futuryzm (analiza i krytyka)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Perloff M., *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Ruptures*, Chicago 1986.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998.
- Strzemiński W., *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Śniecikowska B., *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Tarnogórska M., *Formuła symultaniczna. O poemacie futurystycznym*, [w:] eadem, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997.
- Ula Pawlicka o adaptacji „Marszu” Jasińskiego wg grupy Twożywo, http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/marsz_jasienskigo.html [dostęp 29.09.2011].
- Zaworska H., *Futurystyczne koncepcje sztuki dla mas*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3.

4. Opracowania dotyczące intermedialności, audiowizualności, nowych mediów i literatury elektronicznej (pozyccje dotychczas nieprzywoływane)

- Aarseth E. J., *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997.
- Adamiec M., *Dzieło literackie w Sieci. Pomysły, hipotezy i interpretacje z pogranicza wiedzy o literaturze, kultury masowej i współczesnych technologii*, Gdańsk 2004.
- Analizing Digital Fiction*, red. A. Bell, A. Ensslin, H. K. Rustad, New York–London 2014.
- Ankudowicz J., Straus G., *Książki i ludzie na przełomie stuleci (więcej pytań niż odpowiedzi)*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak [i in.], Białystok 1997.
- Bardziej epicki od Fecebooka. O Liter necie.pl rozmowa pączkująca*, „Techsty” 2011, nr 7 (http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/wywiad_z_leszkiem_onakiem.html [dostęp 30.09.2011]).

- Bodzioch-Bryła B., *Ku ciału post-ludzkiemu... poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.
- Bolter D. J., *Człowiek Turinga: kultura Zachodu w wieku komputera*, tłum. T. Goban-Klas, Warszawa 1990.
- Bolter J. D., *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, wyd. 2, Mahwah 2001.
- Branny E., *O związkach poezji wizualnej i hipertekstu. Rozważania w świetle „The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928” Williarda Bohna*, „Techsty”, nr 5/2008, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/branny01.html> [dostęp 20.07.2009].
- Branny-Jankowska E., *Impresje z e-poetry 2009*, „Techsty” 2009, nr 6, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn6/e-poetry01.html> [dostęp 30.09.2011].
- Branny-Jankowska E., *Obietnice poezji elektronicznej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2.
- Chmielecki K., *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
- Chmielecki K., *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej*, [w:] *Sztuki w przeszerzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Chymkowski R., *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, [w:] *Liternet. literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Kraków 2002, s. 81.
- Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008.
- Emerson L., *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis–London 2014.
- e-polonistyka*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2009.
- e-polonistyka 2*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2011.
- Eskelinen M., *Teoria cybertekstu a badania literackie. Podręcznik użytkownika*, tłum. D. Sikora, G. Mielcarek, „Techsty” 2006, nr 2, http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/eskelinen_cybertekst5.html [dostęp 20.11.2009].
- Eskelinen M., *The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, red. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld 2007.
- Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- Fargier J.-P., *Anioł obrazu cyfrowego. Czy Mallarmé wymyślił wideo?*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Funkhouser C. T., *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2007.
- Glazier L. P., *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa 2002.
- Goban-Klas T., *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005.
- Górska-Olesińska M., *Animacje słowa. Poematy kinetyczne*, „Este” 2010, nr 1.
- Górska-Olesińska M., *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Górska-Olesińska M., *Medialne zawirowania. O nowych publikacjach w serii Media Upheavals*, „Techsty” 2011, nr 7 (<http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/gorska-olesinska.html>, dostęp 30.09.2011).
- Górska-Olesińska M., *Pisanie jaskiniowe (cave writing)*, „Autoportret” 2011, nr 1.
- Górska-Olesińska M., *Playable poetry i gry komputerowe. Krytyczne negocjacje*, [w:] *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012.
- Górska-Olesińska M., *Tekstowe instrumenty do gier z pamięcią. Czas i pamięć w literaturze elektronicznej*, „Kultura Popularna” 2010, nr 3–4.
- Górska-Olesińska M., *Wiersze Turinga?*, [w:] *Język @ multimedia 3. Dialog-konflikt*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2012.
- Gwóźdź A., *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999.
- Hayles K. N., *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame 2008.
- Hayles K. N., *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, [w:] *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, red. A. Morris i T. Swiss, Boston 2006.

- Hayles K. N., *Writing Machines*, London–Cambridge 2002.
- Hejmej A., *Literatura intermedialna*, [w:] *Wizualizacja, literatura i cała reszta*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2011.
- Higgins D., *Nowoczesność o czasie postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. P. Rypson, tłum. M. Giżycki i in., Gdańsk 2000.
- Hiperteksty literackie. *Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.
- Hopfinger M., *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*, [w:] *Kultura–komunikacja–literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1976.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne, O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger M., *Słowo i obraz w kulturze współczesnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1986, z. 1.
- Intermedialność*, red. R. Lewicki, I. Ohnheiser, Lublin 2001.
- Kerckhove D. de, *Inteligencja otwarta*, tłum. A. Hildebrant, Warszawa 2001.
- Kluszczyński R. W., *Słowo wstępne*, [w:] *(Nie)obecne granice*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Kraków 2003.
- Kluszczyński R. W., *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Landow G. P., *Twenty minutes into the future, or how are we moving beyond the book?*, [w:] *The Future of the Book*, ed. G. Nunberg, Belgium 1996.
- Levinson P., *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2006.
- Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.
- Literatura a nowe media. Rozmowa redakcyjna z udziałem Anny Lebkowskiej, Krzysztofa Uniłowskiego, Krystyny Wilkoszewskiej*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2.
- Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
- Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.
- Loska K., *Joyce i McLuhan: słowo w epoce technologii elektronicznej*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999.
- Manovich L., *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36.
- Manovich L., *Estetyka postmedialna*, tłum. E. Wójtowicz, [w:] *Redefinicja pojęcia sztuka*, red. J. Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2006.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. E. Różalska, [w:] idem, *Wybór tekstów*, Poznań 2001.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Negroponte N., *Cyfrowe życie. Jak odnaleźć się w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Bydgoszcz 1997.
- Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińska, Opole 2011.
- Ong W. J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
- Ożóg M., *Krytyczny wymiar sztuki interaktywnej*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- Pająk A., *Litteratura cybernetica, czyli burza w szklance wody*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1/2.
- Pająk A., *The Polish Way to E-literature from the Baroque to the 21th Century*, <http://elitineurope.net/node/23> [dostęp 15.11.2009].
- Pawlicka U., *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie”, nr 3/2014.
- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Pisarski M., *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.
- Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999.
- Prajzner K., *Cybertekst. Nowa perspektywa postrzegania tekstualności*, [w:] *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław 2005.

- Prajzner K., *Interaktywność. Kilka uwag o definiowaniu pojęcia*, [w:] *Miedzy słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005.
- Prajzner K., *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009.
- Przybyszewska A., *Którędy do literatury nowomiedialnej?* „Fragile” 2008, nr 2.
- Przybyszewska A., *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomiedialnej (rekonesans)*, [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrowska, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa [w druku].
- Przybyszewska A., *Ku literaturze grywalnej (kilka uwag wstępnych)*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2.
- Przybyszewska A., *Po(d)żeranie tekstu. Wstęp do rozważań o czytaniu kinetycznym*, [w:] *e-polonistyka 3*, red. A. Dziak, Lublin [w druku].
- Przybyszewska A., *Liberackie marginesy tekstu sieciowego*, [w:] *Tekst [w] sieci*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- Przybyszewska A., *Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu*, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2009.
- Przybyszewska A., *Czy (i jak) można mówić o e-literaturze?*, [w:] *e-polonistyka 2*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2012.
- Przybyszewska A., *Niszczyć aby budować. O nowych jakościach literatury i hipertekstu*, [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005.
- Rajewsky I., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités” 2005, nr 6.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Roszak J., Pisarski M., *Ja tu a ty tam. Polska powieść hipertekstowa a literacki kanon*, [w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008.
- Sandbothe M., *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
- Sikora D., *(Hiper)przestrzeń tekstu – o Storyspace, najsłynniejszym programie do tworzenia literatury hipertekstowej*, „Techsty”, nr 6 (2009) [dostęp 30.09.2011].
- Sikora D., *Muza połączeń. O Word Circuits Connection Muse – zestawie narzędzi do tworzenia poezji i prozy sieciowej*, „Techsty” 2008, nr 5, www.techsty.art.pl [dostęp 30.09.2011].
- Simanowski R., *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. F. J. Ricardo, New York–London 2009.
- Składanek M., *Funology – homo ludens i homo faber w projektowaniu interakcji*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2012, nr 13/14.
- Składanek M., *Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji oraz dywergencji w nowych mediach*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Strickland S., Lawson C., *Vniverse*, [w:] *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, red. A. Morris, T. Swiss, London 2006.
- Szczęsna E., *Poetyka mediów. Polisemiczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
- Tekst (w) sieci* (tom 1 *Tekst. Język. Gatunki*, red. D. Ulicka, tom 2 *Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska), Warszawa 2009.
- Vandendorpe C., *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008.
- Visel D., *Multimedia vs intermedia*, www.futureofbook.org/blog/archives/2005/11/multimedia_vs_intermedia.html [dostęp 30.08.2008].
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guzalska, Kraków 2005.
- Wendorff A., *Vanguardias Poéticas en el Arte Digital en Latinoamérica*, Caracas 2010.
- Wilk E., *N@wigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000.
- Wilkożewska K., *Estetyka dotyku*, [w:] *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999.
- Wilkożewska K., *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998.

- Wrycza J., *Galaktyka języka internetu*, Gdynia 2008.
- Zawojski P., „Soft Cinema” *Lva Manovicha i Andreasa Kratky’ego*. „Język nowych mediów” w praktyce, „Kwartalnik filmowy” 2007, nr 60.

Strony internetowe

www.nieszuflada.pl

www.techsty.art.pl

5. Opracowania kontekstowe (teoria literatury, varia)

- Balbus S., *Graficzny inwariant tekstu literackiego*, [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981.
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Barth J., *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 1991.
- Bartoszyński K., *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, [w:] idem, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991.
- Beckett S., *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, tłum. A. Libera, „Teatr” 1991, nr 4.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Brzękowski J., *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Londyn 1961.
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Cudak R., *Rzut oka na polską genologię literacką*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Cudak R., *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Dąbrowski S., *Literatura i literackość*, Kraków 1977.
- Eco U., *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009.
- Ejchenbaum B. M., *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola?*, tłum. M. Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Ejchenbaum B. M., *Teoria metody formalnej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986.
- Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. III, Kraków 1973.
- Federman R., *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska* oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Fischer O., *Dowody na ikoniczność w języku*, tłum. M. Majewska, [w:] *Ikoniczność znaku. Słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. L. Tkaczyk, Wrocław 2008.
- Gazda G., *Architektura graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970.
- Genette G., *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3.
- Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Katowice 2000.
- Górny W., *O stylistyce praskiego koła*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Hjelmslev L., *Prolegomena do teorii języka*, tłum. H. Kurkowska, A. Weinsberg, [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979.
- Jakobson R., *Co to jest poezja?*, tłum. M. R. Mayenowa, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. II, Warszawa 1989.
- Jakobson R., *Język a inne systemy komunikacji*, tłum. A. Tanalska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989.

- Jakobson R., *Kilka uwag o Peirce'ie, poszukiwaczu dróg w nauce o języku*, tłum. S. Amsterdamski, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. II, Warszawa 1989.
- Jakobson R., *Problemy poetyki*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986.
- Jakobson R., *Związki językoznawstwa z innymi naukami*, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. I, Warszawa 1989.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Klemensiewicz Z., *Historia języka polskiego*, wyd. 7 uzup., Warszawa 1999.
- Lalewicz J., *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Malmgren C. D., *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg 1985.
- Markiewicz H., *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965.
- Mayenowa M. R., *Analiza doktryny stylistycznej praskiego koła*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Mayenowa M. R., *Propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Michałowska T., *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, ser. 4, Wrocław 1998.
- Mitchell W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.
- Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970.
- Mukařovský J., *O języku poetyckim*, tłum. W. Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Mukařovský J., *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, tłum. J. Mach, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Norwid C., *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. III (*Poematy*), oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminarium)*, wyd. 2, Kraków 1998.
- Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, wyd. 2 popr., Kraków 2004.
- Pisarek W., *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008.
- Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1961.
- Skwarczyńska S., *O paru zagadnieniach poetyki nie podjętych przez badania języka poezji (literatury)*, [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Kraków 1977.
- Sterne L., *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1958.
- Szklowski W. B., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986.
- Szklowski W. B., *Wskreszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Tezy praskiego koła (fragment)*, tłum. W. Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966.
- Tybetańska Księga Umarłych*, tłum. i oprac. I. Kania, Kraków 1991.
- Tynianow J., Jakobson R., *Problemy badania literatury i języka*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. III, Kraków 1986.
- Urbaniaak I., *Romana Jakobsona poetyka w świetle językoznawstwa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2002, z. 1–2 (s. 89–90).
- Wallis M., *Napisy w obrazach*, [w:] idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.

- Wańkowicz M., *Ziele na kraterze*, Warszawa 1957.
- Wellek R., *Pojęcie formy i struktury w krytyce XX wieku*, tłum. I. Sieradzki, [w:] idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. zbior., Warszawa 1979.
- Wellek R., Warren A., *Teoria literatury*, tłum. M. Żurowski, J. Krynicki, I. Sieradzki, Warszawa 1976.
- Witosz B., *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, przedruk [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Wysłouch S., *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska i in., t. I, Kraków 2005.
- Wysłouch S., *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981.
- Wysłouch S., *Znak ikoniczny w koncepcji Umberta Eco – nowatorstwo i niekonsekwencje*, [w:] eadem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Ziomek J., *Powinowactwa przez fabulę*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Żegleń U. M., *Wprowadzenie do semiotyki teoretycznej i semiotyki kultury*, Toruń 2000.

6. Słowniki, encyklopedie, leksykony

- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, wyd. 2, Warszawa 2009.
- Potrykus-Woźniak P., *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Słowniku wyrazów obcych PWN*, oprac. L. Wiśniakowska, Warszawa 2004.
- Tekstylika bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006.

Nota bibliograficzna

Do tego tomu w mniej lub bardziej zmodyfikowanej wersji weszły fragmenty publikowanych wcześniej szkiców:

Książkowe interfejsy. Liberatura – przekaz grafemiczny w postmedialnym świecie konwergencji?, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.

Czy (i jak) można mówić o e-liberaturze?, [w:] *e-polonistyka 2*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2012.

Daleko czy jednak blisko? O tym co łączy liberatów i e-literatów, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. M. Górską-Olesińska, E. Wilk, Opole 2011.

Dziesięć lat liberatury (historia w dużym skrócie) [posłowie], [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.

NIE-KONKRETNA KAWIARIA LIBERACKA. Na marginesie kilku nieodbytych rozmów liberatów i konkretystów, „ARTERIE”, nr 3 (9)/2010.

Liberackie marginesy tekstu sieciowego, [w:] *Tekst [w] sieci*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.

Nowa? Wizualna? Architektoniczna? Przestrzenna? Kilka słów o tym, co może literatura w dobie Internetu, [w:] *e-polonistyka*, red. A. Dziak, S. J. Żurek, Lublin 2009.

Spis ilustracji, wykresów i tabel

Ilustracje

Ilustracja 1. Radosław Nowakowski, <i>Ulica Sienkiewicza w Kielcach</i> , Kielce 2003 (fragmenty) (źródło: zdjęcia własne autora)	24
Ilustracja 2. Radosław Nowakowski, <i>Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze</i> , fragmenty dotyczące sposobu liberackiego kształtowania zdania (s. 59, 66) (źródło: zdjęcia własne autora)	37
Ilustracja 3. Radosław Nowakowski, <i>Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze</i> , fragment (s. 20) (źródło: zdjęcie własne autora)	41
Ilustracja 4. Andrzej Bednarczyk, <i>Pole anielskich szeptów</i> (źródło: zdjęcia własne autora)	61
Ilustracja 5. Stéphane Mallarmé, <i>Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku</i> (fragmenty wersji z 1914 r. oraz 1897 r. w polskim tłumaczeniu Tomasza Różyckiego) (źródło: Stéphane Mallarmé, <i>Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku</i> , Kraków 2005, bez numeracji stron)	79
Ilustracja 6. Guillaume Apollinaire, <i>Kaligramy</i> (od lewej: <i>Deszcz</i> oraz <i>Krawat i zegarek</i>) (źródło: Guillaume Apollinaire, <i>Wybór poezji</i> , oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 271 oraz s. 255)	87
Ilustracja 7. Guillaume Apollinaire, <i>List oceaniczny</i> (wersja oryginalna oraz polskie tłumaczenie) (źródło: Willard Bohn, <i>Modern Visual Poetry</i> , Newark 2001, s. 41 oraz Maryla Hopfinger, <i>W laboratorium sztuki XX wieku</i> , Warszawa 1993, s. 96–97)	89
Ilustracja 8. Adam Nieradzki, <i>Kirys hartowny starożytnego rycerza</i> (źródło: Piotr Rypson, <i>Piramidy-słońca-labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku</i> , Warszawa 2002, s. 336)	95
Ilustracja 9. Okładka <i>Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa</i> , red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002 (przód) (źródło: zdjęcie własne)	102
Ilustracja 10. Zenon Fajfer, <i>Autoportret</i> (źródło: zdjęcie własne autora) oraz Ian H. Finlay, <i>Nienaturalne kamyki</i> (źródło: „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 50)	102
Ilustracja 11. Okładka <i>Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa</i> , red. Katarzyna Bazarnik, Kraków 2002 (tył) (źródło: zdjęcie własne)	106
Ilustracja 12. Zenon Fajfer, <i>Portret artysty</i> . Od lewej <i>Portret artysty z czasów prenatalnych</i> (1881), <i>Portret artysty z czasów dojrzewania</i> (1904), <i>Portret artysty wieku dojrzałego</i> (1922), <i>Portret artysty – maska pośmiertna</i> (1941) (źródło: zdjęcia własne autora)	126
Ilustracja 13. Mary E. Solt, <i>Forsythia</i> (źródło: Mary E. Solt, <i>Concret Poetry. A world view</i> , London 1971, s. 243)	127
Ilustracja 14. Reinhardt Döhl, <i>Jabłko</i> (źródło: Józef Bujnowski, <i>Poezja konkretna</i> , „Poezja” 1976, nr 6, s. 16)	129
Ilustracja 15. Fragment leksji <i>świnia</i> z <i>Końca świata według Emeryka</i> Radosława Nowakowskiego (zrzut ekranu) (źródło: Radosław Nowakowski, <i>Koniec świata według Emeryka</i> , Bodzentyn 2004, CD)	176
Ilustracja 16. Fragment leksji <i>mucha</i> z <i>Końca świata według Emeryka</i> Radosława Nowakowskiego (zrzut ekranu) (źródło: Radosław Nowakowski, <i>Koniec świata według Emeryka</i> , Bodzentyn 2004, CD)	177
Ilustracja 17. Fragment leksji <i>cytryna</i> z <i>Końca świata według Emeryka</i> Radosława Nowakowskiego (zrzut ekranu) (źródło: Radosław Nowakowski, <i>Koniec świata według Emeryka</i> , Bodzentyn 2004, CD)	177

Ilustracja 18. Stronica z książki ksylograficznej z XV w. (<i>Biblia pauperum</i>) (źródło: Barbara Bienkowska, Elżbieta Maruszczak, <i>Książka na przestrzeni dziejów</i> , Warszawa 2005, s. 58).....	198
Ilustracja 19. <i>Cyprijski list odpustowy</i> (źródło: Jan Pirożyński, <i>Johannes Gutenberg i początki ery druku</i> , Warszawa 2002, s. 66).....	198
Ilustracja 20. Typowe plakaty teatralne z XIX wieku (źródło: Robin Dodd, <i>From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts</i> , Cambridge 2006, s. 66).....	201
Ilustracja 21. Użycie czcionki Clarendon (zaprojektowanej jako czcionka służąca wyróżnianiu informacji) w XIX w. i współcześnie (źródło: Robin Dodd, <i>From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts</i> , Cambridge 2006, s. 70)	202
Ilustracja 22. Użycie czcionki Franklin Gothic w motoryzacyjnych ulotkach reklamowych z 1902 r. i współcześnie (źródło: Robin Dodd, <i>From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts</i> , Cambridge 2006, s. 94–95).....	202
Ilustracja 23. Poemat-znak <i>Dante (embrion)</i> Zenona Fajfera (źródło: zdjęcia własne autora) oraz praca Herba Lubalina z drugiej połowy XX wieku (źródło: Robin Dodd, <i>From Gutenberg to Open Type. An illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts</i> , Cambridge 2006, s. 149)	206
Ilustracja 24. Od lewej – Arw Stanisława Czyczka, <i>Albert Angelo</i> Bryana S. Johnsona (źródło: zdjęcia własne), <i>Dunes</i> Filippo T. Marinettiego (źródło: Johanna Drucker, <i>The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923</i> , Chicago–London 1996, s. 122).....	242
Ilustracja 25. Od lewej – Filippo T. Marinettiego <i>Bataille à 9 étages</i> (źródło: Alan Bartram, <i>Futurist Typography and the Liberated Text</i> , London 2005, s. 31) oraz <i>Carta Sincrona</i> (źródło: Michael Webster, <i>Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings</i> , New York 1995, il. 4).....	245
Ilustracja 26. Od lewej – Filippo T. Marinettiego <i>Indifferenza</i> (źródło: Filippo T. Marinetti, <i>Zang, tumb, tumb</i> , Milano 1914, s. 112–113) oraz <i>Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front</i> (źródło: Alan Bartram, <i>Futurist Typography and the Liberated Text</i> , London 2005, s. 30)	249
Ilustracja 27. Bruno Jasieński, <i>But w butonierce</i> – s. 80–81 (źródło: Bruno Jasieński, <i>But w butonierce</i> , Warszawa 1921, zdjęcia własne ze zbiorów CIMELIA Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego)	256
Ilustracja 28. Dan Waber, <i>Argument</i> (zrzuty ekranowe) (źródło: Internet; http://vispo.com/guests/DanWaber/argument.html).....	268
Ilustracja 29. Dan Waber, <i>Arms</i> (zrzuty ekranowe) (źródło: Internet; http://vispo.com/guests/DanWaber/arms.htm)	269

Wykresy

Wykres 1. Uproszczony schemat zasięgu sztuki książki wg Katarzyny Bazarnik (źródło: oprac. Agnieszka Przybyszewska).....	291
Wykres 2. Schemat ujmujący relacje między książką artystyczną, literaturą, sztuką książki, książką, literaturą i sztuką (źródło: oprac. Agnieszka Przybyszewska)	293

Tabele

Tabela 1. Zestawienie cech <i>Oka-leczenia</i> i <i>Końca świata</i> według Emeryka wg typologii E. Aarsetha (oprac. A. Przybyszewska)	337
---	-----

Indeks

- Aarseth** Espen 57, 319, 325, 328, 335–339, 345, 354, 372, 374, 381, 385, 399, 410
- Achituv** Romy 329, 344,
- Adamiec** Marek 328, 399
- Adler** Jeremy 81, 92, 93
- Alderman** Naomi 379
- Andrews** Jim 379
- Ankudowicz** Janusz 347, 399
- Apollinaire** Guillaume 38, 77–79, 84, 86–91, 99, 118, 126, 163, 245, 226, 314, 315, 344, 394, 395
- Baines** Phil 204, 205, 206, 396
- Balbus** Stanisław 32, 46, 341, 403
- Balcerzan** Edward 32, 33, 238, 256, 257, 398, 403
- Baluch** Alicja 228, 398
- Banach** Andrzej 134, 138
- Bantock** Nick 380
- Barth** John 254, 403
- Barthes** Roland 148, 379
- Bartnicki** Krzysztof 59, 60, 70, 250, 392
- Bartram** Alan 224, 225, 238, 239, 244, 246, 249, 251, 398, 410
- Baumgarth** Christa 225, 231, 398
- Bayer** Herbert 210
- Bazarnik** Katarzyna 11, 16, 17, 18, 24, 25, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 44, 45–62, 65–74, 78, 81–84, 86, 88, 90, 93, 101, 103–105, 107, 113, 114, 121, 124, 128, 129, 136, 139, 144, 149, 151, 153, 154, 164, 165, 169, 173, 174, 180–182, 189–191, 193–195, 200, 207, 209, 215, 222, 223, 226, 241, 242, 244, 248, 258, 265, 273–279, 281–285, 287–292, 294, 309, 311, 312, 314, 317, 318, 319, 322, 329, 335, 337, 339, 340–343, 349, 350, 353, 354
- Bednarczyk** Andrzej 61, 145, 205, 251, 287, 335, 344, 355, 409
- Bense** Max 103, 106, 109, 110, 112, 117
- Bieńkowska** Barbara 195, 198, 199, 396, 410
- Bill** Max 117, 124
- Birek** Wojciech 134, 136, 145, 152, 154, 396
- Blake** William 51, 52, 61, 340
- Blanchard** Gérard 134
- Bocian** Marianna 120, 122, 394
- Bodzioch-Bryła** Bogusława 328, 400
- Bohn** Willard 89, 349, 394, 400, 409
- Bolter** Jay David 41, 90, 264–268, 322, 328, 331, 333, 342, 400
- Borowiak** Xymena 175, 349
- Bouchardon** Serge 379
- Boucq** François 154
- Branny** (Branny-Jankowska) Emilia 175, 324, 326, 349, 400
- Bremer** Claus 121
- Brooks** Cleanth 182
- Brzękowski** Jan 211, 242, 403
- Bugajski** Leszek 70
- Bujnowski** Józef 103, 104, 105, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 119, 120, 122, 129, 394, 409
- Burzyńska** Anna 168, 183, 186, 303, 403
- Busch** Wilhelm 134
- Butor** Michael 27, 47, 82, 88, 182, 200, 341, 350, 391
- Calvino** Italo 157
- Carpentier** Kevin 379
- Carrión** Ulises 280–283, 396
- Carroll** Josh 343
- Cayley** John 379
- Chappell** Duncan 287, 396
- Chlebnikow** Welimir 163, 171, 172, 180, 189
- Chmielecki** Konrad 362, 363, 364, 365, 400
- Chomsky** Noam 183
- Chymkowski** Roman 354, 400
- Cobbing** Bob 105
- Cooper** Muriel 264
- Coover** Robert 343
- Craven** Jackie 377
- Crepax** Guido 153
- Cudak** Roman 32, 33, 34, 53, 403, 404
- Cybulski** Radosław 300, 301, 308, 396
- Czerski** Piotr 42, 43
- Czerwiński** Marcin 167, 229, 298, 300, 342, 396, 398, 403
- Czyż** Stanisław 70, 241, 242, 392, 393, 410
- Czyżewski** Tytus 227, 228, 241, 398

- D**
 Danielewski Mark 371, 374, 395
 Dawidek Gryglicka Małgorzata 28, 47, 65, 67, 93, 113, 157, 160, 166, 182, 355, 391, 394, 402
 Dąbrowski Stanisław 13, 14, 387, 403
 de Campos Augusto 110, 123, 126
 de Campos Haroldo 110
 de Courtenay Jan Baudouin 171, 172
 de Geest Dirk 54
 de Kerckhove Derrick 370, 377, 401
 de Saussure Ferdinand 163–165, 168, 169, 171, 172, 181, 183, 184–186, 194, 206
 Derrida Jacques 50, 161, 194, 206
 Dodd Robin 196, 200, 201, 203, 206, 397, 410
 Döhl Reinhardt 129, 409
 Doré Gustave 134
 Dróżdż Stanisław 101, 107, 115, 116, 123–126, 128, 256, 331, 344, 394, 395
 Drucker Johanna 88, 89, 90, 163–166, 170, 181, 184, 189, 195, 196, 199, 200, 203, 204, 211, 225, 242, 244–247, 249, 251, 253–255, 279, 286, 287, 293, 294, 394, 397, 410
 Dunajko Paweł 70
 Duncan Randy 141, 287, 396
 Dunin Janusz 134, 142, 147, 275, 279, 280, 299, 300, 396, 397
- E**
 Eco Umberto 49, 56, 157, 167, 168, 169, 191, 251, 275, 276, 379, 403, 405
 Eisner Will 151, 152
 Ejchenbaum Boris M. 13, 14, 171, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 403
 Emerson Lori 60, 345, 381, 400
 Ernst Ulrich 81, 92, 134
 Escarpit Robert 274, 275, 300, 302, 304, 305, 306, 397, 403
 Eskelinen Markku 326, 333, 334, 337–339, 373, 400
 Espinosa César 118, 394
- F**
 Fajfer Dante 101, 107, 126, 128, 129, 410
 Fajfer Zenon 11, 13, 14, 16, 17, 18, 23–39, 42–62, 65–76, 78, 80–84, 86–88, 90, 92, 93, 98–107, 109, 112, 1141–116, 118–120, 122–129, 131, 132, 134, 136, 139–142, 145, 149, 154, 156, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 173, 174, 179–181, 183, 185, 188–190, 194, 205–207, 209, 212, 215, 22–223, 226, 235–238, 241–242, 244, 248, 254, 256, 258, 265, 267, 269, 273, 274, 277–282, 284–286, 288, 291, 294–296, 300–302, 309, 310–312, 314, 315, 318, 319, 321, 322, 327, 329, 335, 337, 339, 341, 342, 343, 349, 350, 352, 353, 355, 356, 361, 363, 367, 375, 377, 381, 383, 386, 389, 391, 392, 393, 407, 409, 410
 Falicki Jerzy 86–88, 91, 394
 Federman Raymond 48, 50, 51, 70, 222, 241, 334, 341, 368, 371, 392, 403
 Filippo Tommaso Marinetti 223, 229, 230, 242, 245, 247, 249, 410
 Finlay Ian Hamilton 102, 409
 Focillon Henri 205
 Fortunat Wenancjus 93
 Frank Joseph 50
 Fresnault-Deruelle Pierre 134
 Fujihata Masaki 350
 Funkhouser Chris T. 324, 325, 400
- G**
 Galloway Alexander 345
 Garbala Marek 123, 394
 Garnier Pierre 105, 118
 Gazda Grzegorz 11, 46, 59, 78, 84, 88, 108, 111, 124, 224–227, 229–232, 238, 341, 393, 394, 399, 403, 405
 Gendolla Peter 373, 379, 400
 Genette Gérard 47, 166, 182, 403
 Gill Eric 196
 Glazier Loss Pequeño 67, 323, 325, 334, 339, 343, 385, 400
 Głombiowski Karol 195, 297–301, 304, 305, 312–315, 397
 Głowiński Michał 26, 161
 Gogol Nikolaï 178, 179, 182, 403
 Gomringer Eugen 104, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 122, 124, 125
 Górny Wojciech 172, 185, 403
 Górską-Olesińska Monika 56, 262, 264, 270, 324, 328, 331, 332, 344, 373, 379, 393, 400, 401, 407
 Greenlee Shawn 343
 Gretkowska Manuela 157
 Groensteen Thierry 134
 Grześczak Marian 105
 Gwóźdź Andrzej 90, 265, 321, 322, 323, 328, 400, 402
- H**
 Haddon Mark 157, 251, 380
 Hall Steven 157, 380
 Haslam Andrew 204–206, 396
 Hausken Liv 339, 344, 381
 Hayles Katherine N. 262, 267, 302, 317, 318, 319, 325, 328, 332, 333, 335, 339, 343–345, 352, 373, 381, 385, 400, 401
 Heistein Józef 224, 229, 230, 232, 241, 247, 248, 399
 Hejmej Andrzej 99, 364, 394, 401

Herbert George 90, 322
 Higgins Dick 83, 92, 104, 108, 120, 121, 207, 262,
 267, 286, 339, 343, 364, 365, 382, 394, 401
 Hjelmslev Louis 166–168, 172, 183, 403
 Hopfinger Maryla 32, 78, 80, 81, 86, 88, 89, 90,
 99, 131, 148, 230, 328, 329–332, 340, 342,
 343, 359–361, 365, 374–376, 394, 401, 409
 Howe Daniel C. 378
 Huhtamo Errki 351
 Husárova Zuzana 378
 Hutnikiewicz Artur 225, 231, 233, 399

Ingarden Roman 46, 57, 66, 341, 359, 392

Jackson Shelley 338
 Jakobson Roman 168, 169, 180, 182–187, 303,
 307, 403, 404
 Janiak-Staszek Agnieszka 131, 396
 Janusiewicz Małgorzata 328, 332
 Jarniewicz Jerzy 108, 113, 114, 157, 207
 Jarzębski Jerzy 141
 Jasieński Bruno 227, 228, 235, 236, 237, 238,
 246, 255, 256, 398, 399, 410
 Język Łukasz 238, 355, 393
 Jodorowsky Alexandro 154
 Johann Benthner 94
 Johnson Bryan Stanley 27, 47, 48, 50, 51, 52,
 70, 106, 149, 157, 160, 227, 241, 242, 242,
 329, 335, 340, 343, 391, 392, 393, 410
 Joyce James 24, 27, 28, 33, 36, 37, 45, 47, 48,
 50, 53, 57, 61, 65, 67, 70, 72, 73, 82, 84,
 88, 101, 104, 120, 131, 132, 144, 182, 200,
 222, 241, 242, 274, 278, 282, 283, 321–
 323, 374, 391–393, 401, 403, 409

Kalaga Wojciech 18, 44, 100, 111, 112, 169,
 223, 392, 404
 Kendall Robert 377
 Kestner Joseph 50
 Kluszczyński W. Ryszard 11, 65, 157, 266, 365,
 366, 393, 401
 Kłoskowski Andrzej 276
 Kołos Anna 162, 393
 Koskimaa Raine 326
 Kostelanetz Richard 58, 72, 73, 287, 288, 289,
 290, 292, 295, 397
 Kozłowski Paweł 352
 Kralowa Halina 229, 230, 232, 238, 399
 Kriwiet Ferdinand 124, 125
 Kruczonych Aleksiej 163, 171, 180, 189
 Kurc Bartosz 134, 142, 143, 147, 148, 153, 396
 Kurt Schwitters 379
 Kwiatkowski Jerzy 87–91, 214–218, 221, 394,
 398, 409

Ladurocki Jacek 299
 Lalewicz Janusz 302–307, 309, 310, 397, 403,
 404
 Landow George 333, 401
 Lawson Cynthia 324, 334, 402
 Lessing Gotthold Ephraim 27, 252, 359, 394,
 395
 Levinson Paul 40, 44, 230, 367, 378, 401
 Lévi-Strauss Claude 183
 Lewandowska Bożena 210, 228, 257, 398
 Lewis Jason 260, 263, 271, 397
 Lisicki El 210
 List Giovanni 242
 Loska Krzysztof 322, 323, 401
 Lubalin Herb 206, 410
 Lutes Jason 154

Łebkowska Anna 328, 401,
 Łubowicz Elżbieta 115, 125, 395
 Łysiak Waldemar 134

Maciejewski Cyprian 273
 Majakowski Włodzimierz 210
 Majerski Paweł 227, 228, 399
 Malewicz Kazimierz 210
 Malka Ariel 271
 Mallarmé Stéphane 47, 48, 50, 52, 56, 61, 70,
 77–86, 88, 90, 94, 99, 100, 104, 119, 172,
 185, 235, 245, 274, 294, 314, 315, 321,
 322, 323, 363, 385, 392, 395, 400, 409
 Malmgren Carl Darryl 47–50, 52, 404
 Manovich Lev 59, 261, 322, 362–364, 366–369,
 372, 385
 Marecki Piotr 25, 38, 39, 67, 111, 175, 260,
 327, 328, 330, 347, 354, 385, 393, 400,
 401, 405
 Marinetti Filippo Tommaso 118, 163, 189, 207,
 210, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231,
 232–238, 240–245, 247, 248–255, 257,
 294, 379, 384, 387, 395, 398, 410
 Markiewicz Henryk 29, 57, 252, 301, 305, 341,
 395, 403, 404
 Markowski Michał Paweł 82, 168, 171, 172,
 174, 179, 182, 303, 403
 Maryl Maciej 264, 265, 302, 402
 Mayenowa Maria Renata 171, 173, 178, 185,
 186, 187, 403, 404
 Maziarczyk Grzegorz 317, 381, 395
 McCay Winsor 156
 McClain Andrew 343
 McCloud Scott 134, 143, 144, 148, 396
 McGann Jerome 57, 312, 325, 397
 McKenzie Donald Francis 50, 51, 195, 341

McLuhan Marshal 259, 299, 304, 310, 312, 319, 322, 323, 369, 378, 381, 401
 Michałowska Teresa 29, 30, 33
 Miczka Tadeusz 223–225, 232–234, 399
 Mignonneau Laurent 351
 Migoń Krzysztof 195, 259, 297, 298, 300, 397
 Miller Frank 154
 Miłosz Czesław 33, 68, 73
 Mitchell W.J. Thomas 50, 77, 404
 Mitre Eduardo 84
 Moeglin-Delcroix Ann 276, 286
 Moholy-Nagy Laszlo 210
 Mon Franz 119
 Mondrian Piet 163
 Montfort Nick 66, 70
 Morris William 203, 334, 373, 400, 402
 Mukařovský Jan 179, 183–194
 Müller Herta 70
 Muszkowski Jan 196, 199, 206, 397

Nadeau Bruno 271

Negroponte Nicholas 366, 367
 Nieradzki Adam 95, 97, 98, 270, 385, 395, 409
 Norwid Cyprian Kamil 61, 161, 341, 404
 Nowakowski Radosław 16, 23, 24, 27, 35–42, 44, 45, 47, 50, 58, 61, 66, 68, 71, 82, 105, 112, 115, 116, 122, 144, 145, 149, 150, 152, 155, 161–163, 169, 173, 175, 176, 178, 215, 218, 219, 222, 226, 243, 244, 248, 252, 253, 265, 278, 280, 281, 284, 285, 291, 311, 335, 337, 338, 347–350, 353, 355, 369, 391–393, 409

Okopień-Sławińska Aleksandra 301, 302, 303, 310, 311, 404

Olszewska Anna 275, 279, 397
 Ong Walter 40, 44, 66, 230, 322, 334, 363, 378, 401
 Optacjan Publiliusz Porfyriusz 92, 93
 Orszulewski Dariusz 70, 160
 Ożóg Maciej 351, 401

Pająk Andrzej 175, 326, 329, 330, 337, 349, 352, 401

Palazzeschi Aldo 253, 399
 Panák Lubo 378
 Pawlicka Urszula 237, 324, 325, 327, 399
 Perec Georges 67, 70, 392
 Phillpot Clive 278, 286, 288, 289, 290, 292, 397
 Pignatari Décio 110, 111, 115
 Pinto Luiz Angelo 111, 115
 Pirożyński Jan 198, 199, 397, 410
 Pisarek Walery 310, 311, 404

Pisarski Mariusz 28, 39, 175, 326, 328, 329, 330, 334, 339, 342, 347, 348, 349, 352, 353, 355, 369, 378, 393, 401, 402
 Platon 161, 404
 Polak Monika 286
 Poprawa Adam 161, 265, 349, 383, 392
 Potiebnia Aleksandr Afanasjewicz 173, 176
 Potrykus Woźniak Paulina 111, 122, 136, 405
 Pound Ezra 104, 118, 163
 Prajzner Katarzyna 56, 65, 336, 337, 338, 368, 369, 401, 402
 Pressman Jessica 15, 60, –62, 66, 178, 181, 316–319, 327, 371, 374, 381, 395
 Prévert Jacques 114
 Przyboś Julian 170, 207, 212, 217
 Przybylski Ryszard 141, 146, 147, 151, 396
 Pynchon Thomas 157, 251

Queneau Raymond 67, 70, 71, 135, 339

Raley Rita 333

Rancier Jacques 162
 Ranocchi Emiliano 68
 Ransom John C. 182
 Rewers Ewa 363, 402
 Roszak Joanna 125, 175, 347, 348, 353
 Różewicz Tadeusz 61, 71, 393
 Rypson Piotr 44, 83, 91–97, 104, 117, 143, 206, 210, 257, 262, 276, 278, 287–289, 339, 362, 364, 394, 397, 401, 409

Sadowski Witold 62, 324, 342, 395

Sandbothe Mike 89, 402
 Scaliger Julius Caesar 93, 340
 Schaeffer Pierre 305, 306
 Schäfer Jörgen 373, 379, 400
 Schmidt Siegfried 103
 Selznick Brian 157, 158, 159, 160, 374, 380
 Shaw Jeffrey 343, 351, 370, 371, 378
 Shuty Sławomir 348, 369
 Sienkiewicz Bill 154, 155
 Sikora Dorota 264, 328, 331, 334, 336, 366, 377, 400, 402
 Simanowski Roberto 372, 402
 Składanek Marcin 331, 364, 365, 402
 Skwarczyńska Stefania 14, 33, 46, 122, 171, 173, 183, 188, 341, 403, 404
 Sławek Tadeusz 103–106, 122, 395
 Sławiński Janusz 26, 29, 30, 43, 111, 151, 188, 189, 191, 224, 232, 264, 302, 310, 328, 353, 396, 399, 404, 405
 Small David 260, 264, 267, 351, 397
 Smith Matthew 141, 396
 Solski Zbigniew Władysław 71, 393

- Solt Mary Ellen 106–114, 116, 117, 119, 121–125, 127, 128, 394, 409
Sommerer Christa 351
Sowiński Janusz 204, 209, 210
Spencer Sharon 50
Spénlé Stéphanie 379
Staff Leopold 344
Stern Wawrzyniec 51, 52
Sterne Laurence 48, 50, 57, 53, 63, 164, 181, 182, 227, 238, 241, 257, 258, 322, 339, 363, 392, 404
Stewart Sean 380
Straus Grażyna 347, 399
Strickland Stephanie 324, 334, 402
Strzeмиński Władysław 65, 170, 207, 209–222, 241, 246, 398, 399
Szczerbowski Robert 70
Szczęsna Ewa 266, 367, 402
Szkłowski Wiktor 114, 164, 167, 172–178, 181, 182, 186, 190, 374, 404
Szwabowicz Mirosław 147, 148, 396
Szyłak Jerzy 131, 132, 134, 137, 138, 141, 143, 144, 147–150, 152–156, 396
- Śniecikowska Beata 172, 210, 212, 214, 217, 218, 220, 227–229, 246,
św. Augustyn 378
- T**aborska Agnieszka 114
Takasaki Shinsuke 68
Teige Karol 210
Toeplitz Krzysztof Teodor 134, 137, 139, 142–144, 148, 149, 152–154
Tolstoj Lew 175
Töpffer Rudolphe 134
Toussaint Bernard 133, 142, 143, 146
Tschichold Jan 210, 213, 216, 386, 398
Turowski Andrzej 210, 214, 216, 219, 398
Twain Mark 131, 155
Tynianow Jurij 182, 183, 185, 404
- U**lmer Gregory L. 334
Umberto Eco 49, 157, 167, 251, 275, 276, 397, 405
Uniłowski Krzysztof 328, 401
Urbaniak Irena 169, 170, 209, 398, 404
Utterback Camille 329, 344
- V**an Gorp Hendrik 54
Vaughn-James Martin 134
Visel Dan 43, 402
- W**aber Dan 260, 267–270, 410
Walker Mort 147
Walkup Kathleen 68, 69
Wallis Mieczysław 142, 204, 404
Wańkiewicz Melchior 242, 405
Warde Beatrice 259, 397
Wardrip-Fruin Noah 343, 379
Warren Austin 162, 405
Wążyk Adam 80–82, 322, 395
Webster Michael 79, 89, 226, 230, 238, 243, 247–250, 252, 395, 410
Weisman Jordan 380
Wellek René 162, 174, 183, 405,
Wendorff Anna 324, 332, 402
Wesołowski Jacek 111
Weyers Alex 260, 263, 397
Wilczek Piotr 95–97, 395
Wilk Eugeniusz 56
Wilkożewska Krystyna 328, 333, 363, 365, 401, 402
Witosz Bożena 32, 53, 405
Wonga Yin Yin 260, 262, 263, 338, 397
Wójcik Tadeusz 307
Wróblewski Michał 132, 396
Wyrzykowski Robert 136, 396
Wysłouch Seweryna 14, 15, 31–33, 54, 62, 91, 142, 218, 220, 222, 242, 252, 335, 359, 395, 405
- Z**alewski Bogdan 72
Zawojski Piotr 322, 323
Zbierski Teodor 299, 300, 303–305, 307–310, 313, 397
Ziomek Jerzy 135, 405
- Ż**egleń Urszula 166, 167, 405
Żuchowski Jakub 66, 67, 132–139, 142, 146, 151, 155
Żyrmunski Wiktor 172, 174