

KATARZYNA BAZARNIK

## Liberatura

czyli o powstawaniu gatunków (literackich)<sup>1</sup>

Tak jak w świecie przyrody pojawiają się mutacje, które zapoczątkowują nową odmianę czy gatunek, tak w świecie literatury pojawiają się od czasu do czasu dzieła takie jak *Tristram Shandy*, *Ulisses* i *Finnegans Wake*, czy *Rzut kośćmi*, które wydają się zjawiskiem na tyle nowym, że zmuszają naukowców do przeformułowań w literaturoznawczej klasyfikacji. Powieść Sterne'a pojawiła się w momencie, gdy świeżo skodyfikowały się konwencje fikcji literackiej (zarówno jeśli chodzi o konwencje narracyjne, jak i typograficzno-edytorskie). Wprowadzając element gry z czytelnikiem, metatekstualny komentarz i sięgając po chwytły, które eksponują wizualne i przestrzenne cechy pisma, *Tristram Shandy* wywraca do góry nogami całą typologię powieści zanim takowa na dobre się ukształtuje, stając się dla jednych modelową powieścią, dla innych zaś modelową antypowieścią – autorefleksyjnym traktatem na temat pisania książki.

Podobny problem odczuwano w odniesieniu do *Ulissesa*. Pierwsi czytelnicy byli wyraźnie skonsternowani kłopotami z jego genologiczną przynależnością. Gdy pytano Joyce'a, czym właściwie jest jego książka, najpierw odpowiadał zdziwiony, że powieścią. Ale *Ulisses*, podobnie jak wcześniej *Tristram Shandy*, naruszał tyle gatunkowych konwencji, że trudno go było wówczas tak zaklasyfikować. Jeśli był powieścią, to mocno niekonwencjonalną – jak zauważył T.S. Eliot, Joyce „uśmiercił dziewiętnasty wiek, obnażył bezużyteczność wszystkich stylów i zniszczył własną przyszłość”<sup>2</sup> (jako powieściopisarka – co skądinąd okazało się prorocze, bo późniejsze *Finnegans Wake* istotnie nie mieściło się w ramach żadnego gatunku). Jak pisze redaktor naukowa oxfordzkiego reprintu pierwszego wydania, Jeri Johnson<sup>3</sup>:

*Ulisses* wyglądał jak powieść, ale również wyglądał jak dramat, katechizm, albo poezja, czy muzyka, w zależności od tego, na jakiej stronie otwarło się

1 Tekst oparty na wystąpieniu podczas konferencji „Od liberatury do e-literatury”, zorganizowanej przez Uniwersytet Opolski w dniach 23–24 listopada 2009 (Kamień Śląski) i przyjęty do druku w tomie pod tym samym tytułem, red. Monika Górską-Olesińska i Eugeniusz Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

2 Richard Ellmann, *James Joyce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 468.

3 Jeri Johnson, *Introduction*, [w:] James Joyce, *Ulysses*, red. i wstęp Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press (1992) 1998, s. xiii (tłum. fragmentu K. Bazarnik).

książkę. Gdyby książka grała nieco bardziej fair – gdyby, powiedzmy, używała cudzysłowu dla zaznaczenia dialogu, żeby nieco bardziej odróżnić go od otaczającej prozy, albo gdyby spokojnie osadzała akcję w konkretnym miejscu i czasie, malując scenę, na której będzie się ona rozgrywać i łagodnie wprowadzała czytelnika w pierwsze spotkanie Bucka Mulligana ze Stefanem Dedalusem, gdyby było tu mniej neologizmowych gier słownych, jakie zazwyczaj napotyka się w poezji, albo mniej psychologicznego zbliżenia do rzeczywistości, mniej parodii, pastiszu, czy stylistycznych ekstrawagancji – mogłaby być zostać uznana za powieść. To, że tak się nie stało, wynika z faktu, że *Ulysses* nie jest powieścią. Albo nie do końca nią jest. Czy raczej, zawiera w sobie przynajmniej jedną powieść, [...] ale zarazem kwestionuje, poszerza, a nawet rozsadza dotychczasowe konwencje powieściowe. Sam Joyce z początku nazywał go powieścią, wkrótce porzucił tę nazwę na rzecz „epiki”, „encyklopedii”, a nawet *maleditissimo romanzaccione* (przeklęta, potwornie wielka powieść), aby wreszcie pozostać przy zwyczajnej „książce”.

Dając więc czytelnikom *Ulyssesa*, a potem *Finnegans Wake*, Joyce być może wpłynął nie tylko na przeformułowanie naszego rozumienia powieści, ale i zaoferował coś tak radykalnie nowego, że domagałoby się to osobnego zdefiniowania.

W przedmowie Jeri Johnson wymienia cechy *Ulyssesa*, które stanowią o jego odrębności: nowatorskie potraktowanie tekstualności jako siatki relacji przenikającej język bohaterów i narratorów oraz wynikającą stąd swobodą czasoprzestrzeni zazębiających się światów: przedstawionego i przedstawianego, mnogość schematów-rusztowań, które Joyce wypełniał tekstowym „ciałem” (jednym z nich jest ciało ludzkie), gatunkową, stylistyczną i typograficzną różnorodność (by nie rzec polimedialność, bo mamy przecież w *Ulyssesie* do czynienia również z muzyczną notacją), oraz metatekstualność i subwersywność objawiającą się tym, że *Ulysses* ma „wydawałoby się, świadomość siebie samego jako zapisanego w języku, a jednak materialnego artefaktu”<sup>4</sup>. Jawi się więc *Ulysses* istotnie jako nowy gatunek, wyewoluowany z dziewiętnastowiecznej powieści, ale i wyrosły z tradycji eposu i menippejskiej satyry. Niezależnie jednak od tego, do jakiej kategorii zaklasyfikujemy utwory napisane przez Joyce’a, jedna rzecz jest niepodważalna – *Ulysses* i *Finnegans Wake* są *książkami*. Zaabsorbowany tworzeniem kolejnego tekstowego świata i nie mając być może chęci na wdawanie się w teoretyczne dywagacje, Joyce sięgnął na koniec po najprostsze, najoczywistsze dla niego określenie: napisałem książkę – powiedział – a teraz niech krytycy przez kolejne trzysta lat martwią się, jaki to gatunek.

4 Tamże, s. xix.

Trudno określić, na ile inspiracją dla niego był wizjonerski projekt wszechogarniającej Księgi innego rewolucjonisty literackiego, Stéphane'a Mallarmégo, ale niewątpliwie Joyce jego poezję znał i cenił<sup>5</sup>. Co prawda, francuski symbolista pozostawił zaledwie odprysk Księgi w postaci *Rzutu kośćmi*, ale zarówno ten poemat, jak i rozważania teoretyczne poety zawierają świadectwo, że poszukiwał on nie tylko nowego języka, ale wręcz jakiegoś nowego rodzaju czy gatunku literatury, który miał się w efekcie tych eksploracji wyłonić. Tak pisał o nim w *Przedmowie do Rzutu kośćmi*<sup>6</sup>:

Wskazałbym jednakże w Poemacie tu załączonym coś więcej niż szkic – pewien „stan” raczej, nie zrywający wszelkich więzów z tradycją; przeforsowałbym jego przedstawienie w wielu kierunkach [...] wystarczająco, by otworzyć oczy. Dziś, nie wyrokując o przyszłości, która wyłoni się z tego (nic lub prawie sztuka), zgódźmy się, że ta próba uczestniczy, w nieprzewidywalny sposób, w szczególnych i ulubionych w naszych czasach poszukiwaniach: w wierszu wolnym i poemacie prozą. [...] Gatunek, który z wolna wyodrębniłby się z tego, jak symfonia obok solowej pieśni, pozostawiłby nietkniętym dawny wiersz [...]; byłby to jednocześnie przypadek poruszenia raczej (jak się później okaże) tematów czystej i złożonej wyobraźni lub intelektu tak, aby nie pozostał żaden powód, by wyłączyć z Poezji – jedyne jej źródło.

Mallarmé zdawał sobie sprawę, że wykracza poza ramy dotychczas uprawianej poezji i dotychczas znanych konwencji, i że jego poemat daje początek nowemu zjawisku, którego jeszcze nazwać nie potrafi, nie musi i właściwie jako poeta – nie chce. Nie jest to ani jego zadanie, ani rola, choć nieobca przecież była mu teoretyczna refleksja nad własną twórczością.

\*

Jednak czasami twórcy podejmują się nazywania zjawisk, które sami kreują. Dziesięć lat temu, przy okazji wystawy książek niekonwencjonalnych w Bibliotece Jagiellońskiej, na łamach „Dekady Literackiej” ukazał się esej Zenona Fajfera pod tytułem *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*<sup>7</sup>, w którym rozważał on, co właściwie jest materią pisarza<sup>8</sup>:

5 Por. David Hayman *Joyce et Mallarmé*, Paris: Les Lettres Modernes 1956; oraz Sam Slote *The Silence in Progress of Dante, Mallarmé and Joyce*, New York: Peter Lang 1999.

6 Stéphane Mallarmé „Uwagi odnoszące się do poematu 'Rzut Kośćmi nigdy nie znieśie Przypadku' autorstwa Stéphane'a Mallarmé, [w:] Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, seria „Liberatura”, t. 3, Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 48.

7 Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka”, 30 czerwca 1999, nr 5/6 (153/154), Kraków, s. 8–9.

8 Tamże, s. 8–9.

1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym piśmem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić [...]? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.
2. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań” [...] istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też [...] – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?
3. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła”, a pod pojęciem dzieła literackiego rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedności względem uznawanych standardów sztuki” [...] mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?

Fajfer stwierdzał, że jeśli tworzywem pisarza jest język, to jest nim również i pismo, a skoro pismo, to jego wizualno-przestrzenne cechy również mogą być dla niego istotne. W konkluzji zaproponował, by utwory, w których literaci obmyslają całą książkę łącznie z jej cechami typograficznymi, wyodrębnić jako nowy rodzaj literacki – od łacińskiego *liber* czyli „księga” – i nazwać go liberaturą. Jak łatwo zauważyć, i co podkreślał sam autor eseju, termin ten mógłby objąć wyżej opisane dzieła Sterne’a, Joyce’a i Mallarmego, a być może i inne podobne im przypadki.

Zaproponowana przez Fajfiera rewizja klasycznego trójpodziału wynikała nie tyle z dogłębnych studiów teoretycznych, co związana była właśnie z jego praktyką twórczą, a szczególnie z naszą wspólną, powstającą w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku książką, którą zatytułowaliśmy *Oka-leczenie*. W momencie, kiedy ukazał się artykuł, *Oka-leczenie* istniało dopiero w rękopisie – jedynie środkowa część, zatytułowana *Zenkasi*, zdążyła przybrać formę drukowaną (zaprezentowaną na wystawie w Bibliotece Jagiellońskiej). Istniał również projekt, jak książka miałaby wyglądać, ale do introligatora, który potrafiłby wykonać odpowiednio wyglądający egzemplarz dotarliśmy dopiero po wystawie, dzięki czemu rok później powstało dziewięć prototypowych egzemplarzy, przeznaczonych dla ewentualnych wydawców. Mimo że zaplanowaliśmy dla niej kształt niekonwencjonalny, z pewnością nie była ona w naszym odczuciu książką artystyczną, do czego na początku ją przyrównywano. Czym zatem dla nas była? Nie mieliśmy wątpliwości, że literaturą. Ale literaturą nie-



Il. 1. Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik  
*Oka-leczenie* prototyp, Kraków 2000



Il. 2. Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik *Oka-leczenie*,  
t. 8 serii „Liberatura”, Ha!art, Kraków 2009

co inną od tej tworzonej zazwyczaj – literaturą, która poza tym, że szukała odpowiednich dla rzeczy słów, szukała też odpowiedniej przestrzeni, w której te słowa mogłyby zaistnieć. I taką przestrzeń znalazła, przybierając formę trójksięgu (por. il. 1 i 2).

Warto jeszcze dodać, że poza niekonwencjonalną budową książki, *Oka-leczenie* zawiera również wynalezioną specjalnie na potrzeby przedstawionej tam opowieści narrację emanacyjną – nazwaną tak przez Fajfera, bowiem tekst składa się z kilku warstw, odsłaniających się dopiero w trakcie lektury. Gdy czytelnik poskłada inicjały wszystkich słów odkryje nowy tekst; kilkukrotne powtórzenie tej procedury na nowo uzyskanych tekstach doprowadzi w końcu do jednego słowa ukrytego „na dnie”, z którego cała opowieść niejako wyemanowała. Ma to służyć oddaniu zanikającej lub wyłaniającej się jaźni bohaterów – umierającego mężczyzny w jednej części i rodzącego się dziecka w części drugiej – którzy nie mogą świadomie komunikować się ze światem zewnętrznym. Zastosowanie takiego chwytu sugeruje, że znajdują się oni w jakimś innym wymiarze rzeczywistości.

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

Jednak pewne poruszenie, jakie wywołała idea liberatury, zwłaszcza kiedy pojawiła się czytelnia takich książek i liberacka seria wydawnicza,

zmusiły nas do dogłębnierzego przemyślenia, jak rozumiemy literaturę i czym może ona być dla literaturoznawców, kulturoznawców czy historyków sztuki. Być może nie jest przypadkiem, że termin ten pojawił się w momencie, kiedy wieszczy się śmierć drukowanej książki, a tekst przenosi się masowo na nośniki elektroniczne. Być może dopiero „uwolnienie” tekstu w cyberprzestrzeni – owa, jak się ją nazywa, remediacja – sprawiła, że dostrzeżono *książkę* jako potencjalnie znaczący element dzieła literackiego. W dobie sztuki abstrakcyjnej, eksponującej samą materię i materialność tworzywa (w malarstwie, rzeźbie, instalacji), czy interaktywnej sztuki konceptualnej, która zaprasza odbiorcę do współwykonania dzieła (a dzieło sztuki jawi się jako relacyjne i procesualne), zwrócenie uwagi na istnienie utworów literackich, eksponujących swój „materialny fundament bytowy”, wydaje się zrozumiałe. W zderzeniu tych dwóch nośników: papierowego i elektronicznego, ujawniają się bowiem takie cechy książki, które pozwalają opisać ją jako literacko znaczący element formy.

Co ciekawe, właściwie równoległe z propozycją Fajfera, właśnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w jednym z klasycznych anglosaskich słowników terminów literackich i teorii literatury opracowanym przez J.A. Cuddona w haśle *Punctuation* (interpunkcja, przestankowanie) pojawia się książka rozumiana jako swoisty znak interpunkcyjny. Zaproponowana tam typologia interpunkcji obejmuje osiem poziomów: od pojedynczego znaku graficznego (literę) spacjującego pustą przestrzeń strony; poprzez pismo ciągłe; spacje międzysłowne obejmujące również podział na wersy, linijki, akapity czy strofy; znaki interpunkcyjne; poszczególne słowa wyróżnione krojem czcionki, wielkością, kolorem, itp.; układ (typografię) strony; paginację i typografię rozkładówki; podział na części, rozdziały i podrozdziały, wstępy, posłowania, apendyksy; aż po *książkę* czyli najwyższą, najobszerniejszą przestrzenno-materialną formę organizacji dyskursu<sup>9</sup>. Warto zauważyć, że zaproponowany tu podział odnosi się zarówno do uporządkowania (czy ustrukturyzowania) wypowiedzi za pomocą środków językowych, co i wizualnego uporządkowania znaków graficznych na przestrzeni strony, rozkładówki i całego tomu. Definicja ta otwiera zatem możliwość zbadania *form* książki ja-

9 „Punctuation is co-extensive with writing, as with reading, but 8 spatial levels may be distinguished: (1) letter-forms, punctuating the blank pages; *scripto continua* (*q.v.*), words without spaces or marks between them; (2) interword spaces, including paragraph-, verse line- and stanza-breaks; (3) the marks of punctuation with their associated spaces; (4) words or other units distinguished by fount, face, case, colour, siglum, or position; the detail of *mise-en-page* (*q.v.*); (5) the organization of the page and opening; the principles of *mise-en-page*; (6) pagination or foliation (*q.v.*), punctuating reading; (7) the appendices, and apparatus; and (8) the book itself as a complete object punctuating space or constituent volume”. *Punctuation*, w: *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, red. Cuddon, wyd. poprawione i poszerzone przez C.E. Prestona, London: Penguin 1999, s. 712.

ko interpretowalnych „znaków przestankowych”. Analogicznie do różnic w znaczeniu zdań zakończonych za pomocą znaków: . ! ?, należałoby więc inaczej interpretować książkę w formie zwartego kodeksu, książkę-w-pudełku, czy książkę-zwój albo e-książkę. Jak wiemy, są to właśnie postulaty teoretyków liberatury.

Liberaturę można więc z jednej strony postrzegać jako trend czy nurt literacki, który pojawił się w określonym miejscu i czasie jako reakcja na masową dygitalizację i odcieleśnianie tekstu. Z drugiej strony, wskazując na wspomnianych wcześniej pisarzy jako protoplastów, a ich twórczość jako swego rodzaju *protoliberaturę*, można postrzegać ją jako swoisty etap w ewolucji form literackich, które istniały już wcześniej: jako, na przykład, kontynuację powieści jako samoświadomego „gatunku druku” czy nowoczesnej poezji zrodzonej z przełomu mallarmiańskiego i dawnej literatury wizualnej. Byłaby ona spokrewniona również z wagnerowską koncepcją *Gesamtkunstwerk* i modernistycznym projektem dzieła totalnego – w pełni kontrolowanego przez artystę, jak również z rodzącym się wówczas zjawiskiem książki artystycznej. A to z kolei wiedzie nas do Blake’a i jego wizji „piekielnego warsztatu artysty”, który tworzy książkę jako byt cielesno-duchowy, małżeństwo malarstwa i literatury, artystyczny obiekt opierający się masowej produkcji a zarazem aspirujący do rewolucyjnej zmiany myślenia wśród mas. W takim ujęciu liberatura byłaby nowym *gatunkiem*, który – zgodnie z intuicją Mallarmégo – wyłoniłby się na obszarze literatury w efekcie twórczych poszukiwań pisarzy, którzy sięgali po zasoby innych sztuk i włączali je w obręb dzieła, poszerzając repertuar dostępnych im środków retorycznych również o przestrzeń i formę książki.

W tym momencie doprecyzowania domaga się kwestia, jak rozumiemy tu gatunek literacki. Dla opisu liberatury w kategoriach genologicznych użyteczniejsze wydaje się ujęcie bliskie anglosaskiej kategorii *genre*. Choć słowo to zazwyczaj tłumaczy się na język polski jako „gatunek”, nie odpowiada to ściśle znaczeniu, jakie tradycyjnie przypisuje mu się w polszczyźnie jako podtyp „rodzaju literackiego” w ramach podziału na lirykę, epikę i dramat. Jako *genre* określa się tam zarówno sonet, epos, jak i powieść detektywistyczną, czy pamiętnik lub reportaż. Liberatura mogłaby więc być po prostu kolejnym gatunkiem wyodrębnionym z piśmiennictwa.

Ale być może jeszcze stosowniejszym opisem liberatury w kategoriach gatunkowych, byłoby oparcie go na „teorii prototypu” zapożyczoną do badań filologicznych przez kognitywistów Lakoffa i Lagnackera. Takie rozumienie gatunku literackiego proponują Dirk de Geest i Hendrik Van Gorp w artykule *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspec-*

*tive*<sup>10</sup>, którzy postrzegają go jako swego rodzaju „zbiór rozmyty”, zawierający elementy mniej lub bardziej zbliżone do prototypu czyli idealnego wzorca (por. il. 3).

Fakt, że ideał pozostaje nieosiągalny, a granice zbioru nieostre, nie oznacza, że nie można w ogóle identyfikować należących do niego elementów. Można bowiem wyodrębnić szereg cech, którymi charakteryzują się utwory zaliczane do danego gatunku. Te bliższe prototypowi będą ich miały więcej, a zatem znajdują się bliżej centrum, gdzie mieściłby się taki idealny model, te najbardziej oddalone od centrum cechować się mogą, na przykład, już tylko jakąś jedną właściwością, na tyle jednak „silną”, że taki peryferyjny utwór nadal postrzegany będzie jako (być może graniczny, ale jednak) reprezentant danego gatunku. Mówiąc obrazowo: dla zbioru „ptak” wróbel byłby bardziej reprezentatywny, niż, powiedzmy, kaczka, struś czy pingwin<sup>11</sup>.

„Ostatecznie”, jak piszą de Geest i Van Gorp, „kategorie gatunkowe są oparte na jednym (a w niektórych przypadkach prawdopodobnie więcej niż jednym) ‘prototypie’, takim przykładzie, który funkcjonuje jako kognitywny model – optymalna reprezentacja całego typu”<sup>12</sup>. Innymi słowy, taki wzorcowy element, służący jako model porównawczy dla wszelkich innych elementów, których przynależność do zbioru chcemy określić, można by zdefiniować jako taki element zbioru, który jest maksymalnie reprezentatywny dla danej kategorii, czyli na tyle dla niej specyficzny, że dzieli tylko minimalną liczbę cech charakterystycznych z innymi, pokrewnymi jej kategoriami. Właśnie takie ujęcie sprawia, że – jak objaśniają de Geest i Van Gorp, „wróbel” jest lepszym przybliżeniem prototypowego „ptaka” niż „na przykład emu, nietoperz czy model samolotu”. Bowiem, jak zaznaczają holenderscy badacze, to, jak definiujemy „ptaka” 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 instytucjonalnych<sup>13</sup>. W takim ujęciu liberackość danego utworu literackiego byłaby więc gradacyjna – rozciągająca się na skali: od utworów cechujących się większą ilością elementów

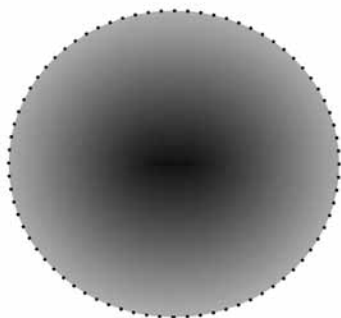
10 Dirk De Geest i Hendrik Van Gorp, *Literary genres from a systemic functional perspective*, w: *European Journal of English Studies*, t. 3, nr 1, 1999, s. 33–50.

11 Tamże, s. 40.

12 „Eventually, all generic categories are structured on the basis of one (in some cases possibly more than one) ‘prototype’, an instance which functions cognitively as an optimal representation of the entire category”, tamże, s. 40–41.

13 Tamże, s. 40. I te czynniki również odgrywają rolę w uznaniu liberatury za gatunek literacki, bowiem prowadzona przez Małopolski Instytut Kultury Czytelnia Liberatury, jak również liberacka seria wydawnicza Korporacji Ha!art, sankcjonują ją jako odrębne zjawisko.





Il. 3. Zbiór rozmyty: bliżej centrum znajdują się elementy najbardziej podobne do wzorcowego modelu, na obrzeżach elementy graniczne

określanych jako liberackie, aż po dzieła wykazujące się tylko niektórymi takimi cechami (por. Wittgensteinowskie „podobieństwo rodzinne” czy „zbiory rozmyte” Lotfiego A. Zadeha).

Dla liberatury takim „modelowym egzemplarzem” jest *Oka-leczenie*, pierwsza książka świadomie określona tym mianem i dla której niejako ukuto ten termin. Jednak koncept okazał się na tyle użyteczny, że został podchwycony i powoli wszedł do użycia, ponieważ, jak się wydaje, posłużyć może do lepszego opisu utworów już istniejących albo nowopowstających, które wykazują podobne cechy do wspomnianego modelu. Właśnie jako „useful” (czyli użyteczny) określił ten termin Richard Kostelanetz, gdy zapoznał się z działalnością Fajfera i niżej podpisanej<sup>14</sup>. Wiedział, co mówi, bo sam od wielu lat zmagają się z ignorowaniem wielu pisarzy, których sam zalicza do „book art”, mimo że krytycy zajmujący się „artist’s books” w ogóle ich nie wspominają, pisząc o twórczym podejściu do materii książki<sup>15</sup>.

Spróbujmy zatem wyszczególnić owe cechy gatunkowe liberatury, których obecność sprawia, że dany utwór może zostać zaliczony do tej kategorii. Przypomnijmy jednak, że jest to zbiór rozmyty, a zatem nie jest konieczne, aby zidentyfikować w danym utworze wszystkie poniższe cechy, zaś niektóre z nich są ze sobą powiązane i wynikają jedna z drugiej. Należą do nich:

14 Z prywatnej korespondencji e-mailowej autorów. Wypowiedź zacytowaliśmy w „Hałarcie” nr 15/2003 poświęconym liberaturze, niestety bez podania daty tej korespondencji. Późniejsza awaria poczty sprawiła, że nie jesteśmy już w stanie tej daty ustalić.

15 Por. Richard Kostelanetz, „Sloppy Scholarship (1997, 2006)”, strona autorska R. Kostelanetza. <<http://www.richardkostelanetz.com/examples/sloppy.php>>. Data dostępu: 28.10.2009.

1. **użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu**, podporządkowanych jednak przekazowi werbalnemu i jemu służących, takich jak: krój pisma, typografia strony (francuski *mise-en-page* czy angielski *layout*), światła, rysunki czy inne elementy graficzne (por. różne kroje pisma czy poematy-znaki w *Oka-leczeniu*);
2. **przestrzenna organizacja tekstu**, często skutkująca niekonwencjonalną formą książki; odautorska konstrukcja tomu i paginacja, które słownik terminów literackich Cuddona zalicza do „punctuation”, czyli spacjowania tekstu w przestrzeni (por. trójdzielna budowa *Oka-leczenia* czy otwarta forma *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona; ujemna i dodatnia paginacja w *Oka-leczeniu*; brak rozdziału zaznaczony przerwą w paginacji w *Tristramie Shandym*);
3. **ikoniczność** – zarówno ikoniczność obrazowa, jak i diagramatyczna, czyli ikoniczność struktury, dzięki której budowa tekstu czy książki odzwierciedla strukturę świata przedstawionego; cechy te mogą występować na różnych „poziomach” organizacji tekstu, które amerykański literaturoznawca C.D. Malmgren określa mianem przestrzeni ikonicznych: alfabetycznej, leksykalnej, paginalnej i kompozycyjnej (por. emanacyjną formę tekstu w *Oka-leczeniu*);
4. **autorefleksyjność** czy **metatekstualność** (to, co Jeri Johnson nazwała w *Ulissesie* „świadomością siebie jako pisanego i drukowanego tekstu”), w której mieszczą się również wszelkie odnarratorskie komentarze przypominające czytelnikowi, że ma w ręku ten konkretny tekst (jak to się dzieje na przykład w *Tristramie Shandym*, te cechy nosi również *(O)patrzenie* Z. Fajfera i niżej podpisanej);
5. **hybrydyczność** czy **polimedialność**, a zatem połączenie różnych mediów (dziedzin sztuki) w ramach jednego utworu (przykładem takiej cechy mogą być iluminowane poematy Blake’a, książki Nowakowskiego, czy obecność elementów graficznych w *Oka-leczeniu*);
6. **interaktywność** i **ergodyczność**, czyli zaangażowanie czytelnika w determinowanie przebiegu narracji, jego aktywny współudział w nadawaniu ostatecznego kształtu, jaki utwór przybierze w trakcie lektury (na przykład wybieranie kolejności arkuszy [czy „leksji”, by posłużyć się terminem z opisu hipertekstu] w *Nieszczęsnych* Johnsona, generowanie kolejnych sonetów w *Stu tysiącach miliardów wierszy* Queneau, czy wydobywanie tekstu niewidzialnego w *Oka-leczeniu*);
7. **materialność**: kolor i gatunek papieru, użycie innego tworzywa (np. w *Oka-leczeniu* będą to białe i czarne strony; w *(O)patrzeniu* oddarty róg okładki, natomiast w innym utworze Fajfera, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, zastosowanie folii i szkła jako przezroczystego podłoża istotnego dla zrozumienia przesłania utworu; z innych przykładów można wymienić nieprzezroczysty papier i prześwitująca kalkę oraz kamień w *Świątyni*

- kamienia* Bednarczyka, które są znaczącymi elementami lirycznego przekazu; w wymienionych przypadkach zastosowanie tych niekonwencjonalnych materiałów nie ma wyłącznie funkcji ikonicznej, bowiem istotne są również cechy fizyczne tych materiałów i związane z nimi skojarzenia);
8. **specyfika medium** – wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu; w przypadku utworów wykorzystujących specyficzne cechy podłoża, na którym są zapisane, przekład intermedialny nie jest możliwy, bowiem przeniesienie samego tekstu na inny rodzaj nośnika zniekształca utwór, pozbawiając go jakichś istotnych elementów (tak jak filmowa adaptacja powieści nie jest powieścią, choć może dość wiernie zrelacjonować wydarzenia w niej opisane). Pociąga to za sobą niemożność dygitalizacji utworów liberackich, bowiem specyficzne dla nich cechy, związane między innymi z materialnością i ikonicznością, ulegają zniekształceniu lub w ogóle znikają, kiedy na ekran komputera przeniesie się wyłącznie tekst.

Ta swoistość czy specyfika medium, czyli organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury. By posłużyć się zgrabnym dwuwierszem Bogdana Zalewskiego: „Nie da się tego zapisać inaczej, bo zmiana formy, to zmiana znaczeń”<sup>16</sup>, i to na tyle istotna, że autorowi trudno byłoby podpisać się pod tak zmienionym od strony edytorskiej dziełem (chyba, że ewentualne zmiany podyktowane byłyby jego własną decyzją, ale wówczas mielibyśmy być może do czynienia z innym utworem).

\*

Prawdopodobnie to właśnie konsekwentne podnoszenie przez twórców liberatury roli medium w procesie pisania i odbioru sprawiło, że z czasem ukuto nieco paradoksalny, oksymoronicznie brzmiący termin „e-liberatura”, na określenie obdarzonej podobnymi cechami literatury powstającej w środowisku elektronicznym. Bowiem z powyższego zestawu wyróżników wychwycono i zaakcentowano ten właśnie rys, odnosząc termin e-liberatura najpierw do powieści hipertekstowej *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego<sup>17</sup>, a później rozciągając tę kategorię także na inne nietypowe utwory, na przykład kinetyczną wersję wiersza emanacyjnego *Ars poetica* Zenona Fajfera<sup>18</sup>.

16 Komentarz tekstowy do filmu „Liberatura”, Czytelnia Liberatury, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2008, <<http://www.liberatura.pl/liberatura.html>>. Data dostępu: 15.02.2010.

17 Termin „e-liberatura” w odniesieniu do powieści hipertekstowej Radosława Nowakowskiego zaproponował Mariusz Pisarski, redaktor naczelny magazynu internetowego „Techsty”.

18 Jako przykład e-liberatury wiersz ten został udostępniony on-line na stronie magazynu „Techsty” nr 3/2007, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn3.html>.

Zatem, jak się wydaje, w rozumieniu krytyków stosujących ten termin e-liberaturą byłyby e-teksty, które wykorzystują specyfikę medium elektronicznego i cyberprzestrzeni w taki sposób, że nie da się ich przełożyć na inny nośnik (na przykład wydrukować) bez istotnego przekształcenia znaczeń, utwory operujące dodatkowo elementami niewerbalnymi, takimi jak grafika, dźwięk czy ruch. Jednak w świetle wyżej wymienionych cech gatunkowych liberatury, takich jak materialność czy przestrzenna organizacja tekstu, wydaje się, że to, co nieco pochopnie określone zostało jako e-liberatura jest w istocie „zwyčajną” e-literaturą (hipertekstem). Od „papierowej” literatury, czyli również od liberatury, e-literatura odróżniać się przecież powinna tym, że wykorzystuje specyficzne możliwości, jakie daje środowisko elektroniczne, a jakie są nieosiągalne na papierze czy innym z dotychczasowych materialnych nośników. A zatem nie byłyby e-literaturą po prostu zeskanowane czy w inny sposób zdigitalizowane teksty tradycyjnych utworów literackich udostępnione w Internecie, lecz takie utwory, które w tym medium powstały i nie mogą być przeniesione na inny nośnik bez istotnego zniekształcenia.

Jedną z takich specyficznych cech, których nie da się przenieść na papier, jest ruch. Na ekranie litery, słowa i zdania mogą się przemieszczać, układając w różne konstelacje, a ich struktura może być dynamiczna i zmienna. Być może obecność dźwięku jest kolejną taką cechą. Obie one pojawiają się w elektronicznym poemacie *Primum Mobile* Fajfera, w którym emanacyjne teksty zwijają się i rozwijają na oczach czytelnika, ujawniając swój dynamiczny charakter, trudniej dostrzegalny w ich nieruchomej, drukowanej postaci. Poemat ten, włączony do tomu *dwadzieścia jeden liter*, przygotowanego w 2005 roku zbioru liberackiej poezji tego autora<sup>19</sup>, w szczególny sposób przerzuca pomost między dwiema, wydawałoby się rywalizującymi obecnie, formami zapisu: drukowaną i elektroniczną. Zawarte w „papierowej” części wiersze niejako „rozgrywają się” w przestrzeni stron. W *Niedorzeczności* chłopczyk bawiący się na brzegiem rzeki wrzuca patyki-pytajniki w białą przestrzeń wody-kartki. W wierszu *Ars lectoria* akt czytania książki zniecka, choć subtelnie, ujawnia cielesny charakter tomiku, tworząc w ten sposób swoisty erotyk. Natomiast w wierszu *siedemnaście liter* pozaginane na pół i w ćwierć stronicie zmuszają czytelnika do gry z tekstem, który to potwierdza, to znów zaprzecza roli przypadku w ludzkim życiu, w zależności od tego, co czytelnik odłoni lub zakryje. Ta gra z przypadkiem za pomocą typografii i przestrzeni nasuwa skojarzenie z *Rzutem kośćmi* Mallarmégo. Na koniec *Ars numerandi* żartobliwie i przewrotnie wieszczy koniec... elek-

19 Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter*, seria „Liberatura”, t. 10, Kraków: Korporacja Halart 2010.

tronicznego tekstu, grożąc „generaln<sup>1</sup> awariã #stemu”, jeśli będziemy beztrosko i bezkrytycznie stosować „zasadę przemienności”. Traktowanie tekstów w formie elektronicznej wymiennie z ich formami drukowanymi to niemal jak zniesienie różnicy między „0” a „1”, zdaje się sugerować poeta. W tym właśnie kryje się nieprzeczuwane przez nas niebezpieczeństwo masowej dygitalizacji literatury, a w uświadomieniu sobie owej różnicy – nadzieja na uratowanie drukowanej książki.

(Lecz  
mnożą się wątpliwości  
nie tylko co do zasady  
przemienności)

(i w tym cała nasza nadzieja)<sup>20</sup>

Tutaj słowo ujawnia swą dualistyczną naturę: jest równocześnie dźwiękiem i obrazem, materialnym i niematerialnym bytem, ideą, która wciąż na nowo poszukuje odpowiedniej formy. Napięcie między drukowaną książką a nośnikami cyfrowymi pojawia się nawet na poziomie form geometrycznych: prostokątny, papierowy tomik zawiera w sobie okrągłą płytę DVD z plikiem zapisu *Primum Mobile* – poematu w formie filmu, który do swego zaistnienia potrzebuje ekranu komputera, telewizora czy sali kinowej. Stąd nieprzypadkowo wiersz *Ars poetica* (z racji tytułu uznać go można za utwór programowy) pojawia się w tym zbiorze dwa razy: otwierając książkę, w formie statycznej na papierze i w formie dynamicznej, jako pierwszy fragment *Primum Mobile*.

Czyżby zatem *dwadzieścia jeden liter* Zenona Fajfera było modelowym prototypem e-liberatury, przykładem – mimo zgłoszonych tu zastrzeżeń – jednak sensowności zastosowania tego terminu, a darwinowska ewolucja gatunków toczyła się w najlepsze dalej?

---

20 Tamże, *Ars numerandi*, s. nienumerowana.