

Katarzyna Bazarnik

Krótkie wprowadzenie do literatury

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (7), 123-137

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krótkie wprowadzenie do liberatury

Książka jako przedmiot

W roku 1963 francuski pisarz i krytyk Michel Butor opublikował eseje *Le livre comme objet* oraz *Sur la page*¹, poświęcone tym aspektom utworu literackiego, które na ogół pomija się, snując refleksje nad literaturą – analizował bowiem wygląd i typografię książki. Wydaje się, że inspiracją do tych rozważań były zarówno niektóre dzieła z przeszłości, jak i rozwój oraz udoskonalenie nowych technologii druku i składu tekstów, które otworzyły przed autorami dodatkowe możliwości ekspresji. Butor zauważa, że większość znajdujących się na rynku publikacji jest przeznaczonych do „ultraszybkiej konsumpcji”: są to głównie gazety dezaktualizujące się praktycznie w momencie czytania, kolorowe magazyny i książki, do których się już później nie wraca. Przy tego typu podejściu do pisania, konstatuje Butor, „jest oczywiste, że książka jako taka skazana jest na zniknięcie, na wyparcie”² przez radio i telewizję. Oczywiście teraz do tego grona konkurentów należałoby jeszcze dodać internet – owo ultraszybkie medium komunikacji, które stało się bardzo poważną konkurencją dla innych mediów.

Wynikałoby z tego, że książka w swej dotychczasowej formie nie jest artykułem niezbędnym i niezastąpionym. Być może zatem nasz sentyment do tego przedmiotu przypomina nieco sentyment naszych prababek do oświetlenia gazowego. „Z całą pewnością to właśnie rozwój takiej konkurencji dla książki zmusza nas do przemyślenia tutaj wszystkich jej aspektów”³, powiada Butor. Doprowadzi to do odrzucenia wszelkich nieporozumień, jakie jeszcze nawarstwiają się wokół książki, przywróci książce godność monumentu i wysunie na pierwszy plan wszystko to, co zostało zepchnięte na bok przez szalony wyścig z coraz szybszą i drapieżniejszą konsumpcją.

Dlatego też każdy uczciwy pisarz staje dzisiaj przed problemem książki. Czy przedmiot ten, dzięki któremu tyle się wydarzyło, ciągle jeszcze jest przydatny, a jeśli tak, to dlaczego? Na czym polega wyższość, jeśli takowa istnieje, tego sposobu przechowywania naszych wypowiedzi nad innymi? Jak jeszcze lepiej wykorzystać te zalety?⁴

Na to pytanie Butor odpowiada odwołując się do dzieł dobrze znanych, do klasyków literatury światowej. Analizując utwory Rabelais’ego, Sterne’a, Mallarmégo, a nawet Balzaca, wskazuje na potencjał drzeniący w fizyczności książki, zwykle ignorowanej przez autorów i krytyków,⁵ i demonstrowa, jak wiele mówiącym medium mogą stać się jej wizualne i przestrzenne walory w rękach świadomego artysty. Twórcze wykorzystanie układu strony: marginesów, kolumn, żywej paginy, przypisów, czy rozmaitych czcionek wzbogaca fakturę dzieła i po-

zwala na inne organizowanie sensów, na uwypuklenia i unaocznienie związków zupełnie niewidocznych przy głośnej, linearnej lekturze. Właśnie w tym fackie, że książka jest przedmiotem, posiadającym trzy wymiary: szerokość i wysokość strony, oraz grubość woluminu, widzi Butor przewagę literatury w drukowanej, papierowej formie.

Odpowiedź, jakiej udziela Butor, może wydać się dość zaskakująca dla tych, którzy przywykli postrzegać literaturę jako sztukę słowa *mówionego*, czyli sztukę zasadniczo temporalną, w której fizyczną przestrzeń traktuje się zaledwie jako metaforę. Jednak francuski krytyk bardzo przekonująco udowadnia, że całe mnóstwo książek, z którymi mamy do czynienia, wcale nie ma tego typu struktury. W istocie większość książek, nazwijmy je, użytkowych: słowników, encyklopedii, podręczników, poradników itp. wcale nie opiera się na zasadzie linearności. A i wspomniani wyżej autorzy, choć niewątpliwie opowiadali historie, które da się powtórzyć w linearny sposób, wykorzystywali symultaniczność i trójwymiarowość swego papierowego medium. Zresztą Butor jest przekonany, że „[e]wolucja formy książki, od tablicy do tabliczki, od zwoju do zeszytu z nakładającymi się na siebie kartkami, zawsze była zorientowana na wyeksponowanie tej właśnie cechy”, bowiem „jedyną, lecz jakże znaczącą przewagą, jaką posiada nie tylko książka, lecz pismo w ogóle, w stosunku do innych sposobów bezpośredniej rejestracji, bez porównania wierniejszych, jest symultaniczne przedstawienie naszym oczom tego, co uszy mogą chwytać tylko sukcesywnie”⁶.

Książka, taka jaką ją znamy dzisiaj, to umieszczenie liniowej wypowiedzi w przestrzeni trójwymiarowej, podparządkowane podwójnemu modułowi: długości linijki i wysokości strony, układ, który ma przewagę w stosunku do „zwiniełego” tekstu, gdyż daje czytelnikowi ogromną swobodę przemieszczania się, zapewnia mu wielką mobilność, która najbardziej zbliża się do symultanicznego przedstawienia wszystkich części dzieła.⁷

Zatem książka może przetrwać tylko wtedy, gdy wykorzysta potencjał tkwiący w jej fizycznej budowie. I chociaż rozwój techniki wydaje się być najpoważniejszym zagrożeniem dla „papierowej” literatury, to właśnie on może się okazać jej wielkim sprzymierzeńcem.

Katalog odlewni czcionek oferuje nam dzisiaj niebywałą, praktycznie niewyczerpaną różnorodność znaków typograficznych. Niebezpieczeństwo tkwi zatem w tym bogactwie, które jak dotąd zostało wykorzystane dosyć powierzchownie. Pisarze powinni stopniowo uczyć się posługiwać różnymi rodzajami liter, tak jak muzycy swoimi instrumentami strunowymi, dętymi czy perkusyjnymi⁸.

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.⁹

Postulaty Butora stają się jeszcze bardziej aktualne dzisiaj, w dobie upowszechnienia komputerowych edytorów tekstu. Dzięki nim pisarz może czuwać nad doborem czcionek i wyglądem strony a nawet samodzielnie dokonać składu całej książki. Stąd już tylko krok do podjęcia próby przełamania obowiązujących konwencji edytorskich, do świadomego odstąpienia od kodeksowej budowy książki lub przemyślanego wykorzystania jej tradycyjnego kształtu. Słowem: do stworzenia dzieła w pełni autorskiego, wykorzystującego fizyczny obszar książki.

Sam Butor zdaje się jednak nie wierzyć w taki rozwój wypadków:

Wszystko to i tak niczego nie zmieni w zewnętrznym wyglądzie woluminu ani w obecnym sposobie jego wytwarzania. Ale z pewnością łatwo wyobrazić sobie różne warianty¹⁰.

Książka w pudełku

Mniej więcej w tym samym czasie w Wielkiej Brytanii zaczyna tworzyć pisarz, który nie tylko dochodzi do podobnych wniosków, ale i wciela je w życie na tyle skutecznie, że istotnie odmienia wygląd swoich książek. Mowa tu o Bryanie Stanley'u Johnsonie, autorze słynnych *The Unfortunates* (1969), a także *Traveling People* (1963), *Albert Angelo* (1964) czy *House Mother Normal* (1971). Jego przemyślenia zawarte we wstępie do zbioru prozy *Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?* (1973) uderzająco przypominają analizy dokonane przez Butora. Johnson sięgał do tej samej co Francuz tradycji: do Sterne'a (którego Butor uważał za mistrza organizacji tomu) czy do Joyce'a, nazywając go „Einsteinem powieści”. Zadziwiło go, że współcześni mu twórcy zdają się zupełnie nie zauważać lub świadomie ignorować dokonania poprzedników, nadal pisząc tak, jakby literatura była li tylko „opowiadaniem historii”:

Dlaczego więc tak wielu powieściopisarzy w dalszym ciągu pisze tak, jakby nigdy nie było rewolucji, jaką był *Ulisses*, czemu wciąż podpierają się historyjkami? Dlaczego – fakt, który w tym przypadku świadczy jeszcze bardziej przeciwko mnie – setki tysięcy czytelników karmi się tym do przesyty?¹¹

Zdaniem B. S. Johnsona, w XX wieku funkcję tę z powodzeniem przejął już film, który czyni to lepiej, bardziej obrazowo i o wiele bardziej ekonomicznie, oszczędzając czytelnikom nudnych sekwencji opisowych. Według niego literatura powinna przede wszystkim skupić się na tym, co ją odróżnia od innych sztuk i co wbrew pozorom, nie jest związane z jej aspektem czasowym, ale przestrzennym – nie bez kozery odwołuje się Johnson do architektury. Podobnie jak dla Butora, i dla niego podstawowym medium literatury był druk, co w konsekwencji musiało zwrócić jego uwagę na przedmiot, który jest nośnikiem tegoż druku:

[P]owieść może nie tylko przetrwać, lecz osiągnąć więcej, koncentrując się na tym, co robi najlepiej: na precyzyjnym użyciu języka, na wykorzystaniu technicznego faktu istnienia książki, na eksplikacji myśli.¹²

Architekci mogą nas czegoś nauczyć – ich problemy estetyczne połączone są z funkcjonalnymi w sposób, który dramatycznie podkreśla przełomową istotę ich działań końcowych. „Forma idzie za funkcją” – powiedział Louis Sullivan, nauczyciel Franka Lloyd Wrighta, a oto co mówi Mies van der Rohe: „Stworzyć formę z istoty naszych przedsięwzięć za pomocą metod naszych czasów – oto nasze zadanie.”¹³

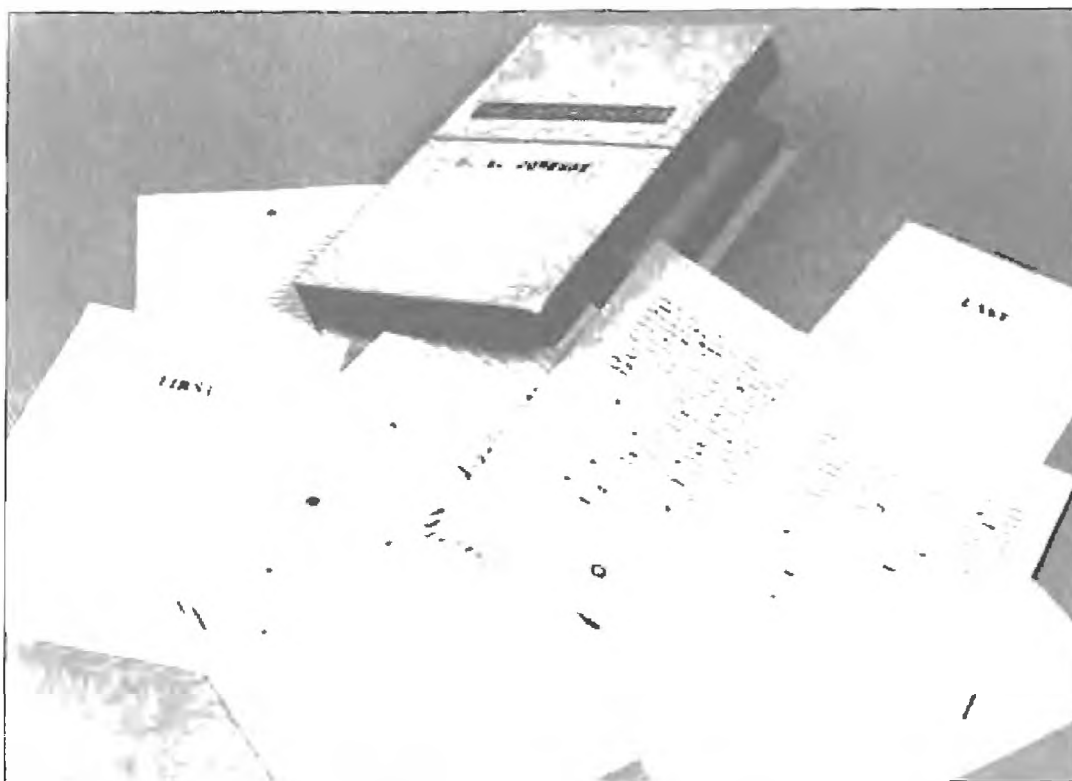
Postulaty te brytyjski pisarz realizował w praktyce, sięgając i po nowe, i po traktowane dotychczas z przymrużeniem oka lub zapomniane chwytły formalne. Trzeba przy tym podkreślić, że celem stosowania różnych „nowinek technicznych” nie było epatowanie czytelnika. Chodziło o użycie najbardziej odpowiednich środków wyrazu dla uzyskania zamierzonego efektu:

Naprawdę jednak odkryłem, co powinienem robić, kiedy napisałem *Alberta Angelo* (1964) ... Ponownie szukałem środków do rozwiązania problemów, o których byłem przekonany, że nie mogą być rozwiązane w żaden inny sposób. Dlatego nowatorska charakterystyka bohatera zwraca uwagę na opisy fizyczne, które na ogół są pomijane i nie sięgają w głąb. Aby oddać przebieg konkretnej lekcji, podaję myśli nauczyciela po prawej stronie kartki kursywą, a słowa jego i jego uczniów po lewej stronie antykwą, w ten sposób czytelnik – choć oczywiście nie może czytać obydwóch stron naraz – kiedy przeczyta obydwie połowy, zobaczy, że są jednoczesne i odtworzy sobie tę jednoczesność. Kiedy Albert znajduje kartę wróżki na ulicy, jej reprodukcja jest prawdziwsza od jej opisu. A kiedy ma być przedstawione wydarzenie z przyszłości, nie potrafiłem (i nie potrafię, może wy byście umieli) wymyślić nic bliższego prawdy i skuteczniejszego jak okienko wycięte w kartkach poprzedzających to wydarzenie, tak aby czytelnik mógł przeczytać o nim na właściwym miejscu, ale zanim do niego dojdzie.¹⁴

Tak więc to, co wydawało się Butorowi mało realne, urzeczywistniało się w już *Albercie Angelo*, a przez wycięte w nim okienko prześwitywało kolejne, jeszcze oryginalniej zbudowane dzieło – *The Unfortunates*. W nim – dosłownie jak na dłoni – widać, jak Johnson czynił użytek z symultaniczności i trójwymiarowości książki i jak ją jednocześnie przekraczał, błyskotliwie wykorzystując potencjał materiału. Wydając *The Unfortunates* w formie 27 luźnych składek znajduje symulakrum dla fragmentarycznej, nieciągłej materii pamięci, dla wspomnienia, które co prawda opowiada historię, ale historię niekompletną, pełną luk, dygresyjną, asocjacyjną, przypadkową. Nigdy nie można odtworzyć wydarzeń tak, jak się zdarzyły, tak jak nie można poskładać arkusików *The Unfortunates* „tak, jak były”, bo nigdy nie mamy pewności „jak były”. Dosłownie rozsypująca się nam w rękach książka wskazuje również na dosłownie rozsypującego się na naszych oczach przyjaciela narratora, Tony’ego, umierającego na raka. Dwie dające się tu odczytać narracje: wyjazd na mecz futbolowy i historia przyjaźni z Tonym, jego choroby i śmierci, nie dają się uzgodnić; jedna poprzerastana jest drugą jak tkauka nowotworu przerasta inną zdrową tkankę. Wyciąganie po-

szczególnych składek przypomina okrutne losowanie, w którym „na kogo wypadnie, na tego bęc”. Bo jak inaczej wytłumaczyć sobie absurdalność śmierci na raka, kiedy ma się trzydzieści kilka lat?

B. S. Johnson, *The Unfortunates* (1969)

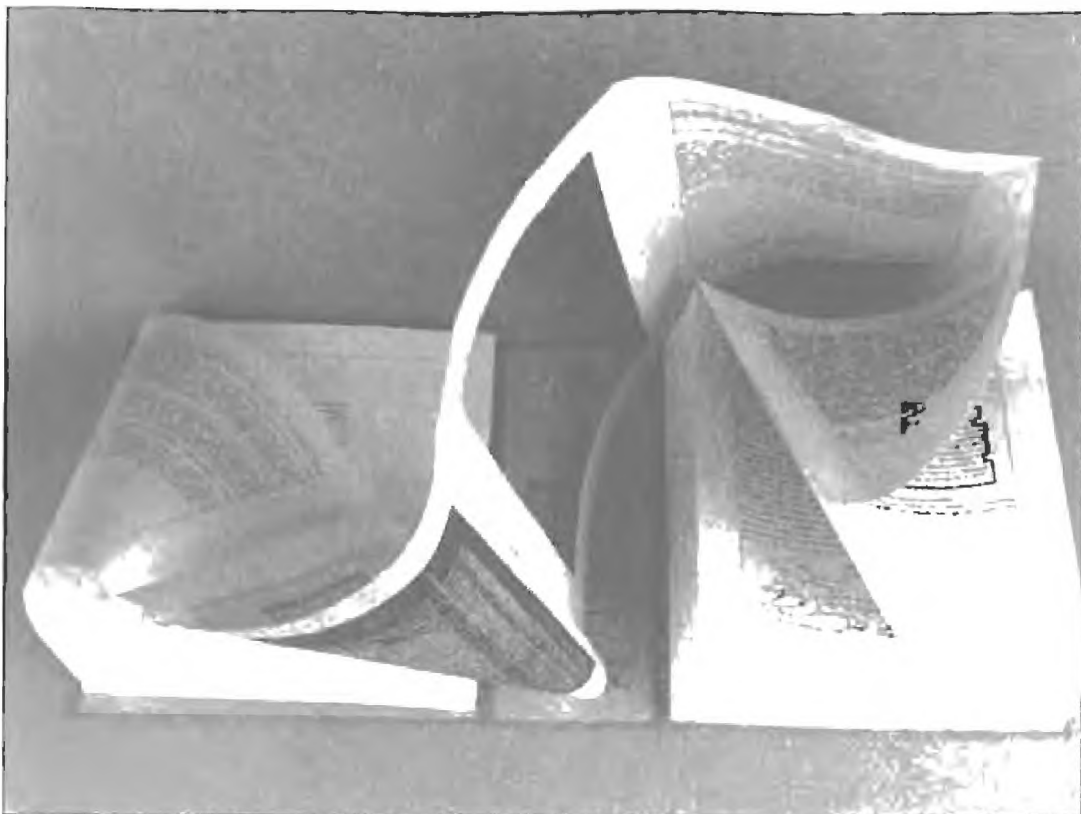


Książka składa się z 27 arkuszy włożonych luzem do pudełka. fot. Jakub Śliwa.

Architektura książki

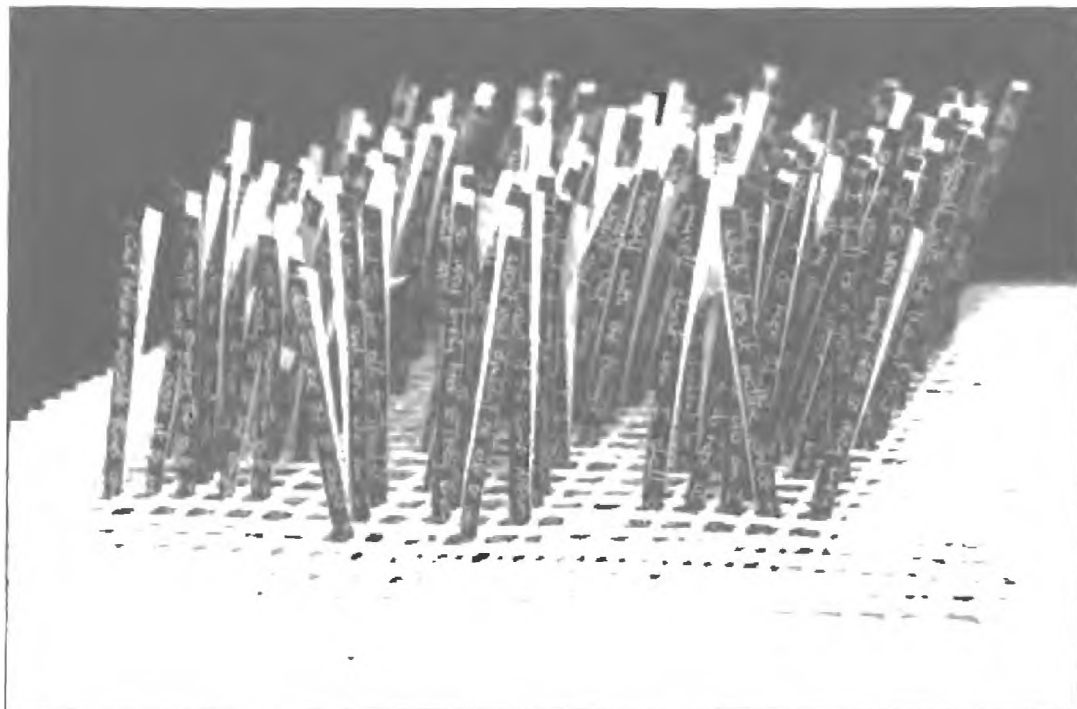
Zarówno „eks-centriczne” eseje Butora, jak i nie mniej „eks-centriczna” książka Johnsona długo pozostawały na marginesie krytyki literackiej. Butor ceniony był przede wszystkim jako pisarz i teoretyk powieści, natomiast twórczość tragicznie zmarłego w 1973 r. angielskiego pisarza wzbudza ponowne zainteresowanie dopiero od niedawna.¹⁵

Ten wzrost zainteresowania zbiegł się w czasie z działaniami artystów (i – z konieczności – także teoretyków) – Radosława Nowakowskiego, Zenona Fajfera oraz piszącej te słowa, stawiających w centrum zainteresowania te same, dotychczas marginalizowane, kwestie: mianowicie istnienie dzieła literackiego także jako przedmiotu, doświadczanie jego fizyczności oraz potencjal artystycznej ekspresji tkwiący w tym faktcie.



Książka w formie leporello (harmonijkowej), fot. Jakub Śliwa.

W 1999 roku, w ramach obchodów Bloomsday, organizują oni w Bibliotece Jagiellońskiej międzynarodową Wystawę Książki Niekonwencjonalnej, na której pokazane zostały dzieła niekiedy równie mocno odbiegające od stereotypowego wyobrażenia książki, co Johnsonowski „diabełek z pudełka”¹⁶. Niektóre z nich można było zaliczyć do tzw. książki artystycznej, w której na plan pierwszy wysuwa się plastyczna wizja twórcy, ale znalazły się tam również pozycje, których nikt z tym zjawiskiem nie kojarzy (np. dwie wielkie powieści Joyce’a czy różne wersje *Alicji w Krainie Czarów* Carrolla).



Fragment *Alice's Adventures in Wonderland*, fot. Jakub Śliwa.

Równocześnie w „Dekadzie Literackiej” ukazuje się towarzyszący wystawie artykuł pod tytułem *Liberatura*. Aneks do słownika terminów literackich¹⁷, w którym Zenon Fajfer proponuje nowy termin na określenie tego typu utworów, dokonując przy tym rewizji takich pojęć, jak: „forma”, „dzieło literackie” czy „tworzywo”:

Sądzę, że u podłoża obecnego kryzysu w literaturze leży zawężenie jej problematyki tylko do sfery tekstu (z pominięciem zagadnienia fizycznego kształtu i budowy książki), a w obrębie samego już tekstu tylko do jego warstwy brzmieniowej i znaczeniowej. Przy takim postrzeganiu utworu literackiego rzeczywiście trudno po Joysie wymyślić coś nowego.

(...)

Ludzie zajmujący się literaturą muszą więc zadać sobie kilka podstawowych pytań:

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, gdyż z pewnych ważnych powodów tym razem piszemy (drukujemy) na czarnych kartkach? 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” (*Słownik terminów literackich*), istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też – po zdominowaniu świata przez kulturę wyrażającą swe myśli w alfabecie łacińskim – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?

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. (...)

3. Czy pod pojęciem FORMY rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła”, a pod pojęciem DZIEŁA LITERACKIEGO rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów sztuki” (za cytowanym już *Słownikiem*) 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?

Trudno mi sobie wyobrazić, aby w najbliższej przyszłości mogły zaistnieć w literaturze jakieś rzeczywiście oryginalne zjawiska, bez dogłębnego przemyślenia, czym tak naprawdę jest KSIĄŻKA. Czy jest to tylko – jak chcą autorzy *Słownika* – „przedmiot materialny w postaci zszytych kartek tworzących wolumen, zawierający tekst słowny utrwalony w znakach graficznych i służący przekazywaniu i rozpowszechnianiu wszelkiego typu powiadomień” czy też coś więcej? Stosując się do podanej definicji, za książkę nie można byłoby uznać np. *The Unfortunates* B. S. Johnsona, dzieła wydrukowanego na luźnych kartkach włożonych do pudełka.

Czy zatem kształt okładki (o ile muszą być okładki), rodzaj papieru (czy innego materiału), 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 inwekcji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?

Pisarz musi sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt poważne sprawy, aby beztrąsko powierzać je innym. Nie chodzi oczywiście o to, żeby był on zarazem drukarzem i introligatorem. Jego obowiązkiem natomiast jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tekstem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej w równym stopniu sprawy uwzględniać). Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomijną decyzją autora, jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materiałna i duchowa strona dzieła literackiego czyli książka i wydrukowany w niej tekst powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię.¹⁸

Rozważania Fajfera wydają się być w istocie rozwinięciem i pogłębieniem refleksji Butora (a także Mallarmégo, czemu Fajfer dawał wielokrotnie wyraz¹⁹). W odróżnieniu jednak od francuskiego pisarza, polski twórca nie tylko jest pełen

wiary w możliwość zmian w zewnętrznym wyglądzie książki, ale przede wszystkim dowodzi tego w praktyce: trójksięgiem *Oka-leczenie* (którego jestem współautorką) czy drukowanym na niekonwencjonalnie poskładanych stronicach poematem *siedemnaście liter*.

Dla Fajfera, podobnie jak dla Nowakowskiego, który jest autorem równie nietypowo zbudowanych dzieł (harmonijkowe *Nieopisanie świata*, labiryntowa *Tajna kronika Sabiny*, trójkątna *Hasa Rapasa*), przestrzeń książki czy powierzchnia kartki przynależą do utworu. W konsekwencji radykalnej zmianie ulec musi, na przykład, sposób traktowania przestrzeni w literaturze. Fajfer proponuje wprowadzenie nowej kategorii, mianowicie „przestrzeni dzieła literackiego” – czyli sfery znaczeń zawartych w fizycznym kształcie materialnego nośnika tekstu (myśl to zresztą nienowa, ale stary slogan „medium is the message” nabiera w tym kontekście nowych kolorów).

Bo czymże jest PRZESTRZEŃ DZIEŁA LITERACKIEGO? Chcąc wierzyć przytaczanemu już *Słownikowi terminów* – 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! Zdrukowane kartki papieru włożone pomiędzy okładki – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu. I w przeciwieństwie do tamtych, jest ona realna.²⁰

Niewielu krytyków zajmowało się tym aspektem dzieła literackiego. Jednym z nich był Carl Darryl Malmgren, który w książce *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel* (1984) przedstawił teoretyczną klasyfikację przestrzeni narracji, w której wyróżnił m.in. przestrzeń ikonyczną. Składałyby się nań: przestrzeń alfabetyczna (*alphabetic space*), przestrzeń leksykalna (*lexical space*), przestrzeń strony (*paginal space*) oraz przestrzeń kompozycyjna (*compositional space*). Malmgren uważał, że wykorzystanie przestrzeni ikonicznej jako jednego ze środków przekazu jest równie uprawnione w twórczości literackiej, jak eksperymenty z innymi elementami dyskursu literackiego²¹. Z kolei Michael Kaufmann poświęcił podobnym zagadnieniom pracę *Textual Bodies. Modernism, Postmodernism and Print* (1994), w której dzieła zwracające uwagę czytelnika na swą fizyczną budowę określił mianem metatekstualnych²².

Szczegółowe omówienie tych poglądów oraz ich skonfrontowanie z koncepcjami Fajfera przekracza ramy tego artykułu, wydaje się jednak, że dla tego ostatniego najbardziej inspirujące były przede wszystkim idee i dokonania twórców teatralnych, poparte jego własnymi doświadczeniami²³. W wizji Fajfera do tekstu wchodzi się niemal tak dosłownie jak do instalacji *Między Stanisława Dróżdża*, dosłownie wsadza się palec niedowiarka w okienko *Alberta Angelo*.

Aby łatwiej to zrozumieć, wystarczy odwołać się do praktyk współczesnego teatru. Otóż najwięksi reformatorzy teatralni XX wieku zaczęli tworzenie przedstawienia właśnie od budowania przestrzeni. Dla takich artystów, jak Kan-

tor czy Grotowski, była to zasadnicza sprawa. Zwłaszcza twórca Teatru 13 Rzędów był tu konsekwentny – każdy jego spektakl miał swoją własną, autonomiczną, niezależną od architektury budynku teatralnego, skomponowaną od podstaw przestrzeń, w której określone były podstawowe relacje aktora z widzem (np. słynny *Kordian*, w którym widzowie poroządzani byli na szpitalnych łózkach, a pole gry nie miało nic wspólnego z konwencjonalną sceną). Dopiero w tak spreparowaną, realną przestrzeń, zanurzano fikcyjną przestrzeń wystawianą na scenie sztuki (w przypadku *Kordiana* był to szpital dla obłąkanych), co dawało piorunujący efekt jedności treści i formy.

Podobnego traktowania przestrzeni oczekuję od literatów. Pisarz 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 książki integralną jedność.²⁴

Na zakończenie swych rozważań Fajfer wysuwa ideę czwartego rodzaju literackiego:

To nie musi być, jak marzyli niektórzy, Księga ogarniająca cały świat, ale niech to przynajmniej będzie Księga ogarniająca całą... księgę, w której wszystkie elementy – nie tylko tekst – będą mieć znaczenie.

A czy to się będzie jeszcze określać mianem „literatura”, czy też już raczej „liberatura”, jest sprawą drugorzędną. Jest to problem teoretyków, a nie pisarzy. Może obok trzech dotychczas uznawanych rodzajów literackich – epiki, liryki i dramatu (podział nie wyczerpujący przecież całego bogactwa literatury) istnieje jeszcze ten czwarty – do którego odnosiłoby się wszystko to, co powiedziane zostało wyżej?

W każdym razie, w tym właśnie, oficjalnie jeszcze nie istniejącym czwartym rodzaju, widzę odnowienie i przyszłość literatury.²⁵

Jak zatem rozumieć ową „liberaturę”? I w jaki sposób wiąże się ona ze wspomnianymi na wstępie Butorem i Johnsonem? Otóż, najkrócej rzecz ujmując, liberatura to „myślenie książką”, to literatura nie postrzegana wyłącznie przez pryzmat słowa. Dziełem liberackim byłby więc taki utwór, w którym każdy element współtworzy przekaz, taka książka, której fizyczna budowa: typografia, format, kształt i rodzaj materiału, z której została wykonana, są, na równi z tekstem, nośnikami znaczenia. To utwór, który zwraca uwagę czytelnika na swą fizyczną objętość – na swój *volume*, czyli to, co Butor uważał za podstawową i fundamentalną cechę literatury zapisanej w formie książki, a B. S. Johnson z powodzeniem realizował w swoich dziełach (także późniejszych, chociażby w *House Mother Normal* z 1971 r., gdzie każdy rozdział ma identyczną liczbę stron i wersów, a odpowiadające sobie strony i linijki dotyczą tego samego wydarzenia). W dziele liberackim pisarz wymyśla nie tylko wydarzenia, bohaterów, miejsce akcji, dobiera odpowiedni styl, ale również planuje rozłożenie słów i zdań na stronie, decyduje, czy znajdują się w jego książce jakieś inne elementy graficzne (ilustracje, fotografie, itp.), dobiera odpowiednie czcionki, dopuszcza taki a nie inny kształt

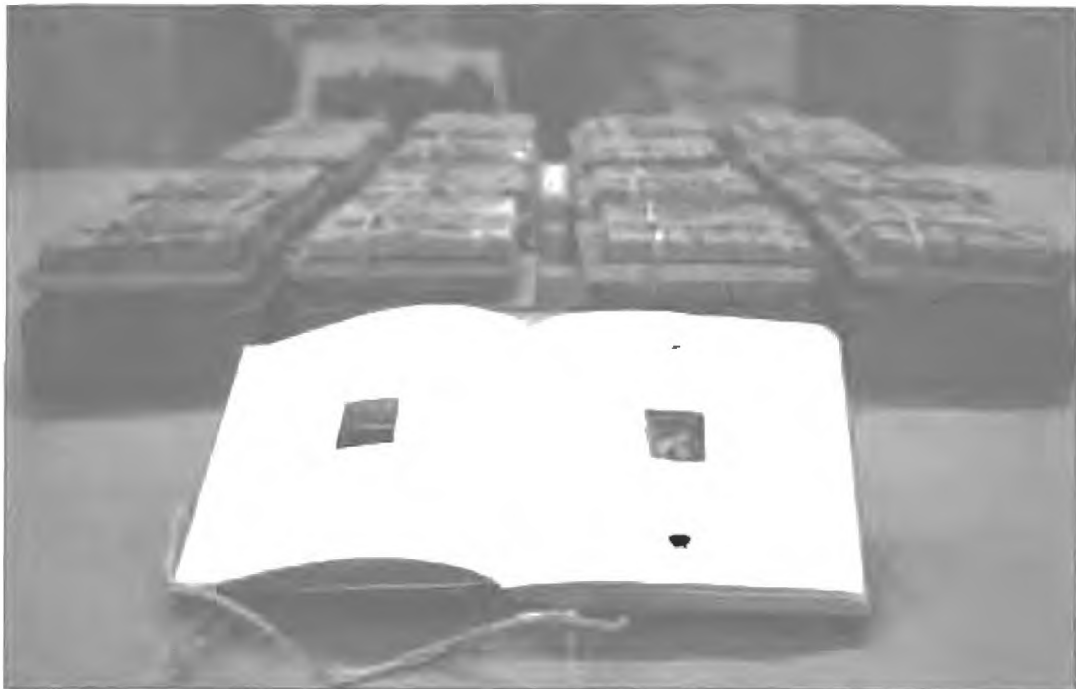
i format, słowem wymyśla (a czasem i wykonuje) od początku do końca całą książkę, nie dzieląc się jej autorstwem – jak sugerował Federman – z redaktorem, zecerem, grafikiem czy drukarzami.

Chodzi o to, by była to książka w pełni autorska – autonomiczne dzieło literackie maksymalnie wykorzystujące potencjał zawarty w tradycyjnie zbudowanym tomie lub od tej tradycji (czyli narzuconej przez czynniki pozaliterackie konwencji) odchodzące. Właściwie więc wynika z tego postulat,

by kolejne wydania danego dzieła miały identyczną formę. Może wydawać się to zaskakujące, prawie niemożliwe do spełnienia, ale tego typu podejście nie jest ani zjawiskiem nowym, ani, wbrew pozorom, całkowicie marginalnym w kanonicznym nurcie literatury. Sztandarowym przykładem ogólnie znanego, na pozór tradycyjnego, a jednak głęboko liberackiego dzieła, jest *Mały Książę* – dziełko, którego kolejne wydania mogą, co prawda, nieco różnić się formatem, ale które zawsze zawiera te same ilustracje, oddzielające te same fragmenty tekstu, a nawet ma tę samą, natychmiast rozpoznawalną, okładkę. (...)

Ciekawe, że podobny los spotkał *Finnegans Wake*, od lat wydawane w tym samym kształcie (poszczególne wydania różnią się tylko okładką). Książka ta zawsze zawiera identycznie wydrukowany tekst i składa się z 628 stron liczących w większości po 36 linijek, choć nie ma żadnego racjonalnego powodu, by nie wydać jej w innym układzie, przy czym nikt nie potrafi podać źródła tej praktyki.²⁶ Chyba że uznamy za zasadne, iż liczba stron jest tu nieprzypadkowa.²⁷

Andrzej Bednarczyk, *Świątynia kamienia* (1995)



Poemat z kamykiem będącym częścią tekstu, fot. Jakub Śliwa.

Można by w tym miejscu zadać pytanie, jaki był sens wymyślenia nowego terminu, skoro istniała wspomniana już „książka artystyczna”? Otóż, proponowane znaczenie terminu liberatura tylko w niewielkim stopniu pokrywa się z tantym:

Liber, libra, libera, literatura. Liberatura to wolność, otwartość artystyczna, przekraczanie granic między gatunkami i sztukami, to książka nie spętana ograniczeniami narzuconymi przez reguły, kanony, krytyków. To pisanie-ważenie liter (czcionek, obrazów, elementów graficznych) w celu zbudowania książki. To pisanie-tworzenie, które bierze pod uwagę fakt fizyczności książki. Nie chodzi tu jednak o książkę artystyczną, która jest zjawiskiem raczej bliższym sztuce plastycznej niż literaturze (może z wyjątkiem tak zwanych „bookworks”, znajdujących się dokładnie na styku obu dziedzin). Chodzi o świadomość, że dzieła literackie, zwłaszcza te o większej objętości, to również przedmioty, a kwestia ich budowy i wyglądu nie jest bez znaczenia dla przekazywanych treści.²⁸

Istnieją wprawdzie dzieła należące do liberatury, które z powodzeniem można zaliczyć także do tej drugiej kategorii (choćby iluminowane poematy Blake’a), większość jednak to utwory „stuprocentowo” literackie (jak zauważył Fajfer: nikt do książek artystycznych nie zaliczyłby przecież *Rzutu kości* Mallarmégo czy *Finnegans Wake* Joyce’a²⁹). Trzeba bowiem pamiętać, że w książce liberackiej odstępstwa od konwencjonalnego wyglądu mają przyczyny literackie, co trafnie ujął autor *The Unfortunates*:

Kiedy odchodzę od konwencji, dzieje się tak dlatego, że konwencja nie zdała egzaminu, nie nadaje się do przekazania tego, co chcę powiedzieć. Istotne są pytania: czy każdy środek jest odpowiedni, czy osiąga to, co ma osiągnąć, o ile gorsze były inne rozwiązania. Dlatego też każdy środek, jaki stosuję, ma literackie [podkreślenie K. B.] – racjonalne i techniczne – usprawiedliwienie; ten, kto nie może tego zaakceptować, po prostu nie zrozumiał problemu, jaki miał być rozwiązany.³⁰

Wtóruje mu Radosław Nowakowski, który widzi w liberaturze trzeci, obok oratory i literatury, etap rozwoju sztuki słowa:

Liberatura nie odrzuca niczego z osiągnięć literatury – przejmuje je wszystkie, cały ten językowo-filozoficzno-psychologiczno-jakiś-tam bagaż. Nie może go nie przejąć, bowiem literatura jest niczym innym jak częścią liberatury; tak jak innymi jej częściami są ilustracje czy typografia.³¹

Ile słuszności jest w tych poglądach i jaki jest rzeczywisty status liberatury, trudno mi w tej chwili definitywnie rozsądzić, tym bardziej, że sama to zjawisko współtworzę. Czytelnikom i krytykom również nie jest łatwo wyrobić sobie zdanie, bowiem, ze względu na minimalne nakłady, dostęp do dzieł liberackich jest znacznie utrudniony. A liberatura tylko wtedy będzie mieć szansę naprawdę zaistnieć, gdy znajdzie się wydawca gotowy ponieść ryzyko publikacji książek oraz biblioteki gotowe zaryzykować umieszczenie ich na swych półkach.

Ale są już pewne zwiastuny zmian. W październiku 2002 roku powstała w Krakowie pierwsza Czytelnia Liberatury (Rynek Główny 25 przy Małopolskim Instytucie Kultury). W tym samym roku, pod moją redakcją, ukazała się książka *Od Joyce'a do liberatury* – pierwsza pozycja krytycznoliteracka poświęcona temu zjawisku. Z kolei jedno z najbardziej liczących się młodych pism literackich – „Ha!art”, poświęciło liberaturze aż dwa numery, inicjując jednocześnie liberacką serię wydawniczą. Pierwszą książką wydaną w jej ramach jest *(O)patrzenie* Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera (2003). Nie jest to zresztą jedyna liberacka książka wydana masowo w ostatnim czasie – w stosunkowo dużym jak na liberaturę nakładzie 500 egzemplarzy ukazała się *Ulica Sienkiewicza* Radosława Nowakowskiego.

Być może więc nie tak znów odległy jest czas, gdy będziemy mogli powtórzyć za Butorem:

Odnajdujemy książkę jako przedmiot kompletny. Jakiś czas temu sposoby jej produkcji i dystrybucji zmuszały do mówienia tylko o jej cieniu. Zmiany, jakie nastąpiły w tych dziedzinach, porozrywały zasłony. Książka zaczęła ukazywać naszym oczom swe prawdziwe oblicze. Popatrzmy.³²

Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie* (2000)



Książka w formie tryptyku, fot. Jakub Śliwa.

Przypisy:

¹ Szczegółowemu omówieniu pierwszego z tych esejów poświęciłam artykuł *Książka jako przedmiot Michela Butora czyli o literaturze przed literaturą*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków, Universitas 2002, s. 171–194. Oba eseje wchodziły pierwotnie w skład *Répertoire II*, 1963. Wszystkie cytaty z nich pochodzące przytaczam w niepublikowanym przekładzie Radosława Nowakowskiego.

² Michel Butor, *Le livre comme objet*, w: *Essais sur le roman*. Galimard, Collection tel, 2000, s. 136.

³ Butor, *Le livre...*, s. 137

⁴ Butor, *Le livre...*, s. 131

⁵ Do nielicznych wyjątków należą eseje Stéphane'a Mallarmégo, zwłaszcza *Le Livre. instrument spirituel* z 1895 r. (*Książka, narzędziem duchowym*, przekł. E. Żółkiewska, w: S. Mallarmé, *Wybór poezji*. Warszawa, PIW: 1980) czy wykład Paula Claudela *La Philosophie du Livre* wygłoszony w 1925 r. we Florencji (do obu tych autorów-Butor nawiązuje w *Sur la page*).

⁶ Butor, *Le livre...*, s. 131.

⁷ Butor, *Le livre...*, s. 132–134.

⁸ Butor, *Le livre...*, s. 151.

⁹ Michel Butor, *Sur la page*, w: *Essais sur le roman*. Gallimard, Collection tel, 2000, s. 128.

¹⁰ Butor, „Le livre...”, s. 157.

¹¹ B. S. Johnson, *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?*, przeł. Alicja Skarbińska-Zielińska, w: *Od Joyce'a do liberatury*, s. 199.

¹² Johnson, *Czy ty nie za wcześnie...*, s. 196.

¹³ Johnson, *Czy ty nie za wcześnie ...*, s. 199.

¹⁴ Johnson, *Czy ty nie za wcześnie...*, s. 205.

¹⁵ W 1999 r. zaczęto wznawiać jego książki, wychodzą prace biograficzno-krytyczne: *B.S. Johnson: a Critical Reading* Philipa Tew oraz *Fighting Fictions: The Novels of B. S. Johnson* Nicolasa Tredella, a w listopadzie 2003 roku odbyła się na University of London konferencja poświęcona jego twórczości. Również w naszym kraju pisarz ten doczekał się zainteresowania – w zbiorze *Od Joyce'a do liberatury* znalazły się aż dwa szkice dotyczące jego twórczości: autorstwa Krystyny Stamirowskiej *Angielska powieść eksperymentalna: B. S. Johnson* oraz *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia?* samego B. S. Johnsona. Esej ten ukazał się wcześniej w „Literaturze na Świecie” (nr 8/1981) wraz z fragmentami powieści *House Mother Normal* (*Normalka opiekunki*, tłum. Tomasz Mirkowicz) i była to jak dotąd jedyna próba przyswojenia twórczości tego pisarza na naszym gruncie.

¹⁶ O tym, jakich kłopotów może przysporzyć bibliotekarzom taka książka, najlepiej świadczy postawa pracowników the British Library, którzy początkowo nie chcieli włączyć *The Unfortunates* do zbiorów, bo nie odpowiadała ona definicji książki jako druku zwartego, zszytego w formie kodeksu – nie bardzo wiadomo było, jak „coś takiego” opieczętować i opisać.

¹⁷ Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. „Dekada Literacka”, nr 5–6 (153/4) z 30.06 1999. Aneks do owego „Aneksu” ukazał się w kwartalniku „FA-art”, nr 4 (46), 2001, pod tytułem *Liberatura czyli literatura totalna*. Jest to rozbudowana i nieco zmieniona wersja artykułu z „Dekady”. Kolejne cytaty pochodzą właśnie z tego drugiego tekstu.

¹⁸ Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do Aneksu do Słownika terminów literackich)*, „FA-art” nr 4 (46), 2001, s. 11–13.

¹⁹ W artykule-manifeście ~~tiryka, epika, dramat: liberatura~~ Fajfer napisał: „Być może liberatura to nic innego, jak pisanie Księgi, której nie udało się stworzyć Mallarmému?”, w: *Od Joyce'a do liberatury*, s. 238.

²⁰ Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, s. 13.

²¹ Carl Darryl Malmgren, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press 1984.

²² Michael Kaufmann, *Textual Bodies: Modernism, Postmodernism and Print*. London and Toronto: Associated University Presses 1994).

²³ Fajfer jest założycielem i reżyserem Teatru Zenkasi, z którym wystawiał m.in. sztukę *Finnegans Make* „do myśli, słów i uczynków Jamesa Joyce'a”.

²⁴ Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, s. 13.

²⁵ Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, s. 14.

²⁶ Próbę wyjaśnienia tego faktu podjęłam w artykule *Globalne spojrzenie na Finnegans Wake*, zamieszczonym w zbiorze *Wokół Jamesa Joyce'a*, red. Katarzyna Bazarnik, Kraków, Universitas 1998.

²⁷ Katarzyna Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce'a do liberatury*. Kraków: Universitas, 2002, s. VII.

²⁸ Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a...*, s. V.

²⁹ Zenon Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, „Ha!art” , nr 2 (15), 2003.

³⁰ Johnson, *Czy ty nie za wcześnie ...*, s. 202.

³¹ Radosław Nowakowski, *Wystawa książek unikatowych, prototypowych i eksperymentalnych*, <http://www.laternik.pl> 14.05.2002.

³² Butor, *Le livre...*, s. 137–138.