

Piotr Marecki

Piszące maszyny Roberta Szczerbowskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (147), 293-312

2014

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.

Piotr Marecki

Piszące maszyny Roberta Szcherbowskiiego

Istnieje przynajmniej kilka słowników teoretycznych, które opisują materialne podejście do literatury, świadomość użycia nośnika i połączenie między tekstem i samą fizyczną formą dzieła. Takie propozycje nasiliły się wraz z rozwojem technologii druku i w erze cyfryzacji. Jedną z fundamentalnych dla takiego ujęcia propozycji jest projekt/artefakt N. Katherine Hayles *Writing Machines* wydany w serii *Mediawork Pamphlets* Massachusetts Institute of Technology¹, książka z jednej strony niezwykle osobista, przekraczająca granice akademickiego dyskursu z wpisaną w nią biografią autorki, z drugiej realizująca postulat pisania o eksperymentalnym pisarstwie za pomocą eksperymentalnego pisarstwa krytycznego. Manifest porządkujący rodzące się zjawiska w polu literackim, zarówno w eksperymentalnej niszy (Lexia to Perplexia Tallana Memmotta), jak i w obszarze dostępnym dla szerokiego odbiorcy (bestseller *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego). Materialna forma przywoływanej broszury odgrywa znaczącą rolę; składa się na nią niewielki format, błyszczący papier plus zaprojektowana

Piotr Marecki – kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej Instytutu Kultury UJ. Obszary zainteresowań: literatura polska po 1989 roku, kultura niezależna, eksperymentalne pisarstwo, literatura cyfrowa. Współredaktor książki *Hiperteksty literackie. Literatura nowych mediów* (2011), autor monografii *Czyż i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego* (2012). Kontakt: piotr.marecki@uj.edu.p

1 N.K. Hayles *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge–London 2002.

przez designerkę Anne Burdick strona wizualna, odmiennie wyglądające akapity nakierowują uwagę czytelnika/widza na samą fizyczność, materialność tekstu, organizują przedstawianą wiedzę i porządkują podane dane, wyszczególniając wybrane informacje. W budowanym przez siebie słowniku Hayles postuluje technoteksty – termin, który łączy technikę produkującą teksty i teksty jako konstrukcje werbalne². Technoteksty to według amerykańskiej badaczki:

Utworki literackie, które wzmacniają, uwypuklają i tematyzują związki między nimi samymi jako wytworami materialnymi i wyobrażeniową sferą werbalnych/semiotycznych signifies, które ustanawiają, otwierają okno na szersze powiązania między literaturą jako sztuką werbalną i jej materialnymi formami.³

W późnej erze druku, przy rozwijających się i coraz częstszych formach cyfrowych nasilają się gatunki literackie skupione na materialności. Sama autorka proponuje *close reading* trzech utworów, przedstawiając ujęcie technologiczne, które nadaje ich konstrukcji werbalnej fizyczną formę. Metodą czytania i analizy utworów, które Hayles nazywa także tytułowym „writing machines”, jest *media-specific analysis*, która skupia się na aspekcie produkcji tekstów, technologii i materialności.

Samo pojęcie technotekstów bliskie jest terminowi, który w 1999 roku zaproponował Zenon Fajfer w eseju-manifeście *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. Fajfer⁴ postulował przemyślenie słownika terminów literackich, gdzie pod hasłem przestrzeń nie uwzględniono fizycznego kształtu książki, a tylko świat przedstawiony dzieła. Punktem wyjścia dla rozważań krzeszowickiego autora był brak narzędzi do opisanja własnej twórczości. W trakcie rozwoju terminu ustaliło się rozumienie liberatury, które tak streszcza Katarzyna Bazarnik:

Otóż, najkrócej rzecz ujmując, liberatura to „myślenie książką”, to literatura nie postrzegana wyłącznie przez pryzmat słowa. Dziełem liberackim byłyby więc taka powieść czy poemat, w którym przekaz współtworzą również elementy pozatekstowe; taka książka, której fizyczna budowa

2 Tamże, s. 26.

3 Tamże, s. 26-27.

4 Z. Fajfer *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999 nr 5-6 (153-154), s. 8-9. Znamienne, że zebrane eseje Fajfera – podobnie jak książka Hayles – są fizycznym artefaktem, książka jest krzywo ścięta. Por. Z. Fajfer *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

(typografia, format, kształt i rodzaj materiału, na którym ją wydrukowano) jest także nośnikiem znaczenia.⁵

Sam termin liberatura zaproponowany przez Fajfera czy technoteksty Hayles odwołują się do wcześniejszych rozważań o materialności literatury i wykorzystywania nośnika książki przez autorów. W tekstach poświęconych zagadnieniu nierzadko przywołuje się rozważania Michela Butora czy doświadczenia autorów, którzy eksperymentowali z tradycyjnie pojętym nośnikiem, jak Stephane Mallarmé, B.S. Johnson, Mark Saporta, Milorad Pavić i inni. Rozważania na temat bliskości technologii i nośnika ewoluują w bardzo szeroko pojęte komparatystyczne ujęcia, które na wzór medioznawczych studiów porównawczych teoretycy nazywają *Comparative Textual Media*⁶.

Robert Szčerbowski

Twórczość Roberta Szčerbowski (ur. 1959) można traktować w polu polskiej literatury jako najbardziej świadomy i najbardziej radykalny przykład zmiany medium. Można tak uważać, po pierwsze, dlatego, że żaden z artystów realizujących projekty przez nośnik, jakim jest książka, a potem za pośrednictwem nowych mediów, nie obudował aż tak dużą ilość kontekstów swojego artystycznego przekazu, nie osadził go tak mocno w filozofii, lingwistyce, historii piśmiennictwa, jak uczynił to właśnie Szčerbowski. Po drugie, przemawia za tym fakt, że żaden z twórców po przejściu przez proces remediacji⁷ nie stracił do tego stopnia zaufania do książki, żeby – jak ów wszechstronny artysta – podjąć decyzję o całkowitym zamilknięciu w dziedzinie literatury. Robert Szčerbowski, obecnie twórca kojarzony przede wszystkim ze sztukami wizualnymi, wcześniej, w swoich młodszych latach, fascynował się sztuką słowa i utożsamiał z etykietką „pisarza”. W jednym z wywiadów mówił nawet: „Mój punkt wyjścia był wtedy czysto literacki...”⁸. Jednak zapytany w 2005

5 K. Bazarnik *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003 nr 2 (7), s. 33.

6 *Comparative Textual Media. Transforming the humanities in the postprint era*, ed. N.K. Hayles, J. Pressman, Minnesota University Press, Minneapolis 2013.

7 Na temat remediacji druku zobacz J.D. Bolter *Przestrzeń pisma. Komputery, hiperteksty i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Korporacja Ha!art, Kraków-Bydgoszcz 2014, na temat samego procesu remediacji zob. J.D. Bolter, R. Grusin *Remediacja. Rozumienie nowych mediów*, przeł. A. Małecka, „Ha!art” 2014 nr 43.

8 R. Szčerbowski [niepublikowany wywiad], rozm. przepr. M. Dawidek Gryglicka, archiwum M. Dawidek Gryglickiej.

roku przez Małgorzatę Dawidek Gryglicką o swoją afiliację artystyczną, odpowiadał już: „Być może wciąż jestem pisarzem, tylko takim, który porzucił pisanie i posługuje się innymi mediami”⁹, z kolei w rozmowie z 2013 roku potwierdzał: „Niewykluczone, że mam wciąż sposób myślenia raczej pisarza niż artysty”¹⁰.

Na projekt literacki Szczerbowskiego składają się utwory tworzone od końca lat 70. do połowy lat 90. XX wieku, choć nie wolno ich klasyfikować wyłącznie jako tradycyjnie rozumianych książek. Dokumentują one bowiem pewien typ procesu, w którym w każdym przypadku od nośnika wymaga się innego rodzaju poszerzenia granic, aż do momentu radykalnego ich przerwania i eksploracji terytoriów zwanych postliteraturą oraz, ostatecznie, do zmiany medium. Ten proces to nie tylko gest artystyczny, to także projekt filozoficzny, zwłaszcza z dziedziny epistemologii. Technoteksty Szczerbowskiego przedstawiają również proces zanikania tradycyjnych wyznaczników tekstu literackiego, poczynwszy od fabuły, instancji autora, przez tytuł, prawa autorskie, a skończywszy na samym medium, czyli książce.

W ciągu pierwszych kilkunastu lat swojej działalności artystycznej Szczerbowski tworzył głównie w polu literackim. I chociaż pierwsze projekty pisarskie powstawały już w latach 70., pod koniec których rozpoczął studia na kierunku filozoficznym na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu (naukę kontynuował później, w latach 80., na Uniwersytecie Warszawskim, ostatecznie jednak tych studiów nie ukończył), to artyście udało się zadebiutować dopiero w 1987 roku na łamach kwartalnika „Akcent”, gdzie ogłosił miniatury z późniejszego tomu *Kompozycje* (Warszawa 1991), czyli krótkie teksty napisane w latach 1977-1981. Następna publikacja – *Księga żywota* – ukazała się w 1990 roku i została opatrzona podtytułem *Przy-powieść*, jednak ani imię, ani nazwisko twórcy tego dzieła nie zostały ujawnione (jedynie w stopce redakcyjnej umieszczono przy opracowaniu graficznym i nocie copyrightowej dane Roberta Szczerbowskiego¹¹). Jeszcze radykalniejszy w zacieraniu autorstwa okazał się tom bez tytułu z 1991 roku, który imitował utwór anonimowy (nie podano w nim w ogóle imienia i nazwiska twórcy). Właśnie to dzieło w kolejnych edycjach zostało przeniesione na inne medium i wydane w 1996 roku na dyskiecie przez Wydawnictwo Pusty Obłok jako historycznie pierwszy utwór

9 Tamże.

10 P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 22.

11 Intencją artysty było, żeby nazwisko nie pojawiało się w książce w ogóle.

hipertekstowy w Polsce (jego ostateczna i poprawiona wersja jest obecnie dostępna w Internecie¹²). Mimo że teksty Szczerbowskiego powstały znacznie wcześniej, to po transformacji ustrojowej w Polsce były publikowane i wpasowywane w nowy kontekst jako przykłady rodzimej literatury postmodernistycznej. Należy dodać, że ze względu na bardzo niestabilną sytuację wydawnictw w pierwszej połowie lat 90. utwory Szczerbowskiego jedynie w niewielkim stopniu trafiły do księgarskiego i czytelniczego obiegu, pozostając znane tylko wąskiej grupie znawców. Osobnym problemem był brak jakichkolwiek narzędzi krytycznych i teoretycznych nastawionych na analizę nośnika i materialność literatury, stąd utwory te prawie nie doczekały się recepcji krytycznej.

Po publikacji wspomnianych książek autor zerwał z literaturą oraz ze sferą języka i skierował swoją artystyczną aktywność w stronę przekazu wizualnego, w którego polu również eksperymentował z książką jako medium, a także z formą zapisu w ogóle. W 1996 roku powstały *Pisma hermetyczne*, a dwa lata później ukazała się publikacja będąca katalogiem nieistniejącej wystawy zatytułowana *Dwie wystawy*. Retrospektywa na koniec *Czasu* (tom zawierał wyłącznie fotografie obiektów i ich opisy). Nośnikiem przekazu kolejnych prac Szczerbowskiego stało się malarstwo i film, które artysta także doprowadzał do granic tradycyjnie pojętych mediów¹³. Autor prezentował je na wielu indywidualnych wystawach: *Martwa natura i Wenus* (Galeria Zachęta Mały Salon, Warszawa 2000), *Obrazy fraktalne* (Galeria XX1, Warszawa 2003), *Algorytmy* (Galeria AT, Poznań 2003), *Sztuka jako symulakrum*, wykład performowany na czterech prelegentów (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003), *Filmy* (w ramach programu Archiwum Formy Filmowej zaprezentowano: *Pop Corn, Kane (3:10), Koniec, Motion Pictures, Multikino*, Wykład, Kino Lab CSW, Warszawa 2006), *Ostatnie prace* (Galeria WAA, Warszawa 2006), *Pokaz filmów* (Galeria AT, Poznań 2007). W 2012 roku Szczerbowski przygotował projekt *Wszystkie strony świata do czterdziestego numeru magazynu „Ha!art”*, zbierającego prace dziesięciu najbardziej radykalnych artystów eksplorujących materialność literatury. Po kilkunastu latach milczenia Szczerbowski przedstawił arkusz, broszurę zawierającą idealnie czarne strony z numeracją w różnych kierunkach. Autor nazwał ten gest kropką nad „i” w procesie porzucenia pisania¹⁴.

12 R. Szczerbowski [bez tytułu, tak zwane *Æ*], <http://www.techsty.art.pl/ae/raster.htm> (dostęp: 10.11.2013). Dalej w komentarzach (oraz w tekście głównym) będę się posługiwać również nadanym sztucznie tytułem *Æ*. Wszystkie utwory literackie Roberta Szczerbowskiego zostały poprawione przez autora i wydane jako *Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

13 Więcej na ten temat P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*.

14 Por. tamże.

Kompozycje

Chronologicznie pierwszymi utworami literackimi Szczerbowskiego są prozatorskie miniatury, które artysta konstruował, bazując na restrykcyjnych regułach tworzenia rozmaitych gatunków muzycznych (preludium, scherzo, sonata, sonatina, suita, fuga, requiem, wariacja). W ten sposób na grunt literatury chciał przenieść zasady obowiązujące w muzyce. Całość utworu autor podzielił na trzy części: zaczął od wstępu, czyli preludium, następnie wprowadził rozwinięcie, na które składały się poszczególne formy literacko-muzyczne, na koniec całość książki zamknął kodą. Znając wyznaczniki muzyczne, próbował je zastosować na obszarze sztuki słowa; do utworów wprowadzał odpowiednie tematy, lekkie lub poważniejsze, tak aby oddawały one muzyczną aurę wykorzystanych gatunków; liczbę głosów w utworach muzycznych miała z kolei reprezentować określona liczba postaci w tekście. Niektóre miniatury stanowią swoiste muzyczne łami-główki, do których odczytania niezbędna jest szeroka wiedza muzyczna. Inne tylko nastrojem przypominają gatunek, który mają imitować. Opowiadania mają swoje tempo i rytm oparte na regułach muzycznych. Każdy z utworów składa się z tytułu i podtytułu. Pierwszy człon tytułu odnosi się do opowiadania traktowanego jako dzieło literackie, drugi określa gatunek muzyczny. Umożliwia to lekturę także czytelnikom bez przygotowania muzycznego, którzy mogą te teksty odbierać tylko na poziomie narracji. Kompozycje można traktować więc jako wprowadzenie do dalszych poszukiwań medialnych Szczerbowskiego, zwłaszcza jeśli jako klucza użyje się porównania literatury z innymi mediami. Już tej niewielkiej pozycji, w której niewiele zapowiada późniejsze eksperymenty, artysta nadał aż trzy tytuły: na okładce są to *Kompozycje*, na stronie przedtytułowej *Kompozycje i metafory*, a na stronie tytułowej *Kompozycje na słowa*. Na okładce wydrukowano ponadto imię i nazwisko autora.

Księga żywota jako ready-made

Księga żywota to przykład conceptualnego pisarstwa, rodzaj *uncreative writing*¹⁵, popis użycia stylistyk znanych pisarzy jako *ready-made*. Sugeruje się czytelnikowi, że utwór powstał w ciągu wielu wieków rozwoju piśmiennictwa jako efekt ezoterycznej zмовy „luminarzy pióra różnych epok i kultur”, którzy niejako podawali sobie z rąk do rąk styl i temat, rozwijając go tylko i przekształcając. Jak stwierdził artysta w *Prologu do Przy-powieści*:

15 Porównaj projekt autorski Kennetha Goldsmitha *Uncreative writing. Managing language in digital age*, Columbia University Press, New York 2011.

Metoda komponowania była oczywista; nie zakładała rozwijania narracji w sposób sukcesywny czy liniowy. Każdy z autorów wzbogacał częstką swej inwencji zastany tekst, opracowując wybrany fragment w sobie właściwy sposób. Jedyny, zrozumiały zresztą rygor esencjonalności nakazywał mu godzić miarę własnego talentu z wymogami całości.¹⁶

Pomysł ten umożliwił Szczęrbowskiemu – przez gest wcielania się w wielu różnych autorów i podrabiania ich stylu oraz sposobu rozumowania – zaprezentowanie na przestrzeni dwustu trzydziestu jeden stron dzieł piśmiennictwa światowego. Małgorzata Dawidek Gryglicka porównała to dzieło do powieści-centonu Georges'a Pereca zatytułowanej *Człowiek, który śpi*, poruszającej skądinąd zbliżone tematy: granicy egzystencji, przejścia i śmierci¹⁷. Różnica między tymi utworami, opierającymi się na totalizujących zapożyczeniach, polega na tym, że wielość Szczęrbowskiego nie jest centonem ani kolażem – autor nie kopiuje bowiem konkretnych cytatów, lecz jedynie tworzy w duchu konkretnych stylistyk. Czytelnik rozeznan w literaturze i pismach filozofów bez trudu odnajdzie u Roberta Szczęrbowskiego nawiązania do pism Jana Kochanowskiego, Cypriana Kamila Norwida, Brunona Schulza oraz Witolda Gombrowicza, a także do Homera, Platona, Roberta Musila, Franza Kafki oraz Jamesa Joyce'a¹⁸. Ten wachlarz stylów doprowadzony jest do Samuela Becketta. Czasem pastisze mają długość zaledwie kilku zdań, choć nierzadko zdarzają się dłuższe, nawet kilkustronicowe stylizacje.

Pod względem gatunkowym *Księga żywota* została określona jako „przy-powieść”, co stanowi wyraźną zachętę do odczytywania utworu zarówno jako paraboli, jak i powieści eksperymentalnej (literatura, która jest obok tradycyjnej powieści). Jeśli w *Kompozycjach* zdarzały się jeszcze tradycyjnie pojęte miniaturowe fabuły, to w *Księdze żywota* akcent został położony na brak logiki przyczynowo-skutkowej, organizację języka, hipertekstualną strukturę. Dzieło wedle tytułu mające imitować klasyczne gatunki epickie zbliża się zatem do eksperymentalnej antypowieści, w której brak rozwoju akcji czy przemiany bohatera. Udziwniona została również sama struktura utworu, podzielona na piętnaście części (siedem ksiąg, pięć rozdziałów, trzy ustępy). Henryk Berezka zaznaczał, że zaproponowana forma

16 R. Szczęrbowski *Prolog* [luźna karta dołączona do książki], w: *Księga żywota. Przy-powieść*, Iskry, Warszawa 1990.

17 Zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art-Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012, s. 601.

18 Jest to poniekąd ukłon polskiego autora w stronę słynnego czternastego epizodu Ulissesa, w którym zostały ze sobą zestawione wszystkie odmiany angielszczyzny: od języka eposów po współczesny slang.

bliska jest idei i realizacjom powieści filozoficznej Stanisława Ignacego Witkiewicza¹⁹.

Stylizując język w *Księdze żywota*, Szczerbowski korzysta na równi z filozofii i literatury, miesza encyklopedię z esejem. Taki sposób podawczy nie stroni od skomplikowanych i przynależnych konkretnym epokom zabiegów lingwistycznych, dialektów, neologizmów. Nie brakuje tu również eksperymentów wizualnych: wędrujący przez epoki język gimnastykuje składnię i gramatykę aż do wyłonienia się form tekstowo-wizualnych. Jak zaznacza badaczka historii tekstu wizualnego Małgorzata Dawidek Gryglicka:

Zerwanie z regułami gramatyki i pozbawienie języka jego utrwalonych zasad dla zobrazowania zjawisk jest zabiegiem na miarę poezji wizualnej [...]. Te pierwsze w twórczości Szczerbowskiego ślady wykorzystania dodatkowych komunikatów wplatają się w *Księdze...* w żywy tekst powieści, ale już i ich forma, i układy na stronach wskazują na wyrwanie się słów-znaków, liter-znaków z tekstu powieści z pragnieniem samodzielnego zaistnienia jako niezależnego fenomenu poetyckiego bądź wizualnego czy też obydwu jednocześnie. Skróty i uproszczenia w notacji oraz odchodzenie od składniowych zasad i od tradycji zapisu liter w słowie czy słów w zdaniu mają również inne zadanie – wzmagają tajemnicę, którą skrywa w sobie Księga... Jeśli linearny tekst „przy-powieści” pisany jest niestandardowo, podejrzewać można, że są w niej obecne informacje zaszyfrowane. Poznanie tych treści wymaga studiowania nauk filozofów i lektur całego zastępu pisarzy, co najmniej od Platona po Umberta Eco; wymusza także refleksję nad sztuką rozciągniętą w okresach historycznych dzielących życie obydwu tych myślicieli.²⁰

Istotną rolę odgrywa fizyczność *Księgi żywota*. Poważne tematy, persewująca fabuła krążąca wokół problemu odradzania, przemiany współgra w powagą wyglądu i materialnością. Ta księga prezentuje się tradycyjnie, twarda oprawa powleczone płótnem ma imitować księgę ponad księgami, ucieleśniać korpus tekstów wszystkich, prowadzić do odczytań rewizjonistycznych, holistycznych. Jej totalizujący wymiar i cel stanowi opis historii człowieka w pigułce i formule księgi. *Prolog* streszcza tę szkieletową fabułę następująco:

Na samym jej początku nienazwany bóg nieznanego kultu uczłowiecza się poprzez nagle nadaną mu śmiertelność; reszta dzieła wypełnia antologia

19 Zob. H. Berezka [recenzja *Księgi żywota* z lipca 1987 roku], http://robert_szczerbowski.republika.pl/ksiega%2ozywota.htm (dostęp: 10.12.2013).

20 M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego*, s. 602.

archetypowych następstw tej sytuacji. Wokół powyższego wątku zorganizowane zostały inne wątki, nie mniej ważne, zilustrowane w perypetiach kolejnych bohaterów.²¹

Wraz z rozwojem ludzkości dokonuje się zmiana narratorów i ich stylizacja, paralelna wobec zmiany nośnika tekstu (od rozpoczęcia eksperymentów z zapisem i przejścia od ustnego przekazywania literatury do współczesnych sposobów jej rozpowszechniania). Taka formuła tekstu pozwala umieścić utwór Szcherbowskiemu blisko dokonań prozy postmodernistycznej, zarówno światowej, jak i polskiej. Erudycyjne popisy wprzęgnięte w sposób kolażowy w dyskurs intelektualny, który miesza tradycje, stylistyki oraz gatunki, ucieczka w nielinearność, hipertekstowość, irracjonalny wymiar i przekonanie o zmierzchu wielkich narracji – wszystko to sprawia, że nie przez przypadek *Księga żywota* zostaje opublikowana, a tym samym zamknięta. Decyzja o upowszechnieniu powstającej wiekami epopei powodowana jest osiągnięciem samoświadomości przez człowieka pragnącego prawdy zawartej w języku i filozofii, a zatem nieśmiertelności. Szcherbowski mówi:

Wrażliwość zmienia się i rozwija, ale z drugiej strony doszła do momentu, w którym nastąpił kollapse. Jest to moment, w którym nie wiadomo, gdzie iść. Zjawiska zaczęły obracać się wokół własnej osi. Potrzeba odzworowywania i odnoszenia się do czegoś innego stała się nadrzędna. Bardziej niż kiedykolwiek, aby odnaleźć siebie, potrzebujemy innych. Aspekt autorefleksji, samoświadomości, autoanalizy jest dla mnie też bardzo ważny, szczególnie w tej chwili, kiedy jest trudno rozróżnić kulturę i religię, kiedy media stanowią najważniejszą, decydującą właściwie siłę.²²

Ogłoszenie *Księgi żywota* przez dysponującego prawami do tekstu (*copyrights*) Roberta Szcherbowskiego można odczytać jako wyraz przekonania o końcu literatury i jednocześnie jako brak wiary w pismo i język mających moc docierania do prawdy i „przezwyciężania śmierci” („na podobieństwo słynnych ksiąg, które umieszczano w grobach lub czytano zmarłym w obrębie wielu rozwiniętych kultur”²³). Owa niewiara wynika z postrzegania ich w kategoriach wyłącznie pewnej formy i pozoru, zapośredniczenia. Zestawienie obok siebie tekstów literackich oraz filozoficznych oznacza – bliskie poststrukturalistom i dekonstrukcjonistom – traktowanie filozofii (bądź co bądź uznawanej

21 R. Szcherbowski *Prolog*.

22 R. Szcherbowski [niepublikowany wywiad].

23 R. Szcherbowski *Prolog*.

przez wieki za naukę o poznaniu) jako części piśmiennictwa, dostrzeganie jej tekstowego charakteru, utożsamionego ze statusem samej literatury. Totalny projekt literacki, obejmujący wieki, epoki i „wszystkie” dotychczasowe formy tekstu, przestrzenie pisma, testujący do granic możliwości książkę jako medium, stanowi punkt dojścia w projekcie Roberta Szczerbowskiego.

[Æ] jako tekstowa maszyna

Księga żywota rozwijana jest do momentu imitacji stylu Becketta, który zdaniem Szczerbowskiego „doprowadził formę prozatorską do ekstremalnej postaci, bardzo zredukowanej, bardzo świadomej. Również bohatera, narratora, w ogóle człowieka ograniczył najbardziej jak to było możliwe do umysłu, który snuje historie, a jego jedyną aktywnością jest bycie narratorem. Jednak wciąż pozostawał to rodzaj podmiotu osobowego”²⁴. Następnym krokiem w rozwoju pisarskiego projektu miało być przekazanie podmiotowości samemu tekstowi, czyli pójście krok dalej niż Beckett, z którego nazwiskiem dla autora *Kompozycji* wiąże się koniec rozwoju powieści. Wedle Szczerbowskiego po Beckettzie: „zatraca się wszelki dyskurs, powieść czy opowieść nie jest już możliwa”²⁵.

W 1991 roku Szczerbowski wydał książkę, której idealnym określeniem są proponowane przez Hayles technoteksty, która stanowi krok milowy dla polskiej literatury jeśli chodzi o zmianę nośnika treści – z obiektu fizycznego na cyfrowy. Pionierski, rodzimy hipertekst powstał w latach 80. ubiegłego wieku (1985-1990), czyli w tym samym czasie, kiedy za oceanem nawiązała się eksperymentalna współpraca pisarza Michaela Joyce’a z informatykami, która w rezultacie doprowadziła do opublikowania popołudnia, pewnej historii (1989 oraz 1991, wydanie polskie 2011).

Choć technotekst polskiego artysty został ujęty w określony fizyczny kształt, to jednocześnie drzemie w nim potencjalność wielu form: od dyptyku przez tryptyk (powstaje po otwarciu tomu) aż do poliptyku (powstaje po wielokrotnym rozłożeniu kolejnych stronic). Jednak zerwanie z książką ujętą w formę tradycyjnego kodeksu następuje także w wielu innych aspektach. Dość szczególnie i niewymiarowy jest format publikacji – 20x10 centymetrów, tom jest więc dość długi i bardzo wąski, a po rozłożeniu staje się kwadratem. Należy również odnotować absolutnie radykalne podejście do okładki, która jest tak przygotowana jakby jej miało nie być (typ broszurowy, czarny raster na białym tle, właściwie opakowanie zastępcze). Nie zawiera ona żadnej informacji. Czytelnik szukający tytułu, autora publikacji czy nawet

24 P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*, s. 16.

25 Tamże.

noty o copyrighcie nie znajdzie ich ani na okładce, ani na grzbiecie, ani wewnątrz tomu. Brak również typowych danych zwyczajowo wyszczególnianych na początkowych stronicach książki. Na pierwszej stronie, w miejscu, gdzie tradycyjnie znajduje się tytuł i nazwisko autora, zamieszczono informacje techniczne o podmiocie wykonującym skład (Wydawnictwo Współczesne) oraz nazwę i adres drukarni. Na czwartej stronie podano zaś dane dotyczące wydawcy, daty wydania i nakładu (dwa tysiące dwieście dwadzieścia dwa egzemplarze). Warto zaznaczyć, że konstrukcja książki pozwala traktować pierwszą i czwartą stronę wymiennie. Po otwarciu tomu ze środka publikacji wypadają dwie karty. Ta mniejsza, zatytułowana *Errata*, tłumaczy pominięcie tytułu i autora:

W niniejszym wydaniu celowo opuszczono stronę tytułową – z powodów merytorycznych: nie byłaby ona mianowicie nośnikiem żadnej treści (nie oznaczony autor ani tytuł). Brak tytułu jako zewnętrznej nazwy tekstu tłumaczy się tym, że każde słowo tegoż tekstu jest niczym innym jak właśnie próbą nazwania go, czyli de facto tytułem (tytuł wewnętrzny). Brak nazwiska wynika z niedopatrzenia się [sic!] w nim autora osobowego²⁶.

Druga, nietytułowana karta stanowi z kolei swoisty przewodnik po tomie, który jednak staje się w pełni zrozumiały dopiero po zapoznaniu się z całością utworu.

[...] zrozumieć to znaczy zobaczyć naraz wszystkie możliwe ujęcia (aspekty) przedmiotu. ich suma daje formę nową i swoistą – to istota. w formie (istocie) nie ma niczego. co byłoby w którymkolwiek z tych ujęć z osobna.²⁷

Wyszczególnienie zawartych na tej kartce słów niewielką czcionką daje wskazówki odnośnie do potraktowania jako całości rozbitego na dyptyk tomu. Dopiero bowiem spojrzenie z perspektywy relacji części do całości i na odwrót umożliwi – co zostało podkreślone dużym fontem – „bardzo syntetyczne ujęcie. syntezę syntez”²⁸.

Dyptykowa natura książki oznacza rozbiecie tekstu na dwie partie. Pierwszą z nich, obejmującą siedem stronic rozkładanych w niekonwencjonalny sposób i złożonych dwuszpaltowo, umownie można nazwać prologiem.

26 R. Szczerbowski *Errata* [luźna karta dołączona do książki], w: [Æ], Warszawa 1991.

27 Tamże – podkreśl. R.S.

28 Tamże.

Sproblematyzowano w nim samo pojęcie „słowa”, czyli leksemu, który pojawia się w całym tomie w kilkuset konfiguracjach. Drugą partię, słownikową, rozpisano na dziewięćdziesiąt cztery stronicie (numerowane tylko liczbami parzystymi). Znajduje się na nich, oprócz słownika, także mapa, indeks oraz spis treści, zamieszczony jednak nie na początku czy końcu tej części tomu, ale w jego środku. Budowę omawianej partii książki można potraktować jako odwołanie do kolistej struktury powieści *Finneganów tren* Jamesa Joyce’a (1939, wydanie polskie 2012) – początek i koniec dzieła irlandzkiego pisarza znajdują się bowiem idealnie równo między pierwszą i czwartą stroną okładki. Taka forma oddaje ponadto kształt kłęczca, samonapędzającego się tekstu, do którego idei nawiązuje książka bez tytułu. W tym technotekscie, podobnie jak w ostatniej powieści Joyce’a, następuje rezygnacja z funkcji komunikacyjnej języka. W jego zakresie nie leży już generowanie sensów – programowo ma on odgrywać rolę maszyny do wytwarzania słów pozbawionych referencji i z nich niezwiązanych, ma odsyłać do poziomów fonicznego i wizualnego, ma być zwrotny i zorientowany na samego siebie. Dobitnie zaznaczone zostało to w prologu, gdzie jako pierwsze słowo pojawia się:

słowo. słowo: słowo, to. miliony zdań ze zdania. jeśli język, to tekst, twórca słów. coraz więcej płaszczyny pod literami. tak słowo słowem ruszyło i żywym słowem się toczy. (porusza się przez nadmiar słów.) pisz się, bo jest o czym pisać. zobacz: wszystko. od razu otwarcie co. notuję stan samoświadomości. jeden motyw wszechstronnie opracowany. hokus – pokus. oto ja. ja pismo, to zbiór słów. ja słowo wśród ja słów. ja cała, o cała pół-książka.²⁹

Słownik został napisany stylem naukowym, definicyjnym, dość suchym, nieustannie wyjaśniającym. Artysta starał się używać „jak najmniej literackiej manieri” [*koncepcja*, s. (162)]³⁰, zwracając jednocześnie uwagę, żeby nie stracić literackości. Inaczej o tej książce można powiedzieć: „intensywna proza nachłaniająca się energią autopoglądową” [*komwencja*, s. (188)]. Generujący się samoistnie tekst wyznacza sobie jako prymat mówienie za pomocą klucza minimalistycznego. Pojawia się nawet myśl o zbędności alfabetu, o możliwości ograniczenia się w jednym słowie, jednej literze. Podmiot/przedmiot mówiący, zdając sobie jednak sprawę, że jest to niemożliwe, deklaruje generowanie „suchych, ascetycznych faktów zdaniowych” [*minimum*, s. (20)], mimo

29 R. Szczerbowski [Æ], s. 2 krótszej części dyptyku.

30 Tu i dalej przy cytatach ze słownika stanowiącego część [Æ] podaję w nawiasie tytuł rozdziału i numer strony, na której znajdują się przytoczone fragmenty.

że wie, iż także i to nie jest możliwe, ponieważ słowa „nazbyt [...] są szumne” [*minimum*, s. (20)].

Słownik, daleki od emocji i osobowych wtęretów, składa się z definicji rozpisanych na jedną stronicę tekstu, którą można traktować jako pojedynczy rozdział (leksję). Poszczególne hasła wraz z objaśnieniami (na przykład informacja (komunikat), logika, słowo, czytanie, iluminacja, konwencja, byt, skąd, egzegeza, błąd i tak dalej) ułożone są niealfabetycznie (już ten brak typowego uporządkowania zaburza tradycyjną logikę układu słownika) i można je czytać na dwa sposoby – linearnie, przechodząc z jednej strony na następną, lub skokowo, wykorzystując odnośniki (w kształcie strzałek) zawarte w poszczególnych objaśnieniach, które odsyłają do innych definicji w różnych partiach książki (tytuły rozdziałów, leksji, wydrukowane są w formie żywej paginy w lewym lub prawym, górnym rogu stronicy). Te odnośniki (linki) wywołują wrażenie nieskończoności tekstu, nieskończonej liczby odwołań i ukontekstowań. Wszystko, co jest w tej książce praktyką, natychmiast użykuje podłoże teoretyczne, myślowe, koncepcyjne. W pewnym fragmencie generującego się tekstu wprost określa się jego przynależność genologiczną: „książka całkiem conceptualna – jako całość, wymowa. istnieje i bez, i dla odbioru. w słowach nie ma nic niesłownego” [*koncepcja*, s. (162)], w innym miejscu dzieło nazywa się zaś „sobiewtórzącą teorią z praktyką” [*dialektyka*, s. (168)]. Znakomicie uwidacznia się to w urefleksyjnieniu samego poczucia nieskończoności generowanego tekstu, tekstowego perpetuum mobile, „nieustającej akcji słów” [*działać się*, s. (160)]. Przywołać tu warto, jako przykład, choćby leksję *nie skończone*:

nic (słowo) w języku nie ginie.
 coś co się wyczerpuje: przybywa blokad w definiowaniu.
 nie istnieje limit słów.
 bez granic tworzenie. [...]
 nieskończony proces (póki tego warunku): wciąż implikuje się nowy pęd
 do ciągu dalszego.
 tysiące słów a początku nie widać, koniec też niepewny.
 na samym początku wyczerpuje się ciąg dalszy.
 za końcem żadnego wyrazu nie ma ciszy (tj. milczenia, bezsłowania)
 jakaż byłaby szkoda utracić się ze świadomości. [*nie skończone*, s. (138)]

Samogenerujący się tekst definiuje także poetykę generowania czy też „słowienia”: „początek zdania nie wie, w co jego koniec się przekształci” [*zdania*, s. (152)]. Szčerbowski nie operuje w publikacji tekstem ciągłym, wlanym w ciało książki tradycyjnie, tylko fragmentami tworzącymi autonomiczne całości, pojedynczymi rozdziałami (leksjami), które choć wydają się do siebie

podobne, to jednak znacząco się od siebie różnią. Artysta urefleksyjnia osobność tych podstawowych jednostek utworu, pisząc: „każda strona zamknięta całość (jak słowo). spotykające się strony doznałyby wstrząsu” [*hermetyczność*, s. (158)]. Intuicyjnie mamy już zatem w tym utworze do czynienia z leksją, pewnym polem pisma, zróżnicowanym i poddanym indywidualizacji, wypełnionym „słowami samograjami. zwyczajnym słowotwórstwem. bez pauz wśród fraz” [*działać się*, s. (160)].

Ta tekstowa maszyna, która doświadcza słowa, we fragmencie, gdzie wypowiada się o samej sobie, zauważa, że z biegiem słów ubywa całości. Stwierdzenie takie wpisuje utwór w dialektyczny proces – upływ całości sprzyja przyptykowi samowiedzy [por. *praktyka*, s. (170)]. W rozdziale zatytułowanym *praktyka* zostaje to wytłumaczone dosłownie:

przez całe swoje istnienie nie robię nic, tylko przeglądam się w sobie. [...] intensywnie samo-się-pisać (samo się pisać prozę intensywną – czas dowolny) znaczy po prostu intensywnie być. książka eksplorująca swój byt. ontologiczna pętla. wydaje się, że nauka o błędnym kole. okładam się słowami, mówię. [*praktyka*, s. (170)]

Książka bez autora jako zarazem konceptualny konstrukt i proces dociera do granic wyznaczników tekstu literackiego i maksymalnie je rozciąga: wiara w samogenerujący się, kłaczowy tekst otwiera drogę do refleksji nad koniecznością istnienia odbiorcy (skoro autor dzieła jest zbędny, to być może niepotrzebny jest również jego czytelnik). Ciągłemu opisowi i analizie poddaje się w książce jednak nie tylko proces samostwarzania się tekstu, ale także samo dzieło – jest ono nieustannie omawiane na poziomie meta. Określa się je jako „wypowiedź zawierającą instrukcję wypowiedzania” [*akt*, s. (178)], jako autentyczny, nagi szkielet, „kwintesencję obnażenia, odarcia. medytujący tekst” [*faktura*, s. (180)]. W leksji faktura o dziele mówi się, że „książka składa się ze zdań, których jedyną treścią jest tworzona przez nie książka. inna forma Książki nie byłaby zresztą możliwa” [*faktura*, s. (180)], z kolei hipotetycznie opisywane dzieło nazywa się „być może ostatnią książką z tekstem (tekst wy-czerpany)” [*hipotetyczne*, s. (12)].

Warto w tym miejscu dodać, że idea tekstowej maszyny ma swoje źródło w przekonaniu, że przez słowa nie można dojść do prawdy, nie można określić esencji prawdy, a to sprawia, że „każde ja słowo, ja strona uważa, jeśli uważa, że jest wyrazicielem jedynej prawdy, gdy tylko ją aspektuję” [*prawda*, s. (18)].

Pojawiające się w tekście Ja zawsze odwołuje się do tekstu oraz do kontekstu, do litery eksperymentalnej księgi, „z pełną determinacją autodeskrypcji”³¹,

31 R. Szczerbowski [Æ], s. 2 krótszej części dyptyku.

„słowienia” i zaznacza radykalne zniknięcie autora na rzecz samodzięjących i samogenerujących się słów. Następuje to w myśl określonej w książce zasady: „podmiot zwracający się ku sobie staje się przedmiotem” [*gramatyka*, s. (174)]. „[...] podmiot – nie; osoba, podmiot nie książka, nie stwórca. słowo książkujący stwórca”³². W tym kontekście warto przywołać fragment analizy wiersza Czesława Miłosza dokonanej przez Michaela Joyce’a. Amerykański pisarz wskazywał w niej na następujące różnice między drukiem a tekstem elektronicznym:

Druk pozostaje sobą, elektroniczny tekst siebie zastępuje. Elektroniczny tekst zdolny jest rozwijać się nim powstanie, zniknąć – nim się skończy. Ekran wymaga od nas ciągłej i uważnej interakcji, która pozwala wytworzyć chociażby symulakrum statycznego tekstu.³³

Powyższe przemyślenia Joyce’a zdają się bardzo bliskie fizycznemu konstruktorowi książki bez tytułu. Jest to o tyle ważne, że artyście udaje się w papierowym medium imitować doświadczenia właściwe tekstowi elektronicznemu.

Małgorzata Dawidek Gryglicka pisze z kolei o czterech aspektach użycia słowa w książce bez tytułu, [*Æ*], Roberta Szcherbowskiego³⁴. Pierwszy z nich wskazuje na potraktowanie słowa jako wyodrębnionego problemu: semantycznego, dźwiękowego i wizualnego fenomenu języka. Słowo inicjuje w omawianym tomie zarówno prolog, jak i sam słownik. Jeśli założyć ponadto, że zaimek Ja odsyła do słowa, to koniec prologu także będzie oznaczał „słowo”. W prologu słowo reprezentowane jest przez esej na jego temat, natomiast w słowniku przedstawia się je w sposób wizualny. Rozpoczyna się on bowiem od strony z czarnym prostokątem, który powstał wskutek nałożenia na siebie niezliczonej liczby słów. Na następnej stronie zostaje udokumentowany proces przerzedzania się tekstu i pojawiania poszczególnych słów, które stają się coraz bardziej czytelne (jest to efekt nałożenia na siebie wszystkich partii tekstu obecnych w słownikowej partii książki), w końcu, na kolejnej stronie, zaczerniony prostokąt przyjmuje formę zwykłej kolumny tekstu. Zatem sam proces wyłaniania się słowa jest przedstawiony wizualnie, z niezliczonej i niezorganizowanej ilości słów czytelnik dojdzie do leksji słowo.

Jako drugi wymiar zjawiska badaczka wskazuje proces samodefiniowania się słów, ich aspektowania, autokomentowania i ukontekstawiania.

32 Tamże.

33 M. Joyce *Polski pisarz*, red. M. Pisarski, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 45.

34 Zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego*, s. 607-609.

Trzeci aspekt stanowi według Dawidek Gryglickiej „samostwórcza” rola „słowa”. Jak zauważyła:

Samostwórcze generowanie się słów zaakcentowano brakiem narracji i, wspomnianym już, brakiem ich autora. Za słowem nie stoi nikt. Księga pisze się sama. Obiektywność twierdzeń, które słowa budują, jest „mechanicznie prawdziwa”, bo nienaznaczona rysem osobowego, zatem subiektywnego autora.³⁵

Dla badaczki wizualnych form tekstu najbardziej znaczący wydaje się czwarty aspekt użycia słowa. Podkreśla on bowiem różnorodność środków graficznych zastosowanych w książce bez tytułu. Wymiar ten uwidacznia się zwłaszcza w opracowaniu edytorskim haseł, które różnicowane są za pomocą fontów (od bardzo dużych do ledwie zauważalnych).

Nie jest jasne, czy wielkość fontu zdeterminowano długością kolejnych narracji (jedno hasło zapisano na jednej stronie) czy raczej ich wagą znaczeniową. Pewne jest natomiast, że organizacja tekstu na stronie wiąże się z hasłem, do którego się on odnosi: fragment zatytułowany przypadkiem rozbito na dwie części, pozostawiając pustą środkową partię strony [...]; tekst z nagłówkiem automatyzm zapisano bardzo dużą, wytłuszczoną czcionką, prostą oraz kursywną, i złożono w większości z odnośników (także graficznych) do innych stron [...]; stroną patrz składa się z rozstrzelonego na dziewiętnaście wersów tekstu [...]; kilkanaście kartek dalej tekst porządek pisany jest drobnym fontem i zajmuje trzydzieści osiem wersów, czyli dwa razy więcej. Teksty części słownikowej zapisano różnej wielkości czcionką, z szerszą lub węższą interlinią, natomiast tekst w krótszej części książki złamano na dwie kolumny i zakończono słowem „ja”, które samotnie pozostawiono na pustej kartce posiadającej w prawym dolnym rogu jedynie abstrakcyjny, dwudziestocyfrowy numer strony...³⁶

Sam Szczerbowski tak odniósł się do owej wizualnej różnorodności poszczególnych rozdziałów-definicji:

każda strona ma inną długość ma więc inny czas czytania. To [...] pozwoliło [...] wizualnie zróżnicować strony, wykorzystać różne jakości czcionki. Ten aspekt różnorodnego wizualizowania dźwięku był tu jednym ze

35 Tamże, s. 608.

36 Tamże, s. 609.

środków oddziaływania. Każda ze stron była przeze mnie traktowana jako osobna przestrzeń wewnątrz tej 101-stronicowej całości.³⁷

Technotekst Szčerbowskiego jest anepigrafem (dzieło bez tytułu); ponieważ podmiotowy tekst miał być czymś pierwotnym i źródłowym, każde nadanie tytułu pomniejszałoby zatem ten zamysł, w myśl rozumowania, że tytuł to interpretacja, komentarz. Mimo że książka ta rzeczywiście nie została opatrzona żadnym tytułem, nierzadko na jej oznaczenie używa się „nieformalnego” dwuznaku, ligatury, „enklawy” [\mathcal{A}]. Dzieje się tak dlatego, że różnorakie objaśnienia owego dwuznaku są jednymi z najczęściej występujących w omawianym anepigrafie definicji. Liczba i częstotliwość komentarzy wokół [\mathcal{A}] sprawia, że ligatura staje się czymś w rodzaju szyfru, którego odczytanie stanowi o zrozumieniu dzieła³⁸. W rozdziale definicje pojawia się takie wyjaśnienie:

wszystko = ogół słów \mathcal{A} . [...].

nic = tylko w obrębie \mathcal{A} . nic nie jest czystą tablicą (nic wśród wszystkiego ani sama całość).

to = pojęcie określające \mathcal{A} jako system całościowy. [definicje, s. (32)]

Z kolei we fragmencie dualizm możemy przeczytać:

A – świat

E – metaświat, tj. R/rozum. pojęcie. [dualizm, s. (62)]

Jeszcze inaczej znaczenie \mathcal{A} tłumaczy się w leksji czytanie:

patrzy

\mathcal{A} = umysł wobec rzeczywistości (E A)

czyta [czytanie, s. (94)]

Dwuznak użyty przez Szčerbowskiego można odczytywać, wykorzystując jako klucz teorię egzegezy. Zgodnie z nią jedna część wyjaśnia kolejną, część funkcjonuje w stosunku do całości, systemu, a więc prolog tłumaczy się, aspektuje przez słownik, A przez E. Ta zasada sprawdza się także w drugą stronę: E objaśnia A. Albo jeszcze inaczej: obydwie części stanowią komentarz do prasłowa (czyli bez tytułu). Nietradycyjna książka bez tytułu miałaby zatem być fizycznym oddaniem i imitacją idei syntezy. W jednym z rozdziałów czytamy:

stopniowo wypełnia się obraz. (A mówi o całości, tj. A + E, E mówi o A. w ten sposób A + E zawiera się również w E jak zbiór w zbiorze, więc i E

37 R. Szčerbowski [niepublikowany wywiad].

38 O znaczeniu [\mathcal{A}] u Szčerbowskiego zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego*, s. 610-616.

mówi o całości. razem stanowią formalną całość, oddzielnie ani całości, ani części, zdaje się. ni rebus, ni krzyżówka, najbardziej układanka.) [Jedno, s. (50)]

Bardzo dobitnie zostało zaznaczone również zwątpienie w tekstową ideę prawdy:

dekonstrukcja tekstu słowa odsyłają do słów. [...] to wszystko tu jest przykładem i dowodem, że nic nie istnieje w oderwaniu od kontekstu, zawsze tylko COŚ + coś lub odwrotnie: coś + COŚ: A + E (Æ). [kontekst, s. (182)]

W 1996 roku książka bez tytułu, już po wydaniu na trzyipółcalowej dyskietce, przyjęła kolejną fizyczną formę: została zaprezentowana jako czwarty tom *Pism hermetycznych* w katalogu *Dwie wystawy. Retrospektywa na koniec Czasu*, następnie pokazano ją na zorganizowanej później wystawie pod tym samym tytułem. Tym razem nośnikiem utworu stały się ścinki papieru w formie wąskich pasków zamknięte w foliowym worku o wymiarach 23×14 centymetrów. Powstały one wskutek przepuszczenia przez niszczarkę pojedynczego egzemplarza książki. Łącznie zrealizowano piętnaście sztuk tego projektu [Æ]. Obiekty zostały opisane informacją „anepigraf i egzegeza”. W 1999 roku dzieło przybrało jeszcze jedną postać, składającą się z tysiąca pociętych, zmieszanych i spakowanych egzemplarzy pierwszego wydania książki. Obiekt został nazwany Makrolektura³⁹. Łatwo dojść do wniosku, że treść dzieła w nowo tych obranych kształtach stawała się nieczytelna, sama forma zaś imitowała cofnięcie się do prasłowa, czyli odejście od logiki druku i zapisu przez dowolne fizyczne połączenia pociętych słów.

Z takich dwóch tekstów stanowiących nierozzerwalną, biegunowo spolaryzowaną całość składa się książka, która jest substratem tego specjalnego wydania. Fizyczne rozdrobnienie obu tekstów niemalże na pojedyncze litery i przemieszanie ich pozwoliło przełamać dualistyczną naturę całości.⁴⁰

39 W 2000 roku utwór został wydany na płycie CD w wersji audio jako *Camera Obscura* i zamknięty w pudełku, które składało się z dwóch części, a na jego ścianach wykonano otwory. Płyta CD umieszczona w pudełku musi być ustawiona pod kątem 45°, żeby pudełko mogło być zamknięte. Kiedy odbiorca próbuje obejrzeć płytę w środku, widzi jedynie otwór płyty i ma wrażenie, że jest ono puste. Jest to zatem kolejny fizyczny sposób przedstawienia znikającego tekstu.

40 R. Szczerbowski *Dwie wystawy. Retrospektywa na koniec Czasu* [katalog], Warszawa 1998, s. 57.

Celowa destrukcja obu części tekstu, a tym samym ich połączenie (jak w li-gaturze $\mathcal{A}\mathcal{E}$) nastąpiło w wyniku aktu zniszczenia fizycznego dzieła przez maszynę.

W 1996 roku technotekst Szčerbowskiego przybrał jeszcze inną formę, został opublikowany na dyskietce. Tekst wprowadzający Piotra Rypsona zapowiadał:

Oto nieznaną przykładowo „bezosobowa i samostwórcza” publikacja komputerowa o niewyczerpywalnych bez mała kombinacjach tekstu: pierwsza literacka książka hipertekstowa w języku polskim.
Jeśli lubisz średniowieczne diagramy logiczne, opowiadania Jorge Louisa Borgesa, poezję konkretną, OULIPO i Grammatologię;
jeżeli pociąga Cię hermeneutyka i fenomenologia, antyczne labirynty i barokowe wiersze kombinatoryczne;
jeśli bawi Cię wędrówka wzdłuż niekończących się półek dobrej biblioteki – oto książka dla Ciebie.⁴¹

Szczerbowski nawiązał współpracę z programistą Ryszardem Rogockim, który na jego zamówienie napisał program służący do otwarcenia pliku z utworem z dyskietki na komputerach osobistych. Najpoważniejsze zmiany w tekście polegały na podmienu informacji o druku na nośnik cyfrowy. Strzałki, które w wersji drukowanej były odnośnikami rodem z encyklopedii, zostały zastąpione przez linki, które łączyły poszczególne leksje.

Badaczka hipertekstu Emilia Branny-Jankowska w sieciowej wersji książki, także podzielonej na części A i E, dostrzega próbę oddania konfliktu między przeciwstawnymi tendencjami języka. Część słownikowa dąży według niej do pewnego uregulowania, ładu oraz pokazuje język jako spójny system reprezentacji podporządkowany umysłowi, co wiąże się z intersubiektywną interpretacją i możliwością wypowiedziania prawdziwych i poprawnych zdań na temat obrazu rzeczywistości. Natomiast część prologowa wykracza, jak twierdzi badaczka, poza ramy systemu, dąży do wyrażenia niewyraźnego, uchwycenia tajemnic bytu, przekazania wszystkiego, co nie poddaje się reprezentacji. Hipertekst Szčerbowskiego skupia się, wedle ujęcia Branny-Jankowskiej, na samym procesie powstawania języka i procesie poznania.

Język jako gotowy system poznawczy i komunikacyjny okazuje się być dla człowieka niewystarczający, zbyt schematyczny, potencjalnie zawiera bowiem wszystko, co mogłoby być zakomunikowane. Przekraczanie struktur

41 P. Rypson Od wydawcy [nadruk na pudełku z dyskietką], w: R. Szčerbowski [$\mathcal{A}\mathcal{E}$], Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1996.

jest konieczne, ażeby mogło dojść do rzeczywistej komunikacji, która pozwoli odbiorcy cokolwiek poznać. Z drugiej jednak strony zaburzenie schematów grozi niezrozumiałością i oddala możliwość porozumienia. Stąd zarzuty wobec literatury i filozofii jako systemów poznawczych. Współczesność znalazła się w epistemologicznej pułapce, której źródłem jest komunikacja pisemna, aspirująca do ponadczasowości.⁴²

Zmiana medium i wybranie nośnika cyfrowego jest w twórczości Szczerbowskiemu formą przełamania epistemologicznego impasu i wyjściem z kryzysu poznania. Tylko użycie nowych form pisemności, które nawiązują do starych i je przekraczają, może być próbą konstruowania nowych narzędzi. W tym też kierunku poszły dalsze poszukiwania autora wykraczające poza pozycje omówione powyżej, których punktem wyjścia było stwierdzenie: „rozumiałem, że jeśli mam powiedzieć coś istotnego, to nie poprzez słowa”⁴³.

Fragmenty tekstu ukazały się jako posłowie do wydania *Antologii* Roberta Szczerbowskiemu w 2013 roku.

Abstract

Piotr Marecki

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

Robert Szczerbowski's writing machines

The author applies theoretical vocabularies from the field of literature's materiality, especially the technotexts by N. Katherine Hayles, Zenon Fajfer's literature or the remediation of print by Jay David Bolter. Such a theoretical background serves to analyze the oeuvre of Polish writer and visual artist, Robert Szczerbowski, whose works from 1970s. and 80s. As well as those published at the beginning of the 90s., are considered here as an example of a conscious use of textual media and an exploration of the limits of the book as medium.

42 E. Branny-Jankowska *Cybertekst. Metodologia i interpretacja* [praca doktorska], Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2009, s. 248.

43 R. Szczerbowski, [niepublikowany wywiad]. Na temat języka maszynowego w kontekście całej twórczości artysty zob. M. Dawidek Gryglicka *Historia tekstu wizualnego*, rozdz. 2.1, *Aspekty literackie i wizualne w twórczości Roberta Szczerbowskiego* oraz P. Marecki *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*.