

Katarzyna Bazarnik

Liberatura w polu produkcji kulturowej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (153), 57-76

2015

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.

Liberatura w polu produkcji kulturowej

Katarzyna Bazarnik

Stawką sporów o definicję (bądź klasyfikację) są granice (między gatunkami bądź dyscyplinami lub też sposobami tworzenia wewnątrz tego samego gatunku) i przez to hierarchie. Określić granice, bronić ich, kontrolować wejścia, to bronić porządku ustalonego w polu.

Pierre Bourdieu *Reguły sztuki*

Niniejszy artykuł jest próbą krytycznego opisu i analizy liberatury – zjawiska, do którego powstania przyczyniłam się najpierw jako współautorka dwóch książek – *Oka-leczenia*¹ i *(O)patrzenia*², określanych właśnie tym mianem, a następnie jako badaczka dostarczająca naukowych podstaw sformułowanej przez Zenona Fajfera propozycji teoretycznej. Otóż w 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej” zaproponował on, by uznać za odrębny rodzaj i nazwać l i b e r a t u r ą (od łacińskiego *liber*, czyli księga) takie utwory literackie, w których pisarz czy poeta świadomie i celowo wykorzystuje przestrzeń

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/D/HS2/05129.

Katarzyna Bazarnik – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej UJ, redaktorka serii „Liberatura” w Korporacji Ha!art, współzałożycielka krakowskiej Czytelni Liberatury, współautorka książek liberackich, tłumaczka, badaczka twórczości Jamesa Joyce’a. Ostatnio wraz z I. Curyłło-Klag opublikowała *Incarnations of Textual Materiality: From Modernism to Liberature*. Kontakt: k.bazarnik@uj.edu.pl

1 Z. Fajfer, K. Bazarnik *Oka-leczenie*, wyd. prototypowe, Kraków 2000; Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

2 K. Bazarnik, Z. Fajfer *(O)patrzenie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2003, 2009.

i budowę książki oraz wizualne cechy zapisu jako pozajęzykowe środki wyrazu, stanowiące współgrający z kodem językowym niewerbalny kod semantyczny. Propozycja ta padła w konkluzji artykułu pod prowokującym tytułem *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*³, noszącego cechy manifestu artystycznego i z perspektywy czasu tak właśnie odbieranego zarówno przez badaczy, jak i twórców identyfikujących się z przedstawionymi w nim tezami. Towarzyszył on wystawie książki niekonwencjonalnej, zorganizowanej przez nas w Bibliotece Jagiellońskiej w ramach „Bloomsday” – szeregu imprez upamiętniających dzień akcji Joyce’owskiego *Ulisses*a.

Fajfer postulował wówczas, by oprócz języka za tworzywo pisarza uznać również wizualne i materialne cechy pisma i książki, takie jak kolor i kształt czcionek, typografię strony, architekturę tomu, a nawet papier czy inny materiał wykorzystany jako podłoże zapisu. Zachęcał innych pisarzy do świadomego i aktywnego sięgania po nie, upatrując w takiej poetyce sposobu na „ocalenie papierowej książki przed zalewem elektroniki” i konkludując, że „w tym właśnie, oficjalnie jeszcze nie istniejącym czwartym rodzaju” widzi „odnowienie i przyszłość literatury”⁴. W kolejnych artykułach odwoływał się też do tradycji, wskazując wielu uznanych twórców, którzy wykorzystywali tego typu chwyt, świadomie kształtując fizyczną przestrzeń swych dzieł i przewrotnie obnażając nieprzezroczystość zmaterializowanego języka.

Tę propozycję teoretyczną, przestawioną prowokacyjnie przez artystę jako „aneks do słownika terminów literackich”, można postrzegać jako klasyczną interwencję w konsekrującą sferę pola literackiego, mającą na celu z m i a n ę jego g r a n i c i panującej w nim h i e r a r c h i i. Jak zauważa Bourdieu, „już samo zaistnienie w polu pociąga za sobą wywoływanie pewnych efektów, nawet jeśli byłyby to tylko proste reakcje oporu bądź wykluczenia”⁵. Manifest Fajfery, ten wyraźnie autonomizujący głos, dopominający się o niezależność i czystość twórczości literackiej, skierowany zarówno do pisarzy, jak i do teoretyków, znalazł najpierw oddźwięk wśród literaturoznawców, a z czasem

3 Z. Fajfer *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999 nr 5-6, s. 8-9; przedruk w: Z. Fajfer *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2010* *Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999-2010*, red. i przeł. K. Bazarnek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 23-28. Dalsze cytaty odwołują się do łatwiej dostępnego przedruku książkowego.

4 Z. Fajfer *Liberatura*, s. 28.

5 P. Bourdieu *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, wyd. 2, Universitas, Kraków 2007, s. 344.

również wśród twórców⁶ – być może dlatego, że pojawiające się już wcześniej sugestie, intuicje i propozycje, by uwzględnić w analizie literaturoznawczej również (typo)graficzne i materialne cechy pisma⁷, przygotowywały do pewnego stopnia grunt pod tego typu koncepcję na polu naukowym. Jego propozycja trafiła również na podatny kontekst społeczno-kulturowy, budząc zainteresowanie grupy młodych, aspirujących krytyków i redaktorów, studentów i absolwentów krakowskiej polonistyki, skupionych wokół nowo powstałego, interdyscyplinarnego czasopisma o nowej kulturze „Ha!art”. Praktyczną realizacją tych postulatów stało się wspomniane na wstępie *Oka-leczenie*, mające formę trzech połączonych okładkami kodeksów, pisane w latach 90., przygotowane przez nas w 2000 roku w mininakładzie dziewięciu egzemplarzy w drukarni cyfrowej jako pokazowe prototypy dla potencjalnego wydawcy. Za manifestem poszły też inne, nie tylko artystyczne działania; w 2002 roku przy Małopolskim Instytucie Kultury założyliśmy Czytelnię Liberatury, a rok później naszą drugą książką – *(O)patrzeniem*, zainicjowaliśmy serię wydawniczą pod nazwą „Liberatura” w młodej oficynie Krakowska Alternatywa, wydawcy wspomnianego magazynu „Ha!art”. Pomysł serii pojawił się w odpowiedzi na propozycję publikacji wysuniętą przez redaktora naczelnego i szefa wydawnictwa, Piotra Mareckiego, przygotowującego numer monograficzny⁸ poświęcony naszej działalności artystyczno-animatorskiej.

Do tych praktycznych aspektów funkcjonowania liberatury powrócę jeszcze pod koniec swojego wywodu; tu przypominam je pokrótce, aby zarysować

6 Warto tu zauważyć, że od samego początku akces do liberatury zgłosił Radosław Nowakowski, jeden z kuratorów wystawy „Booksday” w Bibliotece Jagiellońskiej, uprzednio określający się mianem „książkarza”, a deklaracje od kolejnych twórców pojawiły się wraz z rozwinięciem się serii wydawniczej.

7 Zob. S. Skwarczyńska *Problem ekspresywności czynników pozajęzykowych na gruncie wypowiedzenia ustnego i pismnego*, w: tejsze *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, PAX, Warszawa, 1954; H. Markiewicz *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962 nr 2, s. 331-352; tegoż *Jeszcze o budowie dzieła literackiego w związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964 nr 2, s. 429-434; C.D. Malmgren *Fictional Spaces in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Bucknell University Press, Lewisburg 1985; J. Kutnik *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1986; J. McGann *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991; D.F. McKenzie *Bibliography and the Sociology of Texts* Cambridge University Press, Cambridge 1999, czy równoległa do liberatury, choć nieznaną nam wówczas koncepcja technotekstów N.K. Hayles przedstawiona w *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge-London 2002.

8 „Ha!art” 2003 nr 2 (15).

kontekst zjawiska i wskazać na kilka istotnych czynników kształtujących liberaturę jako fenomen współczesnej kultury. Z jednej strony mówi się bowiem o niej jako o gatunku literackim czy gatunku hybrydycznym⁹ lub proponuje kategorię liberackości jako cechy charakterystycznej pewnych dzieł¹⁰, z drugiej zaś wręcz kwestionuje się jej istnienie lub opisuje się ją jako nurt w najnowszej literaturze polskiej, jedną z instytucji życia kulturalnego¹¹, czy – bardziej praktycznie – jako po prostu serię wydawniczą prezentującą niekonwencjonalne książki. Wydaje się, że koncepcja pola literackiego Pierre'a Bourdieu oraz współczesne, funkcjonalno-retoryczne i socjolingwistyczne ujęcia gatunku mogą rzucić istotne światło na tę sytuację i scalić w teoretyczne ramy ową niejednorodność.

Zacznijmy jednak od początku – czyli od konkluzji manifestu, w której pada propozycja genologiczna, rozwijana w kolejnych tekstach Fajfera¹², a potem niżej podpisanej¹³. Ponieważ przywoływane przez niego wówczas przykłady utworów wykorzystujących „retorykę materialności” można było zaliczyć i do liryki (*Rzut kośćmi* S. Mallarmégo), i do epiki (powieści Joyce'a), a samo *Oka-leczenie* można by równie dobrze zaklasyfikować do obu tych rodzajów, a nawet do dramatu, pierwszą intuicją autora manifestu było określić opisywane przez siebie zjawisko jako „rodzaj literacki”. (Ta rzucona

-
- 9 W. Kalaga *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, seria „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, Wydawnictwo IBL PAN i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Warszawa 2010.
- 10 A. Przybyszewska *Liberackość dzieła literackiego* (w druku), G. Maziarczyk *The Novel as Book: Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.
- 11 Por. sylabusy przedmiotów w przypisie 54 poniżej.
- 12 Artykuły te zostały zgromadzone i zaprezentowane w kolejności chronologicznej we wspomnianym wyżej dwujęzycznym tomie Z. Fajfer *Liberatura czyli literatura totalna*, przygotowanym specjalnie na panel poświęcony liberaturze w ramach 5 międzynarodowej konferencji IAWIS Focus „Displaying Word and Image” (Stowarzyszenia do Badań nad Słowem i Obrazem), na University of Ulster w Belfaście w czerwcu 2010 roku.
- 13 Por. K. Bazarnik *Liberature: a New Literary Genre?*, w: *Insistent Images. Iconicity in Language and Literature*, ed. E. Tabakowska, Ch. Ljungberg, O. Fischer, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2007; też *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, Monika Górską-Oleśńska, Wydawnictwo UO, Opole 2011 (również w anglojęzycznych przedrukach); oraz też *リベラトゥラ——テキストと書物の形を統合する新しい文学ジャンル* (久山 宏一訳) (*Liberatura: gatunek literacki integrujący tekst z formą książki*), przeł. Koichi Kuyama *れいこくさ* *Ренукса. Ренукса* (czasopismo the Faculty of Letters, University of Tokyo) 2012 no. 3.

prawie mimochodem na koniec wywodu propozycja została uwypuklona w kolejnym artykule o symbolicznym tytule: *liryka, epika, dramat, liberatura*¹⁴.) Co ciekawe, określając jego cechy, poeta odwołuje się nie tylko do kategorii czysto estetycznych, a jego uwagi odnoszące się do kroju czcionki, układu typograficznego, faktury i koloru papieru zdradzają silną świadomość społeczno-kulturowego kontekstu tak modelowanej wypowiedzi literackiej. Zwróćmy uwagę, jakich argumentów używa, omawiając semantyczny aspekt druku:

A przecież wystarczyłby prosty eksperyment, np. wydrukowanie sonetu Szekspira jakąś krzykliwą, stosowaną w reklamie czcionką, aby uświadomić sobie, jak ważne są to sprawy. W tym przypadku dysonans byłby oczywisty, można jednak wyobrazić sobie także świadome i artystycznie bardziej owocne zastosowanie danego kroju pisma (np. *Mazurek Dąbrowskiego* wydrukowany po polsku, ale gotykiem i cyrylicą – zabieg, który dałby do myślenia i wzbudziłby emocje w każdym polskim czytelniku).¹⁵

Zaproponowany przez niego przykład użycia gotyku i cyrylicy w tekście hymnu Polski byłyby niezrozumiałe bez uwzględnienia specyfiki projektowanych przez niego odbiorców takiego komunikatu. Wybór nacechowanej negatywnymi skojarzeniami kulturowymi czcionki „wzbudziłby emocje” jako akt społecznie znaczący tylko w określonym środowisku; dla czytelnika z innego kręgu kulturowego gest ten mógłby być albo zupełnie nieczytelny, albo li tylko gestem estetycznym, sygnalizującym np. nostalgię za „historycznymi”, „pięknymi”, „stylizowanymi” krojami pisma. Z jednej strony taki argument świadczy o świadomości kontekstu historycznego i kulturowego, w jakim zawsze funkcjonują twórca i odbiorca, z drugiej zaś wskazuje na społeczne uwarunkowania kodu bibliograficznego¹⁶, za który zazwyczaj odpowiada wydawca, a – jak postuluje Fajfer – teraz powinien wziąć odpowiedzialność sam autor. W koncepcji liberatury ten aspekt książki, pozornie nieistotny z punktu widzenia literaturoznawcy, ma mieć jednego, wyrazistego nadawcę, tożsamego z autorem tekstu. Mamy tu więc

14 Z. Fajfer *liryka, epika, dramat, liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. 233-239.

15 Z. Fajfer *Liberatura. Aneks do słownika*, s. 25.

16 Termin ten zaczerpnęłam z prac Jerome'a McGanna (m.in. *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991).

do czynienia z autorskim dziełem literackim (jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało) – analogicznie do teatru (czy kina) autorskiego, na które zresztą powołuje się Fajfer¹⁷. W innym wypadku, uznając semantyczną wartość kodu bibliograficznego i jego wpływ na odbiór dzieła, należałoby przyjąć, że taki przekaz ukształtowany przez szereg heteronomicznych wobec dzieła agensów nie jest w pełni autonomiczny, a to właśnie na autonomii twórczej, na wolności tworzenia nieskrępowanej czynnikami zewnętrznymi zależy autorowi *Spoglądając przez ozonową dziurę* najbardziej. Analizując zatem założycielski manifest liberatury i śledząc dalsze wypowiedzi jego autora, można wskazać na wyraźne zaznaczanie autonomii pisarza jako jedyne autetycznego autora dzieła, jego postulowanej niezależności od czynników ekonomicznych, rynkowych, gustów i uwarunkowań historycznych oraz wolność tworzenia. Tak Zenon Fajfer pisał o tym w jednym ze swoich tekstów:

Jako praktyka, zdecydowanie bardziej frapują mnie perspektywy czysto artystyczne: wizja stworzenia dzieła w pełni autonomicznego, w którym autor odpowiada za każdy jego element, podobnie jak to niekiedy ma miejsce w teatrze, gdy twórca sztuki jest zarazem scenografem i reżyserem.

Dzieło totalne, artysta totalny. Marzenie Craiga i Wyspiańskiego, przeniesione na kartkę papieru? Nawet jeśli tak, to nie wolno zapominać, że grubo wcześniej swój „teatr ogromny” widzieli Blake i Mallarmé, a po nich z większym lub mniejszym powodzeniem, realizował Joyce.¹⁸

Dokonane przez niego rozpoznanie dotyczące semantyki szaty graficznej dzieł literackich do pewnego stopnia przypomina opis znaczenia i funkcji kodu bibliograficznego zaproponowany przez anglosaskich bibliografów i tekstologów, D.F. Mackenzie’ego i Jerome’a McGanna. Dotychczas zwracali na to uwagę i odczytywali go głównie historycy, bibliologowie i tekstolodzy. Badając materialność zapisu, datowano teksty, określano ich autetyczność, charakteryzowano instytucje ich produkcji i dystrybucji oraz typy odbiorców, dla których były przeznaczone, lecz w ogóle nie wiązano tych działań

17 Porównuje takie „autorskie” książki do spektakli Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora czy Teatru 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego, por. Z. Fajfer *Aneks do słownika*, s. 26.

18 Z. Fajfer *liryka, epika, dramat, liberatura*, s. 237.

z interpretacją lub czyniono to tylko w niewielkim stopniu¹⁹. *Bibliography and Sociology of Texts* McKenzie'ego oraz *The Textual Condition* i *The Black Riders* McGanna to przełomowe w swej dziedzinie pozycje, redefiniujące bibliologię właśnie jako socjologię tekstów. Ich autorzy twierdzą, że nie można właściwie zbadać, opisać, zrozumieć i odczytać sensu tekstów, nie uwzględnivszy wymiaru socjologicznego wpisanego w ich materialną formę, a każda edycja „tego samego dzieła” już jest jego interpretacją. Z tej perspektywy szata graficzna książki okazuje się formą wypowiedzi, której nadawcą jest zazwyczaj wydawnictwo, treść tego komunikatu służy zaś celom promocyjnym i komercyjnym, określanym przez Bourdieu jako siły heteronomiczne wobec pola literackiego. Paradoksalnie zatem pierwsze „słowo”, z jakim styka się odbiorca, nie idzie od autora czy autorki tekstu, lecz jest komunikatem instytucjonalnym, poddanym bardziej regułom ekonomii niż sztuki. Koncepcja dzieła w pełni autorskiego, postulowana w liberaturze, zmienia tę relację, oddając twórcom również to pierwsze „słowo”. Nawet jeśli pisarz czy pisarka nie projektują sami całej książki, to przez swoje zaangażowanie w przygotowanie jej prototypu czy projektu okładki w ścisłej współpracy z grafikiem i edytorem, stają się faktycznie figurami dominującymi w procesie jej produkcji.

To właśnie bibliolodzy i tekstolodzy tacy jak John Kidd, D.F. McKenzie i Jerome McGann sformułowali tezę, że kod bibliograficzny *Ulisses*a i tomików poetyckich wydawanych przez Joyce'a w latach 30. nie miał natury użytkowej, lecz stanowił sprzężony z tekstem kod semiotyczny, świadomie i celowo ukształtowany przez autora. Obserwacje te były zbieżne z nasuwającymi się nam odczytaniem „samych słów na stronie”, a raczej stronach *Finnegans Wake*, sugerującymi, że fikcyjna przestrzeń tej eksperymentalnej narracji jest wręcz materialnie powiązana z fizyczną przestrzenią książki²⁰. Bibliologiczny opis twórczości Joyce'a potwierdził intuicję, że mamy tu do czynienia z autorem o silnej autonomii, zajmującym dominującą pozycję w sieci relacji między redaktorami, wydawcami, drukarzami i dystrybutorami, co pozwalało mu, przynajmniej na etapie pierwszego wydania, wpływać na materialny kształt publikowanych książek. Ostatecznie wnioski przedstawione w opracowaniach McKenzie'ego i McGanna dały mi nie tylko asumpt do przypisania

19 D.F. McKenzie *The Book as an Expressive Form*, w: tegoż *Bibliography and Sociology of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 9-30.

20 W przypadku *Ulisses*a podobne powiązanie sugerował już Hugh Kenner w: *Flaubert, Joyce, and Beckett: The Stoic Comedians*, Beacon Press, Boston 1962, s. 34-35.

Joyce'owi intencji liberackich, ale i do zweryfikowania tej tezy za pomocą metod krytyki genetycznej, czego owocem stała się książka *Joyce and Literature*²¹.

Przypadek Joyce'a jest w niniejszych rozważaniach interesujący również dlatego, że modernistyczne praktyki autonomizacyjne, opisane przez Bourdieu w odniesieniu do literatury francuskiej, a w przypadku literatury anglojęzycznej np. przez wspomnianego McGanna, Hugh Kennera w *The Pound Era* czy ostatnio przez Seana Lathama w „*Am I a Snob?*” *Modernism and the Novel* znajdują częściowe paralele w społecznym funkcjonowaniu literatury, związanej z, marginalnym na początku, środowiskowym pismem „młodej, nowej” literatury, publikowanej w specjalnie do tego celu stworzonej instytucji wydawniczej oraz zaangażowaniu jej głównego przedstawiciela w animowanie działań interpretacyjnych, objaśniających i propagujących jego książki. Wyraźne jest również stopniowe odejście Fajfera od takich zachowań, motywowane pragnieniem skupienia się wyłącznie na pracy twórczej²². Interesujący komentarz tych podobieństw proponuje włoski polonista Emiliano Ranocchi. Zauważa on, że opisując literaturę jako „literaturę totalną”, w której wszystko ma lub może, z nadania autora, mieć znaczenie, poeta przeciwstawia ją „formalnemu aleatoryzmowi i filozoficznemu nihilizmowi” cechującemu „spora część współczesnej produkcji artystycznej”.

Wszystkie te postulaty tłumaczą zamknięcie Fajfera na pop, zamknięcie, które [...] wynika w gruncie rzeczy z odrzucenia antropologii postmodernizmu: mieszania kultury niskiej z wysoką, wymienności nadawcy i odbiorcy, estetyki pastiszu, formy otwartej, końca Wielkich Narracji. Temu wszystkiemu Fajfer przeciwstawia wyraźny podział ról między artystą a odbiorcą, wymóg oryginalności i homogeniczności języka (innymi słowy – styl), formę swoiście zamkniętą, w której odbiorcy zostawia się mniej lub bardziej szeroki margines działania w tym sensie, że owszem może on, albo wręcz musi współpracować w tworzeniu sensu (lecz nie było tak zawsze po troszku również w literaturze tradycyjnej?), ale w obrębie gry, której reguły zostały skrupulatnie ustalone przez autora, przeciwstawia wreszcie teleologię sztuki czyli powrót Wielkich Narracji. Czymże bowiem jest idea literatury, jak nie kolejną Wielką Narracją, jedną z tych, które – zdaniem Lyotarda i Jamesona – miały zniknąć na

21 K. Bazarnik *Joyce and Literature*, Litteraria Pragensia, Prague 2011.

22 Można by to opisać jako kolejną Bourdieańską polaryzację minipola w duecie Bazarnik – Fajfer na biegun wyraźnie artystyczny i wyraźnie naukowy.

zawsze w epoce postmodernizmu? Narracja ta bowiem oparta jest na idei wschodzącej drogi twórczych osiągnięć, a więc zbudowana na strukturze edypowej, jaka cechowała Narrację Wielkiej Awangardy. Jeśli dokładnie się temu przyjrzeć, liberatura jest etykietą, która chce uchodzić za neutralne określenie pewnego stosunku do fizyczności artystycznego medium, jednak w rzeczywistości zarazem jako Narracja przemycza daleko więcej niż tylko pożyteczny termin genologiczny (pozostawiam otwarte pytanie, na ile trafny), mianowicie autentyczne i odważne zajęcie stanowiska wobec estetyki współczesnej. Stanowisko to być może nieaktualne, niewątpliwie gwałtownie polemiczne wobec innych Wielkich-Narracji-Anty-Wielkich-Narracji postmodernizmu. W tym sensie liberatura (przynajmniej jak ją rozumie Fajfer) stanowi zdumiewające zjawisko trwania myśli modernistycznej w samym sercu postmodernizmu.²³

W diagnozie Ranocchiego Fajfer i liberatura, ustanawiając swoje związki z modernizmem, lokują się wyraźnie w opozycji do tych nurtów, które także przedstawiają się jako „nowatorskie”, „nowoczesne”, „eksperymentalne”²⁴: cyberpoezji czy niektórych przejawów literatury generatywnej. Taka postawa wpisuje się w przedstawioną przez francuskiego socjologa strategię twórców walczących o jak największą autonomię, charakterystyczną dla subpolu produkcji ograniczonej, skierowanej głównie do innych twórców²⁵. Stawką jest, jak sugeruje Bourdieu, „monopol na prawomocność literacką, czyli m.in. monopol na władzę autorytatywnego orzekania, kto ma prawo do tego, by nazywać siebie pisarzem (artystą, uczonym etc.), czy nawet do tego, by samemu decydować, kto pisarzem jest i kto ma prawo orzekać, czy są nim inni; mówiąc inaczej – monopol na *władzę konsekrowania* twórców i ich wytworów”²⁶. Nic dziwnego, powiada na koniec badacz, że „rywalizacja ta toczy się wokół opozycji autonomii i heteronomii”²⁷. W tym kontekście bardziej zrozumiała

23 E. Ranocchi *Liberatura między awangardą a tradycją. Bilans pierwszego dziesięciolecia*, w: *Od liberatury do e-literatury*, red. M. Górńska-Olesińska, Wydawnictwo UO, Opole 2012, s. 33-34.

24 Choć akurat z tą ostatnią etykietą Fajfer by się nie zgodził. Twierdzi bowiem, że eksperymentalna jest teoria, a nie sztuka; zob. Z. Fajfer *Od kombinatoryki do liberatury. O nieporozumieniach związanych z tzw. „literaturą eksperymentalną”*, w: R. Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, przeł. J. Gondowicz, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

25 P. Bourdieu *Reguły sztuki*, s. 331.

26 Tamże, s. 341.

27 Tamże.

staje się gwałtowna krytyka kwestionująca prawomocność działań, skierowana przez Zenona Fajfera wobec *ciemnistych diod*²⁸, projektu Leszka Onaka remiksującego prozę Schulza z instrukcją obsługi Fiata 125p²⁹. W przypadku cyfrowej awangardy strategia ta prowadzi jednak do paradoksalnej sytuacji, w której typowe dla postawy „czystej sztuki” odrzucenie jakichkolwiek instytucji pola literackiego włącznie z samą ideą autora i dzieła (nie mówiąc już o czynnikach ekonomicznych, które zgodnie ignorują obie strony tego sporu) skutkować może zniknięciem pola jako takiego³⁰. Bowiem, z jednej strony, skoro każdy, kto napisze kawałek kodu generujący jakikolwiek ciąg znaków, jest twórcą, to wpadamy w skądinąd już znaną pułapkę: „Wszystko jest sztuką”; dodajmy jednak – „jeśli artysta powie, że nią jest” – tylko że, skoro nie ma artysty, to i sztuki nie ma. Z drugiej strony pojawia się pytanie: skąd nieświadomy niczego odbiorca ma wiedzieć, że trafił na „coś do czytania/odbierania jako sztuka”, a nie:

generaln¹ awariê S#stemu?³¹

W takiej sytuacji w sukurs przychodzi właśnie kategoria g a t u n k u. Współczesne opisy tej kategorii wyraźnie uwzględniają jego wymiar socjologiczny, ujmując gatunek jako skonwencjonalizowane typy oddziaływania społecznego dokonującego się za pomocą języka w konkretnych sytuacjach,

28 L. Onak *ciemniste diody*, „Techsty” 2014, http://techsty.art.pl/ciemniste_diody/index.html (1.02.2015).

29 Por. dyskusję na portalu Korporacji Ha!art: Z. Fajfer *Ciemnisty idiotyzm* <http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/4066-ciemnisty-idiotyizm> i *Cybernotaur*, <http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/4103-cybernotaur>; L. Onak *Nie ma żadnych świętych plików. Odpowiedź Zenonowi Fajferowi* <http://www.ha.art.pl/projekty/felietony/4073-nie-ma-zadnych-swietych-plikow> - odpowiedz-zenonowi-fajferowi (1.02.2015). Jak podkreśla Z. Fajfer, powodem jego oburzenia nie była sama w sobie realizacja cyfrowa Onaka, lecz raczej okoliczności jej odbioru – reakcja szczerze ubawionej publiczności w trakcie prezentacji na Festiwalu Ha!wangarda w październiku 2014 roku. Jednak jego argumenty dotyczą również wartości tego typu cyfrowego recytingu czy remiksu.

30 Postawa ta być może wynika również z generalnej słabości pola produkcji literackiej, co opisują G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok w: *Literatura polska po 1989 w świetle teorii Pierre’a Bourdieua. Raport z badań*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014. Świadomie czy podświadomie wyczuwający tę sytuację twórcy odmawialiby więc w taki przewrotny sposób udziału w grze, w której od początku wydają się nie mieć żadnych szans.

31 Z. Fajfer *Ars numerandi*, w: *tegoż dwadzieścia jeden liter*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, b.n.

jak czynią to Carolyn Miller³² czy Charles Bazerman³³. Najwyraźniej objawiło się to w badaniach lingwistycznych, dynamicznie rozwijających retoryczne, pragmatyczne i funkcjonalne koncepcje gatunku³⁴. Bazerman określa więc gatunek jako ramę dla „społecznie znaczącego działania intencjonalnego”, „miejsce konstruowania znaczenia”, które „nadaje kształt myślom i formie, w jakiej się komunikujemy”, czy rodzaj matrycy, dzięki której możemy zbadać to, co nieznanne³⁵. Innymi słowy, to właśnie gatunek zakreśla horyzont oczekiwania odbiorczych, również w tekście literackim, i tak właśnie rozumie go Michał Głowiński. Sięgając po utwór, czytelnik dokonuje pobieżnej, wstępnej oceny, przypisując go do określonego gatunku, traktując dostrzeżone sygnały gatunkowe jako wskazówkę co do jego odczytania. Innymi słowy, otwiera się przed nim pewien horyzont oczekiwań, w ramach którego może on ów utwór zrozumieć i zinterpretować. Jak powiada polski badacz, „gatunek niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowanie jako odbiorcy literatury”³⁶. Podsumowując rozważania o gatunku w ujęciu historycznym, proponuje on uznać, że:

gatunek literacki utrwalony w danej kulturze jest pewną jednostką semantyczną, a w konsekwencji sugeruje czytelnikowi, jakich znaczeń może się spodziewać, gdy wchodzi w kontakt z określonym gatunkowo dziełem literackim. Znaczenia te ujmuje gatunek w dużym uogólnieniu, sygnalizuje zatem odbiorcy nie konkretne sensy danej wypowiedzi, ale – by tak powiedzieć – typ sensów, a więc każe mu zwracać uwagę na ogólne

32 C. Miller *Genre as Social Action*, w: *Genre and the New Rhetoric*, ed. A. Freedman, P. Medway, Taylor & Francis, London 1994 (e-book 2005).

33 C. Bazerman *Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions*, w: *Genre and the New Rhetoric...*

34 Tak zwaną systemowo-funkcjonalną, australijską szkołę badaczy można by wręcz określić mianem socjologicznej, bowiem społecznie uwarunkowane aspekty funkcjonowania gatunku w konkretnych sytuacjach stanowią dla nich fundamentalne ramy określające to pojęcie. Przegląd kolejnych zwrotów w badaniach nad gatunkami znajduje się we wspomnianej wyżej *Genre and the New Rhetoric*. Por. także J.M. Swales *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; Th.O. Beebee *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994; J. Frow *Genre*, wyd. 2, Routledge, London–New York 2014.

35 C. Bazerman *Systems of Genres...*, s. 69, 75, 82–83 (przekład autorki).

36 M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2007, s. 82.

ukierunkowanie tej wypowiedzi, przez co – w ostatniej instancji – określa postawę czytelniczą.³⁷

Zatem czytelnik nieświadom istnienia gatunku nie tyle nawet nie zrozumie utworu, co może go w ogóle nie dostrzec – nie rozpozna żartu, jeśli nie zna konwencji nim rządzących, zamknie stronę www, jeśli nie zorientuje się, że ma do czynienia z tworem cyfrowym, wzruszy ramionami na widok książki-butelki, jeśli nie będzie wiedział, że literatura może przybrać nawet tak niekonwencjonalne formy. W przypadku liberatury kluczowe zatem staje się zasygnalizowanie odbiorcy, że ma do czynienia z tworem literackim, po to by w ogóle umożliwić mu czytanie. Podobne praktyki wcale nie są w literaturze sytuacją niezwykłą. Za Stanisławem Balbusem można przytoczyć szereg przykładów, w których sami pisarze pozostawiają sygnały przynależności gatunkowej swoich tekstów: *Martwe dusze* Gogoła noszące podtytuł „poemat” czy Witkacy określający *Nienasyconie* i *Pożegnanie jesieni* powieściami. Według niego są to „ślady instrukcji autorskich” wskazujące na kontekst, w jakim zgodnie z oczekiwaniem autora należy odczytywać te utwory (jest to również istotne w przypadku ironii czy pastiszu). Chodzi tu o wytworzenie pewnej „przestrzeni hermeneutycznej”, w której będą one mogły wchodzić w „zniczeniowe korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje” z konwencjami gatunkowymi (a zatem z określonym horyzontem wiedzy i oczekiwaniami czytelników)³⁸. Nazwa gatunkowa funkcjonuje więc jako swego rodzaju drogowskaz, postawiony dla czytelników przez krytyka lub pisarza, ułatwiający odkrycie reguł odczytania wpisanych w utwór. Jeśli czytelnik zrozumie i opanuje reguły rządzące danym tworem (i gatunkiem), to odbiór takiego dzieła jest pełniejszy, bogatszy, bardziej satysfakcjonujący i bardziej rzetelny. Równocześnie nazwa gatunkowa wskazuje, z jaką tradycją pisarz wchodzi w dialog, do jakich norm się odwołuje, często przekraczając je czy modyfikując.

Na różne sposoby kodowania sensów zwraca uwagę Umberto Eco w eseju *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, wspominając przy okazji, że znajomość reguł gatunkowych nie dotyczy tylko literatury, ale również sztuk pięknych czy architektury. Wyróżnia co najmniej dwa typy czytelników: tak zwanego masowego, naiwnego, czyli semantycznego, odbierającego utwór na najbardziej podstawowym poziomie treści oraz na czytelnika semiotycznego – bardziej

37 Tamże, s. 81.

38 S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Polska genologia literacka*, s. 164.

wykształconego, świadomego różnych poziomów i typów kodów semantycznych i istnienia w dziele sieci subtelnych odniesień do innych tekstów kultury³⁹. Jednak w przypadku liberatury nawet taki wyrobiony odbiorca może przeoczyć ów kolejny, niewerbalny kod semantyczny, zwłaszcza jeśli był do tej pory nauczony ignorować tego typu przekaz w dziele literackim. Postulat wydzielenia odrębnego gatunku posługującego się również kodem bibliograficznym (by pozostać przy terminologii wspomnianych tekstologów) otwiera przed tymi odbiorcami możliwość jeszcze bogatszej lektury, zarazem respektującej *intentio operis* i *auctoris*, do których również włoski semiotyk odnosi się w swoim artykule.

Ale stawką nie jest tu wyłącznie jednostkowe niezrozumienie czy wzbogacenie odbioru. Nieznajomość reguł gatunkowych uniemożliwia bowiem właściwe funkcjonowanie w określonej sytuacji społecznej. Dosłowne odczytanie masowo niegdyś przesyłanych listów informujących adresatów, że są „dziećmi szczęścia”, bo ich nazwiska zostały wylosowane w loterii oferującej wyjątkowe nagrody, które można było otrzymać po wpłaceniu niewielkiej kaucji, sprawiało, że osoby nierozpoznające gatunku przesyłki reklamowej padały ofiarą swej naiwności. Nieznajomość reguł gatunkowych może być też skutecznym mechanizmem wykluczenia⁴⁰. Dotyczy to również udziału w kulturze. Niezrozumienie ram funkcjonowania nowo powstających gatunków literatury i sztuki, takich jak liberatura, cyberpoezja czy hipertekst, odcina odbiorców od pewnej sfery doświadczeń, kontaktów i kontekstów społecznych istotnych we współczesnym świecie. Być może pozbawia ich w ten sposób szans na pobudzenie kreatywności, niekonwencjonalnego myślenia, świeżego spojrzenia na pozornie dobrze znaną rzeczywistość, słowem, tego, co Szklowski określał jako „wyzwalanie z automatyzmu percepcji”⁴¹. Jeśli Anis Bawarishi określa gatunki jako „obszar, w ramach którego uczestnicy procesu komunikacji odtwarzają na sposób retoryczny te same warunki środowiskowe, w odpowiedzi na które dochodzi w ogóle do tego aktu komunikacji – są

39 U. Eco *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, w: *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Muza, Warszawa 2003, s. 198-218. Dziękuję anonimowemu recenzentowi na zwrócenie mojej uwagi na ten esej.

40 Ten aspekt podkreślają retorycznie nachyleni badacze gatunku. Nic więc dziwnego, że są oni ściśle związani z dydaktyką języka, a opracowane przez nich retoryczne i funkcjonalne modele gatunku są szeroko wykorzystywane głównie w nauczaniu języka angielskiego jako obcego (tzw. English for Special Purposes i Academic English).

41 W. Szklowski *Sztuka jako chwyt*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków 2006.

to zatem zwyczajowe zachowania i zwyczajowe obszary, w jakich mają miejsce działania językowe⁴², to w przypadku literatury, zwłaszcza określanej jako eksperymentująca czy poszukująca, dochodzi do poszerzenia, wynalezienia czy określenia innych, nowych, nietypowych zachowań językowych i, być może, również do wyznaczania nowych obszarów i typów komunikacji literackiej⁴³. W konkluzji artykułu definiującego gatunek jako ekosystem Bawarishi stwierdza, że czynność pisania nie polega tylko na uczeniu się, jak retorycznie i społecznie adaptować się do różnorodnych kontekstów, ale i na powtarzaniu i odtwarzaniu realizującym się właśnie w gatunkach⁴⁴. W przypadku gatunków literackich, chyba najbardziej otwartych, płynnych i hybrydycznych, czy po Bachtinowsku – wielogłosowych typów tekstów, działanie to polega więc na znaczącym modyfikowaniu dotychczasowych kontekstów, w czym przejawia się ich dominujący aspekt kreacyjny. W takim przypadku dochodzi do zmiany nawyków, a w konsekwencji habitusu czytelnika. Bo- wiem muszą zmienić się schematy percepcji, działania, oceniania i odczytania tak prezentującego się tekstu.

Z pewnością jest tak w przypadku liberatury. Jako gatunek podkreślający swój status literacki otwiera ona nowe możliwości wypowiedzi, nieobecne w głównym nurcie literatury lub obecne w nim tylko marginalnie i często traktowane na zasadzie żartobliwego wybryku, prowokacji czy eksperymentatorstwa. Nawet i te mniej radykalne przykłady liberatury, mieszczące się w formie tradycyjnego kodeksu, sugerują odbiorcy modyfikację czytelniczych nawyków, kierując uwagę na cechy materialne dzieła literackiego, zwykle pomijane w lekturze: specyficzną numerację stron czy rozdziałów (*Przełożona w normie* B.S. Johnsona, *Tristram Shandy* L. Sterne'a, *Finneganów tren*

42 A. Bawarishi *The Ecology of Genre*, w: *Ecomposition: Theoretical and Pedagogical Approaches*, ed. S.I. Dobrin, Ch.R. Weisser, State University of NY Press, Albany 2001, s. 69-80 (przekład autorki).

43 Istotnie, hybrydyczność i polimedialność liberatury, czyli sięganie po różne kody semantyczne, wymaga nieco innych kompetencji odbiorczych niż w przypadku utworów literackich powstających wyłącznie w materii słowa. Zwracają na to uwagę belgijskie badaczki Kris De Tollenaere i Jeanine Eerdakens w podsumowaniu wyników przeprowadzonego przez nie eksperymentu artystyczno-socjologicznego, por. K. De Tollenaere, J. Eerdakens *The Hybrid Book Genre of Word&Image Narratives. Results of an Artistic Research Project*, w: *Incarnations of Textual Materiality: From Modernism to Liberature*, ed. K. Bazarnik, I. Curyłło-Klag, Cambridge Scholars Publishers, Newcastle upon Tyne 2014. Por. także W. Kalaga *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*. Kwestii kompetencji odbiorczych dotyczy również cytowany powyżej esej Eco *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*.

44 A. Bawarishi *The Ecology of Genre*, s. 78.

J. Joyce'a, *Życie instrukcja obsługi* G. Pereca), zróżnicowaną semantycznie typografię, tekst figuralny, elementy graficzne, ilustracje, kolor i gatunek papieru (wspomniany *Tristram Shandy*, *Albert Angelo* B.S. Johnsona, *Rzut kośćmi* S. Mallarmégo, *House of Leaves* M.Z. Danielewskiego, *Kapow* A. Thirlwella, *Pożeracz myśli* S. Halla, *Podwójna wygrana jak nic* R. Federmana). Bawarishi odnotowuje zresztą w przypisie, że „odtworzenie” i „powtarzanie” w przypadku gatunku zawsze pociąga za sobą jakąś formę modyfikacji, ponieważ gatunek zawsze wymaga odczytania, a to z kolei jest zawsze już interpretacją, czyli jednym z możliwych wariantów⁴⁵. Bawarishi powołuje się tu na Marilyn Cooper, która podkreśla, że pisanie ma wymiar społeczny nie tylko dlatego, że odbywa się w konkretnym kontekście, ale także dlatego, że i sam akt pisania współkształtuje ów kontekst⁴⁶. Zatem twórca – pisarz czy poeta – aktywnie wpływa na warunki swej twórczości, nawet jeśli ów wpływ polega na bezwarunkowej akceptacji reguł narzucanych przez wydawnictwo. Z tej perspektywy nasze działania obejmujące zainicjowanie serii wydawniczej, stworzenie Czytelni Liberatury, spotkania autorskie i te organizowane wokół publikowanych przez „Liberaturę” książek potwierdzają tylko ten retoryczno-ekologiczny model zaproponowany przez wspomnianych badaczy.

Mieści się w nim również nasz aktywny udział w różnorodnych działaniach popularyzatorskich (działania kuratorskie przy organizowaniu wystaw i warsztatów liberatury w bibliotekach, ośrodkach kultury i na festiwalach) oraz w imprezach naukowych (konferencjach, seminariach i wykładach gościnnych), zaś fakt, że większość z nich odbyła się z inicjatywy zapraszających nas osób i instytucji, świadczy naszym zdaniem o tym, że dość szybko wytworzyło się środowisko odbiorców liberatury oczekujące tego typu interakcji. Dostrzegają oni odrębność liberatury na tle innych tekstów kultury i najwyraźniej odczuwają potrzebę głębszego zaznajomienia się konwencjami tego gatunku.

Wydaje się więc, że po szesnastu latach od pojawienia się tego terminu liberaturze udało się zająć wyraźną pozycję w polu produkcji literackiej czy kulturowej. A używając terminologii Bourdieu, została ona prawie konsekrowana: najnowsza edycja *Słownika rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy poświęca jej osobne, obszernie hasło⁴⁷ pióra

45 Tamże, s. 79.

46 Tamże, s. 70.

47 A. Przybyszewska *Liberatura/Literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa, 2012, s. 521-526.

Agnieszki Przybyszewskiej, badaczki konsekwentnie zajmującej się tym zjawiskiem prawie od samych jego początków⁴⁸; liberatura trafia do podręczników szkolnych i akademickich⁴⁹, a styl liberacki zostaje wyodrębniony jako jeden ze stylów artystycznych współczesnej polszczyzny⁵⁰. Zresztą środowisko łódzkich teoretyków, z którego wywodzą się Gazda i Przybyszewska, od początku z zainteresowaniem przyjęło manifest liberatury, a bardziej naukowe ramy nadane luźnej propozycji wyartykułowanej przez artystyczny biegun duetu Zenkasi i doprecyzowanej przez niżej podpisaną, wykształciły się po części w wyniku rozmów i polemik z autorką hasła słownikowego. Potwierdzeniem tego zainteresowania było skierowane do nas zaproszenie do wystąpienia w ramach zorganizowanej przez Katedrę Literatury Uniwersytetu Łódzkiego międzynarodowej konferencji „Futuryzm: Przyszłość sto lat później” w maju 2010 roku i przygotowanie towarzyszącej jej wystawy książek ze zbiorów Czytelni Liberatury w Muzeum Sztuki Nowoczesnej M2.

Innym impulsem do teoretycznego szlifowania tej koncepcji był także szereg konferencji, wykładów gościnnych i wystaw zarówno w Polsce, jak i za granicą. Trudno tu wymienić je wszystkie, pozwolę sobie jednak wspomnieć o kilku najważniejszych, aby zarysować proces rozprzestrzeniania się idei w środowisku krytyczno-naukowym i częściowo artystycznym – według Bourdieu mającym właśnie moc konsekrującą w polu literackim. Pierwsza prezentacja liberatury na forum międzynarodowym odbyła się podczas 5. Sympozjum o Ikoniczności w Języku i Literaturze w 2005 roku w Krakowie; poza wykładem na ten temat przygotowaliśmy również anglojęzyczną broszurę zawierającą m.in. tłumaczenie założycielskiego eseju Fajfera oraz

48 Zagadnieniu temu A. Przybyszewska poświęciła część pracy magisterskiej pt. (*Nie tylko*) *liberackie modele do składania: liberatura, e-liberatura i hipertekst na gruncie polskim*, która została nagrodzona w Konkursie im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą pracę polonistyczną w 2006 roku, co można postrzegać również jako formę konsekracji samego zjawiska. Również jej rozprawa doktorska pt. *Liberackość dzieła literackiego* dotyczyła tego tematu.

49 Zob. L. Adrabińska-Pacula, A. Hącia, J. Malczewska, J. Olech *Po polsku. Literatura, język, komunikacja. Podręcznik do języka polskiego dla gimnazjum, kl. III*, PWN, Warszawa 2011; D. Korwin-Piotrowska *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011; por. także „Polonistyka” 2009 nr 2 (temat numeru: Sommer, Sosnowski, Zadura, Świetlicki, Fajfer, Mueller, Kossakowski, Różycki, Gutorow – ważne, głośne wiersze).

50 *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków 2013. Tu należy dodać, że jest on w praktyce utożsamiony z formą emanacyjną, wymyśloną i rozwiniętą przez Zenona Fajfera.

wspólną *Krótką historię liberatury*⁵¹. W tym samym roku na ASP Małgorzata Dawidek Gryglicka zorganizowała w Poznaniu wystawę twórczości Z. Fajfera i sesję naukową „Konstrukcja poprzez dekonstrukcję. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki”. Jej owocem był tom *Tekst-tura*, zawierający m.in. kolejny tekst Fajfera, w którym stara się on nadal zdefiniować liberaturę jako rodzaj literacki, choć zauważa jego „‘nieczysty’, ‘hybrydowy’ charakter”⁵², oraz mój artykuł, w którym opisuję ją jako jeden z typów ikonicznego tekstu literackiego przewidzianych w modelu amerykańskiego badacza C.D. Malmgrena⁵³. W 2009 roku otrzymaliśmy zaproszenie do przedstawienia liberatury jako odrębnego zjawiska w ramach konferencji *Traditional and Emerging Formats of Artists' Books: Where Do We Go From Here?* na University of the West of England w Bristolu – moment o tyle kluczowy, że została wyartykułowana różnica między liberaturą a książką artystyczną, z którą ta pierwsza bywa niekiedy kojarzona. W tym samym roku Monika Górską-Olesińska, badaczka z Uniwersytetu Opolskiego, zorganizowała pierwszą z dwóch jak dotąd konferencji pod tytułem *Od liberatury do e-literatury*; ich pokłosiem były kolejne publikacje, tym razem konfrontujące liberacką twórczość z twórczością artystyczną w nowych mediach elektronicznych; a w redagowanej przez nas serii ukazało się pierwsze masowe wydanie trójksięgu *Oka-leczenie*. Od tego momentu idea wyraźnie idzie w świat: w roku 2011 prezentowaliśmy liberaturę m.in. na Europejskim Kongresie Kultury we Wrocławiu, na festiwalach i w ośrodkach uniwersyteckich w USA (Nowy Jork, Filadelfia, Chicago, Oakland), na 10. Festiwalu Poezji w Tajpei i na Uniwersytecie Tokijskim, na osobnych panelach w ramach 5. międzynarodowej konferencji IAWIS Focus „Displaying Word and Image” (University of Ulster w Belfaście, czerwiec 2010) i na 3. Konferencji the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (University of Kent w Wielkiej Brytanii, wrzesień 2012), a ostatnio na festiwalach literackich we Włoszech, Bułgarii i Rumunii.

51 K. Bazarnik, Z. Fajfer *Liberature*, Artpartner, Kraków 2005.

52 Z. Fajfer *Liberum veto? Odautorski komentarz do tekstu „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.

53 K. Bazarnik *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 31-33. Por. C.D. Malmgren *Fictional Spaces in the Modernist and Postmodernist American Novel*, s. 60.

Ta skrótowa lista pokazuje wyraźnie, że w ciągu kilkunastu lat liberatura – jako koncepcja teoretyczna i zjawisko na współczesnej polskiej scenie literackiej – zdołała zająć pewien obszar pola literackiego, sytuując się w kluczowych dla niego instytucjach. Czytelnia Liberatury stała się oddziałem Artekki Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Krakowie, miejscem odwiedzanym regularnie przez zorganizowane grupy studentów polonistyki, komparatystyki, edytorstwa czy kulturoznawstwa. Warto tu wspomnieć, że liberatura jest obecna w sylabusach praktycznie wszystkich krajowych polonistyk w ramach przedmiotów takich jak: „literatura”, „kultura współczesna”, „współczesne życie literackie” czy „semiotyka kultury”, głównie w kontekstach współczesnej awangardy i zjawisk granicznych i hybrydycznych w literaturze⁵⁴. Pojęciem tym posługują się również poloniści zagraniczni, tacy jak Kris Van Heuckelom, Emiliano Ranocchi czy Ariko Kato. Seria „Liberatura” liczy w tej chwili ponad dwadzieścia pozycji, wśród których znalazły się znaczące dzieła kanonu literatury światowej: *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* S. Mallarmégo, *Sto tysięcy miliardów wierszy* R. Queneau, *Życie instrukcja obsługi* G. Pereca, *Strażnik bierze swój grzebień* Herty Müller czy *Finneganów tren* J. Joyce’a, oraz, poza utworami duetu Bazarnik – Fajfer, książki kilku polskich autorów identyfikujących się z tą poetyką, m.in. Roberta Szczerbowskiego, Dariusza Orszulewskiego czy Pawła Dunajki. Stała się przy tym jedną z bardziej wyrazistych i rozpoznawalnych linii wydawnictwa Ha!art. Wydaje się więc, że w tym przypadku doszło do znacznej autonomizacji w ramach pola literackiego czy nawet szerszego pola kultury, o czym „można mówić wtedy, gdy czynniki artystyczne przeważają nad czynnikami politycznymi i ekonomicznymi, co przekłada się na hierarchię obowiązujących w danym obszarze reguł, a także wzmacnia gotowość do podtrzymywania wiary w sens określonej praktyki, konkretnej

54 Por. np.: T. Cieślak-Sokołowski, Uniwersytet Jagielloński, sylabus kursu *Pogranicza literatury - alternatywa, nowe media*, [; A. Przybyszewska, Uniwersytet Łódzki, sylabus kursu *Liberatura czyli literatura totalna*. \[; O. Szadkowska, Uniwersytet Warszawski, sylabus kursu *Historia edycji polskiej literatury pięknej*\]\(https://usosweb.uni.lodz.pl/kontroler.php?_action=actionx:katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot%28prz_kod:0100-KBL050%29 \(27.12.2014\); Uniwersytet Opolski M. Górska-Olesińska, sylabus kursu <i>Literatura elektroniczna</i> <a href=\)](https://www.usosweb.uj.edu.pl/kontroler.php?_action=actionx:katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot%28prz_kod:WPL@12fopc.@12f14%29, [30.01.2015], D. Wojda, Uniwersytet Jagielloński, sylabus kursu <i>Poetyka z elementami teorii literatury I, II rok</i> <a href=)

gry społecznej [...]”⁵⁵. W filozofii liberatury, czy szerzej, wizji pisarza-poety-artysty przedstawianej przez jej głównego reprezentanta, podkreśla się nieustannie estetyczne, artystyczne, kompozycyjne powody podejmowanych wyborów stylistycznych, poszukiwania nowych form (niekonwencjonalna budowa książki, wiersz emanacyjny, poemat kinetyczny) i ostentacyjne ignorowanie czynników ekonomicznych, co uwidacznia się również przy wyborze kolejnych tytułów publikowanych w serii, wymagających znacznych nakładów finansowych ze względu na wyzwania technologiczne. Sprzyja temu podobna filozofia całego wydawnictwa Ha!art, ironicznie nazywającego się „korporacją”, którego naczelnym sloganem jest „wszystko, co się nie opłaca”. Jak wyjaśnia Jankowicz, taka autonomia jest możliwa, gdy aktorzy i instytucje uczestniczące w polu literackim są w stanie „przełożyć siły zewnętrzne na właściwą dane-mu polu logikę, mogą je sobie podporządkować, nie przeformułując celów działania”⁵⁶. Środowisko i instytucje, w ramach których funkcjonuje to zjawisko, wydają się radzić sobie z tym wyzwaniem. Być może więc istotnie – jak konstatują autorzy raportu o stanie literatury polskiej po 1989 roku – pole produkcji literackiej właściwie nie istnieje, jednak na tle tej ziemi jałowej pole liberatury jawi się jako dość żyzna enklawa.

55 G. Jankowicz *Formy heteronomii. Polskie pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi*, w: G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*, s. 19.

56 Tamże.

Abstract

Katarzyna Bazarnik

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Sociological Contexts of Liberature

This article analyses the situation of liberature in the field of literary production. It presents a historical outline of the phenomenon, starting with Zenon Fajfer's proposal of a new literary genre. Bazarnik then contextualizes liberature with the sociological turn in bibliography, which demonstrated that "strong" authors striving to maintain their autonomy in the literary field paid attention to the semantically charged, intentionally shaped bibliographic code of their books. Finally, drawing on Pierre Bourdieu's mechanisms of consecration as well as modern sociolinguistic and rhetorical theories of genre, she describes liberature as a new form of literary communication that can be conceptualised in terms of genre understood as the horizon of expectations.

Keywords

liberature, sociology of literature, literary genre, field of literary production, mechanisms of consecration