

Agnieszka Rybarczyk

"Uksiążkowić świat", czyli kilka słów o liberaturze

Biblioteka 16 (25), 337-351

2012

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.

AGNIESZKA RYBARCZYK

„Książkowić świat”, czyli kilka słów o liberaturze

STRESZCZENIE. Celem artykułu jest przybliżenie kwestii dotyczących nowego zjawiska w literaturze, choć swymi korzeniami sięgającego czasów bardzo odległych, mianowicie liberatury. Przedstawiam nie tylko podstawowe tezy związane z liberaturą, np. postrzeganie utworu jako integralnej całości, w której następuje stopienie słowa i przestrzeni, ale także swoistą ewolucję form literackich, prowadzącą do narodzin nowego nurtu. Sednem tego procesu jest położenie nacisku na współistnienie formy i treści, obecne już w poezji wizualnej wywodzącej się ze starożytności i średniowiecza, a przybierające na sile w twórczości autorów związanych z XX-wiecznymi ruchami awangardowymi. „Totalne” myślenie o literaturze zyskało najciekawszy wyraz w twórczości autorów liberatów: Zenona Fajfera, Katarzyny Bazarnik i Radosława Nowakowskiego (zarówno praktyków, jak i teoretyków liberatury), których sylwetki oraz dzieła przedstawiam pokrótce w niniejszym artykule.

SŁOWA KLUCZOWE: liberatura, Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, Radosław Nowakowski, forma i treść, poezja wizualna, typografia, fizyczność książki, awangarda, futurizm, OuLiPo, architektura słowa, integralność słowa i przestrzeni.

Treść i forma stanowią jedną z podstawowych opozycji w historii literatury czy sztuki w ogóle. Owe dwa elementy, traktowane zazwyczaj biegunowo, wydają się toczyć nieustanny spór, wieńczony co jakiś czas chwilowym prymatem jednego nad drugim. Istnieje jednak nurt w literaturze nowoczesnej, postulujący równowagę i organiczną więź wymienionych elementów. Liberatura, bo o niej tu mowa, ocenia fizyczność książki jako znaczeniowórczą – wygląd okładki, użyty materiał, zastosowana typografia, rozmieszczenie ilustracji, kształt i objętość tomu uzupełniają się z treścią danego dzieła. Liczy się kwestia integralności – stopienia słowa i przestrzeni, w której dane słowo funkcjonuje.

Ideę liberatury wysunęli Polacy – Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer. W 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej” opublikowany został

szkic manifest *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w którym Fajfer przeciwstawiał liberaturę liryce, epice i dramatowi. Postulował on także przewyciężenie kryzysu we współczesnej literaturze dzięki zrewidowaniu panujących dogmatów, dotyczących formy, czasu, przestrzeni czy książki¹. W roku 2000 ukazało się prototypowe wydanie *Oka-leczenia* autorstwa Fajfera i Bazarnik, kodeksu w formie trójksięgu, zawierającego opowieść o narodzinach, życiu i śmierci przedstawioną za pomocą narracji emanacyjnej (tekst składający się z kilku warstw, do których odbiorca dociera przez zestawienie ze sobą inicjałów kolejnych słów – zwieńczeniem czytelnicznej wędrówki jest odkrycie jednego ukrytego słowa, z którego narracja emanowała)². Oboje autorzy pełnią funkcje redaktorów serii „Liberatura”, wydawanej od 2003 roku przez wydawnictwo Ha!art, przybliżającej polskim czytelnikom dzieła literatury zarówno polskiej, jak i światowej, wpisujące się swą organiczną jednością słowa i przestrzeni w koncepcję postulowaną przez Fajfera i Bazarnik.

Kilka lat później, w 2009 roku, Bazarnik tak pisała o nowym nurcie literackim, którego łaciński źródłosłów *liber* odsyła nie tylko do „książki”, ale i do „wolności”:

Liberaturę można więc z jednej strony postrzegać jako trend czy nurt literacki, który pojawił się w określonym miejscu i czasie jako reakcja na masową digitalizację i odcielesnienie tekstu. Z drugiej strony [...] można postrzegać ją jako swoisty etap w ewolucji form literackich, które istniały już wcześniej: jako, na przykład, kontynuację powieści jako samoświadomego „gatunku druku” czy nowoczesnej poezji zrodzonej z przełomu mallarmiańskiego i dawnej literatury wizualnej³.

W ten oto sposób w trakcie trwania jednej dekady doszło do przeformułowania statusu liberatury – najpierw odbierana była jako rodzaj eksperymentu, sprzeciwiającego się tendencjom rozwoju współczesnej literatury, następnie zaczęła być wpisywana w wielowiekową historię przemian obejmujących teksty literackie.

Tak ciekawe zjawisko, jakim jest liberatura, spotkało się z zainteresowaniem świata kultury i nauki. W 2002 roku w Krakowie rozpoczęła

¹ K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.

² Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*, Kraków 2010.

³ K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 157.

działalność pierwsza czytelnia prezentująca odbiorcom tego typu literaturę⁴. Dwa lata później Fajfer i Bazarnik na zaproszenie strony irlandzkiej reprezentowali nasz kraj podczas festiwalu *Day of Welcomes – Letterkenny Welcomes Poland*, połączonego z obchodami włączenia Polski w strukturę Unii Europejskiej⁵. W listopadzie 2009 roku Uniwersytet Opolski zorganizował konferencję *Od liberatury do e-literatury*, której efektem było wydanie tomu pod tym samym tytułem w 2011 roku⁶. W tym samym roku w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu podjęto decyzję o stworzeniu odrębnej kolekcji *Liberatura*, obejmującej książki wyróżniające się przestrzenną organizacją tekstu, w których nacisk położony został na ich fizyczność oraz niemożliwość intermedialnego przekładu⁷. Aby ideę nowej kolekcji rozpropagować, między 8 a 15 maja 2012 roku na poddaszu BU odbyła się wystawa *zBUntowane książki*, połączona z grą *Na tropie liberatury*⁸.

Pomysł na taką lokalizację zrodził się pod wpływem projektu *Libro2N* autorstwa Radosława Nowakowskiego, polegającego na wprowadzeniu słów w industrialną przestrzeń Fabryki Norblina w Warszawie (2005). Towarzysząca prezentacji książek w tak nietypowym miejscu gra *Na tropie liberatury* nawiązywała zasadami do konwencji gier miejskich, a jej celem było zapoznanie uczestników z teorią i praktyką dzieł liberackich, a także zaznajomienie ich z przestrzenią budynku Biblioteki Uniwersyteckiej. Gracze pobierali w pierwszym wyznaczonym punkcie „element bazowy”, czyli niewielką książeczkę złożoną z nieponumerowanych i niepospinanych kart, które w połowie wypełnione były cytatami z dzieła Radosława Nowakowskiego *Traktat kartkograficzny, czyli rzecz o liberaturze*. Po przeczytaniu regulaminu należało wyruszyć do celu, czyli poddasza, po drodze dotrzeć do 10 punktów, kierując się wskazówkami umieszczonymi w różnych zakamarkach biblioteki. W ten sposób budynek stał się planszą, po której poruszał się zwiedzający. W każdym punkcie umieszczony był pojemnik ze słowami wyciętymi z czasopism – zadanie gracza polegało za każdym razem na wylosowaniu trzech z nich

⁴ Mieści się ona w Małopolskim Instytucie Kultury, przy ul. Karmelickiej 27 i działa w ramach Biblioteki Sztuki. Powstała z inicjatywy Bazarnik i Fajfera. Więcej informacji: <http://www.liberatura.pl/info.html> [dostęp: 10.08.2012].

⁵ Zob. K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liber Europae*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 66–67.

⁶ *Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górska-Olesińska, Opole 2011.

⁷ Na temat trudności czy niemożliwości przeniesienia tekstów liberackich na inny rodzaj nośnika por. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu...*, s. 151–163.

⁸ Oba wydarzenia włączone zostały w obchody IX Ogólnopolskiego Tygodnia Bibliotek, ich pomysłodawczynią i kuratorem była autorka niniejszego artykułu.

i stworzeniu własnych krótkich tekstów, które należało wkleić na wybraną przez siebie stronę w pobranej wcześniej książeczce. Gra kończyła się wraz z dotarciem na wystawę, a gracze sumiennie wykonujący polecenia stawali się autorami niepowtarzalnych dzieł liberackich.

Zarówno wystawa z*BUntowane książki*, jak i gra cieszyły się dużym zainteresowaniem – w ciągu tygodnia budynek biblioteki w związku z tymi dwoma wydarzeniami odwiedziło około 500 osób. Tak spora frekwencja wiązała się z odpowiednim rozpowszechnieniem informacji w mediach (radio, telewizja, prasa) oraz na portalu Facebook⁹. Nietypowa literatura przyciągnęła zwiedzających w różnym wieku – od młodzieży ze szkół gimnazjalnych i średnich po osoby starsze. Zaletą prezentacji była możliwość przejrzenia większości książek, przewertowania ich czy poczytania. Oprócz tego istniała sposobność wysłuchania szczegółowych opowieści dotyczących wybranych dzieł, co pozwalało zgłębić temat liberatury. Większość osób reagowała bardzo pozytywnie na liberackie idee, zdarzały się jednak i takie, które podawały w wątpliwość sens tworzenia tego typu książek. Najczęstszym zarzutem było przyrównywanie działań liberatów do zabawy formą, która zacierza znaczenie, jednakże ci ze zwiedzających, którzy uczestniczyli w wykładzie Radosława Nowakowskiego *Treść. Forma. Tekst. Książka*, zrozumieli, że liberatura to literatura poważna¹⁰.

Na wystawie z*BUntowane książki* można było obejrzeć dzieła pochodzące z różnych epok historycznych – obok literatury współczesnej na ekspozycji znalazły się teksty powstałe pomiędzy XVII a XX stuleciem. Oprócz sztandarowej serii „Liberatura”, wydawanej przez korporację Ha!art (utwory Zenona Fajfera, Katarzyny Bazarnik, Jamesa Joyce’a, Stéphane’a Mallarmégo, Bryana Stanleya Johnsona, Georges’a Pereca czy Raymonda Queneau) zaprezentowane zostały dzieła Guillaume’a Apollinaire’a (słynne *Kaligramy*), poezje Włodzimierza Majakowskiego,

⁹ Wystawa została objęta patronatem przez Radio Merkury, Radio Afera, Radio Emaus, internetowy magazyn kulturalny „Don’t Panic” oraz eCzasKultury.pl. Informacje związane z tym wydarzeniem pojawiały się także w lokalnej prasie („Gazeta Wyborcza”) i telewizji (TVP3 Poznań oraz ONTV). Miesiąc przed otwarciem z*BUntowanych książek* na Facebooku rozpoczęła się akcja przybliżająca ideę, miejsce i ekspozycje prezentowane na wystawie, a w budynkach większości wyższych uczelni w Poznaniu i w miejscach związanych z kulturą (galerie, domy kultury itp.) zawisły plakaty promujące to wydarzenie.

¹⁰ Radosław Nowakowski, jeden z najciekawszych teoretyków i praktyków liberatury w naszym kraju, był gościem honorowym w trakcie otwarcia wystawy, a jego wykład okazał się pasjonującą opowieścią o wcielaniu w życie nietypowych (czasem wydawałoby się niemożliwych do zrealizowania) pomysłów na książki kontestujące czytelnicze przyzwyczajenia (książka labirynt, książka mapa).

twórczość Juliana Przybosa, Stanisława Dróżdża, książki obiekty Marka Gajewskiego i większość książek autorstwa Radosława Nowakowskiego. Dużą część prezentowanych zbiorów stanowiła literatura angielskojęzyczna, szczególnie przepięknie wydane albumy dotyczące książek artystycznych oraz tzw. książkowego recydingu¹¹, jak również utwory, których idea opierała się na przetworzeniu tekstu innego autora. Najciekawszym w ostatniej grupie był niewątpliwie utwór Jonathana Safrana Foera *Tree of Codes*¹². Amerykański autor za punkt wyjścia przyjął opowiadanie Brunona Schulza *Ulica Krokodyli* – oryginalna treść została jednak przerobiona przez dosłowne wycięcie ze stron poszczególnych słów i fraz, co spowodowało powstanie zupełnie nowego tekstu, który należy czytać przestrzennie. Mniej przełomowe w formie, ale wychodzące z podobnego założenia przekształcenia oryginału, są dzieła: *Nets* (autorka Jen Bervin posiłkowała się sonetami Williama Szekspira), *Radi Os* (*Raj utracony* Milтона w nowej postaci nadanej mu przez Ronalda Johnsona) oraz *The Ms of MY Kin* (nowa wersja wierszy Emily Dickinson stworzona przez Janet Holmes)¹³.

Jako że liberaci znani są z definiowania, stawiania tez i wygłaszania poglądów, na wystawie nie mogło zabraknąć również tekstów teoretycznych. Dotyczyły one nie tylko liberatury, ale także estetyki książki, typografii czy zagadnień związanych z grafiką i kaligrafia¹⁴. W kolekcji *Liberatura* Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu docelowo mają się znaleźć zarówno dzieła liberackie i protoliberackie, książki postrzegane jako dzieła sztuki (np. obiekty autorstwa Marka Gajewskiego), jak również te, które przełamują czytelnicze przyzwyczajenia przez eksplorowanie nowych przestrzeni związanych z eksperymentowaniem z tekstem uznanego autora. Kryterium doboru jest zatem i nietypowa forma zewnętrzna,

¹¹ *Masters: Book Arts: Major Works by Leading Artists*, oprac. E. Wallace, New York 2011; P. Sloman, *Book Art: Iconic Sculptures and Installations Made from Books*, Berlin 2011; A. Golden, *Making handmade books*, New York 2010; J. Thompson, *Playing with books. The art of upcycling, deconstructing & reimagining the book*, Beverly 2010.

¹² J.S. Foer, *Tree of Codes*, London 2011.

¹³ J. Bervin, *Nets*, Berkley 2011; R. Johnson, *Radi Os*, Chicago 2005; J. Holmes, *The Ms of MY Kin*, Exeter 2009. Ronald Johnson w następujący sposób określił swoje literackie działania: „I am currently working on the completion of rewriting Milton's *Paradise Lost* by excision. The first four books of this were published as *RADIOS* in 1977. It uses an 1892 edition in which I omit most of the text to create a Blakeian visual page and a new Orphic text of my own”. <http://www.poetryfoundation.org/bio/ronald-johnson> [dostęp: 10.08.2012].

¹⁴ A. Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris 2011; P.F. Kery, *Art Deco Graphics*, New York 1986; J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Łódź 2011.

i nacisk położony na kwestie typograficzne, a także idea zespolenia treści i wyglądu danego dzieła, czy wreszcie traktowanie tekstu jako swoistej budowli, którą można przekształcać, stwarzając dzięki temu nowe znaczenia. Najistotniejsze zdaje się w takim wypadku myślenie o dziele w kategoriach przestrzennych, architektonicznych wręcz, które to myślenie pojawiło się po raz pierwszy wiele wieków temu, a którego historyczność ma odzwierciedlić powstający zbiór.

Literatura totalna, w której przestrzeń może mówić, sięga swymi początkami do czasów wynalezienia pisma. Hieroglify zapisywane na ścianach egipskich piramid czy innych budowli wkomponowywane były w daną przestrzeń, tworzyły z nią idealną całość. W czasach antycznych pojawia się poezja wizualna, która swe początki datuje od powstania słynnego dysku z Fajstos (połowa drugiego tysiąclecia p.n.e.), a następnie rozwija się dzięki przedhellenistycznej tradycji wiersza zagadki. Zaliczyć do niej można chociażby wiersze figuralne Simiasza z Rodos (około 300 rok p.n.e.), które przybierały zaskakujące kształty jajka, topora czy skrzydeł¹⁵. Kilka wieków później na afrykańskich terenach cesarstwa rzymskiego zaczęły powstawać wiersze kratkowe, w kształcie mozaiki lub labiryntu (były to skomplikowane akrostychy), których autorem był Publiusz Optacjan Porfyriusz, poeta skazany na wygnanie przez cesarza Konstantyna. Tę tradycję kontynuował na terenie Europy Wenecjusz Fortunat, tworzący w VI wieku n.e. teksty w kształcie prostokąta z wpisanymi w nie figurami krzyża.

Charakter religijny w poezji wizualnej uwypuklony został w słynnym *Liber de laudibus sanctae crucis* Hrabana Maura, powstałym około 815 roku¹⁶. Ten późniejszy opat Fuldy i biskup Moguncji ofiarował papieżowi Grzegorzowi IV dzieło o rozbudowanej symbolice numerycznej, wykorzystujące kształt krzyża, które przedstawiało pojmowanie świata jako manifestacji woli boskiej. Organizacja ładu wszechświata, której dokonał Bóg, przekładała się na dzieło równie doskonałe, jakim stawała się Księga (mit Księgi odnaleźć można już w Torze, w której opuszczenie lub dodanie nawet jednej litery groziło zniszczeniem świata, później powrócił on w poezji Mallarmégo czy prozie Joyce'a). W ciągu całego średniowiecza powstało wiele dzieł religijnych opartych na związku treści i formy – były to często wiersze diagramowe, zbudowane na figurach drzewa, koła czy skrzydeł anielskich. Poetyckie dziedzictwo tego okresu miało wpływ na powstanie kilku rodzajów wiersza wizualnego w okresie późniejszym,

¹⁵ Por. P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

¹⁶ Por. P. Rypson, *Obraz słowa. Europejska poezja wizualna od starożytności do końca XVIII wieku*, Warszawa 1987.

choćby wiersza imago, wiersza przestrzenno-liniowego oraz układu labiryntowego w formie krzyża¹⁷.

Wiek XV i XVI to czas przełomowy – utwory starożytnych Greków zaczynają być wydawane i rozpowszechniane wśród wykształconej części Europejczyków. Równocześnie zainteresowanie poezją wizualną zaczynają przejawiać teoretycy literatury – pierwszy omówił ją w słynnym dziele *Poetices Libri Septem* (1561) Julius Caesar Scaliger. Niedługo potem angielski poeta metafizyczny George Herbert tworzy tomik wizualnych wierszy *The Temple* (wyd. w 1633 roku), a w Polsce od XVI do XVIII wieku powstaje wiele utworów, w których myśleniu o treści nierozłącznie towarzyszy namysł nad formą. Barok jako epoka szczególnie sprzyjająca takiemu podejściu do tworzenia (konceptualizm, nacisk położony na *inventio*) wspiera rozwój tego typu literatury, jej rozkwit wiąże się także z działalnością zakonu jezuitów – w celach edukacyjnych gromadzili oni utwory poezji wizualnej. Powstają więc najróżniejsze odmiany poezji kunsztownej opartej na grze językowej związanej z układem słów bądź liter, a także odwołującej się do graficznego porządku elementów. Nie są wyjątkiem wiersze przypominające swym kształtem kompozycje architektoniczne, insygnia sakralne i liturgiczne, przyrządy astronomiczne czy formy geometryczne. Ów nacisk położony na wygląd, na obrazowość i przestrzenność utworu wiązał się z otwarciem na inne niż lokalne tradycje literackie, wpisywał się w nieustanną ewolucję tworzywa literackiego, związaną z postrzeganiem układu typograficznego jako elementu służącego przekazywaniu czy chociażby podkreślaniu treści¹⁸.

Mimo że, począwszy od wieku XIX, nastąpiła degradacja poezji wizualnej (zaczęto ją postrzegać jako rozrywkę i zabawę słowem), coraz więcej autorów zaczyna dostrzegać równowagę treści i formy, ich współistnienie. W drugiej połowie XVIII wieku Laurence Sterne pisze powieść *Tristram Shandy*, opartą na typograficznych rozwiązaniach, z poprzestawianymi rozdziałami, która wciąga czytelnika w grę z literackimi konwencjami. Wśród poetów objawia się William Blake, którego *Pieśni niewinności* i *Pieśni doświadczenia* stanowią niebywały przykład zespolenia słowa i obrazu, swym wyglądem przypominają średniowieczne iluminowane rękopisy, np. słynną *Księgę z Kells*, staroirlandzki manuskrypt powstały na początku IX wieku (było to jedno z dzieł wielbionych przez Joyce'a)¹⁹. Trochę ponad 100 lat później we Francji Mallarmé postuluje

¹⁷ Por. P. Rypson, *Piramidy, słońca...*

¹⁸ Zob. ibidem oraz P. Rypson, *Obraz słowa...*

¹⁹ Zob. R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 230.

uwolnienie słowa i nadanie mu autonomicznego znaczenia. Jego poemat *Rzut kośćmi* (1897) tworzą zdania zróżnicowane pod względem typograficznym – wielkość czcionek odpowiadać miała intensywności wypowiedzianych słów, a rozmieszczenie słów na płaszczyźnie strony uwidaczniało ich wzajemne relacje i rolę w wierszu, jak również brzmienie. Tak więc puste miejsca oznaczało ciszę, wyrazy zapisane większą czcionką powinny zostać wykrzyczane. Mallarmé był także twórcą wpiśniętym się w nurt mitu Księgi, dążył do idealnego zrównoważenia formy i treści, zajmowały go również zagadnienia związane z fizycznością i materialnością książki oraz typografią, którym poświęcił wiele tekstów teoretycznych²⁰.

Myślenie o książce jako trójwymiarowym obiekcie fizycznym istniejącym w przestrzeni (związki z architekturą i rzeźbą), charakteryzującym się symultanicznym przekazem i symultanicznym odbiorem, wkracza na grunt XX-wiecznej sztuki. Grunt bardzo podatny na wszelkiego rodzaju aktywności związane z estetyzacją zarówno tekstu, jak i książki, który przyczyni się do odkrywania nowych form wypowiedzi wiodących ku powstaniu książki dzieła (ang. *bookwork*), czyli utworu eksperymentującego z zapisem tekstu, z własną przestrzenią, jak i ze współobecnym obrazem. Działania przeróżnych XX-wiecznych nurtów awangardowych wpisują się idealnie w postulat Fajfera, zawarty w manifestie *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*:

Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego czyli książka i wydrukowany na niej tekst powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię²¹.

Namysł nad formą oraz treścią cechujący zarówno futurystów włoskich, rosyjskich i polskich, dadaistów, jak również Awangardę Krakowską czy konstruktywistów łączył się ze zmianą jakości obiektu oraz odnawiał związek dzieła z odbiorcą, który miał aktywnie włączyć się w proces interpretowania. Taka literatura budziła zaniepokojenie, stawiała czytelnika przed ogromnym wyzwaniem, konfrontując go z czymś

²⁰ Zob. M.P. Markowski, *Nicość i czcionka*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005.

²¹ Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 34.

nowym, zaskakującym i łamiącym stereotypy dotyczące postrzegania książek, z czymś, co budziło w nim niepokój.

Asumpt teoretyczny do zerwania z tradycyjnym postrzeganiem dzieła poetyckiego jako kładącego nacisk przede wszystkim na treść dał w 1909 roku Filippo Tommaso Marinetti w *Manifeście futuryzmu*. Postulat „słów na wolności”, zerwania z zasadami logicznej składni wiązał się z dynamizacją typografii – korzystali z niego skrzętnie także Włodzimierz Majakowski, Wielimir Chlebnikow, Tytus Czyżewski czy Anatol Stern. W wizualnych wierszach futuryści eksperymentowali z przestrzenią tekstu, odpowiedni układ typograficzny miał na celu akcentowanie danych części utworu i podkreślenie wybranych warstw znaczeniowych²². Z kolei idea symultanizmu treści i formy była dogłębnie eksplorowana przez Apollinaire’a (związanego z fowistami i kubistami, twórcę terminu „sur-realizm”). W 1918 roku opublikował on *Kaligramy*, czyli wiersze, których ułożenie wersów tworzyło obraz związany z tematem danego utworu²³.

Działalność awangard XX wieku łączyła się także ze ścisłą współpracą między literatami a malarzami. Oprócz istotnego namysłu nad formą, relacje te przełamywały polaryzację temporalnego myślenia o słowie i przestrzennego postrzegania obrazu. Tak jak w Rosji wspólnie tworzyli Majakowski i Lissicki, tak w Polsce najciekawsze i niezwykle oryginalne były efekty wspólnej działalności literatów i Włodzimierza Strzemińskiego. Ten malarz i teoretyk konstruktywizmu i unimizmu, asystent Kazimierza Malewicza w Szkole Sztuk Pięknych w Witebsku, po powrocie do Polski w 1922 roku nawiązał kontakty z przedstawicielami rodzących się ruchów awangardowych. Efektem było chociażby powstanie poetyckich tomików Juliana Przybosia – *Śrub* (1925) i *Z ponad* (1930). Jako współzałożyciel grupy „a.r.”, a także członek grup Blok i Praesens, Strzemiński przeciwstawiał się tradycjonalizmowi w sztuce, a nowoczesną typografię wywodził z malarstwa abstrakcyjnego²⁴. Postulował odpowiedniość kompozycji drukarskiej i budowy literackiej dzieła, do czego po latach powrócili liberaci. Wychodząc z założenia o jedności tekstu i przestrzeni zapisu, liberaturę postrzega się jako literaturę totalną, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozdzielalną całość (książka nie tylko zawiera dany utwór, ona się tym utworem staje). W podobnym tonie wypowiedzieli się także w 1920 roku Anatol Stern i Aleksander Wat w manifeście *Prymitywiści do narodów świata*

²² Por. Z. Jarosiński, *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.

²³ G. Apollinaire, *Wybór poezji*, przeł. M. Baterowicz, Wrocław 1975.

²⁴ Por. P. Rypson, *Książki i strony*, Warszawa 2000, s. 43–91.

i *Polski*, w którym stwierdzili, iż poeta winien stać się także zecerem i introliгатorem²⁵.

Oprócz Strzemińskiego w okresie międzywojennym rozwojowi polskiej typografii przysłużył się także Mieczysław Szczuka. Ten malarz, grafik i rzeźbiarz reprezentujący nurty konstruktywizmu i produktywizmu, głoszący w sztuce potrzebę skrajnego utylitaryzmu, w niesamowity sposób rozwinął technikę fotomontażu. Był współtwórcą dwóch ciekawych dzieł – *Ziemi na lewo* Sterna i Jasińskiego (1924) oraz *Europy* Sterna (1929). W obu wykorzystał technikę kolażu, która uwypuklała wzajemne relacje tekstu i obrazu, jak również figury geometryczne (wpływ konstruktywizmu i suprematyzmu)²⁶. Koniec lat 20. XX wieku to okres kształtowania się typografii elementarnej, której głównymi przedstawicielami byli Jan Tschichold (urodzony w Niemczech artysta typograf) i Piet Zwart (duński architekt i typograf). Preferowany przez nich styl projektowania był sprzeczny z historyzmem, artyści postulowali ekonomię środków, rezygnację z dekoracji, układy asymetryczne, operowanie głównie materiałem zecerskim, a przede wszystkim budowę funkcjonalną, wynikającą z celów i treści druku. Gdy w 1928 roku Tschichold wydał książkę *Nowe drukarstwo. Podręcznik dla tworzących w duchu współczesności* (*Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Berlin 1928), w której zebrał dokonania międzynarodowej awangardy w drukarstwie, jedynym omówionym przez niego polskim dziełem była właśnie *Ziemia na lewo*²⁷.

W tym samym czasie w Szwajcarii powstają dwa dzieła, które liberaci wpisują w obowiązkowy kanon twórczości protoliberackiej. Jednym z nich jest *Ulisses* (1922), drugim *Finnegans Wake* (1939) – oba utwory nawiązują do mitu Księgi, jednak to późniejsza powieść irlandzkiego pisarza uważana jest za formalno-treściowy majstersztyk. Składająca się z 628 stron, zachowująca w każdej edycji identyczną formę, rozpoczyna się i kończy urwanym zdaniem, co sugeruje czytanie zapętłone oraz może się odnosić swoją „kulistością” do globu ziemskiego²⁸. Bardziej przełomowe w kwestii formalnej okazały się jednak działania prowadzone w latach 60. na terenie Francji oraz Wielkiej Brytanii. Warsztat Literatury Potencjalnej (grupa OuLiPo) założony przez pisarza Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais’go skupiał swe działania na poszukiwaniu nowych form i konstruowaniu dzieł literackich na podstawie wzorów i praw obowiązujących w matematyce (teoria gier, kombinatoryka). W 1961 roku

²⁵ Por. *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.

²⁶ Por. P. Rypson, *Książki i strony*.

²⁷ J. Tschichold, op.cit.

²⁸ J. Joyce, *Finnegánów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków 2012.

Queneau wydał sztandarowe dzieło *Sto tysięcy miliardów wierszy* – tom składający się z 10 czternastowersowych sonetów, którego tytuł oddaje liczbę możliwych sposobów lektury, wynikających z tego, iż każdy wers każdego wiersza stanowi odrębne, umieszczone na wyciętym pasku zdanie, którym można manipulować i które można zestawiać dowolnie z innymi²⁹. Pośród członków tej eksperymentalnej grupy znalazły się takie osobistości świata literatury jak Italo Calvino i Georges Perec, autor powieści *Życie – instrukcja obsługi* (1978), skonstruowanej przy użyciu zasad kombinatoryki i reguł szachowych oraz nawiązującej do układania puzzli. Właściwy czas akcji dzieła Pereca obejmuje jedną sekundę wieczoru, moment, w którym umiera główny bohater Bartlebooth, natomiast wprowadzone retrospekcje opisują w sumie 75 lat. Utwór złożony z 99 rozdziałów, wstępu i epilogu zawiera także plan budynku, w którym toczy się akcja oraz indeks występujących w utworze osób, miejsc, filmów, tekstów literackich³⁰.

Przełom lat 70. i 80. to czas powstania dwóch interesujących powieści Bryana Stanleya Johnsona: *Nieszczęsnych* (1969) i *Przełożonej w normie* (1971). Szczególnie pierwsze dzieło jest atrakcyjne dla badaczy nurtu liberackiego ze względu na swoją fizyczną postać – składa się z 27 luźnych, nienumerowanych składek, które opisują podróż – nie tylko po pewnym mieście w Anglii, ale i po zakamarkach pamięci narratora. Johnson twierdził, iż „życie jest chaotyczne, płynne, przypadkowe; pozostawia mnóstwo rzeczy niezakończonych, nieuporządkowanych”³¹, i właśnie, by móc oddać jego zmienność, przypadkowość i dynamizm, posłużył się tak nietypową formą. Lektura *Nieszczęsnych* wymaga od czytelnika postawy aktywnej – odbiorca ma do czynienia z dziełem interaktywnym, sam musi dokonać wyboru kolejności odczytania poszczególnych składek (oznaczone są tylko dwie – pierwsza i ostatnia), co wiąże się z nietypowym podczas czytania podejmowaniem decyzji, ale idealnie odzwierciedla dowolność i przypadkowość pojawiających się wspomnień głównego bohatera³². Jak stwierdził sam autor:

²⁹ Polskie wydanie: R. Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, przeł. J. Gondowicz, Kraków 2008. Ciekawych informacji na temat działalności OuLiPo dostarcza komentarz Z. Fajfera, *Od kombinatoryki do liberatury*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.

³⁰ G. Perec, *Życie – instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009.

³¹ B.S. Johnson, *Czy ty nie za wcześnie pisesz wspomnienia*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 198.

³² Więcej na temat *Nieszczęsnych*: K. Stamirowska, *Angielska powieść eksperymentalna: B.S. Johnson*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

Kiedy odchodzę od konwencji, dzieje się tak dlatego, że konwencja nie zdała egzaminu, nie nadaje się do przekazania tego, co chcę powiedzieć. [...] Każdy środek, jaki stosuję, ma literackie – racjonalne i techniczne – usprawiedliwienie³³.

Równie ciekawe, choć zmierzające w innym kierunku działania związane z przeformułowaniem koncepcji dzieła literackiego prowadzili w Polsce dwaj artyści. Stanisław Dróżdź, twórca poezji konkretnej, określał swoje utwory mianem „pojęciokształtów”, gdyż łączyły one słowo i obraz w jedną całość, w przestrzeni dwu- bądź trójwymiarowej. Ten konkretysta związany od 1971 roku z Galerią Foksal wyznawał zasadę, którą wyartykułował wcześniej Michel Butor w eseju *Le livre comme objet* (1963), polegającą na postrzeganiu książki jako istniejącego w przestrzeni obiektu fizycznego, związanego z symultanicznością przekazu i odbioru³⁴. W przypadku Dróżdża słowo traktowane było autonomicznie, objawiało się odbiorcy w realnym, trójwymiarowym świecie³⁵. Inaczej postępował z tekstem Stanisław Czycz, którego *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V* oraz *ARW* (1975–1980) są przykładem dzieł polifonicznych, niezmiernie trudnych w odbiorze, opartych na symultanicznej lekturze. Równoległość zapisu wypowiedzi kilku bohaterów ostatniego tytułu oraz ich nielinearność przy równoczesnym wyróżnieniu za pomocą odmiennych czcionek i użyciu znaków pozatekstowych (obrazy, nuty) stwarzają lekturowy paradoks – można przeczytać każdy głos oddzielnie, ale niemożliwe jest czytanie wszystkich naraz³⁶.

Warto na koniec przyjrzeć się twórczości tych, od których wszystko (teoretycznie) się zaczęło. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer i paralelnie działający Radosław Nowakowski to postaci niezmiernie istotne w przestrzeni liberackiej w Polsce. Wszyscy wymienieni autorzy parają się działalnością praktyczną i teoretyczną, przybliżając czytelnikom własne spojrzenie na koncepcję liberatury. Łączy ich także myślenie w kategoriach przestrzennych i odniesienia do architektury. Gdy Fajfer stwierdza:

³³ B.S. Johnson, op.cit, s. 202.

³⁴ Por. K. Bazarnik, *O liberaturze przed liberaturą*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 171–194.

³⁵ *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*, wybór, oprac. S. Dróżdź, Wrocław 1978.

³⁶ Sam autor wypowiedział się na ten temat w następujący sposób: „I ktoś zabierający się do czytania tego tekstu musiałby, tak mi się wydaje, wybrać te głosy ważniejsze, a te mniej ważne to on by zdecydował, bo ja tam nie sugeruję, który jest ważniejszy, a który mniej ważny, i te inne zostawić jak gdyby w tle, zostawić dwa czy w pewnym momencie dominowałby jeden tylko głos”. Cyt. za: D. Niedziałkowska, *Wstęp*, w: S. Czycz, *Słowa do napisu na zegarze słonecznym V*, Lublin 2011, s. 13.

Liberatura, czyli architektura słowa. Architektura, czyli sztuka najbardziej przestrzenna z przestrzennych. Oczywiście, przyrównywanie do architektury też jest tylko pewnym uproszczeniem, bowiem w liberaturze aspekt czasowy nadal odgrywa ogromnie ważną rolę. Należałoby więc raczej mówić o czasoprzestrzeni: liberatura to literatura czasoprzestrzenna³⁷,

Nowakowski przychodzi mu w sukurs w *Traktacie kartkograficznym*:

Wszystko przez to, że studiowałem architekturę. Uczyłem się czytać przestrzeń. Uczyłem się pisać przestrzeń. [...] Wiem, że nic płaskiego nie zastąpi przestrzeni, żadne odwzorowanie na płaszczyźnie. Nic i nigdy. Wirtualność i hologramy też nie..... Może dlatego zawsze myślałem o książce jak o domu, o budowli, o strukturze do której można wejść i chodzić po niej zwiedzając pokoje, komnaty, sale, korytarze, schodzić i wchodzić po schodach, jeździć windami, wyglądać przez okna na zewnątrz, siedzieć na tarasie, wychylać się przez poręcz balkonu..... Może dlatego marzę-śnie-wyobrażam-sobie książkę, w której litery byłyby wielkie jak domy, a przestrzeń pomiędzy nimi niczym ulice, aleje, podwórza.....³⁸.

Ten dwugłos uzupełnia Katarzyna Bazarnik, odnosząc się do kwestii materialności i integralności dzieł literackich:

W książkach tego typu rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Materialny wolumin, dowolnego kształtu i konstrukcji, przestaje być neutralnym nośnikiem tekstu, stając się integralnym składnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku³⁹.

W wypowiedzi współautorki *Oka-leczenia* (2000) i *(O)patrzenia* (2003) zaczyna być widoczna myśl istotna dla liberatów, a mianowicie idea paralelności świata literackiego i rzeczywistego, czy wręcz mityczne założenie odpowiedniości pomiędzy jedną a drugą rzeczywistością. I po raz kolejny w wypowiedziach teoretyków-pisarzy można dostrzec polifo-

³⁷ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 62.

³⁸ R. Nowakowski, *Traktat kartkograficzny, czyli rzecz o liberaturze*, Bodzentyń 2002, s. 91.

³⁹ K. Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 7.

niczną zgodność, gdyż wątek ów pojawia się także u Radosława Nowakowskiego:

Wszak liberat ma uksiążkować świat. Ma wielowymiarowy symultanicznie dziejący się świat umieścić i zmieścić w książce. Nie w tekście (bo ten z natury jest płaski i za ciasny) lecz w książce, w wielowymiarowym symultanicznie się dziejącym przedmiocie obiekcie rzeczy gdzie tekst jest jedną z wielu płaszczyzn dziania się⁴⁰.

Liberatura okazuje się więc związana ze specyficznym stosunkiem do tekstu, wyrażającym się myśleniem o jego istnieniu w danej przestrzeni, która samym swoim byciem wnosi znaczenie, stając się zarazem swoistym metaświatem. Radosław Nowakowski, autor kilkunastu książek liberackich, m.in. *Ulicy Sienkiewicza w Kielcach*, *NORWAY TO KVIKAKO*, *Nieopisanie góry*, *Nieznaków drogowych*, *Nieposkładanej teorii sztuki*, podsumowuje to podejście w następujący sposób:

Liberatura to robienie książek. Ale inne robienie. Zupełnie nie takie jakie wszyscy [...] sobie w tym miejscu wyobrażają: projektowanie okładki, drukowanie, oprawianie, i tak dalej. [...] To myślenie książką, a nie myślenie tekstem. Myślenie jednoczesne o wszystkich częściach elementach aspektach płaszczyznach obszarach i tak dalej książki. [...] Liberat myśli o wszystkim⁴¹.

Autor dzieła liberackiego powinien stwarzać swe dzieło od początku do końca, pełnić funkcję demiurga, który nie tylko powołuje do życia pewną ideę, ale potrafi jej także nadać fizyczny kształt. Zadanie to trudne, dla wielu wręcz niemożliwe do spełnienia. Przyglądając się jednak przypadkowi Nowakowskiego, który od początku lat 80. sam odgrywa rolę twórcy, introligatora, zecera, redaktora czy wydawcy, można dostrzec, iż chociaż to jak na jedną osobę za dużo obowiązków, to „wydaje się, że to jedyny sposób, by naprawdę zintegrować wszystkie elementy książki, by naprawdę do siebie pasowały i były nierozdzielne”⁴².

⁴⁰ R. Nowakowski, *Traktat kartkograficzny...*, s. 17.

⁴¹ Ibidem.

⁴² R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 229.

AGNIESZKA RYBARCZYK

To “bookize” the world, or a handful of remarks on liberature

ABSTRACT. The article attempts to introduce the reader to some issues concerning a new phenomenon in literature – liberature – though the phenomenon is deeply rooted in the past. My intention is to show and discuss not only the basic tenets of liberature, such as the perception of the work as an integral entity in which the word and the space merge into indivisible wholeness, but also to present a particular evolution of various literary forms that eventually effected in an inception of a new literary current. The core element of this process is to emphasize and highlight the coexistence of the form and the content, i.e., something that was already present in visual poetry stemming from the ancient and medieval times and became increasingly powerful in the output of authors associated with the twentieth-century avant-garde movements. The “total” perception of literature has been most interestingly expressed in the output of authors-liberates: Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik and Radosław Nowakowski (both authors and theoreticians of liberature), whose profiles are outlined in the present article.

KEY WORDS: liberature, Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, Radosław Nowakowski, content and form, visual poetry, typography, physicality of the book, avant-garde, architecture of the word.