

Ewa Hendryk
Uniwersytet Szczeciński

Liberatura

– o nowych aspektach dialogu między literaturą i sztuką

Liberatura jest pojęciem funkcjonującym w literaturoznawstwie od niedawna. Zgodnie z jednym ze znaczeń łacińskiego słowa *liber* odnosi się ono do książki nie tylko jako nośnika tekstu, ale również jako obiektu materialnego biorącego udział w przekazie literackim. W erze systematycznego upowszechniania e-booków, kiedy wysuwane są raczej postulaty koniecznego dystansu do książki w ujęciu przedmiotowym, takie rozumienie wydaje się anachronizmem, a także powielaniem znanych już technik i stylów. Z drugiej zaś strony liberatura, będąca niekonwencjonalną formą artystycznego wyrazu, cieszy się wśród twórców i krytyków literatury coraz większym zainteresowaniem. Celem niniejszego artykułu jest omówienie tego zjawiska, wykazanie różnych technik liberackich, które rozwijały się na przestrzeni wieków, a także walorów estetycznych, jakie wynikają z połączenia elementów utworów literackich z wizualnymi, charakterystycznymi dla sztuk plastycznych.

Definicja

Twórca pojęcia liberatury, polski artysta i pisarz Zenon Fajfer, w eseju-manifeście opublikowanym po raz pierwszy w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej”¹ podkreśla, że

jest to nie tyle nowy prąd czy styl, lecz bardziej pewna forma aktywności artystycznej i myślenia: o słowie, o literaturze, o książce, z uwzględnieniem jej cech fizycznych, na ogół ignorowanych przez czytelników, pisarzy i krytyków².

Termin „liberatura” pojawił się wprawdzie kilkanaście lat wcześniej w powieści *Larva* hiszpańskiego pisarza Juliána Ríosa, jednakże w drugim znaczeniu łacińskiego *liber*. Oznaczał wolność twórczą wyzwalającą od wszelakich światopoglądowych, obyczajowych czy artystycznych tabu³. Definicja Fajfera zakłada także kreacyjną swobodę artysty i emancypację z ograniczeń, oznacza jednak przede wszystkim dążenie do stworzenia tak zwanego dzieła totalnego, w którym pisarz mówi całą książką, tak że jej materialna i duchowa strona nawzajem się dopełniają, tworzą harmonię⁴. Wojciech Kalaga podkreśla zawartość obu znaczeń słowa *liber* w tym pojęciu:

Termin *liberatura* jest swego rodzaju słowem-walizką, łączącym w sobie znaczenie łacińskiego *liber* zarówno w sensie *wolny* jak i *książka*: konotuje on zatem i wolność twórczą, i znaczenie książki jako obiektu materialnego w przekazie artystycznym⁵.

¹ Zob. Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6, s. 8–9. W 2005 r. ukazał się kolejny tekst, tym razem wspólny z Katarzyną Bazarnik, pt. *Liberatura czyli dziura w sieci*, w którym autorzy zdefiniowali liberaturę jako nowy rodzaj literacki (obok epiki, liryki i dramatu).

² Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*. W: *liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków: Rabid, 2003, s. -5 [sic!].

³ W Niemczech termin ten używany jest w podobnym znaczeniu i odnosi się do nagrody przyznawanej od końca lat 90. XX w. co roku pisarkom z krajów Ameryki Łacińskiej, Azji i Afryki w celu popularyzacji tych autorek.

⁴ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...* Por. *Puzdro 01 – Liberatura* [wywiad z Zenonem Fajferem], 2005. Online: <http://www.puzdro.pl/1/16-wywiad-fajfer.htm> (5.12.2013).

⁵ W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*. „Dwutygodnik.com” 2010, nr 38. Online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html> (5.12.2013).

Nieco kontrowersyjna propozycja Fajfera, by uznać liberaturę za nowy gatunek literacki obok prozy, liryki i dramatu⁶, pozostała bez większego odzewu, ujawnia jednak awangardowy zamysł jej twórców i jest odpowiedzią na brak adekwatnego określenia dla tego rodzaju twórczości. Zarówno przez teoretyków, jak i zwykłych czytelników graficzna, materialna i przestrzenna strona literatury są na ogół pomijane. Przestrzeń zapisu znajduje się zdaniem Katarzyny Bazarnik poza obszarem lektury i analizy:

[...] w oczekiwaniu większości wydawców i odbiorców książka miała i nadal ma pełnić jedynie rolę służebną wobec „treści”, sprawować funkcję estetycznego opakowania, umożliwiającego możliwie ekonomiczny zapis mowy, odpowiednio atrakcyjny z czysto handlowego punktu widzenia⁷.

Na wzrost zainteresowania zewnętrzną warstwą utworu wpłynęły trzy wydarzenia na polskim rynku literackim. Pierwsze z nich to wspomniany już esej Fajfera zawierający główne założenia liberatury. Drugie to otwarcie w 2002 roku w Krakowie pierwszej Czytelni Liberatury, w której zebrane zostały przykłady książek liberackich z różnych krajów i epok. Trzecie to ukazująca się od roku 2003 seria Korporacji Ha!art pod nazwą „Liberatura”, w której dotychczas ukazało się kilkanaście tomów reprezentujących liberaturę polską, a także zagraniczną w przekładzie na język polski⁸. Termin ten powoli zadomawia się w dyskursie naukowym: ukazało się kilka opracowań na ten temat, dwie dysertacje,

⁶ Zob. Z. Fajfer: *liryka, epika, dramat, liberatura*. W: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. Red. K. Bazarnik. Kraków: Universitas, 2002, s. 233–239.

⁷ K. Bazarnik, *1929–2009: czyli od Work in Progress do Kota w Worku*. W: idem, *Liberatura*. Online: <http://www.liberatura.pl/1929-2009-czyli-od-work-in-progress-do-kota-w-worku.html> (5.12.2013).

⁸ Publikacje Ha!art, seria *Liberatura* (ważniejsze pozycje): Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *(O)patrzenie* (2003); Radosław Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* (2003); Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę/But Eyeing Like Ozone Whole* (2004); Radosław Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka* [CD-ROM] (2005); Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (2005); Stanisław Czycz, *ARW* (2007); Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter/ten letters* (2010); Georges Perec, *Życie instrukcja obsługi* (2009); Paweł Dunajko, *Chodzi o wyciszenie głosu, żeby usłyszeć pismo* (2010); Krzysztof Bartnicki, *Prospekt emisyjny* (2010); Herta Müller, *Strażnik bierze swój grzebień* (2010); Raymond Federman, *Podwójna wygrana jak nic* (2010); Bryan Stanley Johnson, *Przełożona w normie* (2010); James Joyce, *Finneganów tren* (2012).

kilka prac magisterskich w zakresie literatury polskiej, ale także niemieckiej⁹. Wzrasta zainteresowanie tym zjawiskiem za granicą¹⁰, czego przykładami są: typologia przestrzeni w dziele literackim Carla Darryla Malmgrena, w której amerykański badacz dużo uwagi poświęca przestrzeni ikonicznej obejmującej graficzne i materialne cechy utworu, oraz tezy francuskiego teoretyka Michela Butora wskazujące na konieczność przewartościowania w estetyce recepcji dzieła literackiego z uwzględnieniem warstwy zewnętrznej książki jako istniejącego w przestrzeni obiektu fizycznego¹¹. Również niektórzy poeci konkretni, na przykład Stanisław Dróżdź, który określał swoje utwory mianem „pojęciokształtów”, gdyż łączyły one słowo i obraz w jedną całość¹², czy Richard Kostelanetz, twórca sztuki holograficznej, book-art i instalacji komputerowych – dostrzegają potrzebę innego nazewnictwa dla swych dzieł niż tradycyjne określenie „utwór literacki”. Jak pisze Mariusz Pisarski, liberatura wychodzi obecnie

z kontekstu Joyce'a i jawi się jako jeden z ciekawszych, nowych gatunków artystycznych, które można rozpatrywać w kontekście ikoniczności literatury czy literackości obrazu/fizycznej przestrzeni¹³.

⁹ Zob. W. Husarzewska, *Liberatura – projekt dzieła totalnego*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Teresy Walas [manuskrypt]. Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki. Kraków 2007; E. Karbowski, *Liberatur als Architektur des Wortes. Ein neuer Blick auf die Literatur oder eine neue Literaturform?* Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jacka Rzesotnika [manuskrypt]. Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej. Wrocław 2007. Online: http://www.forumbookart.de/redaxo/download.php?file=protect/liberatura-3_2mb.pdf# (5.12.2013).

¹⁰ Do popularyzacji nowej, współczesnej idei liberatury przyczyniły się prace Katarzyny Bazarnik w języku angielskim, m.in. artykuł *Liberature: A New Literary Genre?*, który ukazał się w 2007 r. w przygotowanym przez uniwersytety w Krakowie, Zurichu i Amsterdamie, a wydanym przez amerykańskie wydawnictwo John Benjamins zbiorze pt. *Insistent Images*.

¹¹ Por. A. Rybarczyk, „*Uksiążkowiec świat*”, czyli kilka słów o literaturze. „Biblioteka” 2012, nr 16, s. 348. Zob. także K. Bazarnik „*Książka jako przedmiot*” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą. W: *Od Joyce'a do liberatury...*, s. 188.

¹² Por. A. Rybarczyk, op. cit., s. 348.

¹³ M. Pisarski, *Liberatura na świecie*. „Techsty. Literatura i Nowe Media”, 2007. Online: http://www.techsty.art.pl/aktualnosci/archiwum/2007_1.html (5.12.2013).

Jeszcze inny istotny aspekt liberatury – zetknięcie się dwóch sfer literatury, „*physis* i transcendencji: materialności i immaterialności”¹⁴ – dostrzega Jacek Rzeszotnik, germanista i literaturoznawca z Uniwersytetu Wrocławskiego. Owo spotkanie stanowi według niego pewną formę wyjścia z dotychczasowej wzajemnej alienacji tych sfer, będącej następstwem masowej – prowadzącej do uniformizacji – produkcji słowa drukowanego¹⁵.

Początki liberatury

Pośredni rodowód tego rodzaju twórczości sięga narodzin pisma i najbardziej pierwotnych form książki, na przykład egipskich hieroglifów czy chińskich ideogramów. Wynalazek pisma, a potem druku, wytwarzał swoiste jakości wizualizacyjne i umożliwiał poetom nowe obszary kreacji. Już w kulturze starożytnej znane były tak zwane *technopaegnia*, wiersze uformowane na wzór rzeczy, o których opowiadały. Podobny charakter miały *carmina figurata*, oddające w swoim zapisie kształty przedmiotów. Za pewnego rodzaju prototypy dzieł liberackich można uznać wiele dzieł religijnych, zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych, głównie inskrypcje, iluminacje, zwoje papirusu i księgi wykorzystywane w praktykach kabalistycznych, rytuałach pogrzebowych i mistyce chrześcijańskiej¹⁶. Figuralne techniki wersyfikacyjne wykorzystywano także (zwłaszcza w epoce baroku) w utworach emblematycznych, których przykładem jest tomik wierszy angielskiego poety George’a Herberta *The Temple* (1633), przedstawiających swym kształtem budynek i wnętrze świątyni chrześcijańskiej¹⁷.

¹⁴ J. Rzeszotnik, *Liberatur als Verschmelzung von Physis und Transzendenz. Zu einem gesamt-künstlerischen Literaturkonzept*. W: *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Hg. F. Grucza. Bd. 10. Frankfurt am Main [et al.]: Peter Lang, 2012, s. 335 (tłum. E.H.).

¹⁵ Por. ibidem, s. 336.

¹⁶ Należą do nich: średniowieczna iluminacja *Ars magna* Rajmunda Lulla, *Księga o pochwałach św. Krzyża* z IX w., zwój *Tory* w języku hebrajskim, drzeworytnicza Biblia Pauperum z XV w., a także przykłady chorałowej twórczości brewiarzowej, np. *Das Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden* z XV w.

¹⁷ Również w historii literatury niemieckiej można wykazać wiele podobnych przykładów, np. wiersze figuralne Theodora Kornfelda (*Ein Sanduhr*, 1686) i Cathariny Reginy von Greiffenberg (*Kreuzgedicht*, ok. 1700).

Często znani pisarze włączali w obręb dzieła elementy niewerbalne, z typografią i przestrzenią włącznie, nie definiując co prawda swych działań czy intuicji jako odrębnego gatunku literackiego. Symbolista niemiecki, Stephan George, zaprojektował na przykład dla osiągnięcia satysfakcjonującego wyglądu swoich tekstów własny krój czcionki, a Christian Morgenstern, inny poeta tworzący w duchu antynaturalizmu, w wierszu *Fisches Nachtgesang* (1905) przedstawił za pomocą znaków intonacyjnych główny jego motyw – rybę, wyrażając tym samym niemy protest przeciwko konwencjonalizacji języka. Próby wizualnego wykorzystania znaku werbalnego i przełamywania granic między sztukami podejmowali zwłaszcza awangardyści z kręgu kubizmu, futuryzmu, dadaizmu i konstruktywizmu, do których w tekście tym jeszcze nawiążę.

Próba systematyzacji

Przyjmując kryterium formalne – nośnik fizyczny – można wyróżnić, podążając tropem Fajfera¹⁸, kilka typów utworów wykazujących cechy liberatury, chociaż granica między nimi jest nieznaczna, nieraz trudna do wykazania: 1) teksty wzbogacone obrazem, w których warstwa graficzna (rysunki, zdjęcia) jest bardziej zintegrowana z tekstem niż zwykła ilustracja; 2) utwory z przewagą aspektu przestrzennego, gdzie „tekst niejako wymusza określoną budowę książki lub jej fragmentu”¹⁹; 3) dzieła o dominującej sferze materialnej, najbardziej spokrewnione z tak zwaną książką artystyczną; 4) kolaże artystyczno-literackie; 5) książki w pudełkach, zrywające z linearnym i chronologicznym porządkiem tekstu; 6) tekstowe instalacje; 7) e-liberaturę wykorzystującą właściwości elektronicznego hipertekstu.

1) Najlepszym przykładem pierwszej grupy utworów, których ilustracje ściśle sprzężone są z tekstem, jest całe olbrzymie terytorium ilustrowanej literatury dziecięcej. Obraz, elementy graficzne i przestrzenne pełnią tu funkcję nadrzędną – wystarczy wspomnieć choćby interaktywne, trójwymiarowe książeczki dla najmłodszych. Na tym obszarze tworzenie liberatury na pewno nie budzi

¹⁸ Por. Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*. Kraków: Korporacja Ha!art 2003, nr 2, s. 9–10.

¹⁹ A. Posłuszna, *Czy liberatura to literatura?* „Konspekt” 2004, nr 20. Online: <http://www.up.krakow.pl/konspekt/20/liber.html> (5.12.2013).

żadnych wątpliwości. Ale również w literaturze dla dorosłych wyzwaniem dla odbiorcy mogą być książki, w których obraz tworzy ze słowem nierozzerwalny związek, nadaje kształt przesłaniu autorskiemu. Jedną z pierwszych książek uznanych za liberackie jest *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy* (1759–1767) Laurence’a Sterne’a, gdzie autor świadomie i umiejętnie stosuje zamiast słów typograficzne zabiegi formalne: gwiazdki i znaki interpunkcyjne, rysunki i nuty, a puste lub czarne strony pozostawia do wypełnienia czytelnikowi według jego własnej fantazji. Taka forma burząca istniejący porządek estetyczny przysporzyła wówczas krytykom literackim kłopotów z jej klasyfikacją. Podobny problem pojawił się w odniesieniu do powieści Jamesa Joyce’a – ani *Ulisses* (1918–1920), ani *Finneganów tren* (*Finnegans Wake*, 1922) nie mieścił się w ramach żadnego znanego gatunku literackiego. Również wygląd niektórych dramatów Stanisława Wyspiańskiego, na przykład *Wyzwolenia* (1903), był w najdrobniejszym szczególe przemyślany i zaprojektowany przez autora, co odróżniało je od ówczesnych tradycyjnych publikacji²⁰. Niezwykłymi utworami są też iluminowane poematy Williama Blake’a z początku XIX wieku, których grafika ilustracyjna, integralnie połączona ze słowem, przypomina średniowieczne zdobnictwo książkowe.

2) W książkach z przewagą czynnika przestrzennego rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory, a typografia podniesiona zostaje do rangi pełnoprawnego środka stylistycznego. Ich prototypy można znaleźć we wspomnianych już wierszach figuralnych, następnie w twórczości kubistów i futurystów, ich próbach przełamywania tradycyjnego układu tekstu i oswobodzenia literatury z rygorów składni języka i konwencjonalnego składu drukarskiego²¹.

Znaczący krok w tej dziedzinie poczynił Stéphane Mallarmé w swoim oryginalnym poemacie przestrzennym *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (1897). Autor gestem hazardzisty rozrzucił czarne na białym, czcionkę na

²⁰ Por. *Liberatura*, strona Małopolskiego Instytutu Kultury (1759–1939: czyli od *Tristrama do Finneganana*). Zob. <http://www.liberatura.pl/1759-1939-czyli-od-tristrama-do-finneganana.html> (5.12.2013).

²¹ Koncepcja „słów na wolności”, postulowana po raz pierwszy przez Filippa Tommasa Marinettiego w 1909 r., zakłada całkowitą autonomię poszczególnych słów, wolnych od tradycyjnej, logicznej składni. Znalazła ona także odbicie w przestrzennych układach typograficznych. Por. M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010, s. 113–114.

stronie, czyniąc puste, białe płaszczyzny ważnym elementem dzieła. Czytelnik, podążając za proponowaną przez autora grą słów, czcionki, czerni farby drukarskiej i bieli niezapisanej kartki, zaczyna tworzyć słowa-obrazy. Dzięki nowatorskiemu wykorzystaniu przestrzeni Mallarmé uzyskał zupełnie nową jakość – słowo nierozzerwalnie stopione z materią książki, co Maryla Hopfinger określa jako „rozsunięcie typograficzne” tworzące nowe miejsce czytelnikowi²².

Kolejnym przełomem w poszukiwaniu nietradycyjnych typograficznych form ekspresji były też *Kaligramy* (1918)²³ Guillaume’a Apollinaire’a. Poeta, łącząc tekst z elementami grafiki, odnowił zapomniany nieco na przestrzeni wieków gatunek *carmen figuratum*. Niektóre kaligramy przedstawiające różne figury są tak misterne, że trudno powiedzieć, czy patrzymy na obraz, który jest tekstem, czy na tekst, który jest obrazem²⁴.

Z komponowania fantazyjnych układów typograficznych znani byli w późniejszych latach animatorzy ruchu „konkretystycznego”, zwłaszcza Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Max Bense, Franz Mohn, Stanisław Dróżdź, a także przedstawiciele brazylijskiej Grupy Noigandres, którzy kładli nacisk na podstawowe elementy języka poetyckiego: pojedynczy znak i słowo. Również abstrakcyjna twórczość letrystów, zorientowana głównie na sferę brzmieniową języka, miała znaczący wymiar wizualny, ponieważ ich teksty tworzyły swoiste partytury będące syntezą warstwy dźwiękowej z graficzną. Błędem byłoby przywoływanie poetów konkretnych i innych grup awangardy literackiej w kontekście liberatury, ponieważ ich punkt wyjścia i inspiracje były zupełnie inne. Należy jednak podkreślić pewne podobieństwa, na przykład zabiegi zapisu ikonograficznego, twórczość na granicy sztuk pięknych i literatury, korzystanie z materii obydwu tych dziedzin.

Polscy twórcy liberatury – Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer – podejmują się liberackich eksperymentów w przestrzeni trójwymiarowej. Przykładem jest uznawane za „modelowy egzemplarz” liberatury *Oka-leczenie*, autobiograficzny trójksiąg powstały po trwałym połączeniu poszczególnych części okładkami. Tematem jednego z okalających tomów jest oczekiwanie i moment przyścia

²² Por. ibidem, s. 113.

²³ *Kallos* w języku greckim oznacza piękno, a *gramma* – literę, pismo, stąd inna nazwa formy kaligramów: „liryczne ideogramy”.

²⁴ Por. M. Hopfinger, op. cit., s. 119.

na świat syna autobiograficznych bohaterów; z drugiej zaś strony analogicznie przedstawiana jest historia umierania jego dziadka. Utwór zawiera kilka warstw tekstu odsłaniających się dopiero w trakcie lektury. Prowadzą one do ukrytego kluczowego słowa „zarodek”, które ma znaczenie symboliczne, służy oddaniu z jednej strony wyłaniającej się, z drugiej zaś strony zanikającej świadomości. Forma wynika więc z treści – dwa odrębne wydarzenia zbiegły się w czasie, dlatego też księgi muszą być połączone i nierozzerwalne²⁵.

3) Dzieła liberackie o dominującej sferze materialnej wykazują największe pokrewieństwo z tak zwanymi książkami artystycznymi czy bibliofilskimi. Materialny wolumin staje się przewodnim składnikiem dzieła, zbliżonego bardziej do obrazu, rzeźby czy obiektu artystycznego²⁶. W pierwszych dekadach XX wieku obserwuje się dość liczne przypadki twórczej współpracy poetów z malarzami, przynoszące ciekawy, bliski liberaturze efekt książkowy. Ten typ interdyscyplinarnego współdziałania zainicjowali Max Jacob z Pabłem Picasso, wydając w 1911 roku ilustrowany kubistycznymi grafikami poemat prozą *Saint Matarel*. Duży wpływ na rozwój książki artystycznej w latach powojennych wywarł nawiązujący do doświadczeń dadaizmu międzynarodowy ruch artystyczny Fluxus, zwłaszcza jego koncepcja intermediów zakładająca syntezę sztuk.

Wśród polskich książek z przewagą materiału należy wymienić *Hasę Rapasę* Radosława Nowakowskiego – trójkątną książkę, wykonaną przez autora własnoręcznie; *Polano* Zbigniewa Sałaja, którego forma odpowiada tytułowi; *Świątynię kamienia* Andrzeja Bednarczyka – medytacyjny poemat w betonowej oprawie z kamieniem będącym częścią tekstu. Z kolei książki miniaturki, na przykład do wierszy Zbigniewa Herberta *Kamyk*, *Wybrańcy gwiazd* i do wiersza Paula Celana *Wybij kliny światła*, pokazują, w jaki sposób wizualizacja za pomocą materialnego woluminu może ułatwić, wzmocnić lub uzupełnić przekaz literacki. Na uwagę zasługuje też dostępna w Czytelni Liberatury dziesięciometrowa „książka-makieta” *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* Radosława Nowakowskiego – opowiedziana za pomocą szkiców, rysunków i krótkich zdań historia tego, co się dzieje w umyśle człowieka, który mija kolejne kamienice i spotyka różnych

²⁵ Zob. prezentację multimedialną: <http://www.youtube.com/watch?v=gsDdj4oFBFc> (5.12.2013).

²⁶ Por. Z. Fajfer, *Liberum veto? W: Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. Dawidek-Gryglicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005, s. 18.

ludzi. Czytelnik zmuszony jest do obcowania z obiektem przestrzennym, przez który trzeba się przespacerować, zanim się go odkryje.

W niemieckim obszarze językowym ważnym źródłem informacji na temat twórczości na pograniczu liberatury i książki artystycznej jest *Kompendium zeitgenössischer Handpressendrucke* Heinza Stefana Bartkowiaka, a także jego forum *book art*²⁷, skupiające wiele przykładów dzieł tak zwanej pięknej książki, rozumianej jako „sztuka książki”²⁸. Różnica między liberaturą a książką artystyczną dotyczy przede wszystkim funkcji słowa w utworze. W liberaturze najważniejsze jest słowo, co oznacza, że każde odejście od edytorskich konwencji ma swoje literackie uzasadnienie. Natomiast książka artystyczna, choć bywa tworzona przez poetów, przeważnie konkretystów, należy do dziedziny sztuk plastycznych. W książce artystycznej twórca może poszerzyć swe możliwości, umieszczając fragmenty tekstu, napisu lub pojedyncze litery. Słowo jest tu więc tylko jednym – często drugorzędnym – z jej elementów.

4) Kolejną grupę dzieł liberackich tworzą kolaże artystyczno-literackie. Technika ta, zainicjowana przez dadaistów, między innymi Tristana Tzarę²⁹, Hansa Arpa i Kurta Schwittersa, z czasem stała się ważną strategią łączenia słowa z obrazem, wykorzystywaną przez wybitnych pisarzy, na przykład Jamesa Joyce’a. Nowy impuls rozwojowi kolażu artystyczno-literackiego nadał zwłaszcza Kurt Schwitters w swych eksperymentach pod nazwą *Merz*, które stanowiły swoistą formę korespondencji sztuk. Artysta, znany z wierszy typowo dadaistycznych (*Ursonate*) oraz poezji zaskakującej związkami semantycznymi

²⁷ Zob. H.S. Bartkowiak, <http://www.forumbookart.com/> (5.12.2013).

²⁸ Por. K. Bazarnik, *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*. W: *Tekst-tura...*, s. 24.

²⁹ Prekursorem techniki kolażu był w latach 20. XX w. Tristan Tzara, który na spotkaniu surrealistów zaproponował, że stworzy na miejscu wiersz, wyjmując w przypadkowej kolejności słowa z kapelusza. Z czasem kolaż stał się poważną alternatywną strategią pracy ze słowem, badaną i wykorzystywaną przez poetów i pisarzy. W *Manifestie o miłości słabej i miłości gorzkiej* (*Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*) Tzara zawarł przepis na poemat dadaistyczny: „weź gazetę/ weź nożyczki/ wybierz z gazety artykuł takiej długości, jaką przewidujesz dla swojego poematu/ wytnij artykuł/ potem starannie wytnij każde słowo z artykułu i wsyp wycinki do worka/ lekko potrząśnij/ potem starannie wyciągaj odcinki jedne po drugich/ przepisz sumiennie/ [...] poemat będzie do ciebie podobny”. Cyt za: A. Pająk, *Czy jest w tym tekście jeszcze autor? Cyfrowe zlepki, postprodukty, kolaże*. „Techsty. Literatura i Nowe Media”, Magazyn 2008, nr 5. Online: <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/artykuly/pajak02.html> (5.12.2013).

(*Anna Blume*), tworzył kolaże, które w przeciwieństwie do znaczących kaligramów Apollinaire'a odznaczały się dużym stopniem abstrakcyjności, składały się bowiem z wycinków czasopism, plakatów, zużytych biletów, odbić stempli i ręcznych zapisów³⁰. Ich celem było niwelowanie granic wyrazowych różnorodnych tworzyw, a tym samym granic między różnymi dyscyplinami, także między sztuką i życiem.

Znaczący wpływ na rozwój techniki kolażu artystyczno-literackiego ma twórczość niemieckiej laureatki nagrody Nobla, Herty Müller, szczególnie jej – co podkreśla w wielu wywiadach sama autorka – zamiłowanie do nożyczek, kleju i zużytych gazet. Zamyśl tworzenia kolaży powstał w czasie częstych podróży, kiedy pisarka zamiast pocztówek wysyłała znajomym własnoręcznie zrobione kartki-kolaże. Pomysł ten przerodził się w pasję³¹, a jej efektem jest między innymi zbiór kolaży *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993), opublikowany w Polsce w 2010 roku w serii „Liberatura” pod tytułem *Strażnik bierze swój grzebień*³². Müller jest autorką także innych tomów kolaży: *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) i *Kolaże* (2013), ale ten wydany najwcześniej (*Der Wächter nimmt seinen Kamm*) wykazuje najwięcej cech liberackich. Przekaz współtworzą tutaj zarówno tekst, jak i niekonwencjonalna forma utworu – luźne karty włożone do tekturowego pudełka. Każda karta to poetycko-graficzny kolaż utworzony przez autorkę z wycinków gazet – pasków ze słowami i ich fragmentami, a także wycinków zdjęć, ilustracji oraz wychudłych, zdeformowanych postaci, przypominających nieco rysunki Kafki. Kolaże Müller w pewnym sensie nawiązują do eksperymentów Tristana Tzary, autorka rezygnuje jednak z czynnika przypadkowości, który u dadaistów odgrywał zasadniczą rolę. Starannie dobiera, waży słowa, akcentuje niektóre wypowiedzi za pomocą odpowiedniego rodzaju, wielkości i barwy czcionki. Chociaż ważnym punktem kolaży jest sam proces przebudowy języka i tworzenie nowych znaczeń ze słów wyrwanych z kontekstu, ich istotna cecha to symbioza

³⁰ Eksperymenty literackie Schwittersa z etykietą „Merz” przedstawiały swoistą technikę kolażu. Wywarły duży wpływ na późniejszy rozwój letryzmu i poezji konkretnej. Por. H. Hartung, *Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck, 1975, s. 29–30.

³¹ Więcej pod adresem: <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/1510418,1,herta-muller-dla-politykapl.read#ixzz1mD1NWM9l> (5.12.2013).

³² Polskiemu wydaniu książka zawdzięcza więc swój pierwszy przekład.

tekstu i materialnej formy utworu. Oryginalne przenośnie i obrazy poetyckie pisarka łączy z techniką wizualizacji, a grę między przekazem słownym i obrazem, często surrealistycznym, perwersyjnym, cechuje niezwykła ekspresja. Tematyka podejmowana przez Müller w kolażach nie różni się właściwie od innych utworów pisarki. Są to jej osobiste doświadczenia rumuńskiej komunistycznej dyktatury, problem zniewolenia i prześladowania, traumy, strachu, obcości, motyw wygnania, a także inne wątki autobiograficzne. Przejawiają się one w hermetycznej formie, skomplikowanych obrazach poetyckich i metaforach wyodrębnionych specjalną typografią. Luiza Stachura w recenzji *Kolaży* pisze:

Kolaże Müller to wejście między słowo i obraz – językowo-wizualny szyfr, do którego potrzebny jest kod nie tylko lingwistyczny, kulturowy i historyczny, ale przede wszystkim wynikający z indywidualnej wrażliwości odbiorcy na słowo, obraz i doświadczenie³³.

Chociaż utwór ten trudno jest sklasyfikować, jego forma wydaje się odpowiednia do wyrażenia poszarpanej i zdeformowanej pod wpływem dyktatury ludzkiej osobowości. Ten związek potwierdza sama autorka: „Jeżeli w życiu nic już się nie zgadza, rozsypują się również słowa”³⁴. Pomimo skomplikowanej formy i przygnębiającej, miejscami wręcz szokującej wymowy kolaże są udaną próbą nowej techniki wizualizacji, słowno-obrazowego uchwycenia tego, co trudno wyrazić słowami.

5) Książki w pudełkach, pozbawione tradycyjnej linearnej i sekwencyjnej struktury, umożliwiają przede wszystkim nieskończenie wiele odczytań. Duże znaczenie w odchodzeniu od kodeksu miały książki Marcela Duchampa opublikowane w 1934 roku w formie nieuporządkowanych notatek włożonych do pudełka. Zainicjowały one szereg późniejszych powieści, których autorzy z powodów kompozycyjnych odchodzą od kodeksowej budowy tomu. Jedną z nich jest awangardowa powieść *Composition No. 1* (1960) Marca Saporty o losach pewnego Francuza podczas drugiej wojny światowej. Aby rozpocząć

³³ L. Stachura, *Pisanie obrazem*. Online: <http://www.papierowemysli.pl/recenzje/recReadFull/892> (5.12.2013).

³⁴ H. Müller, *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?* „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur” 2002, H. 155, s. 13 (tłum. E.H.; słowa oryginału: *Wenn am Leben nichts mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab*).

lekturę, czytelnik musi „książkę” rozłożyć jak karty i dopasowywać do siebie poszczególne strony. Autor nie podaje konkretnych wskazówek odnośnie do kolejności zdarzeń, część kompetencji nadawczych przetrzuca na czytelnika. Jeszcze więcej wolności pozostawia odbiorcy Bryan Stanley Johnson w powieści *Nieszczęśni* (*The Unfortunates*, 1969, wyd. pol. 2008), w formie nienumerowanych stron luźno ułożonych w kartonowym pudełku. Pierwsza i ostatnia z dwudziestu siedmiu kartek stanowią ramę dla całej opowieści, resztę można czytać w dowolnej kolejności. Główny bohater przyjeżdża do pewnego miasta, żeby napisać relację z meczu. W mieście tym przed laty przeżył traumę – odchodzenie przyjaciela. Wydarzenia aktualne przeplatają się z retrospekcją, a pudełko symbolizuje umysł, w którym kłębią się nieuporządkowane myśli, wspomnienia i uczucia. Przypadkowe wyciąganie ręką z pudełka następnym epizodów jest ważnym elementem powieści, w ten sposób według autora działa również pamięć. W książkach w pudełku, podobnie jak w innych eksperymentalnych powieściach odchodzących od tradycyjnej formy, jak na przykład w znanej *Grze w klasy* Julio Cortáзара (1963), autorzy wykorzystują atuty hipertekstu do utworzenia co najmniej kilku wersji powieści³⁵.

6) Innym sposobem przestrzennej organizacji utworu są tekstowe instalacje. Jednym z ich przykładów jest eksperyment z początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, pod nazwą *Sto tysięcy miliardów wierszy* (*Cent mille milliards de poèmes*) Raymonda Queneau, współzałożyciela grupy OuLiPo, mający na celu produkcję sonetów za pomocą techniki permutacji³⁶. Książka składa się z dziesięciu sonetów z wersami pociętymi na paski. Każdy z czternastu wersów sonetu można zamienić na każdy z pozostałych, co daje zawrotną liczbę kombinacji i w rezultacie możliwość kojarzenia poszczególnych elementów znaczeniowych na podstawie odległych związków semantycznych, czasami zaskakujących, a nawet sprzecznych. Największy problem, który się pojawia w tego typu utworach, to czas niezbędny do recepcji tak ogromnej liczby wariantów.

³⁵ Wśród polskich książek w pudełku ciekawym przykładem jest też *Nieposkładana teoria sztuki* Radosława Nowakowskiego, zbiór luźnych kartek zamkniętych w drewnianym pudełku, z graficznie opracowanymi spostrzeżeniami związanymi z istotą sztuki.

³⁶ Por. Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. -5 [sic!].

Daleko posuniętą próbą włączenia fizyczności dzieła w jego odbiór jest instalacja *Krótką historią przypadku* Małgorzaty Dawidek-Gryglickiej (1997/98)³⁷. Wielowątkowa opowieść o pewnym przypadkowym spotkaniu została przedstawiona za pomocą hipertekstu w przestrzeni. W momencie, kiedy główna postać spostrzega z okna autobusu swoją dawną sympatię, opowieść rozgałęzia się w kilku kierunkach i toczy się na ponad stu rozmieszczonych w przestrzeni i połączonych ze sobą sznurkami kartkach. Fragmenty tekstu znajdują się na ścianach, drzwiach, podłodze, a nawigacja pomiędzy nimi przypomina przeprawę przez gęsty labirynt.

7) Najlepszym nośnikiem dla tego typu instalacji, tekstów rozwidlających się, wymagających przeskakiwania z jednego miejsca na drugie, jest medium elektroniczne, stąd *e-liberatura*, termin zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie opowieści hipertekstowej funkcjonującej w Internecie. Jej istota nie tkwi w przenoszeniu utworów liberackich do sieci (co byłoby niemożliwe), lecz na tworzeniu takiej liberatury, dla której wirtualna przestrzeń, w jakiej została ukształtowana, staje się elementem konstytutywnym. Ważna dla tego rodzaju twórczości jest relacja między użytym nośnikiem elektronicznym a znaczeniem utworu. Przykładem e-liberatury jest *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego (2004)³⁸, będący kontynuacją dzieła *Hasa rapasa*³⁹. Jego nietypowy układ graficzny ma prowokować do podróży po wnętrzu książki, a przestrzeń wirtualna jest najbardziej odpowiednim do tego medium. Podobnej lektury wymaga inny utwór Nowakowskiego, *Liberlandia*⁴⁰, którego poszczególne części to kłęczaste twory z licznymi pędami prowadzącymi do następnych linków. Wpisana w ten utwór gra w błądzenie i w znajdowanie właściwych połączeń czyni lekturę dużym wyzwaniem. Odbiorca, stopniowo odkrywając poszczególne części utworu, wyrafinowane układy graficzne, kaligrafie i fragmenty tekstu w różnych językach, odnosi wrażenie, że utwór mógłby ciągnąć się w nieskończoność jako tak zwany *work in progress*. Należy

³⁷ Notatka w: „Techsty. Literatura i Nowe Media”: „Ten pionierski projekt, zarówno w stosunku do polskich hipertekstów cyfrowych, jak i przedsięwzięć z obszaru liberatury, powstał na przełomie roku 1997/98 i zaprezentowany został na ASP w Poznaniu”. Online: http://techsty.art.pl/aktualnosci/2010/krotka_historia_przypadku.html (5.12.2013).

³⁸ Zob. <http://www.liberatorium.com/emeryk/koniec.html> (5.12.2013).

³⁹ Zob. <http://www.liberatorium.com/hasa/rapasa.html> (5.12.2013).

⁴⁰ Zob. <http://www.liberatorium.com/liberlandia.html> (5.12.2013).

podkreślić, że utwory te, podobnie jak wymienione już książki w pudełkach, mogą być zaliczane, ze względu na ich wspólne niektóre cechy, takie jak nielinearność, wielowarstwowość i interaktywność, zarówno do kategorii liberatury, jak i hipertekstu.

Zakończenie i wnioski

Prób łączenia słowa i obrazu podejmuje się wielu wybitnych współczesnych pisarzy, chociaż nigdy nie przyszłoby im do głowy postrzeganie swych eksperymentów w kontekście liberatury. Intersemiotyczny ruch wyobraźni można dostrzec w utworach Günтера Grassa wzbogaconych rysunkami autora, na przykład *Pokazać język* (*Zunge zeigen*, 1988), *Listopadia* (*Novemberland*, 2001), *Ostatnie tańce* (*Letzte Tänze*, 2003). Fascynująca jest w tych książkach warstwa rysunkowa wykraczająca poza funkcję ilustratorską, będąca efektem dialogu sztuk w wyobraźni pisarza i twórczego spotkania różnych tworzyw. Do utworów wymykających się stosowanej przez literaturoznawców siatce pojęć należy również *Płaskorzeźba* (1991) Tadeusza Różewicza, zawierająca na stronie *verso* wiersze w stadium autografu, będącego niczym gipsowa forma dla dokonanych na stronie *recto* „odlewów” w czcionce drukarskiej, a także kolaże Wisławy Szymborskiej czy *Tajemniczy płomień królowej Loany* Umberto Eco (2005). Na podstawie tych przykładów można stwierdzić, że poszukiwania nowych sposobów artystycznego wyrazu z uwzględnieniem formy typograficznej i ilustratorskiej cieszą się popularnością również we współczesnej literaturze.

Reasumując, liberatura obejmuje bardzo różnorodny obszar twórczości artystyczno-literackiej, w którym mieszczą się utwory gatunkowo i czasowo odległe od siebie. Omówione pokrótce bądź tylko wymienione w niniejszym tekście przykłady nie wyczerpują bogatej tradycji powstawania tego typu utworów, ale dowodzą, że idea bliskości literatury i sztuki, wysunięta przez greckiego poetę Simonidesa z Keos, potwierdzona potem przez Horacego, towarzyszyła twórcom właściwie od zawsze i ma swą żywą kontynuację także w dzisiejszych czasach.

Liberatura nie jest ani nowym prądem, ani kolejnym „-izmem” w historii literatury czy sztuki, lecz przede wszystkim propozycją odmiennego postrzegania literatury już istniejącej. Jest odkrywaniem możliwych gier przestrzeni tekstu i koegzystencją różnych tworzyw, wspieraniem konceptualnej zawartości

utworu wrażeniami wzrokowymi. Cechy, które można przypisać tego rodzaju utworom, to innowacyjność i unikatowość, a także polimedialność, interaktywność, często przerost formy nad treścią. Zwłaszcza swoistość medium, czyli organiczna więź tekstu z formą i przestrzenią nośnika zapisu, wydaje się jedną z kluczowych cech liberatury.

O ile we wcześniejszych epokach łączenie strukturalnych części książki, doprowadzone zresztą do swoistego kunsztu, miało znaczenie symboliczne i magiczne⁴¹ oraz podkreślało hierarchię tematów i motywów, najnowsze próby zaprzęgnięcia języka w służbę oka mają na celu odkrywanie coraz to nowszych sposobów wykorzystania wizualno-semantycznych możliwości znaku językowego i obrazu, które pozwolą czytelnikowi na głębsze wnikięcie w treść przesłania literackiego. Nietrudno dostrzec w nich próby przełamывania linearności, wyzwalania się ze schematów, odkrywania współzależności między literaturą a innymi sztukami. Liberatura – wielowarstwowa, hybrydyczna – ma przekazać doświadczenie równie wielowymiarowej współczesnej rzeczywistości.

Wymagania lektury stawiane przez liberaturę kształtują nowy typ odbiorcy: jej interaktywna natura wymaga od czytelnika porzucenia dotychczasowych przyzwyczajeń związanych z linearną lekturą tekstu, „proponuje mu większą, ale też trudniejszą niż dotąd aktywność, a nawet przymusza go do niej”⁴², skłaniając jednocześnie do percepcji w duchu syntezy sztuk.

W kontekście wpływu rewolucji informatycznej na naszą kulturę można postrzegać liberaturę jako reakcję na masową digitalizację i odcieśnienie tekstu, ważny głos w sprawie ocalenia papierowej książki przed zalewem elektroniki⁴³. Jeszcze do niedawna prognozy wpływu rewolucji informatycznej na kulturę przewidywały unicestwienie książek przez komputery lub Internet. Dziś wiemy, że nowe media nie wpływają negatywnie na powstawanie i odbiór tradycyjnych książek i pozycji liberackich, że – tu Maryla Hopfinger – „mimo ogromnych

⁴¹ Zob. A. Drózd, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*. Warszawa: Biblioteka Analiz, 2009, rozdz. *Symbolizacja książki w jej warstwie zewnętrznej*, s. 50–81.

⁴² M. Hopfinger, op. cit., s. 117.

⁴³ Ten istotny, w tym tekście jedynie zasygnalizowany wątek poruszam w monografii *Internetliteratur. Zu einer modernen Produktions- und Rezeptionsästhetik des netz genuinen deutschsprachigen Schrifttums*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010, s. 14. Problem ten wykracza poza zakres niniejszego artykułu, wymaga bowiem odrębnego, bardziej wyczerpującego opracowania.

przemian we wszystkich dziedzinach życia autorytet książki trwa”⁴⁴. Dowodem na to jest między innymi rozwój liberatury, będącej na pewno świadomą potrzebą precyzyjnego określenia postawy, która chociaż nie jest nowatorska, w zderzeniu z obecnymi technicznymi możliwościami nabiera posmaku nowości.

**Liberature:
About New Aspects of a Dialogue between Literature and Art**

Summary

Liberature is a concept operating in literary studies only recently. One of the Latin meanings of the word *liber* relates to the book not only as a carrier of a text, but also as a material object involved in the transmission of literature. This article is an attempt to organize the issue of liberature in today's literary reflection. Its aim is to develop a typology of different artistic and literary forms connected with the flow of liberature, but also to offer a broad perspective on the phenomenon in historical terms. Within the typology several cases can be distinguished, namely realization of text, which emphasizes in particular the visual elements (pictures, drawings etc.), spatial dimension, materiality (liberature versus art books), artistic and literary collages, books in boxes, text installation, and finally the songs included in the e-liberature. The examples discussed in the article prove that the idea of the proximity of literature and art, put forward by the Greek poet Simonides of Ceos, confirmed later by Horace, has been always accompanied by authors and is also continued today.

Translated by Iza Blaszyńska

Keywords: comparative literature, liberature, intermedia, a dialogue between literature and art

⁴⁴ M. Hopfinger, op. cit., s. 97.