



Hydra czy hybryda? Liberatura jako gatunek (jednak) literacki¹

„Liberatura” to hybryda. Z językoznawczego punktu widzenia słowo to jest połączeniem łacińskiego „liber” i polskiej (ale z łaciny pochodzącej) „literatury”. Co jednak kryje się pod tym terminem i do czego właściwie on się odnosi? Czy istotnie – jak postulował Zenon Fajfer i podtrzymywała niżej podpisana – oznacza jakiś gatunek literacki, a zatem jakiś typ czy klasę utworów literackich, czy też byłby to terminologiczny potwór – kolejna głowa genologicznej hydry wyrastająca w miejsce odciętych klasycznych rodzajów i gatunków? Jako gest odcięcia się od tradycyjnej typologii można było bowiem potraktować tytuł jednego z wczesnych artykułów: „~~liryka, epika, dramat~~, liberatura”², w którym twórca pojęcia, przekreślając trzy pierwsze elementy, niejako proponował w ich miejsce właśnie liberaturę. Tytuł ten sugerowałby więc otwarcie na inny sposób kategoryzowania i grupowania dzieł literackich. Od chwili pojawienia się terminu na łamach *Dekady Literackiej* minęło właśnie szesnaście lat³; od chwili pierwszych, poważniejszych prób refleksji teoretycznej lat ponad dziesięć. W tym czasie liberatura zdążyła trafić do nowego wydania *Słownika rodzajów i gatunków literackich* PWN, lecz jej status wciąż prowokuje do pytań. W tym szkicu przyjrzę się zatem, jak rozumiana jest obecnie i na jakich zasadach można by ją jednak uznać za *gatunek literacki*.

Jedną z kluczowych kwestii rozważanych przez Fajfera w pamiętnym artykule było pytanie o to, co właściwie jest tworzywem literackim i jak rozumienie jego istoty wpływa na wybór formy powstającego dzieła:

1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym piśmem zaczerpnąć?

1. Kanwą do napisania niniejszego artykułu stał się mój niepublikowany referat pod tym samym tytułem, wygłoszonym na posiedzeniu PAU w Krakowie 12 stycznia 2011 roku. Tekst niniejszy różni się jednak znacząco od wygłoszonego wówczas wystąpienia.

2. Zenon Fajfer, *liryka, epika, dramat, liberatura*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 233–239.

3. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 30.06.1999, 5–6 (153/154), s. 8–9.

A może nie zaczernić, tylko np. zabielić [...]? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają.

2. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „określony sposób ułożenia słów i zdań” [...] istnieje także miejsce na refleksję związaną z fizycznym kształtem słowa i zdania? Czy też [...] – słowo to już tylko dźwięk i znaczenie?

3. Czy pod pojęciem formy rozumianej jako „ustalony wzorzec, według którego kształtowane są poszczególne dzieła”, a pod pojęciem dzieła literackiego rozumianego jako „językowy twór sensowny (wypowiedź) spełniający warunki literackości przyjęte w danym czasie i środowisku, szczególnie zaś warunek odpowiedniości względem uznawanych standardów sztuki” [...] mieści się także refleksja nad wyglądem samej książki? Czy fizyczny kształt i budowa książki są częścią składową dzieła literackiego, czy też jest to tylko i wyłącznie sprawa drukarza, introligatora, wydawcy i powszechnie obowiązujących w danym okresie norm?⁴

Inspiracją do tych refleksji była nie tylko wystawa Książki Niekonwencjonalnej, zorganizowana przez nas przy okazji obchodów Bloomsday w Krakowie, a do której ów artykuł był komentarzem, lecz przede wszystkim nasz własny, istniejący wówczas tylko w prototypie utwór – *Oka-leczenie* – trójksiąg, którego kształt prowokował tych, którzy się z nim zetknęli, do pytań o jego naturę i genealogiczną przynależność. Ówczesne refleksje Fajfera nie były więc inspirowane badaniami naukowymi czy ambicjami teoretycznymi, lecz praktyką twórczą, jak również reakcjami pierwszych odbiorców i własnymi doświadczeniami czytelnictwami. Naszą intencją było stworzenie utworu *literackiego*, czy bardziej potocznie „napisanie książki” (było więc dla nas oczywiste, że intencja autorska jest istotnym elementem, który powinno się brać pod uwagę w odbiorze konkretnego utworu). Jednak komentarze niektórych osób sugerowały, że może być on o postrzegane jako obiekt sztuk wizualnych, czy książka artystyczna, a zatem niezgodnie z naszymi oczekiwaniami.

A przecież było jasne, że nie byliśmy pierwszymi pisarzami, którzy sięgali po niewerbalne środki przekazu. Szereg twórców traktował jako swoje tworzywo język zmaterializowany w postaci pisma czy druku, wykorzystując jego nielin-gwistyczne (a wizualne i przestrzenne) właściwości dla celów ekspresywnych. Ich praktyka twórcza świadczyła, naszym zdaniem, o tym, że postrzegali oni materialny fundament bytowy swoich utworów jako semantycznie istotny składnik, zaś książkę jako znaczącą przestrzeń przynależącą do ich warstwy literackiej. Odpowiadając zatem pozytywnie na powyższe pytania, Fajfer proponował współczesnym twórcom wpisanie się w tę tradycję, uważając wykorzystanie sfery

4. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, s. 8.

zapisu oraz kształtu i materii książki za sposób na odnowienie i ożywienie literatury, badaczom zaś sugerował włączenie tej sfery do refleksji literaturoznawczej.

Definiując „liberaturę” zwracaliśmy więc uwagę na materialny wymiar dzieła literackiego jako jego potencjalnie konstytutywny element, mając świadomość istnienia wyraźniej, choć biegnącej raczej nurtem pobocznym, tradycji. W nazwie proponowanego „rodzaju” pobrzmiewają także dwa kolejne łacińskie słowa: *liber* czyli „wolny” oraz *libra* czyli „waga”, wskazując na jeszcze inne aspekty tego zjawiska: na prawo (wolność) pisarza do wykorzystania niewerbalnych środków wyrazu oraz konieczność wyważenia proporcji tak, aby to właśnie tekst literacki był nadrzędnym elementem utworu. Bowiem, mimo efektownego nieraz wyglądu i niekonwencjonalnego kształtu, jak podkreślamy, w liberaturze przekaz werbalny jest najważniejszy i to on niejako „dyktuje” pisarzowi czy pisarce przestrzenną formę zapisu. Nie jest to „sztuka dla sztuki”, ani konceptualne badanie granic materialnej książki jako obiektu sztuk wizualnych, czy eksplorowanie materialnej przestrzeni na wzór sztuki rzeźbiarskiej albo instalacji. Chodzi tu raczej o znalezienie takiej przestrzeni, w której słowo przemówi najwyraźniej. Wspomina o tym zarówno sam Fajfer, jak i inni autorzy określani przez nas jako twórcy literatury. I na ten właśnie aspekt zwracał uwagę C.D. Malmgren, jeden z pierwszych badaczy, którzy kompleksowo omawiali pozajęzykowe elementy utworów literackich, pisząc, że „eksperymentowanie z PRZESTRZENIĄ IKONICZNĄ jest tak samo uprawnione jak eksperymentowanie z pozostałymi elementami dyskursu i stanowi próbę zwiększenia liczby przestrzeni, poprzez które dokonuje się przekaz znaczenia”⁵.

Podobne pragnienie wolności pobrzmiewa w wypowiedzi narratora *Tristrama Shandy*, który zwracając się do krytyków i czytelników, zapytuje: „Czyż zawsze będziemy robili nowe książki w taki sam sposób, jak aptekarze robią nowe mikstury – przelewając z jednego naczynia w drugie? Czyż zawsze będziemy zawiązywali i rozwiązywali ten sam węzeł, chadzali tym samym torem, tym samym

5. „[F]ictions that capitalise on the materiality of the discourse, by exploring aspects of textuality, violate some of the strongest and most honoured textual conventions and [therefore] are often dismissed as ‘gimmicky’. [...] What may be overlooked from this perspective is the fact that experimentation with ICONIC SPACE has as much validity as experimentation with other aspects of discourse and constitutes an attempt to multiply the types of space available for signification”. Carl Darryl Malmgren, *Fictional Spaces in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Bucknell UP, Lewisburg 1985, s. 46 (tłum. KB). Przestrzenią ikoniczną nazywa Malmgren tę przestrzeń utworu literackiego, w którą wpisana jest relacja podobieństwa między materialnym znaczącym a znaczoną – może to być przestrzeń litery, słowa, pojedynczej kartki, wreszcie całego tomu. Badacz wyróżnia cztery typy przestrzeni ikonicznej: alfabetyczną, leksykalną, paginalną i kompozycyjną. Szerzej jego koncepcję omawiam w artykule *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 32–38.

krokiem?”⁶. Ta miejscami fizycznie dziurawa (z opuszczonym, dziesięciostro-
nicowym rozdziałem odzwierciedlonym w nieciągłej paginacji)⁷, dygresyjnie
pokrętna, werbalno-wizualna książka demonstruje utopijność projektu wciśnięcia
materii życia w chronologiczną narrację i konwencjonalne ramy tradycyjnego
tomu także poprzez ową „retorykę niewerbalną”. Dwieście lat później pilny uczeń
Sterna, B. S. Johnson w swoistym manifestie *Aren't You Rather Young to Be
Writing Your Memoirs?* daje jasno do zrozumienia, że wszelkie innowacje w ty-
pografii i fizycznej konstrukcji jego utworów mają swoje „literackie – racjonalne
i techniczne” uzasadnienie, co należałoby rozumieć jako poszukiwanie nowych
sposobów organizowania toku narracji, tak aby lepiej odzwierciedlała rzeczy-
wistość, o której jest mowa w opowieści⁸. Jak podkreśla Krystyna Stamirowska,
motywacja Johnsona ma więc źródło w dążeniu do mimetyzmu rozumianego
jako oddanie prawdy o życiu i o procesie pisania⁹, a zatem motywacji w istocie
literackiej. Paradoksalnie, owo dążenie do prawdy życia zmusza autora do obna-
żenia sztuczności i konwencjonalności literackiej fikcji, co czyni również za po-
mocą środków typograficzno-konstrukcyjnych (kreatywnej typografii, formatu
i kompozycji książki). Stamirowska zwraca też uwagę na wyraźne fascynacje
Johnsona architekturą, o czym zresztą pisarz otwarcie mówi we wspomnianym
eseju. Johnson nadmienia w nim, że dla architektów forma przestrzenna wynika
z określonej funkcji i tego właśnie literaci mogą się od nich nauczyć. Krakowska
badaczka zauważa, że Johnson był przekonany, iż „struktura literacka [zostaje]
»zobiektywizowana« w materialnym kształcie książki i dzięki temu posiada

6. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 365.

7. Jest to zaznaczone poprzez pozostawienie resztek tych stron najwyraźniej wyciętych
nożykiem w edycji powieści, która ukazała się w londyńskim wydawnictwie The Visual Edi-
tions. Por. <<http://www.visual-editions.com/our-books/tristram-shandy>>. Niestety żadne dotych-
czasowe polskie wydanie nie zachowuje tej przerwy w paginacji.

8. Johnson Bryan Stanley, *Czy ty nie za wcześnie piszesz wspomnienia? Wstęp do tomu
opowiadań „Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?”*, przeł. Alicja Skarbińska-
Zielińska, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002,
s. 199–200.

9. Krystyna Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels: A Paradigm of Truth*, Universitas, Kra-
ków 2006, s. 84. Kwestię mimesis w odniesieniu do tekstów liberackich rozwija Wojciech
Kalaga w obszernym artykule *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*,
w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, seria „Z dziejów form
artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, IBL i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań
Polonistycznych”, Warszawa 2010, s. 74–104. Kwestie te porusza również Grzegorz Maziarczyk
w monografii *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*,
Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

wewnętrzna strukturę, która powinna zostać odkryta przez czytelnika w akcie lektury¹⁰.

Można by więc powiedzieć, że materialny kształt Johnsonowskich powieści jest jednym z elementów budujących czy zakreślających horyzont oczekiwań – horyzont nowy i zaskakujący dla czytelników spodziewających się konwencjonalnej narracji, a jednak rozpoznawany i akceptowany przez nich, jeśli tylko zawierzą autorowi i podejmą uczciwą lekturę:

W przypadku Alberta Angelo [to tytuł jednej z powieści Johnsona] trudności stawiane na drodze czytelnika nie są, jak słusznie zauważa Johnson, ‘tanią sztuczką’, którą można zignorować. Wynikają one z przyjęcia pewnej etycznej postawy: Johnson wierzy bowiem w etykę zarówno pisania jak i czytania. Ta etyka zobowiązuje pisarza do podjęcia wysiłku mówienia prawdy – najlepiej, jak potrafi; a od czytelnika wymaga również uczciwego wysiłku, oddania sprawiedliwości autorowi, co zakłada nie ową konwencjonalną postawę dobrowolnego zawieszenia niewiary lecz odrzucenie powierzchownych i łatwych nawyków czytelnicznych, przyjęcie warunków autora i świadome zaakceptowanie tego czytelniczego kontraktu¹¹.

Słowem, jak stwierdza Stamirowska, pisarz proponuje czytelnikom nowe reguły, według których przebiegać ma literacka komunikacja, reguły poszerzone o odczytywanie owej wewnętrznej struktury wpisanej w materialny kształt utworu, i spodziewa się, że będą one zauważone i respektowane.

W tym kontekście oczywisty staje się postulat uwzględnienia fizycznego kształtu dzieła literackiego w analizie i interpretacji. Choć podobne kwestie pojawiały się już w polu zainteresowania teoretyków literatury, jak sygnalizował kilkanaście lat temu Fajfer, nie doczekały się wcześniej żadnych obszerniejszych opracowań czy powszechnego uznania za potencjalnie istotny element analizy literaturoznawczej. Miały one bardziej charakter uwag uzupełniających i pojawiały na marginesie głównych nurtów badań. Na przykład omawiając język jako tworzywo sztuki literackiej, Stefania Swarczyńska wspominała o jego ustnej i pisanej postaci. Uczona rozróżniała zapis wypowiedzi ustnej od tekstu stworzonego od razu w medium pisanym (drukowanym). Inaczej niż Ingarden uważała jednak, że sfera „systemu graficznego i systemu ortograficznego” (który traktowała

10. „[A] literary structure ‘objectified’ in a material shape of a book, and possessing inner structure to be revealed through the act of reading”. Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels...*, s. 86.

11. „In the case of *Albert Angelo* the difficulties put in the reader's way are not, as Johnson rightly says, ‘gimmicks’ to be discarded. They result from an ethical stance: Johnson believes the writer to make an effort to tell the truth, as best he can; and it requires of the reader an honest effort, doing justice to the author, which presupposes not a conventional attitude of a willing suspension of disbelief; but sacrificing facile reading habits, accepting the author's terms and consciously endorsing the reading contract”. Stamirowska, *B.S. Johnson's Novels...*, s. 90.

jako kod wizualny) jest uprawnionym polem do artystycznego wykorzystania, a zróżnicowanie czcionek, układ typograficzny i niekonwencjonalna ortografia (uderzająca przeciw oko a nie ucho czytelnika) niosą ze sobą określone znaczenia. Cytując użycie wielkiej i małej litery w słowie „Bóg” czy „diabeł” zauważyła, że „czynnik graficzny staje się [w tym przypadku] czynnikiem stylistycznym, ujawnia fakt wyboru i jego kryteria zdecydowane przez światopoglądowo określoną teorię rzeczywistości pisarza”¹². Ba, dopuszczała nawet użycie różnych krojów czcionek, technik druku i kolorów farby drukarskiej jako środków ekspresji pisarskiej, co tak denerwowało Ingardena u Stefana George¹³. O czynniku graficznym i o interpunkcji wspominał w dyskusjach z filozofem Henryk Markiewicz, przywołując między innymi przykład *Tristrama Shandy* jako utworu należącego do kanonu literatury a świadomie sięgającego po wizualne środki wyrazu¹⁴. Z kolei Piotr Michałowski, omawiając gatunki i konwencje poezji współczesnej, przywoływał metaforę stołu montażowego, zauważając, że jeśli twórca jest właśnie owym stołem, to „materialność ograniczonej przestrzeni graficznej jest ramą ustanawiającą tekst”¹⁵. Również językoznawca Antoni Furdal, omawiając kryteria formalne komunikatów językowych, zwrócił uwagę, że pismo (druk) wzbogaca możliwości komponowania tekstów, umożliwiając nielinearną, dwuwymiarową segmentację wypowiedzi za pomocą układu graficznego oraz interpunkcji. Przyznawał zarazem, że badanie tej problematyki to głównie domena bibliotekoznawców i wydawców-praktyków, a dopiero od niedawna znajduje się ona w kręgu zainteresowań literaturoznawców¹⁶. Podobne stanowisko zostało wyrażone w *The Penguin Dictionary of Literary Terms* J. A. Cuddona, w edycji z przełomu tysiącleci (1999), gdzie w haśle „Interpunkcja” przyjmuje się książkę jako fizycznie wydzielony, najwyższy poziom przestrzennej segmentacji tekstu¹⁷.

12. Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, PAX, Warszawa 1954, s. 148.

13. Roman Ingarden, *Posiedzenie siedemnaste 27 kwietnia 1963 r. [Posiedzenia naukowe sekcji estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oddział w Krakowie]*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 428.

14. Henryk Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim*, „Estetyka” 1961, 2, s. 266–277; Henryk Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego w związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 2, s. 429–434.

15. Piotr Michałowski, *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 191.

16. Antoni Furdal, *Genologia lingwistyczna*, w: *Polska genologia lingwistyczna*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 116–18.

17. *Punctuation*, w: J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, red. i aktualizacja C. E. Preston, Londyn, Penguin 1999, s. 712.

Z zagranicznych badaczy na te zagadnienia zwracali uwagę między innymi Michel Butor¹⁸, W. J. Thomas Mitchell, odpowiedzialny za „zwrot piktorialny” w badaniach nad słowem i obrazem, Gerard Genette na przykład w *Immanence and Transcendence of the Work of Art*, czy wspomniany już C. D. Malmgren w opracowaniu pojęcia przestrzeni w amerykańskiej powieści postmodernistycznej. Wreszcie ostatnie dwudziestolecie ubiegłego wieku przyniosło szereg publikacji z kręgu bibliologów i tekstologów o nachyleniu socjologicznym. W przełomowej dla tych dyscyplin *The Textual Condition* Jerome McGann wymienia kod bibliograficzny (*the bibliographical code*) jako semantycznie istotny aspekt utworów literackich, zauważając, że istnieją pisarze świadomie po niego sięgający, choć uważa ich raczej za wyjątki¹⁹. Jednak w dwa lata późniejszej książce *The Black Riders. The Visible Language of Modernism* McGann stawia już hipotezę, że zainspirowani między innymi ruchem Arts and Crafts moderniści otworzyli wręcz nową erę, dokonując zwrotu materialnego w historii literatury²⁰. W latach dziewięćdziesiątych XX w. ukazały się też pierwsze pozycje z kręgów badaczy literatury elektronicznej i studiów medioznawczych inspirowane dynamicznie rozwijającym się Internetem²¹ i publikacje Johanny Drucker – badaczki książki artystycznej i sztuki książki²² – stanowiące istotny kontekst dla omawianej tu tematyki.

Cezurą wydaje się przełom tysiącleci. W 1999 roku Fajfer publikuje swój esej-manifest, a penguinowski *Słownik terminów literackich* uznaje książkę za rodzaj znaku przestankowego²³. Dwa lata później N. Katherine Hayles proponuje termin „technoteksty” na określenie dzieł literackich, które autorefleksyjnie „badają technologię zapisu, dzięki której powstały, co uruchamia rodzaj refleksyjnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy wykreowanymi w nich światami a materialną

18. Por. jego nietłumaczone na polski eseje *Sur la page* i *Le livre comme object*, w: Butor, Michel, *Répertoire II*, Editions de Minuit, Paris 1963, s. 104–123.

19. Jerome McGann, *Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991. Inną, wartą wspomnienia pozycją jest: Donald F. McKenzie, *Bibliography and Sociology of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

20. Jerome McGann, *The Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1993.

21. Dość wspomnieć tu prace Espena Aarsetha, George’a P. Landowa, czy Lwa Manowicza. Szerzej pisze o tym Agnieszka Przybyszewska w szkicu zamieszczonym w niniejszym numerze.

22. Johanna Drucker, *The Century of Artists’ Books*, New York, Granary Books, 1994 (wyd. II 2004); Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago–London 1996, Johanna Drucker *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, Granary Books, New York 1998.

23. W tym samym roku dzięki wznowieniu *Nieszczęsnych*, niekonwencjonalnej powieści w pudełku, oraz pojawieniu się znakomitej biografii tego pisarza pióra Jonathana Coe Wielka Brytania „odkrywa” na nowo twórczość B. S. Johnsona.

aparaturą, która nadaje im fizyczną obecność”²⁴. Stopniowe rozwijanie podobnych refleksji na świecie, jak i w Polsce owocuje szeregiem opracowań naukowych, publikacji i konferencji²⁵ podkreślających semiotyczny aspekt materialności książki. Dość wspomnieć tu kolejne pozycje Hayles²⁶ i związanej z nią naukowo Jessicki Pressman²⁷, studium przestrzeni graficznej w powieściach Samuela Becketta, B.S. Johnsona, Christiny Brook-Rose i Alasdaira Graya pióra Glyn White’a²⁸ czy zeszlóroczną monografię *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound* Lori Emerson²⁹. Intensyfikacji badań towarzyszy coraz częściej pojawiająca się na rynku wydawniczym literatura wyraźnie podkreślająca swoją materialność i „książkowość”³⁰: od powieści Marka Z. Danielewskiego poczynając, na *Kapow!* Adama Thirlwella (2012) kończąc.

24. „When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence”, w: N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge and London 2002, s. 25.

25. Warto wspomnieć dwa panele na temat liberatury w ramach międzynarodowych konferencji: „Displaying Word & Image”—the 5th IAWIS Focus Conference, the University of Ulster, Belfast, czerwiec 2010 oraz na „Material Meanings”, the Third Biannual Conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies na University of Kent w Canterbury, wrzesień 2012.

Poza tym „książka” pojawia się w tytułach takich konferencji jak: „Spaces of the Book. Materials and agents of the text/image creation (20th and 21st Centuries)”, Trinity College, Cambridge University, wrzesień 2013, konferencja komparatystów skandynawskich „The Book to Come”, Uniwersytet w Göteborgu, sierpień 2015, „The Book Object and its Text/ures: Hybridization, Transposition, Transmediation”, Labex Arts-H2H i EA 1569 wraz z Université Paris 8, Paryż, listopad 2015.

26. N. Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

27. Jessica Pressman *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, „Michigan Quarterly Review”, numer tematyczny pt. *BOOKISHNESS: The New Fate of Reading in the Digital Age*, nr 48, t. 4 2009, s. 465–482. Por. również *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, pod red. N. Katherine Hyles i Jessicki Pressman, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2013.

28. Glyn White, *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester University Press, Manchester 2005.

29. Lori Emerson, *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2014.

30. Termin „bookishness”, czyli „książkowość” został zaproponowany przez Jessickę Pressman w wyżej wspomnianym artykule. Warto dodać, że podobnej terminologii do opisu swojej twórczości używał dużo wcześniej Radosław Nowakowski, określającym siebie mianem „książkarza” czyli pisarza, składacza i drukarza swoich autorskich utworów, zanim zapoznał się z liberaturą. Zbieżność jego podejścia z naszym rozumieniem twórczości literackiej zaowocowała wspomnianą na wstępie Wystawą Książki Niekonwencjonalnej „Booksday” w 1999 roku oraz przemianowaniem jego autorskiego wydawnictwa „Ogon słońca” na „Liberatorium”. Por. także jego stronę www.liberatorium.com.

Jak widać z powyższego, pobieżnego przeglądu Fajferowska propozycja teoretyczno-terminologiczna wpisała się dość wcześnie w zwrot materialny w światowych badaniach literackich postulowany przez tekstologów, a – paradoksalnie – rozwijany przez badaczy z kręgu e-literatury i archeologii mediów. Na gruncie polskim, częściowo przygotowanym przez uwagi Skwarczyńskiej czy Markiewicza, spotkała się z zainteresowaniem teoretyków. Od lat liberaturę badają Agnieszka Przybyszewska i Wojciech Kalaga; sięgają po nią również inni literaturoznawcy, w tym poloniści zagraniczni³¹. Przybyszewska jest autorką pierwszej pracy magisterskiej oraz doktorskiej poświęconej liberaturze³², licznych artykułów na ten temat i hasła w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*³³. Definiuje w nim liberaturę jako „termin [...] obejmujący wszelkie rodzaje twórczości literackiej, w której funkcje słowa oraz jego przestrzennego, materialnego czy graficznego ukształtowania są do siebie zbliżone”³⁴. W istocie, choć nie posługuje się tym terminem, opisuje tu liberaturę podobnie jak wcześniej Wojciech Kalaga, określający ją jako „hybrydyczny transgatunek”³⁵. Odwołując się między innymi do wspomnianego na wstępie artykułu Fajfery, śląski uczony postrzega tytułowe przekreślenie nie tylko jako gest przekroczenia dawnych kategoryzacji w ramach gatunków literackich, ale i granic sztuk. Skutkuje to hybrydyzacją dzieł, co, jak wyjaśnia,

przejawia się zresztą nie tylko w ich statusie ontologicznym i obszarze taksonomii semiotycznych: angażują one heteronomiczne tworzywo, zderzają porządek temporalny z przestrzennym, linearność z symultanicznością, przypadek z koniecznością. Innymi słowy, tekst hybrydyczny to taki, do którego integralnie należą sensy wyłaniające się ze współdziałania semantyki języka i struktury tworzywa³⁶.

31. Wymienić by tu można szereg referatów konferencyjnych i artykułów badaczy polskich: np. Łukasza Jerzyka, Zbigniewa Solskiego, Bogusławy Bodzioch-Bryły, Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, i zagranicznych: Emiliano Ranocchiego, Ariko Kato, czy Krisa van Heuckeldoma, w których liberatura pojawia się jako temat główny lub jeden z istotnych wątków. Warto tu też wspomnieć, że liberatura trafiła do podręcznika do języka polskiego dla gimnazjum w kl. III, autorstwa zespołu L. Adrabińska-Pacula, A. Hącia, J. Malczewska, J. Olech, *Po polsku. Literatura, język, komunikacja*, Wydawnictwa Szkolne PWN, Warszawa 2011.

32. Ta druga ukaże się w wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego pt. *Liberackość dzieła literackiego*.

33. Jej bogata bibliografia w tym zakresie jest dostępna jest na stronie www Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego.

34. Agnieszka Przybyszewska, *Liberatura/literatura totalna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 521–526.

35. Wojciech Kalaga, *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, seria „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”, t. 89, IBL i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Warszawa 2010, s. 74–104.

36. Kalaga, *Tekst hybrydyczny...*, s. 78.

Idąc tym tropem w artykule zamieszczonym w niniejszym numerze Łukasz Matuszyk określa ją jako „gatunek twórczości artystycznej”, traktując szerzej niż gatunek wyłącznie literacki. Jednak w mającej się wkrótce ukazać książkowej wersji doktoratu Przybyszewska skłania się ku tezie, że tak rozumianą liberaturę należałoby raczej zastąpić pojęciem „liberackości”. Łódzka badaczka widzi ją raczej jako cechę czy zespół cech pojawiających się w utworach drukowanych, lecz poddanych wpływom nowych technologii cyfrowych, a zatem za rodzaj poetyki czy estetyki charakteryzującej utwory hybrydyczne o dominancie literackiej³⁷. Z kolei zestawiając liberaturę z tekstami hybrydycznymi Kalagi, technotekstami Hayles oraz literaturą multimodalną Alison Gibbons, Grzegorz Maziarczyk, autor obszernego studium tekstowej materialności, pozostawia otwartym pytanie o gatunkowy status liberatury, traktując je wszystkie jako „quasi-gatunkowe etykiety”³⁸.

Wydaje się, że klucz do rozstrzygnięcia tej kontrowersji może leżeć w rozumieniu kategorii *gatunku*. Jak stwierdza Michał Głowiński, „[g]atunek niejako mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowanie jako odbiorcy literatury”³⁹. Rozpoczynając lekturę, czytelnik dokonuje wstępnego rozpoznania, przypisując utwór do określonego gatunku⁴⁰, a więc zakreśla pewien horyzont oczekiwań, w ramach którego ów utwór będzie odczytywał. Rozumienie tekstu zaczyna się więc wstępnego, roboczego sklasyfikowania tekstu, z jakim mamy do czynienia. W większości przypadków czynimy to jednak dość bezwiednie, nauczeni doświadczeniem „jak znaczą” różne typy utworów. Badając tę kategorię w ujęciu historycznym, Głowiński przedstawia następującą jego definicję:

[...] 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 ukierunkowanie tej wypowiedzi, przez co – w ostatniej instancji – określa postawę czytelniczą⁴¹.

37. Por. jej artykuł zamieszczony w niniejszym numerze.

38. Grzegorz Maziarczyk, *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 34–48.

39. Michał Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 81.

40. Pisali o tym również Stefania Skwarczyńska, Michał Głowiński, Stanisław Balbus i szereg innych badaczy.

41. Głowiński, *Gatunek literacki...*, s. 82 (podkreślenia autora).

Nie mając świadomości istnienia liberatury jako odrębnego typu tekstu literackiego, czytelnicy stają przed wyzwaniem, trafiają bowiem na takie jego elementy, których się w nim nie spodziewają. Jeśli zignorują je lub odrzucają jako niepasujące do intuicyjnie przyjętej kategorii tekstu, niedostępne im będą pewne typy sensów. Jeśli jednak przyjmą postawę bardziej otwartą – włożą, jak to określiła Stamirowska w powyżej przywołanym cytacie – w czytanie uczciwy wysiłek i oddadzą sprawiedliwość autorowi, starając się zrozumieć, jak jego utwór jest skomponowany – ich rozumienie będzie pogłębione, pełniejsze i zapewne bardziej satysfakcjonujące. Taka postawa ma też wymiar bardziej praktyczny, gdy charakteryzuje wydawcę, badacza czy krytyka literackiego, o czym pisałam już gdzie indziej⁴².

Oczywiście, jak zauważa Głowiński, gatunek jako „jednostka semantyczna” stanowi równocześnie zespół „czynników i środków” umożliwiających pisarzom pewien określony sposób wypowiedzi. Jeśli zatem autor proponuje czytelnikom tekst skonstruowany-zapisany świadomie na swoich własnych, nowych warunkach, to po pierwsze, poszerza w ten sposób repertuar dostępnych stylów literackich (na co zwracali uwagę Malmgren czy Skwarczyńska i w co wpisuje się propozycja Przybyszewskiej). W przypadku liberatury takie poszerzenie zostało odnotowane przez autorki *Stylów współczesnej polszczyzny*, które wśród stylów artystycznych opisały też styl liberacki⁴³. Po drugie, jak się wydaje, zapoczątkowuje to także – przynajmniej potencjalnie – jakiś nowy gatunek. Fakt, że Johnson zajmował się kwestiami terminologicznymi, że podkreślał „powieść jako formę” uprawianego przez siebie pisarstwa, że Stephane Mallarmé wprost sugerował w przedmowie do *Rzutu kośćmi*, iż „jakiś nowy Gatunek wprost się wyłania” z przestrzennego rozsunęcia tekstu, oraz artykuły Fajfera ujmujące liberaturę w kategoriach gatunkowych, świadczą o tym, że artyści ci byli świadomi, iż trzeba czytelnikom uzmysłowić, że oto mają do czynienia z innym typem wypowiedzi literackiej niż te, do których byli przyzwyczajeni i że właśnie odwołanie się do kategorii gatunku może im ten odbiór ułatwić.

Nie jest to wcale sytuacja nietypowa. W artykule o znamienym tytule „Zagłada gatunków” Stanisław Balbus podaje szereg przykładów, kiedy to pisarze (i to, jak podkreśla, nawet wysokich lotów) umieszczają sygnały o przynależności gatunkowej swoich utworów w formie podtytułów, na przykład *Martwe dusze*

42. Por. np. Katarzyna Bazarnik, *Popsuta przestrzeń*, w: „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2006, 17 [...], s. 4–7 oraz tejże *Joyce and Liberature*, seria *Litteraria Pragensia*, Uniwersytet Karola w Pradze, Wydział Filologiczny, Praga 2011.

43. Elżbieta Dąbrowska, *Styl liberacki – między liberaturą a medium elektronicznym – sztuka interaktywna*, w: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków 2013, s. 160–162.

Gogola to „poemat”, a *Nienasyce* i *Pożegnanie jesieni* Witkacy to powieści⁴⁴. Są to niewątpliwie „ślady instrukcji autorskich” mające pomóc czytelnikom we właściwym odbiorze tych tekstów. Przy czym w wytworzonej w ten sposób *przestrzeni hermeneutycznej* mogą one wchodzić w skomplikowane relacje intertekstualne na zasadzie pastiszu, parodii czy echa tematycznego lub formalnego, jednak tylko pod warunkiem, że czytelnicy znają te kody. Świadczy to jego zdaniem o tym, że gatunki literackie bynajmniej nie uległy zagładzie, lecz zmieniły swą funkcję. Z zbiorów norm i dość sztywnych reguł, których przestrzeganie wyznaczało przynależność od określonej kategorii tekstów, przekształciły się w „pole odniesień genologicznych”, w którym funkcjonują jako repertuar konwencji historycznych stanowiących dialogiczny i twórczy punkt odniesienia dla tekstów literatury współczesnej⁴⁵.

Takie rozumienie gatunku by można określić jako pragmatyczne czy funkcjonalne. Jest on o zgodne z dynamicznie rozwijającymi się badaniami językoznawczymi nad gatunkami użytkowymi⁴⁶. Wypracowana przez Carolyn Miller, Johna Swales’a i Charlesa Bazermana koncepcja opisuje gatunek jako typ jednorodnych stylistycznie, retorycznie i funkcjonalnie tekstów powstały w efekcie powtarzalnych sytuacji komunikacyjnych⁴⁷. Według tych badaczy gatunek należałoby rozumieć jako ramę dla „społecznie znaczącego działania intencjonalnego”, „miejsce konstruowania znaczenia”, które „nadaje kształt myślom i formie, w jakiej się komunikujemy” oraz jako rodzaj matrycy, pozwalającej nam zrozumieć to, co jeszcze nieznanne⁴⁸. Do podobnego ujęcia gatunku zbliża się Wojciech Kalaga, kiedy stwierdza, że

[w] strukturę tradycyjnego, werbalnego tekstu literackiego wpisane są oczekiwania czytelnicze i towarzyszące mu strategie jego realizacji. To oczekiwanie ustrukturuwane jest logocentrycznym archetypem sensu jednorodnego (choć niekoniecznie jednoznacznego) wyłaniającego się w mikro- i makrowymiarze z linearności języka. [...] To właśnie ów ‘archetyp logocentryczny’ pozwalał narratologom od Proppa po strukturalistów

44. Stanisław Balbus, „Zagłada gatunków”, w: *Polska genologia literacka*, red. Danuta Ostaszewska i Romuald Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 163.

45. Balbus, „Zagłada gatunków”, s. 165–166.

46. Por. *Genre and the new rhetoric*, red. Aviva Freedman i Peter Medway, Taylor & Francis, London 1994 (e-book 2005), także John M. Swales, *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, a z kręgu literaturoznawczego: Thomas O. Beebee *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*, Pennsylvania State University Press, University Park 1994, oraz John Frow *Genre*, wyd. 2, Routledge, London–New York 2014.

47. Charles Bazerman, *Systems of genres and the enactment of social intentions*, w: *Genre and the New Rhetoric*, red. Aviva Freedman i Peter Medway, Taylor & Francis, London 1994 (e-book 2005), s. 69 (tłum. autorki).

48. Bazerman *Systems of genres...*, s. 75 i 82–83 (tłum. autorki).

francuskich na poszukiwanie genologicznych lub uniwersalnych wzorców narracyjnych (nawet jeśli czynili to tylko na przykładzie gatunków wysoce skodyfikowanych)⁴⁹.

Termin „liberatura” ma więc działać na podobnej zasadzie: wskazywać na hermeneutyczną, ale i dosłowną, przestrzeń, w ramach której umiejscawia się hybrydyczny tekst literacki. Poprzez grę słowną nazwa ta sygnalizuje wizualność i materialność języka – „b” wpisane w literaturę zwraca uwagę na potencjalną znaczeniowość pojedynczego znaku, a odwołanie się do łacińskiej „liber” – semantyzację formy książki, na jej swoistą „mowę ciała”⁵⁰ i na obecność kodów niewerbalnych.

Kwestie te tematyzuje na przykład bardzo ciekawa mini-nowela amerykańskiego pisarza i filozofa Williama H. Gassa *Willie Master's Lonesome Wife*, którą zaliczyłabym do liberatury, a w której narratorka to równocześnie kobieta i książka, zachęcająco roztaczająca swe wdzięki przed czytelnikiem za pomocą typografii i fotografii. W *Oka-leczeniu*, z powodu którego ukuty został termin, jego rzucająca się w oczy forma ma również sprowokować pytanie o istotę tekstu literackiego, jego (nie)materialność, abstrakcyjność, bytowanie w sferze niedostępnej zmysłom. Bo też w tej jawnie eksponującej swą materialność książce kryje się tekst niewidzialny, który czytelnik może odkodować dopiero, gdy dostrzeże jego ślady i podejmie „świetlistą nić” prowadzącą w głąb szkatułkowych tekstów emanacyjnych.

Warto podkreślić, że przedstawione powyżej rozumienie gatunku jako konceptualnej ramy zarówno dla pisarzy jak i odbiorców, zbieżne jest z jego opisem przedstawionym w monografii Johna Frowa. Australijski badacz wyróżnia trzy strukturalne wymiary gatunku: zespół cech formalnych, w tym wygląd zewnętrzny tekstu, tematykę, czyli zestaw powtarzających się toposów i związaną z nimi budowę świata przedstawionego, oraz „sytuację adresatywną”, czyli kontekst, w jakim odbywa się komunikacja. Ponadto istotnymi czynnikami są „struktura implikatywna”, czyli zakres wiedzy i presupozycji nadawcy i odbiorcy tekstu, a także wymiar retoryczny, związany z efektami, jakie tekst ma wywołać w czytelnikach⁵¹.

Jak dowodziłam, materialne i formalne cechy liberatury są na tyle charakterystyczne, że przekładają się na swoistą retorykę, której celem jest efekt zaskoczenia, zasugerowanie nastroju, zaangażowanie emocjonalne i intelektualne czytelników oraz wzmocnienie literackości przekazu⁵². Australijski badacz wyróżnia ponadto

49. Kalaga, *Tekst hybrydyczny...*, s. 94–95.

50. Po angielsku mówi się wręcz o „body of the book”, co w liberaturze można zrozumieć dosłownie.

51. Frow, *Genre*, s. 6–31.

52. Wyłania się tu wyraźna zbieżność z interpretacją liberatury przedstawioną przez Agnieszkę Przybyszewską w niniejszym numerze.

wymiar tematyczny jako nieodzowny składnik gatunku. Nie od rzeczy byłoby więc przyjrzeć się bliżej tematyce utworów liberackich, wydaje się bowiem, że pisarzy sięgających po tę poetykę istotnie interesują pewne konkretne treści. Poza autorefleksyjnością – kiedy tematem książki jest sam proces jej pisania – mamy często do czynienia z narracją czy opisem jakiegoś rodzaju traumy, kryzysu (psychicznego, poznawczego, egzystencjalnego, itp.) lub sytuacji egzystencjalnie granicznej. Tak jest w przypadku *Oka-leczenia*, będącego opowieścią o agonii i narodzinach, czy w *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona, gdzie autor zмага się z bolesnymi wspomnieniami o zmarłym na raka przyjacielu i o utraconej ukochanej. W *Podwójnej wygranej jak nic* Federmana pisarz-narrator szuka sposobu opisanego doświadczenia ocalałego z Holocaustu młodzieńca w obcej mu kulturowo i językowo Ameryce. Ewa Kowal, autorka pracy doktorskiej o nurcie powieści „11 września” dotyczącej tematyki ataku na World Trade Centre, zauważyła z kolei, że wiele z nich sięga po typograficzne środki wyrazu w tak specyficzny sposób, że dają się one zaklasyfikować właśnie jako liberatura. Najbardziej radykalnym przykładem jest *In the Shadow of No Towers* Arta Spiegelmana – ogromnego formatu komiks wydrukowany na grubej tekturze, który w zamierzeniu autora ma nawiązywać swą formą do monumentalnych bliźniaczych wież zniszczonych w ataku terrorystycznym, czy *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* Jonathana Safrana Foera⁵³. Ten wymiar liberatury wymaga niewątpliwie dogłębniejszego zbadania, na które nie pozwalają ograniczone ramy tego artykułu.

Na koniec podsumuję korzyści z rozumienia liberatury jako gatunku. Proponując termin „liberatura”, chcieliśmy z jednej strony odnieść się do pytania „co to jest?” czyli zasygnalizować, że jest to utwór literacki, choć wykraczający poza ramy tradycyjnie rozumianej, odcieleśnionej literatury, z drugiej zaś strony odpowiedzieć, „jak to czytać”. Poprzez tę nazwę wskazujemy bowiem czytelnikom poszerzony horyzont oczekiwań, z jakim przyjdzie im się zmierzyć i proponujemy ową matrycę rozumienia, o której pisze Bazerman. Badacz ten podkreśla również, że

kiedy jakiś tekst można wyraźnie zidentyfikować jako należący do konkretnego gatunku, może on zyskać na sile spójnego oddziaływania, ponieważ od tego momentu zostaje przypisany do jakiegoś jednego rodzaju tekstów, reprezentujących określoną czynność czy działanie rozgrywające się w ramach danej społeczności⁵⁴.

53. Ewa Kowal, *Chapter II. Form*, w: Ewa Kowal, *The „Image-Event” in the Early Post-9/11 Novel: Literary Representations of Terror After September 11, 2001*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 67–109.

54. „However, if the text is distinctly identifiable as of a single genre, it can gain a unified force, for it is now labelled as of a single kind instantiating a recognizable social action”. Bazerman, *Systems of Genres...*, s. 75.

Podkreślając zatem literackość liberackich tekstów, dajemy sygnał, że stanowią one wyraz kreatywnego działania w sferze sztuki słowa a zarazem wzmacniamy to działanie. Rozciągając zaś określenie na twórczość innych autorów, stosujących poetykę „liberacką”, podpowiadamy odbiorcom, w jaki sposób mogą je skuteczniej, bardziej efektywnie przeczytać.

Na ten „instruktażowy” aspekt liberatury zwraca szczególną uwagę Wojciech Kalaga, podkreślając, że rola czytelnika (czy odbiorcy) jest tutaj „zaprojektowana” w odmienny od tradycyjnego, bardziej aktywizujący i współuczestniczący sposób:

Wymagania lektury stawiane przez liberaturę kształtują nowy typ odbiorcy. [...] Pewnym wariantem i jednocześnie zaburzeniem tej struktury oczekiwań i strategii było wyodrębnienie dzieł otwartych (Umberto Eco) czy tekstów *scriptible* (Roland Barthes), wprowadzających opalizację, niepewność i grę w owe ustrukturuwane oczekiwania i programy zachowań. Jednak ani dzieło otwarte w rozumieniu Eco ani Barthesowski tekst *scriptible* nie negują tych wpisanych w tekst strategii odbioru – tworzą raczej spektrum paralelnych ścieżek i wyborów. Z pewnością jednak i dzieło otwarte i tekst *scriptible* stanowią jakościową zmianę w „programowaniu” doświadczenia odbiorcy: jego aktywna i twórcza partycypacja staje się niezbędną w procesie „produkcji sensów” i zostaje niejako wpisana w strukturę dzieła za pomocą odpowiednio skonstruowanych luk czy niedopowiedzeń.

Zwieńczeniem tej tendencji jest tekst liberacki, w którym wizualność gra równie istotną rolę jak semantyka języka. Tekst taki wymusza lekturę niesekwencyjną, nielinearną, wymusza (bardziej lub mniej świadome, bardziej lub mniej przypadkowe) decyzje wyboru. Czytelnik, chcąc nie chcąc, przejmuje obszerny segment powinności autora, zaś sam autor abdykuje z pozycji twórcy absolutnego, ostatecznego autorytetu znaczenia i przyjmuje rolę „designera doświadczenia odbiorczego” (37)⁵⁵, zaś jego pozycja zostaje „zdegradowana» do roli jednego z wielu współtwórców dzieła” (38)⁵⁶. [...] Tak określona rola czytelnika wykracza już poza klasyczne rozróżnienie między czytelnikiem apollińskim i dionizyjskim; czytelnik tekstu liberackiego w większym lub mniejszym stopniu staje się czytelnikiem interaktywnym i aleatoryjnym⁵⁷.

55. Treść przypisu znajdującego się w oryginale: „Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej; pomiędzy estetyzacją rzeczywistości a ontologizacją sztuki*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas, 1999, s. 95. Por. Roy Ascott: »The revolution in art which prompts these questions lies in the radically new role of the artist. Instead of creating, expressing, or transmitting content, he is now involved in designing contexts: contexts within which the observer or viewer can construct experience and meaning«. (»Rewolucja w sztuce, która prowokuje do tych pytań polega na zupełnie nowej roli artysty. Nie w tworzenie, wyrażanie czy przekazywanie treści jest on teraz zaangażowany, lecz w projektowanie kontekstów – kontekstów, w których obserwator czy widz może konstruować doświadczenie i znaczenie«). Roy Ascott, »From Appearance to Apparition: Communication and Culture in the Cybersphere«, *Leonard Electronic Almanac*, Vol. 1, No. 2. October 1993, tłum. K.B.”.

56. Treść przypisu znajdującego się w oryginale: „Liliana Bieszczad, *Sztuka w epoce cyberbetycznej*, s. 95.”

57. Wojciech Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 17–18.

Uczony podkreśla też symultaniczność jako istotną cechę tekstów liberackich, dostrzegając ją zarówno na poziomie organizacji przestrzennej materiału językowo-wizualnego, jak i na poziomie bardziej abstrakcyjnym – jako zasadę ikonizacji diagramatycznej (wiążącej świat przedstawiony i jego *signifiant*). Uważa, że gwarantuje ona „integralność hybrydycznych składników dzieła” nawet w tych utworach, w których brak jest elementów czysto ikonizacyjnych. Wskazuje równocześnie, że współistnienie dwóch „porządków ontologicznych (intencjonalnego i materialno-wizualnego)” może skutkować „aporetycznością doświadczenia czytelniczego”. Jednak w liberaturze dostrzega raczej ich współdziałanie, w wyniku którego rodzi się nowe doświadczenie czytelnicze, „nieznane lekturze towarzyszącej tradycyjnemu tekstowi literackiemu”⁵⁸.

Ich świadectwem są artykuły i eseje literaturoznawców i krytyków, którzy posługują się od lat tym pojęciem. Można więc chyba stwierdzić, że liberatura zakreśliła swój horyzont oczekiwań i zafunkcjonowała jako użyteczny termin gatunkowy. Jestem bowiem przekonana, że mieści się on w opisie powyżej zdefiniowanego gatunku. W takim ujęciu liberatura staje się narzędziem rozumienia, a nie kolejnym terminologicznym potworem, Hydrą spokrewnioną z trzygłowym Cerberem klasycznego podziału rodzajowego⁵⁹ — odstrasżającą niektórych czytelników, zaskoczonych jej niekonwencjonalnym kształtem.

58. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, s. 19.

59. Co ciekawe, szósty numer „Tekstów Drugich” z 1999 roku poświęcony w całości zagadnieniom genologicznym nosił podtytuł *Hybrydy i potwory*”.