



Korekta za pomocą literówki. Liberatura w kontekście rozważań genologicznych

Genologiczna historia liberatury

Wystąpienie Zenona Fajfera z 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej”, w którym powołał on do życia kategorię liberatury, pozwoliło wpisać się artyście na stałe w pejzaż rozważań genologicznych polskiej humanistyki. Tekst Fajfera wzbudził kontrowersje i wypowiedzi polemiczne. W swoim artykule Zenon Fajfer użył pojęcia „liberatura” jako określenia na twórczość literacką, w której zarówno słowo, jak i jego przestrzenne, materialne, graficzne ukształtowanie są tak samo znaczeniowoczące:

Czy kształt okładki, kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?

Pisarz musi sobie wreszcie uświadomić, że są to zbyt poważne sprawy, aby beztrako powierzać je innym. Nie chodzi oczywiście o to, żeby był on zarazem drukarzem i intrologatorem. Jego obowiązkiem natomiast jest uwzględnienie w procesie twórczym fizycznego wyglądu książki i wszystkich związanych z tym czynników, na równi z tekstem (a nawet jeśli nie na równi, to przynajmniej powinien te sprawy uwzględnić). Fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora, tak jak perypetie bohaterów czy dobór takiego a nie innego słowa. Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię¹.

1. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 25–26. Zdaniem twórcy właśnie taki typ pisarstwa prowadzi do odnowienia literatury. Cytowany powyżej fragment tekstu *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, opublikowany dwa lata później na łamach „FA-artu” *Aneks do Aneksu do Słownika terminów literackich* oraz komentarz *Liberum veto?* z 2005 roku zamieszczony w książce *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki* (red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2005), stanowią wypowiedzi programowe Zenona Fajfera.

Uznanie liberatury za „literaturę totalną”, w której autor zadbał nie tylko o poszczególne słowa, świat przedstawiony, bohaterów, lecz także o przestrzeń, w której te słowa się znajdują – „świat przedstawiający”, graficzne przedstawienie tekstu, doprowadziło Zenona Fajfera do przeformułowania kategorii książki. Wydaje się, że efektem tego rodzaju rozumowania jest postulat artysty, w którym Zenon Fajfer opowiada się za uznaniem liberatury za czwarty rodzaj literacki:

Moją ambicją była korekta w opisie całej dotychczasowej literatury: korekta dość przewrotna, bo zrobiona za pomocą literówki. Przy czym istotną nowością było nie tyle zwrócenie uwagi na pozawerbalną stronę utworu literackiego, na rolę pisma (robiono to już przede mną), lecz raczej stwierdzenie, iż owo zrośnięcie się słowa z materią i przestrzenią jest faktem na tyle doniosłym, że wymaga skorygowania kanonicznego trójpodziału rodzajów literackich i uznania liberatury za rodzaj czwarty².

Czy można wskazać gatunki w postulowanym czwartym rodzaju literackim? Twórca kategorii liberatury zakłada całkowitą dowolność gatunkową tekstu w dziele liberackim, a zatem, na przykład, podmiot literacki może ujawniać się w dowolny sposób jako podmiot liryczny, narrator czy – tak jak w dramacie – może nie być nadrzędnego podmiotu w tego rodzaju dziele. Również styl utworu jest całkowicie dowolny. Istotne natomiast jest to, że integralną częścią świata przedstawionego jest również świat przedstawiający, czyli książka albo kartka (w przypadku krótszych utworów), układ typograficzny i budowa tomu³.

Z perspektywy niniejszego wywodu istotne jest, że, według Fajfera, liberatura ma charakter hybrydowy. Twórca liberatury uważa również, że owa hybrydyczność dzieł liberackich nie przeczy ich literackości. Wedle Fajfera liberatura to nadal literatura i literaturoznawcza perspektywa badawcza jest uzasadniona w odniesieniu do tego rodzaju dzieł. Jako argument potwierdzający słuszność swojej tezy artysta przywołuje przykład opery. Zdaniem twórcy liberatury dzieła operowe są nieczyste i hybrydowe, a mimo wszystko muzykolodzy się nimi zajmują.

Fajfer powołał nowy rodzaj literacki, ale jednocześnie z perspektywy czasu wydaje się dystansować do samej kategorii liberatury. Uzasadnienie dla tego sądu znajdujemy w artykule artysty z 2010 roku: *Liberatura – 496 słów podsumowania*. W tekście tym twórca podaje w wątpliwość wcześniejsze próby wyróżnienia czwartego rodzaju literackiego:

Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy. Może nie ubierałbym liberatury w jakieś „czwarte rodzaje”, bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów.

2. Odautorski komentarz do tekstu *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich*, w: *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 111.

3. Zenon Fajfer, *Liberum veto?* s. 111–112.

Gatunek? Nawet jeśli, to mam w pamięci wielce pouczającą historyjkę o afrykańskim słoniem, który z wierzchu przypomina kuzyna z Indii, ale genetycy orzekli, że znacznie mu bliżej do kuzynki myszy. Niewątpliwie, genetyka dodała życiu pikanterii.

A może raczej należałoby przyznać pocziwemu Benedetto Croce, który kwestionował wszelką tego typu gatunkowość? Może rzeczywiście istnieją wyłącznie konkretne dzieła, które są kosmosem samym w sobie? Jeśli się z tym zgodzimy, chętnie z liberatury zrezygnuję⁴.

Z powyższych rozważań artysty nietrudno wysnuć wnioski, że wypowiedzi Fajfera nie są osadzone w rodzimej czy nawet nierodzimiej tradycji genologicznej, artysta nie zgłębiał przez wiele lat tajników genologii, żeby ukuć pojęcie liberatury. Przeciwnie – kategoria liberatury wyrosła z doświadczeń twórczych i czytelniczych artysty. Potwierdzenie tych słów znajdujemy w wypowiedziach Katarzyny Bazarnik – matki liberatury – jak pisze Agnieszka Przybyszewska⁵. Wydaje się, że Katarzyna Bazarnik nadaje naukowego charakteru postulatowi Zenona Fajfera. Jej zdaniem przemyślenia teoretyczne Fajfera są wtórne względem praktyki artystycznej. Szczególnie istotna jest w tym kontekście wspólna książka Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera *Oka-leczenie*:

Zaproponowana przez Fajfera rewizja klasycznego trójpodziału wynikała nie tyle z dogłębnych studiów teoretycznych, co związana była właśnie z jego praktyką twórczą, a szczególnie z naszą wspólną, powstającą w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku książką, którą zatytułowaliśmy *Oka-leczenie*. [...]

Nadając *Oka-leczeniu* niekonwencjonalny kształt, nie zastanawialiśmy się, jaka forma plastyczno-przestrzenna najlepiej odda nasz koncept, lecz jak powiązać ze sobą trzy odrębne teksty odnoszące się do trzech różnych wydarzeń połączonych ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie się determinujących. Ostatecznie doszliśmy do wniosku, że najbardziej adekwatnym rozwiązaniem będzie pokazanie tego poprzez konstrukcję książki. Umożliwia ona rozpoczęcie lektury od dowolnego tomu, podkreśla autonomię poszczególnych części, a zarazem – poprzez ów kształt – sugeruje kolistość narracji, symbolizującą nieprzerwany obrót koła wcieleń. A zatem inspiracja nasza była czysto literacka, a kwestie teoretyczne miały dla nas wówczas zupełnie drugorzędne znaczenie⁶.

Wystąpienie Fajfera z 1999 roku w kontekście słów Katarzyny Bazarnik nabiera charakteru wypowiedzi artysty, który podjął wyzwanie nadania nazwy zjawisku, które sam stworzył. Jeśli mowa o artystach określających swoją twórczość, nie można nie wspomnieć w tym miejscu o Radosławie Nowakowskim,

4. Zenon Fajfer, *Liberatura – 496 słów podsumowania*, w: *Liberatura czyli...*, s. 149.

5. Zob. Agnieszka Przybyszewska, *Dziesięć lat liberatury (Historia w dużym skrócie)*, w: *Liberatura czyli...*, s. 165.

6. Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: *Liberatura czyli...*, s. 154–155.

który jako twórca książek artystycznych po 1999 roku sam zaczął zaliczać się do grona liberatów. Wcześniej nazywał swoją twórczość uksiążkowianiem świata, a obecnie nazywa ją liberaturą. Zaliczany jest również do grona teoretyków liberatury jako autor książki całkowicie poświęconej zagadnieniu liberatury *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*.

Sam autor odżegnuje się jednak od miana teoretyka liberatury: „Ten traktat nie jest i nie ma być teorią liberatury. Nie wiem czym on jest i czym miał i ma być”⁷. Oprócz analizy rozmaitych środków liberackiej ekspresji artystycznej Nowakowski zajmuje się w swoim traktacie zależnościami czasowymi między oraturą („omawianiem” świata), literaturą („opisywaniem” świata) oraz liberaturą (jego „uksiążkowieniem”). Należy jednak zgodzić się z opinią Agnieszki Przybyszewskiej, która uznaje, że Nowakowski właściwie nie szuka odpowiedzi na pytanie o związki i relacje między trzema wyróżnionymi przez niego etapami rozwoju literatury, tylko poetycko bawi się słowem⁸: „A co to jest RATURA? Ha! Żebym to ja wiedział [...] RATURA jest bardzo niezwykła. Wręcz niebywała. Zawiera się w oraturze, literaturze i liberaturze i jednocześnie zawiera w sobie oraturę, literaturę i liberaturę. To niemożliwe, ale tak właśnie jest i jest to kompletną bzdurą. Co ja mogę na to poradzić, że tak właśnie jest?”⁹. *Traktat* można uznać za zabawę słowną, która jednocześnie skłania do refleksji nad miejscem liberatury pośród innych gatunków i rodzajów literackich.

Liberatura – ruch literacki, gatunek, projekt edytorski

Katarzyna Bazarnik, porządkując myśl Fajfera, podkreśla oczywiście fakt, że powstanie samego pojęcia „liberatura” wiąże się z *Oka-leczeniem*. Wedle badaczki, w sensie teoretycznym, pojęcie to odnosi się do utworów literackich, „w których autor mówi całym tomem”¹⁰. Tym samym, jak pisze, wykracza on poza tekst:

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 nośnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku¹¹.

7. Radosław Nowakowski, *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze*, egzemplarz broszurowy numer czternaście, Liberatorium, Dąbrowa Dolna 2002, s. 107.

8. Przybyszewska, *Dziesięć lat liberatury (Historia w dużym skrócie)*, s. 167.

9. Nowakowski, *Traktat...*, s. 19.

10. Katarzyna Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 7.

11. Bazarnik, *Czas na liberaturę...*, s. 7.

Istotnym punktem rozważań teoretycznych współtwórczyni kategorii liberatury jest hipoteza, zgodnie z którą pojawienie się liberatury w momencie masowego przenoszenia tekstu na nośniki elektroniczne, tzw. remediacji sprawiło, że uznano formę książki za potencjalnie znaczący element dzieła literackiego. Według badaczki liberatura stanowi następny etap w rozwoju literatury w dobie sztuki abstrakcyjnej, która eksponuje materię i materialność tworzywa czy sztuki konceptualnej, angażującej odbiorcę do współtworzenia relacyjnego i procesualnego dzieła. W tym kontekście skoncentrowanie się na literaturze, która eksponuje swój „materialny fundament bytowy” w przeciwieństwie do literatury korzystającej z nośnika elektronicznego, ujawnia takie cechy książki, „które pozwalają opisać ją jako literacko znaczący element formy”¹².

Zdaniem badaczki liberaturę można postrzegać z jednej strony jako nurt w literaturze, który wyodrębnił się jako reakcja na digitalizację tekstu i jego odcielesnienie, a z drugiej strony jako etap w ewolucji form literackich. W tym kontekście *Arw Czyzcza* czy *Un coup de dès...* Mallarmégo należałoby zaliczyć do protoliberatury, która wywodziłaby się z nowoczesnej poezji w duchu Mallarmégo, dawnej literatury wizualnej oraz z modernistycznego projektu dzieła totalnego czy z rodzącego się wówczas zjawiska książki artystycznej.

Wydaje się, że tego rodzaju ujęcie liberatury, zgodnie z którym propozycja Fajfera i Bazarnik stanowi nurt literacki, jakiś etap w procesie historycznoliterackim nie jest kontrowersyjne. Pojawia się jednak pytanie o protoliberaturę¹³.

12. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 156.

13. Jeśli prześledzimy kolejność, w której wydawano książki z serii *Liberatura* w Korporacji Ha!art, łatwo dostrzeżemy, że serię wydawniczą rozpoczyna (*O*)*patrzenie* autorstwa Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera, następnie wydano *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Jako tom trzeci ukazał się *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku/Un coup de dés* Stéphane’a Mallarmégo. Następnie *Arw* Stanisława Czyzcza, *Nieszczęśni* B.S Johnsona, *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca. Tom 8 to dzieło Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera *Oka-leczenie*. Następny tom nie stanowi twórczości artystycznej, ponieważ jako tom 9 ukazała się książka zbiorowa *Perec instrukcja obsługi*, będąca zbiorem tekstów związanych z książką Pereca. Tom 10 i 11 to *dwadzieścia jeden liter/ten letters* Fajfera, a zatem ponownie mamy do czynienia z twórczością artystyczną. Następny tom znowu przynosi refleksję teoretyczną. Jako tom 12 ukazała się bowiem książka Fajfera *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Następnie wydano książkę Pawła Dunajko pozbawioną tytułu, *Prospekt emisyjny* Krzysztofa Bartnickiego, *Strażnik bierze swój grzebień* noblistki Herty Müller, *Podwójną wygraną jak nie* Raymonda Federmana, *Przełożoną w normie* B.S. Johnsona. Tom 18 stanowi natomiast owoc warsztatów liberatury poprowadzonych przez Katarzynę Bazarnik i Zenona Fajfera na uniwersytecie Mills College Oakland w Kalifornii w październiku 2011 roku. W książce tej mamy do czynienia z liberacką wariacją na temat sonetu. W tomie 19 ponownie mamy do czynienia ze zwrotem autorów w stronę tak zwanej protoliberatury, ponieważ jest to tłumaczenie *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a. Polski tytuł tego dzieła to *Finneganów tren*. W październiku 2013 roku ukazał się natomiast zbiór trzech utworów Roberta Szczerbowskiego *Robert Szczerbowski. Antologia*. Książka stanowi zbiór trzech utworów Szczerbowskiego: *Kom-*

Należy bowiem odróżnić liberaturę jako twórczość Katarzyny Bazarnik oraz Zenona Fajfera, co, jak wiemy, stanowiło punkt wyjścia wszystkich innych rozważań tych twórców. W tym sensie twórczość Bazarnik i Fajfera zdecydowanie można określić jako liberaturę w znaczeniu nurtu literackiego. Byłoby to klasyczne zapoczątkowanie nowego zjawiska artystycznego: powstało dzieło i manifest twórczy. Twórcy pojęcia nie zadowolili się jednak samą twórczością, co jest oczywiste, kiedy ma się w pamięci wystąpienia Fajfera związane z wyróżnieniem czwartego rodzaju literackiego. Nie wskazali również najzwyczajniej swoich inspiracji twórczych. Włączyli je w większy projekt liberacki, mianowicie uznali za liberaturę rozmaite dzieła eksperymentalne i nazwali je protoliberaturą.

Mamy tu do czynienia z kontrowersyjnym posunięciem, ponieważ Katarzyna Bazarnik oraz Zenon Fajfer zaliczają do liberatury (zdaje się, że nie tylko w znaczeniu nurtu literackiego, lecz także gatunku) dzieła mające swoją tradycję w historii kultury. Na stronie internetowej *Liberatura.pl* Bazarnik i Fajfer zamieścili historię liberatury. W rozdziale pierwszym piszą:

Nawet jeśli potraktujemy liberaturę jako gatunek czy nurt historycznie nowy, nie sposób zaprzeczyć, że utwory o walorach liberackich powstawały wcześniej, obojętnie czy nazwiemy je liberaturą czy protoliberaturą, czy – jeszcze bardziej elegancko – liberaturą *avant la lettre*. Najlepszym tego potwierdzeniem jest stale poszerzający się księgozbiór Czytelni Liberatury. Ta unikatowa placówka daje szansę zapoznania się z tytułami często niedostępnymi gdzie indziej lub dobrze znanymi, lecz niepostrzeganymi wcześniej w ten sposób, jak również z całkiem już obfitą literaturą krytyczną. O bogatej tradycji tego zjawiska świadczą też kolejne publikacje w ramach coraz dynamiczniej rozwijającej się liberackiej serii Ha!artu, konsekwentnie podważającej utrwalony wielowiekowy tradycją model traktowania dzieła literackiego jako bytu odcieleśnionego¹⁴.

O cechach liberackich dzieł sprzed 1999 roku twórcy kategorii piszą w rozdziale zatytułowanym *Rozdział minus pierwszy*, który został podzielony na podrozdziały:

do roku 1759: czyli od Trismegistosa do Tristrama

1759–1939: czyli od Tristrama do Finnegana

1909–1969: czyli od futuryzmu do książki artystycznej

1959–1759: czyli od postmodernizmu z powrotem do sternizmu

pozycje, Księga żywota, Æ, których forma jest na tyle znacząca, że ich wspólną oprawę stanowi teczka, pozwalająca ująć w jedno trzy odrębne dzieła. W przypadku ostatniego z trzech dzieł wydawcy zastosowali dosyć jeszcze nowoczesny zabieg przeniesienia odbiorcy w wirtualną przestrzeń elektronicznego hipertekstu, mianowicie do wersji papierowej została dołączona karta pocztowa z kodem QR.

14. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *historia liberatury*, <<http://www.liberatura.pl/rozdzial-pierwszy.html>> (dostęp 15.10.2013).

1963, 1961, 1962, 1969: czyli liberacka gra z przypadkiem
1929–2009: czyli od Work in Progress do Kota w Worku

Już z samych tytułów podrozdziałów tekstu Bazarnik i Fajfera można wywnioskować, w jak rozległym kontekście historycznym umieszczają oni literaturę. Duet twórców i teoretyków literatury źródeł zjawiska upatruje już wśród najprymitywniejszych form książki¹⁵, jak napisy na ścianach egipskich grobowców i sarkofagów. Cechy literatury dostrzegają również w żydowskiej Torze, średniowiecznych ewangeliach, jak irlandzka *The Book of Kells*, poezji wizualnej (wierszach figuralnych i emblematycznych). Podkreślają istotną rolę *The Temple* George’a Herberta, której przestrzenna struktura może stanowić inspirację dla współczesnych liberatów. Wspominają również o innych inspiracjach, które miały wpływ na twórczość liberacką. Wymieniają tu *Tristrama Shandy* Laurence Sterne’a, który w swoim dziele prowadzi grę nie tylko z konwencją powieści, lecz także z fizycznym wyglądem książki np. zachęcając czytelnika do rysowania na poszczególnych stronach powieści. W tej grupie inspiracji znajdują się również William Blake i Stéphane Mallarmé, którzy w swoich dziełach integrowali obraz i słowo w taki sposób, że stanowiły one nierozzerwalną całość. Autorzy przywołują również Stanisława Wyspiańskiego i Brunona Schulza jako pisarzy, którzy ilustrowali swoje książki i projektowali ich okładki. Odwołują się również do futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu i poezji konkretnej. Innego rodzaju inspirację stanowią już utwory pisarzy spod znaku Oulipo, jak Georges’a Pereca *Życie instrukcja obsługi*, czy Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, które zostały zresztą wydane przez Fajfera i Bazarnik w serii „Liberatura” wydawnictwa Korporacja Ha!art. Wydaje się, że Fajfer i Bazarnik są gotowi uznać za literaturę każde dzieło, w którym istotną rolę odgrywa aspekt wizualny lub materialny. Dlatego za prekursorskie względem literatury uznają nawet książki dla dzieci.

Po ogłoszeniu manifestu literatury w 1999 roku powstają dzieła, o których mimo że realizują założenia literatury, nie mówi się z założenia, że są dziełami liberackimi. Do tego typu twórczości należą: *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego (2000), *La misteriosa fiamma Della Regina* Loana Umberto Eco (2004), czy tom wierszy Güntera Grassa *Letzte Tänze* (2003). Nieco wcześniej pojawiają się propozycje teoretyczne bliskie literaturze, ale nie wypływające z jej założeń, np. esej Butora *Le livre comme objet* (1963), *The Book as a Container of Consciousness* Gassa (1995), czy wstęp do tomu *Aren't You Rather Young To Be Writing Your Memoirs?* B. S. Johnsona¹⁶.

15. Zob. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Krótką historia literatury*, w: *Liberatura czyli...*, s. 86.

16. Zob. Bazarnik, Fajfer, *Krótką historia...*, s. 90.

W kontekście powyższych rozważań można wyróżnić swego rodzaju liberackie myślenie na przestrzeni dziejów. Wydaje się, że według twórców kategorii liberatury mamy do czynienia ze swego rodzaju „liberackim duchem czasu”, który co jakiś czas objawia się w świecie literatury za pomocą dzieła liberackiego będącego specyficznym zespoleniem słowa i materialności tekstu.

Widzimy zatem, że o liberaturze można myśleć w rozmaity sposób: jako o nurcie literackim ze skomplikowaną tradycją, nazwaną przez twórców protoliberaturą. Z drugiej strony mamy twórczość Fajfera i Bazarnik, od których ten ruch literacki bierze swój początek. Jednocześnie liberatura to również wspomniana w niniejszym wywodzie seria wydawnicza, projekt edytorski, a także czytelnia liberatury w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie. Jednocześnie pozostaje jeszcze kwestia liberatury jako kategorii genologicznej, co jest kluczowym zagadnieniem dla niniejszego wyvodu.

Liberatura, jako *genre*

Zdaniem Katarzyny Bazarnik liberatura jest gatunkiem literackim, który wyłonił się na pewnym etapie procesu historycznoliterackiego jako efekt włączania elementów innych sztuk w obręb dzieła, co sprawiło, że przestrzeń książki i jej forma również stały się istotne¹⁷. Badaczka doprecyzowuje również, w jaki sposób rozumie pojęcie gatunku literackiego. Katarzyna Bazarnik uważa, że liberaturę adekwatnie można opisać za pomocą anglosaskiej kategorii *genre*¹⁸. Słowo to zwykle tłumaczy się na język polski jako gatunek, choć nie ma on o znaczenia takiego jak w języku polskim, czyli gatunek rozumiany jako jeden z podtypów liryki, epiki bądź dramatu. Za *genre* można uznać zarówno sonet, powieść, jak i dramat. W tym sensie liberatura mogłaby stanowić jeszcze jeden gatunek, który wyodrębnił się z piśmiennictwa w procesie historycznoliterackim.

Czy można wskazać cechy liberatury jako gatunku? Współtwórczyni kategorii liberatury wymienia pewien zespół cech, które jej zdaniem wyróżniają liberaturę spośród innych gatunków literackich, do czego jeszcze wrócę w niniejszym artykule. Na uwagę zasługuje jednak również problem czystości gatunkowej liberatury. Katarzyna Bazarnik opisuje ten problem, posługując się „teorią prototypów”, którą to teorię wykorzystują w swoim artykule *Literary Genres from a Systemic-Functional Perspective* Dirk de Geest i Hendrik Van Gorp. Gatunek w kontekście tej teorii stanowi swego rodzaju zbiór elementów, które są bardziej lub mniej zbliżone do idealnego wzorca. Za prototyp w przypadku liberatury z pewnością należy uznać *Oka-leczenie*, ponieważ to ta książka jest najbardziej

17. Zob. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, s. 157.

18. Zob. Bazarnik, *Liberatura...*, s. 157.

reprezentatywna dla całego gatunku. Wszystkie inne książki zaliczane do dzieł liberackich należałoby odnosić do dzieła prototypowego. W tym sensie liberatura jako gatunek miałaby charakter gradacyjny, jak pisze o tym Katarzyna Bazarnik¹⁹. Niektóre dzieła plasowałaby się blisko centrum, inne znalazłyby się na obrzeżach systemu liberatury. Jak jednak rozpoznać dzieła będące na granicy, czy poza systemem? Która z cech byłaby decydująca i dzieła posiadające tę cechę zaliczałyby się do liberatury? Pytania, które stawiam, są w istocie pytaniami dotyczącymi granicy między liberaturą i nie-liberaturą.

Być może pomocna w tym kontekście może okazać się teoria semiosfery Jurija Łotmana. Według badacza semiosfera stanowi swego rodzaju kontinuum, które charakteryzuje się swoistą organizacją²⁰. Polega ona przede wszystkim na tym, że w obrębie semiosfery możemy wyróżnić jej centrum i peryferie. Skoro mamy do czynienia z peryferiami, musi występować w tym systemie także granica. Semiosfera oddzielona jest od rzeczywistości pozasemiotycznej za pomocą granicy, która stanowi:

[s]woisty filtr, urządzenie selektywnie przepuszczające teksty z innych obszarów kulturowych oraz nie-teksty. [...] pełni ona funkcję wąskiego gardła, przez które muszą się precyzyzować komunikaty z zewnątrz, by stać się faktem danej semiosfery²¹.

Wewnątrz semiosfery nie panuje ustalony porządek czy zasada:

[...] hierarchia języków i tekstów jest stale naruszana: zderzają się one ze sobą, jak gdyby znajdowały się na jednym poziomie. Teksty są zanurzane w nieadekwatnych językach, zaś deszyfrujące je kody mogą być nieobecne. Wyobraźmy sobie salę w muzeum, gdzie w różnych gablotach umieszczono eksponaty pochodzące z różnych wieków, napisy w znanych i nieznanych językach, instrukcje deszyfracji, ułożony przez metodyków objaśniający tekst do wystawy, schematy tras wycieczek i regulamin dla zwiedzających. Jeśli ulokujemy tu jeszcze samych zwiedzających z ich semiotycznym światem, to otrzymamy coś, co będzie przypominać obraz semiosfery²².

Rozmaitość elementów, które znajdują się w obrębie semiosfery, świadczy o jej niejednorodności. Na peryferiach semiosfera jest zorganizowana w mniejszym stopniu. Występują tam elastyczniejsze konstrukcje, dzięki którym w obrębie semiosfery zachodzą zmiany. Peryferie stanowią bowiem źródło wszelkich dynamicznych procesów w jej granicach. Poza tym semiosfera rozwija się z różną

19. Bazarnik, *Liberatura...*, s. 159.

20. Jurij Łotman, *O semiosfere*, „Trudy po znakovym sistemam XVII”, (1984), s. 7.

21. Bogusław Żyłko, *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, „Przegląd humanistyczny”, nr 4 (1998), s. 15.

22. Łotman, *O semiosfere*, s. 12.

prędkością na różnych poziomach. Szybciej zmiany zachodzą na peryferiach niż w okolicy ustrukturyzowanego jądra, odznaczającego się własną gramatyką i metaopisem. Nie można mówić o synchroniczności rozwoju procesów zachodzących w semiosferze (ponieważ różne języki rozwijają się z odmienną prędkością, języki naturalne rozwijają się wolniej niż inne zjawiska kultury)²³.

Interesujące jest, że Łotman uznaje dialog za sposób istnienia semiosfery. W ów dialog wchodzi rozmaite jej elementy: od półkul mózgowych pojedynczych osób po kontakty międzykulturowe. Wynika z tego, że w obrębie semiosfery można wyróżnić poziomy: od semiosfer poszczególnych osób po semiosferę świata – „globalnej wioski, która nieustannie rozszerzając się w ciągu wieków, nabrała całościowego charakteru, obejmując i sygnały sztucznych satelitów, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek wszystkich elementów przestrzeni semiotycznej to nie metafora, lecz rzeczywistość”²⁴.

Jeżeli wyobrazimy sobie liberaturę w semiosferze, *Oka-leczenie* należałoby umieścić w centrum tego elementu semiosfery jako początek liberatury i prototyp w sensie gatunkowym. Inne utwory, które powstały później, będą tworzyły łańcuchy poświadczające powstanie nurtu literackiego. W tym eksperymencie myślowym powinniśmy również uwzględnić liberaturę jako projekt edytorski oraz czytelnik. Również te procesy będą zachodziły wewnątrz semiosfery i utworzą swoje łańcuchy krzyżujące się z innymi i sobą nawzajem. Wątpliwości pojawiają się, kiedy pomyślimy o rozdziale minus pierwszym w historii liberatury. W jakich konfiguracjach w liberackich łańcuchach semiosfery mogłyby znajdować się dzieła protoliberackie? Pochodzą one z rozmaitych okresów w dziejach kultury, więc przede wszystkim muszą być uwikłane w łańcuchy o historycznoliterackich proveniencjach również w sensie gatunkowym. Z pewnością tego rodzaju dzieła znalazłyby się również w łańcuchach semiosfery powiązanych z liberaturą, oczywiście na peryferiach.

Czy możliwe jest dokładne określenie, ile cech liberackich mają poszczególne dzieła? Czy może być tak, że niektóre z nich znajdują się w zbiorze liberatury, by za jakiś czas znaleźć się poza jej granicami? I odwrotnie – niektóre dzieła niezaliczane do liberatury w pewnej chwili znajdują się w jej obrębie? Budzący wątpliwości jest również status dzieł powstałych po ogłoszeniu manifestu Fajfiera, jak *House of Leaves* Marka Z. Danielewskiego, które to dzieła nie przynależą do dzieł liberackich, ponieważ nie taka jest intencja twórcy, ale są zaliczane do liberatury przez twórców tej kategorii.

Z pewnością pytanie o liberaturę jako gatunek pociąga za sobą refleksję nad adekwatnością podziałów genologicznych. Z jednej strony mamy postawę

23. Zob. Żyłko, *Uwagi o Lotmanowskiej koncepcji kultury*, s. 16.

24. Łotman, *O semiosferze*, s. 16–17.

Croceańską, zgodnie z którą żadne dzieło sztuki nie powinno być ujmowane w kategorii genologiczne. Warto przypomnieć, że w jednej z cytowanych przeze mnie wypowiedzi Fajfera, twórca kategorii liberatury uznał, że ostatecznie mógłby zaakceptować postawę Croceańską i nie wdawać się w spory genologiczne. Na drugim krańcu wachlarza propozycji genologicznych uplasowałaby się kategoria gatunku jako bytu przypominającego Platońskie idee. Poszczególne dzieła lepiej lub gorzej przypominałyby te idealne. Niewielu jednak znajdziemy wyznawców tak skrajnych postaw i raczej większość twórców i badaczy opowiada się za uznaniem gatunku jako kategorii ukształtowanej historycznie. Wydaje się, że również Katarzyna Bazarnik reprezentuje tego rodzaju stanowisko.

Można też uznać, że współautorka *Oka-leczenia* opowiada się za Wittgensteinowską teorią podobieństw rodzinnych, kiedy przywołuje anglosaską kategorię *genre* jako zbioru rozmytego. Do jednej kategorii należą zjawiska, które sąsiadując ze sobą, mają cechy wspólne, i te, pozostające w odległości od siebie i nie mające istotnych cech wspólnych²⁵. W takim ujęciu poszczególne dzieła nie mają jednej istotnej cechy wspólnej, która łączyłaby wszystkie elementy zbioru. Dlatego do zbioru liberatury Bazarnik i Fajfer mogą zaliczyć tak odmienne dzieła, jak *Cent mille milliards de poèmes* Queneau i *Antologia Szczerbowskiego*.

Katarzyna Bazarnik wyróżnia następujące cechy liberatury:

1. Użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu
2. Przestrzenna organizacja tekstu
3. Ikoniczność
4. Autorefleksyjność czy metatekstualność
5. Hybrydyczność czy polimedialność
6. Interaktywność i ergodyczność
7. Materialność
8. Specyfika medium

Wydaje się, że zestaw powyższych cech nie jest charakterystyczny tylko i wyłącznie dla liberatury, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę również rozdział minus pierwszy w jej historii. Typograficznych i niewerbalnych środków przekazu używa się również w poezji wizualnej, przestrzenna organizacja tekstu bywa istotna nawet w tradycyjnej poezji, ikoniczność jest również istotna choćby w przypadku ilustracji w książkach (*casus* Schulza). Autorefleksyjność i metatekstualność należą do sztandarowych cech wyróżniających utwory postmodernistyczne. Interaktywność i ergodyczność natomiast dotyczą wielu przedsięwzięć w sztuce

25. Wojciech Kalaga, *Genologia nomadyczna – gatunek jako metatekst*, „Pamiętnik Literacki” CIII z. 4, (2012), s. 176.

współczesnej, a z pewnością cecha ta jest nieodłącznym elementem tak zwanej literatury nowomiedialnej.

Wykorzystanie swoistych cech nośnika tekstu, które uniemożliwia stworzenie przekładu intermedialnego dzieła z pewnością nie jest charakterystyczne tylko dla liberatury. W kontekście teorii formatywności Luigiego Pareysona każde dzieło jest formowane w adekwatnym dla niego medium. Istotne jest, żeby artysta skoncentrował się na tworzeniu formy, a nie na formowaniu myśli, działań, cnót, cech charakteru czy przedmiotów przeznaczonych do jakiegoś określonego celu. Koncentracji na tworzeniu formy sprzyja znalezienie odpowiedniej materii do formowania. W przeciwnym razie czysta formatywność mogłaby okazać się abstrakcją nie osadzoną w materii i pozbawioną „ciała”. Raz uformowana materia jako czysta forma gwarantuje dziełu sztuki autonomię.

Mamy tu podwójną trudność. Po pierwsze cechy liberatury nie muszą dotyczyć tylko dzieł liberackich, a po drugie – poszczególne dzieła liberackie nie muszą również odznaczać się wszystkimi cechami przypisywanymi liberaturze. Poszczególne przedsięwzięcia liberackie mogą zatem znacznie różnić się od siebie, a nawet nie mieć cech wspólnych. Możemy sobie bowiem wyobrazić dzieło, które spośród wymienionych cech liberatury, będzie odznaczało się interaktywnością i takie, które jedynie prowadzi grę z odbiorcą za pomocą swojej przestrzenności. Obydwa te dzieła będziemy mogli zaliczyć do liberatury.

Niezwykle trudno jest określić, które dzieła będące na granicy literatury i sztuk wizualnych nie mogłyby przynależeć do semiosfery liberatury. Cechy dzieła liberackiego wymieniane przez twórców tego pojęcia nie ukazują odbiorcy, czym właściwie różni się liberatura od książki artystycznej czy poezji konkretnej (ostatecznie jedno i drugie zalicza się do protoliberatury). Gdybyśmy chcieli uporządkować dzieła liberackie od tych noszących najwięcej znamion liberatury po te dzieła, które mają najmniej cech liberackich, zaczęlibyśmy od centrum, w którym uplasowałyby się książki Fajfera i Bazarnik. Na peryferiach znalazłaby się protoliberatura, która byłaby na granicy, ponieważ wchodziłaby w relacje z różnymi innymi łańcuchami w semiosferze. Wydaje się, że niemożliwe jest precyzyjne wskazanie, które z dzieł liberackich plasowałyby się bliżej jądra, a które znajdowałyby się na granicy semiosfery. Twórcy liberatury nie podają wielu cech, które należałoby uznać za wyróżniające liberaturę, jak fakt, że dzieła liberackie to literatura, być może eksperymentalna, ale nadal literatura, którą tworzy jeden autor, formujący to dzieło jako całość. Być może niepotrzebne są tu odniesienia do Schulza, którego działalność polegała na ilustrowaniu swoich tekstów. Wydaje się, że są to zupełnie inne zabiegi twórcze. Nieco inne cele przyświecały również konkretystom, postmodernistom, twórcy *Cent mille milliards de poèmes* etc.

Gdybyśmy na moment wzięli w nawias kategorię protoliberatury i ogrom dzieł, które kryją się za tą kategorią, liberatura jawiłaby się odbiorcy jako nurt w literaturze czy nawet gatunek, zapoczątkowany w 1999 roku przez wystąpienie Zenona Fajfera na łamach *Dekady Literackiej*. Wówczas w tle pozostawałaby liberatura jako projekt edytorski, czytelnia liberatury oraz wszelkiego rodzaju inspiracje pochodzące z rozmaitych okresów w dziejach kultury. Gdybyśmy tak ujęli tę kwestię, dzieła zaliczane do protoliberatury pozostałyby w sferze inspiracji i nie stanowiłyby wyzwania myślowego. Wydaje się, że stopniowalność liberatury jest zagadnieniem interesującym, nie wnosi jednak wiele w rozważania nad liberaturą jako kategorią genologiczną. Uważam, że próba określenia, które dzieło protoliberackie jest bardziej liberackie niż inne nie przynosi wymiernych efektów i jest bezcelowa. Dzieła inspirujące twórcę nie mogą zostać uznane za element nowej praktyki gatunkowej, nawet jeśli twórcy nowej kategorii wykorzystują wcześniejsze założenia twórcze innych artystów.

Interesujący wydaje się w kontekście powyższych rozważań wynik ankiety, którą magazyn *ha!art* przeprowadził z Grzegorzem Gazdą, Sarą Bodman, Jackiem Rapakiem, Dorotą Korwin-Piotrowską, Anną Łebkowską, Wojciechem Kalagą, Adamem Poprawą. Pytanie piąte w ankiecie brzmiało: „Czy postrzegają Państwo liberaturę w kategoriach nowego gatunku literackiego?”. Z siedmiorga uczestników ankiety zaledwie dwie osoby przystały na to, że liberaturę można uznać za gatunek literacki (Sara Brodman, Anna Łebkowska). Bardzo interesująca wydaje się wypowiedź prof. Gazdy:

To ani nowy rodzaj literacki (jak chcą niektórzy) ani gatunek literacki. Nazbyt wielka różnorodność rozmaitych egzemplifikacji (także wykorzystujących nowe media, np. Internet) nie pozwala na specyfikację i ustalenia genologiczne. To nowy typ materialności literatury, która wyzwala się z tradycyjnej kultury książki. To swoista nowa poetyka – zespoły chwytów i eksperymentów generujących „utwory”, „dzieła”, „twory” kreowane ponad genologicznymi paradygmatami i rodzajowo-gatunkowymi granicami²⁶.

Inni badacze określają liberaturę jako zjawisko transhistoryczne, zjawisko ponadrodzajowe i ponadgatunkowe, bardziej semiotyczne niż tylko literackie. Wojciech Kalaga natomiast uznaje liberaturę za trans-gatunek przy założeniu, że zgadzamy się na konwencjonalne ujęcie gatunku. Liberatura trawersuje, wedle Kalagi, istniejące gatunki. Zresztą ankieta *ha!artu* nie jest jedyną wypowiedzią badacza, w której podkreślał trans-gatunkowość liberatury²⁷. Kalaga łączy trans-

26. Grzegorz Gazda, *Ankieta. Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?*, „Ha!art. Postydyscyplinarny magazyn o nowej kulturze”, nr 30 (2010), s. 15.

27. Można tu wymienić przynajmniej dwa teksty, w których Wojciech Kalaga porusza problem trans-gatunkowości liberatury. Pierwszym z nich jest *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*

-gatunkowość liberatury z hybrydycznością. Zdaniem badacza współdziałanie przestrzeni stronicy, litery i ikony jest znane w kulturze od starożytności. Podkreśla, że hybrydyczność liberatury nie jest efektem działalności którejkolwiek z ostatnich awangard. Kalaga odwołuje się do początków poezji wizualnej sięgających III wieku p.n.e: twórczości Simiasza z Rodos oraz Teokryta, rozkwitu poezji wizualnej w Polsce od XVI do XVIII wieku, dwudziestowiecznych wysiłków zgłębienia możliwości wizualno-semantycznych znaku językowego²⁸. Używa pojęcia hybrydyczności, żeby podkreślić grę materialności i sensu, heterogenicznego tworzywa, zderzenia porządku temporalnego z przestrzennym, linearności z simultanicznością.

Hybrydyczność dzieła liberackiego

Podobnie jak Kalaga uznają poszczególne dzieła liberackie za hybrydy. Nie uznają jednak hybryd tylko za teksty hybrydyczne, które składają się z kilku nośników sensu i w których dochodzi do integracji znaku werbalnego i wizualnego. Dzieła hybrydyczne stanowią, moim zdaniem, wyraz kultury współczesnej, w której bardzo często mamy do czynienia z procesami hybrydyzacji. W języku sztuki kategoria „hybrydy”, „hybrydyczności”, „hybrydyzacji” jest przede wszystkim związana z dziełami, w których wykorzystane są nowe technologie i nowe media: „Technologie numerique favorise d’une estétique de l’hybridation”²⁹. Można powiedzieć, że sztuka współczesna, w której istotną rolę odgrywają takie formy jak instalacja czy performance tworzy model hybrydyczny (*modele hybride, discipline hybride*). Poza tym nie da się wyróżnić jednego modelu hybrydyzacji, opisać, na czym proces hybrydyzacji dokładnie polega, ponieważ rozmaite procesy można określić tym mianem. Przede wszystkim niejasne jest, czy hybryda jako forma jest z punktu widzenia estetyki jeszcze dziełem sztuki, zjawiskiem artystycznym, czy innym tworem kulturowym. Czy można powiedzieć, że hybrydy powstają wówczas, gdy pojawiają się nowe formy w sztuce? Wówczas należałoby uznać, że romantyczna synteza sztuk, nieoczekiwane zestawienie różnych form to również hybryda. Podobnie byłoby z wieloma dziełami nawiązującymi jednocześnie na przykład do surrealizmu i abstrakcjonizmu. Należałoby się

zamieszczony w tomie *Liberatura czyli literatura totalna oraz Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego* zamieszczony w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki i Adam Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010.

28. Zob. Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.

29. Por. Emmanuel Molinet, *L’hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques* “e-portique. Revue de philosophie et de sciences humaines”, 2 *Varia* (22 Dec 2006), <<http://leportique.revues.org/index851.html>>.

zastanowić, czy można uznać za hybrydy dzieła z minionych epok, czy pojęcie to w języku sztuki powinno pozostać zarezerwowane dla dzieł najnowszych. Warto podkreślić, że interdyscyplinarność, czy jak zapewne sugerowałby Welsch, transdyscyplinarność wiąże się z powstaniem nowych technologii, multimediów czy rzeczywistości wirtualnej. W takim przypadku hybrydy można by uznać za formę ekspresji kulturowej w dobie globalizacji, formę, która wyraża różne ujęcia i znaczenia, przekracza granice gatunkowe, rodzajowe i łączy rozmaite sztuki. Tak rozumiana hybryda mogłaby zostać uznana za formę kultury, nie tylko za kategorię adekwatnie opisującą sztukę współczesną.

Istotne jest to, że w dziele tego typu dochodzi do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej i treściowej. Idąc tropem myśli Luigiego Pareysona, należałoby uznać, że dzieło stanowi jedność, jest formowane jako organiczna całość. Ważną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną.

Kategoria dzieła hybrydycznego wskazuje na jednostkowy charakter poszczególnych dzieł. Niepokojąca poznawczo jest jej heterogeniczność, złożenie z rozmaitych elementów, które same w sobie nie zaskakują, a w zestawieniu ze sobą tworzą istotę, która jest dziwna i niepokojąca. Pojęcie dzieła hybrydycznego, podobnie jak intermedia Higginsa, umożliwia uporządkowanie dzieł będących na granicy literatury i sztuk wizualnych bez przesądzenia, czy dane dzieło należy do uniwersum dzieł literackich czy dzieł sztuki. Dzięki temu pojęciu z całej gamy przykładów sztuki i nie-sztuki, literatury i nie-literatury możemy wyodrębnić dzieła, w których tekst i obraz zostały zintegrowane w taki sposób, że z tego procesu artystycznego powstała nowa jakość estetyczna. W przypadku tych dzieł słowo nie stanowi ozdoby dla obrazu ani obraz nie stanowi ornamentu urozmaicającego wygląd tekstu. Pojęcie intermedii ukazuje, jakie relacje zachodzą pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki w poszczególnych nurtach artystycznych. Dzięki kategorii dzieła hybrydycznego możliwe jest ukazanie, że dzieło z pogranicza literatury i sztuk wizualnych stanowi swego rodzaju organiczną całość, jak mityczna hybryda, w której jednak możemy wskazać, że jeden człon pochodzi z jednej dziedziny sztuki, drugi – z innej dziedziny sztuki, i jednocześnie możemy szukać narzędzi, dzięki którym możliwy byłby opis poszczególnych hybryd. Jednocześnie jednak jest mniejsze ryzyko, że któryś z języków zostanie bardziej dowartościowany. Pojęcie hybrydy podkreśla, że w przypadku poezji konkretnej, książki artystycznej, literatury, dzieł nowomediálních mamy do czynienia ze szczególną formą, bytem, w przypadku którego wymiar substancjalny jest bardzo istotny, z założenia jest efemeryczny i często jednorazowy, a relacje zachodzące wewnątrz tego bytu niełatwo jest uchwycić i przeanalizować.

Liberatura byłaby również tego typu tworem, w obrębie którego powstają dzieła trudne do zaklasyfikowania, jak *Oka-leczenie* czy *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Są to dzieła jednostkowe, które wydawane są seryjnie, opatruje się je numerem ISBN, ale w pewien sposób uniemożliwiają innym artystom powtórzenie podobnego dzieła. Wydaje się, że hybrydy są dziełami, których strategia twórcza polega na „unipodobnieniu” się do innych dzieł i zarazem wykluczeniu multiplikacji czy reprodukcji, choć to niezwykle utopijne założenie. Hybrydy wydają się być poza prawem gatunkowym, nie naśladują i nie chcą być naśladowane. Jako odbiorcy nie mamy również scenariusza lektury czy odbioru hybrydy, to dzieło jakby opatrzone ryzykiem błędu i przez to wartościowe. Jeśli hybryda może zostać ujęta w ramy gatunkowe, to chyba tylko w taki sposób, w jaki Ferdinand de Saussure stworzył system języka, w którym nie ma żadnych pozytywnych pojęć, nie ma nic, jak tylko różnice. Podobnie liberatura jako dzieło hybrydyczne nie byłaby niczym innym, jak systemem różnic.