

Sarah Bodman

University of the West of England



Liberatura, literatura i książka artystyczna: kontekst, treść i istotne znaczenie materiału

Ideę liberatury przedstawił mi w 2008 roku pisarz i artysta Radosław Nowakowski podczas wywiadu na temat swojej własnej pracy oraz rozwoju książek artystycznych w Polsce przez ostatnie 20 lat. Mówił o ambicjach Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera dotyczących właśnie liberatury oraz o ich współpracy z wydawnictwem Korporacja Ha!art przy publikacji serii „Liberatura”, w której ukazało się pierwsze w Polsce pełne wydanie *Rzutu kości (Un Coup de Dés)*, zawierające wersję oryginalną oraz przekład, i wydrukowane dokładnie w taki sposób, jak wyobrażał to sobie Mallarmé¹. Tamten wywiad z Nowakowskim okazał się inspiracją dla późniejszych dwuletnich badań dotyczących przyszłości książki artystycznej, które prowadziłam wspólnie z Tomem Sowdenem, sfinansowanych przez brytyjską Arts and Humanities Research Council (Radę ds. Badań naukowych w dziedzinie sztuki i nauk humanistycznych)².

Wywiad odbył się w domu Nowakowskiego w Dąbrowie Dolnej, gdzie artysta wydał również wiele spośród swych książek. Im dłużej nasz rozmówca omawiał ruch liberacki w odniesieniu do swoich własnych publikacji, tym bardziej umacnialiśmy się w przekonaniu, że musimy podyskutować z Bazarnik i Fajferem osobiście. Byliśmy wówczas z Sowdenem pewni, że liberatura jako koncept ma wiele wspólnego z książką artystyczną. Jako że zawodowo zajmujemy się przede wszystkim sztuką, te dwie idee wydawały się nam blisko związanymi przedstawicielkami tej samej dziedziny twórczej aktywności. Ponieważ nie było możliwości, by akurat w tamtym terminie spotkać się z Bazarnik i Fajferem w Polsce, poprosiliśmy ich o wystąpienie podczas planowanej konferencji będącej częścią naszego projektu. Sądziliśmy, że dyskusja z nimi będzie niezwykle interesująca dla uczestników. Bazarnik i Fajfer przystali na naszą propozycję pod warunkiem, że wyraźnie oddzielimy liberaturę od sztuki książki. Napisali do nas wtedy: „[...] jesteśmy świadomi, że w pewnych punktach te dwie dziedziny się pokrywają, i przekonani, że dialog może być inspirujący dla obu stron –

1. Pełny tekst wywiadu dostępny na stronie <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/nowakowski.htm>>.

2. *What will be the canon for the artist's book in the 21st Century? (Jaka będzie norma książki artystycznej w XXI wieku?)*. Projekt był finansowany przez Arts and Humanities Research Council od marca 2008 do lutego 2010. Pełne archiwum projektu dostępne jest pod adresem <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.

zarówno dla artystów książki oraz badaczy ich sztuki, jak również dla tych pisarzy i literaturoznawców, którzy zdają sobie sprawę, że mogą owocnie badać kod bibliograficzny utworów literackich napełnionych przez autorów znaczeniem”³. Bazarnik i Fajfer wystąpili przed otwartą, żywo zainteresowaną publicznością składającą się z artystów, wydawców, bibliotekarzy, kustoszy i pracowników naukowych podczas konferencji w lipcu 2009 roku⁴. Nasi polscy goście wyjaśnili wówczas, że „motywacja do zaproponowania liberatury jako gatunku innego niż książka artystyczna i poezja konkretna pochodzi z autorefleksji – podjętej podczas pracy nad naszą trzytomową książką *Oka-leczenie* – nad formą, przestrzenią, a także książką i tekstem jako środkami literackiego przekazu”⁵.

[...] Jednak pomimo niekonwencjonalnego kształtu naszych książek, nigdy nie uznawaliśmy ich za „książki artystyczne”, ponieważ mają literackie korzenie. Wyrosły mianowicie z tekstów (z opowiadania historii i wyrażania emocji) – z tekstów szukających przestrzeni, w której mogłyby się pomieścić. Na początku było słowo. Na początku było pismo, które dla nas – inaczej niż dla Derridy – nie oznaczało nieobecności, lecz obecność: obecność widzialnych, dostrzegalnych słów, odcisniętych w jakiejś materialnej, namacalnej substancji, którą można uformować w znaczący kształt. Innymi słowy, pisaliśmy książki, a nie teksty, jako że książkę w jej formie materialnej uważamy za integralny element naszego dzieła, a nie za przezroczysty pojemnik, który swym kształtem nie powinien zakłócać słów przenoszących czytelnika do sfery bezcielesnego znaczenia. Jak ujął to w jednym ze swych artykułów Zenon Fajfer, „[w liberaturze] fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu, książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz sama nim jest”⁶. Ja z kolei stwierdziłam, że kształt i struktura książki, jej format i rozmiar, krój oraz rodzaj czcionki, typ i kolor papieru, ilustracje, rysunki i inne elementy graficzne mogą stanowić pełnoprawne środki ekspresji artystycznej⁷.

Od tamtej konferencji miałam sporo czasu na refleksje dotyczące związku między liberaturą i książką artystyczną. Chociaż być może te dwie formy nie są sobie bliskie niczym rodzeństwo, to jednak mogą, według mnie, być uznane za bardzo bliskie kuzynostwo na drzewie genealogicznym publikacji artystów i pisarzy. Stalaliśmy się, na potrzeby naszego projektu, wizualnie uporządkować relacje między poszczególnymi elementami tego, co uznaliśmy za owo potencjalne „drzewo

3. E-mail od Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera z maja 2008 r.

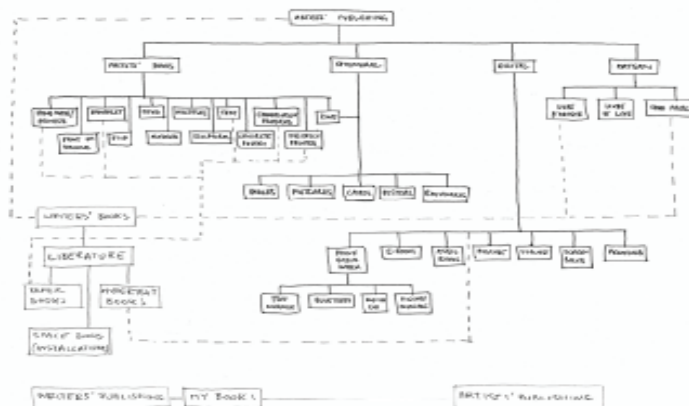
4. Plik audio oraz tekst prezentacji Bazarnik i Fajfera *Liberature: Literature in the Form of the Book* można pobrać ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/contrad09/liberature.htm>>.

5. *Liberature: Literature in the Form of the Book*. Strona 1, wstęp <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/contrad09/conpdfs/liberature.pdf>>.

6. Zenon Fajfer, *Liryka, epika, dramat, liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. 233–239.

7. Bazarnik, Katarzyna, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, s. VI-VII.

genealogiczne” publikacji artystycznych. W związku z tym poprosiliśmy artystów, pisarzy, wydawców, bibliotekarzy, studentów i kolekcjonerów, aby nanieśli poprawki na diagram stworzony przez mojego współpracownika, Toma Sowdena. Radosław Nowakowski przedstawił własną wersję diagramu, na którym narysował linie przerywane łączące pewne części drzewa z książką artystyczną (zob. il. 1).

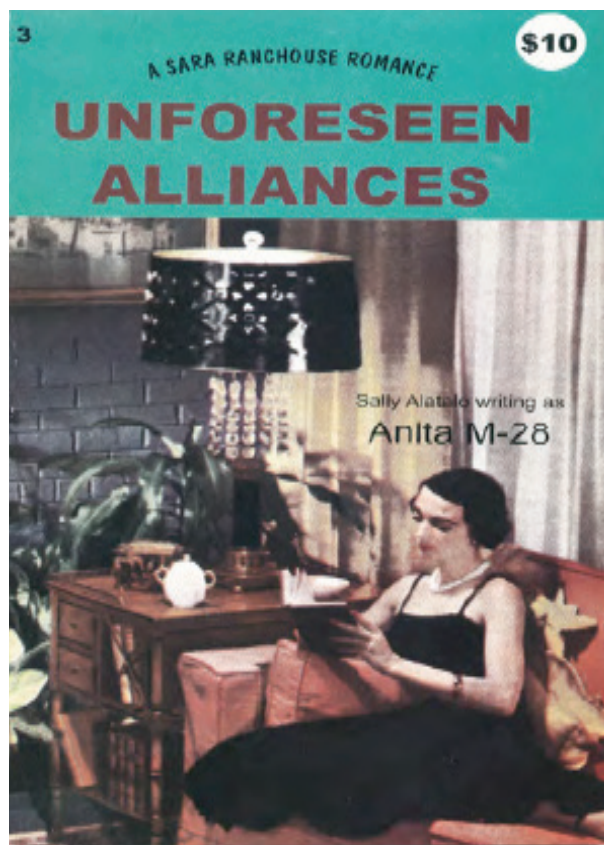


Ilustracja 1. Zmieniony przez Radosława Nowakowskiego diagram ABTREE, wykonany w ramach projektu *Jaka będzie norma książki artystycznej w XXI wieku?*⁸

Większość artystów tworzących książki wybrała to zajęcie ze względu na czyste zamiłowanie do książek jako fizycznych obiektów. Nie jest istotne, czy w danym momencie chodzi akurat o literaturę, czy o liberaturę – publikacje, które przyciągają nas jako artystów są tymi samymi, które kuszą każdego miłośnika książek. Są mianowicie kombinacją formy, treści, materiałów i przekazu, które razem stanowią jedność. Przyciąga nas do tych dzieł pragnienie kreowania – albo odczuwania przyjemności z odbioru – książki, która ucieleśnia własny cel w każdym swoim elemencie. Może nas również do nich zanęcić natychmiast dostrzeżona atrakcyjność pięknie zaprojektowanej okładki, która zapowiada rozkosz (albo rozpacz) znajdującą się wewnątrz dzieła, może nas skusić sposób, w jaki tekst i obraz doskonale ze sobą korespondują, dotknięcie kartek wykonanych z papieru o odpowiedniej wadze i właściwym typie, lub niczym niezmacony przepływ narracji. Perfekcyjna książka, której nie musimy dzielić między liberaturę i książkę artystyczną, jest totalnym, fizycznym ucieleśnieniem samej siebie. Jest także wrażliwym, intymnym obiektem, przekazującym odbiorcom zamysł swego twórcy. Przedstawiony w dalszej części wybór książek artystycznych zawiera dzieła stworzone z istniejącego materiału literackiego lub wizualnego, który

8. Wszystkie ilustracje w niniejszym artykule pochodzą z prywatnych zbiorów autorki.

opracowano, złożono w całość i opublikowano. Zostaną one przedstawione i zbadane w świetle potencjalnego związku z ideami liberatury.



Ilustracja 2. *Unforeseen Alliances* autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, Sara Ranchose Publishing, USA, 2001

Artystka Sally Alatalo z Chicago zaczęła oficjalnie publikować książki swoje i innych artystów w założonym przez siebie w 1993 roku wydawnictwie Sara Ranchose Publishing, a wcześniej przez dziesięć lat tworzyła książki artystyczne⁹. Kluczowy dla istoty owych książek element stanowi praktykowane przez Alatalo odczytywanie ich na głos. Tak samo jak ma to miejsce np. z dziełem Zenona

9. Więcej informacji o pochodzeniu i publikacjach artystycznych Sally Alatalo można znaleźć w eseju *From Mimeograph to Paperback – A Short History of Sara Ranchose Publishing*, napisanym przez Alatalo dla *Artist's Book Yearbook 2008–09* (Sarah Bodman, red. Impact Press, Bristol, Wielka Brytania, 2007). Artykuł jest dostępny w sieci na stronie <<http://sararanchose.com/mimeograph.html>>.

Fajfera dwadzieścia jeden liter, utwór *Unforeseen Alliances* (Nieprzewidziane sojusze) istnieje po to, aby został wygłoszony, a zatem opiera się na idei czynnego uczestnictwa w procesie czytania. Obie te książki istnieją fizycznie po to, aby można było je ustnie odczytywać¹⁰. Utwory Alatalo tworzone są w procesie przeobrażenia istniejącego materiału w nowe dzieło, a jej artystyczne motto brzmi „recykling języka słowo po słowie”.

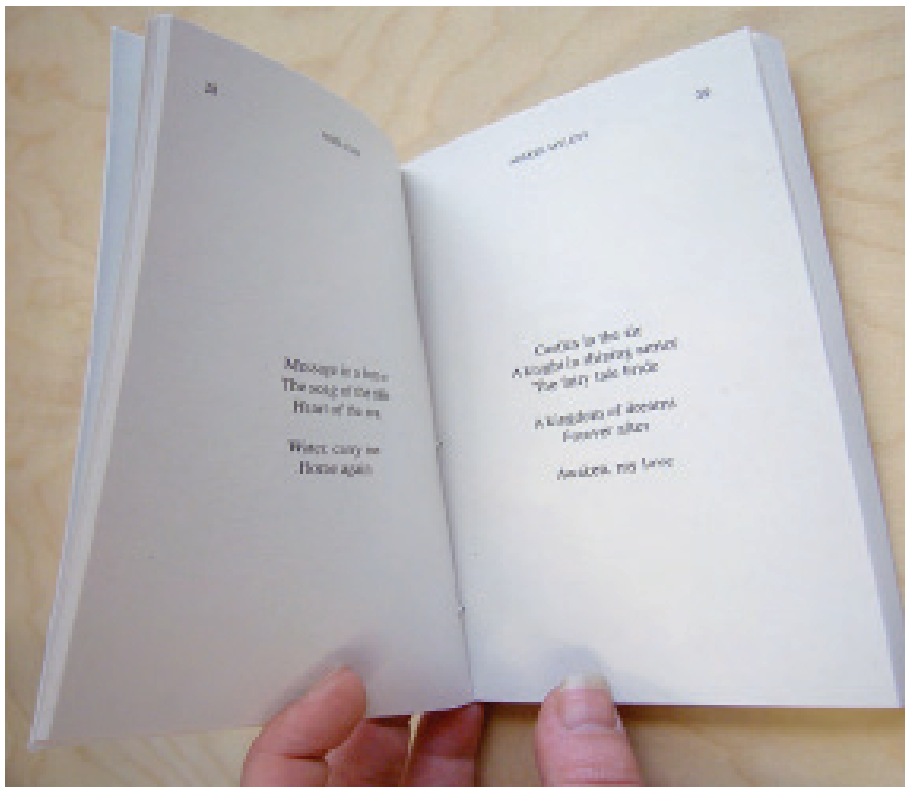
Seria książek Sara Ranchouse Publishing Romance Series stanowi doniosły przykład spożytkowania istniejącego materiału literackiego, należącego do określonego gatunku, do stworzenia nowych utworów. Każdy tom serii wydawany jest w formacie A5 z miękką oprawą, a okładka stylizowana jest zawsze na typowy romans (w oparciu o amerykański cykl *Harlequin Romance*, przypominający także wydawaną w Europie serię *Mills and Boon Vintage 90s Modern*). Okładki zostały przez artystów zaprojektowane z największą starannością i z nadzieją, że spodoba się szerokiej rzeszy czytelników. Artyści obierają taką strategię z myślą o sprzedaży swoich książek po rozsądnej cenie (10 dolarów) w księgarniach, na lotniskach i w tym podobnych miejscach. Dla celów *Unforeseen Alliances* (2001), Alatalo przybrała pseudonim romansowej pisarki, składający się (zgodnie z romansową tradycją) z jej drugiego imienia (Anita) użytego jako pierwszego oraz nazwy ulicy, przy której dorastała, jako nazwiska (owa ulica, jako że jej ojciec był mechanikiem, to ważna amerykańska autostrada M-28)¹¹. Podobnie jak ma to miejsce w liberaturze, Alatalo zwraca uwagę na każdy aspekt formy, treści i sposobu przekazania tej publikacji, zarówno w kwestii wstępnych założeń (aby książka wyglądała jak powieść romansowa), jak również wizualnej gry z kontekstem. Okładka przedstawia fotografię kobiety ubranej w suknię wieczorową, siedzącej na kanapie i zagłębionej w lekturze. Zasłony są zaciągnięte, słaby blask lampy stojącej obok kobiety oświetla pokój, a cała scena zanurzona jest w niecierpliwym oczekiwaniu tytułowego nieprzewidzianego sojuszu. Jest tu jednak również coś więcej; jak wyjaśnia Alatalo:

Fotografia z okładki została zaadaptowana z obrazka, na który natknęłam się w książce dotyczącej wystroju wnętrz. Pociągają mnie obrazy przedstawiające sytuacje, w których ludzie, zwłaszcza kobiety, czytają. Ta konkretna fotografia zainteresowała mnie, ponieważ ukazana na niej kobieta ubrana jest w czarną suknię i przystrojona w perłowy naszyjnik, jakby była przygotowana na imprezę koktajlową, ale na randkę (zamiast z mężczyzną) wybierała się z książką. Następnie odtworzyłam tę sytuację w całym jej

10. Z naszego wywiadu z Sally Alatalo (s. 5), który można pobrać w formacie PDF ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.

11. Z naszego wywiadu z Sally Alatalo (s. 5), który można pobrać w formacie PDF ze strony <<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon.htm>>.

aspekcie przestrzennym, ustylizowałam się na ową kobietę, i – jak gdyby powtarzając jej doświadczenie – przystąpiłam do lektury¹².



Ilustracja 3. *Unforeseen Alliances* autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2001

W książce jest jednak jeszcze coś więcej. Nieprzewidziany sojusz na okładce, czyli kobieta wystrojona na randkę z książką, otwiera się na tekst we wnętrzu: zbiór wierszy miłosnych, z których każdy utworzony jest przez ułożenie jednowersowych tytułów istniejących powieści romansowych w krótkie strofy (w aneksie wymienione są wszystkie tytuły książek). Przykładowo, na stronie 55 znajduje się wiersz *Storm Winds (Burzowe wiatry)*:

Dzkie niebiańskie burze
Nieposkromione
Biją prosto w jej serce

12. Zob. <<http://www.sararanchouse.com/mimeograph.html>>.

Nie zważaj na grzmoty
Gnaj wśród burzy
O krok za deszczem
Nadejdzie wiosna

The wild storms of heaven
Strike at the heart
Beyond her control

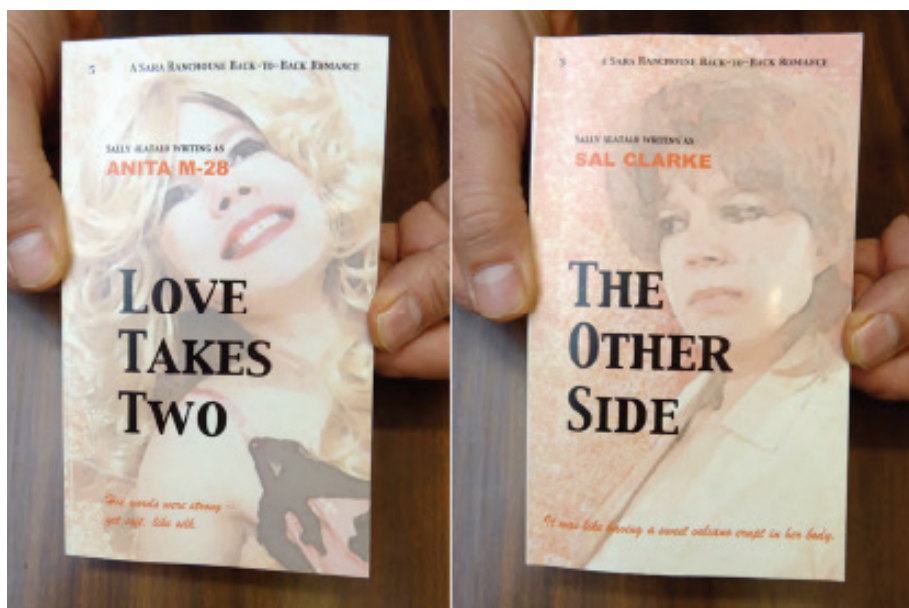
Defy the thunder
Ride in the storm
Right behind the rain
Spring will come

Wyraźnie można dostrzec, że Alatalo przykłada w swoich publikacjach wagę do każdego szczegółu – podobnie jak w liberaturze, każdy aspekt książki jest tutaj skrupulatnie rozważany. Okładka zaprojektowana w pastelowych kolorach oraz fotografia nie tylko są atrakcyjne wizualnie, lecz także dokumentują czynność odczytywania zawartości książki. Taki zabieg jest bardzo pomysłowy, a jednocześnie nie onieśmiela odbiorcy; okładka raczej zaprasza czytelnika, by usiąść i przyjemnie spędzić czas z utworem. Książka jest niewielkich rozmiarów (170 x 105 x 10mm), zatem łatwo wsunąć ją do małej torebki. Jedyńm dowodem na to, że dzieło Alatalo różni się czymś od innych, jest notka wydawnicza na tylnej stronie okładki, ale nawet ona może być potraktowana jako zachęta do otwarcia książki i czerpania przyjemności z utworu: „[...] Wtedy niespodziewanie ukazała się nieśmiała dłoń i przesunęła najpierw jedną książkę, a potem drugą. Powieść romansowa nareszcie zyskała nową przestrzeń, dzięki której zdolna jest tworzyć nieprzewidziane sojusze”¹³.

Do liberatury jeszcze bardziej zbliża się książka z serii Romance Series nr 5, *Love Takes Two & The Other Side (Do miłości trzeba dwojga i Druga strona)*, napisana pod pseudonimami Anita M-28 i Sal Clarke (Sally Alatalo 2006). To skomplikowane (pod względem montażu) dzieło, opatrzone na okładce podpisem „przylegające tylną okładką romanse wydawnictwa Sara Ranchhouse” (*A Sara Ranchouse Back-to-Back Romance*), ma według mnie wiele wspólnego z regułami „emanacyjnej” poezji Fajfera, w ramach której tworzy on teksty wielowymiarowe i symultaniczne. Jeśli czytelniczka wyrecytuje na przykład wiersz *As if (Jak gdyby)*, liczne odczytania i obrazy będą dla niej zarazem słyszalne i wyobrażalne. Co najistotniejsze, książka Alatalo

13. Tekst na tylnej stronie okładki książki *Unforeseen Alliances* (2001) wydanej w serii *Sara Ranchouse Publishing Romance Series*, stworzonej przez Sally Alatalo piszącą pod pseudonimem Anita M-28.

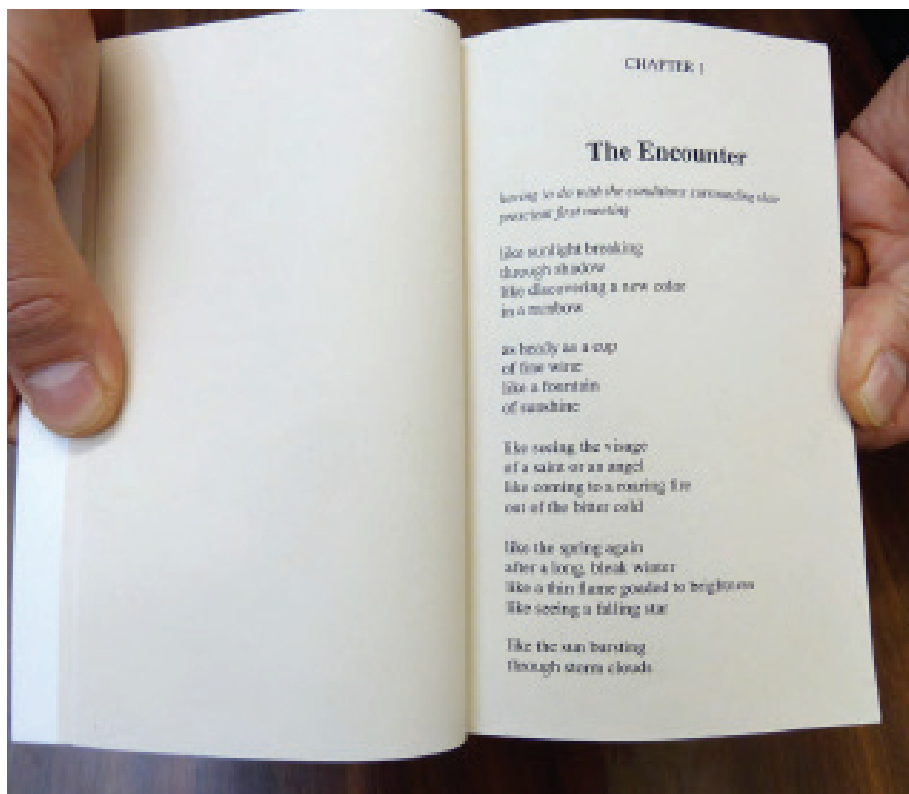
jest 106-stronicową i oprawioną w miękką okładkę wersją formatu *dos-à-dos*¹⁴. Jedna z okładek przedstawia tytuł utworu *Love Takes Two*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28, a po odwróceniu książki tytuł brzmi *The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej tym razem jako Sal Clarke.



Ilustracja 4. Romance Series nr 5, *Love Takes Two* & *The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006

Love Takes Two prowadzi grę z użytymi w powieściach romansowych porównaniami i należy tę część odczytywać na głos. W krótkiej przedmowie poprzedzającej wiersz *Like A Storm Gathering* (*Jak nadciągająca burza*) – podzielony między rozdziały – odnajdujemy proste stwierdzenie, zapisane wytworną czcionką: „Samogłoski były okrągłe jak wytworne perły”. Rozdział pierwszy zaczyna się wierszem *Spotkanie* (*The Encounter*), złożonym z wersów rozpoczynających się od „jak” i „tak”, wyselekcjonowanych spośród obszernej kolekcji powieści romansowych należącej do artystki. Książka wprowadza również takie samo tempo, jak standardowa powieść romansowa, tj. rozpoczynając się „Spotkaniem”.

14. Oprawa *dos-à-dos* polega na połączeniu dwu książek w taki sposób, że ostatnie strony okładek obu dzieł „spotykają się” w środku, tj. tylna okładka pierwszej z książek jest również tylną okładką drugiej (przyp. tłumacza).



Ilustracja 5. Rozdział 1: *The Encounter* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006

Przykładowo do opisanego pierwszego spotkania użyto tutaj następujących porównań: „jak przebijające się światło słoneczne” [...] „jak kolejna wiosna”. Rozdział drugi kontynuowany jest w tym samym tonie, zawierając porównania odpowiednie dla tradycyjnej roli postaci kobiecej – opisujące jej skórę: „tak młoda i tak złocista, jak poranek” [...] „jak jedwab” [...] „jak śmietanka ufarbowana na kolor brzoskwinowy”. Rozdział trzeci wprowadza pewne cechy postawy mężczyzny: „jak nieustraszony galant” [...] „jak wielki, majestatyczny byk” itd. Rozdział czwarty to *Punkt szczytowy*, a rozdział piąty traktuje o *Konflikcie*. Następnie, przy zachowaniu wierności wobec formuły powieści romansowej, przychodzi kolej na finalny rozdział szósty pt. *Rozwiązanie*: „tak stare jak świat / tak niedoskonałe jak ty czy ja”.



Ilustracja 6. *tak...jak* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Przed ostatnim wierszem *As if* znajduje się utwór o powtarzalnym wzorcu typu *tak...jak*, wydrukowany większą czcionką. Od początku wiersz formułuje tradycyjne role płciowe w sposób typowy dla powieści romansowej: „tak łatwa jak; tak słiczna jak; tak arogancki jak; tak przerażający jak”. Te porównania prowadzą do apogeum w ostatnim utworze, którego części zbiegają się i wyrażają zamyślenie: „jak gdyby spędzili razem całe życie; jak gdyby nic się nie zdarzyło; jak gdyby w otępieniu / jak gdyby szukając ucieczki / jak gdyby to / samo w sobie / było rozwiązaniem?”



Ilustracja 7. *As if* (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Zatem do miłości istotnie trzeba dwojga, a gdy czytamy tę książkę, każda z dwóch ról wyłania się ze śpiewnej inkantacji tej poezji, gdzie powtórzenia „jak gdyby” i „jak” tworzą kwestie tych dwojga, rozwijające się w silnie zabarwionej emocjonalnie narracji. Środek książki zawiera dwie sekcje biograficzne, mieszczące biografię i galerię rysunków każdej z dwu „autorek”. Rysunki przedstawiające fikcyjną historię obu pisarek zaczerpnięto z okładek powieści romansowych. *Druga strona* (dosłownie rozumiana druga strona książki oraz inny niż w tradycyjnej powieści romansowej punkt widzenia) zawiera esej Alatalo piszącej jako Sal Clarke, *Analiza porównawcza figury stylistycznej porównania w heteroseksualnej i lesbijskiej literaturze romansowej (A Comparative Analysis of the Simile in Heterosexual and Lesbian Popular Romance Genre Fiction)*. Esey traktuje nie tylko o oryginalnym materiale źródłowym powieści romansowych, lecz także zawiera krytyczną analizę wiersza znajdującego się w drugiej połowie dzieła. Obie strony tych przylegających tylną okładką książek są zachwycająco znaczące w swej kpiarskiej analizie siebie nawzajem i książki jako całości, co zostało osiągnięte poprzez skupienie uwagi na każdym najdrobniejszym szczególe w sposobie prezentacji i formacie. Znajdują się tu wszystkie potrzebne wskazówki: od cytatów na każdej z okładek po sfabrykowane galerie zdjęć i biografie, wstępy i rekomendacje wydawców.



Ilustracja 8. Galeria zdjęć (fragment), *Love Takes Two & The Other Side*, autorstwa Sally Alatalo piszącej jako Anita M-28 i Sal Clarke, Sara Ranchhouse Publishing, USA, 2006.

Książka nie tylko nawiązuje do swej zawartości, odnosi się nawet do samej siebie – esej Clarke podkreśla, że „wnika pomiędzy okładki, aby zbadać równoległe literackie przedstawienie – figurę stylistyczną porównania – jako środka służącego kreacji postaci [...] i rozważa wpływ tej zasadniczej składowej gramatycznej na czytelnicze doświadczenie i przyjemność czytania”. Używa nawet terminologii znanej z powieści romansowych do analizy siebie samej, kiedy czyni aluzję do „czytelniczego doświadczenia i przyjemności czytania”. Spoglądając z perspektywy literatury, można określić tę książkę jako wyrafinowane, dowcipne połączenie porzrzucanych fragmentów istniejącej literatury, które bada siebie samo przez pryzmat swego własnego materiału źródłowego, a następnie dokonuje analizy swojej terminologii i swego istnienia.

W 2013 roku dr Rhiannon Daniels z Wydziału Języków Nowożytnych Uniwersytetu w Bristolu była kuratorką projektu mającego na celu przeniesienie Boccaccia do roku 2013, prowadzonego z Gydą Armstrong i Stephenem Milnerem (z Uniwersytetu w Manchester). Badania Daniels są „skupione na recepcji Boccaccia. [...] Jestem szczególnie zainteresowana odszukaniem sposobów użycia materialnej formy manuskryptów i wydrukowanych książek, aby dokonać (re)konstrukcji [różnych] tradycji czytania i technik produkcji książki”¹⁵. Daniels zaprosiła do swojego projektu artystów, aby przygotowali artystyczną reakcję na samego Boccaccia lub na którykolwiek z jego tekstów. Celem było stworzenie książek na wystawę „Locating Boccaccio in 2013” („Umiejscawianie Boccaccia w roku 2013”), mającą miejsce w bibliotece John Rylands Library w Manchesterze (od lipca do grudnia 2013, a potem do stycznia 2014 w Uniwersytecie Zachodniej Anglii). Dzieła trzynastu artystów książki, specjalnie zamówione dla uczczenia 700. rocznicy urodzin Boccaccia, zaprezentowano w Manchesterze obok licznych historycznych wydań jego utworów, w tym Decameronu z Roxburghe, swego czasu najdroższej książki świata, sprzedanej w roku 1812, a obecnie będącej częścią kolekcji biblioteki Rylands¹⁶.

Jednym z artystów na wystawie dotyczącej Boccaccia był Brytyjczyk John McDowall¹⁷. Jego dzieła książkowe skoncentrowane są na fizycznym obiekcie jako interaktywnym doświadczeniu między artystą/pisarzem/wydawcą a widzem/czytelnikiem oraz na interpretowaniu treści literackiej przez pryzmat strony wizualnej. Dzieje się tak przykładowo w utworze *Atramentum* (2012), który autor opisuje jako „uwidocznioną materialność języka”¹⁸.

15. Zob. <<http://www.bris.ac.uk/sml/people/person/rhiannon-j-daniels/index.html>>.

16. Archiwum projektu oraz galerię książek można obejrzeć online pod adresem <<http://locatingboccaccio.wordpress.com>>.

17. Zob. <<http://www.ambruno.co.uk/john-mcdowall.html>>.

18. Zob. <<http://www.ambruno.co.uk/john-mcdowall.html>>.



Ilustracje 9, 10 i 11. *Atramentum*, John McDowall, Wielka Brytania, 2012.

Na potrzeby tego dzieła McDowall obliczył całkowitą ilość tuszu zużytego na wydruk współczesnego wydania *Anatomii melancholii* (1621) Roberta Burtona, szacując pole powierzchni zajmowanej przez tusz na jednej stronie oraz mnożąc tę wartość przez liczbę stron (tj. 1382). Wielkość wynikowa została następnie zaprezentowana za pomocą kolistej figury wypełnionej czarnym tuszem, odtworzonej przez McDowalla w częściach na 144 stronach jego książki, które (po wyrwaniu i odpowiednim ułożeniu) przedstawiają w całości czarne wewnątrz koło.

Dla celów projektu *Locating Boccaccio* z 2013 McDowall zebrał materiał z miejscowych bibliotek publicznych i własnej kolekcji literatury na swoją książkę *Giornata prima* (pierwszy dzień). Brytyjczyk w następujący sposób wyjaśnia pomysł na tę książkę:

W Dekameronie Boccaccia setka historii zostaje przedstawiona na zasadzie kompozycji ramowej. Chroniąc się przed zarazą, siedem młodych kobiet i trzech młodzi mężczyźni spędzają dwa tygodnie w wiejskiej rezydencji. Każdego wieczoru (oprócz niedziel i dwóch dni poświęconych na pracę) jedna z osób dla zabicia czasu opowiada historię. W całej książce dostrzegalny jest także przepływ związków między owymi historiami, elementów powtórzonych, wariacji i całkowitych zmian. Ta zmienność została jeszcze bardziej skomplikowana przez błędy, które nawarstwiały się w kolejnych kopiach manuskryptu, a następnie przez wycinanie części historii oraz skład kolejnych drukowanych wydań, a także przez działania cenzury w różnych momentach.

I dalej pisze:

Giornata prima odzwierciedla przyjemność płynącą z opowiadania historii, a także jego zawodność. Od strony do strony i od książki do książki przedstawia komunikację między opowieściami, przekazywanymi słuchaczom/czytelnikom przez opowiadających, w czasie i w różnych wersjach. Książka składa się z reprodukcji jednej strony z każdego wydania *Dekameronu* w kolejności, w jakiej odnalazłem je w bibliotece Brotherton Uniwersytetu w Leeds, Bibliotece Głównej Uniwersytetu w Manchesterze oraz na moich własnych półkach. Pierwsza strona pochodzi z pierwszej książki, druga z następnej i tak dalej, aż do końca pierwszego dnia. Kolejne książki wybierałem z sąsiednich półek, od lewej do prawej i od góry do dołu. Taka procedura doprowadziła do istotnego przerwania łączliwości: tekst przeskakuje w przód i w tył, co skutkuje powtórzeniami i elizjami, a czasem ominięciem kilku historii bądź przejściem na inny język po przewróceniu jednej strony¹⁹.

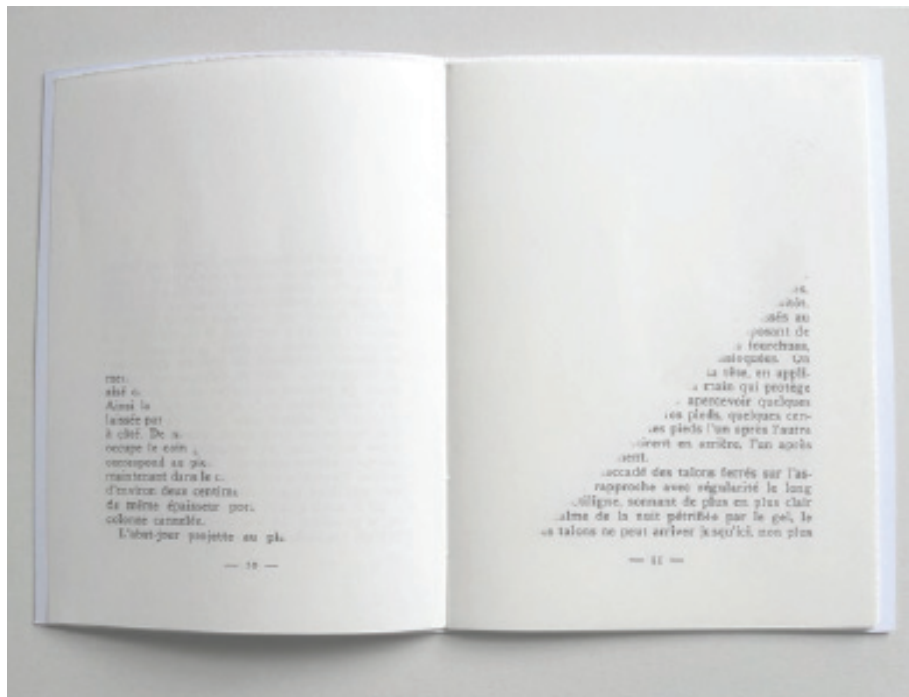
19. Cytat pochodzi z eseju Johna McDowalla *Some artists' books and literature*, będącego zmienioną wersją przemowy artysty wygłoszonej podczas wystawy *Locating Boccaccio in 2013*, mającej miejsce w bibliotece John Rylands Library w Manchesterze w Wielkiej Brytanii. Tekst opublikowano w *The Blue Notebook*, tom 8, nr 2, kwiecień 2014, s. 29.

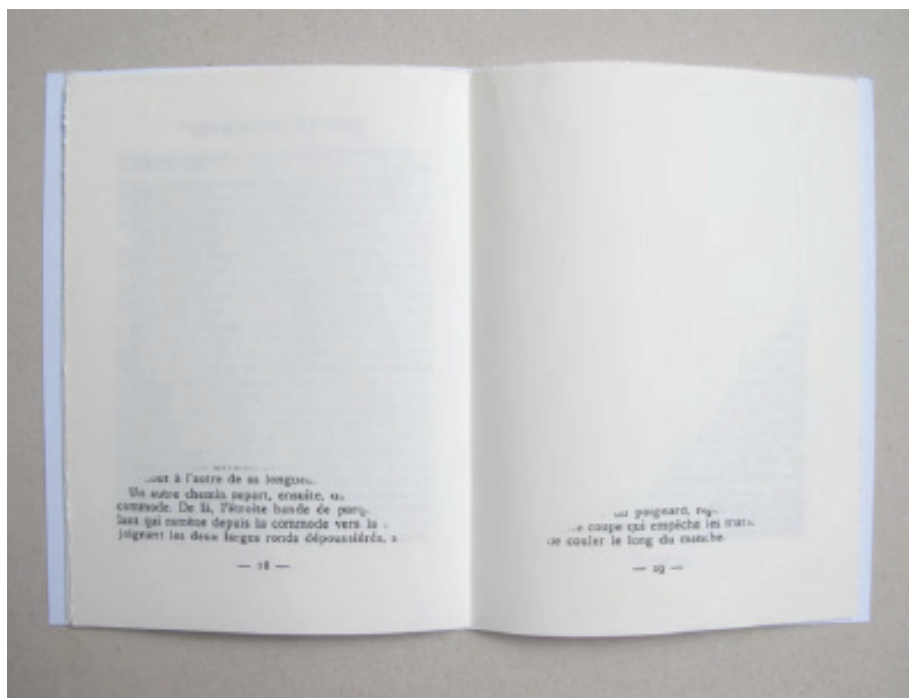


Ilustracje 12 i 13. *Giornata prima*, John McDowall, Wielka Brytania, 2013

Tytuł pracy doktorskiej McDowalla brzmi *Czas lektury. Paralele z literacjami praktykami autorefleksyjnymi w książce artystycznej* (*The time of reading: the correspondences in artists' books to self-reflexive practices in literature*). Autora z liberaturą łączy to, że jego książki artystyczne zawsze podlegają ewolucji od literatury do książek oddających pewne aspekty oryginału lub obecne w nim mechanizmy. Szczególnie silne połączenie z liberaturą zachodzi pod tym względem, że w książkach McDowalla brany jest pod uwagę ogół wizualnej interpretacji języka, tempa narracji oraz prezentacji kontekstu tematycznego w całym dziele. Wyjątkowo poetyckim połączeniem między utworami jest – dokonane w *Atramentum* – przeobrażenie, lub zmiana przeznaczenia, treści jednej książki przedstawionej jako atramentu rozlanego między okładkami innej.

In-octavo (2013) McDowalla to dobrze przystający do liberatury komentarz do formy i funkcjonalności. Zainspirowany został przede wszystkim dawną francuską tradycją (kultywowaną do lat 80. ubiegłego stulecia w Les Éditions de Minuit) pozostawiania w nowo wydanych książkach nierozciętych kartek. Te ostatnie stanowią środek, powstały jako skutek uboczny, służący budowaniu osobistej relacji między książką a jej nowym właścicielem, który – rozcinając kartki – zdaje sobie sprawę, że będzie pierwszym czytelnikiem zawartości tej konkretnej książki.





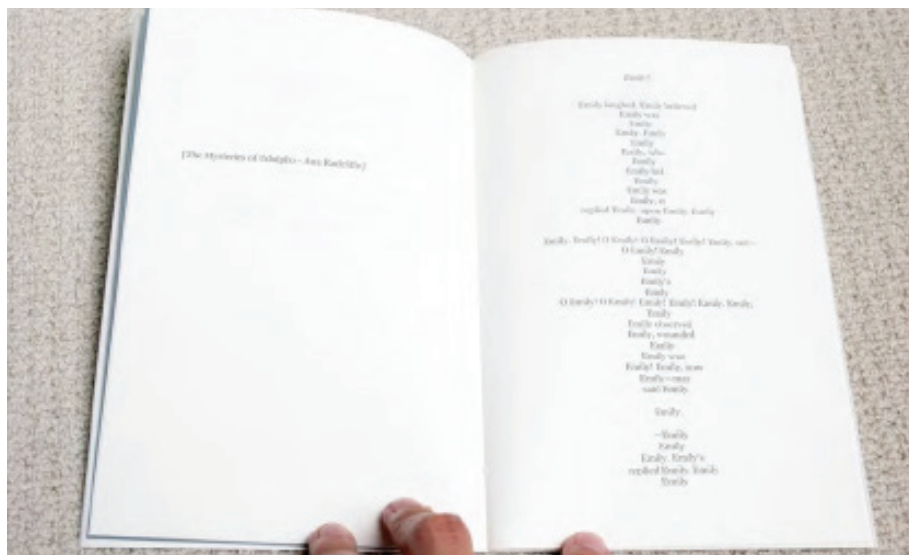
Ilustracje 14 i 15. *In-octavo*, John McDowall, Wielka Brytania, 2013

Sam McDowall jest właścicielem nierozciętej kopii powieści Alaina Robbe-Grilleta *W labiryncie* (*Dans le labyrinthe*), na której oparł dzieło *In-octavo*. W swojej książce McDowall umieścił swego rodzaju zachętę, rzut oka jedynie na widzialną część tekstu z pierwszych 16 stron, jak gdyby odchyłał nierozcięte krawędzie, aby czytelnik mógł dzięki temu zerknąć i „podpatrzeć” tekst. Prawdopodobnie jest to także aluzja to tego, czego nie można w dziele zobaczyć ani kontrolować: nie jesteś właścicielem oryginalnej książki, lecz przypominasz raczej dziecko zerkające potajemnie przez dziurkę w cyrkowym namiocie – masz pojęcie, co dzieje się w środku, ale nie zobaczysz całego widowiska, jeśli nie zapłacisz za bilet. Tytułowy wyraz „octavo” opisuje zarówno format konstrukcji (jest to, tradycyjnie, 16 stron tekstu wydrukowanych na jednym arkuszu, złożonym trzykrotnie, składającym się na osiem kartek), jak i jej rozmiar (ok. 23 x 20 cm). Ta książka może zatem zostać zaliczona do liberatury dzięki swojemu odwołaniu do własnych źródeł, poczynionemu w tytule, zawartości i w samym wyglądzie książki. Roch C. Smith w następujący sposób pisała o powieści *W labiryncie* Robbe-Grilleta:

[...] *W labiryncie* skoncentrowana jest przede wszystkim na tej formie [na formie labiryntu – przyp. tłum.] – Robbe-Grillet pragnie w zwierciadle utworu odbić jeden z najbardziej powszechnych modeli narracyjnych *nouveau roman*. Chociaż dostrzegalne wydaje się w tym podobieństwo do mimetycznego lustra Stendhala lub do reprezentatywnego ideału z tradycyjnej powieści, jest tak jedynie w odniesieniu do odbijania, a nie do samej odzwierciedlonej rzeczy. Odbity „obiekt” jest bowiem rzeczywisty w stopniu o wiele mniejszym niż sam tekst²⁰.

Dzieło McDowalla „odzwierciedla” własne źródło inspiracji rozumiane zarówno jako podmiot, jak i przedmiot; stanowi w pełni uświadomioną pracę konceptualną, która bierze pod uwagę każdy najmniejszy szczegół leżący u początku jej istnienia.

Holenderska artystka i poetka Elisabeth Tonnard stosuje w swych książkach artystycznych kombinację fotografii i literatury. Przegląd jej prac miał miejsce ostatnio w muzeum Van Abbe w Holandii (*Elisabeth Tonnard Artists' Books 2003–2014*, listopad 2014 – styczeń 2015). Tonnard jest dobrze znana ze swej umiejętności dopasowania obrazu i tekstu w sposób, który pozwala spojrzeć na każde z nich z nowej perspektywy.

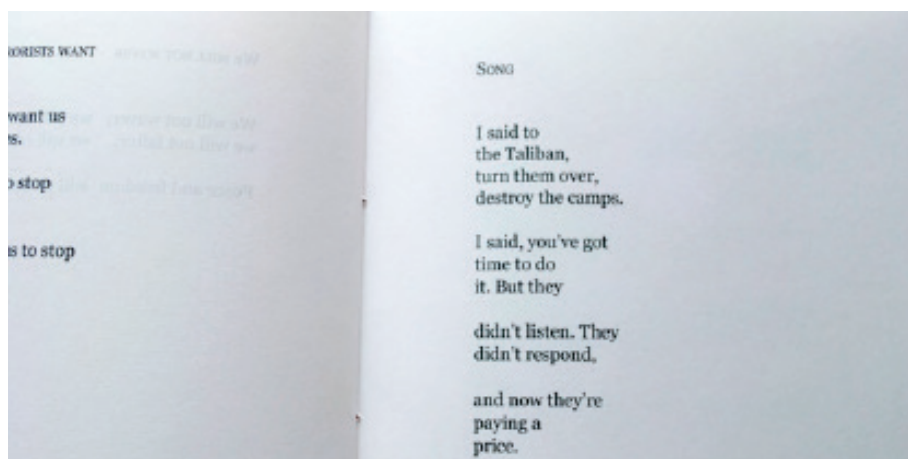
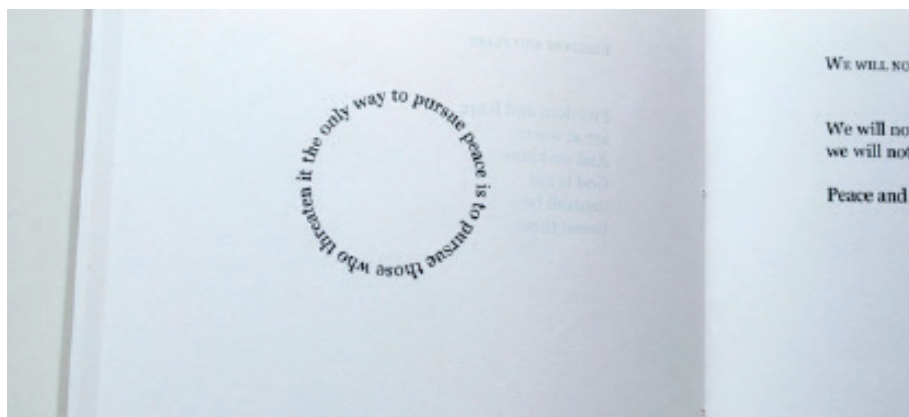


Ilustracja 16. *Speak, eyes – En zie!*, Elisabeth Tonnard, dzieło wydane przez Druksel, Belgia, 2010.

20. Roch Charles Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, University of South Carolina Press, Columbia 2000, s. 52.

Wśród wydanych przez nią do tej pory książek znajdują się dzieła powstałe z bardzo różnorodnych materiałów, takich jak np. fragmenty przemów George'a W. Busha bądź listy od gospodarzy do najemców. Tworząc dzieło *Speak, eyes – En zie!* (2010) artystka użyła funkcji automatycznego generowania streszczeń w programie Microsoft Word, komponując w ten sposób wiersze na podstawie 15 utworów literackich autorstwa między innymi Ann Radcliffe, Szekspira, T.S. Eliota, Stendhala i Poe.

W dziele *Enduring Freedom, The Poetry of the President* (Przetrwaj wolność: poezja prezydencka) Tonnard przedstawia serię wierszy stworzonych z treści wybranych przemów Busha do narodu amerykańskiego po atakach z 11 września. Utwory te opublikowano po raz pierwszy w holenderskim magazynie w roku 2001²¹.



21. Wiersze zostały opublikowane w holenderskim magazynie literackim *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, nr 24, grudzień 2001.



Ilustracje 17, 18 i 19. *Enduring Freedom, The Poetry of the President*, Elisabeth Tonnard, Holandia, wrzesień 2011

Dziesięć lat później Tonnard sama opublikowała swoje wiersze w niewielkiej książce (wydanej w 2011 w 124 egzemplarzach), wzbogaciwszy ją o własne próby projektowe, aby materiał i format stanowiły właściwy kontekst dla utworów. Błędne koło przemocy zostało zaprezentowane w samym tekście, tekście kołowym i prowadzącym do niekończącego się aktu odczytywania: „jedyną drogą wiodącą do pokoju jest ściganie tych, którzy mu zagrażają”. Teksty wydrukowano na papierze ze znakiem wodnym, dostrzegalnym przy odpowiednim oświetleniu: „conqueror” (zdobywca), który nawiązuje do podtytułu książki – „Edycja Zdobywcy”.

Dzieło Tonnard *A Dialogue in Useful Phrases (Dialog z użytecznych zwrotów)* (2010) otrzymało w 2011 roku w Sheffield Nagrodę Specjalną od Jury podczas wystawy „Międzynarodowa Nagroda za Książkę Artystyczną”. Tekst książki oparty został na publikacji Grenville’a Kleisera *Piętnaście tysięcy użytecznych zwrotów*, wydanej w roku 1917, mającej zawierać „trafne wyrażenia, które wzbogacą twoje słownictwo”²². Do swojego własnego „podręcznika” Tonnard wybrała pouczające potoczne zwroty zaczynające się od „I” („ja”), przeciwstawiając je tym rozpoczynającym się od „you” („ty”), aby skonstruować dialog złożony z krótkich zdań, które pierwotnie nie miały ze sobą żadnego związku.

22. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/a-dialogue-in-useful-phrases>>.



Ilustracja 20. *A Dialogue in Useful Phrases*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2010.

Przypadkowe skojarzenia par wyrażeń tworzą nowe możliwości konwersacji oraz interpretacji, np.: „Jestem zawsze szczęśliwa robiąc to, co sprawia ci przyjemność. Mam nadzieję, że nie mówisz poważnie”²³. Przepisanie zdaniom nowych ról przypomina dzieła takie, jak utwór brytyjskiego artysty Christophera Robinsona, polegający na przetworzeniu trzech oddzielnych powieści w celu stworzenia trio konwersujących ze sobą książek. Ten książkowy tryptyk (wydawany na życzenie klienta) Robinson stworzył, przebrnąwszy w całości przez trzy powieści Francois Sagana, a następnie usunąwszy z każdej z nich cały tekst oprócz zdań zaczynających się, odpowiednio, od: „I” („ja”) (*Wonderful Clouds*), „he” („on”) (*Sunlight on Cold Water*) oraz „she” („ona”) (*La Chamade*). Książki należące do tryptyku można czytać albo osobno, albo jako konwersację między trzema postaciami i sytuacjami, które powstały w akcie artystycznego przywłaszczenia²⁴. Nową relację pomiędzy książkami wzmacnia brak jakichkolwiek

23. Elisabeth Tonnard, *A Dialogue in Useful Phrases*, Acquoy (Holandia) 2010. Wydanie w 250 egzemplarzach.

24. Więcej informacji o książkach Christophera Robinsona można znaleźć na stronie <<http://www.wordsofdeadpoets.co.uk>>.

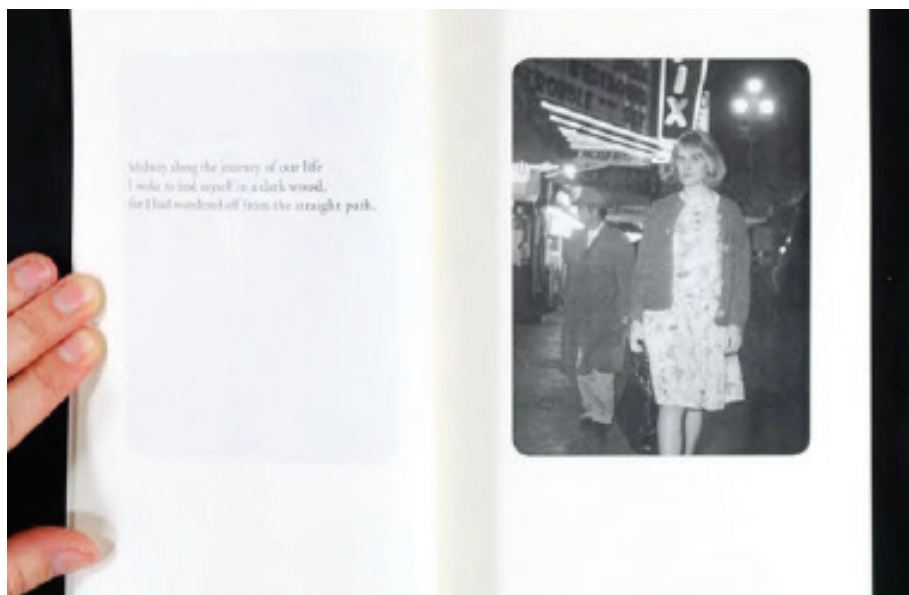
bezpośrednich wzajemnych odniesień na okładkach – każda zawiera obecnie jedynie obraz kobiety patrzącej wprost na czytelnika podejmującego książkę. Ich spojrzenia są enigmatyczne niczym tercet konwersacji, który rozpocznie się na kartach książek.

W swojej poprzedniej książce, *In this Dark Wood (W tym ciemnym lesie)* (2008)²⁵, Tonnard prezentuje swą umiejętność interpretacji i wiązania tekstu z obrazem. Na potrzeby tej książki, określanej mianem przedstawicielki „współczesnego gotyku”, autorka zgromadziła 90 angielskich przekładów pierwszych wersów *Piekle* Dantego: „W życia wędrowce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”²⁶. Na stronie towarzyszącej każdemu tłumaczeniu znalazła się fotografia osoby spacerującej samotnie w nocy po mieście, wybrana z kolekcji Josepha Selle’a (Visual Studies Workshop w Rochester, w stanie Nowy Jork).



25. Elisabeth Tonnard, *In this Dark Wood*, Rochester, New York 2008, oprawa miękka. Wydanie w twardej oprawie zostało opublikowane później w J&L Books, październik 2013, ISBN 978-0-9895311-0-8.

26. Fragment zaczerpnięto z polskiego przekładu *Boskiej komedii* dokonanego przez Edwarda Porębowicza (przyp. tłumacza).



Ilustracje 21 i 22. *In this Dark Wood*, Elisabeth Tonnard, Rochester, USA, 2008.

Wybór fotografii oparty był na, łączącej przedstawione osoby, samotności w nocnej scenerii, ponieważ Tonnard zauważyła, że w kolekcji więcej samotnych postaci pojawiało się na ujęciach nocnych niż w dzień. Tonnard pisze we wstępie do swojej książki: „Te osoby cechują się też specyficznym spojrzeniem, jak gdyby widziały coś innego niż to, co faktycznie je otacza. Ta alienacja sprawiła, że pomyślałam o nich jako o duszach zagubionych w ciemnym lesie miasta, recytujących pierwsze słowa z *Piekle* Dantego”²⁷. Strona po stronie, książka przedstawia kolejne interpretacje oryginalnego tekstu umieszczone naprzeciw tych udręczonych dusz, błakających się samotnie nocą po ulicach. Jak twierdzi Tonnard, owa powtarzalność jest zarazem nieskończona i wymienna: „Zarówno obrazy, jak i teksty, w powtarzalny sposób wyrażają siebie nawzajem”²⁸.

Najnowsza książka Tonnard, *Wiederholungszwang (Przymus powtarzania)* (wydane w 28 egzemplarzach w 2014 r.), to:

Kompulsywne dzieło książkowe oparte na dążeniu do powtarzania. „Wiederholungszwang” to termin, którego Zygmunt Freud używał na określenie powtarzalnego zachowania człowieka, który powiela traumatyczne wydarzenia ze swojego życia. Książka

27. Elisabeth Tonnard, *In this Dark Wood*, strona wprowadzająca.

28. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/in-this-dark-wood>>.

zrobiona jest na podstawie pojedynczego obrazu – odnalezionego przezrocza, które staje się sceną powtórzenia, gdy zostaje podzielone, złożone, powtórzone i odwzorowane²⁹.



Ilustracja 23. *Wiederholungszwang*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2014

Książka Tonnard stanowi publikację czysto wizualną, przypominającą dzieło *Black Bob* (1989 i 2008) brytyjskiego artysty Colina Sacketta. Choć *Black Bob* nie dotyczy kompulsywnej natury powtórzenia, to jednak stanowi studium użycia powtórzenia, czytania ukierunkowanego, a także próbę ujęcia tego, w jaki sposób obraz może się jawić jednocześnie jako statyczny i płynny³⁰. Dzieło *Black Bob* liczy sobie 124 strony, z których każda ma identyczny rozkład. Jak wyjaśnia Sackett:

Między pierwszym a ostatnim obrazem nie dokonuje się żadna zmiana, ale dalsze obrazy – poprzedzające 63 zamieszczone w książce oraz następujące po nich – mogłyby ukazać zarówno jakiś początek, jak i koniec. Opublikowana część stanowi tylko moment gdzieś pośrodku ruchomej sekwencji... Ten pokaz ukierunkowania – następujący strona

29. Zob. <<http://elisabethtonnard.com/works/wiederholungszwang>> (dostęp: 12.03.2014).

30. Colin Sackett, *Black Bob*, Coracle and London 1989, wydanie w 100 egzemplarzach; druga edycja w 200 egzemplarzach – Coracle (Irlandia) 2008. Komentarz artysty dotyczący konstrukcji i lektury tej książki, opracowany na wydarzenie pt. *All or nothing? A consideration of blank books*, zorganizowane przez Henry Moore Institute w Leeds 25 czerwca 2005, jest dostępny pod adresem <http://www.colinsackett.co.uk/writing_readings_02.php>.

po stronie ruch w prawo pasterza, psa i owiec, z równoczesnym prądem rzeki – przypomina narrację książki, której tematem jest sta do ślepo podążające przed siebie³¹.

Podczas gdy *Black Bob Sacketta* skupiony jest na ponownym odczytaniu niezmienionego obrazu, *Wiederholungszwang* Tonnard – dzieło również czarno-białe – to seria drobnych modyfikacji perspektywy i naszego poczucia stabilności. Poprzez subtelne zmiany punktu widzenia, osiągnięte dzięki delikatnemu przesuwaniu się obrazu, niepewnie spacerujemy po stronach, świadomi, że scena ciągle jest ta sama, a jednocześnie nie taka sama. To doświadczenie przypomina zauważenie czegoś kątem oka: czy rzeczywiście coś tam jest, czy to tylko cień?



Ilustracje 24 i 25. *Wiederholungszwang*, Elisabeth Tonnard, Holandia, 2014.

31. Adnotacje nr 2 i 3 Colina Sacketta w: *A Consideration of 'Black Bob'* <http://www.colin-sackett.co.uk/writing_readings_02.php> (dostęp: 12.03.2014).

To, co sugeruje powtarzalność i zmiana, jest – jak teoretyzował Freud – niepokojące: co jest owym przymusem, dlaczego znowu widzimy to samo, naprawdę zastanawiam się, co jest w tej szopie? Książka kończy się obrazem jedynie części struktury budynku wyłaniającej się zza drzew, „lustrzana struktura wymusza odstępstwo od tego schematu, ale owo odstępstwo jednocześnie ma być widziane jako kolejny przypadek przymusu powtarzania”³². Po tym, jak nasz wzrok pada na niebo, musi także podążyć w dół, a kiedy zostaje przyciągnięty przez pochyłość dachu, do odbiorcy dochodzi niepokojąca świadomość, jakim uczuciem byłoby rozpoczęcie cyklu od nowa. Dzieło Wiederholungszwang jest związane z ideą liberackiej poezji emanacyjnej poprzez swoje tempo i strukturę wizualnej narracji i prezentacji. Pięknie zaokrąglone rogi i ręcznie przeszyta oprawa przypominają natomiast niewielki, prywatny album ze zdjęciami. Tak jak w wypadku innych zaprezentowanych książek, nie jest to utwór, który mógłby istnieć w jakimkolwiek innym formacie – musi to być „właśnie książka”.

Omówione wyżej książki artystyczne mają jeszcze jeden punkt wspólny z liberaturą. Bazarnik i Fajfer są wymagający w swej misji publikowania książek dokładnie w takim formacie, jaki zaplanował ich autor – w związku z tym rozumieją, przyjmują i uwzględniają każdą uwagę co do rozmiaru, materiału i wyglądu. Wszystkie przedstawione książki artystyczne zostały wydane z taką samą intencją: artyści, jako wydawcy swych własnych utworów, kontrolowali każdy aspekt procesu podejmowania decyzji pod względem treści, formatu i sposobu prezentacji. Nie miały zatem miejsca żadne kłopotliwe negocjacje z wziętymi wydawcami, którzy najpierw, zanim zdecydowaliby się użyć najbardziej stosownych materiałów, rozważaliby stosunek kosztów do zysków; te książki w całości stworzyli sami artyści. Czyniąc tak, weszli w kilka ról – twórcy, edytora, drukarza, projektanta i wydawcy – aby każda składowa ich książek korespondowała z całością dzieła. Czy uznamy twórców za pisarzy czy artystów, zaprezentowane dzieła zostały stworzone w taki sposób, w jaki oni to zaplanowali: w pełnej zgodzie z książką.

Przełożył Łukasz Matuszyk

32. Z wypowiedzi artystki zamieszczonej na stronie <<http://elisabethtonnard.com/works/wiederholungszwang>> (dostęp: 12.03.2014).