

JAKUB KORNHAUSER
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
e-mail: j.kornhauser@op.pl

Narodziny hiperksięgi: Fajfer, Radovanović, Naum

Abstract

The Birth of the Hyperbook: Fajfer, Radovanović, Naum

The term “liberature” (pol. *liberatura*; from lat. *liber* – book; *libertas* – freedom), was introduced by Zenon Fajfer in 1999 in his essay *Liberation. Appendix to a Dictionary of Literary Terms* to describe the phenomenon of literary works created as material artifacts rather than only a neutral containers for a text. As Fajfer writes, the first, elementary space is an “actual book – a material object”. In one of his liberature-inspired manifestos, “Liberature: hyperbook in the hypertext era”, Fajfer introduces the term of “hyperbook” which involves both material and unique aspects character of this special kind of a literary work, created as a fully prepared artifact. I focus on two different examples of neo-avant-garde hyperbooks not only to discuss their dissimilarities, but also to emphasize their material structure and mutual influence. The first example is the hyperbook-manifesto of “verbo-voco-visual” literary and art movement in Slovenia containing interdisciplinary works and various objects fixed to the paper as the crucial elements of its spatial identity. The second work is Gellu Naum’s *The Advantage of Vertebrae*, a cycle of ten *collage* poems, published in 1975. This cycle consists of ten boards, covering ten pages in the paper edition. Though originally, all of the collages were presented on a single canvas, inside a wooden frame painted pink, hanging on the wall in one of the Bucarest art galleries. The most important issue comes from the fact that the prevalence of the both *Westeast 4* anthology and Gellu Naum’s cycle are not widely available in their original (respectively, dispersed or non-existing) form, but reprinted in the books, reproduced in thousands of copies in various selections. Therefore, all published versions gain the status of the original hyperbook.

Keywords: experimental poetry, conceptual poetry, neo-avant-garde, liberature, book art, Zenon Fajfer, Gellu Naum, westeast movement.

Jak wiadomo, termin „liberatura” (z łac. *liber* – książka; *libertas* – wolność) został wprowadzony przez Zenona Fajfera w głośnym eseju *Liberation. Aneks do słownika terminów literackich*, opublikowanym w 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej”. Przypomnę, że Fajfer określił w ten sposób literaturę, której podstawowym wehikułem jest materialnie istniejąca książka rozumiana nie jako

neutralny nośnik tekstu, lecz jako autonomiczny artefakt, szczególnie obiekt funkcjonujący w przestrzeni. Jak pisze twórca liberatury: „Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię”¹. Przeciwwstawienie tekstu (jako domeny duchowości) oraz książki (jako bytu przynależnego sferze materii) pociąga za sobą inną opozycję, której Fajfer nie wyraża wprost. Stoi ona jednak w sprzeczności z założeniami literackich kierunków neoawangardowych, w tym poezji konkretnej i wizualnej, do których często – choć można odnieść wrażenie, że wbrew intencjom prawodawcy – zalicza się liberackie prace. Eksperymentalizmu poezji konkretnej należy upatrywać bowiem zarówno po stronie tekstu, którego zawartość semantyczna ulega daleko idącemu rozpadowi, jak i po stronie książki, a więc materialnej oprawy tekstu (niejednorodność typografii, kształtu i rozmiaru przestrzeni książki, etc.). Co więcej, w wielu przypadkach neoawangardowych przedsięwzięć literackich bądź okołoliterackich nie da się odróżnić owych dwóch, przez Zenona Fajfera jednoznacznie rozdzielanych, kategorii czy sfer.

Dla Fajfera jednak konwencja eksperymentu – choć eksperyment nie jest tu chyba najlepszym określeniem² – staje się przede wszystkim domeną nośnika, a więc „fizycznej budowy książki”, która – jak to określa w swoich tekstach – „nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora”; Fajfer mówi także o „odstąpieniu od tradycyjnego modelu książki, który determinuje sposób lektury”³. Już te stwierdzenia sytuują liberackie rozumienie książki po stronie szeroko rozumianych działań artystycznych skierowanych w stronę modyfikacji przestrzennych – w tym tworzenia rozmaitych form instalacji, hybrydycznych przedmiotów, artefaktów o niedookreślonym statusie. To zjednoczenie tekstowej i przedmiotowej zarazem natury książki w perspektywie liberatury dobrze oddaje paradoks opisany przez Joshuę Glenna w tekście otwierającym tom *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*. Twierdzi on, że w postawangardowej koncepcji sztuki – ale nie tylko sztuki, także samej rzeczywistości – obiekty przestają być obiektami i zamieniają się w teksty, natomiast teksty zatracają swoją tekstowość i zaczynają być postrzegane jako obiekty. W rezultacie mamy do czynienia z kolażami, których charakter nie jest określony, bowiem „[...] nie są one do końca przedmiotami, ale raczej rodzajem tekstów zaprojektowanych, by je interpretować. Najbardziej interesują nas przedmioty, które przypadkowo stały się interpretowalne”⁴.

Fajferowskie wezwanie do porzucenia „tradycyjnego modelu książki”, prócz swego implikowanego charakteru manifestu, przynosi jeszcze jeden ważny argument w przeniesieniu ciężaru z tekstu (a więc domeny słowa w semantycznym

¹ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6, s. 9.

² Odwołuję się tu do moich rozmów z Zenonem Fajferem, a także do jego wielokrotnie powtarzanych przy różnych publicznych okazjach sądów na temat „eksperymentalizmu” mającego stać u podstaw liberatury.

³ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, s. 9.

⁴ J. Glenn, *Complicating Things (Introduction)* [w:] J. Glenn, C. Hayes, *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*, New York 2007, s. 11. Tłumaczenie moje [J.K.].

i werbalnym aspekcie; wszak nie mówi się tu o porzucaniu tradycyjnego modelu tekstu) na przestrzeń, czyli na aspekt wizualny. Tym samym rozumienie literatury, jakie prezentuje Fajfer, przesuwa literaturę w sferę oddziaływania zupełnie innych kontekstów niż konteksty *stricte* literackie. O ile bowiem równoważenie elementów werbalnych i wizualnych w dziele literackim – a więc uznanie go za pracę inter- czy transdyscyplinarną – nie budzi kontrowersji we współczesnych teoriach literatury i badaniach kulturowych, o tyle usankcjonowanie dwudzielności dzieła jako bytu jednocześnie literackiego, ujmowanego w kategoriach zachowawczych (czytaj: nieeksperymentalnych), oraz plastycznego (wizualnego) w kategoriach awangardowego zwrotu ku rzeczom, stanowi ciekawy wkład we współczesne pojmowanie literatury i sztuki w ogóle.

Dość powiedzieć, że proponując tego rodzaju dychotomię, Fajfer idzie pod prąd klasycznym tezom poststrukturalizmu, które – przynajmniej w interesującym mnie kontekście – wysuwały na eksperymentalną flankę właśnie tekst, natomiast jego materialne opakowanie zostawiały na marginesie rozważań. Przypomnę, że w klasycznym dla przełomu poststrukturalistycznego eseju *Od dzieła do tekstu* z 1971 roku Roland Barthes przeciwstawia sobie tytułowe pojęcia, ale nadaje im przeciwne niż Fajfer wektory. Dzieło, które „[...] jest fragmentem substancji i zajmuje miejsce w przestrzeni książek (na przykład w bibliotece)”⁵, a więc odpowiada koncepcji książki u Fajfera, ma u Barthes’a zdecydowanie negatywną konotację jako byt nawet nie tyle „tradycyjny” (choć już samo to określenie w kontekście poststrukturalizmu ma pejoratywny wydźwięk), ile anachroniczny i nieprzystający do żywego, „niepoliczalnego” i niejednoznacznego tekstu, a właściwie – „Tekstu”. Dzieło, które – chciałbym podkreślić – „mieści się w ręce”⁶, a zatem przez autora *Mitologii* ustawiane jest na osi materialności i „pojmovane na sposób – by tak rzec – newtonowski”⁷, ma się kojarzyć z jednej strony z przeszłością i wtórnością (wizja opasłych tomisk wypełniających regały zapomnianych kątów bibliotek), z drugiej zaś – z konsumpcjonizmem: otóż dzieło w swoim materialnym wymiarze jest częścią procesu wymiany towarów. „Dzieło jest zwykle przedmiotem konsumpcyjnym”⁸, czyli bierze udział w obiegu kapitalistycznym, który według Barthes’a wpływa na obumieranie jego intelektualnych walorów.

Niemniej, i to zdaje się znacznie istotniejsze, zdublowany przez Fajfera podział na dzieło (książkę) i tekst (zawartość semantyczną) wykracza poza wąskie ramy kontradycji *signifié–signifiant* rozważanych przez Rolanda Barthes’a. Przestrzenny wymiar dzieła literackiego – tak właśnie określanego przez twórcę literatury – jest konceptualizowany w przeciwny sposób. Fajfer na pierwszy plan wydobywa te cechy książki, które dają szansę na decydowanie o jej oryginalności względem tradycyjnie ujmowanego tekstu; w odniesieniu do przestrzeni świata przedstawionego, która – wbrew twierdzeniom Barthes’a – zostaje kanonizowana jako termin teoretycznoliteracki definiowany w słownikach i leksykonach,

⁵ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 189.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., s. 188.

⁸ Ibid., s. 192.

zachowuje daleko idącą wstrzemięźliwość. Wyjście poza tradycyjne „tekstowe” kategorie umożliwiałoby konceptualizację książki jako autonomicznego bytu materialnego, wszak

[...] pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest... książka – materialny obiekt! Wygląd, liczba i układ stron (o ile muszą być strony), wygląd okładek (o ile muszą być okładki) – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu⁹.

W innym ze swych głównych tekstów problematyzujących kwestię liberatury, zatytułowanym *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* i opublikowanym w 2000 roku, Zenon Fajfer wprowadza ważne pojęcie „hiperksięgi”, które w silny sposób określa materialny, a co za tym idzie – unikatowy charakter każdego egzemplarza tego rodzaju dzieła. U jego genezy musi leżeć przekonanie, twierdzi Fajfer, że konstruowanie hiperksięgi przypomina budowę w pełni zorganizowanego, przemyślanego i współgrającego z czynnikiem tekstowym artefaktu. Artefakt ów – oprócz walorów czysto estetycznych – ma zaś wyrażać sprzeciw wobec linearnego modelu literatury, którego ograniczenia wiążą się z brakiem zarówno inwencji i determinacji ze strony artysty, jak i skomplikowanych reguł współpracy w procesie wydawania książki. Fajfer kontynuuje w pewnej mierze poszukiwania Michela Butora, który w eseju *Le livre comme objet* rozważa materialność książki w odniesieniu do jej statusu dzieła sztuki, wskazując na skomplikowaną strukturę i „kompletność” jej formy¹⁰. Wizja hiperksięgi jako całościowego systemu, na poły ożywionego organizmu, który, jak chce Joshua Glenn, został zaprojektowany do bycia interpretowanym – lub stał się interpretowalny w konsekwencji przypadkowych działań – wciąż nie może uciec od dialektyki przedmiot–podmiot. U Fajfera w przywołanym eseju przybiera ona postać pary opozycji, sytuującej po „właściwej”, a więc materialnej i przestrzennej, stronie hiperksięgi i jej autora, zaś po „niewłaściwej”, czyli stronie niematerialnej i „nieprzestrzennej” – hipertekstu¹¹ oraz jego autora, utożsamianego tu ze słabym podmiotem, szukającym ratunku w działalności interpretacyjnej czytelnika:

Wydawałoby się, że trudno o większą sprzeczność: z jednej strony literatura niemal odprzeżniona i zdematerializowana, z drugiej – manifestująca swą fizyczność. Powielany prawie bez żadnych ograniczeń hipertekst i wydawana niekiedy w nakładach maksymalnie minimalnych – hiperksięga. Ten pierwszy, pomniejszający rolę autora dzielącego się odpowiedzialnością za kształt dzieła z czytelnikiem; ta druga, obarczająca autora dodatkowymi obowiązkami, należącymi dotąd do redaktorów, zecerów, ilustratorów czy drukarzy¹².

Hiperksięga, jak wynika z zacytowanego fragmentu, reprezentuje sobą specyficzną formę obiektu, równocześnie autonomicznego (rozumianego bowiem jako

⁹ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, s. 9.

¹⁰ M. Butor, *Le livre comme objet* [w:] idem, *Répertoire II*, Paris 1964, s. 120.

¹¹ Mianem hipertekstu określa się teksty literackie istniejące jedynie w wersji elektronicznej, składające się z rozmaitych, nieliniarnie rozmieszczonych planów, odgałęzień i fragmentów. Zob. choćby *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011.

¹² Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* [w:] idem, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 56.

indywidualna, niepowtarzalna całość) i – przynajmniej pozornie – ograniczonego do wizji twórcy, a może raczej wytwórcy. W rzeczy samej, trudno mówić o prostej korelacji pomiędzy standardowo pojmowaną książką a hiperksięgą. Istota książki, którą na wzór literackości – istoty literatury – mógłbym nazwać „książkowością”, ulega zasadniczej modyfikacji. Zostaje zastąpiona materialnością, a nawet, co istotne, bardziej szczegółowo rozpatrywaną „przedmiotowością”. Ta ostatnia jest bezpośrednio związana z faktem, że hiperksięga, jednoznacznie definiowana przez swoje walory fizyczne i zmysłowe (wymiary, kolorystyka, masa itd.), uzyskuje zupełnie nowy status w obrębie świata sztuki, a także, co za tym idzie, zaczyna zajmować odmienne miejsce w rzeczywistości. Niczym Pomianowski semiofor staje się przedmiotem znaczącym, który z samego faktu wyodrębnienia spośród innych elementów świata realnego nabiera specyficznego znaczenia i wyższej rangi w relacjach z podmiotem.

Przypomnę, że Krzysztof Pomian dokonuje rozróżnienia na „rzeczy, przedmioty użyteczne”, których najważniejszą cechą się jest fakt, że „powodują widzialne przemiany fizyczne lub ich doznają”, w wyniku czego się zużywają, oraz na „semiofory, przedmioty pozbawione użyteczności”¹³, odsyłające do sfery estetycznej, które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne znaczenie. Przedmioty, które przenoszą się ze świata użyteczności do świata znaczenia – tak jak dzieje się to z hiperksięgą, która emancypuje się ze środowiska książek „zwyczajnych” – stają się semioforami. Przy czym światy te (pokrótce: świat estetyki i świat konsumpcji) są rozłączne i nie ma między nimi porozumienia. Fajferowska hiperksięga byłaby zatem materialnym dowodem na przeniesienie punktu ciężkości z książki jako przedmiotu konsumpcji na książkę-semiofor o nieoczekiwanych znaczeniach.

Paradoksalnie, poziom kontroli człowieka nad książką – jego artystycznym wytworem, ale przecież nie własnością (tę patriarchalną relację piętnował w swych tekstach Barthes) – ulega rozproszeniu. Książka, a tym bardziej hiperksięga istniejąca w kilku czy kilkunastu niepowtarzalnych (a nawet powtarzalnych) egzemplarzach, przestaje mieć ścisły związek z jej twórcą. Fajfer myli się, jak sądzę, przeciwstawiając status internetowego hipertekstu (jako bytu pozbawionego przestrzeni materialnej) hiperksiędze; w obydwu przypadkach rola podmiotu jest podobna, poczynając od pracy koncepcyjnej nad strukturą utworu. W konsekwencji podmiot znika w hiperksiędze tak samo, jak dzieje się to w cybernetycznym hipertekście i to ona, materialny obiekt, zdobywa przewagę w dialektycznej relacji. Pisze o tym też choćby Jean Baudrillard w jednej ze swych ostatnich książek, zwracając uwagę jednocześnie na ruch w stronę autonomizacji przedmiotów i unieobecnianie podmiotu. Proces ten dobrze obrazuje relację autora hiperksięgi i jej samej, swoją niepowtarzalnością negującej „prawo własności”, o które autor mógłby chcieć się upomnieć (co w pewien sposób jest nie do przyjęcia dla Fajfera):

¹³ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 44.

Moim zdaniem jednak świat przedmiotów ma nam coś do powiedzenia, coś, co wykracza poza przypisywaną im użyteczność. Świat ten dostał się pod panowanie znaków, za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy. Przedmiot desygnował zatem nie tylko świat rzeczywisty, ale zarazem jego nieobecność, a zwłaszcza nieobecność podmiotu¹⁴.

Hiperksięga może, jak się zdaje, przybierać rozmaite, często skrajne i przeciwstawne, postaci. Fajfer w swoich tekstach przywołuje wielokrotnie przykłady „protoliberalackich” dzieł, do których zalicza zarówno *Rzut kości* Stéphane’a Mallarmégo, *Ulissesa* i *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a, wiersz *Nocna pieśń ryby* Christiana Morgensterna czy *Słownik chazarski* Milorada Pavicia, ale również wydawnictwa o ograniczonym nakładzie publikowane w kilku lub kilkunastu egzemplarzach. Hiperksięga zatem nie miałaby skończonej definicji, dopuszczalaby różne możliwości funkcjonowania (jako obiekt „jednorazowego użytku” lub jako książka o wysokim nakładzie). W tym sensie, co ciekawe, niebanalnym przykładem byłyby książki drugoobiegowe, samizdaty, wydawane własnym sumptem w ograniczonej liczbie egzemplarzy, często numerowanych lub sygnowanych przez autora i różniących się między sobą szatą graficzną¹⁵. Przykładem autorstwa Zenona Fajfera jest chociażby *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004), książka w formie butelki, w której znajduje się zrolowana folia z nadrukowanym tekstem poematu o takim tytule. Dzieło – zestaw butelka + folia, a więc książka + tekst – posiada własny ISBN, jest sprzedawane w księgarniach i zostało wprowadzone do katalogów bibliotecznych, a więc kontekstualnie i instytucjonalnie przynależy do literatury mimo zmiany nośnika (aczkolwiek każdy z egzemplarzy tego samego nakładu jest identyczny).

Chciałbym skoncentrować się na przypadkach, których formalna i, by tak rzec, „genetyczna” odmienność nie jest jedynym powodem mojego zainteresowania. Nie wyklucza wszak ona istnienia wspólnych właściwości, zarówno jeśli chodzi o status dzieła sztuki, jak i o materialną strukturę, która wpływa w bezpośredni sposób na ich wzajemne transtekstualne oddziaływanie. Relację tego rodzaju charakteryzuje ciągłe przenikanie elementów werbalnych i wizualnych, które układają się w różny sposób w zależności od szeregu czynników, tym od proporcji słowa i niesłowa w obrębie hiperksięgi. Ważne przy tym jest, że owo przenikanie jest rozumiane na sposób procesualny. Sam Fajfer ma tego świadomość, pisząc w kontekście liberatury, że jest ona „literaturą anektującą do swego terytorium fizyczny wymiar książki”¹⁶, nie zaś książką artystyczną, „wypieszczoną przez drukarza luksusową książką bibliofilską”¹⁷. Skądinąd zauważalna staje

¹⁴ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

¹⁵ Ciekawym przykładem są teksty przedstawicieli Nowej Fali, *G (Pangeriryk nagrobny)* Ryszarda Krynickiego czy *Zabójstwo* Juliana Kornhausera, których liberackość nie ulega wątpliwości, choć jest w dużym stopniu wymuszona okolicznościami (działalność cenzury). O obydwu piszę w tekście *Samochód nafaszerowany młotkiem. Dada Nowa Fala*, który ukaże się w monografii poświęconej impulsowi dadaistycznemu w polskiej sztuce współczesnej (Łódź 2017). *Zabójstwo* uwagę natomiast poświęca Janusz Anderman w eseju *Zabójstwo cenzora [w:] Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016, s. 11–16.

¹⁶ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury [w:] idem, Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 61.

¹⁷ *Ibid.*

się w kolejnych liberackich esejach Fajfera konieczność negatywnego odnoszenia się do zjawiska książki artystycznej (sztuki książki), która zatracą „literacki punkt widzenia”¹⁸ i skupia się tylko na wymiarze estetycznym, stając się rzeźbą, której znaczenie ogranicza się do tego, co widoczne na pierwszy rzut oka. W tym kontekście książka artystyczna, choć również określana przez Fajfera mianem „książki-obiektu”¹⁹, nie wpisuje się w reguły „nieoczekiwanych sensów”, o których pisał Joshua Glenn. Zatem zdolność do produkcji znaczeń byłaby główną różnicą między „luksusową książką bibliofilską” a przedsięwzięciem o literackim charakterze.

Biorąc powyższe pod uwagę, proponuję przyjrzeć się pokrótce dwóm przypadkom hiperksięgi, które dobrze, jak sądzę, obrazują działanie jej mechanizmu, ale i wskazują na pewne jego ograniczenia i niekonsekwencje. Pierwszym przykładem jest manifest-antologia *W4: verbo-voco-visual*²⁰ z 1980 roku, zbiór będący czwartym tomem wystawienniczo-edytorskiej działalności międzynarodowej, transdyscyplinarnej grupy artystycznej Westeast, powstałej w Słowenii i aktywnej szczególnie w krajach byłej Jugosławii w drugiej połowie lat 70. ubiegłego stulecia. Idea książki eksperymentalnej, która towarzyszyła działalności performatywnej, malarskiej i literackiej, pojawiła się w Europie Środkowej lat 60. wraz z powstaniem słoweńskiej neoawangardowej grupy OHO, której społeczno-polityczne zaangażowanie szło w parze z radykalną poetyką prezentowanych akcji artystycznych. Neodadaistyczny program, który zakładał zabawę konwencjami i przyzwyczajeniami odbiorcy oraz dość konsekwentnie stosowaną linię radykalizmu estetycznego, wyewoluował w transdyscyplinarny ruch Westeast, którego liderem – czy może raczej: jednym z liderów – stał się założyciel OHO Franci Zagoričnik. Doprowadził on do wydania dziesięciu almanachów ruchu, zawierających ponad 700 prac konceptualnych – przykładów mail-artu, kolażu utworów wizualnych i konkretnych oraz artystycznych manifestów – ponad setki artystów i poetów z Europy i Azji. Każdy z tomów miał własną tematykę przewodnią, która wiązała się z odpowiednim nurtem w obrębie praktyk neoawangardowych.

W4, czwarty tom serii, wydaje się z punktu widzenia liberatury najistotniejszy. Jego „weralno-wokalno-wizualny” charakter współbrzmi z intertekstualnością przynależną hiperksiędze znajdującej się na biegunie konceptualnym, w której tekst zostaje ograniczony do minimum, lecz nie znika zupełnie pod wizualną szatą (tak jak, według Fajfera, dzieje się to w książce artystycznej). Każdy z trzystu numerowanych egzemplarzy książki – naklejka z numerem porządkowym pełni też funkcję pierwszej z prac artystycznych – jest antologią ponad stu prac o eklektycznym charakterze. Są wśród nich dość typowe poematy konkretne, wizualne i przestrzenne, w tym stworzone ołówkiem, długopisem lub farbą i wklejone do egzemplarza książki, ale również wiersze-obiekty rozumiane materialnie, wpięte, przymocowane taśmą klejącą, przyczepione agrałką lub szpilką, luźno włożone

¹⁸ Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. 59.

¹⁹ Idem, *Nie(o)pisanie liberatury...*, s. 61. Więcej na temat relacji książki artystycznej i książki eksperymentalnej w: P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

²⁰ *W4: verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.

do składu. Każdy z egzemplarzy *W4* stanowi zatem autonomiczny byt, z jednej strony różniący się od innych układem prac i ich zagospodarowaniem przestrzennym, z drugiej – proponujący różne wersje poszczególnych utworów, co wynika tyleż z zamysłu artystycznego, co z samej specyfiki nośnika: rzecz jasna, utwory pisane ołówkiem lub tworzone ręcznie z kawałków materiału, a nie reproduktowane mechanicznie, muszą się od siebie różnić niezależnie od celowości takiego proceduru.

Hybrydyczny, wielogatunkowy czy wręcz manufakturowy charakter antologii, który pozwala zaliczyć ją do rzędu hiperksiąg, podkreślony jest w otwierającym tom manifestie *VVV. Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* podpisanym przez serbskiego artystę multimedialnego i poetę Vladana Radovanovicia. Co ciekawe, jego uwagi i komentarze wprowadzające w specyfikę tomu *W4* w dużym stopniu przypominają eseje Zenona Fajfera, jak choćby we fragmencie:

Przestrzeń strony spełnia wszystkie funkcje, od wyodrębnienia przestrzeni dla tekstu i ukształtowaniu jego wizualnego rytmu po symbolizację i iluzyjność. Szczelina pomiędzy tym, co rzeczywiste, i tym, co iluzyjne, współbrzmi z przechodzeniem z dwu- do trzy, a nawet czterowymiarowości. Trójwymiarowa przestrzeń strony jest iluzyjna tylko na pozór – jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę grubość papieru, przestrzeń staje się rzeczywista²¹.

Podobnie jak Fajfer w swoich manifestach, także Radovanović jest świadom trudności z przejściem z paradygmatu wyłącznie tekstowego do paradygmatu interdyscyplinarnego, łączącego aktywność wielu zmysłów i punktów odniesienia. Tym bardziej że eklektyczny charakter *W4* – rzecz jasna, w intencjonalny sposób – wymyka się uogólniającym tezom wprowadzenia. Na hybrydowości i mozaikowej strukturze zasadza się też różnica w myśleniu o hiperksiędze: Fajfer, przypominę, akcentuje jej ścisły związek z autorem²², podczas gdy Radovanović i Zagoričnik „ukrywają” tożsamość autorów (ich lista alfabetyczna jest dołączana na końcu każdego egzemplarza): przy niektórych pracach widnieją nazwiska twórców, przy innych nie; odnosi się tym samym wrażenie obcowania ze stale zmieniającym się, rozproszonym i pomyślanym antyinstytucjonalnie – w rozumieniu poststrukturalistycznym, ale i *stricte* awangardowym – przedsięwzięciem. Koncepcje Radovanovicia, wyłożone w eseju wstępnym, wyraźnie idą w stronę polimedialności przekazu artystycznego: „podobnie jak poezja skierowała się od słowa w stronę obrazu i dźwięku, tak sztuki wizualne i muzyka otworzyły się na słowo”²³.

Wielowymiarowa przestrzeń, z którą w konsekwencji mamy do czynienia, zostaje w *W4* zapełniona konceptualnymi kolażami o niejasnym statusie oraz niesprecyzowanym znaczeniu. Dochodzi do paradoksu: luźno wrzucone do egzemplarza kartki z pracami jednocześnie są częścią antologii i wyłamują się z niej jako całości. Jednym z dzieł – jego autorem jest Vlado Martek (choć to „prawo własności” nie jest tu wyrażone wprost, bowiem nazwisko nie figuruje na stro-

²¹ V. Radovanović, *VVV. Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* [w:] *W4...*, s. 1. Tłumaczenie moje [J.K.].

²² Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. 52. Fajfer w wielu miejscach wypowiada się o autorskiej pieczęci odcisniętej na każdym egzemplarzu hiperksięgi.

²³ V. Radovanović, op. cit., s. 4. Tłumaczenie moje [J.K.].

nie z pracą) – składa się z jak najbardziej realnego, materialnego, zastruganego ołówka (bez gumki; w pomarańczowym kolorze) przyklejonego do kartki A4 oraz trzech słów „prepoeta, poeta, postpoeta” (*predpjesnik, pjesnik, postpjesnik*) napisanych tymże ołówkiem na kartce, umieszczonych tuż nad nim (przy czym końcówka ołówka z grafitem znajduje się na wysokości przerwy między słowami „prepoeta” i „poeta”). Kartka ta nie jest zszyta z pozostałymi i może być uważana za odrębną całość, choć, rzecz prosta, jest również immanentną częścią antologii. W tym sensie Fajferowska integralność hiperksiążki, przemyślanej i starannie skomponowanej struktury – rozumianej jako przeciwwaga dla przypadkowego i meandrycznego hipertekstu – traci na znaczeniu.

Równocześnie ową dyspersyjność przynależną tomowi *W4* można uznać za działanie celowe i w pełni kontrolowane przez sam hiperksiążkowy mechanizm: mozaikowość staje się naczelną zasadą organizującą almanach. Poczτώki, fotografie, słowno-obrazowe kolaże, wycinanki i wyklejanki, różnego rodzaju wstawki, noty, inseraty, dłuższe i krótsze manifesty, serca zrobione z materiału i przyklejone do kartki (*Flaga wolności*) podkreślają indywidualny, oryginalny status książki; nawet prace reprodukowane w każdym z egzemplarzy (w znaczeniu: niebędące pracą typu *handmade*) – jak *Formy życia 1, 2, 3* Maurizia Nannucciego – zdecydowanie „spełniają wszystkie funkcje” z manifestu Radovanovicia, stając się częścią nieistniejącej całości, o której pisze Eco w *Szaleństwie katalogowania*. Przypomnę, że włoski semiolog buduje – za Robertem E. Belknapem – swoją teorię katalogu na idei zakładającej, że istnieje on wyłącznie jako konstruujące go części. Krótko mówiąc, formuła „pustego katalogu” oznacza *de facto* jego nieistnienie. Idea „całościowości” czy „skończoności” katalogu także staje się jednak utopią. Mowa tu bowiem nie o materialnej, ograniczonej swoimi gabarytami „skrzyni”, ale raczej o dowolnie modyfikowanej sumie obiektów²⁴. W wypadku *W4* mamy do czynienia właśnie z tego rodzaju katalogiem, w którym obiekty – ich miejsce w strukturze, wygląd, kształt, a co za tym idzie, wewnętrzne znaczenie – są „przestawialne” (zarówno luźne kartki z pracami, jak i prace spięte z innymi, które zmieniają położenie w różnych kopiach *W4*), tak jak i „interpretowalne” (Glenn), na zasadzie jednoczesnej przypadkowości i celowości: w tym sensie rozróżnienie Fajfera na hipertekst i hiperksiążkę staje się zbędne.

Drugim przykładem – przykładem „tekstowym”, choć również ewoluującym w stronę słowa ze sztuk wizualnych – chciałem uczynić cykl kolaży werbowizualnych autorstwa Gellu Nauma, czołowego rumuńskiego poety, prozaika i teoretyka surrealizmu, zatytułowany *Avantajul vertebrelor (Przewaga kręgow)*. Cykl powstał w połowie lat 40. XX wieku, a opublikowany w latach 70. w tomie *Descrierea turnului (Opisywanie wieży)*, składa się z dziesięciu plansz, które odpowiadają dziesięciu stronom w druku. Status hiperksiążki, który chciałbym rozważyć w odniesieniu do tego dzieła, zasadzałby się tu zarówno na wewnętrznej strukturze, jak i na jego genezie związanej z nietekstowym przeznaczeniem. W oryginale bowiem cykl Nauma „gromadzi dziesięć kolaży wewnątrz ramy (drewnianej, w różowym kolorze!), zaś w centrum, jako główna postać, umiesz-

²⁴ Zob. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 321.

czony jest chłopiec z balonikiem w ręce”²⁵, jak pisze o tym Simona Popescu, podkreślając, że pierwotna wersja była wystawiana w galerii sztuki jako swego rodzaju artefakt łączący elementy graficzne z wierszem rozbitym na pojedyncze zdania, słowa i grupy liter, porozrzucane w przestrzeni kartek. Dopiero w następnej kolejności plansze zebrano w cykl, który Naum przedrukowywał w kolejnych tomach wierszy; w ten sposób dokonał swoistego transferu interdyscyplinarnego, choć koncepcja hiperksiążki zakłada do razu dwudzielność statusu tego rodzaju dzieł.

Ion Bogdan Lefter zwraca natomiast uwagę, że w skład cyklu wchodzi utwory będące *de facto* kolażami wierszy i ilustracji, zdjęć czy też rycin jak gdyby wyjętych z dawnych żurnali mody: „wersy, słowa, grupy słów rozsiane wśród manekinów, sukien, spódnic, rękawiczek, torebek, koszul, butów i kapeluszy”²⁶. Owo porozrzucanie rozmaitych elementów w jednej przestrzeni, immanentna fragmentaryczność i niespójność *Przewagi kręgów* sytuują ją w ciekawym miejscu, jeśli chodzi o relację hipertekstu z hiperksięgą; wydaje się bowiem, że praca Nauma spełnia kryteria hipertekstu w odniesieniu do struktury tekstu – czyniąc z własnego statusu rodzaj hipertekstu materialnego, istniejącego w przestrzeni zewnętrznej – natomiast kryteria hiperksięgi po pierwsze w tym, co dotyczy niejednorodności gatunkowej (dzieło sztuki i tekst literacki zarazem), po drugie zaś w wysuniętym na plan pierwszy aspekcie wizualnym (żurnalowe ryciny jako podstawa koncepcyjna; tekst zostaje zredukowany do roli podpisu pod ilustracją). Oczywiście, podobnie jak w przypadku antologii *W4*, rozstrzygnięcie kwestii, czy jedna plansza odpowiada jednemu utworowi, czy zawiera więcej niż jeden utwór, a może za utwór uznać dopiero cały cykl, choć wielce intrygujące, wydaje się w tym przypadku nieistotne. Zgodnie ze specyfiką hiperksięgi, tak jak definiuje ją Fajfer, kategorie związane z linearnością i uspojnieniem, dotyczące początku i końca, centrum i peryferii, a także ewentualne dyspozycje dotyczące kolejności czytania tracą znaczenie.

Inną sprawą – w odniesieniu do niejasnego statusu w obrębie dyscyplin sztuki – wydaje się fakt, że cykl *Przewaga kręgów* jest powszechnie dostępny nie w oryginalnej postaci, lecz jako książkowy przedruk, powielany w tysiącach egzemplarzy, w rozmaitych antologiach i wyborach. Odróżnia się tym od antologii *W4*, której hiperksięgowość zasadza się w dużej mierze na niepowtarzalności numerowanych egzemplarzy, z których każdy jest inny. Tymczasem w wypadku pracy Gellu Nauma sytuacja jest inna: w związku z porzuceniem statusu unikatego obiektu na rzecz reprodukowalnego w tomach wierszy cyklu *Przewaga kręgów* zmienia sposób istnienia. Bez różowej ramy na ścianie galerii, której przestrzeń zapewniała nieliniarny tryb odbioru (ramą staje się teraz okładka książki, która determinuje w pewien sposób linearność lektury), status hiperksięgi jest uszczuplony o bardzo istotne ogniwo. Pytanie, na ile – jeśli w ogóle – ten wyznacznik Fajferowskiej koncepcji jest niezbędny do uznania dzieła literackiego za

²⁵ S. Popescu, *Poezia-rețea* [w:] Gellu Naum. *Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004, s. 10. Tłumaczenie moje [J.K.].

²⁶ I.B. Lefter, *Avantajul lui Gellu Naum. Mic portret cu Avantajul vertebrelor*, „Observator Cultural”, nr 23, 1–7.08.2000, s. 14.

hiperksięgę. Można by bowiem zaryzykować stwierdzenie, że wszystkie opublikowane – zreprodukowane w tomach wierszy – wersje *Przewagi kręgów* uzyskują status oryginału, co z jednej strony przypomina „seryjność”, identyczność *ready-mades* Duchampa (do którego zresztą chętnie odwołuje się Fajfer), z drugiej zaś znacząco odbiega od logiki Duchampowskiej prowokacji – francuskiemu twórcy chodziło wszak o wyróżnienie, zindywidualizowanie produktu masowego, natomiast w przypadku Nauma, przy tak szczegółowo, rzecz jasna, sprecyzowanych założeniach, można by mówić raczej o umasowieniu, upowszechnieniu oryginalnego, niepowtarzalnego dzieła sztuki.

Rzeczywiście, *Przewaga kręgów* stawia większy opór w uznaniu jej hiperksięgowego statusu – przynajmniej w odniesieniu do eksplicytnie wyrażanych przez Fajfera właściwości hiperksięgi – natomiast ogólna zasada jest zachowana. W związku z niespójnością elementów słownych (fragmenty utworu poetyckiego lub utworów poetyckich), które dodatkowo nie przystają do znaczenia ilustracji i rycin, zakwestionowany zostaje nie tylko linearny sposób lektury, choć z ograniczeniami, o których powiedziałem powyżej, lecz modyfikacjom ulega również klasyczna przestrzeń tekstu. Cykl kolaży Nauma, zgodnie z definicją hiperksięgi, „manifestuje swoją fizyczność”²⁷ i jest wyrazem inwencji samego autora, który kontroluje proces pozbawiania dzieła pierwotnej (jeśli za taką uznamy oryginalną postać żurnala oraz tradycyjną formę wiersza) spoistości. W zamian mamy tutaj do czynienia z dość specjalną odmianą fragmentaryczności, ani niebędącą pochodną rozpadu całości, ani też niewyrażającą najmniejszych chęci do koagulacji. Można się wręcz pokusić o hipotezę, że charakter fragmentaryczny, typowy dla dzieł awangardowych i neoawangardowych, w tym przypadku jest pozorny. Terminem dla oddania jego specyfiki, właściwszym niż fragment czy urywek, wydaje się hipertekstowa – jak powiedziałem: w specyficznym materialnym wydaniu – sieć, po której bez przystanku można poruszać się we wszystkich możliwych kierunkach, co zresztą zauważa Simona Popescu: „Przewaga kręgów może być czytana jakkolwiek: z góry na dół, z prawa na lewo, ze środka na zewnątrz, na wrywki; obrazy i teksty wydają się podążać za «logiką» wyboru czytelnika”²⁸.

Przypomnę, że dla Fajfera hiperksięga jest przede wszystkim zjawiskiem literackim: „Liberatura to literatura czasoprzestrzenna. / Ale wciąż literatura”²⁹. W tym sensie bliżej do liberackich kanonów cyklowi Nauma niż antologii Zagorichnika i Radovanovicia, która jako całość wychyla się jednak w stronę konceptualną. Komentując relacje tekstu *Przewagi kręgów* z przestrzenią, w jakiej jest umocowany, Ion Pop dokonuje rozdziału poszczególnych plansz na tekst i elementy graficzne. Traktuje je rozłącznie, skupiając się na wzajemnych relacjach między słowem a obrazem. Pop pisze: Te kilka stron fragmentarycznych poematów, ułożonych niczym wentyle niespodzianki i „cudowności” poezji pomiędzy wycinankami z katalogu mody sprzed lat, z dokładnymi miarami ubrań, wydaje się jeszcze mocniej kontrastować w relacji ze skamieniałymi witrynami prezen-

²⁷ Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. 56.

²⁸ S. Popescu, op. cit., s. 10. Tłumaczenie moje [J.K.].

²⁹ Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury...*, s. 59.

tującymi pokryte kurzem manekiny, niosące sugestię „uniformizacji”³⁰. Dla Popa zatem pozbawiony spoiwa, fragmentaryczny tekst stanowi podstawę, jest wartością niejako odrębną, podczas gdy elementy wizualne są na zewnątrz wobec tekstu, wyznaczając jedynie punkt odniesienia. Relacja łącząca oba elementy przedstawiona jest przez niego podobnie jako relacja dwóch osobnych całości, z dominującą pozycją tekstu. Inny punkt widzenia prezentuje Simona Popescu, która traktuje każdy utwór jako tekstowo-graficzny kolaż, nie przyznając pierwszeństwa żadnemu z elementów. Lefter natomiast, nazywając wchodzące w skład cyklu utwory „obrazo-tekstami”, przywołuje narzucającą się formułę awangardowej pikto-poezji – stosowanej choćby przez Victora Braunera, Ilarie Voronkę w latach 20. XX wieku w Rumunii czy dekadę wcześniej przez Lajosa Kassáka na Węgrzech (tzw. obrazowiersze) – po to, by jednak wyraźnie odseparować oba zjawiska: „zamiast stanowić efekt prawdziwej intencji połączenia kreatywności werbalnej z wizualną, obrazy u Nauma są przedistniejące, przeniesione z innej rzeczywistości, zetknięte na jednej stronie z tekstem, zacytowane z katalogów niemodnej mody, wykorzystane w nowym kontekście”³¹.

Trudno zgodzić się z taką diagnozą, bowiem sukcesem cyklu Nauma – podobnie, choć trochę na innej zasadzie działało się to w wypadku *W4* – jest właśnie upodobnienie elementów tekstu do obrazu tak, że materialna postać książki wkomponowuje w siebie elementy utworu poetyckiego na zasadzie ikonicznej mozaiki. Przechwytywanie przez słowa elementów wizualnych, a także na odwrót – zamiana obrazu w słowo, postulowane przez Radovanovicia i Fajfera, jest integralną częścią *Przewagi kręgów* i świadczy o jej znaczeniu jako hiperksięgi. Różnicą w stosunku do *W4*, natomiast nie do założeń Fajfera, jest za to pozycja podmiotu: cykl Nauma jest sygnowany przecież nie tylko nazwiskiem, lecz także, przede wszystkim, własną poezją. Żurnal traci w rezultacie swój seryjny charakter, gazetowe wycinki stają się bowiem częścią większej całości. *Przewaga kręgów* zyskuje niepowtarzalność jako jeden jedyny, specyficzny żurnal obejmujący równocześnie porozrzucane po stronach fragmenty wiersza lub jeden jedyny specyficzny wiersz, dzielący przestrzeń stronic z różnymi elementami graficznymi, wyciętymi z dawnego żurnala. Czy jednak przekonanie o niepowtarzalności interesującego nas cyklu ma uzasadnienie w rzeczywistości? Z jednej strony, jeśli weźmiemy pod uwagę przytaczane wcześniej słowa Simony Popescu o sposobie prezentacji oryginału jako obiektu artystycznego, *sui generis* obrazu w różowych drewnianych ramach, jednostkowość dzieła nie powinna budzić wątpliwości. Z drugiej strony, traktując wypełnienie luk po gazetowych podpisach linijkami wiersza jako swoistą sygnaturę, co prawda znacznie rozwiniętą, ale mającą na celu „zawłaszczenie” magazynu mody o (hipotetycznie) wielotysięcznym nakładzie, dostrzegamy bezpośredni związek między obrazem-poematem Nauma a na przykład sygnowaną przez Marcela Duchampa suszarką do włosów czy kołem rowerowym, a przede wszystkim – z Fajferowską definicją hiperksięgi, „obar-

³⁰ I. Pop, *Prefața* [w:] G. Naum, *Copacul-animal urmat de Avantajul vertebrelor*, Cluj-Napoca 2000, s. 13–14. Tłumaczenie moje [J.K.].

³¹ I.B. Lefter, op. cit. s. 14. Tłumaczenie moje [J.K.].

czającej autora dodatkowymi obowiązkami”³², wśród których troska o związek słowa, obrazu i przestrzeni książki należy do najistotniejszych:

Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swoim piśmem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko na przykład zabielić [...]? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają³³.

Podsumowując rozważania na temat hiperksięgi jako kategorii liberackiej, która moim zdaniem znajduje ciekawe zastosowanie w analizie zarówno tekstów sytuujących się po stronie sztuki konceptualnej i *book artu*, jak antologia *W4*, jak i po stronie neoawangardowej literatury (cykl Gellu Nauma), warto porównać obydwa typy dzieł widzianych z tej perspektywy jako po części analogiczne co do struktury, po części zaś różniące się proporcjami transgatunkowych odniesień i właściwości. Katarzyna Bazarnik wyróżnia osiem cech właściwych dziełu liberackiemu, które konsekwentnie można przypisać również hiperksiężce jako najbardziej reprezentatywnemu gatunkowi (jeśli można tak to nazwać) strategii liberackich. Oto one: 1) użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu; 2) przestrzenna organizacja tekstu; 3) ikonizacja; 4) autorefleksyjność czy metatekstualność; 5) hybrydyczność czy polimedialność; 6) interaktywność i ergodyczność; 7) materialność i 8) specyfika medium³⁴. Do hiperksięgi – jako do opozycji polimedialnego i interaktywnego hipertekstu – można odnieść przede wszystkim pięć pierwszych właściwości; wszystkie one są realizowane – choć, rzecz jasna, w różnym stopniu – przez analizowane przeze mnie dzieła.

W powyższym spisie liberackich kryteriów brak takich, które przesądzały o wątpliwościach, by tak rzec, taksonomicznych, a więc roli autora (podmiotu) w procesie twórczym i jego „prawa własności” do dzieła, niepowtarzalności i niereprodukowalności utworu czy konieczności zachowania przewagi któregoś z elementów polimedialnej czy transgatunkowej struktury. Te kategorie mogłyby zachwiać pewnością co do uczynionej przeze mnie klasyfikacji. Ważne bowiem, że zarówno *Przewaga kręgów*, jak i *W4*, mimo ich tylko po części „przedmiotowego” – bo w pełni materialnego – charakteru, nie tracą w kolejnych „inkarnacjach” nic ze swego statusu hiperksięgi. Innymi słowy, tego rodzaju książki posiadają zdolność do powielania swojej oryginalności i przenoszenia jej na kolejne egzemplarze – w wypadku antologii Radovanovicia i Zagoričnika jest to usankcjonowane niepowtarzalnym układem, wyglądem i zawartością każdej z książek, w wypadku cyklu kolaży Nauma wiąże się z upodobnieniem elementów wizualnych i werbalnych, a następnie ich dyspersją w ramach cyklu, co w rezultacie uniemożliwia uznanie tekstu za skończony. Najważniejsze założenia zaproponowane przez Zenona Fajfera – przy czym złagodzone w późniejszej fazie budowania teorii liberatury – forsujące pojęcie dzieła jako obiektu charakteryzującego się

³² Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, s. 56.

³³ Idem, *Liberatura. Aneks...*, s. 8.

³⁴ Zob. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, s. 160–161.

skomplikowaną strukturą przestrzenną, choć jednoznacznie odzeganujące się od towarzyszenia działaniom eksperymentalnym w sztuce i literaturze, pozwalają tekstom o nieoczekiwanym znaczeniu i niestandardowej kompozycji zaistnieć na równych prawach z tekstami bardziej konwencjonalnymi.

Bibliografia

- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Baudrillard J., *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Bazarnik K., *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Libération or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Butor M., *Le livre comme objet* [w:] M. Butor, *Répertoire II*, Paris 1964.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Fajfer Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.
- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Libération or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Libération or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Nie(o)pisanie literatury* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Libération or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Glenn J., *Complicating Things (Introduction)* [w:] J. Glenn, C. Hayes, *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*, New York 2007.
- Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011.
- Lefter I.B., *Avantajul lui Gellu Naum. Mic portret cu Avantajul vertebrelor*, „Observator Cultural”, nr 23, 1–7.08.2000.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Pop I., *Prefața* [w:] G. Naum, *Copacul-animal urmat de Avantajul vertebrelor*, Cluj-Napoca 2000.
- Popescu S., *Poezia-rețea* [w:] *Gellu Naum. Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004.
- Radovanović V., *VVV. Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* [w:] *W4: verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.
- W4: verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.