Cypriana Norwida

poezie

II.

vade=mecum.

„Niepochlebiaj Cieniowi! o! Ulissie, szlachetny
„synu Laërta — wolałbym pomiędzy wami lichy
„pachołkiem ostatniego wyrobnika, niejaś=
„dającego ziemi, mającego pług za całą wła=
„=sność i zaledwo zdolnego wyżyć: aniżeli
„=żeli panować jak Monarcha, nad
„narodem umarłych!"

Odyseon

Sarpetym.

an Chopena
gon J. Z.

— list do
W: P Z.

Relacja
za Kulisami

Konice.

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/SE.2020.0007

Olga Taranek-Wolańska

Dlaczego *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*?

Wybrane manifesty typograficzne w perspektywie literaturoznawstwa

Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets[*].
Ukryty sens rusza się i rozkłada w chórze kartek.

Typografie

Tradycyjnie termin „typografia" (z greckiego *týphos* – „obraz", „forma", „odbicie", *gráphō* – „pisać") odnosi się do nazwy rzemiosła drukarskiego oraz techniki druku wypukłego[1]. W szerszym i ogólnym ujęciu typografia definiowana jest jako „sztuka użytkowa mająca za zadanie graficzną interpretację drukowanej informacji, a więc ukształtowanie i układ elementów graficznych publikacji"[2]. Typografia jest więc rodzajem „projektowania ułatwiającego czytanie i odbiór (*design for reading*)"[3], choć należy zwrócić tu uwagę na możliwości interpretacyjne, którymi dysponuje typograf, aby dostosować publikacje do apercepcji odbiorcy, ale również oddać w możliwie najlepszy sposób intencję autora. W interesującym mnie ujęciu warto zwrócić uwagę na dychotomię Bo Bergströma, który wyróżnia typografię widoczną i niewidoczną, podkreślając, że „widoczna lub narratywna typografia to układ liter i liczb, które w pewien sposób demaskują nadawcę stojącego za przekazem, ożywiając i wzmacniając przekaz odpowiednim użyciem kroju pisma"[4]. Coraz częściej zwraca się również uwagę na pojęcie stylów komunikacji typograficznej, przypominając, że współczesne postrzeganie typografii łączy się przecież z uniwersum humanistycznych wartości:

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: olga.taranek-wolanska@uwr.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0002-0343-8847

Sztuka Edycji 1/2020
ISSN 2084-7963 (print)
ISSN 2391-7903 (online)
s. 89–100

> System typograficzny od początku podporządkowany był tekstowi i przedstawionemu w nim tokowi rozumowania. Jest to klucz myślenia humanistycznego, które zainicjowało stopniowe wyzwalanie się człowieka z boskiego, wiecznie ustalonego porządku[5].

Jednym z podstawowych elementów mikrotypograficznych jest litera będąca jednocześnie budulcem gloryfikowanego w logocentrycznej kulturze Zachodu pisma[6]. Według Erica Gilla „litery nie są obrazkami ani przedstawieniami. Są formami mniej lub bardziej abstrakcyjnymi. Dlatego są szczególnie atrakcyjne dla »mistycznego naczynia« nazwanego człowiekiem"[7], ale ponieważ litery nie są mimetyczne, potrzebują konkretyzacji. Rozważania Gilla Roland Reuß przyrównał nawet do „Arystotelesowskiej krytyki Platońskiego idealizmu"[8], domagając się również dowartościowania przedmiotowości liter:

> Schronieniem dla przedmiotowości liter jest książka, sama będąca przedmiotem. Czytanie to gra, która toczy się w systemie współrzędnych trójwymiarowych przestrzeni. Książka jest w tym systemie miejscem skupiającym na sobie całą intensywność tej gry. Zrobiona przez człowieka dla człowieka. Mowa ciała[9].

W historii literatury można wskazać przełomowe koncepcje opracowania i rozmieszczenia tekstu w publikacjach

O ile wizualność tekstu już od czasów starożytnych była przedmiotem refleksji, czego dowodem jest m.in. Horacjańska formuła *ut pictura poesis*[10], o tyle fizyczne aspekty książki długo pozostawały na marginesie rozważań twórców literatury. Jak przypomina Agnieszka Karpowicz:

> Samo słowo pisane to zjawisko wizualne. Tę specyfikę zawdzięcza ono między innymi rozwojowi nowych mediów materializujących język w formie graficznej. W koncepcji Waltera J. Onga pismo alfabetyczne, a następnie druk poddają słowo mówione dekontekstualizacji, czyniąc je zjawiskiem statycznym, przestrzennym, wizualnym, a jednak mają one zawsze swoją własną, graficzną materialność[11].

W historii literatury można wskazać przełomowe koncepcje opracowania i rozmieszczenia tekstu w publikacjach, które są istotnymi komunikatami typograficznymi. Za najbardziej reprezentatywne w kontekście specyfiki gatunku, za jaki można – rzecz jasna z kilkoma genologicznymi zastrzeżeniami – uznać manifest, szczególnie interesujące są koncepty, których twórcy na przestrzeni lat wypracowali swoistą komunikację typograficzną. Można zaliczyć do nich poetów uznawanych za prekursorów modernizmu – Cypriana Norwida (1821–1883)[12] i Stéphane'a Mallarmégo (1842–1898), a także Zenona Fajfera (ur. 1970) – twórcę i głównego teoretyka liberatury, który czerpał przecież z koncepcji autora *Rzutu kośćmi*[13]. Celem artykułu jest ukazanie typograficznych poszukiwań wymienionych twórców jako pełnowartościowego tworzywa literackiego. Na tak zarysowany problem nakładają się co najmniej trzy perspektywy interpretacyjne. Po pierwsze, dwa wybrane przeze mnie przykłady, tj. *Vade-mecum* Norwida oraz *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Mallarmégo, stały się, m.in. na skutek zawiłych losów wydawniczych, manifestami typograficznymi *avant la lettre*. Poeci nie sformułowali bowiem postulatów poetyki deklaratywnej, ale stworzyli rodzaj dyskursów, które można by nazwać stylami komunikacji typograficznej. Po drugie, należy pamiętać, że analizując rękopisy *Vade-mecum* oraz *Rzutu kośćmi* w ostatecznych kształtach, które można by uznać ze wersje przygotowane do druku, mamy wciąż do czynienia z przekazami chirograficznymi. W obu przypadkach istotne są relacje między pismem odręcznym a typografią. W kontekście współczesnych konwencji tekstologicznych i wydawniczych mówimy więc o typografiach Norwida i Mallarmégo, których założenia *explicite* można wyczytać z rękopisów. Po trzecie, w perspektywie tego, co za Pawłem Rodakiem można nazwać antropologią pisma[14], warto zwrócić uwagę na rozwój samoświadomości typograficznej obu twórców, odważnie komunikujących się z czytelnikami za pomocą chwytów dobrze znanych m.in. późniejszym twórcom liberatury (zob. il. 7). Należy zatem podkreślić, że wybrane przeze mnie manifesty typograficzne są heterogeniczne, zwłaszcza że

> […] określenie „manifest" może mieć walor przenośny, metaforyczny i odnosić się do wszelkiego rodzaju tekstów, które w sposób mniej lub bardziej wyraźny wypowiadają racje i przekonania na temat programu, które są wyrazem artystycznej samoświadomości twórcy. Tak rozumiany manifest jest formułą dyskursu artysty z odbiorcą względnie nową i związaną z narastającymi już w przeszłym stuleciu procesami artystycznej autoanalizy i kształtowania twórczości z pełną świadomością artystycznych intencji[15].

O ile teksty liberackie Zenona Fajfera należy uznać za manifesty literackie i typograficzne *sensu largo*, o tyle typograficzne oczekiwania Norwida i Mallarmégo wobec edycji własnych tekstów często nie były formułowane wprost. Można jednak dokonać ich rekonstrukcji na podstawie wypowiedzi poetów pojawiających się w korespondencji lub innych utworach. Szczególny asumpt do refleksji nad typograficzną świadomością autorów *Vade-mecum* i *Rzutu kośćmi* dają – jak wspomniano wcześniej – ich rękopisy, które warto czytać również jako szczegółowe instrukcje dla wydawców przygotowujących je do druku. A przecież, jak przypomina Gerrit Noordzij:

> Pismo opiera się na względnych proporcjach bieli w słowie. […] Biel to jedyny element łączący wszystkie rodzaje pisma. Ten uniwersalny punkt odniesienia jest odpowiedni zarówno w przypadku pisma ręcznego, jak i typografii […][16].

Biel stronicy determinuje kontrast między tym, co zostało wyeksponowane i jednocześnie ukryte, przez celowe i swoiste rozmieszczenie liter oraz innych parametrów mikrotypograficznych.

Typografia Norwida

Charakterystycznym przykładem typograficznych poszukiwań Norwida są rękopisy wierszy, szczególnie te zebrane z myślą o publikacji w tomie *Vade-mecum*, które powstawały głównie w latach 1865–1866, a niektóre wcześniej w latach czterdziestych. Mimo że poeta nie zostawił żadnych teoretycznych wskazówek na temat edycji zbioru, „jego rękopisy poświadczają jednak wrażliwość na typograficzny aspekt tekstu”[17]. W liście do Bronisława Zaleskiego z 15 listopada 1867 roku Norwid pisał:

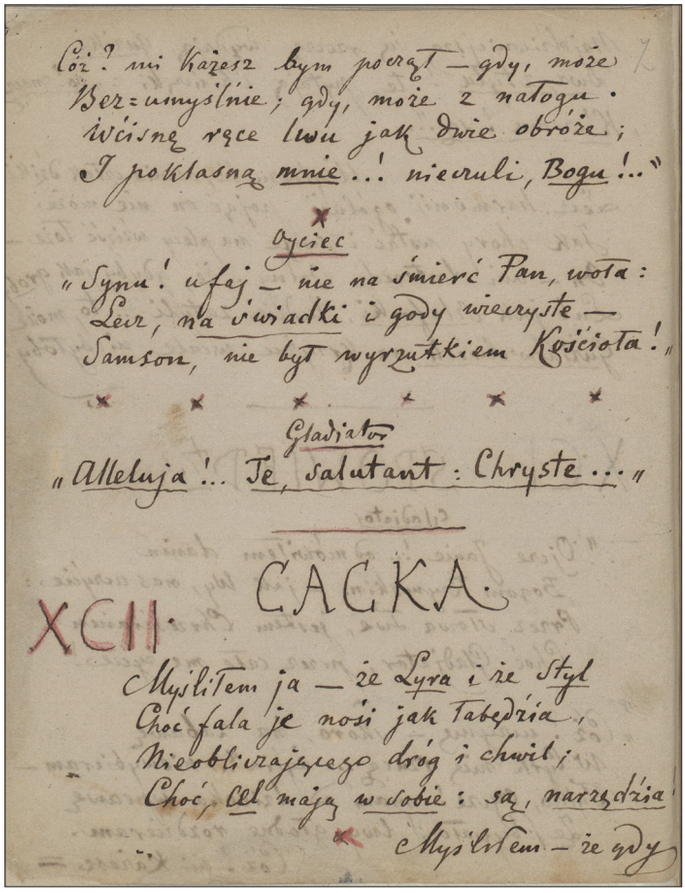
> Jak wyjdzie z druku moje *Vade-mecum*, to dopiero zobaczą i poznają, co? Jest właściwa języka polskiego liryka […].
>
> W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: z a c h o w a n e p o w i n n y b y ć n i e z g ł a d z o n e n o ż e m t e k r e s y, g d z i e f o r m a z f o r m ą m i j a s i ę i p o z o s t a w i a s z p a r y. Barbarzyniec tylko zdejma te nożem z gipsu i psowa całość[18].

Na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku Cyprian Norwid napisał *quasi*-lingwistyczną, jak ją określa Piotr Śniedziewski[19], rozprawę *Słowo i litera*, która nigdy nie była wydana za życia poety. Norwid próbował w niej zdefiniować literę, zwracając uwagę m.in. na jej plastyczność i przeznaczenie dla oka:

> Litera więc, ten łącznik między światem wewnętrznym a zmysłowym,
> ogranicza liczbę słów onych:
> jako pismo – dla wzroku;
> jako rytm i nuta muzyczna – dla słuchu;
> jako plastyka – dla dotykania;
> jako język – dla głosu;
> jako używanie dóbr ziemskich – dla smaku[20].

W odczycie *Rzecz o wolności słowa*, wygłoszonym w 1869 roku, Norwid podkreślił, że litera była dotąd niepojęta, uważano ją za rzecz szkolną, kiełzającą myślenie; romantycy koncentrowali się na filozofii słowa, litera zaś nie była przedmiotem ich refleksji[21]. Tymczasem – co wynika z dyskursu Norwida – bez litery nie byłoby biografii książki, ponieważ jest ona ciągiem dyskursu twórcy – organizuje i strzeże całokształt wypowiedzi. Poeta zwraca więc uwagę na jedność słowa i litery, ale jednocześnie podkreśla charakterystyczny dla poezji romantycznej problem nieadekwatności słowa i myśli. Dlatego tak ważnym elementem poetyki Norwida – również w kontekście typografii – staje się milczenie, uznane przez Śniedziewskiego za podstawę poetyckiego modernizmu. Badacz porównuje teorie milczenia Mallarmégo i Norwida, zwracając uwagę, że obaj poeci wytworzyli dyskurs, który można by nazwać „pismem milczenia”. Jego podstawowymi komponentami stały się zaś litera, wers i typografia. Zarówno dla Norwida, jaki i Mallarmégo istotna jest praca nad formą, czyli architektoniką tekstu. Do licznych zabiegów poetyckich, które na przestrzeni lat zostały wypracowane przez Norwida, włączyć można również te wymagające specjalnego opracowania typograficznego. Są to m.in.: wieloznaczne metafory, neologizmy poetyckie, przemilczenia, niedopowiedzenia, podkreślenia, graficzne sygnały delimitacji tekstu, multiplikowane wielokropki, niekonwencjonalnie sąsiadujące ze sobą inne znaki interpunkcyjne, stosowanie majuskuły w tytułach i wewnątrz wersu (zob. il. 1–2)[22].

Warto zauważyć, że łączą się one również z ironią Norwida. Można je bowiem uznać za sposoby wskazywania i wizualizacji ironii. Problem graficznych sygnałów oraz konkretyzacji tego tropu jest zresztą często pomijany w badaniach nad


Cóż? mi każesz bym począł — gdy, może
Bez-umyślnie; gdy, może z natogu.
Wcisnę ręce lwu jak dwie obroże;
I poklasnę mnie...! niecnuli, Bogu!..."

Ojciec

„Synu! ufaj — nie na śmierć Pan, woła:
Lew, na świadki i gody wiecryste —
Samson, nie był wyrzutkiem Kościoła!"

Gladiator

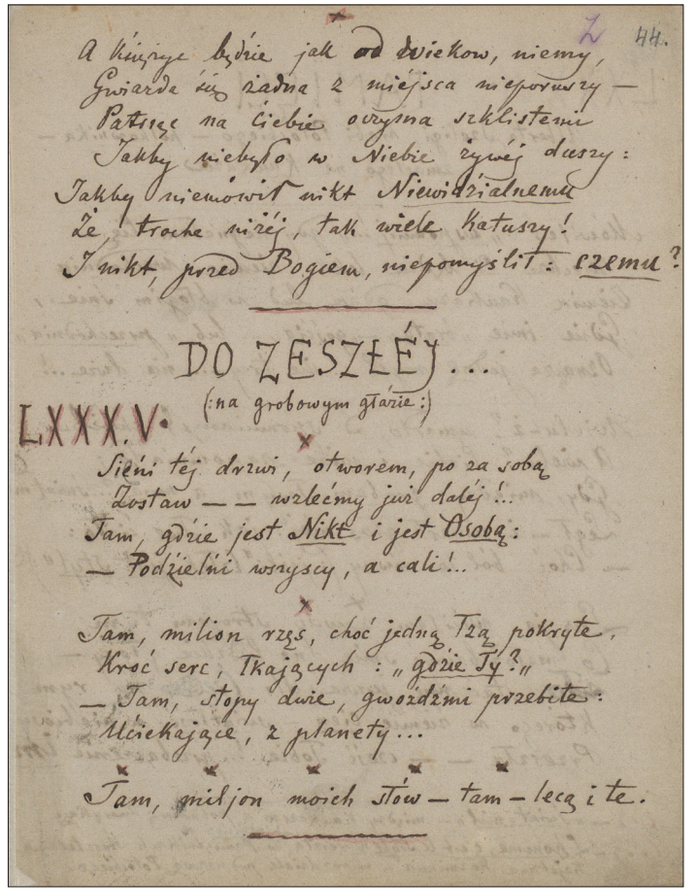
„Alleluja!... Te, salutant: Chryste..."

CACKA.

XCII.

Myśliłem ja — że Lyra i że Styl
Choć fala je nosi jak Łabędzia,
Nieobliczającego dróg i chwil;
Choć, cel mają w sobie: są, narzędzia!
Myśliłem — że gdy

Il. 1. Fragment autografów wierszy *Spowiedź* i *Cacka*. Źródło: zbiory archiwum cyfrowego Biblioteki Narodowej w Warszawie, Polona


A kiedyż będzie jak od dziecków, niemy,
Gwiazda żadna z miejsca nieporuszy —
Patrząc na ciebie ovzyna szklistemi
Jakby niebyło w Niebie żywej duszy:
Jakby niemówił nikt Niewidzialnemu
Że trochę niżej, tak wiele katuszy!
I nikt, przed Bogiem, nieponyślił: czemu?

DO ZESZŁÉJ...

(na grobowym głazie:)

LXXXV.

Sieni tej drzwi, otworem, po za sobą
Zostaw — — wzleciemy już dalej!..
Tam, gdzie jest Nikt i jest Osobą:
— Podzielni wszyscy, a cali!..

Tam, milion rzęs, choć jedną Łzą pokryte,
Kroć serc, Tkających: „gdzie Ty?"
— Tam, stopy dwie, gwoździmi przebite:
Uciekające, z planety...

Tam, miljon moich słów — tam — lecą i te.

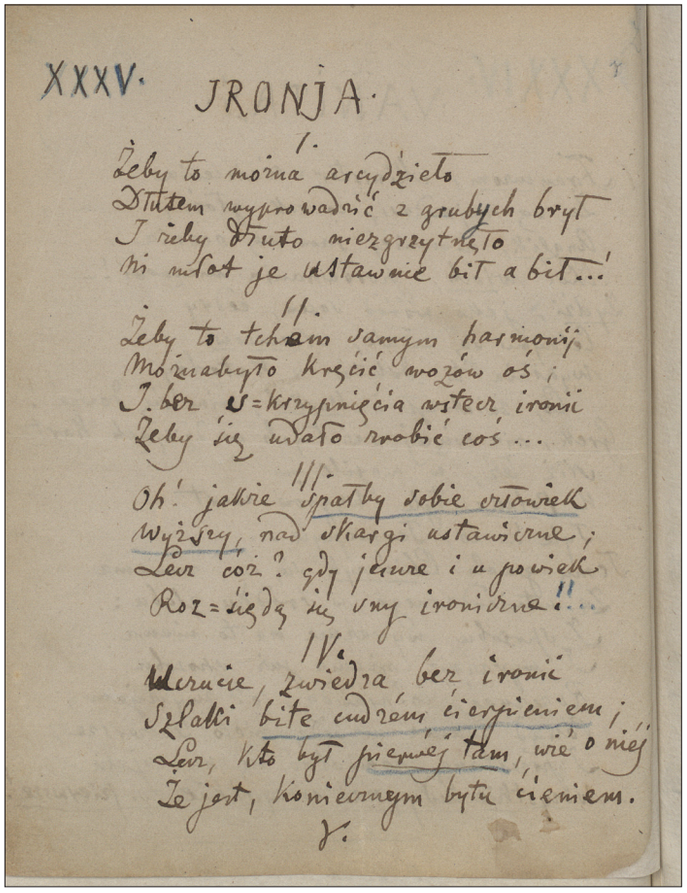
Il. 2. Autograf wiersza *Do zeszłéj*. Źródło: zbiory archiwum cyfrowego Biblioteki Narodowej w Warszawie, Polona

tym zagadnieniem, a warto przypomnieć, że w 1899 roku francuski poeta Marcel Bernhard, ukrywający się pod pseudonimem Alcanter de Brahm, wydał pracę *L'Ostensoir des Ironies*, w której na symboliczne oznaczenie ironii zaproponował *le petit signe-flagellateur* – lustrzane odbicie znaku zapytania, zwane *point d'ironie*[23]. Wayne C. Booth uznaje semantyczną skuteczność, która ukryta jest w symbolu ironii, przestrzega jednak:

> There are two important points to remember about such direct warnings-whether in titles, epigraphs, or supplementary statements: it is foolish to ignore them when they are offered, but it is dangerous to take them at face value. They may or not be reliable clues as to what the work achieves. The author, for all we can know in advance, may turn things upsite down once more[24].

Parafrazując Sørena Kierkegaarda, „ironia jest zawsze, jeśli piszę coś, nie zapisując nic"[25]. Technika poetycka Norwida, m.in. z powodu ironii wymuszającej kondensację znaczeń, wymaga dyscypliny intelektualnej, która przekłada się na rygor kompozycyjny. Brak przypadkowości w doborze elementów tworzących poetykę Norwida na poziomie intelektualnym i typograficznym wymusza jednocześnie inny, „nieromantyczny" styl lektury (zob. il. 3–4). W wierszu *Mój łaskawy panie!* pisał Norwid:

> Tam – w szlafroku, przypadkiem, obywatel-zacny
> Czytuje, jeśli styl jest okrągły i zacny;
> Tam i literat, mniej od czytelnika szczerszy,
> O-naśladuje ciebie, z-bluźni i o-wierszy…
> A zecer po dwa błędy zrobi w każdym słowie[26].

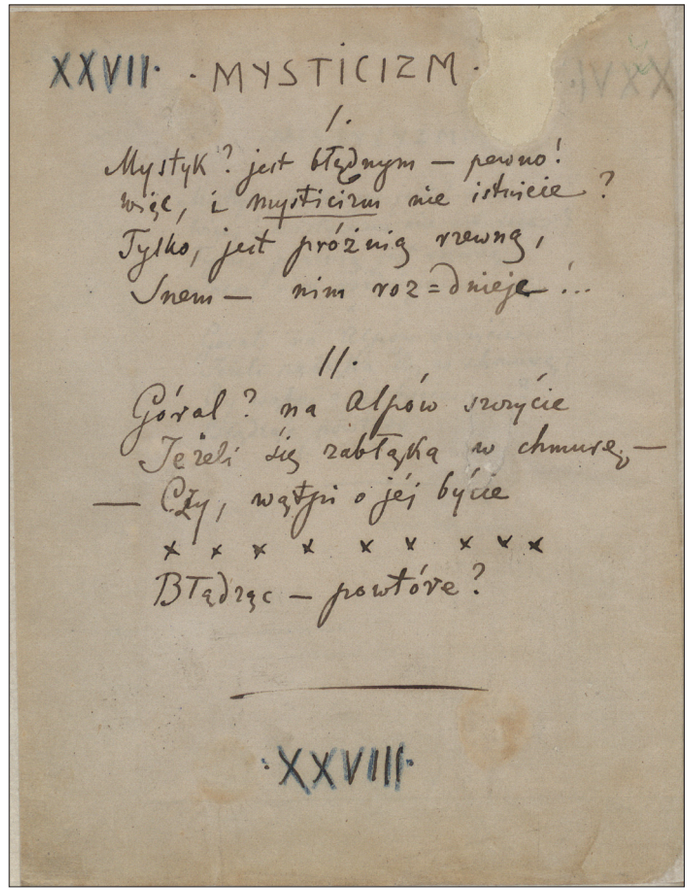

XXXV. JRONJA.

I.
Żeby to można arcydzieło
Dłutem wyprowadzić z grubych brył
I żeby dłuto niezgrzytnęło
Ni młot je ustawnie bił a bił...!

II.
Żeby to tchem samym harmonij
Możnaby było kręcić wozów oś;
I. bez u=krzypnięcia wstecz ironii
Żeby się udało zrobić coś...

III.
Oh! jakże spatrzy sobie człowiek
Wyższy, nad skargi ustawiczne;
Lecz cóż? gdy jeszcze i u powiek
Roz=siędą się znowu ironiczne!...

IV.
Wtenczas, zwiedza bez ironii
Szlaki bite cudzem cierpieniem;
Lecz, kto był pierwiej tam, wie o niej
Że jest, koniecznym bytu cieniem.


XXVII. MYSTICIZM.

I.
Mystyk? jest błędnym — pewno!
Więc, i mysticizm nie istnieje?
Tylko, jest próżnią rzewną,
Snem — nim roz=dnieje...

II.
Góral? na Alpów szczycie
Jeżeli się zabłąka w chmurę, —
— Czy, wątpi o jej bycie
× × × × × × × ×
Błądząc — powtóre?

XXVIII.

Il. 3. Autograf wiersza *Ironia*. Źródło: zbiory archiwum cyfrowego Biblioteki Narodowej w Warszawie, Polona

Il. 4. Autograf wiersza *Mistycyzm*. Źródło: zbiory archiwum cyfrowego Biblioteki Narodowej w Warszawie, Polona

Wspomniany przeze mnie sposób czytania Norwida wiąże się z wrażliwością czytelnika na typograficzne komunikaty, a przecież – jak pisała Zofia Mitosek:

> „Wewnętrzne współdziałanie" i „współpraca z autorem" to postawy z trudem osiągalne w kontaktach audytywnych. Wymagają one namysłu, skupienia uwagi na słowie i frazie. Wymagają zrozumienia wszystkich subtelności semantycznych, które niesie struktura tekstu. U Norwida owe subtelności ujawniły się w sposobie zapisu[27].

Mateusz Grabowski we *Wstępie* do najnowszego wydania transliteracji *Vade-mecum* Norwida (2018) zwraca uwagę na strukturę autografów i przypomina, że:

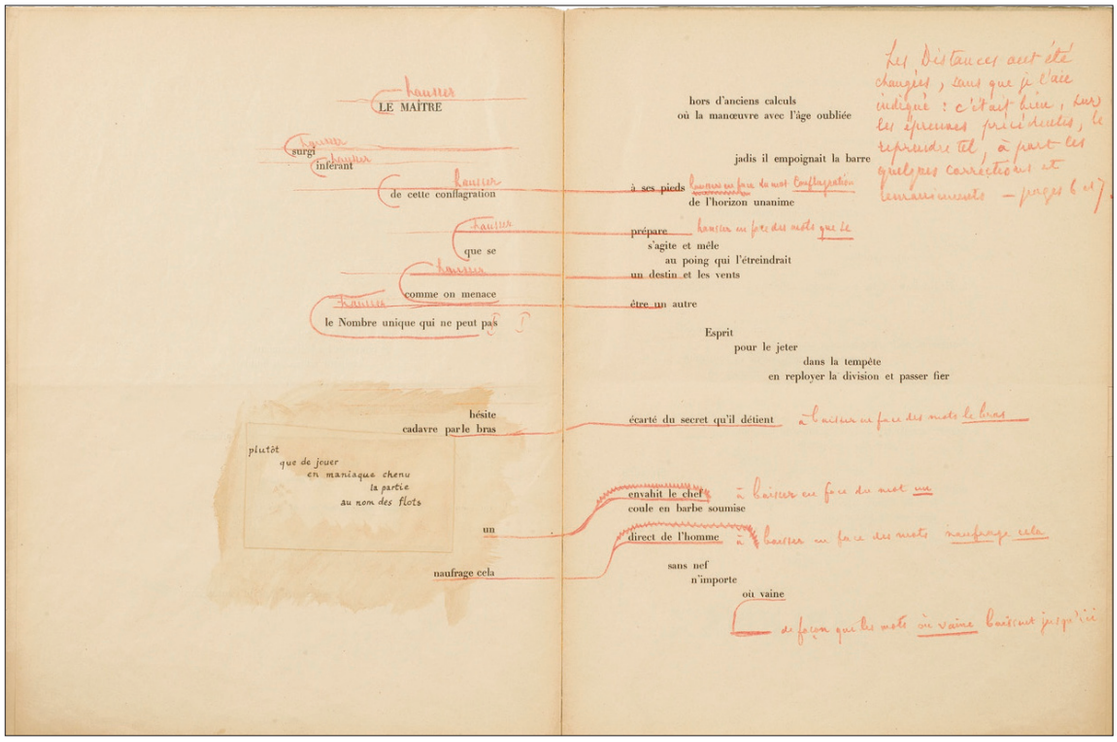
> Poeta wykorzystał skomplikowaną interpunkcję do cieniowania znaczeń, a różne techniki segmentacji tekstu, justowania kolumn i pojedynczych wersów służyły dynamizacji lektury. Bogactwo typograficzne, interpunkcyjne i leksykalne utworów zawartych w tomie stanowi duże wyzwanie nie tylko dla czytelników, lecz również dla edytorów i wydawców[28].

Kiedy nie udało się opublikować gotowego zbioru w lipskiej oficynie Brockhausa, Norwid przez wiele następnych lat nanosił liczne uwagi i korekty na manuskrypt, przez co stał się on trudnym do odczytania i zmodernizowania brulionem, „skomplikowaną szaradą"[29]. Grabowski uznał więc, że to transliteracja autografu *Vade-mecum* jest jedynym możliwym sposobem oddania intencji autora. W warstwie tekstograficznej rękopisów badacz wyróżnia dwa segmenty: architektonikę tekstów i partyturę tekstów, czyli „autorski system znaków, który sygnalizował i uwydatniał poszczególne wyrazy i ich grupy, nadawał słowom nowe znaczenia oraz był narzędziem tworzenia neologizmów"[30]. Notabene warto tu przypomnieć, że określenie „partytura tekstów Norwida" zostało ukute

przez Juliusza Wiktora Gomulickiego, a badacz podkreślał, że „staranne odtworzenie tej »partytury« to właśnie najważniejsze zadanie stojące przed edytorami Norwida, którzy mogą dokonywać – bez szkody dla jego tekstów – pewnej modernizacji pisowni i interpunkcji, ale którzy muszą uszanować i pedantycznie oddać w druku zasygnalizowany tu system znaków i chwytów”[31].

Na autorski system znaków Norwida, wymagający przecież odpowiedniego opracowania typograficznego, które wykraczało wszak poza ramy dziewiętnastowiecznych konwencji wydawniczych, składała się również, o czym wspominałam, interpunkcja. Niekonwencjonalne sposoby przestankowania nie były dziełem przypadku, ale swoistym manifestem poety szukającego nowych środków wyrazu i mającego świadomość, jak duże znaczenie dla oddania istoty myśli ma litera. W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid pisał: „Praca-litery nigdy nie była jak funkcja, / Ortografia wątpliwą, mętna interpunkcja”[32]. Jak przypomina Anna Kozłowska, „dla Norwida interpunkcja była przede wszystkim wskazówką deklamacyjno-interpretacyjną, swoistą partyturą dla odczytującego i wygłaszającego”[33]. Termin „partytura” powraca tu więc w innym ujęciu niż ujęcie tekstologiczne. Jest bowiem metaforą literaturoznawczą[34], choć w przypadku Norwida znamienną, ponieważ poeta słynął z umiejętności recytatorskich, a podkreślał, że właściwa deklamacja jest formą dopełnienia poezji[35]. W kontekście typografii metafora partytury łączy się z dobrze, zdawać by się mogło, rozpoznanym problemem interpunkcji Norwida, który jednak wciąż skłania do stawiania wielu pytań natury tekstologicznej[36]. Potwierdza obiegowe dziś już przekonanie, że pierwsi czytelnicy Norwida nie byli przygotowani na typ odbioru literatury wymagającej zaangażowania i wrażliwości na typograficzne przestrzenie tekstu, co poświadcza recepcja twórczości „późnego wnuka” epoki romantycznej. Brulion--rebus, „skomplikowana szarada”, jaką zbiór *Vade-mecum* stał się na skutek autorskich poprawek, długo nie miał również szczęścia do edytorów, którym trudno było odczytać intencje Norwida, tak bardzo odbiegające od konwencji typograficznych epoki, a w szerszej perspektywie – również wydawniczych[37]. Poeta pisał ironicznie w wierszu [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice…*] o artystostwie „Pod ołowianej litery urzędem”:

To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon
Albo nie?... piszę pamiętnik artysty –
Ogryzmolony i w siebie pochylon –



Il. 5. Korekta szczotek drukarskich *Rzutu kośćmi* w edycji Ambroise Vollarda, nad którą pracowano już po publikacji poematu w „Cosmopolis”. Źródło: domena publiczna; Wikimedia Commons

Obłędny!... ależ – wielce rzeczywisty!
[……..]
Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku,
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)
Za panowania Panteizmu-druku[38].

Mallarmé rzuca kośćmi

Walka z wydawcami o właściwą edycję utworu była udziałem francuskiego poety Stéphane'a Mallarmégo, który pod koniec życia pieczołowicie przygotowywał do druku *Rzut kośćmi*, nazywany poematem typograficznym[39]. Po raz pierwszy tekst został opublikowany 4 maja 1897 roku w siedemnastym numerze czasopisma „Cosmopolis", ale edycja nie spełniała wszystkich wymogów typograficznych poety (zob. il. 5).

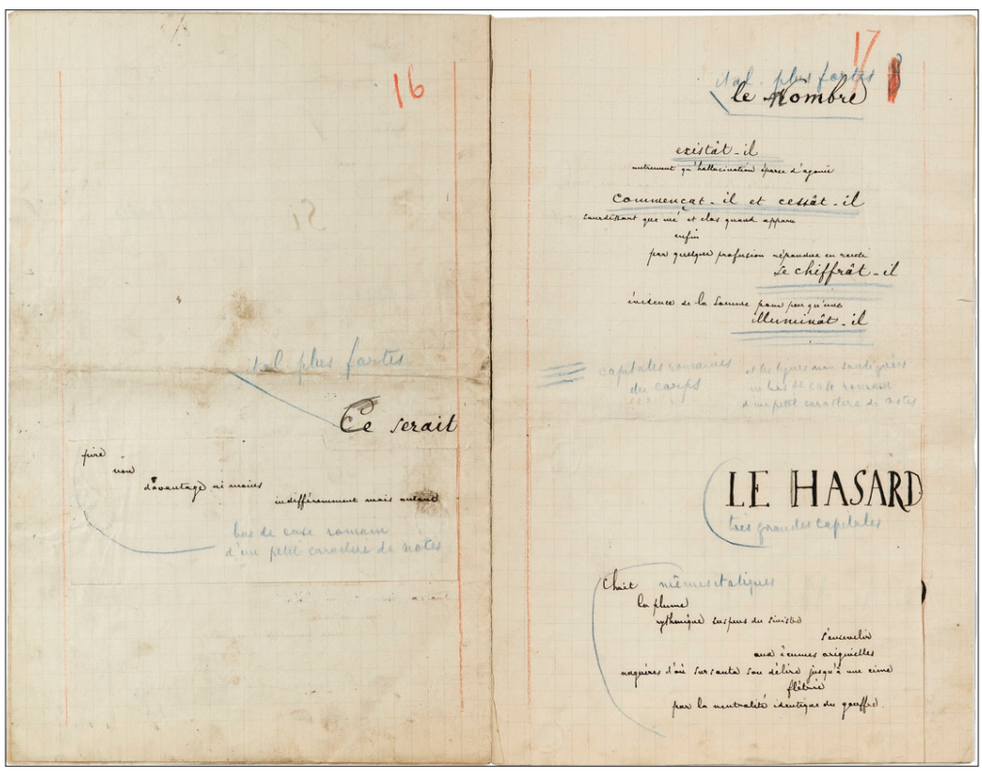
Redakcja czasopisma poprosiła również Mallarmégo o przygotowanie noty od autora, która miała być wprowadzeniem do lektury poematu. Autor pisał wówczas:

> Wolałbym, aby nie czytano tej Noty, lub, przebiegłszy ją ledwie wzrokiem, nawet o niej zapomniano; wprawnego Czytelnika nauczy ona niewiele ponad to, co leży w granicach jego przenikliwości: naiwnemu jednak może przeszkodzić w takim spojrzeniu na pierwsze słowa Poematu, aby następnie, rozmieszczone na swój sposób, zaprowadziły go do ostatnich, a całość za jedyną nowość miała tylko uprzestrzennienie lektury[40].

Ważnymi elementami wpływającymi na apercepcję *Rzutu kośćmi* stały się „białe pola", które wymuszały styl cichej lektury, ale jednocześnie były tylko pierwszą częścią tworzącej się partytury, która – inaczej niż u Norwida – miała właśnie stać się ekspresją milczenia:

> „Białe pola" bowiem nabierają znaczenia, uderzają pierwsze; wymogła to, tak jak i ciszę wokoło, wersyfikacja, do tego stopnia, że fragment, liryczny lub kilkustopowy, zajmuje pośrodku trzecią część strony: nie przekraczam tej miary, lecz jedynie ją rozpraszam[41].

Mallarmé „grał" przestrzenią kartki – marginesami, niekonwencjonalnym układem kolumny zajmującej całą rozkładówkę, wielkościami i krojami czcionek, w tym majuskułą



Il. 6. Autograf 16 i 17 karty *Rzutu kośćmi*. Źródło: domena publiczna; Wikimedia Commons

i pismem pogrubionym (zob. il. 6). Układ wymienionych elementów wymuszał lekturę przestrzenną, której istota polegała na połączeniu elementów wertykalnych z elementami horyzontalnymi przez swoiste rozrzucenie ich na papierze. Tomasz Różycki, który dokonał nowego przekładu poematu na język polski, pisał o jego „graficznej przebiegłości" i „komstellarności"[42]. Tak manifestacyjna typografia odróżniała poemat Mallarmégo od innych gatunków poezji wizualnej – *technopaegnia* lub późniejszych *Kaligramów* (1918) Guillaume'a Apollinaire'a. Nie chodziło bowiem jedynie o dyskurs przestrzeni tekstograficznej, czyli łączenie kodów werbalnego i wizualnego. Zgodnie z koncepcjami francuskich symbolistów istotne było również udźwiękowienie poezji[43]. Nieprzypadkowo więc poemat przestrzenny Mallarmégo stał się dla następnych pokoleń swoistą partyturą (poeta użył tego słowa w nocie poprzedzającej utwór), ponieważ – jak pisze Michał Paweł Markowski – „czytelnik nie jest kimś uprzednim wobec tekstu, ale wpisuje się w pole wiersza"[44]. Praca nad *espacement*, czyli „uprzestrzennieniem" lektury, ma wyraźnie typograficzny wymiar, ponieważ rozpoczyna się w momencie konfrontacji oka czytelnika z bielą stronicy. Obraz budowany jest przez litery, które dzięki aliteracjom wchodzą w związki z dźwiękiem i ze znaczeniem. Litery tworzą również poszczególne wersy, w obrębie których, m.in. z powodu nieciągłości i nielinearności, dochodzi do składniowych przekształceń pozwalających uzyskać, podobnie jak u Norwida, poetycki efekt milczenia[45].

Poemat przestrzenny Mallarmégo stał się manifestem nowej, modernistycznej typografii, a w perspektywie literaturoznawczej wykształcił typ czytelnika aleatorycznego i wrażliwego na typograficzne aspekty lektury[46]. Skoro „język dostępuje ponownego wcielania i wizualizacji w formach dotąd nieznanych"[47], to słuszność ma Michał Paweł Markowski, kiedy podkreśla, że „*Rzut kośćmi* można czytać przynajmniej na trzech planach: typograficznym, poetyckim i metafizycznym"[48].

Liberatura

Mallarmé stał się jednym z patronów liberatury, której manifest Zenon Fajfer ogłosił 30 kwietnia 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej" jako *Aneks do słownika terminów literackich*[49]. Termin „liberatura" początkowo „był rozumiany jako postulat i deklaracja poetyki"[50], swoiste remedium na kryzys twórców wtłoczonych w meandry „tekstowego świata". Fajfer pisał:

> Sądzę, że u podłoża obecnego kryzysu w literaturze leży zawężenie jej problematyki tylko do sfery tekstu (z pominięciem zagadnienia fizycznego kształtu i budowy książki), a w obrębie samego już tekstu tylko do jego warstwy brzmieniowej i znaczeniowej[51].

Uznał więc, że „fizyczna budowa książki nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora"[52], który ma do dyspozycji nie tylko zróżnicowane parametry mikrotypograficzne, ale również format książki, okładkę oraz sposoby jej uszlachetniania czy materiały poligraficzne, np. papier, jego fakturę i kolor. Sceptycy wystąpienia Fajfera zwracali uwagę, że założenia liberatury nie są *novum*, ponieważ podobne koncepcje pojawiały się w dwudziestoleciu międzywojennym[53]. Liberatura miała być jednak literaturą totalną, czyli łączącą formę (w tym fizyczne aspekty książki) z treścią. Jak pisała Katarzyna Bazarnik:

> Istnieją utwory literackie, których przekaz nie ogranicza się wyłącznie do sfery werbalnej – w których autor „mówi" całym tomem. […] W książkach tego typu rysunek czy niezadrukowana powierzchnia kartki mają walor poetyckiej metafory, a typografia podniesiona zostaje do pełnowartościowego środka stylistycznego. Materialny wolumin, dowolnego kształtu i konstrukcji, przestaje być neutralnym nośnikiem tekstu, stając się integralnym składnikiem dzieła – jego czasoprzestrzennym fundamentem, formowanym przez pisarza na równi ze światami wykreowanymi w języku[54].

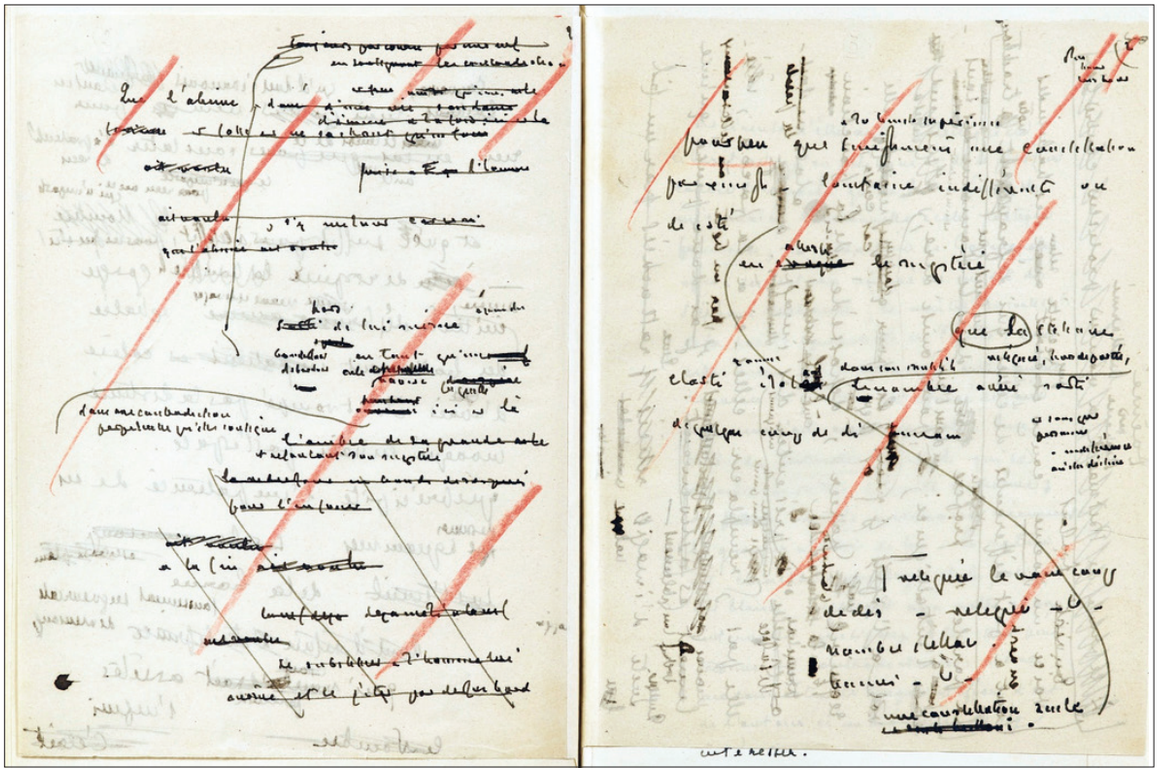
Założenia te dały asumpt do publikacji unikatowych książek, które w ramach serii „Liberatura" ukazują się od 2003 roku w Korporacji Ha!art. Publikacje *Oka-leczenie* (2000)[55], *(O)patrzenie* (2003) i książka-butelka *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004) na stałe już weszły do „nowego kanonu" liberatury[56]. „Kolejnych tytułów nie łączy wspólna szata graficzna czy edytorski ornament, bowiem w książkach przynależących do liberatury układ typograficzny jest częścią oryginalnej, autorskiej wizji"[57]. W 2005 roku w ramach liberackiej serii ukazał się *Rzut kośćmi* Mallarmégo zawierający cztery wersje poematu: teksty na podstawie pierwodruku z 1897 roku w czasopiśmie „Cosmopolis" oraz pośmiertnego wydania z 1914 roku, a także dwa tłumaczenia wymienionych wariantów. Do dziś funkcjonuje Liberatorium, autorskie wydawnictwo Radosława Nowakowskiego, który nazywając siebie „książkarzem", entuzjastycznie przyłączył się do liberackiej inicjatywy Fajfera. Jak dotąd Nowakowski stworzył trzydzieści

sześć książek realizujących postulaty liberatury; ostatnia z nich pt. *Stożkarnia* ukazała się w 2020 roku. W wydawniczym laboratorium „książki drukowane są przede wszystkim na drukarkach atramentowych, składane i oprawiane ręcznie. To sprawia, że poszczególne egzemplarze różnią się od siebie, czasami nieznacznie, czasami znacznie. Niektóre tytuły ewoluują, więc występują w kilku wersjach. Wszystkie książki są w nakładach otwartych – kolejne egzemplarze powstają w miarę potrzeb"[58]. Część z nich można by uznać za książki artystyczne. Należy tu jednak podkreślić, że twórcy liberatury od początku podkreślali różnice między *artist's book* a konceptem literatury totalnej[59]. Jak pisała Katarzyna Bazarnik:

> 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, odciśniętych w jakiejś materialnej, namacalnej substancji, którą można uformować w znaczący kształt. Innymi słowy, pisaliśmy książki[60].

Słowo, o którym mowa, odpowiadałoby – jak sądzę – koncepcji litery u Norwida. Jest ono bowiem nie tylko emanacją myśli, ale ma również swój wygląd konkretyzowany za pomocą litery[61]. Czy zatem Norwid był prekursorem liberatury? Myślę, że to za daleko idące uproszczenie. Mimo że wiele jego utworów, które zachowały się w przekazach rękopiśmiennych, wykazuje niektóre cechy gatunkowe liberatury[62], bezpieczniej mówić o autorze *Vade-mecum* jako prekursorze typografii narratywnej, przełamującym edytorskie konwencje epoki. To fakt, że nie miał szczęścia do wydawców, a długo również do edytorów (podkreślę tu ogromne zasługi Juliusza Wiktora Gomulickiego, a współcześnie – zespołu opracowującego nowe wydanie krytyczne *Dzieł wszystkich* Norwida, choć to temat na inne rozważania). Rację ma włoski polonista, Emiliano Ranocchi, kiedy pisze, że:

> […] liberatura jest etykietą, która chce uchodzić za neutralne określenie pewnego stosunku do fizyczności artystycznego medium, jednak w rzeczywistości zarazem jako Narracja przemyca daleko więcej niż tylko pożytecz-



Il. 7. Pierwszy wariant manuskryptu *Rzutu kośćmi*. Źródło: domena publiczna; Wikimedia Commons

> ny termin genologiczny (pozostawiam otwarte pytanie, na ile trafny), mianowicie autentyczne i odważne zajęcie stanowiska wobec estetyki współczesnej. […] liberatura (przynajmniej jak ją rozumie Fajfer) stanowi zdumiewające stanowisko trwania myśli modernistycznej w samym sercu postmodernizmu[63].

Współcześnie mówimy ogólnie o liberackości dzieła literackiego[64], a Katarzyna Bazarnik, krytycznie już opisując wymienione zjawisko, chyba niesłusznie kojarzące się niektórym z epigonami postmodernizmu, pisze o filozofii liberatury, czyli:

> […] wizji pisarza-poety-artysty przedstawianej przez jej głównego reprezentanta, [w której] podkreśla się nieustannie estetyczne, artystyczne, kompozycyjne powody podejmowanych wyborów stylistycznych, poszukiwania nowych form (niekonwencjonalna budowa książki, wiersz emanacyjny, poemat kinetyczny) i ostentacyjne ignorowanie czynników ekonomicznych, co uwidacznia się również przy wyborze kolejnych tytułów publikowanych w serii, wymagających znacznych nakładów finansowych ze względu na wyzwania technologiczne[65].

Bazarnik podkreśla, że mimo problemów z tzw. polem produkcji literackiej po 1989 roku twórcy i wydawcy książek, które można by zaklasyfikować jako liberackie, radzą sobie całkiem dobrze. Korporacja Ha!art nie jest wyjątkiem[66]. Wspominam o tym w zakończeniu, ponieważ manifesty typograficzne *avant la lettre*, za które uznałam rękopis *Vade-mecum* Norwida i *Rzut kośćmi* Mallarmégo, funkcjonujące w wielu kontekstach literaturoznawczych, pojawiły się w czasach, kiedy nie dysponowano odpowiednimi środkami technologicznymi, aby w pełni oddać intencje autorów[67]. „Tekstografie" obu poetów wymagały odważnych edytorów i wydawców. Należy również pamiętać, że „manifest należy do tekstów o najniższym poziomie spójności: zależność pomiędzy poszczególnymi funkcjami nie jest regulowana żadną (wykrywalną) zasadą liniowego czy hierarchicznego następstwa"[68]. Manifesty Norwida i Mallarmégo łączy to, że są komunikatami typograficznymi, które dzięki funkcji retorycznej i operacyjnej (pozaliterackiej) unaoczniły istotny problem nowoczesności – proces dekompozycji języka. Jak zauważa Michał Kuziak:

> […] poeci tworzą nową teorię tekstu (stanowiącą dekompozycję jego klasycznego i romantycznego ujęcia), odznaczającego się nieciągłością i nielinearnością, przestrzennością, ciemnością. To swego rodzaju poetyka negatywna, zrodzona przez odrzucanie różnych aspektów dawnej poetyki. Powstaje w trakcie pracy artystów nad formą: fonicznym, syntaktycznym i semantycznym aspektem języka, również nad typograficznym układem stronicy[69].

Manifesty liberackie Fajfera pełnią z kolei typową dla gatunku funkcję deklaratywną i konstytutywną, a dzięki nim do dziś trwa dyskusja o roli typografii we współczesnej humanistyce. Trudno nie zgodzić się z Robertem Bringhurstem, wszakże:

> Typografia to rzemiosło, które nadaje ludzkiemu językowi trwałą wizualną formę, a co za tym idzie, niezależną egzystencję. Jej pniem jest kaligrafia – taniec żywej dłoni, przekazującej treść na maleńkiej scenie – a korzenie sięgają życiodajnej gleby. Gałęzie natomiast mogą być co rok obwieszane nowymi urządzeniami. Dopóki żyje korzeń, typografia będzie nas prawdziwie zachwycać, dostarczać prawdziwej wiedzy i naprawdę zaskakiwać[70].

Key Words: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, Stéphane Mallarmé, *A roll of the dice*, typographic manifesto, narrative typography

Abstract: The article attempts to isolate groundbreaking concepts for the development and distribution of text in publications, which are important typographic messages and can be considered as a manifestation of narrative typography. Examples of the manuscripts of Cyprian Norwid's *Vade-mecum* and Stéphane Mallarmé's *A roll of the dice* were used. The discursive statements of both artists show that they attached great importance to the typographic aspects of the text. The complicated editorial fates of those manuscripts and the lack of sufficient technological means caused the chirographic manifestos of Norwid and Mallarmé had to wait a long-time for publishing. In the context of poetic manifesto, both texts are important typographic messages that have highlighted the important problem of modernity – the process of language decomposition. It was also recalled that Mallarmé's typographic poetics was an inspiration for the creators of literature.

[*] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor, G. Jean-Aubry, Paris 1945, s. 372.

[1] Warto przypomnieć, że grecki czasownik *typtein* znaczy „uderzać", „ciosać", zaś *grafein* – „pisanie", „rzeźbienie". Druga część źródłosłowu jest istotna, ponieważ wiąże się m.in. z pismem odręcznym.

[2] A. Tomaszewski, *Typografia*, hasło w: *Encyklopedia książki*, t. 2, pod red. A. Żbikowskiej-Migoń i M. Skalskiej-Zlat, Wrocław 2017, s. 591.

[3] E. Repucho, *Typografia w przestrzeni cyfrowej jako przedmiot badań bibliologicznych*, „Acta Poligraphica" 2006, nr 7, s. 37. Ewa Repucho przegląd definicji typografii łączy z dyskursem humanistyki cyfrowej, podkreślając, że nieprzypadkowo „pojawia się [...] pojęcie estetyzacji pola badawczego. Rozpowszechnianiu informacji coraz częściej towarzyszy bowiem uzupełnianie jej i dopełnianie przez wartości estetyczne, takie jak forma wizualizacji, kolor, kształt, animacje, elementy interaktywne, co zwiększa atrakcyjność i perswazyjność przekazu. Naczelną rolę odgrywa tu typografia"; ibidem.

[4] B. Bergström, *Komunikacja wizualna*, tłum. J. Tarnawska, Warszawa 2009, s. 96. Z perspektywy komunikacyjnej zupełnie inne cele przyświecają typografii niewidocznej, ponieważ „projektant tworzy więź między odbiorcą i nadawcą – między autorem i czytelnikiem – nie mówiąc przy tym niczego o sobie. Mottem typografii niewidocznej jest stwierdzenie, że cisza powinna służyć treści. [...] Obrazowość i metody pracy w typografii widocznej nie mają tu zastosowania – obrazy powstają w umyśle czytelnika, zamiast ujawniać się na stronie"; ibidem.

[5] E. Lentjes, *Wprowadzenie*, w: *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks i E. Lentjes, tłum. M. Komorowska, Kraków 2017, s. 20. O stylach komunikacji typograficznej, które narzucają projektantowi zarówno wymagania, jak i ograniczenia, piszą m.in. M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, tłum. D. Dziewońska, Kraków 2012, s. 18 i in. W kontekście zmian w postrzeganiu ról i zadań typografa, jakie pojawiły się wraz z nadejściem DTP, na swoistą szlachetność typograficznych ograniczeń zwracają uwagę również Stefan Szczypka i Andrzej Tomaszewski w filmie dokumentalnym *Kontrgambit Falkbeera* na podstawie scenariusza Roberta Chwałowskiego (Studio Muuwi, 2009).

[6] J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.

[7] E. Gill, *Esej o typografii*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2016, s. 29.

[8] R. Reuß, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, tłum. P. Piszczatowski, Kraków 2017, s. 21.

[9] Ibidem.

[10] Rzecz jasna, można wskazać wcześniejsze fazy rozwoju związków między słowem a obrazem, czyli wizualności tekstu, np. pojawienie się pisma fonetycznego (XIV wiek p.n.e.); D. Milecka, *Literacje obrazów. Możliwości związków między słowem i obrazem w ramach nauk o mediacji sztuki*, w: *Mediacja sztuki*, pod red. D. Mileckiej, Wrocław 2019, s. 124.

[11] A. Karpowicz, *Wizualność – piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku*, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, pod red. Ph. Artières i P. Rodaka, Warszawa 2010, s. 124. Więcej na temat koncepcji Waltera J. Onga zob. A. T. Staniszewski, *Przestrzeń, porządek, pisanie. Pismo i druk u Waltera J. Onga i Michela de Certeau*, w: *Typograficzne przestrzenie tekstu*, pod red. K. Starachowicz i J. Knapa, Kraków 2014, s. 41–52.

[12] Na temat wciąż wzbudzających kontrowersje związków Norwida z nowoczesnością zob. m.in. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście angielskiego modernizmu*, Kraków 1998; M. Kuziak, *Norwid perspektywiczny*, „Teksty Drugie" 2009, nr 3, s. 129–139; S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziaka, Kraków 2009; W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005; A. van Nieukerken, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana" 2015, nr 2, s. 115–130.

[13] Celowo pomijam tu manifesty awangardowe dwudziestolecia międzywojennego oraz tzw. późnej awangardy, ponieważ tak szerokie ujęcie tematu znacznie wykracza poza ramy tego szkicu; K. Jaworski, *Natychmiastowa futuryzacja życia. Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939*, Kraków 2017. Doskonały materiał porównawczy stanowi również antologia *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, pod red. W. Browarnego, P. Mackiewicza i J. Orskiej, której poszczególne tomy ukazały się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2018 (t. 1) i 2019 roku (t. 2). Warto by również uwzględnić typograficzne aspekty manifestów awangardowych, jakie były przecież ogłaszane w krajach Europy Środkowej. Wiele tekstów źródłowych można odnaleźć w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, pod red. J. Kornhausera i K. Siewior, Kraków 2014.

[14] P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hebrard, Fabre, Lejeune*, Warszawa 2009.

[15] G. Gazda, *Manifest literacki*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej et al., Wrocław 1993, s. 614.

[16] G. Noordzij, *Kreska. Teoria pisma*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2014, s. 15.

[17] P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 163.

[18] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 9, zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 328.

[19] P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, s. 134.

[20] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 311. Notabene o architekturze samogłosek pisał również w *Kursie historii literatury niemieckiej* z 1850 roku Karol Libelt: „Samogłoska jest szkieletem wyrazu, po którym ciało współgłosek się obwija. Bez samogłoski żaden wyraz ani żadna współgłoska wymówić się nie da. Samogłoski są przeto plastyką głosu, są jego architekturą; przeciwnie spółgłoski są ideałem głosu, są jego muzyką"; K. Libelt, *Pisma pomniejsze*, t. 3, Poznań 1850, s. 96; cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, s. 134.

[21] H. Siewierski, *„Architektura słowa". Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 1, s. 181–207.

[22] Funkcje majuskuły, zwłaszcza wzmocnionej dodatkowymi podkreśleniami, w utworach z tomu *Vade-mecum* są inne niż w wierszach romantyków i nie wynikają tylko – jak pisał Wacław Kubacki – z „ortografii i typografii epoki, która pewne wyrazy nacechowane imaginatywną wielkością, jak Ocean, Chaos lub Natura – pisała i drukowała dużą czcionką"; W. Kubacki, *Łzy-perły*, „Przegląd Tygodniowy" 1983, nr 41, s. 14.

[23] W. C. Booth, *Rhetoric of Irony*, Chicago–London 1974, s. 55.

[24] Ibidem. W wolnym przekładzie: „Można wyróżnić dwa ważne punkty do zapamiętania na temat takich bezpośrednich sygnałów – czy to w tytułach, epigrafach czy dodatkowych dopiskach: głupotą jest ignorowanie ich, gdy są dostępne, ale niebezpieczne staje się przyjmowanie ich od razu za pewnik. Mogą, ale nie muszą być wiarygodnymi wskazówkami na temat tego, co zasugerowano w tekście. Autor, o czym od razu wiemy, może jeszcze wywrócić dyskurs do góry nogami".

[25] „Ironia jest zawsze, jeśli mówię coś, nie mówiąc nic"; S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 132. Nazwisko duńskiego filozofa nie pojawia się tu przypadkowo; scharakteryzowana przez niego ironia egzystencjalna – jako swoisty projekt antropologiczny – wykazuje wiele związków z ironią Norwida. Więcej na ten temat m.in. w: E. Kasperski, *Człowiek ironiczny*, w: idem, *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*, Pułtusk 2003, s. 481–546.

[26] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 198.

[27] Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. (O funkcji podkreśleń w poezji Norwida)*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Grajewskiego, Wrocław 1988, s. 279–280.

[28] M. Grabowski, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Vade-mecum. Transliteracja autografu*, oprac. M. Grabowski, Łódź 2018, s. 12.

[29] Ibidem, s. 15. Co ciekawe, podobna metafora została użyta przez Annę Borowiec do opisu struktury grafik Norwida (*Echo ruin*, *Solo*, *Scherzo*, *Skrzypek niepotrzebny*, *Na cmentarzu*): „Grafiki te konstruowane są jak rebusy. Myśl, a zatem esencja »całości«, staje się rdzeniem struktury, na której budowany jest każdorazowo wewnętrzny porządek przedstawienia. Myśl ta pojawia się w postaci motywu. Oplatana, obklejana dodatkowymi elementami – pęcznieje. Można też powiedzieć, że struktury tych kompozycji przypominają sieć, w którą »złapane« zostały elementy tworzące coś na kształt rebusu"; A. Borowiec, *Grafik-montażysta. O pracach graficznych Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana" 2009–2010, nr 27–28, s. 203–204.

[30] M. Grabowski, op. cit., s. 14.

[31] J. W. Gomulicki, *Zasady wydania*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 922.

[32] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 613.

[33] A. Kozłowska, *Jednostka wobec konwencji. Uwagi o interpunkcji w tekstach Cypriana Norwida*, w: *Tożsamość tekstu. Tożsamość literatury*, pod red. P. Bema, Ł. Cybulskiego i M. Prussak, Warszawa 2016, s. 119. Na myśl przychodzi tu również postulat Konrada Górskiego ostrożnej modernizacji interpunkcji w wydaniach tekstów romantyków; K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 4, s. 151–167.

[34] A. Martuszewska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii" 2005, nr 5, s. 39–52; P. Bogalecki, *Czytanie partytur. W stronę partyturowego stylu odbioru tekstów literackich*, „Ruch Literacki" 2015, z. 6, s. 543–557.

[35] K. Nowak-Wolna, *Sztuka dopełnienia. O recytacjach poematu „Fortepian Szopena" Cypriana Norwida*, „Litteraria Copernicana" 2016, nr 1, s. 61–79.

[36] Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 3, s. 157–174; B. Subko, *O funkcjach łącznika w poezji Norwida*, „Studia Norwidiana" 1987–1988, nr 5–6, s. 85–100; eadem, *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana" 1991–1992, nr 9–10, s. 45–64; M. Rogowska, *O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji*, „Studia Norwidiana" 2012, nr 30, s. 23–38.

[37] J. Rudnicka, *Jak Brockhaus wydawał Norwida*, „Studia Norwidiana" 1990, nr 8, s. 123–131; M. Buś, *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*, Kraków 1997.

[38] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 2003, s. 19.

[39] O kłopotach z drukiem poematu pisze dokładnie P. Śniedziewski, *„Rzut kośćmi" Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie" 2010, nr 1/2, s. 193–207.

[40] S. Mallarmé, *Uwagi odnoszące się do Poematu „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku"*, w: idem, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. T. Różycki, wprowadzenie M. P. Markowski, pod red. K. Bazarnik i Z. Fajfera, Kraków 2005, [s. 46].

[41] Ibidem.

[42] T. Różycki, *Kilka słów po przekładzie*, w: ibidem, s. 118.

[43] A. Opiela-Mrozik, *Od Baudelaire'a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1, s. 275–289.

[44] M. P. Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi" Stéphane'a Mallarmé*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi*, s. 22.

[45] Michał Kuziak w recenzji monografii Piotra Śniedziewskiego wymienia: elipsę, zeugmę, suspensję, *hyperbaton*, retycencję (apozjopezę) oraz milczenie w szerokim sensie; M. Kuziak, *Mallarmé – Norwid komparatystycznie*, [recenzja], „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 1, s. 259.

[46] Na podobne aspekty odbioru liberatury zwraca uwagę Wojciech Kalaga: „Tak określona rola czytelnika wykracza już poza klasyczne rozróżnienie między czytelnikiem apolińskim i dionizyjskim; czytelnik tekstu liberackiego w większym lub mniejszym stopniu staje się czytelnikiem interaktywnym i aleatorycznym"; W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, w: *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarnik i Z. Fajfera, Kraków 2010, s. 18–19.

[47] M. P. Markowski, op. cit., s. 20.

[48] Ibidem, s. 22.

[49] Pozostałe manifesty Fajfera to: *Liberatura, czyli literatura totalna. („Aneks" do „Aneksu" do „Słownika terminów literackich")*, „Fa-art" 2001, nr 4; *~~liryka, epika, dramat,~~ liberatura*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002; *Liberum veto? Odautorski komentarz do tekstu „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich"*, w: *Tekst-ura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod red. M. Dawidek-Gryglickiej, Kraków 2005; *Liberatura – 5 sylab w poszukiwaniu definicji*, w: *Druga rewolucja książki*, pod red. V. Trella, Gdynia 2008.

[50] E. Ranocchi, *Liberatura między awangardą i tradycją. Bilans pierwszego dziesięciolecia*, w: *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, pod red. M. Górskiej-Olesińskiej, Opole 2012, s. 21.

[51] Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: *Liberatura, czyli literatura totalna*, s. 23.

[52] Ibidem, s. 26.

[53] Na przykład w 1929 roku Anatol Stern i Aleksander Wat stworzyli manifest *prymitywiści do narodów świata i do polski* (pisownia oryginalna). W punkcie IX odezwy stwierdzili, że „główne wartości książki – to format i druk jest po nich dopiero – treść. dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować. do rozpowszechnienia użyć gramofonu i kina, gazety. gramofony rozjeżdżające, płótno ekranu, lub ściana jako kartka zbiorowo odczytywanej książki. gazety redagowane jedynie przez poetów"; A. Stern, A. Wat, *prymitywiści do narodów świata i do polski*, w: K. Jaworski, op. cit., s. 42.

[54] K. Bazarnik, *Czas na liberaturę*, w: *Liberatura, czyli literatura totalna*, s. 7.

[55] Reedycja książki ukazała się w Korporacji Ha!art w 2009 roku, a w 2000 roku przygotowano tylko dziewięć egzemplarzy wydania prototypowego.

[56] Książki wchodzące w skład serii oraz nawiązania do koncepcji Fajfera, jakie pojawiały się na polskim rynku wydawniczym, omawia E. Hendryk, *Liberatura – o nowych aspektach dialogu między literaturą i sztuką*, „Rocznik Komparatystyczny" 2014, z. 5, s. 395–411.

[57] Zob. http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/linie-wydawnicze/586-liberatura.html (dostęp: 15.04.2020).

[58] Zob. http://www.liberatorium.com/laboratorium/laboratorium.html (dostęp: 15.04.2020).

[59] Związki między pojęciami omawia S. Bodman, *Liberatura, literatura a książka artystyczna: kontekst, treść i istotne znaczenie materiału*, tłum. Ł. Matuszyk, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura" 2016, nr 1, s. 91–116.

[60] K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce'a do liberatury*, w: *Od Joyce'a do liberatury*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. VI–VII.

[61] Z. Fajfer, *~~liryka, epika, dramat,~~ liberatura*, w: *Liberatura, czyli literatura totalna*, s. 43.

[62] K. Bazarnik, *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*, w: ibidem, s. 160–161. Badaczka i teoretyczka liberatury wyodrębniła osiem cech gatunkowych: użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, które są podporządkowane przekazowi werbalnemu; przestrzenną organizację tekstu; ikoniczność (obrazową i diagramatyczną); autorefleksyjność i metatekstualność; hybrydyczność – polimedialność, czyli połączenie różnych mediów; interaktywność i ergodyczność, czyli zaangażowanie czytelnika; materialność, np. kolor i gatunek papieru, wykorzystanie innych tworzyw; specyfikę medium, czyli wykorzystanie swoistych cech nośnika.

[63] E. Ranocchi, op. cit., s. 33–34.

[64] Słuszna obserwacja Agnieszki Przybyszewskiej; A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.

[65] K. Bazarnik, *Literatura w polu produkcji kulturowej*, „Teksty Drugie" 2015, nr 3, s. 75.

[66] Można zwrócić uwagę np. na działalność wydawniczą wrocławskiej Fundacji na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, której nakładem w 2019 roku ukazał się *Świergot* Marcina Mokrego – książka poetycka i liberacka. Publikacja została wydana dzięki składkom darczyńców na jednym z portali internetowych. Koncepcję graficzną wydania przygotowała Karolina Maria Wiśniewska (gyyethy), która na co dzień współpracuje z Pracownią Książki na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

[67] Czym innym była przecież idea *book beautiful*. Na temat koncepcji książki pięknej wraz z obszerną literaturą przedmiotu zob. m.in. J. Bajda, *„Poeci – to są słów malarze..." Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 391–426.

[68] P. Czapliński, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 1, s. 76.

[69] M. Kuziak, op. cit., s. 258.

[70] R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, tłum. D. Dziewońska, Kraków 2007, s. 11.