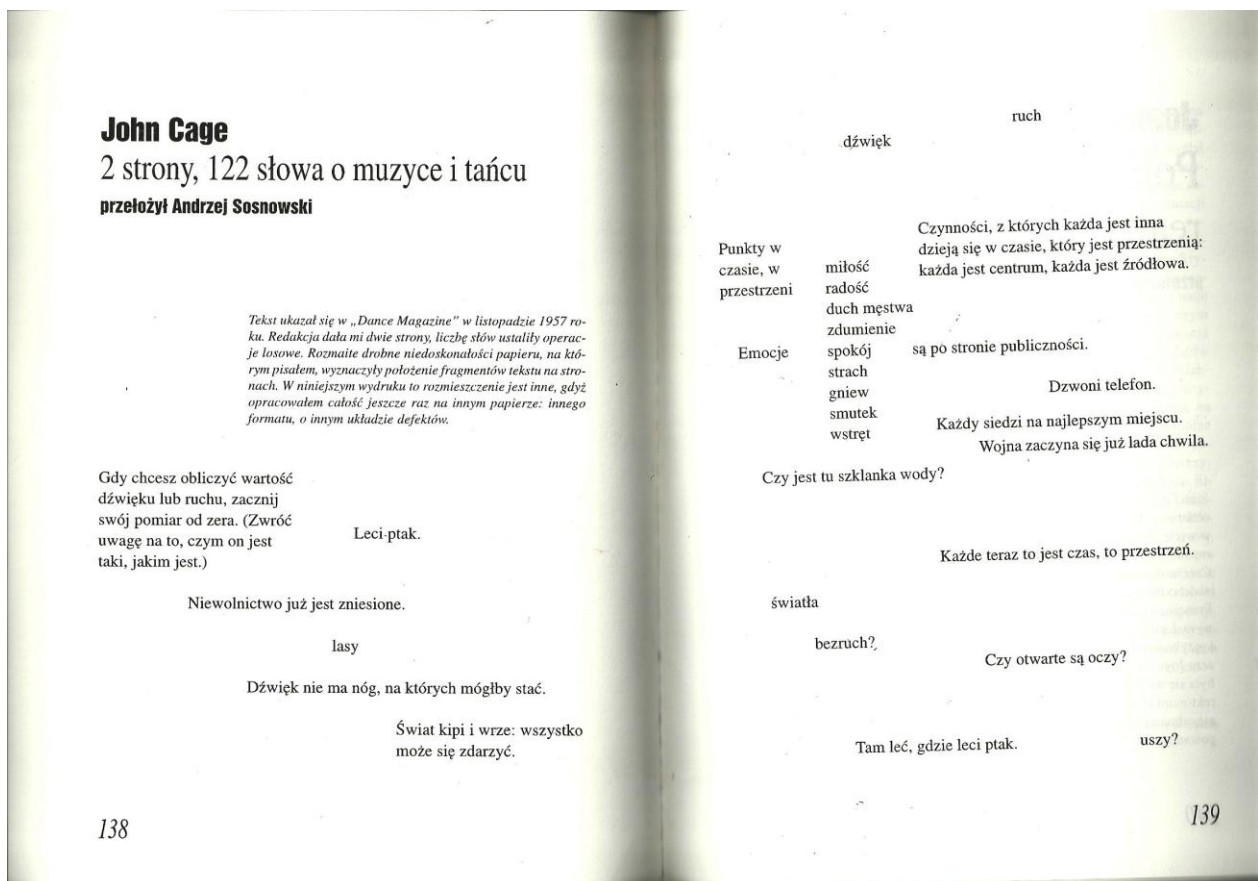


Katarzyna Bazarnik

LIBERATURA i CAGE

2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu¹.

Tekst Cage'a pod takim tytułem powstał w odpowiedzi na zamówienie redakcji *Dance Magazine* w listopadzie 1957 r. Autor miał do dyspozycji dokładnie dwie strony, liczbę słów ustalił zaś za pomocą operacji losowych. Jak wspomina „rozmaite drobne niedoskonałości papieru, na którym pisałem, wyznaczyły położenie fragmentów tekstu na stronie”². Polskie tłumaczenie, do którego odwołuję się w tym artykule, oparte jest na późniejszej wersji, opracowanej na inny papier, o innym formacie i innym rozmieszczeniu defektów, w efekcie czego rozmieszczenie słów uległo zmianie; a tłumaczenie Andrzeja Sosnowskiego stara się odwzorować ten nowy układ (por. il. 1).



Il.1. John Cage, *2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu*, tłum. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie” nr 1-2 (1996), str. 138-139

¹ John Cage, „2 strony, 122 słowa o muzyce i tańcu”, tłum. Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* nr 1-2 (1996), str. 138-139. Por. John Cage, „2 pages, 122 words on Music and Dance”, *Silence. Lectures and Writings*, Middleton: Wesleyan University Press, 1973, str. 96-97.

² Cage, „2 strony...”, str. 138.

2 strony – ściśle określona przestrzeń, 122 słowa, ściśle określona liczba – słów o tańcu i jak gdyby tańczących na płaszczyźnie stron. Parafrazując słowa Bogdana Zalewskiego, dziennikarza radiowego i autora cyklu audycji literackich: czytanie to czy taniec? Taniec to czy czytanie³?

Te dwie stroniczki rozpościerające się przed naszymi oczami – oczami czytelników – zawierają słowa o muzyce i o tańcu, rozproszone na przestrzeni kartek jak tancerze w sali balowej i na pierwszy rzut oka przypominają inny poemat, w którym słowa aspirują do bycia zapisem muzyki – *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stefana Mallarmé⁴. Zajmuje on przestrzeń 24 stron, na których pieczołowicie ułożone słowa wyglądają, jak gdyby zostały od niechcienia rozrzucone (ale wiemy, że ich rozproszenie wynikało również, jak to ujmował poeta, z „ingerencji” papieru w tkanę poematu). Niekonwencjonalna typografia utworu wydała się na tyle nowatorska redakcji pisma *Cosmopolis*, w którym tekst ukazał się po raz pierwszy, że poproszono autora o krótki wstęp. Niechętnie Mallarmé wyraził zgodę, a w tej przedmowie pisze, że jego objaśnienie:

...naiwnemu [...] może przeszkodzić w takim spojrzeniu na pierwsze słowa Poematu, aby następnie, rozmieszczone na swój sposób, zaprowadziły do go ostatnich, a całość za jedyną nowość miała tylko „uprzestrzennienie” lektury. Białe pola bowiem nabierają znaczenia, uderzają pierwsze; wymogła to, tak jak ciszę wokoło, wersyfikacja... Papier wkracza za każdym razem, kiedy jakiś obraz zanika lub powraca, uwalniając ciąg innych, a ponieważ nie chodzi tu [...] o regularne cechy dźwiękowe czy wierszowe, a raczej o pryzmatyczne wewnętrzne podziały Idei, o moment pojawienia się i o to, żeby trwało ich współdziałanie w pewnej duchowej dokładnej reżyserii, tekst narzuca się w rozmaitych miejscach, bliżej lub dalej ukrytego przewodniego wątku, z racji prawdopodobieństwa.

Korzyścią, jeśli wolno mi tak powiedzieć, literacką, tej odwzorowanej odległości, w umyśle oddzielającej grupy słów lub nawet słowa pomiędzy nimi, jest to, iż zdaje się ona to przyśpieszać, to zwalniać tempo, skandując je, obwieszczając je nawet według pewnej symultanicznej wizji Strony...⁵.

Dalej Mallarmé wyjaśnia, że wielkość i krój czcionek sugeruje intonację i głośność odczytania, choć równocześnie zastrzega, że czyni to wyłącznie ze względu na

³ Bogdan Zalewski, *Czytaniec*. Audycje radiowe w RMF Classic, 2008. Ostatni dostęp: 10.11.2012.

<<http://www.rmfm.fm/blogi/?bid=3711&pg=2>>

⁴ Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. Tomasz Różycki, seria „Liberatura” tom 3, Kraków: Ha!art, 2005.

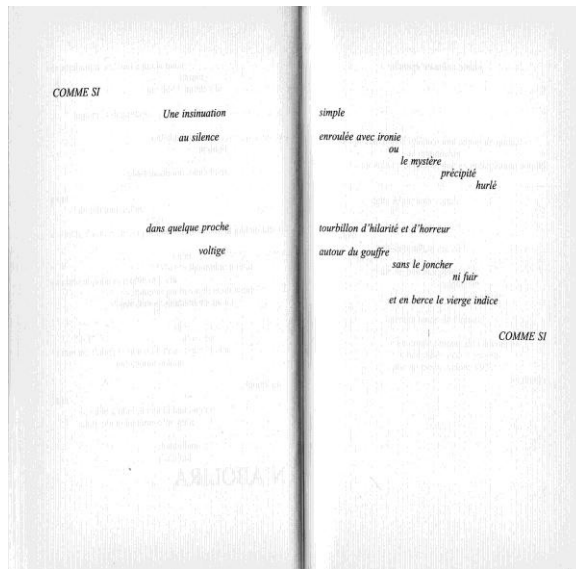
⁵ Mallarmé, *Rzut kośćmi...*, str. 47-48.

niedoświadczonych czytelników, bowiem jest przekonany, że ci bardziej doświadczeni, poradzą sobie z jego wierszem bez kłopotu. Wreszcie konkluduje:

Należy dodać, że to nagie użycie myśli wraz z jej cofnięciami, przedłużeniami, uciezkami, lub sam jej rysunek okazuje się dla tych, którzy chcą czytać na głos, partyturą⁶.

Zatem poezja francuskiego symbolisty aspiruje do rangi muzyki, a jego tekst ma status partytury. W *Rzucie kośćmi* obie te sztuki zdają się być tak nierozzerwalnie związane jak dwie nimfy w innym jego wierszu – *Popołudniu fauna*.

Wizualne podobieństwo między poematem Mallarmégo a przywołanym na początku tekstem Cage'a, jak również jego innymi tekstami, na przykład *Lecture on Nothing*, *Lecture on Something*⁷ i *How to Improve the World*⁸ („Wykład o niczym”, „Wykład o czymś”, „Jak udoskonalic świat”), są istotnie uderzające. Można by pomyśleć, że Cage postępował zgodnie ze wskazówkami Mallarmégo, tworząc swoje teksty: kompozytor odegrał to, co poeta sobie wyobrażał i wymarzył. Lecz jeszcze bardziej interesujące wydaje się w ich przypadku to, że obaj artyści podejmują te same kwestie: ciszy, nicości, przypadku, zdeterminowania i jego braku, i wreszcie non-sensu, czy też bez-sensu. Obaj badają ciszę: w sferze dźwięku i wizualną „ciszę” pustej strony. Interesuje ich, jak to się dzieje, że gdy dostatecznie skupimy uwagę, COŚ pocnie się wyłaniać z NICZEGO (por. il. 2):



Il. 2 Francuska wersja *Rzutu kośćmi* Stéphane'a Mallarmé, fragment zaczynający się od słów: „JAKBY / Wniknięcie proste...”

⁶ Ibid. str. [48 nienumerowana].

⁷ John Cage, „Lecture on Something, "Lecture on Nothing", *Silence. Lectures...*, odpowiednio str. 109-127 i 128-145.

⁸ John Cage, „How to Improve the World (You will only make matters worse) 1965”, *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, str. 3-25.

JAKBY / Wniknięcie proste / w ciszę, osnute ironią / lub / tajemnica / przejrzana / wyrzeszczana / w jakimś bliskim zawirowaniu wesołości i przerażenia / kręci się wokół otchłani /nie zasypując jej / ani nie uciekając /przed nią i kołysze w niej dziewiczą wskazówką / JAKBY⁹

Dla nich obu pustka jest pełna potencji – słowa i dźwięki wynurzają się z niej (z tej ciszy, z białej kartki, z próżni) i w nią z powrotem zapadają. Równocześnie otwierając wiersz czy kompozycję muzyczną na ciszę, twórcy ci dopuszczają w sztuce działanie przypadku; niejako wystawiają się na jego działanie. Mallarmé czyni z niego nawet motyw przewodni, umieszczając *le'hazard* (szansę, przypadek) w samym tytule poematu. Ale inaczej niż Cage, poeta nie zaprzęga go do wyznaczania liczby słów w wierszu czy innych operacji determinujących kształt typograficzny utworu. Mallarmé zwraca się przeciw przypadkowi. Ma jednak świadomość, że przypadek, w postaci czytelniczego wyboru, wchodzi na przykład w grę w głośnym czytaniu czy recytacji wiersza. Mimo wskazówek poety, układ typograficzny poematu umożliwia czytelnikom podążanie za tekstem na wiele różnych sposobów, czyniąc ich niejako współautorami tak odczytanego tekstu. W tradycyjnym wierszu to autor wyznacza kierunek i porządek czytania. Tutaj to (przypadkowy) czytelnik podejmuje decyzję, za którą tekstową nicią podążyć, jaką drogą poruszać się w przestrzeni wiersza, „według gwiazd [...] czuwając / wąpiąc / obracając się / świecąc i medytując” w „KONSTELACJI” słów¹⁰, mając za przewodnika księgę „jako instrument duchowy”¹¹. Dodajmy, że wolność ta wiąże się ze zniesieniem podziału na lewą i prawą stronę – po otwarciu książki tekst rozpościera się przed naszymi oczyma na całej przestrzeni i można go czytać nie kolumnami stronic, lecz horyzontalnie.

W przypadku francuskiego poety ambicją, by tworzyć poezję podobną muzycznej partyturze zaowocowała literaturą radykalnie graficzną, wizualną i przestrzenną. Jak już gdzie indziej pisałam: „materialność i przestrzenność książki stają się istotnymi komponentami dzieła, niezbędnym nośnikiem autorskiej intencji”¹². „Nie da się tego zapisać inaczej, bo zmiana formy, to zmiana znaczeń” – to z kolei słowa przywoływanego już Bogdana Zalewskiego z krótkiego klipu filmowego o liberaturze¹³. W tym poemacie konkretne miejsce, gdzie za pomocą typografii, my – czytelnicy, rozgrywamy Mallarméański *Rzut kośćmi*, zostaje pochłonięte przez pustkę – białą przestrzeń przedstawienia, a materialny kształt książki, kształt jej kart falujących jak żagle, również

⁹ Mallarmé, *Rzut kośćmi* [str. 102-103 nienumerowane]

¹⁰ Mallarmé, *Rzut kośćmi* [str. 112-113 nienumerowane].

¹¹ Katarzyna Bazarnik, *Joyce and Liberature*, Praga: Litteraria Pragensia, 2011, str. 31.

¹² *Ibid.*, str. 32.

¹³ „*Liberatura czyli literatura totalna*, tekst: Bogdan Zalewski, Czytelnia Liberatury, Małopolski Instytut Kultury, Kraków, 2008, wideoklip, Youtube, dostęp 10.11.2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=7D-thBVOKDA>>

uczestniczy w lekturze¹⁴. Sam Slotte, który rozważał kwestię ciszy u Mallarmégo i Joyce'a, komentuje to w ten sposób: „Książka jest interwałem, pogrążonym w materialności i zdradzonym na rzecz ciszy. Wymazanie jest materialne, jest to praca zgubnie rozrzedzonego, mrocznego alfabetu. W przypadku *Un coup de dés* to wyciszenie ma miejsce poprzez hipotetycznie de-negujące rozprzestrzenianie się stronic” [podkreślenia autora]¹⁵. Podobnie charakteryzował pisarstwo Cage'a Jerzy Kutnik, podkreślając, że „w stosowanym przez niego systemie zapisu pusta przestrzeń jest wymiernym ekwiwalentem czasu wypełnionego ciszą i pojawia się w miejscach, które zostały precyzyjnie określone w wyniku przeprowadzonych operacji losowych”¹⁶. Polski badacz zauważa również, że u Cage'a cisza (czy jej wizualny odpowiednik - biel kartki), pełni jeszcze jedną, istotną funkcję: „czynnika odhierarchizującego i decentralizującego strukturę dzieła, umożliwiając pełną integrację wszystkich jego składników”¹⁷, a zatem spajającego wszystkie jego elementy w swoistą jedność, totalność. Dlatego, gdy wskazuję na podobieństwa między amerykańskim artystą a francuskim poetą, czynię to nie tylko po to, by wykazać pokrewieństwo sztuk, którego jesteśmy tu świadkami, lecz by wskazać na podobne dążenie do totalności sztuki charakteryzujące ich obu, bowiem Mallarmégo z jego wizją wszechobejmującej Księgi cechowało podobne myślenie o literaturze. A to z kolei sprawia, że można ich obu postrzegać jako jednych z wielu prekursorów liberatury.

Bo liberatura to właśnie rodzaj literatury totalnej, w której znaczą nie tylko słowa, ale również ich materialny kształt, ich rozmieszczenie w przestrzeni strony i stron w przestrzeni książki. O ile książka w ogóle operuje stronicami, bo tu panuje pełna wolność; może więc ona przybrać na przykład formę zwoju. Takie fizyczne cechy książki jak jej kształt, format, krój i wielkość czcionek, kolor druku i papieru, czy innego materiału, z którego została wykonana, mogą być traktowane jako konstytutywne elementy utworu literackiego¹⁸. Autorzy liberatury dokonują wyborów stylistycznych odnoszących się nie tylko do języka, ale i do materialnej formy książki. W tego typu twórczości słowa nie są jedynie nośnikiem idei, emocji, refleksji – nie są po prostu przezroczystymi pojemnikami na znaczenia, lecz widzialnymi, niemal materialnymi bytami zajmującymi pewną określoną, świadomie ukształtowaną przestrzeń. Słowa niejako odzwierciedlają

¹⁴ Por. Bazarnik, *Joyce and Liberature*, str. 34.

¹⁵ “The book is the interval mired in materiality and betrayed towards silence. Annulment is material, the work of a disastrous tenuous and tenebrous alphabet. For *Un coup de dés* this silencing takes place through hypothetical de-negating proliferations of the page”. Sam Slotte, *Silence in Progress of Dante, Mallarme, and Joyce* (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, vol. 82), Peter Lang, 1999, str. 150.

¹⁶ Jerzy Kutnik, *Gra słów muzyka poezji Johna Cage'a*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1997, str. 123.

¹⁷ Ibid. str. 10.

¹⁸ Por. Zenon Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich, Dekada Literacka* nr 5-6 (30.06.1999), str. 8-9; również Katarzyna Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w] Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, seria „Liberatura”, tom 12, Kraków: Korporacja Ha!art, 2010, str. 151-163.

choreograficzne układy. By posłużyć się znów trafną metaforą Jerzego Kutnika, są śladem czy zapisem pracy autora: przedstawiają w książce, niemal jak aktorzy na scenie, wysiłek pisarza pracującego nad tekstem, zmagającego się na gorąco ze swym materiałem – białą kartką papieru i czarnymi znaczkami maszyny do pisania¹⁹. Tak jak w teatrze scenografia jest jednym ze składników spektaklu przyczyniającym się do końcowego efektu, tak w liberaturze architektonika książki stanowi istotny składnik dzieła literackiego.

Zenon Fajfer, który ukuł termin „liberatura”²⁰, wywodzi tę nazwę właśnie od łacińskiego „liber” czyli „książka”, co jego zdaniem ma podkreślać integralność formy i treści, myśli-idei i jej materialnego kształtu, czy wcielenia. To ciało książki jest świadomie kształtowane przez jej twórców-autorów. Innymi słowy: w liberaturze pisarz czy poeta nie pisze już samego tylko tekstu, lecz – dosłownie – pisze książkę. Impuls do takiego sformułowania zadań pisarza zrodził się właśnie z tego typu praktyki – z praktyki pisania książek, które przemawiają również swoją materialną formą: *Oka-leczenia* i *(O)patrzenia*²¹, i z praktyki czytelniczej – z kontaktu z dziełami Danetgo, Laurence’a Sterne’a, Stephané’a Mallarmégo, Jamesa Joyce’a, Samuela Becketta, czy z inspiracji teatralną twórczością Tadeusza Kantora. Tu warto może wspomnieć, że w okresie intensywnych prac nad tymi dwoma utworami towarzyszyła nam muzyka Schoenberga, Weberna, Stockhausena i właśnie Johna Cage’a.

Jednak takie podejście do tworzywa, takie myślenie o pisaniu, w którym to autor kontroluje w pełni swój materiał wydaje się sugerować, że nic nie jest pozostawione przypadkowi, że liberaccy autorzy, odmiennie niż Cage, który na przypadek się otwiera i dopuszcza go w swej twórczości – będą się starać wpłynąć na przypadek minimalizować. Istotnie, jeśli chodzi o proces wydawniczy, o samą produkcję książki, daje się zauważyć wyraźne dążenie autorów klasyfikowanych jako „liberatów” do pilnowania, by wszystko poszło po ich myśli – tak postępowali wspomniani wyżej Sterne, Blake, Mallarmé, Joyce, czy B.S. Johnson²². I tak jest w przypadku autorów publikujących w redagowanej przeze mnie i Zenona Fajfera serii „Liberatura” w wydawnictwie Ha!art.

Trzeba jednak pamiętać o drugim znaczeniu słowa „liber” – czyli wolny. Mimo wszystko, w liberaturze i pisarzom, i czytelnikom wiele wolno. Tym pierwszym wolno wybrać dowolny temat, rodzaj i gatunek (lirykę, powieść, czy inną formę) oraz kształt i materiał, z którego stworzą książkę. Wolno im przekraczać konwencje, zamazywać granice (między gatunkami, dyscyplinami, sztukami), łączyć zaskakujące elementy – niejako preparować

¹⁹ Jerzy Kutnik, *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale i Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986, m.in. str. 165.

²⁰ Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, str. 9.

²¹ Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie* (wyd. prototypowe 2000), seria „Liberatura” tom 8, Kraków: Ha!art, 2009; tychże *(O)patrzenie*, seria „Liberatura” tom 1, Kraków: Ha!art, 2003.

²² Więcej na ten temat piszę w *Joyce and liberature*.

książki, jak Cage preparował fortepian, by wydobyć z niego nowe, świeże, zaskakujące dźwięki. Tak „spreparowana” książka może zatem przybrać formę tradycyjnego kodeksu, lecz z kamienną okładką i kamykiem zamiast słowa, albo tomu wydrukowanego na przezroczystej folii (Andrzeja Bednarczyka *Świątynia kamienia*²³ czy *Pink Noise* tajwańskiej poetki Hsia Yü²⁴). Można taki wiersz na przezroczystej folii umieścić w przezroczystym pojemniku, jeśli autorowi zależy, by dało się tekst przeświecić, jak w *Spoglądając przez ozonową dziurę* Zenona Fajfera²⁵. Można również wyzwolić tekst ze sztywnej klatki tradycyjnego tomu, jak w naszym wspólnym *Oka-leczeniu* – w którym czytelnik może wybierać od którego tomu zechce rozpocząć wędrówkę po trójwymiarowej przestrzeni tekstu (por. il. 3). Specyficznie trójwymiarowej – bo ten trójksiąg, podobnie jak poemat w butelce — poza tekstem widzialnym, dostępnym na pierwszy rzut oka, zawiera niewidzialny, wielopiętrowy tekst, który jest swoistą emanacją jednego słowa²⁶.



Il. 3 Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie* (2000, 2009)

Podobnie jak w mezostychach Cage’a, mamy tu do czynienia z wielowarstwowym zapisem, jednak nie chodzi w nim o nadpisanie jakiejś własnej frazy na cudzym tekście, czyli o odkrycie innego tekstu, lecz o pozostawienie zakrytym tego, co jest niedostępne naszym zmysłom, o kontrast między zewnętrzną paplaniną zgromadzonych

²³ Andrzej Bednarczyk *Świątynia kamienia*, Kraków: Krakowski Oddział Związku Literatów Polskich, 1995.

²⁴ Hsia Yü, *Pink Noise*. 粉紅色噪音, nakładem autorki, Tajpej, Tajwan: wyd. I 7.07.2007, wyd. II, 8.08.2008.

²⁵ Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, seria „Liberatura” tom 2, Kraków: Ha!art, 2004.

²⁶ Takie przeświecanie tekstu, czy pryzmatyczną wędrówkę w głąb słowa, dobrze ilustruje wiersz Zenona Fajfera pod (programowym) tytułem *Ars poetica*, którego kinetyczna wersja znajduje się na stronie:

http://techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html (wersja polska) i

http://techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_english.html (wersja angielska).

przy szpitalnym łóżku osób, a strumieniem świadomości umierającego człowieka i rodzącego się dziecka (w zależności od tego, którą część *Oka-leczenia* czytamy). W ten sposób wytwarza się napięcie między rzeczywistością materialną, a sferą psychiczną, metafizyczną czy duchową. Jeśli można by dostrzegać jakieś pokrewieństwo między „transliteracjami” Cage’a a Fajfera, to polegać one będą na wolności odczytania, lub odegrania danego utworu. Tak jak wykonawcy Cage’owskich *Variations I* mogą decydować o szczegółach wykonania w granicach wyznaczonych przez graficzną partyturę, tak czytelnicy naszego trójksięgu mogą, kierując się intuicją i typograficznymi „wskazówkami”, odczytywać widzialne i niewidzialne teksty w różnej kolejności.

Lecz możliwe są jeszcze inne, radykalne otwarcia testu, jak te w powieściach-w-pudełku: *Composition 1* Marca Saporty²⁷ czy *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona²⁸, którzy pozwolili kartkom fruwać wolno, a czytelnikom wybierać, ile z nich i w jakiej kolejności przeczytają; w ten sposób i autor, i oni, otwierają się na przypadek. Taka „zdezintegrowana”, kombinatoryczna forma angażuje czytelnika w próbę nadania kształtu chaosowi wspomnień i bolesnych doświadczeń. Na zasadzie kombinatoryki opiera się również żartobliwe *Sto tysięcy miliardów wierszy*, czyli spolszczona wersja *Cent mille milliards de poèmes* Raymonda Queneau²⁹. Jest to dziesięć sonetów opartych na jednym schemacie rymów, wydrukowanych na zszytych kartach pociętych w paski w taki sposób, że każdy wers jest ruchomy, co pozwala czytelnikom na układanie własnych wersji sonetów. Książka ta jest więc swoistą „maszyną” do wytwarzania wierszy zgodnie z regułami poezji i matematyki, a jej purenonsensowny humor można odczytywać jako ciepło-ironiczny komentarz autora na temat prób ogarnięcia świata w naukowy sposób. Podobną wolność wyboru oferuje „siedemnaście liter” Fajfera³⁰, wiersz wydrukowany na pozaginanych kartkach, co sprawia, że można samemu decydować o kolejności lektury, a w efekcie o kształcie utworu; podobnie Cage dawał wolność wykonawcom niektórych swoich partytur, jak to już zostało wspomniane. Inną grę przypadku uprawia Herta Müller w zbiorze poezji *Strażnik bierze swój grzebień*, układając wiersze z „gotowych” słów i fraz znalezionych w przypadkowych gazetach³¹.

Tego typu otwarcie się na przypadkowo znaleziony materiał, zaczerpnięty z otaczającego nas świata, jest bliskie twórcy 4’33’’. Nasuwa się tu na myśl refleksja Cage’a komentującego *combine-painting* i *assemblage* Rauschenberga. Porównuje on obecność gotowych przedmiotów w dziele sztuki (plastycznej) do niespodziewanego spotkania z

²⁷ Marc Saporta, *Composition 1*, Paryż: Éditions du Seuil, 1961.

²⁸ B.S. Johnson *Nieszczęsni*, tłum. K. Bazarnik, seria „Liberatura” tom 5, Kraków: Ha!art, 2008.

²⁹ Raymond Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy*, tłum. Jan Gondowicz, seria „Liberatura” tom 6, Kraków: Ha!art, 2008.

³⁰ Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter / ten letters*, tłum. K. Bazarnik, seria „Liberatura” tom 10-11, Kraków: Ha!art, 2010.

³¹ Herta Müller *Strażnik bierze swój grzebień / Der Wächter nimmt seinen Kamm*, tłum. Artur Kozuch, seria „Liberatura” tom 15, Kraków: Korporacja Ha!art, 2010. Na temat

nieznajomym, który odchodząc, zostawia otwarte drzwi, co umożliwia odbiorcy dostrzeżenie piękna i niezwykłości tam, gdzie prawdopodobnie nigdy by bez takiego impulsu nie spojrział³². O związkach między przypadkowo znalezionymi, „gotowymi” obiektami, materią i materialnością dzieła sztuki i drzemiącą w nich potencją odnowy sztuki tak pisze Salomé Voegelin, zestawiając Cage’owskie 4’33’’ i pisuar Duchampa:

Podobnie jak „Fontanna” (czy raczej źródło) Duchampa, 4’33’’ jest „ready-made” – obiektem gotowym. Wprowadza ten utwór ciszę, ideę pozamuzycznego dźwięku do sali koncertowej, tym samym stawiając podobne pytania o materialność w muzyce i o konwencje prezentowania materiału muzycznego, tak jak uczynił to Duchamp w odniesieniu do wizualnych dzieł sztuki: ich estetycznej treści i konwencji ich wystawiania, umieszczając w galerii urynał. Oba dzieła wprowadziły do sztuki nowy, codzienny materiał i dzięki temu poszerzyły możliwości procesu twórczego, proponując nowe możliwości estetyczne. Rzuciły wyzwanie konwencjom, aby zaważać o to, co jest artystycznie możliwe, o to, co w sztuce da się zrobić³³.

Chodzi tu więc o otwieranie odbiorców na możliwości tkwiące w materialności medium (dźwięków w muzyce, słowa/druku/pisma w literaturze, barwy i kształtu w malarstwie czy sztukach plastycznych). Książki liberackie, zwłaszcza takie jak „zabutelkowana” *Ozonowa dziura* czy wiersze-kolaże noblistki, mają właśnie takie oddziaływanie. Są to starannie zaplanowane, intencjonalne gesty, które niejako „odgrywają” czy „przedstawiają w obrazowej formie” pytanie postawione przez Fajfera w owym założycielskim eseju-manifeście: „1. Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swym piśmem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić, gdyż z pewnych ważnych powodów tym razem piszemy (drukujemy) na czarnych kartkach?”³⁴ A może nie kartka, tylko folia? I może inny kształt niż kodeks? Dlaczegożby więc nie użyć jakiegoś gotowego, „znalezionego” słowa i kształtu, jeśli ma to sens, nawet jeśli na pozór wygląda to na bez-sens? Dlaczego nie użyć ich, jeśli odpowiada to zamiarowi (intencji) twórcy? A intencja jest tu jasna – chyba łatwo ją przeniknąć, tak jak wzrok przenika bez

³² Por. Kutnik, *Gra słów...*, str. 133.

³³ Tłum. autorki artykułu. „In many ways like *Fountain, 4’33’’* is a ‘ready made.’ It brings silence, an extra-musical sound concept, into the concert hall, and thereby asks comparable questions of musical materiality and its conventions of performance as Duchamp did in relation to the aesthetic content and exhibition of visual art works by bringing a urinal into the gallery space. Both works introduced new, everyday, material into the realm of art and broadened the artistic process, proposing new aesthetic possibilities. They defied conventions to contest what was artistically doable”. Salomé Voegelin *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York & London: Continuum, 2010, str. 80.

³⁴ Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika...*, str. 8.

trudu przez przezroczyste szkło butelki. Lecz, paradoksalnie, cecha ta wskazuje na swoje przeciwieństwo – na to, co w tekście niejasne, ciemne i ukryte, na to, co tylko wola czytelnika może wydobyć. To paradoks Zen – i paradoks Zen-ona.

Treść artykułu pochodzi z publikacji *"Cage100" materiały z sympozjum z okazji stulecia urodzin Johna Cage'a pod redakcją Jerzego Kutnika* wydanej przez Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych "Rozdroża", Lublin, 2015. Wersja autorska – preprint.