

Co robi niteczka?

O kilku (neo)awangardowych projektach książek poetyckich

Jakub Skurtys

ORCID: 0000-0003-1018-4467

Wyjaśnienia

Chciałbym podkreślić kilka faktów już na wstępie. Nie jestem ani zawodowym edytorem, ani historykiem książki awangardowej, ani tym bardziej tegumentologiem, chociaż właśnie o oprawach książek szkic ten będzie docelowo traktować. Jestem badaczem literatury najnowszej i krytykiem poezji i właśnie jako krytyk – a więc użytkownik pola literackiego, ktoś, kto bierze w nim udział na zasadzie partykularnych i często doraźnych interwencji interpretacyjnych – chciałbym swój głos legitymizować, koniec końców ma on bowiem dotyczyć właśnie najnowszej poezji, i to takiej, która wydaje się istotna nie tylko ze względu na za-

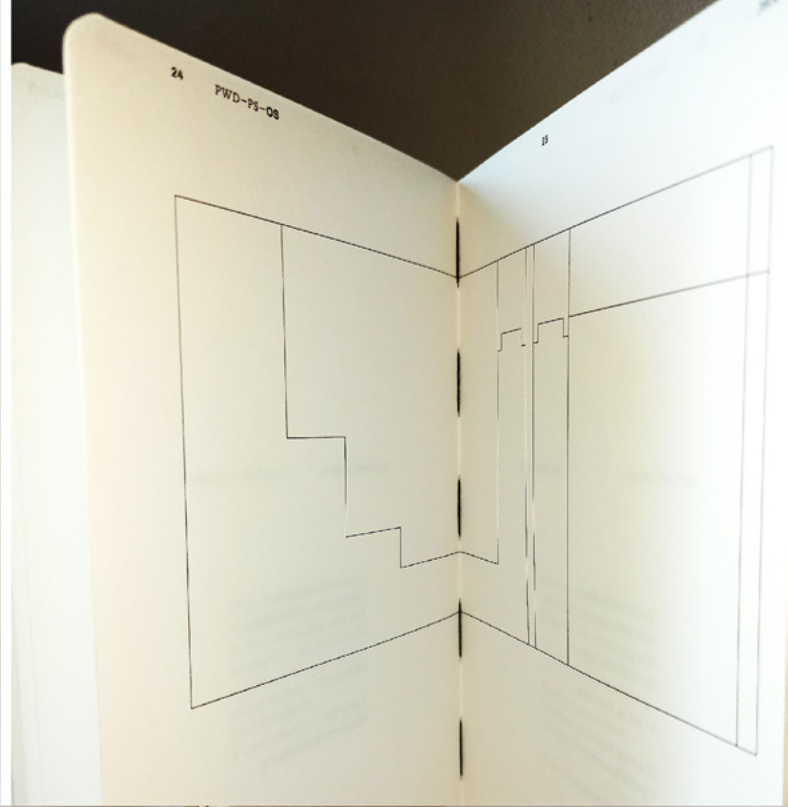
stosowany w niej eksperyment typograficzny. Na tyle jednak, na ile udało mi się zapoznać z polskimi pracami w zakresie samej tegumentologii, mogę stwierdzić, że akurat w kontekście interesujących mnie zagadnień niewiele straciłem.

W najważniejszych rozprawach czy to Janusza Tondla, czy też fundamentalnej dla dyscypliny monografii zbiorczej pod redakcją Arkadiusza Wagnera tegumentologia – jako nauka o sztuce opraw książkowych i procesach introligatorskich – zajmuje się raczej kwestiami historycznymi, problemami rekonstrukcji książek i całych kolekcji oraz zabytkami muzealnymi¹. Lokuje się tym samym gdzieś między bibliotekoznawstwem, naukami pomocniczymi muzealnictwa, materiałoznawstwem i – mimo wszystko – historią sztuki. W tym sensie jest też dość odporna na humanistyczne mody, w tym na „zwrot piktoralny” i „zwrot ku rzeczom”, które w szerszej perspektywie skłoniły mnie właśnie w stronę refleksji nad relacją między projektem typograficznym książki poetyckiej a jej funkcjonowaniem w obiegu krytycznoliterackim, skutkując pytaniami o granice semiotycznej interpretacji i jej relacje z ucieleśnioną fenomenologią percepcji. Ostatecznie szkic poniższy nie będzie bowiem badaniem samego obiektu, jakim jest książka poetycka i dyskurs wokół niej, lecz sprawdzaniem interpretacyjnej potencjalności, która wyzwala się pomiędzy intencjonalnie znaczącym projektem książki, jej warstwą treściową i praktykami lekturowymi samych krytyków.

Są oczywiście inne cenne rozważania, często pokrewne tegumentologicznym, zwłaszcza nad typografią książek, nad projektami graficznymi, składem i samą poetyką okładek². Zwraca w tych opracowaniach uwagę jedna, zasadnicza kwestia – szczególnie dużo miejsca poświęca się właśnie okładce i projektowi graficznemu, tak jakby sam dobór papieru, sposób szycia czy wykończenie grzbietu nie były już w tej perspektywie elementami znaczącymi. Obiektość książki zostaje tym samym stopniowo zredukowana do takich afordancji, w które intencjonalnie mógł ingerować poeta w porozumieniu z projektantem (na ogół po prostu grafikiem). Jeśli spojrzymy na historyczną awangardę, tę z lat 20. i 30. XX wieku,

¹ Por. Tegumentologia polska dzisiaj. Polish bookbinding studies today, red. Arkadiusz Wagner (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015); Jakub Maciej Łubocki, „Okładkoznawstwo – stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, 3 (2020): 61–78.

² Takich prac jest zresztą najwięcej i sporo z nich dotyczy bezpośrednio książek neoawangardowych i artystycznych, por. choćby ciekawą monografię Jana Strausa Cięcie o sztuce montażu i wpływie tej techniki na okładki albo klasyczne już prace Piotra Rypsona czy najnowszą – Pawła Bernackiego Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej (2020). Ta ostatnia to rzecz szczególnie przydatna ze względu na bibliologiczne i komunikologiczne, a nie stricte edytorskie podejście autora, choć też niespecjalnie pozwala połączyć się z interesującym mnie – jako krytyka poezji, a nie badacza historii książki – tematem. Warto jednak zauważyć, że w obrębie różnorodnych studiów nad okładkami (na ogół z pominięciem problematyki samego grzbietu) często na plan pierwszy wydobywano nie studia materiałowe, lecz aspekt semantyczny, uwzględniający obcowanie z książką w perspektywie komunikacyjnej i kulturowej. Do takich prac byłoby mi mimo wszystko dość blisko. Por. Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000); Janusz Dunin, „Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki”, w: *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. Małgorzata Komza (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003): 83–90; Bożena Hojka, „Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej”, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012), 61–72; Magdalena Lachman, „Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)”, *Teksty Drugie* 6 (2012): 101–117; Jan Straus, Cięcie. *Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014); Nicole Matthews, Nickianne Moody, *Judging a Book by Its Cover: Fans Publishers Designers and the Marketing of Fiction* (London: Routledge, 2016); Paweł Bernacki, *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2020).



Il. 1
 Projekt edycji limitowanej tomu Pawła Stasiewicza „Oprawa skórzana”
 (wydawnictwo papierwdole/ K.I.T. Stowarzyszenie Żywych Poetów,
 2022). Kolejno na zdjęciu: okładka, szycie, projekt wnętrza, grzbiet.
 Projekt i koncepcja tomu, skład i projekt typograficzny: Paweł
 Stasiewicz [zdjęcia: JS, 2023].

rzeczywiście uznać musimy, że w większości przypadków wszystko, co wymyka się wizualności, nie było aż tak istotną kwestią. Ani możliwości drukarni, ani zasoby finansowe nie pozwalały na takie eksperymenty poza bardzo wąskim kręgiem książek robionych na własną rękę, rzemieślniczo, a i tak techniki druku tworzyły ograniczenia. Nawet w przypadku dzieł „wspólnych” czy prób oscylowania na granicy polisensoryczności i multimodalności, takich jak *Sponad* kolektywu Przyboś–Strzemiński, *Europa* Anatola Sterna i Mieczysława Szczuki czy wczesne książki Themersonów, mówimy głównie o aspektach wizualnych i ich relacji do semantyki.

W gruncie rzeczy w epoce PRL-u sprawa wyglądała podobnie – kwestia papieru, bazy maszynowej, możliwości typograficznych i materiałowych również była dość ograniczona i nie sprzyjała neoawangardowym praktykom, więc na taki rodzaj „udziwnienia estetycznego” (jako formalistycznego chwytu) mogli pozwolić sobie głównie artyści eksperymentujący w ramach pracowni ASP, tacy jak Andrzej i Ewa Partum czy tak zwana Grupa Wrocławska, co skutkowało funkcjonowaniem raczej w obiegu galeryjnym niż książkowym³. To prowadzi nas do drugiej kwestii – w większości publikacji preferuje się omawianie książek *stricte* artystycznych (zgodnych z taką lub inną wykładnią tego pojęcia), które same w sobie można potraktować jako dzieła sztuki lub liberaturę⁴, wytworzone nie tyle jako efekt kompromisu między pisarzem, grafikiem/projektantem i drukarnią, ile jako skutek samodzielnej pracy artystycznej już w sferze idei czy konceptu, a jeszcze szerzej: w kontekście zmagania się artysty z oporem materii. Wówczas jednak mamy do czynienia z przesunięciem ciężaru z poziomu semantycznego i materialnej postaci książki jako jego uzupełnienia na sam artefakt, z którym wchodzi my w interakcje właśnie jak z obiektem – jako widzowie, a nie czytelnicy. Nie będę się w te dość skomplikowane typologie zagłębiał, ujmę więc rzecz na zasadzie redukcji: omawianych dalej tomów nie traktuję ani jako przykładów liberatury, ani jako książek artystycznych.

Interesuje mnie sprawa prostsza i znacznie bardziej podstawowa, a będąca dzisiaj swego rodzaju modą, która otwiera ciekawe dla krytyki towarzyszącej furtki czy też wejścia w tekst: relacja między klasycznym, kodeksowym tomem poetyckim a eksperymentalnym projektem wizualnym, zwłaszcza tym dotyczącym oprawy, a przede wszystkim – grzbietu. Tytułowa niteczka, o którą chciałbym zapytać, to właśnie szew, a właściwie różnorodne funkcje

³ Mam na myśli dość szeroko rozumiane kręgi, które raczej myślą o sztukach wizualnych, praktykach artystycznych i obiektach niż o grze w zgodzie z – ujętymi w duchu Pierre’a Bourdieu – regułami nowoczesnego pola literackiego.

⁴ Musimy pamiętać, że w typologiach naukowych, wśród których książki artystyczne dzieliłyby się na te z treścią/komunikatem oraz na obiekty książkowe (book objects), sama etykieta liberatury byłaby swoistym nadдатkiem i zarazem pojęciem parasolowym, skonstruowanym – zasadnie i z dużą efektywnością – na potrzeby doraźnych działań w rodzimym polu neoawangardowego eksperymentu i praktyk muzealno-archiwalnych (nie sposób pominąć tu znaczenia kolekcji Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi). Kategoria ta – stworzona przez praktykującego poetę i badacza Zenona Fajfera oraz badaczkę Katarzynę Bazarnik – jest dość plastyczna i pozwala w sobie umieścić wiele różnych tendencji, od propozycji nowego gatunku, przez historyczne opowieści o poezji wizualnej i konkretnej, różne warianty książek neoawangardowych, aż po artystyczne eksperymenty z obiektami książkowymi. Nie spełnia więc moim zdaniem funkcji typologicznej, choć wartość odnotowania jest właśnie dowartościowanie – przez twórców pojęcia – na różnych etapach tworzenia i odbioru samego tekstu oraz funkcji komunikacyjnej książki. Można chyba powiedzieć, że dzieła liberackie powinny coś sobą komunikować, a nie tylko być obecne. Por. Katarzyna Bazarnik, „Krótkie wprowadzenie do liberatury”, *Er(r)go* 2 (2003): 123–137; Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*. Teksty zebrane z lat 1999–2009, red. Katarzyny Bazarnik, wstęp Wojciech Kałaga (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010).

naddane mu przez poetę lub projektanta (na ogół w kooperacji), a wykraczające poza proste spojenie bloku. Chociaż w podręcznikach do edytorstwa (nakierowanych na aspekt praktyczny, a obecnie tryumf DTP) nie znajdziemy za wiele o projektowaniu grzbietów książek od strony materiałowej, ani tym bardziej o sposobach klejenia i szycia bloku (więcej na ten temat pojawia się w tych do introligatorstwa, zwłaszcza z epoki, gdy była to dziedzina żywa – np. początku XX wieku), każda drukarnia cyfrowa oferuje dzisiaj kilka spersonalizowanych rozwiązań. Prześledzenie popularności angielskich poradników do *craft-bindingu* z ostatnich lat pozwala też wysnuć wniosek, że odchodzenie od klasycznego grzbietu stało się jednym ze stałych elementów w ofercie współczesnego miłośnika papeterii, co z czasem musiało przenieść się również na rynek książki. Skorzystali z tego w pierwszej kolejności mali wydawcy, podpinając się pod modę na „surowość” stylu (grzbiet odsłonięty lub wyeksponowany szew, swoista „artystyczność” wykonania) w imię zwiększenia doświadczeń taktylnych czytelnika.

Szkic ten jest więc przede wszystkim o książkach poetyckich tworzonych przez małych wydawców, o ich ambicjach z pogranicza rzemiosła i eksperymentu oraz o ustaleniach – między autorem i projektantem, a także o tym, jak widzi to krytyka literacka, a nie specjaliści od typografii. Spotkałem się jakiś czas temu z dość ostrym sądem w jednym z tekstów recenzyjnych (nie zdołałem go „namierzyć”), że coś niepokojącego wydarzyło się w naszej krytyce literackiej, skoro ta zaczęła oceniać okładki, a na ich podstawie projektować również koncepcje dotyczące samej treści i wartości książek. Z pozoru zarzut ten brzmi zasadnie: o ile wypada wziąć pod uwagę techniczne aspekty tomu, jakość papieru czy projekt typograficzny – robimy to zawsze, wskazując na profesjonalizm wydawcy (w kontekście polskim szczególną, naddaną starannością cechują się ostatnimi laty poetyckie publikacje wydawnictwa Warstwy) – to wróżenie z grafiki na okładce wydaje się nadużyciem (trochę jakby budowaniem konceptu interpretacyjnego filmu po tym, co zobaczymy na pudełku płyty DVD). Ale w przypadku niektórych książek poetyckich jest to nie tylko element istotny, ale wręcz kluczowy dla całego odbioru, to on bowiem jako pierwszy przesuwana naszą recepcję z semiotycznej w stronę taktylnej.

W zgodzie z powyższą tezą rozumiem też dość nieścisłą metaforę (neo)awangardowości z tytułu szkicu – jako taki projekt tomu, który powstaje w porozumieniu między wydawcą, projektantem (na ogół o bardzo konkretnej, artystycznej wizji) i autorem, ale zastosowane zabiegi typograficzno-introligatorskie nie tyle zmieniają książkę w obiekt estetyczny, ile przydają jej dodatkowych znaczeń i sterują odbiorem. Taki zbiór wierszy wciąż broni się przede wszystkim jako tekst, wciąż można „treść” przetrząsnąć bez większych strat semantycznych do antologii, ale zarazem pozbawia się ją wówczas istotnego elementu, który wpływał na jej sposób funkcjonowania w polu literackim. Dalej posługiwać się więc będę – osadzoną już w dyskursie naukowym – Benjaminowską kategorią taktylności (poszerzania percepcji wzrokowej o elementy związane z pozostałymi zmysłami, zwłaszcza dotykiem). Samą taktylność w recepcji tomów poetyckich ujmuję jednak w obrębie szerszej kategorii „estetyki haptycznej”⁵, a więc takiej, która w ramach procesu percepcyjnego bierze pod uwa-

⁵ Mark Paterson, „W jaki sposób dotyka nas świat»: estetyka haptyczna”, tłum. Michalina Kmiecik, *Ruch Literacki 2* (2020): 181–212; Marta Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2020).

gę również organiczne – mięśniowe, podskórne – procesy (choćby śledzenie pracy aparatu artykulacyjnego w przypadku poezji dźwiękowej; otwarte pozostaje dla mnie pytanie, czy każdy awangardowy eksperyment z tekstem nie wykraczał w gruncie rzeczy poza wąsko rozumianą taktylność⁶).

Historie

W kontekście introligatorskiego wykończenia grzbietu mówimy na ogół o kilku typach opraw specjalnych: kombinowanych, spiralowych, zintegrowanych, szwajcarskich/otabind (dobrym przykładem będzie „czerwona” seria poetyckich przekładów Wydawnictwa Ossolineum) oraz tych z tak zwanym otwartym grzbietem. Czasem pisze się też po prostu o oprawie otwartej. Ta ostatnia będzie mnie interesowała najbardziej, choć trochę uwagi poświęcę też spiralowej. Po szwajcarską sięga się u nas wciąż rzadko, a ponadto nie zawsze musi ona eksponować interesujący mnie tu problem szycia. Dotąd spotkałem się z nią w kilku zaledwie publikacjach istotnych dla środowiska poetyckiego (choćby w monumentalnym katalogu-monografii wszystkich wydań wrocławskiego pisma „Cegła”).

Zacznijmy jednak od tego, skąd wzięła się w XXI wieku moda na eksperymenty z oprawą i samym grzbietem? Pierwszym czynnikiem jest oczywiście bogacenie się społeczeństwa, w tym również samego rynku wydawniczego, oraz postęp technologiczny w sferze możliwości drukarskich. Z oczywistych względów niektóre zabiegi albo nie były możliwe w wieku ubiegłym, albo wymagały zbyt dużych nakładów finansowych, żeby ten rodzaj gry z przyzwyczajeniami czytelnika do pewnej formy książki kodeksowej, jaką jest tom poetycki, miał rację bytu. Pomyślmy jednak nie o kwestiach ekonomicznych, tylko kulturowych. Zerkając w nieodległe dziesięciolecie, trzeba stwierdzić, że wiąże się to z inną jeszcze modą: na artykuły papiernicze i tak zwany *papercraft* – własnoręczne tworzenie brulionów, zeszytów, notesów czy wycinanek. Ta z kolei rozwijała się po roku 2000 wprost proporcjonalnie do zjawiska, które dotyczy rozwoju Internetu i widzialności różnorodnych form dziennikowych. Wraz z modą na Facebook i Instagram ciężar autokreacyjny i ekspresyjny „ja” przesunął się z prowadzenia dziennika, a więc z zapisków, z praktyki narracyjnej, na wygląd tego dziennika, na jego spersonalizowanie, a często i rzemieślnicze, własnoręczne wykonanie w zgodzie z aktualnym trendem materiałowym i kolorystycznym (np. z elementów z odzysku czy samodzielnie czerpanego papieru z przemielonej masy). Wówczas zaczęły pojawiać się w netosferze poradniki i hasła, które pamięta się raczej z czasów szkolnych, z zajęć techniki czy ZPT – „zrób to sam”, DIY. Ta sfera praktyk szybko uległa subsumcji pod kapitał, być może zresztą od początku była

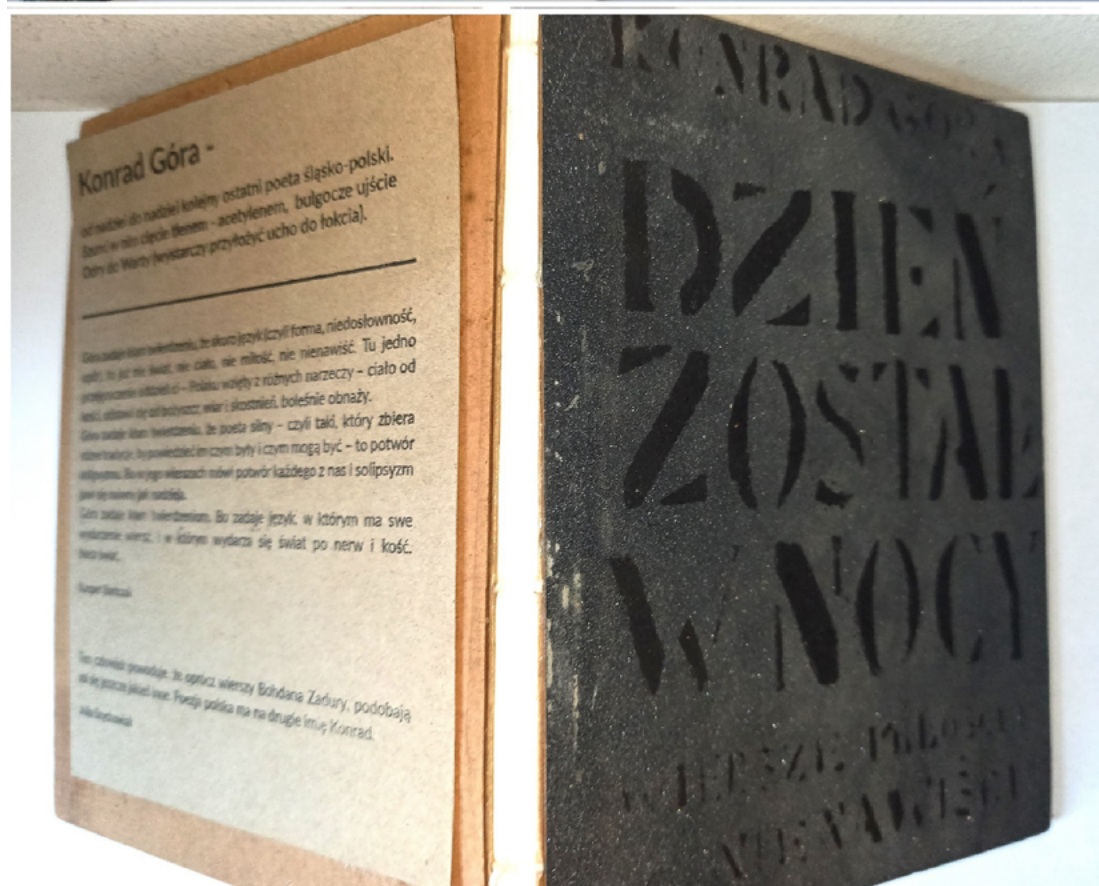
⁶ Jeszcze jedna kwestia metodologiczna na prawach dopisku: interesuje mnie efekt, jaki te niszowe, eksperymentujące z formą książki wywołały w recepcji krytycznoliterackiej, ale również w moim własnym odbiorze. Żeby ten rodzaj interpretacji nie był sprowadzony wyłącznie do niepowtarzalnego obcowania z dziełem (zawieszam na chwilę poststrukturalne dysputy o interpretację i jej jednorazowość), żeby z samego obiektu i jego jakości można wyciągnąć jakieś intersubiektywne wskazówki, postanowiłem skonfrontować ze sobą po kilka (w miarę dostępności) egzemplarzy danej pozycji. Towarzyszy mi też założenie, że właśnie ta artystyczna postać stanowi efekt końcowy i „model idealny” danej książki dla jej twórcy (z ciekawą kwestią mamy do czynienia wówczas, gdy książka ma dwa równoczesne wydania: postać artystyczną i masową, uboższą; wówczas krytycy i tak piszą jednak o tym pierwszym, „idealnym” wydaniu, a przynajmniej biorą pod uwagę w swojej ocenie doświadczenie odbioru, które zostaje przez nie hipotetycznie/potencjalnie umożliwione, nawet jeśli obcuje z egzemplarzem „masowym” – autorsko-wydawniczy gest naddania znaczenia został bowiem i tak już wykonany w sferze konceptu).

wytworem przemian w zakresie sposobów produkcji (próba personalizowania towaru jako oferta dla rozrastających się klas kreatywnych). Interesujące z perspektywy krytyka poezji jest jednak co innego. Ta zmiana w myśleniu o strukturze i sposobach łączenia bloków papieru odsłoniła coś, co wcześniej raczej nie zajmowało ani naszych wydawców (nawet tych małych), ani codziennych użytkowników książek i zeszytów: problem szwu, szycia, zszywania. Z czasem nawet drobne arkusze zamiast zszywaczem (jak działało się to zwykle w poezji w praktyce zinowej i w oprawie zeszytowej) zaczęto z wolna szyć precyzyjnym ścięciem (króluje koncepcja czerwonej i purpurowej nici) i w ten sposób odróżniać je od książek tradycyjnych, czyli klejonych⁷.

Niebywałą karierę na różnorodnych filmach instruktażowych, blogach i stronach zrobiło w kilku ostatnich latach pojęcie „szwu japońskiego” (zwłaszcza *koki toji*, szew szlachetny; ale są jeszcze przynajmniej dwa inne – *yotsume toji* i *kikko toji*) – a więc takiego dekoracyjnego łączenia kart, które nie zostaje przysłonięte okleiną i stanowi najważniejszy element wizualny książki/zeszytu. Chodziłoby o precyzyjny, geometryczny ścieg, który przy okazji daje nam szereg prostopadłościanów podzielonych na romby i trójkąty (w zależności od typu szwu). Warsztaty z takiego zszywania notatników były bardzo popularne i stały się elementem tworzenia influencerskiego, bookstagramowego wizerunku, opartego na rozwijaniu zdolności plastycznych i manualnych. Można jednak równie dobrze powiedzieć, że *koki toji* to pojęcie funkcjonujące podobnie do *zen*, *hygge* czy *kintsugi* – w gruncie rzeczy jest ono puste, bo nazywa specyficzną praktykę w konkretnych warunkach historycznych, ale przez zachodnie społeczeństwa zostaje przeniesione w sferę samorealizacji i *self-care'u*. Dodajmy, że nie jest to też szew szczególnie trudny, a z perspektywy profesjonalnych projektantów i „składaczy” książek wyglądać może wręcz na działania amatorskie.

Skoro jednak można – a nawet wypada, bo jest to dobrze widziane wśród klas kreatywnych – tak zszywać zeszyty, to może warto również spróbować z książkami? Oczywiście w pierwszej kolejności sięgnęli po te praktyki artyści związani akademicko z pracowniami graficznymi i książkowymi przy ASP lub kuratorzy muzealni w kontekście katalogów wystaw, zlecając studiom projektowym możliwe innowacyjne rozwiązania lub zostawiając im po prostu sporo swobody. Nie tylko eksperymentowano z rodzajami szycia, chociaż oczywiście także – liczył się i kolor nici, i sposób poprowadzenia ściegu – ale też po prostu odsłaniano sam fakt tego szycia i klejenia, uzyskując w ten sposób efekt surowości, niedomknięcia książki, jakby zapraszając czytelnika do wejrzenia „w głąb”, w samą materię i proces powstawania obiektu. Zapewne istotne były też kwestie rzemieślniczości tak pojętego dzieła. Skoro szyte ręcznie notesy z odsłoniętym grzbietem miały mówić o wyjątkowości swojej i swojego właściciela (choć można je było kupić w największych sieciach księgarsko-papierniczych), podobny mechanizm mógł zadziałać też w przypadku książek, zwłaszcza tych tworzonych w nakładzie 100–150 egzemplarzy – katalogów wystaw

⁷ Wymieńmy z ostatnich lat kilka takich przykładów dzieł istotnych i diskutowanych, powstałych z inicjatywy twórcy i w ścisłej kooperacji między projektantem i poetą: *Przedmiar robót* Marcina Senddeckiego (Wrocław: Biuro Literackie, 2014), *południe pozdrawia północ* Sławomira Hornika (Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019), *Karapaks* Natalii Malek (Poznań: WBPiCAK, 2020).



II. 2

Projekty edycji popularnej oraz limitowanej tomu Konrada Góry „Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści” (wydawnictwo papierwdole-Katalog Press/ Wydawnictwo Dzikie Przyjemności). Kolejno na zdjęciu: okładki obu książek, zbliżenie na okładkę i grzbiet edycji limitowanej. Projekt okładki: Dominika Łąbądz i Konrad Góra; druk, preparacja, skład ręczny: Wydawnictwo Dzikie Przyjemności [zdjęcia: JS, 2023].

i drobnych projektów wizualnych, sprzedawanych na pograniczu księgarni kameralnych i muzeów sztuki współczesnej⁸.

Być może jeszcze jedną hipotezę warto tu wziąć pod uwagę: skoro hurtownie niechętnie przyjmują eksperymentalne warianty opraw, choćby dlatego, że rozwiązanie z otwartym grzbietem właściwie wyklucza zamieszczenie tam imienia i nazwiska (co akurat jest mało istotne w przypadku poezji, ale ważne w prozie i przy tworzeniu ekspozycji półek księgarskich molochów), taka książka z miejsca skazana jest na odmienny obieg: w niszowych księgarniach, na targach dobrych i pięknych książek albo wręcz na targach książki artystycznej i rękodzielniczej, jak te odbywające się w co roku w Warszawie czy najszlachetniejsze – w Nowym Jorku i Los Angeles. Nie każdy więc, poza wąskimi grupami wydawców kuratorskich lub alternatywnych, może sobie na to pozwolić. Zarazem znajdują się tacy, którzy właśnie w ten sposób będą próbowali wyróżnić swoje niszowe pozycje i wysłać czytelnikom porozumiewawczy sygnał z wnętrza niekomercyjnego obiegu – oto książka, która wymyka się swojej towarowej funkcji, literatura sama w sobie.

Praktyki

Chciałbym tymczasem przejść do omówienia kilku tomów, którym poświęcę nieco więcej uwagi. W pierwszej kolejności interesuje mnie pozbawiona jeszcze szycia, intencjonalnie zdradzająca się z jego braku, oprawa spiralowa – rzecz dzisiaj nieczęsta w książkach artystycznych. Po takie właśnie rozwiązanie sięgnęła Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, która w porozumieniu z Domem Literatury w Łodzi (głównie w sprawach dystrybucji, a nie edycji i projektu) wydała w tej postaci *Rozłękę* Kamila Kwidzińskiego⁹, poety z rocznika 1989, wówczas autora dwóch tomów

⁸ Przykład japońskiego szwu demonstrował choćby album i pokłósie wystawy *Prace domowe* z 2019 r. od wydawnictwa/kolektywu *Dzikię Przyjemności*. *Dzikię Przyjemności*, specjalistki od szycia grzbietów, stoją też za jedną z dziwniejszych – szycia dwustronnie, pojedynczym, prostym, a nie poprzecznym szwem – książek poetyckich ostatnich lat, czyli za *Podwójną ciągłą* Rafała Różewicza, sygnowaną przez wydawnictwo papierwdole–Katalog Press (2022). Książka ta stanowiła zbiór dwóch poprzednich tomów autora, połączony właśnie konceptualnym szwem, sposobem rozkładania się bloku oraz samą ideą linii szwu, która była zarazem linią życia – zakazem wyprzedzania sygnalizującym ryzyko wypadku. W ostatnim czasie po otwarty grzbiet i odsłonięty szew sięgnęło w swojej „serii miniaturowej” znane i cenione z publikacji azjatyckiej literatury pięknej wydawnictwo Tajfuny (tu wybór estetyki byłby uzasadniony kulturowo). Z innych reprezentatywnych przykładów warto wskazać wydawnictwo łódzkiej szkoły filmowej – formę zsywaną czarną nicią z otwartym grzbietem ma m.in. magazyn studentów fotografii „Ton”, podręcznik *Trening fizyczny aktora* zyskał oprawę spiralową (co z miejsca pozycjonuje go jako skrypt), a *Stracone dusze*. Amerykańska eksploatacja filmowa 1929–1959 Jacka Rokosza (Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, 2017) otrzymały właśnie grzbiet odkryty. Dodajmy, że był to pierwszy tom serii o amerykańskim kinie eksploatacyjnym, kolejny nosił zaś tytuł *Nadzy i rozszarpani* (2021), choć nie mógł już się pochwalić taką konsekwencją typograficzną. Z odsłoniętym grzbietem – w sposób piękny i niezwykle przemyślany – wydano też np. monografię krytyczno-filmoznawczą David Lynch. *Polskie spojrzenia* (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej, 2017) – czarna, kartonowa okładka, czarny, równy, biegnący poprzecznie ścieg (trzeba zresztą odnotować, że istnieją pewne wskazania techniczne – grubą i twardą kartonową okładkę trudniej połączyć z blokiem i trzeba by zastosować materiał okryciowy – taką strategię wybrały dla tomów poetyckich właśnie wrocławskie Warstwy, również rezygnując z drukowania tytułów i nazwisk na grzbiecie). Zapewne najbardziej widocznym z perspektywy rynkowej, a zarazem dość niespodziewanym posunięciem, była zaliczana w poczet literatury popularnej seria „Dreszczyk kulturalny” od krakowskiego wydawnictwa DodoEditor. Trzy tomy kryminałów *Klasa Östergrena* (2010–2012) oraz *Cudowne dzieci Roya Jacobsena* (2012), a następnie *Słynni mężowie, którzy bawili w Sunne Görana Tunströma* (2015) zagościły najpierw w księgarniach, potem na półkach Tanich Książek właśnie z otwartym grzbietem i wielkimi literami nazwisk drukowanymi na kleju. Być może wtedy po raz pierwszy mieliśmy okazję zobaczyć na półkach dużych, rynkowych księgarni tego rodzaju eksperyment intrologatorsko-typograficzny.

⁹ Kamil Kwidziński, *Rozłęka* (Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, Dom Literatury w Łodzi, 2019).

i jednego arkusza. Zastosowanie oprawy spiralowej (opracowanie graficzne Macieja Kiełbasa – w osobnym wykładzie projektant mówi, że była to właściwie wizja samego Kwidzińskiego i jako wydawnictwo próbowali się do niej dostosować z różnymi przeszkodami) wskazywać mogło na doraźność, notatkowość tomu lub nawet kalendarzowość, a w związku z tym również na swego rodzaju niedojrzałość w relacji z upływającym czasem. To właśnie ta „chłopaćka” niegotowość – kreacja dorastającego, męskiego „ja”, kochliwego i na wzór awangardowych poetów zdobywczego, rozpisana trochę w modelu *Bildungspoese* – miała kluczowe znaczenie. Czytanie tomu Kwidzińskiego odbywało się na zasadzie przewracania kolejnych stron kalendarza, notesu lub terminarza (wskazania drukarni wspominają również w kontekście takiej oprawy o albumach ze zdjęciami). Spiralę ulokowano wzdłuż krótszego, a nie dłuższego boku książki (choć wykonano i taki projekt próbny), upodabniając ją do notesu kołowego. Także okładka, która tworzyła złudzenie rozdartej, odsłaniającej znajdujący się rzekomo pod nią wiersz o tytule *Apollinaire*, zaburzała przyzwyczajenia i wskazywała na jakąś „doraźność” czy „przygodność” tomu, na pewno zaś na jego otwartość. Z brulionowością i swoistym wariantem ekstatycznego życiopisania – przywołującym na myśl zapiski Jacka Podsiadły czy Edwarda Stachury, w świetle których ta poezja bywała umieszczana¹⁰ – mieliśmy więc do czynienia nie tyle w samych wierszach, sięgających po różnorakie patronaty historycznej awangardy (ze wspomnianym już Apollinaire’em, Pablem Nerudą oraz Pokoleniem 27 na czele), ile właśnie w projekcie książki. Podobny rodzaj spiralowej oprawy można by dobrać do wszystkich właściwie tomów, w których tle pozostaje element nagłości, pisania w trybie notatkowym, zgody na wrywanie poszczególnych stron i w ten sposób „trwonienie” wierszy.

Bardziej od spirali i nieobecności szwu interesować mnie będzie jednak szwu nadobecność. Wydawnictwo papierwdole to dziś marka znacznie lepiej rozpoznawalna w środowisku niż Tłocznia „Ach Jo!”, a stojący za nim twórcy: Konrad Góra i Jacek Żebrowski, obaj wywodzący się z anarchistycznych środowisk, od początku zamierzali testować „wyporność” tomu poetyckiego. Sam Góra jako poeta znany jest zresztą właśnie z różnorodnych prób wymknięcia się książce kodeksowej, choćby *Siłą niższą (full hasiok)*, która formatem przypominała gazetę (Wrocław: Fundacja na Rzecz Edukacji i Kultury im. Tymoteusza Karpowicza, 2012) i którego to aspektu nie sposób było pominąć w krytycznoliterackim odbiorze. Tu chciałbym zwrócić uwagę na dwa taktylne dzieła od tej zasłużonej już, wielokrotnie nominowanej do nagród poetyckich ekipy – eksperymenty z szorstkością i tarcie w tomie Konrada Góry *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści* oraz z gładkością, obłością i rozszczelnianiem w książce Pawła Stasiewicza *Oprawa skórzana*. W obu mamy do czynienia z otwartym grzbietem w asyście grubej, kartonowej oprawy. Są to egzemplarze limitowane, ukazujące się w kilkudziesięciu sztukach, niekoniecznie rozsyłane na przykład jurorom nagród czy recenzentom, ale zarazem to właśnie one – a nie edycje masowe, wydane w tym samym roku, lecz z drobnym przesunięciem w czasie – wyznaczają horyzont interpretacyjny tomów.

Mam wrażenie, że eksperyment z książką artystyczną zaczął się dla papierwdole właśnie od – rozprawianego drogą licytacji – tomu Góry *Dzień został w nocy. Wiersze miłości*

¹⁰Por. Jakub Sajkowski, „Sezon arktyczny? Ciepło, coraz cieplej. O debiucie Kamila Kwidzińskiego”, *Kwartalnik sZAFa* 44 (2012); Karol Maliszewski, „Idą poeci nowsi”, w: *Wolność czytania* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2014), 232–233; Jakub Skurtys, „Wszyscy będziemy jeszcze młodzi (Kamil Kwidziński: *Rozłaka*)”, *ArtPapier* 373 (2018).



Il. 3

Projekty tomów Marcina Mokrego: (z lewej) „Świergot” (Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019) oraz (z prawej) „żywe linie nowe usta” (Biuro Literackie, 2022). Kolejno na zdjęciach: okładki, grzbiety, projekty wnętrza i szycia. „Świergot” – projekt graficzny i przygotowanie do druku: Karolina Wiśniewska (gyyethy); „żywe linie...” – projekt okładki: Karolina Wiśniewska, projekt typograficzny: Marcin Mokry [zdjęcia: JS, 2023].

*i z nienawiści*¹¹. Jako wydawca, prócz papierwdole i oficyny Katalog Press, wpisane jest też wspomniane wcześniej Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, które okazuje się właściwie rzemieślniczą, kilkusobową pracownią artystyczną o anarchistycznych i lewicowych korzeniach, założoną przez Dominikę Łabądz i Joannę Synowiec, kuratorki związane swego czasu z wrocławskim BWA (DP to pracownia, a więc coś nakierowanego na działanie i współpracę, na warsztaty i udział gości, którzy np. sami skleją sobie albo zszyją książki; podobnie było z tomem *Góry* – dysponujemy materiałami graficznymi z powstawania tego projektu i jego siermiężnej realizacji; w stopce redakcyjnej za projekt okładki odpowiadają Góra i Łabądz, natomiast po stronie DP jest rzekomo „druk, preparacja, skład ręczny”).

Można powiedzieć, że autor *Siły niższej* zrealizował tym tomem w końcu jedno ze swoich marzeń. Nawet na tle innych, odsłoniętych grzbietów i książek artystycznych jego książka wygląda na szczególnie zaniedbaną i śmieciową, niezdarnie poklejoną i nierówno złożoną, nie wspominając już o samym druku i brakach farby. Okładkę zdobi okleina z papieru ściernego (w kilku różnych kolorach i wariantach – w zależności od egzemplarza), natomiast sam szew to kilka (cztery) poprzecznych, białych sznurków (trudno to nazwać nicią, jeśli porównamy ją z precyzyjnymi szwami *chapbooków* czy arkuszy – to raczej dratwa), poszarpanych i oblepionych klejem lub nawet rozklejających się i rozwidlających. Książka *Góry* – powiedzmy to wprost – jest brzydka, nieestetyczna, nieprzyjemna w dotyku, a jej ledwo odbity i źle dodrukowany zielony tusz bywa irytujący w procesie czytania. Zarazem ta pozorowana niestaranność ma się wpasować właśnie w promowany od pewnego momentu przez poetę model poezji śmieciowej, anarchistycznej, gawędziarsko obojętnej na mieszczańskie gusta i zabiegi estetyzacyjne, którym poddane były – często z konieczności – jego wcześniejsze tomy¹².

Czy wobec tej książki mamy poczuć miłość, czy raczej nienawiść, ścierając się z jej okładką, próbując dostrzec zamazane litery, widząc niestaranne, wykapane klejenia i nazbyt zamaszyste szwy? Można powiedzieć, że model współpracy z kolektywem Dzikich Przyjemności przesunął dodatkowo akcent z samego tomu i znajdujących się wewnątrz wierszy właśnie na elementy tworzenia go – nieporadne i resztkowe (arkusze papieru ściernego mają charakter „z odzysku”, bywają pobrudzone, przetarte lub wybrakowane). Góra jako artysta nigdy nie ukrywał w rozmowach i na spotkaniach autorskich, że interesuje go materialność tekstu i jego wydarzanie się (w tym sensie np. *Nie* z roku 2016 byłoby jednorazowym oratorium, a sam tom to swoista niepowtarzalna partytura), a w wierszach rozsiewał wiele tropów dotyczących konieczności fizycznego unicestwienia komunikatu, co tworzyło analogię wobec politycznych aktów oporu w postaci historycznych

¹¹Konrad Góra, *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści* (Ligota Mała – Dùn Éideann – Wrocław: wydawnictwo papierwdole–Katalog Press, Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, 2021).

¹²Na tle dość przeciętnej recepcji tego tomu, na ogół pomijającej jego aspekt materialny, wybija się szkic Aliny Świeściak, która otwarcie pozycjonuje propozycję *Góry* (wydanie 100 egzemplarzy dość drogiego tomu i rozdysponowanie go w formie licytacji znacznie przekraczających jego wartość) jako gest elitarystyczny, ale zarazem prowadzący grę z kapitalistycznym ujęciem towaru i dystynkcją estetyczną w obrębie logiki daru i „tymczasowych stref autonomicznych”, jakimi stają się połączone pragnieniem posiadania wspólnoty czytelników. Świeściak, rozpatrując socjologię pola i związane z tym gesty pozycjonowania, nie pyta jednak, jak ten towarowy aspekt tomu spotyka się w lekturze z jego materialnym, obiektowym i resztkowym charakterem. Dodajmy, że w tym sensie wydanie „uboższe”, masowe, jest właśnie tym uładowym, „wyczyszczonym” ze wszystkich pęknięć i niedogodności. Por. Alina Świeściak, „Wokół elitaryzmu. Trzy przypadki”, *Forum Poetyki* 28–29 (2022): 60–75; Łukasz Żurek, „I niósł, ale nie doniósł – chciał zabić, a karmił”, *e-CzasKultury* 20 (2021).

przypadków samospalenia. Dodajmy do tego blurb autorstwa Kacpra Bartczaka, którym wydawcy opatrują książkę (naklejony na czwartą stronę kartonowej okładki, również dość niestarannie):

Góra zadaje kłam twierdzeniu, że skoro język (czyli forma, niedosłowność, opór), to już nie świat, nie ciało, nie miłość, nie nienawiść. Tu jedno przeżyczenie oddzieli ci – Polaku wzięty z różnych narzeczy – ciało od kości, odstawi cię od bożyszcz, wiar i skostnień, boleśnie obnaży [...].

Potraktujmy ten fragment nie jako reklamę (jej status w poezji jest wątpliwy), tylko właśnie jako fragment recepcji krytycznej. „Opór”, który wraz z zagadnieniem formy językowej nasuwa się na myśl Bartczakowi – poecie również poszukującemu w tekstach (raczej bez stosowania eksperymentów taktylnych) różnych sposobów materializowania się doświadczenia – jest zadany czytelnikowi nie wierszem, lecz właśnie obiektem książkowym. To opór palców na stronach, opór aparatu mowy, opór gramatyki, pamięci i rzeczywistości, które nie pozwalają się nagiąć do potrzeb znaczącego. Można chyba zaryzykować tezę, że ta nachalna, fizyczna obecność książki trzyma czytelnika „przy ziemi”, przypominając mu, że chodzi właśnie o ciało, a czytanie to tarcie i ścieranie się nie tylko ze znaczeniem słów.

W świetle powyższych rozważań czymś zupełnie odmiennym będzie druga książka papierwdole z otwartym grzbietem, również wydana w tej formie w limitowanym nakładzie – w 2022 roku – tom *Oprawa skórzana* Pawła Stasiewicza¹³ według jego własnego projektu. Miał to być szablon późnej realizowany jako część serii „Pąd, ponowa”, ale żaden kolejny tom nie uzyskał takiej oprawy ani swoistego „spersonalizowania”, czyli wykorzystano po prostu gotowy wzorzec. U Stasiewicza też mamy do czynienia z grubym, szaro-beżowym kartonem na okładce, ale zamiast topornej okleiny widzimy złożone, minimalistyczne tłoczenia tytułu w prawym górnym rogu. Kanty kartonu i bloku zostały ścięte i zaoblone, jakby pozbawione możliwości zagięcia się i zarazem zranienia czytelnika, a sam szew – przecinający grzbiet – jest gęsto poupychany na różnych poziomach arkuszy czarną nicią, która po otwarciu tomu wyłania się jakby z wnętrza bloków i biegnie w swoją stronę.

Zdaje się, że Stasiewicz – jako artysta przede wszystkim wizualny, na co dzień pracujący z wideoartem – doskonale wiedział, jakiej oprawy potrzebuje dla swoich wierszy i co chce dzięki niej uzyskać. I nie chodzi już o sam projekt typograficzny wewnątrz, który zmusza nas, żeby książkę tę potraktować trochę w kategoriach poezji konkretnej, i na przykład kieruje wzrok czytelnika w pusty narożnik, „w prawy górny róg obfitości”, w którym niczego nie ma (s. 47), na samo światło kartki, albo zmusza do cielesnego doświadczenia procesu widzenia – „z palcem w oku”, „z okiem w płucach”. Chodzi również o napięcie, jakie powstaje między tytułem – oprawą skórzaną – szarym kartonem realnej okładki i rozpisywaną w tomie cielesnością podmiotu jako skórzanego worka z organami i wydzielinami. Czarny szew w bardzo konsekwentny sposób „wchodzi” zresztą do wnętrza arkuszy: dwa razy na dwustronicowej rozkładówce, którą zdobią wyłącznie grafiki, dwa razy zapowiadając i zamykając całość, gdy wiersze graniczą z białą, pustą stroną: *krótkie oddychanie* i *ja.gif*. Na jakość tego projektu typograficznego zwracali uwagę wszyscy recenzujący, a tom odbył tournée po różnorodnych festiwalach w roli nominowanego.

¹³Paweł Stasiewicz, *Oprawa skórzana* (Ligota Mała – Brzeg: wydawnictwo papierwdole, K.I.T Stowarzyszenie Żywych Poetów, 2022).

Istotne jest jednak to, że właściwie trudno wyobrazić sobie ten fizyczny, dotykalny i dotykalski aspekt w pisaniu Stasiewicza – na zasadzie grzebania palcem w oku czy wkładania go w ranę – bez odsłonięcia niedoskonałości całej książki, bez napięcia, jakie powstaje między idealnie zimnym, tłoczonym kartonem okładek ze złoceńmi napisu i dość niestarannie wykonanym, odsłoniętym blokiem grzbietu. Tak jakby cały czas zadawano nam pytanie, jak wiele precyzji może osiągnąć DTP – konsekwentnie stosowana, konstruktywistyczna estetyka, sprowadzona do kilku geometrycznych kształtów i linii – w sferze organiczności i materii samej książki, lepienia i szycia bloków, ręcznego, a nie maszynowego wyrównywania. Na dalszym planie powraca oczywiście pytanie formułowane już dzięki wierszom: jak ma się to organiczne, chorujące i umierające ciało (*flesh*) do różnorodnych praktyk balsamowania, pielęgnowania, oprawiania go i pudrowania? Bo tytułowa „oprawa skórzana” nie dotyczy przecież kartonowej okładki i – dla kontrastu – odkrytego grzbietu, tylko skórzanej powłoki i ciemnej mięsności organów.

Ale czy na pewno? Czy aby możliwości interpretacyjne nie wytwarzają się właśnie w tym obcowaniu z materialnością książki, w jej obwarowaniu twardym, szarym i nadmiernie grubym kartonem, a zarazem w projektowanym „otwarcu”, a więc dopuszczeniu czytelnika tam, gdzie biegnie szew? Chociaż na poziomie semiotycznym mamy do czynienia z taktylnością – sterowaniem naszym wzrokiem, zwracaniem uwagi na ruch gałki ocznej, z analogiami geometrycznymi między linią i płaszczyzną, to w sferze niedomówienia, jakby w znakowym zewnątrz książki, w jej metafizycznej podszewce, działa właśnie estetyka haptyczna: ciemna materia i niewidoczna praca organów. Przytoczmy jeden wiersz, który wprost problematyzuje napięcie między szwem książki, szwem tekstylnym i szyciem skóry:

Wiesowi

A mi się marzą
długie bezszwowe kołdry

Żeby nie było żadnego
uciskania odleżyn
po odejściu

Żeby przy zmartwychwstaniu
nie było wszystkiego
zdrętwiałego

Żeby ta cała krew
tak stała cierpliwie
i czekała

A nie odpływała
nie wiadomo gdzie

(*Bezczwowe kołdry*, s. 34).

Możemy oczywiście uznać, że sytuacja liryczna wyklarowałaby się i bez kontekstu taktylnego. Mamy bowiem do czynienia ze swoistym monologiem umierającego albo schorowanego ciała, które snuje fantazję o własnym odejściu, przeprojektowując niedogodności (odleżyny, zdrętwienie) organizmu za życia na stan „przy zmartwychwstaniu”. Problemem w tym groteskowym, turpistycznym wierszu pozostaje jednak „ta cała krew” – coś z wnętrza, abiekt, opuszcza podmiot, odpływając „nie wiadomo gdzie”. To swoisty wyciek treści, a winne są mu właśnie „szycia” – miejsca styku, w tym wypadku płaszczyzn kołder, ale również samych ciał i skóry jako warstwy izolującej. Z tej perspektywy odsłonięty grzbiet, konfrontujący nas właśnie ze szwem, oraz twarda, kartonowa oprawa wchodzi w oczywistą grę z „bezszywymi kołdrami” jako fantazją o szczelnym, całościowym odejściu i możliwości powrotu. Z pozszywanego ciała treść wycieknie tam samo, jak z odsłoniętego grzbietu tomu – jakby z rozprutej, niedostatecznie zasklepionej książki. To problematyzowanie relacji wewnątrz–zewnątrz, twarde–miękkie, błona–ściana, oprawa–skóra, jasne–ciemne jest jednak wygrane nie tylko mnogością somatemów w wierszach, ale przede wszystkim uruchomieniem haptycznych skojarzeń w samym akcie obcowania z dziełem.

Jeszcze inną wartą uwagi działalnością, pozycjonującą się z początku na pograniczu poezji konkretnej, jest twórczość Marcina Mokrego. Wraz z przejściem do wydawnictwa Fundacji na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza Mokry połączył siły i pomysły z graficzką i projektantką „Magazynu Materiałów Literackich Cegła”, Karoliną Wiśniewską (gyyethy) i wspólnie nadali kształt najpierw jego poematowi *Świergot*, a następnie – już w Biurze Literackim, w limitowanej edycji – tomowi *żywe linie nowe usta*, dookreślanemu obecnie jako mockument o Tadeuszu Peiperze. O materialnych aspektach *Świergotu* rozpisywałem się już w innym tekście, oszczędzę więc powtórzeń¹⁴, a kolejny tom również doczekał się licznych omówień i nagród. Na problem polisensoryczności i haptyczności – wywiedzionej z greckiego *háptein*, czyli ‘wiązać’, ‘mocować’, ‘złapać’ – wskazywał bezpośrednio Michał Trusewicz w swoim przenikliwym tekście recenzenckim. Pisał wówczas krytyk:

Skondensowana i okrojona semantyka wiersza krąży wokół ciała, jednostkowości i wspólnoty. To, co „dotyka”, po chwili może być tym, co „domyka” w niesymetrycznej relacji władzy – właśnie tak można odczytać jeden z utworów w tomie, uwzględniając tę ambiwalencję. To szczególnie poezja konkretna, która wywodzi się z materialności mówienia i krzyczenia. Mokry przedstawia oryginalny zapis różnych rejestrów haptyczności: krzyku, niekoherentnej semantyki bełkotu i alogicznego zagęszczenia głosek. Sam odczyt tej poezji musi być zatem gorączkowym „wykonaniem” tych wierszy – wydrukowany tekst to jedynie MOPS-owa partytura, na której odciskają się różne doświadczenia¹⁵.

W planie sytuacji lirycznej dotyk zostaje rozpisany na postaci naruszające wzajemnie swoją cielesną nietykalność (opiekun medyczny i starzejące się ciało pacjenta) oraz na dźwiękową nachalność głosek w praktyce artykulacyjnej, w sposobach wymawiania komend i snucia opowieści o życiu, które zlepiają ze sobą słowa z różnych porządków. Trusewicz nie zwraca jednak

¹⁴Jakub Skurtys, „że nie porozdzielani szliśmy (Marcin Mokry „Świergot”)”, *Wizje – Aktualnik* (17.11.2019), <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/>.

¹⁵Michał Trusewicz, „Dotykani i dotknięci (Marcin Mokry, «żywe linie nowe usta»)”, *Wizje – Aktualnik* (6.07.2022), <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/>; por. też: Michalina Kmieć, „Nowe linie w żywych ustach”, *BiBLioteka* (2022), <https://www.biroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/>.

większej uwagi na sam projekt typograficzny książki, a to właśnie tutaj miały miejsce największe tarcia między wydawcą (kierującym się wymogami rynkowymi) a kolektywem Mokry-Wiśniewska. W „limitowanej” edycji otrzymujemy przynajmniej trzy istotne naddatki znaczeniowe: 1) okładka jest perforowana, podziurawiona, ale nazbyt regularnie, tak jakby otwory miały złożyć się w jakiś wzór, którego na razie nie możemy dostrzec; 2) całość nie jest klejona, lecz szyta precyzyjnie i drobno czerwonym ściegiem, który kontrastuje z bielą książki, czarnymi znakami czcionek i konturami liter oraz liniami z okładki, ale za to uzgadnia się właśnie z czerwienią imienia i nazwiska autora (który w samym tomie wystąpi jako własne *alter ego* – opiekun Janusza Zimnego); 3) szew nie zostaje ostatecznie przycięty, na skutek czego górę i dół książki wieńczą wychodzące z niej dwie nici – na zewnątrz czerwone, wewnątrz białe¹⁶. Nici te swobodnie „dyndają”, ale raczej niepokoją i przeszkadzają, niż bawią. Nie nadają się na pewno na zakładki, nie taka jest ich funkcja.

Czasem ułożą się jednak w zgodzie z przebiegiem linii na okładce – rozchodzących się i schodzących krzywych, tak jakby stanowiły ich przedłużenie poza przestrzeń kartki i poza sam obiekt książkowy. Jest to o tyle istotne, że właśnie z tego spotkania się krzywych złożony został pierwszy wiersz graficzny w tomie. Kolejne cząstki „do”, „ty” i „my” ze słów „do-ty-ka-my”/„do-my-ka-my” stykają się na chwilę, żeby rozejść się w podobny sposób jak same nici. Tak jakby miejsce styku – dotknięcia, spojenia, ale też naruszenia czyjejś granicy – przebiegało tylko w bardzo ograniczonej przestrzeni i czasie, na szwie. *Żywe linie nowe usta* w gruncie rzeczy traktują bowiem nie o dotykaniu się, lecz o rozminięciu: Janusz Zimny rozmija się z Tadeuszem Peiperem, za którego się uważa, intencje (troska, pomoc) służbowego opiekuna rozmijają się z jego czynami (obojętność procedur i przemoc), a artykułowane słowa z ich *signifié*. Koniec końców rozmija się też autorskie posłowie do tomu z jego funkcją objaśniającą, więcej bowiem zakrywa, niż ujawnia. W tym sensie nitka szwu, puszczone luźno w przestrzeń poza książkę, pełnić zaczyna podobną funkcję jak szew u Stasiewicza – zamiast łączyć w całość i spajać bloki papieru i wrażeń, wskazuje na źródłowy hiatus, wyrwę.

Kilka innych tomów poetyckich z ostatnich lat wymagałoby zapewne podobnej lektury, oczywiście bardziej pogłębionej. Na tym etapie chciałem jednak wskazać na istnienie samej potencjalności znaczeniowej, która zawarta jest w projekcie książkowym, a która u źródeł przedstawia nasz odbiór z poruszania się wśród kodów i znaków na pytania introspektywne, skierowane również ku recypującemu ciału i zmysłom. Przechodząc do wniosków, spróbujmy odpowiedzieć jeszcze na tytułowe pytanie: co właściwie robi niteczka? W pierwszej kolejności oczywiście zszywa blok, a więc łączy – taka jest jej funkcja introligatorska. Ale, jak się okazuje, czasem również: przecina, materializuje, wybebesza, wystaje i przedłuża, sygnuje organiczność i przestrzenność, negocjuje relacje taktylne lub wymusza recepcję haptyczną. A czasem po prostu fikuśnie dynda.

¹⁶Wiśniewska zastosowała podobny pomysł również w tomie Kamila Zajęca Rygor i wyobraźnia (2022) – przyozdobionej brokatem, różowo-fioletowej okładce towarzyszą wystające z wnętrza, powiewające luźno żółte i różowe nitki szwu. W tym akurat wypadku, co wydaje się spójne z estetyką całej książki, stawką są kampowe przechwycenia z elementem dziecięcej zabawy.

Bibliografia

- Bazarnik, Katarzyna. „Krótkie wprowadzenie do liberatury”. *Er(r)go* 2 (2003): 123–137.
- Bernacki, Paweł. *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2020.
- Dunin, Janusz. „Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki”. W: *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. Małgorzata Komza, 83–90. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Fajfer, Zenon. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Wstęp Wojciech Kalaga. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Góra, Konrad. *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści*. Ligota Mała – Dùn Éideann – Wrocław: wydawnictwo papierwdole–Katalog Press, Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, 2021.
- Hojka, Bożena. „Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej”. W: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza, 61–72. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.
- Kmiecik, Michalina. „Nowe linie w żywych ustach”. *BiBLioteka* (2022). <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/>.
- Kwidziński, Kamil. *Rozłątka*. Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, Dom Literatury w Łodzi, 2019.
- Lachman, Magdalena. „Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)”. *Teksty Drugie* 6 (2012): 101–117.
- Łubocki, Jakub Maciej. „Okładkoznawstwo – stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, 3 (2020): 61–78.
- Maliszewski, Karol. „Idą poeci nowsi”. W: *Wolność czytania*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2014.
- Matthews, Nicole. *Nickianne Moody. Judging a Book by Its Cover: Fans Publishers Designers and the Marketing of Fiction*. London: Routledge, 2016.
- Paterson, Mark. „«W jaki sposób dotyka nas świat»: estetyka haptyczna”. Tłum. Michalina Kmiecik. *Ruch Literacki* 2 (2020): 181–212.

- Rypson, Piotr. *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Sajkowski, Jakub. „Sezon arktyczny? Ciepło, coraz cieplej. O debiucie Kamila Kwidzińskiego”. *Kwartalnik sZAFa*, 44 (2012).
- Skurtys, Jakub. „Wszyscy będziemy jeszcze młodzi (Kamil Kwidziński: *Rozłąka*)”. *ArtPapier* 373 (2018). <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=358&artykul=7053&kat=17>.
- – –. „że nie porozdzielani szliśmy (Marcin Mokry «Świergot»)”. *Wizje – Aktualnik* (17.11.2019). <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/>.
- Smolińska, Marta. *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2020.
- Stasiewicz, Paweł. *Oprawa skórzana*. Ligota Mała – Brzeg: wydawnictwo papierwdole, K.I.T Stowarzyszenie Żywych Poetów, 2022.
- Straus, Jan. *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014.
- Świeściak, Alina. „Wokół elitaryzmu. Trzy przypadki”. *Forum Poetyki* 28-29 (2022): 60–75.
- Tegumentologia polska dzisiaj. Polish bookbinding studies today*. Red. Arkadiusz Wagner. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015.
- Trusewicz, Michał. „Dotykani i dotknięci (Marcin Mokry, «żywe linie nowe usta»)”. *Wizje – Aktualnik* (6.07.2022). <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/>.
- Żurek, Łukasz. „I niósł, ale nie doniósł – chciał zabić, a karmił”. *e-CzasKultury* 20 (2021). <https://czaskultury.pl/artykul/i-niosl-ale-nie-doniosl-chcial-zabic-a-karmil/>.

SŁOWA KLUCZOWE:

okładka

projekt książka

EKSPERYMENT
TYPOGRAFICZNY

ABSTRAKT:

Szkic poświęcony jest kilku współczesnym książkom poetyckim, których aspekt wizualny i realizacja projektu typograficznego skłaniają krytykę do wysuwania hipotez interpretacyjnych nie na podstawie samej lektury wierszy, lecz w pierwszej kolejności biorąc pod uwagę sposób obcowania z książką jako artefaktem. Przetawia to tryb recepcji z semiotycznego na taktylny, co skutkuje koniecznością wzięcia pod uwagę bardziej organicznych i etycznych aspektów komunikacji. Z tej perspektywy autora interesuje rola szycia bloków i sposób oprawy – zwłaszcza estetyka otwartego grzbietu, która naddaje tomom nowe znaczenia.

estetyka haptyczna

TAKTYKALNOŚĆ

POEZJA NAJNOWSZA

NOTA O AUTORZE:

Jakub Skurtys – dr, historyk literatury i krytyk, pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim. Zajmuje się głównie poezją XX wieku i najnowszą, problemami awangard literackich oraz nowymi metodologiami w humanistyce. Rozprawę doktorską poświęcił ekonomiom symbolicznym w twórczości Adama Ważyka. Autor książek *Wspólny mianownik* (2020, nominacja do Nagrody Literackiej Gdynia), *Wiersz... i cała reszta* (2021) oraz *Darczyńca: rzecz o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2022), a także wyborów wierszy, między innymi Agnieszki Wolny-Hamkało, Jarosława Markiewicza, Cezarego Domarusa i Macieja Roberta. |