

IRENA CHAWRILSKA
Uniwersytet Gdański*

Jak istnieje dzieło hybrydyczne?

How Does the Hybrid Work of Art Exist?

Abstract

The aim of this article is to analyze the category of being in relation to the hybrid works of art on the background of philosophical texts by Luigi Pareyson, Jurij Łotman, Wolfgang Iser. My considerations focus on questions — What is the definition of the hybrid work of art? What is the impact of contemporary culture on the way of being the hybrid work of art? Do the hybrid works of art reflect the experience of contemporary reality? My considerations are based on the concrete poetry, book works, book objects and literature.

* Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański
ul. Wita Stwosza 55
80-952 Gdańsk 5
i.chawrińska@gmail.com

Od czasu, kiedy dekonstrukcjonizm doprowadził do detronizacji dźwięku na korzyść pisma mówi się, że w kulturze dokonał się „zwrot piktorialny”, o czym pisze W. J. T. Mitchell w swojej znanej książce *Picture Theory* (Mitchell 1995). Jednocześnie w sztuce mówi się o „zwrocie językowym” — związanym z pytaniem o język jako narzędzie komunikacji — który oprócz związków ze „zwrotem językowym” w filozofii wiąże się z inspiracjami płynącymi ze strukturalizmu i poststrukturalizmu¹.

Z perspektywy niniejszych rozważań istotny jest sposób istnienia dzieła hybrydycznego. Refleksja nad kwestiami ontologicznymi będzie jednak możliwa jedynie wówczas, kiedy określi się, o jakiego rodzaju dziełach będzie mowa w niniejszym tekście.

Skoncentruję się na próbie opisu dzieł, w których nastąpiła integracja znaku wizualnego ze znakiem werbalnym, co w efekcie zmienia sposób istnienia tego rodzaju dzieł. W tego typu dziełach (znajdujących się na granicy literatury i sztuk wizualnych) język, a właściwie pismo z jego wizualnymi aspektami, stanowi materiał, który służy za fundament procesu formowania dzieła sztuki. U podstaw dzieł hybrydycznych leży heterogeniczność ontologiczna, ponieważ nośnik sensu nie jest w ich przypadku jednorodny. Istotną rolę odgrywa tu materialność dzieła, która również pełni funkcję semantyczną. Z perspektywy literaturoznawstwa i „bagażu” kategorii Ingardenowskich jest to sytuacja niepokojąca. W sztuce elementy językowe pojawiają się od dawna. Wystarczy tu przywołać chociażby kubistyczne eksperymenty z elementami językowymi na początku XX wieku. Warto zadać sobie pytanie, czy poezja konkretna, książka artystyczna albo rozmaite przedsięwzięcia związane z umieszczaniem tekstu w przestrzeni miejskiej należy zaliczyć do literatury czy sztuki? Czy zjawisko hybrydyczności polega tylko na integracji różnych nośników sensu? Z pewnością zjawisko to jest procesem głęboko zakorzenionym w kulturze. W tym celu warto przyjrzeć się, jak starożytni definiowali i pojmowali kategorię „hybrydy”.

Antyczne odwołania

Pojęcie „hybrydy” kojarzy się ze zmiennością, brakiem spójności, dziwnością, niejednorodnością, a nawet anomaliami. Hybrydyczność w starożytności również nie musi oznaczać potwora, tylko niejednorodność. Zne są one w wielu starożytnych kulturach — choćby sumeryjskiej, egipskiej, greckiej. Hybrydy to stwory Chaosu, Praoceanu, nie do

¹ „(...) subsumption of linguistic processes into art since Marcel Duchamp’s readymades.”, D. Beech, *Turning the Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, red. D. Beech, Ch. Harrison, W. Hill, London 2009, p. 26. Pomijam tu oczywiście zainteresowanie językiem w twórczości I Wielkiej Awangardy, które ma inny charakter.

końca ukształtowane przed ostatecznym wyłonieniem się świata, które mogą wyrażać jedność przed indywidualizacją bytów. Są złożone z pramaterii, a istnieją jako byty potencjalne. Można również interpretować hybrydy jako wizualny sposób przedstawienia związku wszystkich sfer we wszechświecie: ziemskiej, podziemnej i podniebnej. W tym sensie hybrydyczność wyraża łączność wszystkich sfer oraz jedność wszechświata. Zwierzęce hybrydy stanowią symbole kosmiczne, natomiast te o cechach również ludzkich dotyczą sfery *anthropos*.

Starożytni filozofowie zajmowali się hybrydami w sensie przyrodniczym. Empedokles w swoim dziele *O naturze* opisuje woły z ludzkimi głowami. Natomiast Arystoteles w *Fizyce* pisze: „Te natomiast, które się nieodpowiednio ukształtowały, ginęły i giną w dalszym ciągu, jak na przykład, według doniesienia Empedoklesa, woły z ludzką głową” (Arystoteles 2003: 60). Arystotelicy nie akceptowali hybrydy jako złożenia z dwóch różnych natur. Wydaje się, że dla Arystotelesa powstanie tego rodzaju istot nie dochodzi faktycznie do skutku, ponieważ nie powstają one w sposób celowy. Zgodnie z celowością natury powstają tylko istoty adekwatne i zgodne z naturą. Warto podkreślić, że w dziełach Arystotelesa nie występuje pojęcie „hybrydy”. W dziele *O rodzeniu się zwierząt* i w *Zagadnieniach przyrodniczych* filozof zajmuje się problemem anomalii i potworów. Potwór powstaje wówczas, gdy „[...] ruchy [pochodzące od samca] ustają i materiał [dostarczony przez samicę] nie jest przez nie opanowany, wtedy pozostaje to, co jest najbardziej ogólne w jestestwie, a tym jest «zwierzę». Noworodek, jak się zwykło mówić, ma wtedy głowę barana lub wołu” (Arystoteles 1979: 181). Podobne anomalie zachodzą wśród zwierząt. Przedstawiciel jednego gatunku może mieć na przykład głowę innego zwierzęcia. Według Stagiryty, potwory są zaledwie podobne do istot, za które są uważane. W związku z tym filozof odmawia hybrydom racji bytu. Co więcej uważa, że istota, która rodzi się, musi być taka sama jak ta istota, od której pochodziło nasienie. Z nasienia konia może urodzić się tylko koń, a z człowieka tylko człowiek, a w innym przypadku nie można nazywać potomstwem istoty, która się narodziła: „Z tego powodu naszym potomstwem nie jest ani to, co pochodzi z innej części naszego ciała, ani to, co uległo zepsuciu lub zwyrodnieniu” (Arystoteles 1980: 62). Arystotelesa interesują również hybrydy ustrojowe, o czym pisze w *Polityce*.

Można nawet uznać, że w *Polityce* jest mowa o hybrydach literackich, kiedy Arystoteles porównuje epopeję z tragedią. Epopeja wydaje się być swoistą hybrydą złożoną z wątków tragicznych i komicznych: „Epopeja jest poza tym utworem mniej jednolitym (z każdej niemal epopei można przecież ułożyć kilka tragedii), bo gdyby posiadała tylko jeden wątek fabularny — przedstawiona zwięźle — byłaby zbyt kusa, otrzymawszy zaś stosowną dla swego wiersza długość, okazałaby się rozwlekłą. Mówiąc o epopei mam bowiem na myśli utwór wielowątkowy [...]” (Arystoteles 1983: 90). Utwór wielowątkowy w tym kontekście to utwór o wielu akcjach. *Iliada* i *Odyseja* są złożone z różnych elementów, które „same posiadają wystarczającą wielkość” (Arystoteles 1983: 90). Rozważania te zawarł Stagiryta w rozdziale *Poetyki* porównującym epopeję z tragedią. Arystoteles wykazuje wyższość tragedii nad epopeją, mimo że epopeja jest rodzajem sztuki przeznaczonym dla bardziej wykształconych odbiorców. Chociaż tragedia wymaga przedstawienia jej na scenie, czyli użycia innego tworzywa, jakim jest gra aktorska, to według Arystotelesa nie znaczy jeszcze, że jest ona niższą formą sztuki. Tragedia podobnie jak epopeja realizuje

pewien cel, już przy jej czytaniu możemy doświadczyć oczyszczenia. Być może Stagiryta ocenia tragedię wyżej niż epopeję z uwagi na jej hybrydyczność. Pisze bowiem, że tragedia „... zasługuje na wyższą ocenę i dlatego, że posiada nie tylko wszystkie składniki epopei (bo może nawet korzystać z jej wiersza), lecz nadto bardzo istotny element śpiewu i widowiska, dzięki którym sprawia najwyższą przyjemność” (Arystoteles 1983: 89-90).

W myśli starożytnej mamy do czynienia z rozmaicie rozumianymi zjawiskami hybrydyczności. Z pewnością starożytni najbardziej koncentrowali się na hybrydzie w sensie biologicznym, ale nieobce im było myślenie o sztuce również w tym duchu, o czym świadczą chociażby powyższe fragmenty z *Poetyki* Arystotelesa. Ostatecznie formuła *Ut pictura poesis* również wywodzi się ze starożytności i wskazuje na powinowactwo malarstwa i poezji, co też stanowi formę hybrydy. Warto zastanowić się nad tym, jak we współczesnej kulturze pojmuje się i definiuje hybrydę.

Hybryda jako forma kultury

Jakkolwiek banalnie to zabrzmiałoby, niniejszy wywód należy zacząć od następującej konstatacji: jako użytkownicy kultury współczesnej, funkcjonujemy w rzeczywistości multikulturowej czy nawet transkulturowej — w świecie globalizacji, cyfryzacji, wirtualności, nowych mediów. Różni badacze usiłują opisać procesy zachodzące w kulturze, tworząc w tym celu rozmaite kategorie i teorie, które mają adekwatnie opisywać procesy zachodzące w przestrzeni kultury. Za przykład może posłużyć w tym kontekście teoria „semiosfery” Jurija Łotmana. Semiosferę definiuje on jako: „kontinuum o swoistej organizacji” (Łotman 1984: 7). Organizacja ta polega przede wszystkim na tym, że semiosfera oddzielona jest od rzeczywistości pozasemiotycznej. Granica stanowi „swoisty filtr, urządzenie selektywnie przepuszczające teksty z innych obszarów kulturowych oraz nieteksty. [...] pełni ona funkcję wąskiego gardła, przez które muszą się przecisnąć komunikaty z zewnątrz, by stać się faktem danej semiosfery” (Żyłko 1998: 15).

Wewnątrz semiosfery nie panuje ustalony porządek czy zasada:

[...] hierarchia języków i tekstów jest stale naruszana: zderzają się one ze sobą, jak gdyby znajdowały się na jednym poziomie. Teksty są zanurzone w nieadekwatnych językach, zaś deszyfrujące je kody w ogóle mogą być nieobecne. Wyobraźmy sobie salę w muzeum, gdzie w różnych gablotach umieszczono eksponaty pochodzące z różnych wieków, napisy w znanych i nieznanach językach, instrukcje deszyfracji, ułożony przez metodyków objaśniający tekst do wystawy, schematy tras wycieczek i regulamin dla zwiedzających. Jeżeli ulokujemy tu jeszcze samych zwiedzających z ich semiotycznym światem, to otrzymamy coś, co będzie przypominać obraz semiosfery (Łotman 1984: 12).

Należy podkreślić, że semiosferę charakteryzuje niejednorodność. Na peryferiach jest zorganizowana w mniejszym stopniu. Występują tam elastyczniejsze konstrukcje, dzięki którym w obrębie semiosfery zachodzą zmiany. Peryferie stanowią bowiem źródło wszelkich dynamicznych procesów w jej granicach (Żyłko 1998: 15). Poza tym semiosfera rozwija się z różną prędkością na różnych poziomach. Szybciej zmiany zachodzą na peryferiach niż w okolicy ustrukturyzowanego jądra, odznaczającego się własną

gramatyką i metaopisem. Nie można mówić o synchroniczności rozwoju procesów zachodzących w semiosferze (ponieważ różne języki rozwijają się z odmienną prędkością, języki naturalne rozwijają się wolniej niż inne zjawiska kultury) (Żyłko 1998:16).

Interesujące jest, że Łotman uznaje dialog za sposób istnienia semiosfery. W ów dialog wchodzi rozmaite jej elementy: od półkul mózgowych pojedynczych osób po kontakty międzykulturowe. Wynika z tego, że w obrębie semiosfery można wyróżnić poziomy: od semiosfer poszczególnych osób po semiosferę świata — „globalnej wioski, która nieustannie rozszerzając się w ciągu wieków, nabrała całościowego charakteru, obejmując i sygnały sztucznych satelitów, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek wszystkich elementów przestrzeni semiotycznej to nie metafora, lecz rzeczywistość” (Łotman 1984: 16-17).

Następnym przykładem jest teoria rozumu transwersalnego ukuta przez Wolfganga Welscha (Welsch 1998: 405-440). Cechą tego rozumu jest umiejętność przechodzenia z jednej racjonalnej konfiguracji do innej, uwidacznianie różnic, przeprowadzanie sporów i zmian. Nie ma on nic wspólnego z substancjalnymi, pryncypialnymi i całościowymi ujęciami rozumu, które zrównywałyby go z intelektem. Działalność rozumu transwersalnego polega na przejściach z jednego systemu do innego, jego syntezy pozostają cząstkowe. Nigdy nie można mówić o całościowym ujęciu jakiejś kwestii przez rozum transwersalny. Nie przezwycięża on pluralizmu, stara się natomiast uzasadnić go jako jedną z form rozumu.

Welsch, podobnie jak Łotman w przypadku semiosfery, pokazuje, w jaki sposób dochodzi do przejść pomiędzy racjonalnościami, odwołując się do etyki, ekonomii i estetyki, których rozróżnienie jest jego zdaniem konieczne. Dzieli typy racjonalności na sektory, chociaż podział ten bywa kłopotliwy, ponieważ różne racjonalności ustanowione autonomicznie stają się wolne i same mogą określać swój sens i granice. W jaki zatem sposób racjonalności łączą się ze sobą i w jaki sposób rozum transwersalny przemieszcza się z jednej do drugiej? Welsch podaje w tym kontekście przykład z dziedziny sztuki. Bywało bowiem tak, że sztuka była uznawana za autonomiczną dziedzinę w myśl dewizy *l'art pour l'art*, innym razem jej sens konstytuuje się w przekraczaniu bariery estetycznej i przechodzeniu do życia. Widzimy tu dwie koncepcje racjonalności estetycznej, których dziedziny przedmiotowe znacznie się różnią, jednocześnie krzyżują się ze sobą i łączą. W związku z tym sektory nie stanowią bytów autonomicznych i mówienie o jednym typie racjonalności zawsze nawiązuje do drugiego. Oczywiście pojawia się problem rozróżnienia poszczególnych racjonalności. Pomiedzy poszczególnymi paradygmatami zachodzą różne procesy, takie jak np. reinterpretacja lub odrzucenie. Różnice występujące w typach racjonalności, które znajdują się w sektorach, definiują te sektory i dzięki temu odróżniają je od innych. Należy dodać, że poszczególne racjonalności wywodzą się ze wspólnego korzenia kulturowego, dlatego racjonalności w rozmaity sposób nawiązują do siebie choćby przez negację czy reinterpretację. Dlatego można mówić o transkulturowości w sensie: zacierania się różnic między naszą kulturą a obcą, budowy sieci kulturowych, które wybiegają poza granice jakiejś kultury, sieci medialnych, które tworzą kulturę technologiczną oraz hybrydyczności, która według Welscha jest cechą współczesnych kultur. Jej efektem jest właśnie transkulturowość.

Przywołuję tu teorie Łotmana i Welscha, żeby ukazać, jak hybrydyczność jest wpisana we współczesną kulturę i teorie próbujące ją opisać. Emmanuel Molinet ukazuje, jak kategorii „hybrydyczności” używa się we współczesnej technologii, polityce, czego efektem jest zmiana w odbiorze rzeczywistości lub kształtowaniu rozmaitych jej elementów. W świecie współczesnym pojęcie hybrydyczności ma swoje źródło w naukach ścisłych, w których jego znaczenie ogranicza się do złożenia jakiegoś obiektu z kilku elementów czy tworzyw. Molinet podkreśla, że obecnie używanie pojęcia „hybrydyczności” zakłada ludzką interwencję, działanie człowieka, który zmienia naturę jakichś rzeczy dzięki różnym metodom: klonowaniu, biologii molekularnej, badaniom genetycznym, sztucznej inteligencji.

W języku sztuki kategoria „hybrydy”, „hybrydyczności”, „hybrydyzacji” jest przede wszystkim związana z dziełami, w których wykorzystane są nowe technologie i nowe media: „Technologie numerique favorise d’une estétique de l’hybridation” (Molinet, <http://leportique.revues.org/index851.html>). Można powiedzieć, że sztuka współczesna, w której istotną rolę odgrywają takie formy, jak instalacja czy performance tworzy model hybrydyczny (*modele hybride, discipline hybride*). Poza tym nie da się wyróżnić jednego modelu hybrydyzacji, opisać, na czym proces hybrydyzacji dokładnie polega, ponieważ rozmaite procesy można określić tym mianem. Przede wszystkim niejasne jest, czy hybryda jako forma jest z punktu widzenia estetyki jeszcze dziełem sztuki, zjawiskiem artystycznym, czy innym tworem kulturowym. Czy można powiedzieć, że hybrydy powstają wówczas, gdy pojawiają się nowe formy w sztuce? Wówczas należałoby uznać, że romantyczna synteza sztuk, nieoczekiwane zestawienie różnych form to również hybryda. Podobnie byłoby z wieloma dziełami nawiązującymi jednocześnie na przykład do surrealizmu i abstrakcjonizmu. Należałoby się zastanowić, czy można uznać za hybrydy dzieła z minionych epok, czy pojęcie to w języku sztuki powinno pozostać zarezerwowane dla dzieł najnowszych. Warto podkreślić, że interdyscyplinarność, czy jak zapewne sugerowałby Welsch, transdyscyplinarność wiąże się z powstaniem nowych technologii, multimedów czy rzeczywistości wirtualnej. W takim przypadku hybrydy można by uznać za formę ekspresji kulturowej w dobie globalizacji, formę, która wyraża różne ujęcia i znaczenia, przekracza granice gatunkowe, rodzajowe i łączy rozmaite sztuki. Tak rozumiana hybryda mogłaby zostać uznana za formę kultury, nie tylko za kategorię adekwatnie opisującą sztukę współczesną.

Hybryda z literaturoznawczego punktu widzenia

Jeśli procesu hybrydyzacji nie ograniczymy tylko do technologii, polityki czy nauk ścisłych i nie poprzestaniemy na uznaniu jej za proces związany tylko i wyłącznie ze sztukami wizualnymi, a uznamy za formę kultury, możemy ją odnieść do interesującej nas — w kontekście niniejszego wywodu — literatury. Najbardziej interesujące z mojego punktu widzenia są hybrydy znajdujące się na styku literatury i sztuk wizualnych, do których zaliczam poezję konkretną, książkę artystyczną, literaturę oraz literaturę związaną z nowymi mediami. Wydaje się, że niemożliwe jest utworzenie oddzielnej kategorii dzieł hybrydycznych, które nie miałyby nic wspólnego z dźwiękiem czy szeroko pojętym

spektaklem, a stanowiłyby jedynie grupę dzieł, w których doszło do integracji znaku wizualnego i języka, chociaż z pewnością można znaleźć tego rodzaju przykłady choćby wśród dzieł konkretystycznych.

Wracając do próby zdefiniowania zjawiska hybrydyczności tym razem z perspektywy literaturoznawczej, najprościej rzecz ujmując, badacze dzieł tego rodzaju uważają, że w tego typu utworach język, a właściwie pismo z jego wizualnymi właściwościami stanowi materiał, który służy za fundament procesu formowania dzieła. Sens dzieła jest konstytuowany przez odbiorcę w równym stopniu w oparciu o semantykę języka, jak i semiotykę materii: kształt i konfigurację druku, fizyczność papieru, przestrzenność i architektonikę tomu, ikoniczną potencjalność strony (Kalaga 2010: 75). Zewnętrzność tekstu zostaje unieważniona, wszystkie elementy są równie istotnymi, integralnymi aspektami dzieła. Utwory stanowią hybrydy, u podstaw których leży heterogeniczność ontologiczna, ponieważ nośnikiem sensu w przypadku tego typu dzieł jest również ukształtowanie fizyczne oraz materialny fundament. W tekście hybrydycznym dochodzi do zespolenia dwóch porządków ontologicznych, a mianowicie sfery materialnej dzieła oraz jego intencjonalności w sensie Ingardenowskim. Przywołuję tu teorię Ingardena, ponieważ w jego teorii szczególnie wyraźnie widoczne jest, jak rola materii zostaje zredukowana do funkcji zapisu, nie odgrywa żadnej istotnej roli. Sfera materialna dzieła literackiego pozwala jedynie, zdaniem Ingardena, dotrzeć do intencjonalności w nim zawartej w procesie konkretyzacji. W przypadku tekstu hybrydycznego materialność dzieła nie deprecjonuje jego warstwy intencjonalnej, jeśli chcielibyśmy się posłużyć terminologią Ingardena, a proces konkretyzacji obejmuje również aspekty „niejęzykowe”. Istotną rolę odgrywa przestrzeń fizyczna dzieła, ponieważ sama materia pełni również funkcję semantyczną.

Powstaje twór, który można określić mianem literatury czasoprzestrzennej, co wydaje się procesem odwrotnym do teorii Lessinga pochodzącej z *Laokoona*. Według Lessinga, zarówno malarstwo jak i poezja są sztukami naśladowczymi, posługują się jednak różnymi znakami. Badacz uważa, że w przypadku malarstwa są to figury i kolory w przestrzeni, a w poezji — artykułowane dźwięki w czasie. Istotne jest, że znaki malarstwa są naturalne, znaki poezji natomiast dowolne. Lessing określa również, jakie przedmioty może przedstawiać każda ze sztuk, żeby były one zgodne z charakterem znaków. Malarz przedstawia przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni, poezja — przedmioty następujące po sobie w czasie. Dlatego malarze koncentrują się na ciałach i ich częściach, poeci zaś na działaniach (Lessing 1962: 63-65). Radykalne rozdzielenie obydwu sztuk, wynikające poniekąd z kontekstu kulturowego i czasów, w których przyszło żyć Lessingowi, zostaje zanegowane w liberaturze, poezji konkretnej czy książce artystycznej.

Dzieła te stanowią hybrydy, w których zanegowany został podział na wewnątrz i zewnątrz, co sprawia, że wydaje się ono być organiczną całością — formą. Tego typu dzieła, w których aspektami znaczącymi są współdziałające semantyki języka i struktury tworzywa, proponuję określić za Pareysonem jako formę. Teoria formatywności Pareysona jest interesująca z perspektywy niniejszej wypowiedzi, ponieważ badacz uznaje dzieło sztuki za formę, w której nie ma podziału na formę i treść. Nie znaczy to, że treść jest nieistotna w przypadku tego typu dzieł. Już rosyjscy formalisci w drugim dziesięcioleciu XX wieku uznawali dzieło literackie za „formę treściwą” (Eichenbaum 1986:

174), a mogłoby się wydawać, że jako formalisci powinni dowartościowywać jedynie formalne aspekty dzieła sztuki. Nie odłączają się oni jednak od innych jego aspektów. Zdaniem Pareysona, proces formowania dzieła sztuki obejmuje wszystkie jego aspekty, łącznie z materią, która staje się znacząca. Treść dzieła sztuki (*il contenuto*) to „całe życie artysty, to jego działająca osobowość, ale nie tylko energia formująca, lecz także sposób formowania, czyli styl” (Pareyson 2009: 19). Jeżeli treść dzieła sztuki utożsamia się ze stylem, nie ma już powodu, żeby toczyć spory dotyczące prymatu formy nad treścią, czy treści nad formą, ponieważ elementem duchowym dzieła w takim ujęciu jest właśnie styl. Nie można mówić o innej ekspresji, mówieniu, przekazywaniu treści, jak tylko robienie. Dla badacza materią dzieła sztuki może być tylko i wyłącznie materia fizyczna, gdyż „w sztuce formować znaczy formować jakąś materię” (Pareyson 2009: 19), czyli dzieło sztuki stanowi uformowaną materię. Dzieło sztuki jest jednocześnie prawem i rezultatem procesu formowania, działa jako czynnik formujący zanim jeszcze zostanie w pełni uformowane. Odbiorca może dostrzec wartość artystyczną dzieła, jeżeli spojrzy na nie jak na nierozdzielalną całość — zarazem formę formującą i formowaną, jak na „prawo procesu, którego jest rezultatem” (Pareyson 2009: 20).

Hybryda w ujęciu genologicznym

Wydaje się jednak, że samo złożenie jakiegoś dzieła z dwóch czy więcej rodzajów tworzyw nie jest wystarczające, żeby mówić o zjawisku hybrydyczności. Zanim jednak spróbuję doprecyzować, na czym polega specyficzny sposób istnienia tego rodzaju dzieł, przyjrzyjmy się rozróżnieniom genologicznym, z których wyłoni się już swego rodzaju zarys ontologii dzieła hybrydycznego.

W dość tradycyjnie pojmowanej literaturze, a przynajmniej takiej, która pozostaje na poziomie tekstu i nie stanowi hybrydy złożonej z różnych mediów czy materiałów, mówi się o synkretyzmie rodzajowym lub gatunkowym. Tego typu określeń warto jednak używać ostrożnie, ponieważ kojarzą się z łączeniem w jedną całość różnych form literackich, przede wszystkim w odniesieniu do arcydzieł romantycznych (Grochowski 2000: 16). W pewnym sensie do tej sfery problemowej nawiązuje Ryszard Nycz w niezwykle popularnej pracy *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* (Wrocław 1984). Należy jednak podkreślić, że „sylwy współczesne” stanowią przede wszystkim kategorię historycznoliteracką, która odnosi się do określonego kierunku historycznego. Hybryda natomiast ma charakter typologiczny, pozbawiony konkretnych odniesień filozoficznych. W związku z tym „hybryda” jest pojęciem uboższym w treść niż „sylwa”, ale jednocześnie mającym szerszy zakres (Grochowski 2000: 17). Znane są prace, w których analizowana jest heterogeniczność polegająca na łączeniu w obrębie jednego tekstu ujęć typowo literackich oraz elementów innych dyskursów, np. naukowego, publicystycznego, filozoficznego etc. Warto również odnotować, że pojęcie synkretyzmu gatunkowego bądź rodzajowego łączy się raczej z pewnymi stałymi połączeniami międzygatunkowymi lub międzyrodzajowymi, np. ballada, powieść poetycka czy dramat romantyczny. Pojęcie hybrydyczności odnosi się natomiast do połączeń o charakterze bardziej efemerycznym i nieoczekiwanym.

Dzieło hybrydyczne jest również czymś odmiennym od tzw. gatunków pogranicznych. Aby mówić o gatunku pogranicznym, należy wskazać swego rodzaju centrum

życia kulturalnego o wyraźnie usystematyzowanym repertuarze gatunków w określonej sytuacji historycznoliterackiej, w stosunku do którego dałoby się wyodrębnić gatunki peryferyjne. Poza tym owe gatunki pograniczne sytuujące się na peryferiach musiałyby odwoływać się do jakiegoś inwariantnego wzorca, żeby można było uzasadnić ich usytuowanie w takim a nie innym miejscu zjawisk kultury. Doskonale zdajemy sobie sprawę, że we współczesnej kulturze obserwujemy silną tendencję do wykraczania poza jednoznaczne przyporządkowania genologiczne. Łatwo rozpoznawalne gatunki kojarzą nam się z kulturą popularną i filmami klasy B, jak: romans, western czy horror. W sytuacji „skotłowania form”, jak trafnie określił to Clifford Geertz (Geertz 1997: 215), dochodzi również do niewykształcania się nowych i zarazem stałych jednostek genologicznych. Powstają nowe i niepowtarzalne konfiguracje. Dlatego uważam, że termin „hybryda” jest znacznie bardziej adekwatny niż gatunek synkretyczny lub pograniczny. Pojęcie to jest również mniej wartościujące, implikuje jedynie rozróżnienie na formy bardziej wykrystalizowane oraz niejednoznaczne i niedookreślone.

W przypadku hybryd będących na styku literatury i sztuk wizualnych pozostaje jeszcze kwestia dwóch rodzajów nośników sensów. Dlaczego w związku z tym pozostają przy określeniu „dzieła hybrydyczne” a nie na przykład „intermedia”?

Określenie „intermedia” Dick Higgins zapożyczył z pism Samuela Taylora Coleridge’a z 1812 roku i odniósł je do prac mieszczących się „w obszarze między już znanymi środkami wyrazu” (Higgins 2000: 127). Jako intermedia Higgins określa dzieła, w których element wizualny jest pojęciowo stopiony ze słowami. Pojęcie to nie stanowi jednak kategorii mającej zakorzenienie w historii sztuki czy literatury. Ma ono charakter typologiczny, i, według Higginsa, nie wartościuje w żaden sposób tego rodzaju dzieł. Poza tym Higgins podkreśla, że kategoria intermediów ułatwia czasem przyporządkowanie jakiegoś dzieła o niejasnym rodowodzie. Nie jest jednak dla niego istotne, jaki jest status formalny jakiegoś dzieła, a raczej znaczenie danego dzieła dla odbiorcy (Higgins 2000: 132). Uważa nawet, że termin „intermedia” charakteryzuje się pewną wewnętrzną sprzecznością. Pojęcie to umożliwia wniknięcie w dzieło, które w przeciwnym razie wydaje się niejasne i nieprzeniknione, lecz jeśli wniknięcie w nie nastąpi, wtedy nie ma potrzeby rozwodzić się dłużej nad jego intermedialnością. Żaden renomowany artysta nie może długo pozostać „artystą intermediów” — stanowiłoby to chyba przeszkodę w spełnianiu wymagań stawianych mu przez dzieło, nad którym właśnie pracuje, jak i w otworzeniu horyzontów nowej epoki dla następnych pokoleń słuchaczy, czytelników i widzów, horyzontów, w które mogliby wkraczać. To, co było na początku pomocne, gdyby się ostało, przekształciłoby się w obsesję, powstrzymującą przepływ — od pracy, od jej wymogów i tkwiących w niej możliwości (Higgins 2000: 132-133).

Tego rodzaju ujęcie prowadzi do słabej ontologii współczesnego dzieła sztuki. W typologii Jensa Schrötera intermedia będące zespoleniem różnego rodzaju mediów określa się jako intermedialność ontologiczną (*Ontomedialität*)², która wiąże się z materialnością różnych mediów. Należy podkreślić, że elementy różnych mediów w jednym dziele

² Oprócz intermedialności ontologicznej badacz wymienia również intermedialność: syntetyczną, formalną oraz transformacyjną. Podział podają za: A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje...*, dz. cyt., s. 279-280.

zwykle stanowią efekt zamierzonej strategii podwójnego kodowania, co jednocześnie prowadzi do tego, że należy tego typu hybrydy interpretować nie tylko w kategoriach estetycznej łączliwości sztuk. Istotną kwestią okazują się skutki interakcji niezależnych względem siebie mediów. Tak pojmowana intermedialność — jako cecha najnowszej sztuki — staje się jednym ze zjawisk umożliwiających zdiagnozowanie współczesnej kultury. Według Andrzeja Hejmeja, współczesna sztuka intermedialna zasadza się na efektach bezpośredniości i natychmiastowości, co ujawnia przygodność bycia w świecie (Hejmej 2010: 284). Tego rodzaju dzieła narzucają multisensoryczną formę komunikacji, zrywając jednocześnie z „teorią widza” czy neutralnością odbiorcy.

Warto podkreślić, że dzieła intermedialne stanowią efekt doświadczenia nowoczesnego, bycia w sytuacji medialnej i zmediatyzowanej. Również literatura należy obecnie do tego rodzaju praktyk artystycznych. Powstają realizacje literatury intermedialnej, które nie mają wzorców. W takim ujęciu każdy tekst intermedialny stanowi w wymiarze genologicznym niepowtarzalną hybrydę.

A jednak w jakiś sposób przyporządkowuje się dzieła będące na granicy literatury i sztuk wizualnych do określonych kategorii genologicznych. Wyróżnia się poezję konkretną, liberaturę, książkę artystyczną i rozmaite odmiany hipertekstu czy poezji cybernetycznej.

Jednym z kontrowersyjnych i zarazem interesujących rozstrzygnięć genologicznych jest wprowadzenie kategorii „liberatury” przez Zenona Fajfera w 1999 roku na określenie twórczości literackiej, w której zarówno słowo, jak i przestrzenne, materialne i graficzne ukształtowanie dzieła są równie istotne. Pomiędzy wypowiedzi programowe Fajfera, w których chciał on uczynić liberaturę czwartym rodzajem literackim, z którego to pomysłu ostatecznie się wycofał³. Warto podkreślić, że artysta uważa liberaturę za „literaturę totalną”, w której autor zadbał nie tylko o poszczególne słowa, świat przedstawiony, bohaterów, lecz także o przestrzeń, w której te słowa się znajdują — „świat przedstawiający”, graficzne przedstawienie tekstu.

W podobnym tonie wypowiada się Wojciech Kalaga, który uznaje liberaturę za swego rodzaju trans-gatunek, przekraczający granice rodzajów literackich (Kalaga 2010: 10). Badacz podkreśla, że hybrydyczność literatury nie jest efektem działalności którejkolwiek z ostatnich awangard. Kalaga odwołuje się do początków poezji wizualnej sięgających III wieku p.n.e: twórczości Simiasza z Rodos oraz Teokryta. Następnie odnosi się do dwudziestowiecznej poezji wizualnej, podkreślając zarazem różnicę między nimi a tradycyjną poezją wizualną. W dwudziestowiecznych eksperymentach poetyckich „nie idzie (...) jedynie o sprzęgnięcie kształtu czy obrysu wiersza z jego treścią, a o zgłębienie możliwości wizualno-semantycznych znaku językowego” (Kalaga 2010: 10). W dziele

³ W 2010 roku w tekście *Liberatura — 496 słów podsumowania* Fajfer podaje w wątpliwość wcześniejsze próby wyróżnienia czwartego rodzaju literackiego: „Pewnie byłbym teraz ostrożniejszy. Może nie ubierałbym literatury w jakieś „czwarte rodzaje”, bo w ogóle nie widzę już sensu wyróżniania takich trójkolorowych podziałów. Gatunek? Nawet jeśli, to mam w pamięci wielce pouczającą historię o afrykańskim słoni, który z wierzchu przypomina kuzyna z Indii, ale genetycy orzekli, że znacznie mu bliżej do kuzynki myśli. Niewątpliwie, genetyka dodała życiu pikanterii. A może raczej należałoby przyznać pocziwemu Benedetto Croce, który kwestionował wszelką tego typu gatunkowość? Może rzeczywiście istnieją wyłącznie konkretne dzieła, które są kosmosem samym w sobie? Jeśli się z tym zgodzimy, chętnie z literatury zrezygnuję”. Z. Fajfer (2010: 149).

literackim zarówno świat przedstawiony jak i „przedstawiający”, czyli materia tekstu są jednakowo istotne. Istotą literatury wydaje się być totalność dzieła, która w równej mierze dowartościowuje semantykę i materię tekstu, stanowiące semiotyczną całość (Kalaga 2010: 11).

A jaka jest różnica między książką artystyczną a liberaturą? Według Z. Fajfera liberatura to literatura przestrzenna, ale nadal jest to literatura. W przypadku książki artystycznej tekst podporządkowany jest książce, a w liberaturze książka podporządkowana jest tekstowi (Fajfer 2010: 61). Książka artystyczna jako książka-obiekt jest dziełem bliższym rzeźbie, w którym tekst stanowi tylko jeden z wielu równie istotnych elementów dzieła, czasem jest w ogóle nieobecny w dziele. Liberatura natomiast włącza do swojego „bytu” fizyczny wymiar książki. W liberaturze na pierwszy plan wysuwa się wymiar tekstowy, jemu podporządkowuje się wszystkie inne aspekty dzieła. Dlatego według badaczy można mówić o liberaturze jako nowym gatunku literackim a nie nowej dziedzinie sztuki.

Czy możliwa jest sytuacja, w której to samo dzieło umieszczone raz w galerii, a innym razem na półce w bibliotece lub w księgarni zostanie uznane przez odbiorcę w pierwszym przypadku za książkę artystyczną, a w drugim za liberaturę?

Wydaje się, że Fajfer twierdząco odpowiada na to pytanie, kiedy podkreśla istotną rolę kontekstu, w którym osadzone jest dzieło oraz funkcję odbiorcy. Być może umieszczenie *Spoglądając przez dziurę ozonową* autorstwa Zenona Fajfera w przestrzeni galerii mogłoby zostać uznane za książkę artystyczną. Zdaniem twórcy, dzieło to należy uznać za tekst poetycki, który wymagał innej formy urzeczywistnienia i za pośrednictwem butelki ją odnalazł. Poza tekstem wydrukowanym na przezroczystej folii nie ma w tym dziele żadnych innych elementów graficznych czy plastycznych. Nie można również rozpatrywać poematu Fajfera w perspektywie *ready-made* Duchampa, ponieważ Duchamp czynił z przedmiotów codziennego użytku dzieła sztuki, natomiast Fajfer anektował szklaną butelkę w obręb literatury i uczynił go książką w zamian za papierową książkę kodeksową. Jako następny argument podaje artysta unikatowość książki artystycznej. Poemat Fajfera jest utworem skierowanym do czytelnika i dostępnym w księgarniach w cenie zwykłej książki, opatrzonym numerem ISBN i wydanym w stosunkowo dużym nakładzie. Jego recenzje kieruje się do czytelników (Fajfer 2010: 138). Argumentacja Fajfera opiera się jednak na podaniu swego rodzaju zewnętrznych aspektów dzieła, dzięki którym możemy przyporządkować poemat artysty do zbioru dzieł literackich. Gdybyśmy jednak zobaczyli poemat w przestrzeni galerii i nic nie wiedzieli na temat jego literackiego rodowodu, uznalibyśmy, że to dzieło przed nami, to książka-obiekt, w której przecież tekst również może odgrywać istotną rolę. W tym kontekście pojawia się również problem „książki artystów” — pojęcia ukutego przez Leszka Brogowskiego. Według badacza, książka artystyczna, która zostaje wydana w kilku egzemplarzach i jest dostępna dla nielicznych z uwagi na jej cenę stanowi niepowtarzalne dzieło i jednocześnie wyklucza większość społeczeństwa z możliwości jej obejrzenia. Książka artystów natomiast stanowi formę wypowiedzi artysty oraz narzędzie komunikacji społecznej, ponieważ jest wydawana w dużych nakładach (Brogowski 2010: 123-137).

Sposób istnienia dzieła hybrydycznego

Zdaniem Wojciecha Kalagi, dzieło hybrydyczne jako połączenie semiozy tekstowej z semiozą nośnika materialnego stanowi twór artystyczny o innym statusie ontologicznym niż książka artystyczna, która to według badacza jest zaledwie pięknym i materialnym artefaktem (Kalaga 2010: 77). Nośnikiem materialnym hybrydy może być odpowiednio ukształtowany wolumin, kartka, ale także komputerowy interfejs w przypadku e-liberatury czy hipertekstu. Liberatura przede wszystkim zwraca uwagę na swoją „książkowość” i, jak metafikcja odnosi się do swoich własności literackich, tak teksty liberackie stanowią swego rodzaju metaksiążki, które komentują swoją cielesną przedmiotowość. Kalaga posługuje się pojęciem „tekstu hybrydycznego”. Moim zdaniem bardziej adekwatnym terminem jest „dzieło hybrydyczne”, ponieważ nie wartościuje on, które z tworzyw jest bardziej istotne. Jest to szczególnie ważne, kiedy weźmiemy pod uwagę, że współczesne dzieła bardzo często wykorzystują nie tylko aspekty semantyczne języka i wizualność, sięgają również do innego rodzaju tworzyw. Dzięki temu za dzieła hybrydyczne można również uznać książki artystyczne, które bardzo często również konstytuują sensy wyłaniające się ze współdziałania semantyki języka i struktury tworzywa. Na przykład książki artystyczne, które za Piotrem Rypsonem nazywam książkami konceptualnymi, podobnie jak poezja konkretna, nie angażują zmysłów odbiorcy (Rypson 2000: 7). Często prowokują do przemyśleń nad wartością języka. Stanowią swego rodzaju „łamigłówkę” o nieuchwytnym sensie. Powstają też książki, które jak najbardziej wzbudzają w odbiorcy przeżycie estetyczne. Książki-opowieści posługują się tradycyjną narracją, a do ich interpretacji niezbędna jest znajomość rozmaitych elementów kultury.

Poezja konkretna natomiast zwraca uwagę na język, na jego pozorną przezroczystość, materialność i fizyczny kształt. Zadanie odbiorcy zostaje utrudnione, lektura wymaga większej koncentracji, ponieważ niemożliwe jest ustalenie sensu, który byłby obowiązujący przynajmniej w jakiejś grupie odbiorców albo na jakiejś płaszczyźnie, w perspektywie wybranej metodologii. Przede wszystkim od odbiorcy zależy, jakie znaczenie będzie miało dane dzieło. Każdy wybór kolejności i sposobu percypowania prowadzi do utworzenia nowego przedmiotu estetycznego. Odbiorca nie jest w stanie dotrzeć do *signifié*. Nie znaczy to jednak, że treść ustępuje miejsca formie. Model semiotyczny, który sprowadza wiersz konkretny do treści i formy, czy *signifiant* i *signifié* nie sprawdza się w przypadku poezji tego nurtu. Konkretyści nie dążą do stworzenia jednego kodu artystycznego, jednej perspektywy, która scalałaby różnorodność rozwiązań formalnych. Często konkretyści posługują się zaledwie literą, która jeszcze zanim z innymi literami utworzy wyraz usamodzielnia się i tworzy własne znaczenia, staje się tworzywem tekstu wizualnego. Znak symboliczny staje się wówczas znakiem ikonycznym, uwalnia się od języka, jego gramatyki i syntaktyki, staje się przedmiotem gry między linearnością a symultanicznością. Dlatego dzieła hybrydyczne należy uznać za polifoniczne. Mamy tu do czynienia z polifonią semiotyczną:

Słowa-obrazy, mają charakter izomorficzny — wizualno-literacki, przy czym obydwie te postaci (litera i obraz) pojawiają się w stosunku superpozycji wzmacniającej przekaz (a nie tautologii) (Gryglicka 2005: 128).

Litery, strony, tekst, obraz, tom kreują polifoniczny wizualno-semantyczny spektakl, który w tekstach literackich realizowany jest w różnorodny sposób.

Artysta funkcjonujący w świecie, doświadczający go, nawet jeśli za pośrednictwem „udziwnionej formy”, nadal „naśladuje” otaczającą go rzeczywistość. Dzieła hybrydyczne stanowią jedno z wielu świadectw kryzysu klasycznej koncepcji *mimesis*. Nie znaczy to jednak, że nie są one w ogóle mimetyczne. W specyficzny sposób próbują one oddać specyfikę współczesnego świata. W dziełach tego typu mamy do czynienia ze zburzeniem porządku czasowego i przyczynowego świata przedstawionego za sprawą wprowadzenia symultaniczności (Kalaga 2010: 103). Należy zdać sobie sprawę z tego, że tego typu dzieła na swój sposób naśladują „wielopoziomową złożoność symultaniczności, hybrydyczności, niejasności rzeczywistości (po)nowoczesnej” (Kalaga 2010: 103). Są one ustrukturuwane w taki sposób, że każde doświadczenie czytelnicze jest aporetyczne, z założenia odbiorca nie może dotrzeć do jednoznacznego sensu, a nawet kilku współistniejących ze sobą. Na podstawie analizy wielu dzieł, które w taki sposób programują doświadczenie odbiorcy, można wysnuć wniosek, że dzieła tego rodzaju komunikują, że mamy do czynienia z aporią i nieokreślonością na wyższym poziomie — mianowicie poziomie rzeczywistości, w której nie można uchwycić jednoznacznego sensu żadnego zjawiska. Właśnie owa aporetyczność rzeczywistości ujawnia się za pośrednictwem wizualności zintegrowanej ze słowem, która nie jest w stanie oddać złożoności świata, tak jak w tradycyjnej literaturze klarowne słowo opisywało rozmaite elementy świata. Owa przecząca sensowi niewypowiedzalność, z którą zмага się literatura, przemawia jednak do współczesnego odbiorcy, czasem do racjonalności umysłu, ale równie często jest to doświadczenie pozarozumowe, które podobnie jak zdaniem rosyjskich formalistów intensyfikuje sposób widzenia i sprawia, że percepcja odbiorcy przestaje być zautomatyzowana. Dzięki doświadczeniu dzieła hybrydycznego odbiorca ma szansę na refleksję dotyczącą współczesnego świata, ponieważ dzieła te nie stanowią tylko eksperymentów artystów poszukujących nowych środków wyrazu:

Mimesis zaprojektowana tu jest na językowo-wizualno-(taktylne) doznanie aporii jako jakości metafizycznej obecnej w otaczającym nas świecie: doznanie inherentnej niemożności uchwycenia sensu jedno— czy wieloznacznego i inherentnej nieprzystawalności tych sensów (Kalaga 2010: 104).

Jeśli rzeczywiście zgodzimy się, że sztuka jest efektem doświadczeń, z których zrodziło się jedno ujęcie rzeczy, jak uważał Arystoteles, możemy uznać, że procesy hybrydyzacji stanowią element kultury medialnej, transkulturowej, w której nieodłącznymi zjawiskami jest niejednorodność i aporetyczność. Hybrydy te są czymś więcej niż tylko niejednorodnymi dziełami złożonymi z różnych tworzyw, które charakteryzuje udziwniona forma. Nie stanowią one hybryd tylko i wyłącznie na poziomie struktury, jak te pochodzące z okresu I Wielkiej Awangardy — na przykład tomiki poezji będące efektem współpracy Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego (*Z ponad*) czy książki artystyczne z nurtu pięknego edytorstwa. W książkach awangardowych grafika tworzy raczej równoległy plan estetyczny aniżeli pełni rolę tradycyjnej ilustracji. Książki te to dzieła autonomiczne, powstałe jako samodzielna praca artystyczna (np. książki M. Szczuki) lub przy ścisłej

współpracy plastyka i pisarza, jak w przypadku *Z ponad*. W pracach tych przełamano podział na tekst, który rozwija się w czasie, i grafikę oglądaną w przestrzeni (Rypson 2000:11).

Dzieła hybrydyczne, które powstały po II wojnie światowej i te powstałe po 2000 roku zdecydowanie różnią się w swoim statusie ontycznym od tych pochodzących z okresu I Wielkiej Awangardy. Celem niniejszego wywodu było ukazanie, na czym polega sposób istnienia poezji konkretnej, książki artystycznej, liberatury, dzieł będących na styku literatury i nowych mediów. Stanowią one głęboki wyraz doświadczenia kulturowego nie tylko w swojej strukturze. Zresztą, jak wcześniej podkreślałam za Dickiem Higginsem, samo pozostawanie w twórczości na poziomie intermediów to za mało, żeby stworzyć dzieło sztuki, niezależnie od tego, na styku jakich sztuk i dziedzin ma się ono znajdować. W tym kontekście niezwykle aktualna jest koncepcja Pareysona, która adekwatnie opisuje, czym jest treść dzieła sztuki — duchowością artysty, która przejawia się w stylu. Mimo że hermeneutyczna lektura okazuje się często niewystarczająca w odniesieniu do tekstów hybrydycznych, to konstatacja dotycząca treści dzieła sztuki i jego traktowania jako formy wydaje się być uniwersalnym aspektem teorii Pareysona.

Bibliografia

- Arystoteles (1979), *O rodzeniu się zwierząt*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1980), *Zagadnienia przyrodnicze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1983), *Poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Arystoteles (2003), *Fizyka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Beech Dave (2009), *Turning the Whole Thing Around: Text Art Today*, [w:] *Art and Text*, red. D. Beech, Ch. Harrison, W. Hill, Black Dog Publishing Limited, London.
- Brogowski Leszek (2010), *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éditions Incertain Sens, Rennes.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata (2005), *Konstrukcja przez redukcję. Porządki przestrzenne w poezji konkretnej*, [w:] *Tekst-tura Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Ha!art, Kraków.
- Eichenbaum Boris (1986), *Teoria metody formalnej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *Liberatura — 496 słów podsumowania*, [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010), *Nie(o)pisanie liberatury*, [w:] *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.

- Fajfer Zenon (2010), *Jak literatura redefiniuje książkę artystyczną. Uwagi na marginesie projektu „Kolekcja POLSKA KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA Z PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU”*, [w:] *Literatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Geertz Clifford (1997), *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Hejmej Andrzej (2010), *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Higgins Dick (2000), *Intermedia*, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, oprac. P. Rypson, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Kalaga Wojciech (2010), *Literatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] *Literatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Ha!art, Kraków.
- Kalaga Wojciech (2010), *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, A. Dziadka, Instytut Badań Literacich PAN, Warszawa.
- Lessing Gotthold Efraim (1962), *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Łotman J. (1984), *O semiosfere*, „Trudy po znakovym sistemam XVII”.
- Mitchell (1995), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Molinet Emmanuel (2006), *L'hybridation: un processus décisif dans le champ des artes plastiques*, <http://leportique.revues.org/index851.html>.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Rypson Piotr (2000), *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- Welsch (1998), *Rozum Transwersalny*, [w:] *Nasza postmodernistyczna moderna*; Oficyna Naukowa, s.c; Warszawa.
- Żyłko Bogusław (1998), *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4.