

## **Cave Writing jako sposób tworzenia responsywnej literatury**

Zmiany jakie nastąpiły w pojmowaniu immersyjności od początków istnienia sztuki elektronicznej można zaobserwować na przykładzie projektu *Screen*, opartego na technologii CAVE<sup>1</sup>. CAVE, czyli właściwie *Cave Automatic Virtual Environment*, to technologia, która powstała w 1992 roku. Polega ona na wykorzystaniu zaawansowanej instalacji multimedialnej, na którą składa się pomieszczenie (zazwyczaj sześćścian) przystosowane do projekcji treści i interakcji odbiorcy z wirtualną rzeczywistością. Na ścianach pomieszczenia wyświetlane są obrazy wysokiej jakości, renderowane na bieżąco pod wpływem działań użytkownika znajdującego się w środku. Komunikacja człowiek–komputer następuje za pomocą hełmu VR/3D, który pozwala śledzić wszystkie ruchy użytkownika. Hełm nakłada na wyświetlany na ścianach obraz dodatkowe obiekty w taki sposób, że użytkownik uzyskuje optyczne złudzenie lewitacji tych obiektów pomiędzy nim a ścianami pomieszczenia (a nawet więcej – możliwe jest bowiem uzyskanie złudzenia, iż ścian w ogóle nie ma!).

W roku 2002 technologia CAVE została zaadaptowana do pionierskiego projektu *Screen*, który wykorzystał technologię wirtualnej rzeczywistości do obcowania czytelnika z literaturą. Projekt ten został opracowany w oparciu o *Cave Writing*, dziedzinę prezentowania treści zapoczątkowaną przez profesora Roberta Coovera<sup>2</sup>. Technologia ta umożliwiła zupełnie nowy rodzaj obcowania ze słowem i dziełem literackim. Dostarczyła potencjalnemu odbiorcy wielu nowych kanałów percepcji i nowych sposobów interakcji z utworem. Elementami dodatkowymi (oprócz samego tekstu) stały się: dźwięki w postaci komentarzy/narracji, muzyka kształtująca nastrój, realistyczne odgłosy kontaktu z otoczeniem, ruchy narracyjne wprowadzające użytkownika w bezpośrednią interakcję z treścią/fabulą czy też elementy *gamifikacji* wytworzone za pomocą dodatkowego kontrolera ruchu dłoni. Posługując się tymi funkcjonalnościami, autor projektu zaprasza użytkownika do uczestnictwa w interaktywnym spektaklu literackim, traktującym o zniekształcaniu wspomnień przez sam fakt ich przywoływania. Odbiorca zanurzony w CAVE poddany jest najpierw multimedialnej narracji trzech wspomnień wyświetlonych na osobnych ścianach. Następnie wspomnienia te zaczynają się rozpadać i to od użytkownika zależy, co zrobi z odpadającymi od tekstu słowami. Może je zignorować, co doprowadzi do szybkiej „degradacji” wspomnień – odbiorca otrzyma wówczas jedynie zlepek nieczytelnych znaków, krążących nad nim. Może również starać się je odbijać, tak aby wróciły na swoje miejsce. Niestety słowa nie zawsze trafiają w odpowiednie luki, a uderzone za mocno, rozpadają się, co skutkuje coraz większymi zniekształceniami w tekstach pierwotnych. Wraz ze wzrostem tempa rozpadania się

tekstu, maleją szanse użytkownika na naprawienie wspomnień, co ostatecznie doprowadza do ich całkowitego zamazania.

Tekst – choć jest głównym elementem, z którym obcuje odbiorca w projekcie *Screen* – stanowi przede wszystkim instrument i narzędzie służące do odbioru, niekoniecznie zaś rdzeń samego dzieła, decydujący definitywnie o jego odbiorze, tak jak ma to miejsce w przypadku literatury tradycyjnej. Projekt ten skłania do refleksji nad niejednorodnością pojęcia immersyjności, bowiem immersja nie jest tutaj mimetyczną symulacją rzeczywistości mającą na celu utworzenie złudzenia obcowania z realnymi obiektami, tak jak chociażby w opisanych wcześniej przykładach dotyczących gier komputerowych. Bazując na literackiej referencyjności, *Cave Writing* budzi w użytkowniku iluzję odczuć – wyobrażenie o funkcjonujących w rzeczywistości elementach niematerialnych, takich jak przywołane zatracanie wspomnień. Dzięki temu eksperymentowi czytelnik może zrozumieć i doświadczyć w praktyce, jak działają zawile procesy pamięci.

Ewa Miłkuta

## **Jak kształtowała się polska literatura metafantastyczna? O pisarstwie Stefana Grabińskiego i Edgara Allana Poe**

Druga połowa wieku XIX to czas ogromnych przemian społecznych, naukowych, politycznych i ekonomicznych. Właśnie wtedy swój największy rozkwit przeżywała kultura mieszczańska i w różnych dziedzinach doszło do nieocenionych dla ludzkości odkryć. W zasadzie każda sfera życia podporządkowana była wielkiemu rozwojowi nauki. Technicyzacja z jednej strony przyniosła znaczną poprawę sytuacji bytowej ludzi, z drugiej jednak przyczyniła się do uniformizacji życia, do zaniku indywidualności. Filozofia połączona była ściśle z odkryciami przyrodniczymi, nie rozważając niemalże wcale kwestii metafizycznych. W literaturze skupiono się na naturalizmie po to, by utwory niczym zwierciadło odbijały sytuację ludzi, szczególnie tych najbiedniejszych.

Realna stała się potrzeba sprzeciwu wobec poukładanej rzeczywistości. Bunt zrodził się w społeczeństwie wraz z nadzieją modernizmu. Paradoksalnie, to postęp nauki doprowadził do tego, że artyści *fin de siècle’u* zaczęli interesować się sprawami pozaziemskimi. Rozwinęła się wówczas psychologia i psychopatologia. Zaczęto badać przyczyny dysfunkcji psychicznych u morderców i szaleńców oraz wierzono w istnienie mediów, które są w stanie skontaktować się z duchami zmarłych. Ówczesna literatura także skierowała się w stronę tematów niezwykłych.

1 <http://cavewriting.sourceforge.net> [dostęp: 28.11.2014]

2 Robert Coover – urodzony w 1932 roku; amerykański pisarz i naukowiec zajmujący się badaniem przekraczania granic literackości i funkcjonowaniem tekstu w przestrzeni.

Nastąpił zwrot ku religijności. Zaczęto eksplorować motywy średniowieczne, odwoływać się do dawnych mitów i baśni. Inspiracji szukano w tym, co niezgłębione i mroczne. W religii głównie zajmowano się jej anomaliami, sekretami, o których nigdy wcześniej się nie wspominało. Między innymi dlatego fascynacją dla wielu stał się satanizm. Temu czarowi ulegli niemal wszyscy wielcy artyści moderny – Huysmans, Strindberg, Baudelaire czy Hansson.

Oprócz nurtu satanistycznego kształtować zaczęła się literatura fantastyczna. Była to fantastyka naukowa, podparta wszelkimi osiągnięciami z zakresu psychologii i techniki. Stała ona w zdecydowanej opozycji do niezwykłości romantycznej, która utrzymać była w klimacie baśniowym i przypominała bardziej marzenie senne niż rzeczywistość. W przypadku „unaukowanej” fantastyki modernizmu mamy do czynienia z próbą wyjaśniania pewnych zjawisk w sposób analityczny i ze sposobem mówienia o nich tak, jakby były autentyczne. Według Artura Hutnikiewicza:

Ojcem jej, prawodawcą i inspiratorem był genialny prekursor, o pół stulecia wyprzedzający swą epokę, nieznanym dotąd Staremu Światu romantyk amerykański Edgar Allan Poe<sup>1</sup>.

Moment, w którym Charles Baudelaire spopularyzował pisarstwo Poego w Europie tłumacząc *Opowieści niezwykłe*, można uznać za przełomowy dla twórczości fantastycznej, bowiem to właśnie utwory Amerykanina obudziły w artystach niepojętą chęć tworzenia rzeczy niezwykłych. Pod wpływem Edgara Poe pozostawało wielu znakomitych pisarzy, takich jak Stevenson, Wilde czy Meyrink.

Głównym postulatem artystów końca wieku stała się oryginalność absolutna. Utwór musiał poruszać w sposób dotąd nieznanym, musiał wywoływać silne emocje i przede wszystkim zaskakiwać. Te postulaty szybko dotarły do Polski. Zwrot ku gotykowi, wykorzystanie motywów satanistycznych i okultystycznych, podejmowanie problemów metafizycznych dotyczących ludzkiej duszy to cechy dominujące w dobie Młodej Polski. Choć w utworach polskich romantyków pojawiały się motywy fantastyczne, nie spełniały one jednak takiej funkcji jak w dziełach późniejszych – rzadko dotyczyły tematów diabolicznych czy psychologicznych. Można powiedzieć, że dopiero za sprawą Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego narodziła się w Polsce w pełni autonomiczna fantastyka<sup>2</sup>.

W pierwszych dekadach wieku XX zarówno krytycy, jak i przeciętni odbiorcy nadal oczekiwali, że literatura będzie w pewnym stopniu użyteczna – najbardziej pożądane były wszelkie formy realizmu i naturalizmu. Stefan Grabiński, który rozpoczął swą twórczość w roku 1909, pomimo odmiennych oczekiwań czytelników rozwinął znacznie fantastykę, którą na rodzimym gruncie zaszczerpił Przybyszewski. Grabiński uważał, podobnie jak moderniści europejscy, że literatura powinna być w pełni oryginalna, a ten postulat można spełnić przede wszystkim dzięki zaskakującej treści. Choć wątki fantastyczne były w twórczości literackiej okresu międzywojnia rzadko spotykane, to właśnie one według Grabińskiego pozwalały wpływać znacząco na odbiorców, a odpowiednio dobrany temat implikował wartości artystyczne dzieła i stanowił ogromną motywację do tworzenia:

świadomość tego, iż przynosi ze sobą światu myśl nową, pomysł znikąd rodem i dziewiczo świeży – dodaje twórcy rozmachu i uskrzydla mu mowę<sup>3</sup>.

Grabiński twierdził, że sztuka służyć ma do „zaspokajania metafizycznych tęsknot i potrzeb ludzkości”<sup>4</sup>, a w dziedzinie litera-

tury najlepiej odpowiada temu literatura fantastyczna. Pierwotną jej formą była bajka, która wprowadzała dzieci w nieznaną świat, pozwalając im poczuć rzeczy, których nie zdołały jeszcze przeżyć. Dorosłym ludziom potrzebny był nowy rodzaj bajek, za który uznać można opowieści fantastyczne.

Grabiński wyróżnił dwa podtypy literatury fantastycznej: fantastykę bezpośrednią (konwencjonalną) i wewnętrzną (psychologiczną, metafizyczną). Pierwszy typ odpowiada utworom, w których fantastyczność jest jawna i z góry narzucona przez występowanie istot nadprzyrodzonych. Natomiast w metafantastyce, której przypisywał największe walory artystyczne, wychodzi się od zdarzeń zwykłych, które jednak w pewnym momencie przybierają inny wymiar i zaczynają wybiegać poza sprawy ziemskie. Sztuką jest, aby nastąpiło to niepostrzeżenie. Najdoskonalszym pisarzem tego gatunku był według Grabińskiego Edgar Allan Poe<sup>5</sup>. Jak pisał Grabiński w jednym ze swoich esejów:

W przeciwstawieniu do utworów Hoffmanna i innych romantycznych i późniejszych jego naśladowców, nie ma w nowelach Poego ani jednego widma, ani jednego demona itp. elementów z rekwizytorni fantastyki zewnętrznej; jedynym motorem zdarzeń i wizji jest tu dusza człowieka, jego tajemnicza, do dziś dnia niezbadana jaźń i jej cudowne, czasem groźne i niesamowite zdolności i siły<sup>6</sup>.

Edgar Allan Poe był dla Grabińskiego „ideałem, arcywzorem niedoścignionej doskonałości”<sup>7</sup>. Można powiedzieć, że ułożony przez Grabińskiego program literacki metafantastyki, to wypadkowa cech poetyki utworów Poego zwanych *short stories*.

Ewa Mikuła

5 A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 124.

6 S. Grabiński, *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (Wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10.

7 A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 76.

## „Błogosławiona? Może. A może przeklęta.” – spostrzeżenie na temat *Ahaswery* Marii Komornickiej / P. O. Własta

Cytat zawarty w tytule pochodzi z utworu opublikowanego w 1902 roku w „Chimerze” (t. 6, z. 18, s. 332-346) i według mnie idealnie realizuje pewnego rodzaju politykę, jaką posługuje się Komornicka, stwarzając i modelując kobiece postaci podczas całej swojej aktywności twórczej.

Przemieniony w kobietę Żyd Wieczny Tułacz przemierza świat „od niepamiętnych – odwiecznych, odwiecznych lat” i „z wieków i w wieków dal – nieustannie”<sup>1</sup>. Żeńska wersja Ahaswera nie tylko realizuje założenia znanego powszechnie mitu, ale skupia w sobie przeciwstawne wartości. Pytanie postawione w cytowanym fragmencie – błogosławiona czy przeklęta – jest jak najbardziej retoryczne. Bohaterka jest zarówno błogosławiona, jak i przeklęta, stanowi literackie przedstawienie diabła i anioła w jednej osobie: „Zamyka oczy, słańia się,

1 A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*, Toruń 1959, s. 44.

2 Ibidem, s. 53.

3 S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, s. 2.

4 Idem, *O twórczości fantastycznej. Jej geneza i źródła (Wstęp do szkicu)*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 10.

1 M. Komornicka, *Ahaswera [w:] Utwory poetyckie prozą i wierszem*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, s. 226.

cicha, z uśmiechem / I cała jest widmem nieba – i cała grzechem!”<sup>2</sup>. Co ciekawe, można dostrzec w tej postaci archetypy bogini-matki i bogini-natury. Jednak oba boginiczne wątki zostały przez Komornicką zaadaptowane na potrzebę wykreowania postaci. Widzimy Ahaswerę zanurzoną w przyrodzie, jednoczącą się z nią i szczęśliwą. Senne miraż o pulsującej naturze, zagłębiającej się w łono dziewczyny, poetka delikatnie kontruje nawiązaniem do Matki-Natury, rodzącej nowe stworzenie. Jednak tu podmiot liryczny naznaczono piętnem – Ahaswera „mknie dalej, błędna – i żyje / Gdzie stąpnie – kwiat się rozchyła – rodzą zmije”<sup>3</sup>. Młoda, pełna życia dziewczyna wydająca na świat symbolicznego potwora powinna od razu przywołać na myśl mit o Minotaurze. Pazyfae rodzi syna-potwora za karę za spółkowanie z bykiem. Za co ukarana jest Ahaswera? Nie wiadomo nic o początku czy narodzinach Ahaswery, sama nie wie, kim jest i skąd idzie. Nie wie również, dokąd zmierza. Być może wskazówkę do interpretacji daje nam Komornicka, pisząc: „Wciąż idzie naprzód i pyta chmur białych – skąd? / Czy ją aż z rajgu Ewy słoneczny błąd?”<sup>4</sup> Jak interpretuje Brigitta Helbig-Mischewski, możliwe, że zgodnie „z mitem, na którym zasadza się kultura patriarchalna, w którym kobiecie niepokornej, samodzielnie myślącej przypisuje się rolę grzesznicy. Dziewczyna nie wie więc, czy jest niewolnicą szatana, czy istotą boską, strąconą przez czartów”<sup>5</sup>. Taki dualizm i paradoksalnie wynikające z niego pewnego rodzaju zawieszenie „pomiędzy” dwoma światami, będą także charakterystyczne dla innych postaci kobiecych pojawiających się w twórczości poetki (jak chociażby dla Halszki, czy córki z baśni *O ojcu i córce*). U Komornickiej możemy być pewni, że jeśli kobieta kocha – to miłość będzie naznaczona śmiercią, jeśli pulsuje w niej pragnienie życia – zostanie pozbawiona tego pragnienia w sposób wampiryczny. Tu zaś tragedią bohaterki staje się życie wieczne, w którym skazana jest na nieustanne odtrącanie przez świat rzeczywistości, w jakim próbuje egzystować:

„Błądzi po ziemi stopą niepewną – jak we śnie”  
 „Czasem ją w biegu szalonym i pełnym dum  
 Twardo uderzy szarawych olbrzymów tłum,  
 Przez opar senny nie dojrzy prawdziwych ludzi.  
 Każdy urasta w jej oczach trwogę budzi,  
 Każdy przechodzień ją trąca – idzie pospiesznie –  
 Dziewczyno, senna dziewczyno – ocknij się! we śnie  
 Zginiesz na świecie żelaza, krwi i pieniędzy,  
 Na świecie trzeźwych rozkoszy – i trzeźwej nędzy.”<sup>6</sup>

Helbig-Mischewski zauważa jeszcze jedną, istotną rzecz – „nuda w wielu utworach Komornickiej jest synonimem depresji, melancholii (nazywanej w listach do matki «Spleenem» – przypadłością rodzinną Komornickich), znakiem tęsknoty za życiem.”<sup>7</sup> Dlatego fragment:

„Idzie wskroś świata dziewczyna blada i cicha.  
 Życie ją kusi – a świat prawdziwy odpycha.  
 Darmo wyciąga do skarbu szczęścia swe ręce –  
 Lecą okruchy. Ona je rzuca. Chce więcej.”<sup>8</sup>

który badaczka interpretuje jako wyraz dumy, poczucia godności i przekory, można według mnie reinterpretować jako poszukiwanie nowych, lepszych i silniejszych doznań. To, co świat proponuje duchowi Ahaswery, stanowi tylko okruchy jej potrzeb. Dekadencja bohaterki zostaje w pełni obnażona i, podobnie jak u Huysmansa, Ahaswera odcina się od świata, któremu próbowała przydać odrobiny kolorów.

<sup>2</sup> Op. cit., s. 228.

<sup>3</sup> Op. cit., s. 228.

<sup>4</sup> Op. cit., s. 226

<sup>5</sup> B. Helbig-Mischewski, *Strącona Bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010, s. 406.

<sup>6</sup> *Ahaswera*, s. 228

<sup>7</sup> B. Helbig-Mischewski, op. cit., s. 406.

<sup>8</sup> *Ahaswera*, s. 230.

„Darmo wyzląca świat blaskiem i ogniem poi  
 Swych snów bajecznych – jak stał w brzydocie tak stoi.

Ziemia jej nie chce – i ziemi tej nie chce ona –  
 Więc leci dalej – gardząca i pogardzona”<sup>9</sup>

Daremny, okupiony niezrozumieniem, wyklęciem i ośmieszeniem wkład w kształtowanie i naprawianie świata – tu nawet śmierć nie może być odkupieniem, bo nie może nadejść. Podobnie jak przez długie lata odkupienie nie pojawiało się dla Komornickiej.

Katarzyna Turkowska

<sup>9</sup> Tamże.

## Jan Brzechwa – poeta w todze

Przeznaczeniem i zarazem przekleństwem Jana Brzechwy było zaistnieć w pamięci czytelniczej jedynie jako twórca literatury dziecięcej. Za życia autora, jak również przez niemal pół wieku, które minęło od jego śmierci, badacze literatury nie poświęcili wiele uwagi bardzo obszernemu i wartościowemu dorobkowi adresowanemu do czytelników dorosłych. Utwory te zostały zamieszczone w kilku tomach poetyckich (zebranych przez poetę przed śmiercią jako *Liryka mojego życia*), w *Opowiadaniach drastycznych*, powieści *Gdy owoc dojrzewa* oraz innych tekstach. Niewielu czytelników wie również, że Brzechwa był wybitnym adwokatem, zajmującym się zagadnieniem prawa autorskiego.

Brzechwa znalazł się w gronie założycieli Związku Artystów i Kompozytorów Scenicznych – ZAiKS – powołanego początkowo dla obrony praw twórców kabaretowych. W związku działali także m.in. Julian Tuwim, Antoni Słonimski czy Stanisław Ossoya-Brochocki. Działacze ZAiKS-u ustalili minimalne honoraria, które miały być wypłacane autorom przez właścicieli teatrów. Choć za zachodnimi granicami Polski taki przepis już wprowadzono, w polskiej rzeczywistości wcielenie go w życie okazało się trudne. Brak ustawy o prawach autorskich skutkowało problemami z wyegzekwowaniem należności – działacze związku często sami dążyli do porozumienia z dyrektorami scen. Ustawa ta weszła w życie dopiero w 1926 r. i objęła wszystkich żyjących twórców oraz ich dorobek na 50 lat po śmierci.

Jan Brzechwa, nie posługujący się literackim pseudonimem w zawodzie adwokata, ale prawdziwym nazwiskiem Jan Lesman, reprezentował poszkodowanych w bardzo różnych sprawach, m.in. w procesie o bezprawne użycie filmu z podkładem muzycznym. Spektakularna wygrana Brzechwy odbiła się silnym echem nie tylko w kraju – był to pierwszy tego typu wyrok sądowy w Europie. W tym samym czasie Brzechwa zaczął świadczyć porady prawne na łamach „Wiadomości Literackich”. Podnosił w nich kwestie zaskakujące z punktu widzenia dzisiejszego badacza – są to bowiem problemy ciągle obecne we współczesnym świecie twórczym, takie jak wykorzystanie czyjegoś wizerunku na plakacie, okładce płyty winylowej lub w mediach. Do poruszanych zagadnień podchodził Brzechwa bardzo profesjonalnie, wspierając się przykładami polskich i zachodnioeuropejskich rozwiązań legislacyjnych, drobiazgowo analizując każdą rozważaną sprawę. Mnożyły się przypadki bezprawnego publicznego użycia czyichś dóbr intelektualnych, w których Brzechwa reprezentował poszkodowanych przed sądem. Sprawa Zygmunta Białostockiego i Walerego Jastrzębca, posiadaczy praw autorskich do piosenki *Mój chłopiec*, wykorzystanej w filmie reklamującym kawiarnię Paradis trwała ponad dwa lata i wymagała dwóch odwołań od wyroków sądowych. Brzechwa zajmował się także sprawami prowadzonymi w związku z domniemaniami plagiatów.

W połowie lat 30. media z uwagą śledziły powództwo Zenona Przesmyckiego-Miriama przeciwko Tadeuszowi Piniemu

w sprawie bezprawnej edycji liryków Cypriana Norwida. Pini, nie mając zgody rodziny poety, dokonał pospiesznej edycji wierszy od dawna pieczołowicie przygotowywanych przez Przesmyckiego, działającego za zgodną spadkobierców Norwida. Ta sprawa również toczyła się przez ponad dwa lata i wymagała licznych odwołań Brzechwy. Sąd pierwszej i drugiej instancji uznał utwory Norwida za dobro narodowe, na które nikt nie może mieć wyłączności. Podobnie wypowiedziano się w prasie, chwając ogólną przystępność edycji Piniego. Brzechwa jednak nie dał za wygraną. Popisał się zdolnościami oratorskimi i w Sądzie Najwyższym wywalczył zapłatę zadośćuczynienia dla Przesmyckiego.

Brzechwa zajmował się także przypadkami użycia tych samych tytułów lub plagiatami tych samych utworów lecz pod zmienionym tytułem. Sprawy te wygrywał. W jego dorobku adwokackim znalazł się też przypadek błędnego kopiowania utworów muzycznych, karygodnego nie tylko jako kradzież mienia, ale także ze względu na krzywdę wynikającą z kompromitujących pomyłek. Jeden z utworów, zatytułowany *Tak mi weszłaś w krew*, został błędnie przepisany jako *Tak mi weszłaś w krok*, wywołując na Sali sądowej konsternację, a potem śmiech. Brzechwa brał również udział w sprawie przeciwko młodzieżowemu tygodnikowi „Płomyk”, który był posądzony o propagowanie wśród młodych czytelników bolszewizmu.

Adwokat uczestniczył w pracach CISAC – Międzynarodowej Konferencji Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów, pełnił w niej funkcję członka Komisji Ustawodawczej, służąc wiedzą i doświadczeniem w sporach prawnych i ustaleniach legislacyjnych, prowadzonych w wielu krajach Europy. Brzechwa zorganizował zjazd CISAC w Warszawie, przyciągając do kraju prawników z całego świata. Ponadto przygotował nowelizację Ustawy o prawie autorskim oraz wprowadził prawo ciągłości, mające zastosowanie w przypadkach sprzedaży dzieł kultury objętych prawem autorskim. Swoje projekty ogłaszał drukiem w piśmie „Palestra”.

Brzechwa został zapamiętany w środowisku jako twórca dzieł kultury i literat doskonale władający językiem. Uważano go za wybitnego prawnika, profesjonalistę i prekursora w swej dziedzinie, szanowanego w Polsce i poza granicami kraju.

Monika Urbańska

Tekst został opracowany na podstawie: M. Urbanek, *Pospolite korsarstwo w todze katońskiej*, [w:] tegoż, *Brzechwa dla dzieci*, Warszawa 2013, s. 59–73.

## **Potęga intelektu – książka z okazji nadania Umbertowi Eco tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego**

Wydanie książki poświęconej dorobkowi naukowemu i artystycznemu Umberta Eco skierowane jest do ludzi pozostających w kręgu zainteresowań twórczością pisarza – przede wszystkim do badaczy literatury oraz historyków literatury i sztuki.

Idea projektu zakłada artystyczne odczytanie definicji drzewa i labiryntu jako reprezentacji encyklopedycznych ze studiów historycznych Umberta Eco o znaku i interpretacji<sup>1</sup>. Pisarz wyróżnia trzy rodzaje labiryntu (z Knossos, manierystyczny oraz labirynt-sieć) i to między innymi na tych koncepcjach oparłam poszukiwania formy.

Książka cechuje się budową trójdzielną – poszczególne części tworzą tryptyk, który wyraźnie nawiązuje do wyżej wymienio-

nych rodzajów labiryntów. Sama forma dzieła ma odnosić się jednak przede wszystkim do konstrukcji z Knossos – labiryntu jednokierunkowego i klasycznego. Omawiany model posiada tę właściwość, że po „rozwinieciu” przyjmuje formę pojedynczej nici, która wskazuje drogę umożliwiającą wyjście z labiryntu. W przypadku przygotowanego projektu sama nić jest swego rodzaju labiryntem. Publikacja (zarówno okładka, jak i środki) składa się z trzech połączonych ze sobą części, które układają się w kształt litery M. Po rozłożeniu książki okładka, choć przy złożeniu dzieliła się na trzy części, stanowi jedną płaszczyznę, rozwija się jak labirynt i jest reprezentacją wspomnianej już nici Ariadny. Co więcej, nici wykorzystane do szycia składek książek, pozwalają śledzić bieg ściegów. Czytelnik w procesie interpretacji może płynnie dojść od nici Ariadny (zarysowującej się w formie oprawy) do korzeni drzewa, które nienachalnie wyłaniają się z grzbietu na okładkę. W przypadku tego rodzaju publikacji nie ma sensu ich ukrywać. Stanowią one znakomitą reprezentację płaczących się korzeni drzewa – stąd poczucie przejścia z jednego labiryntu do drugiego. Właśnie za sprawą wspomnianych korzeni projekt zaczyna przybierać formę drzewa, która tworzy się dzięki połączeniu okładki z wkładem książki. Składki zostały przyszyte bezpośrednio do oprawy kolorowymi nićmi, płaczącymi się na wzór kłacza i korzeni. Dodatkowym elementem, który sprawia, iż książka konotuje skojarzenia z drzewem, jest brązowy kolor szycia grzbietu. Nawiązuje on do barw ziemi, a ponadto współgra z kremowym papierem o wysokiej gramaturze. Na zewnątrz książki, w nowym ujęciu klasycznego *open-bindingu*, wychodzą jeszcze dwa dodatkowe kolory, mające ożywić stonowaną kompozycję – dopełniający turkusowy i sąsiadujący z nim pomarańczowy.

Wąski format publikacji nawiązuje bezpośrednio do włoskich książek z okresu renesansu, wydawanych w proporcjach złotego podziału. Z uwagi na ten fakt projekt zakłada wymiary wyliczone bezpośrednio z proporcji 1:1,618. Podział ten obowiązuje również w siatce dokumentu, która posłużyła do zaprojektowania środków publikacji, a także w proporcjach kolumny i marginesów. Przy doborze kroju pisma odniosłam się do dokonań Mikołaja Jenson, weneckiego mistrza pisma, który w XV wieku opracował nowy typ pisma odręcznego, określonego później mianem *Littera antiqua*. Dziś ten rodzaj literatury znany jest jako antykwa. Wzorem weneckich drukarzy z XVII wieku, do składu dziełowego użyłam jednego kroju pisma. W projekcie wykorzystałam klasyczną dwuelementową, szeryfową antykwę renesansową, o niewielkim kontraście pomiędzy liniami poziomymi i pionowymi.

Za dopełnienie publikacji posłuży unikatowe opakowanie dopasowane do formatu książki. Rozwiązanie to po raz kolejny pozwoli uwydatnić symboliczną formę dzieła. Opakowanie zostało zaprojektowane na wzór książek średniowiecznych, oprawianych w drewno i skórę z żelaznymi okuciami. Nie jest jednak li tylko wtórnym powieleniem dawnych opraw książkowych, lecz raczej trawestacją dawnych pomysłów i próbą zaszczerpienia ich na gruncie współczesnym. W przypadku tworzenia oprawy istotnym problemem stał się dobór materiału, którego należało użyć do zrealizowania tej intencji. Zależało mi na tym, aby publikacja nie stała się pastiszem na średniowieczną książkę, bezcelowe jest bowiem odtwarzanie w niezmienionej formie czegoś, co już istniało.

Książka, a zatem nie tylko treść, lecz także jej forma, ma być interpretowalna – tak jak dzieło sztuki, które, choć jest dziełem skończonym, musi umożliwiać odbiorcy perspektywę swobodnego odczytania; dopiero wówczas utwór może w pełni zaistnieć.

Należy pamiętać o tym, że poszczególne odczytania dzieła mieszczą się w nakreślonym przez autora schemacie, który stanowi pewne ograniczenia dla odbiorcy. Również ze względu na ten fakt zdecydowałam się na odejście od tworzenia repliki oprawy średniowiecznej, ale postanowiłam pozostawić podstawową cechę wspólną z dawnymi wydaniem – charakterystyczny i niepodrabialny ciężar oprawy. Dodatkowo zależało mi na tym, aby opakowanie stanowiło kreatywną imitację twardej oprawy,

<sup>1</sup> U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, tłum. G. Jurkowlanec i in., Aletheia, Warszawa 2009.



jednak takiej, którą można swobodnie zdjąć. Stąd decyzja o stworzeniu oprawy w kształcie pudełka, wykonanej z nowoczesnego materiału – szkła hutniczego obrabianego w technice *fusingu*. Aby zachować wspomniany wcześniej ciężar książki średniowiecznej, użyłam szkła o grubości 10 mm. Niebarwione szkło OptiWhite poddane obróbce za pomocą *fusingu* pozwoliło uniknąć wrażenia „akwarium”, jakie powstałoby przy zastosowaniu metody klejenia ścianek w prostopadłościenną bryłę.

Transparentne, białe szkło jest czyste, pozwala widzieć to, co znajduje się w środku opakowania. Widać bowiem nici wychodzące na zewnątrz oprawy, ich kolor i wyhaftowane korzenie na pierwszej stronie okładki. Grzbiet opakowania jest lekko zaokrąglony, z wypustkami imitującymi skórę załamującą się na wypukłościach po ręcznym szyciu. Brzegi imitacji oprawy pozostają poszarpane po to, aby wywołać wrażenie tłuczonego szkła. W tym wypadku celem było uwydatnienie materiału, z którego opakowanie zostało wykonane. Chciałam zaakcentować w ten sposób fakt, iż tworzywem nie jest pleksi czy żywica, ale właśnie szkło – szlachetne, ciężkie, acz kruche.

Zszyta książka i szklane opakowanie tworzą nierozdzielny całość. Transparentne „pudełko” subtelnie odkrywa przed czytelnikiem wszystkie „tajemnice” wykonania książki, zaś projekt woluminu, zakładający widoczność szwów i wychodzenie nici na oprawę, sprawia wrażenie, jakby domagał się jakiegoś uzupełnienia, dodatkowej powłoki. I tym uzupełnieniem jest właśnie szklana oprawa.

W procesie twórczym zależało mi na uzyskaniu efektu niedookreśloności prezentowanego zjawiska. Chciałam, aby w głowach odbiorców rodziły się pytania: czy to jeszcze książka, czy już instalacja? A może *book performance*?

Cecha ta (czy może zjawisko) jest organicznie i bezpośrednio związana z zagadnieniem wielokierunkowości i otwartości, wypracowanym przez Romana Ingardena. Z kolei postawienie znaku równości między słowami *książka* i *labirynt* nakazuje, na wzór Gadamera, patrzeć na dzieło sztuki jak na grę z odbiorcą. Mając to wszystko w świadomości, przy projektowaniu opisanej książki artystycznej postawiłam na maksymalne „otwarcie” dzieła i świadomą grę z odbiorcą, który nie tylko będzie miał możliwość dotwarzania czytanego tekstu, lecz także ciągłej reinterpretacji formy (w sensie namacalnym), z którą obcuje w trakcie lektury.

Katarzyna Turkowska

## Czy edytorzy są potrzebni?

Trudno w to uwierzyć, ale w środowisku naukowym istnieją ludzie (także na naszej uczelni), którzy negują potrzebę istnienia edytorów. Ba, nawet twierdzą, że edytorstwo nie jest dyscypliną naukową!

Sądzę, że te osoby mają problem z odróżnieniem edytorstwa naukowego, obejmującego zespół czynności związanych z opracowaniem i wydaniem tekstów drukiem, od edytorstwa technicznego skupiającego się na opracowaniu graficznej formy książki i współdziałaniu w tym zakresie z drukarnią<sup>1</sup> – i stąd najpewniej wynika ich niechęć i dezaprobata. W Internecie w pierwszej kolejności możemy znaleźć następującą definicję tej dziedziny: *Edytorstwo: ogół działań mających bezpośredni związek z wydawaniem tekstu drukiem. W zakres edytorstwa wchodzi prace organizacyjne, redakcyjne, graficzne itp.*<sup>2</sup> Jeśli mielibyśmy się opierać na takim wyjaśnieniu pojęcia „edytorstwo naukowe”, to faktycznie nie mówi ono nic konkretnego i daje mglisty obraz tego, czym rzeczywiście zajmuje się edytor.

1 Za: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/edytorstwo;3896592.html>

2 Za: <http://portalwiedzy.onet.pl/70291,,,,edytorstwo,haslo.html>

Należy zatem poszukiwać dalej. Oto przykład znacznie pełniejszej definicji: *Edytorstwo – zespół czynności związanych z przygotowaniem do druku i wydaniem tekstu. Dbłość o właściwy poziom merytoryczny, artystyczny, graficzny, typograficzny wydawanego dzieła.*

*Edytorstwo naukowe polega na naukowym opracowaniu tekstu dzieła, opatrzenie go naukowymi notami i przypisami. W wypadku autora nieżyjącego ustalanie i udostępnienie opracowanego tekstu; edytorstwo postuluje się też metodami badawczymi, np. filologicznymi, tekstologicznymi.*<sup>3</sup>

Co to oznacza w praktyce?

Edytor wybiera podstawę wydania – tylko i wyłącznie po skolajonowaniu (porównaniu linijka po linijce) różnych wydań lub odmian tekstów. Oprócz tego wielokrotnie czyta rękopisy dzieła (jeśli ma to szczęście i posiada do nich dostęp), aby uchwycić specyfikę języka danego autora. Ponadto edytor ma za zadanie sporządzić zasady transkrypcji, zatem współcześni pisownię, bo choć często o tym zapominamy, od XII wieku pisownia polska ewoluowała, a w ciągu siedemdziesięciu ośmiu lat (1918–1996) zaszły dość znaczące zmiany w ortografii i z dzisiejszej perspektywy zapis niektórych słów zgodnie z ortografią z roku 1918 byłby błędny. Dociekliwych odsyłam do książek dotyczących historii języka polskiego, w których wspomniane przeze mnie przeobrażenia języka zostały bardzo szczegółowo opisane.

Do zadań edytora należy także objaśnianie słów, które wyszły z użycia i których znaczenie, wbrew przekonaniu niektórych, może nie być zrozumiałe dla czytelników. Przygotowując tekst do druku, edytor musi spędzać masę czasu na wertowaniu słowników, aby jak najlepiej wyjaśnić dane słowo.

Edytor, a konkretniej projektant, typograf, operator DTP czy grafik (bo czasami wszystkie te funkcje pełnione są przez jedną osobę) wykonuje projekt książki i to także nie należy do łatwych zadań, bowiem w procesie przygotowania publikacji do druku trzeba pamiętać o wielu kwestiach, które są kluczowe dla ostatecznego wyglądu książki (np. prawidłowe wyliczenie grzbietu w oparciu o pewien wzór, ustalenie odpowiednich proporcji marginesów etc.).

Należy jednak zaznaczyć, że mimo iż edytorem nazywana jest zarówno osoba, która opracowuje merytorycznie tekst, jak i osoba, która zajmuje się zaprojektowaniem jego układu i wyglądu (doborem: kroju pisma, interlinii...), to zadania te mogą, ale nie muszą być wykonane przez tę samą osobę.

Przygotowanie tekstu do druku nie jest więc zdaniem łatwym, ale wydaje się, że niezwykle potrzebnym. Wykonana przez edytorów praca oszczędza czas odbiorców, którzy otrzymują gotowy produkt – książkę, a następnie często zapominają o tym, że całą „czarną robotę”, która doprowadziła do powstania publikacji wykonuje osoba, która spędza długie godziny z nosem w różnego rodzaju woluminach, opracowuje tekst, dodaje przypisy i robi wiele innych czynności, na które „zwykły” czytelnik nie ma ani czasu, ani ochoty.

Jowita Podwysocka-Modrzejewska

3 Za: <http://www.definicja.org/Objasnienie-jezykowe/edytorstwo.php>

Redaktor naczelna:  
Ewa Mikuła

Korekta:  
Tomasz Baudysz  
Ewa Mikuła

Projekt typograficzny:  
Katarzyna Turkowska

Skład:  
Jowita Podwysocka-Modrzejewska

Redaktorzy:  
Ewa Mikuła  
Jowita Podwysocka-Modrzejewska  
Katarzyna Turkowska  
Monika Urbańska

Zapraszamy na spotkania KNE  
we wtorki w tygodniu A o 18.30  
do sali w sali -01 w gmachu  
przy ul. Pomorskiej 171/173.