

Słuchając pismo nosem. Słowo, dźwięk, muzyka w literackiej twórczości Roberta Szczerbowskiego

Wejście w tę dzielnicę nędzy, w ten bezpański rewir wywoływało przykry dysonans, wpędzając w nagłą konfuzję wielką kanonadą mirjad rozprysniętych brzmień. Zaprawdę, nawet arcybogate zmiany konfiguracji w kalejdoskopie nie posłużyłyby tu za celne porównanie. Gdybyż zmieniał się tylko nastrój i koloryt, ale tu zmieniła się cała wręcz legenda, którą tę wyrodną typografię można byłoby objaśniać!

Robert Szczerbowski

Literacka twórczość Roberta Szczerbowskiego wymyka się tradycyjnym sposobom opisu i interpretacji. Nielinearność, wielowątkowość, intermedialność prac artysty wymagają odbioru poszerzonego o historie poprzedzające proces twórczy; historie, które zdradzane są przez autora w wybranym momencie i stanowią dopełnienie materii, z którą wcześniej obcował odbiorca. Choć, czy rzeczywiście mamy do czynienia z historiami poprzedzającymi proces twórczy? Opowieściami, które pozwoliłyby lepiej zrozumieć prezentowaną sztukę? Odpowiedzi na te pytania w kontekście twórczości Szczerbowskiego nie są oczywiste. Nie wiadomo bowiem kiedy, a tym bardziej gdzie zaczyna się i kończy proces twórczy w tym przypadku. Nie mamy też do czynienia z „prezentowaniem” w tradycyjnym sensie tego słowa oznaczającym przedstawianie czegoś zaprojektowanego, a więc

przygotowanego z myślą o wystawieniu pod ocenę publiczności. A na pewno nie od razu. Gotowość dzieła do wystawienia oraz gotowość publiczności do odbioru będą włączone w proces wyznaczony przez zmienne losy docierania do propozycji artysty i ich historii. Szczerbowski konstruuje swoje wypowiedzi nie wprost, domagając się od odbiorcy śledzenia dokonywanych w czasie przekształceń, podając tym samym w wątpliwość ostateczny charakter końca.

Podobnie chciałbym uczynić w niniejszym szkicu, którego głównym przedmiotem będzie książka Szczerbowskiego zatytułowana *Æ*. Podobnie, tzn. w sposób, który nie będzie trafiał od razu w sedno przedmiotu. Być może nawet sedno w tym przypadku nie istnieje. A jeśli istnieje, jeśli autor prowokować nas będzie do jego wysłedzenia, to będzie to sedno ruchome, zmieniające się pod wpływem nowych danych, które nie będą zawarte w równie zmiennym przedmiocie.

Każda droga wybrana w celu opisania, wyjaśnienia *Æ* będzie drogą okrężną. Jakie są jednak możliwości? Wydawać by się mogło, że przynajmniej jedna z dróg

¹ R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, Kraków 2013, s. ósma (w książce zamiast tradycyjnych, liczbowych oznaczeń numeru strony użyte zostały nazwy).

mogłaby sprzyjać dotarciu do przedmiotu – chronologiczna. Ale i tu nasuwają się wątpliwości. Pierwotnie książka wydana została w 1991 roku przez warszawskie wydawnictwo Book-Tranzyt w nakładzie 2222 egzemplarzy. To niemal wszystkie dane, które przeczytać można na jej okładce. Dodatkowo na dołączonej do książki tekturowej opasce widnieje następujący tekst: „1) Brak tytułu jako zewnętrznej nazwy tekstu tłumaczy się tym, że każde słowo tegoż tekstu jest niczym innym jak właśnie próbą jego nazwania, czyli de facto tytułem (tytuł wewnętrzny). 2) Brak nazwiska wynika z niedopatrzenia się w nim autora osobowego”. A po drugiej stronie opaski zatytułowanej „Errata”: „W niniejszym wydaniu celowo opuszczono stronę tytułową – z powodów merytorycznych: nie byłaby ona mianowicie nośnikiem żadnej treści (nie oznaczony autor ani tytuł)”². A zatem chronologiczna droga opisu nastrocza wiele trudności. Droga taka właściwie jest już zamknięta, albowiem książka wydana została niedawno ponownie jako część antologii zbierającej wszystkie prace literackie Szczerbowskiego: *Kompozycje, Księga żywota oraz Æ*³. Jej wydanie z nazwiskiem autora, tytułem, a także obszernym komentarzem Piotra Mareckiego⁴ uniemożliwia obcowanie z tą książką-objektem w pierwotnej sytuacji komunikacyjnej, a zatem w takiej, która zakłada nieznaną tytułu i autora. Ta zasadnicza różnica sprawia, że właściwie mamy do czynienia z dwiema różnymi pracami, choć pod względem zawartości treściowej to ten sam „przedmiot”. Czytelnik współczesny, który sięga po zatytułowaną książkę autorską, pozbawiony zostaje szansy na bezpośrednie odczucia związane z obcowaniem z publikacją bez tytułu i anonimową. Dokładnie mówiąc, istnieją trzy rodzaje czytelników książki Szczerbowskiego: pierwszy zna tylko wydanie z 1991 roku, drugi zna tylko wydanie z 2013 roku, trzeci zna obie książki. Każda próba interpretacji jest tym faktem naznaczona.

² Zastosowany przez autora zabieg uniemożliwia wskazanie tradycyjnych informacji bibliograficznych książki. Nie ma autora, nie ma tytułu, a w odniesieniu do prezentowanego cytatu nie ma także numeru stron. Jedyną w tym przypadku możliwością i, de facto, najbardziej ścisłą informacją jest podanie numeru ISBN 83-85184-01-5.

³ R. Szczerbowski, *Antologia: Kompozycje, Księga żywota, Æ*, Kraków 2013.

⁴ P. Marecki, *Nośniki pisma. O Antologii Roberta Szczerbowskiego*, [w:] R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit.

Kolejny problem związany jest z tytułem (bądź jego zmultiplikowanym brakiem). Piotr Marecki zaznacza, iż „mimo że książka ta rzeczywiście nie została opatrzona żadnym tytułem, nierzadko na jej oznaczenie używa się »nieformalnego« dwuznaku, ligatury, »enklawy« Æ”⁵. Powodem stosowania tytułu były, jak zauważa sam Szczerbowski, potrzeby związane z dystrybucją i krytyką⁶. I jakkolwiek znaczenie dwuznaku Æ jest zakorzenione w treści książki⁷, to nie było ono bezpośrednio dostępne pierwotnemu czytelnikowi. Czytelnik współczesny natomiast może być w różny sposób „doinformowywany” w kontekście znaczenia samego (pseudo)tytułu⁸ i przypisanego do niego obiektu – „książka obustronnie otwierana, wydana w 1991 r. w Warszawie, bez tytułu i autora, złożona z części ciągłej (Anepigraf – dzieło bez tytułu) – 7 stron tworzących harmonijkę i części w postaci słownika (Egzegeza) – na każdej z 92 stron znajduje się odmienne hasło i jego dłuższe lub krótsze rozwinięcie”⁹. A zatem nie tylko książka bez tytułu, ale także Æ oraz *Anepigraf – Egzegeza*.

Podobne trudności związane są z inną książką Szczerbowskiego, *Księgą żywota*. To także książka, która pierwotnie ukazała się bez wskazania imienia i nazwiska autora¹⁰. I choć w tym przypadku mamy do czynienia z nieco bardziej tradycyjną formą literacką, to pomysł narracyjny zasada się na zbudowaniu opowieści, w myśl której obcujemy z tworzoną od zarania cywilizacji księgą pisaną „w ezoterycznej zmwowie luminarzy pióra różnych epok i kultur”¹¹. *Księga żywota* to próba ukazania wyimaginowanego

⁵ Ibidem, s. 1.xvii.

⁶ Zob. opis autorski na stronie <http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#!ae-hipertekst/cl71>

⁷ O znaczeniu Æ u Szczerbowskiego zob. M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012.

⁸ Sformułowanie „(pseudo)tytuł” otwiera dwie możliwe drogi interpretacyjne. Pierwsza odsyła do „pseudo” rozumianego jako coś fałszywego, udanego, rzekomego, podobnego do czegoś, i etymologicznie wywodzi się od greckiego *pseúdos* – „kłamstwo”. Druga związana jest ze znaczeniem „pseudo” jako pseudonimu, który z kolei etymologicznie zakorzeniony jest w greckim sformułowaniu *pseudónymos* – „noszący zmienione imię”. Por: *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2002.

⁹ Zob. *Prezentacja sześciu form „książki” Anepigraf – Egzegeza*, „Meble. Strefa Tekstu” 2002 nr 5 (luty), s. 27.

¹⁰ Pierwsze wydanie książki: *Księga żywota. Przy-powieść*, Warszawa 1990.

¹¹ R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit., s. i.

działa wieloautorskiego tworzonego metodą „zaszczepiania”, co w prologu uzmysławia narrator: „Metoda komponowania była oczywista; nie zakładała rozwijania narracji w sposób sukcesywny czy liniowy. Każdy z autorów wzbogacał częśćką swej inwencji zastany tekst, opracowując wybrany fragment w sobie właściwy sposób”¹². Zasada ta jest jedną z najważniejszych cech twórczości literackiej Szczerbowskiego. Zarówno bowiem w *Księdze żywota*, jak i w *Kompozycjach* – zbiorze najwcześniejszych, krótkich utworów, napisanych w sposób mający odzwierciedlać rozmaite formy muzyczne, a także w *Æ* mamy do czynienia z różnymi formami „zaszczepiania”: tekstu w tekście, formy (muzycznej) w formie (literackiej) czy też obiektu (książki) w innych obiektach¹³. Zaszczepianie to prowadzi w konsekwencji do efektu pączkowania, fraktalizacji¹⁴, rozplenięcia sensów za pomocą różnych mediów i związanych z nimi obiektów.

„Zrozumieć to znaczy zobaczyć n a r a z w wszystkie możliwe ujęcia (aspekty) przedmiotu” – czytamy na karteczce przypominającej erratę, która dołączona została do pierwszego wydania *Æ*. Szczerbowski zachęca do patrzenia na poszczególne fragmenty tekstu poprzez inne. Na jedną książkę poprzez inną, na jeden obiekt poprzez inny. W taki właśnie sposób warto także „czytać” *Æ*. Spróbujmy zatem wykorzystać fragmenty *Księgi żywota* oraz obiekty – wariacje na temat *Æ*, by zarysować możliwie pełną mapę odniesień, które uwydatnią potrzebę zobaczenia wszystkiego naraz. Wróćmy w tym celu do początkowego fragmentu zaczerpniętego z *Księgi żywota*, podkreślając jednocześnie metaforę odnoszącą się do muzyki i dźwięku, która jest integralnym elementem tej twórczości, przypominającej „miriady rozprysniętych brzmień”. Artysta tworzy ślady, które następnie zamazuje. Niekiedy też odwraca proces komunikowania przez ślady. Ślady pojawiają się na końcu procesów, które są drogami do śladów będących znakiem zwieńczenia. Droga zaś staje się przestrzenią odkrywania, a zatem zostawiania własnych

śladów, co Jacques Derrida w kontekście badań nad pismem i jego związkach z głosem ujmuje w sposób następujący: „Ślad należy pomyśleć przed bytem [...]. Obszar bytu, zanim określony zostanie jako obszar obecności, strukturuje się zgodnie z różnymi – genetycznymi i strukturalnymi – możliwościami śladu”¹⁵. A zatem to, co czytelnik, słuchacz, odbiorca dostrzeżę, wchodząc w literacką przestrzeń artysty, to przede wszystkim, na początku, własne ślady. Drogowskazy pojawiają się na końcu. Końcu, dodajmy, ujętym w ramy, do których przekroczenia jesteśmy zachęceni. „Miriady rozprysniętych brzmień” domagają się scalenia. Gdy jednak do scalenia dochodzi, otrzymujemy wszystko naraz. W jednoczesnym przewidzeniu, przesłyszeniu przeczuwamy, że artysta nas zwiódł, że scalenie mówi nam mniej (bo wszystko naraz) niż fragmenty, których nie rozumieliśmy. Hermeneutyka wymagająca porzucenia linearności na rzecz bezwładności.

Literacka przestrzeń artysty to „bezpieński rewir” bez autora. By go poznać, musimy go poszukać. Nie znajdziemy go na okładce książki w postaci imienia i nazwiska. Podpis jest poza książką, po lekturze, poza drukiem i ujawnić się może jedynie w procesie poszukiwania (nasłuchiwanie?). Jeśli w punkcie wyjścia żadne imię, żadne nazwisko nie jest gwarancją spójności, jesteśmy namawiani do dryfowania. „Gdybyż zmieniał się tylko nastrój i koloryt, ale tu zmieniła się cała wręcz legenda, którą tę wyrodną typografię można byłoby objaśniać!”¹⁶ – czytamy w *Księdze żywota*. Czytelnik, pozostawiony samemu sobie, może jedynie patrzeć na jeden fragment poprzez inny. Na jedno brzmienie poprzez inne. Na jeden obiekt poprzez inny. Fragment to w tym przypadku zmysł, zespół zmysłów, które każdorazowo domagają się odczytania za pośrednictwem innego medium. Wciąż to samo, ale inaczej, bo przez coś innego zapośredniczone. Początek drogi nie jest oznaczony także przez tytuł. Nie ma zatem strony tytułowej, jest jednak strona, na której znajdują się wszystkie strony wydrukowane jednocześnie.

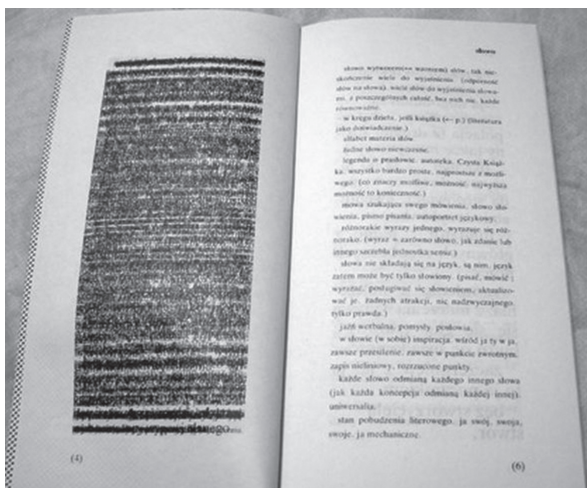
¹² Ibidem, s. ii.

¹³ Książka *Æ* miała swoją swoistą kontynuację w serii rozmaitych obiektów wykorzystujących pierwotną postać książki.

¹⁴ Malarska twórczość Szczerbowskiego skupiona jest między innymi na próbie przedstawiania fraktali. W sprawie twórczości malarzkiej autora zob.: A. Hirsfeld, *Szczerbowski obraz wielokrotny*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.

¹⁵ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 78.

¹⁶ R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit., s. ósma.



Ilustracja 1: Dwie strony książki *Æ* Roberta Szczerbowskiego.

Pierwsze słowo w książce, które można przeczytać, to „słowo”. Ostatnie, nie wiadomo gdzie dokładnie się mieści. Być może, podobnie jak imię i nazwisko autora, poza książką. A być może to słowo „ja” wydrukowane na wewnętrznej stronie tylnej obwoluty przesłoniętej przez wysuwające się nieoczekiwanie, złożone w „harmonijkę” kartki. Mamy do czynienia z „błędami szmeru drążącego do stałości”¹⁷.



Ilustracja 2: Książka *Æ* Roberta Szczerbowskiego.

Stałość jest jednak tylko oczekiwaniem, koszmarnym marzeniem zawartym w znaku, przy czym nawet znak nie potrafi się zdecydować, do czego odsyłać:

¹⁷ Ibidem, s. dwudziesta ósma.

Æ. Anepigraf i egzegeza. Anepigraf wymuszający egzegezę. Nikt jej za nas nie wykona, zwłaszcza autor. Estetyka błędu. Ścinki „bezwiednie sunące w ich kunktatorskim rytmie”¹⁸. *Æ* ukazuje swą materialność za sprawą medialnych przemian, niczym w alchemicznym procesie transmutacji. Historia *Æ* jako obiektu toczy się już poza lekturą, eksponując obraz i dźwięk jako pochodne wariacyjnych procesów przekształcania. Jedno z takich przekształceń to *Anepigraf i egzegeza*, praca z 1996 roku, która jest efektem pocięcia w niszczarce do papieru kompletnego egzemplarza pierwszego wydania książki.



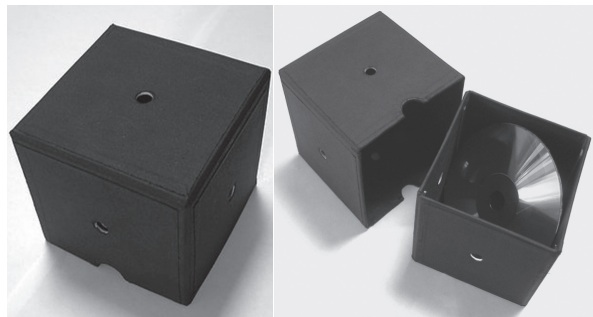
Ilustracja 3: Robert Szczerbowski – *Anepigraf i egzegeza* (1996) będący czwartym tomem *Pism hermetycznych* (15 numerowanych egzemplarzy).

¹⁸ Ibidem, s. siódma.

Kolejne przekształcenia dodatkowo utrudniają opis i interpretację *Æ*, a jednocześnie niosą ze sobą poczucie bezpieczeństwa związane z przecuciem, że nie możemy się pomylić. To autor, którego nie znamy, pomylił się już za nas, przez co możemy oddać się spokojnej lekturze. Lekturze, która, parafrazując Heraklita, przypomina pająka pędzącego do każdego uszkodzonego miejsca sieci. „Wystarczyło wspiąć się jak pająk w górę po stopniach ciszy, która lekko zawieszona na pajęczynie mgły nabrzmiała tak, że niemożliwym stał się upadek z wysokości”¹⁹. Wszak „droga w górę i w dół jest jedna i ta sama”²⁰. Jeśli upadek, to w inny zakres zmysłowych doświadczeń. W kolejną transmutację.

Być może w czarny kubik z otworami na każdej ze ścian. W kubiku płyta CD z dwoma nagraniami. Pierwsze zatytułowane *Anepigraf*, drugie *Egzegeza*. W obydwu nagraniach głos odczytujący książkę *Æ*. W nagraniu pierwszym głos przetworzony został za pomocą efektu echa, co powoduje interferencje zakłócające literalny przekaz, który w nagraniu drugim poddany został jeszcze dalej idącemu zabiegowi polegającemu na tym, że „ścieżki z interpretacjami poszczególnych stron zostały nałożone na siebie tak, jakby wszystkie te strony zostały przeczytane jednocześnie”²¹. Dodatkowo płyta CD umieszczona została w kubiku pod takim kątem, że otwór w płycie pokrywał się z otworami w ściankach pudełka, co uniemożliwiało zlokalizowanie zawartości zamkniętego kubika. Ten duchampowski gest²² „ukrycia dźwięku” odsyła do napięcia pomiędzy mową i pismem, dźwiękiem i obrazem, wypuklając jednocześnie po raz kolejny transmutacyjną siłę zaszczepiania. Literatura przekształca się w mowę, która przekształcona zostaje w muzyczną strukturę rytmiczną. To, co pierwotnie dla literatury znaczące – słowo, lokuje swe znaczenie w bezpośrednio wnętrza zniekształcającego głosu. Kubik jest pusty, gdy tylko na niego patrzymy. Musimy

dokonać interwencji, otwarcia, by uruchomić rejestr innych zmysłów współkonstituujących odbiór całości. A zatem ciemne, sześciennie pudełko z płytą kompaktową, na której zarejestrowany został przewrotny audiobook. Przewrotny, bo podobnie jak w druku wymagający słuchania wszystkiego naraz. W tym kontekście *Egzegeza* staje się szumem nakładających się na siebie słów, które dążą do stabilności, a odkrywają w sobie rytm mogący stać się zaczątkiem muzyki. Sens nie jest na wierzchu. Przynajmniej nie zawsze. Wyłania się i skrywa, przekonując, że „ukryta więź jest silniejsza od jawnej”²³ (Heraklit). Gdy pudełko jest zamknięte, wzrok nie wystarcza. Nie pomoże także włożenie palca w zachęcające swą pustką otwory, albowiem otwory w ściankach pudełka pokrywają się przestrzennie z otworem pośrodku płyty kompaktowej. Żeby przekonać się, czy pudełko jest puste, czy pełne, musimy potrząsnąć i posłuchać. Musimy posłuchać pismo nosem. Dopiero wtedy dostrzeżemy wielozmysłowość pisma skrywaną przez druk.



Ilustracja 4–5: Robert Szczerbowski *Camera obscura* (2000).

Dopiero podczas słuchania poruszyć nasze zmysły może „osobliwy jakiś ni to dźwięk, ni aromat o niesprecyzowanym, jak gdyby kokietującym posmaku, który przyzywa nas do siebie swym magnetycznym fluidem”²⁴. I wszystko to unieść musimy sami. Niczym sprasowany blok partytur, którego strony „przewracamy smukłymi od przeciążenia muzyką palcami”²⁵. Kolejny efekt transmutacji ukazuje bowiem w swoistej bezpośredniości ciężar materii podlegającej przemianom.

¹⁹ R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit., s. jedenasta.

²⁰ Słowa przypisywane Heraklitowi. Zob. *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, red. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, Warszawa–Poznań 1999, s. 192.

²¹ Zob. opis i dokumentację prac artysty na stronie <http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#!generacje-ae/c1v44>

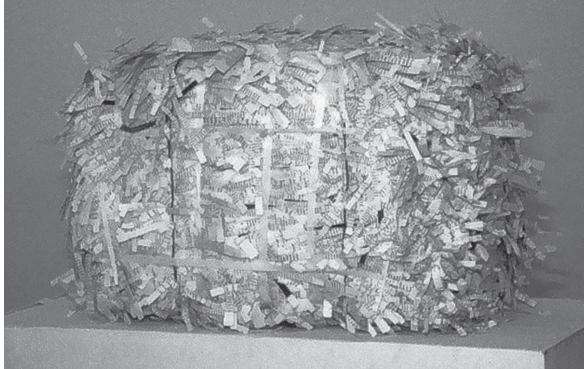
²² Por. pracę Duchampa *Z ukrytym dźwiękiem* (1916). W sprawie opisu tej pracy zob. C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 148.

²³ *Filozofia przedsokratejska...*, op. cit., s. 195.

²⁴ R. Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, op. cit., s. siedemnasta i n.

²⁵ *Ibidem*, s. dwudziesta dziewięta.

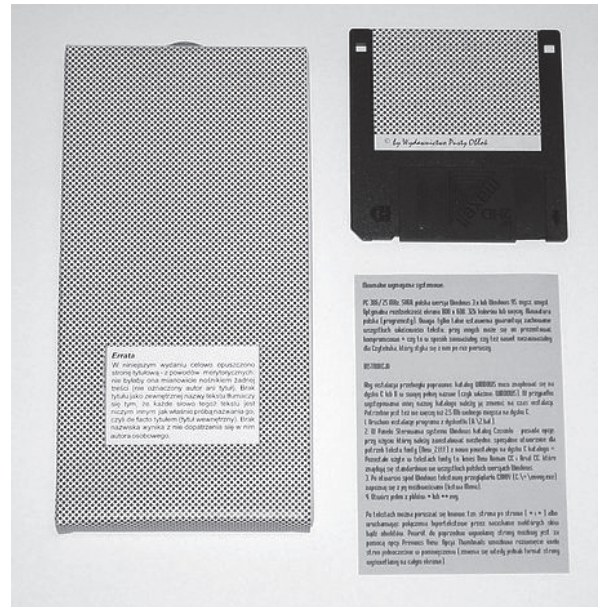
Papier, który musi być cierpliwy. 1000 egzemplarzy książki zostaje pociętych i spakowanych w formę makulaturowej paczki i, co istotne, transmutacja ta dokonuje się w tej samej drukarni, w której pierwotnie wydana została książka.



Ilustracja 6: Robert Szczerbowski *Makrolektura* (1999).

Gdzie jeszcze szukać przestrzeni dla transmutacji? Wskazane wcześniej wariacje przenosiły książkę w przestrzeń głosu-dźwięku oraz, podkreślając jej obiektualność, zmieniały strukturę papieru i wylały go w pozaksiążkowe formy pozbawione pragmatycznych cech umożliwiających tradycyjną lekturę. Jeśli kolejne zmiany kontekstów głosu-dźwięku i przekształcanego zadrukowanego papieru nie mogą już przynieść dodatkowych form rozpleniwania sensów, to należy poszukać kontekstu, który byłby zarówno poza głosem, jak i poza zadrukowanym papierem. A zatem inny nośnik śladów, który byłby w stanie podkreślić ich nieliniarny charakter. Najpierw dyskietka z hipertekstem, a następnie sam hipertekst umieszczony w sieci i dostępny w obrębie Internetu²⁶.

Umieszczenie treści *Æ* w postaci hipertekstu, a zatem dostosowanie wcześniejszej formy drukowanej na papierze do wymagań związanych z podłączonym do sieci komputerem, to nie tylko kolejna zmiana nośnika generująca nową formę lektury. To także, a być może przede wszystkim, kolejny sposób na to, by wymknąć się poczuciu końca, zwięźczenia, domknięcia, by pozostać przy idei dzieła otwartego i jednocześnie



Ilustracja 7: Drugie wydanie książki (1996) w postaci hipertekstu na dyskietce 3,5”.

zwielokrotnionego. Otwartość i zwielokrotnienie nie dokonują się wyłącznie za pośrednictwem wskazanych wcześniej materialnych transmutacji. Albo, mówiąc inaczej: wyróżnione transmutacje, obiekty będące efektem pracy na własnej twórczości, zmiana mediów i sprzężonych z nimi nośników generują różne praktyki kulturowe. Związana z kulturą oralną mowa i sprzężone z nią słuchanie, związana z kulturą druku książka oraz zawierający w sobie możliwości edycji hipertekst jawią się niczym dialektyczne zaproszenie do snucia dalszej historii, dalszych zapośredniczeń, które pozwolą być może w konsekwencji na dokonanie upragnionej syntezy, „syntezy syntez”. Z tego powodu w przypadku *Æ* nie jest możliwa tradycyjna – estetyczna bądź krytycznoliteracka – interpretacja. *Æ* wymaga hermeneutyki o zdecydowanie szerszym zakresie. Być może proponowana przez Mieke Bal „analiza kulturowa” byłaby bliższa dotarcia do takiego „przedmiotu”, który przecież wymaga specyficznej troski uniemożliwiającej zamknięcie.

Na pierwszy rzut oka przedmiot jest tu prostszy niż w wypadku antropologii: tekst, utwór muzyczny, film, malowidło. Po powrocie z wędrowki okazuje się jednak, że skonstruowany przedmiot nie jest „rzeczą”, która tak cię fascynowała, kiedy ją wybrałeś. Stał się on żywym stworzeniem, zakorzenionym we

²⁶ Trzecie, w pełni elektroniczne wydanie dostępne jest na stronie <http://techsty.art.pl/ae/raster.html>.

wszystkich pytaniach i rozważaniach, którymi pokrył go pył twoich podróży, a które otaczają go jak „pole”²⁷.

Ale i taka wizja może nas łatwo zwieść w przypadku literackiej twórczości Roberta Szczerbowskiego. Czyż bowiem artysta nie zamyka w konsekwencji swego dzieła? Czyż nie ogranicza pól dla wędrówek, które mogłyby się z nim wiązać? A może mamy do czynienia ze swoistą „kompresją” takich pól? Droga została zamknięta tylko w kontekście tradycyjnie rozumianej przestrzeni, traktowanej jako linearny proces rozwijający się wciąż w jedną stronę. Dialektyka, która nie sprawdza się w przestrzeni euklidesowej. Przestrzenie inne mogą się zaś otworzyć dopiero po jasnym komunikacie autora: „Literatura naprawdę się dla mnie skończyła, nie tylko ze względu na nią samą, ale dlatego, że straciłem zaufanie do słowa”²⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków-Wrocław 2012.
- Derrida Jacques, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011.
- Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, red. Geoffrey S. Kirk, John E. Raven, Malcolm Schofield, przeł. Jacek Lang, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Poznań 1999.
- Hirsfeld Aleksandra, *Szczerbowski obraz zwielokrotniony*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Marecki Piotr, *Nośniki pisma. O Antologii Roberta Szczerbowskiego*, [w:] Robert Szczerbowski, *Antologia. Część II: Księga żywota*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Szczerbowski Robert, *Antologia. Część II: Księga żywota*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Szczerbowski Robert, *Antologia: Kompozycje, Księga żywota, Æ*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

²⁷ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 26 i n.

²⁸ *Warianty. Z Robertem Szczerbowskiem rozmawia Rafał Księżyk*, [w:] „Antena Krzyku” 2002 nr 2, s. 12.

Szczerbowski Robert, *Księga żywota. Przy-powieść*, Państwowe Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1990.

Tomkins Calvin, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.

Warianty. Z Robertem Szczerbowskiem rozmawia Rafał Księżyk, [w:] „Antena Krzyku” 2002 nr 2.

<http://techsty.art.pl/ae/raster.html>

<http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#!ae-hipertekst/dl71>

<http://trygon3.wix.com/robertszczerbowski#!generacje-ae/c1v44>

SUMMARY

Tomasz Misiak

Listening to a text with one's nose. Word, sound and music in the literary output of Robert Szczerbowski

Robert Szczerbowski is an artist who works in many different media. That intermedia character of his works enables him to employ metaphors emphasising the multi-sensory nature of its reception. An important role in his output is played by metaphors linked to sound, music and hearing. Meanings connected with those phenomena reveal a variety of links between different media, such as sound, voice and print. This article represents an attempt at an integral interpretation of Szczerbowski's work from the perspective of metaphors linked to sound and music, showing hybrid forms of artistic realisation such as the installation, the book and the sound recording.

Keywords

intermedia, multi-sensory, book, object, sound, metaphor