

Przestrzeń odarta z metafory. Liberatura w kontekście rewizji filozoficznej i perspektyw badań

*Robię z książek różne rzeczy. Przedmioty. Tak, różne prace, posążki, obrazy, czy jak tam je nazwiesz. Miałem nawet wystawę. Sklejam książki żywicznym klejem i trzymają się dobrze. Otwieram je lub zamykam, nadaję im różne kształty, rzeźbię, wywiercam otwory. To świetny surowiec do obróbki, można zrobić wiele rzeczy.
(Italo Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*)*

Przestrzeń literacka nie musi być rozumiana tylko jako metafora, za którą kryje się potencjalność fikcyjnych konstrukcji świata przedstawionego, pozwalających „bez ograniczeń” błądzić w hipotetycznej czasoprzestrzeni. Jednak kanoniczny *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego podaje jedynie definicję hasła „przestrzeń w dziele”, ograniczając kategorię przestrzenności do dyskursywnej płaszczyzny tekstu. Taka redukcja doświadczenia lektury może być widziana jako wynik kilkuwiekowego prymatu kultury druku, z którą wiąże się upowszechnienie w świadomości powszechnej złudzenia istnienia tekstu niezależnie od materii. XX-wieczna rewizja medium wypowiedzi artystycznej, wywodząca się z awangardowego języka poetyckiego przełomu wieków, obejmująca postmodernistyczne eksperymenty z narracją i formą graficzną książki, a wreszcie polska koncepcja liberatury, ogłoszona w 1999 roku przez Zenona Fajfery, przekonują jednak, że literatura to nie tylko słowa, ale również rzeczy. Nie tylko filologia, ale i sztuka. Tekst i materialny surowiec zarazem. W ramach niniejszych rozważań proponuję zadać pytanie o filozoficzne i kulturowe podstawy ograniczenia lektury tekstu w aspekcie przestrzennym oraz o perspektywy badań liberatury, czyli „literatury totalnej”¹, stanowiących wyzwanie dla różnych dyscyplin, zajmujących się zarówno ontologią, jak i funkcjonowaniem społecznym książki.

Pismo, strona, druk – rewizja podstawowych pojęć

Za fundament kształtowania pojęcia książki uznać trzeba problematyzację determinujących ją wielkich przełomów: przejścia od kultury oralnej do cyrograficznej oraz początku kultury typograficznej. Wynalazek pisma otworzył przed literaturą, dotąd

¹ Z. Fajfer: *Liberatura czyli literatura totalna*, „FA-art” 2001, nr 4.

przekazywaną ustnie, nowe możliwości, opierające się na zastąpieniu głósłki przez literę. Teksty literackie i epigrafy w kulturach starożytnych – z uwagi na mniej skodyfikowany sposób graficznego zapisu, uwzględniającego różnorodność materiału i rzemieślniczych technik pisania – funkcjonowały również jako zapis manifestujący się w aspekcie wizualnym. Za świadectwo takiego odbioru pisma niech posłuży wypowiedź włożona przez Platona w usta Sokratesa z dialogu *Fajdros*:

Coś strasznie dziwnego ma do siebie pismo, Fajdrosie, a prawdę rzekłszy, to i sztuka malarska. Toż i jej płody stoją przed tobą jak żywe, a gdy ich zapytasz o co – wtedy bardzo uroczyście milczą. A tak samo słowa pisane.²

Zgodzić trzeba się ze stanowiskiem Jacquesa Rancièrè'a, według którego potępienie pisma i poezji przez Platona nie wynikało z rzekomej niemoralności treści czy zapośredniczającej imitacji, lecz z niedopuszczanej przez filozofa w ówczesnej społeczności ateńskiej formy „dzielenia postrzegalnego”. Rancièrè wprowadzony przez siebie termin z pogranicza estetyki i polityki określa jako „system odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części.”³

Pożądaną przez Platona formą dzielenia postrzegalnego był wspólnotowy taniec, którego znaczenie wywodziło się jeszcze z greckiego podziału na sztuki ekspresywne i konstruktywne. Miarowy rytm miał być spoiwem społeczności, definiując poprzez to, co postrzegalne i odczuwalne, polityczny charakter wspólnoty. Nieprzypadkowo w swojej wizji miasta filozofów Platon radzi usypiać dzieci kołysaniem, jak dodaje Rancièrè.⁴ Dla myśliciela greckiego ruch konstruktywny, w przeciwieństwie do imitacyjnego ruchu na scenie teatralnej, oraz mowa są wartościowane dodatnio, a plastyka i malowane znaki pisma są „strasznie dziwnym”, jak mówi w platońskim dialogu Sokrates, podziałem postrzeganej przestrzeni. Rancièrè tak pisał o nieprzystawalności pisma do modelu wspólnoty Platona:

[...] słowo pisane, przechadzając się tu i tam, bez wiedzy, do kogo należy się zwracać, a do kogo nie, niszczy cały usankcjonowany fundament obiegu mowy i stosunku pomiędzy skutkami słów a pozycjami ciała we wspólnej przestrzeni.⁵

Wywrotowy i egalitaryzujący charakter przygodnych znaków pisma łączy się u Platona z podstawową opozycją metafizyczną „żywości” i „niemości”, mowy i milczenia.

² Platon: *Fajdros*, w: tegoż, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Kęty 2005, s. 181 (275 C).

³ J. Rancièrè: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Kraków 2007, s. 69.

⁴ Ibidem, s. 76.

⁵ Ibidem, s. 70–71.

Wskazując na historyczną stałość obecnych w starożytnej Grecji form dzielenia postrzegalnego, można zatem próbować pogodzić myślenie Rancière'a z Derridiańską dekonstrukcją metafizyki.

Po realizowanym przez Platona etycznym reżimie obrazów następuje – w rewizji Rancière'a – czas przedstawieniowego reżimu sztuk, antycypowanego przez kodyfikację poetyki Arystotelesa.⁶ Przede wszystkim dokonuje się tu dowartościowanie imitacji w kategoriach translacji treści, formy i materii, nie zaś zasługującej na potępienie kopii rzeczywistości. W centrum zainteresowania sztuk leży przedstawienie, które organizuje sposoby „wytwarzania, widzenia i oceniania”. Wielowiekowy autorytet Arystotelesa i niekwestionowalność zachodnioeuropejskiej idei artystycznej *imitatio* wprowadzały systematyczny podział i hierarchizację gatunków i poetyk. Przeniesienie akcentu z pragmatycznego funkcjonowania obrazów w reżimie etycznym Platona na poetologiczną czy mimetologiczną problematykę wytwarzania przedstawienia implikuje normatywizm w drugim z przedstawianych ujęć. Jego konsekwencją stała się instytucjonalizacja sztuk w znaczeniu Derridiańskiego negocjowania instytucji i idiomu.

Należy zastanowić się przede wszystkim nad związkami między hierarchizacją w reżimie przedstawieniowym a nowożytną „galaktyką Gutenberga”, która zderzała – według Marshalla McLuhana – pluralizm średniowiecza z jednolitym mechanicyzmem.⁷ Dążenie do realizacji w drukarstwie idei homogeniczności strony, związane z potrzebami mentalnymi człowieka nowożytnego, odpowiada zachodnioeuropejskiej eskalacji racjonalistycznego logocentryzmu. Platoński schemat metafizyczny organizował zatem hierarchizację i system wartościowania efektów reżimu przedstawieniowego.

Można w tym miejscu pokusić się o wskazanie paraleli między homogeniczną stroną drukowanej książki a malarstwem iluzjonistycznym, które poddał refleksji Rancière. Francuski filozof wskazywał na trwałość platońskiej opozycji „żywego” aktu mowy i niemej powierzchni pokrytej malowanymi znakami w koncepcji nowożytnego malarstwa iluzjonistycznego, uwzględniającego trzeci wymiar dzięki zastosowaniu praw perspektywy.⁸ Należy pamiętać, że refleksja Rancière'a była wynikiem konfrontacji omawianego modelu wytwarzania sztuk z koncepcją modernizmu, stawiającego na „czystość” plastyki, czyli płaską powierzchnię dwuwymiarową. Malarstwo iluzjonistyczne, proklamując kodyfikację norm przedstawiania i hierarchię gatunków, reprodukowało jednocześnie optyczną

⁶ Zob. na ten temat: ibidem, s. 81–82.

⁷ M. McLuhan: *Galaktyka Gutenberga*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. G. Godlewskiego, Warszawa 2004, s. 509.

⁸ J. Rancière: op. cit., s. 73.

przeźrenność, której zadaniem było eksponowanie waloryzowanego „znanego”, „żywego” przekazu opowiadanej historii. Wobec realizowanego w iluzji głębi znaczenia pozycję podrzędną zachowywał system plastycznych *signifiés* pokrywających płótno.

Chociaż w refleksji nad stroną drukowanego tekstu trudno mówić o literalnej reprodukcji optycznej głębi, analogicznie do omawianego przez Rancière’a malarstwa można wskazać na podobną relację wertykalnego wartościowania znaczącego i znanego w zmechanizowanym piśmie. Skodyfikowany typograficznie tekst traci swój potencjał bycia-w-przeźreni i zostaje ograniczony w wymiarze negocjacji pomiędzy materią a formą. Zgodnie z logiką dekonstrukcyjną konsekwencją ograniczenia tej przestrzeni dialogu jest powtarzalna instytucja tekstu, czyli wzięcie w nawias możliwej idiomatyczności druku. Wobec stopniowego odsemantyzowania i transparentyzacji medium graficzności pisma i fizyczności tworzywa „żywość” tekstowi zapewniać mógł tylko przekaz dyskursywny. Metafizyka obecności uprzywilejowała transcendentalne *signifié*, niezależne od formy zapisu, jak gdyby unifikacja drukowanych znaków miała wskazywać na generowanie głębokich pokładów znaczenia oderwanego od materii. Jak pisze Derrida, pismo w kulturze zachodnioeuropejskiej to „nietrwały duplikat wyższego znaczącego, *znaczące znaczącego*.”⁹ Zarówno filozof dekonstrukcji, jak i Rancière w podobnym duchu wypowiadają się na temat opozycji rządzących klasycznym systemem reprezentacji i utrwalających dystrybucję sensu w ramach dzielenia postrzegalnego. „Obniżenie wartości pisma i jego stłumienie przez mowę »pełną«”¹⁰ pozwalają się zatem rozpatrywać jako logocentryczna opozycja stałość – przygodność, żywa mowa *versus* martwy nośnik.

W tę rewizyjną perspektywę włączyć można by ponadto refleksję semiologiczną nad pismem, do której proponuję zaadaptować ustalenia Normana Brysona, historyka sztuki, aktywnego na polu studiów nad wizualnością. Badacz wyróżnia w znaku dwa zasadnicze aspekty: figuralność i dyskursywność. We wstępie do książki *Word and image* oba terminy zostały zwięźle wytłumaczone w sposób następujący:

Pod pojęciem »dyskursywnego« aspektu obrazu rozumiem te jego własności, które ukazują wpływ języka na obraz (...). »Figuralny« aspekt obejmuje te cechy, które przynależą do obrazu w sferze wizualnego doświadczenia, pozostającego niezależnym od języka. Figuralność to »bycie-jako-obraz« (przekł. – A.K.)¹¹.

⁹ J. Derrida: *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 26.

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ N. Bryson: *Word and image. French painting of Ancien Régime*, Cambridge 1981, s. 6. Na temat semiologii Brysona w polskich opracowaniach zob. S. Czekalski: *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami obrazowymi*, Poznań 2006, s. 198–222.

Warto przetłumaczyć wskazane kategorie z zakresu odniesienia obrazu do treści w sztuce na semiologię pisma.¹² Wystarczy bardzo pobieżny przegląd sposobów funkcjonowania pisma w kulturach starożytnych, biorących istotny udział w estetycznej konfiguracji wspólnoty, by przyjąć za pewnik „bycie znaku pisma jako obrazu”, czyli ekspozycję figuralności. Komponentami tego wizualnego doświadczenia mogły być zarówno ideograficzność alfabetu, jak i intencjonalne kreowanie materialnego słowa pisanego w przestrzeni polityczno-sakralnej.

Na tej podstawie konsekwentnie można myśleć o piśmie jako o zdarzeniu w sferze negocjacji między jednostkowym idiomem a powtarzalną i gwarantującą inteligibilność instytucją oraz między analogicznymi biegunami obrazowości i dyskursywności. Istota pisma polega na ambiwalencji, którą arbitralnie redukuje się do określonego sposobu estetycznego podziału postrzegalnego w odniesieniu do wspólnoty. Podsumowując wątki wysupłane z refleksji McLuhana, Rancière’a, Derridy i Brysona, można powiedzieć, iż „galaktyka Gutenberga” dokonała instytucjonalizacji druku i jego petryfikacji w funkcji przekazu dyskursywnego zgodnie z platońską metafizyką „żywej” mowy w przedstawieniowym reżimie sztuk. W ten sposób ukształtowało się wyparcie z kulturowej świadomości przestrzenności i obrazowości tekstu.

Na tym jednak naturalnie nie kończy się horyzont estetycznej rewizji. Rancière podkreśla swoim zdaniem ogromne, a niedocenione znaczenie paradygmatu strony przekraczającej materialność zapisanej kartki dla obalenia reżimu przedstawieniowego pod koniec XIX wieku, co dokonało się dzięki zakwestionowaniu jasnego podziału między tym, co widzialne, a tym, co wypowiedalne.¹³ W rozróżnieniu Rancière’a widać wyraźną zbieżność z semiologicznymi kategoriami figuralności i dyskursywności. Demontaż postrzegalnych oczywistości poprzedniego reżimu, układających się w klarowną hierarchię, znamionuje estetyczny reżim sztuk, który dla francuskiego filozofa ma stanowić bardziej adekwatny termin wobec zjawiska etykietowanego jako „nowoczesność”. W nowym modelu sztukę utożsamia się z tym, co pojedyncze, a więc idiomatyczne, równocześnie poddając ją ambiwalencji autonomii oraz wplątania w procesy formalnej samoorganizacji życia. Najistotniejsze dla rozważań nad przeszłością literatury jest jednak przesunięcie dokonane między idiomem a instytucją, zawieszające *mimesis* jako zasadę odróżniania sztuk pięknych

¹² Bryson zdawał się być bliski założeniom semiologicznym „wczesnego” Rolanda Barthesa, które nazwać można „panligwistycznymi”. Trzeba zaznaczyć zatem, że w niniejszej pracy figuralność nie jest pustą formą, która nie znaczy bez przekazu dyskursywnego, lecz stanowi źródło znaczeń wizualnych, niezależnych od słowa.

¹³ J. Rancière: op. cit., s. 72.

od stosowanych, obalające hierarchię gatunków i odnawiające możliwość negocjacji formy tam, gdzie reżim przedstawieniowy lansował jasne podziały.

Istotnie, paradygmat strony, zaznaczający się najdobitniej w awangardowej twórczości Stéphane'a Mallarmégo, miał wielkie znaczenie dla XX-wiecznych eksperymentów formalnych. Zmianę w podziale na widzialne i niewidzialne jako poddające się odczuciu ze strony podmiotu sygnalizuje autor *Rzutu kośćmi* w słowach:

Odrzucam książkę i ów cud przenikający jej strukturę, jeśli nie mogę świadomie wyobrazić sobie tego motywu w formie jakiegś konkretnej przestrzeni, strony, wysokości.¹⁴

Patronat francuskiej awangardy, co ciekawe, obejmował nie tylko modernistyczne dążenia do autotelicznej eksploracji tworzywa, czyli specyficznego reżimu postrzegalności, drążącej istotowość materii i środków artystycznych – podobnie jak w dwuwymiarowym malarstwie modernistycznym. W postmodernizmie problematyka uchylecia przezroczystości formy podobnie znalazła się w centrum zainteresowania autorów eksperymentujących z medium przekazu. O ile prerogatywą modernizmu wydaje się odsłanianie istoty, o tyle ponowoczesność promują – zdaniem Rancièrè'a – „przecięcia i mieszanie się sztuk, które zniszczyło skonstruowaną przez Lessinga ortodoksyjną separację dziedzin twórczości artystycznej” oraz „nowe kombinacje słowa i malarstwa.”¹⁵ W uproszczeniu można by powiedzieć, że po stronie postmodernizmu sytuuje się hybrydyzacja, konstytuowana na gruzach funkcjonalistycznych i teoretycznych konstrukcji nowoczesności.

Za pionierskie i bezpośrednio inspirujące koncepcję liberatury uznać należy jasno sformułowane tezy francuskiego teoretyka, Michela Butora, autora znamienitych artykułów: *Le livre comme objet* („Książka jako przedmiot”) oraz *Sur le page* („O stronie”), świadczących o nowych przewartościowaniach w estetycznej konfiguracji graficzności tekstu. Butor upatruje wyjątkowości pisma przede wszystkim w jego symultanicznej wizualności, podkreślając tym samym figuralność słowa. Jakoby dokładnie na przekór klasycznym rozróżnieniom Lessinga, na których zniesienie wskazywał Rancièrè, tekst jawi się nie jako przedmiot poznania dyskursywnego sensu, lecz jako fizycznie istniejące pismo doświadczane przez zmysł wzroku na równi ze sztuką obrazową. Francuski teoretyk literatury podkreśla, iż pismo umożliwia „symultaniczne przedstawienie naszym oczom tego, co uszy mogą chwytać

¹⁴ Cyt. za: K. Bazarnik: „Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 175.

¹⁵ J. Rancièrè: op. cit., s. 90.

tylko sukcesywnie.”¹⁶ Ta jednoczesność pisma łączy się natomiast ze strukturą trójwymiarową książki, o czym można przeczytać w esejach Butora:

Książka taka, jaką ją znamy dzisiaj, to umieszczenie liniowej wypowiedzi w przestrzeni trójwymiarowej, podporządkowane podwójnemu modułowi: długości linijki i wysokości strony, układ, który ma przewagę w stosunku do „zwiniętego” tekstu, gdyż daje czytelnikowi ogromną swobodę przemieszczania się, zapewnia mu wielką mobilność, która najbardziej zbliża się do symultanicznego przedstawienia wszystkich części dzieła.¹⁷

Podobna wrażliwość wobec estetyki tekstu przejawia się w tekstach programowych twórców krakowskiej koncepcji liberatury. Zenon Fajfer w manifestie publikowanym na łamach „Dekady Literackiej” w 1999 roku pisał:

[...] pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest... książka – materialny obiekt! Wygląd, liczba i układ stron (o ile muszą być strony), wygląd okładek (o ile muszą być okładki) – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie inne przestrzenie utworu. I w przeciwieństwie do tamtych, jest ona realna.¹⁸

Ciekawe wydaje się umiejscowienie liberatury w ciągu estetycznych przemian dzielenia postrzegalnego. Z jednej strony koncepcja odnawia awangardowe dążenia Francji przełomu wieków, wyraźnie odwołuje się do autorytetu Mallarmégo, ale jednocześnie korzysta z doświadczeń postmodernistycznego hipertekstu i hybrydyzacji gatunkowej, sprzecznej z dezyderatem „czystości”. Rys totalistyczny liberatury, nazwanej przez Fajfera „literaturą totalną”, nadaje jej wymiar projektu modernistycznego, natomiast XX-wieczne inspiracje teoretyczne i artystyczne¹⁹ wikłają ją w potwierdzanie „upadku wielkich narracji”. Proponowana przez Fajfera i Bazarnik koncepcja chłonie z całą pewnością szereg idei, decydujących o przemianach świadomości pisarzy ubiegłego stulecia. Warto by na koniec wskazać tylko, że liberatura utożsamiana z głosem apologii książki jako bytu materialnego w dobie postępującego przejścia między kulturą typograficzną a multimedialną zdaje się dokonywać gestu obrony wyeksploatowanego medium tradycyjnego druku paralelnie do obrony języka poetyckiego przed zalewem popularnych środków przekazu na przełomie XIX i XX wieku. Wyszucie takiej analogii nadaje liberaturze osadzenie w tradycji literackiej, znamienne dla ponowoczesnych rewizji, które nie dokonują ostrych cięć historycznych.

¹⁶ M. Butor: *Le livre comme objet*, s. 131. Cyt. za: K. Bazarnik, op. cit., s. 172.

¹⁷ Cyt. za: ibidem, s. 174.

¹⁸ Z. Fajfer: *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.

¹⁹ Należy tu wymienić nazwiska XX-wiecznych twórców „liberackich”: Arno Schmidta, Williama H. Gassa, B.S. Johnsona, Raymonda Queneau czy – w Polsce – Stanisława Czyczka i Radosława Nowakowskiego.

Perspektywy badań

Po zarysowaniu rewizjonistycznego spojrzenia na przeszłość druku należy zadać pytanie o perspektywy badań dzieł literackich, dla których „książka (łac. »liber«) jest częścią dzieła, jej fizyczny kształt i budowa stanowią jego integralną część.”²⁰ Jak można się domyślić, tradycyjna metodologia filologiczna, redukująca znaczenie do dyskursywnego *signifié* znaków językowych, nie pozwala w żaden sposób uchwycić specyfiki literatury, która stanowi hybrydalne połączenie tego, co wypowiedalne, i tego, co widzialne. Koincydencja słowa i obrazu, generująca sens dzieła, wydaje się najistotniejszym aspektem literatury z punktu widzenia możliwych badań, choć trzeba zaznaczyć, iż prerogatywy zmysłu wzroku nie ograniczają się jedynie do rejestrowania przekazu obrazowego, a rozszerzone zostają również na „architektonikę” dzieła, doświadczaną jednocześnie zmysłem dotyku. Przestrzenność i wizualność przekazu domagają się przekroczenia bardziej konwencjonalnych sposobów odczytania tekstu. W dobie współczesnego bogactwa teorii w badaniach humanistycznych nie sposób chyba bronić przekonania, iż należałoby wypracować interdyscyplinarną, lecz jedyną obowiązującą metodologię badań nad literaturą. Bardziej wartościowe wydaje się wskazanie na możliwe, choć niewyczerpujące problematyki, teoretyczne ujęcia „literatury totalnej”.

Ikonizacja pisma wymagałaby w pierwszym względzie badań nad specyfiką percypowania tekstu „liberackiego”, jego odmiennością od procesu lekturowego konwencjonalnego druku. Problematyka studiów nad wizualnością powinna zostać wsparta przez psychologów i przede wszystkim neuroestetyków, których ustalenia stanowiłyby logiczną kontynuację perceptualizmu rozwijanego w obrębie historii sztuki.²¹ Trudno oprzeć się wrażeniu, iż to właśnie na gruncie interdyscyplinarnych z założenia nauk kognitywnych czy – ściślej – neuroestetycznych mogłoby dokonać się scalenie dotychczasowych osiągnięć historyków sztuki z zakresu percepcji wzrokowej, jak i dociekań literaturoznawców, którym bliska była problematyka wizualności. W tym miejscu warto wskazać na znaczenie badań Seweryny Wysłouch nad strukturalno-semiotycznymi pograniczami literatury i plastyki. Autorce takich książek, jak *Literatura a sztuki wizualne* czy *Literatura i semiotyka* udało się przede wszystkim przekroczyć ograniczenia ortodoksyjnego paradygmatu strukturalistycznego dzięki odrzuceniu roszczeń werbocentryzmu rozumianego jako „postawa preferująca język werbalny i zakładająca jego nadrzędną rolę wśród kodów, które

²⁰ Z. Fajfer: *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, w: *Liternet.pl*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2003, s. 8. Zaznaczam, że niestandardowa paginacja jest składnikiem intencji autorskiej Zenona Fajfera.

²¹ Za najważniejszą i najbardziej reprezentatywną pozycję z tego obszaru badań uznaje się raczej bezsprzecznie *Sztukę i percepcję wzrokową* Rudolfa Arnheima.

współtworzą międzyludzką komunikację.”²² Wysłouch konsekwentnie przedstawia wizję koegzystencji dwóch prymarnych systemów semiotycznych: językowego i wizualnego, podbudowując chętnie swoje twierdzenia argumentami czerpanymi choćby z neurofizjologii.²³ Jak można sądzić, u schyłku pierwszej dekady XXI wieku polemika z modelem strukturalnej semiotyki może przypominać wyważanie otwartych drzwi, jednak długoletnie badania Wysłouch, choć mieszczące się w minionym paradygmacie humanistycznym, mogą być uznane za warte aktualizacji na polu nauk empirycznych.

W szeroko pojętych badaniach nad ikonizacją, cieszących się w ostatnich latach sporą popularnością – by przywołać choćby publikacje Elżbiety Tabakowskiej – perspektywą pokrewną refleksji nad wizualnością przekazu tekstowego mogą być dotychczasowe osiągnięcia grafiki reklamowej i „dizajnu”, w której to dziedzinie znak już dawno zrzekł się funkcji odwoływania do *signifié*, by stać się wyemancypowaną ikoną, wzbudzającą określone emocje i reakcje w odbiorcach²⁴, analogicznie do omawianej eksploracji figuralnego wymiaru znaku w liberaturze.

Tych kilka zaledwie myśli o możliwych drogach badań nad „literaturą totalną” podsumować można akcentem dekonstrukcyjnym, domykającym pojawiające się już w rewizji wątki derridiańskie. Ta perspektywa jest o tyle ważna, iż liberatura z „natury rzeczy” oddala esencjalistyczne wyróżniki literackości i umyka tradycyjnym definicjom, wpisując się w sposób myślenia o „jednostkowości literatury” znamieny dla dekonstrukcji. Derek Attridge, autor książki *Singularity of literature*, zwraca szczególną uwagę na nieuchronne aporie w dyskursie klasyfikującym i definiującym – mówiąc po derridiańsku – „tę dziwną instytucję”²⁵, które sprawiały, iż „literatura jako praktyka kulturowa była nieuchronnie ustanawiana.”²⁶ „Sam środek logiki” dekonstrukcji stanowi bowiem prawo sygnatury i literowalności, kategorie znajdujące w liberaturze podatny grunt pod realizację idei dzieła „na krawędzi pomiędzy »wnętrzem« i »zewnątrzem«.”²⁷ Odrzucając metafizykę obecności i wykazując pęknięcie holistycznej struktury znaku, Derrida wypracował oryginalną koncepcję literatury, której sens zawsze rodzi się na granicy uczestnictwa i przynależności,

²² S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 53.

²³ Autorka powołuje się m.in. na badania Wandy Budohoskiej i Anny Grabowskiej, autorek książki *Dwie półkule – jeden mózg*, według których półkule mózgowe pozostają w znacznej mierze niezależne od siebie, posiadają „własne życie psychiczne” i „własne funkcje poznawcze” (werbalne i wizualne). Zob. S. Wysłouch: op. cit., s. 23.

²⁴ Na ten temat zob. m.in.: M. Klag: *Informacje i emocje – o czytaniu logotypów*, w: *Ikonizacja znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, pod. red. E. Tabakowskiej, Kraków 2006.

²⁵ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000.

²⁶ D. Attridge: *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 14.

²⁷ M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 211.

jednostkowości i idealności, instytucjonalności i idiomatyczności. Każde dzieło – podążając dalej tropem tej logiki – bierze udział w pewnym dyskursie, odwołuje się do określonego gatunku czy rodzaju, jednak swoją unikalność (*singularity*) zyskuje wskutek migotania sensów kryjących się w jego znamionach (*traits*). „Znamionując gatunek, tekst zaczyna się od niego odznaczać”²⁸ – pisze Derrida w *Parages* na temat uczestnictwa bez przynależności, stanowiącego źródło „różnicy”. Czytelność dzieła polegać miałaby zatem na jego odniesieniu do „instytucji” literatury, otwarciu na to, co inne, a powtarzalne w „zewnątrznym” obiegu dyskursu, na krawędzi, gdzie tekst styka się z innymi tekstami.

Dzieło liberackie, w najogólniejszym sensie, sygnujące swoją przynależność do literatury i jej konkretnego gatunku, ustanawia swój byt na owej krawędzi między literaturą a nie-literaturą, między różnymi systemami semiotycznymi i środkami ekspresji wywodzącymi się z niejednorodnych „języków”. W swojej najbardziej podstawowej, organicznej wręcz tkance (graficzność znaku pisma), liberatura nacechowana jest znamionami czy śladami wpisującymi się w konteksty różnych dyskursów. Z jednej strony biorą one udział w procesie multiplikacji pewnych znaczeń przynależnych do „intertekstualnego” ciągu powtórzeń, z drugiej natomiast „odznaczając się” od przywołanych przestrzeni kontekstualnych, potwierdzają swoją jednostkową zdarzeniowość w przestrzeni negocjacji między instytucją a idiomem. „Powiedzieć wszystko” w literaturze, czyli przestrzeni zinstytucjonalizowanej fikcji i fikcyjnej instytucji, to uczestniczyć w stanowionym prawie, zmierzając zarazem do jego odrzucenia lub zawieszenia.²⁹ Takie subwersywne działanie liberatury można by podsumować jednoznacznie afirmatywnym pytaniem retorycznym Derridy: „Czyż wszelka literatura z konieczności nie powinna przekraczać literatury?”³⁰

Bibliografia:

1. D. Attridge: *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007.
2. N. Bryson: *Word and image. French painting of Ancien Régime*, Cambridge 1981.
3. M. Butor: *Essais sur le Roman*, Paris 1975.
4. S. Czekalski: *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami obrazowymi*, Poznań 2006.
5. J. Derrida: *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.
6. Z. Fajfer: *Liberatura czyli literatura totalna*, „FA-art” 2001, nr 4.

²⁸ Cyt. za: ibidem, s. 210.

²⁹ Por. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, s. 21.

³⁰ Cyt. za: M. P. Markowski: op. cit., s. 205.

7. Z. Fajfer: *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.
8. Z. Fajfer: *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, w: *Liternet.pl*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2003.
9. Z. Fajfer: *liryka, epika, dramat, liberatura*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
10. M. Klag: *Informacje i emocje – o czytaniu logotypów*, w: *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, pod. red. E. Tabakowskiej, Kraków 2006.
11. M. P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
12. M. McLuhan: *Galaktyka Gutenberga*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. G. Godlewskiego, Warszawa 2004.
13. *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
14. Platon: *Fajdros*, w: tegoż, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Kęty 2005.
15. J. Rancière: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustola, Kraków 2007.
16. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000.
17. S. Wysłouch: *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.