

Xymena BOROWIAK

W przestrzeni pisma i litery*

Czytanie [...] to naprawdę niesamowita aktywność. Czarne zawijasy na białej kartce są nieruchome jak grób, bezbarwne jak księżycowa pustynia, lecz dają czytelnikowi przyjemność tak wyrazistą, jak dotyk ukochanego ciała, tak podniecającą, pełną kolorów i przemieniającą, jak nic innego w świecie realnym¹.

Victor Nell

Pierwsza strona – pierwsze zdanie tekstu – ma spełnić rolę sygnału: że tu oto kończy się milczenie, zaczyna się strefa głosu².

Stanisław Jaworski

Słowa są zagnieżdżone w mowie oralnej, a jednak pismo z całą bezwzględnością zamyka je zawsze w polu widzenia³.

Walter Jackson Ong

Litera, jako znak pojedynczy i „złożony” w słowie, buduje różne przestrzenne formy pisma: od manuskryptu do druku oraz interaktywnego „sposobu bycia”. Z tego punktu widzenia niezmiernie interesująca jest kategoria przestrzeni, gdyż kształtuje ona materię słowa, znakując wizualizację zapisu. Zapis słowa

* Tekst ten stanowi fragment pracy doktorskiej: *Dzieło literackie – estetyka formy*, powstałej pod kierunkiem prof. Elżbiety Dąbrowskiej na Uniwersytecie Opolskim.

¹ Cyt. za: M. Rembowska-Płuciennik, *Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 121.

² S. Jaworski, *„Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 38.

³ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1982, s. 33.

w materiale językowym (znak – litera) jest pierwszym elementem wizualizującym jego semantykę. Wyraz utrwalony na kartce papieru dzięki procesowi desygnacji odsyła do rzeczy, zjawisk i pojęć odbitych w rzeczywistości (oglądowość wyobrazeniowa⁴), a jednocześnie w strukturze zapisanych liter aktualizuje wygląd wyrazu (obraz fizyczny słowa). Słowo jest więc do oglądania – w kulturze piśmiennej – dzięki literze. Litera zaś nie jest bezkształtną plamą, ale znaczy również przez estetykę zapisu, ma swoją sygnaturę, co oznacza, że można mówić o obrazie, wyglądzie litery. Obraz słowa wyłania się z układu liter „zapisanych”, czyli ukształtowanych w formie przez grafie. Litery, sylaby, słowa w przestrzeni typograficznej tekstu podlegają wizualizacji⁵ (użycie wielkiej bądź małej litery, rozstrzelony druk, krój czcionki), która wzmagą bądź też łamie desygnowany nośnik sensu. Przestrzeń utworu to zatem szczególnie układ wy-słowienia, w którym sieć powiązań tworzą znaki przedstawiające na zasadzie umowy językowej (wyrazy), znaki nieprzedstawiające o funkcji symbolicznej (interpunkcja, duże litery) oraz znaki ikoniczne (typografia)⁶. Współczesne teksty, szczególnie utwory poetyckie, coraz częściej eksponują dwa ostatnie rodzaje znaków, wytwarzając typ napięcia semantyczno-ikonicznego właśnie przez swoją architekturę stymulującą znaczenie. Tak rozumiana przestrzeń tekstowa stanowi efekt utworu „oddanego” przez twórcę czytelnikowi. Zanim jednak nastąpi ten akt uzewnętrznienia, „wyrzucenia z siebie” przetransponowanej w utwór myśli, następują ważne pytania, na które twórca musi sobie odpowiedzieć. Stawia je Stanisław Jaworski: „W którym momencie dzieło sztuki zostaje powołane do istnienia? Gdy powstaje pierwszy zamysł? A może plan? Pierwsza wersja całości (lub części)? Czystopis? Ostatnia korekta druku?”⁷.

⁴ Czytelnik więc poprzez proces desygnacji dokonuje konkretyzacji wyrazu z przydawanym mu obrazem, dźwiękiem oraz kontekstem. Rodzą się jednak pytania: Czy słowo narzuca zawsze przedmiot wyobraźni wzrokowej czytelnika? Jak objawia się obrazowość w utworze poetyckim? Jak pisze H. Markiewicz: „[...] poezja – podobnie jak inne sztuki – wywołuje środkami języka naturalnego przedstawienia oglądowe. Najczęściej miano tu na uwadze malarstwo lub w ogóle sztuki plastyczne – i wtedy owe przedstawienia oglądowe właśnie poezji charakteryzowane były jako wyobrażeniowe – wizualne lub polisemiotyczne, w odróżnieniu od wizualnych tylko przedstawień postrzeżeniowych wywołanych przez plastykę”. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 10. Poezja miała zatem funkcjonować jak obraz – za sprawą języka, który ewokował oglądowość wyobrazeniową.

⁵ Por. R. Piętkowa, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, [w:] *Styl a tekst*, red. S. Gajda, Opole 1996, s. 159–168.

⁶ Za R. Lebdą wymieniam rodzaje znaków semantycznych – według podziału S. Morawskiego – występujących w dziele literackim i organizujących strukturę komponentów drukowanego utworu poetyckiego. Zob. R. Lebda, *Funkcje znaków graficznych w tekście literackim*, [w:] *Język artystyczny*, red. A. Wilkoń, t. 1, Katowice 1978, s. 37.

⁷ S. Jaworski, op. cit., s. 87.

Efektorem tychże pytań może być brulionowy zapis⁸, z którego można od-tworzyć przestrzeń kształtowania dzieła – „archeologię tekstu”. Analiza przed-tekstu, zgodnie ze sformułowaniem Jeana Bellemina-Noëla, obejmuje „całość pisemnych wypowiedzi autora w ramach pewnego projektu”⁹, a więc relacji między tym, co napisane, a tym, co skreślone. W wyniku obserwacji przed-tekstu i tekstu widać: kształtowanie się struktury składniowej, muzycznej i wersyfikacyjnej, budowę semiotyki strony z różnego rodzaju znakami graficznymi, rysunkami, matrycami leksykalnymi, wyborem litery, zmianą pisma. Istotne są zatem inwarianty, czyli to, co „nie ulega zmianie od pierwszej do ostatniej wersji”¹⁰, ale także spojrzenie „[...] na proces transformacji tekstu od pierwszego szkicu aż do czystopisu ze wszystkimi śladami pisania”¹¹.

W tak zarysowanej perspektywie obok przestrzeni litery (estetyka materii: forma testowa z figuralizacją zapisu) oraz przestrzeni pisma (gest pisanania i skreślenia) centralna wydaje się przestrzeń istnienia (projekt pisanania jako „swoistej formy egzystencji: «piszę, więc jestem»”¹²; kiedy nazywam – tworzę).

Pisanie jest więc konceptualizacją świata, próbą, zmaganiem się z oporem języka, z bezładnością matryc stylistycznych. Obecnie czytelnik coraz częściej jest „dopuszczony” do przyglądania się procesowi twórczemu, zmaganiom z materią słowa, a to za sprawą coraz częściej wydawanych książek, w których obok tekstu finalnego znajduje się rękopis. Oczywiście gest autografu w dużej mierze „ustawiony” jest przez twórcę tudzież jego wydawcę, a zatem nie sposób zapomnieć o retoryczno-wizualnym chwycie takich edycji¹³. Niemniej jed-

⁸ Z. Mitosek mianem brulionu „(etym. *bouilli* i *brou*) [określa] słowo [które] wskazuje na genetyczny nieporządek, stan wrzenia. Oznacza ono, w przeciwieństwie do innych elementów «przedtekstu», na ogół którąś z wersji utworu – tekstu. Cechą brulionów jest wielowymiarowość: układ słów i poprawek odbiega od jednokierunkowości (linearności) tekstu głównego. Narastający nieporządek sprawia, że brulion czyta się w wielu kierunkach, nawet gdy jest on zawarty w obrębie dwuwymiarowej stronicy”. Z. Mitosek, *Krytyka genetyczna*, [w:] eadem, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 371.

⁹ Cyt. za: S. Jaworski, op. cit., s. 90.

¹⁰ Ibidem, s. 92.

¹¹ E. Dąbrowska, *Styl artystyczny – kierunki nowe i najnowsze*, [w:] *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa*, red. S. Gajda, A. Vidovič Muha, Opole 2003, s. 461.

¹² Ibidem, s. 462.

¹³ Warto zauważyć, iż najczęściej autografy publikowane są w tomikach poetyckich. Jest to stały element serii Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego. Wydawane w tej serii książki w „stałym miejscu” obok strony tytułowej prezentują stronę rękopisu, brulionu poety. Zdarzają się teksty tożsame z ich wersją drukowaną (por. W. Szymborska, *ABC*, [w:] eadem, *Dwukropek*, Kraków 2005; S. Barańczak, *Altana*, [w:] idem, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998. W rękopisie poeta podkreślił pojawiającą się dwukrotnie w utworze czasownik „były”, co miało przełożenie na formę drukowaną i na zasadzie gestu znaczącego – słowa te zostały zwizualizowane rozstrzelonym drukiem), ale również ta-

nak skoro coraz więcej jest rękopisów dołączanych do tekstów drukowanych, to warto zastanowić się nad tym, co widać w procesie transformacji od przed-tekstu do tekstu.

Marcin Świetlicki uczynił z prezentacji brulionu wartość, traktując go jako swoistą grę z czytelnikiem i jako wskazówkę interpretacyjną dla tomiku poetyckiego *Muzyka środka*¹⁴. Przy pierwszym oglądzie rękopis wpisuje się w konwencjonalną estetykę edytorską tomików poetyckich. Znajduje się w „typowym” miejscu, inkrustując stronę obok strony tytułowej. W efekcie jeżeli czytelnik chciałby porównać brulion z ostatecznie wydrukowaną wersją wiersza, musi odnaleźć go w tomiku poetyckim. I w tym projekcie szukania ukryte zostało uporządkowanie naddane w „kontakcie” z poezją i poetą Marcinem Świetlickim. Otóż czytelnik niewątpliwie się zdziwi, gdy okaże się, że w tomiku *Muzyka środka* nie pojawiają się utwory, co sugerowałby rękopis: *Moja historia i Kto śpiewa*. W gruncie rzeczy nie jest pewne, że takie utwory w ogóle miałyby być, ale skoro już na stronie szóstej odnajdujemy wiersz *Cena*, to wchodzimy w środek tomu poetyckiego, poszukując innych utworów. Co stanowi o tak podjętych poszukiwaniach? Otóż użycie wersalików (CENA i KTO ŚPIEWA) i powtarzająca się fraza: „moja historia jest niezmiernie prosta”, stanowią przesłankę ku temu, aby słowa te właśnie odczytać jako tytuły wierszy. Okazuje się jednak, że ten trop poszukiwań jest skuteczny tylko w przypadku utworu *Cena*, który już na poziomie brulionu „występuje” w wersji pierwszej i niemal ostatecznym szlifie dzieła ukończonego. „Pierwotny” zapis liryku ujęty był w dystychy i tercyny:

kie, które ilustrują pracę nad słowem (por. W. Szyborska, *Niektórzy lubią poezję*, [w:] eadem, *Koniec i początek*, Poznań 1997). Szczególny przypadek obrazuje twórczość Tadeusza Różewicza, który chętnie gra z czytelnikiem w planie od przed-tekstu do tekstu (por. „ostatnie” tomy: *Plaskorzeźba*, *Nożyk profesora*). Ciekawą formę prezentuje wydana ostatnio książka *Oryginal Laury* Vladimira Nabokova. Otóż jest to niedokończone przez autora dzieło, ponieważ pracę nad nią przerwała jego śmierć. Wcześniej Nabokov poprosił żonę o spalenie rękopisu, jeżeli nie udałoby mu się dokończyć powieści, jednak ani żona, ani syn Nabokova nie spełnili woli pisarza. W 2009 r. książka została opublikowana. Książkę zaprojektował Chip Kidd. Każda strona zawiera reprodukcję ręcznie wypisanej przez Nabokova karty oraz – poniżej – drukowaną wersję tekstu. Ponieważ Nabokov nie pisał chronologicznie i trudno ustalić właściwą kolejność zapisków, brzegi reprodukcji są perforowane, aby czytelnik mógł je łatwo wrywać i układać w wybranym przez siebie porządku (w polskim wydaniu zrezygnowano z tego zabiegu edytorskiego). Ponadto przetranskrybowana część tekstu zachowuje zarówno wszelkie uwagi, poprawki i skreślenia, jakie Nabokov umieszczał na kartach, jak i popełniane przez niego błędy ortograficzne (np. *stomack* zamiast *stomach* lub *bycycle* zamiast *bicycle*). Por. D. Nabokov, *Uwagi o tekście*, [w:] V. Nabokov, *Oryginal Laury*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2010, s. XIX. Recepcja książki wywołała dyskusję i podzieliła opinie: część krytyków uważa, że jest ona ciekawą ilustracją procesu twórczego, inni twierdzą, że nie wolno publikować niedokończonego dzieła, wykazując niedopracowane fragmenty w *Oryginalie Laury*.

¹⁴ M. Świetlicki, *Muzyka środka*, Kraków 2006.

CENA

to kosztowało dużo – po pierwsze: przepadły
dobre łagodne wysepki pamięci,

naiwne chmurki wiatr rozwiął i pozostało groźne
szare, [nieczytelne – X.B.] niebo

po drugie: przeszłość to jest degradacja,
degradacja wszystkiego,

po trzecie: nikt nie wróci do nikogo, żadna
ziemia nie będzie odzyskana, chociaż

obiecywano, żaden kształt
nie powróci do normy, wszystko z dnia na dzień

będzie się wypoczwarzać,
a po czwarte, ostatnie, trzeba robić w tym
zanikającym świetle, trzeba robić, bo

[tu: Najprawdopodobniej tekst „dalej” kształtuje się następująco – X.B.:]

Przepadła łagodna pamięć.

Naiwne chmurki rozwiane.

Przyszłość zaś to jest rozkład.

A ziemia obiecana

obmacana przez

profanów już jest

M. Świetlicki, *Cena* – z rękopisu

„Druga” wersja – najbliższa wersji drukowanej – ujawnia większą precyzję
słowa, lapidarna forma zaś niweluje wcześniejsze „rozgadanie”:

To kosztowało dużo. Już przepadła

łagodna pamięć. I już chmurki

naiwne są rozwiane.

A przeszłość to jest rozkład.

To kosztowało dużo. Ziemia obiecana

już obmacana jest przez

profanów. Trzeba będzie

robić bez świata

M. Świetlicki, *Cena* – z rękopisu

Zatem droga od przed-tekstu do tekstu ilustruje proces twórczy. W utworze
drukowanym można obserwować ostateczne zmiany. W niewielkim tylko stop-
niu odbiegają one od drugiej wersji. Wśród przekształceń semantycznych moż-
na zauważyć jedną zmianę, a mianowicie wyraz „profanów” otrzymał postać
„nieprzyjaciół”. W zakresie interpunkcji w incipicie pauzę wyznacza przecinek,

a nie – jak wcześniej – kropka, dlatego wyraz „już” wydrukowany został małą literą. Ostatnie przekształcenie wnosi zapis z dużej litery drugiego członu nazwy Ziemia Obiecana¹⁵.

Rodzi się jednak pytanie, jak odczytać fragmenty, których autor nie wprowadził do tomiku? Niezmiernie ważna jest wyłaniająca się z nich autoprezentacja podmiotu mówiącego, kiedy wyznaje:

moja historia jest niezmiernie prosta.
[skreślenie nieczytelne – X.B.] czasy na proste historie.
skończą się szybciej.

moja historia jest niezmiernie prosta.
mimo że są to czasy na proste historie.

moja historia jest niezmiernie prosta.
ale nie będzie jasna dla nikogo nigdy.

pracuję na to, żeby mną straszono

moja historia jest niezmiernie prosta.
mimo że są to czasy na proste historie.
ale nie takie, jak moja historia,
która tak prosta jest, że nigdy
nikt jej nie pojmie, tak jasna i prosta,
że nigdy nikt. Skończy się to na tym
że będą straszyć dzieci moją jasną, prostą
czystą historią. Że będą zabijać
ze strachu przed nią.

KTO ŚPIEWA

moja historia jest niezmiernie prosta,
mimo że są to czasy na proste historie,
ale nie takie, jak moja historia,
która tak prosta jest, że nikt jej nigdy
nie pojmie, która jest jasna i prosta,
że nigdy nikt. A wszystko zakończy się tak,
że będą straszyć dzieci moją jasną, prostą,
czystą historią. że zabijać
ze strachu przed nią.

M. Świetlicki, *moja historia jest niezwykle prosta* – z rękopisu

Jak mantra powtarzające się słowa o „mojej” historii – która jest niezmiernie prosta – gestem deiktycznym wskazują na figurę mówiącego. Co istotne, w *Muzyce środka* role podmiotu lirycznego i autora wzajemnie się uzupełniają

¹⁵ Por. M. Świetlicki, *Cena*, [w:] idem, *Muzyka środka...*, s. 6.

i dopełniają (por. wiersze: *Świetlicki – reaktywacja; Marcin*). Owa polifoniczność głosów i gestów wiąże się bezpośrednio z wywołaną w tytule kategorią muzyczną. Rzecz jednak dotyczy i dotyka muzyki środka czy też raczej wewnętrznego głosu płynącego ze środka. W tym kontekście warto raz jeszcze spojrzeć na rękopis, który „znieważa” linearność i nakazuje czytanie „dookolne”, ewokując ruch płyty winylowej.

Brulion może więc być wskazówką interpretacyjną, szczeliną, która uchyla czytelnikowi gest twórczy. Zapisy, bruliony, rękopisy to zatem niezwykle ważne tropy w twórczości Świetlickiego, co ilustruje przejmujący wiersz *Karteczka*:

Ja teraz śpię, Marcinie,
bo jestem zmęczona.
Drzwi są otwarte, więc wejdź,
mogłabym nie usłyszeć
pukania, a nie
chciałabym.

Tak napisano
na małej karteczce,
a charakteru pisma
już nie rozpoznaję,
karteczka zżółkła, nie wiem
z jakiej jest epoki
– i tylko drzwi poznaję.

Całkiem odmiennie rękopiśmienną retorykę buduje Tadeusz Różewicz w tomiku poetyckim zatytułowanym *Wyjście*¹⁶, który otwiera rękopis autora. Dzięki „odwróceniu” konwencji pisania „czarno na białym” poeta steruje „widzeniem” odbiorcy, który *ad hoc* zauważa różnicę w odniesieniu do tradycyjnie konstruowanych znaków. Jednocześnie czytelnik konkretyzuje pojęcie bieli w polu denotacji i konotacji. Autor pisze o białym kolorze i czytelnik od razu ma przed oczyma kolor biały, stąd pomysł, aby tekst rękopisu poddać obróbce typograficznej tak, by sygnaturę litery przedstawić w białej „czcionce” i umieścić w przestrzeni czarnego tła. Nie ulega wątpliwości, że takie ujęcie typograficzne, „rękopiśmienne” sprawia, że czytelnik bardziej odczuwa tajemnicę procesu twórczego, a operowanie kontrastem (biel–czern) uwypukla opisywaną barwę i daje iluzję światła. W efekcie obserwacji przed-tekstu i tekstu zmiany rysują się tylko w strofie drugiej, z której autor usunął słowa: „nie mądry” i „o niej” (rękopis: „nie mądry uparty / mówię o niej do niej / że jest biała”; wersja wydrukowana: „uparty / mówię o niej / że jest biała”). To proste z pozoru przekształcenie

¹⁶ T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004.

stylistyczne redukuje zbędny nadmiar wysłowienia i źle brzmiący rym wewnętrzny. W rezultacie poeta stworzył przejmujący wiersz:

biel się nie smuci
ani weseli
tylko się bieli
uparty
mówię do niej
że jest biała
ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha
jest doskonała
i staje się
bielsza
powoli powoli¹⁷

W wywiadzie *Poeta pozna Targeta* Różewicz przedstawił Annie Żebrowskiej swoją koncepcję precyzji języka w procesie twórczym:

Długo pisze się taki krótki wierszyk o bieli?

Czasem miesiącami, czasem latami. Nie znaczy to, że codziennie piszę od nowa te 15 linijek. No, niech będzie, że 13. Ale wierszyk w jakiejś formie leży wśród stosu innych notatek. Jak się na niego natknę albo jak mi coś przyjdzie do głowy – skreślę jedno słowo, dwa dodam. Albo napiszę inny wariant. I znów leży miesiąc, leży pięć miesięcy. I ciągle mnie nurtuje, ciągle mnie ten wierszyk draży. Sygnalizuje: „To ja! czekam”. Dlatego jak mi ktoś zaprzęta uwagę innymi problemami – przepędza mi moje wiersze. Czasem mimo to któryś się doczeka, przyjdzie jego moment... To samo jest z listami. Szybko piszę odpowiedź, a potem list leży w zaklejonej kopercie dwa, trzy miesiące. Niekiedy go znajduję i wysyłam z komentarzem na kopercie. Przecież ja nie mam biura ani sekretarki. Tak to wszystko wygląda...

O czym konkretnie myślał autor, pisząc o bieli?

Biel jest metafizyczna, mistyczna i jej objaśnianie to jałowe zajęcie. Nie mogę tego wiersza ani wytłumaczyć, ani skomentować. Jak pani uważnie przeczyta, to go pani zrozumie¹⁸.

Mimo charakterystycznej dla Różewicza frazy ironicznej i maski prześmiewcy rzeczywistości widać w cytowanej wypowiedzi metatekstowej „zmagania” twórcy z materią słowa. Efektem tychże zmagania jest m.in. wiersz *Biel*, który

¹⁷ T. Różewicz, *** [biel się nie smuci...], [w:] idem, *Wyjście...*, s. 7.

¹⁸ A. Żebrowska, *Poeta zapozna Targeta*, <http://wyborcza.pl/1,75517,2432332.html?as=3&startsz=x#ixzz0xeWhGVb4>, dostęp: 9.07.2010 r.

przyjmuje lapidarną formę oraz ironiczną frazę pod adresem tytułowego pojęcia. Biel została poddana formalnemu zabiegowi personifikacji, stąd usankcjonowany jest zwrot „ja” lirycznego do bieli. Co ciekawe, Różewicz zdecydował się na leksem rodzaju żeńskiego – biel, i to do niej się zwraca jak do kobiety (rzeczownik biały to z kolei rodzaj męski). W konsekwencji przekształceniu uległo konwencjonalne wyrażenie „ona się czerwieni” na tautologiczną frazę „biel się bieli”. Rejestr cech: „ale biel nie słucha / jest ślepa / głucha”, kończy się paradoksalnym stwierdzeniem: „jest doskonała”. Paradoks jest figurą, która przez to, że ilustruje zaskakująco sprzeczne z powszechnie przyjętym mniemaniem twierdzenie, ujawnia w błyskotliwy sposób pewną myśl, jest tropem najlepiej ujmującym ontologię bieli.

Przedstawione analizy dowodzą, iż zmiana pola obserwacji, przesunięcie „od tekstu jako zamkniętego wytworu semiotycznego do produkcji tekstów”, „od napisanego («l'écrit») do pisania («l'écriture»), od druku do rękopisu”¹⁹ stanowi możliwość uchwycenia nowych wątków interpretacyjnych. Jednocześnie tak zarysowana perspektywa jest ważnym gestem semantycznym, który nie tylko pozwala widzieć typograficzną estetykę książki w inkrustracyjnych rejestrach, lecz także pozwala zrozumieć przestrzeń semiotyczną litery, pisma i pisania jako formy egzystencji. Warto zauważyć, iż odwrócenie pola analizy w relacji od rękopisu do druku zwraca uwagę na słowo drukowane. „Druk sytuje słowa w przestrzeni znacznie bardziej bezwzględnie, aniżeli czyniło to pismo – mówi Walter Ong i dodaje – Pismo przenosi słowo ze świata dźwięku do świata przestrzeni widzialnej, druk natomiast więzi słowo w przestrzennej pozycji”²⁰. Niezmiernie ważne jest więc to, jak kształtuje się w drukowanym utworze obraz skomponowany ze słów. W rezultacie kształtuje się znaczeniowo nośna jeszcze jedna przestrzeń – fizyczna przestrzeń tekstu, „upleciona” z literosfery, która stanowi najszybciej postrzegany „widzialny” obraz utworu. Rzecz najdobitniej wyraża się na gruncie liryki, co nierozzerwalnie łączy się ze strukturą wersową poezji, w której każda delimitacja nadaje sens słowom. Jednocześnie wszelkie układy słów na stronie skłaniają czytelnika do retorycznego²¹, a zatem w dużej mierze – perswazyjnego odczytania. Współczesne teksty coraz częściej ujawniają swoją zewnętrzną przestrzeń, dzięki graficznej architektonice utworu poetyckiego²². Zabudowywanie przestrzeni strony jest działaniem nie tylko gatun-

¹⁹ K. Hurlbusch, cyt. za: S. Jaworski, op. cit., s. 93.

²⁰ W.J. Ong, op. cit., s. 165.

²¹ G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 303–309.

²² Zob. G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, red. J. Trznadłowski, Wrocław 1970.

ków literackich świadomie architektonicznych²³ (formy poezji wizualnej), lecz także współczesnego wiersza wolnego, którego semantyzacja przebiega w planie: od zapisu zewnętrznego do wewnętrznego uwarunkowania treścią wypowiedzi.

Ong powraca do rozważań związanych z sytuacją pisma i druku: „Pismo zmieniło pierwotne oralne słowo mówione w przestrzeń widzialną. Druk związał słowo z przestrzenią bardziej definitywnie”²⁴.

Obecnie słowo jeszcze bardziej związane jest z przestrzenią, co w znaczący sposób zmienia strukturę tekstu:

Przed wszystkim zmieniła się kondycja druku poetyckiego. Komputer używany jako supernowoczesna maszyna do pisania spowodował, że poeta ma większą świadomość typografii. Piszący widzi od razu tekst prawie tak, jak będzie on wydrukowany, a więc może na przykład wybrać czcionkę do swojego tomiku. To właśnie dzięki komputerowi bez trudu rozpoznajemy typy czcionek w drukach reklamowych, których charakter w sposób istotny decyduje o percepcji treści. Przy tak rozbudowanej wizualnej świadomości tekstu powinna pojawić się naturalna tendencja do tworzenia poezji, w której druk nie jest już „przezroczysty” [...] Zmieniła się struktura tekstu i oto powoli ziszczają się marzenia awangardy z początku XX wieku o nowym języku poezji, o wierszu wyzwolonym z gatunku i schematu druku oraz poecie „wykrzykniku ulicy”²⁵.

Postulaty tak rozumianej przestrzennej formy „bycia” tekstu charakterystyczne są dla środowiska tzw. neolingwistów warszawskich, z którymi „sympatyzuje” autorka artykułu. W ironicznie zdystansowanej antologii neolingwistycznej poezji *Gada! zabić?*²⁶ obok utworów literackich umieszczone zostały teksty krytyczne. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje manifest *po co meblujemy*, w którym Jarosław Lipszyc zwerbalizował założenia nowego art-zinu „Meble” i interesujących w tym kontekście oczekiwań wobec nowej poezji:

Prezentujemy młodą literaturę (lub szerzej – sztukę), robiąc to w sposób atrakcyjny wizualnie, a przede wszystkim adekwatny do zmieniających się realiów naszej kultury. Skupiamy się na zjawiskach nowych, rewolucyjnych, nierozpoznanych. [...] Jedynym kryterium dopuszczenia materiałów do druku jest nowatorstwo, interesująca problematyka albo forma²⁷. [...] Formotreść stanowi niepodzielną całość. [...] Grafika nie tylko towarzyszy tekstom. Grafika współtworzy pismo. Wyraża współczesne trendy w sztukach wizualnych²⁸.

²³ Zob. E. Czaplejewicz, *Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 2, s. 121–138.

²⁴ W.J. Ong, op. cit., s. 167.

²⁵ M. Cyranowicz, *Zmienia się struktura tekstu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 13, s. 21.

²⁶ Por. *Gada! zabić? Pa(n)tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.

²⁷ J. Lipszyc, *po co meblujemy*, [w:] *Gada! zabić?...*, s. 122.

²⁸ J. Lipszyc, *Manifest „Mebli”*, [w:] *Gada! zabić?...*, s. 124.

A zatem programowa nowa metafora tektoniki przestrzennej tekstu nie tylko wyłania się ze zwerbalizowanych manifestów, lecz także ujawnia przede wszystkim możliwości wykorzystania nowego medium. Stąd trafne wydaje się określenie Jacka Wesołowskiego, na które powołuje się Joanna Roszak, nazywając neolingwistów „maszynopisarzami”²⁹.

Postulat artystycznie i konceptualnie kształtowanej przestrzeni niewątpliwie ujawnia się w twórczości neolingwistycznie zorientowanych twórców, ale otrzymuje także swoją sygnaturę w antologii *Gada! zabić?*, w której po 360 stronach „maszeruje” „pasożyt”, będący „graficznym komentarzem grafika. Znajduje się na dole i biegnie przez wszystkie strony antologii neolingwizmu. Współuczestnictwo i harmonia, i idealna logika symbiozy pozwala grafikowi pasożytować na krawędzi publikacji. Litery stają się pokarmem”³⁰.

Współczesne utwory „wykorzystują” więc substancjalną przestrzeń strony, nie chodzi tylko o „efektownie” wizualne chwytły, ale o podwojoną semantykę słowa, wygrywaną w estetycznej figuralizacji zapisu (użycie wielkiej bądź małej litery, rozstrzelony druk, krój czcionki, zróżnicowanie graficzne czcionki, spacjowanie liter, wygrywanie morfologicznej semantyki leksemu poprzez wprowadzenie dywizu³¹ powoduje rozbicie zastygłej struktury³²).

Nietypową delimitację wersową ilustruje tom poezji *Psychodelicje* Marii Cyranowicz, który w swej formie wizualnej, konceptualnej bliski jest poetyce konkretystów:

wszystkie komórki są kolorowe
czarnożółtobiałoniebieskoczerwone
różnokątneprzekrętneprzestrzenne
wniebowgięte

M. Cyranowicz, *kobroty*³³

²⁹ J. Roszak, *Zmy+SŁOWO, konkretnie*, [w:] *Nowa poezja polska: twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 187.

³⁰ Zob. *Gada! zabić?...*, s. 1–9 i n.

³¹ Zob. R. Piętkowa, op. cit., s. 159–168.

³² Zob. B. Witosz, *Rozbijanie zastygłych struktur. O tendencjach stylistycznych w tekstach współczesnej prozy*, [w:] *Styl a tekst*, red. S. Gajda, Opole 1996, s. 135–141.

³³ M. Cyranowicz, *kobroty*, [w:] eadem, *psychodelicje*, Warszawa 2006, s. 47.

Tytuł utworu *kobroty* stanowi neologizm, będący zestawieniem dwóch cząstek – litery „k” i słowa „obroty”. Tak zaprojektowane wysłowienie implikuje: kolor i obrót. „Kobró” stanowi więc kontaminację leksemów: „skróconego” do litery „k” słowa „kolor” oraz wyrazu „obró”, przez co w znakowym geście semantyzuje wyrażenie jako obroty kolorów (nawiązując w ten sposób do Mirona Białoszewskiego i jego tomiku poetyckiego *Obroty rzeczy*).

Wiersz Cyranowicz jest więc swego rodzaju grą wizualno-werbalną. „Incipit” zawiera tezę: „wszystkie komórki są kolorowe”, i jest ona od razu wizualizowana przez zapis słów różnym kolorem czcionki. Gra między leksemem a kolorem czcionki polega na tym, że nie widzimy tu przystającego, paralelnego układu między zróżnicowaniem kolorystycznym liter a nazwą (desygnatem). Wręcz przeciwnie – widać układ „przeplatany”, „obrotowy” (np.: „niebiesko” zapisane czerwoną czcionką, a „czerwone” – niebieską). Na tym więc polegają kolorystyczne obroty.

Elementem znaczącym utworu jest również zróżnicowanie wielkości liter. W ten sposób autorka poprzez grafę oddaje „obraz” wgiętych w niebo komórek (zapis niebieską czcionką). Utwór Cyranowicz jest więc lingwistyczno-graficzną grą wykorzystującą nowe możliwości technologiczne.

Jeszcze inny efekt uzyskała Cyranowicz, budując przestrzeń utworu *Piąty_element_to_fiksja*³⁴. Autorka pracuje na materiale językowym, ilustrując podwójną semantykę słów (o czym już wcześniej wspomniałam). W tym utworze szczególnie mocno eksponowane jest „rozbijanie zastygłych struktur” przez komputerowy znak „_”, ale przede wszystkim przez kolorystyczne różnicowanie czcionek (sym_pozycja; wmomentować). Angażując zmysły odbiorcy, poetka projektuje sensualny tryb odbioru liryku, który trzeba „czytać jęzokiem”. Przestrzeń „wewnętrzna” utworu na zasadzie ekspresji momentalnej powoduje, iż czytelnik-widz ma odczuwać: t_e_k_s_t_a_z_ę, czyli przyjemność obcowania z tekstem.

Struktura tekstu artystycznego ulega więc przekształceniom, inaczej niż w tradycyjnej literaturze modelowana jest semiotyka strony, ale także znacząco zmienia się sytuacja słowa. Dzieje się tak za przyczyną:

wejścia literatury w obszar nowych mediów [co – X.B.] zmienia estetyczną, pragmatyczną, semantyczną i etyczną sytuację poetyckiego słowa. Przede wszystkim dlatego, że łączy koncepty lingwistyczne z komputerową poetyką i programowo rezygnuje, jak „neolingwiści” warszawscy (grupa „po.etyczna”) z konwencjonalnej tradycyjnej poezji i poetyki³⁵.

³⁴ M. Cyranowicz, *Piąty_element_to_fiksja*, [w:] *Gada! zabić?...*, s. 281.

³⁵ E. Dąbrowska, *Pejzaż stylowy najnowszej poezji polskiej*, [w:] *Język polski w europejskiej przestrzeni kulturowo-językowej*, red. S. Gajda, Opole 2009, s. 235. Zob. też: T. Cieślak, *Poezja neolingwistów warszawskich*, [w:] *Nowa poezja polska...*, s. 175–186.

Przestrzeń³⁶ stanowi również komponent rzeczywistości świata przedstawionego w dziele literackim. Budowaniu przestrzeni „wewnętrznej” w poezji służą środki deiktyczne i „wykładniki utrwalonej w języku konwencjonalnej aksjologii”³⁷. Stąd przestrzeń „wewnętrzna” poezji wynika z jej zwerbalizowania, natomiast przestrzeń „zewnątrzna” wpisuje się w układ słów na stronie (figuralizacja zapisu).

W efekcie – jak dowodzi Jarosław Klejnocki –

Jedną z zapowiedzi, że w polskiej poezji współczesnej następuje stopniowo proces powolnego, acz zapewne nieuchwytnego przesuwania się akcentów w wielkiej architekturze poetyki [staje się – X.B.] Liryka wyznania egzystencjalnego (czy szerzej: moralnego, filozoficznego, religijnego *etc.*) [...] [która – X.B.] ustępuje formułom poezji bardziej wyrafinowanej [...] bardziej „ukrytej” w gąszczu chwytów, w maszynierii mowy albo metafory³⁸.

„Maszynieria mowy”, o której pisze Klejnocki, zmienia zasadniczo wizualizację przestrzeni tekstu artystycznego, podsuwa zatem tryb lektury i daje odbiorcy wskazówki interpretacyjne, tzn. autor „podpowiada”, jak oglądać i odczytywać tekst.

„Substancjalna przestrzenność «tu» kartki wyrażająca się w kształcie typograficznym tekstu”³⁹ powoduje, że tekst uzyskuje nowy wymiar przez kompozycję słowno-obrazową. Jest to specyficzne dla *carmen figuratum*, która „przekształca jakby litery w obraz”⁴⁰. Gatunek ten rodzi napięcie semantyczne między wizualną, symboliczną formą wiersza a jej tekstową realizacją⁴¹. Tak rozumianą przestrzenność i architektonikę wiersza ilustruje *niedomówka. nutka biograficzna* Joanny Mueller⁴²:

³⁶ R. Piętkowa pisze, że „system pojęciowy przestrzeni, zarówno w znaczeniach literalnych, jak i zmetaforyzowanych, fundują relacje: zewnątrz–wewnątrz, czyli graniczność, góra–dół, przód–tył, prawo–lewo, czyli trójwymiarowość przestrzeni percepcji, blisko–daleko, czyli odległość, a także relacja obokległości polegająca na globalnym postrzeganiu wzajemnego położenia przedmiotów i wreszcie ostatnia instancja wyznaczanie przestrzeni – usytuowanie mówiącego”. R. Piętkowa, *Być (po) między w niejednorodności świata. O pojęciu granicy w tekstach poetyckich*, [w:] *Język artystyczny*, t. 10, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, Katowice 1996, s. 77.

³⁷ R. Piętkowa, *Tu i teraz tekstu literackiego – przestrzeń i czas w wymiarze pragmatycznym*, [w:] *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim. Wstęp do stylistyki pragmatycznej*, red. E. Sławkowa, Cieszyn [s.a.], s. 158.

³⁸ Cyt. za: T. Cieślak, *op. cit.*, s. 180.

³⁹ R. Piętkowa, *Tu i teraz tekstu...*, s. 179.

⁴⁰ Z. Kloch, *Słowa i obrazy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 201.

⁴¹ Por. P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 161–162.

⁴² J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, [w:] *eadem, zagniazdowniki*, Kraków 2007, s. 27.

niedomówka. nutka biograficzna

Bruno Schulz w chwilach lęku
kreslił palcem
w powietrzu
kształt
domu.

przystań
zagraj w losto
a potem idź dalej
do mowy rozsypka azyl
przecież lepsze pielesze niż
do wynajęcia słoneczny niepokój
niewymawialny to znaczy nie można
wymówić go nam aż do rachunków sumienia
które przyjdzie przypłacić sobą kiedy w przeciągu
przechodnim gdzie zmysły w amfiladzie stanie
właściciel Komornik ze swą żoną Śmierdką
Trupienką ale zanim wprowadzą się w sztafaż
załęgną się tu załęgną miłość i inne zarazy sorki
tupaje gołyszki almiki zmorne kołatki duchy
powrotniki strozki omacnice i przejęzyczniki
jadowite (linguisticus mysticus variatio ironicus)
na ścianie znalazł monidło jakiś chałupnik liryczny
a we mnie zamieszkają twoje wewnętrzne zamieszki
archipelagi snów postradanych z bezdomności
wykorzeniarni uchronie te latarnie po Dziadku
Utopku już trwa docieplanie już adres się staje
mieszkaniami tunel w światełku z popielnika mruga
zamieszkiwać pod dachem języka potem znaleźć
w języku pochówek

nie da się pisać wiersza w kształcie domu
nie da się pisać domu w kształcie wiersza
(teraz pokaż różnice między obrazkami)

Wizualizacja przestrzeni może wynikać bezpośrednio z architektoniki⁴³ utworu poetyckiego. Kształt tekstu jawi się wtedy jednoznacznie w estetycznym aspekcie obrazowym. Wynika to z tego, iż „utwór literacki – jak stwierdza Bożena Witosz – jako przykład tekstu pisanego, jest wypowiedzią co najmniej **potencjalnie wizualną**”⁴⁴. Już sama forma zapisu słowa stanowi rodzaj gestu optyczno-semantycznego i podpowiada znaczenie. Literę – znak pisma druku, nazwać można „szeregowcem w formacjach zapisanych słów i zdań”⁴⁵. Jeżeli zgodzimy się z tezą, iż „pisanie to zaczerpienie strony” – to przyjmiemy tym sa-

⁴³ Por. G. Gazda, op. cit., s. 213–227; J. Wesołowski, *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 245–255; E. Czapplewicz, *Przestrzeń architektoniczna a gatunek literacki*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 2, s. 126; W. Sadowski, *Architektura i architektonika a współczesny wiersz wolny*, [w:] idem, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 21–35.

⁴⁴ B. Witosz, op. cit., s. 138.

⁴⁵ P. Rypson, op. cit., s. 11.

mym istotny walor zabiegów architektonicznych w tworzeniu literackiej wypowiedzi i swoistego komunikowania treści przez znaki litery – pisma. Wiersz – już sam w sobie w pewien sposób zorganizowany – niesie wizualne świadectwa swego wyglądu. To sposób jego zapisu oddaje – albo lepiej – zostawia widoczny znak „sekwencji semantycznych” (forma nacechowana stylistycznie i treściowo). Taka a nie inna „konfiguracja wersów” związana jest więc z semantyką wypowiedzi, a nade wszystko to ona jest uzasadnieniem dla formy⁴⁶.

Przykładem tego typu semantycznej wizualizacji jest wiersz *niedomówka. nutka biograficzna* z jego podwójną delimitacją (delimitacja wierszowa / delimitacja składniowa) i „gra” między kształtem wiersza a znaczeniem, między wersami a zdaniami. Graficzna postać tekstu jest więc efektem współdziałania formy zapisu i struktury znaczenia, napięcie między określonością („grafo”) a nieokreślonością („agrafo”) współtworzy zaś semantyczne możliwości tekstu⁴⁷.

Już fraza wprowadzająca: „Bruno Schulz w chwilach lęku / kreślił palcem / w powietrzu / kształt / **domu**” [podkr. – X.B.] zwraca uwagę czytelnika-widza na słowo „dom”. W poetyce sugestii to, co zostało zwerbalizowane (dom), „domaga się” kształtu – graficznej reprezentacji pojęcia. Przy czym „gra” polega na relacji między symbolem domu (bezpieczeństwo) a gestem kreślenia znaku domu w chwilach strachu. Dom stanowi ponadto miejsce szczególne w prywatnej mitologii Schulza (a to przecież on w tej „nutce biograficznej” – angażuje uwagę odbiorcy):

Schulz kilkakrotnie w ciągu życia zmieniał mieszkanie, mitycznym domem jego opowieści pozostała jednak na zawsze kamienica numer 10 przy drohobyckim Rynku [...] Był to **dom narożny, piętrowy, z niewielkim spadzistym dachem**, w stylu typowych mieszczańskich kamienic z XIX wieku [...]. Struktura przestrzenna rodzinnego domu – od strychu, komunikującego się z niebiosami, do podziemi, symbolizujących „pokłady tradycji” czy „nieświadomość” – była dla Schulza zawsze strukturą mityczną: odbijała w sobie strukturę psychiki człowieka i strukturę świata. W tej formie – mitycznego uporządkowania przestrzeni – trafiła też do jego opowiadań. W prywatnej mitologii Schulza – podobnie jak w większości kultur – dom jest ośrodkiem świata, elementarnym schronieniem człowieka, miejscem początków (*Nemrod*) i schyłku życia (*Samotność*). [...] Dom ma u Schulza dwa podstawowe wymiary: po pierwsze jest jednorodnym symbolem-emblematem, oznaczającym bezpieczeństwo, wolność od lęków, jakie budzi świat (Jerzy Ficowski wspomina, że do **zwyczajów Schulza należało rysowanie znaku domku: „prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym rysunku**. Rysował go

⁴⁶ Por. E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, [w:] idem, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 191.

⁴⁷ Zob. T. Cieślikowska, *Grafo – agrafo*, [w:] eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995, s. 197–207.

palcem na ścianie, w powietrzu, na stole – ołówkiem na skrawku papieru. Tym infantylnie zabobnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zaciszną, zakłóconą przez napierające nań podmuchy obcości”; RWH 93). Po drugie jest dom wzorcową strukturą, znaczącą przestrzenią, pozwalającą rozeznąć się w porządku świata⁴⁸ [podkr. – X.B.]

W zacytowanym ze *Słownika schulzowskiego* fragmencie ważne są dwie kwestie, po pierwsze symboliczna dla autora *Sklepów cynamonowych* przestrzeń domu (bezpieczeństwo, wzorcową strukturą świata), a po drugie (przede wszystkim) – ów magiczny gest rysowania domu w celu uchronienia się przed niepokojem. W istocie kształt, który kreślił w powietrzu Schulz, jest adekwatny do obrazu wyłaniającego się ze struktury wersowej liryku Mueller. Stąd pojawiają się określenia budujące pozytywną przestrzeń domu (azyl, przystań), ale także te, które rodzą dyskomfort (niepokój, żona Śmierdka Trupieńka).

Specjalne chwytów graficzne, jakie znajdujemy w poezji Mueller, pozwalają przypuszczać, że proponuje ona swego rodzaju „gry” przestrzenne tekstów (również przez włączenie cudzych słów i tekstów, *quasi*-cytaty z „obcego” języka) i w intertekstualnym wnętrzu projektuje scenariusze o wielowariantywnym przebiegu lektury. Puenta ujawnia ironicznie przywołaną frazę z języka potocznego: „nie da się pisać wierszyka w kształcie domu / nie da się pisać domu w kształcie wiersza / (teraz pokaż różnice między obrazkami)”.

* * *

Analizowane przykłady liryków współczesnych dowodzą, że percepcja tekstu poetyckiego podporządkowana jest lekturze „oka”. Aktualizująca się w poezji cała gama graficznego oglądu liter – słowa pisanego i drukowanego, stanowi pierwszy „widzialny” chwyt wizualizujący semantykę treści i w istotny sposób organizujący poetykę odbioru (czytania) współczesnego wiersza (jego przestrzeń). W efekcie kategoria przestrzeni buduje figuralną estetykę litery, słowa, pisma i druku.

Niewątpliwie „rozwiązania przestrzenne” obecne są na kilku płaszczyznach. Pierwszą tworzy znak litery i kształt słowa, kolejną rękopis twórcy. Zatem płaszczyznę tę symbolizuje swoista literosfera. Następnie wchodzimy w przestrzeń twórcy w wymiarze egzystencjalnym („piszę, więc jestem”). Z perspektywy wytwórcy można dojść do finalnej przestrzeni – przestrzeni tekstowej w wymiarze tego, co zewnętrzne (kształt), wobec tego, co stanowi przestrzeń „wewnętrzną” dzieła.

⁴⁸ J. Jarzębski, *Dom*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rośiek, Gdańsk 2006, s. 87–89.

IN WRITING AND LETTER SPACE

Summary

The article illustrates how words create different spatial forms of writing: from manuscript to print. Notation of word in language material (sign-letter) is a first element visualizing its semantics. Next to letter's space (aesthetics of matter: text form with representation of record) and space of writing (a gesture of writing and deletion) the space of existence seems to be very important (project of writing as a kind of a form of existence). Note- paper's analysis that is pre-texts, shows that gestures, deletions, additional writing and transformations pose about meaning and stylistics of a work. The article presents analysis of a manuscript (M. Świetlicki, T. Różewicz) and illustrates as a word „closed in a space of a print” (M. Cyranowicz, J. Mueller), builds semantics of stamen and architecture of poem's form.

