

# Aleksandra Kremer

---

## W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (135), 117-133

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Aleksandra KREMER

### W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego

I.

Tekst literacki w postaci zapisanej stanowi od dawna podstawę badań filologicznych. W niejednym przypadku konkretny sposób zapisu utworu uchodzi też za jego nieodłączny składnik. Tak traktowane są nieraz pewne elementy zapisu wierszy wolnych czy poezji w ogóle (a zwłaszcza oparty na grafii podział na wersy)<sup>1</sup>. Pełniejsze uwzględnienie postaci pisanej tekstu można spotkać w pracach poświęconych poezji wizualnej. Wiersze tego rodzaju, o wyjątkowo rozwiniętej poetyce wizualnej<sup>2</sup>, zwykle klasyfikowane są jako połączenie słowa i obrazu lub literatury i plastyki<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. np. W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.

<sup>2</sup> Pojęcie poetyki wizualnej to tłumaczenie anglojęzycznego *visual poetics*, określenia stosowanego w odniesieniu do wizualnego kształtowania utworów literackich m.in. przez Johannę Drucker i Marjorie Perloff. Zob. J. Drucker *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, Granary Books, New York 1998; M. Perloff *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 116, 120.

<sup>3</sup> O nieprzystawalności pojęć stosowanych do opisu szczególnie zwizualizowanych tekstów pisze np. J. Drucker *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1996, s. 4-5. Przykłady mówienia o wizualności tekstu jako o połączeniu słowa i obrazu czy literatury i plastyki można znaleźć w skądinąd ważnych dla tej tematyki pracach, np. w: P. Ryerson *Obraz słowa: historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989; B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005.

## Dociekania

Zanim jednak danemu dziełu przypisze się cechy obrazu, warto zastanowić się nad właściwościami każdego literackiego tekstu pisanego. W podjęciu tej tematyki mogą pomóc spostrzeżenia badaczy zajmujących się zwykle dziedzinami innymi niż literaturoznawstwo. W szkicu tym chciałabym się przyjrzeć, co ważnego z perspektywy literaturoznawstwa mówią tak różne książki jak *Space Between Words (Odstęp pomiędzy słowami)* Paula Saengera, *Elementarz stylu w typografii* Roberta Bringhursta czy *Reading in the Brain (Czytanie w mózgu)* Stanisława Dehaene'a<sup>4</sup>. Warto tu od razu wspomnieć o niektórych wyzwaniach stawianych literaturoznawstwu przez same prace artystyczne: poety konkretnego Heinza Gappmayra, twórcy postkonkretnego Dereka Beaulieu, a także malarza i poety Christiana Dotremonta.

### 2.

W badaniach językoznawczych, poza teorią Hjelmsleva, związek języka i mowy przyjmuje się zwykle za podstawowy. Pismo stanowi jedynie odrębny system znaków służących do zapisu wypowiedzi. Spojrzenie takie, traktujące ortografię interpunkcję jako zjawiska zewnątrzjęzykowe, łączy się jednak z przekonaniem o nieodłącznej fonetyczności tych systemów pisma, które określane są jako pełne. Badacze tych systemów z jednej strony nierozdzielnie wiążą więc pismo z mową, z drugiej zaś strony deklarują jego wtórność i niejęzykowy charakter. Odmiany pisma, które jeszcze nie odnosiły się do dźwięków języka, a jedynie do idei czy pojęć, określane są jako proto-pisma (piktogramy, ideogramy), natomiast uznawane za logograficzne (odnoszące się do słów) pismo chińskie okazuje się pełnym pismem dzięki temu, że korzysta także z zasady fonetycznej (choćby powtarzając znak słowa ze względu na jego brzmienie, a nie znaczenie)<sup>5</sup>. System pisma zwykle normowany jest przez językoznawców. Mimo to zmiany zachodzące w traktatach ortograficznych i interpunkcyjnych na przestrzeni lat wskazują na tymczasowość i lokalność sposobów zapisu, na ich niewspółmierność ze zmianami mowy. Własności przyjmowanego systemu zapisu nieraz wiążą się z wieloma czynnikami nielingwistycznymi, a zmiany w ortografii bywały też postulowane przez drukarzy i typografów, również poczuwających się do odpowiedzialności za pisane formy języka<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> P. Saenger *Space Between Words. The Origin of Silent Reading*, Stanford University Press, Stanford 1997; R. Bringhurst *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Design Plus, Kraków 2007; S. Dehaene *Reading in the Brain*, Penguin Books, London 2010.

<sup>5</sup> I.J. Gelb *A Study of Writing*, wyd. popr., University of Chicago Press, Chicago–London 1969, s. 12; *The World's Writing Systems*, red. P.T. Daniels, W. Bright, Oxford University Press, New York–Oxford 1996, s. 1-4.

<sup>6</sup> Dla przykładu wymienię jedynie orędownika *Nowej Typografii* Jana Tschicholda, który był za usunięciem wielkich liter w pisany języku niemieckim, zwłaszcza w pisowni rzeczowników. Zob. R. Kinross *Introduction to the English-language edition*, w: J. Tschichold *The New Typography*, przeł. R. McLean, wstęp R. Kinross, przedm. R. Hendel, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2006, s. XXXI.

## Kremer W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego

Szczególnym przykładem własności pisma zachodniego, która nie ma związku z mową, ani nie pojawiła się pod wpływem językoznawstwa, jest spacja – istnienie przerw pomiędzy wyrazami zapisanymi w tekście. Jak pokazał Paul Saenger, wprowadzenie w piśmiennictwie europejskim we wczesnym średniowieczu odstępów pomiędzy słowami zmieniło fizjologię czytania – umożliwiło w pełni cichą lekturę. Choć już wcześniej możliwe było czytanie po cichu, lektura tekstu zapisanego pismem ciągłym, *scriptura continua*, wymagała aktywności fonetycznej w umyśle, mentalnego wygłoszenia fragmentu tekstu przed jego zrozumieniem<sup>7</sup>. W bibliotekach częstą praktyką było szeptanie tekstów, w większości przeznaczonych do opanowania brzmieniowego i pamięciowego. Podczas tworzenia dzieł komponowanie było zwykle oddzielone od samego pisania – autor dyktował tekst, a skryba pisał<sup>8</sup>. Nawet św. Ambroży, podziwiany za zdolność cichego czytania, nie mógł czytać szybko tekstów w *scriptura continua* – w takiej lekturze współpracować musiały oko i ucho, czytanie nieodłącznie wiązało się z *lectio, legere*<sup>9</sup>. Dopiero w VII-VIII wieku zaczęto wprowadzać do zapisanego tekstu przestrzeń, stopniowo wzbogacaną w X i XI wieku o spacje pomiędzy słowami, interpunkcję, wielkie litery, skróty, kolory, znaki „nota” i uwagi na marginesie<sup>10</sup>. Rozpoznawanie słów po ich kształcie pozwoliło na czytanie „oczami”, bez konieczności wygłoszenia, do którego wciąż zmuszałby nas zapis ciągły tekstu tak jakten<sup>11</sup>. Popularna już w XII wieku separacja słów czy ortografia nie miały zatem na celu zbliżenia się do wymowy, wręcz przeciwnie, zjawiska te „nie tylko przestały odbijać mowę, lecz okazjonalnie mogły także powodować odchodzenie od starożytnej wymowy”<sup>12</sup>. Początkowo np. nie rozdzielano w pisowni jednosylabowych słów funkcyjnych pozbawionych własnego akcentu, ich odrębność, „wyrazowość” ustanowiło dopiero pismo<sup>13</sup>.

W związku ze zmianami pojawiały się nowe zjawiska: glosariusze ułożone alfabetycznie, praktyka wizualnego kopiowania książek i błędy w grafii, wynikające z nowej techniki pisania. W książkach coraz częstsze stawały się elementy obrazkowe (np. banderole z tekstem, tabele, diagramy, drzewa), a ich treści łatwiej mogły nabywać cech zupełnie prywatnych czy erotycznych<sup>14</sup>. Czytanie określono jako *videre*, a samo komponowanie tekstu jako *scribere* po raz pierwszy w VII wieku,

---

<sup>7</sup> P. Saenger *Space Between Words*, s. 4.

<sup>8</sup> Tamże, s. 249, 263.

<sup>9</sup> Tamże, s. 8-9.

<sup>10</sup> Tamże, s. 30-45.

<sup>11</sup> Saenger twierdzi, że nawet dorośli mówiący dziś po angielsku w przypadku tekstu bez separacji słów czytają znacznie dłużej i korzystając z wokalizacji. Tamże, s. 5.

<sup>12</sup> W oryginale: „canonical separation as a text format not only ceased to reflect speech, but may have on occasion generated departures from ancient pronunciation”. Tamże, s. 45. Zob. też s. 267.

<sup>13</sup> Tamże, s. 30-31.

<sup>14</sup> Tamże, s. 48, 187, 243, 252, 253.

a w wieku XV stosowano te pojęcia już powszechnie<sup>15</sup>. Zapisy powstawały zatem po to, by je zobaczyć, a ich nieodłączną cechą zaczęła być przestrzenność. Teksty pisane nabrały tym samym właściwości zgoła innych niż wypowiedzi mówione, których cechy utożsamia się zwykle z cechami wypowiedzi językowych w ogóle.

Przestrzenność tekstu pisanego jest dziś jego oczywistą własnością zwłaszcza dla typografów i projektantów graficznych. Przykładowo, w artykule z lat 70. możemy przeczytać o przestrzennych własnościach wielu użytkowych i artystycznych tekstów pisanych<sup>16</sup>. Były one i są do dziś czymś nagminnie wykorzystywanym, a jednocześnie nadal wyłączanym z naszych wyobrażeń na temat tekstu, którego cechy są zwykle przeciwstawiane właściwościom obrazu. Michael Twyman zwraca uwagę na różne rodzaje znaków: werbalne, numeryczne, obrazkowe i schematyczne, oraz na ich różne możliwe konfiguracje: linearne, wyliczeniowe, matrycowe, nielinearne<sup>17</sup>. Ze skrzyżowania tych dwóch podziałów płyną wnioski z jednej strony oczywiste, z drugiej jednak strony nie zawsze chyba uświadamiane.

Po pierwsze, autor zauważa, że jednym z niewielu rzeczywiście liniowych zapisów tekstu na dwuwymiarowej płaszczyźnie jest dysk z Fajstos, z zapisem w kształcie spirali. Liniowość nie musi bowiem oznaczać linii prostej – a to, co zwykle traktujemy jako zapis linearny, jest już zawsze linearnością przerywaną z każdym końcem liniжки. Linearność nie wyklucza zatem wizualności, bliskiej wręcz poezji wizualnej (bo w kształcie spirali<sup>18</sup>), a najczęstszy zapis mowy nigdy nie przejmuje jej ciągłości, nigdy nie jest tylko liniowy. Po drugie, zapis liniowy może się łączyć z formą obrazową, czego przykładem jest seria płaskorzeźb ciągnąca się wokół kolumny Trajana czy tkanina z Bayeux. Z kolei wiele konfiguracji przestrzennych może składać się w zasadzie z samych słów, jak bywa z tabelami. Swego rodzaju liniowość nie wyklucza też rozgałęzień, takich jak w drzewach genealogicznych, a wyliczenia słów jednego pod drugim, nieraz przecież spotykane,

<sup>15</sup> Tamże, s. 94, 268.

<sup>16</sup> M. Twyman *Schema of Graphic Language*, w: *Processing of Visible Language*, t. 1, red. P.A. Kolers, M. Wrolstad, H. Bouma, Plenum Press, New York–London 1979, s. 117-150. Tom ten związany jest z czasopismem „Visible Language” (jeden z jego redaktorów, Merald Wrolstad, to także wieloletni naczelny „Visible Language”). „Widzialny Język” to czasopismo przez jakiś czas przedstawiające się jako „Journal of Typographic Research” (1967–1970), a później wiążące się z badaniami nad „wizualnymi mediami ekspresji językowej” (zob. np. nr 1 z 1976 r.). Co istotne, w piśmie tym na równych prawach pojawiają się wypowiedzi literaturoznawców, grafików i językoznawców, pozwalające na interdyscyplinarną wymianę myśli – ale też na swobodne mówienie o języku wizualnym, poza ograniczeniami językoznawstwa czy tradycyjnego literaturoznawstwa. Niektóre numery poświęcone były poezji wizualnej czy wizualności poezji w ogóle.

<sup>17</sup> Tamże, s. 120.

<sup>18</sup> Dysk z Fajstos jako przykład graficznego układu tekstu, poprzedzający późniejszą poezję wizualną, pojawia się np. w P. Rypson *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002, s. 11.

trudno nazwać równie lineranymi jak tekst ciągły. Autor artykułu określa je jako listy, a nie – teksty linearne.

Celowo pomijam tu omawiane przez Twymana przykłady zespolenia obrazu i języka w jedno, co miało nastąpić w intermedialnej poezji wizualnej, typografii artystycznej czy reklamie. Istnieje bowiem tradycja zapisu, która korzysta ze „zwyyczajnych” słów i prostej typografii, a mimo to nie mieści się w przyjmowanych zwykle modelach tekstu. Spojrzenie grafika przypomina o wizualności każdego zapisu, którą trudno ciągle wykluczać z konceptualizacji dzieła literackiego. Nie-linearność wielu tekstów obejmuje bowiem nie tylko ich semantykę, lecz także budowę formalną<sup>19</sup>.

### 3.

Szczególną cechą zachodniej kultury druku i funkcjonującej w niej literatury jest jej postać typograficzna. Każdy tekst drukowany musi pojawić się w czcionce o określonym kroju, kolorze i wielkości. Dla pełniejszych badań nad jego specyfiką inspirujące może być przyjrzenie się przynajmniej niektórym publikacjom poświęconym typografii. Napięcie między naoczną wizualnością każdego tekstu drukowanego a jej częstą interpretacyjną i teoretyczną niewidocznością, nieistotnością, znajduje poniekąd swoje wyjaśnienie w pracy Roberta Bringhursta *Elementarz stylu w typografii*. Książka ta, jak zauważyła Agnieszka Karpowicz, jest nie tylko podręcznikiem dla typografów, lecz także filozofią i antropologią typografii<sup>20</sup>, a nawet rodzajem poematu.

Typografia jest przez Bringhursta przedstawiana jako rzemiosło na granicy między pisarstwem i edytorstwem a projektowaniem graficznym, nie należy jednak do żadnej z tych dziedzin<sup>21</sup>. Za jej pomocą można znaczenie tekstu „wyjaśnić, podkreślić, stonować albo umiejętnie zamaskować”<sup>22</sup>. Typografia (przynajmniej ta dobra) stanowi „idealizację pisma”, choć, jak zauważa Bringhurst, „jak wizje ideału nie mają końca, tak też nieograniczona jest ilość pism drukarskich”<sup>23</sup>, odpowiadających różnym epokom i stylom. Ich rola bywa niedostrzegana – bo i zadaniem samej typografii jest usunięcie się w cień i umożliwienie lektury<sup>24</sup>. Jej roli

---

<sup>19</sup> Zwykle bowiem przyjmuje się, że tekst ma budowę formalnie liniową, a jedynie płaszczyzna znaczeniowa, interpretacyjna jest nieliniarna. Zob. np. B. Witosz *Lingwistyka tekstu – stan aktualny i perspektywy*, „Poradnik Językowy” 2007 nr 7, s. 14.

<sup>20</sup> A. Karpowicz *Typograficzny poemat o typografii*, w: *Communicare. Słowo/obraz. Almanach Antropologiczny*, t. 3, red. G. Godlewski, A. Mencil, A. Karpowicz, I. Kurz, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 365.

<sup>21</sup> R. Bringhurst *Elementarz stylu w typografii*, s. 11.

<sup>22</sup> Tamże, s. 17.

<sup>23</sup> Tamże, s. 19, 229.

<sup>24</sup> Tamże, s. 17.

nie można jednak pomijać, chcąc zdać sobie sprawę ze sposobu odbioru literatury. Jak pisze Bringhurst, „typografia jest dla literatury tym, czym wykonanie utworu muzycznego dla kompozycji: istotnym aktem interpretacji, pełnym rozlicznych okazji do wykazania się głębokim zrozumieniem lub tępotą”<sup>25</sup>. Bringhurst zmienia zatem spojrzenie na sam utwór literacki, dla którego tak ważny stawałby się ów typograficzny wykonawca. Bo też „litery mają swój ton, tembr, charakter, tak samo jak słowa i zdania”<sup>26</sup>. „Istnieją książki o współczesnych Włoszech i o siedemnastowiecznej Francji składane takimi krojami jak Baskerville i Caslon, które pochodzą z osiemnastowiecznej Anglii. Istnieją książki o renesansie składane krojami barokowymi, a także książki o baroku składane krojami z okresu renesansu”<sup>27</sup>. Krój „sam niesie w sobie dość pokażny bagaż historii”<sup>28</sup>.

W swojej książce Bringhurst podsuwa liczne narzędzia do analizy wizualności tekstu drukowanego i kreowanych przez nią znaczeń. Dzięki temu czytelnik staje się świadkiem materialności każdego tekstu należącego do kultury typograficznej. W tej samej książce można jednak znaleźć wypowiedzi wskazujące na te cechy typografii, które przyczyniły się do efektu niewidoczności tekstu drukowanego. Przede wszystkim jest to wspomniana już od początku idealizacja pisma – z dalszej perspektywy widziana jako historyczna, jednak w ramach danej epoki skłaniająca do uznania, że pewien krój jest właśnie tym jedynym ideałem pisma, samym pismem w jego postaci właściwej – a zatem wzorcem uniwersalnym i niewcielonym. Stosowanie się typografa do obowiązujących zasad przygotowania tekstu pozwala na „przezroczyście”, przewidywalny i ustandaryzowany przekaz zapisanej w nim wypowiedzi językowej, co niewątpliwie jest osiągnięciem epoki druku. Jednocześnie jednak dążenie do idealizacji, czyli przezroczyście zapisu, rodzi pytanie o możliwość zachowania nie językowych, a pisemnych, związanych właśnie z zapisem właściwości niektórych komunikatów. Ustandaryzowane opracowanie typograficzne pewnych tekstów artystycznych może zatrzeć ich pierwotne, nietypowe dla danej epoki własności wizualne i nadać im nowe formy, uznawane w danych okolicznościach za właściwe.

I tak, Bringhurst pisze np. o maszynopisie książek Faulknera, w których autor „w charakterze pauzy umieszczał trzy łączniki, zamiast wielokropka stosował pięć kropek, a raz na jakiś czas bębnił w klawisz i stawał po kilkanaście kropek lub łączników w wierszu”. Jeden ze znawców Faulknera i jego edytor wypracował jednak własną, poddaną wymyślonym przez siebie regułom, zasadę oddawania tych znaków, zgodnie z myślą, że „interpunkcja to chłodny zapis; nie chaotyczna przemowa, lecz typograficzny kod”. Bringhurst twierdzi, że Faulknerowi nie brakowało słów, a najwyżej klawiszy na klawiaturze. Zadaniem typografa byłoby więc opano-

---

25 Tamże, s. 20.

26 Tamże, s. 23.

27 Tamże, s. 109.

28 Tamże.

wanie „słownictwa i gramatyki typografii”, a następnie złożenie tych elementów „w znaczeniową całość w imieniu Faulknera”<sup>29</sup>. W podobnym duchu Bringhurst zauważa, że coraz więcej osób i instytucji, „od e.e. cummingsa po WordPerfect, domaga się od typografów specjalnego traktowania”, podczas gdy zadaniem typografii ma być służenie tekstom, wizualizacja mowy, w której wszyscy traktowani są jednakowo. Zawłaszczanie słów przez poszczególne osoby stałoby więc w sprzeczności z tymi ideami<sup>30</sup>.

Bringhurst, postulując przestrzeganie pewnych reguł rządzących typografią, przyjmuje założenie równego podlegania wszystkich tekstów prawom języka. Moim zdaniem jednak, jeśli analogia między mową a typografią ma być pełna, nie można zapomnieć o próbach wyrwania się spod władzy gramatyki podejmowanych przez wielu poetów i pisarzy. Choć ostatecznie nie mogą oni całkiem uciec przed znaczeniami i zasadami narzucanymi przez język, to jednak część z jego praw łamają. Zapewne podobnie rzecz ma się z typografią: choć nie da się pominąć jej konotacji historycznych i estetycznych, nie znaczy to, że w literackim tekście pisanym nie można w nie świadomie ingerować i próbować ich zmieniać.

Typografią tekstów literackich z takich właśnie perspektyw zajmuje się Johanna Drucker. Badaczka ta, przygotowana do zawodu drukarza i nieraz go praktykująca, w swoich książkach zwraca uwagę na to, że każda komunikacja jest wymianą substancji, że słowo, a zwłaszcza interesujące ją słowo zapisane, jest także materialne<sup>31</sup>. W książce *The Visible Word (Widzialne słowo)* Drucker zajmuje się jednak głównie typografią wielu wczesnych prac Wielkiej Awangardy, prac, które przełamują modernistyczne koncepcje „czystości” mediów: literackiego i wizualnego. Uwikłanie każdego tekstu językowego w druk, w zapis, nie pozwala na ograniczone rozumienie znaku językowego. Ten bowiem zawsze pojawia się w jakiejś postaci. Jak pisze Drucker przy okazji rozważań o typografii Marinettiego, błędem jest uważać, że znaczone determinuje wizualny kształt znaczącego. Wizualny kształt znaku podlega odrębnym zabiegom, które poprzez jego pozycję, kierunek i orientację względem innych znaków na stronie, a także sam kształt, wpływają na znaczenie<sup>32</sup>.

Zainteresowanie typografią eksperymentalną, jak pisze o tym Drucker, to badanie typografii będącej szczególnym działaniem artystycznym, rodzajem sztuki. Przedmiot studiów Drucker jest zatem inny niż Bringhursta. To, co dla niego ma zniknąć, zespolić się z przekazem werbalnym, dla niej – ma się ujawnić i wpłynąć na ten przekaz. Paradoksalnie zatem, to w „zwykłej” typografii wizualność okazuje się najmocniej zespolona z tekstem.

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 92.

<sup>30</sup> Tamże, s. 56.

<sup>31</sup> J. Drucker *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, s. 55-56.

<sup>32</sup> J. Drucker *The Visible Word*, s. 139.



### 4.

W tym miejscu należy podkreślić niemożność pełnego rozdzielania tekstu literackiego od jego postaci pisanej. Wcześniejsze rozważania, skupione na autonomicznych cechach zapisu, rządzących się własnymi, innymi niż mowa zasadami, mogły sprawiać wrażenie, że samo połączenie języka i zapisu ma już cechy wielosystemowe – wiążące wypowiedź językową z jej zewnętrznym, odrębnym i rzeczywistym nieraz istotnym zapisem. Gdyby tak rzeczywiście było, gdyby chodziło o dwa odrębne kody, należałoby z kolei zadać sobie dwa nowe pytania. Po pierwsze, czy tekst literacki nie powinien jednak ograniczać się do cech wyłącznie językowych, a wszelkie jego zapisy nie powinny być traktowane jako coś zewnętrznego, co najwyżej sygnalizującego połączenie dwóch różnych mediów. Po drugie zaś, należałoby spytać, czy istnieją jakiegokolwiek wyraźne granice między zapisem języka a innymi notacjami (matematycznymi, muzycznymi, edytorskimi, kartograficznymi) – skoro zwykły tekst pisany ma tak wiele cech niepowiązanych z mową, a obarczonych własnymi, niejęzykowymi sensami (takimi jak estetyka danej czcionki).

Inspirację do myślenia o tym problemie można czerpać m.in. z publikacji bazujących na współczesnej neurokognitywistyce, coraz dokładniej opisujących pracę mózgu podczas czytania, ściśle wiążącą się z relacjami pisma i mowy<sup>33</sup>. Czytanie, jak przedstawia je Stanislas Dehaene, to złożony proces, w czasie którego zachodzi wiele operacji jednocześnie. Rozpoczyna się ono od identyfikacji liter, które łączone są w grafemy (rozumiane tu jako zespół liter odpowiadających jednemu fonemowi, np. „cz”). Jednocześnie grafemy kojarzone są po dwa, w bigramy, które ułatwiają rozpoznanie słowa<sup>34</sup>. W tym samym czasie litery grupowane są też w sylaby, morfemy i słowa. Na ten proces nakłada się ruch oczu przetwarzających skokowo litery tekstu – jakby jednocześnie oświetlane było 10-12 liter, po których oko przesuwa się dalej – niezależnie od wielkości znaków<sup>35</sup>. Słowo mające 6-7 liter można przeczytać niemal jednym rzutem oka, bez różnic w czasie w stosunku do krótszych od niego wyrazów<sup>36</sup>. Czytanie zawiera więc w sobie zarówno elementy odbioru symultanicznego, jak i konsekwentnego. Dla prowadzonych przeze mnie rozważań szczególnie ważne są dwa inne spostrzeżenia: po pierwsze, Dehaene wskazuje na istnienie oddzielnej części mózgu służącej do rozpoznawania liter w wyuczonym systemie pisma, po drugie, pisze o podwójnej drodze docierania do znaczenia, która daje się zauważyć po etapie przetworzenia liter: drodze zarówno dźwiękowej, jak i bezpośrednio znaczeniowej.

---

<sup>33</sup> S. Dehaene *Reading in the Brain* (pierwsza publikacja w 2009). Zwrócenie mojej uwagi na tę książkę zawdzięczam Barbarze Pomiechowskiej.

<sup>34</sup> Pomylenie jednego z grafemów zwykle i tak pozwala na automatyczne odczytanie zamierzonego słowa (co jest wykorzystywane np. w podkoszulkach z napisem „fcuk”. Tamże, s. 22-25, 156.

<sup>35</sup> Tamże, s. 16.

<sup>36</sup> Tamże, s. 46.

Pierwsze z tych spostrzeżeń łączy się z odkryciem, że lewy region potyliczno-skroniowy (*left occipito-temporal area*), powszechnie nazywany też obszarem wizualnych form słów (*visual word form area*), odpowiada za rozpoznawanie i przetwarzanie liter. Automatycznie reaguje on na zapisane słowa i już po jednej piątej sekundy identyfikuje zestaw liter. Obszar ten nie służy do innego typu percepcji wizualnej. Po uszkodzeniu tej części mózgu wciąż możliwe jest rozpoznawanie kształtów i kolorów, mówienie czy nawet pisanie (dzięki pamięci motorycznej), a nawet rozpoznawanie cyfr. Niektórzy ludzie z uszkodzeniami w tej części mózgu wiedzą i widzą, że trzymają np. gazetę z pismem, nie umieją jednak rozpoznać liter (jeśli próbują je przepisać, to tak, jakby przerysowywali kształt rysunku). Inni chorzy rozpoznają jedynie pojedyncze litery<sup>37</sup>. Co ciekawe, ta mózgową skrzynka na litery, *brain's letterbox*, jak obrazowo określa ją Dehaene<sup>38</sup>, reaguje także na bezsensowne ciągi liter. Nie reaguje jednak na znaki pisma, którego nie znamy<sup>39</sup>. W sytuacji gdy dane znaki jesteśmy w stanie rozpoznać (np. jako hebrajskie), lecz nie potrafimy ich przeczytać, wówczas ta część mózgu się nie zaktywizuje<sup>40</sup>. Co zatem kluczowe dla prowadzonych tu rozważań, mózgową skrzynka na litery pozwala na rozróżnienie rodzajów widzenia. Wizualność krajobrazu czy twarzy nie jest tym samym, co wizualność słowa<sup>41</sup>. Ta druga ściśle wiąże się z językiem. Co więcej, mózg wyraźnie oddziela inne niż językowe notacje, a także rozpoznaje relację między czyjaś wiedzą a widzeniem. Nie ma zatem jednej odpowiedzi na pytanie, czy coś jest pismem, czy elementem czysto wizualnym, czy odwołuje się do podobieństwa, czy do konwencji. Dla mózgu zależy to od wcześniejszej znajomości lub nieznamości pisma lub notacji.

Drugim istotnym wnioskiem jest ustalenie dwóch sposobów przetwarzania rozpoznanych liter po opuszczeniu danego sygnału przez „mózgową skrzynkę na litery”. Na początku nauki czytania, a także w przypadku wcześniej nieznanymi słów, grafemy i sylaby są konwertowane na dźwięki i rozpoznawane z pomocą mentalnego leksykonu fonologicznego. U dorosłych jednak w przeważającej części procesu lektury słowa są od razu przekładane na znaczenia – za pomocą ortograficznego leksykonu obecnego w mózgu<sup>42</sup>. Język (u osób umiejących czytać) ma zatem swój leksykon fonologiczny i ortograficzny. O ile w niektórych językach (takich jak wło-

---

37 Tamże, s. 54-62.

38 Po angielsku gra słów: „letter box” to skrzynka na listy (albo litery). Tamże, s. 62.

39 Tamże, s. 115.

40 Tamże, s. 95.

41 Różne części mózgu odpowiadają za reagowanie na: budynki, twarze, pisane słowa i przedmioty. Tamże, s. 74-75. Trzeba jednak pamiętać, że w mniejszym stopniu także inne rodzaje widzenia (niż systemowe) są uruchamiane w czasie patrzenia na litery, a w sytuacjach awaryjnych inne części mózgu są w stanie przejąć niektóre zadania tych pierwotnie do tego przeznaczonych. Zob. tamże, s. 61, 79.

42 Tamże, s. 39.

ski czy polski) przełożenie liter na dźwięki jest dość proste, a czytanie aktywizuje w większym stopniu drogę dźwiękową, o tyle w językach takich jak angielski, o historycznej i wyjątkowo nieintuicyjnej ortografii, analiza grafemów wymaga więcej zaangażowania w czytaniu<sup>43</sup>. Sam sposób pracy mózgu jest zatem uwarunkowany kulturowo. Ważne, że obie drogi współwystępują w odczytywaniu każdego współczesnego pisma. Dowodzą one także istnienia w mózgu wizualnych form słów, które wpływają na samo myślenie o ich postaciach fonetycznych. Co więcej, zawiła ortografia nabiera tu wyraźnego znaczenia. Jej radykalne uproszczenie (np. w angielskim) doprowadziłoby do poważnego spowolnienia czytania ze względu na eliminację szybkiej drogi do znaczeń za pomocą mniej ambiwalentnego niż mowa leksykonu ortograficznego. Jednocześnie jednak trzeba podkreślić, w ślad za Dehaene'em, iż bezpodstawne jest przekonanie, że czytanie słów dokonuje się na zasadzie rozpoznawania ich całościowego kształtu. Jak wykazują doświadczenia, nawet w cichej, szybkiej lekturze, w jakimś stopniu aktywizuje się wymowa głosek.

Przytaczane tu badania nie dadzą wprost odpowiedzi na wiele pytań literaturoznawczych. Z pewnością uderzający jest stopień skomplikowania i symultaniczności procesów zachodzących w mózgu podczas operowania językiem. Zwłaszcza odnosi się to do związków pisma i języka. Z jednej strony, jak pokazał Dehaene, pisane formy słów należą do mentalnych leksykonów człowieka, są one przetwarzane od razu tak jak język (a nie jedynie po konwersji na dźwięki) i mogą bezpośrednio prowadzić do rekonstrukcji znaczeń. Z drugiej jednak strony, Dehaene nie nazywa pisanych form słów składnikami języka, nie mówi o „języku wizualnym” w opozycji do brzmieniowego. Badacz pozostawia dla form pisanych określenie pisma („writing”) i nie zamierza podważać tezy o rozdzielności systemów języka i systemów pisma. W jednym miejscu w książce Dehaene'a separowana jest nawet akwizycja wizualna i lingwistyczna<sup>44</sup>.

Powyższe rozważania zdają się jednak potwierdzać sensowność podziału percepcji wizualnej na: jedną, związaną z systematyką, w tym systematyką odsyłającą zwykle do leksykonu językowego, oraz inną, jednostkową, opartą na pewnych właściwościach wzrokowych: kolorze, kształcie i wielkości. Odbiór znaków konwencjonalnych aktywizuje pewne szczególne części mózgu, które odpowiadają za rozpoznawanie zakodowanych znaczeń. Nie oznacza to braku cech jednostkowych, ujawniających się podczas identyfikacji każdego obiektu wizualnego, chodzi tu raczej o odbiór obiektu wizualnego w inny sposób niż w wypadku dzieła malarzkiego, rysunku czy grafiki. Wszelkie notacje są bowiem przede wszystkim wyraźnie naznaczone przez system (który odgrywa znacznie większą rolę niż ich ewentualne własności ikoniczne). Pismo zaś wyróżnia się spośród notacji tym, że odsyła do leksykonu języka.

W tym miejscu wyraźnie widać konieczność osadzenia każdej wypowiedzi artystycznej w jej najbliższym kontekście kulturowym. Tylko z jego pomocą można

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 118.

<sup>44</sup> Tamże, s. 202.

podjąć próbę określenia, czy dany zestaw znaków wizualnych jest dla projektowanych odbiorców dzieła bliższy rysunkowi czy schematycznej notacji, czy dana notacja używana jest do zapisu znaczeń wyrażalnych również w mowie, czy też daleko wykracza poza typowe cele tekstu pisanego. Oczywiście, zwykle takie rozpoznania dokonywane są automatycznie, a stopień uogólnienia powyższych stwierdzeń nie stanowi jeszcze w żaden sposób praktycznego narzędzia do analizy dzieła z nieznanego nam środowiska. Wbrew pozorom, rysuje się tu jednak pewien istotny wniosek: w kulturze piśmiennej nie da się oderwać od pisma tego, co ma strukturę tekstową, nie da się też wyznaczyć granic tekstu poprzez samo odniesienie go w definicji do mowy. Przybliżone granice tekstu pisanego są historycznie i geograficznie zmienne, a zmiany te nie wynikają jedynie ze stosowania różnych systemów pisma. Sam środek przekazu, wykorzystywane techniki i materiały różnicują konceptualizację i możliwości przekazu danego tekstu. Nawet w jednym czasie i miejscu nie ma jednego tekstu pisanego – są teksty charakterystyczne dla zeszytów szkolnych, dla komputerowych edytorów tekstu, dla wydawanych książek. To właśnie praktyki kulturowe wyznaczają lokalnie obowiązujące wyobrażenia pisma i tekstu pisanego, które, tak jak dawne formy języka, mogą z dalszej perspektywy okazać się zupełnie nieczytelne, niezrozumiałe.

W danej kulturze istnieje zatem zestaw konwencji, materiałów i technik, które stosuje się zwykle w zapisach języka i przez to wiąże się je czy kojarzy z pismem i tekstem pisanym. Poszczególne elementy takich zapisów mogą jednak nie odnosić się wprost do języka. Przerwa międzywyrazowa, nawias, myślnik to typowe i systemowe elementy tekstu o skonwencjonalizowanym znaczeniu, które nie oddają jednak dźwięków mowy. Proponowana tu kulturowa koncepcja pisma wykracza jednak poza znaki i zasady ortografii i interpunkcji. Obejmuje ona także znaki typograficzne, podkreślenia ręczne, czcionkę, charakter pisma, skreślenia, marginesy i marginalia, odstępy, nagłówki, rozstrzelenia druku. To, co jest typowe dla tekstu pisanego, ściśle wiąże się z miejscem i czasem jego powstania: kartka w kratkę, z czerwonym marginesem, niebieski atrament, poprawki korektorem, koślawe pismo i podkreślenia falistą linią będą charakterystycznymi elementami zapisu w polskim zeszycie szkolnym z końca XX wieku i trudno tu mówić o łączeniu słowa i obrazu. Z kolei pojawienie się tych samych elementów w tekście drukowanym będzie już świadczyć o celowym wykraczaniu poza konwencjonalne granice tekstu. Trudno jednak taki tekst uznać za przykład połączenia słowa i obrazu. Jest to raczej przekroczenie konwencji pisma wyznaczonych przez okoliczności powstania wypowiedzi, wprowadzenie cech innego rodzaju tekstów.

Materialność, jednostkowość każdego konkretnego tekstu pisanego sprawia, że muszą się w nim pojawić także elementy i cechy niesystemowe, przypadkowe czy błędne. Nieraz trudno wyznaczyć granicę między przypadkowością a celowością danej właściwości tekstu – np. użytego koloru atramentu. Niemniej jednak kontekst może zdecydować tu o pewnych konwencjach: uczeń wybierze raczej kolor niebieski lub czarny, a nauczyciel zastosuje do poprawek kolor czerwony. Z kolei złamanie tej konwencji stwarza nowe znaczenia tekstu, związane tylko z formą pi-

## Dociekania

sana i czytelne w odniesieniu do tej właśnie konwencji. Rozstrzygnięcie pomiędzy obciążeniem danego zjawiska celowo naddaną semantyką a uznaniem go za dzieło przypadku nieraz będzie stanowić trudny wybór interpretacyjny. Wydaje się jednak, że w zaszeregowaniu danej cechy tekstu do właściwości systemowych lub jednostkowych pomóc może rozróżnienie pojęć: pismo – parapismo. Rozstrzygnięcie będzie wtedy podobne do wyboru między uznaniem czegoś za zjawisko należące do sfery języka lub parajęzyka. Tak jak do parajęzyka można zaliczyć pewne autonomiczne elementy wypowiedzi: prychnięcie, śmiech, bełkot, wymowne milczenie<sup>45</sup>, tak do parapisma zaliczyłabym kleks, pustą przestrzeń papieru, nieczytelne bazgroły, skreślenie zakrywające wszystkie litery, rozmazany tusz. I tak jak krótkie milczenie pomiędzy wypowiedzianymi słowami jest jeszcze cechą delimitacyjną języka, a minutowa cisza to obciążony znaczeniem, choć raczej parajęzykowy sposób komunikacji, tak odstęp między strofami wiersza może być konwencjonalną cechą tekstu pisanego, a niespodziewane dwie puste strony – jednostkowym, parapisemnym sygnałem. Trudno puste kartki uznać za tekst pisany, same w sobie tekstem nie są, a jednak ich ścisły związek z powstawaniem tekstów pisanych pozwala na tworzenie z ich pomocą indywidualnych, parapisemnych sensów.

### 5.

Pojęcie parapisma, ściśle związanego z materialnym wymiarem powstawania tekstów pisanych, może się przydać do mówienia o wybranych przykładach XX-wiecznej poezji i sztuki.

Przykładowo, wiersz austriackiego poety konkretnego Heinza Gappmayra jest osadzony w materialności tekstu pisanego wyznaczonej przez maszynę do pisania<sup>46</sup>:

a            l            l            e            s

¶

<sup>45</sup> Przykłady elementów parajęzyka można znaleźć w: L. Pszczołowska *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki” 1969 nr 1, s. 139-140.

<sup>46</sup> H. Gappmayr *zeichen*, Pinguin Verlag, Innsbruck 1962, brak paginacji.

„Alles”, składające się na pierwszy wers tekstu, to po niemiecku „wszystko”. Jednak to, co stanowi o sile tego utworu, to wers drugi, powstały poprzez pozorny błąd – wpisanie wszystkich liter słowa w polu jednej tylko litery, jedne na drugich, aż stały się nieczytelne. Ten zabieg jest konstytutywny dla wiersza i ściśle przynależy do praktyk pisemnych: mamy tu tylko litery i kartkę, użyto maszyny do pisania. A jednak okazuje się, że granice tego, co wchodzi w zakres tekstu pisanego (choć przecież nie języka), zależą od zupełnie materialnego narzędzia produkcji: od maszyny do pisania (nie zostały narzucone przez abstrakcyjny system). Tylko dzięki temu zabiegowi słowo, które miało oznaczać „wszystko”, ściśnięte zostało do pozycji jednej litery, a w zasadzie sprowadzono je do błędu, do niczego. Tego wiersza nie da się dziś przepisać w zwykłym edytorze tekstu. Można go natomiast powtórzyć w programie graficznym (w którym go odtworzyłam – ale czy przepisałam?) – choć przecież utwór nie jest grafiką. Wiersz nie mieści się już w przyjmowanych (dziś, zwykle w podobnej sytuacji, w Europie) granicach tekstu pisanego (bo maszyny do pisania zastąpione zostały przez komputery). Oryginalnie powstał jednak jako tekst pisany.

Co prawda, podobny element parapisma (niesystemowy, ale obarczony jednostkową semantyką), litery wpisane jedne na drugich, można dziś ciągle znaleźć w tekstach pisanych ręcznie. Odręczne przepisanie tego wiersza zmieniłoby jednak jego wymowę. Jak zwracali uwagę krytycy piszący o Gappmayrze, poeta nie bez powodu w swoich dwóch pierwszych tomikach domagał się reprodukcji wierszy w postaci maszynopiśmiennej<sup>47</sup>. Wygląd maszynopisu (w XX wieku nieraz zajmujący pozycję dawnego rękopisu) sprawia wrażenie obcowania z osobistym archiwum autora, z czymś bardziej indywidualnym i namacalnym niż druk, choć nie tak intymnym jak odręczne pismo. Semantykę maszynopisu można z kolei próbować oddać w edytorze tekstu czcionką Courier New – i znów zadać sobie pytanie czy samo podobieństwo kształtu, pozbawione materialności i barwy dawnego maszynopisu, przekazuje wszystkie sensy tamtej, istniejącej przez jakiś czas postaci tekstów pisanych – i czy nie dodaje nowych znaczeń, związanych ze świadomą próbą powrotu do dawniejszego wyglądu tekstu.

Przykładem wykorzystania bliższych współczesności elementów parapisemnych jest wiersz postkonkretny kanadyjskiego twórcy Dereka Beaulieu<sup>48</sup>. Rozmazany tekst drukowany, w którym rozpoznawalne są już tylko niektóre litery, wykorzystuje element charakterystycznego dla dzisiejszych czasów parapisma: smugę tuszu.

**SM**

<sup>47</sup> I. Simon *Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*, Ritter, Klagenfurt 1995, s. 42.

<sup>48</sup> D. Beaulieu *Bez tytułu, dla briana kima stefansa*, „Literatura na Świecie” 2006 nr 11-12, s. 359.

Tego tekstu zdecydowanie nie da się już przepisać: o jego wymowie decyduje niepowtarzalny, całkiem jednostkowy i materialny ślad, w dodatku współtworzony, jeżeli nie stworzony, przez maszynę. Prac Beaulieu, powstających z odpadów pisma, będących efektem niewłaściwego używania maszyn biurowych oraz ich usterek, a czytanych na przełomie XX i XXI wieku, nie da się rozpatrywać poza kontekstem tekstu pisanego. Wsłuchanie się w manifest samego twórcy pozwala dostrzec jednoznaczne powiązanie tych prac „surową materią” pisma, z tym, co określane jest jako odpady, nadmiar, obrzydzenie czy jako „znak nieartykułowany”, ukuty przez analogię do „dźwięku nieartykułowanego”<sup>49</sup>. Ostatnie określenie, pochodzące od samego autora, wprost wskazuje na potrzebę znalezienia słowa dla niesystemowych, materialnych podłoży pisma. Porównanie odpadów pisma do dźwięku nieartykułowanego przypomina proponowaną przeze mnie analogię do parajęzyka. Wyraz „nieartykułowany” przez zaprzeczenie przywodzi na myśl artykulację, segmentację, system, ujawniające się zwykle w podobnych sytuacjach, lecz nie w tym wypadku. Nieartykułowanie to brak, który jest odczuwalny. Taki brak, który materiał na znaki pozostawia materiałem, a zamiast językiem i pismem posługuje się parajęzykiem i parapismem. Nie jest to jednak obraz. Widoczne w pracy Beaulieu litery, a nawet zapis językowego morfemu „-ism”, każą uznać ten przykład za „rozmazany tekst”, nie zaś za wynik czysto graficznego użycia liter i atramentu.

Pracą wykraczającą poza ramy tekstu pisanego są natomiast *logogramy* Christiana Dotremonta. Prace Dotremonta składają się z dwóch części: zapisanych tekstów poetyckich i ich kaligraficznych przetworzeń. To rozwinięcie kształtu liter alfabetu w arabeskę ma dać obraz zapisanych pod nimi słów, logo-gram<sup>50</sup>. Kaligrafie przypominają może pismo arabskie, zmuszają umysł do prób rozpoznania w nich pisma właśnie, do jego odczytania. A jednak nie pozwalają na lekturę: są jedynie jednostkowymi, niesystemowymi kształtami<sup>51</sup>.

---

Sam twórca określa się jako poeta konkretny, jego program, wyraźnie różny od klasycznej fazy konkretyzmu z lat 50. i 60., odwołuje się jednak głównie do innych poetów kanadyjskich, takich jak Bill Bissett czy Steve McCaffery, czyli zdaniami krytyków, twórców postkonkretnych. Zob. D. Beaulieu *Postowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006 nr 11-12; M. Perloff *Radical Artifice*, s. 114-120.

<sup>49</sup> D. Beaulieu *Postowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, s. 371-372.

<sup>50</sup> Nazwa może budzić skojarzenie z określeniem systemu pisma, w którym znak odpowiada słowu, tak jak w piśmie chińskim. Autor chyba jednak nie zamierzał nawiązywać do tego terminu. Logo-gram to obraz słów rozumiany jako wizualne przekształcenie pewnego tekstu alfabetycznego w kształty tak ekspresywne, że nie da się ich przeczytać, że stają się samą estetyką. Przykłady prac Dotremonta można znaleźć w „Literaturze na Świecie” 2006 nr 11-12, s. 325-327.

<sup>51</sup> Ch. Dotremont *Logogram – Texte incertain*, <<http://www.artvalue.com/auctionresult—dotremont-christian-1922-1979-logogram-texte-incertain-1410201.htm>> (10.05.2011).



Co znamienne, Jerzy Jarniewicz porównał *logogramy* do bełkotu, glosolalii<sup>52</sup>, w domenie dźwięków mowy szukając określenia na niesystemowy zapis. „Postrzępione, niezborne zdania, niewyraźne dźwięki, pozbawione sensu słowa, które brzmią jak bełkot”<sup>53</sup>, z którymi zestawiono *logogramy*, to przecież niezrozumiały, nie w pełni wyartykułowany parajęzyk: bo też *logogramy* są pisemnym parajęzykiem, są parapismem. Nie są tekstem pisany, choć tekst pisany staje się przedmiotem ich refleksji. Parapismo przypomina tutaj o wizualnym i materialnym charakterze pisma, o jego estetyce, o sposobach tworzenia niektórych tekstów pisanych w sposób podobny do malowania: a zatem też o technice i materiałach potrzebnych do aktu pisania. To, co wykracza poza samo powiązanie tekstu z językiem i jego ściśle systemowy charakter, kulturowe i materialne właściwości pisma i tekstów pisanych, pozwoliły na stworzenie *logogramów*. Nie ma w nich kodu, który można odczytać, nie ma zasad i konwencji, a jednak wiemy, że przypominają obce dla większości Europejczyków pismo, że ludzą zakodowanymi sensami (i poprzez to odczucie braku stają się parapismem). *Logogramy* naocznie przypominają o tych

---

<sup>52</sup> J. Jarniewicz *Pisać, żeby widzieć. O naoczności logogramów Christiana Dotremonta*, w: *Awangardowa encyklopedia czyli słownik rozumowany nauk sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. I. Hübner, A. Izdebska, J. Płuciennik, D. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008, s. 327.

<sup>53</sup> Tamże.



## Dociekania

cechach tekstów pisanych, o których zapomina się, sprowadzając tekst do zapisu języka. Stanowią one odwrócenie niewidoczności tekstu należącego do kultury druku, standardowego, przepisującego i przezroczystego. Pokazują to, co w tekstach pisanych może służyć do obejrzenia, a nie przeczytania.

### 6.

Tekst literacki w postaci pisanej zawsze zależy od lokalnych konwencji, technik i materiałów zapisu, które w sposób niejęzykowy, choć pisemny, mogą wpływać na jego znaczenia. Tekst pisany nigdy nie jest całkiem linearny, niewidoczny, abstrakcyjny; nie jest też widzialnym obrazem mowy, ponieważ bez pośrednictwa mowy prowadzi osoby piśmienne do zakodowanych w nim znaczeń językowych. Nie ma klarownej granicy między elementami zapisu uznawanymi w danych warunkowaniach za oczywisty wyznacznik tekstu, a składnikami akcydentalnymi, historycznymi czy będącymi wyrazem indywidualnej ekspresji piszącego. Ile elementów danego tekstu pisanego uznamy za jego elementy konstytutywne jest kwestią interpretacji. W niektórych sytuacjach ograniczymy się do podziału na akapity i zestawu zapisanych słów, w innych weźmiemy pod uwagę historyczną interpunkcję i ortografię, sposób podziału na paragrafy, ozdobne inicjały, podkreślenia i rozstrzelenia druku<sup>54</sup>. Jeszcze innych tekstów nie przepiszemy, tylko pokażemy na zdjęciu lub zbadamy w zapisie oryginalnym. Zależnie od okoliczności na różne sposoby wyznaczamy granice literackiego tekstu pisanego oraz podejmujemy decyzję, ile elementów oryginalnego zapisu warto uwzględnić podczas analizy. Za każdym razem, choćby nieświadomie, dokonujemy takiego wyboru.

---

<sup>54</sup> Kilka przykładów podobnej w skali, a niedopełnionej konieczności zachowania wyglądu tekstu opisano w M. Perloff *Facturing out Faktura: The Plight of Visual Text*, „Text” 2006 no. 16.

## Abstract

**Aleksandra KREMER**  
**University of Warsaw**

### **Towards a cultural idea of the written text**

This article confronts the reflection on the written text in literary studies with the works from other disciplines: those by Paul Saenger, Robert Bringhurst and Stanislas Dehaene, among others, as well as the artistic works by Heinz Gappmayr, Derek Beaulieu and Christian Dotremont. Those texts show an impossibility of limiting the written literary text to the record of speech and also point to paralinguistic elements of any written text. The script always has many conventional, historical, material and accidental traits which can to a different degree influence the meaning, hence the written text itself is never fully linear. Material, non-systemic and nonconventional characteristics of some of the records are named here a parascriptue by analogy with paralanguage.