

Joanna Mielczarek

Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach

Kształt słowa

Rola wizualności w literaturze (na przykładzie niektórych zjawisk w twórczości czeskich autorów)

Wizualność w utworach literackich – czy też ogólniej w piśmiennictwie, ponieważ nie tylko dzieła składające się na literaturę piękną mogłyby być przedmiotem naszego teoretycznego zainteresowania, lecz każdy tekst istniejący fizycznie – jest jakością, której odbiór, w największym chyba stopniu spośród wszystkich innych właściwości literatury, zależy od kontekstu, inaczej mówiąc, od przyjętej w danym odczytaniu konwencji obcowania z materialną stroną tekstu. Dlaczego tak się dzieje i na czym polega wizualność tekstu? W jaki sposób można mówić współcześnie o pierwiastku wizualnym w tekstach pisanych (drukowanych)? Skoro bowiem kulturę współczesną określa się często mianem wizualnej bądź obrazkowej, należałoby się spodziewać, że teoretyczne ustalenia na jej temat, powstałe w czasach, gdy stosunki między komponentem werbalnym a wizualnym w kulturze układały się inaczej niż dziś, potrzebują nowego spojrzenia? Nawet jeśli żadne gruntowne przewartościowania nie okazałyby się konieczne, może jednak trzeba podkreślić wagę zjawisk, do tej pory pomijanych w badaniach nad zagadnieniem?

Żeby odpowiedzieć na te pytania, przypomnimy niektóre tradycyjne już ustalenia w tym zakresie, aby następnie zwrócić uwagę na mniej może dotychczas eksplorowane terytoria i kierunki badań. Z tego punktu widzenia istotne mogą być na przykład dokonania czeskiej poezji i prozy z drugiej połowy XX wieku oraz ostatnich dziesięcioleci. Skoncentrowanie się na czeskim obszarze językowym wynika ze specyficznych względów. Poszukiwanie syntezy sztuk werbalnych i wizualnych ma dla kultury czeskiej szczególną wagę, jest spuścizną bogatej i różnorodnej tradycji awangardowej. Eksperymenty z poezją, zmierzające np. w kierunku poezji konkretnej (czes. *konkrétní / vizuální poezie*) nie są więc nawet dla twórców, których zaliczamy do tzw. głównego nurtu, czymś marginesowym, ale stanowią istotny obszar myślowych i warsztatowych poszukiwań. Dzieła takich współczesnych czeskich autorów jak np. Jiří Kolář, Václav Havel czy Bohumil Hrabal wydają się stanowić odpowiedni materiał dla naszych rozważań, ponieważ twórcy ci poświęcali szczególnie dużo uwagi wizualnemu aspektowi tekstu i możliwości wzajemnej syntezy elementu werbalnego i wizualnego w sztuce. Ponadto ich twórczość, na co następnie postaramy się wskazać, zawiera elementy dające się określić jako wizualne, które jednak kilkadziesiąt lat temu, w okresie najgorętszych dyskusji nad świeżo odkrywaną wizualnością literatury, nie wydawały się kluczowe – dziś natomiast zyskują na znaczeniu.

Samo zdefiniowanie wizualności jako cechy tekstów pisanych obarczone jest pewną dwuznacznością, wynikłą z językowego charakteru znaków tekstowych – czyli po prostu z faktu, że znaki te stanowią zarówno przedmiot fizycznego oglądu, jak i umowną reprezentację pojęć oznaczających przedmioty i zdarzenia, które także mogą wywołać doznania wzrokowe. Doznania te rozciągają się zatem na znaczenie tekstu, na wyobrażenie obiektów, będących jego referencją w świecie poza tekstem¹. Z powyższych względów celowe wydaje się tytułowe rozróżnienie, mówiące o potencjalnie różniących się od siebie wzajemnie sposobach funkcjonowania wizualności w tekstach pisanych.

Wydawałoby się, że czysto materialna postać pisanego bądź drukowanego słowa nie powinna nastroczać problemów, jako przedmiot analizy jej właściwości wizualnych. Jak wiemy jednak, wizualność tekstu jako fizycznego obiektu również nie jest zjawiskiem jednorodnym. Te swoiste zakłócenia w odbiorze tekstu – jako rzeczy widzialnej – wywołane są oczywiście dwoistą referencją pisma jako znaku. Dlatego, mimo że w ogromnej większości przypadków całość doznań składających się na lekturę ma charakter zmysłowego doznania wzrokowego, to jednak, paradoksalnie, zarówno dla refleksji teoretycznej, jak i dla zwykłej praktyki czytelniczej ten wizualny charakter dzieła literackiego jest jego cechą poniekąd wtórną, środkiem technicznym niezbędnym dla dystrybucji utworu². Wzrokowy z reguły charakter kontaktu z tekstem nie jest wobec tego w stanie przesądzić o rodzajach wizualnej referencji w danym utworze (dotyczy to nie tylko wyobrażeń związanych z treścią tekstu – dla nich fizyczna forma tekstu jest tylko pośrednikiem – ale także możliwych skojarzeń wywołanych przez materialny kształt tekstu). Dzieje się przeciwnie – wizualność czytanego tekstu jest dla odbiorcy najczęściej przezroczysta, nie odsyła do dynamicznego uniwersum doznań zmysłowych, ale do hierarchicznego, ustalonego przez konwencję systemu znaków, reprezentujących abstrakcję pojęć i związków między nimi. Antynomię tę (konstytytywną dla poszczególnych tekstów czy też fragmentów rzeczywistości kulturowej³) Marshall McLuhan sformułował przy pomocy pary pojęć: przestrzeni wizualnej, której odpowiada kultura druku (*visual space, print culture*) oraz przestrzeni akustycznej, której odpowiada kultura wizualna (*acoustic space, visual culture*)⁴. To, co w powyższym zestawieniu określane jest jako „kultura wizualna”, jest po prostu definicją społeczności komunikującej się w żywym planie, za pośrednictwem doznań zmysłowych, nie zaś oderwanych systemów referencji. Jako fizyczne cechy wizualne tekstów pisanych interesować nas tutaj będą takie właśnie sygnały przynależności do owego dynamicznego, nie skostniałego w system znaczeń świata doznań zmysłowych.

Gdzie zatem powinniśmy poszukiwać owych cech wizualnych tekstu, które podlegałyby bezpośredniej obserwacji, należąc jednocześnie do „przestrzeni akustycznej”, czyli wszechstronnej spontanicznej percepcji nie zastygłej jeszcze w regulowany przepisami nawyk? Obszarem sztuki współczesnej, w którym te właściwości

1. Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, passim.

2. Por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, tłum. J. Krycki, I. Sieradzki, M. Żurowski, PWN, Warszawa 1975, s. 182 – 183.

3. Dla kultury jako całości kody wizualny i werbalny są komplementarne. Por. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, passim.

4. Podaję za: S. Čmejrková, J. Hoffmannová, (red.), *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*, Academia, Praha 2011, s. 24 – 25.

tekstów pisanych zostały po raz pierwszy tak zdecydowanie i świadomie ujawnione, jest nurt poezji tzw. konkretnej. W początkach swego istnienia poezja konkretna była zresztą związana bardziej ze słowem – sama werbalność stanowiła punkt wyjścia dla krytycznych refleksji nad jej prymatem. Wśród definicji kierunku znajdują się określenia:

„Poezja wizualna ma starożytne tradycje, jej najdawniejsze świadectwa pochodzą sprzed naszej ery. Do niewawna jednak traktowana była jako swoista dewiacja, dziwaczna odmiana sztuki słowa (...). Poezja konkretna, zainicjowana tomem Eugena Gomringera «Konstelacje» (1953) i działalnością brazylijskiej grupy Noigandres (od 1952 r.) szybko stała się popularna (...)”⁵.

I dalej:

„Konkretyści chcieli przede wszystkim przełamać utrwaloną przez Lessinga opozycję «czasowej» poezji i «przestrzennego» malarstwa. Według nich właśnie poezja powinna być sztuką przestrzenną, a plastyka – uwzględniać czas (...). Olbrzymie słowa-przedmioty umieszczano w salach wystawowych, na ulicach i placach, by działały na odbiorcę bezpośrednio, jak ideogram (...). Program konkretystów stanowił więc rewolucję w sposobie rozpowszechniania poezji, która zdradziła książkę na rzecz dużych form plastycznych, a także w sposobie odbioru: zamiast procesu czytania, zaproponował momentalny, całościowy ogląd wizualny. Wieścił kres epoki Gutenberga, koniec słowa drukowanego i tradycyjnej literatury”⁶.

„(...) Hasło urzeczowienia słowa uderzało więc w język jako system znaków arbitralnych i konwencjonalnych. Niszczenie semantyki języka prowadziło do niszczenia gramatyki, a szczególnie składni. Konkretyści wyizolowali znak językowy i poddali go daleko idącej destrukcji. Morfem, głóska, litera, jako elementy odsemantyzowane i nie służące przekazywaniu informacji, miały zastąpić słowo i dać jego obraz – wizualny lub dźwiękowy”⁷.

Uprzedmiotowanie słowa nie musi – jak wiemy z perspektywy upływu kilkudziesięciu lat, które minęły od czasu pojawienia się pierwszych manifestów konkretyzmu – oznaczać zachwyty wobec takiej perspektywy, lecz po prostu próbę uchwycenia istoty zjawisk zachodzących w systemach społecznej komunikacji i dania im wyrazu w sztuce. Odsemantyzowanie przekazu słownego było też swoistą manifestacją swobody twórczej i obywatelskiej – fakt ten staje się widoczny w kontekście momentu historycznego, w którym pojawia się poezja konkretna. Doświadczenia drugiej wojny światowej i totalitaryzmów w wojennej oraz powojennej rzeczywistości społecznej wielu krajów europejskich (i nie tylko) wzmogły u intelektualistów (niezależnie od tego, jakie były ich osobiste i społeczne doświadczenia w tej dziedzinie) zainteresowanie problemem autentyczności słowa. Ważnym postulatem stawianym sztuce stał się wymóg prawdziwości (czyli protest wobec kłamstwa). Jednym zaś ze środków stosowanych

5. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001, s. 116.

6. *Ibidem*, s. 117.

7. *Ibidem*, s. 118.

w takim dążeniu do autentyczności było unikanie retorycznych czy fikcjonalnych nadwyżek w konstruowaniu np. dzieł literackich, skupienie się na prawdzie, rozumianej jako artystyczne przetworzenie jak najbardziej ascetycznymi środkami codziennego życiowego doświadczenia z całym jego dramatyзмом. Eksperymenty z poezją wizualną, programowo przewidziane jako sprzeciw wobec językowych nadużyć ze strony władzy, były realizowane przez czeskich twórców, przede wszystkim przez znanych także ze swej teoretycznej i popularyzatorskiej działalności autorów: Bohumilę Grögerovą a Josefa Hiršala; Jan Wollner tak o tym pisze w swej pracy „Hranice experimentu” („Granice eksperymentu”):

„Paralelně s teoretickou, osvětovou a organizační prací rozvíjeli od přelomu padesátých a šedesátých let vlastní autorské pokusy na poli literárního experimentu. Hlavní motivací této jejich práce byla snaha vyrovnat se se zneužitelností jazyka, který komunistická moc diskreditovala notorickým opakováním bezobsažných ideologických frází. Rozbitím konvenčního významu slov se vymanili z pravidel řeči komunistické moci (...). Zatímco v teoretických přednáškách především rekapitulovali a zprostředkovali teze zahraničních kolegů, vlastní chápání pojmu experiment se zpřítomňuje v jejich autorských literárních pokusech a úzce souvisí se společenskými a politickými podmínkami, v nichž žili”⁸.

Co charakterystyczne, w tym samym artykule postawa omawianych autorów jest krytykowana jako w pewnym sensie niekonsekwentna, przy demaskatorskim zacięciu wobec nadużyć jednak grzesząca zbyt dużym optymizmem wobec możliwości techniki:

„Zjednodušeně se dá říct, že experimentální poezie byla typem umění, které odpovídalo období vědeckotechnické revoluce a signalizovalo přechod od industriální k informační společnosti. Tato mezinárodní východiska sdílela i dvojice Hiršal–Grögerová. Technologický pokrok měl podle nich umožnit, aby se z experimentální poezie stala nová univerzální řeč”⁹.

8. vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf; s. 14

„Wraz z działalnością teoretyczną, popularyzatorską i organizacyjną prowadzili od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych także własne autorskie próby w dziedzinie eksperymentu literackiego. Zasadniczą motywacją dla tej działalności było dążenie, aby uwolnić od podatności na nadużycia język, dyskredytowany przez komunistyczną władzę notorycznym powtarzaniem pustych ideologicznych frazesów. Rozbijając konwencjonalne znaczenia słów wyzwolili się z zasad retoryki władzy komunistycznej (...). O ile w swych wystąpieniach teoretycznych przede wszystkim rekapitulowali i uprzystępniali tezy zagranicznych kolegów, o tyle ich własne rozumienie pojęcia eksperymentu zostaje uobecnione w ich autorskich próbach twórczości literackiej i związane jest ściśle z warunkami społecznymi i politycznymi, w których żyli” [przekład mój – J. M.].

9. *Ibidem*, s. 16 – 17.

„W uproszczeniu można powiedzieć, że poezja eksperymentalna była typem twórczości, który odpowiadał epoce rewolucji naukowo-technicznej i sygnalizował przejście od społeczeństwa industrialnego do informatycznego. Ten ponadnarodowy punkt widzenia reprezentowała także para Hiršal–Grögerová. Ich zdaniem, postęp techniczny powinien spowodować, aby poezja eksperymentalna stała się nowym, uniwersalnym językiem” [przekład mój – J. M.].

Trudno dzisiaj nie zgodzić się tezą, że podobny optymizm był naiwnością („ptali se s nádechem (neo)avantgardní utopičnosti Hiršal s Grögerovou”¹⁰); trudno jednak także zaprzeczyć, że programowe tezy ówczesnych twórców poezji wizualnej cechowała intelektualna przenikliwość. Poezja konkretna na długo przed rewolucją informatyczną – a w okresie istnienia prasy, radia i bujnego rozwoju nowego wówczas medium – telewizji – starała się przewidzieć i zagospodarować intelektualnie możliwe konsekwencje faktu, że w przyszłości nabywanie kompetencji poznawczych i komunikacyjnych odbywać się będzie poprzez media odwołujące się do percepcji wizualnej – momentalnej i syntetycznej – nie zaś do percepcji słownej, konstruującej w przebiegu czasowym oderwane związki znaczeniowe oparte o myślenie pojęciowe.

Tak więc to na terenie poezji konkretnej znalazły najwcześniej wyraz zjawiska, które upowszechniły się w kulturze dopiero kilkadziesiąt lat po ukonstytuowaniu się tego nurtu sztuki. Przewartościowanie stosunków między materialną (przede wszystkim graficzną) oraz znakową stroną słowa, skutkujące uprzedmiotowieniem słowa i uczynieniem z niego obiektu percepcji zmysłowej bardziej niż abstrahującej, było przecież także jednym ze skutków upowszechnienia się mediów elektronicznych, angażujących aparat zmysłowy (wzrok, słuch) w większym stopniu niż myślenie pojęciowe, uruchamiane przez czytającego za pośrednictwem percypowanych wzrokowo słów.

Nie zaprzeczając istotnym właściwościom uprzedmiotowionego słowa musimy także przyznać, że nie wszystkie entuzjastyczne przepowiednie z czasów początku nowoczesnej poezji wizualnej okazały się trafne – zwłaszcza że wiele zjawisk ówczesnie traktowanych z nadzieją na humanizację świata techniki wytworzyło nowe zagrożenia dla człowieczeństwa¹¹. Sceptycyzm w stosunku do możliwości znaczeniowych poezji konkretnej (a w każdym razie do tych jej możliwości, które wynikały z zakładanego bezwarunkowego aliansu z techniką) przejawiali już autorzy tworzący w latach sześćdziesiątych XX w. Nietrudno się także domyślić, że to ówczesna rzeczywistość społeczno-polityczna była główną siłą napędową owego sceptycyzmu, nie pozwalając na przedwczesny entuzjazm – nawet najbardziej bezinteresowny – i nakazując poszukiwania intelektualnej inspiracji w tych systemach myślowych, które zakładały całościową, nie zatowizowaną przez techniczne zapatrywania wizję człowieka. W cytowanej już pracy Jan Wollner wspomina o fenomenologicznych inspiracjach w eksperymentalnej poezji Václava Havla:

„Už během padesátých let ho fundamentálně ovlivnila četba slavné knihy fenomenologicky orientovaného filozofa Jana Patočky *Přirozený svět* jako filozofický problém, v níž je v souladu s pozdním myšlením Edmunda Husserla formulována naopak nedůvěra v technologický pokrok (...).

10. *Ibidem*, s. 17 („pytali natchnieni przez (neo)awangardową utopię” – J. M.).

11. Wystarczy wspomnieć, jak na temat poezji konkretnej pisano w polskiej literaturze przedmiotu u schyłku lat osiemdziesiątych XX wieku, gdy najnowszą fascynację techniczną stanowił powoli się upowszechniający komputer osobisty: „Poprzez traktowanie wiersza w kategoriach energetycznych, poprzez szerokie stosowanie urządzeń technicznych (mikrofon, maszyna do pisania, magnetofon, komputer) poezja konkretna wprowadza do literatury element cielesności” (T. Sławek, *Między literami*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s.71). W innym miejscu: „Pisanie na maszynie stanowi rodzaj milczącej inkantacji, słownej improwizacji (...). Maszyna do pisania zachowuje łączność z ręką, którego to związku pozbawiony jest druk” (Tamże, s.70). Jak traktować dziś te słowa w dobrej wierze wobec potęgi techniki, determinującej nasze zachowania w o wiele większym stopniu?

Podle Patočky věda a technika při dílčích úspěších ztratily ze zřetele smysl svého počínání vztažený k celku, rozdělily kompetence mezi specializované disciplíny, které si navzájem nerozumí, narušily přirozenou zkušenost člověka abstraktními modely a způsobily její roztříštěnost. Podle Benseho je význam vědy a techniky naopak scelující. Přirovnává ji k pokožce, která plynule pokrývá celou zeměkouli a vytváří jakousi druhou, technickou přírodu. Patočkovy myšlenky bylo pro to Havlovo formativní. Jeho ozvuky se volně projevují v Havlových typogramech. Nedůvěru k technice nejexplicitněji vyja/dřuje jeden z nich, na němž se rovnice „ $E = mc^2$ “ opakuje znovu a znovu, až se na ploše stránky zformuje do tvaru atomového hříbu¹²

Całościową wizję człowieka proponuje też twórczość Jiřího Koláře, jednoho z założycieli Grupy 42, nawiązującej początkowo do surrealizmu i poszukującej poetyki dla wyrażenia doświadczenia codzienności. Autor ten był niezwykle konsekwentny w zmaganiach o przywrócenie sztuce znaczeniowótórczego potencjału. Był przy tym niestrudzonym eksperymentatorem¹³. W latach powojennych, w dążeniu do uwolnienia literatury od semantycznych nadużyć, które zagrażały jej zwłaszcza w okresie totalitaryzmu, Kolář przebył charakterystyczną drogę – od coraz bardziej ascetycznych form poetyckich i prozatorskich (jak np. zapisy w beletryzowanym dzienniku *Dny w roce a roky v dnech*), po eksperymenty w zakresie poezji konkretnej i poezji ewidentnej (evidentní poezie), gdzie następuje zerwanie ze słowem pisanym. Poezja ewidentna Koláře to dzieła z pogranicza literatury i sztuk plastycznych – artysta pracował np. techniką kolażu, operując fragmentami maszynopisów, sklejjąc ze sobą urywki zniszczonych, podartych tekstów¹⁴. Kolář tworzył także próby automatycznego zapisu odzwierciedlającego doświadczenie ludzi jeszcze – lub już – nie potrafiących pisać¹⁵.

Jeszcze zanim poświęcił się eksperymentom z poezją odsemantyzowaną, Kolář w swym dążeniu do ustalenia sposobów i technik oddziaływania na odbiorcę chętnie posługiwał się kolażem literackim, przerabiając i mieszając ze sobą fragmenty dzieł, związanych wspólnym motywem przewodnim (ze względu na swoje egzystencjalistyczne ukierunkowanie artysta za najwartościowsze pod tym względem uważał utwory

12. J. Wollner, *op. cit.*, s. 17 – 18.

„Juž w latach pięćdziesiątych wywarła na niego zasadniczy wpływ lektura sławnej książki Jana Patočky, filozofa o fenomenologicznej orientacji, «Świat naturalny jako problem filozoficzny», gdzie - w zgodzie z myślą późnego Edmunda Husserla - została właśnie wyrażona niewiara w postęp techniczny (...). Zdaniem Patočky, nauka i technika mimo cząstkowych sukcesów przestały uwzględniać całościowy sens swoich działań, rozdzielając kompetencje pomiędzy wyspecjalizowane dyscypliny, które nie rozumiejąc się nawzajem i stosując wszędzie abstrakcyjne modele, zniweczyły naturalne doświadczenie człowieka, które zostało w ten sposób rozproszone. Natomiast zdaniem Maxa Bense oddziaływanie nauki i techniki jest scalające. Uczony porównuje je z naskórkiem, który równomiernie okrywa całą kulę ziemską, wytwarzając jak gdyby jakąś jeszcze jedną, techniczną naturę. Myśl Patočky uformowała poglądy Havla. Swobodny oddźwięk tej myśli widać w typogramach Havla. Brak wiary w technikę jest najbardziej jawnie wyrażony przez jeden z nich, na którym równanie $E=mc^2$ ciągle powtarza się i powtarza, aż w końcu na powierzchni strony uformuje się w kształt atomowego grzyba” [przekład mój – J. M.]

13. Zob. is.muni.cz/th/217936/ff_b/KOLAR.pdf: L. Pejchalová, *Experimenty v básnickém dile Jiřího Koláře*. Bakalářská diplomová práce. Praca licencjacka obroniona na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Masaryka v Brnie w roku 2010, s. 27 i nast.

14. *Ibidem*, s. 34.

15. *Ibidem*.

poświęcone sytuacjom granicznym w życiu człowieka)¹⁶. W dziele *Prometheova játra* jednym z utworów współtworzących tkankę znaczeniową nowo powstałego tekstu jest fragment *Medalionów* Zofii Nałkowskiej. Kolář, poetycko kondensując i skracając i tak maksymalnie związły tekst Nałkowskiej i zestawiając go wariacyjnie z tekstem pierwotnym (tj. z czeskim przekładem *Medalionów*, dokonany przez Helenę Teigovą), ustala jak gdyby – w trakcie tego artystycznego działania – granice optycznego i semantycznego zagęszczenia tekstu:

„Žofie Nałkowská:

Když se rozednilo, seděla žena, raněná do kolena, na svahu železničního příkopu ve vlhké trávě. Někomu se podařilo utéci. Dále od trati, u lesa, ležel kdosi bez hnutí. Uteklo jich několik, mrtví byli dva. Ona však zůstala tak - ani živá, ani mrtvá”¹⁷.

„Jiří Kolář:

Seděla na svahu náspu
V mokré trávě.
Ani živá ani mrtvá,
Jen dále od trati
Ležel kdosi bez hnutí”¹⁸.

Oczywiście, elementem zwracającym uwagę w tym artystycznym zabiegu jest też kształtowanie graficzne tekstu, zapowiadające już późniejsze, bardziej radykalne działania twórcze Kolářa. Umieszczenie tekstu Nałkowskiej w takim kontekście jest również interesujące – wskazuje, że autorkę *Medalionów* można odczytać w ramach awangardowego nurtu literatury sprzeciwiającej się nadużywaniu języka, ocalającej następnie jego potencjał poprzez jego świadome i konsekwentne zubożenie.

Omówione wyżej sposoby funkcjonowania wizualności w utworach literackich – włącznie z próbami połączenia obszaru sztuki słowa i sztuk wizualnych – mają współcześnie, w odniesieniu do twórczości jako sposobu działania, pewną niedogodność – dzięki technice stały się czymś nader łatwym do uzyskania. Komunikat w zasadzie tekstowy, jednak apelujący przy tym do bezpośredniej, zmysłowej percepcji przestał być czymś wyjątkowym, jego przekazanie nie wymaga od autora szczególnych kompetencji; trudno być w tej dziedzinie odkrywcą.

W tym miejscu chcielibyśmy zwrócić uwagę na jeszcze jeden sposób przejawiania się wizualności w tekstach. Ten aspekt wizualności, o którym tutaj mowa, potencjalnie istniał w literaturze od zawsze, jednak wydaje się, że obecnie może on odegrać szczególną rolę. Chodzi o eksperyment z pisownią, manifestujący obecność zarówno pierwiastka mówionego, jak i wizualnego w utworze. Literatura czeska dysponuje tu środkiem bardzo

16. *Ibidem*.

17. Kolář, Jiří: *Prometheova játra*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1985, s. 36. Podaję za: L. Pejchalová, *op. cit.*, s. 18. Odpowiedni fragment oryginału to: „Gdy się rozwidniło, kobieta, ranna w kolano, siedziała na zboczku rowu kolejowego, na wilgotnej trawie. Ktoś zdołał uciec, ktoś dalej od toru, pod lasem, leżał bez ruchu. Uciekło kilku, zabitych było dwóch. Ona jedna została tak - ani żywa, ani umarła”. Cyt. za: evacska.republika.pl/materialy/lektury/zofia_nalkowska/medaliony.html.

18. J. w.

specyficznym, jakim jest możliwość stylizacji z pomocą elementów mówionych odmian języka, przede wszystkim zaś interdialektu zwanego *obecną češtiną*. Ta odmiana języka, powstała z dialektu środkowoczeskiego i długo funkcjonująca jako dialekt miejski Pragi, wchłonęła z czasem cechy wielu innych dialektów i zyskała w XX wieku status najbardziej rozpowszechnionego środka nieoficjalnej komunikacji mówionej. Chętnie stosowana przez pisarzy, została zaopatrzona za pośrednictwem praktyki artystycznej w regularną postać ortograficzną – która właśnie stanowi o potencjale ujawniania wizualnego charakteru tekstu. O wyjątkowości *obecnej češtiny* – na tle choćby analogicznych odmian języka polskiego – przesądza możliwy zakres jej stosowania. Odmiennie niż dzieje się to zwykle np. w literaturze polskiej, gdzie elementy dialektów miejscowych czy środowiskowych służą stylizacji wypowiedzi w kierunku odtworzenia kolorytu lokalnego, bądź doraźnej zewnętrznej charakterystyki postaci – ta odmiana języka czeskiego jest w swoich zastosowaniach bardzo wszechstronna. Definiowana różnie – jako np. język potoczny, Nieliteracki, popularny – stanowi środek wyrazu nie tylko dla komunikatów sformułowanych w stylu potocznym, ale także dla wypowiedzi nacechowanych emocjonalnie a odnoszących się do innego niż potoczny, czyli zdroworozsądkowy punkt widzenia¹⁹. Jest zatem możliwe – i zdarza się to we współczesnej czeskiej prozie bardzo często – że *obecná čeština* służy jako środek wyrazu dla wypowiedzi reprezentującej kulturalny czy naukowy punkt widzenia, lecz nacechowanej emocjonalnie. Ponadto – i to jest właśnie ów punkt wyjścia dla zapowiedzianego nowszego spojrzenia na element wizualności w literaturze – *obecná čeština*, ponieważ inwentarz jej cech to przede wszystkim niestandardowa fonetyka i morfologia uzbrojone w utrwaloną już dzięki literackiej tradycji postać graficzną, jest w stanie dostarczyć wariantów ortograficznych dla każdego w zasadzie możliwego wypowiedzenia. Autorzy tekstów artystycznych wyzyskują tę dwoistość pisowni, kształtując niejednokrotnie tekst jako rodzaj zadania dla czytelnika, zaskakiwanego niejednoznacznością pisowni i jej nieprzezroczystością – nieprzezroczystością w sensie semiotycznym. Jeśli ta sama forma wyrazowa przybiera w tekście (lub w jego wariantach) różne kształty graficzne, przestaje być dla odbiorcy przezroczysta, jej postać fizyczna zaczyna dysponować własną referencją jako kształt materialny – który odsyła już nie tylko do przedmiotów czy zjawisk oznaczanych przez stanowiące go słowo, ale także do wszystkich możliwych własnych ukształtowań graficznych. Co więcej, wystarczy w tekście sygnał takiej graficznej niejednoznaczności, aby odbiorca, nastawiony już na niespodzianki pisowni, uruchomił oprócz wyobraźni i abstrakcyjnego myślenia także pamięć czysto wzrokową i zaczął śledzić asocjacje między różnymi postaciami graficznymi poszczególnych form wyrazowych. W takich przypadkach można też obserwować znamienne różnicę w stosunku do poezji konkretnej czy ewidentnej – mianowicie tego typu wizualność nie tylko nie zrywa z semantyką języka jako systemu znaków, lecz jest na niej ufundowana. Skojarzenia wzrokowe (pojawiające się w wymiarze syntagmatycznym, jako zestawianie przez pamięć wzrokową czytelnika różnych postaci graficznych słowa, z których żadna nie daje się pominąć wzrokowi jako mechaniczny nośnik prowadzący w stronę oderwanego znaczenia) w sposób

19. Por. M. Krčmová, *Dialekt jako exponent stylových hodnot komunikátu*, „Stylistyka” 9, Opole 2000, s. 189 – 199. Por. także J. Mielczarek, *Język mówiony w czeskiej prozie XX w. – inspiracje i nawiązania* [w:] *Język i literatura czeska w europejskim kontekście kulturowym*, M. Balowski, J. Svoboda, (red.), Wydawnictwo „pro”, Racibórz 2008, s. 368 – 374.

konieczny występują razem z całym spektrum referencji pozatekstowej, pojawiającej się raczej w przestrzeni paradygmatycznej, czyli w stosunku do tekstu jako całości. Słowo jako znak i słowo jako przedmiot nie dają się tu od siebie oddzielić; ich nierozzerwalny związek jest właśnie gwarantem zaistnienia w tekście potencjalnych nadwyżek znaczeniowych. Perspektywiczność tego związku zasadza się z kolei na regularności – która zaprzecza dowolności – owych graficznych wariantów, powstałych w drodze osvajania żywiołu mówionego przez pisownię.

Przykładem takiej wariantywności, uruchamiającej zarówno myślenie o języku jako całości, jak i pamięć wzrokową, jest między innymi utwór Bohumila Hrabala *Příliš hlučná samota*, którego wersja ostateczna (poniżej jako wariant trzeci) powstała w języku standardowym, zaś poprzedzające ją warianty (początkowo nie przeznaczone dla szerszego odbiorcy) – w wariacie *obecná čeština* (jej oznakami są tu np. męskie formy przymiotnika „každej” „milovanej”, „zvědavej” zamiast regularnych „každý”, „milovaný”, „zvědavý” itp.):

1. Variace: „Ležel jsem ve středu Rajský zahrady, ve který jsem začínal zvolna být tím, kým jsem byl,
2. Variace: „Každej milovanej předmět je středem Rajský zahrady... a pak jsem cítil a byl zvědavej, co bude dál?
3. Variace: „Ale já se nenechám vyhnat z mého Ráje, já jsem ve svém sklepení, ze kterého mne už nikdo nikdy nemůže vyhnat,²⁰.

Hrabal dał się poznać także jako eksperymentator, nie podążył jednak drogą Kolářa (którego znał i cenił), lecz wyzyskał właśnie drugą stronę słownych wariacji – ich systemowy, semantyczny charakter ujawniający się w momentalnym rozbłyску unaocznionych jednocześnie możliwości.

Wizualność tekstów (głównie artystycznych, choć nie tylko) jako ich komponent nierozzerwalnie związany ze znakowym charakterem – jest, jak należy przypuszczać, zjawiskiem nie dającym się sprowadzić do jednego tylko nurtu czy kierunku działania, wielopostaciowym i zdolnym do nieustannego odnawiania swojego semiotycznego potencjału. Owa, jak można byłoby ją określić, żywotność wizualnego pierwiastka w tekstach wydaje się czymś krzepiącym wobec wielu współcześnie wyrażanych wątpliwości i obaw, związanych z nieproporcjonalnie jakoby dużym udziałem powierzchownego poznania zmysłowego w kształtowaniu się życiowym nowych generacji. Słowo jako wzajemny związek znaku i przedmiotu może być tym elementem kultury, który ustrzeże ją na dalszej drodze przed każdą jednostronnością.

20. is.muni.cz/th/325281/pdf_b/Bakalarska_prace_Koubek_Vilem_325281.pdf; V. Koubek, *PŘÍLIŠ HLUČNÁ SAMOTA BOHUMILA HRABALA A JEJÍ VARIACE*, Bakalářská práce. Praca licencjacka obroniona na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie, 2013, s. 11-12.

Bibliografia

1. Čmejrková Světa, Hoffmannová Jana (ed.), 2011, *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*, Academia, Praha.
2. Ingarden Roman, 1988, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
3. Kolář, Jiří, 1985, *Prometheova játra*, Sixty-Eight Publishers, Toronto.
4. Krčmová Marie, 2000, *Dialekt jako exponent stylových hodnot komunikátu*, „Stylistyka” 9.
5. Łotman Jurij, 1983, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa
6. Mielczarek Joanna, 2008, *Język mówiony w czeskiej prozie XX w. – inspiracje i nawiązania*, [w:] *Język i literatura czeska w europejskim kontekście kulturowym*, M. Balowski, J. Svoboda (red.), Wydawnictwo „pro”, Racibórz.
7. Sławek Tadeusz, 1989, *Między literami*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
8. Wellek Rene, Warren Austin, 1975, *Teoria literatury*, tłum. J. Krycki, I. Sieradzki, M. Żurowski, PWN, Warszawa.
9. Wystouch Seweryna, 2001, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa.

Netografia

evacska.republika.pl

is.muni.cz/th/325281/pedf_b/Bakalarska_prace_Koubek_Vilem_325281.pdf

is.muni.cz/th/217936/ff_b/KOLAR.pdf

vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

Joanna Mielczarek

THE SHAPE OF THE WORD. ON THE VISUAL COGNITION IN THE LITERATURE

The paper is devoted to the different kinds of visual cognition, which can be relevant for the literature. This work can considerate also both the concrete poetry and the experiments with the common speech in the belles-letters. As the examples have been used the works of Czech contemporary artists (B. Hrabal, J. Kolář and the others).

Keywords: visual, concrete poetry, experiment, Czech common speech

Słowa kluczowe: wizualność, poezja konkretna, eksperyment, *obecna čeština*

Biogram:

dr Joanna Mielczarek

bohemistka, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa. W latach 2003 – 2008 adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w latach 2008 – 2014 adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: historia języka czeskiego, odmiany współczesnego języka czeskiego, literatura czeska XX wieku. Autorka monografii „*Rękopis Řeči z mudrců pohanských jakož i z Petrarky vybrané ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu – świadectwo języka czeskiego początku epoki średnioczeskiej*”.