

Justyna Zimna

Zmęczeni kartografowie.
Rzecz o wizualności tekstu pożytecznie ilustrowana
przykładami z młodej prozy polskiej

KSIĄŻKA JAKO MEDIUM LITERACKIE

W chwili, w której do księgarń trafia pierwsza polska stacjonarna powieść hipertekstowa¹, na półce stawia się pierwszą płytę powieści w miejsce pierwszego tomu, jej cyfrowy zapis proponuje formę przekraczającą każdą z dotychczasowych odważnych permutacji tekstu, wprojektowanych w poetykę dzieła otwartego², a czytelnik otrzymuje wybór odmienny, niż w *Grze w klasy* Cortazara, *Księdze* Mallarmégo, czy pociętym na paski tomie wierszy *Cent mille milliard de poèmes* Quenneau, oczywistym musi być wniosek, że oto nowe medium podporządkowuje sobie terytorium komunikacji literackiej w sposób swoisty i niesubordynowany. Utwór hipertekstualny, inaczej rozumiejący pojęcie zapisu, destabilizuje strukturę tekstu pojmowaną jako swego rodzaju

¹ „Koniec Świata według Emeryka - hasarapańska opowieść hipertekstowa Radosława Nowakowskiego – (...) na płycie CD. Stacjonarną wersją Emeryka, bogatszą od sieciowej, zamkniętą w autorskiej obwolutie, wydała Korporacja Ha!art. Kilka słów od wydawcy: Powieść Radosława Nowakowskiego pt. „Koniec świata według Emeryka” to pierwsza polska powieść hipertekstowa wydana na CD i dystrybuowana w księgarniach. Fabuła oparta jest na legendzie Emeryka, klęczącej figury pielgrzyma w Nowej Słupi w Górach Świętokrzyskich, która co rok posuwa się o jedno ziarnko piasku w stronę Świętego Krzyża. Kiedy Emeryk dojdzie do świątyni, nastąpi koniec świata; w fabule Nowakowskiego obserwujemy ten dzień opowiadany przez kilkadziesiąt ruszających się i nieruszających się bytów i niebytów”. Zob. <http://www.techsty.art.pl/aktualno.html> Powieść hipertekstowa - „to utwór oparty na nielinearnej i niesekwencyjnej organizacji tekstu. To tekst rozbity na poszczególne segmenty (leksje) na wiele sposobów połączone ze sobą odsyłaczami, po których czytelnik nawiguje według własnego uznania”. Zob. <http://www.techsty.art.pl/aktualno.html>

² Autorzy portalu www.techsty.art.pl podają ogólniejsze rozumienie hipertekstu, w którym mieści się paradoksalnie poetyka dzieła otwartego. „Według najkrótszej definicji Michaela Joyce’a - hipertekst to utwór, który wymusza ponowne odczytania. Aby powstał utwór hipertekstowy niekonieczne są zatem odnośniki, podświetlony tekst, mapa poglądowa a nawet - interaktywny ekran. W przypadku protohipertekstów wystarczy książka. Okazuje się, że wystarczy może nawet seria luźnych kartek papieru, odsyłających do siebie nawzajem na jeden bądź więcej sposobów. Wszystko inne to kwestia organizacji informacji zamieszczonych na tych kartkach. Wystarczy ułożyć na nich odpowiednią kombinację obrazów i tekstów, czy udostępnić czytelnikowi wybór toru lektury. Udowodnił to Mark Bernstein w swoich hipertekstowych animowanych elementarzach. Hipertekst - przypomnijmy - wymaga ponownego odczytania. Impulsem do ponownego odczytywania są pytania: co może się zdarzyć, co możemy zmienić. Dlatego można hipertekst rozłożyć na jednej lub kilku odpowiednio podzielonych kartkach.” Zob. <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/definicje/definic2/definic3/d4.htm>

rusztowanie znaczeń. Technologiczne właściwości decydują nie tylko o porządku narracji, przebiegu wydarzeń, kombinatorycznej naturze bohatera, ale także dezawuuują *chwilowość autora*, nieustalony adres tego, który w hipertekst wprojektował linki, i podobnie nieoczywisty adres tego, który z nich korzysta³. Funkcja symulatora podmiotowości, jaką pełni program komputerowy, w którym tworzona jest powieść hipertekstowa, intensyfikuje poczucie, iż obie strony komunikacji stają się *użytkownikami literatury poprzez zmienione warunki kreacji i odbioru, warunki określone każdorazowo w ramach medium, w jakim utrwalone zostaje dzieło literackie*⁴. Pośrednio więc hipertekstualność ujawnia i opowiada medium wcześniejsze, demaskując jego ograniczenia kreacyjno-interpretacyjne, ale i uświadamiając możliwości, jakie zadrukowana strona od czasów Guttenberga dawała i wciąż daje literaturze

³ Dla porównania przytaczam ponownie fragment „techstów” porównujący rolę autora i czytelnika w książce i hipertekście: *„W epoce druku linearnemu tokowi lektury towarzyszyła bierna postawa czytelnika. W hipertekście, gdzie drukowana strona książki podlega remediacji, kategorie autor - czytelnik również ulegają przemieszczeniu. Autor jest tutaj co najwyżej wytwórcą tekstowych szablonów, gotowych elementów fabuły, opowiadania, opisu, ramy narracyjnej, w końcu też konstruktorem, nierzadko - programistą, który projektuje czytelnikowi całe środowisko, w którym ten będzie się poruszał: całe tekstualne miasto, wraz z uliczkami, po których podążą czytelnik, przemieszczając się z jednej do drugiej leksji. Powszechnie uważa się, iż autor daje czytelnikowi hipertekstu maksimum wolności. Jeśli jednak porównamy skrajny przykład książki drukowanej, protohipertekst Marca Saporty <Composition no.1 z afternoon, a story Michaela Joyce`a> to okaże się, że czytelnik ma dużo mniej wyborów przy lekturze hipertekstu niż przy lekturze powieści drukowanej. Dotyczy to nawet łagodnych protohipertekstów, takich jak <Gra w Klasy>. Tekst odsłania się czytelnikowi zawsze w jakiejś kolejności i nie można od niego przejść do dowolnie wybranych innych tekstów, tory opowiadania zdeterminowane są bowiem przez autora. Książka drukowana daje wolność czytelnikowi, ma on do niej dostęp z wielu stron, może ją przekartkować, czytać od końca, przeskakiwać z miejsca na miejsce. Wolność, którą daje autor, w wielu aspektach jest jednak imponująca: czytelnik może pobyć wśród tekstu, przespacerować się i iść własnym szlakiem, a nie z uporem maniaka podążać śladami autora. Autor w e- fikcji jest twórcą pola zdarzeń, czytelnik natomiast buduje konstrukcje z już gotowych elementów przygotowanego przez autora zestawu.”* Zob. <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/poetyka/autor.htm>

⁴ Ujawnienie właściwości i ograniczeń tekstu możliwe jest dzięki procesowi **remediacji**, „który literatura przechodzi od początku swojego istnienia. Proces ten - wyjaśnia Jay David Bolter - polega na zastępowaniu jednego medium, które jest w danym czasie dominującym środkiem rozpowszechniania się literatury, przez medium inne, nowsze. Pewne cechy jednego medium zostają rozszerzone i ulepszone przez inne medium i inną technologię. Remediacji dokonali Grecy z literaturą ustną, gdy zaczęli ją zapisywać na zwojach papirusu. Papirus angażował w lekturę dzieła kolejny poza uchem narząd ludzkiego ciała: oko, dając w ten sposób słowom nieco inne roszczenie do rzeczywistości. Obie formy rozpowszechniania literatury towarzyszyły sobie przez wieki, śladem remediacji w starożytnych Greckich i Rzymskich pismach jest ich silne zretoryzowanie, tak jakby pismo ciągle chciało naśladować żywą mowę. Około II wieku naszej ery pojawia się kodeks, który po wynalazku Guttenberga zostaje zremediowany przez druk. Remediacja dokonuje się na tak zwanym polu pisma. Dla książki drukowanej polem pisma była strona książki. Dla hipertekstu polem pisma jest interaktywny ekran.” Zob. <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/remediacja.htm>

światowej⁵. Szalenie intryguje zwłaszcza moment historyczny, w którym zbiegają się i kumulują zabiegi oparte na komputerowych programach do edycji tekstu, pozwalające zarówno kontynuować pracę w obrębie medium książkowego, jak i porzucić je na rzecz uwodliwego medium cyfrowego. Zauważalna i znacząca w najnowszej prozie polskiej **tendencja do gry z wizualnością tekstu**, każe uznać i przemyśleć jej medialną samoświadomość, a zatem zastanowić się nad konsekwencjami *tworzenia książek*, oraz przeanalizować je w perspektywie autonomii tekstu i pisma, zapraszając niekiedy do dyskusji kategorii podmiotu czynności twórczych, odbiorcy dzieła literackiego, oraz kwestię nierozstrzygalności semantycznej.

SPACJALIZACJA CZASU

Michael Riffaterre wymienia *dwuwymiarowość* jako cechę, z której pisarz mający „*zamiar literacki*” może, ale nie musi skorzystać: *najczęściej jednak spotykamy ją w językach technicznych, a w literaturze pozostaje jak dotychczas zjawiskiem pozajęzykowym, np. wersy utworu poetyckiego drukowane są tak, aby oddać kształt opisywanego przedmiotu.*”⁶ Wydaje się zatem ważkim fakt, iż właśnie szeroko pojęta i rozmaicie realizowana dwuwymiarowość staje się jedną z cech dystynktywnych stylu metafikcji⁷.

⁵ Jak podsumowują „techsty”, „*druk to tylko jedna z wielu technologii pisarskich zachodniej cywilizacji. Literatura w ciągu tysiącleci przechodziła i będzie przechodzić proces remediacji, przenoszenia się z jednego, dominującego w danym czasie medium, na inne, jako główny sposób rozpowszechniania się literatury. Przedmiotem remediacji jest pole pisma - jednostka medium będącego nośnikiem druku. Polem pisma w czasach wczesnej starożytności były kamienne tabliczki. Później - zwój papirusu, zastąpiony przez stronę ręcznie zapisywanego kodeksu, a ta z kolei - zastąpiona została stroną drukowaną, która była polem pisma dla literatury drukowanej. Dziś, dla literatury elektronicznej, w środowiskach hipertekstów, polem pisma stał się także elektroniczny, interaktywny ekran komputera. Pole pisma to przestrzeń, na której od wieków wyrażał się ludzki umysł. Na interaktywnym ekranie, który pozwala ingerować w zapisany w nowym medium tekst, trudno, jak pisze Jay David Bolter, odróżnić czasami, gdzie kończy się pole pisma, a gdzie zaczyna się umysł.*” Zob. <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/remediacja/polepisma.htm>

⁶ M. Riffaterre, *Kryteria analizy stylu* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów Pamiętnika Literackiego*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1977, t. I, s. 64.

⁷ Termin *metafikcja* w odniesieniu do prozy polskiej powstałej, w przybliżeniu, po roku 1989, aplikuję za Przemysławem Czaplińskim, w rozumieniu, jakie nadał mu w *Śladach przelomu*. Co ciekawe, modernistyczna tradycja antymimetyzmu i autoreferencyjności literatury, w której wielu krytyków skłonnych jest osadzać powstającą po roku 1989 prozę, a w konsekwencji i właściwie jej techniki kreacyjne, skonfrontowana zostaje przez Czaplińskiego z antyiluzyjnością, mianem, które wg poznańskiego badacza trafniej charakteryzuje proponowane przez metafikcję tryby pisania, i które, jak pokazuje, pozwala zogniskować uwagę na właściwych tym utworom przedmiotach odniesienia, tj. „*sposobach przedstawiania rzeczy, technikach reprezentacji, pojmowanych jako formy organizacji doświadczenia*”. Zob. P. Czapliński, *Ślady przelomu, O prozie polskiej*

Mniej lub bardziej uświadamiane zabiegi tworzenia literatury jako **tekstu**, w miejsce literatury jako **opowieści**, mają konsekwencje w materialnej przestrzeni zabiegów stylistycznych, przestrzeni książkowej stronicy. Różnicowanie kroju czcionki, gra kursywą w partiach o wysokim stopniu intertekstualnego obciążenia, rezygnacja z tekstu wyjustowanego na rzecz podobnej liryce arbitralnej pauzy międzywersowej, takie typograficzne decyzje ujawniają obecność autora jako użytkownika wszechobecnego programu do edycji tekstu, obecność *podmiotu czynności edytorskich*, który niejako otwiera lub wręcz zawłaszcza obszar czynności twórczych. Z drugiej zaś strony, intensyfikacja wizualności pisma nieuchronnie sprowadza tekst prozatorski do roli obrazu, nade wszystko zaś wprowadza kategorię nierozstrzygalności jako wynik konfrontacji wspomnianych dwóch konwencji: tekstu jako opowieści narracyjnej i tekstu jako graficznego zapisu. Owo *zatrzymanie mimesis w pół słowa* nakazuje odbiorcy zastanowić się, zanim w ogóle zechce podnieść kwestię referencyjności tekstu, dlaczego ostatecznie *uruchamia* tekst i odczytuje historię? I czy w związku z tym, drogę *między* zapisem graficznym a opowieścią wypełniają autonomiczne mechanizmy wewnątrztekstowe, czy raczej te, które w sposób kategoriyczny wymagają udziału odbiorcy? W moim przekonaniu, zabiegi zakłócające, dezautomatyzujące lekturę, przykuwają uwagę czytelnika do zmienionej dyspozycji odbiorczej, jaki zakodowano w ujawnionym *obrazie tekstu*. W komunikacyjnym modelu literatury jest to sygnał swoistej „*kontroli dekodowania*”. Jak pisze Riffaterre, „*jedyne, co pozostaje nadawcy, gdy chce narzucić własną interpretację swego utworu, to przeszkodzenie czytelnikowi w*

1976 - 1996, Kraków 1997, s. 164. i inne. Właściwe nowej prozie uznanie świata realnego za fikcyjny, zakorzenione, wg autora *Śladów przelomu*, w semiotyzacji świata, estetyzacji rzeczywistości, jak również w akceptacji tezy o jego tekstualnym charakterze, w moim mniemaniu przeobraża także status ontologiczny *tekstu*, czego dowiodę w dalszej części artykułu. Cała zaś problematyka dwuwymiarowości tekstu w interesujący sposób wzbogaca pulę zabiegów metaliterackich stosowanych w nowo powstającej prozie, ponieważ komplikuje w tym celu znany z historii chwyt ugraficznienia tekstu poprzez użycie nowego medium, jakim jest w zmienionej rzeczywistości kulturowej coraz powszechniejszy komputer, a dzięki niemu - ogólnie dostępny komputerowy program do edycji tekstu. Wiąże dzięki temu w jednym zabiegu wyróżnione w metafikcji „*trzy elementy strategii pisarskiej: nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości*” (s. 116.), z których, *notabene*, właśnie trzeciemu Czapliński

wydedukowaniu lub przewidzeniu którejkolwiek ważnej cechy. Możliwość przewidywania bowiem może doprowadzić do powierzchownej lektury, natomiast jej brak zmusza do wyłączenia uwagi; intensywność odbioru odpowiadać będzie intensywności przekazu.”⁸ Utwory „kontrolujące dekodowanie” za pomocą tabularyzacji tekstu, wprowadzają jednocześnie zapis opowieści i jego unieważnienie, intensyfikując tym samym charakterystyczny dla metafikcji, antyiluzyjny tryb pisania⁹. Przyzwolenie, jakie literatura w najogólniejszym, najbardziej neutralnym sensie daje odbiorcy - a zatem kompletność¹⁰ tekstu jako zachęta do poddania się jego linearności, jako możliwość wygodnego dekodowania jego semantyki i odnoszenia jej do poziomu tego, co możliwe w świecie - to najważniejsze osiągnięcie kultury respektującej tekst jako opowieść. Zakłócenia w odbiorze utworów metafikcyjnych wynikają w związku z tym z chęci zaprzeczenia wspomnianym, podstawowym przekonaniom, włączenia ich do gry na prawach dezawuowanej konwencji, nie zaś na prawach kodeksu.

nadaje rangę nowości. Demaskacja materialności tekstu byłaby zatem, w moim ujęciu, jedną z realizacji metafikcyjnej antyiluzyjności.

⁸ Riffaterre M., op. cit., s. 66. W myśl tego ujęcia, zabiegi wzmagające tabularyzację tekstu możemy uznać ostatecznie za sygnały „kontroli dekodowania”, a tym samym odczytać je jako ślad działalności **podmiotu czynności edytorskich**. Jak pisze Riffaterre: „Ponieważ taka kontrola dekodowania jest tym, co odróżnia zapis ekspresywny od zwykłego (dla którego obojętny jest sposób dekodowania, jeśli w ogóle taka operacja się odbywa), i ponieważ to odróżnienie jest proporcjonalne do złożoności przekazu autorskiego, możemy uznać kontrolę dekodowania za swoisty mechanizm stylu indywidualnego.” I dalej: „(...) W stadium heurystycznym (analizy stylu - J. Z.) zadaniem naszym będzie zebranie faktów do analizy, a mianowicie elementów, które ograniczają swobodę percepcji w procesie dekodowania. Zob. M. Riffaterre, op. cit., s. 67. Tym samym zaś wracamy - w obrębie pewnego typu dyskursu - do niesłuchania spekulatywnej kategorii podmiotowości tekstu. Znaczące i nieredukowalnie podmiotowe są bowiem - ostatecznie - formy językowe. Tym wszakże, co nie pozwala na użytek niniejszego artykułu łatwo wypreparować z tych tekstualnych „śladów podmiotowości” podmiotu czynności twórczych, lub, z drugiej strony, postaci literackiej, jako ewentualnych dysponentów tekstowych reguł, jest dość arogancka samodzielność tekstu.

⁹ przy rozszerzeniu tego pojęcia na teksty reprezentujące oba wyróżnione w *Śladach przelomu* modele prozy metafikcyjnej, jakkolwiek posługujące się, w przypadku prozy fabulacyjnej, metodą jawnokreacyjną. Nie jest to, rzecz jasna, cecha dominująca we wszystkich tekstach metafikcyjnych. Zabiegi na poziomie typograficznym występują w nich w różnym natężeniu, co wiąże się z odmiennością światopoglądową poszczególnych klas utworów. Wypada zaznaczyć, iż z jednej strony, nasilenie przypada na te utwory, które podkreślają tekstualność bohatera i tożsamości podmiotowej, z drugiej zaś na te, które diagnozują rzeczywistość jako obraz, matrycę postrzeżeniową, zarówno w wersji modelowanej przez kulturę masową, jak i w tej, która rości sobie pretensje do bycia „prawdziwą”, „naturalną”.

¹⁰ Por. rozważania Rolanda Bathesa na temat uznanej i instytucjonalnie zatwierdzonej „literatury kompletnej i czytelnej”, która „(...) jest zapelniona niczym kuchenny kredens, na którego półkach sensy spoczywają w należytym porządku, starannie zabezpieczone przed rozbiciem (w takim tekście nigdy niczego się nie traci, gdyż sens odzyskuje wszystko).” [w:] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski i M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 243.

Badający „dekonstrukcję tradycyjnej przedmiotowości literatury” w formach sylwicznych, Ryszard Nycz stwierdza, iż *„demistyfikacja organicznej formy prowadzi (...) do sugestii, że faktycznie nigdy nie mamy do czynienia z manifestacją formy koniecznej i ostatecznej; efekty harmonijnego zestroju są wypadkową naturalizacji konstrukcyjnych konwencji, sztuką zacierania śladów intra- i intertekstualnych związków oraz utrwalonych nawyków percepcji odbiorczej - wobec których definitywna struktura pozostaje zawsze teleologiczną ideą. Wreszcie, zakwestionowanie jedynej prawdy tekstu, jego własnego sensu, a zatem i właściwej interpretacji, pozwala zdać sobie sprawę, że, w rzeczy samej, nie wiemy, czym tekst jest <naprawdę>, ale też nie dochodzimy nigdy do niego samego - uznając za znaczenie owego splotu sygnifikacyjnych sił, miarę bezwładności, to znaczy stosunek oporu i podatności na zmiany, jaki zachodzi między intertekstualnym układem odniesienia tekstu a zakładaną w lekturze konstelacją uprawomocnień jego sensu.”*¹¹ Można uznać, iż wizualizacja tekstu, jako krańcowa konsekwencja wyciągnięta z idei sylwicznej dekonstrukcji jest, podobnie jak ona, *„formą wewnętrzną samowiedzy literatury samej”*¹². Pozostaje zatem prześledzić, jakie konsekwencje chwyt ten może mieć dla podstawowych kategorii dzieła literackiego.

TWORZENIE

Już w **fazie tworzenia (edycji tekstu)** wyłonić można *podmiot czynności edytorskich*, który decyduje, jaka forma, jaki kształt tekstu „odpowiada” znaczeniu (powtarza je, potęguje, niweczy, zwielokrotnia, polaryzuje), i który to podmiot posługuje się nią dla zatrzymania komunikacji i uruchomienia metakomunikacji. O ile *„podmiot czynności twórczych jest każdorazowo określany przez swój dialog z tworzywem, z materiałem tematycznym, z narzucającymi się schematami rozwiązań, z normami stylistycznymi i kompozycyjnymi utrwalonymi w tradycji, z regułami gatunku, słowem - z*

¹¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, wydanie II, s. 178.

¹² Ibidem, s. 179.

*szeroko rozumianymi konwencjami, które stwarzają - pozytywnie lub negatywnie - ramy dla jego inicjatywy*¹³, o tyle podmiot czynności edytorskich byłby określany poprzez technologiczne właściwości medium, za pomocą którego prowadzi ów dialog, i które ten dialog zarazem umożliwiają i determinują. Literatura metafikcyjna wyprowadza z czynności edycji wielorakie sensy. W **Numerach** Olgi Tokarczuk kursywa jednocześnie służy do oznaczania śródtytułów oraz jest śladem zostawionym przez samego narratora, zanim zniknie on między literami pisanej opowieści. Grafemizm zatem zdradza miejsce, w którym subiektywność piszącego zawłaszczana jest przez ostentacyjną obiektywność tekstu. Kursywa wszakże funkcjonuje na dwa podstawowe sposoby. Po pierwsze, jako sygnał pochylenia się nad osobą, ślad prywatyzacji pisma, sugestia pisania odręcznego, symulacja pisania, nie zaś nadrukowywania. Po drugie zaś, służy do rozstawiania w tekście zasieków cytatów, sygnalizuje uprzedniość wypowiedzi, tak w partiach dialogowych, w których zapisana kursywą kwestia jest opatrywana prostą czcionką komentarza narratorskiego, jak i w grach intertekstualnych, w których tekst udaje „głębię”, np. poprzez „rozmowę” z utworem historycznie wcześniejszym. Symulacja „czasowości” - historyczności intertekstualiów dokonuje się za pomocą zróżnicowanego ich uprzestrzennienia, jak to się dzieje w *Fabulancie* Anny Burzyńskiej, czy w **Sadze ludu** Macieja Malickiego. Grafemiczność odsłania więc kolejne fałszerstwo powieściowe: spacjalizację czasu, narracyjny elektrokardiogram jako *pisemny dowód* upływu terminów zdarzeń. Przestrzenie rozrysowana strona książki może też dawać wrażenie nakładania się „głosów” kilku instancji nadawczych; poprzez np. graficzną symulację dramatu w powieści i jego jednoczesny splot z intertekstualnymi przypisami, jak to ma miejsce w **Sile odpychania** Cezarego Michalskiego, trudno rozstrzygnąć, **kto kogo notuje**. Paradoksalnie, tak zaprojektowany tekst pozwala przede

¹³ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* [w:] *Wiersz i poezja*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1966, s. 56.

wszystkim wrócić do tekstu urlopowanemu autorowi, dotąd urzędującemu w czasie lektury w gabinecie podmiotu czynności twórczych. Jako architekt kartki może teraz oczyścić się z podejrzeń o załatwianie w tekście prywatnych interesów i spokojnie prowokować jego konstrukcją. Tylko on bowiem, wchodząc do tekstu na identyfikator z przyporządkowaną funkcją podmiotu czynności edytorskich, może ostentacyjnie wypruwać nitki opowieści pochodzące z różnych poziomów nadawczych, tak aby pokazać, że są różnej grubości, tak, aby było widać (a nie: słyszać), ich przeplot i umowną hierarchię, i aby tym samym dodatkowo ujawniały, kto ma ostatnie słowo, kto robi przypis, kto jest kreatorem (szablonu) tekstu, **kto wybiera wielkość liter i naciska enter**. Autor *różnicujących powtórzeń* pozwala pochwycić się na geście fingującym tworzenie *tekstowych światów*, a tym samym – ja również powtórzę - na nowych prawach organizuje przestrzeń intertekstualną.

AUTO-NOMIA

Dwuwymiarowość pozwala zatem mówić o znamienym przekodowaniu również **w fazie autonomii tekstu**. Wizualizacja doprowadza do sytuacji, **w której tekstu nie daje się zacytować, kiedy należy skopiować jego obraz**. Jeśli zaś tak ustruktrowanego pisma nie można przetransponować na język, nie można również dokonać jego **narracyjnej** parafrazy, trawestacji, parodii, pastiszu. „Cytowanie” jest możliwe o tyle, o ile będzie dotyczyło również wizualnego wymiaru tekstu: konstytutywne dla tego typu utworów, graficzne zabiegi zakłócające spójność tekstu można kopiować albo przetwarzać jak i jako - obrazy. Paradoksalność zjawiska warto przeanalizować w kontekście iterowalności, którą Jacques Derrida uznał za najważniejszą cechę „pisemnego komunikatu”. Jak pisał, *„możliwość powtarzania, a zatem również identyfikowania znamion wpisana jest w każdy kod, co sprawia, że jest on możliwą do zakomunikowania, przekazania i odszyfrowania siatką - iterowalną dla kogoś trzeciego, a tym samym dla każdego potencjalnego użytkownika w*

*ogóle.*¹⁴ Ponieważ wypowiedzenie możliwe jest zarówno pod nieobecność przedmiotu odniesienia jak i pod nieobecność *znaczzonego*, co Derrida analizuje za Husserlem¹⁵, istnieje „(...) *możliwość wyrwania znaczenia i cytatowego przeszczepienia - tkwiącą w strukturze każdego znamienia, mówionego, czy pisanego.*”¹⁶ Każdy znak zatem może zostać umieszczony w cudzysłowie, a tym samym może „*oderwać się od każdego kontekstu, który jest już dany, bez końca tworzyć nowe konteksty niemożliwe do wypełnienia*”¹⁷. Jeśli zaaplikować pojęcie iterowalności do przypadków graficznie ujawnianej przez metafikcję intertekstualności, odkryć można paradoksalną moc owego *różnicującego powtórzenia*. Konieczność przeszczepienia pewnego typu „znamion pisanych”, takich jak analizowane (zeskanowane!) przykłady metafikcji, doprowadzają przecież do sytuacji skrajnej, w której *pismo cytatu* staje się ideogramem. Edytorsko różnicowana książka, dzięki grafemicznym operacjom na otwartym tekście wzmaga diakrytyczność poszczególnych partii tekstu. Dowodzi tego chociażby użycie kursywy, nie pozwalającej na zatarcie obcości cytatu, który nabiera nowego znaczenia, ale nie wrasta w tkankę tekstu. Wizualizowana intertekstualność znaczy poprzez różnicę, która, jak w derridiańskiej *différance*¹⁸, okazuje się graficzna, i która ostatecznie każe *postrzegać* tekst jako kombinację niejednorodnych *charakterów pisma*. Z taką grafemiczną ostentacją zapisywana jest **Alma** Izabeli Filipiak. Na pierwszy rzut oka *oznacza* ona za pomocą zróżnicowanego kroju czcionek moment ugięcia się opowieści pod ciężarem tekstu, funkcjonującego jako zastępcze opakowanie znaczeń, których - na zmianę - nieobecność i niepowstrzymaną produkcję, może powodować kompozycja liter. Nie można więc opowiedzieć tego, co dokładnie mówią teksty literackie, ponieważ niekiedy milczą. Żeby opowiedzieć, trzeba wrócić do

¹⁴ J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański [w:] Idem, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 385.

¹⁵ Ibidem, s. 389-391.

¹⁶ Ibidem, s. 391.

¹⁷ Ibidem, s. 392.

¹⁸ Zob. J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] Idem, op. cit., s. 29-56.

języka i przywrócić linearność tekstu, a tym samym wybrać, rozstrzygnąć podwojenie. Tekst tymczasem wystawia się tylko pod *jurys-dykcję* naszego postrzegania. Starannie zaprojektowana architektura tekstu przyjmuje, nieporuszona, kolejnych zwiedzających. W tak pomyślanym tekście słowo (także „słowo”) funkcjonuje jak karciany *joker*, jak *blotka*, albo *blanka*. Nie tylko nie posiada jeszcze znaczenia, ale także funkcji słowa. Może zatem dopasowywać się do wymogów wylosowanego układu: wyrazów lub kształtów, i przyjmować pożądaną postać, dla której kontekst dopiero wytwarza pożądaną wartość - znaczenie, które wchodzi w grę.¹⁹

Oceniając rozmiar zniszczeń, jakich dokonała sylwiczność w tekście lietrackim, Ryszard Nycz stwierdził, iż osiągnięta tą metodą *„deziluzja referencjalności zdaje się przekonywać, że tą drogą istotnie niepodobna dotrzeć do <naturalnego> przedmiotu; przedstawienie jest kształtowaniem i interpretowaniem jednocześnie, reprezentacja - ideologiczną operacją restytuującą retoryczną organizację języka.”*²⁰ Konfrontacja z sylwą pozwala uznać, iż wizualizacja tekstu, po jaką sięga metafikcja, idzie krok dalej w *pustoszeniu* struktury. Figuracywność pisma pozwala bowiem nie tylko zakłócić mimetyczność opowieści - a ostatecznie referencjalność słowa, ale je wręcz na (jakiś czas) wyłączyć. Litery są bowiem puste, kiedy je **pogrubić**, rozstrzelić, *pochylić nad sobą kursywą*. Milczą. Są. Wzrok na chwilę zawiesza rozstrzygnięcie, obserwuje, doświadcza paradoksalności zapisu - zanim wybierze między centrum obrazu a początkiem narracji. Mocno wyakcentowuje to Wojciech Kuczok w **interludium** (*F. Ch. Op. 28 nr 4*), pochodzącym z tomu *Widmokrąg*. Pokazuje granicę, miejsce przekroczenia - konwencji, miejsce w przestrzeni obrazu/ kartki papieru. Zamieszczenie *połowy*

¹⁹ Film ujawnia czasem sytuację odwrotną, w której wizualizacja, oznakowanie, skostnienie znaku w świetle - w marce przedmiotu, w sloganach reklamowych - zostaje nagle na powrót uruchomione w język. Ów językowy impet w miejsce statyczności obrazu staje się efektem kadrowania obrazu rzeczywistości. Zob. (i słowo zobacz naprawdę odsyła tym razem do oglądania) - film Roberta Altmana, *Doktor T i kobiety*. Wnętrze ekskluzywnego centrum handlowego kadrowane jest w taki sposób, że rozcina nazwę sklepu, która nagle staje się „żywą mową”, przywracając komunikację między światem i jego bohaterem/ widzem.

²⁰ R. Nycz, op. cit., s. 178.

tekstu, przedartej na pół stronnicy listu sprawia, że po obu stronach wzrasta znaczenie. Znaczy tu zarówno fragment tekstu jak i biel kartki, niepełna litera opowieści. Umilknięcie tekstu, graficzna aposiopesis. Miejsce rozdarcia, które w planie świata przedstawionego ma symulować ingerencję osób trzecich, w planie kreacji jest graficznym zabiegiem podmiotu czynności edytorskich. Puste miejsce wprojektowane w fikcyjne, nadrukowywane „pole mówienia” ma graficznie symulować nieobecność osoby, odbiorcy listu, instancji sankcjonującej znaczenie w rzeczywistej komunikacji. Kłopotliwość sytuacji odbiorczej zasadza się na nagłym zawieszeniu **możliwości** językowej referencji w owych *rozdartych na pół słowach*. Czytelnik w zakłopotaniu pochyla się nad pozostawionym na kartce miejscem rozdarcia. Musi wybrać: rekonstrukcja **obrazu** lub **znaczenia liter**. Kiedy zatem tekst jest jednocześnie opowieścią i obrazem, podwójny system kodowania podwójnie go strukturuje. O ile wszakże epistemologicznie obraz i tekst stoją wobec siebie w pozycji dysjunkcji, o tyle ontologicznie wyłaniają się, pochodzą - z tej samej nierozstrzygalności, z tego samego *obojnactwa* tekstu. Komputerowy program do edycji pozwala więc „od początku” mówić *między* słowami, ujawniać umowność „początku” historii. (Domniemanej) linearności (domniemanego) procesu twórczego nie odpowiada już linearność procesu odbiorczego. Różnicują się ścieżki Księgi. Dwuwymiarowość zmienia charakter pisma. Odslania obsypujące się tynki narracji. Destabilizuje strukturę, czyniąc tworzenie znaczenia nieprzewidywalnym, niemożliwym do opowiedzenia, odkąd niesione jest ono właśnie przez ową granicę rozdarcia – **rozpięcia tekstu pomiędzy jego widzialną i czytelną stroną**.

SGRAFFITO

Gérard Genette relacje intertekstualne porównuje do „*starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przysłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami*”

*prześwitywać*²¹. Owo *raczej* metaforyczne porównanie pozwala wskazać na zasadniczą odmienność „*historii palimpsestowych*”²² oraz prozy wizualizującej przestrzeń zależności i nowych związków pomiędzy intertekstami, która posługuje się w tym celu metodą kładącą nacisk na świadome odsłanianie wielowarstwowości dzieła. Uwydatniona graficznie niejednorodność elementów konstrukcyjnych tekstu natychmiast ujawnia szwy, miejsca łączenia różnych, obcych strategii pisania, co uruchamia dodatkowe konteksty interpretacyjne. W miejsce więc palimpsestu mowy, w którym nowa *opowieść* zostaje nadpisana nad wcześniejszymi *historiami*, i których rekontekstualizacja pozwala *pogłębić* komunikację literacką, pojawia się zabieg demistyfikujący literackie fingowanie owej wielogłosowości tekstu. Chwył wykorzystywany w prozie metafikcyjnej można uznać za dokonaną z terytorium sztuk wizualnych adaptację metody *sgraffito*²³, która polega na świadomym nakładaniu na mur kolejnych warstw tynku, i stopniowym odsłanianiu ich w taki sposób, aby miejsca graniczne, miejsca nakładania się warstw tworzyły obraz - skomplikowany wzór, kontur wytyczany przez różnicę. Proza metafikcyjna podobnie nakłada na biel kartki tynk pisma: piętząc zróżnicowane grafemicznie warstwy, próbuje na moment unieważnić linearność i znaczeniową suwerenność tekstu, odebrać mu ciepłą posadę ufundowaną w kulturze logocentrycznej, w której, jako ów *mówiący papier* z anegdoty Johna Wilkisa przytaczanej przez Umberto Eco²⁴, tekst ma moc przenoszenia prawdziwej opowieści w czasie i przestrzeni. Zabiegi typograficzne na chwilę zatrzymują opowieść i nadają, czy może przywracają

²¹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Literatura jako produkcja i ideologia: poststrukturalizm, badania intertekstualne, problemy syntezy historycznoliterackiej*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. IV, cz. 2, s. 363.

²² Ch. Brooke - Rose, *Historia palimpsestowa* [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke - Rose, redakcja. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 123-135.

²³ *SGRAFFITO* [wł.], technika dekoracyjna malarstwa ściennego polegająca na pokrywaniu muru warstwami różnie zabarwionego tynku i zeszkrobывaniu według wzoru (patronu) warstwy wierzchniej; znane od średniowiecza, rozpowszechniło się w okresie renesansu, kiedy stosowano je do zdobienia fasad domów, zwłaszcza w krajach na północ od Alp (Niemcy, Austria, Czechy); *sgraffito* stosowano także do zdobienia ceramicznych naczyń. Zob. hasło *SGRAFFITO* [w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN S.A., http://encyklopedia.pwn.pl/67286_1.html

²⁴ Zob. U. Eco, *Interpretacja i historia* [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke - Rose, redakcja. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 41-42.

grafii tekstu status obrazu. Podobnie jak kaligram, wykorzystują „*tę własność liter, że mają one znaczenie i jako elementy linearne, które można rozmieszczać w przestrzeni, i jako znaki, które należy rozwijać zgodnie z kierunkiem następstwa substancji dźwiękowej. Znak, litera pozwala utrwaląc słowo; linia z kolei pozwala przedstawiać.*” Być może, podobnie jak kaligram, „*próbują unieważniać ludycznie najstarszą opozycję naszej alfabetycznej cywilizacji: pokazywać i nazywać, obrazować i mówić, odtwarzać i wypowiadać, imitować i oznaczać, patrzeć i czytać.*”²⁵

Wizualizacja tekstu pozwala zatem podmiotowi czynności twórczych odsłonić jeszcze jedną planszę gry o suwerenność gestu kreacji literackiej w przestrzeni, w której literacki palimpsest jest nieunikniony ze względu na *stan zapisania świata aż po margines błędu*. Obciążony dziedziczną intertekstualnością genom determinuje niesamodzielność autora, z góry skazanego na cytatowość, na niemożliwość ucieczki z literatury pojętej jako *pole hermeneutycznych odniesień*, warunkującej nie tylko doświadczenie lekturowe, ale - przede wszystkim - pisarskie. Literacka metoda *sgraffito* rysuje niespodziewanie zieloną granicę między pantekstualizmem i jego milknącym obrazem. Nie kontrolowana przez pracowników Biblioteki strefa *sgraffito* staje się chwytem, który daje prawo do decydowania o uczestnictwie bądź *wypisaniu się* z kultury logocentrycznej. (Jawność *po-chodzenia* z niej jest z niej *wybiegiem*). Mimo iż tekst zrobiony metodą *sgraffito* nie jest kaligramem, gdyż z reguły nie powtarza znaczenia słów za pomocą swej formy graficznej, wykorzystuje jednak właściwą kaligramowi podwójną dyspozycję odbioru, cechę, którą kultura logocentryczna lekceważy, traktując dwuwymiarowość tekstu prozatorskiego jako redundantną. Tak oto, według Michela Foucault, nawet kaligram „*nigdy nie mówi i nie przedstawia w tej samej chwili: ta sama rzecz, którą się widzi i o której się czyta, w widzeniu jest niema,*

²⁵ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 16.

*przysłonięta w lekturze.”²⁶ (i wcześniej:) „(...) Tekst nie powinien nic mówić temu komuś, kto nie czyta teraz, ale patrzy. bo ledwie zacznie czytać, kształt się rozprasza; wystarczy dojrzeć jedno słowo, zrozumieć jedno zdanie, a ulatniają się grafemizmy, porywając za sobą widzialną pełnię kształtu i pozostawiając linearne i sukcesywne narastanie sensu.”²⁷ Rekonstrukcja znaczeń może więc odbywać się w dwóch wykluczających się porządkach: linearnego tekstu narracji oraz tabularnego tekstu zapisu. Opozycja linearne/tabularne wbudowuje zatem zadziwiającą zwrotnicę na mapie tekstu powieściowego, która niby akomodacyjny skurcz w oku czytelnika, pozwala zogniskować wzrok albo na graficznym obrazie (widzieć), albo na znaczeniu słów (czytać). Jak w **Fabulancie** Anny Burzyńskiej, biała powierzchnia kartki obrysowana liniami cudzych opowieści, majaczącymi nagle konturami światów już kiedyś przedstawionych, zyskuje niespodziewanie granicę regulującą przepływ znaczeń; pojawia się raster *światoobrazu*, w którym przesadnie pogrubiono kreskę zarysowującą sytuację narracyjną. Literackie *sgraffito* symuluje różnicę, rozprasza „światło” druku w niewytłumaczalnej dyspersji znaczeń. Jak to się dzieje w przypadku tytułowego opowiadania z **Księgi pasztetów** Nataszy Goerke, obraz tekstu powtarza afazję opowieści. Tekst graficznie spiętrzony staje się tekstem bardziej autonomicznym. Medium gęstnieje, by już nie pośredniczyć w żadnej wymianie poglądów. Dzięki grafemiczności można zatem wyakcentować jedną z rdzennych cech pisma, którą Derrida określa jako „wymknięcie się z horyzontu komunikacji rozumianej jako komunikacja między świadomościami bądź obecnościami oraz jako językowy bądź semantyczny przekaz tego, co się chce powiedzieć.”²⁸*

LEKTURA: KONTRAKT RYSOWNIKA

Powyższe rozważania dowodzą zmiany zaprojektowanej także w **fazie odbioru tekstu**, która stawia pełnego zakłopotania odbiorcę przed wyborem:

²⁶ Ibidem, s. 20.

²⁷ Ibidem, s. 19-20.

²⁸ J. Derrida, op. cit., s. 386.

patrzyć/ czytać. Pod ten adres trafia metakomunikacyjny list polecony tekstu: to tu wydarzają się każdorazowo inne historie i oglądane są inne obrazy. Wspólna jest jedynie informacja o tym podwojeniu dyspozycji tekstu. Tym samym tekst staje się przedmiotem nowym, na nowo sfunkcjonalizowanym: jako przedmiot do kodowania swojej własnej nierozstrzygalności. **Kabaret metafizyczny** Manueli Gretkowskiej na różne sposoby burzy sens, jaki może wyłonić się tekstu literackiego. Zamienia go przede wszystkim w sens produkowany samoistnie przez kolekcję wyrazów z gwiazdką, które decydują o porządku wydarzeń, podszywając się tym samym pod narratora. Linii opowieści towarzyszy więc słownikowy gwar. Jako że zapisowi towarzyszy czasem ilustracja, unaocznia się iluzoryczność kreski, jaką zarysowano świat przedstawiony.

Jeśli więc, jak pisze Umberto Eco, kompozycja dzieła sztuki jest metaforą epistemologiczną, a rozważana przezeń poetyka dzieła otwartego może oddawać „*świat w stanie permanentnej artykulacji*”²⁹, należy zastanowić się nad tym, jakie rozpoznanie oferuje proza metafikcyjna poprzez grafemiczne różnicowanie partii tekstu. W tej perspektywie wizualizacja tekstu i wprojektowana weń możliwość zmiany Opowieści w Obraz blokuje uczestnictwo w *czytelnym* doświadczeniu i destabilizuje *spisane* przez kulturę znaczenia. Zamiast ruchomego modelu opowieści jako przestrzeni kalejdoskopowej wymiany znaczeń - czytelnikowi oferuje się samodzielną wędrówkę przez *ruchome piaski liter*, każdorazowo **samodzielne podjęcie decyzji o uznaniu tekstu za opowieść**. Palimpsest jest tylko podrobiony, **sukcesywność warstw opowieści okazuje się symulowana**, i wyłącznie czytelniczy kaprys użycza języka milczącym pokładom tekstów; cała zaś paleontologia literatury rozprasza się na małe, sprywatyzowane historie jej odbioru. W zaskakujący sposób akceptujemy jednak nierozstrzygalność znaczenia, wybiórczość odbioru, intencjonalność percepcji, świadomości. W pewnym sensie wizualizacja tekstu pozwala w

²⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 42-43.

literaturze symulować nas samych - projektując ową konieczność wyboru patrzeć/ czytać. W przemyślny sposób więc sama literatura ucieka przed „niewspółbieżnością topologiczną wielowymiarowej rzeczywistości i jednowymiarowej mowy”³⁰. Takie działanie można wskazać na przykładzie **Absolutnej amnezji** Izabeli Filipiak. Stosowany w niej zabieg podwojenia opowieści, symultanicznego współlistnienia na stronie dwóch kolumn - dwóch zapisów, można zaliczyć do znanego chwytu, który Seweryna Wysłouch odnotowuje jako „zapis graficzny tekstu” i kwalifikuje do tych sygnałów jednoczesności, które mogą się pojawić na płaszczyźnie narracji. Badaczka stwierdza, iż „technika symultanimu prowadzi do zatrzymania czasu, niszczy jego procesualny charakter”, jakkolwiek, o czym następnie pisze, „nie przekreśla sukcesywności”³¹. Co oczywiste, pojawiające się niekiedy na jednej stronie dwie kolumny tekstu sygnalizujące obecność dwóch linii narracyjnych wykluczają odbiór linearny przez swoje podwojenie. Pierwszym sygnałem tekstu pozostaje wówczas ujawnienie owego podwojenia; zapowiedź nierozstrzygalności, która ze ścieżek narracji jest pierwsza, ważna, która - dyktuje warunki kolejom opowieści. Wybór jednej z linii staje się suwerenną decyzją epistemologiczną czytelnika, dotykamy tu zatem wartości prawdy tekstu, prawdy relacji narracyjnej z miejsca wydarzeń; jest to kolejny ślad kryzysu zaufania, jaki spotyka instancję *tego, który opowiada*. Kryzys wydarza się bowiem nie tylko w przestrzeni relacji osobowych. Narratorem jest tu nie tylko domyślna osoba, ale sam tekst. Symultanim tym samym nadwątlą wiarygodność tekstu jako medium. Przypomina o tym, że *lektura świata* jest nieuchronnie wyborem postrzeżeniowym, pisarz wraca więc na pozycję czytelnika, odbiorcy niepewnego i niesuwerennego, z całą zaś pewnością - nie wszechwiedzącego.

³⁰ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant [w:] „Teksty” 1979, nr 5 (47), s. 16.

³¹ S. Wysłouch, *Problematyka symultanimu w prozie* [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Sławińskiego, J. Błońskiego, S. Jaworskiego, Wrocław 1982, s. 147-149.

Edytor tekstu pozwala niekiedy wykorzystać także „*semantyczne i ekspresywne funkcje formy, a nie samą formę.*”³² Tak dzieje się w przypadku **Paris London Dachau** Agnieszki Drotkiewicz, który to tekst w niemal sejsmograficznym zapisie symuluje emocyjność narracji, a „*znaki pisarskie stają się, użyte inaczej niż konwencja, równorzędnymi partnerami znaku słownego*”³³. Każda niemal strona tej książki ma za zadanie ideograficznie wyrażać treści językowe: strukturę bolesnego rozpamiętywania. Prywatny palimpsest pamięci kulturowej jest nieustannie ujawniany w tekstualnym *sgraffito*, staje się świadomym ro-zdrapywaniem ran podyktowanych przez cudze teksty. Radykalność zabiegów wizualizujących emocyjność tej opowieści rozpina ów utwór pomiędzy doświadczeniami poezji konkretnej i literackiego kolażu. „*Poemat konkretny jest przekazem własnej struktury. Jest to przedmiot samowystarczalny, nie zaś przedstawienie innego, zewnętrznego przedmiotu. W poemacie konkretnym realizuje się zjawisko metakomunikacji.*”³⁴ Ów cytat z twórców *concrete verse*, dobrze opisuje wykorzystywane w metafikcji, między innymi przez Drotkiewicz, pewne praktyki tekstowe możliwe wyłącznie do kopiowania, jako tekstualne maszynie do produkcji sensu.

Paris London Dachau posługuje się także kolażem, co znamienne, wykorzystując go przy tym w wersji, w której technika ta pojawiła się na terytorium sztuk plastycznych, czyli włączając go do książki na prawach obrazu/ilustracji. Kolaż czysto tekstowy bowiem, w wersji, w której został zaadaptowany do opisu zjawisk literackich, nie organizuje przestrzeni *pisma*, przestrzeni tabularyzacji tekstu. I tak, choć zgodnie z definicją, kolaż ów jest „*montowany w części, a w krańcowym wypadku w całości z cytatów pochodzących innych tekstów*”³⁵, jego narracyjny montaż raczej nie zdradza

³² J. Wesółowski, *Trzy polskie poetyki concrete verse. Dróżdż, Grześczak, Białoszewski* [w:] „Odra” 2005, nr 3, s. 54.

³³ Ibidem, s. 54.

³⁴ Ibidem, s. 50.

³⁵ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, wydanie trzecie poszerzone i poprawione, s. 80.

miejsc cięcia materiału, potajemnie spaja cudze, gotowe teksty we własny, linearny, choć konfabulowany, porządek opowieści. Drotkiewicz jednakże włącza do powieści kolaże zrobione z **pism kolorowych**, przywracając tym samym terminowi „kolaż” pierwotne znaczenie, zaś **wycinkom pisma** – status obrazu.

Zapis, czy może raczej metoda klejenia tekstów kultury w **Paris London Dachau** dowodzi jednocześnie, jak pewne elementy pisma funkcjonują w innych systemach znaczeniowych, niż tylko językowy. Nazwa marki przedmiotu staje się jego atrybutem, który w tekście pełni funkcję bardzo dwuznaczną: nie tylko współbuduje językowy zrąb historii, ale także wskazuje na czas historyczny i kulturową przestrzeń, stanowi rodzaj dekoracji, w których przebiega akcja, dekoracji **widocznej** w tekście. Marka przedmiotu jest bowiem słowem wytrąconym z normalnego obiegu, zastrzeżonym do użycia tylko za zgodą producenta, napełnianym, czy wręcz napompowywanym znaczeniem za pomocą reklamy i wszechobecności w świecie konsumpcji dóbr materialnych; jest słowem, które staje się wyłącznie ikoną przedmiotu. Malarski wymiar marki - w której słowo zyskuje rozpoznawalny zapis, krój i barwę czcionki, wszystko to pozwala reprodukować w sposób prawidłowy to słowo wyłącznie w tekście, usuwając niejako na dalszy plan historię jego wypowiedzenia. Zapis ten poddany jest kontroli i umożliwia dystrybucję marki w zastępstwie dystrybucji nieobecnych, zmagazynowanych **gdzie indziej** przedmiotów. Posiadana marka w przeszłości nierozzerwalnie wiązała wyrób z jego bezpośrednim wytwórcą, sygnującym przedmiot swoim własnym nazwiskiem i jednoczącym siebie i jakość swej pracy w skromnej metonimii. Kultura społeczeństw masowo reprodukcujących swe wytwory, dopracowująca metody powielania słów, haseł, obrazów w kampaniach reklamowych i dyskretnie przypominająca o sobie w chwilach konsumpcji, czyni z przedmiotów posiadających markę czytelny przedmiot pożądania, a w konsekwencji - atrybut pewnego typu uczestnika kultury. To, czego w ostatecznym rozrachunku dokonują kolaże - obrazy tekstu

w *Paris London Dachau*, to odpomnienie słowa jako **marki znaczenia**, pisma jako wizualnego porządku, który nie może zawierać w sobie świata. Komunikacja zaś (językowa, literacka, kulturowa) – zostaje **przedstawiona** jako przymusowe uczestnictwo w nieobecności, a tym samym – jako *źródło cierpień*.

ILUMINACJA

Konfrontacyjny charakter wizualizacji tekstu skupia, jeśli by pokusić się o generalizację, zapisywane historie w jednym punkcie, granicy właśnie, która nie istnieje inaczej, niż w owym momencie przekroczenia. Pewna, ostateczna i całkowicie niema historia należy do kompozycji przestrzennej, wędrujemy przez terytorium tak, a nie inaczej uszeregowanych akapitów, rozdziałów. Tam, gdzie wzrok szuka śladów, które ustanawiałyby jakiś porządek lektury, destrukuje go grafemiczne zróżnicowanie, zaznaczające jedynie, **w rozbłyску niezgodności**, jakąś granicę, której nie umieszczono na mapie tekstu inaczej, niż tylko w spełniającym się przekroczeniu. **Zapis narracji** ustępuje w momencie dyskretnej transgresji miejsca **narracji zapisu**. Jest to chwyt kompozycyjny pozwalający w kompozycji, a nie w semantyce tekstu przemycić pewne niewypowiedziane sądy, znaczenia. Za każdym razem, gdy odbieramy sygnały utwierdzające nas w przekonaniu, że ów tekst chce nam **pokazać** niewypowiedzalne sensy, gdy uważamy, że **owo zatrzymywanie opowieści w obrazie pisma ma znaczenie, ów tekst na moment staje się swoim własnym ideogramem**. I nawet jeśli nie powstrzymamy się od czytania, najważniejsze nie będzie to, co napisane. Zanim wzrok rozpozna na powrót linearną narrację, zanim wróci do Biblioteki, przekreślając tym samym grafikę, otrzyma wiadomość, której nie usunie lektura: **Kartografowie literatury są zmęczeni. Znaczenie tekstu musi wyobrazić się samo.**