

Wojciech Pietras

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-3079-5137

Prozodia zapisu w tekstach z pogranicza wiersza wolnego i prozy

1.

Mija druga dekada od publikacji *Wiersza wolnego jako tekstu graficznego*¹, a tym samym wprowadzenia do polskiej wersologii kategorii prozodii zapisu. Obszar poszukiwań badawczych dotyczących tego pojęcia zarysowany przez Witolda Sadowskiego nadal pozostaje jednak nieprzemierzony. W konsekwencji o prozodii zapisu wciąż wiadomo stosunkowo niewiele, zwłaszcza wobec poetologicznego potencjału, który skrywa rzeczona kategoria.

Pojęcie prozodii zapisu może pomóc m.in. w uchwyceniu specyfiki pogranicza między prozą a wierszem wolnym. Byłoby to cennym osiągnięciem, jako że sfera ta wymyka się dotychczasowym polskim teoriom wiersza². Zakładając, że pogranicze jest strefą pośrednich, a przez to unikatowych możliwości kompozycyjnych, wyzyskiwanych dzięki zabiegom w warstwie graficznej utworu, to właśnie analiza prozodii zapisu staje się odpowiednim narzędziem do opisu i interpretacji tych specyficznych zjawisk. Teoria Sadowskiego inspirowa do takiego podejścia, choć jednocześnie jej założenia wymagają modyfikacji. Warstwę wizualną tekstu należałoby bowiem uznać za niezbywalny fundament nie tylko tekstu graficznego (wiersza wolnego), ale również m.in. utworów pogranicznych³.

¹ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.

² Por. W. Pietras, *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 42–59.

³ Sama cecha pograniczności nie czyni oczywiście z utworów tego typu jednorodnej grupy. Por. W. Pietras, *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11(14), s. 259–273.

Pojęcie prozodii zapisu w kształcie, jaki otrzymało w *Wierszu wolnym jako tekście graficznym*, nie daje się odnieść do obszaru pogranicza w prosty sposób. W ujęciu Sadowskiego jest to bowiem kategoria służąca do opisu cech dystynktywnych tekstu graficznego. A ponieważ definicja tekstu graficznego zakłada kategoryczną triadę proza-wiersz-wiersz wolny (rozumiany jako tekst graficzny), to także prozodia zapisu została w tę triadę uwikłana, podporządkowana tekstowi graficznemu i oddelegowana do zapewnienia mu odrębności od prozy i wiersza. Przy takim jej postrzeganiu prozodia zapisu z definicji nie może mieć zastosowania na terenie pogranicza między prozą a wierszem wolnym – terenie, który wspomnianą odrębność kwestionuje. Wydaje się jednak, że nie jest to niezbywalna przypadłość prozodii zapisu, a jedynie konsekwencja wersologicznych założeń przyjętych przez Witolda Sadowskiego.

Zarówno operatywność omawianej kategorii, widoczna w analizach tekstów graficznych przeprowadzonych przez Sadowskiego, jak i zaproponowana przez tego badacza ogólna – i w efekcie pomijająca wiele kwestii szczegółowych – definicja sugerują, że prozodia zapisu może być czymś więcej niż tylko wyróżnikiem tekstu graficznego. Istotę tej kategorii Sadowski definiuje bowiem jako „zjawisko nadania wartości znaczeniowych, stylistycznych, wersyfikacyjnych czy innych [...] elementom stosowanym przeważnie w procesie technicznej obróbki książki”⁴. Sformułowanie to w żaden sposób nie zawęży obszaru występowania prozodii zapisu do dziedziny tekstu graficznego.

W praktyce autor omawianego pojęcia dokonuje właśnie takiego zawężenia. „Nadanie wartości znaczeniowych” postrzega on bowiem jako równoznaczne z semantycznym uruchomieniem wizualnego kształtu utworu, przy czym uruchomienie to oznacza przejście od przezroczystości warstwy graficznej do jej całościowego uaktywnienia. Teoria Sadowskiego skupia się na utworach, które od początku do końca składają się z pojedynczych linijek. Kompozycje innego rodzaju nie mieszczą się w definicji tekstu graficznego i w konsekwencji nie wiadomo, jak można by zastosować do nich tę teorię. Innymi słowy, *Wiersz wolny jako tekst graficzny* zawiera kompletny opis przypadków, w których zapis oddziałuje na semantykę w sposób „totalny”, na przestrzeni całego tekstu i poprzez każdy jego segment, zupełnie jednak nie poświęca miejsca semantyce warstwy graficznej w utworach, które nie spełniają rygorów tekstu graficznego. Z nich zaś najważniejszym warunkiem jest złożenie tekstu wyłącznie z segmentów nieprzekraczających długością pojedynczej linijki.

Nie zajmując się przypadkami pośrednimi między tekstem graficznym a prozą, teoria Sadowskiego pośrednio nasuwa wniosek, że niespełnienie powyższego warunku automatycznie czyni z tekstu amorficzną (linearną) masę prozy. W takim ujęciu tekst graficzny jest więc pewną konstrukcją, a prozodia zapisu stanowi w pierwszej kolejności zbiór wymogów określających, jak taką konstrukcję prawidłowo stworzyć. Możliwe jest jednak alternatywne ujęcie prozodii zapisu, które pozwala poszerzyć zakres jej zastosowania w poetyce.

⁴ W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, dz. cyt., s. 216.

2.

W teorii Sadowskiego „przestrzenne” ukształtowanie tekstu tworzy zeń strukturę architektoniczną – zgodnie z wcześniejszym ujęciem „architektoniki graficznej”⁵ jako zjawiska upodobnienia się tekstu w warstwie ikonicznej do obiektu przestrzennego czy plastycznego. Badacz przekonująco wykorzystuje semantykę kształtów i wymiarów przestrzennych do objaśnienia znaczeń, jakie powstają dzięki określonym układom segmentów tekstowych na stronie. Adrian Frutiger⁶ wywodzi jednak podobne semantyczne konotacje bezpośrednio z dwuwymiarowej płaszczyzny, która stanowi naturalne środowisko tekstów pisanych. Pisma czy druku nie trzeba więc analizować na prawach architektonicznej metafory z wykorzystaniem kategorii właściwych przestrzeni trójwymiarowej. Kierunek pisma, „porządek alfabetyczny” (czyli obecnie minuskuła lub majuskuła) czy grubość kreski, jak dowodzi Frutiger⁷, same w sobie niosą określone, „naturalne” skojarzenia dla czytającego. Owa naturalność bierze się stąd, że rozwój pisma, a w efekcie również jego współczesne standardowe właściwości, są warunkowane między innymi ludzką fizjologią, która determinuje zarówno proces pisania, jak i lektury. Rzeczne skojarzenia mogą być lepiej lub gorzej uświadomione, mniej lub bardziej wyraziste, ale ich rezerwuarem, do którego odwołują się zarówno piszący, jak i czytający – w każdym wypadku jest samo pismo, a nie jego porównawcze odniesienie do konstrukcji przestrzennych. Z perspektywy semiotycznej prozodia zapisu dawałaby się więc postrzegać jako immanentny element pisma, a w konsekwencji każdego zapisanego tekstu. Parafrazując słowa Marii Renaty Mayenowej o prozodii mowy⁸, można powiedzieć: nie ma tekstu pisanego, który byłby pozbawiony prozodii zapisu.

Tak rozpatrywana prozodia zapisu staje się dla poetyki istotnym przedmiotem zainteresowania, stanowiąc nieodzowny element struktury tekstu i jeden z jego „podtekstów” (według określenia Łotmana), dających się badać jako samodzielnie zorganizowane poziomy utworu⁹. Prozodia zapisu przynależałaby oczywiście do poziomu graficznego¹⁰, gdzie składałaby się na grupę pomocniczych „elementów syntagmatycznych, których treść nie tylko odtwarza związki pozajęzykowe, lecz

⁵ Por. G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Ossolineum, Warszawa 1970.

⁶ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, d2d.pl, Kraków 2015, s. 23–29 i in.

⁷ Tamże, s. 28, 42–43, 121–123 i in.

⁸ „Nie ma wypowiedzi językowej prozodycznie niezorganizowanej”. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 3 popr. i uzup., Ossolineum, Wrocław 2000, s. 376.

⁹ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 79.

¹⁰ W szerszym i bardziej współczesnym ujęciu można by ten poziom analizować przez pryzmat „kodów bibliograficznych” (*bibliographic code*), do których należą m.in. całościowy projekt strony druku (*page layout*), zastosowane odstępów międzywyrazowe i międzytekstowe (*spacing*) czy krój pisma – czyli czynniki wpływające także na kształt prozodii zapisu w danym tekście. Por. G. Bornstein, *Material modernism. The politics of page*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 6–7.

ma także w znacznej mierze charakter immanentny, formalny”. Zgodnie z uwagami Łotmana tego typu czynniki „stale się semantyzują”¹¹, a szczególnie wyrazistą ilustrację semantyzacji prozodii zapisu stanowi tekst graficzny, nie wyczerpując jednak możliwości w tym zakresie¹². W przypadkach mniej wyrazistych wizualne chwytły w obrębie zapisu mogą być równie istotne dla semantyki i ekspresji utworu, przy czym wymagają wówczas odpowiednio większego wyczulenia narzędzi analitycznych na graficzny wymiar tekstu.

Jeśli „Myśl pisarza realizuje się w określonej strukturze artystycznej i jest od niej nieodłączna”, a jako element tej struktury będziemy postrzegać prozodię zapisu, to ta ostatnia staje się zagadnieniem również dla tekstologii. I to zarówno tej rozumianej jako „zespół dochodzeń filologicznych, mających na celu ustalenie tekstu zgodnego z intencją pisarza”¹³ – i zobowiązanych do wychwycenia wypadków, w których „grafika staje się samodzielnym środkiem artystycznym”¹⁴ – jak i dla tekstologii lingwistycznej, badającej „pozawerbalne środki wyrazu w postaci różnicowania wielkości liter, kroju czcionek, podziału na linijki (wersy), akapity i rozdziały”¹⁵. Skłania to do ostrożnego oglądu warstwy graficznej każdego utworu; wówczas zaś usunięcie nietypowo głębokiego wcięcia we fragmencie powieści, które Sadowski traktował jako całkowicie zrozumiałe wyrównanie¹⁶ (wszakże proza – jako człon opozycyjny wobec ustrukturyzowanego wizualnie tekstu

¹¹ J. Łotman, *Struktura tekstu...*, dz. cyt., s. 28.

¹² Szczególnym przypadkiem takiej semantyzacji byłaby też „intratypografia”, którym to określeniem Henri Meschonnic nazywa zabiegi w obrębie typografii tekstu zdolne rozbić jego linearność, uaktywnić płaszczyznę metajęzykową zapisu i uruchomić grę znaczeniową pomiędzy *signifiants* z pominięciem poziomu ich referencji. Por. H. Meschonnic, *L'enjeu du langage dans la typographie*, „Littérature” 1979, nr 35, s. 46. Obserwacje poczynione w niniejszym artykule są w wielu miejscach zbieżne z obserwacjami Meschonnicca, a także Adama Dziadka, który sferę intratypografii włączył do swojego *Projekt krytyki somatycznej*, przybliżając przy okazji najważniejsze spostrzeżenia francuskiego badacza.

Intratypografia to zestaw zabiegów aktywizujących prozodię zapisu (należą do nich m.in. graficzny podział wyrazu niezgodnie z budową sylabiczną, nieortograficzne zastosowanie pisowni wielką literą, parentezy, mieszanie różnych krojów pisma, nietypowy rozkład tekstu na stronie), ale dotyczy aktywizacji tylko w określony sposób (zwiększenie fragmentaryzacji). A co bodaj ważniejsze, jest to aktywizacja w określonym celu, jako że intratypografia – jak podsumowuje to Dziadek – jest „wymierzona przeciw metafizyce, przeciw logocentryzmowi” i przede wszystkim ma wpływać „na rytmiczne ukształtowanie tekstu” – por. tegoż, *Projekt krytyki somatycznej*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 168. Intratypografia nie oznacza więc tylko modyfikacji w obrębie prozodii zapisu, jeśli tę ostatnią rozumieć zgodnie z proponowanym tutaj ujęciem, a jednocześnie prozodia zapisu nie ogranicza się do tak rozumianej intratypografii.

¹³ K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, PWN, Warszawa 1975, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 21. Dla problematyki niniejszego artykułu kluczowym obszarem owych „dochodzeń filologicznych” byłaby, zgodnie z bardziej współczesnym ujęciem, „genetyka druku” (jako element genetyki tekstu), por. P.M. De Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 36, 50 i nast.

¹⁵ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, PWN, Warszawa 2009, s. 107.

¹⁶ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, dz. cyt., s. 215–217.

graficznego – jest w ujęciu badacza „bezkształtna” pod względem graficznym, zatem typograf lub zecer mogą składać ją wedle swego uznania) okazuje się nieuzasadnioną ingerencją w zamysł twórczy autora. W proponowanym tutaj ujęciu unicestwienie tych właściwości prozodii zapisu, które autor pragnął nadać swojemu utworowi¹⁷ niezależnie od jego genologicznego przyporządkowania, jest tekstologicznym „przewinieniem”.

Jako integralny element graficznego wymiaru tekstu prozodia zapisu byłaby też obiektem przemian związanych z historią pisma. Dla problematyki omawianej w dalszej części artykułu perspektywa diachroniczna, a zwłaszcza spojrzenie w odległą przeszłość pisma i druku, nie jest kluczowa. Na marginesie warto jednak zauważyć, że usystematyzowane i regularne zastosowanie odstępów międzywyrazowych, czyli owa gruntowna zmiana w zapisie („remarkable change, fundamental to the history of reading”¹⁸), którą Paul Saenger wskazuje jako warunek umożliwiający ciche czytanie, daje się interpretować właśnie jako kluczowa przemiana w sferze prozodii zapisu na jej płaszczyźnie obejmującej relacje między wyrazami (o płaszczyznach prozodii zapisu będzie mowa w dalszej części artykułu). Zgodnie z zamieszczonymi na wstępie uwagami dotyczącymi formatu pisma opracowanie i upowszechnienie minuskuły również można postrzegać jako zmianę w obrębie prozodii zapisu, tym razem na płaszczyźnie pojedynczego wyrazu. Jak bowiem zauważa Saenger, „the adoption of minuscule [...] as a book script is significant for the historian of reading insofar as it contributed, in conjunction with word separation, to giving each word a distinct image”¹⁹. Ponieważ zaś opisane przez Saengera przemiany kończą epokę, w której „Słowo pisane było [...] raczej dodatkiem do mówionego, a ciche czytanie stanowiło raczej wyjątek niż regułę”²⁰, to na koniec niniejszej dygresji można by wręcz postawić hipotezę roboczą, że owe procesy nie były zmianą w obrębie prozodii zapisu, lecz stanowiły jej genezę jako autonomicznego subkodu w usamodzielnionej odtąd, pisanej odmianie języka.

¹⁷ Jak podkreślał Górski, „co innego twórcza intencja autora, a co innego brak przeciwdziałania z jego strony skażeniom, które się wkradły do tekstu jego dzieł, i nie wolno owego braku przeciwdziałania utożsamiać z pozytywną wolą, którą bylibyśmy obowiązani szanować”. K. Górski, *Tekstologia...*, dz. cyt., s. 53. Osobną kwestią jest natomiast ocena semantyczno-ekspresyjnego potencjału, a zarazem fortunności autorskich zabiegów w warstwie graficznej tekstu.

¹⁸ P. Saenger, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 13.

¹⁹ Tamże, s. 18–19.

²⁰ K. Houston, *Ciemne typki Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. M. Komorowska, Karakter, Kraków 2020, s. 14.

3.

Teoria tekstu graficznego przypisała prozodii zapisu siłę oddziaływania na proces czytania i zdolność do modelowania go według założeń autora danego tekstu. W proponowanym tutaj poszerzonym rozumieniu tej kategorii w jej zakres wchodzi wszelkie parametry i cechy pisma, które wpływają na przebieg lektury w dowolnym tekście. Przy takich założeniach autor nie dodaje prozodii zapisu do swojego tekstu, lecz decyduje tym, czy i jak chce ją spożytkować.

Zdefiniowanie prozodii zapisu jako zestawu wizualnych właściwości zapisanego tekstu odpowiedzialnych za przebieg lektury automatycznie wytycza inną relację między tekstem graficznym (wierszem wolnym) a prozą. Różnica między tymi rodzajami tekstu wynika wówczas z odmiennego ukształtowania tych właściwości, a nie z tego, że w tekście graficznym prozodia zapisu jest obecna, a w prozie nie. W miejsce opozycji rysuje się linearna skala, na której można wskazać miejsce dla obu tych rodzajów: byłaby to skala ciągłości tekstu. Swoje miejsce znalazłyby na niej także utwory pośrednie, pograniczne. Jednocześnie sama prozodia zapisu wysuwa się wówczas na pozycję centralną, jako zagadnienie fundamentalne dla analiz porównujących graficzne ukształtowanie różnych tekstów.

Rozmaitość zagadnień i aspektów tego problemu sprawia, że precyzyjne opracowanie takiej skali jest zadaniem trudnym i wymagającym wielokierunkowego podejścia – zgodnie zresztą z postulatami badawczymi, które w odniesieniu do prozodii zapisu zgłosił już Witold Sadowski. Dużą pomocą w tego typu rozważaniach, a także w ogóle przy analizie kluczowych zjawisk z obszaru prozodii zapisu, może służyć typografia jako, z jednej strony, dziedzina interdyscyplinarnej refleksji nad (optymalnymi) właściwościami pisma drukowanego oraz, z drugiej strony, zestaw pojęć i środków dostrojonych do prozodii zapisu. W pierwszej kolejności warto zwrócić się zwłaszcza ku mikrotypografii, czyli temu, „co rozgrywa się między literami, wyrazami i wierszami”²¹.

To dopasowanie ma charakter dwojaki: teoretyczny i praktyczny. Zestaw pojęć typograficznych pozwala bowiem trafnie opisywać elementy kształtujące prozodię zapisu, natomiast język typografii, czyli wachlarz reguł i środków, z których korzystają typografowie-praktycy, jest bodaj najlepiej rozwiniętym sposobem kształtowania i wyrażania rozmaitych właściwości prozodii zapisu. Odpowiednie ukształtowanie tych ostatnich można wręcz postrzegać jako jedno z głównych założeń przyświecających „kooperacji” typografa z językiem, o której pisze Roland Reuß²².

W odniesieniu do postulowanej skali typografia pozwala w pierwszej kolejności sformułować następującą, kluczową obserwację: niektóre stopnie ciągłości tekstu odbierane są w kulturze jako zapewniające zapisowi wizualną przezroczy-

²¹ H.P. Willberg, F. Forssman, *Pierwsza pomoc w typografii*, wyd. 3, przeł. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 9.

²² „W dobrej typografii słowo i jego forma typograficzna współpracują ze sobą”. R. Reuß, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, przeł. P. Piszczatowski, d2d.pl, Kraków 2017, s. 27.

stość. Taki właśnie jest cel – by posłużyć się tytułowym określeniem z kompendium Roberta Chwałowskiego – „typografii typowej książki”²³. Zatem skład tekstów ciągłych, zaliczanych w danym środowisku kulturowym do grupy „masowych, «średnich», najbardziej standardowych”²⁴, wyznaczałby taką normę dla graficznych parametrów tekstu, przy której prozodia zapisu nie niesie żadnego naddatkowego znaczenia, a „oddziaływanie formy wizualnej” jest jedynie „podprogowe” i „wzmocnia przez swą subtelną ekspresyjność dokładnie to, co ma za pośrednictwem przekazu językowego dotrzeć do czytelnika”²⁵. Z taką sytuacją mamy do czynienia w tak zwanej typowej prozie.

Jednocześnie ta faktycznie obowiązująca norma stanowi punkt orientacyjny, z którego można „rozejrzeć się” po owej wyobrażonej skali. Kierunki obserwacji rysują się dwa, w stronę dwóch biegunów. Pierwszy kraniec odpowiadałby tekstowi w pełni linearnemu, drugi zaś tekstowi maksymalnie fragmentarycznemu. Bieguny te postrzegać należy raczej jako hipotetyczne konstrukty niż faktycznie spotykane realizacje. Można je sobie wszakże w przybliżeniu wyobrazić²⁶. Obszerny tekst zapisany w jednej, bardzo długiej linijce bez spacji i interpunkcji znalazłby się bardzo blisko bieguna pełnej linearności. Z kolei tekst graficzny o bardzo krótkich linijkach rozdzielonych wielowierszowymi odstępami wykazywałby fragmentaryzację na granicy dezintegracji.

Typowe teksty graficzne lokują się natomiast mniej więcej między środkiem skali a biegunem maksymalnego pokawałkowania. Z kolei utwory prozatorskie znajdują się w okolicy bieguna linearności, ale w pewnym oddaleniu od niego. Oczywiście część skali między prozą a tekstem graficznym to obszar rozmaitych możliwości pośrednich.

Standardowy, czyli pożądaný w typowej prozie, stopień ciągłości osiąga się dzięki harmonii pomiędzy kluczowymi parametrami mikrotypograficznymi. W związku i instruktywny sposób ujęli tę kwestię autorzy *Pierwszej pomocy w typografii*,

²³ R. Chwałowski, *Typografia typowej książki*, Helion, Gliwice 2002. Książka ta ma charakter skrajnie normatywny: stanowi swoisty kodeks typograficznych reguł i dopuszczalnych odstępstw od nich, podany *ex cathedra*, bez żadnego wyjaśnienia czy uzasadnienia. Z tego względu jest bardzo wyrazistą manifestacją normy obowiązującej w składzie tekstów, ale nie stanowi cennego źródła dla badacza prozodii zapisu. Ta bowiem najlepiej widoczna jest właśnie wtedy, kiedy sprzeciwia się owym normom. Podobny charakter ma zresztą również inne, bardziej współczesne i popularne polskie kompendium typograficzno-edytorskie, jakim jest *Edycja tekstów* Adama Wolańskiego, PWN, Warszawa 2023 (kolejny dodruk wydania z 2008 r.). Wobec braku innych dzieł autorów krajowych znacznie bardziej inspirowane w rozważaniach nad prozodią zapisu okazują się tłumaczenia prac zagranicznych (także o charakterze poradnikowo-podręcznikowym).

²⁴ J. Łotman, *Struktura tekstu...*, dz. cyt., s. 27.

²⁵ R. Reuß, *Perfekcyjna maszyna...*, dz. cyt.

²⁶ Por. też uwagi Aleksandry Kremer nt. linearności: „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”. A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej*, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 48.

podając listę „warunków czytelnej typografii”. Znalazły się na niej m.in. „wybór odpowiedniego rodzaju składu”, a także „właściwe relacje pomiędzy literami [...], właściwe relacje pomiędzy wyrazami w jednym wierszu” oraz „między odstępami międzywyrazowymi i międzywierszowymi”²⁷.

Z punktu widzenia czytelnika celem zarówno ogólnych, jak i szczegółowych wytycznych typograficznych jest stabilizacja dwóch kluczowych parametrów przebiegu lektury. Pierwszy to tok czytania rozumiany jako jego subiektywnie odczuwane tempo i płynność. Drugim byłby tor lektury, czyli ścieżka, którą tekst wytycza naszemu wzrokowi. To właśnie od tych dwóch czynników zależy odbiór stopnia ciągłości zapisu. Oba też mogą albo mieć neutralną charakterystykę i pozostawać niewidoczne, albo też zostają uaktywnione i włączają się do znaczeniowótórczych elementów utworu.

W pierwszym wypadku tor i tok lektury za sprawą swojej przezroczystości mają zapewnić jak najsprawniejszy przekaz treści. Skład tekstu realizuje wówczas zasadnicze, praktyczne cele typografii, do których należą: 1) czytelność („tekst powinno się łatwo czytać”), 2) odpowiednia organizacja („informowanie o strukturze tekstu”), 3) nawigacja („prowadzenie czytelnika po tekście w określonym porządku”) oraz 4) spójność („stworzenie jednolitej całości”)²⁸.

Druga możliwość to wytyczenie przebiegu lektury innego niż standardowy, czemu służą właściwości prozodii zapisu odbierane jako nieneutralne. Rezultat jest wówczas bliski obrazowym uwagom Reuśa – sformułowanym co prawda w odniesieniu do percepcji treści książki w ogóle, ale świetnie charakteryzującym lekturę tekstu nieprzezroczystego wizualnie: „Podczas czytania natrafiamy na coś i o coś się potykamy, irytujemy się czymś, czymś zaciekawiamy”²⁹. Sam zapis pochłania wtedy część uwagi odbiorcy, a czytanie staje się bardziej wymagające. Przykładowo, jeżeli tekst jest mocno pokawałkowany, to tok lektury przechodzi z płynnego w skokowy, a tor lektury przestaje sprawiać wrażenie linearnego. To właśnie modulacjami tego typu można wywołać wrażenie dwuwymiarowości zapisu – jak to się dzieje w tekstach graficznych. Aktywne oddziaływanie prozodii zapisu nie musi jednak być aż tak silne, by było traktowane jako widoczne. Warto też nadmienić, że zgodnie z wcześniejszymi uwagami fragmentaryzacja nie jest jedynym możliwym kierunkiem tej aktywności. Możliwe jest bowiem także wzmożenie ciągłości ponad stopień właściwy typowej prozie.

Kształtowanie toku i toru lektury odbywa się przede wszystkim w przywołanej już sferze mikrotypografii. O zachowaniu prozatorskich standardów albo odstępstwie od nich decydują bowiem właśnie graficzne relacje między 1) literami w obrębie wyrazu, 2) wyrazami w jednej linijce druku, a także 3) między wielowyrzowymi segmentami tworzącymi jakąś całość graficzną. Czynniki determinujące owe relacje, a tym samym również stopień ciągłości, można odpowiednio

²⁷ H.P. Willberg, F. Forssman, *Pierwsza pomoc...*, dz. cyt., s. 28.

²⁸ M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki*, przeł. D. Dziewońska, d2d.pl, Karków 2015, s. 18.

²⁹ R. Reuś, *Perfekcyjna maszyna...*, dz. cyt., s. 39.

ulokować na trzech płaszczyznach, którym poświęcone będą kolejno dalsze rozważania. Co jednak istotne już na wstępie, w typowej prozie (a zatem i standardowej typografii) poziomy te można wydzielić stosunkowo łatwo i jednoznacznie, natomiast w okolicznościach odbiegających od normy – a z takimi mamy do czynienia m.in. w utworach z pogranicza wiersza wolnego i prozy – płaszczyzny te okazują się płynnie przechodzić jedna w drugą. Jak się dalej okaże, w konsekwencji proponowany podział nie jest sztywny, lecz orientacyjny.

4.

Poziom najniższy to zapis pojedynczego wyrazu. Jak pokazał Frutiger w cytowanej wcześniej pracy, stopień ciągłości na tej płaszczyźnie determinowany jest już samą formą alfabetu i regułami notacji: „pisma rozwinięte na Zachodzie (łacińskie, greckie i słowiańskie) posiadają wyraźnie rozpoznawalne formy jednostkowe znaków”³⁰, które co do zasady w druku oddziela odstęp międzyliterowy (odstępstwem od tej reguły są ligatury lub, z innego względu, kroje pisankowe, na wzór pisma odręcznego celowo łączące poszczególne litery w obrębie słowa). Zestawiając je z pismami południowymi (np. arabskim), Frutiger dowodzi większej „płynności duktu pisania” tych ostatnich. Analogicznie, słowa pisane odręcznie będą zazwyczaj bardziej płynne i zwarte niż drukowane, a spośród zapisów drukowanych kursywę można postrzegać jako płynniejszą (czyli bardziej ciągłą) od antykwy (choć oczywiście jest to kwestia w ogromnym stopniu zależna od projektu danego fontu). Krój pisma bezpośrednio przekłada się też na „obraz słów”, a w rezultacie na kształt całej linii zadruku. Ten kształt jest z kolei, jak sugerują wyniki badań nad fizjologią czytania³¹, istotną determinantą płynności lektury. Tego typu różnice w stopniu ciągłości są jednak widoczne przede wszystkim w momencie porównania dwóch różnych form czy odmian pisma, a wykrycie odmienności nierzadko wymaga specjalistycznej wiedzy i pomiarów.

Na płaszczyźnie pojedynczego wyrazu stopień ciągłości można też regulować w sposób bardziej ewidentny i z wykorzystaniem elementów należących do tego samego kroju pisma. Służy temu zastosowanie rozmaitych wyróżnień, a także

³⁰ A. Frutiger, *Człowiek...*, dz. cyt., s. 117.

³¹ Por. np. J. Hochuli, *Detal w typografii*, przeł. A. Buk, d2d.pl, Kraków 2018, s. 8: „Wprawny czytelnik czyta, przenosząc wzrok skokowo wzdłuż wierszy tekstu. Te krótkie ruchy, zwane sakkadami, oddzielone są przerwami fiksacyjnymi, w trakcie których wzrok zatrzymuje się na 0,2–0,4 sekundy. Wzrok ciągiem wielu sakkad bada wiersz, a potem jedną dużą sakkadą powraca w lewo do początku następnego wiersza. Informacja przyswajana jest tylko w momencie fiksacji. Przy przeciętnej wielkości pisma [...] sakkada obejmuje 5–10 liter, a więc w języku polskim jedno lub dwa słowa”. David Jury sugeruje zachować pewną ostrożność w odniesieniu do wyników tego typu badań, przyjmuje jednak ich zasadnicze ustalenia co do roli kształtu wyrazów. Por także: D. Jury, *Co to jest typografia?*, przeł. K. Kuraszkiewicz, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2021, s. 20–22.

nienormatywnej pisowni wielką lub małą literą. Łącznie zabiegi te tworzą jedną z dwóch grup chwytów właściwych poziomowi pojedynczego wyrazu.

Pogrubienie, kursywa, zapis kapitalikami czy drukiem rozstrzelonym wyodrębniają (i jednocześnie grupują) objęte nimi wyrazy, co prowadzi do większego pokawałkowania tekstu. Ponadto każdy rodzaj wyróżnienia ma też swoisty wpływ na wizualne właściwości zapisu. Przykładowo, kapitaliki powiększają wyraz i „spłaszczają” jego obraz, spowalniając jego rozpoznanie, a zarazem i lekturę³². Analogicznie: druk rozstrzelony „poszerza” wyraz, co może wymusić większą liczbę fiksacji wzroku w porównaniu do zapisu standardowego (a to w konsekwencji również spowalnia czytanie).

Jednocześnie kapitaliki, a w jeszcze większym stopniu wersaliki, w zestawieniu z minuskułą mocno eksponują wyróżniony nimi wyraz, dzięki czemu silnie skupiają na nim uwagę czytelnika. Tak dzieje się na przykład w poniższym fragmencie:

I teraz w praskim metrze linii B wszystko to okazało się
nieprawdą: żaden rytm, żaden świat, żadne metro ani poli-
cjant nawet, nie są przeszkodą, kiedy człowiek trafia na
WŁAŚCIWY WIERSZ³³.

Zapis kapitalikami i wyodrębnienie wyróżnionej frazy w osobnej linijce aktywizuje tutaj dwojaki sens słowa „wiersz”: ‘utwór poetycki’ oraz ‘wers’. W efekcie *Czytanie ścian*, gdzie mowa jest o wierszach-utworach, przekonuje, że moc poezji kryje się nie tylko w pojedynczym utworze, ale i w pojedynczym wersie.

Druga grupa zabiegów w obrębie pojedynczego wyrazu polegałaby z kolei na jego częściowej lub całkowitej dezintegracji – jak w zapisie „samo-dzielnie” zastosowanym przez Krystynę Miłobędzką w jednym z utworów³⁴. Chwyty tego rodzaju operują już jednak w obszarze przejściowym ku kolejnemu ze wspomnianych poziomów.

Następna jest bowiem płaszczyzna przestrzeni międzywyrazowej, gdzie wizualnie kształtuje się relacje pomiędzy poszczególnymi słowami. Neutralną ciągłość zapewniają tu obowiązujące standardowo reguły interpunkcyjne oraz zgodne z ogólną praktyką wykorzystanie pojedynczej spacji między kolejnymi wyrazami. Możliwe odstępstwa na tym poziomie to więc przede wszystkim, z jednej strony, rezygnacja z typowej interpunkcji, a z drugiej, modyfikacje odstępów międzywyrazowego.

Zaangażowanie interpunkcji na potrzeby prozodii zapisu oznacza jednocześnie jej niezależnienie od reguł składniowo-logicznych. Nadrzędnym celem determinującym możliwe odstępstwa od porządku przestankowania nie jest jednak na powrót odwzorowanie „retoryczno-intonacyjnego rozczłonkowania”³⁵ tekstu,

³² Por. np. J. Hochuli, *Detal...*, dz. cyt., s. 23–25; D. Jury, *Co to jest...*, dz. cyt., s. 30–31.

³³ M. Szczygieł, *Czytanie ścian*, w: tegoż, *Nie ma, Dowody na istnienie*, Warszawa 2018, s. 13.

³⁴ K. Miłobędzka, [ty już dawno nie masz, życie moje...], w: tejże, *Zbierane*, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 128.

³⁵ Górski przedstawia przejście od interpunkcji retoryczno-intonacyjnej do składniowo-logicznej, które dokonało się w poł. XIX w., jako fundamentalną zmianę w zakresie

czyli prozodii mowy, lecz właśnie modulowanie prozodii zapisu. Niezależenie bowiem od ewentualnej głosowej interpretacji tego typu zabiegów, rezygnacja z interpunkcji, a także usunięcie spacji lub zastąpienie ich np. podkreślnikiem potęgują ciągłość czytanego tekstu. Z kolei zwiększenie odstępów międzywyrazowego czy wzmożone nasycenie interpunkcją zwiększają jego fragmentaryzację. Możliwe jest też wykorzystanie nienormatywnych znaków przestankowych³⁶ (np. ukośnik, pionowa kreska, znak dodawania). Efekt zależy wtedy od wymowy użytego znaku. Oto przykład niestandardowego przestankowania:

Samotne drzewo w deszczu + samotny człowiek
w drodze + samotny księżyc ponad niebem + ale co to
jest wobec samotności Pana Boga³⁷

Znak dodawania mógłby tu sugerować, że należy semantycznie „zsumować” poszczególne kawałki, skomponować w całość serię wymienionych elementów. Za sprawą ich niejednorodności jest to jednak niemożliwe. Pierwsze trzy wcielenia samotności dałoby się co prawda połączyć w jeden obraz (z tym że wtedy, paradoksalnie, drzewo, człowiek i księżyc byłyby już mniej samotne), ale puenty tego fragmentu nijak nie da się dołączyć do takiego obrazka. Nie o sumowanie więc chodzi, lecz raczej o jak najściślejsze zestawienie kilku osobnych spostrzeżeń. Wówczas czytelnik odkrywa pewną wspólnotę losu drzewa i człowieka, a na tym tle niespodziewanie i tym dobitniej ukazuje się absolutna odrębność boskiego położenia – wszystko za sprawą pozornej kompozycyjnej paraleli, którą sugeruje „+”.

Odpowiednio zwiększony odstęp międzywyrazowy sprawia z kolei, że słowa zaczynają przypominać odrębne segmenty graficzne. To przejaw płynnego przejścia z poziomu międzywyrazowego na kolejny: płaszczyznę, na której wyrazy składają się w większe graficzne całości kompozycyjne. Tutaj do kształtowania właściwości prozodii zapisu wykorzystać można w zasadzie wszelkie parametry składu tekstu, a możliwości modyfikacji są największe. Dla problematyki utworów pogranicznych najważniejsze w tej grupie są jednak: długość segmentów (czyli to, czy są pojedynczymi linijkami, czy raczej dłuższymi akapitami), ich ułożenie w obrębie pola tekstowego (czyli szerokość marginesów oraz ilość wolnego miejsca między krańcami danej linijki a marginesami), a także sposób wyrówna-

przestankowania. Można podejrzewać, że owa przemiana, prowadząc do ugruntowania intersubiektywnych norm i konwencji w przestankowaniu, sprzyjała wypracowaniu (odkryciu?) takich parametrów w prozodii zapisu, które zapewniają tekstowi neutralny stopień płynności i ciągłości. Por. K. Górski, *Tekstologia...*, dz. cyt., s. 236–254, zwł. 240–245.

³⁶ Jeżeli katalog znaków interpunkcyjnych postrzegać wąsko, jako ograniczony do dziesięciu, to wykorzystanie elementów spoza tej listy należałoby określić jako wykorzystanie w funkcji przestankowej znaków innych niż interpunkcyjne. Ścisłe rozróżnienie znaków interpunkcyjnych od innych znaków edytorskich przyjmuje np. R. Chwałowski, *Typografia...*, dz. cyt., s. 77–91.

³⁷ T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1995, s. 47.

nia poszczególnych linijek lub brak takiego wyrównania. Przestrzeganie obowiązujących w prozie standardów sprawia, że kolejne segmenty (czyli w tym wypadku akapity) zjawiają się na zasadzie płynnego następstwa. Zapis sprawia wtedy wrażenie jednowymiarowego, a tor lektury pozostaje nieuświadomiony. Skrócenie akapitów, ich rozsuwanie w pionie albo przesuwanie wzdłuż osi poziomej, zmiana wielkości, kroju czy odmiany pisma w kolejnych akapitach modyfikują ową relację, burząc iluzję linearności tekstu.

5.

W ramach sprawdzianu możliwości spróbujmy teraz zastosować zaproponowaną typologię w analizie utworów pogranicznych, które, jak już była mowa, z definicji nie dążą do konsekwentnej dwuwymiarowości ani do fragmentaryzacji tak silnej jak w tekście graficznym. Nie ulega wątpliwości, że za sprawą ukształtowania wizualnego modyfikacja przebiegu lektury również w ich wypadku jest wyraźna, dzięki czemu jawi się jako ewidentny element autorskiego zamysłu. Oto jeszcze jeden przykład z cytowanego już zbioru Mariusza Szczygła:

[...] rozmawiałam z sąsiadami i miłośnikami tego domu. Mit o nim wygląda tak:
kiedy komuniści doszli w Czechosłowacji do władzy, dom przejęło państwo;
córka tak nienawidziła tej willi, że przy pierwszej nadarzącej się okazji uciekła za granicę i nigdy nie wróciła;
córka, która miała zrównoważone kolory szczęścia w pokoju, zachorowała psychicznie;³⁸

W prezentowanym fragmencie *Gwiazdy wszystkich willi* autor balansuje między prozatorską ciągłością a fragmentaryzacją właściwą tekstowi graficznemu³⁹. Części składowe rozbudowanego wypowiedzenia Szczygieł rozpiął na osobne zdania, czyniąc z nich całości wizualne (czyli dokonał zabiegu na płaszczyźnie ponadwyrazowych całości graficznych), niespełniające jednak wymogów tekstu graficznego. Zachował przy tym na początku każdej całości małą literę, co z kolei stanowi modyfikację na poziomie pojedynczego wyrazu. W typowej prozie taki podział jest niedopuszczalny (chyba że w formie wypunktowanej listy). Dzięki zastosowa-

³⁸ M. Szczygieł, *Gwiazda wszystkich willi*, w: tegoż, *Nie ma*, dz. cyt., s. 212.

³⁹ Odpowiednio silną fragmentaryzację zakładają też koncepcje „wersu jako napisu” Artura Grabowskiego oraz „tabularności” Krzysztofa Skibskiego. Por. A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Universitas, Kraków 1999, s. 30; K. Skibski, *Poezja jako iteratura*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 102 i in. W obu tych ujęciach segment wiersza musi być jednoznacznie wyodrębniony, by dało się go analizować z wykorzystaniem pojęć zaproponowanych przez tych dwóch badaczy.

nemu zapisowi Szczygieł osiągnął jednak ciekawy efekt, przywodzący na myśl foliację geologiczną: kolejne segmenty graficzne odkrywają jak gdyby kolejne warstwy mitu. Każda z nich jest wyraźnie osobna, ale jednocześnie wszystkie zostały sprasowane w integralną, na poły mityczną całość.

Inny sposób ukształtowania reprezentuje *mięso* Marii Cyranowicz:

```
mięso_jest_nieludzkie/  
mięso_jest_zwierzęce/z  
brodnie_są_konieczne/b  
y_żyć_dalej_mięsem//40
```

Tutaj eliminacji dużych liter towarzyszy wyrazisty chwyt na płaszczyźnie międzywyrazowej. Na pierwszy rzut oka stopień ciągłości jest bardzo wysoki, przede wszystkim za sprawą podkreślników w miejscach spacji, co stanowi jak gdyby pół kroku w kierunku pisma zupełnie pozbawionego odstępów. Ponadto większość linijek (od pierwszej do trzeciej) składa się z takiej samej liczby znaków, co przy zastosowanym kroju o równej szerokości każdego znaku daje identyczną graficzną rozpiętość tych segmentów. Temu blokowemu układowi przeciwstawia się sugestia wynikająca z kontekstu, który tworzą inne utwory w *Pantologii neolingwizmu*, że mianowicie *mięso*, jako utwór poetycki, należy czytać tak jak tekst graficzny.

Czytelnik natrafia więc na tekst, w którym „stopień oznaczenia granic zewnętrznych” spada „aż do imitacji mechanicznego urwania tekstu”⁴¹. Rodzi to specyficzne napięcie: odbiorca chciałby zatrzymać się na końcu każdej linijki, scalić ją w autonomiczną całość, zanim przejdzie do następnej – tak jak instruuje te teorie wiersza, które postrzegają wers jako integralną, podstawową i zautonomizowaną całość utworów wierszowanych. Oznacza to próbę przeczytania *mięsa*, mimo jego „antywierszowej”⁴² konstrukcji (by posłużyć się określeniem Marii Dłuskiej), jako serii ekwiwalentnych segmentów graficznych. Alternatywną możliwością byłaby lektura z serią zwarć międzywersowych, czyli na wzór wiersza wolnego antyskładniowego, zgodnie z typologią zaproponowaną przez Dorotę Urbańską⁴³. Żaden z tych sposobów nie jest tu jednak możliwy, zanim bowiem czytelnik zdąży mentalnie wyodrębnić daną linijkę jako całość, nurt zapisu porywa go do kolejnego segmentu. Linijki nie ulegają tu zwarciu, jak to się dzieje w toku przerzutniowym, lecz zlanu w jeden blok. W konsekwencji *mięso* można wręcz analizować jako kompozycję o ciągłości większej niż w typowej prozie.

⁴⁰ M. Cyranowicz, *mięso*, cyt. za: *Gada !zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005, s. 315.

⁴¹ J. Łotman, *Struktura tekstu...*, dz. cyt., s. 78.

⁴² M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 299–321, zwł. 320.

⁴³ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 99–102.

Spójrzmy na jeszcze jeden przykład:

Gdy zatrzasną wąż, przez chwilę czuje się w rakiemie jak w trumnie. Ale znów nie ma nawet chwili, by się na tym skupić. Zaczyna się odliczanie:

Protiażka odin. Prowudka.

Wibracje.

Huk silników.

Klucz na drenaż. Jeszcze silniejsze wibracje.

Protiażka dwa.

Aż w końcu:

rakieta startuje!

L E C A!⁴⁴

W powyższym fragmencie *Sprawiedliwych zdrajców* Witolda Szabłowskiego płynny początkowo tok lektury nagle zwalnia, a opowieść rozpada się na szereg osobnych momentów. Nagłe przejście od akapitu o standardowej długości (a takie dominują w książce) do serii pojedynczych linijek sprawia, że te ostatnie to ledwie zaczątki, które z powodu rosnącego napięcia trudno scalić czy rozwinąć. Dzięki tym krótkim segmentom autor na chwilę uaktywnił też pionowy wymiar tekstu, odzwierciedlający tutaj start rakiety. Z kolei zapis ostatniego, kulminacyjnego wyrazu rozsuniętymi wersalikami i po pustej linijce silnie wyodrębnia go od reszty. „LECA!” zajmuje relatywnie bardzo dużą powierzchnię i wymusza na wzroku przemierzenie kilku odcinków, którym ciągle towarzyszy ten sam obraz: jednostajnego i – jak by za sprawą rosnącego oddalenia – coraz słabiej dostrzegalnego ruchu rakiety.

6.

Jak przekonują powyższe przykłady, modulacje na poziomie pojedynczego wyrazu oraz na płaszczyźnie międzywyrazowej wpływają przede wszystkim na tok lektury, z kolei zabiegi dotyczące płaszczyzny wielowyrzawowych całości graficznych oddziałują w pierwszej kolejności na tor lektury. Szczególnie wyraziste efekty dają kombinacje zabiegów na różnych poziomach prozodii zapisu.

Ten wpływ przebiegu lektury na znaczenie lub ekspresję tekstu nie daje się w pełni przewidzieć, nawet jeśli zawczasu czytelnik spostrzeże nietypowe ukształtowanie graficzne utworu. Naddatek znaczeniowy niesiony przez właściwości prozodii zapisu odkrywamy dopiero w trakcie czytania, na bieżąco, wraz z kolejno przemierzonymi całością. Stopień ciągłości oraz składające się na niego właściwości

⁴⁴ W. Szabłowski, *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, Znak, Kraków 2016, s. 35.

zapisu mają więc z perspektywy odbiorcy charakter zmienny i dynamiczny. Graficzną organizację tekstu można zatem postrzegać nie tylko jako architektoniczną, statyczną konstrukcję – jak w odniesieniu do tekstu graficznego postulował Witold Sadowski. Właściwości prozodii zapisu wyznaczają też bowiem swoistą ścieżkę dla czytelnika, który musi ją odkryć i przemierzyć, czytając dany utwór. O ile za ogólną zasadę konstrukcyjną tekstu graficznego można by uznać to, co Ewa Szczęsna⁴⁵ określiła semantyzacją warstwy ikonicznej tekstu⁴⁶, o tyle omówione tutaj modulacje byłyby przejawem semantyzacji przebiegu lektury.

Cechą wspólną wszelkich utworów, których autorzy nadają znaczenie przebiegowi lektury, jest świadome zaburzenie takiego układu tekstu i takiego procesu czytania, do jakich czytelnika przyzwyczajają obcowanie z typową prozą. Byłby to zarazem wyróżnik całej kategorii (obejmującej również teksty graficzne) tekstów graficznie zorganizowanych. Z kolei cechą odróżniającą utwory pograniczne od reszty tego zbioru byłoby to, że semantyzacja przebiegu lektury bazuje w nich nie tylko na wizualnym ukształtowaniu tekstu, odmiennym od typowej prozy, ale też na przywołaniu (i często zanegowaniu) lekturowych konwencji ugruntowanych w świadomości czytelnika za sprawą tekstów wierszowanych.

Bibliografia

- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, *Tekstologia*, PWN, Warszawa 2009.
- Bazarnik Katarzyna, „Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. 171–194.
- Bazarnik Katarzyna, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. V–XVI.

⁴⁵ E. Szczęsna, *Czy nowa epoka? Odpowiedź szukana w poezji (i nie tylko)*, w: *Nowe dwudziestolecie*, red. H. Gosk, Elipsa, Warszawa 2010, s. 498–514.

⁴⁶ Ikoniczne znaczenie drukowanych (czy szerzej: pisanych) tekstów literackich jest zjawiskiem szerokim i różnorodnym, któremu poświęcono wiele opracowań odwołujących się do koncepcji architektoniki słowa i książki, poświęconych poezji konkretnej i szerzej: wizualnej, jak również podejmujących próbę ogólniejszego ujęcia relacji między literaturą a komunikacją wizualną i sztukami plastycznymi. Prace te skupiają się jednak właśnie na semantyzacji ikonicznej warstwy tekstu. Por. np. J. Wesołowski, *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, IBL PAN, Wrocław 1980, s. 245–255; K. Bazarnik, *Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu)*, w: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Universitas, Kraków 2002, s. V–XVI; też: „Książka jako przedmiot” Michela Butora czyli o liberaturze przed liberaturą, w: tamże, s. 171–194; M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Ha!art i Muzeum Współczesne we Wrocławiu, Kraków–Wrocław 2012; P. Rypson, *Książki i strony*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000; D. Lisak-Gębala, *Ultra-literatura*, Universitas, Kraków 2014.

- Bornstein George, *Material modernism. The politics of page*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Chwałowski Robert, *Typografia typowej książki*, Helion, Gliwice 2002.
- Cyranowicz Maria, *mięso*, w: *Gada !zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz, Paweł Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Ha!art i Muzeum Współczesne we Wrocławiu, Kraków–Wrocław 2012.
- De Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Dłuska Maria, *Próba teorii wiersza polskiego*, Universitas, Kraków 2001.
- Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, IBL PAN, Warszawa 2014.
- Frutiger Adrian, *Człowiek i jego znaki*, przeł. Czesława Tomaszewska, d2d.pl, Kraków 2015.
- Gazda Grzegorz, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. Jan Trzynałowski, Ossolineum, Warszawa 1970.
- Górski Konrad, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, PWN, Warszawa 1975.
- Grabowski Artur, *Wiersz: forma i sens*, Universitas, Kraków 1999.
- Hochuli Jost, *Detal w typografii*, przeł. Agnieszka Buk, d2d.pl, Kraków 2018.
- Houston Keith, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. Magdalena Komorowska, Karakter, Kraków 2020.
- Jury David, *Co to jest typografia?*, przeł. Kamil Kuraszkiewicz, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2021.
- Konwicki Tadeusz, *Pamflet na siebie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1995.
- Kremer Aleksandra, *Przypadki poezji konkretnej*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Lisak-Gębala Dobrawa, *Ultraliteratura*, Universitas, Kraków 2014.
- Łotman Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. Anna Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Mayenowa Maria Renata, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 3 popr. i uzup., Ossolineum, Wrocław 2000.
- Meschonnic Henri, *L'enjeu du langage dans la typographie*, „Littérature” 1979, nr 35, s. 46–56.
- Miłobędzka Krystyna, [ty już dawno nie masz, życie moje...], w: *tejże, Zbierane*, Biuro Literackie, Wrocław 2006.
- Mitchell Michael, Wightman Susan, *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, przeł. Dorota Dziewońska, d2d.pl, Karków 2015.
- Pietras Wojciech, *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 42–59.
- Pietras Wojciech, *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11(14), s. 259–273.
- Reuß Roland, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, przeł. Paweł Piszczatowski, d2d.pl, Kraków 2017.
- Rypson Piotr, *Książki i strony*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- Saenger Paul, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- Skibski Krzysztof, *Poezja jako iteratura*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Szabłowski Witold, *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, Znak, Kraków 2016.
- Szczęсна Ewa, *Czy nowa epoka? Odpowiedź szukana w poezji (i nie tylko)*, w: *Nowe dwudziestolecie*, red. Hanna Gosk, Elipsa, Warszawa 2010, s. 498–514.

- Szczygieł Mariusz, *Czytanie ścian*, w: tegoż, *Nie ma, Dowody na istnienie*, Warszawa 2018.
- Szczygieł Mariusz, *Gwiazda wszystkich willi*, w: tegoż, *Nie ma, Dowody na istnienie*, Warszawa 2018.
- Urbańska Dorota, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, IBL PAN, Warszawa 1995.
- Wesołowski Jacek, *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, IBL PAN Wrocław 1980, s. 245–255.
- Willberg Hans Peter, Forssman Friedrich, *Pierwsza pomoc w typografii*, wyd. 3, przeł. Marek Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Wolański Adam, *Edycja tekstów*, PWN, Warszawa 2023 (dodruk wyd. z 2008 r.).

Streszczenie

W poszerzonym rozumieniu termin prozodii zapisu może służyć do opisu graficznej organizacji m.in. utworów z pogranicza wiersza wolnego i prozy. Prozodia zapisu, niezależna od triady proza–wiersz–tekst graficzny, staje się zbiorem parametrów każdego zapisanego tekstu. Analiza typograficzna pozwala opisać te właściwości przez pryzmat stopnia ciągłości tekstu oraz dwóch głównych parametrów determinujących tę właściwość: toku i toru lektury. Z kolei parametry te są wypadkową elementów, które można ulokować na trzech poziomach graficznej organizacji tekstu: wewnątrzwyrazowym, międzywyrazowym oraz na poziomie całego akapitu.

Prosody of Writing in Texts of a Form between Free Verse and Prose

Abstract

If defined widely enough, the term of prosody of writing might be useful in describing visual aspect of, e.g., ambiguous forms that emerge between the so-called „graphic text” and prose. Prosody of writing, when not entangled in the terminological triad of prose, graphic text, and free verse, might be seen as a set of visual features contained by every written text. These features can be analysed from the typographic perspective as determining the level of linearity of every written text, which happens by adjusting two main factors responsible for the impression of linearity: course and route of reading. These two factors are set by characteristics belonging to three levels of the text visual organisation: level of a single word and the way it is written, level of relation between words, and level of multi-word segments with the visual features regarding whole paragraphs.

Słowa kluczowe: prozodia zapisu, pogranicze wiersza wolnego i prozy, delimitacja graficzna, typografia, semantyzacja przebiegu lektury

Keywords: prosody of writing, forms between free verse and prose, graphic delimitation, typography, semantisation of course of reading

Wojciech Pietras – doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: pogranicze wiersza wolnego i prozy; teoria wiersza, zwłaszcza wolnego; poetyka delimitacji graficznej; kultura Internetu. Wybrane publikacje: *Wers na pograniczach wersologii*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11 (14), s. 259–273; *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 42–59.