

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE



INTER-

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE

Toruń 2015

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE

REDAKCJA

Tomasz Dalasiński
Aleksandra Szwagrzyk
Paweł Tański



© by BIBLIOTEKA „INTER-”. Seria krytyczna, t. 1

ISBN 978-83-940476-0-3

Redakcja naukowa

dr hab. Paweł Tański
dr Tomasz Dalasiński
mgr Aleksandra Szwagrzyk

Recenzje naukowe

prof. dr hab. Leszek Szaruga
dr hab. Maciej Wróblewski

Korekta: zespół redakcyjny

Skład i okładka: Tomasz Dalasiński

Wydawca:

„Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura”
Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń



www.PismoInter.umk.pl

Niniejsza publikacja udostępniana jest na zasadach Open Access. Treści w niej zawarte mogą być swobodnie czytane, kopiowane, przechowywane, drukowane i wykorzystywane do celów naukowych oraz dydaktycznych zgodnie z prawem pod warunkiem nienaruszania intelektualnych i materialnych praw autorskich ich twórców i redaktorów.

PAWEŁ GRAF
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Tytus Czyżewski sto lat później

„Pozostało z tej krótkiej epopei futuryzmu parę pięknych rewelacji poetyckich, których wartość kiedyś będzie oceniona”.

Stefan Kordian Gacki, *Sztuka ludzka*

„Nowością w nowych mediach nie są nowe rodzaje spostrzeżeń, ale [...] nowością jest w nich: *Nowa wyobraźnia*. Ludzie od początku potrafili wyobrazić sobie rzeczy i zdarzenia mocą fantazji. Ale musieli też czynić to sami [...]. *Można wpatrywać się w ten ciąg obrazów* [na ekranie – P.G.] *z fascynacją, bo oto jak gdyby wyobrażnia się wymancyponała, jak gdyby przewędrowała z wnętrza w zewnętrzne, jak gdyby można było własne marzenia oglądać z zewnątrz*”.

Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność*

„Wszyscy chcą odmiany – czegoś innego – chociażby za cenę silnych podrażnień zmysłowych [...]. Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych syntetycznych wzruszeń. Skojarzenia myślowe będą rzadkie, niespodziewane i nieprzewidziane – forma barwna – wiersz jak najbardziej wolny – kontrasty myślowe jak najbardziej oddalone”.

Tytus Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu...*

Tytus Czyżewski całe swoje życie był poetą na rozdrożu – niczym odinteligentniony święty – bohater jednego z ostatnich napisanych przezeń tekstów, który wpierv woła rozpaczliwie do tłumu, kopiącego go w piersi i plecy: „bijcie mnie, bijcie / ja chcę wiedzieć kto jestem...”; a po chwili dumnie „wstaje wdziewa na się suknię / i kroczy zamyślony nad morzem / Tłum idzie za nim”¹. Również Czyżewski godził w sobie ambiwalentne przekonania o własnej sztuce – z jednej strony przeświadczony o jej wyjątkowości i nowatorstwie, które muszą być docenione; z drugiej popadał w zwątpienie, wielokrotnie z goryczą

¹ T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 293-294.

odnotowując lekceważenie krytyków i młodych twórców, odmawiających mu miejsca na literackim Parnasie: „W moich budowach formy poetyckiej – pisał - chcę ocalić przed śmiercią poezję która niestety w ostatnich czasach, pod ręką niepowołanych stała się robotą na „miarę szewca nie Apollina”, i dalej:

Dziwne to jednak, że tak poeci najmlodszy, jak i poeci starsi dziś do tego przyznać się nie chcą, ignorując swoją [...] twórczość poetycką [...]. Niestety – w Polsce nie ma krytyki, nie ma krytyki przychylniej i rozumiejącej najmlodszą sztukę i poezję. W Polsce znikła przede wszystkim etyka i uczciwość w kwestiach krytyki i wartościowania sztuki. *Bądź dla nas grzeczny, siedź cicho, nie wyrastaj zbyt szybko ponad innych, a może coś o tobie napiszemy.* Oto jest dewiza [...] współczesnych krytyków [...]. Ja zdążam [...] do nowej poezji – do uwolnienia słowa od pleśni i cynizmu².

Z perspektywy czasu można powiedzieć, że krakowski futurysta doczekał się upragnionego, pośmiertnego co prawda, uznania; pytaniem otwartym pozostaje natomiast, czy nowatorstwo jego dzieła, będącego: „poematem krzywości linii i miary, tańczącym w chuci powojennej”, będącego: „szczękaniem zębami **przed tem** – co **potem**” oraz pochwałą „zagubionego instynktu w tworzeniu”³ – zostało w pełni docenione i opisane. To uznanie jest też spełnieniem futurystycznych marzeń o technologizacji sztuki, co pozwala jej w pełni wybrzmieć, zaistnieć i oddziaływać na szerokie masy odbiorców – przykładowo twórczość Tytusa Czyżewskiego została „umediowiona” jako radiowe słuchowisko (w *Pastorałkach* z rolą tak znanych aktorów jak Franciszek Pieczka czy Wiktor Zborowski; w *Ośle i słońcu w metamorfozie* rolą Piotra Frączewskiego), zaśpiewana przez Ilonę Olejnik i uwieczniona na portalu youtube.com oraz zapisana w postaci MP3, fragmentarycznie sfilmowana... Nie darmo sto lat temu Czyżewski proroczo wykrzykiwał: „**Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamodzieci** – magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”⁴. Futuryzm bowiem – jak pisała Helena Zaworska – „chciał być nie tylko nowym rodzajem sztuki, chciał być przede wszystkim nowym stylem życia”⁵, a technologia jest przecież życia tego aspektem istotnym, może nawet najistotniejszym.

Wiersze autora *Robespierre’a* – interesujące, ale też zaskakujące nawet dla współczesnego czytelnika – często były interpretowane, chociaż najczęściej widziano w nich po prostu realizację formistycznych i futurystycznych założeń. Interesować nas tu będą te teksty, które stały się

² Tamże, s. 229-232.

³ Tamże, s. 118-119, 117.

⁴ Tamże, s. 119.

⁵ H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963, s. 86.

elementem audialno-wizualnego projektu „Cyfrowe zielone oko” autorstwa Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego. Projekt, adaptujący poezję Czyżewskiego do możliwości przedstawienia cyfrowego, ciągle rozwijany i uzupełniany o nowe teksty, jest w całości dostępny w Internecie⁶. Obecnie⁷ obejmuje on następujące wiersze pochodzące z dwóch pierwszych tomików poetyckich Czyżewskiego: *Oczy tygrysa*, *Mechaniczny ogród*, *W szpitalu obłąkanych*, *Muzyka z okna*, *Sensacja w kinie* oraz *Noc-dzień*⁸.

Zdaniem Jana Józefa Lipskiego w przypadku *Oczy tygrysa* obserwujemy zbliżenie na linii poezja – film. Wiersz pokazuje kolejne sceny niczym ujęcia kamery, która zbliża i oddala ukazywane plany, kamery – jednocześnie będącej metaforycznie tęczówką postrzegającego oka; czytelnik natomiast przygląda się montażowi tych scen:

Czyżewski tak dobrze rozumiał *specificum* techniki filmowej, że jego montaż dźwięku i kojarzenie go z obrazem ściśle przylegają do rozdziału *Dźwięk i jego rola* z pracy Cękalskiego *ABC taśmy filmowej*, publikowanej w 1932 r. Wiersz *Zielone oko* zbudowany jest w całości na zasadzie zmiennego rytmu montażu i planów⁹.

Pisząc o tym samym utworze, Agnieszka Smaga wskazuje na, wynikającą z zasad formizmu, symultaniczną obecność wielu płaszczyzn: realistyczną klatkę dla zwierząt, synestezyjne skojarzenia podmiotu,

⁶ Projekt ten dostępny jest na stronach www: <http://ha.art.pl/czyzewski/>;
http://ha.art.pl/czyzewski/muzyka_z_okna.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/sensacja_w_kinie.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/mechaniczny_ogrod.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/w_szpitalu_oblakanych.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/noc_-_dzien.html.

Odbiorca tekstu uruchamia konstytuujące go elementy dowolnie (cały czas mamy literalnie do czynienia z wierszami Czyżewskiego) oraz nieco intuicyjnie poprzez klikanie w różne miejsca ekranu, najeżdżanie myszką, wybór ustawień... Tym samym współtworzy on tekst, który „czyta”. W odbiorze w akcie percepcji współpracują bodźce wizualne, dotykowe, dźwiękowe; jednocześnie tekst wiersza Czyżewskiego jest nieobecny w swej pierwotnej całości, ukazując się każdorazowo inaczej. Wszystko to sprawia, że projekt ten w pełni realizuje futurystyczną zasadę: „dobre jest [to F.T. Marinetti – przyp. P.G.] to wszystko, co pomnaża fizyczne, intelektualne i instynktowne siły człowieka, doprowadzając je do szczytów rozwoju”. Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 239-240.

⁷ Tj. 30.10.2013.

⁸ Interpretowane w ostatnim czasie przez badaczy były zwłaszcza trzy pierwsze z tych teksów; trzy pozostałe były raczej ilustracją innych też badawczych i nie stanowiły przedmiotu osobnych analiz.

⁹ J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, [w:] tegoż, *Słowa i myśli*, t.1, Warszawa 2009, s. 51. Pisząc o *Oczach tygrysa*, Lipski tytułuje ten wiersz nazwą tomiku – *Zielone oko*.

przestrzenie wyznaczone zmysłami słuchu i wzroku, światy surrealistycznych wyobrażeń oraz światy zbudowane z ludzkich emocji¹⁰.

Aktywność percepcyjna czytelnika – dowodzi Smaga – była kwestią wyboru *kontrolowanego* własnościami strukturalnymi dzieła [...]. Zasady te brały pod uwagę fakt, że odbiorca nigdy nie będzie potrafił odczytać do końca założeń nadawcy. Dlatego nie wymagały od niego pełnego zrozumienia tekstu, idealnych kompetencji. Pozostawiały, jak w rytuale, sferę niedopowiedzianego [...] widz potencjalny, potem konkretny przyglądał się nieciągłym i niespójnym, realnym i irrealnym elementom wprowadzonym za pośrednictwem płaszczyzny językowej, graficznej i dźwiękowej. [...] Dla uniknięcia pułapki uspoźnienia tekstu na wstępnym etapie percepcji [...] podmiot dzieła formistycznego burzył świat misternie zbudowany przez odbiorcę wirtualnego [...] zorientowaniem tekstu na prawo, wytluszczeniem, powtórzeniem [...] pozostawiał niespójne i nieciągle elementy [...] proponował [...] – odbiorco, wyciągnij konsekwencje ze swoich działań, odpowiedz na nie emocjonalnie. [...]. Odbiorca [...] miał powtarzać akt kreacji jeszcze raz, jeszcze raz, i tak bez końca, analogicznie jak w rytuale [...] by ostatecznie sprowadzić cały tekst do onomatopeicznego powtarzania, stojącego już u granic percepcji: **Czi-czi hi hi czi-czi**¹¹.

Zdaniem Agaty Soczyńskiej „już tytuł tomiku *Zielone oko* akcentował wszechobecność obserwacji – panowanie niewidzialnego oka – oka tygrysa, oka (patrz: obiektywu) kamery, oka snu, oka jawy, oka strachu czy wszechwładnego hipnotyzera”¹², którym okazuje się demoniczny twórca z nerwowymi oczami o magnetycznym spojrzeniu¹³. Fantasmagorycznej kompozycji barw, dźwięków i ruchu dominującej na początku utworu - w drugiej części tekstu przeciwstawia się metafizyka snu „strachu i hipnotyzmu. Wiersz ten – w jej przekonaniu – jest w rezultacie klasyczną groteską, w której atmosferze grozy i narastającego napięcia przeciwstawia się onomatopeja, dziecięca wyliczanka imitująca odgłosy dżungli, zabawa słowem oraz „barwne szaleństwo” – co razem wzięte kieruje nas w stronę formistycznej metafory, która pozwala na uzyskanie tzw. jednolitości obrazu i formę właśnie wysuwa na pierwszy plan dzieła¹⁴.

Również dla Beaty Śniecikowskiej uzyskany obraz poetycki jest niejasny i chaotyczny, bardziej malarski (o mocno zaznaczonym kontraście barw) i akustyczny niż logiczny, „obraz dżungli jest udziwniony, dosłownie *przekracza ludzkie pojęcie* czy może raczej – ludzkie

¹⁰ A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 88.

¹¹ Tamże, s. 191-193.

¹² A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006, s. 27.

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ Tamże, s. 32.

widzenie”. Mimo to jego efekt stanowi dzieło spójne – „obraz pełnej życia dżungli i jej władcy, tygrysa o *krwistych zielonych oczach*”¹⁵.

Z kolei *Mechaniczny ogród* – nota bene przez Lipskiego oceniany jako negatywny eksperyment¹⁶ – uznała Śniecikowska za „stosunkowo nieskomplikowaną geometryczną kompozycję plastyczną”, za „mariaż słowa i plastyki, gdzie elementem dominującym jest – przynajmniej na pierwszy rzut oka – sfera malarska”, mimo iż „prostokątów [...] nie wypełniono kolorem ani schematycznymi rysunkami płatków kwiatowych, a literami”.

Tytułowy przymiotnik – mechaniczny – ma [...] jak się wydaje, wydźwięk ironiczny – apoteoza geometrycznych lewkonii, pierwiastków czy bratków to pomysł z gruntu absurdalny [...]. Poeta wskazuje tu jedynie pewien model, plan ogrodu [...] proponuje wizualno-słowny żart. Ostatnią część *Mechanicznego ogrodu* uznać można [...] za polską odpowiedź na dadaistyczny postulat tworzenia wierszy statycznych, które, *czynią ze słów indywidua, z trzech liter las* [...] zapis – dodaje – silnie determinuje odbiór utworu. Czytelnik przestaje wręcz dostrzegać uporządkowanie języka poetyckiego, nie zwraca uwagi na pojawiające się rymy (*bratek – kwiatek; śmieje – nadzieja*), nie widzi, że (to) 12-zgłoskowiec (*Paź królowej Róża biała Róża Bratek/ Lewkonia Róża żółta Pierwiastek kwiatek*)¹⁷.

Z autorką polemizuje Sławomir Sobieraj, uznając, iż to „nie gra kodów pojmowana w sensie ludycznym jest tu najważniejsza”, mówiąc zamiast tego o obrazie „zmechanizowania przyrody”, co charakteryzuje kulturę miejską oraz odsyła nas do kategorii sztuczności cechującą kulturę masową, „która zastępuje naturę i ją imituje w postaci witryn sklepowych (np. kwiaciarni) lub wystroju strzelnicy”.

Z jednej strony – dowodzi – mamy do czynienia z graficznym przedstawieniem przyrody „ucywilizowanej” w technicznym, mechanicznym wymiarze, z drugiej – z odczuciem impresjonistyczno-duchowym, gdzie zwizualizowany układ wyrazów (dwuszpaltowy) ukazuje dwa obrazy [...]: pierwszy referuje kontakt bliski ze światem przyrody, prawie dotykalny, drugi obraz to pejzaż górski w oddalonej perspektywie. Obydwa współgrają ze sobą, imaginując autentyczne obcowanie ze światem natury, które staje się przesłanką dla swoistej wiary w jej konsolacyjną moc¹⁸.

Nagromadzenie głoski „r” – dopowiada dalej – „poprzez kumulację wibracji fonicznej ewokuje siłę życia przyrody i człowieka oraz radość, którą to życie przynosi”, a jeśli już ogród to „dziki

¹⁵ B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005, s. 104-105.

¹⁶ J.J.Lipski, dz. cyt., s. 53.

¹⁷ B. Śniecikowska, dz. cyt. s. 54-55.

¹⁸ S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009, s. 139-140.

i nieplewiony, świadomie pozostawiony samemu sobie, ponieważ granice międzywyrazowe są niestabilne i płynne”¹⁹.

Jednakże według Smagi mamy tu raczej do czynienia z kubistycznymi fascynacjami prymitywizmem, czytelnik zaś może percypować utwór wielostronnie w perspektywach tak przestrzennych (jako obraz), jak czasowych (jako wiersz), co znów jest rozpoznaną przezeń cechą formizmu²⁰. By uchwycić formę, należy w lekturze wiersza unikać pytania o znaczenie:

Dlatego tematem wiersza nie był człowiek, a ożywiona materia. Zasada mechaniczności, czyli regularnej powtarzalności tego samego elementu – ogrodu – w płaszczyźnie mentalnej, wizualnej, pierwotnej, sztucznej, zurbanizowanej, dźwiękowej, stała się elementem scalającym, w myśl idei poszukiwania syntezy zjawisk. Pojawiła się w planie werbalnym i graficznym tekstu. Kody komunikacyjne funkcjonowały równoprawnie, usunięcie jednego z nich spowodowałoby osłabienie efektu niespójności i nieciągłości komunikatu²¹.

Wreszcie w *W szpitalu obłąkanych* Śniecikowska wskazuje na „elementy surrealizujące”, pisząc:

W Szpitalu obłąkanych to tekst oniryczny, już sama jego rama – majaki chorego psychicznie – każe poszukiwać związków z surrealizmem. [...]. Poszczególne obrazy poetyckie czy raczej fragmenty takich nieukończonych obrazów to elementy zaczerpnięte z różnych porządków, jakby na zasadzie palimpsestu tworzące jeden tekst (*koła zielone, kłęb węzłów, lichtarzę*) [...]. Kompozycja wiersza jest więc nieliniarna, dyskretna, poszczególne jej *odpryski* są jednak *zryte* cienkimi, niemal niewidocznymi skojarzeniowymi *niemi*; całość natomiast okazuje się na swój sposób spójna i konsekwentna²².

A w innym miejscu:

Dla stworzenia tej wierszowej konstrukcji przydatne okazały się [...] niektóre spośród receptur Marinettiego [...]. Obecna w wierszu *składnia strzępkowa* doskonale współgra z tematem dzieła – oddaje alogiczny, asocjacyjny tok myślenia i mowy podmiotu lirycznego – pacjenta tytułowego szpitala [...]. Niejednorodność struktury współbrzmień współgra z nieśpiesznym, asocjacyjnym tokiem całego utworu²³.

¹⁹ Tamże, s. 140.

²⁰ A. Smaga, dz. cyt., s. 119-121.

²¹ Tamże, s. 121.

²² B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 123-125.

²³ Taż, „Nuż w uchu”? *Konceptje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 406-407.

Sumując – interesujące nas teksty Czyżewskiego odczytywane były w ostatnim czasie na przecięciu dwóch strategii interpretacyjnych. Pierwsza z nich polegała na wpisaniu poety w swą epokę, w wymiarze szerszym niż macierzysty futurizm – a zatem w doświadczenie kubizmu, formizmu i surrealizmu, przy wykorzystaniu kategorii groteski. Tym samym znika rozdźwięk pomiędzy tym, co literackie, a tym, co malarskie – oko i ucho współpracują ze sobą, dając w efekcie sztukę syntetyczną. Drugą strategią związaną była z autotematycznymi wypowiedziami samego Czyżewskiego, który, w szkicach o sztuce przyszłości, głosił potrzebę odlogicznienia poezji, pisząc sugestywnie:

Każde słowo posiada wartość autonomiczną [...] wytyczając wartości logiki, pojęcia, czy wreszcie onomatopeicznego dźwięku. Słowo [...] automatycznie mające tylko wartość w sobie samym, staje się podłożem do nowej poezji i prozy [...]. Dźwięki, jak np. (przypuśćmy) ai, aüo, ao itp. użyte bez znaczenia (jako słowa logiczne), mogą działać sugestywnie jako poezja [...]. Jeśli weźmiemy np. pewną ilość słów i za pomocą tzw. **anarchizacji** połączymy je, dodając im znaczenie autonomiczne i sugestywne, dając im w zbiorowisku (zdaniu) mniejsze lub większe znaczenie logiczne lub wyobrazeniowe, zbliżymy je do istotnego znaczenia słowa, jako poezji [...]. *Dlatego słowa i zdania mimo powierzchownej często alogiczności w całości [...] dają spójną istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie.* Zupełne zerwanie z dotychczasową *logicznością* poezji [...] prowadzi do stworzenia **poezji sugestywnej, poezji prawdziwego realizmu**²⁴.

Strategia ta polegała zatem na takiej lekturze, która z jednej strony podkreślała właśnie postulowane przez autora odlogicznienie, niespójność, chaotyczność tekstów – z drugiej, znajdowała ukrytą całość delikatnie zarysowaną w tkance dzieła²⁵. Jak pisał Edward Balcerzan: „Romantyk dziewiętnastowieczny musiał zdobyć się na maksimum wysiłku wyobrażeń, na hiperboliczne *nadużycie gestu i śmiałości wyrazu* (J. Przyboś), aby napisać: Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie, / Wcielam w słowa, one lecą, / [...] Ich okrągłość dłonią czuję, / Ich ruch myślą odgaduję (A. Mickiewicz). Poeta pierwszej ćwierci XX wieku, epoki radia i filmu, mógł to wszystko zobaczyć i usłyszeć, jak miliony innych ludzi, w domu, na ulicy, w sali kinowej. Nie potrzebował nawet *myślą odgadywać* ruchu słów – słowa poruszały się na ekranie naprawdę”²⁶.

²⁴ T. Czyżewski, dz. cyt., s. 297.

²⁵ Warto w tym miejscu podkreślić fakt, że niezależnie od preferowanego ujęcia interpretacyjnego, badacze analizowali (co można odczytać z ich interpretacji) jedynie warstwę słowną dzieła, gdyż rysunki samego Czyżewskiego, będące integralną częścią jego tekstu, znalazły się wyłącznie w pierwodruku, konsekwentnie pomijane przez kolejnych wydawców.

²⁶ E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 183-184.

Anarchizacja słów postulowana przez autora *Nocy – dnia*, rzeczywiste wypuszczenie ich na wolność, połączenie tego, *co* napisane z tym *jak* napisane, z dźwiękiem i obrazem, a także – jakże futurystyczne z ducha – wykorzystanie nowych technologii cyfrowych, co uruchamia nieznanie wcześniej możliwości odbiorcze i czyni czytelnika nieomal „konstruktorem znaczeń”, są immanentnym celem projektu dvojgła autorów, którzy postanowili pokazać i zinterpretować wiersze Czyżewskiego raz jeszcze. Jednocześnie powstała inna jakość, wpisująca się w doświadczenie poezji cybernetycznej. Powstaje w tym miejscu pytanie – czy nowatorska forma, wynikająca z nowej technologii, jest tylko uatrakcyjnieniem lektury, jej wzbogaceniem o audialność i wizualność; czy też przeciwnie, ma ona znaczenie sensotwórcze i mamy przed sobą „nieznane” dotąd, aczkolwiek przeczuwane i prognozowane przez futurystów, teksty poety?²⁷ Niezależnie od odpowiedzi intuicyjnie czujemy, że pokazane adaptacje są bardzo mocno osadzone w poetyce Czyżewskiego i zachowały silny związek z oryginałami. Co więcej, pozwalają one w pełni pokazać, jak istotne dla rozwoju poezji XX i XXI wieku i jak bardzo aktualne było i jest odlogicznienie, asocjacionizm, ekspresywność... tak twórczo stosowane przez autora *Zielonego oka*. A wszystko to w zgodzie ze słowami samego twórcy, przywołanymi tak w motcie tych uwag, jak w tekstach autorów cyfrowego projektu postulujących nowy, cyfrowy instynkt: „Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych syntetycznych wzruszeń”²⁸.

Wydaje się, że komputerowy ekran-okno jest w naszych czasach przeznaczony do tego najlepiej, nawet jeśli mamy poczucie, że poezja – rozumiana jako intymny kontakt czytelnika, autora i tekstu jest tu niemożliwa, a cudzy głos, kawałkujący swym mechanicznym brzmieniem utwory Czyżewskiego, rażąco narusza naszą prywatność i intymną

²⁷ O dominującej funkcji medium w tworzeniu sensów tego, co jest komunikowalne pisał między innymi Marshall McLuhan w słynnej *Galaktyce Gutenberga*, wskazując co medium nieodwracalnie zmienia w sztuce samej, w jej odbiorze i znaczeniu: „Ci, którzy są świadkami wdrażania nowej techniki – czy to alfabetu, czy radia, reagują najsilniej, ponieważ nowe stosunki pomiędzy zmysłami wytworzone jednocześnie przez techniczne rozszerzenie oka lub ucha, prezentują człowiekowi nowy, zaskakujący świat, który wywołuje nowe, silne zamknięcie lub odmienny wzorzec współgry wszystkich zmysłów ze sobą. Jednak początkowy szok stopniowo mija, kiedy cała społeczność przyswaja sobie nowy sposób percepcji we wszystkich obszarach działalności i skojarzeń. Natomiast prawdziwa rewolucja następuje w późniejszej i przedłużonej fazie *przystosowania* życia społecznego i osobistego do nowego modelu percepcji stworzonego przez nową technikę” – M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001, s. 166. Autor tego tekstu w pełni podziela zaprezentowane wyżej zdanie.

²⁸ Zob. wskazane strony www.

przestrzeń lektury. Narusza niekiedy tak bardzo²⁹, że można mieć złośliwą ochotę a rebours nawiązać do koncepcji Rolanda Barthesa, opisaną przezeń w *Przyjemności tekstu* i – jeśli zgodzimy się z francuskim badaczem, iż akt lektury jest tożsamy z aktem seksualnym – to w tym przypadku możemy mówić jedynie o cyberseksie, będącym sztuczną namiastką realnej przyjemności. Niezależnie od indywidualnych estetycznych upodobań czytelniczych, ekran, na którym odbiła się twórczość Czyżewskiego, ma jednak istotną zaletę – wydobywa on bowiem tę poezję z archiwum tekstów nieczytanych, dając jej szansę na drugie życie i na uzyskanie upragnionego przez Czyżewskiego intertekstualnego znaczenia.

Jedną z ważnych postaci, badających współczesne formy medialności – Anne Friedberg – zwróciła uwagę na istotną, sensotwórczą rolę okna (wraz z towarzyszącą mu ramą i synonimicznym niemal ekranem). Dodajmy natychmiast, że okna wystawowe, kawiarniane, mieszkalne... są przecież niezmiernie ważnym elementem futurystycznego doświadczenia, by przywołać choćby słynne *Okna Rosta* Majakowskiego. Cytując myśl Friedricha Kittlera: „Książka drukowana nie tyle się przeżyła, co raczej samo to wyjątkowe medium było tym głównym czynnikiem, który umożliwił prześcignięcie jej przez zaawansowane technologie”³⁰. Friedberg pisze:

Usytuowany naprzeciw ekranu widz/telewidz/użytkownik trafia w fenomenologiczny splot – w sam środek podwójnego paradoksu: mobilności i nieruchomości (odpowiednio; obrazów i widza), materialności i niematerialności [...]. Ekran funkcjonuje tu jako element architektury, otwierając w ramach *architektury odbioru* materialność zabudowanej przestrzeni przez wirtualne otwory³¹.

Prowadzi nas to do odczucia – użycie jej sformułowania – *przepychu powierzchni*³² przez nowego, performatywnie zorientowanego czytelnika, który sam generuje wielość lub ją ogranicza, chłonie teksty cyfrowe wielo- lub jednozmysłowo – według swoich percepcyjnych możliwości, a nade wszystko swej woli. Przeanalizujmy pod tym kątem *Oczy tygrysa* – po uruchomieniu okna z tekstem wpatruje się w nas spore oko, którego białko nagle staje się przekrwione. Cała płaszczyzna jest przyjemnie zielona. W zależności od ruchu myszki pojawiają się słowa: „czy to hipnotyzm” lub „czy to strach”. Czytelnik może generować je

²⁹ Wiele osób, które widziały i słyszały analizowany projekt, podkreślało swe nieprzyjemne odczucia, nieprzystawalność tego, co jest projekcją multimedialną do ich wyobrażenia poezji Czyżewskiego – w moim odczuciu powodem tego jest mechaniczna barwa głosu recytującego wiersze.

³⁰ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 47.

³¹ Tamże, s. 266.

³² Tamże, s. 300.

w nieskończoność, bądź przechodzić pomiędzy tymi inskrypcjami. Napis pierwszy rzeczywiście w swym powolnym falowym ruchu stara się wniknąć w nieświadomość czytelnika, wręcz zahipnotyzować go; drugi to szybkie, chaotyczne wręcz przesuwanie się słów, migotanie; prędkość percypowanego ruchu wprowadza silny niepokój. Tym samym zmienia się sytuacja poznawcza – co w tekście poety było punktem dojścia: rozróżnienie między lękiem a snem – tu rozpoczyna nasze uczestniczenie w wierszu, wytwarzając inny horyzont oczekiwań. Klikając w spoglądające z ekranu oko, przechodzimy do świata „dżungli” – jedynym pewnikiem jest obecność wpatzonego w nas oka; inne jakości są potencjalne: małpy, papugi, rododendrony, palmy wraz z dźwiękami, które wydają to jakby słuchowe i obrazowe atrakcje naszej wędrówki po tekście. Sami decydujemy o swej drodze, nie mogąc jednak odrzucić wyjściowej opozycji snu i strachu, nocy i dnia, hipnozy i racjonalnego poznania. Kliknięcie w oko nieoczekiwanie wszystko zmienia – przedstawienie dżungli staje się przedstawieniem malarskim. Kubistyczne formy (kwadraty, koła, kreski) w futurystycznym ruchu przenikają obraz i nasycają go kolorami. Nie ma już strachu i hipnozy – jest Sztuka. Wiersz Czyżewskiego rozpoczyna „szum fioletu” – projekt kończy się fioletowym tańcem. Ostatnie kliknięcie przenosi nas na początek tekstu – tym razem zinterpretowanego jako wielkie koło, w którym życie z jego egzystencją nierozzerwalnie łączy się z wyrażającym je (w sposób jedyny i absolutny: w końcu motyle i palmy to tylko i aż słowa z ich niepewną referencją) doświadczeniem artystycznym.

Siergiej Eisenstein, poszukujący nowych sensów w nowych możliwościach technicznych pisał:

W przeszłości widz poruszał się między [serią] starannie rozmieszczonych fenomenów, które sekwencyjnie absorbował zmysłem wzroku. Ale to było w przeszłości. W dzisiejszych czasach [są to słowa z roku 1938 – przyp. P.G.] jest to wyobrażona ścieżka, którą oko podąża i zmienne postrzeżenia obiektu, zależne od tego, jak on się oku objawia. Dziś może to być również ścieżka, którą podąża umysł w poprzek wielości fenomenów rozrzuconych w czasie i przestrzeni, zebranych w ramach konkretnej sekwencji w jeden istotny koncept; te rozmaite impresje przesuwać się przed nieruchomym widzem³³.

Oczywiście w naszych czasach pojawiły się kolejne możliwości – w miejsce widza nieruchomego i biernego mamy aktywnego wędrownika po tekście, wytwarzającego wraz z jej fenomenami ścieżkę, po której kroczy.

Futuryzm, w swych licznych manifestach technicznych, przewidział to zresztą znacznie wcześniej, postulując przed stu laty

³³ S. Eisenstein, *Montage and architecture*. Cyt. za: A. Friedberg, dz. cyt., s. 309.

sprowadzenie skojarzeń myślowych do sieci obrazowych, za pomocą których można będzie dać prawdziwy i zarazem poetycki obraz życia³⁴. A futurystyczną pieśń koniecznie trzeba było wpierw zobaczyć, by móc ją, co paradoksalne, jednocześnie usłyszeć – jak świetnie pokazuje nam tekst Fortunato Depero *Canzone Futurista*³⁵ – w tekście tym rozrzucenie słów po kartce i porozrywanie ich, wytłuszczenia są tym, co w erze przedkomputerowej mógł zrobić twórca pragnący, przeczuwanego przezeń, nowego świata:

Czyż wszystkie ludzkie eksperymenty naszej epoki [to U. Boccioni – przyp. P.G.] nie zmierzają przypadkiem ku tej nieważkości, która jest w nas wokół nas i przez nas? Nie zapominajmy, że siedliskiem życia jest jedność energii, że jesteśmy ośrodkami odbierającymi i przekazującymi, i w ten sposób pozostajemy nierozzerwalnie ze wszystkim powiązani. Nasza wrażliwość musi być wyrazem tej nieograniczonej wiązki energii³⁶.

Friedberg, autoanalizując sens swej analizy kultury z perspektywy okna, pisze o historycznej paralaksie. Podczas gdy renesansowa perspektywa uzgodniła relację między tym, co bliskie i tym, co dalekie, teraz przyszedł czas na ustalenie relacji między tym, co teraz, a tym, co kiedyś, przy jednoczesnym sięgnięciu zarówno do kategorii czasoprzestrzeni, jak do technologii. Tym samym spotykają się obok siebie odkrycia piętnastowieczne (teorie perspektywy) z siedemnastowiecznymi (teorie optyki i umysłu), z dziewiętnastowiecznymi (praktyki wizualne), dwudziestowiecznymi (Media ruchomego obrazu) oraz z naszą terażniejszością³⁷. Dopowiedzmy, że obok siebie spotykają się też forma otwarta i zamknięta; jedność i wielość „tradycyjna” z wielością multimedialną; „jasność” jednozmysłowa z „niejasnością” wielozmysłowości; indywidualność lektury z performatywnym wykonaniem; jednorodność materii sztuki z jej wielorodnością...

Przede wszystkim jednak projekt Pawlickiej i Podgórnego wpisuje poezję Czyżewskiego we współczesną problematykę okulocentryzmu. Sprzeciw wobec dominacji w kulturze europejskiej zmysłu wzroku, obecny implicytnie w myśli Nietzscheńskiej, a w sposób jawny występujący w dziele Sartre’a – nabrał w naszych czasach ogromnego znaczenia:

Uważam – to David M. Levin – że należy stawić czoła hegemonii wzroku – okulocentryzmowi naszej kultury. Sądzę, że musimy przeanalizować bardzo krytycznie sposób widzenia, który

³⁴ Zob. Ch. Baumgarth, dz. cyt., s. 140.

³⁵ F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano 2012, s. 60.

³⁶ Cyt. za: Ch. Baumgarth, dz. cyt., s. 231.

³⁷ A. Friedberg, dz. cyt.

dominuje w dzisiejszym świecie. Pilnie potrzebujemy diagnozy psychospołecznej patologii codziennego widzenia – i krytycznego zrozumienia nas samych jako istot wizualnych³⁸.

Cyfrowa postać poezji Czyżewskiego, jak i innych tekstów istniejących w tej postaci, jest zatem istotnym sposobem przywrócenia pełni ludzkiemu doświadczeniu świata, pełni wbrew oczywistej z pozoru dominacji oka – oto widzimy, słyszymy, mając ekran dotykowy czujemy pod palcem wiersz, zbliżamy się i oddalamy od niego....

Bowiem nasza „percepcja nie jest – jak dostrzegał M. Merleau-Ponty – sumą wzrokowych, taktylnych i słuchowych danych: postrzegam przecież w sposób totalny całym sobą, ujmuję unikalną strukturę rzeczy, wyjątkowy sposób bycia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie³⁹.

Czy Tytus Czyżewski byłby zadowolony z cyfryzacji jego poezji? W moim przekonaniu, tak! Sam zresztą pisał:

Ja zejść po schodach do swojej ciemni optycznej
aby podrzeć księgi praojców⁴⁰.

BIBLIOGRAFIA

1. E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972.
2. Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978.
3. T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992.
4. F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano 2012.
5. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012.
6. J.J. Lipski, *Słowa i myśli*, t.1, Warszawa 2009.
7. M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001.
8. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysłu*, Kraków 2012.
9. A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010.
10. S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009.
11. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006.
12. B. Śniecikowska, „Nuż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
13. B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.
14. H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963.

³⁸ Cyt. za: J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysłu*, Kraków 2012, s. 23-24.

³⁹ M. Merleau-Ponty, cyt. za: tamże, s. 28.

⁴⁰ T. Czyżewski, dz. cyt., s. 253.